

CONTENTS 目录

第一章 后现代主义在艺术领域的新发展 1

第一节 偶发艺术——瞬间即是永恒 1

第二节 流派的变动——激浪派 4

第三节 绘画的新精神 10

第四节 视觉轰炸——新媒体艺术 17

第五节 装置艺术——观念与体验的延伸 20

第六节 后现代艺术的市场——两个例证 22

第二章 陶艺概述 25

第一节 陶艺的定义 26

第二节 陶艺的发展与兴起 39

第三章 现代陶艺的艺术表现 76

第一节 生活类型的陶艺 76

第二节 创造类型的陶艺 87

第三节 现代陶艺手工技艺的创造性 93

第四节 环境类型的陶艺 103

第四章 陶艺的成型方法 111

第一节 常用陶艺成型技法 111

第二节 现代陶艺的拉胚成型	120
---------------------	-----

第五章 现代陶艺的装饰技法	122
----------------------------	------------

第一节 现代陶艺的彩绘装饰	122
---------------------	-----

第二节 现代陶艺的肌理装饰	146
---------------------	-----

第三节 现代陶艺的综合装饰技法	149
-----------------------	-----

第四节 现代陶艺的其他装饰	150
---------------------	-----

第六章 陶艺的烧成	153
------------------------	------------

第一节 窑炉的种类	153
-----------------	-----

第二节 陶艺的烧成工艺	154
-------------------	-----

第七章 文创产品的表达类型与设计程序——以陶艺为主	157
--	------------

第一节 文创产品的表达类型	157
---------------------	-----

第二节 文创产品的设计方法	162
---------------------	-----

第三节 文创产品的设计程序	164
---------------------	-----

第八章 文创产品的开发与利用探究	168
-------------------------------	------------

第一节 新媒体时代下的文化创意	168
-----------------------	-----

第二节 新中式陶瓷餐饮具创意设计实践	174
--------------------------	-----

第三节 仿生设计在现代日用陶瓷设计中的运用	184
-----------------------------	-----

参考文献	191
-------------------	------------

《第一章》

后现代主义在艺术领域的新发展

与现代主义一样，后现代主义也可以被看作是艺术史的一个不明确的分期，具体来说，后现代主义艺术就是指从 20 世纪 60 年代开始在西方艺术界出现的不同类别的后现代艺术现象。“后”一字的运用，是相对于现代主义观点来说的，后现代主义作为一种在现代主义之后出现的历史阶段，其思维方式、美学取向等方面都与现代主义存在显著的差异，不过这样的差异不是完全的批判与否定，而是在不同文化观点的作用下，延续性地体现出的不同的艺术表现形式。

第一节 偶发艺术——瞬间即是永恒

西方后现代艺术的典型形态有很多种，偶发艺术就是其中之一。这种艺术形式最初出现于 19 世纪 50 年代，在当时只能算是艺术创作中的一种偶发现象，真正盛行是在 20 世纪 60 年代初的表演艺术中。表演中的偶发艺术，是指在表演的过程中，所有演绎者的动作都不是事先设计好的，也没有事先进行训练，完全都是参演者临时的创作，是一种即兴表演形式，通常都是表现一些无具体情节的内容和故事。而美术流派中的偶发艺术是指一些专门从事美术工作的艺术家，他们在某种特定空间和环境里，创造一些无法令人预测到的自然形态，并用此来体现某一艺术创作观点，这种作品创作方法具备偶发性的特点。1952 年，偶发艺术的创始人约翰·凯奇在黑山学院组织了一次表演——《剧场表演 1 号》，这个作品经常被看作是偶发艺术的先声。艾伦·卡普洛是美国行为艺术家、偶发艺术的另一位创始人和倡导者。1959 年，艾伦用“Happening”一词描述这种偶发性的艺术创作状态，点明了偶发艺术这种艺术形式的特点，即偶发艺术与传统艺术的技巧性和永久性原则相悖，是一种全新的艺术形式。

凯奇后来在 1968 年 3 月 5 日加拿大多伦多瑞尔森剧院（Ryerson Theatre）与杜尚进行了名为《重聚》（Reunion）的偶发行为艺术演出。参与表演的两位主角，是马赛尔·杜

尚 (Marcel Duchamp) 和约翰·凯奇 (John Cage)。《重聚》的演出本身,是一场跟声音有关的国际象棋比赛。当时,杜尚和凯奇面对的棋盘下预先设置了不少传输线,棋子的每次移动都会生成随机的音乐。这些音乐在四名作曲人 (Gordon Mumma, Lowell Cros, David Behrman 和 David Tudor) 的即兴处理后通过剧场内的八组扬声器传播。过程中,观众需要不停地观看和聆听,才能体会其中的奥妙。

一、偶发艺术具有可变性

从辩证唯物主义的角度来说,物质始终处于不断运动、变化和发展中,世界上不存在完全静止的事物,而只要事物是运动的,其运动过后就一定会留下痕迹,这些痕迹就被视为是艺术的偶发形态,就像地壳运动后形成的地貌、火山喷发后形成的岩石肌理、空中的云以及我们人类运动所留下的痕迹等。而偶发艺术由其名称我们就可以知道其具有可变性和不可控性,艺术家可以随时来调整艺术的发展和创作走向。艾伦·卡普洛说:“一个偶发艺术行为是一种可以在多个时间和地点发生的表演或感知的事件的集成艺术。它的材料环境可以被建造,或直接取自可以利用或改变的环境,仅仅作为一种积极的连接可以被发明或司空见惯。一个偶发艺术,不像一个舞台剧,可能会发生在一家超市,沿公路行驶,在一堆破布,在一个朋友的厨房,无论是一次的还是连续的。如果是延续的,时间可能会延长了一年多。偶发艺术可以按照计划去执行但没有彩排,观众或重复。它是艺术但似乎更贴近生活。”说明偶发艺术注重活动的随机性,艺术创作活动在于即兴发挥,以自发的无具体情节和戏剧性事件为表现方式。结合这种缺少戏剧剧本、模糊了表演者与观众之间界限的、对偶然与即兴表演的开放,说明偶发艺术的偶然性和可变性特征。

(一) 偶发性对创作方向的影响

一个偶发形态的形成,通常都具有不定性、瞬间性、无常性和无规律性的特点,也正是因为这些特点的存在,使偶发艺术给人一种极具变化的视觉形式。所谓艺术的创造,就是一种将个人精神思想展示给他人知晓的过程,受个体影响,不同的艺术家会体现出不同的创作特点和独特的艺术个性。偶发艺术形态在其中起到的主要作用就是让艺术家重视自己的精神轨迹变化,以此来实现不同的艺术表现形式和效果。因为偶发艺术具有不确定性等特点,所以大部分艺术家在创作时,都不知晓自己最终会呈现出怎样的作品。所以偶发艺术的创作过程可以归纳为艺术家可以利用自身的精神个性,进行忘我的创作,从而达到创作出偶发形态的目的,这点与我国古代的“解衣磅礴”相像,也正好应了德国著名的

画家保罗·克利的那句话“你不要从一个想法出发来画画，你要让一个想法自己到你画里来。”在偶发形态的引领下，艺术家可以进入一个全新的创作领域，随着偶发艺术形态的变化，艺术家再将最终的形式通过作品展示出来，这也是艺术家自我精神的真正表现。偶发艺术这种行为艺术形式的出现，实际上为艺术的发展打开了另外一扇门。

（二）偶发性对艺术风格的影响

偶发艺术的形态大多是新奇、怪诞、神秘的，这也造就了偶发艺术形态极具变化、无法事先人为预测的特点，不同艺术家作品中的这种特点也是艺术家风格的具体体现。一个成熟的艺术家，在创作方面都会具备自己独特的艺术风格。成熟的创作风格不是一朝一夕就能形成的，也不是轻易就可以模仿的，而是在随着偶发形态变化的过程中，逐渐积累形成的。就好比偶发形态自然流露出的艺术精神，是不断地经过量变的积累最终形成质变的结果。

对于艺术家来说，具有自己独特的风格是非常重要的，不过也有人存在不同的看法。克雷斯·奥登伯格是美国一位著名的雕塑家，他认为风格对他来说，是一个负担而不是助力，因为如果一直把风格放在首位的话，就势必会限制自由的创作思维。因为艺术家不能控制偶发形态，所以无论他最后展示出怎样的作品，都是自己独特艺术精神的代表，而这种作品形态是不具有一定的统一风格特征的。

由此也可以看出，艺术家所形成的艺术风格并不是一成不变的，就如同人生一样，在不同阶段，我们可以根据实际情况来选择不同的生活方式，艺术家也可以根据自身精神和思想的变化，结合偶发形态来形成新的艺术风格，可以说艺术风格具备随偶发艺术形态变化而发生改变的特点。

二、偶发艺术具有永恒性

我们常说“人性永恒”，所谓永恒，其实就是绝对、无限和永久性的总称，这是最高层次人性精神的一种反映。说到永恒性，不免就要提到美国艺术家保罗·安德鲁，他的一系列泼墨作品都能很好地表现出偶发艺术的永恒性。从艺术风格的角度来讲，他的作品与我国的水墨画有异曲同工之妙，“大泼墨”的表现手段就是最典型的偶发艺术，追求的就是一种自然天成的偶发艺术形态。

之所以说偶发艺术是永恒的，是因为偶发艺术形态可以被模仿，色彩也可以被借鉴，但那种自然天成的艺术氛围大多数时候是艺术家用画笔和手工技艺无法实现的。只有艺术

作品具有高度的立意，并且借助准确的语言形式和偶然性的艺术效果，才能产生绝佳的偶发艺术。所以，从这个意义上说，偶发艺术形态抛却了暂时性和随意性而走向了另外的反面——具有了永恒性。

三、偶发艺术具有可操作性

想要更好地进行偶发艺术的创作，最重要的一点就是让自己保持一颗平常心，与此同时让自己始终具备孩童般的心灵和玩游戏的心境。简单地说，就是将偶发创作看作是一场游戏，即是以一种完全放松的心态来进行创作。只有在游戏中的人，其思想和精神才是最放松的，在放松的状态下，人的想象力和创造力更能达到一个最佳的状态。对于艺术家来讲，只有精神放松才能寻找到创作的灵感，才能不具备任何的思想负担，从而实现自我超越，才能最终达到实现偶发形态的自然天成，最终呈现出更具自然、轻松等视觉感受的艺术作品。也只有这样的作品，才能让欣赏者真正获得心理上感受偶发艺术形态的认同和喜悦。偶发的形态创造虽然是不受客观限制和规律束缚的，是真正的自由和开放，但是偶发艺术形态的创造是可操作的。

第二节 流派的变动——激浪派

谈及 20 世纪六七十年代的艺术流派，不能忽视的就是“激浪派”（Fluxus）这个艺术团体，不仅如此，在当代的艺术发展史中，激浪派都能占到举足轻重的地位。它表现出的自由的多方位的实践，对行为艺术、观念艺术、录像艺术和女性主义艺术都起到了很好的推动作用。该艺术中比较有名的代表人物有韩国艺术家白南准、日本艺术家小野洋子等。

一、对传统的反动一遗，世独立的音乐情怀

（一）偶然音乐

所谓偶然音乐，就是指艺术家在对音乐作品的创作中融入自然事件和利用偶然因素，让表演者的表演更为即兴自然，而不是像传统的音乐美学那样对表演者有约束限制。

激浪运动开始的代表事件是 1962 年，在德国威斯巴登市美术馆由麦西纳斯组织了一

场“激浪·国际最新音乐节”活动。该音乐节共计14场音乐演出，演奏了阿里森·诺尔兹、本杰明·派特森、乔治·麦西纳斯等人的作品。其中麦西纳斯的作品给人的印象最为深刻，虽然他本人在上场前进行过演出排练，但真正演出的时候，他的很多表演都背离了原有的排练安排，而是用自发和即兴创作替代了，他这么做的目的就是要告诉听众，不能被规律所限制，音乐本身就是一个开放的文本，可以随时为其融入全新的内容和解释，如果一直墨守成规，音乐就失去了其原本的活力。

（二）音乐与生活界限的消融

随着社会、文化、艺术的不断发展，在音乐艺术中，音乐和生活之间的联系也越来越密切，它们之间存在的界限，逐渐变得模糊。音乐开始用简单直白的语言来表现自己的个性，并将音乐融入生活。

约翰·凯奇（John Cage）始终保持着实验创新的态度，不断在推翻和继承前人的基础上，进行自己的创作，从而创作出了偶然音乐、无声音乐、事件剧等。凯奇对禅宗很有研究，这让他对美、艺术和艺术构造的含义上都有自己独到的见解，他主张“空的节奏结构”的概念，打破了传统的音乐结构。他提出“空白”的概念，可以把任何声音都纳入音响的范畴，主张完全解放声音，噪音也是音乐的一种，这对传统音乐产生了很大的冲击。约翰·凯奇的音乐，其选择纳入的声音都具有生活性的本真，与其他音乐形式相比，更具内涵。甚至于无声的作品也变成一种聆听生活的表现形式。《4'33"》就是一部著名的无声作品，在演出过程中，音乐家仅仅是坐在钢琴前，并不弹奏任何曲目，在4'33"后，表演就结束了。这一作品在当时引起了很大的争议，但凯奇却说：“其实，绝对的寂静你永远听不到的……我能做的是在4'33"内让可能偶然发生的、但也非常习惯的声音表现出来。这些声音每时每刻都有美妙得不可数的变化以及它们自然的织体与对位。”凯奇对音乐的解读，让音乐作品和生活的界限越来越模糊。

二、永不停歇的视觉激浪

（一）视像装置的探索

所谓视像装置艺术就是以现代录像技术和计算机为手段，采用投影的方式，用动态艺术弥补传统绘画与色彩语言难以表达的情景，通常以装置艺术的形式呈现，其中不仅有演员的表演，还有一整套拍摄班底的辛勤劳作，表现出了当代视像装置艺术的群体创作性。

1. 时空的渗透

时间元素，是视像装置最首要的使用与参考标准。在创作作品时，利用多台电视或监视器，通过改变时间的变化速率让人们感知时间改变，给人呈现一种同一空间的不同时间状态或同一时间可以存在于不同的空间的感受。将时间艺术运用得最好的是韩国艺术家白南准。他通过多重显示器并置的形式，实现了嘲讽式的幽默和激进的艺术创作手法并存的艺术风格，阐释了多重进程的同时性以及各进程之间的内在联系。在后期的创作中，白南准还更改过很多台电视机的接收器，并在不断实验下，做出了经过特殊处理的电视机。他的第一个电视作品名为《禅之电视》，于1963年完成。该作品由13台电视频构成，这一作品最大的特点是电视呈像的另类变形，即所有电视机的影像都是扭曲的。这一作品在当时深深地吸引了大众的目光。其实，白南准最初想要呈现给大众的并非是扭曲的影像。在展演前其中一台电视机的显像管损坏，在当时也没有时间进行补救，不过坏了显像管的电视影像也给了他启发，所以白南准就将剩余的12台的显像管也弄坏，才有了后面被人称颂的艺术作品。《电视钟》是他受《禅之电视》那次意外事件的启发，创造出的另一个代表作。白南准利用对电视机内部某种结构的调整，达到压缩电视影像的目的，制作出一道道扫描线，并为每条线规定特定的方向，形状如时钟一般。白南准巧妙地将时间和装置相结合，呈现给，人们流动与静止、瞬间与永恒的统一，将激浪艺术的基本思想（时间与事件，运动与静止）体现得淋漓尽致，也告诉人们时间是在不断地流逝的，告诫人们要珍惜时间。

1974年的《电视佛》（TV Buddhas）也是白南准创作年表上绕不开的经典作品之一。艺术家试图以影像的方式解读《妙法莲华经》中现在的佛与过去的佛两相对照的情景，在显示器和摄像机之前安置了一件古董佛像，显示器后面的摄像机记录着置身于光晕中的佛像，再传送到显示器上。作品中，电视佛代表的后现代文明，与古董佛象征的传统文明平等对视，既对立又轮回，几乎可以看作是白南准对现代科技的态度宣言。另一方面，作品中的禅意似乎同时在提醒人们，当禅修者在佛像前冥想打坐，专注于自己的佛心，于是自己也成了佛。因此，观看众生，不如看清自己。而如果你愿意继续解读，还能从中获得传统与现代、精神与现实、宗教与科学、东方与西方等宏大命题的各种隐喻。更难得的是，尽管将如此复杂而多元的命题熔铸于一身，《电视佛》在形式上依然简洁。

白南准很多时候利用干扰电视机内部构造的方式，来影响画面实现扭曲变形，实现电视画面的撕扯、拼贴、交叠，让他的作品更具吸引力。这种新兴的组合策略，也是白南准在艺术上独特的视觉语言，通过利用电视这一媒介，改变人们对艺术的印象。

2. 东方禅宗思想的嵌入

禅宗是佛教的八大宗派门类之一，也是中国、日本和韩国佛教最重要的一个宗派。禅宗因主张修习禅定和顿悟成佛而得名，它的宗旨是以妙悟的方法，彻见人心性的本源。禅宗所蕴含的对本性的关怀，以及由此出发而展开的处世方式、人生追求、直觉观照、审美情趣，凸现出人类精神澄明高远的境界。西方世界艺术受到禅宗思想的影响是从20世纪开始的。有东方色彩的禅宗思想，其主要目标是让每个人都能意识到生命的重要性，在意识觉醒前就掌握人生具体而自由的价值。禅宗思想的传入，给西方艺术注入了新的活力，为其日渐枯竭的灵感提供了新的精神来源，从而实现了与现代艺术的融合与发展。总的来说，禅宗思想最主要的作用就是让视像装置艺术创作越来越自由，打破了传统电视录像中追求中心、秩序、同一的规则，给视像美创造了一个全新的“不确定”的空间。

禅宗对于西方艺术的影响，尤其是对于后现代主义艺术的影响可以找到很多例证。比如美国艺术史家芭芭拉·罗丝（Barbara Rose）对于凯奇的评价：“凯奇是抽象表现主义之后对纽约画派的艺术家的影响最大的两个之一，作为一个教师，凯奇影响了整整一代年轻的美国人。他强调结构上的随机，对环境开放的态度，艺术和生活的统一，以及建立在他所欣赏的禅宗基础上的考虑自然和过程的东方价值。”丹托也这么说道：“克服艺术和生活之间界限在60年代早期成为前卫艺术家的信念。”这成为激浪派的宗旨，来自日本的小野洋子作为一个受过训练的音乐家，在介入激浪派前也学习过禅宗。凯奇、杜尚和禅的结合造就了这个出乎意外的激浪派艺术革命，而现代主义艺术往往还有类似禅宗分析的那种分别心：这个高级，那个低级，这样可以，那样不可以，而禅宗主张的宗旨之一就是包容和顺其自然，这种态度毫无疑问为激浪派以及后现代主义艺术的出现和发展提供了理论根基。

比尔·维奥拉（Bill Viola）是著名的影像装置艺术家，被后人称为“影像视觉诗人”。在他的艺术生涯中，音乐家约翰·凯奇和艺术家白南准对其产生了深远的影响，再加上禅宗和东方神秘主义哲学的共同作用，才让其开始进行以当代艺术运动为本体特性的影像艺术创作。《简识》于1983年完成，是一部极具东方诗意的视像装置作品。该作品的主要创作元素有：东方瓷器、透明镜、电视屏幕、石头等。其中，瓷器是东方精神的体现，而透明镜则代表了西方的技术，二者的结合使用很好地说明了东西方艺术是可以相互融合的。《简识》这个作品的主旨意在返璞归真，消除现实和艺术之间存在的界限，以此来展示作品的本体，又进一步强调了艺术的不确定性。禅宗鼓励大众自由思考与想象，让艺术不再受风格的限制而是更注重细节的变化，更好地体现了思索想象及诗情。比尔·维奥拉这位

视像艺术先驱还表示他对过去历史中的艺术非常感兴趣，特别是意大利文艺复兴时期作品的再造。“但是 对我来说南北的文艺复兴艺术是非常特殊的时刻，他们确实是光学图像的创造物，从画家们第一次开始作画，从古希腊到现在，他们的作品都是基于眼睛看到的世界。”

（二）视觉的反叛 —— 激浪实验电影

激浪艺术的艺术风格大多崇尚简单和即兴，而移动影像媒介就恰恰能更好地推动激浪艺术风格的实现，激浪艺术在艺术处理上，重视移动影像设备的使用，也对影像艺术产生了很大的影响。不少艺术家选择用磁带为记录媒介，并以此来进行创作，他们用无差别性的原始拍摄素材来代替那些传统剧情片，用一种反叛的眼光来看待现有的影像艺术，凸显了激浪派的态度，即艺术创作应该走原始形态的发展之路。

艺术最终要展示给人们的应该是思想上的感悟，而不仅仅是审美上的需求，所以，艺术创作应该以观念为中心。在这一思想的引导下，激浪艺术家们创作出的电影，也大多是反映人们的日常语言和行为举止。艺术家安迪·沃霍尔（Andy Warhol）就是激浪电影艺术的重要代表人物，他的作品《睡觉》《亲吻》等，其内容都是描绘了对一些平凡动作的重复，记叙内容的方式也背离传统的叙事路线，以一种影像空白的形式体现出激浪艺术的离经叛道精神。虽然沃霍尔的作品只是简单地将日常生活中的细节不加修饰地记录下来，但这确实在很大程度上做到了消解现实生活与电影处理上的鸿沟。沃霍尔的作品重视事件自身最初的形态和事与事间的非重合性，表明了想要将艺术作品的内涵成功地告知大众，艺术家就必须做到深刻体会和感悟事件的实际过程。

（三）激浪派的雕塑探索

1. 社会雕塑

约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys），1921年在德国克雷菲尔德出生。作为一名德国艺术家兼激进分子，博伊斯通过一系列企图改变社会的行动，重新定义了雕塑的概念。这些行动包括行为艺术、装置艺术、偶发艺术、绘画和教学等。通过这些创作，博伊斯力图解放观看者的创造力。他主张“雕塑社会”，认为个体应该主动融入自由社会的构建中，将艺术和生活之间的联系发展得越来越密切。他的这种激浪主义行为，是将社会组织和生活的本身都当作是创作源泉和媒介，让艺术不单单只是一种教义，更是改造人们生活的重要手段。

20 年代初的德国，艺术发展还属于比较缓慢的程度，博伊斯的激浪行为在当时引起了广泛热议。他的作品涉及内容广泛，主要的艺术表现语言以雕塑为主，在雕塑材料的选择上，也告别了传统的黏土、砖岩等，而是选用一些特殊材料，如毛毡、油脂、蜂蜜，给人带来强烈的视觉震撼。博伊斯认为凡是象征艺术的创作方式都该被称作“暖质特性”，而象征科学的创作方式则应被称作“冷性特性”，而他更倾向于前者，所以在材料的选取上，也大多选用像油脂这种暖性材料。

“社会雕塑”是博伊斯一个重要概念，博伊斯的“暖质特性”，是其“雕塑社会”的重要主义，即主张用温暖的互助合作来代替人与人之间的冷漠关系。他的这一举动冲击了传统雕塑的观念，让视觉的艺术重回到了最初纯净的领域。正因为受到诸多现代哲学思想的影响，博伊斯对于艺术的思考多是形而上的。也许我们从他生前多次采访和演讲中的一些经典话语，能够理解艺术是如何雕塑社会的。

他 1969 年接受 Willoughby Sharp 采访时所说：“我的那些物品可以看作是雕塑概念或艺术转化的刺激物。这些物品能激发什么是雕塑的思考，以及延展至看不见的物质如何塑造。思考方式——我们如何形成我们的想法，或者说话方式——我们如何将我们的想法变成语言，或者社会雕塑——我们如何形成和塑造我们生活的世界：雕塑是一种革命过程；人人都是艺术家”；“通过油脂或泥土来做雕塑，我唤醒了某些东西。我点燃了心中的思想——完全原创的、完全新、历史上从未存在过的一种思想，即便是有关于历史事实或者达·芬奇、伦勃朗。我自己决定历史，并非历史决定我。”“在很多方面，人都不是自由的。从社会环境来说，人是相互依赖的，但是思维是自由的，这也是雕塑的起始点。对我来说，思想的生成就已经是雕塑了思想就是雕塑。”

2. 活体雕塑

与录像媒体一样，后现代激浪主义雕塑作品也是视觉与听觉、技术与艺术、艺术与现实的统一。活体雕塑于 1969 年英国行为艺术家 Gilbert 和 George 创造。他们从古希腊神话人物的雕塑中发现灵感，并自己来表演这些雕塑，将一种能动的静态美加入其中。现还在世的德国艺术家格哈德·里希特是最重要的国际当代艺术家之一，他的一些活体雕塑作品对中国当代艺术和艺术家都产生了重要影响。里希特在 20 世纪六七十年代被激浪派艺术和偶发艺术所吸引，当时如日中天的安迪·沃霍尔、克拉斯·奥尔登堡、洛伊·李希特斯坦等前卫艺术家令他着迷。为了表示对“波普艺术”以及“激浪运动”的回应，里希特与他的几个朋友于 1963 年 10 月 11 日在德国杜塞尔多夫的一个百货大楼里举行了为时一天的艺术行动，他们将家具作为艺术品放在台子上向众人展示，并且把自己也当作艺术品

展示,引起极大的反响,并自诩为德国的“波普艺术家”这次活动是六年后吉伯尔特与乔治(Gilbert&George)令人瞩目的艺术家双人组合的《活体雕塑》(“Living Sculptures”)的先驱,里希特在其活体雕塑创作中表达了人与现实、人与公共空间的关系。

另外一位活体雕塑的艺术家是韩国影像艺术家白南准,其部分作品因为内容中融入了夏洛特·摩尔曼(Charlotte Moorman)作品的色情场面,所以受到了许多艺术家的批判。《作为活体雕塑的电视胸罩》是白南准 1969 年的一部雕塑作品,主要表现的内容是摩尔曼穿上用电视显示器做的内衣演奏大提琴。这部作品是白南准首次用女性的身体作为元素进行的雕塑尝试。在当时那个传统的时代,这类作品是极度放肆的,而白南准将电视做成女性最隐私部分的胸罩,就是想通过科技的感染,刺激大众的感官,激发大众的想象力,让大众思考如何从人文主义的角度来利用技术。他打破了传统的理念,用开放的方式诱导观众的兴趣、刺激观众的心理,这样的作品更易与大众进行沟通,更接近大众。

实际上,激浪艺术的发展就是艺术媒体不断演变的过程,它将生活的目的性看作是发展的首位,主张艺术的方向应该回归生活,倡导一种生活化的美学。现阶段,虽然激浪派的艺术潮流已经不再流行,但其发展精神,仍被新一代艺术家们所推崇,即托米克·毕拉纳(Bilana Tomic)所说的:“探求个体的再确定、寻求自由创造、探索艺术与生活具体相关的机制。”

作为一种极具先锋性、独特性的艺术探索活动,激浪派艺术不仅代表了当时的社会精神状态,也很好地拓宽了艺术的发展道路,推动了新艺术理念的形成。

第三节 绘画的新精神

后现代主义绘画继承了现代主义绘画中积极的部分,体现在艺术作品中,就是一种继承与创新的双重关系。后现代主义在继承的基础上否定现代主义,也为现代主义绘画打破古典主义的禁锢提供了借鉴。从本质上讲,后现代主义是将现代主义艺术中专制的原则给打破了,从而建立起一种人与自然、科学与艺术之间新的关系,而古典主义观念、现代主义观念并不是消失了,而是在不断创新和完善中,形成了一种新的价值观念。

一、后现代主义绘画的概念

后现代主义绘画发展壮大于 20 世纪七、八十年代,是当时所有前卫美术思潮的代表。

严格来说,后现代绘画艺术不能归结到某种统一性、具体性的风格概念中,它其实就是对现代主义艺术的一个创新发展,是一次艺术上的延伸或者超越。之所以能被看作是超越,是因为其在哲学理念上发生了本质变化,不同于现代主义,后现代绘画是用绘画艺术形式来进行哲学层面和新的认识世界方式的探索。后现代主义绘画在艺术实践中表现出的追求自我、不受规律的限定的精神成为当代绘画艺术的根本指导思想。后现代艺术反对现代艺术中对体系、观念、形式等的解释,认为这都是绘画本体的束缚,这样最终会让艺术创作失去活力、停滞不前,这也证明了后现代艺术主张的“不确定性”,也进一步凸显了后现代主义艺术对于颠覆旧文化所表现出来的不可阻挡的力量。

后现代绘画与现代绘画相比,融入了新的特性,如越来越时间化、时尚化、随机化和多义化,这些特性为它的存在提供了理由,为它的变化提供了辩证方法论,推动了绘画艺术的发展。

二、后现代主义绘画的发展

第二次世界大战给西方艺术界带来了深远的影响,使西方的艺术中心从欧洲转移到了美国,随后波普艺术、新具象艺术、超级写实主义、涂鸦艺术等艺术形式的相继出现,将西方艺术发展到了一个新的高度。在这个大环境下,不少艺术运动和流派开始进行绘画艺术纯形式语言的尝试,并开始研究绘画艺术与其他艺术门类之间存在的联系。

现代主义绘画讲究纯粹性,注重绘画自身的价值,这就导致艺术家们过分重视自身艺术观念的表达,而忽略了艺术的本质是要与大众取得联系,由此导致画家与观众之间的距离感越来越强烈,艺术开始脱离大众化的标准。在“形而上”理论的支配下,各种运动和流派都相继打破了艺术的传统界限,这让传统绘画逐渐失去了生命力,绘画也最终走向了反传统的道路。凡是带有后现代性的艺术作品,其作品所呈现出的内容大多都是主张消解规则、用自由的心态进行艺术创作。受观念的影响,绘画艺术在发展中遇到了各种各样的阻碍,不过因为大众的艺术需求和审美需求始终存在,绘画艺术还是一直被人们所关注。

随着后现代主义所提倡的多元化艺术观念被大众所熟知,到了20世纪七、八十年代后,在德国、美国等地开始兴起了新的绘画现象。这一现代现象出现后,就得到了艺术评论界的认可,还逐渐发展成为一种国际性的艺术运动。这一现象的代表就是80年代初期,名为“绘画新精神”的美术展览在伦敦皇家艺术学会的开幕。后现代主义绘画主张形式上的自由大胆,反对一切条条框框的约束,即不存在理性的古典主义,也不包括非理性的现

代：主义，而是强调个体存在、无理论指导、无中心意义，在继承的基础上做到传达某种“新意”。

后现代主义新的艺术绘画现象，在不同的国家和地区有其不同的发展，其艺术命名也不尽相同，如德国的新表现主义、意大利的超前卫派，美国的涂鸦艺术、图案与装饰绘画等。可以说，这时的艺术是处于一个众说纷纭、风格手法不一的多元化状态。

总的来说，后现代绘画的发展就是反叛与继承并存的状态。后现代主义用多元的绘画格局代替了现代主义的线性思维模式，有效地利用起了文化视野的包容性，才使得如今的绘画艺术进入了一个全新的阶段。

三、后现代主义绘画的主要风格样式

后现代主义倡导自由、不受约束，所以后现代绘画作品在创作时也没有固定的风格和规范，艺术家可以根据自己的理解，对作品进行诠释。每个人的看法都不完全一致，所以即使是表现同一种事物，由于个体艺术家的差异，所展示出来的寓意也是存在差异的。

在后现代主义绘画中，可以将各种艺术风格混合使用，也可以将毫无联系的画面进行随意拼接以此来表现极端的写实形象，还可以用冷漠替代现代主义中焦虑的“抽象”和“沉默”等。这些独具特色的艺术手法，让后现代主义作品与现代主义形成鲜明的对比，用自己特有的形式，消解和重新诠释了现代主义对经典作品的反叛性追求，下面我们来分析后现代主义绘画的几种代表性语言。

（一）大众文化视角下的波普艺术

波普艺术从英国开始兴起，名称最初由英国艺术评论家阿罗威创立，在美国最终流行开来。波普艺术的特征是受大众媒介的推介并使用消费社会的种种元素进行创作，因此波普艺术被称为“大众艺术”。从绘画的角度来说，波普绘画艺术打破了艺术与生活的界限，在现代主义艺术向后现代主义进化转变的进程中，波普艺术是一个先驱，它为后现代艺术打开了一条通道。

波普主义绘画在发展过程中，形成了三个较为明显的特征：第一，波普主义绘画艺术认为，生活即为艺术，艺术来源于生活，所以艺术创作应当贴近于现代生活；第二，在创作形式上，它基本上是以现成品作为创作语言，在拼贴、组合、装置等技术手段的运用配合下，创造出一个新的艺术形态；第三，因为波普艺术所呈现出的生活是极具商业化的，所以波普绘画艺术往往具有极为浓厚的商业气息。

安迪·沃霍尔是美国波普主义绘画艺术的代表人物，他是波普艺术的倡导者和领袖，他大胆尝试印刷、拓印、照片、投影等各种复制技法。与其他艺术家相比，他的观念和手法更为彻底。其作品大多选用制版然后复制印刷的方法，将一些著名的形象大量复制改变后转移到画布上，其主要的艺术风格是重复。《玛丽莲·梦露》是他最具影响力的一部作品。在沃霍尔看来，重复并不是简单的复制再现，这里面也应当包括自身的精神价值和思想内容。沃霍尔的第一件创作是《可口可乐》，“你在电视上看到可口可乐时，你可以知道总统喝可口可乐，利兹，泰勒喝可口可乐，你也可以喝可口可乐。你喝的可口可乐和别人喝的一样，没有钱能使你买到比街头流浪汉喝的更好的可口可乐。所有的可口可乐都是一样的，所有的可口可乐都是好的。”那么为什么可口可乐不能成为艺术品呢？在这种创作思路之下，紧接着有着牛肉、番茄、蛤蜊等多种口味的金宝汤罐头也进入了他的绘画表现内容。1962年7月，沃霍尔以32幅连贯的《金宝汤罐头》系列画作举办了自己的首个波普绘画艺术展，至今这32罐罐头仍在世界现当代美术史上占据一席之地。画面上，呈现出来的图案简洁明朗，带有一种几何形的、干净的、机械式的样式，硕大的logo宣告着它的商品身份。以往的画家尽管也多在描绘生活，但聚焦的多是鲜花、水果、庄稼或者牛车，而将可口可乐、罐头甚至明星、政治人物、美金等商业对象置于画布中央，这在当时是巨大的创意。波普艺术这种方式完全打破了高雅与通俗之间的界限，真正具备了后现代主义所倡导的核心理念。

安迪·沃霍尔作品的内容与美国社会的消费主义、商业主义和名人崇拜紧密相连，是针对大众文化、消费社会和传播媒介的艺术产物。在沃霍尔的作品创作中，其最为明显的特征就是机器式、生产式的大量复制，完全相同的主题元素或者不同色相的主题元素在同一个系列作品中不断重复出现。安迪·沃霍尔用独到的表达方式诠释了在当时工业化大批量生产的背景下，西方社会中成长起来的青年一代的文化观、消费观及其反传统的思想意识和审美趣味。以安迪·沃霍尔为代表的波普艺术家通过广泛的媒材使用和艺术探索改变了人们评价艺术的方式，并以此证明生活和艺术之间并没有界限、没有高低贵贱之分，艺术不再是少数人享用的特权产物，而属于普通大众，波普艺术显示了艺术逐渐以新的方式从为权贵服务转向为民众服务的民主化进程，可以说安迪·沃霍尔在波普艺术中的开拓和革新对于现代艺术的多样化和后现代主义艺术倡导的互融性起了积极的引导作用，即“艺术是生活的艺术，生活是艺术的生活”。

（二）追求新观念的德国新表现主义绘画

表现主义最早于20世纪初在北欧等国流行，这种艺术形式的本意旨在用作品表达艺

术家自身的情感和内在的真实感受。在二战之后存在主义、虚无主义思潮和后现代主义思潮的影响下，德国原本被战争原因停滞了的绘画艺术重新出现在人们的生活中，并很快走入了国际化的艺术潮流中，极简艺术、波普艺术、抽象表现主义等各种艺术形式和流派在德国当时的艺术界占据着势均力敌的位置。20 世纪 70 年代末，在德国的汉堡、科隆和柏林等地，兴起了一种与原有的传统绘画艺术和现代主义绘画艺术观念相悖的新绘画形式，一些年轻的画家创作出的艺术作品蕴含了个体表现主义的特征，所以这种绘画艺术后来被称为“新表现主义绘画”。表现主义之所以会在 20 世纪初的德国流行起来，主要是因为与德国当时的社会现实有关，新表现主义绘画是在受到弗洛伊德的精神分析学说、尼采的主观唯心主义哲学等思想共同作用下产生的。德国新表现主义的创作手法是抽象的，它采用了多层次组织的表现方式，也采用了极简艺术的直接表现法和波普艺术的世俗化形象。他们的作品没有固定式的题材内容，而是充分追求自由联想、自由表现、强调感情的天真、率直和直接。这些抽象表现主义画家的作品起到了恢复德国战后艺术影响力的作用，更重要的是反映了德国人的文化精神。德国人认为：新表现主义绘画体现了德国绘画和文化的伟大历史传统，是真正具有德国性的艺术形式。文化的独特使命就是发掘原始的、精神性的图像的意义，新表现主义的探索正是这一意义的体现。约尔格·伊门多夫、马库斯·吕佩尔兹、乔治·巴塞利兹、A.R. 彭克和安塞尔姆·基弗等人是德国新表现主义画家群体中的杰出代表。

1981 年 10 月，5 位联邦德国画家在纽约举行抽象主义表现绘画的展览，当时对美国艺术界的震动很大，导致在美国出现了学习这些德国画家艺术表现风格的思潮，这种绘画形式被统称为新表现主义。来自德国的新表现主义之所以对美国画家有吸引力，是因为在 20 世纪 60 年代后期，现代主义艺术开始进入沉寂阶段，为了改变这种沉默的艺术状态、为现代艺术的发展注入新鲜血液，美国的艺术家们急需外来的力量来做出改变。由此新表现主义正好契合了这种要求，新表现主义画家们在原来表现主义的基础上，参照了未来主义和一些形而上画派的表现语言，吸取了 50 年代以来一些现代主义艺术流派的手法，使现代艺术重新具有了新的反叛精神。

新表现主义的表现手法是抽象表现主义的，从某种意义上说，新表现主义的出现是对美国 60 至 70 年代中缺乏感情的冷漠表现的反叛。在德国新表现主义画家中最有名的是 G. 巴塞利兹，他的绘画作品色彩鲜明，追求笔触的自由表现；S. 波尔克，把表现主义与波普手法相结合，并赋予诙谐、幽默的趣味，作品融绘画、雕塑于一体；A.R. 彭克是从民主德国移居到联邦德国的画家，他的作品用鲜明的色调表达出内心的丰富感情，在稚拙的表现中追求一种自由幻想的情趣。A. 基弗有时在照片上驰骋想象，有时把油画、木刻等多种

技法结合起来,形成壮阔的景色;J.伊门多夫在细节写实,在整体上追求虚幻效果;M.吕佩尔茨似乎受到了毕加索等人的影响,善于创造超现实的意境和讲究笔触趣味。在美国本土的新表现主义画家群中,D.萨勒和J.施纳贝尔则最负盛名。

德国的新表现主义绘画将艺术家们内心的后现代主义理念表现得淋漓尽致,艺术家们在自我精神的救赎和外部政治的影响中发展出新的绘画语言。他们的作品在外观上给人一种质感粗犷的感觉,但细细品味下来,又能深刻地体会到其中的细腻表现主义情感。

(三) 新技术影响下的超级写实主义绘画

超级写实主义绘画又被称作照相写实主义绘画,它兴起于20世纪60年代初的美国,是在新技术和现代派中的表现主义共同作用下,产生的一种特殊的绘画形式。超级写实主义绘画在创作时借鉴了波普艺术的一些表现形式,兴起之初,其观念只是简单的希望绘画创作可以告别抽象化和理智化。但随着艺术风格的日渐成熟,超级写实主义的艺术内涵开始表现出一种冷漠的态度,不仅是对人们的日常生活,对自然环境也一样。作品中体现出的对现实的理解,不再以人的主观精神为标准,而是用照相技术,直接反映最真实的人的生活状态、自然状态和社会状态,让人们主动融入他们自己创造的视觉现实中去。

和其他艺术形式不同,超级写实主义表现得较为松散,主张该创作倾向的艺术家分散在美国的各个地区,他们之间几乎没有交流,大多选择单独进行创作,其创作风格和技法也存在差异。唯一算得上能够将其团结在一起的就是一些展览活动。但是无论身处何地,他们都在通过自己的努力,借助现代摄影技术,始终坚守着超级写实主义绘画的风格。超级写实主义也是对现代主义的一种反叛,但同时它们之间也存在一定的联系。超级写实主义的某些艺术主张和现代主义有着异曲同工之妙,就如未来主义一样,在让观者产生兴趣的同时,再给其思想进行哲学启示。

超级写实主义不仅做到了把哲学中的意识存在通过视觉艺术展示出来,也对现代主义艺术形成了很大的冲击。现代主义画家的作品,其表达出来的造型语言大多含有一种焦虑的风格,而后现代主义则选择用冷漠代替这种焦虑,用极端的写实形象来将其内心的不安抒发出来。20世纪60年代末至70年代,作为世界现代艺术的中心,美国艺坛出现了莱斯利·查克·克洛斯(绘画)、安德烈·汉森(雕塑)等人,其作品的逼真程度让人如面对照片或真人。日益发达的科技和丰富的材料,为这种风格的发展提供了便利的条件。这种风行一时的潮流不可避免地给美国的陶艺界带来了活力,并出现了像莱文、理查·萧、杰克·斯坦切克和日本的三岛喜美代这样超写实风格的高手,下面将有专门针对超写实主义陶艺展开论述的章节。

（四）即兴式创作的涂鸦艺术

虽然涂鸦艺术在美国绘画艺术领域存在的时间不长，但其影响力也是不容忽视的。涂鸦艺术并不依附于画室和美术馆而存在，而是直接在现成的建筑墙壁、地面等处表现，从而在人们的日常生活中流传开来，直接与大众进行审美交流，可以说这是一种纯粹的公众艺术。在 20 世纪 80 年代的美国，在其他艺术形式还在寻找更多展示给公众知晓的艺术途径时，涂鸦艺术就利用当时便捷的现代资讯，走在了所有艺术的最前端。在美国街头、地铁、车厢以及其他公共场所，随处可见都是这种大众的图像语言，它告别了现代主义中冰冷的语言形式，而表现为通俗和直截了当。涂鸦艺术家们很多都是来自社会的底层，有的甚至在没有正统美术指导下就开始了艺术创作。他们这种源自街头、绝望无归的叛逆精神和无厘头的信手描画，其实就是后现代主义美术大众化的外在表现。

涂鸦这种新的艺术表现方式，也可以看作是对既定规范的一种反叛。很多涂鸦艺术作品的主题都不易被人们察觉，这是在用一种讽刺的手法来进行的无声的控诉，也有很多艺术主题是浅显易懂的，用孩子式的眼光来表达自己内心的真实感受。其实，在涂鸦艺术家们看来，无论是哪种表现风格，只要可以抒发自己真实的情感，能够引发观者的共鸣，即使不为作品赋予更深层次的思想，也是可取的。

涂鸦艺术的创作灵感是现实生活中方方面面的内容。它的存在，不仅丰富了绘画艺术的表现形式，其自身具备的反社会意识，也为绘画艺术注入了新鲜的创作血液。不过，因为涂鸦大多是漫无目的的乱画，再加上其主要绘画工具是油漆，不仅画作难以清除，油漆对环境也会产生不良的影响而且，一些涂鸦艺术的保存还是一个重大问题。另外，由于各个艺术家在进行涂鸦创作的很多时候是没有关联的，这样就使得不同时间段创作的涂鸦作品间缺乏关联，而使得整个环境混乱不堪。所以，随着人们对涂鸦艺术新鲜感的丧失，这一艺术形式最终走向没落。

四、后现代主义绘画的特点

从现代主义艺术延伸发展而来的后现代主义绘画，虽然二者在内涵上存在差异，但二者之间的联系也是不容忽视的。就像丹尼尔·贝尔曾说的一句话：“后现代主义所遵循的发展路线就是现代主义合乎逻辑发展的最终目标。”后现代主义虽然也是对现代主义的一种反叛，但实际上其对于现代主义还是有所承继，所以后现代主义绘画中也势必会存留现代主义的部分观念和内容。在现代主义基础上发展起来的后现代主义绘画，其特点主要有以下几点。

第一，从形式表现的角度分析，后现代主义绘画打破了生活和艺术之间存在的界限，主张回到具象、表现形式各异，体现出了一种大众化的特色。

第二，从思想观念的角度分析，后现代主义力求做到消除艺术与大众的距离，主张将个人的观念化转向客观世界，不受风格的约束，使绘画回归到原有的范畴中。

第三，从发展取向的角度分析，后现代主义绘画打破了以往的流派之分，用无规范的模式代替线性发展模式，主张反对极端，走多元化发展之路。

第四节 视觉轰炸——新媒体艺术

20 世纪 80 年代后，“新媒体艺术”开始进入人们的视线，在很多国际性的艺术展览中，从事“新媒体艺术”的艺术家们广为大众熟知，理论家和批评家也开始对这种艺术形式进行探讨和分析。严格来讲“新媒体艺术”这一词汇是一个较为开放的概念，它还不能算作是一种风格或流派，只是一种由艺术媒介延伸而来的概念。所谓新媒体艺术，就是利用在科技发展的新阶段出现的各种新媒介，如视频、电脑等电子媒介进行创作的艺术形态。这一艺术的出现，体现了艺术家对社会现实的关注度增加，以及其自身想要利用现代科技来进行艺术创作的动因。

在 20 世纪，影像和传播技术得到了很好的发展。20 世纪初，摄影和电影技术的水平达到了一个新的层次；20 世纪中期，电视和视频技术也逐渐出现并开始走向繁荣；20 世纪 80 年代，计算机网络技术问世，为人们在影像复制、传播、存储等方面都提供了便利，从此开始进入了机械复制时代和电子、数码影像时代。新技术的出现给手工业时代图像创作技巧带来了很大的冲击，同时也严重威胁到了西方传统绘画和传统艺术体系，除了视觉艺术的影响外，西方整体的文化结构也因这些新媒体技术和事物的出现受到了波及。

一、录像诗学

20 世纪 80 年代到 90 年代末，是新媒介艺术发展较为繁盛的一个时期。在这一阶段出现最为著名的几种艺术形态有：录像艺术（Video Art）、录像装置（Video Installation）、数字艺术（Digital Art）、虚拟现实（Virtual Reality）和其他综合的互动媒体艺术（Intermedia Art）等。与以往艺术中存现的媒介相比，这些新媒介更具美学特征，其自由度也比其他媒介要高出许多。就拿录像艺术来说，作为新媒体艺术的重要组成部分，它不仅是一种记