



约翰·杰勒德 太阳能储备，内华达州的托诺帕，2014 模拟 尺寸可变 2014年 摄影：James Ewing

【卷首语】

本期本刊的《展览现场》栏目向大家推介了一批新近的新媒体艺术的展览，艺术媒介可能性的开拓，同时也是艺术想象力的开拓和文化反思能力的深化过程。优秀的当代新媒体艺术家，都需要在技术上、观念上和文化素养上同时做好充分的准备。

本期本刊的《热点人物》是七零后的艺术家梁硕，在改革开放以来的视觉文化变迁当中，七零后的艺术家是第一批完全经历了视觉生活的巨变，同时又保有较完整的传统视觉经验的艺术家。当这样的艺术家初届不惑之年的时候，他们正在成为当下各种艺术实验和艺术探索的真正中坚力量。

本期的《理论研究》和《艺术生态》栏目，还集中了多篇有关当代新媒体发展和视觉文化变迁的研究论文。蓝庆伟先生有关美术馆“合法性的焦虑”，沈强有关数字信息时代纸质书籍设计理念变化的分析，以及杨洋对于微信公众平台下的自媒体时代青年艺术家自我推广的研究，都是一些开拓性的研究角度，我们期待这样的研究成果更多地被大家看到并关注。

天津美术学院学报执行主编 邵亮

2016年6月

【 Editorial 】

The column of Exhibition Reviews of this issue introduces a number of recent exhibitions of new media art. The expanding of the possibilities of mediums of art is meanwhile the process of inspiring artistic imagination and promoting cultural reflections. Excellent contemporary new media artists should make sufficient preparations in technology, concept, and cultural quality.

Hotspot Figures of this issue focuses on Liang Shuo, an artist born in the 1970s. In the changes of visual culture since China began its reform and opening up, the artists born in the 1970s are the first artists who have experienced the great change in visual life and have at the same time maintained their comparatively complete traditional visual experience. These artists, who have just entered their forties, are becoming the true mainstay in various art experiments and explorations nowadays.

Quite a number of research papers concerning the development of contemporary new media and changes of visual culture are published in the columns of Theoretical Research and Art Ecology of this issue. Mr. Lan Qingwei's "anxiety about legality" of galleries, Shen Qiang's analysis of the change of ideas in printed book design in the era of digital information, and Yang Yang's research on self-promotion of young artists on the WeChat public platform in the We-media era, are all researches from a pioneering perspective. We hope that more such research results will be presented to, and noticed by, the public.

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

June 2016

新媒体艺术 与科技

New Media Art,
Science and Technology

北方美术

NORTHERN ART

天津美术学院学报

JOURNAL OF TIANJIN ACADEMY OF FINE ARTS

2016年第06期

总第105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
笄杨洋 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

本刊声明

本刊为中国学术期刊全文数据库、中国万方数据库、中文科技期刊数据库、博看网www.bookan.com.cn、超星数字图书馆以及中国核心期刊(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。

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06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

- 就得是现场:梁硕访谈...../006
- 梁硕作品的评论集锦...../019

■ 展览现场

- 你哪里不舒服?——迷失在艺术家林苒的八度空间.....涂 慷/020
- 数码时代的艺术作品——记“约翰·杰勒德:权力·演绎”个展.....王楠楠/028
- 拟像时代何以为真——“真实的假像”艺术展览随想.....韩雅俐/038
- 假作真时 无处当有——略谈“假园”艺术展.....路洪明/046
- 马秋莎:沃德兰...../058
- 来自前线的报告——第15届威尼斯建筑双年展印象.....黄海涛/064

■ 理论研究

- “合法性焦虑”:美术馆管理中的依据、“馆格”与“灵魂”问题.....蓝庆伟/069
- 展望:50年的城市发展“编年史”(2000—2050).....任 军/073
- 数字信息背景下纸质书籍设计的意义.....沈 强/083
- 论“整体观”视角下艺术创作的优化与调控——以美术作品为例.....张振东/085
- 蔡元培的科学美术观.....赵成清/088
- 新媒体艺术与装置作品的交互性体验.....郝亚楠/093

■ 艺术生态

- 微信公众平台下的自媒体时代青年艺术家的自我推广.....杨 洋/095
- 艺术管理的建构与边界——2015首届视觉艺术管理教学研讨会.....王文鑫/099
- 书画创作的个体意识与集体意识.....范美俊/101
- 商业环境之中当代艺术批评何为? 何以为?.....李 磊/103
- 我拍故我在——以观光文化为例看当代艺术的文化塑形性.....梁丽霞/105

Contents

■ HOTSPOT FIGURES

“On Site” as a Necessity: An Interview with Liang Shuo.....	/6
A Collection of Comments on Liang Shuo’s Works	/19

■ EXHIBITION REVIEWS

Where Do You Feel Uncomfortable? —Lost in the Eight Dimensional Space of Lin Ran	Tu Kang /20
Art Works in the Digital Age: On the Personal Exhibition of “John Gerrard: Power.Play”	Wang Nannan /28
What’s Genuine in the Simulacrum Age: Random Thoughts on the Art Exhibition “The Shadow Never Lies”	Han Yali /38
When False Is Taken for True, Non-Being Turns into Being: On the Art Exhibition “The False Garden”	Lu Hongming /46
Ma Qiusha: Wonderland.....	/58
Reports from the Front: Impression of the 15th Venice Architecture Biennale.....	Huang Haitao /64

■ THEORETICAL RESEARCH

“Anxiety about Legality”: Basis, “Gallery’s Dignity” and “Soul” in Gallery Management.....	Lan Qingwei /69
Outlook: The Architectural Chronicle in Fifty Years (2000-2050).....	Ren Jun /73
Significance of Printed Book Design in the Context of Digital Information	Shen Qiang /83
On the Optimization and Adjustment of Artistic Creation in the Perspective of “Holistic View”: Taking Works of Art as Examples	Zhang Zhendong /85
Cai Yuanpei’s Scientific Outlook on Art	Zhao Chengqing /88
Experiences of the Interactive Character of New Media Art in Installation Works.....	Hao Yanan /93

■ ART ECOLOGY

Self-Promotion of Young Artists on the WeChat Public Platform in the We-media Era	Yang Yang /95
Construction and Boundaries of Art Management: The First Visual Art Management Teaching Seminar 2015.....	Wang Wenxin /99
Individual Consciousness and Collective Consciousness in Painting and Calligraphy Creation	Fan Meijun /101
What to Do in Contemporary Art Criticism and How to Conduct It in Commercial Environment?	Li Lei /103
I Take Photos Therefore I Exist: Considering Culture Shaping of Contemporary Art with Touristic Culture as an Example	Liang Lixia /105

就得是现场：梁硕访谈

“现场”是梁硕最近几年在艺术创作中特别关注的核心，在与不同展示空间合作的过程中，他根据空间特性把握每一次创作，从而使现场元素成为作品形成的重要因子。梁硕的现场就是在图像和观念的基础上给出一个全生态，那么，在艺术空间里要怎么去做全生态？“在不同的空间做，首先我要关注空间本身，它和其他任何一个空间是不一样的，所以我要利用空间本身来做我的现场。每次的现场作品都是这样的，它是不可替代的。出了这个空间，作品就不存在；不是这个空间，我也不会做这样的作品。”梁硕的很多现场作品到最后基本都拆了，他把这些作品看作是一种临时材料，它们临时组成一个有能量的空间，暂时存在一下，然后就消失了。同时梁硕把自己的作品和展览空间结合，不同的展览空间，他会根据条件、时间、能力等做出不同的处理，因此，梁硕的很多艺术作品都有一种不可替代性。



06

数码时代的艺术作品——记“约翰·杰勒德：权力·演绎”个展

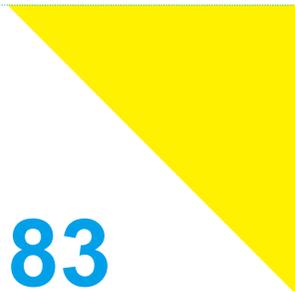
“约翰·杰勒德：权力·演绎”由 UCCA 馆长田霏宇和助理策展人郭希联合策划，展于尤伦斯当代艺术中心。这是艺术家的中国首展，亦为其迄今为止最全面的机构个展。展览呈现其 3 件重要作品：《太阳能储备，内华达州的托诺帕，2014》极其准确地描绘了太阳能场的虚拟运作机制；《场，俄克拉荷马州的普赖尔小溪，2015》以数码合成的方式建构俄克拉荷马州谷歌服务中心的模型；《演习，敦煌，2014》重建神秘道路系统的虚构卫星影像，该道路系统位于中国西北部与蒙古南部的戈壁滩中部，构成一部漫长的淘汰制游戏的场景。这些作品不仅向当下现实提出重要的问题——诸如权力与监视，亦探究了数码时代艺术作品的性质。约翰·杰勒德的作品是科技与艺术相“联姻”之下的产物，看似一个“影像”作品，实则影像只是他表现作品的一种媒介手段。



28

数字信息背景下纸质书籍设计的意义

电子读物作为新形式的信息传播媒介，依靠着其所特有的优势，正在逐步试图取代传统纸质书籍在信息传播活动中的主导地位。然而，纸质书籍有着电子读物难以取代的优势，即经过几千年的传承与发展所积累下的关于“文化”的信息指代作用。完整的“书籍”概念具有文字信息载体和文化信息载体两方面的属性。书籍不仅要满足读者获得书籍内容与文字信息的理性需求，更要满足读者阅读审美和阅读体验方面的感性需求。书籍形态的独特性赋予了书籍本身生命力和艺术感染力，使每一本书都成为一件艺术品。书籍的价值已不再局限于书籍内容的优劣，一本形态装帧符合内容的书，往往更能提升书籍的品质。因此，纸质书籍设计急需与感性设计进行联姻，研究读者的感性体验方式，捕捉读者的感性需求，明确书籍设计的工作核心，突出书籍的感性因素。



83

微信公众平台下的自媒体时代青年艺术家的自我推广

自媒体时代的到来使得“受众”变成了“公众”和“传媒人”。而随着手机、平板电脑等移动网络的发展，自媒体逐渐从依托电脑平台的论坛、博客、空间转向了依托手机等移动设备的微博、微信等平台。自 2014 年以来微信的势头逐渐超过微博，成为自我推广的青年艺术家首选的自媒体平台。青年艺术家个人进行的微信推广主要有两种形式：朋友圈和公众号。朋友圈发送方式包含自发发送信息和转发帖子。在自发形式中，最有效的是图片九连发加少量文字描述。这种图文并茂的方式最直观，图片比文字更易于瞬间传递信息，且更易于吸引眼球。公众号分订阅号和服务号，艺术家自己建立的通常是订阅号。有了订阅号，艺术家就可以自己编辑类似一篇文章的完整帖子。这样的链接帖相比图片加文字的直接发送更加完整，显得更加专业，更加正式。



95

编者按：梁硕，一个雕塑系科班出身的艺术家，广泛尝试不同媒介、不同形态的创作，将装置艺术、水墨书画、民间手作、现场艺术等等混合起来，形成其独特的艺术表达系统——就像他对自己名字的重构，因为不满意“硕”字的平常，而将其分解为“石页”——从而将旧物陌生化，产生新的意义。其中，“现场”是他最近几年特别关注的核心，在与不同展示空间合作的过程中，他根据空间特性把握每一次创作，从而使现场元素成为作品形成的重要因子。本次采访的标题“就得是现场”正是梁硕自己的总结，如同他的艺术宣言，简明有力。

Editor's note: Liang Shuo, a professional of sculpture major, has made extensive attempts of creations of different forms relying on different media and mixed installation art, Chinese ink painting, folk handicrafts and live art, and thus a unique artistic expression system has taken form. He doesn't like the commonness of the character Shuo as his given name, and broke it up into Shi (literally meaning stone) and Ye (literally meaning page), two component parts of the character. Thus the old was defamiliarized and a new meaning came into being. Being on site has been the core of his attention in the last few years. During the process of cooperating with different display spaces, he grasped the characteristics of each space and made "being on site" an important element. The title of this interview, "'On Site' as a Necessity", is just the summary made by himself, simple but powerful, like his artistic proclamation.

就得是现场：梁硕访谈

“On Site” as a Necessity: An Interview with Liang Shuo

梁硕和好朋友一起分享着京郊的一个小院，作为工作室。正对他工作室房间大门的是他的书桌，上面规矩地摆着笔墨纸砚，旁边的板上还挂有他临写好的金文。工作室的大开间里，他的各种“杂物”有其自己的排列顺序，“混”而不“乱”。石头、木头、泥塑等在房间的靠墙一周，现成品的物料则有序地“码”在房间中的桌子上，他最近正积极搜集的具有“渣”气质的民间木雕则被安置在进门的左手边地面。采访开始了，他满口京片子，聊起来，香烟一根根地点。

工作室里作品的“遗迹”

艾妹（以下简称“艾”）：您的工作室里，周围一圈都是木头、石头、泥巴做的东西，中间放的是《费特》（图1-图4）的那些材料。您把它们都按照一定的逻辑分类摆放了。

梁硕（以下简称“梁”）：我做过很多不同的东西，很多也都留不住。最后能留下点小东西，放到架子上。其实就是些作品的残片，放在那里。所以我这儿也看不到什么真正的作品。

艾：作品去哪儿了？

梁：作品就没了嘛，因为我做很多现场的作品，最后基

本都拆了。比如，《拓普欧乐居》，那是个现场几百平方米的大装置，我就留了几个小木块。前一段的《无隐禅院》也是，就留了几个木头片子。基本就都是这种情况。

艾：都扔掉了？挺可惜的。

梁：它就是一种临时材料，我临时把它们组成一个有能量的空间，暂时存在一下，然后就消失了。

艾：您刚才说，《无隐禅院》做完，东西就扔掉了。按照画廊的模式，这些东西不能卖，他为什么要给钱让你去做呢？

梁：画廊本身也得有学术上的水准吧。没有水准的东西他也卖不好吧。这个现场的东西的确是不能卖的。但我也做很多种不同的作品，比如《费特》这类。我也画画。这些东西还是可以卖的嘛。因为画廊做的是我作为艺术家的整体，不是单个的作品。

睡庙与赶庙会

艾：您工作室外面那个小木屋是怎么回事？

梁：我们几个小伙伴儿老在一起玩儿，陈昕鹏搭的这个破庙（图5）。我们就一起合作做点儿好玩儿的事儿。想在里面画点儿壁画什么的。这都五六年没动了。



图1 梁硕 费特 根据北京西五画廊而做的现场作品 2010年

艾: 这跟《无隐禅院》有关系吗?

梁: 没什么关系。我们几个经常一起去睡庙嘛，在庙里睡觉嘛。我们喜欢那种地方。我们最主要的业余爱好就是去山里，睡各种地方的庙。

艾: 出于考古的目的?

梁: 没有出于专业目的，就是那种地方很舒服，喜欢。

艾: 选择庙的标准是什么?

梁: 地方好就行。现在我们就是以北京为中心向周围扩散，一圈儿一圈儿扫。

艾: 一直就是这个爱好?

梁: 睡庙以前就是痴迷于赶庙会嘛。

艾: 什么吸引你?

梁: 最初就是，我喜欢所谓的民间艺术，布老虎什么的，萌萌的、傻傻的、贱贱的东西。我一直喜欢这种。庙会上就会有卖这些东西的，北方农村，哪儿有庙会，我就去哪儿。比如河南淮阳的人祖庙会（图6），就产一种泥泥狗，就是各种稀奇古怪的小怪兽。传说从远古流传下来，具有原始迷信的因素。它跟巫术相关，庙会上也有跳神儿的。庙会就是一个社会断层，有很厚的历史信息的积淀；同时还有全球流行的东西，有文身的、卖手机的，各种流行电器、服装什么的，什么都有。它就是一个大杂烩、大乱炖。后来，我就从对一

个物件的兴趣变成对文化生态的关注。现在我还是对文化生态感兴趣，全生态的那个东西，我喜欢从这个角度来看事情（图7）。

艾: 以大观小?

梁: 大小之间是有关联的。比如这块石头，我会想，它怎么就成这样了。这是一块鹅卵石，但这些石头渣又包裹它，然后它又形成一块更大的石头。它是有它的生态系统才形成这样的，有它的机制。我喜欢想这些事儿。

传统

艾: 您的工作室里有好多传统的东西。

梁: 对，这几年，我突然就一股脑儿地只喜欢这些东西，对当代艺术基本就不感兴趣了。

艾: 那《费特》呢?

梁: 但我做的作品是所谓的当代艺术，因为我的营养，一方面是思维上的，一方面就来自这些东西。当然，我也不可能去做那种传统样式的东西，信息从我这儿一过，就变成了这样的东西。

艾: 我看《女娲创业园》里面的雕塑做得非常细致。今天我到您工作室来看，看到这些泥塑头像就非常传统，是您做的吗?

梁: 是我做的，临摹的。



图2 梁硕 费特



图3 梁硕 费特



图4 梁硕 费特

艾: 临摹的哪里的传统造像?

梁: 就是寺庙里的东西。

艾: 我觉得和《女娲创业园》里雕塑的细致的做法是相同的,只是女娲什么的都没有上色,你工作室里这些上色了。

梁: 只有帽子上色了,其他地方都不是色,是泥的本色。红的就是红泥(图8),白的就是白泥。

艾: 过去的泥塑也是这样吗?

梁: 过去不是,还是要上色的。但我自己不太喜欢上色,因为色彩方面,我不是擅长,所以我就尽量不上色,就用本色做。

艾: 为什么要临这些泥塑?

梁: 好玩儿,喜欢。

艾: 拍照后回来临,还是……

梁: 就在现场临。

兴趣转移

艾: 您工作室里尽是中国古代相关的图书,当代相关的书会读吗?

梁: 我不看。我相对来说,有点极端。我十几年前,特别痴迷当代。然后出国待了几年,当时是看当代的。卢浮宫是路过多少次都不会进去的,完全没兴趣。那些年就特别钻研当代艺术。

艾: 那时候看的都是什么书?

梁: 那些年主要看哲学方面的东西,以西方为主。那时候喜欢西方的思维,特别精密、准确、不虚。而且那时候看书,最好不是艺术的,对艺术书不感兴趣。那是很重要的经历。首先,它提供给我很多思路,我在概念世界里面行走,思维

行走时会面临岔路,是这么走还是那么走更有意思?它会提供一种思考的经验。此外,我会自觉地选择比较难的东西,“难”是指那些很少有人去面对、选择的东西。还有态度方面的影响,现代艺术还是要求个性化的,你可以挖掘自己,不像传统世界,大家在一个共识基础上建立一个“山头”。现在是,艺术家分头去挖你自己的矿。

艾: 为什么突然对当代不感兴趣了?

梁: 我突然发现,当代艺术表面上看,什么都有,但背后都是些很像的东西,我自己做得也很像,然后就觉得没意思。为什么这么像呢?因为它慢慢变成一种精致的、狭小的思维小游戏,大家想事儿的逻辑都挺接近的。很多作品,换一个名字,换一个作者,也成立。我不愿意还按照这个逻辑来想。然后就觉得传统世界挺有意思的,和当代艺术特别不一样,但是它们又有很多基因上的渊源。我还觉得当代艺术过于关注平行的平面的关系,就是现在的事物之间的关系,缺少纵向的历史维度里的一些东西,薄薄的一层。往下扎下去的话,古今之间的纵向关系,我觉得更有意思。

再往下,我希望走得更远一点,比如走到石器时期。你看,文字刚形成的时候,人通过文字来传达一些东西,这个事情具有原始性。我们现在可能基本也不写字了,都打字。但我们现在是不是还有原始性?我觉得是有的。原始性是什么呢?一个事情,它处于生发的状态,不在消费的状态。消费状态就是享受已有的成果,但生发状态是特别不一样的,是从混乱中发现一些隐蔽的线索,它们可能会形成一些通道,可能会引导你发现原本看不到的东西。这是我感兴趣的。这个生发是模模糊糊的,并不那么清晰,但是我愿意在里面去弄一弄。



图5 梁硕工作室院子里搭建的阿难寺

《无隐禅院》和空间

艾：《无隐禅院》和睡庙这事儿有关系吗？

梁：也有关系。因为我的兴趣范围大致就是时空观这个方面。书画、园林、山、庙这些都是时空观的具体呈现、处理。人与自然如何打交道，怎么用自然，怎么理解自然。我们睡庙也是这样啊，庙都在山里面，它总归有一个位置，去到那里，你会迂回地走。园林也是这样。因为有这个兴趣范围，然后我又看过沈复《浮生六记》里的一段小游记，就是几个小伙伴去找庙，这个跟我们是一模一样的生活。他文字里描述了如何到这个庙，怎么游览。我立刻就能“脑补”到我们睡过的这些庙。我就可以把他的文字翻译成现实空间。对我来说，这是一个特别妥当的事儿。正好有一个展览的机会，而前期这些东西都已经具备了。展览实际上是另外一套体系，当代艺术的体系。两个东西加在一起，就形成了《无隐禅院》这样一个现场。

这另外一部分要单说，就跟睡庙这部分没关系了，就是当代艺术的生产流通的模式。我觉得挺无聊的。艺术家就完全变成了一个小生产者，画廊就变成了一个画框，往里面放

什么东西都行的，放进去都特别像所谓的当代艺术。这就是大家都这么做的模式化的东西。所以我感到很无聊，我就喜欢做现场。我关注的园林、山里、胜景等等，都是在此时此地的体验，必须到这个地方，到山里，各种树木跟你的关系，有阳光，或者下雨，还是有云雾也好，还有山里的味道，小鸟在叫，你是怎么爬山的，空间跟你身体的关系，这些是图像所无法完成的。而现在的艺术世界，基本都是建立在图像和观念的基础上，我觉得其实有点单调。所以我还是愿意去呈现一种全生态的东西，就是我说的“在那儿”。所以我的现场也就是给出一个全生态。

那么，在艺术空间里要怎么去做全生态？在不同的空间做，首先我要关注空间本身，它和其他任何一个空间是不一样的，所以我要利用空间本身来做我的现场。每次的现场作品都是这样的，它是不可替代的。出了这个空间，作品就不存在；不是这个空间，我也不会做这样的作品。所以《无隐禅院》这个空间是这样，我之前的一个艺术家的个展把空间分割成这个样子，有几个展墙，他把其中一部分空间弄成黑的，用来放录像。我就用所有已有的这个空间来变成《无隐



图6 河南淮阳的人祖庙会, 梁硕摄于2003年



图7 梁硕 城市农民 青铜、玻璃钢 真人等大 1999 - 2000年



图8 梁硕临摹的山西崇庆寺罗汉



图9 梁硕 无隐禅院模型



图10 梁硕 无隐禅院 根据北京公社的空间而作的现场作品 2016年



图11 梁硕 无隐禅院

禅院》。

艾: 但它和你阅读时感受的空间会有出入吧?

梁: 展览空间多少得和我已有经验能有重合部分, 我才能把这部分塞进去。这里有个小模型(图9)。除了黄色部分, 这些纸板就是画廊空间。有这么几道迂回, 观众会在里面这么绕。这个空间, 我觉得是可以塞《无隐禅院》(图10 - 图15)的, 换一个空间就不一定了。其实我脑子里有各种各样的空间概念, 环境的感受性的东西, 作为信息刻在我的脑子里, 我大部分时间是在“那个世界”里的, 跟城市文化没有关系的世界里, 那里面有很多信息。我不写笔记, 也不

画草稿, 但你去过的地方会留下很多印记。

这是去年在偏锋画廊展览的《拓普欧乐居》(图16 - 图21)。那个空间从二楼可以俯瞰一楼, 二楼像是阳台, 一楼变成了一个池子。这个空间就不适合做《无隐禅院》, 就适合做这么一个我完全“瞎编”出来的空间。当然, 也不能说完全瞎编, 它跟园林体验有关。虽然它样子不像园林, 但这个空间体验很像, 比如“狮子林”。还有跟“横看成岭侧成峰, 远近高低各不同, 不识庐山真面目, 只缘身在此山中”很像。进入这个空间, 先是钻进山洞, 你什么都看不见, 里面没有方向, 从里面也看不到外面, 整个就蒙了。上到二



图 12 梁硕 无隐禅院



图 13 梁硕 无隐禅院

图 14 梁硕 无隐禅院





图 15 梁硕 无隐禅院



图 16 梁硕 拓普欧乐居 根据北京偏锋新艺术空间而做的现场 2015年



图 17 拓普欧乐居布展图



图 18 梁硕 拓普欧乐居

楼以后，再看，就会“哇”！你甚至可能想象不到，这就是你转过的那个山洞。内外世界，无法在信息上统一，但它确实是一个东西。所以不同的空间，我会做不同的处理。

艾：那么，您是如何选择空间的？

梁：我不挑空间，但时间得允许，操作费用得差不多啊。因为我没有一个先定的东西放在那儿，主要看这个空间怎么弄合适。

艾：像搞装修啊。

梁：对，就是搞装修。挺像的。

《女娲创业园》与现实性

艾：《女娲创业园》（图 22 - 图 28）就属于前面提到

的探索“生发”状态的作品？

梁：算是。

艾：但这个“女娲”似乎比石器更早。

梁：为什么是女娲？我一方面取了她的故事性、叙事性，一个是她所包含的概念，她具备了“雕塑”的原始概念，造人、补天都是，她是第一个雕塑家。

更重要的，是这个作品的现实性。首先是，空间站的主人希望我做一一个雕塑展。我就想，我是否可以满足他？一看，也行，因为《女娲创业园》之前，我有十年不做雕塑了。十年过去了，我对雕塑的认识也有变化，那我就做一个雕塑展。但我不想做一一个流行的雕塑的概念，我是想做挺原始的雕



图 19 梁硕 拓普欢乐居

图 20 梁硕 拓普欢乐居

图 21 梁硕 拓普欢乐居





图 22 梁硕 女娲创业园 根据北京空间站而做的现场作品 2014 年

塑，其实就是抓把泥巴捏嘛。所以选定了泥，泥就是最原始的。但是，雕塑并不是“看”那么简单。你从地上抓一把泥做一个雕塑，你关注的是手里做这个雕塑，而忘记了脚下踩着这个泥也是被你塑造的。好比说，很多人踩出一条路，这条路也是被人塑造的，只是你没有意识到而已。所以《女娲创业园》里做的泥塑和脚下的泥是一体的，所以我是从这个角度来考虑这个事儿。什么是泥呢？泥就是土加水，所以水必须在那儿。没有这些水，泥是不存在的，水养着泥。所以现场就成了这种情况。这些都是从雕塑的原始概念出发。

还有一个现实性，观众意识不到的，藏在背后的东西。这些雕塑为什么是这样的位置？为什么那条路是这样的？这其实都是出于安全的考虑。因为展览空间在二楼，楼板承重能力是有限的，上限 20 吨，而且整个楼板的承重能力是不均衡的，有的地方有承重墙，有的地方没有。所以我的路线和雕塑都是安排在承重能力比较强的区域。这就是现场的现实性，观众无法知道，但我做现场必须考虑，因为楼板不能塌。这个背后的机制并不是视觉性的，也不是图像性的。

所以我做这个作品是全生态性的。我进入这个空间之后，看看都有什么条件，有什么能力，有什么可能。最终这个作品是由各种情况推出来的一个东西，不是我坐在工作室里“想”出来的一个东西。

艾：展览那段时间，泥塑的雕塑干了吗？

梁：它有水，而且每天都要去养护，用塑料布包上，不然会干裂的。

艾：最后这些雕塑还在吗？

梁：不在了。展览的现实就是，就那么一个多月的时间，所以雕塑就是存在一个多月的。

艾：好可惜，我在网上看到视频了，很精致。

梁：是挺可惜。但我是可以接受的。这也跟睡庙的经历有关系啦。你看庙里有很多战争、“文革”毁掉的东西，还有盗墓，各种“毁”。这就是我们的现实啊，没有完整、完美的东西，但同时也觉得毁坏也是生命的状态，人也会死的啊。世界就是这样的，就接受下来。

艾：这个作品里的人和动物的眼睛都是用不同颜色的珠子来做的。只有那部分的颜色是不一样的。

梁：点睛才有神嘛。我攒的小珠子就是各种颜色的。自然就是这样，不是故意找的不同颜色，手头有啥就用啥。

艾：现场似乎有青苔。

梁：泥里有有机物。我倒是撒了一把草籽儿。一两周就长出来了。

艾：泥从哪儿来？

梁：从雕塑工厂租借的。

艾：用完就还回去？

梁：对。

艾：女娲为什么是这样形象？

梁：随便做的，反正女娲谁也没见过。

空间组织



图 23 梁硕 女娲创业园 图 24 梁硕 女娲创业园



图 25 梁硕 女娲创业园

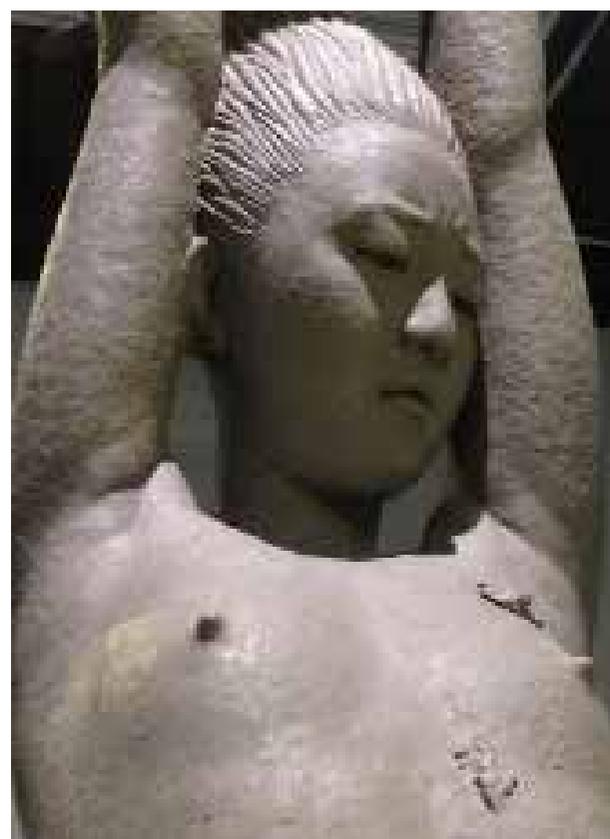


图 26 梁硕 女娲创业园

艾:《拓普欧乐居》《女娲创业园》《无隐禅院》这么些作品,似乎都有园林思维,有的还有导览图。

梁:《拓普欧乐居》没有导览图,它不需要导览,沿着路走就行,没有岔路。《无隐禅院》需要导览图,因为观众会不太清楚哪儿能走,哪儿不能走,有些地方有模糊性,而且走错了可能会有危险。

艾:一件作品做到什么程度,你认为观众会获得你所期待传达的经验。做到什么程度,你觉得算是可以接受?你如何判断的?

梁:这里没有一个特别明显的界限,但它会有一个程度。就是我觉得到什么程度就可以了。用《无隐禅院》打个比方吧。它的完成度和前两个作品比(《拓普欧乐居》《女娲创业园》),不是很高。《无隐禅院》相对来说,像是草稿、框架。因为它的布展时间比前两个要短,工作量又比前两个要大。可能再多给些时间会做得更精致一些。所谓的“精致”不是视觉上的,不是画画得多好,山的造型多妙,应该是空间上的。它并没有真正地完成,为什么我觉得也可以展了,是因为框架已经出来了,这个“素描稿”的基本意图已经清楚了。这个作品的基本意图其实就是空间体验,时空转换的语言已经说出来了。这个还得亲身体验才能感受到。

艾:如果再有会,还做《无隐禅院》吗?

梁:如果能碰到一个特别能够对上的空间,会再做,但一定也是不一样的东西。我不可能再去复制一个《无隐禅院》。

艾:没完成的、差的那一点点,到底差在哪里?

梁:看展览的感的节奏强度。好比一个乐曲,前面可能通过舒缓的旋律进行铺垫,到达一个平台期,然后达到一个或两个高潮,然后还要退潮。就是要看整个这个过程它的强度够不够,这种节奏和心理上的体验够不够。所以《无隐禅院》有一点点可惜的,就是它的强度还不够。高潮是有了,但达到高潮稍微有点快,铺垫够了,但平台期不够。

艾:如果用类似的思维来描述《女娲创业园》,哪部分是高潮?

梁:这个作品本身没有高潮。它的空间和《无隐禅院》不一样,一进入就是一览无余,什么都能看到。它玩儿的语言不是“节奏”,玩儿的是共时性的蒙太奇。所有东西都在你眼前,通过你走这条路改变视角,所有东西的空间关系都在变。本来捏泥的大女娲是在你眼前,入场时看到的是她雄壮的大后背;走两步就会转到她的前面。一开始她是前景,她身后才是全场;但你走到另一部分的时候,她就变成了背景,另外的东西变成主体、前景。你一走,所有的构图都变了,前后关系、空间关系都变了。但雕塑从来都没有变过,它就在那儿,就是那个样子。所以,《无隐禅院》是通过遮挡,大面墙在这儿,你只能看到你身处的空间,无法看到另外的空间,所以那种空间变化的节奏性是最首要的一点。

雕塑教育

艾:说说隋建国老师吧?您觉得他对您影响最大的在什

么方面?

梁:不同时期有不同的影响。我当学生的时候,不是获得他的具体什么想法,当时我也看不懂他有什么想法。但重要的是,我知道,我身边有一个真正的艺术家,他一直在做东西,不断地去往前推进自己的艺术。他可能都没跟我说过话,也没跟我讲过雕塑什么的,但没关系,身边有这么一个人。

艾:平时接触不多吗?

梁:因为他是我们雕塑系的主任,也是我们工作室的主任,很忙,很少上课。

艾:央美的雕塑系工作室是怎么划分的?

梁:我上学的时候,其实不同工作室没有太多方向和风格上的区分。四个工作室是工作室主任的区分,是人的区分。一工作室是孙家钵,二工作室是曹春生,三工作室是董祖贻,四工作室是司徒兆光。后来司徒兆光生病了,变成隋建国。后来改革了,现在不同工作室有不同的方向,我现在在三工作室,是观念实验的方向。

艾:这方面有影响吧?

梁:对。当时就是学生,特别单纯,我当时什么都不知道,也听不懂他们在说什么。但我现在回想,身边有一个真正的艺术家,不是天天混饭吃的、天天干“行活儿”,还是挺幸运的。我看到他总是在做不同的东西。我才发现,艺术也可以是那样。小孩儿嘛,没那么多思辨的,周围人是什么样,他可能就是什么样。他的作品风格对我来说,没有太多影响,但他的影响是,艺术家应该是什么样的。他是特别有反思精神的一个人。这方面就是一个榜样。

艾:你现在教给学生什么?

梁:我基本不教什么东西,我就是他们身边一个艺术家。我在想什么,也会跟他们说,反正也不管他们听懂听不懂,我在做什么他们也看得见。我会用我的方式去设置他们的课题,跟他们一起玩耍。

艾:他们也睡庙吗?

梁:下乡。下乡跟睡庙也差不多。

艺术与市场

艾:在杨画廊做“老东西”这个展览,有报道说,因为物品价格低廉,所以展望为自己的女儿买了一件。那么您怎么看艺术品的价格?

梁:如果艺术家进入一个商业循环的话,价格跟艺术本身没有关系,价格实际是资本游戏的一部分了。但是我主动把“钱”的交换环节考虑为作品的一部分,卖得便宜本身也是我考虑的一部分,我希望它不是完全在那种被动的资本游戏里流通。

艾:这些东西都是搜集过来改的吗?

梁:都是我亲手做的。我做了几百个,每个都不一样,一挤还可以发声,每个声音也不一样。我的脑力活动、我的手工,再参考它的数量、我本身的知名度,综合来说,卖几



图 27 梁硕 女娲创业园

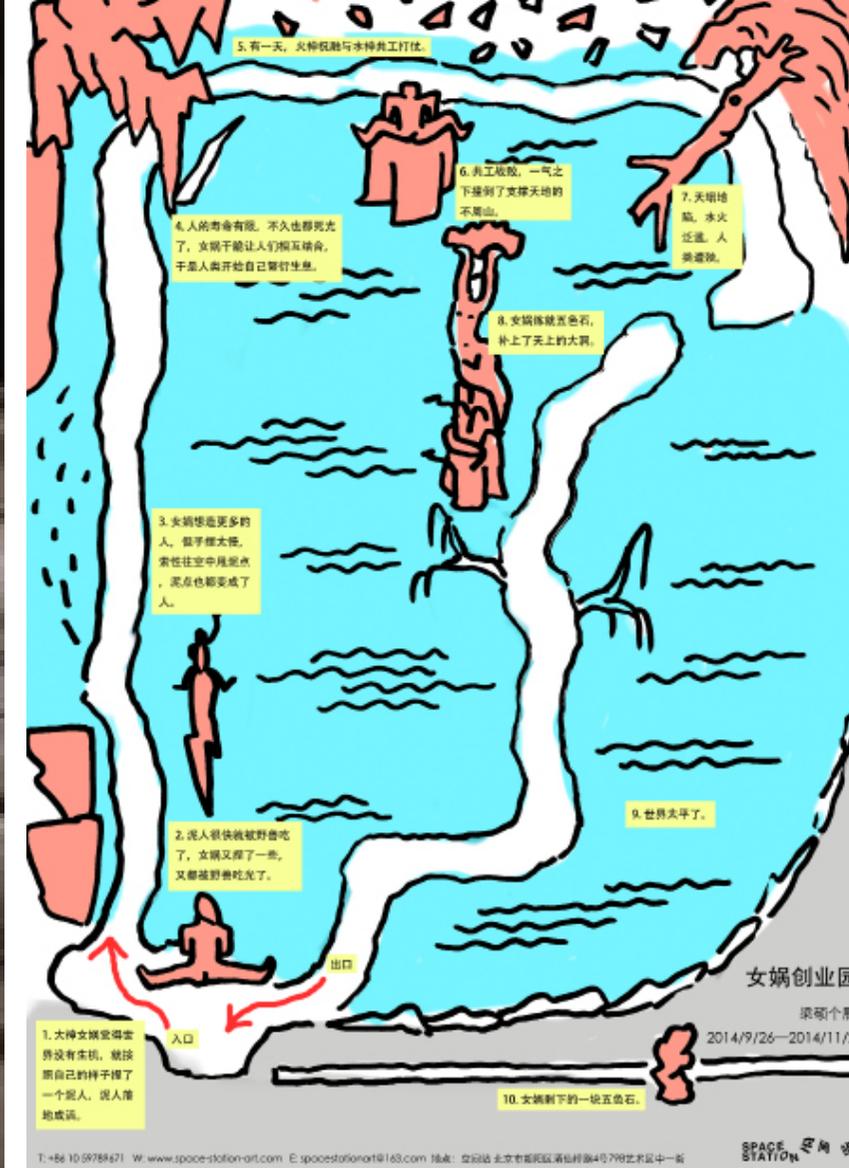


图 28 女娲创业园中文导览图

图 29 梁硕 玩具系列 - 叽咕叽咕 瓷、牛皮、塑料哨 (共 311 个, 每个约 20×10×5cm) 2003 - 2012 年



图 30 梁硕 玩具系列 - 叽咕叽咕 未装配的零件





图 31 武汉《卖短》现场，2014 年



图 32 梁硕的武汉《卖短》作品，2014 年

百块钱，我觉得它的价格和物品本身是匹配的。有小康生活的人也是买得起的。我想把销售这个环节变得更为便利，让价格不是一个门槛。我设想让它的流动可能性变得更大，希望更多的不同的人来选购作品。

艾：你自己做了这么多啊？

梁：对啊，都是我自己做的。

艾：花了多长时间？

梁：我是从 2003 年开始做，到 2013 年展出。十年间，我并不是天天做，好多年都不管它了，展览之前我又集中时间组装出来（图 29 - 图 30）。

艾：一开始做就考虑了后边的展览、销售环节吗？

梁：是啊。有一个作品叫《卖短》（图 31 - 图 32），更极端，就是我在大街上卖画，一块钱一张。在非艺术的环境里，周围完全是陌生人。你要给我提要求，我按照你的要求来画。现场说现场画，当时就能完成。如果你想要这幅画的话，底价是一块钱，但你想多给，那就随便你。

艾：遇到最有趣的命题是什么？

梁：还是有点知识文化的人提出来的，比如会给我一句诗。有人让我画“海黑二老”，就是海德格尔和黑格尔。那我的应变难度就很高了。一般就是让画个大老虎什么的，这个好办，画得好不好是一回事，但我不用绞尽脑汁去想怎么画啊。但其实遇到这种难度大的要求，我画出的画自

己也比较满意。我被调动起来了。

梁 硕：艺术家 中央美术学院雕塑系教师

艾 姝：天津美术学院学报编辑

梁硕作品的评论集锦

A Collection of Comments on Liang Shuo's Works

梁硕雕塑专业科班雕塑出身，相较其他雕塑“主流”的小清新装置和物派的去政治化这两个方向，他又截然不同。出道时因为使用了很多大众消费品曾被很多人标签为“媚俗”，但走到今日你便会发觉他的创作并没有抽象为“光头、红色元素、大脸”之类符号化、风格化的语言，他一直走在自己直面现实的道路上。

当然，很多艺术家使用本土特色的物件以体现“本土经验”，但没有批判的观察和切入方法依然无法给你更大的力量。梁硕有趣的原因在于他的装置/场景不是一套复杂的象征体系，眼花缭乱的图解指向一个哲学原理（这只是古典的哲学插图），他想表达的内容在组合关系中，观念的思辨不在单个物件，而在整个作品中。早期作品《家无处》（2006）、展览“不是梁硕”（2008）与“费特”（2010）系列可以说是那个时期极好的观念艺术展览，也影响了很多年轻的艺术家的。而这次“女媧创业园”强调“泥”带来的“劳动/实践”或者强调“物性”并不是去消解或反对“观念”，反而是很自然地思考演进。

——桑田（2014年11月6日）

多年来梁硕一直努力回避技艺，摆脱程式的方法和策略。作为一个雕塑出身的艺术家，他专注的不是做出只可远观不可亵玩的“雕塑”，而是寻找一种有机的生成机制，让材料和环境之间、主体和客体之间互相作用，随其本性自行生长。某种程度上，梁硕同他的女媧一道回避了雕塑家作为造物者的强者姿态，谄熟和顺应物质世界的种种限制，让这种自然而重复的生长来代替简单的对立和抗衡。他改造的女媧寓言没有创世纪的恢宏，也不是一个线性历史的开端，而是指向生命的循环，和这种循环本身意义的缺失。女媧不是这个园子的主体，只是促成这个循环的介质而已。梁硕没有试图控制观者的体验，而是反过来赋予了观者塑造这个空间的权力。这个园里最精妙的雕塑不是这位女神，而是梁硕和我们一起用脚踩踏出来的那段泥径，一个最原始，最充满不确定性，又最合理的雕塑。

——于渺（2014年11月16日）

梁石页总是用“渣”来形容自己近来的身与行，“渣”字的本义在字典中被描述为“物质经提炼或使用后的残余部分”。在梁石页看来，“渣”的意思基本等同于“生搞”，条件有限，环境恶劣，但意志和欲望强烈，不管不顾，毫无品位。但这些又有特别的意义：它们是生长出来的，不是规划出来的，混乱而生动；它们直接关乎生存的竞争和效益，露骨而生猛；它们滋长于混杂丛生的动机和逻辑，超出任何

个人的想象力。

——戴卓群（2013年9月18日）

梁硕本来是以他的民工形象系列雕塑而为我们所知的。在一个关心底层人、小人物、弱势群体、城市流动人口的社会、道德、时代文化的氛围中，梁硕给出了他的“草根”符号。从道德意义上讲，那时的梁硕是醒目的。他使用的是比学校里教授的现实主义更夸张的现实主义。尽管他在对民工的研究中引入了对自我的研究，但对普通观众来说，他的目光是向外的。不过初步的成功并没有把他留住。个人经验的变故和他2005年1月至2006年12月的荷兰之行使他从民工雕塑回到了内心。他的这一步跨越够决绝。他是被痛苦所改变的人，不同于被世界所改变的人。

——西川（2008年4月8日）

依靠这个法度，梁硕搭建了他胸臆中的精神世界：以抽象的方式向东方的山林峦壑致敬。这可能是整个作品创作过程中，他唯一想要表达的个人情愫。“洞”与“峰”这两个看似对立的概念往往被古代的堆石大师消解，阴极生阳，阳极生阴，正如莫比乌斯环（Mobius）那样（恰好对应了展厅中的两个门），这种看起来暧昧不清的东方哲学观往往更加引人入胜。“洞”这个概念在东方哲学中一直具有极为神圣的含义，它实际是“道”的模型：其小无内、其大无外，蜿蜒幽远、人不可测，通达透彻、含虚广大等等，此外又有洞天等一系列文化概念附加于上成为传统东方式空间设计的一个母题。梁硕选择了山、洞这一主题，使他所既定的法度有了更为合适的施用之处。

——陶金（2015年3月10日）

但在梁硕这里，自由不是浪漫主义化的“随心所欲”，反而是必须通过一系列严格的控制才可能获得的状态。限制那个完满的主体，打乱人为的意义系统对事物的锚定，甚至抛弃建构意义，即加入既定符号秩序的意图，只是去遵从事物自身的属性并遭遇事物本身的偶然性，通过机制的强制设定来生产偶然性，以生成无法预知的结果。“物质练习”系列、《庙会购物》、“臭美”系列、“临时结构”、“什么东西”系列、《费特》及其他很多作品都是在这一方法意识下完成的。

——鲍栋（2014年7月29日）

文字整理：王楠楠

王楠楠：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

你哪里不舒服？

——迷失在艺术家林苒的八度空间

Where Do You Feel Uncomfortable? —Lost in the Eight Dimensional Space of Lin Ran

涂 慷 /Tu Kang

编者按：在当代艺术中，表现孤独是极为常见的一个主题。当代艺术家林苒透过“孤独——寻觅——融入人群”的思维模式，在慌乱的外在世界，表达潜在的心灵危机，并运用镜头来表现孤独的价值。林苒撷取生命的原型，把生命底层纷乱与扭曲的特质透过时间、空间的流动表现出来，重视潜在的异形，从而体验到了生存的意志。

Editor's Note: In contemporary art, the expression of loneliness is a common topic. Lin Ran, a contemporary artist, expresses, through the thought pattern of “loneliness, seeking, and integrating into the crowd”, potential spiritual crisis in the confused external world, and shows the value of loneliness by using camera lens. Lin Ran tries to select the archetype of life and express the chaotic and twisted nature of life through the flow of time and space. She puts emphasis on potential abnormality and thus has experienced the will to survive.

林苒 笼中水 装置



“你哪里不舒服？”……

在这类既是出于医生对病患的关注，同时也为专业医生执业所需的言语中，微妙地表现了亲切的人类温情，在讲求专业效能的社会角色扮演中倾向机制化的互动面向。由于医生握有专业知识而具特定权威性，在同时面对医疗机制与众多病患的情况下，患者也常有“任人宰割”之感。于是医生虽以“关怀”为出发点，却可因医、病关系中“社会位置”的歧异无异于造成分裂的缝隙，使“关怀”的立场生出（医生的）“理性认知”与（患者的）“主观体验”的极大落差。

以这种“比喻”切入艺术家林苒的艺术作品主题或是不错的选择。她的影像作品《在皮肤下》的拍摄计划中，一个关于私密空间与公共空间的疑问，一个关于人和城市环境的思索，使得这一显眼的主题在整个过程蜕变成意图驳杂的指南针，令作者内心热切地渴望深入日常生活真实而幽邃的面貌，并透过对这面貌的准确感悟，从而了解他们心灵与情感中真实的“生活感”。而借由对生活感知的重新触探、了解与感知，艺术家尝试在新耕作的土壤上进行一场“表象认知”与“深邃真实”两个层面上的除魅革命——看似是反复进行某种仪式的创作活动，其实是作为知识分子的创作者所进行

的深刻而动人的反思与体悟，这不是主流分子以暗含主导意志的机制化形式，而是更趋近均质、柔性、生活化的视觉感知，像清风抚过真实生活的印痕。尽管无从避免而有所“抉择”与“观视”，但林苒的作品意欲游离出强烈的色彩显化，铺以强烈的意识形态，以近似“旅行风景照”的影像感，抒写她亲身所见所感的生活空间，在看似寻常的生活映像中彰显出真实质地，并透过这个作品向观者展示。

由拼图组成的《横切面》，是一个用偷窥式的镜头解构内心的支离破碎的构成式作品。艺术家选择了不同角度的被注视，犹如医学上的X光片，这种医学上作为病理判断的用物，无声息录下了我们“人”的病痛之源，透过墨黑的底片，“人”或者得救，或者已病入膏肓。如果有病人手持这样的东西等待医生解释的时候，情绪会是怎样的？林苒巧妙地把此材料引入她的空相中，留待观者的臆测。画面上冒出一件件像谜语般的脸，既实又虚，让观者自行感受。艺术家以巧思展示其不俗的理念，以感情来选择与她有切身关系的材料。这样的搭配，便无中生有地出现了这系列的横切面——空相。她的这套作品可以说是脸的迷宫，我们“人”的众生相都寓藏在当中。

林苒 笼中水 装置







林蓓 在皮肤下 影像





林苒 在皮肤下 影像

影像作品《巨人》的诞生，其灵感则源于法国的艺术文化展览“葛涵马”。葛涵马是在法国鲁昂城郊的小镇区，第二次世界大战以前是一个巨大的池塘，一个美丽的自然保护区。二战后，为了安置战后的法国人民，政府把这块大池塘区域填平，盖上了混凝土的安置房。2007年，鲁昂市政府决定迁出安置房居住了几十年的居民，改建这片美丽的土地，重新恢复葛涵马原貌，并计划在此处建设文化艺术中心。为了启动这个艺术文化计划，策划了拆迁前的“葛涵马展览”。林苒作为受邀艺术家之一，创作并展出了作品《葛涵马——巨人》，对“人类以自我为中心，任意改变世界，到底失去什么，又得到了什么”做出了思考。

她的作品无关哪一族类，也不在陈述何种表情，只勾勒出了“轮廓”。这个轮廓代表面貌的一种基型，被一些我们人的创造所网罩、捕捉、贯穿、掩盖……这样，如此精缩的形象背后，似乎又隐藏了我们生活中的喜、怒、哀、乐，是短暂的，也可能是久远的。像被脸谱遮掩的哑剧演员，他们在生命上的苦乐、哀荣，人们很难知道。林苒很用心地经营她这幅作品的理念，从具体到抽象感觉的陈列，她借此释放了一种艺术表现上的力量和动人的感受焦点。这样，其个人形象的脸，就成了她个人宗教信仰上的图腾，是经过像部落仪式的安排，而她也就是一个酋长。图腾，蜕化成一种信仰，内中诠释某种见不到的力量，人们只能以感受得知，这就是她这个作品吸引

人之处。

“相机”已成社会各行各业甚至日常生活中人们普遍使用的工具，而“摄影”或“影像”也以各种不同意义和形式蜂拥至今天的生活之中，在这样的情况下，我们重新审视摄影行为所产生的权力关系与内在矛盾时，势必要加上更为复杂的相关网络与其流动分析，而“摄影”作为艺术创作的表现媒体或主要手段时它如何被纷呈的现实现象穿梭和浸透？这亦是林苒长期深涉摄影创作不断追索的主题。也许正如美国著名女性主义评论家兼作家、独立女导演苏珊·宋塔所言，当摄影者带着另一双不断对自我进行思维、判断的“眼睛”，且必须技术性地去决定霎时再现特定对象时，那么在后制阶段，他就仍然能够持续思索如何表现、表现至何种程度，在这个反复而繁复的过程里，摄影者其实也完成了诸多不同层次自我告白。

目前的艺术创作从平面到立体，从单元材料到材料复式合组，从集结物体到装置构成，表现手法越来越多样。有人比较投机，容易见异思迁，并无自成一体的创作发展逻辑；有人比较执着，从自我创作原点起一路超越下来，作品表现因此能渐次深化。而关注林苒的装置作品，就有后者“我”指的现象。她的代表作品之一《笼中水》是一个现场装置，在展示的整个过程中，鸟笼被冰封在冰块中，巨大的冰块随着时间的流逝慢慢融化。随着时间的转化，究竟是冰块封住鸟笼还是鸟笼关住了冰块……作者



林苒 冰封的记忆 装置



林苒 横切面 影像装置 2007年

提出一个相对矛盾的话题，谁又是谁的囚徒？这套作品是艺术家对当代生活材料的具体反映，被她选用的物质都与她有着感情上的联系，是意识中的，也是来自潜意识的驱使。形象与非形象在她的穿凿中结构出她心目中对人的感受。这个“人”是她对自己个人的生活或是生命认识的浓缩，或许也是她对我们人的总印象与综合的感知。

林苒经常引用康德的“只要一个人固执于经验，就无法证明自由”这句话，她的作品《冰封的记忆》或许在强调自由意志与经验超越的重要性。人从与环境遭遇开始，到探索认知，直到将之归结成经验，在此过程中，逻辑性的思考是其所遵循的重要法则，且理性的成分在一个人的成长经验中，占着极其重要的地位。借着这个理性成分，人的举止行为不至于颠倒失措，这个理性成分也为人类心灵带来某些不可避免的困扰。一方面，相信这个理性经验，使得接受新经验时，变得愈来愈谨慎，甚而排斥与旧经验相异者，而形成固执、冥顽的态度；另一方面，对此，理性成分的信任与依赖，使得人类心灵养成怠惰、因循的习惯，而想象力与创造

力也就相应地减弱。人类行为并不完全依循理性而行，自由意志的抉择往往才是决定的因素。然而意志尽管可以自由，其所据以进行判断的经验基础却很难超脱。

林苒透过“孤独——寻觅——融入人群”的思维模式，透过慌乱的外在世界，表达了潜在的心灵危机。她运用镜头来表现价值观，而她创作的具有时间流淌的装置作品，亦借助了她所选择的最主要创作方式。林苒撷取生命的原型，把生命底层纷乱与扭曲的特质，透过时间空间的流动表现出来，在这一过程中，林苒既重视潜在的异形，也体验到了生存的意志。

涂 慷：集美大学美术学院副教授

数码时代的艺术作品

——记“约翰·杰勒德：权力·演绎”个展

Art Works in the Digital Age:

On the Personal Exhibition of “John Gerrard: Power.Play”

王楠楠 / Wang Nannan

编者按：在当代科学语境下，新媒体艺术得到了快速的发展，利用数字化、三维和编码等新技术进行创作的艺术作品逐步进入了公众的视野，如何运用新的技术手段创作艺术作品逐渐成为艺术家所关注的重要问题之一。

Editor's Note: In the contemporary scientific context, with the rapid development of new media art, art works applying such new technologies as digitization and three-dimensional coding have gradually entered into the view of the public. How to use new technological means to create art works has become one of the common concerns of artists.

展览链接：

约翰·杰勒德：权力·演绎

展览时间：2016年6月9日—8月7日

展览地点：尤伦斯当代艺术中心（UCCA）

展览地址：北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区内（近大山子桥）

策展人：杨鉴

伴随着科技的迅猛发展，当今艺术的表现形式也在演绎出新的变化，数码技术与程序软件等新技术手段逐渐介入到了艺术创作之中。2016年6月9日至8月7日，由UCCA馆长田霏宇与助理策展人郭希联合策划的“约翰·杰勒德：权力·演绎”展览在尤伦斯当代艺术中心展出。在笔者看来，所谓的“权力·演绎”，是艺术家通过数码时代的艺术作品向当下社会表现对“权力”与“监视”“能源”等问题的





约翰·杰勒德 演习，敦煌，2014 模拟 尺寸可变 2014年 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供

约翰·杰勒德 演习，敦煌，2014 模拟 尺寸可变 2014年 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供





约翰·杰勒德 演习，敦煌，2014 模拟 尺寸可变 2014 年 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供









约翰·杰勒德 太阳能储备，内华达州的托诺帕，2014 模拟 尺寸可变 2014年 纽约林肯中心展览现场 由林肯中心与公共艺术基金呈现 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供



约翰·杰勒德 场，俄克拉荷马州的普赖尔小溪，2015 模拟 尺寸可变 2015年 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供

约翰·杰勒德 场，俄克拉荷马州的普赖尔小溪，2015 模拟 尺寸可变 2015年 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供





约翰·杰勒德 太阳能储备，内华达州的托诺帕，2014 模拟 尺寸可变 2014年 纽约林肯中心展览现场 由林肯中心与公共艺术基金呈现 图片由艺术家、Simon Preston 画廊（纽约）、Thomas Dane 画廊（伦敦）提供

思考。此次展览共展出三件重要作品：《太阳能储备，内华达州的托诺帕，2014》《场，俄克拉荷马州的普赖尔小溪，2015》《演习，敦煌，2014》。

在以往创作过程中，约翰·杰勒德的作品充分利用了数码复制技术，以影像为媒介进行呈现。此次展览的第一件作品《太阳能储备，内华达州的托诺帕，2014》将“能源”作为创作的核心命题，作者对美国内华达州托诺帕的一个发电厂进行了全面的拍摄，再利用3D技术将拍摄的图像建构成一个能跟随“太阳能场”移动的虚拟影像，从而体现出人类对太阳能源的依赖。

约翰·杰勒德对作品中实地场景的选择往往别具一格。他的第二件作品《场，俄克拉荷马州的普赖尔小溪，2015》以“数据”为核心命题，呈现的是谷歌服务中心的数据库。艺术家将用直升机在半空中拍摄到的图像以数码合成的方式建构成虚拟模型，进行数据化的处理，传递出虚拟空间对现实世界的影响。此外，此件作品在拍摄时还曾遭到谷歌的拒绝，因此拍摄是用一种“游击”的方式进行的，作品的整个创作过程投射出一种对权力和运作机制的思考，具有一定的“反叛”态度。约翰·杰勒德的第三件作品《演习，敦煌，2014》的创作灵感源自约翰·杰勒德亲自访问过的一个地区——中国敦煌的戈壁沙漠。在这片空旷的大地上，

镌刻着许多错乱有序的小格子，这些不知做何用途的小格子是由人工制成，犹如卫星图像般的制式在不经意中散发着神秘的色彩。约翰·杰勒德将这片区域模仿成游戏中的场景，并对39位工人进行了动态扫描，把他们的行程路径置于模拟场景中，经过数字代码的运作衍生出新的作品。由于此件作品的实景场地为军事区域，一般情况下不允许外人进入，因此与前两件作品相比本件作品散发出更浓厚的政治意味。

约翰·杰勒德的作品是科技与艺术相“联姻”之下的产物，看似一个“影像”作品，实则影像只是他表现作品的一种媒介手段。就像他所讲的：“影像是一种模型，一种范式，它非常非常强大，今天的世界其实都被这个东西所笼罩和控制，那么我想处理的实际上并不是一个图像化的世界，更重要的是算法的世界，最终通过代码及其算法使之变成一个虚拟的世界，我的整个工作实际上是实现从抽象到超现实的一个转换。”

王楠楠：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

拟像时代何以为真

——“真实的假像”艺术展览随想

What's Genuine in the Simulacrum Age:
Random Thoughts on the Art Exhibition “The Shadow Never Lies”

韩雅俐 / Han Yali

摘要：展览“真实的假像”汇集了来自不同国家的35位艺术家的40余件(组)作品，通过摄影、录像、电影、动画、绘画、装置和行为表演的方式来探讨跨越各种政治文化语境的观念意识与审美表现。展览以影像艺术为主题，试图越过其媒介属性，重新审视“影像”在拟像时代的现实意义。

Editor's Note: This exhibition, “The Shadow Never Lies”, gathers together over 40 works of 35 artists from different countries, exploring the concepts and aesthetic representations from various political and cultural contexts by means of photography, video, movie, animation, painting, installation and performance art. The exhibition, with video art as the theme, tries to reexamine the practical meaning of images in the simulacrum age transcending its nature as a medium.



图1 原弓 哈姆雷特机器：家庭相册



展览海报

展览链接：真实的假像

策展人：姜节泓 马克·纳什

展览时间：2016年4月30日—7月31日

展览地点：上海二十一世纪民生美术馆

参展艺术家：安纳丁·帕克隆(菲律宾)、丹尼尔·博伊德(澳大利亚)、陈界仁(中国台湾)、陈劲雄、安娜·卡特琳娜·多文(挪威)、西蒙瑞·吉尔(马来西亚)、若·马利亚·古斯芒和佩德罗·派瓦(葡萄牙)、韩庚佑(韩国)、胡介鸣、胡晓媛、蒋鹏奕、金锋、琼·乔纳斯(美国)、艾萨克·朱利安(英国)、提纳·金(英国)、威廉·肯特里奇(南非)、林东鹏(中国香港)、陆扬、柏谢尔·玛库(巴勒斯坦)、缪晓春、南隆雄(日本)、理查德·摩斯(爱尔兰)、邱志杰、沙西亚·丝茨达(巴基斯坦)、许志锋、王功新、王思顺、王郁洋、吴季璁(中国台湾)、杨振中、原弓、张大力、张培力、庄辉

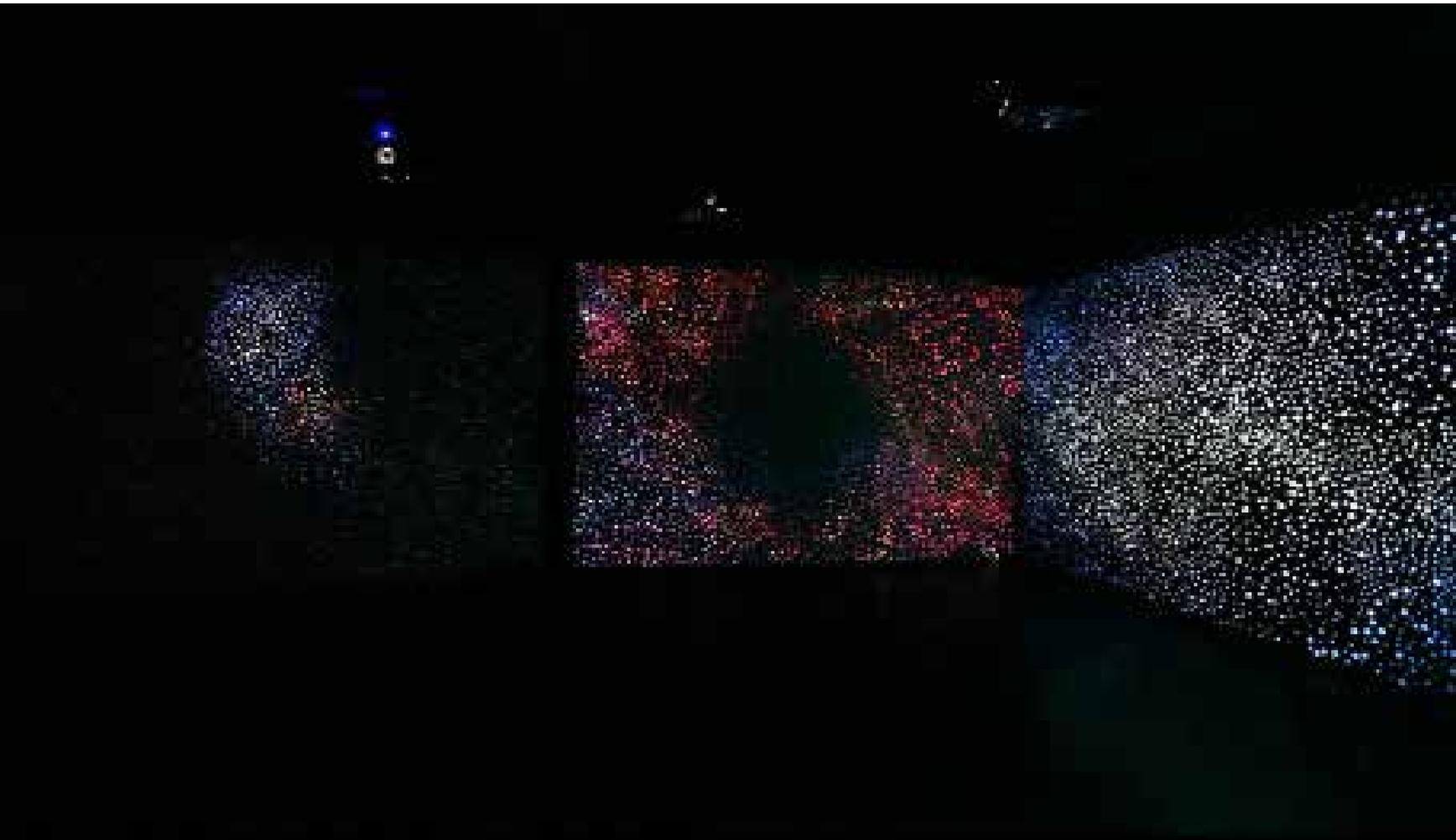


图2 丹尼尔·博伊德 黑暗之影

“我要告诉你为什么你会在这里。你在这里，因为你知道些什么，一些你无法解释的事，但是你感觉到了，你的一生都感觉到这个世界有些不对劲。你不知道它是什么，但它存在，而且就像在你的脑中有一块碎片般让你感到发狂。是这个感觉把你带到我面前的！”这句话出自1999年的科幻巨制《骇客帝国》中墨菲斯之口，也诠释了“真实的假像”艺术展的真谛。在“真实的假像”艺术展的标题中，以别字“像”来指向我们所要探讨的“图像”“影像”“幻像”，以亦“真”亦“假”来回应当代影像艺术的暧昧姿态。影像艺术包括了动态影像以及静态影像，它们从来都不会说谎，它们展现的是创作者的个人情感，是现实生活的真实写照，是脑海中灵光一现的创作激情，这些本身就是一种“真实”。图像源于真实的世界，但它并不是“真实”本身而是人们早已习惯的



图3 安娜·卡特琳娜·多文 就我竖着



图4 吴季璁 铁丝网 IV



图5 邱志杰 光书法：道路

图6 王功新 关联：与Ya有关





图7 韩庚佑 标本的投影

视觉的真实，当“真实”的图像被二次编码制造之后，便离最初的真实越来越远，虚拟与假象消解了最初的真实，于是形成了“假像”。

今天，影像艺术早已经成为无处不在的日常，它不仅仅是艺术实践的一种媒介，同时也是艺术创作的一个概念，一个新的思考维度，让我们来重新经验它的“遥远”和“异样”。影像艺术是后现代社会的独特产物，是一种虚拟超现实的数字化图像，它通过计算机编程技术编织了一个新的空间，其中黏着了真真假假、虚虚实实的种种故事。鲍德里亚指出：“在通向一个不再以真实和真理为经纬的空间时，所有的指涉物都被清除了，于是仿真时代开始了。”^①

本次展览的主办方二十一世纪民生美术馆利用其内部盘旋上升的空间结构，建造了一个全景式的仿真空间，为体量庞大的展览内容提供了流畅的叙事通道，使观者拾阶而上渐入其中，感受影像艺术所带来的视觉快感与体验。展览分为“‘影’与‘像’之美”“遁形”“影之状”“异形”“权利的幽灵”五大板块，策展人马克·纳什表示，他更想借助美术馆螺旋式上升的空间特性，将作品依次放

入不同空间，由直观地呈现影子开始，递进式地进入隐喻化和影像化的部分。

原弓的《哈姆雷特机器：家庭相册》(Hamlet-Machine: Family Album) (图1)是本次展览开幕的表演作品，舞台设于美术馆的中庭大厅。艺术家通过“博物馆戏剧”形式对德国剧作家海纳·穆勒的作品^②进行改编，此次表演为戏剧的第一幕，名为《家庭相册》。表演者将身体隐藏在一件外形类似于子宫的装置中，并将他们的身体用防水布包裹起来，通过一系列简单的人声以及表演者的舞蹈动作，制造出吓人的诡异形状。在这部剧中没有主角，然而又全都是主角，表演从开始到结束，观众看到的只有舞者轮廓及其形成的影子。展览由此而展开，进入一段黑色的空间。首先，是澳大利亚艺术家丹尼尔·博伊德 (Daniel Boyd) 的四频录像《黑暗之影》(A Darker Shade of Dark) (图2)，录像将绘画性的点从其图像支撑中抽象出来，创造出一种沉浸式的体验，这一体验介乎具象与抽象之间，不同颜色的波点如同生物细胞，它们自行繁衍、扩大、变少、消逝。在这黑暗区域的另一边，是日本艺术家南隆雄的作品《光浮》《火符》，二者呼应地阐释影子的含义。其中《火符》(Fire



图8 林东鹏 一日两天

Symbol) 展示的是一系列被盛放在小玻璃杯中的蜡烛, 燃烧的烛火透过并排的放大镜投射在墙面上, 来自不同时期书写体系中的“火”字得以显现, 在光线和镜面的共同作用下, 艺术家在玻璃镜面所刻的文字被放大, 原本真实可触的文字成为光波构成的虚拟影像。同为南隆雄的作品还有《木偶研究之四》(Puppet Study No. 4), 它所呈现的是透过百叶窗投影而出的瀑布影像。

拾阶而上, 是菲律宾艺术家帕克隆·安纳丁(Poklong

Anading) 的摄影作品《匿名》系列, 画面中被拍摄者用圆形的镜子挡住脸, 并将太阳光反射给观者。照在镜子上的光, 消解了被拍摄者本体的真实, 同时将观者拉入艺术的对话之中, 成为了反射光线真实的接受者。虚拟圆镜下的真相与圆镜反射中预设的真实相互介入, 互为虚拟, 于是虚拟与真实之间变得暧昧模糊。挪威艺术家安娜·卡特琳娜·多文(Anne Katrine Dolven) 带来了地域标志明显的作品《就我竖着》(Vertical on My Own, 2011) (图3), 这个长约2分55秒的双频影像是由一条长长的影子开始, 从一端到另一端水



图9 柏谢尔·玛库 失落的房子

平对齐撑满了整面墙壁，影子轻微地进行曲线变动，艺术家在阐释作品中说道：在北极寒冷的冬天，当初升的太阳出现在北纬的地平线上，只要笔直地站在镜头外将长长的影子投于雪地，便会出现作品中反复强调的现象。

在这一区域，同时展出的影像作品还有陆扬的《绝对零度之上的残酷电磁波》，作品是九件示波器产生的图像，它是通过红外热成像设备拍摄的动态影像，从多个感温机械眼中，观看冷血动物吞食热血动物，以及异物倾入生命，生命

走向消亡，这是物质与肉体、生命与死亡、侵入与融合、分离与消失的真实反映，而这种真实我们永远无法用肉眼去观看，在肉体与生命的剥离中，心生敬畏。吴季穗的《铁丝网IV》（图4）是将一块铁丝网置于光源和屏幕之间制造了一种类似中国文人画式的山水图景，艺术家通过镜头使竹子、兰花以及松树的意象符号在投影幕布上缓慢游移，影像时而模糊时而清晰，时而消失时而重现，建构了一个工业时代下黑白水墨的无限空间。蒋鹏奕《自有之物》是将高温加热后的蜡烛和荧光粉混合形成新的烛台，然后将其置于缺乏光



图 10 张培力 看不到尽头的走廊

线的室内,通过长期曝光将它们拍摄下来,形成时间的记忆。同样是通过长时间曝光拍摄的作品还有邱志杰的《光书法:道路》(图5),艺术家用光束在黑夜的天空书写中文汉字符号,由于长时间曝光使艺术家身体淡出,只留下光波书写的痕迹。

影像艺术曾经作为事物存在的直接证据而存在着,如今它转化成艺术家情感观念的载体,充斥着不确定性与异质性。就像王郁洋的作品《光²》,整个展厅空无一物,他运用玻璃贴纸和数码打印作品,使坡道的墙面呈淡淡的青色,在看似空荡的走道中,随处可见行人的倒影,或匆匆而过,或驻足停留。如果说《光²》是静态的、无声的视觉作品,那么王功新的《关联:与Ya有关》(图6)则是动态的、嘈杂的听觉作品,它采用九台投影设备,并以传统京剧表演中一声“呀”的呐喊仪式拉开帷幕,以不同的角度播报来自日常生活中的其他声音,如树叶婆娑声、茶壶盖和硬币的抖动声以及高跟鞋的碰撞声等,当观众被引导进入艺术家设置编排好的内容序列时,才会发现其中所暗含的相同的节奏与共鸣。韩庚佑的作品《投影标本》(图7)则是将观众引入蓝色的世界,他试图打破传统界定的物质性的限制,通过投影将变幻的手影造型打造成“真实”动物的标本,将整个独立空间构建成了一个超真实的非物质的虚拟环境,观众参与其中感受影像虚幻的真实,从而达到艺术对现实的超越性的目的。

除此之外,还有王思顺透过黑色花岗岩的反射来拍摄的城市景观《人间》,南非艺术家威廉·肯特里奇(William Kentridge)通过剪辑完成的《二手阅读》,张大力通过摄影的化学过程记录的日常生活组图《树》《鸟》,胡介鸣的影像装置《残影》,林东鹏以黑白为色调的装置作品《一日两天》(图8),爱尔兰艺术家理查德·莫斯(Richard Mosse)运用柯达红外线反转胶片的效果,呈现出紫红色的景观《好命人》,胡晓媛的《心梯》则通过搭建不规则的镜面底座,再与四周环绕着的荧光灯管相结合,营造出梯子的形状,以及美国艺术家琼·乔纳斯《海市蜃楼之后》、柏谢尔·玛库《失落的房子》(图9)、理查·德摩斯的《柏拉图》、缪晓春的《轮回》、英国艺术家艾萨克·朱利安的《游戏时间》等。这些优秀的作品共同展现了东西方文化背景下对于“影子”和影像的审美,也映射他们各自不同的哲学思考。

张培力新作《看得见尽头的通道》(图10)呈现了十四面巨大的以白色蕾丝制成的各国国旗,并将国旗的标志编入其中。每一面旗帜从墙面悬挂,在展厅通道内有规律地起起伏伏,一路通向空间的另一处。这件作品的灵感来自于一位记者向难民提出的问题:“你想去哪个国家呢?”这个单纯的问题引起了张培力的关注,他立足于国际形态对国家意志与个人经验的互动结构,反映出不同地域所有的

国家意志图像,建构起一种意识形态的观看方式,并通过大型互动装置的形式对其进行再解读。穿过这件装置,就渐渐走出了拟像的虚幻空间,本次展览以安娜·卡特琳娜·多文的《凌晨一点向南》和《请转身》收尾。

回望整个展览,似乎进入了古埃·德伯所说的“万花筒式的社会”。这些由虚拟数字技术所建构的拟像时空在某些程度上比真实的现实空间还要生动、形象。正如凯瑟琳·库赫(Kathrine W. Kuhe)所总结的那样:“破碎的外观,凌乱的色彩,零散的构图,消解了形与破碎的形象。”^③所有被认知的固有形象通过多媒体技术的综合应用被逐一打破,成为破碎的、凌乱的意象符号,真实与假“像”在艺术家的创作中被重新定义,真实世界的实际存在与虚拟空间的拟像环境相交,亦真亦假间满足了观者的审美需要。他们漫游其中与作品互动,消解了传统架上艺术所产生的空间感,打破了主客体之间的绝对关系,影像作品与观者之间共同构造了超现实的真实世界,从而将有距离的静观审美转化为无距离的沉浸式审美。仿真的图像便成为了真实本身,虚拟与假象消解了真实,于是我们不禁感叹拟像时代何以为真。

注释:

- ① [法]让·鲍德里亚:《仿真与拟象》,马海良译,载汪民安等主编:《后现代性的哲学话语——从福柯到赛义德》,浙江人民出版社,2000年,第333页。
- ② 《哈姆雷特机器》是德国剧作家和剧场导演海纳·穆勒(1929-1995)创作的一部后现代主义的戏剧。剧本在1977年写成,作为对莎士比亚的《哈姆雷特》的一种后现代版本的“翻译”,以此反映东德共产主义知识分子的角色。
- ③ [美]凯瑟琳·库赫:《激进的美学锋芒》,周宪编译,中国人民大学出版社,2003年,第56页。

韩雅俐:天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

编者按：在当下，面对艺术上的多种表达方式，寻找中国的、民族的当代文化态度尤为关键。当观看“假园”艺术展后，带给我们的应是深深的思考。艺术无古今，每一个时代经典的艺术都是反映那个时代精神的“当代艺术”。展览结合现在中国的人造景观与自然秩序的关系，以艺术的方式阐述“现代假园”从材料、景观到审美、感知，几乎都是“假性体验”的课题，启迪人们无论是生活还是艺术都应逐渐回归到尊重自然的状态，建立起与自然的和谐关系。

Editor's note: Nowadays, when artists are facing various kinds of expression modes in art, it is crucial to quest for Chinese and ethnic cultural attitudes. After visiting the exhibition, audiences have so much to think about. There is nothing ancient or present in art. The classic artworks of each age are “contemporary art” reflecting the spirit of that certain age. The relation between Chinese man-made landscapes and the natural order is incorporated in the exhibition which states in an artistic way the “modern false garden” from the angles such as material, landscape, aesthetic appreciation and perception. The topics of false experiences inspire people to return to the state of respecting nature both in life and in art, and thus a harmonious relationship with the nature may be set up.

假作真时 无处当有

——略谈“假园”艺术展

When False Is Taken for True, Non-Being Turns into Being:
On the Art Exhibition “The False Garden”

路洪明 /Lu Hongming

陈春木 草木诗经（4拼） 综合材料（木板、宣纸、丙烯、墨汁、油画） 191.5×600cm 2015年



“假园”艺术展于2016年3月19日在今日美术馆开幕，展览展出了21位艺术家的49件作品，艺术家通过作品引领观者从嗅觉、视觉、听觉全方位地体验当代艺术。策展人廖雯借“贾园”的谐声与艺术家一起，为日日生活在“假园”中习惯并享受于这种“假性体验”的人们以提示，唤起我们对传统文化与当代文脉传承的思考，以及在当今中国多元的文化诉求境况下，文化现代化转型所遇到的困境，祈求找寻到遗失的“心灵之光”。

中国古典园林艺术是在尊重自然的前提下改造自然，“以假当真”创造出宜人的园林生态。在工业文明威胁人类生存环境的当今世界，这种思想理念的本身就蕴含着某种解

决问题的途径和哲学道理，值得后人学习与借鉴。这个展览从展题到作品都试图在表达这样的诉求。

中国园林是世界上风景式园林的典型，是在一定空间内，造园艺术家经过苦心经营，使用多种艺术手法将山、水、植物、建筑等实物元素加以组合而构成源于自然又高于自然的有机整体，将人工和造化巧妙地结合，从而达到虽由人作，宛若天成的艺术效果。这种“师法自然”而又再造自然的造园手法，使中国古典园林成为借景抒情的人造自然山水。人们常用“三五步，行遍天下；六七人，雄会万师”这副楹联来形容中国古典戏曲以少胜多的高超技艺，用于中国文人园林亦然。它在小范围内表现出大千世界的美景，就

展览链接：假园

主 办：今日美术馆

协 办：艺琅国际、聚德文化

策 划：廖 雯

参展艺术家：陈春木、何成瑶、洪 磊、靳卫红、李 博、廖建华、孟柏伸、欧阳文东、沈 岳、师进滇、史金淞、苏亚碧、王长明、谢 帆、杨 帆、杨 光、杨 干、余 加、展 望、张 伟、张震宇

展览时间：2016年3月19日—4月5日

展览地点：今日美术馆1号馆2层





何成瑶 40h33m07s 40小时33分07秒 针、汉皮纸 直径约145cm 2015年

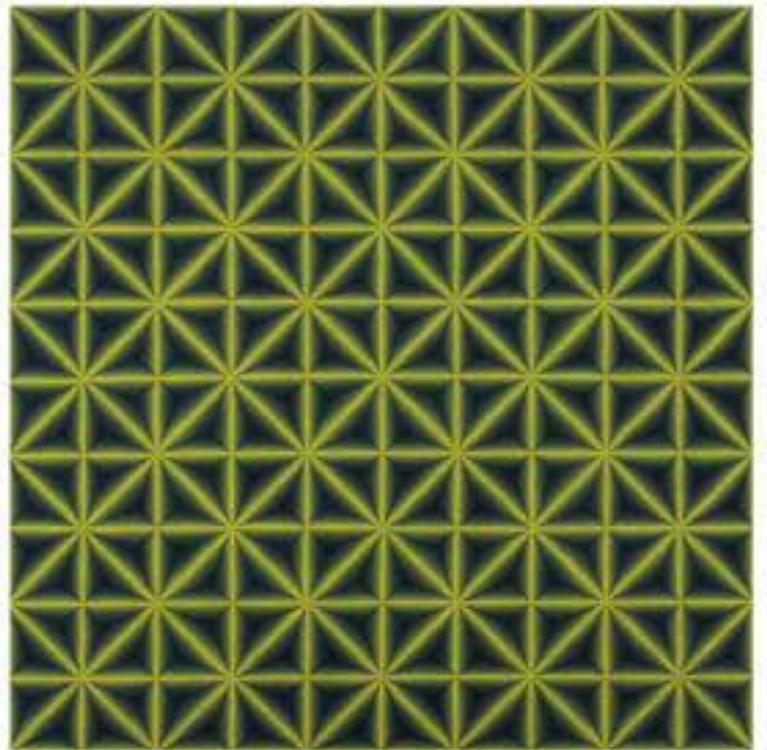
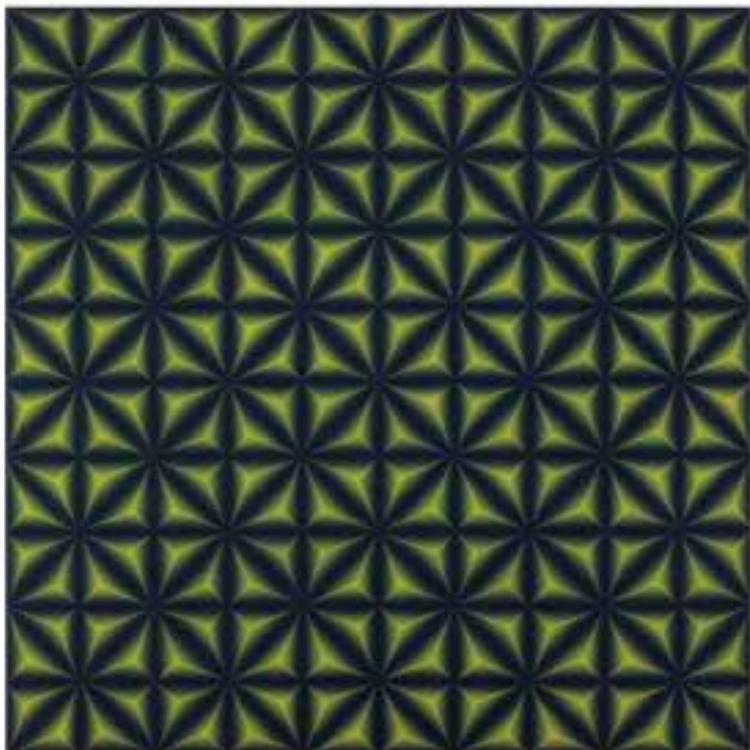


张震宇 dust160223-250cm-Through gathering dust, burnish and polish repeatedly, the canvas showed a mirror effect



孟柏伸 这是什么 瓷器上铅笔，木质家具上铅笔 118.5×60cm 2014年

廖建华 京 LJH1519 布面丙烯 150×150cm×2 2015年





洪磊 既见君子 丝绸上纺织颜料 36×49cm 2016年

展望 假园作品20160306—今日方案

苏亚碧 昆虫1 铁丝、镜子
40×13×9cm 2015年





沈岳 惊蛰 陶瓷彩绘 尺寸各样 2015年

杨干 游园 装置 霓虹灯、亚克力、电脑打印
600×306cm

王长明 假园1 太湖石 180×100×30cm 2016年





张伟 一座大山 综合材料 225×135×200cm 2006年



师进滇 浮沉 不锈钢丝着色 165×42cm×10 2015年

是运用了“以一当十”的艺术原则，园中景色，无论是庭院一隅的一树一石，还是假山池塘，像文人炼句一样都经过推敲锤炼，注入诗心画意，以收到笔少意深、景简情浓的艺术效果。参与假园展览的艺术家虽然在某些形式上未必借鉴了中国园林的构成要素，但归根结底他们所要表达的内容与中国园林的精神是相类的，都试图营造真正的、真实的心灵憩息园。

这些艺术作品与“园”一样亦假亦真，正如策展人自述所言：“就人为建造而言，园都是假园。就人心需求而言，园都是真园。”艺术作品何尝不是如此。人性的某些要素与大自然息息相关，不管是造园还是艺术创作都可以让人在大自然的怀抱中，建造自己的秩序，达到凝神聚气、宁心养性

的境界。

整个“假园”展览，从策展人的策划理念到艺术家的创作，皆使用了“假借”的艺术方式。中国园林以家族姓氏题名者居多，“假园”，假借“贾园”之声，听上去几乎是一座私家园林，事实上是一个当代艺术的展场。虽然展示的作品风格各异，但在整体观念的表达统领下，以艺术家的敏感和态度来表达他们对当下生活的真实体验，用艺术的方式提示问题。观众可以看到张震宇用灰尘打磨成镜面的“影壁”，展望依原样翻制的不锈钢太湖石，余加把建筑扎带栽种在水泥上的“草地”，杨千运用手机软件走出来的北海湖水，张伟靠铅皮金条塑造的“山”。同样是假借太湖石的形象，王长明用现代概念的“方直”切割打磨的作品不仅与不锈钢太



余加 白草地 装置



杨光 胜利 5 树脂、树 20×20×60cm 2011年



杨帆 赞美诗之一 服装辅料 175×175cm 2012年

湖石不同，也失去太湖石传统审美瘦、漏、透、皱的特点。史金淞依原样翻制的铜质金色的松树、椅子、太湖石组合的“文人画”场景和杨帆用纺织材料手工缝制的花圃，以及陈春木用木板绘制和铜树组成的“欲望花园”，杨光用不锈钢、玻璃钢等废弃材料长在一起的“盆景”，苏亚碧用金属丝编制的昆虫和花朵，这些假的物象虽形式各异却意在营造一种理想的境象。各种非传统绘画方式绘制的“透窗”（谢帆）、“花窗”（廖建华）、“圆窗”（何成瑶），透视解剖园林的丝面绘画（洪磊），金属丝原样编织翻制镂空的门扇、条屏、古琴（师进滇），非写实意义的绘画屏风（靳卫红），铅笔完全涂盖的官帽椅、几、梅兰竹菊条幅，和电脑键盘“键”

像素化马赛克拼贴的《千里江山图》（孟柏申），意象多彩的陶瓷花园（沈岳），则是有无相生的视觉假象。另有两个“无形”作品予人全新的展览体验，一个是“嗅觉体验”，欧阳文东采集展览当地、当时原料制作的香，另一个是“听觉体验”，李博以现代观念改造的中国传统乐器和中国音乐的自创曲目，还有一个“视觉体验”，现代“假性生活”的录像作品。观众可以在熟悉又陌生、习惯又新奇的感觉中，走进当代艺术的“假园”一游。

路洪明：天津美术学院学报编审
中央文化管理干部学院客座教授

马秋莎：沃德兰

Ma Qiusha: Wonderland

编者按：“我是谁”是一个寻回思考的哲学命题，“我”存在不仅局限于当下真实我，也有基于血液流传的隐形符号组成的“我”，或是时代前行中迷茫而被磨砺的“我”。“我将到哪去”，是基于自我认定后，对未知的思考。不论未来将前往何处，总会带有“本我”的特质。本期，我们关注于80后青年艺术家马秋莎的跨媒介艺术。其艺术运用多种表现形式（影像、装置、身体表演等），融合个人生命体验、生活感知，以女性细腻的情感认知，探讨人与人之间的情感、当今社会运行情境中的矛盾、快节奏生活中人们自我认知的彷徨与焦虑等。马秋莎的艺术以其强烈的代入感、时代感、生动感受到业界关注。

Editor's note: “Who am I?” is a philosophical proposition. The existence of “I” does not refer to the authentic self only, but also the “I” constituted by the invisible symbols based on blood lineage or the “I” confused and hardened in the advance of era. “Where am I going?” is a question about the unknown based on self-identification. No matter where the future is heading, it is there. In this issue, we pay attention to the cross-media art by Ma Qiusha, a young artist born in the 1980s. Her art adopts various forms of expression, such as videos, installations and physical performances, etc. It integrates personal life experiences with life perception. She uses her female sentiments to discuss the feelings between people, the contradictions in the current social functioning scenarios and people’s hesitation and anxiety in their self-cognition in a rapid pace of life. Ma Qiusha’s art has attracted attention in the art circles with its strong sense of substitution, sense of the times and vivid feeling.

展览链接：

马秋莎：沃德兰

主办单位：北京公社

展览时间：2016年6月25日—8月6日

展览地点：北京朝阳区酒仙桥路4号大山子798艺术区（北京公社）

Exhibition Link:

Ma Qiusha: Wonderland

Sponsor: Beijing Commune

Exhibition Date: June 25 – August 6, 2016

Venue: Dashanzi 798 Art District, No. 4, Jiuxianqiao Road, Chaoyang District, Beijing (Beijing Commune)

北京公社荣幸地宣布，我们将于2016年6月25日开启新展览“马秋莎：沃德兰”。这是马秋莎在北京公社的第五场个展，展览将持续到2016年8月6日。

展览名称“沃德兰”取自北京昌平上世纪90年代斥巨资建造的巨大游乐园的名字，也是英文单词“Wonderland”的汉语音译。这座充满了奇观与雄心的巨城被寄予了热烈的期望，号称当时的“世界第一大乐园”，却由于复杂的原因而烂尾，直至荒废数十年后被悄然拆除。

主展厅里的同名作品《沃德兰》，是马秋莎从去年起开始探索的新作。摔碎的同规格水泥板被深浅不一的肉色尼龙

Beijing Commune is pleased to announce the opening of Ma Qiusha’s fifth solo exhibition “Wonderland” at the gallery on June 15th, 2016. The exhibition will continue until August 6th, 2016.

The exhibition title “Wonderland” derives from a mega-scale amusement park extravagantly built in the 1990s in Changping District, the fringe of Beijing city. Like the Chinese exhibition title “沃德兰”，the park’s Chinese name was a phonetic translation from the English word. Eagerly anticipated at the time, this giant town of spectacles and ambition claimed to be the “world’s largest amusement park”，only to find itself delayed for complex reasons and was eventually quietly demolished after decades of abandonment.

Exhibited in the main hall, the eponymous work *Wonderland* is a new installation that Ma began working on since last year. Smashed



马秋莎 火星 单频录像 3' 53" 2016年 Ma Qiusha, Mars, shingle channel video, 3' 53" , edition of 5, 2016

袜包裹，再重新拼合，连接成块。弹性不佳、色彩带有浓厚人造感的肉色尼龙袜在今天早已过时，却曾被八九十年代的中国女性视为时髦装扮。在艺术家对童年的追溯中，肉色尼龙袜的存在仿佛并非为宣扬个性，而是对身体及其差异性的遮蔽。作品的准备及制作过程中，她使用了透明指甲油来粘补袜子上细小的破损，而这也正是马秋莎的母亲在那个生产远未过剩的时代里出于节约而修补尼龙袜的方法。身体的私密性与集体性、贴身物品中包含的记忆和温度与时代美学交织在大面积覆盖了展厅地面的《沃德兰》中。

同一展厅中的三频录像《化身》表面看起来更像是一则制作精美的广告：年轻女孩儿摆脱了旧时遮掩身体的尼龙袜，镜头下闪烁着金粉修饰过的裸露身体。圣经、佛珠、墨镜触手可及，阳光正好，一切是那么灿烂、慵懒且漫不经心。三个屏幕的同步完结后，唯有中间屏幕的影像还在继续：镜头飞速上旋的画面中呈现的景象将观众从精心设置的虚构中拉回现实。

cement slabs of the same model are wrapped in nylon stockings in different shades of nude, then reattached into new blocks. Nude nylon stockings have certainly gone out of fashion today for their poor elasticity and artificial colors, but were once trendy items among Chinese women in 80s and 90s. In the artist's retrospection of her childhood, nude nylon stockings do not signify idiosyncrasies, but the masking of bodies and their inherent differences. While preparing and producing the work, Ma used clear nail polish to patch the snags and tears on the stockings – the precise way in which Ma's mother used to fix her stockings in a time far before the ubiquity of overproduction. The body as a both private and collective entity, the memory and texture of an intimate object worn next to the skin, and the aesthetics of a bygone era interweave and meet in this Wonderland that enclothes a large proportion of the exhibition floor.

In the same exhibition hall, the three-channel video *Avatar* seems to resemble an exquisitely crafted TV commercial: young girls, extricated from old-style nylon stockings, bathe their bikini bodies shimmering with gold powder under the lens. With the Bible, the prayer beads, and sunglasses within reach, everything in this perfect sunny day appears resplendent, lethargic, carefree. As the three synchronized screens come to an end, images on the screen at center continue to play: the lens rotating at high speed presents a scene which brings the audience from a





马秋莎 沃德兰 水泥、尼龙袜、多层板、铁、树脂 980×615cm 2016年 Ma Qiusha, Wonderland, cement, nylon stocking, plywood, iron, resin, 980×615 cm, 2016

二号展厅投射在整面墙上的单频录像《火星》，为观众呈现了极度细腻又极度广袤的红沙陆地。微距镜头下惊人质感的红沙颗粒与航拍镜头下毫无人类活动痕迹的旷野沙丘，

meticulously wrought illusion back to reality.

In the dark space next to the main hall, a video is projected onto an entire wall. *Mars* presents the audience with an expanse of fine red sand.



展览现场



展览现场



马秋莎 化身 三频录像 4'00" 2015年 Ma Qiusha, Avatar, 3-channel video, 4'00", edition of 5, 2015

用超越个体体验的视角描画出一个神秘的类星球地表。短片中不停翻滚推进的红沙巨浪仿佛宇宙的存在般无穷无尽。以“沃德兰”这个在中文字面上看起来毫无意义又充满幻想的词语命名的展览，从身体在现实中的真切存在开始，最终将观众抛掷在回响着宇宙音的荒漠之中。

马秋莎出生于1982年，2005年毕业于中央美术学院，2008年毕业于美国阿尔弗雷德大学并获艺术硕士学位，现生活和工作于北京。她的作品曾于英国泰特现代美术馆、荷兰格罗宁根美术馆、土耳其 Borusan Contemporary、德国杜塞尔多夫美术馆、德国卡尔斯鲁尔艺术与媒体中心、美国休斯顿当代美术馆、坦帕艺术博物馆、圣彼得斯堡美术馆、橘郡美术馆、俾尔根国际艺术基金会、挪威斯塔万格美术馆、波特兰当代艺术学院、英国华人艺术中心、北京尤伦斯当代艺术中心、上海民生现代美术馆、OCT当代艺术中心上海馆、中国美术馆和中央美术学院美术馆等多处展出。她近期参加的展览包括莫斯科国际青年艺术家双年展（2015），柏林戴姆勒收藏展（2015），及美国卫斯理大学美术馆群展“ WeChat ”（2016）等。马秋莎曾获“皮埃尔·于贝尔奖”提名（2014）及“第七届 AAC 艺术中国 - 年度青年艺术家”（2013）提名。

A macro lens shows the astonishing texture of red sand particles while aerial shots display sand dunes that show no trace of human activity. This perspective transcends individual experience by depicting the mysterious surface of a celestial body. The huge waves of red sand rolls endlessly like the infinite expanding of the universe. While the exhibition's Chinese title – a transliteration of the English word “Wanderland” – seems devoid of meaning, it provides a fertile ground for the imagination to roam free. It takes the body's corporeal existence as the starting point and casts the audience into the midst of a desert which echoes the sound of the universe.

Ma Qiusha was born in 1982. She received her BA in Digital Media Art from China Central Academy of Fine Arts in 2005 and MFA in Electronic Integrated Arts from Alfred University in U.S. in 2008. She currently lives and works in Beijing. As one of the most dynamic figures of the emerging generation in China's contemporary art community, Ma Qiusha's art has been widely exhibited across the international art scene. Her works have been shown at Tate Modern, UK; Groninger Museum, the Netherlands; Kunsthalle Düsseldorf, Germany; ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, Germany; Borusan Contemporary, Turkey; Contemporary Arts Museum Houston, U.S.; International Contemporary Art Foundation, Bergen; the Chinese Arts Centre, UK; Stavanger Art Museum, Norway; Ullens Center for Contemporary Art, Beijing; Minsheng Art Museum, Shanghai; OCAT, Shanghai; National Art Museum of China; and Art Museum of Central Academy of Fine Arts, Beijing, etc. Her recent exhibitions include “Moscow International Biennale for Young Art” at Museum of Moscow; group show at Daimler Art Collection and Wesleyan University, etc. She was nominated for the Pierre Huber prize (2014) and “Young Artist of the Year” by Award of Art China (AAC) in 2013.

来自前线的报告

——第15届威尼斯建筑双年展印象

A Report from the Front: Impression of the 15th Venice Architecture Biennale

黄海涛 /Huang Haitao

编者按：“前线”一词，多指作战时由最前面的作战部队形成的一条军事线，此说法在两极格局形成后，逐步淡出政治视野。此次展览“来自前线的报告”将前线一词应用于建筑领域。既与阿拉维纳的个人有关，但更重要的是以中国为代表的发展中国家，在经济全球化趋势下，经济迅速发展，但社会两极分化也日趋严重。建筑与人文生存环境也趋于分化。此次展览期望不同国家的建筑师、策展人以各自的方式思考和定义“前线”的概念，从不同的视角阐释“家”与人、与社会、与身份认同、与建筑、与时间、与难民等问题的关系。

Editor's note: The front normally refers to a military line

formed by the headmost combat troops during a battle. This meaning of the word gradually disappeared from the political view after the formation of the bipolar structure. The exhibition, A Report from the Front, applies the word to the field of architecture, which certainly has something to do with Aravena himself. However, what is more important is that developing countries with China as the representative, though having achieved rapid economic development under the tendency of economic globalization, are experiencing more and more serious social polarization. Architecture and humanistic living environment tend to be polarized as well. It is hoped that, through this exhibition, architects and curators from different countries may think about and define “the front” in their own way, and interpret from different perspectives the relationship between “home” and human beings, society, identity, architecture, time and refugees etc.

展览链接：

第15届威尼斯建筑双年展

策展人：亚历杭德罗·阿拉维纳

展览时间：2016年5月28日—11月27日

展览地点：意大利威尼斯 Giardini（拿破仑花园贾尔迪尼）和 Arsenale（军械库）



展览中的平民花园

由于我们的作品入选了今年威尼斯建筑双年展，需要提前两周赶到位于威尼斯军械库的中国馆装配，得以看到了很多国家以及设计艺术组合的作品项目搭建过程。威尼斯双年展的展区分为军械库和 Giardini 花园两部分。我们接触最多的是军械库部分的项目。我非建筑专业出身，以下由外行的角度谈谈对本届双年展的零星片段印象。

对第 15 届威尼斯建筑双年展的整体印象

总的感觉，这届双年展在姿态上是一届相对轻松的、“航空母舰”缺席、资本隐退到幕后的双年展。这种姿态表现在大量关注平民以及极富灵感的“小设计”的出场。这个“小”，指的是项目和规模，其中反射出的智慧则实在很大。

总策展人阿拉维那为这届展览所设主题为“来自前线的报告”。我们也确实看到了大量的来自世界各地不同的建造者们所呈现出的、在不同自然与社会环境条件下所做具体实践的“报告”。世界各国在发展进程中遇到的问题大同小异，这届展览特别强调了建筑的社会角色。这一点有效地激发了参展者的共鸣。

关于我们的参展作品

“无界景观工作室”入选中国国家馆的作品为“安住·平民花园 - HOME.Communal Garden”，讲述我们去年年初以志愿者的身份参与的杨梅竹斜街 66—76 号夹道公共空间改造的经验。实际上是在讲一个“如何让 5 户共用同一破

败夹道、邻里关系相对紧张的家庭打开门户建立积极的邻里关系，以期进一步建立共享社区”的故事。

这个项目中我们并没有做外科手术式的设计改造。在采取了点对点的长期调研后，“无界”团队的发起人谢晓英最终提出为共同使用这个夹道、平时互不来往的 5 户人家建立共享花草堂从而建立社区价值共享与小“经济共同体”的方案。在这个项目中，我们团队只是推动者，五户人家都作为设计师参与设计。也因此“花草堂”不是一个街区“硬件”实体改造项目，而是试图建立与改变邻里组织与结构方式的实验。

为了在双年展上讲述这个故事，我们决定运用当代艺术的手法，在军械库中国馆室外花园，按照杨梅竹斜街 66—76 号夹道的平面，严格按比例搭建大型的综合装置。具体形式上我们借鉴摄影中的“正负像”做法，将围合挤压出夹道空间的房屋建筑虚化，将夹道空间实体化，融合现成品、多媒体与种植的手段来和观众分享我们的实践心得。

这个装置的特点在于，这是一个观众可以“上手”，即可以参与创作的作品。在现成品的选择上，大量使用了北京老街区居民最常见的日用器皿，用作种植的花盆容器。这些器皿都是家庭升级时被淘汰但是舍不得丢弃的。在筛选时我们把握了一个分寸，就是摒弃容易引发“文化美感与怀旧”的东西。这个选择在现场也确实也引发了共鸣。参观者很容



可实时观看的“花草堂”



可实时观看的“花草堂”



可实时观看的“花草堂”

易准确地与装置产生关于“HOME”的通感。这个项目和展示装置与这届双年展的调子如此和谐，是我们事先没有想到的。

这次在威尼斯的布展期比较长，将近两周。在对公众开放日前来“串门儿”的，基本上是各参展团队，以及VIP、记者和各种评论家们。英国文化艺术委员会（British Council）的成员看到我们的装置后很高兴，纷纷到装置各处自己动手种植。他们说：“Home，你们和我们讲了一样的故事。”英国馆今年的主题是“Home Economics”，他们在宣言中强调了他们要的不是 Housing 而是 Home（是家而非房屋）。

日本国家馆的参展人看过我们的装置后找我们聊天，请我们过去看日本馆，说我们和他们做的是同一件事。日本国家馆这次荣获了国家馆银狮奖，颁奖词中提到他们在狭小的居住空间中展现的诗意。我以为这句话也是颁给来自“前线”的所有人的。这些共鸣与通感让我们很开心。

这次的展期共6个月，开馆后将会不断有参观者在我们的装置中种植与采摘，而我们也不知道这个作品最终会变成什么样子。这是一个时刻在变化中的作品。由于这个作品在不断生长，是有生命的，我们还将会在展期结束时为作品做一个慎重和完美的收场。

最喜欢的展馆：英国国家馆

英国国家馆这次在两层的馆中建起了狭窄局促的各自

独立然而又有强烈内在关联的“样板间”，展览分为1. A Home For Hours. 2. A Home For Days. 3. A Home For Months. 4. A Home For Years. 5. A Home For Decades（一小时之家、一日之家、一月之家、一年之家、十年之家）。策展人很年轻，他在阐述里提到，由于经济的发展、交通费用的低廉与信息互联的便宜，现在很少有人还住在出生地，搬家频率高。作为中国人，我们起码都经历过一次以上的房屋买卖以及各种搬家迁徙。共同的逻辑使得我们很容易融入到这个展品中去。英国馆的布展和作品，似乎永远不会让人失望。你会在任意细节中感受到那个产生了从莎士比亚到滚石、到哈利波特的土壤。这个感觉很难用语言描述。

最迷人的展览

我个人最着迷的，是双年展主题馆中 Forensic 团队的作品。Forensic 是一个由建筑师 + 艺术家 + 电影人 + 记者 + 律师与科学家组成的研究机构。他们最著名的工作，是通过建筑分析、建模与动画等手段，还原战争对城市的破坏，用研究结果为联合国调查战争犯罪提供证据。他们这次展览中展现了一颗导弹在加沙城市中爆炸后所产生的后果。Forensic 根据媒体新闻、爆炸现场收集到的手机视频图片、音频分析以及目击者证言等，精准还原了爆炸过程——精确到导弹型号、具体时间轴节点、被击中建筑的位置、建筑被击中时的弹洞形状、导弹的破坏直径以及死亡人数和亡者的个人信息等等。Forensic 在寥寥几句的前言中强调了建筑



展览中的平民花园

从业者的调研职能，建筑分析的公众性与政治性。

三个动人的小项目

今年的军械库沿岸，设置了十几个设计师和团队的作品，全是小规模小尺度、为少数人群而做的设计，相当睿智动人。即如以下的三组。

第一组：福斯特设计的非洲 Droneports。这是为没有基础设施的非洲设计的无人机机场，目的是为当地人运送药物等紧急物资。这个建筑是由取自当地材料烧制的砖，经过精确的计算而搭出的一体建筑。我没想到航母级别的福斯特大师会做这样的小设计，觉得很惊讶。

第二组：The Warka Water Project. 瓦卡蓄水计划，是意大利“Architecture and Vision”为尼日利亚干旱地区做的收集空气中的湿气集水的水塔。想法来自古代，材料取自当地，做法则是经过精密计算的。搭建过程简单，细心即可；除了需要爬高之外，感觉上比独自安装一个宜家大衣柜要容易些。总造价低于 1000 美元。水塔除了集水之外，还兼具图腾与公共聚会空间的功能。Warka 是埃塞

俄比亚草原上的树。双年展上 Warka Water 搭建在军械库中国与意大利馆和我们相邻的草坡上。一开始看到 Arturo Vittori 领着几个年轻人在整理满地的竹竿、尼龙网和金属铃铛，我们不明就里，直到某天遛弯抬头突然发现大塔立起来了：原来那些风铃铛是为了赶鸟儿用的，尼龙网可以锁住空气中的湿气使其凝聚流入塔下的蓄水池。水塔外形美丽，相当有感召力。

第三组：NLE 事务所在尼日利亚做的水上学校 Makoko Floating School，这是为尼日利亚海岸居民设计的水上学校。这个小建筑底层有蓝色的大浮力桶，一层是操场，二层以上是教室，整栋可以容纳上百名学生。运到军械库的时候我们都在场。虽说这已经是一个著名的设计了，但是看到这个美丽的房子飘过来靠岸的时候，所有的人都笑逐颜开，场面难忘。

我曾作为志愿者在东非马赛部落的草原上参加过为当地孩子们建造学校宿舍，所以心中对以上几组项目大起共振。先进的设计方法与地区的资源与需求融合，确实是一个充满希望的方向；而专业建筑师也的确可以在低造价的同



可实时观看的“花草堂”

时，作出极具质感的设计。

由衷赞叹这些设计师们的智慧和温暖的初衷，以及他们对当地文化基因的梳理与敬重。在没有公共基础设施的地区，这些伟大的设计能够提供给当地人的，可就不仅仅是生活的便利了。

不可回避的德国国家馆

德国馆今年的展览主题是 Making Heimat。“Heimat”是德文，在英文中难以找出对应词。它有故乡、故园的意思，不同于 Home。黑格尔常用这个词，有着精神家园的意思在里面。佛兰芒文有从 Heimat 衍生出的一个词“Heimwee”，就有思乡病的意思。我觉得此处最好的对译，反倒应该是我们参展作品的名字“安住”两个字。也许是我自作多情吧，但是起码德国馆的主题不仅仅只是安家意思。

德国国家馆的展览，内容与形式均鲜明。每一个展览单元都以口号式的 The Arrival City that……作为开始，明确了德国对移民与难民的接纳态度。各单元内容为关于亚洲、阿拉伯国家、非洲移民与难民在德国落地落户的各种极其详尽的调查数据。虽然展览中没有任何成形的建筑解决方案，但是为未来的移民城市建设提供了特别让人敬佩的坚实的数据前提。

双年展开幕后，我离开威尼斯去德国科隆的朋友家过周末，在那里亲眼看到了难民孩子在森林草地上快乐地踢球，游泳池的入口有阿拉伯文的说明，讲解游泳着装方式。大街上出现了崭新的针对穆斯林的心理救援中心和针对难民的

慈善商店。令人亲身感受到了这个国家对难民的从容与有效率的接纳。

朋友夫妇是很成功的音乐家。他们说德国现在的德文老师都紧缺了，他们自己谢绝了年中的演出邀请，准备留在家里好好收拾一下能捐献的生活物品。

离德回京时正遇到科隆机场因突发事件关闭，大量航班取消，在人流中茫然地挤了4个小时才得以登上晚点的飞机。登机口在没有事先通知的情况下换了三次地方。这在平时的德国是不可思议的。我深深感到在按部就班接纳难民的同时，欧洲对恐袭确也神经敏感到了风声鹤唳的程度。此刻回想起德国国家馆的主题，才更深切地理解了他们那份“来自前线的报告”。

在现代城市的疾速发展以及个人欲望极速膨胀的时代，如何坚守自己的社会责任对于任何人都是考验。虽说对于一个时代和一座城市来说，设计师只是一个微不足道的过客，但是这并不能成为我们不去做的理由。阿拉维那有句话说得很好：If we're going to talk the talk, we have to walk the walk。对下一代的教育是我们真正的前线。这个回报会来得相对很慢，但也大概是我们唯一的希望吧。

黄海涛：中国城市建设研究院无界景观工作室艺术总监

“合法性焦虑”：

美术馆管理中的依据、“馆格”与“灵魂”问题

“Anxiety about Legality”: Basis, “Gallery’s Dignity” and “Soul” in Gallery Management

蓝庆伟 / Lan Qingwei

摘要：本文主要讨论美术馆管理中的“合法性”“馆格”“灵魂”（收藏）三个问题。合法性问题不仅仅是当代艺术面临的问题，同时也是美术馆面临的问题，尤其应关注美术馆的“合法性”依据问题；“馆格”是美术馆进行馆际合作的学术性、技术性对等的问题，尤其是在国外展览不断进入中国的境遇下；美术馆的收藏即美术馆的“灵魂”，收藏问题在某种层面上直接决定了美术馆的“馆格”，同时也决定着美术馆的学术地位与关联服务。

关键词：美术馆的“合法性”；“馆格”；美术馆收藏

一、美术馆的“合法性”问题

2009年王林发表文章《除了既得利益当代艺术还剩下什么：中国当代艺术二十年祭》，并在文章结尾处如此写道：“的确，中国当代艺术的头面人物，其中不少人曾经是艺术进程的推动者，曾经发挥过重要的历史作用。但时至今日，如果只是沉湎于既得利益和既成状态，他们和中国社会现实、和中国人的精神诉求已经没什么关系。请记住豪泽尔在《艺术社会学》中说过的一句话：阻碍艺术前进的人不是一般公众，而恰恰是那些曾经属于先进分子的艺术家和批评家。面对中国当代艺术二十年来的历史，我为革命和革命者的异化感到惋惜，同时也感到无奈。”^①随后吕澎对此发表文章《除了既得利益，当代艺术需要争取彻底的合法性》来一一回应，并从文章题目上直接说明除了既得利益，当代艺术需要争取彻底的合法化。“当代艺术之所以遭遇不同的质疑，很多情况下不是学术问题，而是因为学术的基础没有建立起来，而这正是我们多多少少有学术积累和历史经验的人急需的工作。可是，你我都知道，现在究竟有多少从80年代走过来的人在进行这方面的研究？年龄都进入了‘奔6’的轨道，而当代艺术本身也因为合法性没有彻底地建立起来，国家资源我们几乎用不上，如果加上我们对‘国际资本’的质疑，按照你的说法中国资本又是乱来，我们有什么途径可以既保持我们立场的纯洁性，又能够有效地推动中国的当代艺术？”^②这次争论被王林称为“王吕之争”。这个争论提到并多次提及“合法性”的问题，“合法性”既是中国当代艺术一直面临的问题，也是中国当代艺术发展进程中的核心问题之一。

这里指的“合法性”概括起来比较简单，是指当代艺术从“不合

Abstract: This article mainly discusses three issues in gallery management, namely, “legality”, “gallery’s dignity”, and “soul” (collection). Legality is an issue faced by contemporary art and by galleries as well, especially the basis for the legality of galleries. “Gallery’s dignity” is an issue on the equivalence of academic quality and technicality concerning the cooperation between galleries, especially under the circumstances of foreign exhibitions constantly introduced to China. The collection of a gallery is its “soul”, which to a certain extent determines the “gallery’s dignity”, and meanwhile, the academic status and related services of the gallery.

Keywords: “legality” of a gallery; “gallery’s dignity”; collection of a gallery

法”变成了“合法”。在中国当代艺术二十年的回顾中，王林对中国当代艺术的思考排除了市场既得利益——虽然这个词比较严峻，但是大家可以把它理解为是市场经济下的一个当代艺术环境。我们为什么要提既得利益与市场呢？因为中国当代艺术的“合法性”在吕澎的文章中描述为——当代艺术恰恰是通过市场来完成了它的合法性。在1992年艺术走向市场的阶段，伟大的“中国设计师”（邓小平）在中国的南海边“画了几个圈”，我们的当代艺术也参与了这股浪潮。从80年代末起，由于政治的某些原因，中国当代艺术展览遇到了困难，除非挂靠于一个合法的主体——一个事业单位或者政府性单位——才能办展。但这样的状况在1992年以后有了改变，企业也可以做展览，即市场可以投资展览。中国当代艺术由此走向一种市场合法。

“王吕之争”的争论核心在于，吕澎认为中国当代艺术要争取彻底的“合法性”，为什么会有“彻底的合法性”这一说法呢？中国当代艺术直到今天仍面临着“合法性”的诸多问题，包括被认知、被认可的地位问题，尤其是如何完成市场合法后的政治合法化。尽管上海美术馆1996年“上海双年展”展出了对中国当代艺术的收藏，这足以被称为合法性表征的一个要素，也就是说官方的美术馆、机构开始收藏中国当代艺术了，之后越来越多的官方机构如广东美术馆等逐渐地涉入当代艺术领域的收藏，包括再后来成立专门的“中国当代艺术研究院”，这也是当代艺术逐渐合法化的过程体现，但在前述文章中，吕澎的态度是，觉得当代艺术直到今天还不能彻底地被国家或这个政府接受，也就是政治合法化，所以他在文章中提出要争取彻底的合法性。我们再看王林的文章，他提出“当代艺术还剩下什么”，这显然站在另外一个角度，认为中国的当代艺术已经从不合



图 1-1



图 1-2

法走向了合法,那么这之后我们又该干什么?是否已经完成“合法”成为“王吕之争”的一个学术问题。

这里不想就“王吕之争”展开讨论,只是想以此为引子来引出本文标题“合法性焦虑”的来源。孔飞力(Philip A.Kuhn)的著作《中国现代国家的起源》中,翻译者二陈(陈兼、陈之宏)在导言中也提到了“合法性焦虑”:“也可以说,‘国家’是他要研究的重要对象——只不过他采纳了新的角度。也正因为如此,他才提出了中国帝制晚期的危机所涉及的并非仅仅是‘一个王朝的衰落’、更是‘一种文明的没落’的重要看法。在孔飞力为《叫魂》所构建的大叙事中,‘国家’又是关键性的角色。他将相当的笔墨放在作为国家的人格化体现的君主及各级官员的描述与探讨上;他所试图揭示的,是由皇权及官僚体制之间错综复杂的关系所透露出来的大清帝国政治体制的运作特点和内在矛盾。而在这一切的背后,还有着满清统治者因大一统帝国表述与自身种族意象之间的紧张而挥之不去的‘合法性焦虑’。”^③这里所提及的“合法性焦虑”是本篇文章标题的来源,将其置换于当代艺术,是指当代艺术在合法状况下的一种焦虑,也是王林所认为的当代艺术“安全无虞”状态下的一种焦虑,即在取得合法性地位之后所产生的焦虑,而这一种焦虑恰恰是美术馆管理当中所缺失的,美术馆不缺乏当代艺术所缺失的政治合法性,而是因获得了合法性的认知而忘记合法化、合法性前提下应该采取的管理手段,我们是不是应该采取更积极的、像争取合法性那样的努力去做相应的美术馆管理工作?本文恰恰是在这样一种“合法性焦虑”的背景下,展开美术馆管理中的依据、“馆格”以及“灵魂”(收藏)三个问题的讨论。

二、美术馆管理的依据问题

第一个问题就是美术馆管理的依据问题。为什么谈依据问题呢?需要先从小故事说起。有一位中国的朋友去英国读“艺术法”专业,闲聊时他问我这个专业在国内的前途如何,我开玩笑说非常有前途,未来的就业方向是中华人民共和国国务院立法委员会以及外企。原因是中国没有一部关于艺术的法律,所以这个专业是一个非常具有前景的专业。美术馆也不例外,关于美术馆的法律文件也是缺失的。这首先要解决艺术法律欠缺的问题。

美术馆管理没有“法”,或者说没有合法的《法》。中国有多种等同于法律的有效形式,如法律、法规、文件,还有暂行条例,在没

有法律依据时,则依据这些“文件”。1986年中华人民共和国文化部发布的《关于美术馆管理的暂行条例》应该是目前国内关于美术馆的最高法律依据。这个“法律”是打引号的,因为它不是法律,只是一个依据,是由文化部颁发的一个文件。在著作权人要遵守《著作权法》以及《合同法》等法律的同时,美术馆首先遵守的应该是1986年的这个依据条款。条款的描述比较宽泛,比如说要服务于社会主义建设等,但在具体执行层面上,基本上经不起很深入的研究。幸好2012年文化部艺术司下面设立了一个半民间半官方的组织叫“全国美术馆专业委员会”,它协助文化部艺术司做一些基础工作。文化部艺术司就曾在2011年至2012年组织了一系列的课程,如“全国美术馆馆长培训班”“全国美术馆典藏与修复培训班”等,都是由全国美术馆专业委员会执行。2010年中国文化部颁布了第一批九家全国重点美术馆评估。既然是评估,必然有它的办法和标准,这个评估办法与标准根据各子项目分值的不同,约定了在美术馆管理层面的具体事项,并且规定了哪些工作是不可缺失项。它既是全国重点美术馆的评估标准,同时也为美术馆管理工作提供了一个有据可依的、可操作、有具体指导意见的“法律”文本。但它依然不是法律,只是一个评判标准,尽管它已经规范到今天涉及美术馆管理中的一些实际工作,不再是一个很宽泛的条款,同时也让全国力争成为全国重点美术馆而努力的机构有了参照依据。文化部艺术司司长诸迪曾在文章中提及中国的美术馆问题,其中对藏品状况用这样的描述:“……存在着家底不清、保存不善、利用不够、效率不高等亟待解决的问题。”^④针对这些问题,文化部下发《文化部关于开展全国美术馆藏品普查工作的通知》(文艺函[2013]1609号),并成立全国美术馆藏品普查工作办公室,首次在全国范围内设立统一的工作标准,分为四部分:藏品登记著录规范;藏品分类、定名、件件规范;藏品编码规范;藏品影像信息采集规范。这一文件在解决了全国美术馆藏品著录工作长期无统一标准问题的同时,也为美术馆的藏品工作提供了规范依据。

王璜生馆长从广东美术馆调至中央美院美术馆做了一个重要的展览——如果梳理中国展览史,这个展览应该进入展览史——围绕一张画展开,就是李叔同的《半裸女像》。令人啼笑皆非的是,这个重要的展览从操作层面上起于仓库查找和梳理藏品,结果找出来这张实为李叔同创作,却用其他名字代替登记的藏品《半裸女像》。对



图 2-1



图 2-2

此我们当然可以说，王馆长非常有功劳，展览非常有成就，但反过来也给了之前的馆长（负责人）们一记响亮的耳光——中央美术学院为什么这么多年不知道有这张画的存在？以此类推，还有很多藏品的状况也同样不清楚、不准确。我们既要看到这种“今天做梳理永远不晚”的乐观，另外也要看到背后存在的问题。

这里又面临下一个问题：藏品如何登记、如何刊登？广东美术馆的纸质版藏品画册当中使用的是等大的藏品图片，这样的印刷刊登方式值得推敲。为什么要用等大的呢？为什么不是重要藏品变大，其次的变小呢？第一个原因在于藏品对美术馆来讲没有大小，同等重要。曾经有一道智力题，问如果美术馆的库房着火了，你在跑的时候应该拿哪一张作品？有人会想哪张贵拿哪张，实际上答案是拿离出口最近的那一张。这体现了两个核心原则：第一是保证人的安全，第二是能保护的藏品先拿。另一个原因就是广东美术馆每年定期所出的一本藏品目录，是为纳税人负责——这些作品都是花纳税人的钱买来的，美术馆有义务把这些作品告知纳税人。

在藏品信息准确和库存修复之外，第三个问题就是藏品登录的问题，这同样是个大问题。广东美术馆花重金开发了一套“藏品登录软件”来解决油画、版画等任意媒介作品的著录工作问题，这实际上已经建立了标准。在此之前，中国应该没有任何一家美术馆做过这个标准的建立工作，全国性的网络管理系统同样也是亟待建立的。之后，2013年由文化部来统一领导建设的藏品普查系统问世，各个美术馆都用这个软件去登录自身的藏品，解决了统一标准的问题。在此之前，有多少家馆便有多少种账本，更没办法用国际通行的标注方式去识别。

所以这两部“文件”，即文化部颁布的第一批九家全国重点美术馆评估标准《文化部关于开展全国美术馆藏品普查工作的通知》，虽然不是法律，但是它在具体的执行层面，是比较符合美术馆管理标准的可实施的办法。

两部文件之后要提到的第三个依据就是《博物馆法规文件选编》这本书。中国虽然没有美术馆的法律，但是有博物馆的相关法律，博物馆的法律以及博物馆藏品定级制度是非常完善的，中国的法律规定对每个级别的文物采取不同的管制措施，以及海关管控措施。基于此，很多美术馆加入了博物馆协会，并遵从博物馆的法律进行美术馆的管理，这样就让美术馆有法可依了。目前还有一个依据是“景

区管理办法”——比如广东美术馆是国家级4A级景区，在旅游系统中当美术馆也是一个旅游点——它有一套对应的规范和要求。

三、外展下的美术馆“馆格”问题

“馆格跟人格一样在合法性讨论中我们的馆格也出现了问题。问题来自哪里呢？大家可以看一下——当国外的展览巡展到国内美术馆时，我们常常发现什么事都插不上手，比如你能对印象派的作品做点交工作吗？点交牵扯到另外一个问题就是你要修复能力和修复意识，这些具体项目决定你是否能够点交。2012年毕加索展览来到成都当代美术馆的时候，当法方拿厚厚的一沓材料说“你们做点交工作吧”，我只能说“谢谢，我们做不了”。

此外，布展的时候，我们常常也显得不够专业。托尼·克拉格展览来成都当代美术馆布展时，每个展台下面都放置了一种带卡扣的木头小装置（图1），这个小装置有松紧关卡，可以卡在柜壁上。这解决了布展中作品不断调整搬动的问题。国内布展一般是柜子放下后，再把雕塑放上，如果要把这件作品换个位置，我们的步骤是把雕塑拿下来，把柜子搬过来，再把雕塑放上去。这个过程中，最无辜的是雕塑作品，要被布展工人无情地搬运好几次。而前述展柜下面的小装置是为地牛准备的，当艺术家调整作品位置的时候可以轻松地连同展柜与雕塑一同移动，直到确定最终位置以后再把这个装置去掉。那么，直接用木块放在展柜底下不就完了吗？弄个卡扣在上面是不是多余？但是布展中最常见的情况就是人在行走中不小心把垫在柜子下面的木块踢掉，卡扣就解决了因外在因素所造成的作品倾覆的安全性问题。另外，这个展览还用到搬运雕塑作品的机械架（图2）架子最上面的装置叫电葫芦，这套机械架是直接英国运过来的，它最底部有轮子，解决的分别是大型雕塑的承重升降和自由移动问题。

第三个就是“馆格”对应的最重要的一个问题——藏品问题。当外展进入中国的美术馆进行巡展时，我们的美术馆能拿什么作品到他们馆里去展览呢？既能够说服自己同时又能够说服对方的作品少之又少。这就是“馆格”焦虑。我们为什么不能建立一套“馆格”对应体系？这种状况在台湾地区有着明显的不同，这通过下面两个展览的例子便可以看出，虽然台湾地区的美术馆历史要迟于大陆。

第一个展览是南艺美术馆所做的向培根致敬的“马厩里的垃圾”展览。这个展览在国内有一些争论，主要围绕两点展开：第一点说布

展现场不考虑观众，画挂得太高了，观众根本看不见，看不清，这是布展问题；第二个问题是既然展培根为什么只展“马厩里的垃圾”，培根说这些东西都是需要打扫出工作室里的垃圾，实际上这个展览叫作“‘马厩’画室作品展”，是培根在工作室里实验的一些过渡型作品，后来都被保存了下来，南艺美术馆从泰特美术馆借过来展览。与之相比较的是高雄美术馆在2012年做过同一位画家的展览，这个展览给人两个感触：第一是他们展的全是培根的素描，是从世界各地的美术馆借来的，只为完成这一个主题——当然培根“马厩里的作品”能够借到大陆来已经非常难得了，这一点无须讨论——但同时台湾还面临第二个问题：如果哪个美术馆只展借来的东西，这个馆长就要被质问，为什么呢？简单地说，如果单纯从国外某一机构借展至台湾，那么台湾人思考的问题是“这是在搞文化殖民吗？”即便是借展也应该需要加以再策划以及原创。大陆与此对应的问题是，美术馆在面对这些外来的重要作品的时候我们应该采取什么样的回应，或者什么样的对等方式、采取什么样的参与方式进行一个本土化的策展或“再策展”，而不是拿来主义，拿过来就展，不做任何的思考，我们不可能永远停留在只解决有无问题的状态中。

四、收藏——美术馆的“灵魂”问题

台北当代美术馆是一家“敢作敢当”的美术馆，他们不做任何收藏并对外公开这一原则。这是一种勇气，国内大大小小的美术馆没有任何一家宣称说自己不做收藏，因为国内还有一种批评的声音叫不做收藏的美术馆等于展览馆，等于展厅。但你问它的馆藏品是什么，他又不好意思说了，告诉你这是美术馆的秘密。这或许是受美术馆有四大功能——展览、教育、典藏、研究——的影响，殊不知不做收藏的美术馆的压力更大，这涉及在没有藏品的前提下如何通过展览进行研究，展览如何产生知识。

美术馆的知识生产已经摆脱了最早的简单的物的崇拜，上升到了人心的愉悦。参观卢浮宫，看到几千年的文明汇聚在这里呈现，当然觉得痛快，但是美术馆在没有这些经典作品的基础上，用什么样的研究展示方法能够让更多的人在这里产生愉悦呢？这是研究与展示的话题，也是不做收藏的美术馆更要思考的话题。巫鸿在《天涯》杂志发的十几篇文章汇集成了一本小书叫《美术馆十议》，其中一讲就是“美术馆与美术史”，文中巫鸿提到了对实物的回归，指出是藏品的重要性。武汉美术馆的典藏部主任林丽写了一篇文章《“中国式”收藏：我国公益美术馆的收藏现状及缺失》，里面用标题的形式概括了目前国内美术馆收藏方面的四个问题，分别是：“零藏品”“多体制”下的美术馆建设；政府专项经费的供给及政策性制约；进入瓶颈的藏品捐赠与购买方式；新形势下的“策展机制”与“以展代收”模式。有些美术馆在解决“零藏品”问题时找到一个很好的扩充藏品的办法，就是通过发证书的形式让在校的学生捐赠，每个学生捐几件，万件藏品的数目在短时间内就可完成，甚至很可能瞬间就有了两三万件藏品。这让西方的美术馆目瞪口呆：“你哪儿来的那么多藏品？这些藏品都是什么？”但问题是这些藏品的系列性与价值在哪里？第二个“收藏专项经费”够买什么样的藏品？这里同时又要面临一个政绩考核的矛盾。其中一个标准是收藏数量，而当只有300万的收藏经费时，肯定所购买的作品的质量与数量要产生冲突。这也是中国的很多美术馆大量充斥着版画、书法、国画作品的原因。第三个“藏品捐赠与购买方式”，广州美术学院图书馆所发生的盗画事件让典藏成为新闻焦点，通过临摹的作品把真的作品调换出来，这体现的是管理问题。其中还有一个更严峻的问题是什么呢？美术馆捐赠过程中有一个很大的漏洞就叫“入馆不入藏”，“入馆”——发一个看似跟“入藏”一模一样的证书，只表示作品在美术馆，但是没有进入藏品库以及收藏登记，这里边就大有文章可做。第四个是现在最普遍的一种叫“以展代收”，通过办展艺术家捐赠作品的方式或以作品抵场租的方式，看似是一种双赢的交流，但这样构成的

藏品能形成美术馆藏品的系列吗？

虽然面对诸多现状与困难，但国内的美术馆有好的收藏方式案例，可供借鉴。澳门艺术博物馆的行为艺术文献展是其固定展览，每三年一届，2015年是第四届。十二年时间内，这个美术馆办了四届行为艺术文献展，收藏了900余件作品，但在国内诸多的行为艺术节中，谁在收藏行为艺术作品呢？国内没有哪一个地方在完完整整或者说有意识地做行为艺术的收藏。这意味着澳门艺术博物馆有一个非常完善以及明确的收藏机制，在收藏这些作品的同时也做了很好的展览。西安曲江艺术博物馆的“馆藏”经验也非常值得我们借鉴，它的馆藏构成方法更独特，其解决方案是建立壁画修复的国家实验室，对拥有壁画作品的博物馆以免费修复的方式交换免费的展览权，这样就汇集了大量各个时期的壁画作品，在已有藏品的基础上解决了全国很多博物馆有壁画而没有壁画史的问题。从一个“没有”藏品的博物馆转变为有重要系列性藏品的博物馆，这也是一种方式。还有一种方法就是巡展——研究与策展能力的输出，将展览做成品牌产品。“罗曼·西格纳”回顾展巡展便是其中一个案例，第一站在中国美术学院美术馆，第二站在中央美术学院美术馆，后来又去了广州美术学院美术馆、深圳华美术馆等。这个展览是一个典型的巡回展，也是一个产品，这就是知识生产的一种方式。美术馆管理中，可以思考这个问题：我们能不能做一个展览，可以“卖”给别人？这个“卖”是打引号的，如何让别人心甘情愿地接纳这个展览，并在他们美术馆进行展示。

此外，希望引起更多人关注的是，国内目前没有关于西方艺术收藏的美术馆。日本有国立西洋美术馆，台湾地区有奇美博物馆，观众不用跑到西方也可以进行西方艺术史的原作观看。希望在不远的将来，中国也能拥有其他文明并构成体系的博物馆或美术馆的出现，这是一个国家有无美术馆文化的一个象征。

注释：

- ①王林：《除了既得利益当代艺术还剩下什么：中国当代艺术二十年祭》，《上海文化》，2009年第3期。
- ②参见吕澎艺术国际博客：<http://review.artintern.net/html.php?id=5915>。
- ③孔飞力：《中国现代国家的起源》，香港中文大学出版社，2014年。
- ④诸迪：《完善国家美术收藏体系，充分发挥藏品社会价值》，《中国文化报》，2012年9月11日。

蓝庆伟：四川大学艺术学院博士研究生 成都当代美术馆执行馆长

展望：50 年的城市发展“编年史”（2000—2050）

Outlook: The Architectural Chronicle in Fifty Years (2000-2050)

任 军 /Ren Jun

摘要：本文从科学技术、生活、艺术、空间、建筑和城市的脉络展望了 21 世纪前 50 年的建筑发展趋势。在科学系统化和技术产品小型化趋势下，网络互联时代以“连接”替代“边界”的空间模式将逐渐使建筑和城市的组织方式发生改变，从世纪初的科学主义和生态主义二元范式向移动、灵活、私密的身体建筑和分散城市的方向进化；最终通过自然环境中的微气候控制空间，形成“随身信息网络，随处生活工作”的生活模式。

关键词：无线互联空间；交互建筑界面；科学 - 生态主义二元范式；身体建筑；分散 - 分形城市

Abstract: This paper gives an outlook of the trend of development

of architecture in the first fifty years of the 21st century from the perspective of science, technology, life, art, space, architecture and cities. Influenced by such trend as the systematization of science and miniaturization of technical products, the internet age replaces the “boundary” space model via “connection”, which will gradually change the mode of organization of architecture and city. It will evolve to the movable, flexible and private body architecture and dispersed city from the binary new paradigm of scientism and environmentalism from the beginning of the century. The living model of “Portable information network, live and work in any place” will be realized via the microclimate controlled space in the natural environment.

Key words: wireless networked space; interactive architectural interface; dual styles of scientism and ecologism; body-style architecture; fractal city

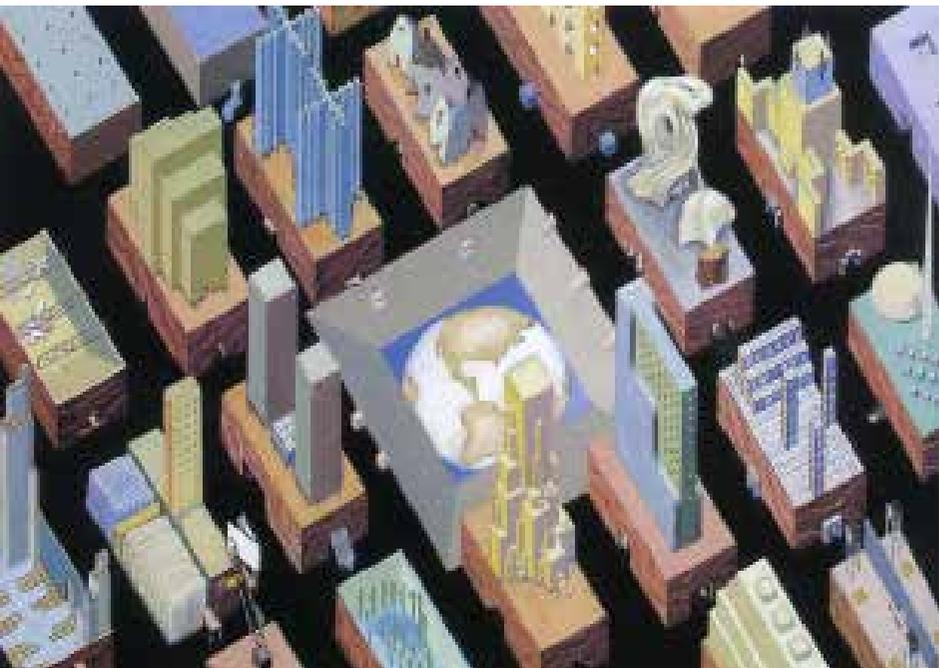


图1 囚禁的地球城市，库哈斯，1972

如果从 21 世纪中叶回望这半个世纪，人类的生存环境如何渐进地演变？每十年，哪些科学的重要进展与社会的核心理念共同影响了城市、建筑的发展进程？笔者从科学、技术、社会、生活、艺术、空间、建筑和城市的脉络来展望



图2 未来主义

21 世纪前 50 年的建筑发展，形成“编年史”。对建筑与城市的预言与想象连接着过去与未来，有些预言会成为现实，而有些只是美好的想象，但它们将共同对未来的建筑学产生影响。（图 1、图 2）

第一阶段：2001—2010

计算机的普及和全球网络的完善开始改变人们的生活方式。随着电子产品的小型化，生活的移动性特征开始展现，人们在移动中生活、娱乐、消费、工作。同时，网络产生了大量的信息消费，虚拟商店大量开张，因特网上的虚拟社区的人口达到上亿，人类开始成为电子人。（图3、图4）

信息社会使艺术信息爆炸性增长并以光速传播，艺术借传媒使整个社会进入读图时代。无限的图像成为信息流，信息涵盖了图像，无限且没有损耗的数字复制创造出虚拟现实（Virtual Reality）。

空间特征由于信息化生活而表现出流动性与透明性。一

个靠边界构造的世界转化为一个处处被连接、网络和流动统治的世界。（图5）

建筑从当代前沿科学中汲取概念，科学观经过哲学观和美学观的传导和转译，发展出科学主义的建筑观。当代建筑借助计算机这种技术工具改变了建筑空间形态的生成机制，衍生出参数化的非线性建筑。新的科学观和计算机技术更新了建筑的空间观、审美观和形态观，并从许多方面拓展了建筑的可能性。（图6、图7）

城市化进程加速，2008年城市人口首次超过50%。大型城市群逐渐蔓延，产生能源、资源、交通、贫困等城市问题，城市更新与可持续的城市发展成为城市规划的重点。（图8）

	2000—2010
科学技术	计算机技术全面普及
	全球网络兴起与建设
	技术产品的小型化
生活方式	网络全面进入生活信息消费
	生活的移动性特征
艺术	艺术与非艺术界限的模糊
	艺术成为媒体事件艺术的在线普及
空间	实体空间向自然空间的开放——透明化
	数字建造的自由曲面空间的兴起
建筑	科学主义建筑观
	非线性空间——数字建筑
	建筑成为艺术事件
城市	城市更新
	从机器城市转向人性化的城市
	大规模的城市化进程

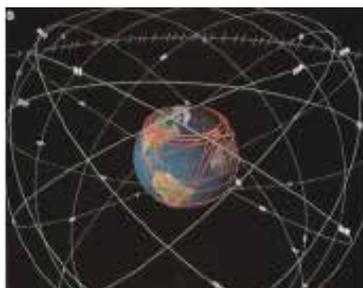


图3 环球网络

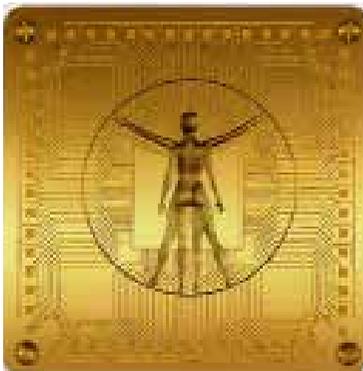


图4 电子维特鲁维人

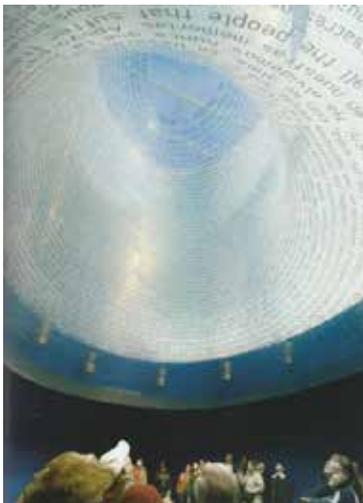


图5 建筑的透明性——马德里311受害者纪念碑



图6 科学主义建筑——伊东台中歌剧院分析图

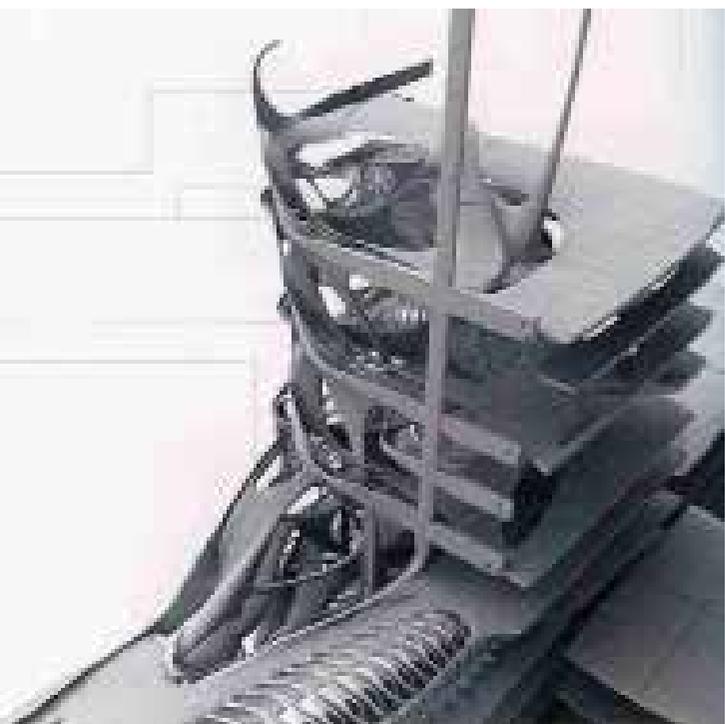


图7 非线性建筑



图8 城市化——蔓延的地球灯光

第二阶段：2011—2020

科技改变生活。一方面云计算与无线互联的普及使人类生活向信息交往发展，另一方面，太阳能与风能的大规模普及及使建筑成为能源产生单位，低碳生活方式得以普及。(图9)

艺术进入数字复制时代，艺术的创作引入数字技术，艺术形式是程序生成的结果，发展出艺术形式的动态化及不可预见的机制。杜尚以来，艺术和生活的界限模糊了；数字艺术以来，现实和虚拟界限模糊了。艺术更注重互动与参与，电子艺术借助界面互动的特性，将创作者和观众的距离拉近，艺术成为信息交换的过程，从而电子装置艺术进入建筑空间。(图10)

网络空间(Cyberspace)的成熟使人产生一种新的空间感受——在虚拟社区中生活。移动互联网工具成为虚拟空间与现实空间转换的节点。(图11)

绿色建筑成为建筑的标准配置，并逐渐发展出适应地域环境气候变化的自适应建筑。可在建筑表面中植入物理智能并连接网络，从而形成自适应表皮，如多层全动态墙像变色龙一样对环境做出反应；而自适性融块玻璃(adaptive fritting)可根据环境调节透明度和对热量的吸收，由此产生应对时间与地点变化的建筑。建筑也获得了电脑的关键特征，成为智能化的空间。(图12、图13)

参数化设计使批量化和个性化不再矛盾，批量定制可以迅速平价地生产出大量个性化产品。借助三维打印机，建筑拓展出更多的可能性(图14)。

生态城市发展出集中或分散的多种模式，城市集群通过高速铁路及PRT轨道交通相联系，并在城市环境管理中大量使用遥感技术。垂直都市农场与生物水处理系统解决城市农业和水资源的问题。(图15、图16)

	2011—2020
科学技术	无线互联普及
	太阳能，风能
	云计算——在线存储与计算
生活方式	信息交往替代人际交往
	低碳生活
艺术	艺术传播与数字复制
	电子艺术的兴起与成熟
空间	人工自然空间
	CYBERSPACE的雏形
建筑	绿色建筑 生态建筑
	参数化设计——数字建造
	建筑的气候地域化趋势
城市	城市集群
	生态城市
	注重城市的独特性

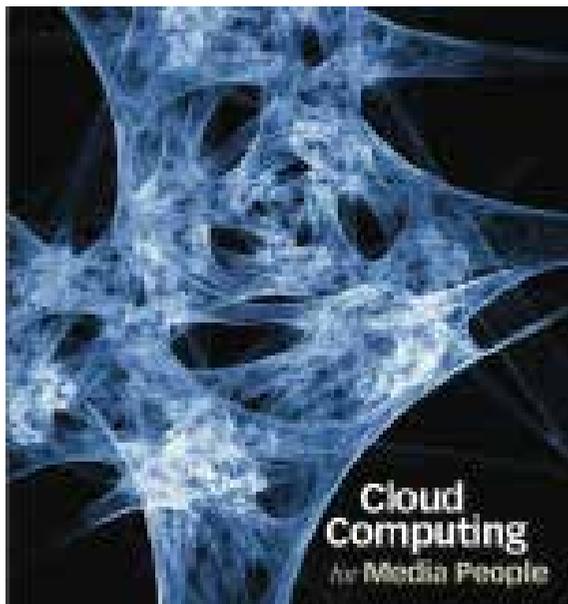


图9 云计算



图10 电子艺术



图 11 虚拟空间, i-map



图 12 绿色建筑——马斯达尔广场



图 13 自适性融块玻璃

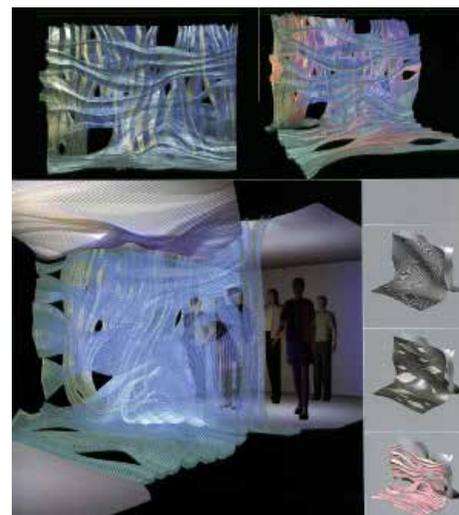
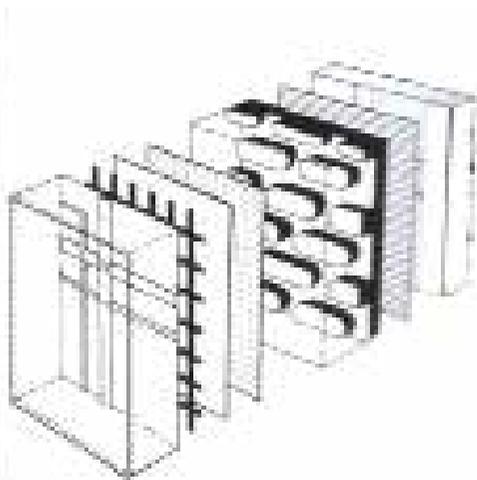


图 14 参数化设计 + 数字生产



图 15 个人快速交通, PRT



图 16 伦敦城市农场

第三阶段：2021—2030

太阳能转换效率大幅度提高，多层太阳能电池的光电转化效率超过 40%。薄膜太阳能和聚光太阳能在建筑中得到普及。（图 17）

系统科学在复杂性科学、混沌理论方面的进展使人类对地球环境的复杂巨系统有更明晰的理解。城市作为复杂巨系统开始模拟自然演变的进程。

电子微粒系统（e-grain system）——微小、复杂的自主功能计算机系统集成——通过无线互联集成到很多物体中，导致家庭个体趋向独立，人际交往趋向远程交互，距离感消失。（图 18）

艺术体验借助技术进入生活，逐渐导致生活的艺术化，如：互动电影可允许观众选择某个演员担任某个角色的电影。

随着个体生活方式的独立性，出现了空间个人化和空间小型化的趋势。（图 19）网络并行计算和量子计算使三维

动画环境的输出能实时显示，没有延迟，因此“虚拟现实”得到广泛应用。网络空间中的虚拟现实使人际交往、会晤、工作、购物和娱乐都可以在任意地点进行并具有真实的体验。（图 20）

数字建造的成熟使建筑从标准化向个性化定制发展。生活方式对灵活性的要求使建筑功能模糊化，建筑随着人的需求而调整居住或工作的功能。建筑材料结合电子芯片进行这种适应和改变，能针对环境变化做出反应和反馈。（图 21）

家居环境中的墙壁等镶嵌了灵敏的情绪感受器，墙体可显示出居住者的情绪或模拟海滨的景色，即使阴雨天，虚拟窗口让人看出去感觉天空也是蓝色的。具有智能环境的房屋能够自动节能和提供信息，通过合适的媒体与他人交流。（图 22）

在城市层面，垂直都市与绿色摩天楼等形成了巨构型的建筑城市，同时，人们可在实体城市与电子城市的双胞胎版本中自由切换。（图 23）

	2021-2030
科学技术	薄膜太阳能普及
	空间技术
	虚拟现实技术，系统科学的成熟
生活方式	随时随地无线互联生活
	家庭中个体的独立化
艺术	艺术全面进入生活
	艺术真实性体验
空间	均质化的通用空间
	个人化空间的普及 / 空间小型化、仿生
建筑	个性化定制——建筑成为个性化产品
	建筑功能的模糊化——灵活性建筑
	建筑物质层面植入芯片
城市	垂直都市——绿色摩天楼
	城市出现电子透明性与物质私密性
	实体城市与电子城市的双胞胎版本



图 17 自动进行太阳能追踪的聚光太阳能模块



图 18 电子微粒系统



图 19 空间小型化——绿洲办公室

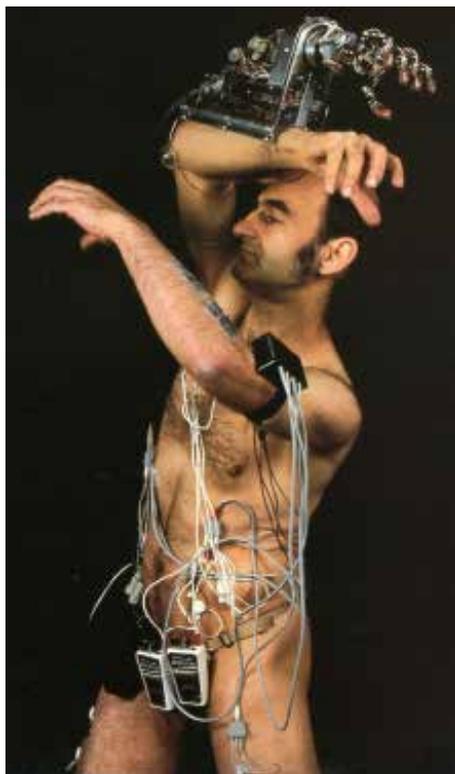


图 20 虚拟现实

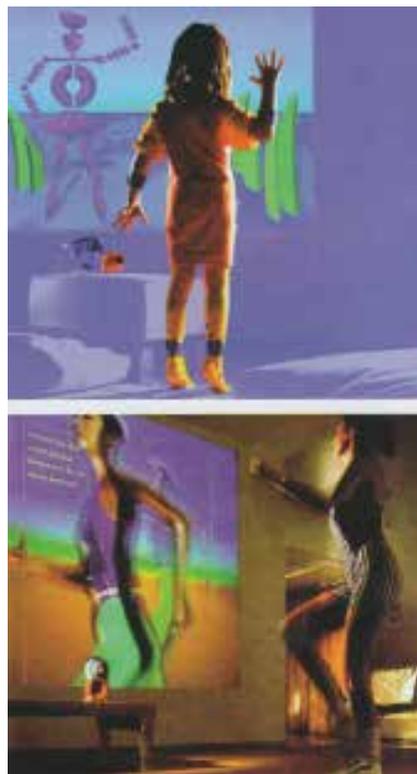


图 21 电子芯片墙 智能环境与环境交互——菲利普设计



图 22 未来的家

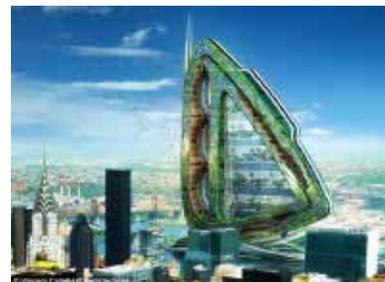


图 23 绿色摩天楼——蜻蜓大厦

第四阶段：2031—2040

人工智能（AI）的研究出现重大进展，内置个性化芯片的“人工智能机器”具有良好的感觉和理解功能，家庭遥控机器人出现在生活中。与此同时，对人类意识的理解的推进使人能进一步进入虚拟空间。（图24）

三维显示器取代二维显示器，使虚拟现实更加真实。可随处携带的虚拟现实显示器，使人类可以在虚拟与现实空间中转换。同时，艺术进入虚拟空间并发展出新的艺术形式。

计算机和信息传递设施服装化使人们在任意处工作成为可能，从而导致居住空间与工作空间的融合。（图25）服装和织物获得多种功能和可编程性，城市和建筑所具有的功能转移到身体上来，生活从城市空间转移到身体空间，行走的建筑产生了。与此同时，“电子-有机”材料的发展使材料能模拟自然生物学原理，建筑也走向软化和仿生化的道路。（图26）

交互性使建筑从房屋变为界面——成为人工智能机器的

界面，成为操控环境的遥控器。建筑的所有元素都加入智能控制，协同解决能源和信息传递的问题。

菲利普公司提出的一个未来家居建筑解决方案通过智能化的建筑表皮与环境发生互动，从而全面解决资源循环的各种需求。（图27）

由于大部分生活在电子空间完成，信息交流的零距离和即时性导致城市聚集必要性的降低，城市分散化的趋势出现。人类借助虚拟交往减少交通与交往，并借助新型交通工具如表面垂直交通、私人空间飞行器等进行空间移动。（图28、图29）

漂浮城市、海洋城市等城市类型随着技术的进步也开始出现。富勒公司设想的漂浮城市是直径一公里的球体，结构自重与所储存空气的重量之比可忽略不计，阳光照射在球体内空气的热效应将使其缓缓升起成为漂浮城市。（图30、图31）

	2031-2040
科学技术	热核裂变获取能源
	遥控机器人 / 人工智能
	理解人类的意识与精神领域
生活方式	在任意处生活，工作
	信息接入的私密化促进了虚拟交往
艺术	生活的艺术化
	虚拟空间的艺术化
空间	实体空间与虚拟空间的转换
	虚拟现实空间
建筑	虚拟现实空间
	交互建筑——建筑成为信息交互界面
	遥控建筑
城市	城市分散化与住所小型化
	以意识、虚拟、互联减少交往与交通
	城市成为信息反馈系统并演化出自我完善与控制的智能性



图24 人工智能——机器人



图25 信息传递设施服装化



图26 仿生建筑——迪兰科尔



图27 Philips的未来家居建筑解决方案——活力之城



图28 建筑垂直交通



图29 个人飞行器

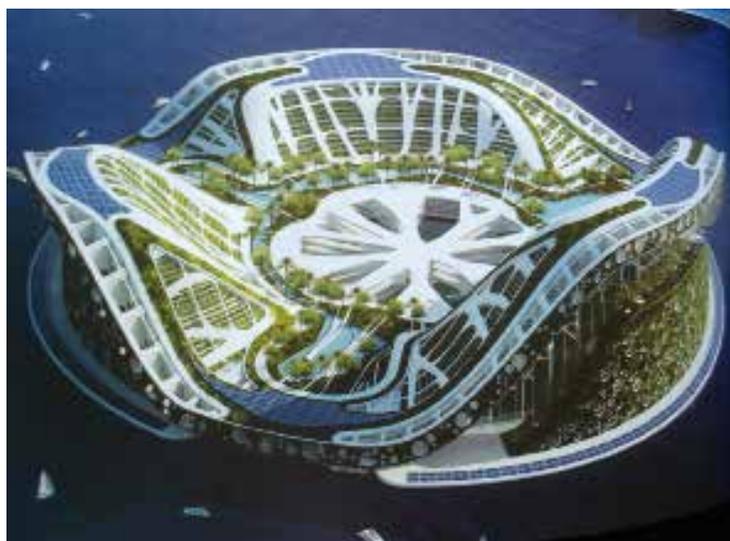


图30 海洋城市——利利派得城



图31 漂浮城市——富勒

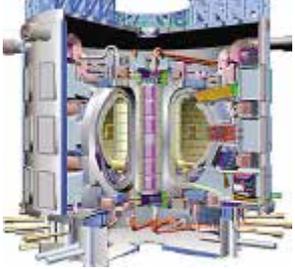


图 32 热核聚变技术——人造太阳



图 33 梦境——盗梦空间



图 34 建筑服装化



图 35 随身的建筑——瞬间的自我

	2041-2050
科学技术	人造太阳出现
	人类进入海洋
	生物技术应用
生活方式	随身信息网络，随处生活工作
	虚拟生活的普及
	下载意识，下载生活
艺术	技术进入艺术领域
	梦境
空间	数字模拟空间真实性体验
	超现实空间
建筑	身体建筑——建筑服装化
	我链接，故我在——任意处的建筑空间性
	建筑的自然化——无线互联的仿生建筑
城市	城市自组织发展——分形城市
	城乡差别消失
	太空城市的出现



图 36 自动化城市——韦炜华

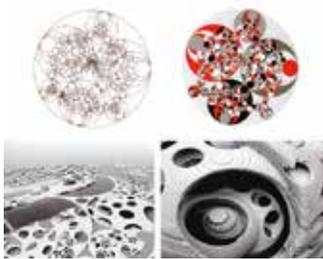


图 37 分形城市——AA 设计



图 38 太空站——福斯特研究实验室

第五阶段：2041—2050

人类利用热核聚变反应获取能量，人造太阳出现。（图 32）

人们真实的生活方式变为：随身网络，随处生活。而虚拟生活通过下载意识，即电脑与生物感觉器官相连，来实现各种版本的生活。与此同时，艺术进入梦境的领域，借助电脑直接与入脑相连，可以展现出艺术化的梦境。（图 33）

空间感受可以模拟各种真实空间和虚拟空间的真实体验，真实与虚拟的界限开始模糊。

建筑的服装化和身体建筑的出现为随处生活提供了条件。由家具、建筑和固定装备提供的功能现在改由可植入、可穿戴、便携式的设备提供。（图 34）比如，名为“瞬间的自我”的随身建筑，其功能包括书写、进食、思考、清洗、装扮、连接、讨论。（图 35）

开始出现自动化建造、互联的仿生城市和分形城市以及

太空城市的雏形。城市成为一个循环反馈的系统并发展出自我控制与演化的智能性。（图 36—38）

地点和距离不再重要，生活在任意处都不降低原有的城市生活品质，因此分散城市成为可能，城乡差别彻底消失。

结论

在科学的系统化和技术产品的小型化趋势下，网络互联时代以“连接”替代“边界”的空间模式将逐渐使建筑和城市的组织方式发生改变。从世纪初的科学主义和生态主义二元新范式向移动、灵活、私密的身体建筑和分散城市的方向进化，通过自然环境中的微气候控制空间（micro-climate controlled space），形成“随身信息网络，随处生活工作”的生活模式。

任 军：天友建筑设计股份有限公司首席建筑师

	2000-2010	2011-2020	2021-2030	2031-2040	2041-2050
科学技术	计算机技术全面普及	无线互联普及	薄膜太阳能普及	热核聚变获取能源	人造太阳出现
	全球网络兴起与建设	太阳能，风能	空间技术	遥控机器人/人工智能	人类进入海洋
	技术产品的小型化	云计算——在线存储与计算	虚拟现实技术，系统科学的成熟	理解人类的意识与精神领域	生物技术应用
生活方式	网络全面进入生活信息消费	信息交往替代人际交往	随时随地无线互联生活	在任意处生活，工作	随身信息网络，随处生活工作
	生活的移动性特征	低碳生活	家庭中个体的独立化	信息接入的私密化促进了虚拟交往	虚拟生活的普及
					下载意识，下载生活
艺术	艺术与非艺术界限的模糊	艺术传播与数字复制	艺术全面进入生活	生活的艺术化	技术进入艺术领域
	艺术成为媒体事件艺术的在线普及	电子艺术的兴起与成熟	艺术的真实性体验	虚拟空间的艺术化	梦境
空间	实体空间向自然空间的开放——透明化	人工自然空间	均质化的通用空间	实体空间与虚拟空间的转换	数字模拟空间真实性体验
	数字建造的自由曲面空间的兴起	CYBERSPACE 的雏形	个人化空间的普及/空间小型化、仿生	虚拟现实空间	超现实空间
建筑	科学主义建筑观	绿色建筑 生态建筑	个性化定制——建筑成为个性化产品	虚拟现实空间	身体建筑——建筑服装化
	非线性空间——数字建筑	参数化设计——数字建造	建筑功能的模糊化——灵活性建筑	交互建筑——建筑成为信息交互界面	我链接，故我在——任意处的建筑空间性
	建筑成为艺术事件	建筑的气候地域化趋势	建筑物质层面植入芯片	遥控建筑	建筑的自然化——无线互联的仿生建筑
城市	城市更新	城市集群	垂直都市——绿色摩天楼	城市分散化与住所小型化	城市自组织发展——分形城市
	从机器城市转向人性化的城市	生态城市	城市出现电子透明性与物质私密性	以意识、虚拟、互联减少交往与交通	城乡差别消失
	大规模的城市化进程	注重城市的独特性	实体城市与电子城市的双胞胎版本	城市成为信息反馈系统并演化出自我完善与控制的智能性	太空城市的出现

数字信息背景下纸质书籍设计的意义

Significance of Printed Book Design in the Context of Digital Information

沈 强 / Shen Qiang

摘 要：电子读物是指基于数字媒介终端的图文信息形式。当今，电子读物作为新形式的信息传播媒介，依靠着其所特有的优势，正在逐步地试图取代传统纸质书籍在信息传播活动中的主导地位。然而在这种环境下，反观传统的纸质书籍，却又有着电子读物难以取代的优势，即经过几千年的传承与发展所积累下的关于“文化”的信息指代作用。而与书籍所承载的“文字信息”相比，“文化信息”的传达是通过读者的感性认知过程所感知。因此，纸质书籍设计的重点在于追求书籍的文化性，从而强化书籍的感性表达。

关键词：纸质书籍；电子读物；书籍设计；文化；感性

当今，高效的工作和生活方式为数字信息技术的快速发展奠定了基础，与之相伴生的快餐文化逐渐占据了文化的主流地位。电子读物的产生和迅速普及，正适应了这一文化背景，并给人们的快速“浏览”行为提供了很多的便利。但人们过分地注重信息获得的效率和结果，从而忽略了获得信息过程的重要性。从电子读物的发展现状看，电子读物在许多方面已经取代了纸质书籍的作用，在一定程度上动摇了纸质书籍在信息传播环节中的主导地位。在这种状况下，人们似乎不需要购买和使用传统的纸质书籍了，只需一部智能手机，或是一台平板电脑等具有阅读功能的电子终端设备，就能够获取需要的信息和知识。那么，在这种发展趋势下，传统的纸质书籍是否还有其继续存在的价值、“书籍设计”作为一门专业领域又该如何发展以及今后书籍设计工作的重点是什么等问题值得我们思考。

一、“书籍”信息的双重性价值

完整的“书籍”概念具有文字信息载体和文化信息载体两方面的属性。“书籍”不仅要满足读者获得书籍内容与文字信息的理性需求，更要满足读者阅读审美和阅读体验方面的感性需求。

文字信息载体只是纸质书籍本质的一部分。作为整体的、宏观的“书籍”本身还具有文化信息载体的作用。书籍的文化信息不仅可以对书籍的品格塑造和质量提升起到综合性的作用，还能够阅读和使用过程中激发读者与书籍在智力和情感方面的感性交流。

文字是书籍所承载的内容信息，是书籍成型之前既定的

Abstract: E-book refers to the form of graphical and textual information based on digital media terminals. Nowadays, E-books, as a new type of information dissemination medium, are gradually replacing the dominating status of printed books in information dissemination with their unique advantages. However, traditional printed books still have irreplaceable advantages, namely, their symbolic function about “culture” as a result of thousands of years of inheritance and development. Compared with the “textual messages” carried by printed books, the communication of “cultural information” is achieved through readers’ perceptual cognizance. Therefore, the key of printed book design lies in the pursuit of the cultural property of books, and thus the perceptual expression of books can be strengthened.

Keywords: printed books; E-books; book design; culture; perceptual

内容，无论它以何种形态或方式呈现，文字信息都是固定不变的。如果书籍的作用只是用于呈现这些文字信息，那么“书籍设计”的意义就显得微不足道了。然而，人的思维不只有理性思维，还有感性思维。感性思维往往是事物给人的第一印象，是体验带来的收获，而非经验总结后的结果。书籍本身的魅力只有通过人的感性思维才能被准确地感知和获得。

文化信息与文字信息的传达方式和传达过程是不同的，文字信息是通过理性的抽象文字符号所传达的，读者在获得文字信息时需要一个相对复杂的过程，就是要理性地将抽象的文字符号转化为可供理解的形象内容或可供联系的其他符号，而后加以记忆。在读者记忆模糊或忘却之前，书籍的文字信息对于读者本人而言也就不再具有阅读的意义。而文化信息是以综合的感性方式传达的，读者对书籍的材质、形态、气味、重量等物质因素加以感受，同时调动曾经的记忆和经验，并与书籍产生感性层面的交流，使曾经的感觉和情感再次抒发出来，并会带着这样的情感进入阅读。书籍的文化信息并不像文字信息那样具有时效性，而是像个性鲜活的艺术品那样成为读者感动的永恒源泉。

目前的电子读物只能取代物质书籍的文字信息载体功能，而书籍的文化信息载体功能只能通过物质手段和形式进行传达。因此，书籍的文化信息部分是物质书籍得以继续存在的关键，它是不能被电子读物所取代的那一部分。

二、纸质书籍设计的文化信息塑造

书籍的文化信息主要体现在书籍的外观形态和材料质感上，然而这两点也是纸质书籍区别于电子读物的两个重要

特征。

（一）纸质书籍外观形态的文化信息塑造

书同人面，纸质书籍同人一样，在外观形态上具有多样性和独特性的特点。纵观书籍发展的历史，从甲骨文到竹简，再到卷本，再到如今我们正在使用的装订成册的纸质图书，每本书在装订形式、开本、印刷、版式，以至于读者的使用方式上都具有独特的个性。书籍形态的多样性可以满足不同人群在不同场合、不同心态的选择需求；书籍形态的独特性赋予了书籍本身生命力和艺术感染力，使每一本书都成为一件艺术品。书籍的价值已不再局限于书籍内容的优劣，一本形态装帧符合内容的书，往往更能提升书籍的品质。而个人的电子读物阅读设备相对固定，外观形态区别较小。电子读物终端设备的操作和使用方式是工程师预先设定好的，读者不能完全按照自己的习惯进行操作和使用，所有电子书在同一个终端设备中的阅读方式都是统一不变的。电子读物在多样性方面不如纸质书籍丰富，在独特性方面也远不如纸质书籍具有个性，电子读物极容易使读者或使用者产生审美疲劳感和使用麻木感。

纸质书籍在外观形态上还具有多变性，这种多变性主要体现在读者的使用和与书籍的交互过程中，即“翻阅”行为所引发的书籍的变化。纸质书籍外观形态的多变与读者的阅读习惯和阅读行为密切相关。纸质书籍可以摊开，可以折叠，可以翻卷，可以撕扯，还可以用自己熟悉的手书字体在纸张上按照自己的阅读习惯进行随意标注，通过这些在阅读过程中产生的行为，可以使书籍产生不同的形态，由于读者个人的参与，使书籍此时的形态发生了独特的变化，这些微妙的变化也可以使读者在阅读过程中潜移默化地产生愉悦感和参与感，增加了书籍的文化附加价值。

一本书随着时间与翻阅次数的增加，外观也会从新变旧，它会将时光的痕迹和阅读时的痕迹渐渐保留下来，一本用旧了的书就像一位老友，有情感的付出，有时间的沉淀，弥足珍贵。读者的每一次翻阅都会加快书籍陈旧的速度，而读者会在一次又一次的翻阅过程中感悟知识的魅力，体会和把玩书籍的乐趣，从而使读者对书籍形成了一种相濡以沫的情感。由于读者对旧书注入了时间和情感所产生的习惯性和恋旧情结，因此这种旧书对于读者自身来讲就具有了收藏价值，每次翻阅，总会小心翼翼，视如珍宝。这是阅读电子读物所不能产生的情感。

（二）纸质书籍材料质感的文化信息塑造

从古至今，纸质书籍都被视为文化的象征，虽然现代大部分书籍在书卷气方面不及古书，但与电子读物相比，由于纸张材料的运用，纸质书籍会有一些的优势。“书卷气不但不会降低书籍的商品价值，而且成为书籍这种文化商品不可缺少的附加值。”^[1]书卷气在很大程度上能够彰显出书籍美的文化品质。

纸张是构成纸质书籍的主要材料，现代造纸技术能够制造出很多种带有自然肌理和形态的特种纸，不同肌理的纸张给人的感触是不同的，用不同纸张做成的书籍也会呈现截然不同的效果，给读者带来或华丽、或质朴、或厚重、或轻盈的心理感应。在书籍设计中，不能使纸张材质本身孤立于文字内容之外，而必须将纸张的个性与文字内容相结合。根据内容带给人们的情感基调，选择适合的纸张材料，通过对比、融合等艺术手段，强化书籍的品格。只有纸张材质运用得当，才能够更好地烘托文字的情感，使书籍散发纸张的文化美感。

除了书籍的文字内容带给读者的阅读美以外，纸质书籍

自身的五感之美就来自于纸张，可以说，纸张是五感的重要载体和来源。“首先，读者会被书的外在所吸引。此时，视觉除了封面、色彩、文字等最外在信息的感知外，还有书籍纸张的视觉肌理、纸张的色彩、纸张的透明度、纸张的光感等等。其次，读者接近并拿起书籍翻阅，在对书的视知觉延伸状态下又跟随着触觉，如纸张材料所构成的书籍的重量、厚度、触觉肌理和纹理以及软硬度、柔韧度等手感。再次是听觉，借助读者的阅读行为和动作产生的听觉感受。以及嗅觉，纸张所散发出的自然纸香或人工香味等气息，最后是味觉，由通感所感受到的心理感受。五感皆因纸而生，纸张以一种内敛而张扬的多重性格，展示了成为书籍后的成熟之美。”^[2]

另外，“电纸书”设备的出现，使得电子读物开始模仿纸张材质，也正说明了纸张材质在书籍文化塑造中的优势。

三、纸质书籍设计的意义与工作重心

电子读物的冲击，不仅使我们重新审视了传统纸质“书籍”概念的本质，也同样需要我们重新思考“书籍设计”专业领域的内涵及现实意义。假如在未来的某一天，电子读物完全取代了纸质书籍，那么，“书籍设计”专业与职业也就失去了意义。为了避免这一天的到来，书籍设计工作者必须及时地看到纸质书籍在文化方面的优势，将塑造纸质书籍的综合品质作为设计工作的大方向。书籍的品质是以获得读者在感性和心理层面的认同为标准的，因此，书籍设计工作者要不断地分析读者受众的认知经验，研究读者的感性体验方式，将感性设计作为物质书籍设计工作的重心。

书籍设计包含理性方面的设计和感性方面的设计两方面内容，理性方面的设计主要是针对文字信息部分的设计，是书籍最基本的设计，是当前电子读物所具备的部分；而感性方面的设计主要针对书籍文化信息的设计，是不能被电子读物所取代的部分，也是今后书籍设计的重中之重。因此，书籍设计的主要目的是为读者与书籍创造一个感性的交流平台，书籍的感性设计在当今的信息环境下显得尤为重要。

四、总结

在当今数字信息背景下，电子读物以信息环境作为优势将传统的纸质书籍逼入了绝境。面对这样的局面，每一位书籍设计工作者都有责任和义务对这两种事物进行比较，挖掘传统纸质书籍特有的价值，从而梳理出书籍设计的出发点与落脚点。纸质书籍设计急需与感性设计进行联姻，分析读者受众的认知经验，研究读者的感性体验方式，捕捉读者的感性需求，明确书籍设计的工作核心，突出书籍的感性因素，不断地与电子读物拉开距离，将纸质书籍几千年来传承的文化性继承下来，并将书籍文化与书籍文字内容相结合的特色加以强化，使纸质书籍成为承担起人类文化的符号。纸质书籍的文化特征，使得纸质书籍不会被电子读物取代。“书籍设计”作为一门专业领域要不断更新观念，继续在艺术设计领域和文化遗产领域发挥作用。

参考文献：

- [1] 宋雪梅.论书籍设计的书卷气[J].美术大观,2007(06):64.
- [2] 周玉基.纸本书籍设计中的纸张美感探究[J].艺术评论,2007(12):106.

沈 强：天津电子信息职业技术学院讲师

论“整体观”视角下艺术创作的优化与调控 ——以美术作品为例

On the Optimization and Adjustment of Artistic Creation in the Perspective of “Holistic View”:
Taking Works of Art as Examples

张振东 / Zhang Zhendong

摘要: 艺术作品是承载艺术家生命体验和生命感知的创造物,它是浑然一体、具有生命情感的有机生命体。艺术作品中的整体性是关乎生命力表现的指标之一。该文基于“整体观”视野,以美术作品为例,针对艺术创作的优化与调控进行深入研究。研究认为,着眼于“整体观”视角下艺术创作的优化与调控,一是要树立整体观念,这是作品的生命之基,二是要正确理解艺术创作中整体和细节唇齿相依的辩证关系,三是要深度理解中外名作中整体和细节的优化处理。总之,整体性观念体现在艺术创作的各个阶段,整体性的把握对于创造形神兼备的艺术作品极为重要。整体表达决定了细节的具体走向,同时,细节的细微变化也会影响艺术作品的整体效果,二者的和谐统一是艺术作品成为有机生命体的重要因素。

关键词: 整体; 细节; 艺术创作; 优化; 调控

Abstract: Art works, as creations that carry artists' life experiences

近日,笔者在欣赏“明四家”之一的仇英画作《赤壁图》时,为画中表现出的极致的整体感而折服,此画细节刻画细致入微,线条如行云流水,生动而不刻板,灵气十足,画面仙气缭绕、虚实相生、意境悠远,整体风格极富诗文意趣,作品极具整体生命力。仇英的另外一幅作品系仿自张择端的《清明上河图》,细节刻画严谨细致,同样体现了他深厚的绘画功底,但是画作整体风格呆板空洞,毫无生气,整个画面细节一览无余,画外意趣寥寥无几。两幅作品同出自一人之手,但是作品风格和艺术水准却大相径庭。细品两幅作品,《赤壁图》胜在整体意蕴,确系心得之作,仿作《清明上河图》重在细节刻画,但却忽略整体气韵营造,从而缺失艺术之韵。事实上,仇英十分注重作品的整体感,为了不破坏作品的整体感,他甚至只题名款而不作诗文,由此可见,艺术作品整体感的把控极为重要,也极为不易,稍有不慎,便有所偏差。基于此,本文从如何树立艺术创作中的整体观念、加深理解艺术创作中整体和细节之辩证关系、深度解析中外名作中整

and life perceptions, are organic life entities that are unified with life and emotions. The integrity of art works is one of the indicators of their vitality. This article, based on the “holistic view” and taking works of fine arts as examples, researches in depth the optimization and adjustment of artistic creation. The research considers that the optimization and adjustment of artistic creation in the perspective of “holistic view” involves setting up of a concept of holism, which is the foundation of works' life, correct understanding of the dialectical and interdependent relationship between the whole and the details in artistic creation, and in-depth understanding of the optimized treating of the whole and the details in Chinese and foreign masterworks. In brief, the idea of holism is demonstrated in every stage of artistic creation. To grasp the whole plays an important role in creating art works excellent in both form and spirit. The integrative expression determines the concrete details. Meanwhile, the subtle variations of details can affect the overall effects of art works. The harmony and unity of the two is a significant factor for artworks to become organic life entities.

Keywords: the whole; details; artistic creation; optimization; adjustment

体与细节的优化处理等三个方面阐述“整体观”视角下艺术创作的优化与调控。

一、生命之基: 树立艺术创作中的整体观念

艺术作品是承载艺术家生命体验和生命感知的创造物,它是浑然一体、具有生命情感的有机生命体。艺术作品的整体性体现在各个方面,是关乎生命力表现的重要指标之一。整体性的把控对于创造形神兼备的艺术作品极为重要。艺术创作是将艺术素材、艺术技艺、艺术精神灌注而一体化的过程,这个过程不是简单的堆砌或随意的捏合,而是艺术家在创作意图统领下的艺术形象的整体化表达。

对于艺术作品来说,突出整体的感观和表现力是至关重要的。在创作时,整体观念应贯穿于整幅作品中,一切局部的创作技巧、创作形式都是为整体服务的,所以局部为整体服务,整体因局部而存在。艺术作品作为独特的有机生命体,它的整体性是也是有机的。艺术作品所谓的整体性不单单是

结构的完整,亦不是各个部分简单相加,而是各部分血脉相通、气韵相联、相辅相成的有机生命体,所以局部刻画时要求的不仅仅是细节的完美、创作技巧的高明,更重要的是对整体效果的贡献。

就绘画作品而言,整体性体现在画面构图、色彩浓淡、意境渲染、人物造型等各个方面,整体感是评价整个作品是否成功的主要因素之一,而画面的整体感是各个部分协调统一、虚实相宜的结果。绘画作品中的每个部分是为整体而存在的,任何一个部分微小的调整均会影响到画面的整体效果,所以要树立起画面的整体观念和大局意识,把握好部分,然后再回到整体来调整部分,从画面的色彩、明暗、造型、空间等方面进行分析,使整个画面的主次、强弱、虚实相互依存以凸显主题效果。

中国草书讲究气韵生动,一气呵成,仿佛断笔、顿笔都会使作品形聚而气散一样,旨在强调协调统一的整体观念。在中国画论中也同样讲究气韵生动,强调绘画作品整体的生命之气。中国的绘画作品如同书法一样讲究运笔,唐代张彦远曾评价顾恺之的画为:“紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋雷疾,意存笔先,画尽意在,所以全神也。”道出了顾恺之作品一气呵成、气韵贯通的艺术特色,

这也同时成为画家与画匠的区别。真正的画家无不重视作品整体气韵的协调一致,甚至不惜削弱局部的完美以强化整体的效果。作品对于艺术家来说不但是技艺的展现、场景的呈现,更是艺术家抒发情感的生命载体。对于画匠来说,作品往往是形似而气不周,细节足够完美,整体性却不够突出,作品疏离而割裂,突兀而呆板,整体气韵矛盾而不协调。

总之,在艺术创作中,整体性的表达是艺术作品生命力得以呈现和维系的关键因素之一。对于艺术创作而言,避免“谨毛而失貌”的创作行为,立足整体观念下的艺术创作是高品质艺术作品之基石。

二、唇齿相依:整体和细节辩证视角下的艺术创作

艺术创作中整体和细节的辩证关系也高度契合了马克思主义哲学整体和部分的观点。整体和细节相互依赖,整体依赖细节而得以展现,细节因整体而存在,二者互为存在和发展。细节为整体服务,所以整体表达决定细节的具体走向,细节通过不断地整合和调节以契合整体的最大化表达。同时,细节的细微变化也影响着艺术作品的整体效果。

缺乏细节描绘的艺术作品大多是僵硬而程式化的,它往往缺乏一种动人的生命力,而失去整体感的艺术作品,画面又是支离破碎、杂乱无章的,这种作品无法呈现一个整体的观感,所以艺术作品的魅力既依赖于整体的浑然一体,气韵相通,又赖于局部的完美刻画,正所谓“增之一分则太长,减之一分则太短”。事实上,整体是依赖于局部而存在的,局部为整体而服务,局部细节直接影响作品的整体性。对于艺术作品来说,整体感是至关重要的,但是作

品的整体性却是依赖于细节恰如其分的刻画和表达。作为画家应该练就纯熟的绘画技巧、不同的绘画方式,具备丰富的理论知识,这直接关系到细节刻画的精准性,拙劣的技艺无法保证细节的完美刻画,更难体现作品的整体性。艺术家对于作品的创作往往是从局部开始的,细节的精准、不差分毫的表达是每个艺术家的追求,每一个艺术家的创作生涯也都会经历一个由幼稚走向成熟的发展历程,直到练就高超的艺术水准,艺术作品局部细节精准、恰当的刻画对于整体的展现有着极为重要的影响。

李可染创作十分严谨,创作一幅作品少则几天,多则几个月,稍不如意,又往往废弃,自称“废画三千”。李可染一再强调要“注重整体感”,告诫艺术家要追求艺术的整体性,不要为了某个部分的效果而损害艺术整体感。整体和局部关系处理的好坏直接关系到整个艺术作品的效果。如果只是一味地重视局部的细节而忽略了整体,最终会导致画面效果混乱。反之,如果只是注重整体关系,而忽略了对画面局部的深入刻画,又会使得画面空洞乏味。所以,一幅好的艺术作品,一定要兼顾整体和局部的关系。只有这样,才能使得画面细致且有层次感。大多数人在创作初期作品都是幼稚而程式化的。随着时间的推移,经过长期的艺术实践才能挥洒自如,自由表达,才有可能练就高超的艺术表现力。在这个过程中,很多人会有一种偏执的冲动,对局部刻画表现出太多的关注,往往“只见小处,不见全局”,所以要谨记局部是为整体服务的,整体决定局部,甚至某些时候局部的削弱是为了整体的凸显。

三、杂而不越:解析中外名作中整体和细节的优化处理

纵观中外名闻遐迩的艺术作品无一不是对整体和细节进行了恰到好处的取舍,这种调控主要体现在细节精准地表达创作意图的同时,而又没有对整体的表达造成消极影响。艺术创作中缺失了整体观,过分追求细节的刻画,往往如同技艺高超的工匠,细微之处纤毫不差,而整体毫无气韵。细节巧妙的处理一方面艺术家技艺的体现,另一方面更是艺术家整体观下的细节取舍之为,旨在艺术表达的最大化。中外绘画名作中这样的经典案例不胜枚举。

刘勰在《文心雕龙·附会》篇中用“杂而不越”四个字,对艺术创作中细节的具体取舍之道做了高度的概括。艺术作品由众多烦琐的细节构成,精准而恰到好处的细节刻画关乎着整体的有机表达,细节是整体表达的根基所在,但同时细节不能凌驾于整体之上,细节的表现绝不容突破整体。作为绘画创作者,对于细节刻画能力的培养必不可少,但同时具体的绘画创作中,不宜追求无限制的细节刻画。罗丹的雕塑作品《巴尔扎克全身像》完工后,雕塑的双手部分精妙绝伦,他的学生对此赞叹不已,罗丹听后,果断地砍断了双手。罗丹认为双手的完美刻画削弱并影响了雕塑整体生命力的表达,混淆了艺术作品的创作意图。由此可见,那种过分追求细节完美的做法是非常不可取的,

反之为了突出画面的整体性，倒可以牺牲部分细节的刻画，这样反而容易形成鲜明的艺术对比，凸显出丰富的画面整体效果。这就是用局部的弱化换来了整体性的突出。细节是整体表达的基础，细节服务于整体，在具体的创作中，细节表现应适度有效，甚至可以舍弃或削弱，以此来达到整体的最大化表达。

《洛神赋图》是东晋画家顾恺之依据曹植著名的《洛神赋》而创作的经典作品，全卷分为三个部分，这三个部分又连接成一个整体，体现了整体和部分的紧密关系。艺术作品是血脉相通、气韵相连、相辅相成的有机生命体。观顾恺之的《洛神赋图》能明显地感受到其气韵贯通的画面表现，整卷画面笔法如春蚕吐丝，轻盈流畅，表现了一种如梦如幻、情意绵绵的意境。这幅画卷虽然分别画了相思、相会、离别、怀旧四个场面，由于神情脉络连贯相通，所以仍是一幅有机的艺术整体。气韵贯通、血脉相连不仅是书法绘画的准则，也是所有艺术作品的共同要求。局部细节的表现均为了整体风格的凸显。特别强调主题的突出，画面中任何微小的细节，都是为了强化主题，都是为了整体的表达，局部细节着墨的深浅、位置的不同、赋彩的浓淡都影响着整体主题的表达。《洛神赋图》画面整体和谐统一，只怕更改任何一个细节，整体基调风格便不再完美，所以局部细节应恰到好处地表达整体的意境方能感人至深。纵观全画之人物及场景营造之氛围，绝无半点支离散碎的场景，整幅画卷前后呼应、一气贯通、意境超然，构成极为完整的有机整体。

宋徽宗赵佶的《瑞鹤图》，门上方彩云缭绕，18只神态各异的丹顶鹤，在上空翱翔盘旋，这18只鹤构成一个完整的整体，这个整体同时是由个体的鹤构成的。仔细分析每一个个体，我们发现，它们朝向、姿态各不相同，富有变化，构成了有机的生命体。为了更加突出画面中鹤的形象，宋徽宗有意将屋檐淡化处理，这种局部的削弱正是为了突出画面的主体瑞鹤，再加上瑞鹤的数量之多，所以更加强化其视觉中心的地位。

在达·芬奇的旷世之作《蒙娜·丽莎》中，那抹神秘的、难以琢磨的、转瞬即逝的微笑让无数的鉴赏者赞叹不已。达·芬奇用科学的精神探索人类微小的面部表情，中世纪的绘画作品很多都是呆板而僵硬的，而达·芬奇的蒙娜·丽莎面部表情却是惟妙惟肖、耐人寻味、意味深长。据说达·芬奇创作此画历经4年，耗尽心血，他对细节的刻画科学而精准，正因为达·芬奇高超的绘画技巧，对微小细节精准的表达，才赋予了这幅作品超常的生命力。在达·芬奇的另外一幅作品《最后的晚餐》中，耶稣与其十二门徒共进晚餐，画家通过不同的绘画手法，生动地刻画了基督的沉静、安详，同时刻画了十二门徒惊恐、愤怒、怀疑、悲伤等神态，以及符合不同人物形象的手势、眼神和行为，作品中各个细节都刻画得精细入微，惟妙惟肖，此作传达出不同人物形象丰富的心理内容，高度突出了作品的主题。绘画是空间静态的艺术，它描绘的是静止的瞬间画面，而高超的绘画技巧、精准

的细节刻画构成了丰富的画面语言，赋予了作品特有的生命力。局部是为整体而服务的，艺术家唯有扎实的基础功底，方能更好地完成局部细节的刻画，否则“胸中纵有丘壑，笔下也难繁花”。

四、结语

对于绘画创作来说，想到是画到的前提，画到才是最终的目的。精神思想的传达有赖于笔下点墨，这是对画家基本功的考验，是对画家刻画细节能力的考验，而细节对于整体的影响是至关重要的，是浓淡适宜而不是浓妆艳抹，是锦上添花而不是画蛇添足，是恰如其分而不是过分完美，唯有合理地表现出细节，才能真正明了绘画的真谛，才能使整体功能得到最大发挥。总之，艺术创作应该树立全局和整体观念，需要从整体着眼使整体感最大化。艺术作品的整体性不单是结构形式上的协调统一，更多地体现在艺术作品中贯穿整体的特有生命力，一个具有生命力的作品才能成为一个有机的整体。此外，艺术作品的整体都是由局部构成的，在强调整体为先的前提下，必须十分重视局部的作用。事实上，细节是为整体服务的，局部细节的变化会影响整体的变化，有时甚至还会对整体产生重大的影响，要时刻谨记局部细节的刻画是为了整体风格的凸显而非突破。在进行艺术创作时，唯有对整体和细节进行双向的优化与调控，方能创作出感人至深的艺术作品。

张振东：北京师范大学艺术与传媒学院博士研究生
运城学院美术艺术设计系助教

蔡元培的科学美术观

Cai Yuanpei's Scientific Outlook on Art

赵成清 / Zhao Chengqing

摘要: 蔡元培是 20 世纪上半叶中国最重要的教育家、思想家与美育家。担任中华民国首任教育总长期间,他明确提倡美育方针;担任北京大学校长期间,他提倡以科学精神与方法创作及研究美术,并确定科学和美术为教育的两大方针。蔡元培的科学美术观,弘扬的既是一种对中国传统艺术与文化的改造精神,还包括东西方美术与科学融合的方法,他对科学与美术的求同存异,是其艺术思想在美育理论及实践中的具体反映,极大地促进了中国美术的现代化进程。

关键词: 蔡元培; 科学; 美术; 创作方法; 价值观

Abstract: Cai Yuanpei was the most important educator, thinker

and art educator in China in the first half of the 20th century. When he was the first Minister of Education of the Republic of China, he explicitly advocated art education. When he was the president of Peking University, he called for creating and researching fine arts with scientific spirit and approaches and established two guidelines for education, namely, science and fine arts. His scientific outlook on art carried forward a spirit of transforming traditional Chinese art and culture and the approach to integrating Oriental and western fine arts with science. His view of seeking common points while reserving difference in science and fine arts was the concrete reflection of his artistic ideas in aesthetic education theories and practices, which greatly promoted the modernization process of Chinese fine arts.

Keywords: Cai Yuanpei; science; fine arts; method of creation; values

一、科学与美术的方法求同

19 世纪末 20 世纪初,满清政府日益腐败,在西方列强的武力威权之下,中国的国家领土和民族独立遭遇严重的危机,然而,蔡元培在 19 世纪末康梁变法之际,却深深埋头于对西方知识的狂热学习中,在此期间,他大量阅读并深入思考,最终决定从思想入手改造中国,并以教育为出发点。此后,蔡元培非常注意将西方的科学方法引入中国教育。辛亥革命后,蔡元培首任中华民国教育总长,他颁布了符合现代科学的教育方针,包括军国民教育、实利主义教育、德育、世界观教育、美育,五育来源于西方大学教育思想,也体现了他对中国旧教育审时度势后的改造,值得一提的是,蔡元培在教育方针中明确提出了“美育”的主张,由此可见他对美术的重视。五四运动之际,蔡元培担任北京大学校长期间,他鼓励科学教育方法的实施,由此,陈独秀正式提出“德先生”和“赛先生”的口号,科学不仅明确成为蔡元培提倡新式教育的目标,更成为他后来推动中国近代美术发展的一面旗帜。

在北大就职时期,蔡元培组织成立了北京大学画法研究会(图 1)。他提倡以研究科学的精神研究美术,将科学与美术并举为新教育之要领,这种思想贯穿于他一生的教育思想中。面对中国古代绘画后期创作中的流弊,蔡元培力倡“实

物写生论”,曰:“昔人学画,非文人名士任意涂抹,即工匠技师刻画模仿。今吾辈学画,当用科学之方法贯注之。除去名士派毫不经心之习,革除工匠派拘守成见之讥,用科学方法以入美术。”^①中国古代文艺创作,一向重视知行合一,以“读万卷书,行万里路”为创作的前提,这说明理论素养和实践经验是修身的两个重要向度。在古代绘画中,唐代画家张璪曾在《绘境》中提出“外师造化,中得心源”,至于五代画家荆浩基于大量写生实践所写的《笔法记》,清代画家石涛于《苦瓜和尚画语录》中提出的“搜尽奇峰打草稿”,无不证明了中国传统绘画创作一直有面向客观写生的传统。但是无法否认,宋元以降,中国绘画的确在审美追求上发生了重要转向,尤其强调画家主体的表现与心性的抒发,从苏轼提出“论画以形似,见与儿童邻”^②,到倪瓒的“逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳”^③,发展至清代,以“四王”为首的画坛正统将摹古奉为万古不移的圭臬,以“无一笔无来历”为标准,这种对古典审美法则过度的追求一味拘于书斋,其创作方法最终成为中国现代美术首要的攻击对象。蔡元培显然注意到了中国传统绘画创作中“写意精神”所面临的冲击,他希望在中国画创作中引入科学方法,在 1919 年《新青年》提出“美术革命”之前,蔡元培的科学美术观实为开风气之先的言论。



图1 北京大学画法研究会合影照片



图2 吴冠中作品《点线恩怨》

蔡元培的教育理念中,美术的地位尤显重要。在《美术的进化》一文中,他将教育的内容归纳为“不外乎科学与美术”,蔡元培的一生,虽穿梭于文化、政治、教育等各项繁杂事务中,却始终热衷于推动美术及美育事业的发展,并始终坚持将科学精神引入中国现代美术创作中。

美术与科学,是蔡元培弘扬其教育理念的两面旗帜,一方面,他主张将科学精神贯注于美术事业中;另一方面,他希望因美术而辅助科学研究的深入。在湖南第一师范的演讲中,蔡元培专门论述了美术与科学的关系,他对二者予以区分,指出科学注重概念而美术重视直观。由于时局动荡,举国的有识之士皆以实用之工艺为学习目的,此时,蔡元培高瞻远瞩地看到了美术对于科学的助力。他认为:“专治科学,太偏于概念,太偏于分析,太偏于机械的作用了。”因而,“抱了这种机械的人生观与世界观,不但对于自己竟无生趣,对于社会毫无爱情,就是对于所治的科学,也不过‘依样画葫芦’,绝没有创造的精神”。在蔡元培看来,由美术所引发的兴趣可以赋予人生更有意义的生活,并在科学研究中增添活泼的精神,这种审美价值观是许多重视实利的精英知识分子所缺乏的。在当代,现代教育日益专业化的分工使得人文学科和自然科学俨然成为对立的双方,随之而来的则是专业教育所产生的单面化特征。此时,回顾蔡元培的科学美术观,他提供的则是一种培养综合素质的全面视角。

首先,蔡元培从哲学角度分析了美术与科学的学理之异同。“叔本华也说,美的生活,是以脱因果律而自由观照为特色。这就是与科学不同的一点:科学完全以因果律为标准,而美的对象,给我们观照时,可以绝对自由,不要再问到别的。”在美学思想上,蔡元培吸纳了席勒、康德等西方各家学说对于美术的起源、本质和价值等方面的论述,显示了他的艺术思想受到了西方唯理论与进化论思想的影响。其次,蔡元培的美学研究方法受到了摩曼的影响,他发展的实验美学源于实验心理学,强调科学知识的实际应用,其现代科学的方法与中国传统的审美观照沟壑分明。在《以美育代宗教》的系列演讲中,蔡元培持有的观点是,科学进步从而导致宗教的

衰微。这种观点是西方启蒙时代认识论的一个缩影,对科学技术的崇尚,使得蔡元培的美育观打上了深深的科学烙印。

蔡元培的美学研究方法论运用了多门现代科学方法,他依循社会进化论和生物学方法,参照人类学和民族心理学对美术作品进行逻辑与实证分析。在分析美学对象上,蔡元培跳出主客体的二元对立藩篱,同时看到自然美和艺术美的价值,他敏锐地捕捉到,艺术于自然美之外存有其独立的审美价值。根据色调的调和从而引起人们视觉及心理的反应,蔡元培从自然美追寻到心理感受,对于视觉比例的关系组织,蔡元培在数学、美学、心理学之间做出了科学架构,他的美术理论既源于他对西方绘画理论的熟稔,也是他对不同学科的综合,这些审美理论分析开启了中国近代美学研究的先河。无论是从其个人的美学研究,还是在支持艺术教育 with 艺术创作方面,蔡元培一直主张引入科学方法以改造中国现代美术,从而在科学精神与美术精神的统一中,拓展与深化美育实践。

二、科学与艺术并举的教育方针

从20世纪社会发展的角度看,蔡元培的“科学美术观”适应了时代潮流下中国现代美术发展的需求,旧的美术需要革新,亟需美术观念的创新和美术创作方法的改革。蔡元培倡导以科学方法引导美术创作,以美术思想促进科学研究,同时,他并未停留在对美术和科学的理论阐释层面,而是将口号转化为行动,将科学与艺术并举为教育方针,并在实践中推动二者的互动发展。在蔡元培的支持下,高等美术教育蓬勃发展,北京国立艺专、上海美专、杭州国立艺专等一批以现代科学方法教学的美术院校纷纷成立,徐悲鸿、刘海粟、林风眠等一大批艺术家在其美育思想的影响下坚定追寻着科学与艺术融合的现代美术之路。

作为一名杰出的教育家,蔡元培坚信科学和艺术的进步能为中国带来光明和希望,他看到了科学与艺术之间互相促进的辩证关系。他的学校美育方法基于对科学精神的引入,社会美育方法则体现了他的民主意识,他在暑期讲习班对社会平民宣传科学与艺术,在华法教育会的演讲中提出:“夫

人道主义者，所以实现正当之意志也。而意志之进行，常与知识及感情相伴。于是所以行人道主义之教育者，必有资于科学及美术。”^④蔡元培以传授知识的途径启蒙了该时代的艺术发展，使中国现代美术围绕着大众化和平民化的主轴而展开。在蔡元培美育实践的推动下，中国现代美术展现出“追求科学”的新气象，鲁迅提倡的新木刻运动，徐悲鸿的现实主义创作，刘海粟的表现主义以及林风眠的“中西融合”，虽然创作方法面貌迥异，却都试图以西方科学的创作方法解构中国传统美术创作，换言之，蔡元培所引领的这一科学美术的时代潮流在反抗着封建意识形态中的精英审美价值观，不断推动着大众审美水平的提高，这正是蔡元培普及科学与美育的目标。谈到世界观和人生观，蔡元培说道：“纯理之科学、高尚之美术，笃嗜者固已有甚于饥渴，是即他日普及之朕兆也。科学者，所以祛现象世界之障碍，而引致于光明；美术者，所以写本体世界之现象，而提醒其觉性。”^⑤蔡元培的美育学说，从家庭美育扩展到学校美育、社会美育，强调以科学和美术结合的方式教育普罗大众，使科学与美术成为塑造新的世界观和人生观的重要途径。

在蔡元培对科学与美术的论述中，美术的概念小于美育，而当代的美术同样不同于20世纪初所宣扬的美术。可是，作为一种外延广泛的概念，蔡元培提出的美术内涵较为丰富，是绘画、书法、雕塑、建筑、文学、音乐等多种艺术形式的综合体，其性质与当代艺术基本相同，在现代文化整合的平台上，科学与艺术面临着新的融合。

当代诺贝尔物理学奖获得者李政道曾将艺术与科学形容为一枚硬币的两面，分别代表着形象思维和抽象思维的艺术和科学都基于人类的创造力，都追求着普遍、永恒而深刻的真理。蔡元培对科学与美术的异同早有论述，在同一时期的其他学者那里，也有相似观点。1922年4月15日，梁启超在北京美术学校发表的演讲《美术与科学》中称，“美术是情感的产物，科学是理性的产物”，“科学源自美术，受真美合一的观念影响，故求美以求真为前提”。在归纳总结中，梁启超提出，美术和科学有共同的母亲——自然，研究美术和科学的关键在于观察自然。具备深刻的观察力，是美术家成功的关键，更是科学进步的取向。作为杰出的政治家、思想家、史学家和教育家，梁启超在开阔的文化视野中为中国文明提出希望，希望中国未来能有“科学化的美术”与“美术化的科学”。梁启超对科学和美术的分析与蔡元培的观点基本相同，蔡元培在北大画法研究会提倡的“实物写生论”即强调科学创作的基础应源自对自然观察力的培养。

科学和美术都有着抽象的精神，二者均属于哲学范畴。在人文主义和历史主义的积淀中，科学的研究富有哲学的领悟，而美术的自由想象和科学的逻辑思辨并非绝对的对立。无论是蔡元培、梁启超还是当代学者均例证了科学与美术的融合有助于创造力的挖掘和丰富。在世界一流大学如纽约哥伦比亚大学的本科核心课程中，新生入学的前两年需花相当多的时间首先学习艺术人文等重要课程，在此基础上，为下

一步的科学研究奠定坚实的人文基础。将美术为代表的的人文精神作为科学研究的前提，这与蔡元培提倡的“以科学精神贯注于美术研究”的教育主张异曲而同工，二者都以彼此的融合促进为目的。

文艺复兴以来，美术与科学是平等互生的，现代科学崛起后，美术与科学却走向分离，美术尤其被边缘化。蔡元培在教育部和北京大学就职期间提出的科学美术观显然是具有长远目光的教育战略。数十年后，清华大学校长梅贻琦呈请教育部增设艺术系，文曰：“我国用积弱之余，惟历代之艺术品，尚能引起世界之尊敬。有识之士，见我国人在此方面之成就而知我民族精神力量之伟大。我国人所可引以自豪以恢复民族自信心者，亦惟在此。”清华大学希望通过增设艺术系和训练专门人才，普及美育，将美术与科学相结合。虽然该计划因故搁浅，但该校重视科学和美术的教育思想可见一斑。在蔡元培提出科学化的美术近百年之际，清华大学终于在1999年正式成立了美术学院，并在大学开设人文艺术素质课程，以加强科学和艺术的完美结合。在一所以工科见长的中国高等学府中，清华大学大力发展艺术是中国当代日渐普及的美术教育的一个缩影，同时反映了蔡元培提倡美育为后世留下的巨大影响，他融合科学与艺术的思想，为中国当代科技、文化、生活诸方面留下了一笔宝贵的精神财富。在当代，不仅“科学与艺术”的论坛与杂志应时而生，在四川大学，以促进科学与艺术共同发展的实体教学楼与试验平台也建立起来，由此可见蔡元培“科学与艺术”并举的教育方针在现代的影响力。

如何看待中国新教育的趋势？蔡元培谈到，新教育的意义需要包含“养成科学的头脑”和“提倡艺术的兴趣”。蔡元培希望通过科学和美术以提高国民素质，这一愿望在法国思想家卢梭的命题“科学和艺术的复兴是否有助于敦化风俗”中曾有过探讨。卢梭给出了否定答案，原因在于科学和艺术容易沦为统治阶级的工具，这种现世文明的指南针与人民的理想相悖逆。显然蔡元培也曾意识到科技的误用将反作用于文明的发展，但在工业和科技极其落后的社会条件下，中国迫切需要实业与信仰作为支撑，所以他认为以科学和美术作为教育宗旨是符合时代的选择。他将科学与美术概括为求真和求美，从真、善、美的角度进行阐发，以求真的方式将美学理论付诸美育实践。

在工业文明的社会中，美术与科学各自孤立，很多矛盾体相应而生，如机械性与审美性的对立、知识与情感的角力、感性与理性的分裂、经验与直觉的冲撞，笛卡尔以来哲学二元论加剧了科学与审美的冲突，知识与想象的剥离，使大众在现实世界中失去对科学和美术的共同信仰，从而拒绝了现代条件下的审美欣赏。

在蔡元培看来，科学是有用的学问，美术则应注重超越功用的审美。但是，“美术的进步，虽恃吾人的想象力；而表现的技术，不能不借助于科学”^⑥。蔡元培以科学精神和方法改造中国本土的美术，对中国现代美术创作和观念的变

革影响至深。在中国传统美术向现代美术演进的过程中,陈陈相因的审美观念在很大程度上阻碍了现代美术的发展。在蔡元培看来,西方科技的进步能够推动美术的发展创新,这正是20世纪初中国美术所缺乏的推力。

20世纪,有一个很著名的“李约瑟难题”,即为为什么近代科学没有产生在中国,却产生于17世纪的西方,尤其是文艺复兴之后的欧洲?李约瑟本人在《中国科技史》中对中国古代的自然观、实用之学和“学而优则仕”的科举制度加以分析,并指出这些因素是造成阻力的重要原因。同样,该命题适用于分析现代中国的美术发展状况。在新文化运动期间,以儒家为首的传统文化和思想制度均受到了猛烈的抨击,美术革命以来,中国美术发展开始以西方的科学方法为创作的标准,而新式美术教育的方法也一律采用了西方的创作方法。

透视、解剖、色彩等科学理论和实践一度将西方再现艺术发展推动到求真的顶峰。在形式更新、技术改良和观念创新方面,西方的美术和科学有着千丝万缕的关联。蔡元培批评指出,中国画创作过度拘泥于模仿传统,以致失去了创造力。他不断地介绍和宣传西方的美学与美术创作观念,提倡科学与艺术的结合,在《美学的研究法》中例举格罗绥的《美术科学的研究》与司马荅的《美术科学的原理》等著作,以证明发展科学美术的重要性。近代以来,中国传统文化日益遭受质疑,伴随着皇权专制的解体,社会政治亟待稳定的一统。在此背景下,蔡元培大力宣传启蒙思想和科学方法,同时寄望以情感审美弥补科学和理性的不足。西方的现代性启蒙导致了科学与艺术的分立,蔡元培却一直在强调科学与艺术的融合,他希望将知识与情感、感性与理性、科学与艺术结合起来,以此建构科学美术观,在国民的情感与理性之间架构起审美与信仰的桥梁。

三、科学与美术的价值思考

在20世纪上半叶,蔡元培不遗余力地提倡美育,支持着中国美术教育和美术创作的发展。他主张用严谨求真的科学态度改造传统美术,解构传统的精英审美意识,以大众美育代之;他鼓励美术创作采取西方科学的方法,受其教育思想影响,中国高等美术教育逐渐开始学习西方的现代科学方法,蔡元培的艺术思想深刻影响着中国现代美术教育与美术创作的一批先驱者。此外,蔡元培呼吁科学和艺术的融合,强调以科学精神推动美术发展,以美术思想辅助科学研究。在蔡元培的推动下,科学与美术建构起学术融通的桥梁,为人生提供物质和精神的必需品。

但是,对蔡元培的科学价值观也需要加以反思。他提出的美育代宗教说建立在唯科学发展论的基础上,虽然呼吁打倒宗教至上的神话,无形中却将科学树立为新的偶像。以美育代宗教固然有其时代进步性以及价值上的合理之处,但宗教包含的独立价值是科学发展无法取代的,这种唯进化论与科学论的观点存在着很大的缺陷。经过第一次世界大战,在科学的副作用流毒之后,蔡元培重新对科学予以定位:“科

学家所发明,固然有利人的,然也有杀人的。”同样,在全面了解西方五花八门的现代艺术后,蔡元培批评道:“美术家的唯美主义派,完全不顾善恶的关系。”从北京大学画法研究会时期对文人画“漫不经心”和“随意涂抹”的批评到第一次全国美展特刊中二徐之争时发表的《美术批评的相对性》,蔡元培对科学和美术的认识也在不断深化,他力图在科学与艺术的结合中寻找古今与中西的平衡点,极高明而道中庸。但是,在将西方的科学精神和创作方法引入中国美术的过程中,中国传统美术却遭到了极大的冲击。传统美术的价值一度被否定,由于对西方审美标准的过度依赖,中国现代美术教育纷纷采用西式教育方法,无形中抹杀了中国传统美术中的许多菁华。20世纪的中国画坛,以陈师曾、吴昌硕、齐白石、潘天寿等人为首的传统绘画派仍在卫护着中国画的道统,不断地进行掇英与革新。蔡元培、康有为、徐悲鸿等人将西方的科学引入中国的现代美术发展中是有意义的探索,同时却不能不注意到由此带来的负面因素。值得注意的是,蔡元培“兼容并包”的教育理念并非是单纯地引进西方的科学和方法,而希望进行“消化”,他的理念在徐悲鸿、刘海粟、林风眠等现代美术家和美术教育家的教育和创作中都得以贯彻。现代国画家潘天寿曾提出,“东西方艺术是世界上两座高峰”,“要拉开中西间的距离”,这些观点或许更能体现出蔡元培等一干现代思想家发展中国美术的更高目标,即在充分学习和消化之后,走出本民族文化艺术的特色之路,而非简单地挪用西方的审美标准与创作方法。例如,在《高剑父的正、反、合》一文中,蔡元培表明了他对探索中国民族美术发展道路的期望,强调现代科技与观念创新,却不为西方审美趣味所左右,这才是中国现代美术的发展宗旨。

1956年,英国科学家、文学家查尔斯·斯诺在《新政治家》杂志上发表了《两种文化》一文,由此产生了科学文化和人文文化的概念,也为后来科学的理性主义与艺术的浪漫主义、科学主义与人文主义的对立留下了预设。在当代,科学家和美术家从各自的立场出发,互不相让的争锋意识已成为一种趋势。卡西尔就是这样的支持者,他的论点是:“赫拉克利特说太阳每天都是新的,这句格言如果对于科学家的太阳不适用的话,对于艺术家的太阳则是真的。”^④实际上,将美术和科学分别看作是感性和理性代名词的说法显得过于绝对和片面。许多自然科学家,如达尔文、爱因斯坦都表达了他们对艺术由衷的喜爱并肯定艺术对科学研究的促进;而现代艺术家如康定斯基、蒙德里安则坚称科学为他们的创作提供了灵感与方法。正如新印象派的修拉请教谢弗尔,立体主义的格莱兹和梅景琪请教普林斯那样,美术家希望从科学家那里获得启迪,而科学的发展的确推进了艺术创新。

在当代,众多学者与艺术家开始关注艺术和科学的交叉研究。著名画家吴冠中提出“艺术需要科学的温床,科学需要艺术的滋养”,“科学和艺术将在对宇宙人生探索的高峰碰面、握手、相融”。作为国立杭州艺专早期毕业生,吴冠

中的艺术思想和创作传承了该校创办者蔡元培、林风眠对艺术和科学的理解。论及科学与美术的关系,吴冠中将法国浪漫派大师热里柯所画的马与摄影师拍摄的奔马相比较,他发现,绘画和摄影之间存在巨大差异,由艺术制造的错觉并不符合科学的真实,这并不影响艺术的审美。恰如野兽派画家马蒂斯所说的“准确描绘不等于真实”,^④吴冠中以美术史例证,陈老莲的人物变形、贾柯梅蒂的独特结构、莫迪里阿尼的拉长躯体等作品并不按照对象的结构、解剖、透视等科学方法创作而成,却独具美术趣味。

如何将科学应用于美术,这是蔡元培曾反复思考的问题。在德国学习期间,除了从事艺术史和艺术理论的学习,并广泛地参观科学试验、博物馆和美术展览,蔡元培也亲自尝试过实验美学的科学试验,他研究关系、比例、对称的原理,从中领悟到科学和审美的关系。蔡元培对他的美学实验回忆道:“于是取黑色的硬纸,剪成圆圈,又均截为五片,请人摆成认为最美的形式。又把黑色硬纸剪成各种几何形,请人随意选取,列为认为最美的形式。此等形式,我都用白纸双钩而存之,并注明这个人的年龄与地位,将待搜罗较富后,比较统计,求得普通点与特殊点,以推求原始美术的公例。”^⑤蔡元培的实验美学是西方的科学方法的应用,这种西方的科学精神和方法论为蔡元培所吸收,他竭力将其介绍到中国美术的现代化改造中,而经过近百年的探索,科学与美术不断地展示出其合作的空间和潜力。物理学家李政道以几何对称的科学手法将清代画家弘仁的绘画作品分隔成左右两半,并以右半边的正反面合并成新组合,从而创造出绝对对称的艺术形式。画家吴冠中做了与此相呼应的实验作品,在《流光》这一绘画作品中他强调了对点、线、面的形式运用和黑白灰和红黄绿的色彩律动。吴冠中在画外题词:“求证于科学,最简单的因素构成最复杂的宇宙。”而在另一幅作品《点线恩怨》中(图2),吴冠中用同样的手法探索了科学和艺术的关系,正如绘画标题所写的那样,点和线作为绘画最基本的要素,似乎只反映了形式美,但是,它们之间又构成了一种复杂的张力,成为绘画的主要内容,这也正是吴冠中在科学和艺术的融合上所做的创作实验。在科技日新月异的时代,微观世界和宏观宇宙的分离与结合成为科学家和艺术家思考人类命运的新起点,蔡元培的科学美术观发展迄今已近百年,其中所反映的价值却愈显凸出。蔡元培曾反复提倡在科学发展和社会进步的前提下,美育取代宗教将是未来文明的趋势。在《宗教与科学》中,爱因斯坦把宗教历史分为三个阶段,第一阶段是神的宗教,源自人对自然的无知;第二阶段是人的宗教,道德驱动着世界文明;第三阶段是宇宙宗教,将是艺术和科学的融合,该阶段超越了前两个阶段,是明晰可知、系统有序而富含情感体验的。这正是蔡元培在20世纪所希望建构的世界图景,虽然因社会政治等各方面原因而未能实现,他为中国现代美术发展所提出的方向仍是有价值的选择。

在近代中国,随着社会政治秩序的瓦解以及经济和科技

的落后,虚无主义思想开始蔓延。蔡元培的科学美术观,不仅输入了西方的科学精神与方法,美术的语言范式与审美观念,更重要的是对中国传统美术思想的解放。他的超功利的美学目标本质上是对专制政权的反抗和个体自由的提倡,他的美育宗旨包含了对大众审美的吁求,从表层看,蔡元培的科学美术观是对艺术技法的革新,但其本质却是在探索现代中国美术的本土化道路。

科学与美术是蔡元培美育思想的延伸和实现途径,其开放的、大众的、多元的面貌同时展现了中国近代的精英知识分子与广大民众的现实选择,虽然缺乏西方的科学背景和理性思维,这一融合理念却表达了通过美术与科学而进行启蒙的诉求。在新的时代,蔡元培的科学美术观被更广泛地接受,在东西方美术与文化交流日益增多的基础上,多元化的审美趣味和价值标准也相应形成。在后现代社会中,道德失范,精神荒芜,人们在无止境追求科技和物质的脚步中丧失了自我,此时,蔡元培对科学和美术的客观评价更能反映出现代社会的真实需求。“科学崇尚的是物质,宗教注重的是情感。科学愈昌明,宗教愈没落;物质愈发达,情感愈衰颓;人类与人类便一天天隔膜起来,而且相互残杀……我所提倡的美育,便是使人类能在音乐、雕刻、图画、文学里又找见他们遗失了的情感。”

注释:

- ①引文出自1918年《北大日刊》(第236期),10月22日。
- ②俞剑华:《中国古代画论类编》(上),人民美术出版社,1998年,第51页。
- ③俞剑华:《中国古代画论类编》(下),人民美术出版社,1998年,第706页。
- ④高平叔:《蔡元培美育论集》,湖南教育出版社,1987年,第4页。
- ⑤洪治纲:《元培经典文存》,上海大学出版社,2008年,第229页。
- ⑥同④,第180页。
- ⑦[德]恩斯特·卡西尔著,甘阳译:《人论》,上海译文出版社,1985年,第184页。
- ⑧杨身源编著:《西方画论辑要》,江苏美术出版社,1990年,第606页。
- ⑨蔡元培:《蔡元培自述》,河南人民出版社,2004年,第61页。

赵成清:艺术学理论博士 四川大学艺术学院副教授

新媒体艺术与装置作品的交互性体验

Experiences of the Interactive Character of New Media Art in Installation Works

郝亚楠 / Hao Yanan

摘要：新媒体艺术是一种以数字为媒介的艺术形式。本文通过把装置艺术作品作为媒介与观众进行沟通及对新媒体艺术交互性特征的分析，反映出新媒体艺术以一种新鲜、灵活的艺术形式贴近并融入人们的生活，使人们在感受艺术美的同时深切体会到艺术的魅力。

关键词：新媒体艺术；当代装置；交互；真实场所；虚拟场所

人类社会的飞速发展依赖于世界上的三次科技革命：18世纪60年代，瓦特发明的蒸汽机是第一次工业革命的重要标志；19世纪70年代，电力的广泛使用是第二次工业革命的标志；20世纪四五十年代，计算机的普及和应用成为第三次科技革命的标志。三次工业革命使人类社会发生了翻天覆地的变化，人类已从工业社会迈入了信息社会，从物质文明迈入非物质文明，而人类精神领域中的文化艺术也由传统艺术迈入新媒体艺术。

新媒体艺术使我们意识到艺术之“新”体现在对传统艺术的一种革新，不再局限于物质形态所呈现出的美感，不再是面对所谓“美”的一种情感体验。新媒体艺术将以一种新鲜、灵活的艺术形式贴近并融入人们的生活，使人们在感受艺术美的同时深切体会到艺术的魅力。新媒体艺术的交互性是艺术领域的重要特征，艺术家旨在打破观众对艺术的一种心理定式与功能固着，加强艺术与观众的实时互动。艺术家首先在装置领域展开了探索，当代装置艺术作为媒介与观众的沟通不单以实物性方式呈现，随着时代的发展，更多地融入了概念性方式对场景特性加以创造。

随着数字技术日益发展，网络平台已经普及到社会的各个领域，因网络具有的虚拟空间性，在信息传播的时代，网络渗入千家万户，并且能够承载历史记忆的性能，在虚拟场所中，对人类的行为甚至可以用图像符号进行标记。对图像的认识与解读成为现代人判断事物本质的最常用的方式，但虚拟场所往往需要在模仿真实场所的基础上给人类带来“真

Abstract: New media art is a form of art with digits as the medium. The analysis of the communication of installation works, as a medium, with audiences and the interactive feature of new media art shows that new media art integrates into people's lives as a brand new and flexible art form so that people may realize the charm of art in depth while feeling artistic beauty.

Keywords: new media art; contemporary installation; interaction; real venues; virtual venues

实”的体验。

在装置艺术中不乏科学技术手段的介入，有的艺术家将装置置于天空中，通过计算机的远程操控在蓝天白云下尽显一切“不可思议”的发生。而当代人的审美感受随着科技的发展已超越了时空、国界的认识，网络可以让身处异地的两个人实现零距离“接触”。艺术家使用网络技术手段对装置进行操作控制的方式始于20世纪90年代。英国学者阿斯卡特(Roy Ascott)指出：“网络空间的艺术是通讯、计算机、幻觉空间(virtual space)、真实空间的混合产物，它们构成了时间和空间的新宇宙。所以这些延长了我们的感觉中枢，为人类艺术和人类文化，提供了新的超感觉的层次。网络空间不是真空，它是人类价值观念的散发地，它具有精神和心理的张力。在网络文化中，创作艺术就是构筑现实，网络的连接，以建设性的过程，扩大了人与人之间的合作和沟通。”^①美国科幻主题电影《盗梦空间》中的主人公是可以游走于现实空间与幻想空间的极具超能力的人，一切情景全被他的意识所控制，在梦境中也会构建出多重空间。这在现实世界里是一个疯狂且不可能实现的想法，但是该片在制作时确实使多重空间出现在了荧幕中。人们只有切实体验到其存在的意义才能与周围世界进行交互活动，但影片的效果仅仅作为人们感知的一部分，并非是存在的，这样的场景只有通过数字技术才能做到，而且虚拟场所带给观众的多方位体验也是在网络平台上设计的场景。也许，在未来的某一个时刻，虚拟场所是可能被现实“证明”的，但是无论是

现实还是虚拟的场所，场所感自始至终都是人类精神环境中不可缺少的重要因素，它时刻承载着人类社会文化的意义。

美国艺术家约翰·塔斯(John Toth)于1997年分别在纽约、伦敦和巴伐洛三个地方创作了装置作品《圆圈内》，这三个地方进行同步联网，并分别在这三个地方的“圆圈”内进行表演，约翰综合了几乎所有的艺术形式去表现，使用音乐、舞蹈、诗歌、投影图像等创造出了网络的三度空间。圆圈寓意包围，建立一种交流的氛围，利用科技手段表现装置给人类传达的一种人与人之间交流的重要性的观念。在2010年的上海世博会上，每个展馆的设计都引入了电、光、声等多媒体技术，用影像、3D动态图、虚拟成像等高新技术来诠释展馆的主题，创造出了极富视听冲击力的效果。例如世博会期间的沙特馆，以“月亮船”的形状出现在观众眼前，世界规模最大的IMAX影院就建在馆内，它的屏幕近达一千六百平方米，等同于两个足球场的大小，将沙特古老的手工艺以全新的方式展现给世界。德国馆的展项“动力之源”，重达1.23吨的圆球里装着40万个LED发光二极管，而这颗金属球可以随着观众的一次次声浪来回摆动，达到与观众互动的效果。瑞典馆展现的是机器人与人类的互动，22个造型不一、大小各异的机器人组成了一个合唱团，当观众输入一段话，它们便可以即兴演出。这个设计是集科技、艺术、音乐为一体，以人工智能硬件和语音合成作为设计的主要操控对象，人与机器的共同合作完美地展现出瑞典馆的创意设计。虽然各个展览馆的多媒体影像都冲击着人们的眼球，但是也会出现让观众产生头晕目眩、眼花缭乱的负面影响。因此，一般的展示效果并不会起到高效的作用。联系当今时代与人类日常生活有紧密关系或者极具趣味性的表现，并且能够传达深入人心的观念，才会增强观众对作品的兴趣，也才能达到设计师预期的目标。

此外，真实的场所与虚拟的场所在如今已经更多地以一种“混搭”的方式呈现，数字技术已成为真实场所的“常客”，真实与虚拟的混合方式给观众带来了不一样的体验。例如，来自美国的两位艺术家本·罗宾(Ben Rubin)和马克·汉森(Mark Hansen)的多媒体装置作品《倾听驿站》，首先选择了一个真实的房间作为展示的场地，房间里安装了231个小型发光二极管盒子，将它们并列悬挂并配置了扩音器和低音喇叭，观众在进入室内参观时，他们所发出的各种聊天内容会被艺术家通过网络截取下来，并在场所中事先安置的喇叭传出，每个喇叭都会被“分配”于不同的场所中传出聊天内容，18个喇叭同时传出的声音就像许多人聚集在一起。这种不同场域间的交叉、嫁接的方式，让观众有不同的体验，这种方式可以引申至现实生活中一些平常中的不寻常。

无论是真实场所还是虚拟场所，其实它们都存在于人们的现实生活中，而且与人类的现实生活息息相关，并会对人们的精神生活产生很大的影响。真实场所可以在为人们选

择物的情况下做出较为准确的判断，物会在人们行为的背后留下历史的印迹，这样的物在被选择时就可以营造出曾经与它发生联系的场景，而且可以唤起人们的记忆，这样人们的情感成分也会注入此地。虚拟场所则是通过对真实环境的模仿而达到给人们带来真实体验的目的，但是二者表现的内容是不同的，真实场所给人类展示了特殊的场景，以这种场景的特性为主要表现方式带来综合性审美体验。虚拟场所利用尖端技术创造出不同的影像效果，使观众感受新型的审美体验。二者也总是以相互穿插、结合的方式运用到场所中，共同给观众展现震惊的审美体验。大范围媒体网络的有效传播加速了世界的进程，多种数字技术下的媒体空间可以在实体空间中存在，而同样的媒体空间也可以在多个实体空间中存在。我们整日穿梭于被网络编织的无界空间中，而这些空间可以被随处安放，真实场所和虚拟场所也不会被固定地创造于某一个地理位置，它们相互贯通，彼此存在于一场快速的文化变迁中。

作品与观众的有效互动才可形成一定意义上的交互行为，如若没有观众的参与，作品终将无法完成。新媒体艺术下的艺术作品以触动观众的直接感受为主要目的，使观众体验完整的艺术效果。交互性的意义在于使观众链接现实世界与虚拟世界，并与艺术家一起探索和迎接更大的挑战。

注释：

- ①罗伊·阿斯科特出生于1934年10月26日，是一位英国艺术家，新媒体艺术先驱，上世纪60年代以来他就以艺术家和理论家的双重身份活跃在互动多媒体艺术领域。他创造性地将控制论、电信学引用到多媒体艺术创作中，对英国乃至欧洲的多媒体艺术的发展产生了重大影响。自上世纪80年代以来，他开拓了国际互联网在艺术领域的应用，并成为艺术应用信息通讯技术的领导人物。

郝亚楠：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生

微信公众平台下的自媒体时代青年艺术家的自我推广

Self-Promotion of Young Artists on the WeChat Public Platform in the We-media Era

杨 洋 / Yang Yang

摘要: 随着移动互联网和智能手机的发展,以应用软件微信为依托,优质内容为基础,借助公众平台本身具备的诸多优势,微信自媒体营销推广方式迅速发展起来。不同于信息闭塞的年代,青年艺术家不再需要通过精心的策划和长期的准备以求“一夜成名”,艺术家们应当正视微信自媒体所带来的价值,并加以有效应用,使其成为推动自身发展和宣传的有利工具。

关键词: 青年艺术家; 自媒体; 微信; 朋友圈; 公众号

Abstract: Along with the development of the Internet and smart phone, relying on the application software of WeChat, taking premium content as the foundation, and taking advantage of public platform, WeChat promotion has developed in a speedy manner. Different from the era of inaccessible information, young artists need no longer careful planning and long-term preparation to rise to fame overnight. Artists should consider the value of the We-media and apply it effectively so as to let WeChat grow into a useful tool of their development and publicity.

Key words: young artists; We-media; WeChat; the Moments; official accounts

“自媒体(We Media)”概念由美国学者谢因·波曼与克里斯·威理斯于2003年共同提出:“自媒体实现了普通市民通过数字科技与全球知识体系相联、提供和分享自己真实看法、发布自身新闻的途径。”自媒体时代的到来使得“受众”变成了“公众”和“传媒人”。这种交互媒体的特点是它打破了公域和私域的界限。“传媒使得公共事件成为‘经传媒的公共事件,’私人事件成为‘经传媒的私人事件。’”^① 传媒时代的公众未必要在公共事件发生时人人亲自到场见证,他们可以在家里或别的私人场所通过技术传递来获取信息。同样,私人的事件一经录制和播放,便广为传播,获得了一种并非私人的性质。”^①

根据《第37次中国互联网络发展状况统计报告》(2016年1月22日):“截至2015年12月,我国手机网民规模达6.20亿……网民中使用手机上网人群的占比由2014年85.8%提升至90.1%……”^② 自媒体逐渐从依托电脑平台的论坛、博客、空间转向了依托手机等移动设备的微博、微信等平台。自2014年以来微信的势头逐渐超过微博,成为自我推广的青年艺术家首选的自媒体平台。

一、“出道”:传统途径与自媒体时代的对比

传统的艺术家“出道”途径主要通过媒体和实体展览两个途径。例如20世纪80年代,由于资讯匮乏,《美术》杂志成为引领美术思潮的主流媒体。这样一本期刊,汇聚所有美术圈内人士的眼光。它的每一个角落都被分析了再分析,翻阅了再翻阅。在《美术》上发表一件作品或一篇文章,其影响力是不可言喻的。因此,杂志发表可以说是那个时代“出道”的重要渠道。

然而,随着改革开放的深化,通讯和大众媒体的发展,那个特殊的年代已经一去不复返。讯息爆炸的21世纪已经走过了十几年,人们告别了寻找信息的饥渴,转而学会拒绝大多数信息,以免把自己撑得太饱。这样的年代,别说在杂

The concept of We Media was proposed by American scholars, Shayne Bowman and Chris Willis in 2003. “We Media makes the connection of ordinary people to the global knowledge hierarchy through digital technology possible and opens a channel for them to share their opinions and report their own news”. The arrival of We Media era turned “audiences” into “the public” and “media people”. The characteristic of such interactive media lies in that they break the bounds of public and private affairs. “The media turn public events into ‘public events via the media’ and private affairs into ‘private affairs via the media’”. The public in the media era don’t have to witness them on site when public events happen. They may obtain information at home or in other private venues through technology transfer. In the same manner, private affairs, once recorded and played, are widely spread and get a non-personal nature.”¹

According to *The 37th Statistical Report of Chinese Internet Development* (Jan 22, 2016), “By December 2015, the number of Chinese mobile netizens reached 620 million, and the proportion of mobile netizens in all netizens increased from 85.8% in 2014 to 90.1%...”² We Media developed from forum, blog, space that rely on computer to Microblog and WeChat that rely on mobile and other mobile devices. Since 2014, WeChat has transcended Microblog and become the most preferred We-media platform for young artists’ self-promotion.

I. “Debut”: The Contrast Between Traditional Channels and We-media Era

The debut of traditional artists draws support mainly from the media and exhibitions. For example, in the 1980s, due to deficient information, the magazine, *Art*, became the mainstream media to lead artistic thoughts. This periodical gathered the attention of everyone in the circle of fine arts. Every piece of it has been repeatedly analyzed and assessed. Every work of art and every article published on *Art* possesses incomparable influence. Therefore, magazine was a very important channel to debut in that age.

However, with the deepening of reform and opening up as well as the growth of communication and mass media, that special age was gone forever. The 21st century characterized by information explosion has been with us for over 10 years. People have said goodbye to the thirst for information and learned to say no to most of information to avoid being crammed with too much. In such an age, even a report on CCTV

志上发表作品,即使是中央电视台报道,也很快就被新的讯息所冲淡了。虽然通过杂志发表出道也不是不可能,但是它所需要的就不仅仅是一件代表作,而是多个作品,多家杂志,持续性地反复发表。如此这般,才可能获得一定的关注度和影响力。

传统艺术家“出道”的另一个渠道是展览。全国美展、全国青年美展的获奖者在上个世纪也可以被看作是成功“出道”。除此以外,“85新潮时期”和20世纪90年代首批参加国际大展的艺术家也体验过一夜成名的奇迹。然而2008年泡沫破灭之后,艺术市场低迷,艺术发展逐渐回归理性。“一夜成名”已经越来越罕见了。艺术展览所吸引的关注度下降,想要通过一场展览或一件作品出道的可能性也下降了。艺术家往往需要通过累积的效应逐渐建立自己的影响力。同样也由于市场的低迷,支持展览的资金也相应减少,而成本极低的互联网推广成为了展览的有效补充。

大学生毕业就签约画廊,或者将毕业创作销售一空的比例,近年来也越来越少。更多的毕业生和刚毕业几年的大学生希望突出重围,获得更多机会。他们通过自媒体宣传推广自己,并且脚踏实地地步步为营是今天移动互联网时代的青年学子的有利手段。

二、微信推广的形式比较

青年艺术家个人进行的微信推广主要有两种形式:朋友圈和公众号。与面对面的交流和即时聊天相比,微信是一种滞后的交流工具。它作为一种即时聊天工具,相比于电话和网络视频,在留言式的交流方式中,每一个微小的滞后回答都会引起会话对方的心理反应,给会话双方保留一定空间,朋友圈就更是如此。

朋友圈发送方式包含自发发送信息和转发帖子。首先在自发形式中,最有效的是图片九连发加少量文字描述。一方面,这种图文并茂的方式最直观,图片比文字更易于瞬间传递信息,且更易于吸引眼球。因此单纯文字,自然比不上用图片抓住受众。另一方面,朋友在第一时间首先受到图片的直观吸引,然后进而注意到发送人所写的文字解说,从而快速、直观、充分地理解信息。其次,在转发信息中,主要涉及链接转发与视频转发。根据《第37次中国互联网络发展状况统计报告》(2016年1月22日),手机网民中使用3G/4G上网的比例是88.8%。^③且上网费用通常根据手机上网流量计费,因此受流量费和上网加载速度的影响,链接帖被打开的几率低。链接帖是否被点开,很大程度上要取决于标题吸引人的程度。虽然链接帖左边也有小图标,但是那图标小到几乎产生不了多少作用。因此,链接帖可以说是标题党的天下。另一个比较耗流量的是小视频,它和链接帖一样属于并不直观且耗流量的东西。面对视频信息,大部分受众只会在十分感兴趣时打开观看。只有10%的人不在乎3G条件和WIFI条件,想看就看。^④从流量的角度分析,最不耗流量的当然是文字。但是文字的吸引力差,因此取舍平衡,传播效率最高的是图片加文字直接发送的信息。

微信的另一种传播形式是公众号。公众号分订阅号和服务号,艺术家自己建立的通常是订阅号。有了订阅号,艺术家就可以自己编辑类似一篇文章的完整帖子。这样的链接帖相比图片加文字的直接发送更加完整,显得更加专业,更加正式。公众号的另一个优点是较高的到达率,公众号发送的每一个帖子都能100%到达订阅人手中。比起朋友圈的不断刷屏,公众号中的帖子会静静地躺在那里,直到订阅人点开,图标右上角的红标才会消失。但是公众号想要获得关注何其困难,只有对你关注度极高的藏家、画廊、经纪人、客户、策展人、家人,才有可能主动或者在你的劝说下加以关注。然而,建立公众号更首要的目的是吸引核心交际圈外的朋友,而这些朋友很难加关注。要想辐射到这些人,只有通过反复地将公众平台中的原创链接帖发布到朋友圈,再吸引别人来

will soon be diluted by new information, let alone works published on a magazine. Although a debut on magazine is not impossible, it demands more than a piece of master work, but multiple works published on various magazines constantly. Only in this way, can it obtain certain attention and impact.

The other channel for traditional artists' debut is exhibition. The prizewinners at national fine arts exhibitions and national youth fine arts exhibitions were seen as successful debut in the last century. Besides, artists of '85 New Wave and the first group of artists who took part in international exhibitions in the 1990s also experienced becoming famous overnight. However, in 2008 after the bursting of bubbles, the art market went through a downturn, and the artistic development returned to be rational. Becoming famous overnight is rarer and rarer. Art exhibitions attract less and less attention. There is less and less possibility of rising to fame through a single exhibition or a piece of artwork. Artists can only build up their impact by means of accumulation. Likewise, because of market downturn, the funds used to sponsor exhibitions are reduced. The extremely low-cost Internet promotion has become an effective supplement of exhibitions.

In recent years, there are fewer and fewer cases that university graduates sign contracts with galleries right after graduation or sell out all their graduation creations. More graduates and those young people who just stepped out of university gates a couple of years ago wish to get through the close siege and win more opportunities. They promote themselves through We media, come down to earth, and consolidate at every step. They set great examples for youngsters in this age of mobile Internet.

II. Comparison of WeChat Promotion Modes

WeChat promotion of young artists mainly depends on Moments and official accounts. Compared with person-to-person communication and instant messaging, WeChat is a hysteretic communication tool. As an instant messenger, compared to telephone and online video, it reserves space for both parties of the conversation. In the message-like communication mode, every tiny hysteretic reply may cause psychic reaction in the other party of the conversation. Moments of WeChat is even more so.

The posting on Moments includes sending and forwarding. First, in sending, the most effective way is posting nine photos with some text description. On the one hand, such an illustrated mode is very visual. Compared to text, pictures, eye-catching, transfer information faster. Therefore, pure text is disadvantageous. On the other hand, friends, attracted to pictures at the first sight, come to notice the text description and then understand the information in a fast, visual and sufficient way. Second, forwarding involves link forwarding and video forwarding. According to *The 37th Statistical Report of Chinese Internet Development* (Jan 22, 2016), the proportion of mobile netizens using 3G/4G is 88.8%.³ Moreover, the expenses of surfing the Internet is calculated by cellphone traffic. Therefore, due to the limit of cellphone traffic and loading rate, the probability of links being opened is quite low. The opening of links depends on the attraction of titles. Though there is always a small icon on the left of the link, it makes less difference. For this reason, title attractors dominate links. Another cellphone traffic consuming thing is "sight" (small videos), which is not visual but traffic consuming like links. Most audiences only open sights when they are really attracted. Only 10% of audiences open them without considering they are under 3G or WIFI and watch if they want.⁴ The least traffic consuming is text which is least attractive though. Therefore, the most efficient posting requires pictures plus text.

Another communication mode about WeChat is official accounts, which include subscription accounts and service accounts. Artists usually use subscription accounts. With subscription accounts, artists can edit a complete post like an article. Such a link, compared to the posting of pictures plus text, seems more complete and professional, even more formal. Another advantage of official accounts is high arrival rate. Every post can arrive at its subscribers without exception. Compared to the overflow of Moments, posts of official accounts just stay there until subscribers open them and the red dots to the right of small icons will disappear. However, it is so difficult for an official account to be subscribed. Only those collectors, galleries, agents, clients, curators and family members who pay close attention to you may follow your account. Nevertheless, the primary objective of building an official account is to attract people outside the core social circle, and it's difficult for these people to follow you. To expand your influence to these people, you have to keep sharing on Moments your posts published on

主动添加公众号,这个过程可以说是漫长而艰难的。所以,公众号的有效宣传还是在于将帖子转发到朋友圈供朋友阅读和再转发,以此来吸引更多人关注该公众号。

三、成功案例分析

对于公众号,青年艺术家自我推广的成功案例是“顾爷”。顾爷,80后,本名顾孟劫,青年漫画家。他的帖子阅读量以万计。“顾爷”公众号的账号主体早已从自己的自媒体跃升为上海古野文化传播有限公司公众号。“顾爷”已经从单枪匹马的自我营销推广转型成为由专业策划人员进行整合包装的品牌营销。顾爷活跃在微信、微博和传统纸质媒体。他于2012年开通微博,截至2016年4月20日粉丝达到955642人。2014年他出版了热销书《小顾聊绘画》。通过几个方面的合力,“顾爷”的公众号已经通过插入广告盈利。

“顾爷”公众号有几点值得我们学习。

第一,粉丝一旦关注过公众号后,便会收到一段来自公众号的28秒欢迎语录音。听到网络偶像的声音,仿佛偶像在和你交谈,亲切感比一段文字的热烈欢迎与感谢强太多。

第二,它受到热捧的最重要的原因是它的文章大多是趣味帖。专业人士也许很难看完,因为内容实在无聊,文章实在没有笑点。但是对于普通大众却是特别成功的文案。例如,被称为神级文案的《梵高为什么会自杀?》。帖子95%的时间在给你讲梵高是怎样一个心思缜密地策划一炮走红的艺术家,当观众觉得梵高的计划正要实现的时候,梵高突然自杀了。而自杀的原因是穷,因为没有支付宝,于是支付宝的广告就成功地被植入。虽然专业人士也许会指出这个文案的前提条件就错了,但普通观众对梵高虽耳熟能详,却不了解这个传奇人物的身世,于是听着跌宕起伏的叙述,像看电影一样娱乐。

第三,“顾爷”帖子的版式编排也特别巧妙。首先从版头来看,主要由标题、艺术家个人LOGO、图片构成,其内容为单张图片排版,保留了传统公众号一目了然的标题优势。其次,区别于一般公众号版式,顾爷公众号使用其他平台排版,再以图片的形式导入公众号,好处就是摆脱了公众号平台固定的文字编辑模式,更加自由、生动、活泼地根据内容需要设计版面。最后就是文章图文并茂,没有过多的缀饰,使文章传播性更强。

四、微信推广实际操作

如何事半功倍地推广是大家最关心的话题。首先,发布时间很关键。从宏观时间来说,发布话题需要贴近时令。例如,每年3月发一些女性题材艺术,或关于女艺术家的帖子;6月发布各大美院毕业展的帖子,年末发一些艺术品营销类的帖子,等等。对于突发事件,抓住热点问题,针对性强,也可以增加受关注度。例如扎哈·哈迪德(Zaha Hadid)死亡事件。扎哈女士2016年3月31日死亡,此事件迅速在微信朋友圈被刷屏。在她死亡后72小时内,微信朋友圈中一共有22篇关于她死亡事件的帖子。其中阅读量最大的是《Zaha Hadid:今天就让创作休息,梦想的宽度停止》,由公众号“iWeekly周末画报”发表。截止到4月3日凌晨00:09分阅读量为43381;另一篇由艺术类媒体“artable艺伯乐”发布的《为伟大的建筑师哀悼 Zaha Hadid》的阅读量达到41082。而前后其他4篇帖子与之形成对比,其平均阅读量为738次,浮动于600多到800多之间。可见,热点问题对于提升帖子阅读量至关重要。

从微观时间而言,对于朋友圈,每天发帖时间点也至关重要。因为朋友圈是不断刷新的动态平台,因此,发布时间和信息的曝光率息息相关。四川美术学院周莹博士所做《微美学调查问卷》显示,睡前看微信几乎占了压倒性的优势:80%!^⑥而中国平均入睡的时间是晚上12点半。那么00:00左右发帖最适合。不仅睡前看微信的人多,而且早上被看到的几率也高。因为入睡以后,发帖的人就少了。早晨起

subscription account to attract people to follow you. This can be a very long and difficult process. In a word, effective promotion of official accounts lies in the forwarding of posts on Moments for your friends to open, read and forward again to attract more people to follow.

III. Analysis of Successful Cases

In terms of official accounts, a successful self-promotion case of young artists is Grandpagu, who was born in the 1980s. His autonym is Gu Mengjie. He is a young cartoonist. Each of his posts has over 10,000 readers. His subscription account has grown from his own We-media to the official account of Shanghai Guye Culture Communication Co., Ltd. Grandpagu has transformed from self marketing into brand marketing by professional planners. Grandpagu is very active on WeChat, Microblog and traditional paper media. He registered a Microblog account in 2012, and by Apr. 20, 2016, the number of followers had reached 955,642. In 2014, he published a bestseller, *Young Gu Talks about Painting*. Through the efforts of several aspects, the official account of Grandpagu started to make profits from commercials.

We can learn from Grandpagu from the following aspects.

First, a follower will receive a welcome audio of 28 seconds long once he starts to follow the official account. The celebrity's voice makes his followers feel close to him. Voice weighs much more than cold text.

Second, the most important reason the account got popular is that most of the posts are interesting. Professionals may find the posts very boring and meaningless. However, the general public regard them successful copywriting. The great example is the post named *How come Van Gogh killed himself*. 95% of the post is about how Van Gogh planned to be a famous artist with careful planning, but when audiences think Van Gogh's plan was about to be realized, he committed suicide, and the reason is he was too poor to have a Alipay account. In this way, the commercial of Alipay is implanted. Professionals may point out that the copywriting is rooted on a wrong fact, but the general public don't know well about such a legendary artist. They are amused by the ups and downs of the narration in the post just like watching a dramatic film.

Third, the format arrangement of Grandpagu's posts is rather ingenious. Firstly, the heading is constituted of title, artist's logo and picture composition. A single picture retains the open-and-shut advantage of traditional headings. Secondly, different from common official account format, Grandpagu's account uses another platform for formatting and then leads in with pictures. The advantage is its freeing from the regular text editing mode of official accounts and designing format in a freer, more active and vivid manner according to the needs of the theme. Finally, Grandpagu's posts are characterized by illustration without too much decoration, which makes them easier to be spread.

IV. Actual Operation of WeChat Promotion

It is people's common concern how to achieve their aim of promotion more effectively with less effort. First, the time of posting is crucial. From the macroscopic perspective, the topic of a post has to be timely. For example, to post about the female subject or female artists in March, about the graduation exhibitions of colleges of fine arts in June, and about the marketing of artistic works at the end of a year, etc. To talk about the key points of breaking news can raise popularity as well, such as the death of Zaha Hadid. The news that Ms. Hadid died on March 31, 2016 was widely spread on Moments. Within 72 hours after her death, there were 22 posts about her death on Moments, and the most read one was *Zaha Hadid: Today let creation off and the extension of dreams cease*, posted by the official account of iWeekly. By 00:09, April 3, the reading quantity was 43,381; another post named *Mourn Zaha Hadid, a Great Architect*, posted by artable, an artistic medium, had a reading quantity of 41,082. Four other posts had an average reading quantity ranging from 600 to 800. It is thus clear that hot topics are crucial for raising reading quantity.

From the perspective of microtime, the posting time of each day is important also. Moments is a dynamic platform refreshed continuously, so the posting time is closely related to information exposure rate. According to the *Microaesthetics Questionnaire* by Doctor Zhou Ying from Sichuan Fine Arts Institute, 80% of people check out their WeChat before going to sleep.^⑤ The average time of going to sleep is 12:30 p.m. for most Chinese people. Then to post around 00:00 a.m. is the most ideal. Posts will be read not only by those who are used to checking official accounts before bed but also by those who are used to checking in the morning. Because after the midnight, few official accounts have new posts. In the morning, after getting up, you just scroll down several posts and see those posted around 00:00 a.m. 32% of interviewees indicate that they have the habit of checking WeChat in the morning after

床朋友只需要滑动几个帖子,就能发现昨天 00:00 左右发的帖子。有 32% 的受调查者表明,会在早上起床的时候看微信。因此在这个时间段发帖,帖子可以同时被两个时间段的读者看到。除此之外,还有几个时间段值得注意,那就是早晚上下班高峰时段。在车站等车和乘车的过程中也是读者用微信、微博打发无聊时间的高峰。受调查人中的 54% 选择了“坐车时看”。

其次,帖子阅读时长同样至关重要。根据周莹所做《微美学调查问卷》,53% 的受调查者表明他们阅读一篇微信文章的时间约为 2-5 分钟左右,而仅有 6% 的人会花 10 分钟以上去看一篇文章。因此在做帖子时,要将阅读时间控制在 2-5 分钟为最佳。虽然艺术家在推广自己的公众号时无法做到全发趣味帖,但是发帖形式也应该多样化。

最后,公众号或朋友圈的发帖周期也至关重要。艺术家进行艺术创作速度通常不尽相同,也许一天几件,也许一年才一件。但是公众号要维持一定量的客户,一周一帖是比较合适的。尽管许多艺术家无法做到一周出一件作品,但在新作品出来的间隔时间中艺术家也应该发帖维系客户。在各种帖子中,趣味帖受欢迎度最高,艺术家最好原创趣味帖,如果知识面达不到,转载趣味帖也比沉默不发帖好。另一种可取的就是对艺术家自身创作有学术支撑的理论帖。在发理论帖时艺术家可以将自己的创作图片插入理论帖中,文图相得益彰。需要注意的是,理论帖要特别注意阅读时间,最好不要超过 5 分钟,且不可以几期连续发,应当和轻松的趣味帖间隔发表。

面对今天行业内日益激烈的竞争,艺术市场的持续低迷,青年艺术家艰难前行。十年前美院毕业生一毕业就能签画廊或者销售掉毕业创作,相比之下,今天的青年艺术家等待别人来包装自己这个过程是何其漫长。青年艺术家运用自媒体发出自己的声音,是切实可行的突围方式。

注释:

- ①徐贲:《传媒公众和公共事件参与》,《领导文萃》2005 年第 6 期。
- ②《第 35 次中国互联网络发展状况统计报告》, http://www.cnnic.net.cn/hlwfzyj/hlwxzbg/hlwtjbg/201502/t20150203_51634.htm。
- ③同上。
- ④《微美学调查问卷》为 2015 年四川美术学院科研重点项目:微美学——移动互联网平台的艺术(项目编号 15ky02)调查问卷,该项目由四川美术学院教师周莹博士主持,受访人为四川美术学院本科生。
- ⑤同上。

参考文献:

- [1] 老妖. 如何做好微信营销方案[J]. 企业家信息, 2015(6): 80-82.
- [2] 李雷.“微时代”的文艺生产与审美接受[J]. 社会科学辑刊, 2015(4): 138-143. [3] 李蓝天. 浅析时尚杂志的微信传播方式[J]. 南京理工大学学报, 2013(37·增刊): 263-264.
- [4] 杨佳宜. 微信世界的“理想国”——广西师大出版社微信营销策略[J]. 西部广播电视, 2013(16): 15-16.

该论文来源为 2015 年四川美术学院科研重点项目:微美学——移动互联网平台的艺术(项目编号 15ky02)

杨 洋:四川美术学院讲师

getting up. So posting around 00:00 a.m. makes it possible for readers of two periods to notice. In addition, several other periods are noteworthy, such as commuting rush hours. People tend to check out WeChat or Microblog to kill time when they are waiting for or taking bus or subway. 54% of interviewees choose the period of taking bus or subway.

The duration of reading a post is equally important. According to the *Microaesthetics Questionnaire* by Zhou Ying, 53% of interviewees indicate that they spend 2-5 minutes finishing reading a post; only 6% of interviewees spend over 10 minutes reading. Therefore, to control the length of a post and ensure readers can finish reading it within 2-5 minutes is necessary. Although artists cannot guarantee that each post is interesting enough, the posting form should be varied.

Last but not the least, the frequency of posting on Moments or official accounts is rather important as well. The productivity of artists varies from artist to artist, perhaps several works a day, or one work per year. However, to retain followers, one post a week is relatively ideal. Although many artists can't guarantee that, to post and retain followers before new works come out is a must. Among all posts, the most popular is interesting posts, so artists had better create original and interesting posts. If their knowledge is limited, forwarding is better than keeping silent. Another type of posts is those theoretical ones that can provide academic support to artists' creation. Artists can paste pictures of their creation on the posts so that they can complement each other. One thing that is worth attention is artists should make sure that followers can finish reading the theoretical posts within 5 minutes. Theoretical posts and interesting posts should be published alternately.

Facing up the competition in the industry and the constant depression of the art market, young artists proceed in hardship. Ten years ago, once a student of a college of fine arts graduated, he could sign a contract with a gallery or sell his graduation creation. By contrast, current young artists have to wait long enough for their talent scouts. Using We-media to make their voice heard is a feasible way of breakthrough.

Notes:

- 1 Xu Ben: "Media, the Public, and Participation into Public Events", *Leadership Digest*, Issue 6, 2005.
- 2 "The 35th Statistical Report on China Internet Development", http://www.cnnic.net.cn/hlwfzyj/hlwxzbg/hlwtjbg/201502/t20150203_51634.htm.
- 3 Ibid.
- 4 "Questionnaire of Micro-aesthetics", a major project of scientific research of Sichuan Fine Arts Institute of 2015, titled *Micro-aesthetics: Art of Mobile Internet Platform* (Project No.: 15ky02), hosted by Dr. Zhou Ying, a teacher from the institute, with the undergraduates of the institute as interviewees.
- 5 Ibid.

References:

- [1] Lao Yao. How Can You Make a Good WeChat Marketing Program [J]. *Entrepreneur Information*, 2015 (6): 80-82.
- [2] Li Lei. Literature and Art Production and Aesthetics Acceptance in "WeChat Age" [J]. *Social Science Journal*, 2015 (4): 138-143.
- [3] Li Lantian. Analysis of WeChat Transmission Mode of Fashion Magazines [J]. *Journal of Nanjing University of Science and Technology*, 2013 (supplement to Issue 37): 263-264.
- [4] Yang Jiayi. "Utopia" in the World of WeChat-WeChat Marketing Strategy of Guangxi Normal University Press [J]. *Radio and TV of West*, 2013 (16): 15-16.

The source of this paper is a major project of scientific research of Sichuan Fine Arts Institute of 2015, titled *Micro-aesthetics: Art of Mobile Internet Platform* (Project No.: 15ky02).

Yang Yang: lecturer at Sichuan Fine Arts Institute

艺术管理的建构与边界

——2015 首届视觉艺术管理教学研讨会

Construction and Boundaries of Art Management: The First Visual Art Management Teaching Seminar 2015

王文鑫 / Wang Wenxin

摘要:中国的艺术管理在当代艺术中发挥着重要作用的同时,又因其发展历程至今仅有十余年,难免存在着诸多不足和发展不均衡。2015 首届视觉艺术管理教学研讨会就是针对以上问题及如何完善中国的艺术管理体系作了深刻探讨,并以“建构与标准”为主题来探索对艺术管理的概念及其构成的新思路和研究方法,在强调艺术管理作为高等艺术院校专业设置之紧迫性的同时,也凸显了社会对于艺术管理人才的迫切需求,因而具有重要的学术价值和现实意义。

关键词:艺术管理;艺术史;边界;展览史

艺术管理自二十世纪六十年代开始成为视觉艺术的一部分,并在历经半个多世纪的发展之后成为西方当代艺术中不可或缺的重要环节。而中国 2000 年以来,迎来了新的全球化语境挑战,互联网的高速发展、全球金融风暴以及 2001 年中国加入世界贸易组织,都给我们提出了新的问题和新的发展路径。在当代艺术领域,艺术生态和艺术生存环境有所转变,当代艺术多元化成为时代发展的必然趋势,这也预示着美术馆时代和策展人时代的来临,国家文化发展战略与当代艺术的结合对艺术系统的完善提出了新的要求,而艺术管理在视觉艺术发展过程中所起的关键作用也得到了整个艺术界的认可,艺术管理作为这个系统中的重要部分也需不断发展和创新。由中央美术学院、四川美术学院共同主办,中央美术学院艺术管理与教育学院、四川美术学院美术学系联合承办,中国艺术管理教育学会支持的“2015 首届全国视觉艺术管理教学研讨会”于 2015 年 5 月 14 日在四川美术学院正式开启。本次艺术管理教学研讨会就是针对以上问题及如何完善中国的艺术管理体系做了深刻探讨,以“建构与标准”为主题来探索对艺术管理的概念及其构成的新思路和研究方法。本次研讨会汇集了全国 19 所院校和 8 位来自相关领域的专家,足见艺术管理作为高等艺术院校专业设置的紧迫和社会对于艺术管理人才的需求。

“构建与边界”不仅仅是我们面临的课题,也是我们专业发展必须解决的问题。只有把这个问题搞清楚才能有助于艺术管理教育的规范化和规模化,只有把这个问题解决我们才能更好地和实践相结合,让理论指导实践。随着艺术品市

Abstract: Art management plays an important part in contemporary art in China, and meanwhile, there exists insufficiency and unbalanced development in it as it has been only over a decade since its initiation. The First Visual Art Management Teaching Seminar 2015 was targeted at a profound discussion about the aforesaid issues and how to improve the system of art management in China. It also tried to explore the concept of art management as well as new thoughts about its components and research techniques with “construction and standard” as the theme. While stressing on the urgency of setting art management as a major of art institutes of higher learning, the seminar revealed the pressing demands of the society for art management talents, and thus it has important academic value and practical significance.

Keywords: art management; art history; boundaries; exhibition history

场的繁荣与发展,大量私人艺术机构出现,对艺术管理专业人才的需求随之增加,要求从业人员需具有高度的专业素养与总体水平。

在当今中国市场经济条件下,我们文化产业与文化事业发展处于高速发展阶段,同时也出现了严重失衡、边界模糊的态势。中央大力发展文化产业的政策促使全国各地都在兴建和发展与艺术相关的基金会、艺术区和美术馆,但随之也出现了问题,如非专业人士一味遵循传统的管理模式,只注重市场因素,从而导致畸形发展,忽略了艺术本体的发展,没有建立良好的艺术生态,使得艺术区的发展极不平衡。中国艺术管理虽经过十余年的探索和发展,但由于大多只注重实践而忽略了理论的建构和研究,并没有建立起与其他学科的联系。艺术管理是一种与艺术有关的行为,它属于艺术界、艺术生态的一部分,不仅是广涉艺术史、管理学、营销学等门类的综合性艺术学科,也是艺术生态和艺术机构的实践者、组织者和管理者。在艺术管理中存在的一个问题是,没有把艺术本体、艺术管理现象相关的理论问题及艺术史的思维运用到艺术管理的实践当中,因此关于艺术管理的理论研究以及艺术管理学科的建构是极为必要也是十分迫切的。

当下艺术管理是一个跨学科、跨界合作的领域,同时也是社会创新的重要组成部分,它不仅仅局限在艺术领域而是面向全社会的。中央美术学院余丁教授说道:“艺术管理不是我们自己做出来的,而是用全社会的资源做出来的,使用所有资源建构的一个专业,但是我们是一个服务性行业,用所有的资源建构一个专业,用一个专业来服务所有资源。”

这也说明了艺术管理专业并不仅局限于某一个行业，而是综合性的领域。

本次论坛以讨论“构建与标准”为主题，与会专家和行业专业人士均从个人立场出发来谈论关于艺术管理的建构与边界问题。中国美术馆公共教育部副主任杨应时老师在《视觉艺术管理人才培养的馆校合作》中谈及的培养方式，首先是面对海内外高校实习生的培养计划，其次是中国美术馆和海内外高校合作共建教学科研基地，而博物馆、美术馆、院校和学界之间的结合与合作更有助于艺术管理专业人才培养的科学化和专业化。上海 M50 艺术区的创建人金伟东提出，M50 艺术区在建设和发展过程中的参与人员基本是非艺术专业人士，因而缺乏专业化的视角和对艺术生态的整体把握，他希望能够有更多的艺术管理专业人士来从事艺术区的建设，以带动艺术生态良性发展，同时为艺术界和艺术产业提供更多专业的艺术管理人才。新世纪当代艺术基金会理事长楠楠也提出了基金会目前发展遇到最大的困难即是缺乏艺术管理专业的人才。可见，艺术管理专业在社会范围内有着广泛的人才需求与科研需要，而这也给我们从事艺术管理教学的专家和学者提出了一定要求。

艺术管理专业不仅与管理学息息相关，且与艺术史、艺术批评、艺术展览策划、艺术欣赏相融。艺术管理的核心是艺术史，而艺术管理和艺术史之间的切合点就是展览。四川音乐学院美术学院教授陈默老师说：“艺术管理专业是一门理论和应用性结合很强的、交叉性、互动性、综合性的学科，艺术学是其基础，管理学是其依托，实战是其根本。”即是将艺术史作为艺术管理的主导，展览经验作为实践，并且要具有相应的管理学知识，只有这样才能胜任当前的艺术管理工作。如果一个从事艺术管理的专业人士对中国当代展览史不明白，工作时便会出现学术方面的不足。中国在未来几年会进入一个美术馆时代，美术馆其实是知识生产的重要基地，艺术在机构和制度的成长过程中会不断变化，艺术的边界也会不断拓展，而展览在其中扮演了重要角色，艺术流派、艺术现象、艺术作品、艺术机构都需依托展览加以呈现。那么，便不能将展览简单理解为置放艺术家作品的空间，它与作品的关系是有外在视觉和内在美术史逻辑的。工具性的展览和具历史文化线索的展览是有着本质区别的，艺术管理专业的人才必须了解展览背后的美术史意义，如果缺乏对艺术史的学习和理解，那么在策划、参与展览或实践时就不能把握好度的问题，也就不能给学术界带来良性互动。

在知识结构方面，艺术管理专业除了设置管理学原理、社会学概论、分析心理学的课程学习之外，还应具备艺术市场学、中西方当代艺术史和中西方批评史相关课程的安排，只有通过艺术史、艺术批评史进行系统学习之后，才能更好地迎接美术馆时代的到来。一个真正合格的艺术管理者应该拥有尽可能广博的文化艺术知识修养，丰富的实践经验（包括艺术审美经验、艺术机构操作经验和商务经验），以及一定的经济学、管理学、心理学、社会学等方面的知识，从而实现艺术管理的科学化和专业化。艺术管理从业者是在艺术领域的，与艺术品、艺术家、艺术机构、媒体、拍卖等打交道，所以应具有对艺术的接受、感悟和理解能力以及艺术市场操作、艺术机构实践的能力。

艺术管理专业首先是艺术，在学理层面上就是指作为人文艺术的艺术，传统美术史学习和美术史方法论没有失效，这正是我们从事艺术行业的根基。艺术管理的实践工作能够给美术史研究提供新的路径，而美术史的研究又能够推动艺

术管理的理论化发展和更好地指导实践。

阿瑟·丹托给了我们一个“艺术世界”的概念，艺术世界由艺术机构、艺术生态和艺术体制组成。艺术管理是针对艺术机构和艺术体制所提出和建构的，也是整个艺术生态的一部分。艺术管理是一个艺术概念，首先需解决什么是艺术的问题，这就要求艺术管理者不仅要从艺术史的角度去分析什么是艺术，还应该从文化产业、创意产业以及整个艺术生态去了解艺术。这是一个要求很高的专业，如果不具备艺术史知识、对政策分析的能力和对艺术事物的敏感，便不能称之为合格的艺术管理者。

传统的艺术管理是艺术展览、艺术机构和拍卖的艺术生态系统。进入 21 世纪，全球化背景下中国文化产业快速发展，艺术管理不仅要关注传统的艺术生态，更需要全面了解文化创意产业的发展，同时也不得不面临文化产业的挑战。余丁教授认为：“西方国家经历了一个渐进式的过程，所以有完整的艺术管理系统，进入到文化创意产业的系统，他们的界限极为分明，而中国是同时在进行的，所以边界非常模糊。信息化、社交网络还有自媒体时代给我们带来的挑战，其实这是在一个非常自我、封闭的环境当中，既是封闭的又是开放的。”在这种情况下中国还没有形成完善的艺术管理系统，因此，进入文化创意产业系统就需要不断创新，完善、建构我们的艺术管理，不断开阔视野，关注社会变化，充分发挥自我创新能力，方能更好地适应时代发展需要。同时，应该把艺术管理视野放到国家层面上考虑，比如国家重大展演活动，这也是视觉艺术管理的一个重要体现。

随着社会的不断发展，艺术管理不能局限在艺术展览、艺术市场、基金会、文化产业园、美术馆等机构场所，而要明确艺术管理在社会中所处的位置，它是文化事业中不可或缺的一环，由于艺术的开放性，艺术管理也应具有开放性，并需不断拓展其边界。更重要的是，不论未来艺术管理发展到什么地步，美术史始终是指导我们从事艺术管理的主线。不仅如此，还要加强视觉艺术现场的训练，掌握艺术管理的方法，结合美术史的逻辑，完善艺术管理的体系。

艺术管理是一个综合性的学科，因而对人才的要求也是全方位的、复合型的，艺术管理人才应具备一定的艺术素养和管理能力，且要有良好的交际沟通能力、艺术判断能力及开拓创新能力。只有不断学习、不断实践，我们才能不断发展，才能更好地适应社会对艺术管理人才的需求。

当代艺术管理不能仅仅是对传统艺术生态观念上的认识创新，而更应去发掘西方艺术管理发展的历史脉络，于中国当下的文化语境中进行创新管理，从中国自身的艺术生态发展语境中寻找创新之处，从而为当代艺术管理赋予新的文化内涵。置身于跨文化语境的当代，工业化、信息化和新媒体技术的发展均深刻地影响着文化生态的构建，而城市化进程又带来文化体制和身份的深刻变革，所有这一切都包裹着新时代新需求的沉甸甸的胎衣，孕育着当代视觉文化的深刻转向。

王文鑫：四川美术学院美术学系在读硕士研究生

书画创作的个体意识与集体意识

Individual Consciousness and Collective Consciousness in Painting and Calligraphy Creation

范美俊 / Fan Meijun

摘要：书画家既是个体的，又是集体的。艺术家都不想被时代抛弃，需契合时代，享受到“集体温暖”。但是，融入时代与集体的创作也并非机械迎合时势，如果创作接地气也算不错，否则很可能沦为假大空。时下个体书画家的处境并不乐观，今之好莱坞电影，娱乐电视节目，各种美展、艺术节等等，已形成了一套成熟的运作模式，自然会或多或少碾压甚至取代艺术家的个体思考。尽管如此，时下的书画家似乎可以也考虑长远一些，不为时风流俗、功名利禄所绑架，以个体的艺术思考去契合时代。

关键词：书画；创作；个体意识；集体意识

Abstract: Calligraphers and painters are individual and collective as well. Artists don't want to be abandoned by the times, but need to

无论是肉身、思想还是艺术风格，书画家既是个体的，又是集体的。之所以是个体的，书画家创作多为个人感性体验，可以思接千载，视通万里，具有独立思想和精神自由；之所以是集体的，作为社会存在，有或大或小的专业范畴与或多或少的人际交往，除非一辈子甘当隐士，书画也仅为自娱，否则师承渊源、创作题材与风格等等都与社会现实有多多少少的联系。

显然，美术史上不乏由机构牵头体现集体意志并组织创作的先例，也有优秀作品。比如，北宋徽宗时期的翰林图画院施行皇帝审稿制，纵观其治下的作品，虽不乏《瑞鹤图》等粉饰之作，整体艺术水平及趣味并不俗。再如，清代乾隆帝曾命金昆等十余位宫廷画家画《大阅图》以弘扬国威。而新中国建立后，由文化机构、协会、画院等组织的主题创作，以及前些年实施的“国家重大历史题材美术创作工程”“中华文明历史题材美术创作工程”，都有群策群力的集体努力的影子。董希文的油画《开国大典》，杨之光表现老妇拿到选民证欣喜若狂的中国画《一辈子第一回》，以及宣传党的养猪方针的《养猪印谱》，有的虽系个体创作，但都有着集体的合力，而且都符合时势的要求并有着鲜明的时代记忆。

尽管如此，我认为创作还是要提倡个体意识。艺术工作者，在西方是毫无疑问的自由职业者，自身是自由的个体。

agree with the times and enjoy the “warmth of collective”. However, creations integrating into the times and the collective do not mean to cater to the trend of the times mechanically. Creations that are not down-to-earth are very likely to descend to be something false, boastful and empty. Currently, individual calligraphers and painters do not have a very optimistic situation, for a set of mature operation mode that has been shaped in Hollywood movies, entertainment TV shows, various art exhibitions and art festivals will naturally crush and even replace the individual thoughts of artists more or less. Even so, contemporary calligraphers and painters can seemingly consider from a long-term perspective and refuse to be kidnapped by current fashion, fame or wealth so as to agree with the times with individual artistic thinking.

Keywords: painting and calligraphy; creation; individual consciousness; collective consciousness

能够书画史上留名，在我看来主要取决于两点：一是自身取得的专业水平的高度及影响力，再是与时代社会的契合度及被选择的可能性，时名与史名也未必会一致。前者如清代“四王”及张宗苍的集成式的也算不俗的山水创作，他们曾深得清廷恩宠，不过以创新、个性等视角观之，比同时代的“四僧”“八怪”则略微逊色。后者如被称“中国最后一位传统诗人”的陈三立，其诗作水平不输唐人，却无法撼动唐诗的经典地位，当时的文学主流已是新诗及新文学，其个人努力与时代选择错位了，甚至没有一首诗被广为传颂。

艺术家都不想被时代抛弃，需契合时代融入社会，享受到所谓的“集体温暖”。目前书画界生态中的个体艺术家处境尴尬，自是无法与某些“集体”中人相比。长此以往，让人遗憾的逆淘汰现象也就不可避免。从传播学的角度看，以私人趣味画点花花草草，除非特别出色否则很难有推广价值，这也是新中国成立后潘天寿等花鸟画家的郁闷之处，不得不蹩脚地随大流画点《送公粮》等具有时代性的人物题材。而有的花鸟画家无人物造型能力，就只得迎合时势画些讨口彩式的花鸟画题材了。比如《又红又专》，往往画一块红砖压在一竿竹枝上；再如《战地黄花分外香》，多画数丛黄花或是掩映在黄花间的枪支弹药及水壶什么的。这样简单明了的隐喻在当时确实能赢得喝彩，而如今看来却多少有些以图

释文的机械比附。“专”指的是专业，非砖头的“砖”。当然，如果以砖代称那些有“专家”身份却无专业水准者为“砖家”，倒也是准确的。“战地黄花分外香”语出毛泽东《采桑子·重阳》词，我看过一些资料，并非是指战地野菊花浇灌了志士仁人的鲜血，在烈火硝烟中特别金黄芬芳，而是指惨烈战斗后黄铜制造的子弹壳遍布战场，这在胜利者的目光看来，自然是灿烂如花芳香无比了。

但是，融入时代与集体的创作，并非是机械地迎合时势的，如果创作接地气也算不错，否则很可能会沦为假大空，还自以为是弘扬正能量、批判假丑恶。“文革”期间盛行“政治挂帅、主题先行”套路，一些极端甚至是伪历史画创作的教训是惨重的，艺术成为某些战线的“斗争”工具，还自以为是正确的创作道路。在那个不正常的时代，一些水平一般的作品借助公权力的推广，顿时变得无比“优秀”甚至神圣起来，艺术家因此一炮而红。在二元对立思维模式下，一些与“优秀”作品风格不符的则被打成毒草，从而强化了“红光亮、高大全”的狭窄创作时风。

时下个体的书画家的处境并不乐观。比如，申报某些艺术基金或课题，无单位推荐连资格都不具备；在某些刊物想发表论文，如无博士学位或副高职称，连投稿资格都没有。有些优秀的艺术家因其无博士学位而无法进入专业单位。如果他们不能进一步享受到“集体温暖”，没有与专业相合的职业及收入，其创作将一定程度上受到影响，尽管已享受到温暖但“不下蛋的鸡”并不少。从这个意义上说，集体的影响力会远远大于个体努力，也难怪有人会削尖脑袋进入某些体制内的机构及关系圈，也难怪现在到处是打造画派及攀龙附凤式的名家班之类的东西，其根本原因是渴望在集体的内部利益均沾，以寻求更好的发展平台。毕竟，任何成功书画家的途径，不外乎策展、征稿、创作、展出、宣传、入藏等环节，每一环节既关乎个人努力，更有某些圈子化及集体利益的影子。在发达的商品社会，力量强大的资本含与资本结成的权力关系，其作用往往会大于生产和流通等环节，可以配置资源，组织生产，甚至控制商品的流通与消费。近年来某些机构或传媒，则扮演着“资本”角色，在一定程度上主宰和引导着文艺的投资、生产、消费与流通。有人说“能力之外的资本等于零”，此话虽励志但在现实生活中可能恰好相反。个体书画家如不在某些集体中，含主动进入或被遴选，就自然会被边缘化。近年来政府繁荣地方美术文化，经济赞助政策开始流行，创作、展览及研究只要符合相关条件并加挂某个由头就可以申请。这本是好事，但也会有硬币的另一面：导致揣摩上意，扼杀艺术个性，甚至催生出一些与艺术毫无关系的利益交换的“生意”，而时代呼唤的力作及研究成果并没出现。

今之好莱坞电影，娱乐电视节目，各种美展、艺术节等等，已形成了一套成熟的运作模式，自然会或多或少碾压甚至取代艺术家的个体思考。以书画展览为例，前些年黄宾虹热、流行书风热，近年来的水墨热、“二王”热，创作者不

谄时势还执着于自己的理想艺术天国，往往会发现自己作品的风格与时下展览体制下的作品格格不入。无须讳言，在商品大潮与便捷资讯的时代条件下，个体的坚守会异常困难，尽管你也如吴冠中那样非常厌烦展厅中那些“戴着面具跳舞”的作品，但糟糕的是你并不是吴冠中。而古代书画创作个体命运却不是这样，售卖书画为生的人当然有，不以此为生的人也多，因此书画的自律发展得到某些保证。即便是出售书画者，也未必完全按照市场规则办，比如脾气颇怪的徐渭，求其书画者，一定在其缺钱时投以金帛方可称意，反之，即便以重金相贿仍不可得。其开创性的狂草书法、大写意花鸟画贡献，也就成为了可能。

无疑，艺术的发展既非完全自律，更非完全他律。多元时代的个体艺术家是孤独的，将如何平衡创作与各种他律性因素的抵牾并存活下去？我认为，社会对创作还是要尊重艺术及个体，与供职单位、职务职称、社会功名等关系不大，创作者也未必老是察言观色，想着代国家及时代言这样的宏大目标，而只需做好分内之事静待时代的选择即可。某些号称“对内代表国家，对外代表中国”的美术机构，国家这么大，美术从业人员这么多，风格这么杂，能代表吗？因此，某些集体性的“代表”，即便获得时名时利，也未必能够青史留名。画史上的中国历代皇家画院，也非任何时代都是当然的正史，如明代中后期的宫廷画院，其创作水平与地位根本无法抗衡吴门画家，甚至此前以戴进、吴伟等为代表的院体别派——浙派，其艺术贡献也不输当朝画院。因此，艺术家在创作时，更需强调在自己理解范围内的个体奉献。唐人孙过庭在《书谱》就指出了两种人的命运：“或藉甚不渝，人亡业显；或凭附增价，身谢道衰。”无疑，历史是公正的，重要的还是艺术本身。比如，“文革”时期的美术时风，并没有掩盖住林风眠、陈子庄、黄秋园等人的不为时尚所动的个体艰苦探索。

时下的书画家似乎可以考虑长远一些：不为时风流俗、功名利益所绑架，以个体的艺术思考去契合时代，于此，个体的艺术家是可以做到的。

范美俊：四川大学锦城学院教授

商业环境之中当代艺术批评何为？何以为？

What to Do in Contemporary Art Criticism and How to Conduct It in Commercial Environment?

李磊 / Li Lei

摘要：我们无不处于商业文化弥漫的社会环境之中。商业环境不能说是断送了艺术批评的前程，却无情地侵犯了艺术批评自身的独立性，使得艺术批评在商业环境中消散了原有的崇高与尊严，陷入前所未有的尴尬困境，这一点已成共识。正所谓“若批评不自由，则赞美无意义”。那么商业困境之中艺术批评何为？何以为？本文的目的正是以批评的立场重新看待这些问题。

关键词：商业环境；艺术批评；方法论；失语；无语；微批评

英国作家狄更斯在《双城记》的开篇写道：“这是光明的季节，这是黑暗的季节；这是希望之春，这是失望之冬。”^①就今天的艺术生态而言，这是个充满光明和希望的“好时代”，艺术生态在资本介入和商业运作日趋完善的商业环境中演绎出别样的精彩。但这又是一个充满沉疴、黑暗和失望的“坏时代”。艺术逃离政治束缚而深陷商业泥淖，愈发不能自拔。艺术批评也失去了上世纪八十年代的激情和锐气。正如批评家王林所言：“除了既得利益，当代艺术还剩下什么？”^②因此，是时候反思艺术批评的种种弊病了。

一、商业环境下的批评“失语”

在探讨艺术批评这样的话题时，一个无可回避的真实状况是，它无时无处不在商业环境笼罩的氛围之中。正如通晓商业游戏规则的波普艺术家安迪·沃霍尔所言：“没有人能免于卷入大众商业媒介的漩涡，除非他不乐意公开自己的观点。然而，一旦他成为公众注意的人物，他就不得不遵守准则。”^③商业利益的巨大诱惑使一些批评家极具功利心态，在评判与筛选艺术作品时常常迷失自我。批评家作为艺术的“裁判员”，对艺术品的评判往往要站在艺术史的意义上来考量艺术价值，或从艺术自律的天性思考艺术问题。但事实上，这种神圣职责已经被他们忘记了。批评家越来越丧失操守，批评如隔靴搔痒，作用微乎其微；批评理论艰涩难读，不接地气；批评成虚捧，违背良心，远离事实。奥利瓦曾说：“批评家应该是艺术家最内部的敌人。”^④当然，这只是一种美好的愿景，现在，批评家已经是艺术家最内部的情人。他们越来越依附于艺术家生存，批评家逐渐患上上台批评、圈子批评、颂歌批评、诽谤批评、炒作批评^⑤等怪病。甚至艺术

Abstract: All of us reside in a social environment pervading with commercial culture. We cannot say that commercial environment ruined the promising prospect of art criticism, but it relentlessly infringed the independence of art criticism and made it lose its intrinsic loftiness and dignity and fall into unprecedented embarrassing dilemma, which is unquestionable. “Compliment is meaningless when criticism is not free.” Then what to do in contemporary art criticism and how to conduct it in commercial dilemma? This article aims to reconsider these issues from a perspective of criticism.

Keywords: commercial environment; art criticism; methodology; aphasia; speechless; micro-criticism

界部分人认为“画画不成搞理论，理论不成搞行政，行政不成搞行为”，批评的尊严与崇高被严重践踏。

随着市场经济的繁荣，商业时代的到来，艺术金融化、金融艺术化的进程加快，艺术生态从八十年代的政治意识形态捆绑转向商业环境的金钱利益诱惑，从而使文化被纳入一个巨大的商业文化系统之中。在这个系统中，一切过程指向消费。消费被置于至高无上的地位。批评话语转化为商业话语，商业话语逻辑架空艺术批评的使命，使一切批评话语“合法化”。倘若从商业文化的逻辑出发，评价一件艺术品，其价值和意义何在，或者说，有什么样的价值和意义？不再需要批评家的评判，论衡标准既非政治立场的左或右，又非艺术品位的雅与俗，传统文艺批评的价值和意义被残酷地消解。互联网时代，也使得艺术批评与文本时代大不相同，今天的学术期刊和艺术杂志不再是艺术批评的精神领地和学术阵脚。微信、微博等网络微批评大规模泛滥，碎片化的批评逐渐分散主流批评力量。批评家不再具有话语霸权，艺术批评深陷“失语”的尴尬窘境。

随着商业时代的高速发展，人们更倾向于从市场经济的角度建立艺术的运行机制。某种意义上看，或许批评遇到了“黄金时代”。但是在这样的背景下，我们怎么来开展批评？当代艺术教父栗宪庭给出了一个值得借鉴的观点：“批评是一种判断，它需要的是眼力，是面对作品能够判断其好坏的能力，而好坏涉及到价值标准。……体现在一个价值稳定的系统或者价值稳定的时期里。而在价值体系的大变动的时期，判断的本身和过程即是参与价值体系的重建过程。”^⑥而艺术批评的危机是一个世界性的问题。如美国艺术史家詹

姆斯·埃尔金斯认为艺术批评是没有读者的写作，并在《一种对当代艺术批评的批评》中写道：“美术批评处于一种普遍的危机之中，它的声音变得极为微弱，而且成了朝生暮死的文化批评背景上的喧闹。”^⑦批评无力、活力衰竭已成不争的事实。我们也不能回避艺术批评也因“商业化”而获益，商业化也将是今后不可阻挡的趋势。因此，我们也不能消极被动接受或片面地看待艺术批评的商业化，正如批评家高名潞所言：“如果艺术批评上不去的话，中国当代艺术永远也不会上去。”^⑧艺术批评应该在商业化的浪潮中不断挖掘能体现“时代精神”和“民族精神”的艺术作品，提高和开拓新的艺术领地。

二、方法论缺失之后的“失语”到“无语”

艺术批评的局限性问题是多元论的问题，尤其在缺乏学说性的“方法论”方面。没有方法论的艺术批评，无论是普通观赏者的评说还是批评家站在所谓学理上的论争在本质上都是一样的。但是，若没有艺术批评，当代艺术的史学价值无法被展现。因为批评的命运和创作者的命运都在后殖民主义的阴影下步西方的后尘。当我们所有的阐释方式、论证方式、叙事方式都是西方式话语的时候，批评的未来就不可能逃离悲剧的命运。

20世纪是艺术实践的世纪也是艺术理论和研究方法的世纪。自19世纪中叶以来，西方学术界出现了众多全新的艺术理论和研究方法，如卡西尔和苏珊·朗格为代表的符号学方法、皮尔斯和索绪尔的语言学方法、夏皮罗开创的精神分析法、梅洛·庞蒂的现象学方法、雷瓦尔德传记研究与作品编目、潘诺夫斯基的图像学方法、罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔的形式主义方法等等。也涌现出诸如狄德罗、波德莱尔、尚弗勒里、罗杰·弗莱、阿波利奈尔、格林伯格、丹托等杰出的批评家与理论家，他们对推动西方艺术实践探索的前沿和艺术史学术研究发挥了重要作用。

德国社会学家马克斯·韦伯在《新教伦理与资本主义精神》中说道：“在中国，有高度发达的史学，却不曾有过修昔底德的方法。”言外之意是我们缺少文化研究的方法论，推而广之，也缺乏艺术批评的方法论。因此，建立中国艺术批评的方法论显得尤为重要。当代艺术批评所面临的问题一面是商业困境下的“失语”，另一面是缺失“方法论”支撑的“无语”。两方面的因素叠加导致艺术批评全面沦陷。艺术批评的“失语”问题是外界的压力所致，而“无语”问题则是自身存在的病症。目前，艺术批评的最重要的问题是方法论的缺失，倘若我们用传统的艺术批评方式或者西方的艺术批评方式解读中国当代艺术时会立即面临两方面的困境，其一是，认知错位，其二是，话语权缺失。因此，我们在致力于国外批评方法论的译介和解读时，更要注重中国批评方法论的重构和反思。

当代艺术的真正繁荣需要天才的艺术家和天才的批评家共同促成。正如木心先生讲文学发展时所说：“中国文学有一天要复兴，两种天才一定要出现——创作的天才，批评的天才。能不能兼？可以，但必须是天才，其实全世界都在等。”^⑨艺术批评也正是如此。正如波德莱尔之于德拉克罗瓦、特列恰科夫之于列宾、布列东之于达利、阿波利奈尔之于毕加索、格林伯格之于波洛克、奥利瓦之于意大利3C超前卫艺术等等，这些艺术家与批评家的“合作”案例丰富了艺术世界的面貌。

批评家郎绍君在《批评的自觉》中在谈到批评方法的相

关问题时说：“批评方法的丰富多彩恰是建筑在现代哲学、美学的复杂多样之上的。……无法理解和把握相应的批评方法，也就更谈不到批判地借鉴。拒绝知识结构的更新，即使愿意和勇于接受但却满足于零星的‘现炒现卖’，仅在词汇的新颖上让人眩晕一下，也决不能给批评以理论的新生。在中国，普遍的理论自觉还需要长期奋斗。”^⑩艺术批评方法论必须建立在相应的美学和哲学理论之上，但不是生搬硬套，而是掌握其理论精髓，并不存在万能的艺术批评方法，对不同的艺术创作形式运用不同的艺术批评方法，批评方法要符合批评对象。

在中国多元形态并存的艺术现象中，用什么样的方式和标准去开展批评，其中所涉及的批评范式和批评标准是去西方取经还是本土重建？倘若以拿来主义的方式直接用西方标准照射自己，焦虑和恐慌不言自明。我们会掉入西方后殖民主义的牢笼里，从而丧失民族文化的本性。若以本土方法作为衡量标准，依然会面临问题。因为，从传统文化根植出的艺术批评方法不适用于当代艺术这一东方与西方、传统与当代共生的“混血儿”。

三、结论

总之，中国的当代艺术批评还处在基础阶段，还有很长的路要走，很少有建设性的艺术批评引起的学术变革。艺术批评“失语”，并不等于该无所为，艺术批评“无语”，并不等于就不作为。艺术批评是批评家一项崇高而艰巨的责任，承担着启迪智性与唤醒审美的使命。批评界应该以理性的态度站在时代的高点重新担起对艺术的救赎。批评家要坚持独立思想和自由精神，不断提高学术修养，站在自由和公正的立场，发出真实的声音。如果长期听不到真正的批评声音，只见阿谀奉承的应景或是不负责任的酷评，那艺术批评还有存在的意义吗？

注释：

- ① [英] 查尔斯·狄更斯著，马瑞洁译：《双城记》，天津古籍出版社，2004年，第1页。
- ② 王林：《除了既得利益，当代艺术还剩下什么？》，《上海文化》，2009年第1期。
- ③ [德] 克劳斯·霍内夫 (Klaus Honnef) 著，李宏、滕卫东译：《当代艺术》，江苏美术出版社，1995年，第28页。
- ④ 王南溟：《批评家是批评家最内部的敌人》，2015年2月28日载于人民艺术网 (http://www.peoplearts.cn/news/news_28653.html)。
- ⑤ 范美俊：《美术批评当务之急是跳出各种圈子》，《美术视线》，2012年第1期。
- ⑥ 栗宪庭：《我眼中的艺术批评》，《美术观察》，2000年第8期。
- ⑦ [美] 詹姆斯·埃尔金斯 (James Elkins) 著，陈蕾译：《一种对当代艺术批评的批评》，《艺术·生活》，2006年第2期。
- ⑧ 《如果艺术批评上不去的话，中国当代艺术永远也不会上去——对高明潞的访谈》，见雅昌艺术网2006年2月9日的版本 (<http://auction.artron.net/20060209/n4060.html>)。
- ⑨ 木心：《文学回忆录1989—1994 (下)》，广西师范大学出版社，2013年，第731页。
- ⑩ 郎绍君：《批评的自觉》，《美术》，1989年第10期。

李 磊：天津美术学院艺术与文人学院在读硕士研究生

我拍故我在

——以观光文化为例看当代艺术的文化塑形性

I Take Photos Therefore I Exist:

Considering Culture Shaping of Contemporary Art with Touristic Culture as an Example

梁丽霞 / Liang Lixia

摘要: 当代艺术要做的并不仅仅是简单呈现消费景观,而是要通过反思消费文化,达到一种警醒的目的,从而提醒人们生活在这样一个消费社会和广告时代中,人们的判断很容易动摇,很难有自己独立思考下的判断,消费文化对人的影响强大而且不易察觉,就商品的消费本质来说,实际是一种视觉的消费。这里的消费不仅仅指对于物质商品的消耗,也包括作为消费行为的观光旅游。杜安·汉森创作的“游客系列”、贾斯珀·琼斯对于国旗和地图等符号意义的思考、法国画家杰拉德的作品城市抽象景观风格系列等等,要做的并非是对消费景观的简单呈现,而是以观光文化为一个切入点,对整个消费文化进行反思,从而起到警示作用,提醒我们对流行文化进行自主的选择,避免盲从于广告图像的观念导向,最终获得真正符合自身精神需求的生活方式。

关键词: 炫耀性消费; 视觉消费; 观光文化; 文化塑形

艺术可以从任何时候占据统治地位的革命中汲取灵感,汲取它特殊的形式,因为革命构成了艺术。

——马尔库塞《单向度的人》

我们所处的时代,物质生活极大丰富,视觉经验空前繁荣,物包围着人,铺天盖地的广告图像日复一日地充斥着我们的生活,人们不自觉地被广告所引导,处于一种炫耀性消费的状态,休闲方式和消费行为不再是单纯地满足消费个体自身的需求,而是一种对于时尚的追逐,是一种对自我身份、社会地位的认同和肯定。法兰克福学派代表人物马尔库塞认为,在这样的消费关系中,人处于一种受控于物的状态下,无法分辨自身的真实需求。他对西方社会进行整体批判时指出:当代资本主义社会已经形成了一个“单向度”的社会,以普遍的个人代替了作为单独个体的个人。人失去了真正属于个人的生活,被机械化成“单向度”的人。^①在马尔库塞看来,只有真正的艺术还保留着自由的本性,因为艺术具有特殊的创造性和超越性,这使得艺术具有反抗的能力。

Abstract: Contemporary art's responsibility is not only to simply present the full view of consumption, but also to achieve the purpose of awakening people and reminding them that living in such a consumer society and advertising age, they can't have independent and stable judgments. The influence of consumer culture on human beings is great but not easily perceptible. In terms of commodities' nature of consumption, consumption is visual. Here, consumption includes not only that of material commodities but also sightseeing tours as consuming behaviors. Duane Hansen's "Tourist series", Jasper Jones's thinking of national flags, maps and other symbols, the French painter Jellard's urban landscape series do not try to simply present the full view of consumption, but reflect on the whole consumer culture with touristic culture as an entry point, so that they may play a warning role to remind us of our autonomic selection of fashionable culture and avoid blindly following the conception orientation of advertising images and finally attain the life style that conforms to our own spiritual needs.

Keywords: conspicuous consumption; visual consumption; touristic culture; culture shaping

艺术具有的抗争能力也就使得当代艺术不再是一个赏心悦目的东西,而是包含了更多对文化和现实的反思。时代在进步,艺术形式也与时俱进,做出了相应的改变,传统架上绘画和雕塑的形式已经不能满足艺术家们创作在内容上的需求,于是出现了不同的艺术形式:观念艺术、装置艺术、环境艺术、影像艺术、大地艺术……艺术家不再单纯通过画画或者做雕塑制作一件作品,而是制造一个文化空间,表现一种文化经验。艺术来源于生活,当代艺术关心的是人们生活的实质问题,速食化的生活,重视数量而不重视质量,古典艺术的静观方式也因此被现代艺术的“震惊”方式所取代,当代艺术本身,不是静观审美,也不是赏心悦目的,而是一种哲学思考,是一种对于社会学、人类学、人类行为学的思考,不是只把艺术作为表象的附庸风雅的东西,要触碰到艺术本质的东西,对整个消费文化进行反省。如今,人们的消费很大程度上是视觉的消费,在机械复制时代,图像比之前任何时代都易得,是图像涌向人,而不是人趋向于图像,广告、招贴、LED 屏幕随处可见,对于商品的消费,就其本



杜安·汉森 《旅游者》系列 20世纪70年代

质来说,实际是一种视觉的消费。这里的消费不仅仅指对于物质商品的消耗,也包括作为消费行为的观光旅游,因为各种交通工具和技术手段的发展、闲暇时间的增长和人们观念的变化,旅游业急速发展。

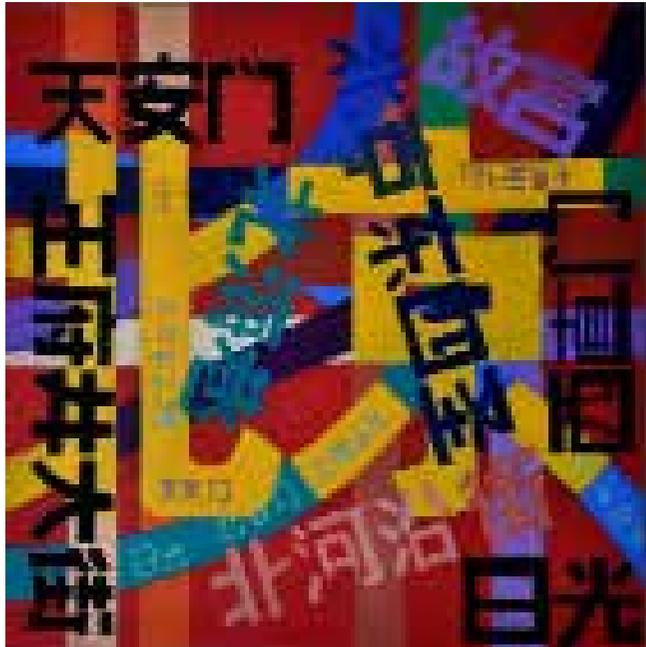
在今天的各种传播媒介中,无论是电视、报纸,还是户外广告、画刊杂志,关于风景名胜的视觉图像随处可见。可以说,直观图像在一定程度上激发和诱导着公众外出旅游的冲动和去向。正是无所不在的广告在影响着人们的选择,改变着伦理观念以及生活方式,人们在消费中逐渐丧失了自主的判断力。我们的购买行为受制于广告,广告宰制了我们的选择,广告成为人类视觉经验的重要来源,重复强制出现在我们视野中的广告甚至比学到的知识更加深远地影响着我们的行为。游客们借助于大众传媒所传播的图片“旅游指南”的指示,去到那些在旅游风景画册上反复出现过的景色中,可谓人在“画”中游,对于风景的印象和判断在观看图片时已经预先存在于游客脑海中,在旅游目的地的游览实际上是在重复那些已经在脑海中有所印记的风景,相关的图片宣传已经预先设计好了旅游的过程以及应该有的视觉体验,这似乎印证了桑塔格^②关于“观看倾向于适应摄影”的论断^③。在这个意义上说,旅游成为了旅游者确证或适应广告图像展现模式的过程,广告成为了一种先在的景观,先于真实的风景存在于观者脑海中,图像的展示方式成为游客观看的视觉范式,图像甚至塑造了旅游者在观光过程中的愉悦标准。广告图像在人们的视野中重复出现,随处可见,带有一种强制性,同时又潜移默化地树立了消费偶像和消费范式,人们在接受和认同广告推销给自己的生活方式和消费方式带来改变的同时,逐渐失去自我个性,把媒体展示出来的生活理解为自己对生活的渴望,把广告中消费偶像的行为等同于一种实现自我身份和认同的手段。例如,一段时间内流行一种由众多靓丽、青春、健康形象明星代言的“根本停不下来”的口香糖,该品牌的口香糖一段时间的流行与当时各个网站和LED显示屏重复性展示

的广告不无关系,并不是说这个口香糖具有怎样的独特性,而是代言口香糖的明星具有的特质让人们想要模仿,似乎是吃了这个口香糖就能具有那样的轻松健康的状态,影响人们购买欲望的并非口香糖本身而是哪些人在吃,人们在消费中寻求的是一种认同。同理,广告所附加的认同效用也出现在旅游行为中,社会学家尤里特别指出,旅游所具有的大众性与现代性,往往形成某种群体压力,它逼迫公众接受种种关于旅游的观念,诸如旅游有益于身心健康,旅游是某种社会身份或生活方式的标志。不出门旅游就像没有一辆车或一个好房子一样是令人尴尬的事情。^④消费本身是一种文化,而广告展示赋予商品的附加值实际上是在传达某种身份认同、阶层归属和追求优越的体验和心理的满足感。于是,消费者拥有特定的商品或享受特定的服务,也就是获得该商品和服务所具有的附加的象征价值,这也就是美国社会学家凡勃伦所指出的,有闲阶级在超出生存基本需求之外的炫耀性消费现象。^⑤于是,不仅去不去旅游成为身份的区分,旅游的目的地、旅游的过程和旅游产生的视觉愉悦都是具有消费范式的。换句话说,去哪里旅游,怎么设计路线,旅游时看什么等等,都是被规定好的。处于消费社会中的当代艺术,有义务和责任揭发消费文化背后的人类消费模式,给人们以警示,激发人们对于对消费文化产生思考,思考之后才有机会抵抗,虽然产生完全的免疫是比较难的。

当代艺术家杜安·汉森创作的“游客系列”,一方面可以看作是美国上世纪70年代初期的风俗画,同时也是对观光文化的一种反思。在1967年,汉森开始制作真人等大的塑像,从人体上翻模,用玻璃纤维做材料,制成各部分并装配起来,再涂上与真人皮肤一致的色彩,穿上衣服并配备真实的道具。1970年创作的一件名为《旅游者》的雕塑,表现的是一对外出观光的美国夫妇,两人穿着宽松的度假休闲衣裳,身上挂着沉甸甸的照相机和购物包,两人抬头凝视着旅游目的地的一处景点,这样一系列栩栩如生、真人大小的塑像,随意摆在画廊的走道上和展厅里,往往被



贾斯珀·琼斯 旗帜 布上油画 1958年



杰拉德 北京 (PEKIN paysage abstract urban)
100×100cm 2015年

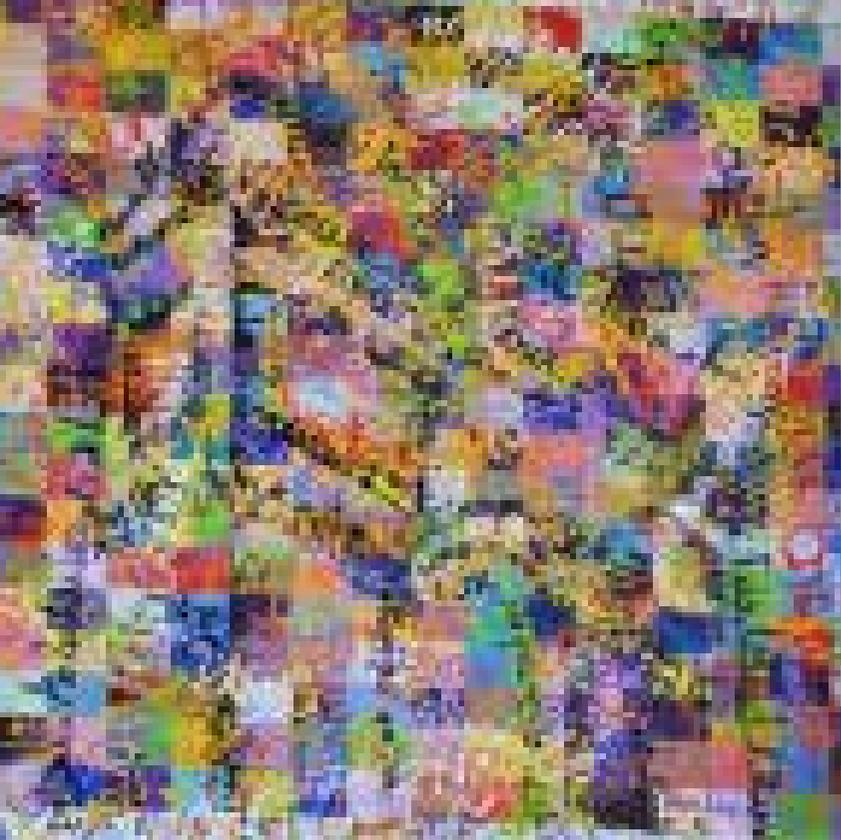
当成是正在休息的人或是正在观景的游客，从而被现实中观光的旅游者所忽略，人们在观景或是在美术馆看作品，而这些塑像作品似乎也在看这些观光客，等人们不经意间发现它们其实是展厅中的艺术作品，就会走近细细端详这些塑像，真假观光者之间也就形成了对视和互动，这时的观看不再是观光过程中审美疲劳的视觉活动，或是为了拍照留念而进行的筛选式浏览，也不仅仅是观光图片对游客的视觉引导。这时的观看是一种主动的观看，是一种带有兴趣和好奇的、把景当作前景的审视。在观光活动中，人和景（包括自然景观和人文景观）的接触分为两类：一类是把景当作背景，比如观光摄影中的留影纪念；一类是把景当作前景，放下手中的相机，或是拈花微笑，亲近自然，或是用心体会景点建筑和风土人情。把景当作背景只是做些和观察欣赏无关的事情，用拍照的方式证明一种瞬间的在场性，而把景当作前景才是真正意义上的“去过”，才能在观景之时触景生情，使情景交融，而非对景进行快餐式的“过境”般的浏览。

道格拉斯和伊舍伍德曾这样说过：“消费活动是消费同仁联合建立价值体系的过程……消费活动乃是以商品为媒介，使人与事的分类流程中产生的一整套特定的判断显现、固定的过程。所以，现在，我们已把消费定义为一种仪式性活动。”^⑥消费活动不单纯是一种行为，更是一种对身份的认同，不同类型、不同种类的商品将购买使用它们的人也划分为不同的阶层。人们的消费实际上不是占有物质，而更多的是“炫耀”和“展示”其所在阶级的消费理念。

实际生活中，完整的旅游过程不仅包括对景点的凝视以及对当地衣食住行的体验，还包括旅游归来之后所形成的旅游记忆或观看印象。摄影摄像技术的发展，以及电子设备的普及，在满足人们留像愿望的同时，也成为旅游者储存旅游记忆的工具和证明在场性的证据，摄影在旅游中的作用就是

一种“我拍故我在”的确证——照片作为见证，确证了我曾经在那里。当旅游者观光归来，可以拿着旅游照片指着地图上的城市和景点名字向其他人回顾自己的旅游体验。旅游照片和地图实际上都是一种符号，而以它们作为在场性证据的旅游者却把它们等同于旅游目的地本身。

贾斯珀·琼斯是一位长于思考符号意义的艺术家，他从一般大众最容易受影响的符号开始做反省和思考，从人类行为学的角度思考人对于符号的反应。一个符号在画布上仅仅是颜色和形状，而作为国旗则可以让人为之生为之死，符号不断被人制造，最后变成一种人所无法抵抗的强大力量。同样的符号还有地图，琼斯后期利用地图作为视觉表现，地图上的地理名称并不是真实的，只是一个符号，但是人们却觉得它是世界的缩影，类似于意大利作家伊塔洛·卡尔维诺《看不见的城市》一书中描写的情景，马可·波罗在元大都见到忽必烈，忽必烈向他炫耀地图上自己拥有的辽阔疆域时，他说道：“这些城市我都去过，都实地欣赏过它美丽的风景，它虽然是你占有的管辖区但是你却并没有真的去过。”^⑦这个故事实际指出了，地图上的符号只是一种空洞的国家和城市的文字符号，是一个假象。好比观光客指着地图言称的“去过”某地，只是一种对于假象和符号的占有，他所谓的去过可能只是半日的匆匆过境而已。以地图为题材作画的还有另一位当代法国画家杰拉德(Gérard Suissia)，他的作品城市抽象景观风格系列(urban abstract landscape style)是文字与色块的结合，像极了城市地图的局部放大图，五颜六色的几何形状上书写着城市名称或是国际都市中的著名街道，例如名为《北京》的画作，由各色几何形状构成的画面，标注了北京城重要的街道和建筑物的名字，例如天安门、故宫、长安大街等，这种简单醒目的视觉艺术，具有商业绘画(广告、商标、招牌)的效果，我们对一个城市的印象变



杰拉德 巴黎 75008 100×100×2cm 2014年



杰拉德 巴黎 75004 100×100×2cm 2014年

成了一些符号，说起北京似乎脑海中想到的就是天安门之类的视觉符号的代表。这样的作品引发我们反思符号与现实的关系，反思在观光文化中什么叫“占有”，当我们和别人炫耀自己去过某个城市时，实际情况可能只是短暂地停留或是过境而已，既没有在那里真正生活过，也没有更深地了解当地的风土人情，只是一种快餐式的“上车睡觉，下车拍照”的观光式体验，这和长久生活在那里的居民对当地景色的视觉感受是不同的，观光本身是一种虚荣的满足感，当代艺术所具有的文化塑形性，帮助人们反省消费社会中观光文化中的符号占有，人怎么去看破符号的假象性，用艺术来质疑失去自主性选择的观光行为。

总结

后现代艺术要做的并非是对消费景观的简单呈现，而是通过反思消费文化，达到一种警醒的目的，想要提醒人们生活在这样一个消费社会和广告时代中，人们的判断很容易动摇，很难有自己独立思考下的判断，消费文化对人的影响强大而且不易察觉，人们不仅没有想要抵抗广告的诱惑甚至都没有意识到它的影响，商业包装产品，潜移默化地宣传着某种消费偶像的生活范式，将设计好的生活态度和消费观念推销给消费者。美不再是艺术的唯一目的，当代艺术创作制造的是一种文化空间，表现的是一种文化经验，关心的是人们生活的实质问题。艺术家的创作也就成为一种具有文化内涵的形体塑造，具有一种文化塑形倾向，通过艺术与生活的关联性思考，以自己的作品批判物对人的控制，对于空间和物质进行结构和建构的探索，塑造的作品具有一种文化内涵。当代艺术具有的这种反思性，实际上揭露和批判了消费社会中人处于一种受控于物、无法分辨自身真实需求的状态，这样的反思有利于人的全面发展，这样的文化塑形可以说是处于工业化信息化极度繁

荣环境下的当代艺术最真实、最迫切的使命。越是在信息工具发达的时代，我们就越需要当代艺术给我们警示，提醒我们超越机械工具带来的习惯，进行自主的选择，避免盲从于广告图像的观念导向，这样才能做回真正的自己。

注释：

- ①邹跃进：《艺术导论》，高等教育出版社，2008年，第219页。
- ②苏珊·桑塔格（Susan Sontag）：美国文学家、艺术评论家。
- ③[美]桑塔格：《论摄影》，湖南美术出版社，1999年，第125页。
- ④John Urry, *The Tourist Gaze* (London: Sage, 2002), p. 4. 转引自周宪：《视觉文化的转向》，北京大学出版社，2008年，第137页。
- ⑤周宪：《视觉文化的转向》，北京大学出版社，2008年，第256页。
- ⑥罗钢、王中忱主编：《消费文化读本》，中国社会科学出版社，2003年，第63页。
- ⑦[意]伊塔洛·卡尔维诺：《看不见的城市》，译林出版社，2012年，第26页。

梁丽霞：天津美术学院艺术与人文学院在读硕士研究生



史金淞 双松图 铜 343×141×420cm 2015年