

材料艺术

邱志杰 编著

清华大学出版社
北 京

内 容 简 介

材料艺术是现代艺术创作中不可或缺的重要领域，国内外有丰富的艺术实践案例。本书置于不断发生的中国当代美术实践中，以此提升当代中国美术创作的水准，形成当代美术研究的文本，建构当代中国美术发展道路的艺术理论和创作实践指南。读者对象：本书适合相关艺术家、艺术媒体、艺术机构以及艺术爱好者自学参考，同时适合作为一般读者提高审美素养的普及型读物。

本书封面贴有清华大学出版社的防伪标签，无标签者不得销售。

版权所有，侵权必究。举报电话：010-62782989，beiqinquan@tup.tsinghua.edu.cn。

责任编辑：孙墨青
封面设计：邱志杰
责任校对：王荣静
责任印制：

出版发行：清华大学出版社

网 址：<https://www.tup.com.cn>，<https://www.wqxuetang.com>
地 址：北京清华大学学研大厦A座 邮 编：100084
社 总 机：010-83470000 邮 购：010-62786544
投稿与读者服务：010-62776969，c-service@tup.tsinghua.edu.cn
质 量 反 馈：010-62772015，zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者：

经 销：全国新华书店

开 本：185mm × 260mm

印 张：

字 数：千字

版 次：2025年 月第1版

印 次：2025年 月第1次印刷

定 价：元

产品编号：111346-01

前言

艺术家自古研究材料。艺术家是造物者和造像者，造物和造像都需要用到材料。当初人类开始在岩洞的墙上画画，便要从焦炭中找黑色，从矿石中找朱红色；陶匠制器，也要挑选黏土；更别说此后炼制青铜器、铁器；盖房子用到石头、木头、土；做衣服用到桑麻和皮革。远古生活中，人类早就知道材料与材料有别——有的树木成材，有的树木歪歪扭扭不成材，没法用来盖房子，只能用来烧火。不能大材小用，小材也不堪大用。这时候，人们便知道，材料与形式密不可分，与加工密不可分。只有经过特定的工艺处理，获得特定的形式，材料才成为有用之材。

广义的材料包括一切物质，狭义的材料是指可触及的物质。在艺术领域，材料是我们用来构建、制造艺术品的物质。它们的范围十分广阔，尤其是到了当代，实验艺术家们所调用的材料，几乎穷尽了我们所能接触到的一切。这是由实验艺术的本质所决定的。实验艺术本身致力于突破人类的思维惯性。人们通常都用夯土、混凝土和石头来盖房子，而当有些人异想天开地要用豆腐或肥皂泡来盖房子时，人们往往会说这种建筑师是实验艺术家。

需要特别指出的是，本书所说的材料，仅仅就其基本语义，指“原料，可供制成成品的东西”，也就是用来制造艺术作品的物质。在隐喻的意义上，我们也说某个故事是某篇小说的“写作材料”，某些实验数据或调研得来的信息是论文的“写作材料”，又或者说，某些镜头是一部电影的“素材”。在画一张画的时候，画布、颜料是材料。画家们也常说自己画了很多速写，掌握了大量的“材料”，这里的“材料”就是一种隐喻。这类隐喻的语义，不在本书的讨论范围。

本书的主旨是：

1. 初步认识材料，包括认识不同材料的特点及相应的处理工艺，以及它们在艺术史上及当代艺术中的运用规律。
2. 要求深入研究一种或数种特定材料，理解材料的社会文化属性，并据此形成作品。

II 材料艺术

3. 学会合理地运用材料，创作从平面到三维的作品；学会正确运用材料来表达和讨论特定主题、生成特定艺术效果，并据此形成作品。

4. 为创作者今后创造性地拓宽材料范围、探索材料的广阔可能性奠定基础。

本书适用于高校实验艺术、当代艺术、科技艺术等方向的材料课程，也可用于综合材料、雕塑、建筑、设计、公共艺术等专业方向的材料课程，以及广大艺术从业者借鉴参考。

邱志杰

2025年1月

目 录

第一章 走向综合材料的艺术.....	1
第一节 综合材料的发现	1
第二节 综合材料的语法	9
第三节 综合材料的拓展	22
第二章 格物致知，认识材料.....	39
第一节 认识材料的种类	48
第二节 材料的物理、化学属性	58
第三节 材料的文化属性	65
第四节 历史和社会政治属性的材料	72
第三章 材料与工艺	77
第一节 材料的性能与加工技术	77
第二节 艺术家要研究加工工艺	89
第三节 不同材料的加工手法	94
第四节 交叉运用工艺和材料	103
第四章 寻找更加特殊的材料.....	109
第一节 使用有机材料和身体材料.....	109
第二节 使用不可思议的材料.....	115

第三节	使用难以驾驭的材料	122
第四节	使用稀缺或昂贵的材料	133
第五节	使用并拓展新材料	163
第六节	使用与个人经历相关的材料	173
第五章	创造性地使用材料	182
第一节	熟悉材料，发现材料不为人所知的可能性	182
第二节	改变惯性思维，把材料用在陌生的场景	186
第三节	用行为来转化材料，对材料进行个人视角的阐释	195
第四节	材料的协同作用	202
第六章	结语：让材料有效地打动观众	223
参考文献		230

第一章 走向综合材料的艺术

第一节 综合材料的发现

在日常运用中，为了达成特殊目的，经常需要组合运用不同的材料。这可能涉及将具有不同物理、化学或机械性能的材料组合起来，以创造出具有所需性能或性能特征的复合材料。例如，为了创造坚固的轻质墙体，同时又要兼顾防火隔音，往往需要把强而硬的材料（如碳纤维）和轻质柔性材料（如海绵或泡沫苯板）结合起来。而艺术创作中为了达到某种效果，也经常将不同的材料组合在一起。这时候，除了要考虑材料组合的物理、化学属性，更多地要考虑材料协同作用时在人们心中所产生的效应和唤起的情感，如图1-1、图1-2所示。

综合材料之路是艺术家们经过上百年的探索慢慢走出来的。



图1-1



图1-2

一、从达达到新达达：发现偶然

通常，美术史会提到第一件综合媒材作品是毕加索1912年的《带椅子藤条的静物》。椭圆形边框贴了绳子，中间贴了布和纸。这件事的开创意义实在是为了叙事神话而被夸大了。那时候的时代氛围，往画面和雕塑上贴一些非传统材料已

经不足为奇了。欧洲有马赛克镶嵌画传统，毕加索的同胞安东尼·高迪在1883年就开始设计圣家族大教堂，1904—1910年就在巴特罗之家和米拉之家的墙上贴满了后来成为经典风格的奇怪的元素。做镶嵌画的时候不光是彩色小石头、陶瓷、玻璃，什么都往上面贴。高迪《米拉之家》的屋顶上有好多奇形怪状的塔，其中之一就贴满了砸得不算很碎的绿色玻璃酒瓶，不知道为什么美术史家不肯把综合媒材/作品的贡献算到高迪的头上。



图1-3



图1-4

随之到来的达达主义和超现实主义风潮是一次大规模的对材料拼贴的发现和利用。

汉诺威达达主义的库尔特·施威特斯（Kurt Schwitters）除了以各种材质的板材在自己家中默默地搭建不断生长的抽象拼贴装置Merz系列，还在平面上做了大量的拼贴工作——他自称为Merzpicture的作品系列。他的拼贴常用纸、布、木片、公交车票、带有印迹的邮政包裹物，有时候甚至还有瓷盘子、鹅卵石、自行车轮或旧家具的装饰性局部，呈现出他对收集、碎片化和抽象的兴趣。施威特斯在艺术史上的贡献明显被低估，现成品（Ready-Made）、“寻获品”（Found Object）或“拾得品”（Picked Object），充满了他的构图。

罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）从施威特斯的作品中获得了极大启发。看过施威特斯的作品后，他坦荡地说：“我觉得他所做的一切都是为了我。”

劳森伯格是20世纪40年代末50年代初崛起的“新达达”的代表人物，相比施威特斯，他的工作更宏大更丰富，但基本上还是在现成品、寻获品、拾得品的逻辑之下工作。在某种意义上，他们更关心的是“物品”的拼贴，而不是构成物品的



图1-5 罗伯特·劳森伯格《奖杯 IV / 献给约翰·凯奇》，1961年

的材料。当然，劳森伯格对材料本身是相当敏感的。早在黑山学院学习时，他就热衷于制作巨大的蓝晒图片。这一过程需要调制和涂刷感光乳液来制造大型相纸，因此他不得不深入了解材料的物理和化学性能。劳森伯格后来也从事大量丝网印刷，这既是汇集图像的工作，也需要接触材料。劳森伯格在随意使用拾得物的过程

中，断断续续地组装了一系列他称之为“战利品”（trophies）的雕塑。

可以说，到20世纪中期为止，从达到新达达，艺术家们对材料的使用大多是以颠覆和挑战的姿态来打破过去用一类材料支撑起一件艺术作品的惯例。所以首先是引入多种日常材料，打破黏土、石材、青铜、油彩、纸和画布等传统艺术材料等一统天下的局面。不破不立，这阶段是现代材料艺术的破局阶段。因此，先以无序挑战秩序，材料之间的组合经常基于偶然性原则，更多的是对比、拼贴、并置，并不很在意协调起作用——那时候，怪异的组合本身就令人震撼。

相比之下，一部分超现实主义者的作品，如梅雷特·奥本海姆 (Meret Oppenheim) 创作的著名的皮毛餐具，其材料的选择不只是无序的拼贴，而是似乎精准地抓住了某种人类潜意识中的心理命门。瞪羚皮毛材料的选择，因其挑战逻辑和推理的强大视觉、心理力量，进入非理性和荒谬的领域，而被视为超现实主义的代表作

(图1-7)。据说在纽约MoMA 的展览中，一位女士竟然当场在“毛皮杯碟”前晕倒了。这件作品的材料选择后来激起无尽的讨论，一些人认为皮草在本质上是性的，暗指毛皮衬里布景中的恋物癖。另一些人则看到光滑的陶瓷与皮毛的相似性，以及动物的气味与餐具所要求的洁净之间的冲突。



图1-6 罗伯特·劳森伯格，《无题》，1955年
袜子、明信片、军用照明弹和降落伞是日常生活中用过和丢弃的残余物



图1-7 奥本海姆，《对象》，1936年，毛皮覆盖的杯子、碟子和勺子



图1-8



图1-9

20世纪50年代，法国的新现实主义把大众文化中的物品大量带入雕塑创作中，包括阿曼（Arman）的小提琴、圆号、小号等乐器，乃至废旧的小汽车。他们的美国同行，不管是劳森伯格还是集合艺术中的金霍尔兹（Edward Kienholz）、布鲁斯·孔内（Bruce Conner），还是约瑟夫·康纳尔（Joseph Cornell），都在作品中大量使用物品——这当然也就带来极多的材料组合。但因为作品中使用的大多是消费制成品，尤其是集中在玩具、家具等领域，所以它们



图1-10 阿尔贝托·布里，Grande sacco
（大袋子），1952年

作为“物品”的属性远远超过“材料”——人们看到一把作品中的椅子时，首先想到这是椅子，而不是木料，你在那里闻不到原材料的气息。波普艺术的艺术家们同样如此，他们其实并不在意材料，他们在意的是物品，尤其是商品——一种有品牌的物品。

无论如何，这一代艺术的主要贡献是，从此之后“综合媒介”成了艺术展览上常见的作品标签。

二、“零集团”的炼金术

相反，一些艺术家在平面绘画中，尽管并未使用多样的材料，却能够焕发出材料的独特气质和强烈气息。比如西班牙人安东尼·塔皮埃斯（Antoni Tàpies）、意大利人阿尔贝托·布里（Alberto Burri）对粗朴材料的探索，以及“零集团”作为20世纪50年代欧洲抽象艺术的主要担当，对变化的材料都有探索。



图1-11 曼佐尼，亚铬高岭土、画布，1958—
1959年

“零集团”中醉心于研究材料的人，包括曼佐尼（Piero Manzoni）——他除了因为把粪便装进罐头里而出名（这是迄今为止最激进的艺术材料的宣言），也做过一些较为安分的在画布上裱贴纱布的抽象绘画（图1-11），还有伊夫·克莱因（Yves Klein）、开创了动态雕塑的让·丁格利（Jean Tinguely）、在画布上划刀子的丰塔纳（Lucio Fontana）、密密麻麻地钉

铁钉形成画面的冈瑟·于克（Günther Üecker），甚至塔皮埃斯。他们着迷于能量、光和振动，从绘画发展到动态雕塑、表演艺术和新媒体。实际上，他们是一群炼金术士。

“零集团”的创始人之一德国人奥托·皮恩（Otto Piene）——此人后来与麻省理工学院高级视觉研究中心(CAVS)关系密切，担任过这个中心的主任，曾与许多艺术家、科学家和工程师合作，成为科技艺术的重要先驱——在“零集团”时期，他就热衷于探索系列“Rauchbilder”（德语为“烟雾图片”），他将溶剂涂在颜料纸上，然后点燃，在残留的烟灰中显影图像（图1-12）。对反光表面、光和空气等空灵材料的兴趣，驱动着他在画布上用油和火创作长达数十年，有些作品竟然发出荧光，令人想到中国的窑变釉（图1-13）。他还创造了他称之为“天空

艺术”的大型公共项目，其中一些包含充满氦气的雕塑。例如，一个 2000 英尺长的“奥运彩虹”，成为 1972 年德国慕尼黑奥运会的闭幕式上的艺术项目。

奥托·皮恩是新未来主义者，他感兴趣的是科技。相比之下，伊夫·克莱因对风、火等材料的实验，因为巧妙地杂糅了东方哲学话语/日本文化背景（他曾经去日本学习柔道）与基督教神秘主义（玫瑰十字骑士团）背景，而把故事讲得更加通俗易懂，也获得了更大的国际影响力。尤其是他对黄金和“克莱因蓝”——一种炫目的群青颜料——的神秘意味的强调，成功地将自己纳入炼金术士的传统中。1960 年 5 月，克莱因在法国国家工业产权研究所 (INPI) 以国际克莱因蓝 (IKB) 的名义注册了油漆配方，此举比安尼施·卡普尔注册“最黑的黑”的做法早半个多世纪。克莱因在他短暂的一生中创作了将近 200 幅蓝色单色画作，有时将平涂的引发冥想的极简主义绘画，有时用海绵和砾石染成蓝色，像科幻电影中的神秘星球表面。



图1-12 奥托·皮恩，《无题》，纸板上的油、火和烟，41 厘米 × 59 厘米，1979年



图1-13 奥托·皮恩，*Plusquaperfect*，布面油画和火，2003 年



图1-14 伊夫·克莱因，IKB 45，
1960年



图1-15 伊夫·克莱因，《阿曼肖像浮雕》，1962年

比起绘画，当克莱因把这种炫目的蓝涂刷在雕塑和地球仪的表面的时候，它的神秘力量甚至比在绘画中更为饱满。很大程度上，这可能因为以如此饱和鲜明的纯色出现在人们面前的三维物品更为罕见，更加不可思议。“伊夫·克莱因国际标准蓝”的色彩非常接近阿富汗矿山里面出来的青金石，也是传统宗教圣像画中用来作为圣母底色的标准配色。克莱因是虔诚的天主教徒，他的手稿显示他基本上是一个新柏拉图主义者。在宗教艺术中蓝色往往代表着永恒和虔诚。群青闪烁着光芒，似乎打开了非物质领域。因此黄金就成了克莱因另一个重要的材料。他用黄金来作为蓝色雕塑的底板，他把销售作品的收入变成黄金叶片丢进塞纳河里，也制作金色的单色画。



图1-16 伊夫·克莱因，《萨摩色雷斯的胜利》，1962年



图1-17 伊夫·克莱因，《蓝色地球》，1957年

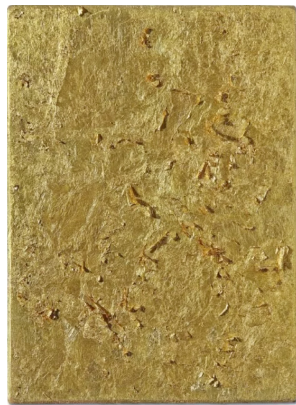


图1-18 伊夫·克莱因，《无题单金》(Untitled Monogold)，
1961年



图1-19 伊夫·克莱因，《无题》，1962年

炼金术中的神秘物质转化，很自然地把艺术家带向用土、风、火这些基本元素来制作绘画。他用工业喷灯在助燃纸板上绘画。

在一篇题为《我的目标是提取和获取自然物体中直接的痕迹》的文章中艺

术家写道：“火焰是一种直接现象，会在画布上留下痕迹。由此产生的绘画不是一种审美形式，而是对艺术行为的珍贵记忆。无处不在的美先于创造行为，而这种创造行为只是为了让它在可见的地方脱颖而出。”



图1-20



图1-21 约瑟夫·博伊斯，《脂肪毡雕塑（脂肪电池）》，金属和玻璃展示柜中的脂肪、毛毡和纸板箱，1963年

约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）经常被和伊夫·克莱因相提并论，也有人认为博伊斯是玫瑰十字会成员。由于玫瑰十字会是保密的神秘组织，这些身份无从证实。但博伊斯的精神导师鲁道夫·斯坦纳毫无疑问是“人智学”的创始人。斯坦纳的论述中充满对于植物、动物、星球和人的能量之间的神秘关联的阐释，他也因此被看作从异教传统中重新吸收奇迹思想的新“西方术士”之一。而博伊斯本人颇受草原萨满教传统影响，在那里，某些材料是储存能量、提供疗愈和转化的特殊材料。

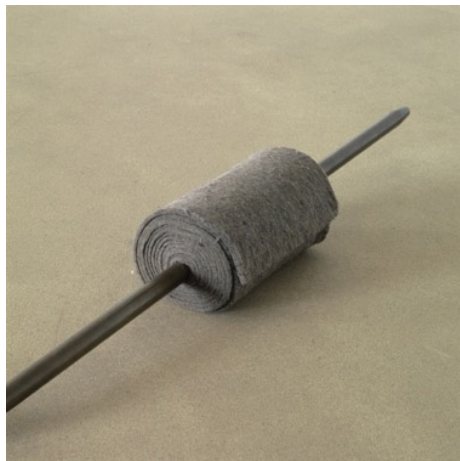


图1-22 约瑟夫·博伊斯，《Feuerstätte II（壁炉）》，1978–1979年

博伊斯建立起一个自洽的阐释系统，他用得最多最著名的材料是油脂和毛毡。据说是他作为飞行员受伤跌落在克里米亚鞑靼草原中获救时，游牧民族用油脂涂抹他的身体保持体温，并用毛毡包裹他。故事真假待考，阐释明显生效，赋

予这些材料发散性的魅力。以温度、能量为中心，博伊斯围绕电池—导体—沟通者的概念来调度材料—配合以铜线、皮毛、酸、动物等等似乎与电学隐约相关的外围材料。于是他把自己裹在毛毡中是一种电池，一根铜棍围裹在毛毡中是另一种电池，巨大的油脂块用铜线互相连接是电池，堆在椅子上的三角形也是电池。博伊斯没有“注册”，也相当于“注册”了油脂这种材料。

约瑟夫·博伊斯的象征主义的阐释体系完整到了成为一部“分类命名集”，一种辞典的程度：蜂蜜代表生命、黄金代表财富、野兔代表死亡等，以至于，它有时候会显得脆弱和难于理喻。



图1-23 约瑟夫·博伊斯，《0.3%的铜》，1978—1986年

在1965年的《如何向一只死兔子解释图画》表演作品中，博伊斯头顶和身上覆盖着蜂蜜（复兴和重生的象征，也是集体生活的社会肖像），脸上覆盖着金箔，一只鞋上系着一块铁板（象征着欧洲的理性主义），另一只鞋上系着一块毡垫（象征着来自草原，或者原始动物世界的温暖），向一只死兔子（象征着死亡，或者战后德国）解释他的画。

雕塑由一块长方形蜡块组成，上面印有矿灯水晶形状的负浮雕印记（图1-23）。这个“图像”代表了古代标志和自然形成形式的组合。碗、火焰、五角星、太阳盘和水晶汇聚成一个单一的形状，唤起了多重相互渗透的意义和潜在的联想。这件作品的标题是博伊斯自己经常使用的一种顺势疗法药膏的名字。



图1-24 约瑟夫·博伊斯，《油脂椅》，1964年



图1-25 约瑟夫·博伊斯，《本钱 VII》，1967—1984年

对博伊斯而言，在艺术创作中，毛毡、铜板和铜线，也是一种储存精神能量的“电池”。

我们看到，对于奥托·皮恩、博伊斯、克莱因这代人，材料真正开始获得了精神价值。“材料”不再与“物品”纠缠不清，也不再只是为了艺术史上的背叛，而是带着原材料自身的属性在建立意义，指向人们的心理和体验。这是材料艺术终于成熟起来的标志。从博伊斯的油脂和蜂蜜到沃尔夫冈·莱伯的花粉，精神的轨迹清晰可见。这一代人开拓了材料的形而上学，同时也复兴了材料的视觉、嗅觉、味觉、质感等感性的层面。经过这些准备，艺术史将迎来材料艺术的黄金时代。

作业1：平面综合材料训练系列

仿造库尔特·施威特斯的默兹图画（Merzpicture）的系列，选取你手边可以获得的任何材料，制作一套材料拼贴绘画。每件作品要使用三种以上不同来源的材料进行组合。

A. 自然材料+人工制品：木头、石头、泥土、树叶和陶瓷、玻璃、印刷品等等的组合。

B. 软+硬：柔软的材料如棉布、毛线、丝绸、纸张等与坚硬的材料如金属、石头、玻璃等的组合。

C. 整体+碎块：完整的材料如唱片、硬币和物品的碎块如雕塑残片、钟表零件等。

D. 新+旧：新的东西如电子垃圾、光盘与旧货的组合。

E. 贵+贱：不花钱获得的“拾得物”与相对昂贵的材料的组合。

作业2：材料的变质与转化

选取一种较容易自然地发生形态、性质变化的材料（如会融化的冰、会挥发的水和酒精、会腐烂的苹果、蔬菜、会发霉的食物、容易生锈的金属等）与另一种较容易人为促成变化的材料（如加热融化的蜡与糖等），将其组合在一起，利用其人为变化或自然变化的属性和特点来构成作品。

第二节 综合材料的语法

人们在谈及意大利人阿尔贝托·布里的那些粗黑的麻袋布的时候，通常都会谈到他在“二战”时当过军医，时常要缝合伤口，以及他是在战俘营中开始尝试艺术创作，那里粗麻袋布被用来作为临时厕所的隔断和帐篷。同时，这些粗麻布也是战后意大利贫困生活的记忆。粗麻袋里通常装着豆类、谷物和糖等基本救济



图1-26 布里《大号白色塑料》，铝框架上烧塑料(PVC)，1964年

食品。但是我们要知道，这种粗麻布材料虽然粗朴，其实并不属于农业时代，而是与近现代煤炭、钢铁工业紧密相连。

20世纪50年代，布里开始使用更多的建筑材料，他制作开裂的土地的效果：金属板、工业塑料和 Celotex 绝缘板。他还试验了焚烧聚醋酸乙烯酯 (PVA)，他对工业材料的坚定信念，对“原材料”的质感的强调，无疑使他成为最深刻地影响贫困艺术这一代艺术家的先驱。



图1-27 布里，《白色裂纹》(Cretto bianco)，1958年

20世纪50年代以来，“二战”带来的苦难记忆已经记录在案，战后享乐主义和乐观情绪抬头，消费主义盛行，到处充斥广告。居伊·德波正是在这个时候撰写了他的名著《景观社会》。上节说过，法国新现实主义如阿曼喜欢拿乐器或鞋模、木头服装模特儿之类时尚文化的物品堆叠成雕塑。其他人则喜欢把旧衣服压扁成抽象绘画，不约而同撕海报创作抽象绘画的足足有四个。总的来说他们选用的物品比较文艺。金霍尔兹等集合艺术家，喜欢用旧家具、旧玩偶、破旅行箱，总的来说比较怀旧。波普艺术家喜欢流行文化，更关心图像而不是物质。在这个景观社会之中，物质材料被生产制作——成为物品放入市场——成为商品的同时，便被附加上了一层文化神话的附加价值。广告商正是讲述这样的文化神话的消费主义的荷马。每一件物品都同时携带着它的符号价值：所谓的名牌，正因为更高的符号价值，卖出了百倍的价格。这正是里尔克跟海德格尔这些德国浪漫主义者极其警惕的“来自美国的事物”的问题。

正如居伊·德波对消费主义时代中物品被符号价值所绑架的前景充满警

觉，同样有一批艺术家意识到：这本质上是一个关于文明进步和发展路径的道路选择问题。

美国有西部开拓的传统，有广漠的荒野，有来自爱默生和惠特曼的超验主义和自然主义传统，在美国发展出了大地艺术。大地艺术的艺术师大量使用石头、树木、水、阳光、沙滩等要素来创作作品，他们恢复了在艺术中使用自然材料的传统。

有趣的是，既爱使用自然材料，又要在荒漠中彰显人类工作的存在，大地艺术的艺术师疯狂地热爱几何形式。当他们来到室内展出的时候，他们往往是极简主义者。创作《闪电原野》的瓦尔特·德·玛利亚，他在室内的铜棍的矩阵，看上去就是一个标准的极简主义雕塑家。罗伯特·史密斯的石头和玻璃装置、理查·隆的石头矩阵同样如此。与此同时，理查·塞拉的巨大的钢板雕塑，事实上也形成了一种大地景观。这给我们透露出另一个消息：虽然热衷于使用岩石等自然材料，但大地艺术的前提是现代工业为基础的人类的大型工程能力。为了创作大地艺术作品，我们需要推土机和石油钻井机等设备来作为画笔——大地艺术是大型工程时代的艺术，也许安迪·戈特沃茨例外。

在意大利，贫困艺术的艺术师主要使用工业原材料展开工作，他们沿着阿尔贝托·布里的道路继续前进，对麻袋、毛毡、钢材、煤炭、水泥、玻璃展开了全面的探索。他们在作品中不拒绝采用自然材料如蔬菜、海水，也不拒绝采用更加人工和日常的制品如衣服、镜子和霓虹灯，但总的来说是沿着“工业原料”这一材料谱系展开工作。贫困艺术的“贫困”，并非仅仅指原材料的便宜——事实上，库奈里斯把活着的马拉进画廊里面，马是比较昂贵的。贫困艺术的贫困是语义的贫困，是物品身上被消费主义附加上去的符号价值被排除出去，被归零，达到象征意义的零度的贫困状态。在这种状态中，材料的形态、色彩、质感、气息、重量等等原有的力量才能重新被我们感受到。这个词语由策展人切兰特（Germano Celant）于1967年创造，并策划了以贫困艺术为主题的展览。

1970年前后，关根伸夫、菅木志雄、高松次郎和李禹焕等人的“物派”（Mono-ha）在日本出现。“物派”艺术家材料选择的范围跟意大利贫困艺术十分相似：他们选择岩石、泥土、树枝、绳子、木炭等自然材料，但是也不拒绝钢板、玻璃、混凝土、塑料薄膜之类工业材料。他们同样全面探索了基本元素之间短暂的关系，以及它们的痕迹、与特定地点的关系。本质上，“物派”关心的是超越于物质的空间关系而不是物体本身，是物与物“之间”的空间。其重要艺术家吉田克朗甚至认为，应该叫做“状态派”更加合适。比起贫困艺术的艺术师，“物派”更具有几何的形式感，“空”与“间”的哲学思辨色彩更浓，透露着日

本文化特有的简洁、禅意和空灵。事实上很多“物派”装置的气质，非常接近“枯山水”庭园。



图1-28 库奈里斯, *Senza Titolo*, 钢板、头发和刀片, 200 厘米 x 180 厘米 x 10 厘米, 2005 年

大地艺术、贫困艺术和物派, 这三股力量, 在1970年前后, 把材料的魅力推到了淋漓尽致的程度。他们交替组合各种材料, 选材精准、组合形式富于创造力, 探索无远弗届。在这个时代, 综合材料艺术的语法终于完全成熟起来。其中的巅峰级大师如库奈里斯 (Jannis Kounellis)、马里奥·墨兹 (Mario Merz)、李禹焕、菅木志雄等人, 创造出了材料艺术中大批量的教科书级别的作品。

库奈里斯是贫穷艺术中最著名的人物之一。从20世纪60年代后半期开始, 他的作品词汇包括基本材料 (羊毛、煤、金、铁、石头、铅、咖啡、木头等)、明火、雕像铸件、家具和衣服、植物和活体动物。他在材料的对立和紧张关系的处理方面悟性极高, 并善于创造冲突格局。在这件作品中, 卷起的斑驳的铅皮, 夹着一些人类头发, 像刚刚被打开的尘封已久的档案袋一样摊在冷峻的钢板的底面上。柔软的、带着生命信号的暖黑色的头发, 与冷灰的铅皮、钢板形成刚柔、自然生命与工业力量之间的对比。



图1-29 库奈里斯, *Senza Titolo*

每一组头发中间又分别包裹着一把刀具——这些不同造型的刀具, 刀刃深埋在头发中, 有的完全包裹不见, 代替了梳子和头发的关系。刀具的手柄在外, 它

所暗示的于手的关系，与大型钢板超人类手工的气息又形成一种动静关系。

这件作品有多种变体，经常随着不同的展示空间变换阵形，这证明它极强的空间变换能力。在这件暴力而挽歌的作品中，撕破的外套（就像被屠杀后陈尸示众）被可怕的利刃挑着，而屠刀的手柄——卷在2014年8月的报纸上，这就是创作这件作品的那天，没有指向某个特殊的时刻——而这些刀子被横着固定在墙上粗壮的工字钢梁之间，坚定而不由分说。这是艺术家最后创作的作品之一。



图1-30 库奈里斯，《无题》，破烂的黑色外套、刀具、金属梁、报纸，2014年



图1-31 库奈里斯，《无题》，2015年

和夹住屠刀相似的方式，两根工字钢梁“举若轻重”夹住四件劳动者的衣物，它们并未被精心整理为一致的姿态，因此露出的部分大小不一，像是流淌下的汁液。更棒的是，这样夹着衣服的钢梁平行排列之后，竟然形成一种视觉上接近于五线谱的节奏感。

库奈里斯经常使用衣物，通常是比较厚重和粗糙的毡或粗呢衣服，像是底层体力劳动者如码头工人的衣服，这件作品中这些衣服被随意地摊在钢板上，然后一阵陨石雨洒落在它们上面，既暴烈又华丽——它们是把威尼斯穆拉诺岛上烧出来的不规则玻璃块（看上去更像天然矿石）穿孔之后，用钉纽扣的方式，将这些衣服牢牢地锁在钢板上。衣服不同冷暖的色彩，与玻璃更加丰富和鲜艳的色彩形



图1-33 库奈里斯,《无题》,穆拉诺玻璃、铁丝、铁板上的涂层 200 厘米 x 180 厘米,2008

成一种点和面的关系,看似随意,却将偶然性的当下以不由分说的肯定固定下来。衣服等动感和玻璃块对这种动感的否定,是作品力量主要的来源。“穿纽扣”式的打孔缝制固定玻璃矿石的办法,也是快感的重要来源。

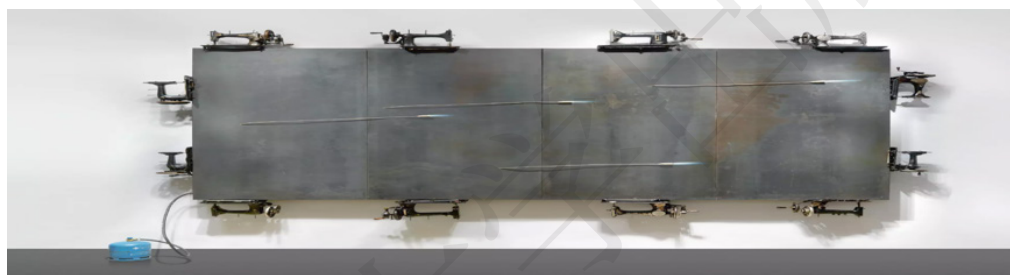


图1-33 库奈里斯,《无题(4部分)》,铁、旧缝纫机、铜管、丙烷罐,整体 270 厘米 x 430 厘米,1987—1988 年

库奈里斯是希腊移民,出生在比雷埃夫斯港。他一直认为自己是画家:“我有画家的态度。这是我的身份。我不能放弃它,即使我愿意这么做也做不到。在希腊语中,画家一词是 *zōgraphos*,意思是描绘生命的人。希腊语要准确得多。它描述了一种生活体验。”在这些作品中,艺术家其实是用铁皮代替画布,通过使用材料(如黄麻、蜡、煤、玻璃、织物、咖啡粉等)来刺激感官,在日常和冲突中唤起人类的存在感,几乎遵循了希腊悲剧的情节:与存在的对抗。因此,戏剧和舞台布景也成为他研究的重要部分,我们在他的作品中确实时常能看到一种舞台气质,有时候还出现了表演者。

在这件作品中,表演者是那些穿透钢板表面冒出来,像飞行中的箭矢那样微微横斜在画面中心,吐着蓝色火焰的管子。它们由左下方的液化气罐提供燃料,它们在喷射火焰试图飞行但是纹丝不动,这是一出叫作“芝诺悖论”的古希腊悲剧。而四周的缝纫机就像是希腊悲剧中的歌队,它们似乎随时会开始应和,齐声咏叹。

库奈里斯说：“贫困艺术（Arte Povera）是一个诞生于剧院的术语，这也是我在其中认出自己的原因之一。这句话与Jerzy [格洛托夫斯基] 关于贫困戏剧的想法有关。”

13 张军用病床，每张 200 厘米×80 厘米；11 个钢模板，每个 220×50~60（直径）厘米；19 块钢板，每块 200 厘米×180 厘米；35 块军用毛毯。

《无题》（图1-34）由军用病床、毛毯和钢板等材料组成。整个装置的场景似乎模拟了一个战地医院的情景：躺在床上的成卷的钢板上，被坚硬的工具切割出很多小伤口，再把军毯盖在上面，它们是伤兵或者尸体。值得一提的是，床头后面的斜靠在墙面的钢板，有丰富的纵向纹理，营造了一种墓碑气息。

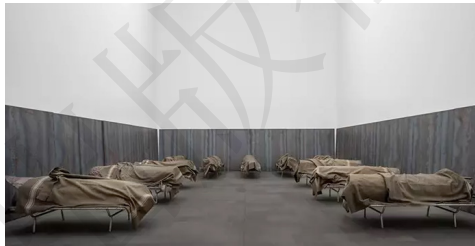


图1-34 库奈里斯，《无题》，2000年

认为库奈里斯的作品完全由钢板和煤组成的冷漠刻板印象是不对的，所以必须想起这件《无题（帆）》（图1-35），它于 1993 年在威尼斯双年展上展出。这是一组由地中海水手使用的 9 张古帆组成的装置，这位出生在希腊港口的艺术家唤起了海上航行和民族融合的想法。



图1-35 库奈里斯，《无题（帆）》，1993年

李禹焕是韩国人，早年投身于韩国单色画运动，后来长期活跃在日本艺坛，事实上是“物派”最主要的理论家。他的论点强调不去“制作”物体，而是重新创造人类与物品相遇的机会。在当年一篇题为《寻求相遇》的文章中，李禹焕把这种相遇的态度提升到对整个科技文明、理性主义企图用理念来操控世界的方式的告别。尽管李禹焕强调“所谓‘自然的回归’‘东方的回归’完全是误读”——但这种让“物的自性”自我开放和自我彰明的话语，以及他强调的“原本状态”，实在是非常“禅宗”。“物派”艺术家对实有和空无的相依，正形和负形的兴趣，也充满因明学色彩。而菅木志雄强调物品的“放置”状态——这里面也渗透着一种“珍重此刻”的“物哀”美学。

因此，“物派”强调的“状态”其实是对“间”的强调，他们着迷的是构成包围着物的“间”，但是，又只有经由物，在物与物之间，才能构造出“间”来。果从因生，事待理成，有依空立。但反过来，“空”也依赖“有”而彰显。

钢板以弧度互相围合，大卵石位于两个长端口，围出一片空间，静谧而暗含能量。

李禹焕认为，人类总是把自己假定为自然状态的对立面，从而为自己的观念所困。因此，应该重建我们与物体的相遇方式，他的代表作《关系项》系列是将石块与铁板、玻璃等材料互相简洁地组合。他总结了物派的现象学观点：“最高境界的表达不是从无到有，而是推动已经存在的东西，让世界更加生动地展现出来。”

图1-37的1968年版本叫《现象与感知 B》。



图1-36 李禹焕坐在作品*Relatum – Expansion*上，Place 2008年

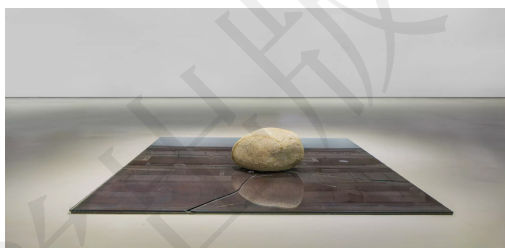


图1-37 李禹焕，关系层—纪念碑（*Relatum– Momentum*），钢、玻璃和石头，玻璃和钢板，2.1 厘米× 320 厘米× 250 厘米，2019年

石头的重量会导致玻璃破裂形成纹理，艺术家的动作是驱动一个事物与另一个事物发生关系。每个事物都只表现它自己的存在和性状。

1986 年，李禹焕这样描述这个作品：

如果一块重石碰巧碰到玻璃，玻璃就会破碎。这是理所当然的事情。但如果艺术家的调解能力弱，那么除了小的身体事故外，还有更多的事情要看。话又说回来，如果破损太符合艺术家的意图，结果会很乏味。如果艺术家的调解是随意的，它也会失去意趣。必须从艺术家、玻璃、石头所代表的张力关系中产生某种东西。只有当三种元素在这种三角关系中的交叉渗透产生裂痕时，玻璃才第一次成为艺术品。

这是一种双重的临时状态（图1-38）。倾斜的木棍处在一种临时状态，说不清楚是正在被从钢板上抬起还是正要缓缓地躺平到钢板上。厚重的钢板与零碎的小石头之间的关系也是双重的，它既躺在这些石头上被抬升成微微悬空的状态，又有一些零散的石头分布在钢板之上。



图1-38 李禹焕,《关系层》(Relatum), 1974/2019年

菅木志雄(Kishio Suga)强调“摆放”,因此看似随机偶然的状态,其实都是在世界无数可能的状态中呈现在我们面前的一次真相。身体和空间之间的关系是一种依赖关系——“kyōkūsei”(共享空间)、“kyōzonsei”(共存)、“shuzonsei”(聚集的存在)、“renketsusei”(连通性)和“renkansei”(连锁)等一组概念构成了菅木志雄的核心手法。

在这件作品(图1-39)中,粗厚的圆形树桩被切割出直角与凹槽,九曲桥状态的混凝土板嵌合在其中,却又能随着树桩有机的圆形扭转方向。两种材料互相锚固,互相迁就避让,又互相成就。



图1-39 菅木志雄《播木》(Spreading Wood),木头、石头,1986年

一张由交叉钢丝绳组成的网填满了整个房间,木板摇摇欲坠地放在交叉点上(图1-40)。这种结构让人想起星座。



图1-40 菅木志雄, *Left-behind Situation*, 1972/2012年

(图1-41)由齐膝高的坚固混凝土短柱体组成,一块塑料被拉紧并用大石头压在上面。

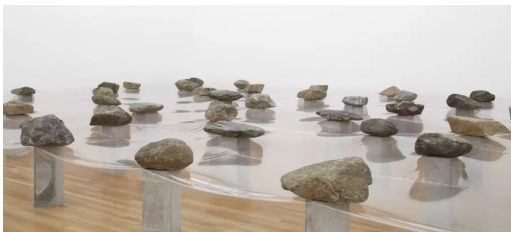


图1-41 菅木志雄《大众法则》(Law of Multitude), 1975/2012年

值得注意的是,上述两件装置都是观众无法进入的,景观让人叹为观止,物体在空间中相遇,人最好在一边看着,它们独享空间。空间是它们的,它们并不为你而存在。你或许应该坐下来,对着这些静默冥想。这又是一种枯山水园林。

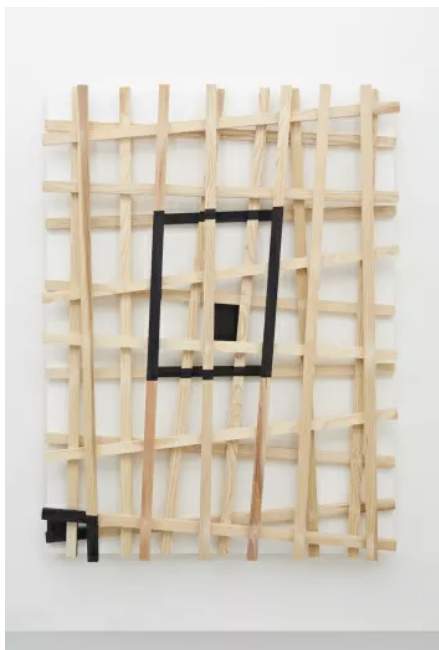


图1-42



图1-43



图1-44 菅木志雄，单一情况的装置，2015年

摆放是在物体之间构建关系，同时也是解构掉现有的关系。在这些接近于平面的作品中，由几何线条所形成的物体之间的“强关系”被解构，又重新聚集起来，但遗失了一些重要环节之后，这种关联似乎反而在心理上更加强烈。从另一个角度来看，这些黑线、直线的存在，把本来是偶然的一些残破木板的散布，强加了一层再也不允许移动的规律性在其上。

严格来说，物派就是由韩国人李禹焕和日本多摩美术学院的关根伸夫、吉田克朗（Katsurō Yoshida）、菅木志雄、成田克彦（Katsuhiko Narita）、小清水渐（Koshimizu Susumu）组成，他们都是高松次郎（1936—1998）和斋藤义重教授的学生。此外，在日本还有一批艺术家，上海的潘力教授把他们称为“类物派”，包括榎仓康二、原口典之（Noriyuki Haraguchi）、高山登等人。这些人的作品更加接近贫困艺术。



图1-45

榎仓康二善用材料的透明度与轻重对比，他用废油浸渍墙壁，以及使用浸有废油的木头沾上棉布和丙烯颜料的污渍。在这几件作品中，黑色布料与半透明白色布料在拉伸和固定在墙面的不同方向上形成的细微纹理，构成微妙的体验。



图1-46 榎仓康二《幕后 NO.2》，棉布、油渍，370 厘米 x 1200 厘米，1991年

这件作品（图1-47）强调材料作为绘画的视觉形象提供者的身份，与其作为建筑材料之间的对比。木板的纹理和其上覆盖的灰料让人想起装修过程中的刮腻子过程，构造了一个十字形画面。但是纵横交错的钢丝绳及紧绳器又重新把它定义为一项微型建筑工程。



图1-47 原口典之，《墙和钢丝绳》，胶合板、钢丝绳、铁、石膏，2019年

1966 年，瓦尔特·德·玛利亚（Walter De Maria）建造了一个名为“笼子”的不锈钢长方形雕塑，被记录为有史以来第一批极简主义艺术作品之一（图1-48）。这件艺术品同时引发了对工业材料——不锈钢、铝、混凝土、玻璃的进



图1-48 瓦尔特·德·玛利亚，截断的一公里，将 500 根黄铜棒排成五排，1979 年



图1-49 瓦尔特·德·玛利亚,《闪电原野》,1979年

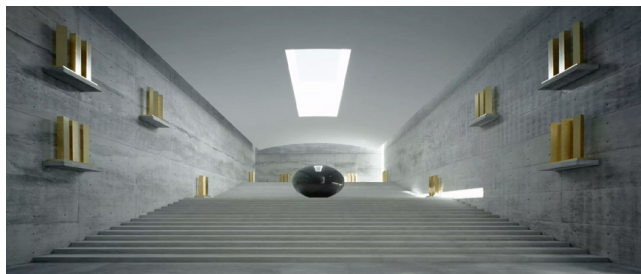


图1-50



图1-51 瓦尔特·德·玛利亚,《2000年的雕塑》,1992年

图1-52 罗伯特·史密森, *Essen Soil and Mirrors*, 1969年

一步实验。有时候,我们甚至会分不清是室内极简主义艺术家德·玛利亚把铜棍子安装到户外,招来了闪电?还是大地艺术家德·玛利亚把她在《闪电原野》(图1-49)中使用的铜棍子搬回了室内,成为极简雕塑,一边让室内充满了电流的幻觉和雷声。

Time/Timeless/No Time (2004),在日本直岛美术馆展出(图1-50)。包含一个位于混凝土房间中央的巨大黑色花岗岩球体,金色矩形排列在墙壁上,通过不断变化的自然光照亮。

罗伯特·史密森不拒绝在画廊环境中展示他的作品(图1-52),他称这些作品为“非场地”,因为这些作品本身并不与任何特定地点相关。但它们总是指向画廊墙外的某个地方。它们的功能是“指向画廊外世界各地的地图”。混合体由矿物、金属容器、照片、地图和其他文件组成,它们包含了他的天然材料的地理来源(“现场”)并将它们打包搬迁到博物馆或画廊(“非现场”)。

史密森从他的家乡新泽西州一个废弃的电车系统区域提取碎片，将这些碎片放在一个与铁轨图案相呼应的开口板条铝箱中（图1-53）。箱子的形式明显地在与唐纳德·贾德等极简主义艺术家建立呼应。事实上，在这一系列室内作品中，史密森展现出来的对盒子的形式可能性的发掘令人眼花缭乱。梯形盒子、甚至直角嵌套的盒子，斜角盒子组合成的大的矩形，以及他对镜面和角落的神妙的运用（图1-55）。

《岩石和镜子方块Ⅱ》（图1-55）由8面大小相同的镜子构成，这些镜子背对背放置，形成一个由玄武岩支撑的镜面方形场域。用“原材料对镜面的压力提供了它的稳定性”。艺术家运来超过一吨来自纽约州伊萨卡岛以北的卡尤加盐矿和附近的化石采石场的材料，与镜子、照片和地质图一起在画廊展出。



图1-53 罗伯特·史密森，*Palisade Edge Water*，1968年



图1-54 罗伯特·史密森，*Non Site - Site Uncertain*，1968年



图1-55 罗伯特·史密森《岩石和镜子方块Ⅱ》，1971年



图1-56 罗伯特·史密森，《镜子和雪莉沙》，镜子和带贝壳或鹅卵石的沙滩，五十面镜子背靠背插在9米长的沙堆中。1969-1970年

第三节 综合材料的拓展

20世纪60年代末以来,实验不但发生在艺术领域,也发生在更广阔的社会领域。从反越战和黑人民权运动开始,摇滚乐、嬉皮士、生态政治、五月风暴、女权主义、少数族裔权利、多元文化主义……各种各样的反主流文化、反体制文化席卷全球。这些文化与思想也进一步带来对于材料的全新视野。

生态政治运动带来的材料视野

大地艺术中的一些人,如安迪·戈斯沃斯的作品有时候被叫作环境艺术。而美国式的大地艺术——像罗伯特·史密斯那样在地球上切割、钻孔、挖掘和移动重型材料的浩大工程——对很多欧洲艺术家来说是不环保的,不可接受的。雷切尔·卡森 1962 年出版的《寂静的春天》一书记录了杀虫剂对自然界的影响,从而引发了整个环境正义运动。从环境艺术到环境政治运动,仅有一步之遥。何况,像约瑟夫·博伊斯这样的艺术家,本身就是德国绿党的创始人之一。

随着全球对环境健康状况以及人类对环境的影响日益关注,作为一个更明确的概念,自 20世纪90 年代以来,环境艺术获得了更多的关注。艺术家不仅在环境中创作,取材于自然环境,将天然材料带入作品,而是将环境作为一个生态系统,人类在其中发挥重要作用。最近几年来,生态问题越来越成为政治问题,许多当代艺术家已成为气候活动家。生态艺术和设计,同样成为科技艺术与社会性艺术重要的交叠点。这些新的动向给艺术家如何使用材料带来很大影响。

首先是很多具有环境意识的艺术家开始有意识地挑选他们的材料,考虑他们作为个人对自然的影响,寻求环境友好材料。其次是很多艺术家更加有意识地在作品中强调侵蚀、成型和腐烂的过程,展示生态的整体性、循环性的极其脆弱。有些艺术家则更进一步,直接投

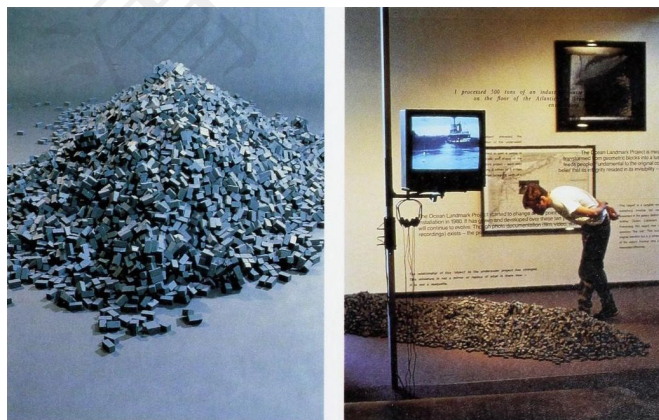


图1-57 贝蒂·博蒙特,《海洋地标》惰性煤废料,1978—1980年

身生态正义运动，寻求修复环境的新的材料策略。

贝蒂·博蒙特（Betty Beaumont）一直在寻找一种方法，将发电厂的废料转化为对环境有益的东西。在《海洋地标》中她收集废煤并将其改造成惰性块，煤渣制成块状，可以稳定水中的毒性平衡。通过访问日本，她发现某种形状和大小会吸引特定种类的鱼。

于是她决定把煤渣制作为人工礁石，是建立在无特征底部的人造结构，旨在容纳生命，让藻类和无脊椎动物可以附着。她与一组科学家合作，创造出来的人工礁石至今仍在距纽约港 40 英里的大西洋海底，由 500 吨经过加工的煤废料制成。这件作品的位置注定了它是不可见的。根据最近纽约大学的检测，这个装置如今已经成了一个鱼的天堂。



图1-58



图1-59

梅格·韦伯斯特（Meg Webster）经常将花园、花卉和植物带入画廊空间。当她创作室内雕塑时，她使用盐、泥土、沙子和其他天然材料。作品通常将苔藓、树枝、水、盐、铜和土壤等单一元素分离成优雅的几何图形，通常以庄严的姿态创造出极简的形式。

在这件作品（图1-60至图1-62）中，我们看到了极简主义对泥炭、苔藓、土壤和盐的圆角矩形的简单呈现的影响，自然过程悄无声息地永远发生在我们周围。



图1-60 梅格·韦伯斯特，《做梦的双人床》，泥炭藓和土壤，1988年



图1-61 梅格·韦伯斯特,《床》,沙,
213.4厘米 x 152.4厘米 x 15.2 厘米,
1982/2012年



图1-62 梅格·韦伯斯特,《母丘盐》,一个
由九千磅盐晶体组成的圆形半球体

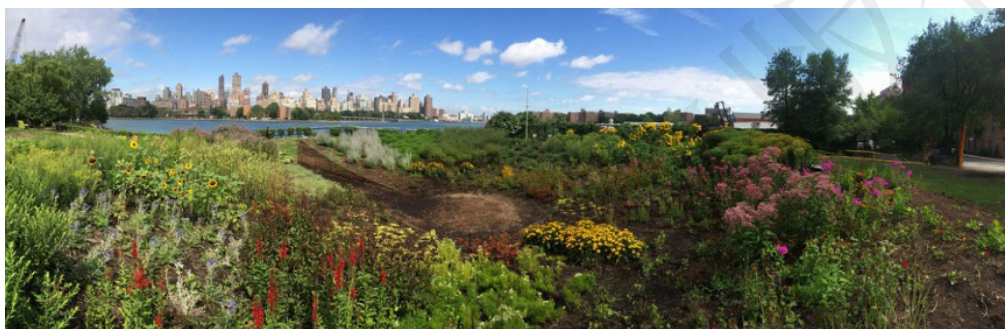


图1-63 梅格·韦伯斯特,蜜蜂凹室, 纽约苏格拉底雕塑公园, 2016年

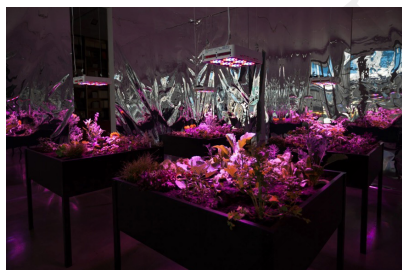


图1-64 梅格·韦伯斯特,《太阳能种植室》,凸起的木制花盆、植被、离网太阳能电力系统、植物生长灯,尺寸可变, 2016年



图1-65 梅格·韦伯斯特,《苔藓丘》,
2021年

这是一个特定地点的装置(图1-63),直径 70 英尺,由超过 300 立方码的土壤形成一个 5 英尺高的土碗,上面种植着吸引授粉生物的花卉、草药和灌木。为蜜蜂设计的凹形空间内种植了大量本地草、花和香草,兼具雕塑感和生态性。韦伯斯特以多种方式强调了作品中有机系统的复杂相互作用,例如选择吸引传粉者的绿色植物和暴露土壤层以供观赏。公园游客被小径引导着穿行在作品中,全面体验它。这件作品是多感官的,混合了植物的香气、昆虫的嗡嗡声、带露水的空气和色彩鲜艳的植物群(图1-64、图1-65)。

安妮卡·易(Anicka Yi)是生活在纽约的韩裔艺术家,对这位研究生物和生态的艺术家来说,没有任何材料或物质是禁区。从天妇罗油炸花,到藻类和甘油,她使用这些

生物和易腐烂的材料，并因为她在气味、嗅觉和活微生物方面的研究，以及与生物学家和技术专家的广泛合作而闻名。她致力于展示不同生命形式之间杂交和共生的证据，并挑战了自然与合成之间的界限--我们看来是自然材料的东西，无非是微生物参与创造的合成产品。

这些黄绿色的鼓胀的形体悬挂在双年展的展厅中，看上去像是中国灯笼，也像人体器官和昆虫卵（图1-66）。这些灯笼的材料值得一提：艺术家使用拉伸的皮革状海带制作了这些灯笼。每个球体内部都有一个机械装置，上面有一只小昆虫在绕圈飞行，它的影子投射在灯笼壁上。

安妮卡·易在画廊里放了一堆透明的塑料培养皿，每个培养皿上都长满了鲜活的、正在萌芽的花朵（图1-68）。她正在培养细菌，微生物培养物正在扩散、转移，就像一种深红色、黑色和粉红色的邪恶传染病——当然，这些都是安全可控的。她从100名女性的擦拭样本中培养了微生物，这些女性大多是她的朋友，或朋友的朋友。



图1-66 安妮卡·易，《生物化机器》（触须的麻烦），威尼斯双年展，海带，亚克力，电子飞蛾，混凝土，水，尺寸可变，2019年



图1-67 安妮卡·易《姐姐》（细节），天妇罗炸花，棉质高领毛衣，尺寸可变，2011

女性运动带来的材料视野

女性主义对于艺术家使用材料的方式影响无疑是巨大的。女性主义主要带来这样的变化：首先是一些激进女性主义艺术家大量使用身体材料，血、月经血、头发、尿、汗液等材料或关联这些材料的东西开始大量出现在作品中。

其次，女性主义艺术家也大量在其



图1-68 安妮卡·易《装有细菌培养物的培养皿》，2015年



图1-69



图1-70 汉娜·威尔克《无题》，1974—1977年

观众咀嚼口香糖后，将口香糖纸作成外阴形象的雕塑。汉娜说，口香糖这种材料“是对美国女性的完美比喻——咀嚼她，从她身上得到你想要的东西，把她扔出去，然后再吃一块新的”。

扇形褶皱由淡粉色和桃红色乳胶制成，给人一种暗示性地张开的感觉。威尔克将这些形状称为“伤口”，有时甚至是“阴户”。

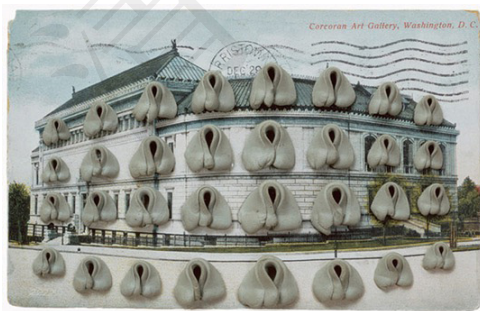


图1-71 汉娜·威尔克，Corcoran 美术馆（装置细节），1976年



图1-72 汉娜·威尔克，《金星内部 No.4》（双联画）”，1992年—1993年

激进表演中使用了烟雾、巧克力、烹饪用到的食物等材料。事实上，非常规材料的使用是女性主义艺术的典型标志之一。有时候，这用于表示传统艺术材料都是男性化的，而且，大量女性是被排斥在传统艺术教育之外的。

女性主义艺术的代表人物之一汉娜·威尔克（Hannah Wilke）不但以制作露骨的外阴形象的粘土雕塑著称，也经常在使用口香糖、幸运饼干、橡皮擦、洗衣棉绒和乳胶。她用口香糖制作出微小的外阴雕塑并将它们贴在自己身上，并把它发展成一种互动表演。在蓬皮杜中心，她邀请

威尔克于 1987 年被诊断出患有淋巴瘤，她在丈夫、艺术评论家唐纳德·戈达

德的协助下开始记录自己的衰退。系列作品《金星内部》(1994—1997)中记录了她做化疗变成秃头的过程,越来越医疗化和去性化的身体,甚至于用自己在化疗期间脱落的头发绘制成画作《笔触》(*Brushstrokes*) (图1-73)。

珍妮·安东尼(Janine Antoni, 1964—)是另一位从女性身体出发运用材料的艺术家。她凭借一系列植根于女权主义和女性身体的独特艺术作品在20世纪90年代成为艺术界的明星。

600 磅,艺术家啃过的巧克力。600 磅,猪油,被艺术家啃过(图1-74)。展示柜内有 45 种心形巧克力包装,这些巧克力是从巧克力块中取出的咀嚼巧克力制成的。另外,还有 400 支唇膏,这些唇膏是从猪油块中取出的色素、蜂蜡和咀嚼猪油制成的。

《啃》中,艺术家完全用自己的身体去啃噬两块猪油和巧克力立方体。要注意,这两块立方体都放在纽约Sandra Gering 画廊的大理石基座上。放在底座上,这是被视为神圣的艺术品的膜拜方式,而立方体,则是极简主义雕塑的极端形式——时尚可能被视为理性主义的极端和男权的形式。

口红展示—从猪油“啃咬”中取出的色素、蜂蜡和咀嚼猪油制成的口红,以及从巧克力“啃咬”中取出的咀嚼巧克力制成的巧克力心形包装托盘。



图1-73 汉娜·威尔克,《笔触 No. 7》, 1992年



图1-74 珍妮·安东尼,《啃》, 1992年



图1-75



图1-76 珍妮·安东尼，《舔和泡沫》，1993年



图1-77 珍妮·安东尼，《关爱》，1992年



图1-78 珍妮·安东尼，《马鞍》，全生皮，2000年

这是14位艺术家的自画像（图1-76）。它于1993年首次在威尼斯双年展上展出。

安东尼分别使用巧克力和肥皂模制出14个她本人的半身胸像，然后舔舐7个巧克力胸像。而另外7个用肥皂制成的胸像则带到浴室冲洗和揉抹。肥皂雕塑通过抚摸、摩擦的动作变得圆润而迟钝，巧克力雕像则变得残破。

“我既想创作传统的自画像，也想创作古典半身像……我有一个想法，我会用巧克力和肥皂制作自己的复制品，我会以“自己”为食。舔舐和洗澡都是非常温柔和有爱的行为，但有趣的是，我在这个过程中慢慢地抹去了自己。所以对我来说，这是关于那种冲突，我们与我们的外表之间的爱/恨关系，以及我在照镜子和思考时遇到的问题，‘这就是我吗？’”

她将长长的黑发浸入一桶染发剂中，然后，四肢着地蹲着，擦着画廊的地板，把头发当作画笔（图1-77）——这件作品当然唤起了对于杰克逊·波洛克及其整个抽象表现主义的想象，但染发剂本身引发了关于女性作为凝视对象的一整套话语，从而再一次针对艺术史提出了一种异议。

最后，是手工艺尤其是编织材料的复兴。对于部分女权主义艺术家们来说，复活传统的女性手工艺，是对男性主导的艺术世界的一种反抗。这些艺术家将钩针编织、纤维加工、手工造纸和黏土等工艺实践置于新女权主义教学法的中心。

比如朱迪·芝加哥（Judy Chicago）等人1973年在洛杉矶创立了女性大厦（Woman's Building），专为女性开设各种课程，议题包含从性暴力到堕胎和老年，当然，也用艺术来唤起自我意识的觉醒，其中，纤维、版画、非裔加勒比和因纽特人舞蹈、墨西哥面具制作、折纸等艺术创作——并经常是结合来自女性身体的符号，例如卵子、血液、乳房和外阴的图形。

她在1972年的Womanhouse的展览中谈道：“我们的女性祖先首先为自己和家人建造圆形的住所。这些是保护性环境，通常由草、树枝或杂草编织而成。我认为我的环境在形式和感觉上与那些原始的子宫庇护所联系在一起，但具有更多的非功能性自由。”

手工造纸、陶瓷等课程也加入了女性主义运动。对于许多手工艺艺术家来说，材料加工并不是为了掌握技术，而是一种“通过制作进行思考”的方式。手工的过程接触到野生的材料，体验到大自然的孕育能力，这些都被编织进关于劳动的性别叙事中。

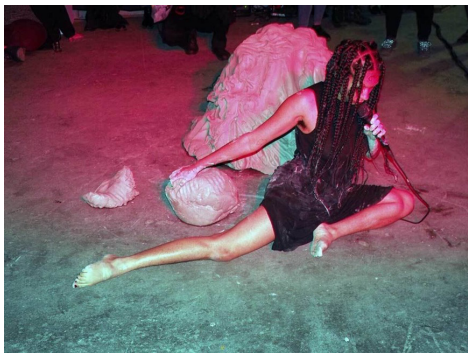


图1-79 Maya Vivas, 《肘部之间的柔软》，黏土、表演，2018年。



图1-80 克里斯塔·富兰克林，《奈玛·布朗的两千零三次叙事》，手工纸、颜料、天然内含物、合成毛发、装置等。



图1-81 艾米·布雷纳，《隐形人(微风)》，2017年

艺术家用半透明硅胶材料构造成一个近似的身体，将其分隔成小的网格状口袋，里面装满了药丸、回形针和牙线等普通物品。讨论凝视已经是当代女性主义的流行主题，作者巧妙地规避了化妆、整容等话题，把它渗入身体所触及的技术细节的层面。

黑人民权运动带来的材料视野

在生态政治运动、女性主义运动兴起的同时，20世纪60年代末以来的黑人民权运动、同性恋权利运动、嬉皮士运动等更多的社会运动，则在艺术界引入了更多与个人成长经历有关的材料。



图1-82



图1-83 大卫·哈蒙斯，《再见百年纪念》，纸上的油脂和颜料，1976年

黑人民权运动的艺术家大量使用来自社会运动的材料，包括象征着隔离的铁丝网、街头斗争的武器，都被他们带入了作品。在黑人发展史上具有重大象征意义的一些材料如棉花、蔗糖、咖啡等材料（历史上黑奴是因为种植棉花的劳动力需求而被贩运到美洲），也在作品中获得强大的意义。黑人艺术家深入发掘历史档案的能力近年来突飞猛进，同时其调用的材料也往往能精准把握社会意义。此外，很多过去被视为传统黑人民间艺术的形式，例如“叙事被子”等，也全面进入当代艺术领域。

大卫·哈蒙斯 (David Hammons) 是黑人民权艺术的前驱之一。从20世纪60年代后期开始，他开始使用自己的身体，哈蒙斯先在人造黄油或婴儿油等油性材料中摩擦自己的身体，然后以独特的姿势将自己的身体压在纸上，从而创造出这些类似X射线的接触拓印。身体印记——黑色皮肤、头发和汗水的令人回味的档案——是对种族化世界的触觉编码，带有某种刑侦气质。拓印带来一种X光负片似的色调反

转，高的地方成为深色。



图1-84 大卫·哈蒙斯，《引领葡萄酒的葡萄酒》，纸上的油脂和颜料，1969年



图1-85 大卫·哈蒙斯，《更高的目标》，1986年

一组高耸的30英尺高的篮筐，上面装饰着金属瓶盖，很像图腾柱。这些高不可及的篮球架指向的是存在于非裔美国人社区的陈词滥调，成为体育英雄，成了这个社会允许阶层流动的唯一可能，或者说几乎不可能的愿望。



图1-86 大卫·哈蒙斯，《暴风雪卖球》，1983年



这是美国黑人艺术中具有里程碑意义的行为艺术活动，哈蒙斯在纽约曼哈顿下城的库珀广场街角卖各种大小的雪球。雪球被从大到小煞有介事地精心排列。作品讨论了商品的价值，毕竟这是一个下雪天，只要你愿意你也可以自己制作雪球并且加入这场市场竞争。因此，看起来销售的是雪球，其实是某种虽不需要特殊技能但是你不屑为之的劳动。而且雪球会融化，它唯一的功能是用来开玩笑地攻击你的朋友，也就是毁掉雪球本身。



图1-87 卡拉·沃克，《神奇的甜心宝贝》，2014年

卡拉·沃克 (Kara Walker) 是美国黑人艺术中的杰出代表，当今最大胆的当代非裔美国艺术家之一，她的作品在处理种族主义、性暴力和身份政治问题时直言不讳。早年她以张贴在墙面的黑色的剪影图形来追溯殖民史记忆。她的作品取材于充斥着性、暴力和奴役的历史叙事，揭示了种族不平等的持久心理影响。

这件巨型雕塑正式的名称是《神奇的甜心宝贝》（*Marvelous Sugar Baby*），它安装在布鲁克林和曼哈顿之间东河岸即将拆除的多米诺糖厂内，引发了关于糖在美国历史中的作用的讨论——糖业大亨 Havemeyer 家族于 1856 年在布鲁克林海滨开辟了这座建筑群；最初的甘蔗收获大部分是由奴隶完成的——多米诺糖厂曾经是世界上最大的糖厂。这座由糖制成的裸体像（过度性感的狮身人面像）是一个趴着的黑人妇女，极度夸张的厚嘴唇和扁平鼻子，她的乳房裸露，她的外阴突出，戴着具有刻板印象的“妈妈”的头巾（mammie's kerchief）。如果观众既从正面又从侧面去看，无私地养育白人家孩子的忠厚家庭保姆（奶妈）与性欲亢进的黑人奴隶情妇，这两种截然不同的刻板印象在作品名称中被尴尬地糅为一体。



图1-88 卡拉·沃克，《神奇的甜宝贝》，2014年

糖雕塑是在多米诺糖厂就地创作的，并在该建筑被拆除前几周展出。曾经，奴隶在那个燥热的空间工作，因为手动将糖倒入磨坊非常危险，男孩经常失去四肢甚至死亡，沃克将这部作品献给世界各地在甘蔗种植园中作为奴隶工作的无偿

和过度劳累的劳动者。因此，一群提着篮子的焦糖色彩的黑人小男孩雕塑围绕着巨大的狮身人面像。

伊曼纽尔·马西永（Emmanuel Massillon）总是能将日常的现成材料转化成政治评论，用于讨论黑人社区的系统性压迫、食物短缺、住房不安全和中产阶级化所无法取代的认同危机。这件作品中，艺术家将狗粮层叠堆积起来，创作出质感浓厚的画作，看上去是抽象表现主义的画面。标题《狗粮》来自20世纪70年代涉及海洛因的黑人俚语。

艺术家集中了各种质感的多层黑色织物和垃圾袋等材料制成这面挂毯，结果是一种现代主义的形式。他谈道“我希望人们在看我的作品时能感受到他们的身体，想想那种材料与肉体的感觉。”



图1-89 伊曼纽尔·马西永，《狗粮》，2022年

多元文化主义带来的材料视野

冷战结束后，文化冲突和文化差异的议题一下子成为国际艺术节的重大议题。文化游牧主义、多元文化主义、后殖民理论盛行一时，并慢慢变成一种政治正确。大量亚非拉艺术家在这股风潮之下涌入纽约、巴黎、伦敦等西方艺术中心城市，北欧和东欧艺术家则在柏林聚集。广泛的文化交流，来自原属发展中国家的艺术家在国际领域的发声，以及他们开始放弃所谓的国际艺术语言和材料，自信地使用来自各自的文化传统的艺术资源，使得当代艺术的材料工具箱空前地丰富起来。即使相同的材料，在来自独特的文化背景的艺术家里往往有别开生面的用法。例如，竹子这种在亚洲十分重要的材料，既是建筑和器物、园林和雕塑的重要材料，也是绘画的重要对象，在欧美艺术中几乎是缺席的。

这方面成就卓著的，中国艺术很多，如蔡国强对火药的开发利用，杨诒苍对中国墨汁的开发，朱金石对宣纸的利用，梁绍基对蚕丝的呈现，谷文达对头发的使用，刘建华对陶瓷的创造性阐释，等等。日本艺术家中，尤其值得一提的有盐田千春对线的运用、老艺术家中谷藤子的雾气“雕塑”，以及大量日本艺术家对



图1-90 多米尼克杜·罗索《定居点边界》，人造毛皮大衣、防水布、乙烯地砖、气泡膜、棉线，243.8厘米×134.6厘米，2019—2020年

折纸的探索。印度艺术家方面，苏伯·库普塔的不锈钢器物堆叠雕塑、席拉·高达（Sheela Gowda）用牛粪、金属桶、木头、香水和人发创作艺术品和作品，所有这些都与印度的传统和政治有关。

韩国艺术家叶绍容（Yee Sookyoung）将中国传统上用于修补破碎瓷器的金



图1-91



图1-92

缮工艺放大到了极致，她将完全不匹配的破碎瓷器部件通过金缮手法强行拼接在一起，成为一种充满活力的有机雕塑——挽救了一种工艺，也救活了很多材料。

尼克·凯夫（Nick Cave）是芝加哥美院的时尚专业负责人，多年来他持续地在制造一批奇异的“服装”，这是一些像是烤箱手套一样的套头大衣，其上披挂着彩色毛发、纽扣、珠子、玩具、布偶等五彩缤纷的小东西，令人想起埃尔·安纳特绥（El Anatsui）的亮晶晶的金属瓶盖壁挂。

随之，尼克·凯夫将这种服装发展成为冰糖葫芦或货郎担式的物体剧场装置，更明显地指向了殖民史：改造

过的毛衣、钩编桌布、留声机、三桅船、地球仪……这些因其移动时会发出噪音而被称为音装（Soundsuits）——最初是为了回应洛杉矶警察殴打罗德尼·金（Rodney King）的事件。这些服装似乎是人们可以因此隐藏种族身份的庇护所，但又招摇过市，是一种移动的纪念碑。



图1-93 席拉·高达，《暗房》，2006年



图1-94

席拉·高达（Sheela Gowda）从道路施工队收集用过的焦油桶来建造棚户区建筑。去过印度的人应该对那里总是在维修的道路印象深刻。作品中的柏油桶指的是劳累而工资微薄的现代印度修路工人的命运。这个建筑虽然取材低廉，却有着宏伟的形制，堆成造型和油桶的塔隐约地令人想到神庙。而一旦进入狭窄的内部空间，观众就会看到一个满天星斗的天空，天花板上布满了密密麻麻的小洞。

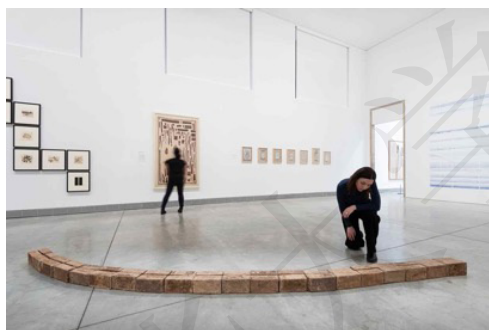


图1-95 席拉·高达，《砂浆线》，1996年

两排手工制作的粪砖，它们沿着地板蜿蜒而过，并由同样由粪便制成的灰浆固定在一起：它的裂缝充满了kumkum，kumkum是一种在印度用于社会和宗教标记的粉末。它由姜黄制成。将姜黄晒干并加入少许熟石灰磨成粉末，将浓郁的黄色粉末变成红色。姜黄粉呈黄色，但与石灰混合后会奇迹般地变成猩红色。传说中它总是戴在神灵身上，是一种神圣的保护标志。也用于印度妇女的额头斑纹和已婚性行为的象征。

安尼施·卡普尔（Anish Kapoor）如今已经是印度裔艺术家中的明



图1-96



图1-97

星，他早年的成名作是用一种颜色粉堆成的几何形雕塑。带棱角的锥体满现代主义的简洁性，同样材质的颜色粉末洒落在周边的地面，使得这些几何体像是正在从粉末中聚集而成。这些粉末甚至其造型的渊源，都来自印度教的“春节”胡里节，又叫洒红节，这个节日上，民众要互相投掷彩色粉末，庆祝神灵战胜邪恶。为了这个节日的到来，寺庙门口的市场上会一盆一盆地售卖颜色粉（由植物草药提炼，在印度，它们就是这么鲜艳），那些成堆的色粉有时经过刀片一抹，真的和安尼施·卡普尔的雕塑相去不远。当被问及他在印度的童年故乡的颜色时，卡普尔评论道，“我确定它是红色的”。



图1-98 安尼施·卡普尔，《仿佛在庆祝我发现了一座开满红花的山》，1981年



图1-99 安尼施·卡普尔，《1000个名字》，1980年



图1-100 安尼施·卡普尔，《如山之母》，木材、石膏和颜料，1985年



图1-101 安尼施·卡普尔，《白沙、红谷、繁花》，1982年

媒体艺术、科技艺术带来的新材料

就在生态运动、女性主义、民权运动高涨的同时，媒体艺术以激进主义的姿态出现在艺术节。一开始它并不是作为一种新的艺术媒介，而是以激进的社会介入姿态出现的。媒体艺术家，不管是光与空间运动的发起者们、声音艺术的前驱者们还是录像艺术的开创者们，都以一种激进的社会批判姿态出现，反收藏、反

艺术市场、反美术馆体制。一直到20世纪90年代，媒体艺术才渐渐成为一种以创造艺术为目标的事业。基于电脑的算法艺术、互联网艺术等继续秉承着激进的姿态。90年代以来，媒体艺术发展出互动艺术；进入21世纪以来，又发展出生物艺术等新的领域，并与生态政治理想相结合，逐渐形成更为全面的科技艺术景观。

从媒体艺术到科技艺术的发展，为我们带来一批全新的材料。视觉艺术作品中出现了日光灯管、霓虹灯、扬声器、电线、电视机、LED显示屏等电子材料。而很多传统材料，也在新技术条件下获得了全新的可能性。例如我们在安妮卡·易的作品中看到的海带，竟然成为制作灯笼的“皮革”。更有一些闻所未闻的全新材料：从碳纤维到磁感应液态金属，正在越来越多地出现在艺术界。

最终，所有的思想运动都会留下遗产，渗透在我们今天使用材料的方式中。一个艺术家，可以同时是黑人艺术家、女性主义者和生态主义者，同时还又是媒体艺术家。今天我们考虑一种材料，不得不在所有这些遗产的前提下思考。这才是“综合材料”的

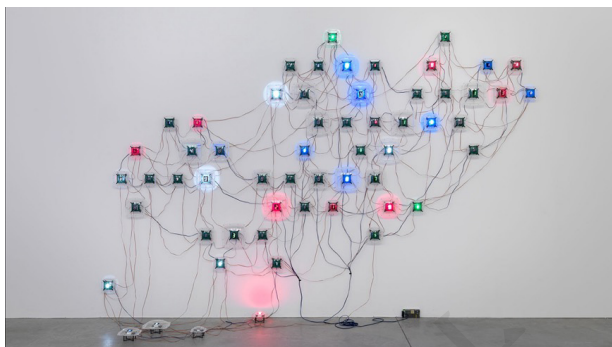


图1-102 宫岛达男，“Life (Corps sans Organes) No.18”，2013 年

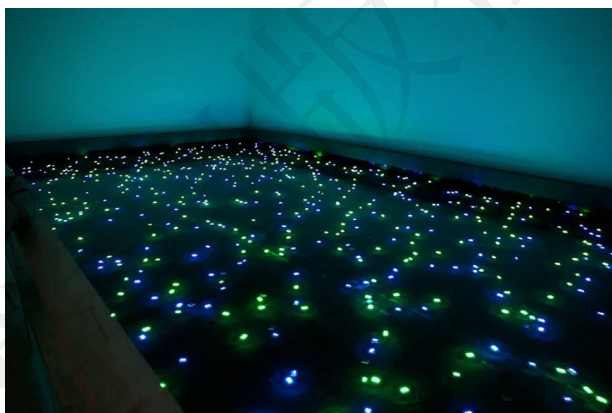


图1-103 宫岛达男，《时间之海》，2017年



图1-104 宫岛达男，《不稳定的时间 S - no.10》，发光二极管，IC，电线，尼龙织物，开关电源，LED 类型：“Time E6-W”，100 件，160 厘米 x 160 厘米 x 1 厘米（可变尺寸），2020 年

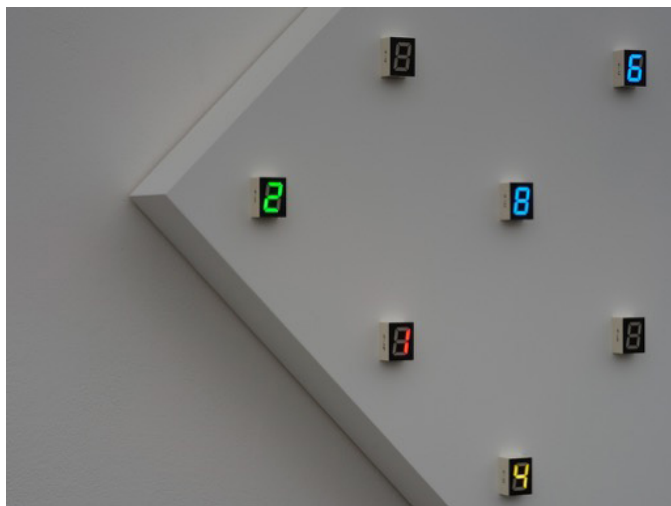


图1-105 宫岛达男，《不断变化（蒙德里安）- no.4》，发光二极管，IC，电线，白漆木板，LED类型：“Time G-FC”，49件，2021年

综合性所在：它不只是材料的视觉特征的加法、物理性能的协作，也是所有历史、记忆、文化、身份和立场的叠加。

第二章 格物致知，认识材料

材料史是文明史的重要组成部分。人类文明史是不断发现材料、认识材料、开发材料、利用材料的历史。人类在历史的演进中不断发现新的材料，并利用它们来满足自己的需求，事实上，人类的历史经常是用材料来命名的：石器时代、青铜时代、铁器时代，等等。在钢铁时代，人类开始使用钢铁制作更高级的工具和武器，出现了埃菲尔铁塔这样的建筑。我们今天的时代，在分子材料和复合材料之后，正在走向智能材料和新的生态材料时代。

新的材料的出现为人类提供了更多的可能性，通常是为人提供了更强大的生产力和更高效的生活方式。材料的进步是文明的一个重要标志，

材料：从天赐到人造

人类不仅发现可利用的材料，还发明和创造新的材料。其背景是复杂的，有多种因素在起作用。有时是因为现有材料性能不足，有时是因为过于稀缺和昂贵，或是为了满足自己的新需求。比如，铁做的摄影三脚架过于沉重，铝和塑料制的轻且结实耐久，人类需要更高性能的材料来满足自己的需求。今天大多数摄影三脚架都是碳纤维的了。碳纤维不但用来做三脚架，也做拐杖、眼镜腿，因为人们总是在寻找更硬、更轻，甚至具有记忆力的材料。又比如，随着环境问题的日益严峻，人类需要更环保的材料来减少对环境的污染。为了克服不可降解的塑料对土壤和海洋的污染，可降解塑料正在成为世界各地的新材料科学家的攻关课题。

一开始人类只能利用自然界中以自然形态存在的物质，例如采摘获得的食物、木材和石头、骨头和皮毛等。依靠这些物质来满足他们的基本需求，并且他们的生活方式主要是以狩猎和采集为主。随着人类技术的发展，人们开始加工改造这些基础材料。这样，人类就可以更好地控制和利用自然界中的资源。

比如，纤维被织成织物。纤维是指细长的纤维状物质，它可以由天然的植物或动物来源获得。例如，棉花、麻类和羊毛都可以提取出纤维。人们可以把这些纤维捻成线，然后用纺锤、纺轮或其他工具将线织成布匹。布是人类最早使用的纺织品之一，它通常用来作为衣服、帐篷和其他用途的材料。

土块被烧成砖头。土块可以自然形成，也可以人为捏制。人们可以把土块放在火上烧，然后把它烧成砖头。砖是用来建筑的一种基础材料，它具有耐火性、耐久性和保温性。

陶器被认为是人类历史上最早的一种科技产品。人类早期的文明，如古埃及文明和古印度文明，就已经制造出了丰富的陶器。陶器不仅用来盛装食物和水，还可以用来存储物品，或作为装饰品。陶器的出现标志着人类开始学会加工和改变基础材料。

矿石中冶炼出了各种金属、玻璃，等等。随着技术的发展，人们开始使用其他材料。例如古罗马发明了混凝土，来建造万神殿那样的伟大建筑。人类所开发的材料，离天然形态越来越远。

材料进化的重要基础是我们对于微观世界的认识。在现代工业中，人们已经学会了如何设计和制造各种各样的高性能材料，如高强度钢、高分子材料和复合材料等。今天人类对于微观世界的认识已经进入了纳米层面。纳米是一个非常小的尺度，它与原子和分子相似。科学家们研究纳米结构的物理和化学性质，并且设计和制造出各种各样的纳米材料。纳米材料具有独特的性质，可以用于制造各种高性能的产品，例如更轻、更强、更耐用的材料、更高效的能源储存材料、更有效的药物载体和更多的医疗器械等等。



图2-1 沃尔夫冈·莱布，《内部通道——下行》，
2013年

总结一下：材料先是找来的，或者说是捡来的、天赐的，然后很快就变成人造和主动开发。人类已经开始人为制造元素周期表上的物质了。这些元素被称作“人造元素”或“合成元素”，它们不存在于自然界中，需要人类在实验室中通过特殊的方法来制造。例如，人造元素“𨭇”就是通过在实验室中将其他元素结合起来得到的。人造

元素的制造方法不同，它们的性质也不同。也就是说，“可能世界”中应该存在但地球上并不真实存在的物质，是可以创造出来的。人们甚至用人工智能在人为地合成化学键以发现新的化学物质。

这个装置的名字唤起了转变的想法以及永久与短暂的共存。鸟瞰图让米堆上的多艘小黄铜船成为一个宽敞的环境，一种“精神区域”。莱布于1983年开始使用大米。他将干白米与大理石雕塑、花粉或手工制作的黄铜物品搭配使用。这些

稻米总是呈现为某种供品，他多次在印度和东南亚的旅行中接触了寺庙和神社。

沃尔夫冈·莱布（Wolfgang Laib，1950—）是当代德国雕塑家。他使用散发生命能量的天然材料：牛奶、花粉、大米和蜂蜡，以及木头、石头和黄铜，创作大型的特定地点的装置。他以具有仪式感的方式展示了极简主义的形式。每年春夏之



图2-2

际，他都会从家乡（德国黑森州的一个偏远地区）的田地收集花粉，并将这些辛苦收集的材料展示于透明玻璃罐里，或直接撒在地板上，创造出大片壮观的色彩。

莱布深受大自然、圣弗朗西斯的教义和道家哲学和禅宗的启发，具有冥想内敛的气质。“花粉隐喻起源和创造；米丘和蜂蜡制的金字形神塔（Ziggurat），（金字塔和台阶）令人联想到粮食和天地间的联系；最后，火焰隐喻世界的毁灭与重生的可能，物质蜕变成新的周期，进入变幻的状态。”他的材料和工作过程都展示了一种独特的简单、纯粹和平静的专注，鼓励精神上对宁静和接近超然的追求。莱布的形式语汇偏向抽象，以矩形、圆形、金字塔、圆锥等几何图形和实体为基础。

艺术材料：从风格到垄断

材料对于艺术家来说非常重要。自古以来，艺术家就依赖各种材料来表达自己的想法和创作作品。在古代，艺术家使用石头、木头、铜和铁等材料制作雕塑；文艺复兴时代艺术家使用油画颜料、铜板、硫酸等材料创作绘画作品；在现代，艺术家使用钢铁、混凝土、塑料等材料创作作品。

不同的材料具有不同的物理特性和美学特征，它们会对艺术家的创作产生重要的影响。比如，金属材料比较坚硬，容易锻造和雕刻；亚麻油调和的颜料则比较柔顺，容易涂抹和混合，并且慢干，适合创作写实绘画作品。

艺术家在选择材料时，需要考虑材料的物理特性和美学特征，还需要考虑材料的可用性和成本，以便为自己的创作提供充足的材料供应。中世纪圣像画都喜欢蓝色背景，是因为当时的蓝颜料来自中亚矿山中的青金石，非常稀缺和昂贵。圣像画喜欢蓝背景，那是教会在炫富。

艺术家需要通过长期的研究来熟悉他所使用的材料。古代的艺术家常要自己采集矿石来研磨颜料，因为画家们整天得用捣杵在石臼中制造颜料，他们被归入了药剂师行会。艺术家通过多种方式研究材料，包括实验、对比、观察等。建筑师更加要熟悉不同木料、石材的性能，他们通过实验来研究材料的物理特性，比如抗压强度、抗拉强度等。

所谓“好钢用在刀刃上”，熟悉材料，艺术家需要更好地理解材料的特性，并利用它们的优势来创作出更好的作品。避免使用不合适的材料，从而避免创作中出现意外。

每个艺术家熟悉不同的材料，对某些特定的材料特别熟悉，特别有心得，特别能驾驭，就会慢慢越来越偏爱这种材料。这就不可避免地出现了材料的风格化倾向。自古如此，当代依然如此。在当代艺术界中，有许多艺术家都形成了自己独特的材料特点。这些艺术家在创作过程中不仅熟悉各种常见的材料，还能够发掘和运用一些特殊的材料，使其成为自己风格的一部分。材料和技术的使用是每个艺术家的个人选择，也是他们艺术风格和视觉的重要组成部分。

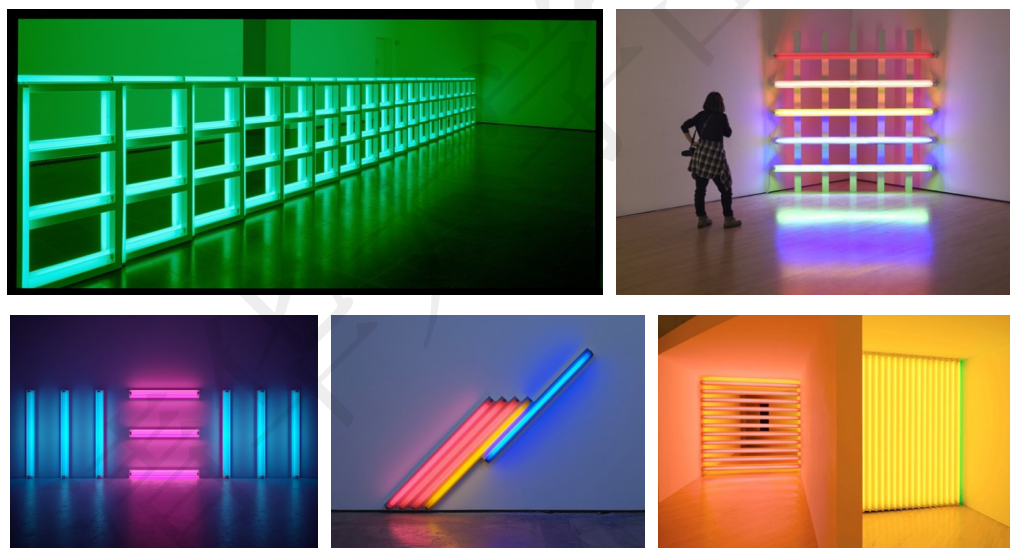


图2-3 丹·弗莱文，用彩色日光灯管创作的作品

这种艺术家的“材料风格”通常是经过长期的研究和实践形成的。他们不仅熟悉各种材料的物理特性和美学特征，还能够从多个角度思考材料的使用方式：它们的社会文化属性、它们自身的发展史、它们的心理能量，等等。一些当代艺术家以使用特定的材料或媒介而闻名。有些材料和特定的名字连在一起，以致形成了某种“材料垄断”。比如，彩色日光灯管和丹·弗莱文的名字紧密相连。而同样是灯光，闪烁变化的霓虹灯就和布鲁斯·瑙曼关系更密切。很多人偶尔都会

用原野上捡来的石块做作品，但因为理查德·隆只用这种材料，就更多地人们的思想中形成了刻板印象，似乎摆成一片圆形的作品一定是理查德·隆做的。罗伯特·莫里斯之于毛毡、约瑟夫·博伊斯之于油脂、沃尔夫冈·莱布之于花粉，都存在着这种材料与艺术家之间的“锚定效应”。

从“材料风格化”到“材料垄断”，最终发展成有意识的行为。安尼施·卡普尔(Anish Kapoor)用合同方式垄断一种材料“最黑的黑”，成了艺术界的争议事件。这是一种英国国家物理实验室开发并由 Surrey NanoSystems 制造的叫作 Vantablack 的物质——这种材料是实验室培育的一系列纳米管。与其说是一种颜色，不如说是一种“黑洞”。它吸收 99.965% 的可见光，所以看起来乌黑一片。号称“军用纳米技术级超级 NASA 材料”，把它涂在雕塑上，这个雕塑没有亮部和暗部，只是一个剪影。于是，你甚至也看不出正对着你的一个圆是鼓起来的球还是凹下去的坑，利用这个特点可以做出很多有趣的作品。于是艺术家安尼施·卡普尔找到这家公司，签署独家合同，他成了全世界唯一可以使用它的艺术家。

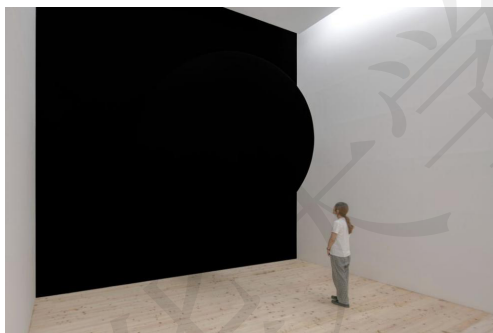


图2-4



图2-5

安尼施·卡普尔垄断一种颜料的做法引发了一些艺术界人士的不满，艺术家兼策展人斯图尔特·森普尔(Stuart Semple)是其中的主要人物。他幽默地开发了一系列颜料，包括世界上“最粉红色”和“最闪亮的闪光”，并表示它们可供全世界任何艺术家使用——除了安尼施·卡普尔。



图2-6

当然，大部分情况下没有这么极端。以利用材料著称，并相对钟爱某一类材

料的当代艺术家很多。雕塑家雷切尔·怀特瑞德(Rachel Whiteread)以用混凝土铸造日常物品的负形空间闻名，但并不妨碍其他人使用同样的材料。

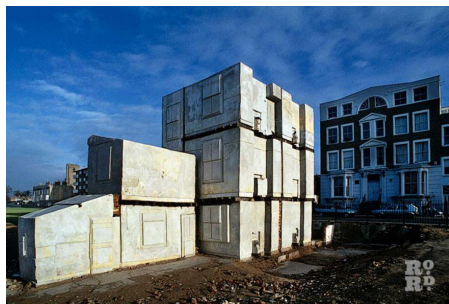


图2-7 雷切尔·怀特里德，《房子》，1994年

阿根廷艺术家阿德里安·维拉尔·罗哈斯(Adrián Villar Rojas)也以混凝土筑成。只是前者用混凝土房屋来强调理性规划、房地产开发和房屋中的遗留气息，而阿根廷艺术家用混凝土来强调塑造与崩坏的张力。



图2-8 阿德里安·维拉尔·罗哈斯，《所有母亲中最美丽的》混合媒体，第14届伊斯坦布尔双年展，2015年



图2-9 阿德里安·维拉尔·罗哈斯，《Today we reboot the planet》黏土、混凝土和混合媒体，2013年



图2-10 阿德里安·维拉尔·罗哈斯，《Now I Will Be With My Son, The Murder of Your Heritage》，未烧制的当地黏土、水泥，第54届威尼斯双年展阿根廷馆展览现场，2011年

有趣的是，安尼施·卡普尔也了一系列由混凝土制成的塔，这形似从某个未知的来源溢出到地面，形成一种钟乳石洞窟，或是某种海洋生物有机体的骨骸。



图2-11 安尼施·卡普尔，《水泥屋》，2012年



图2-12 安尼施·卡普尔，《水泥屋》，2012年

美国艺术家乔希·克莱恩 (Josh Kline) 的作品也用了混凝土。混凝土在他这里既是废墟感的来源，也是藏匿充满记忆的消费主义物品的容器。



图2-13 乔什·克莱恩，《时代的叹息》，
聚合石膏、砂石、聚氨酯泡沫、钢筋、
亚克力和各种洗浴用品，2017年



图2-14 乔什·克莱恩，《耸耸肩》，
聚合石膏、沙子、砾石、聚氨酯
泡沫、钢和丙烯酸，2017年



图2-15 乔什·克莱恩,《归一化》,聚合石膏、砂、砾石;聚氨酯泡沫、钢筋、丙烯酸和混合介质,2017年

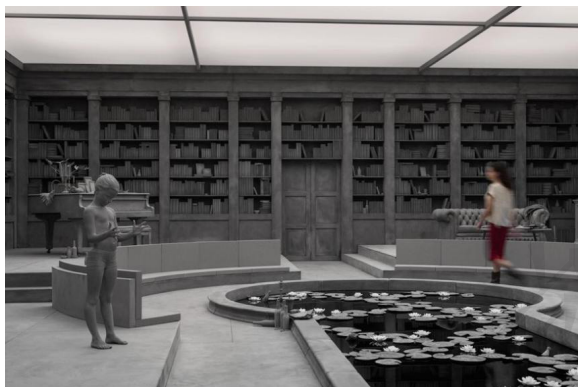


图2-16 汉斯·奥普·德·贝克,《收藏家之家》,情景雕塑装置,2016年



图2-17



图2-18

比利时艺术家汉斯·奥普·德·贝克 (Hans Op de Beeck) 以其大型装置而闻名,同时他也是一位高超的写实雕塑家,他经常会将真人大小的雕塑融入他的沉浸式艺术装置中。2016年的雕塑装置《收藏家之家》,一个2600平方英尺的空间被改造成一个虚构的珍奇室 Wunderkammer,唯一的颜色是由进入该空间的观者提供的。

他的真人大小的单色雕塑经常是一些处于玩耍、惊奇和思考状态的儿童。

汉斯·奥普·德·贝克的雕塑通常由聚酯、木材和着色石膏制成,并不是混凝土,但效果非常接近。在他这里,哑光灰色人物雕塑创造出一种在时间中凝固的效果,这种材料成为对日常生活的过滤,把观众带进一中超现实的冥想状态。

艺术家甚至是故意赋予一种死亡气息,让观者凝神贯注于呼吸的感觉。我们在这位艺术家用灰色雕塑仿造荷兰虚空派静物的作品中,可以看到这种对于

死亡的关注。

他的人像雕塑与欧洲石棺雕塑之间的关联也是清晰的。



图2-19



图2-20 《熟睡的女孩》，雕塑，2017年



图2-21 汉斯·奥普·德·贝克，《蒂莫》，
雕塑、聚酯、木材、钢材、涂层，2018



图2-22 汉斯·奥普·德·贝克，《塔蒂亚娜》
(肥皂泡)，雕塑、聚酯、木材、聚酰胺，
2017

例子可以一直列举下去。即使严格地限制在使用混凝土，找出100个相当有名的艺术家也不足为奇。我们这里需要展示的只是：同样的材料，在不同的艺术家手中，能变幻出多少不同的气质、“表情”和效果。

“最黑的黑”之争告诉我们：研究材料、理解材料、找到材料有多么重要。

当你找到一种充满魔力和可能性的材料，你会如获至宝，甚至会产生想要垄断它的想法，这也是可以理解的。

作业：混凝土其实很容易得到，而且并不昂贵。去建材市场买一袋水泥（注意水泥的标号），上网研究一下混凝土的配比和特性，用它来做一件作品。



图2-23 汉斯·奥普·德·贝克，《布莱恩》，雕塑。聚酯、玻璃、涂层，2018年



图2-24 《布莱恩》局部

第一节 认识材料的种类

艺术家可以在他们的作品中使用许多不同类型的材料，包括传统的媒体，如颜料、木炭和黏土，以及非传统的材料，如捡到的物品、塑料、合成橡胶，甚至有机材料，甚至故意去控制最难控制的材料。

古人接触的材料不多，于是非常笼统地归类为金木水火土，甚至于基于这五种材料发展出一整套五行哲学。

我们首先罗列传统上可用于、也经常用于艺术品制作的材料：

①金：金属，如钢、青铜或铝，可用于纯艺术雕塑，戒指、项链等珠宝，或功能性与艺术性兼具的餐具、酒器、礼器、兵器、乐器等。

从矿产中获得的金属类颜料，如朱砂、铅白等。

②木：木材，如橡树、松树等，可用于雕刻、制作家具或功能性物品。人们也从植物中获得染料。

③织物：可用于绘画、印刷或雕塑的织物—棉布、麻布、帆布、丝绸（中国的绢）等。直接用彩色经纬线编织出来的织物，如色织土布、挂毯、地毯等。也包括粗的纤维编织物如竹编、藤编、草编等。

④纸：植物纤维完全分解后压制成为纸。可用于绘画或印刷的纸，如绘图

纸、水彩纸或印刷用纸。古代存在着大量纸的替代品，从羊皮纸到莎草纸，木板和宽阔的树叶都经常用来作为书写与绘画的材料。

⑤土：泥土可以未经烧制直接晾干作为雕塑材料。也可以以泥板的形式作为纸张之前的替代品，苏美尔人在上面刻楔形文字，也用小石头滚筒在这种泥板上压印浮雕。烧过的土成为陶瓷，陶瓷自古有实用器具和艺术品两类。多种文化都有红陶、灰陶、黑陶向彩陶的演变过程，也都出土了大量陶俑。而在中国发展出的瓷器，也分别用于器物和雕塑。

⑥玻璃、彩色玻璃或镜面玻璃，可用于雕塑、窗户或功能性物品。

⑦石材：用于建造建筑，也用于雕刻雕塑和器物。彩色的小石头用来作马赛克镶嵌画。在中国，玉是一种特殊到近乎神圣的石材。

⑧水和火：难以控制和保留，除了冰雕和堆雪人作雕塑之外，过去很少直接用来作为艺术品。主要作为加工的元素出现。如用水调和泥土和颜料，用火烧制陶瓷和玻璃，冶炼金属。

传统艺术中常用而无法归入金木水火土的还有很多材料，如皮革、骨头（包含牙和角），等等。我们也用酥油做成酥油花、用面粉做成面塑、用糖做成糖人，这些东西似乎都难以归入五行。

应该说，这一套在当时相当厉害。但是仅有这样的分类在今天就远远不够了。我们要认识材料，必须从认识如何将它们分类开始。

从 1977 年开始，莱布在他位于德国南部的家周围的田野、草地和树林中手工采摘榛子花粉。这种单独的练习持续了数天或数月。重复练习和冥想成为莱布亲手收集花粉的亲密的日常仪式。这种缓慢的艺术实践让他更深入地了解花粉，从而真正理解这种有生命的物质。

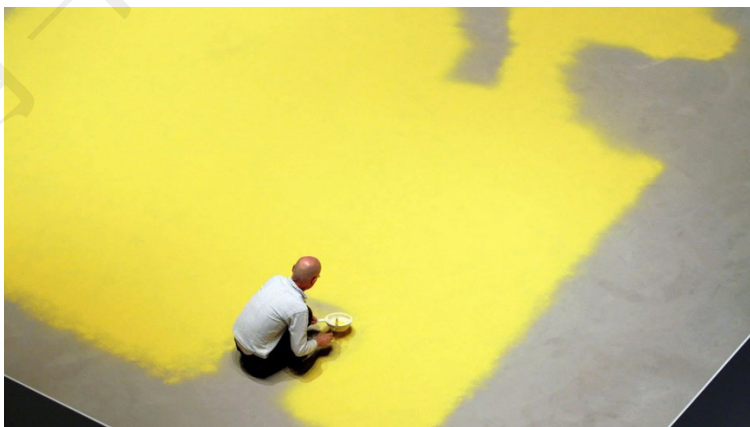


图2-25 沃尔夫冈·莱布，《榛子花粉》，装置于美国纽约现代艺术博物馆，2013年

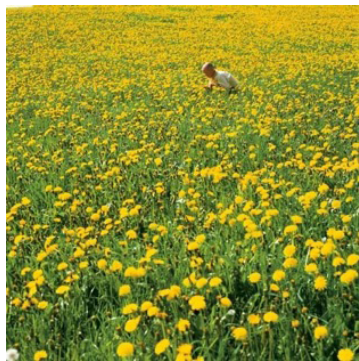


图2-26



图2-27



图2-28

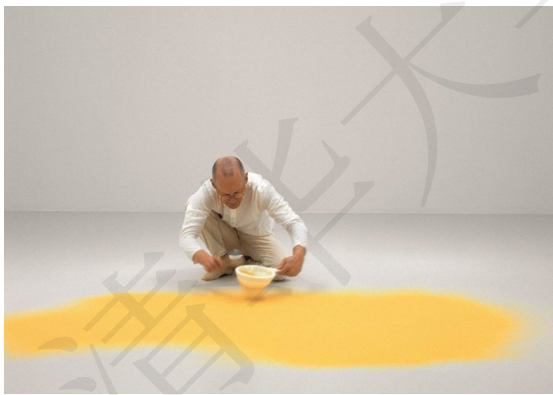


图2-29

2013年，莱布创作了《榛子花粉》，这是一件大型的特定场地作品，安装在纽约现代艺术博物馆的中庭。莱布从收集开始，经过筛选并用纱网将花蕊分离，30多年重复着这一行为。每年春天榛树的花期只有4~6周的时间，他每年只能采集到一瓶花粉，在现代艺术博物馆的展出差不多要用掉18瓶花粉。年复一年收集花粉的工作本身就是一次苦旅，一场修心，一场对自然的膜拜。

每次布展时莱布长时间地独自跪在地上用纱网筛选花粉，那画面就是一个有着某种虔诚的宗教信仰的僧侣。除了榛子花粉，他还收集并研究了松树和蒲公英等许多品种的花粉。在每次花粉展览之后，莱布都会收集并清洗花粉，然后将其储存在玻璃罐中以备后用。

按照自然属性来区分材料，可以分为以下种类。

①固体：具有固定形状和体积的材料，如铸造冷却后的金属、木材和石头、植物。

②液体：体积固定但具有容器形状的物质，如水、油、酒精、熔点以上的金属，常温下的液态金属如镓基合金。

③气体：没有固定形状或体积的物质，其形状和体积与容器相同，如空气、氮和甲烷。

④塑料：由合成聚合物制成的材料，可塑成各种形状和形式，如PVC、聚苯乙烯和聚乙烯。

⑤复合材料：由两种或两种以上具有不同性能的材料制成的材料，如混凝土、玻璃纤维和碳纤维宣纸其实也是这种复合材料，泾县的宣纸中除了青檀树皮，还有稻草。今天的大量织物都是复合材料，以至于纯棉和纯羊毛需要得意扬扬地标注出来。

材料的自然属性是有条件的，许多材料可以表现出不止一个类别的特性。尤其是在温度作用下，金属会融化，水会凝结成固态的冰和雪。橡胶或蜂蜜，在低温或静止时可以像固体一样流动，但在高温或受压时可以像液体一样流动。



图2-30 沃尔夫冈·莱布，《乳石》，1975年

在沃尔夫冈·莱布开始他的花粉创作之旅之前，他与石头打交道。拿一块纯白色的卡拉拉大理石正方形，莱布花了几个月的时间在石头的顶面周围精心打磨出一个微妙的边缘。完成后，他慢慢地、小心地在石头上倒了一层薄薄的牛奶，直到满到最边缘，到达表面张力的极限，几乎要溢出。静止的牛奶创造了一个反光表面，将永恒转变为短暂。为避免变质，牛奶每天更换一次。更换牛奶的动作本身也变成了一种供奉仪式。莱布的第一颗《乳石》（*Milk Stone*）于1975年诞生。此后这种安静的仪式一直在扩展。他创造了很多其他形状相似但大小不同的乳石。



图2-31

按照材料的来源来区分材料，可以分为以下种类。

①天然材料：在自然界中发现的材料，如木头、石头、玉石、天然水晶和黏土等。以及少量的天然金属，如铜是在自然界中存在的可以直接使用的金属。

②合成材料：由人类制造的材料，如塑料、玻璃和经过冶炼的金属，尤其是大量的合金。

③有机材料：从生物中提取的材料，如棉花、羊毛和皮革、树叶、骨头、皮毛等。

④无机材料：非来自生物的材料，如石头、金属和玻璃、混凝土和水泥等。无机材料因其耐用、坚固和防腐的特性而受到广泛的应用

⑤回收材料：以前使用过的材料，然后再加工成新材料，如纸、金属和塑料都可以回收。今天的技术条件下，木材也可以回收成为木渣板和纸张的原料。

许多材料可以属于多个类别。像混凝土这样的材料既可以被认为是天然材料，古罗马人最早发现混凝土的时候是火山灰和海水自然形成的天然材料。但是它也可以被认为是合成材料，因为它是由沙子和砾石等天然材料制成的，但经过加工并与其他物质混合，就形成了一种新材料。

许多当代艺术家都以在作品中使用自然材料而闻名，在作品中使用自然材料可以让艺术家探索生态、可持续性以及我们与自然世界的关系等主题。这些材料往往包括但不限于木材、石头、植物，甚至像动物骨头或羽毛这样的有机材料。

例如艺术家安迪·戈德斯沃西（Andy Goldsworthy）以他的雕塑和装置作品



图2-32

而闻名，这些作品用树叶、树枝和石头等自然材料制成，排列成复杂而短暂的图案，成为最小巧机智的户外作品。它们和那些需要动用起重机的大地艺术形成截然不同的气质，以至于被称为环境艺术。



图2-33 特里克·多尔蒂，卡塔瓦姆斯洛杉矶县植物园，2008年

艺术家帕特里克·多尔蒂（Patrick Dougherty）同样以用树枝和其他现成材料制作的大型雕塑而闻名，他使用细枝和树枝创作特定场地的装置。成千上万的树枝交织在一起并通过相互之间的张力固定，通常呈现出异想天开的有机形状，在大自然的中心营造出一种梦幻般的、介于两个世界之间的氛围。灵感来自他童年探索北卡罗来纳州森林的冒险经历。它们似乎是由成群的鸟类建造的某种巢穴，却又

像头发一样旋转着似乎能回应风力。

帕特里克·多尔蒂在美国北卡罗来纳州度过了他的童年，那里的自然景观被长满柔软、雕塑般的树枝的小树所覆盖，激发了他的想象力。1982年他开始从事介于雕塑和建筑之间的作品创作。

帕特里克·多尔蒂的每个项目都是根据其特定地点进行想象的，拥抱、转移或“侵略”它所处的环境。因此，他的工作流程始于收集所选空间的详细信息，以确定激发他最初草图灵感的“物理和社会品质”。每个结构都是独一无二的，是对其周围环境的即兴反应，取决于艺术家的意愿，取决于手头的材料：“树枝告诉我它们想弯曲的方向”。

当然，还必须提及了不起的加利福尼亚海滩沙画和大地艺术家吉姆·德内文（Jim Denevan），德内文是一名冲浪者、一名厨师以及一名沙雕艺术家，他从十几岁起就住在加州圣克鲁斯，他在20世纪90年代开始创作沙画，只是为了排遣家人患病带来的郁闷。他使用耙子或一块浮木在世界各地的沙滩上塑造作品，花费数小时制作巨大且通常很复杂的几何图案，这些图案注定会在涨潮时被冲走。当然，他留下的照片为他带来了声誉，这些照片也被纽约现代艺术馆收藏。

有趣的是，尽管这些图形看上去很精确，但往往是当下的即兴创作，并且是徒手完成的，并没有事先的设计或测量。

自然材料的使用中，大地艺术家当然是重头戏。罗伯特·史密森以用岩石、泥浆和盐等材料制作的土方工程和雕塑著称。德国的尼尔·乌朵（Nils-Udo）也用树叶、花朵和树枝等材料创作雕塑和装置；（Agnes Denes）用土壤、小麦和树木等材料创作雕塑和装置。最有名的大地艺术家组合克里斯托和让-克劳德，尽管在巨型的自然空间中做作品，却热爱色彩鲜艳的人工合成材料，如



图2-34



图2-35



图2-36 丹尼尔·李，《未命名的实体》，2022年

织物、塑料和金属。

2022年，纽约新博物馆的这个展览中，是用黄麻织物、干草捆在整个空间中悬挂、延伸，绳子、陶罐和菊花以对称的弧形系在一起并悬挂，使它们看起来既像船体，又像某种祭坛。鲜花以及带有孢子和种子的泥土散布在展厅中，我们在展厅里首先会注意到气味，菊花和泥土的甜味。两周后，主要的味道是堆肥、呕吐物的果香和海水的咸味，菊

花的干涸而失去了香味。展览的过程是持续的腐烂进程。随后豆芽发芽，蘑菇发芽，果蝇飞来飞去。悬挂的黄麻袋上将铺满绿色的幼苗，各种真菌从地板上爬出来。随着现有的形式破裂、渗漏、腐烂、折断或倒塌，新的形式将出现。地球被理解为与我们并存，随着时间的推移而与我们平行进化的独立生命体，

“未命名的实体”这个标题既指这些神秘的雕塑形式，也指那些几乎看不见的生命形式。看不见的微生物加速了雕塑的腐烂，使陶罐中的米饭混合物发酵。新美术馆的展厅空间最终成了果蝇和蚂蚁的家园。

丹尼尔·李是巴西母亲和爪哇父亲的混血儿，出生在圣保罗，这种经历导致的无家可归感让他对各种被忽视但无处不在的生活过程产生感情，尤其关注地球、生命，以及微生物和宏观生物、王国、灵魂等。他说：“当有机物腐烂时，它并没有像人们通常认为的那样死去，而是充满了许多生物和分解者的存在——包括真菌、细菌和昆虫。它充满生机。卑鄙化是更新的关键过程。那么，为什么我们认为腐烂的物质已经死了，而事实恰恰相反呢？在与腐烂共存的过程中，我开始将其理解为一种强大的破坏性元素。我发现腐烂是非二元的：它向我们表明，事实上，生或死没有终点或起点”。



图2-37

往画廊空间中运送泥土也是大地艺术的传统。沃尔特·德·玛利亚（Walter De Maria）著名的《纽约土屋》位于 SoHo 区伍斯特街 141 号，一直保留至今，一直吸引着观众。有趣的是，这里多年来被迪亚基金会作为重要艺术品精心维护，但还是长出过蘑菇。



图2-38 沃尔特·德·玛利亚，《纽约土屋》，1977 年

按照材料的功能或者说目的与运用场景来区分材料，可以分为以下种类。

①建筑材料：石头、砖头、瓦片、水泥、木料、钢材、玻璃等。

②建筑保温材料：用于保持建筑物内的热量的材料，如绝缘混凝土模板、结构面板和稻草捆、隔热苯板、石棉纤维、双层玻璃、二氧化硅气凝胶、喷雾泡沫、玻璃棉、作为辐射屏障的反射箔面、金属屋顶。

③耐火材料：用于熔炉、窑炉、焚化炉和反应器的硅质耐火材料、碱性耐火材料、碳质石墨耐火材料，等等。

④航空航天材料：用于飞机和其他航空航天应用。早期飞机用过木料，目前通常是金属合金。新型轻质材料包括陶瓷基复合材料、金属基复合材料、聚合物气凝胶和碳纳米管纱线，甚至包括用来捕获太空尘埃的气凝胶。

⑤生物材料：心脏瓣膜、烤瓷和金属假牙、羟基磷灰石涂层的髋关节植入物、人工韧带和肌腱、人工耳蜗、隐形眼镜、乳房植入物、用于固定骨折的销钉和螺钉等。

不同功能领域的材料也经常会互相转移。比如航空航天材料转为民用，尤其是地面、水上交通和体育领域，“航天级”这个词经常成为自行车、高尔夫球杆、帆船、滑雪板等体育用品的广告词。又比如军用转民用。今天，生物材料也不只用于医学，也用来制作家具和建筑。

物质也可以根据其社会属性分为不同的类别。按照材料的社会属性来区分材料，可以分为以下种类。

①传统材料：在材料学领域，传统材料是指人类已经开发使用多年，并通过大规模生产保证供应的材料，如木头、钢材、玻璃、石材，一般也被认为是基础材料。

②新型材料：是指当代新出现的材料，如气凝胶、碳纤维等。应该说，新型材料的概念是与时俱进的，当年的新材料如合成橡胶、合成纤维等，一旦广泛应

用，今天已经不再是新材料了。而一旦新技术加持，传统材料也会一下子焕发生命力，成为新材料。

③奢侈材料：昂贵或稀有的材料，如黄金、钻石或奇异的木材。通常因为昂贵，也变得与地位和财富密切相关。

④普通材料：价格低廉且普遍可得的材料，常用于日常用品，如塑料、纸或钢。

⑤可持续材料：或者叫环保生态材料、环境友好材料等。生产材料的方式将其对环境的影响降到最低，并保护自然资源，如竹子、羊毛或可回收材料，以及通过新技术实现的可降解材料等。

对艺术创作而言，材料的社会属性、文化属性、心理属性尤其值得关注。我们在后面将专门加以讨论。

哥伦比亚艺术家德尔西·莫雷洛斯（Delcy Morelos）以画家身份开始她的艺术生涯，当时她专注于在纸张上使用红色颜料，随着时间的推移，她的画作从红色变成了泥土色调，后来又变成了用泥土创作的沉浸式大型装置。

在2002年的威尼斯双年展上，莫雷洛斯的《人间天堂》是一个大型的泥土迷宫，甚至堵住了军械库的一部分楼梯。这些泥土中混合着木薯粉、可可、肉桂和丁香，散发出甜美气味。



图2-39 德尔西·莫雷洛斯，《人间天堂》59届威尼斯双年展主展“梦想之乳”，2002年

莫雷洛斯对泥土的使用深受安第斯和亚马逊美洲印第安人宇宙学的影响，宇宙学将土地视为能动的主体，而不是等着人类改造的资源。将泥土视为重生和生命的源泉，同时也是痛苦和暴力的见证。

因此她将自己的装置视为祭坛，以香气象征发酵过程。提醒我们：人类无法

逃避环境，我们都像其他有机材料一样作为地球生物在生活和死亡。“我们对环境失去了所有的敏感性，”莫雷洛斯说，“我们不再知道地球是什么，它的本质是什么，它的力量和魔力是什么。这种无知导致我们摧毁和贬低它，却没有意识到我们也在摧毁和贬低我们自己。”

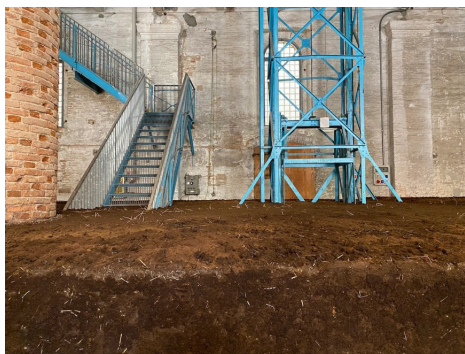


图2-40

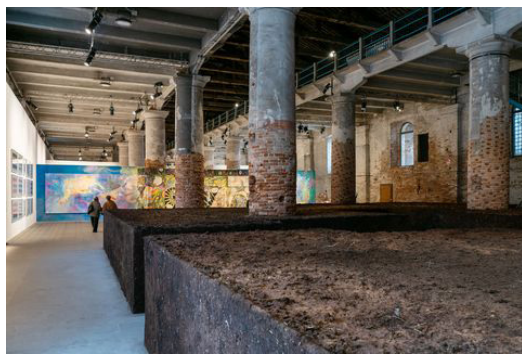


图2-41

作业1：材料研究。

请诸位走访建材市场等，研究基本材料：

每人分别去研究一种材料，例如石头、木头、玻璃、金属、陶瓷、土、布料、纸、皮毛、皮革、塑料、橡胶、竹、骨头、混凝土……

从这些材料中认领一种进行研究。

要求：①追索这种材料的历史，②这种材料的分类，③运用这种材料的领域和产业，④适用于这种材料的加工工艺，⑤这种材料运用在艺术中的例子。

研究要做到精益求精，成为这种材料的绝对内行。

形成一个PPT，用于向别人讲解。

作业2：材料功能的转移：纸张是书写、绘画用的材料，但是也可以当作建筑材料，或者用来做服装，甚至可以成为乐器。那么，如何用土壤来做乐器呢？构思一种材料的跨功能使用的可能性，形成你的作品。

作业3：复合材料：毛毡、混凝土、纸等都是压制而成的复合材料。植物纤维压出来成为纸，动物纤维如羊毛、牛毛等压出来的就是毛毡。混凝土则是由水泥、砂、碎石、水和添加剂浇筑而成的固体材料。纸浆中加入麻纤维、花瓣、草叶等可以得到各种特种宣纸。日本人甚至在纸张中加入我们捆扎箱子的玻璃纤维绳，获得韧性和强度很大的障子（屏风）纸。想一想你可以往纸浆中加入什么材料，让抄出来、压平的一张纸本身成为一件作品。

第二节 材料的物理、化学属性

每一种材料都具有可以观察或测试的不同属性或特性。科学家、技术专家和工程师研究这些材料——他们对它们进行实验，比较它们的特性并将结果与可能的用途联系起来。艺术家同样要研究材料的物理属性。通过研究一种材料的物理特性，艺术家才可以了解它的特性和行为，如颜色、纹理、密度、强度和导电性。这些信息有助于理解一种材料如何在不同的艺术应用中使用，如制作乐器时要测定材料的振动幅度。特定形状的特定材质的物品在敲击时的音高、音色等。画家还要研究颜料的透明度、覆盖力、耐久性、色彩稳定性等要素。

为了研究一种材料的物理特性，艺术家可以进行实验和观察，测量其密度，测试其强度，或观察其加热或冷却时的状态。光敏材料的特性掌握得当，我们就能做出正常光线下一种效果，紫光灯或夜间是另一种效果的作品。热敏材料的物理属性如果利用得当，就可能获得冬天呈现一种状态而夏天又是另一种状态的艺术作品。这些信息可以帮助艺术家对他们在作品中使用何种材料做出明智的决定，并呈现更令人满意的艺术效果。

艺术家可以研究材料的以下物理特性。

①颜色：材料的视觉外观，由其反射或吸收的光的波长决定。既要研究稳定的日光下的颜色，也要研究紫光下的颜色、黑暗中的颜色。不同滤色片过滤之后的颜色。比如，贝壳内壁呈现的漂亮的彩虹色彩十分迷人，被用来镶嵌在漆木家具表面，成为螺钿工艺品。陶瓷艺术家投入大量精力研究釉色烧制前后的精微变化，包括控制难以预测的窑变，都是艺术家研究色彩的典型案例。

②质地：材料的触感表面质量，包括材料的硬度、软度、柔韧性、光滑性、粗糙度和温暖度等。质地影响到摩擦力，对物体的力学性能产生重要影响。也影响光线的吸收与反射。我们上一节谈到过的“最黑的黑”其实也是微观层面上的碳纳米管吸收了大部分光线的结果。质地同样影响对声波的反射，多孔的吸音海绵就是利用质地和造型来吸纳声波。材料的质地也可以影响物体的手感和外观，例如，金属材料的质地通常硬而富有弹性，而橡胶材料的质地则柔软而有韧性。不同的材料质地也会有不同的温度，例如木材的温暖质感或玻璃的冷涩质感。

③弹性：材料的拉伸或变形而不断裂的能力，它会影响其强度和耐久性。弹性是指材料在变形后恢复到其原始形状的能力。弹性很强的材料，如橡胶，可以被拉伸或弯曲，然后在力消失后恢复到原来的形状。材料的弹性在建筑物、桥梁的建造，以及在服装设计中都很重要，对于乐器的制作同样重要。

④透明度：材料允许光线通过的能力，如透明、半透明或不透明。近年来人们在混凝土中掺入玻璃纤维，制造出半透明混凝土，实现了一定程度上的节能建筑。今天还出现了通过电来瞬间改变透明和不透明的材料。

⑤密度：物质单位体积的质量，它决定了同等大小物体的重量。当然同时也改变切割加工的难易程度，以及它所能发出的声音。

⑥比重：是一种材料在完全干燥密实状态下与4℃时的纯净水的密度比。比重决定了一个物体在水中或空气中的沉浮。

油性颜料漂浮在水面上，水性颜料漂浮在比重更大的溶液中，都会出现漂亮的大理石纹路。北宋翰林苏易简所著《文房四谱》中的《纸谱》记录用这一原理制作的纸张，在四川叫流沙纸。12世纪的日本京都僧人也开始制作这种纸张，继而在15世纪在波斯一带出现。最终英文中称为size或sizing的这种纸纹（Paper marbling）获得了一个俗名“土耳其大理石花纹”。

苏易简记录的配方是以刺槐豆荚制成的糊状物与巴豆油混合当作悬浮剂，后来还有用生姜油、牛胆和酒精混合等作为活性剂的。这类材料在中国被叫作“纸药”，如今已经量产成为小朋友的玩具。

⑦挥发性：是液态物质在低于沸点的温度条件下汽化的能力。乙醇就是俗称的酒精，是高挥发性的东西。固体酒精则是醋酸钙与酒精混合形成的凝胶，在餐饮行业广泛运用，可以用来制作可燃烧的雕塑。干冰是二氧化碳的固体形式，它

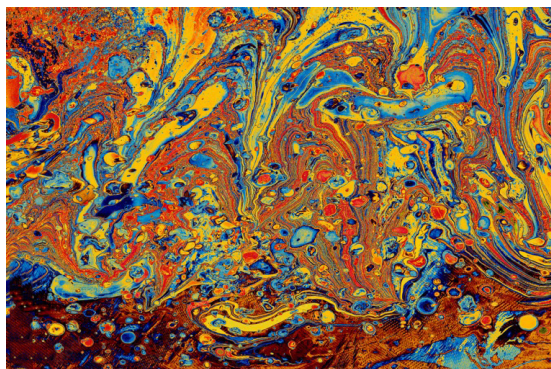


图2-42



图2-43 美国艺术家杰夫·昆斯曾经用篮球浸泡在高密度的盐水中，通过控制比重做出了水箱中不沉不浮的篮球

在增温时由固态直接升华为气态。因此成为在舞台上制造云雾的主要材料，也是人工降雨的主要材料。

⑧材料的机械性能：包括刚性、韧性、硬度，对作品制作影响很大。例如新材料碳纤维具有高强度重量比。这意味着它比同等重量的其他材料要坚固得多。可以挑出很长的距离而不弯曲。碳纤维还很坚硬，具有很高的抗拉强度，这意味着它可以承受很大的压力而不断裂。

丹麦设计师马蒂亚斯·本特松（Mathias Bengtsson）的碳纤维管道围绕画廊旋转，既可以当凳子坐，也是一件艺术品。作品*Spun* 由碳纤维编织而成，碳纤维以重量轻著称。每件仅重几磅，最终结构仅重 11 磅。



图2-44

⑨导电性：是物体传导电流的能力。一种物质是否导电取决于电子是否容易在其中移动。特别能导电的就是超导体，完全不导电的就是绝缘体。介于中间的就是各种程度的导体和半导体。

各种金属的导电性各不相同，通常银的导电性最好，其次是铜和金。除了金属之外，石墨是一种非常好的电导体和热导体，在石墨烯状态下，是电阻最小的电导体。食盐水溶液也是好的电导体，这些都是我们搞创作的时候应该考虑的因素。一根木棍本来不导电，但是在食盐水中浸泡之后就是电导体——这些无不是我们创作的机遇。

⑩热性能：碳纤维的另一个特点是热膨胀率低。这意味着它不会随着温度的变化而膨胀或收缩，使其成为一种稳定可靠的材料，适用于温度变化显著的应用场合——材料的热性能包括其导热系数、热膨胀率、比热容、熔点和沸点、抗热震性等等。材料可能会在不同温度下降解或发生性能变化。近年来的科学热点之一是超导体，在高温和低温条件下，某些材料会变为超导体。

⑪物理性能是指在不改变材料成分的情况下可以观察或测量的性能。化学性能是通过观察化学反应发现的，包括燃烧点、与酸的反应性和毒性。

有些材料具有高活性，另一些材料则相对稳定。其他化学性能包括溶解度、酸度或碱度、氧化和还原、毒性，等等。一些材料具有剧毒，即使是少量也会对人类、动物和植物构成危险。

腐蚀是材料因与其环境反应而降解或损坏的过程。有些材料比其他材料更耐

腐蚀，可以通过各种方法来提高这种耐腐蚀性，例如使用保护涂层或将材料与其他元素合金化。不锈钢是一种高度耐腐蚀的材料，因为它含有铬，铬在其表面形成保护性氧化层，防止下面的钢材受到腐蚀剂的攻击。有时候我们故意要表现沧桑感，就要故意降低材料的耐腐蚀性，以便让它尽快分解。

提升耐腐蚀性，比如防腐木的加工，是用化学物质处理木材，减小风化、水和其他环境因素的损害，延长使用寿命，同时也防止虫害和腐烂。相反我们如果需要木雕上长出蘑菇，就需要设法朝着相反的方向加工木材。

化学是变化之学。混合、加热和冷却等过程会改变材料及其特性。这种变化往往意义重大，例如，加温把黏土变成了陶瓷、把木材碳化，混合某些金属制造出既坚固又轻便的新材料。

英国曼彻斯特的铁锈美术馆是世界上第一家完全以锈铁作为艺术品展出的空间。69岁的艺术家斯蒂芬·罗（Stephen Raw）是该项目的幕后推手，他从17岁起就开始拍摄和收集生锈的物品。

这是一系列用亚麻布上的铁锈和亚克力制成的画作，将铁锈作为一种颜料，充分利用这种介质的不可预测性。

材料的其他属性，包括材料的光学、电学和磁学行为，无不是我们需要投入精力加以研究的。长期深入地研究一种或数种材料，了解它的方方面面，获得足够的冷知识，成为这种材料真正的内行，要做到熟悉到“不足为外人道也”的程度，你才可能把它用得出人意料，令人惊叹。

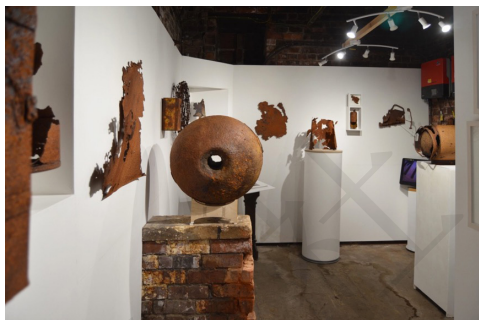


图2-45



图2-46 洛杉矶艺术家鲁本奥乔亚的作品，*Tripping the Light Fantastick, Rust on Linen over Panel*, 2015 年



图2-47

图2-48 特雷西塔·费尔南德斯，
“Drawn Waters (Borrowdale)”，
钢电枢上的天然和机加工石墨，2009年

该作品由生石墨和机加工石墨制成，参考了英国 Borrowdale 的乡村景观，那里是16世纪初发现石墨的地方，也是铅笔工业诞生的地方。费尔南德斯说：你用来绘画的铅笔可能来自物理景观，你可以站在那个景观上，而你脚下的一切都是固体石墨。这个想法成为我思考绘画行为和大地艺术的另一种方式。

在作品 *Drawn Waters (Borrowdale)* 中，一个巨大的石墨瀑布指的是英国坎布里亚郡，这里发现巨大的石墨矿，随之而来的是对矿山材料的开采。一系列机械加工的石墨平板安装在一个底层金属框架上，形成一个几何级联，看起来像是流进了一个溅水池，周围环绕着闪闪发光的碎石墨巨石。

图2-49 特雷西塔·费尔南德斯，《史诗》，
石墨、磁铁，USF 当代艺术博物馆，2009年

图2-50

《史诗》的巨大构图由27000多块未加工的开采石墨制成。它的灵感来自流星雨。费尔南德斯说：

“我经常使用开采的材料来参考宇宙，石墨是开采出来的，它是一种非常有光泽的材料。它以某种方式捕捉着光线。”

从近距离观看细节，这件作品在二维污迹和坚硬、闪亮的石墨块之间形成了惊人的对比。两者似乎都在一次灾难性的自然事件中融合到墙上，就像火山爆发一样。这些污迹暗示着某种遥远的、支配一切

的力量从一个方向将所有微小的碎片吹到墙上。

从远处看，石墨的点状和条状结合形成一个整体图案，类似于一缕缕烟雾，或者可能是在浩瀚太空中旋转的星系团。《史诗》的灵感来自 1833 年美国东部壮观的流星雨的艺术和文学描述。

这类的材料研究是非常有用的，比如我曾经研究铅笔芯的材料石墨，发现这种碳的同位素，在一定条件下是可以变成金刚石的，而且它的导电性能很好。一般来说铅笔为了避免折断，而且要保持一定的硬度，都会往石墨中加入其他物质，8B 铅笔芯更接近纯石墨，这样的铅笔芯是可以导电的，于是我去定制纯石墨芯，自制了巨大的铅笔，就有了作品《导体与耗材》。



图2-51

2016年10月，荷兰艺术家兼设计师达安·罗斯嘉德（Daan Roosegaarde）的“雾霾净化塔”（Smog Free Tower）在北京落成，雾霾净化塔在其顶部吸入烟雾，净化空气通过其六面体的通风口释放。



图2-52

他于 2007 年创立的Roosegaarde Designlab 团队以及埃因霍温技术大学一起开发了这个设备中所需的技术：安装在塔内的静电场每小时可净化 30000 立方米的空气，使用 1400 瓦绿色能源运行一天半。

第一座无烟塔在启动活动的帮助下获得资金，并于 2015 年7月在 Roosegaarde 总部鹿特丹 Dreamfactory 旁边竖立起来。之后，这位雄心勃勃的艺术家征得北京相关主管部门的许可后，建造了一座7米高无雾霾塔，向空气中发射正离子，雾霾被吸收到塔本身产生的负离子中并储存在那里，通过空气电离过程释放干净和净化的空气，类似于真空吸尘器。

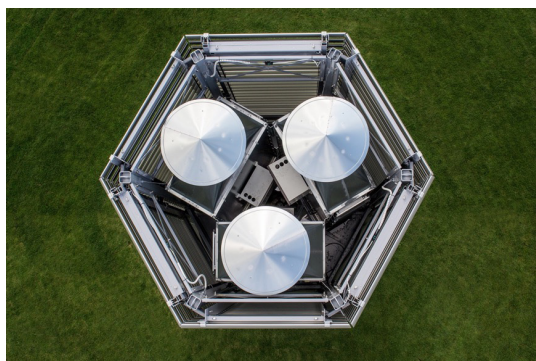


图2-53



图2-54

吸纳来的污染物怎么处理呢？由于超过40%的污染物都是碳，而金刚石的主要成分也是碳。因此他大开脑洞：将这些过滤出来的残渣利用高压变成人造钻石，然后卖掉这些人造钻石，用销售收入来建造更多的除雾霾塔。每个售价 250 欧元，通常由关心环保的浪漫的新婚

夫妇购买。自从做了TED演讲之后，达安·罗斯嘉德的除雾霾塔已经在北京、天津、大连、鹿特丹、波兰克拉科夫、孟买等多个城市安装。

这座塔在有风的天气里除雾霾的效率更高，当空气不流通时，它就没有那么能干。创新原型的灵感来自蝠鲼——一种通过过滤水来获取食物的鱼。这位设计师想到，应该把它安装在移动的交通工具上。荷兰是自行车大国，达安·罗斯嘉德想到的第一种交通工具当然就是自行车。于是就有了 Smog Free Bicycle——插入式装置，将其添加在自行车车把前方，它吸入污染的空气进行清洁，然后将净化后的空气返回给骑车人。当然，骑自行车本来就是减少碳排放最好的出行方式之一。



图2-55



图2-56

这还没完，自行车得有自行车道，这条道路最好也是环保的。于是又有了埃因霍温的《梵高小径》。它由 50 000 块荧光石组成，给它们晒晒太阳，夜间发光，在黑暗中为骑自行车的人指明道路，而无须安装路灯（无须耗能）。据说，它的灵感来自梵高的名画《星夜》那张名画。这只需要把发光的小石头铺成螺旋形曲线就可以了。从照片来看，效果很神奇也很浪漫，这条路成了网红自行车道，环保之余还增强了公共安全，带动了当地旅游业。这么巧妙的想法，获得最

佳未来概念奖、荷兰设计奖、埃森哲创新奖和丹麦 INDEX 奖。

达安·罗斯嘉德说：“让我们一起用技术和创造力来改变世界，而不是从问题的角度思考建议，而是从建议的角度思考。”

这一切都是建立在研究材料的物理属性的基础上的。

作业1：找到材料的不可思议之处

选择一种材料，全面地研究它的物理属性，尽可能找到它的神奇之处，它让你感到不可思议的地方，并且应该是对一般人不太熟知的属性。根据这一物理属性提出你的作品构思。

作业2：氧化·生锈

研究金属生锈的原因和条件，以及各种抗氧化和防锈的方法。

用你容易得到的金属物品如铜、铁等，利用它生锈与不生锈部位之间的变化来做作品。



图2-57



图2-58

第三节 材料的文化属性

材料的文化属性是指材料与特定文化或人群的联系方式。由于某些材料在特定文化中的历史或传统用途，它们可能和文化深刻关联，甚至上升为象征。这些文化联系可以影响材料在不同文化中的使用和感知方式。

对我们艺术创作而言，材料的社会属性、文化属性、心理属性尤其值得我们关注。

为了研究一种材料的文化属性，艺术家可以研究这种材料的历史、象征意义以及在不同文化和背景下的使用。艺术家可以研究的材料的文化属性包括：

①材料的历史：材料的起源和演变，以及在不同文化和时期如何生产、使用和欣赏它；

②象征意义：在不同的文化中，物质所具有的意义和联想，如财富、纯洁或权力等。

③材料的用途：使用材料的实用和美学目的，如服装、住房或艺术。一般来说，被长期使用和广泛使用，和特定文化的绑定就更深刻。被使用在宗教场合尤其重要。

④材料的价值：材料在不同文化中所具有的经济、社会和文化价值，以及它如何被交易、估价和收集。

⑤社会影响：材料的生产、使用和处置所造成的环境、社会和文化后果，如污染、浪费或引发的争论、争夺、禁止等。在不同的文化和时代中，咖啡、丝绸、酒都曾经被禁止。

通过研究材料的文化属性，艺术家可以更深入地理解材料的意义和语境，用于创作。例如，艺术家可能会选择使用一种特定的材料来表征某种文化，或者可能会以一种挑战或颠覆其文化含义的方式使用一种材料。

材料总是社会性的，材料也总是历史性的。

传统文化材料是指与某一特定文化或传统有关的长期使用的材料，以至于一看到这种材料就会想到这种文化。比如青花瓷碎瓷片和中国及景德镇的关联，在装置中使用宣纸等材料。这些材料在长期浸染中已经和特定文化深刻绑定，成为一种文化符号。当一种材料与特定的文化或社会密切相关时，无论是通过日常生活中的使用，还是通过其文化或历史意义，它都可以成为一种文化符号。

与传统制造工艺相关的特殊材料

传统加工或制作材料的方法是在一个文化群体或地区中代代相传的，很可能独属于特定地区和人群。这些方法往往基于数百年的经验和专业知识，包括手工织布、锻造金属或雕刻木材、食品加工、服装制造和建筑等，本身就是一种文化遗产和特征的重要组成部分。而这种工艺往往与特定地方的物种和产出的材料有关，例如茶、稻米都原产于中国。

在西方文化中，丝绸等材料可能与奢华和财富有关，古罗马曾经禁止丝绸，认为丝绸导致腐败堕落，实则是因为上层贵族太喜欢丝绸而导致财富外流。而在我国文化中，它虽然也有和财富、成功相联系的意思，如“衣锦还乡”，但更多地强调的是美丽，如“锦绣中华”，甚至于经常注重的是细密、微小而辛苦的劳作“一丝不苟”“春蚕到死丝方尽”，等等。这是因为，中国人对于生产丝绸的艰辛劳动过程体验更深。

沃尔夫冈·莱布的作品《无尽海》是由3万多个小米堆，和7个花粉堆组成的海洋。看似无限的白色米堆，有限的黄色花粉。有色和无色，有限和无限，在你眼前展开，形式简单的物体所蕴含的无限周而复始的复杂性。

费尔南德斯是古巴裔艺术家。曾获古根海姆奖金，是史上第一个进入美国艺术委员会的拉丁裔艺术家。美国艺术家特雷西塔·费尔南德斯（Teresita Fernández）特别重视她对材料的挑剔选择，例如黄金、石墨、木炭、玛瑙和其他具有复杂历史的矿物，这些矿物通常与殖民主义、土地和权力联系在一起。通过对材料历史和情感研究的深刻理解，她重新诠释了自然、历史和身份之间的关系。费尔南德斯除了探索与自然世界的感知和制造相关的当代艺术问题外，还在她的作品中使用釉面陶瓷、铝线、亚克力、塑料和玻璃珠。她用这些材料呈现壮观的视错觉，唤起自然现象、陆地构造和风景的壮观。



图2-59 沃尔夫冈·莱布，《无尽海》，2007年

费尔南德斯金色系列中用印度墨水在反光镀铬面板上绘制的新图画，延续了费尔南德斯对物质性和采矿、传统山水画以及黄金的文化意义的探究。透明的墨迹和镜面般的金色表面通过将观看者扭曲的反射叠加到图像中，生动地展示了艺术家在使用开采材料将宇宙与地下、上层与下层联系起来时概念的特殊性。

费尔南德斯对黄金十分着迷。“我对黄金作为古代采矿传统中的一种文化现象非常感兴趣，这种文化现象起源于非洲、中国和中美洲，远早于更熟悉的欧洲传统出现。黄金遍布世界各地，在每个时代和文化中，黄金都是太阳、光、光辉的同义词——地下金属与天上的对应物相连。但我对黄金的使用也是对殖民化的一种非常刻意的提及。黄金作为一种材料的历史也始终是美洲景观的历史、土地、征服、权力的历史，以及默认情况下，为了欧洲的贪婪而抹杀和屠杀土著人

民的历史。黄金尤其有趣，因为尽管它是一种地下材料，但在历史上，在每一种文化中，它总是被用来描绘光的概念。”



图2-60 特雷西塔·费尔南德斯，《金色（黑曜石流星雨）》，
木板上的镀金和印度墨水，2014 年

成为文化象征的材料：

茶原产于亚洲，中国、日本和印度都盛行，是我们文化和日常生活的核心部分。一些关于茶消费的最早记录可以追溯到中国的汉代（公元前206年—公元220年）。随着时间的推移，制茶的技艺和饮茶方法，发展成为一种备受推崇的技能，乃至被认为是艺术，并形成丰富的流派和风格，茶道是亚洲文化的重要组成部分。以至于，它不但是一种传统的饮料制作工艺，而且是一种文化象征了。周杰伦的歌词“爷爷泡的茶，有种味道叫做家”，很好地说出了茶的文化象征地位。

除了茶之外，很多文化都有其特别具有象征意义的材料。在宗教仪式上使用香，穿着由特定材料制成的传统服装，享用某种食品，都可能成为这样的象征物，就如“纱丽”这种传统服装之于印度文化，通心粉之于意大利，可口可乐之于美国。

当然，我们要使用这种符号性材料的时候，要警惕过于一厢情愿。比如英国人同样会认为茶与英国文化密切相关。17世纪，国王查理二世的葡萄牙妻子布拉干萨的凯瑟琳首次将茶引入英国，它已经成为这个国家的象征，因为它在那里发展出茶叶拍卖制度，还发展出“下午茶”文化。

同时我们也要意识到，人们对文化的理解，是倾向于形成刻板印象的。刻板印象是对特定群体的先入为主的概念或想法，它通常基于不完整或不准确的信

息。因此，刻板印象可能具有误导性，并可能导致误解和偏见。重要的是要意识到刻板印象，避免基于先入为主的观念对一种文化或一群人做出假设。人们喜欢概括他人的生活，这种简化是为了让自己的生活变得简单省力，虽然对他人未必公平。不加反思地把文化符号用于艺术创作存在这种风险。当然，很多文化中的艺术家也经常利用人们的刻板印象，或者说，积极地协助建构、强化这种刻板印象。

一种文化中神圣的材料

在许多文化中，某些材料被认为具有神圣或宗教意义，并用于宗教仪式。例如，在印度教中，一种被称为“萨姆特”（samite）的材料被认为是神圣的，并被用于建造寺庙和其他神圣建筑。在古埃及“青金石”（lapis lazuli）材料非常珍贵，被用来制作珠宝和其他价值不菲的物品，他在梵语中称为“来自天堂的石头”，传统上产自阿富汗东北部巴达赫尚省Kokcha河谷，沿着阿富汗和印度河流域之间的古老贸易路线往外运，可追溯到公元前 7000 年。青金石是制作护身符和圣甲虫等装饰品的首选宝石。秘鲁的安第斯山脉也出产青金石，所以我们看到印加人的制品中也用它来雕刻手工艺品和珠宝。中世纪末，青金石开始出口到欧洲成为群青颜料的原材料。今天在互联网上推销宝石的人则号称“青金石可以提升灵性，平稳心态，护身辟邪。青金石色是藏传佛教中药师佛的身色，常戴可保佑平安健康，无病无灾，也可帮助催眠及深层的冥想，增强观察洞察力”。

在美洲土著文化中，羽毛、贝壳和动物皮等材料，经常用于宗教仪式，也被认为具有精神意义。

绿松石因其明亮的蓝色而被珍视，经常用于美洲原住民的珠宝。此外，正如我们所知道的，绿松石在藏传佛教中尤其重要。

流行文化中，卖宝石的人最推崇的是水晶。

水晶是一种矿物，在神秘学家的叙事中，水晶通常被认为具有引导和放大能量的能力，用于精神实践和治疗仪式。在一些文化中，晶体也与某些星座有关，例如，紫水晶与双鱼座有关，被认为可以促进内心的平静和精神的成长。在新纪元灵性信仰中，水晶治疗是一种替代医学，涉及使用水晶来促进身体、情感和精神健康。不同的晶体有不同的特性，被认为可以帮助解决特定的问题，比如压力、焦虑和失眠。有些人还使用水晶进行冥想、占卜和其他精神实践。

在中国，玉是一种神圣的材料，几千年来一直如此。君子比德于玉，玉是高洁的人格象征，也是纯洁、智慧和长寿的象征。它通常作为礼物赠送，象征着好

运和繁荣。有些人甚至相信玉有神奇的力量，可以辟邪，佩玉可以改变身心，比如贾宝玉身上那块“通灵宝玉”。

有些材料是传说中的，在古希腊有种被称为“ambrosia”的物质，被认为是神的食物。在神话中，这是一种让神长生不老的食物，它经常被描绘成一种可以食用或饮用的甜味物质。在一些故事中，还被认为有治愈伤口和疾病的能力。后来的研究者认为就是蜂蜜酒，有时又会用它来命名不同的植物。



图2-61 特雷西塔·费尔南德斯，密西西比河（Viñales），2015—2019年

受其祖国古巴的比尼亚莱斯山谷超现实乡村景观的启发，费尔南德斯将孔雀石等材料安放在一个黑暗的房间里，主要雕塑Viñales（斜躺的裸体）由孔雀石和青铜岩层组成，沿着一系列浇筑混凝土基座层层叠叠。作品的标题暗示了连绵起伏的丘陵似女性躯体。



图2-62

费尔南德斯的灵感来自比尼亚莱斯山中精巧的洞穴系统。这些洞穴自史前时代就开始使用，在殖民之前曾被泰诺土著居民占据，后来被用作逃亡奴隶的避难所，他们逃离周围的种植园寻求自由，躲在洞穴里形成小公社。

在这里，费尔南德斯使用了从刚果运来的孔雀石，它们在视觉上与郁郁葱葱、生机勃勃的绿色比尼亚莱斯山谷相似。这种材料选择断言了费

尔南德斯所说的“堆叠景观”。来自刚果的孔雀石，被用来创造一个想象中的古巴景观，在此过程中突出了非洲和古巴之间的历史、文化和冲突的殖民关系。当观众进入某个风景时，其实他们总是同时在多个地方。

周围墙面的釉面陶瓷面板揭示了类似矿物的地下景观，进一步强化了洞穴作为保护性、子宫状内部结构的想法。

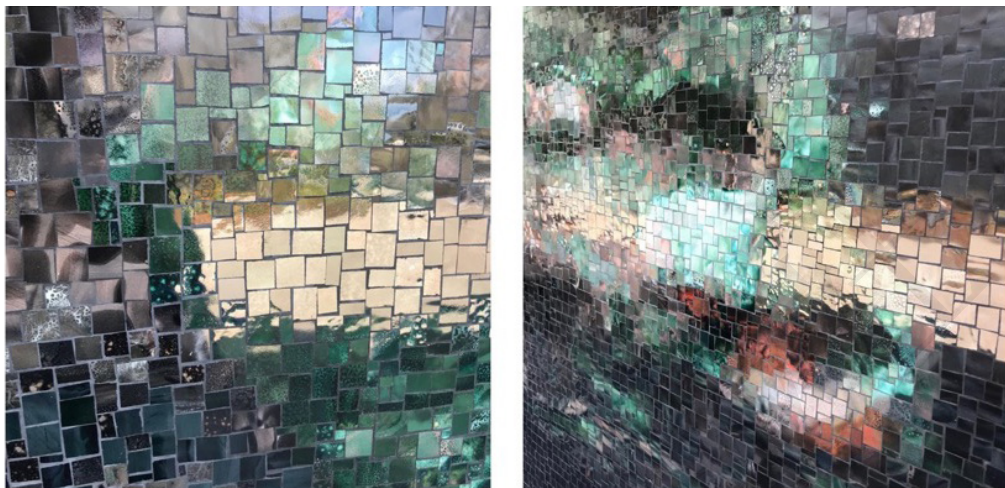


图2-63 特雷西塔·费尔南德斯，《元素》，2019年

作业：从第一人称的视角描述一种材料

思考一种材料的价值变迁：它曾经是稀缺和昂贵的材料，后来因为什么原因变得便宜和无所不在，或者，它曾经让人不屑一顾，后来却变得贵重。

思考一种材料的生老病死，它的发展历程，又如何被厌恶和废弃，比如塑料。

思考这种材料在社会空间中的角色；人们对这种材料的刻板印象是什么。

然后，以这种材料为第一人称写一篇小说；

准备用这种材料做一件作品。



图2-64 特雷西塔·费尔南德斯，《密西西比河》(Viñales)，釉面陶瓷，182 厘米 x 624 厘米，悉尼和 Walda Besthoff 雕塑花园，2019年

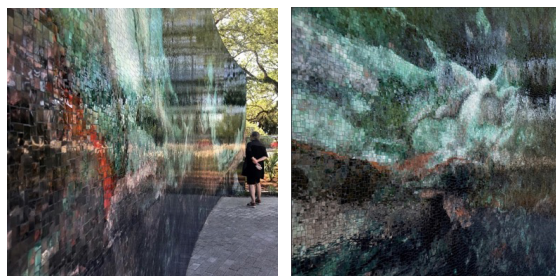


图2-65

第四节 历史和社会政治属性的材料

凝固着历史记忆的材料

在历史上，咖啡也曾经非常具有政治性。咖啡的生产、销售和消费与历史上许多政治问题和发展有关。例如，咖啡在殖民时代是全球贸易体系中的重要商品，是许多欧美国家财富和权力的来源。咖啡在历史上曾经是被禁止的。17世纪，奥斯曼帝国颁布了一项禁令，禁止咖啡的生产、销售和消费，理由是担心咖啡对公众健康和道德的影响。这项禁令被忽视，许多人继续秘密地喝咖啡。然而，禁令最终被解除，咖啡成为奥斯曼文化和社会的重要组成部分。

咖啡还与社会和政治运动有关，例如欧洲咖啡馆的兴起，成为知识分子和政治话语的中心。咖啡馆曾经引发当政者高度的紧张，担心其变成政治叛乱的基地。

今天，咖啡的生产、分销和消费仍然是政治问题，人们时而围绕公平贸易、可持续性和消费者道德等问题进行辩论和讨论。

蔗糖在古巴这样的中美洲国家，以及棉花对于美国黑人，都承载了沉重的历史信息。我们经常在黑人艺术中看到棉花和蔗糖，这是有其历史语境的，需要注意解读。

有些材料本身就包含着集体记忆，可以作为“记忆银行”，保存团体的历史和传统，并为团体成员提供一种与他们的过去联系的方式。

挖掘出材料背后的历史，有助于我们以全新的视野来看待这些材料。

云南丽江地区著名的手工艺品是鹤庆银器，我们在调研中发现当地的银矿早就枯竭了。今天的银匠是去银行购买材料来制作银器。继续挖掘历史，我们发现其实是在鸦片战争之后，白银才大量成为少数民族身上的装饰品。中国人通过丝绸、茶叶和青花瓷贸易，把西班牙人从墨西哥银矿中挖出来的白银，转换成了中国的财富。有了这样的历史知识，我们就能想到，可以让鹤庆的银匠把一块“墨西哥鹰洋”焊在一把茶壶上。

这把茶壶用来泡的茶，又和茶马古道有关。而茶马古道运送的砖茶，则是明清政府控制边疆的重要物资。

所以艺术家要研究材料，不得不研究材料的历史。有了历史视野，你再看梵高的名画《吃土豆的人》和《向日葵》，就会想到这两种植物都来自拉丁美洲，你看到的都是“哥伦布大交换”和殖民史。而茶叶税和波士顿倾茶事件，则导致了美国独立。

社会政治属性的材料

我们上一节说到咖啡和茶，已经看到，在历史上，一种材料可以变得非常政治化。当材料的生产、分发或使用与特定的政治意识形态或议程有关时，或者当材料被用作政治活动或抗议的工具时，就会发生这种情况。此外，如果一种材料与某些政治运动或意识形态有关，比如与环保主义、动物保护主义有关的材料，就可能成为社会政治属性材料。

石油和天然气通常是非常政治化的材料。这些材料的生产、销售和使用往往与意识形态和利益有关。例如，石油和天然气行业是全球经济增长和发展的主要贡献者，因此也是许多政治讨论和辩论的关键问题。此外，石油和天然气的生产、分配和使用又与能源独立、气候变化和环境保护有关的运动或意识形态息息相关，今天化石能源及碳排放问题已经成为发达国家和发展中国家之间争论的议题。石油与美元绑定所形成的“石油美元体系”，以及石油和天然气在军事和国家安全方面的战略重要性进一步放大了其政治意义。



图2-66 安德烈·莫洛德金，《G8》，科隆 2008年

原油——世界上最古老的原材料之一，也是当今经济体系的命脉，被称为“黑金”。石油工业是“西方经济的血肉之躯”。

安德烈·莫洛德金（Andrei Molodkin）在从事艺术创作之前，曾在西伯利亚为俄罗斯军方运送石油，他经常关注与石油经济以及经济、政治和宗教交叉点相关的问题。当时他的任务是将石油通过铁路运往西伯利亚的巨大储油池，并使用容器中的残渣作为取暖手段。后来，在俄罗斯北部进行摄影项目时，他接触到了巨大的原油储罐，他发现这些储油罐的内部看起来像大教堂。这让艺术家想起了俄罗斯媒体的报道，将原油描述为“民族的血肉”，将国家资源与民族认同紧密联系在一起。

从事艺术创作之后，安德烈·莫洛德金致力于解构地缘政治实践中的



图2-67 安德烈·莫洛德金，Crude系列，2013年

经济现实，讨论石油巨头等大型特殊利益集团的不稳定影响，以及美国对伊拉克的入侵。

他设计出带有空心文字的透明丙烯酸模具，这些和图像就会显影。包括“民主”自由女神像的头部、持火炬的手等。

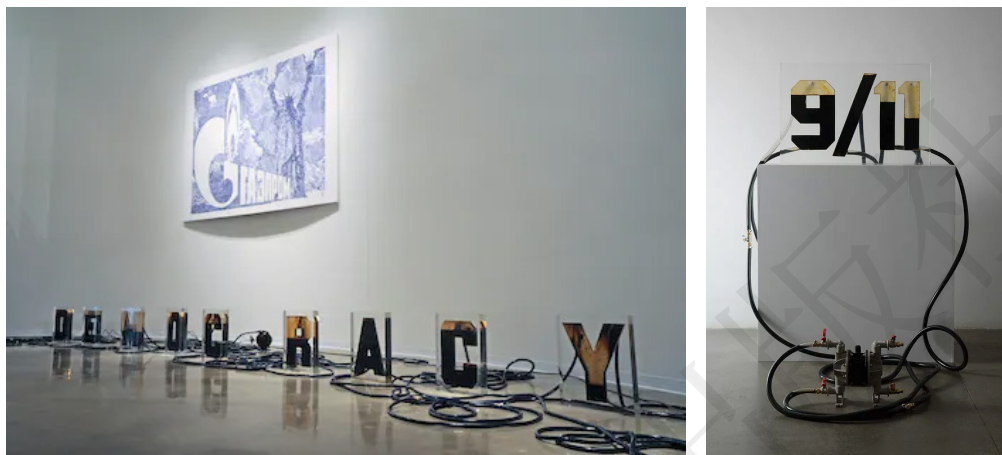


图2-69 安德烈·莫洛德金，《911》，2006年

象牙，因为它与偷猎和非法野生动物贸易有关，也是一种高度政治化的材料。对象牙的需求导致了对大象和其他动物的大规模杀戮。象牙贸易已经成为一个政治问题，许多政府和组织呼吁对象牙贸易实施更严格的监管和控制。

用于服装的动物皮毛也变得非常政治化。多年来，在服装中使用动物皮毛一直是一个有争议和争论的话题，许多人认为皮毛贸易是残酷和不人道的。这个问题已经成为有关动物福利、环境保护和消费者道德的讨论中的一个政治话题。

比如：珍贵野生动物涉及偷猎和物种保护，可是我们要吃肉，大规模养殖的动物皮毛该如何处理呢？



图2-70 达米安·奥特加，《象牙》，2012年

如图2-71所示，许多轮胎杂乱地堆在画廊空间中，一条白线叠加在它们上面。想象一下，一个筛子从上方漏下盐的粉末，它不管轮胎山脉的高高低低，从空中俯视是笔直的线，从某个特定角度看它也是笔直的。标题《刚果河》与约瑟夫·康拉德的小说《黑暗之心》以及弗朗西斯·福特·科波拉的史诗电影《现代启示录》有关，这两部影片都将沿着河流的旅程，作为神话和象征性的背景来审视殖民地遣返的概念，尤其是前者，描述了非洲内陆的神秘恐惧。



图2-71 达米安·奥特加，《刚果河》，2012

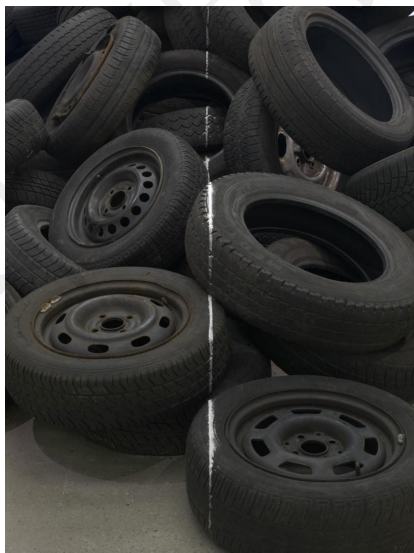


图2-72

我们从材料的视角来理解，轮胎指向了殖民时代非洲的橡胶种植园，盐指向了海洋。

奥特加对盐很感兴趣，新闻稿中说，盐既是防腐剂又是一种商品——尤其是肉类的腌制材料——也是经济交换的有力象征，可卡因可以被视为现代的等价物。这个阐释将维多利亚时代那些贪婪的自由营销者与当代毒品交易相提并论，作为墨西哥艺术家，达米安·奥特加熟悉整个当代毒品工业。

但在我看来，一条白线穿越轮胎山脉，很像在地图上画了一根笔直的线，就像一些非洲国家的国境线往往是笔直地分开两个国家。

当然，最政治化的材料一定是核材料。

核材料的生产、分配和使用受到严格的监管和控制，因为一旦发生事故或滥用，这些材料可能造成毁灭性的后果。因此，核材料的政治影响是重大的，这个问题往往是政治辩论和讨论的一个来源。核工业是全球经济增长和发展的一个主要贡献者，因此也是许多政治讨论和辩论的关键问题。而某些国家禁止获得某些级别的核材料，因为工业化使用的核材料和军事化用途之间存在可能的关联。核

材料在军事和国家安全方面的战略重要性进一步放大了其政治意义。

日本将向太平洋倾倒大地震后福岛核电站废水的做法，因其对环境和人类健康的潜在负面影响而受到许多国际组织和政府的谴责。因此，日本继续这种做法的决定已经成为政治紧张局势和谈判的根源。许多人呼吁日本停止这种做法，寻找更安全、更可持续的方法来处理核废料。此外，这个问题已经成为有关环境保护、能源政策和国际关系讨论高度政治化的问题。

大规模杀伤性武器（如化学和生物武器）以及具有潜在军事用途的材料（如稀土元素和战略矿物），与核材料一样往往受到严格的监管和控制，并可能成为政治谈判或冲突的工具。

费尔南德斯一直致力于挖掘并揭露隐藏在景观中的历史，不管是石墨开采矿厂还是逃亡奴隶栖身的古巴洞穴。在这个引人注目的装置中，费尔南德斯将美国大陆、阿拉斯加、夏威夷和所有美国领土描绘成焦土。通过使用木炭和手绘烟熏阴影，她将火作为毁灭和再生的象征。这幅木炭作品形成了一个似乎悬停在墙上的幽灵般的形象，指的是定居者殖民主义、土著种族灭绝和奴隶制的暴力遗产。木炭的材料——本身是由燃烧的树木制成的——也指的是土著人民使用的传统“刀耕火种”农业方法。通过这种可持续的做法，他们对选定的森林地区进行焚烧，在与欧洲接触之前的数千年里塑造了美洲的景观。

作业：想一想你身边简便易得的材料展，什么材料是政治性的，或者曾经是政治性的？设法挖掘它的历史和文化属性，利用它来做作品。

第三章 材料与工艺

自然物品很少不经加工就能直接作为材料使用。在旧石器时代，石头经过砍砸加工成手斧，新石器时代则经过打磨、钻孔等加工。就算捡一些树枝来搭建最简陋的窝棚，通常也需要折去不合适的枝杈。更别说从矿石到金属，有着漫长复杂的冶炼、提纯工艺。事实上，往往是经过加工之后，原始的物质才能被称为材料。

第一节 材料的性能与加工技术

原材料递归视角

原材料的概念是相对的，它取决于所使用的语境和艺术家/设计者正在考虑的特定产品。有时候，一些原材料在另一种情况下可能被认为是成品。木材，当它需要被加工成家具时，可以被视为原材料，但当它作为柴火出售时，则是成品。而我们通常所见的木材，从伐木工场到建材市场，其实已经经过加工。砍伐下来的树木其实也已经经过电锯加工，去除枝杈，树干才是原材料。从煤矿矿石到煤粉，是从原材料到成品。从煤粉再制作蜂窝煤，则煤粉又是原材料。

纸张是制作书籍和书画的原材料，但纸张本身是一种成品。从服装到布料到纤维，也是同样的道理。我们以为是原材料的东西，对另一些人却是加工过的。拥有这个“原材料递归”视角对我们理解材料和物品很有意义，其中潜伏着艺术创作的秘密。

比如，不用已经加工成木方的木料来做家具，而是用还带着枝杈的树枝来制造一把椅子，或者对一根树枝进行半加工，我们就得到了一件作品。

休·海登（Hugh Hayden）在纽约麦迪逊广场公园里放了100把美国学校典型的木椅和课桌，就是用带着枝杈的树枝来制造。成片的桌椅带着枝条，与冬季景观浑然一体。艺术家用“荆棘补丁”的标题来讨论灌木丛的概念，灌木丛对有些

人来说代表安全的藏身之地，而对其他人来说，它可能是一个危机四伏的恐惧之地。这种差异讨论了美国学校系统内存在的不平等现象。



图3-1 休·海登，《野餐桌》，材料是曼哈顿地区倒下的树木，2017年



图3-2



图3-3 休·海登，《美国》，胶合板上雕刻的豆科灌木，2018年



图3-4 休·海登，铁杉雕刻，2017年

加工可能涉及整套完整的步骤，如收获、精炼、制造、包装和分发。加工过程中涉及的具体步骤取决于原材料、所制造产品的类型及其所属行业。例如，炼钢的过程包括开采铁矿石，净化矿石，然后将其冶炼成钢。钢材加工成钢筋、钢管还是钢板，取决于运用场景，如建筑和制造业。用于军事用途的装甲还需要特殊处理。

加工工艺可以显著影响材料的性能

工艺不只是指手工艺，而是指所有加工材料的方法。加工工艺对材料有至关重要的影响。同样的麻纤维，可以编织成麻布，也可以抄成麻纸，搓成麻绳。艺术创作的机遇，有时候是对加工过程的延伸，有时候就潜伏在这样的加工过程中。

例如用于锻造金属的技术可以影响其硬度、延展性和耐腐蚀性，所谓百炼成钢。作为一名艺术家，通过了解材料与加工工艺之间的关系，可以以创造性和有效的方式选择和操纵材料，以实现艺术目标。

用于加工木材的技术，如锯切、干燥或粘合，会影响木材的强度、柔韧性和外观。同



图3-5 休·海登，《根深蒂固的整体》，云杉树，2017年



图3-6 休·海登，《圣餐》，2020年



图3-7 休·海登，《荣誉土著和房间中间的大象》，2020年



图3-8 邱志杰,《两棵树》,装置,2010年



图3-9



图3-10 彼得·根特纳尔, Tot in de Vezel
Atrium, 海牙, 2012年

样一根树木,可以纵向切成板材,可以横切成为许多带着年轮的圆形砧板,还可以用一种剥皮工艺旋转着加工成木皮——这种木皮在工业上用来制作胶合板的贴面,但我曾经用它来装订成木皮线装书。也可以像居斯帕·皮诺内(Giuseppe Penone)那样进行一种木材的“逆向工程”,从木方中掏出小树来。

如图3-8、图3-9所示,第一棵树是将数千本旧书籍堆叠固定进行切削,仿制出一棵树干的造型。树干的表皮由书页的立面切削而成,在树干的一些局部还可以看到书脊文字的局部。第二棵树,则是将一株完整的樟树切削成刨花一般的极薄的木皮,用这些木皮装订成606本线装书。

由于来自一棵完整的树,每本书上面的木头纹理都互相连接,每一本书第一页和最后一页之间书页上的纹理则是从树心到表皮的纹理变化。树木上无法切削成木皮的剩余部位则被制作成桌子和书架。展出时,一摞摞木皮线装书看似随意,其实严格按照树木原有的纹理摆放,这样每本书上面的木纹纹理完全互相连接,如同一条河流。

荷兰艺术家彼得·根特纳尔(Peter Gentenaar)用亚麻和大麻浆制作物品,然后将它们倒在薄竹架上。在干燥过程中,纸浆收缩约30%并使竹框变形,当竹子框架周围的湿纸浆变干时,它开始收缩和卷曲,就像叶子干了一样。艺术家设法控制这

个很大程度上难以预测的过程，从而创造出最终的形式。结果是巴洛克风格的和无限多样扭曲盘旋的纸艺术作品。

这些结构被悬挂在海牙市政厅的中庭，看起来就像优雅地漂浮的水母。艺术家坦言：“我只是部分地控制了这个过程，这令人兴奋。通常情况下，大自然对材料的‘把玩’比我计划或预见得更美丽。我只是提供便利，自然会在某个时刻接管。”



图3-11



图3-12 彼得·根特纳尔，《水鬼》



图3-13 彼得·根特纳尔，圣彼得堡英迪格酒店主餐厅，2014年

不断创新的加工工艺

与材料打交道的过程是无止境的，总有新的技术、技术、方法等着我们去探索 and 发现。任何一种古老的材料，经过新的工艺的处理，就会变得焕然一新。

对实验艺术家来说，不断学习和尝试不同的材料和工艺是很重要的，并挑战自己去推动可能的边界。



图3-14 Emre Can, 中东系列的蓝色梦想, 25½ 英寸 (65 厘米) 长, 3D 打印瓷器, 破碎和手工雕刻, 烧制至 1230°C, 2017 年

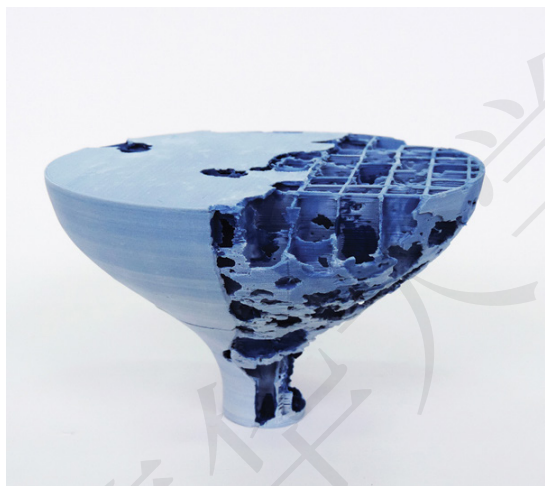


图3-15 Emre Can, 中东系列的蓝色梦想, 直径 6¼ 英寸 (17 厘米), 3D 打印彩色瓷器, 破碎和手工雕刻, 氧化钴, 烧制至 1230°C, 2017 年

新工艺的出现经常源于新科技的发展。

新的工艺和技术常常可以把旧材料转变成具有不同性能和用途的新材料。尤其是, 新工具的出现会带来全新的可能性。1830年前后的第一次工业革命的标志就一批车床、铣床、钻床的出现。新的切削工具和制造技术的发展使得以更高的精度和效率创造复杂形状和结构成为可能。金属加工进入全新的时代, 精密的蒸汽机气缸才被制造出来。

新工艺将旧材料转化为新材料的一个典型例子是3D打印的使用。3D打印是利用数字模型以精确的模式沉积塑料、金属或陶瓷等材料层来创建物理对象的过程。这一增材制造工艺使艺术家能够创造出用传统制造工艺无法创造的复杂性, 各种蕾丝状连环套索的错综复杂的形状因此得以出现, 这类形状用传统铸造和雕刻都是难于做出来的。

3D打印还可以控制一种材料内部的密度变化。一根表面上看上去

均匀的棍子, 实际上内部有空心、丝瓜瓢结构和实心的奇妙变化, 这样一来就改变了材料的实际重心与视觉中心。此外, 3D打印还可以用来重新利用旧材料, 比如塑料垃圾, 将其熔化, 用作制造新物体的原材料。

(Emre Can) 于 1984 年出生于土耳其博祖尤克, 他专注于装载黏土作为打印材料的 3D 打印机。3D 打印技术的发展产生了一种工艺, 可以制造出手工制作太难甚至不可能的形式。3D 打印擅长镂空结构, 这使得艺术家可以突破外壳, 揭示物体复杂的内部运作——其中的支持结构和组织系统。他宣称用陶瓷重现中东战乱

的废墟，既表达了他对新技术的兴趣，也反映了他对中东发生的破坏生命以及建筑物和文物的事件的担忧。

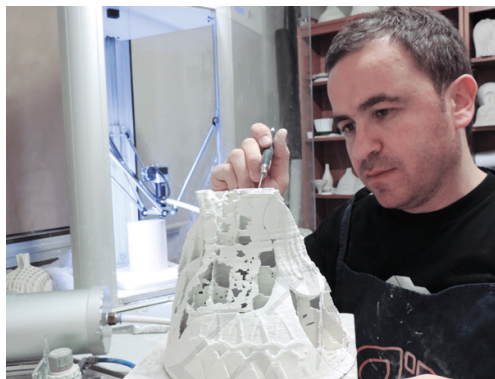


图3-16

图3-17

铝是很好的材料，运用广泛，铝基复合材料尤其对航空和汽车产业意义重大。但是铝这种材料难以生产合金——直接冷却铸造铝合金的时候，铸锭可能在外部看起来完美，但是铜或锰在其中分布并不均，导致铸造出来的铝合金存在质量问题。最新的工艺是用喷嘴喷射，产生更均匀的铜和锰分布，获得了高质量的铝合金。

向熔解中的铝材喷射气体形成发泡铝。这是一种非常轻质的材料，其外观及形成过程和火山喷出岩（一般被叫作“浮石”）十分相像。发泡铝的结构特点产生了强大的功能性，现广泛用于建筑行业 and 汽车工业，作为墙体和汽车盖的隔热材料使用。伦敦的设计师夫妻二人组 Studio Swine 用这种材料做出了这套“金属地质”系列之Metallic Geology橱柜，从艺术角度展示发泡铝的美学性。因为轻质以至于可以立在圆锥的顶部展示，也因为够结实，岩石外观的内部可以成为橱柜隔断。

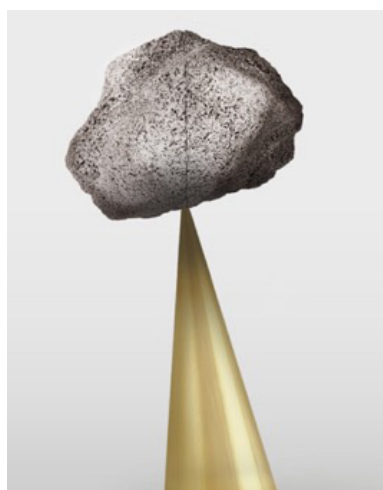
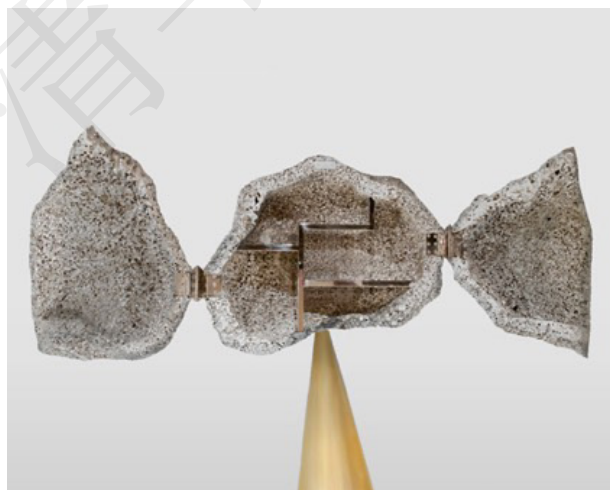


图3-18 Studio Swine, 《金属地质学》，发泡铝橱柜



图3-19



图3-20



图3-21 丹尼尔·阿尔轩，巴黎3020系列，
2020年

Studio Swine（超宽跨学科新探索者）是日本建筑师 Azusa Murakami 和英国艺术家 Alexander Groves 的合作项目。他们谈道：

“我们发现艺术最令人兴奋的方面是它改变材料的能力，以及随之而来的感知能力。回收是一个不受欢迎的词，它有很多无聊的含义，但它对我们星球的未来及其有限的资源至关重要。我们想在我们的工作中解决这个问题。”

传统上，我们对于石材只有切割、雕刻、抛光等工艺。但是人类早就在探索各种人造石（Engineered stone）。15世纪的威尼斯，工人们就采用大理石碎石混合水泥的方式来制作水磨石地面。20世纪以来工业突飞猛进，这种工艺发展成以环氧树脂结合大理

石粉或是石英石粉生产人造大理石和石英石的制程。目前中国已经超越意大利成为人造石的最大生产国。

丹尼尔·阿尔轩 (Daniel Arsham) 是一位出生于克利夫兰、现居纽约的跨学科艺术家, 他用人造石的概念来处理未来历史和虚构考古学的概念, 把古典雕塑都变成被腐蚀的考古对象。



图3-22

他在法国国家博物馆留尼旺大皇宫 (Réunion des Musées Nationaux) 驻地创作一年, 这是一家拥有 200 年历史的法国工作室, 以复制欧洲标志性作品而闻名, 他从那里收集到了来自巴黎卢浮宫、雅典卫城、维也纳艺术史博物馆和圣彼得博物馆的大量古典雕塑的模具和扫描件。丹尼尔·阿尔轩用人造石方法处理每一件雕塑, 在内部先加入了火山灰、蓝色方解石、亚硒酸盐、石英和蔷薇石英结晶。然后, 这位艺术家对这些作品进行了凿刻, 制造出斑驳剥落, 暴露其内部结构。假设这是一千年后的3020年对今天的巴黎的考古发掘成果。

目前天然玄武岩通过铂铈合金拉丝漏板高速拉制而成的玄武岩连续纤维已经和碳纤维、芳纶、超高分子量聚乙烯并称四大新纤维, 广泛运用在纤维增强复合材料、摩擦材料、造船材料、隔热材料、汽车行业、高温过滤织物。玄武岩连续纤维不仅强度高, 而且还具有电绝缘、耐腐蚀、耐高温等多种优异性能, 而且产品可降解, 生产过程也十分绿色环保。制成的玄武岩纤维无纺布、毡片等已经用来做消防员、军事装甲车乘员的防护服, 但在艺术、设计领域还很少看到有人运用。

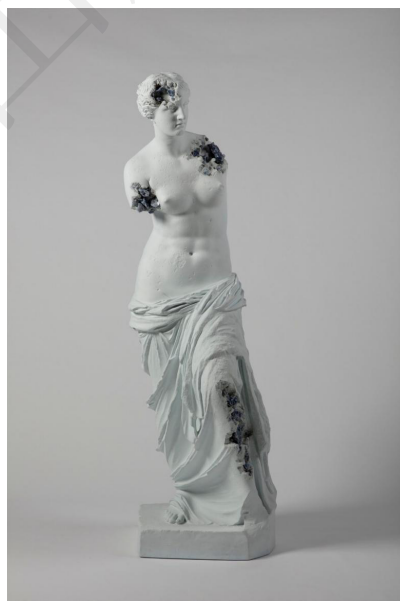


图3-23 丹尼尔·阿尔轩,《蓝色方解石侵蚀的米洛维纳斯》,蓝色方解石和水石,2019年



图3-24



图3-25



图3-26 2007年，特雷西塔·费尔南德斯“Mirror Canopy”，镀银玻璃，南佛罗里达大学当代艺术博物馆展览现场，2009年

有时候，所谓的新工艺其实并不是科技创新的结果，而只是新的脑洞。比如，只是某个领域中的传统用到另一个领域，就成了创新，效果同样焕然一新。



图3-27 特雷西塔·费尔南德斯，《墨镜》，由高度抛光的黑色玻璃纤维和大理石粉制成，2007年

比如近年来闽南一带很流行石材的“影雕”，就是把传真摄影图片的思路运用到石雕上，在黑色石料表面凿刻点状，用点的疏密分布获得光影色调效果。用于墓碑、写实图像在石头上的转印。虽然通常在民间运用中趣味平平，但作为工艺创新毫无疑问是成立的。这种“影雕”在数控激光雕刻机大规模运用之前其实早就流行开来了。只不过今天用数控雕刻机更容易实现了。



图3-28



图3-29

比如，用海绵或者毛衣来作为注浆陶瓷产品的模具。又如，把通常用于切割金属的车床用来切割陶瓷。



图3-30



图3-31

迈克尔·法戈（Michal Fargo），1984年出生于以色列，最著名的作品可能是Else系列。艺术家受到纹理、材料和非传统工作方法的驱动，使用海绵模具得到多样化的表面质感。她先雕刻成海绵碎片，然后将液体倒入空腔中。烧制的成品看起来非常有机。人们以为是海绵，但实际是陶瓷。



图3-32

“我的作品描绘了城市生活方式和对自然的遥远钦佩之间的对比。当我工作时，我在面对工业材料时使用最

幼稚和（有时）野蛮的技术。我试图捕捉对真实自然的渴望，同时庆祝它的进步和许多好处，也许将两种情感合而为一。”^①



图3-33



图3-34



图3-35 尼古拉斯·李斯蓝色漂浮碗，2020年

安妮特·布甘斯基（Annette Bugansky）的陶瓷用的是很相似的办法，只不过她用毛衣来作为注浆陶瓷的模具，而不是用海绵。

英国艺术家尼古拉斯·李斯（Nicholas Lees）通过切割陶瓷，创造出完美的层次，使瓷器具有独特的外观。他的作品看起来几乎完美到无法手工制作，只有机器才能如此

精准切割。但其实每件物品都是手工制作的，过程缓慢而细致。



图3-36



图3-37

他令人惊叹的陶瓷作品以精确且近乎建筑的形式探索光与影之间的游戏。主要是，这些瓷器获得了一种虚的边缘，在瓷器与另一个瓷器紧挨着的时候创造出

① 更多关于艺术家：<https://www.michalfargo.com/about/>

一种光感；如果挨得更近，它们甚至可能互相穿插。^①

作业：尝试将某一个领域的工艺处理技术用于另一种材料。比如将通常用于石材和玻璃处理的喷砂用于纸张或布料的处理。形成一件作品。

第二节 艺术家要研究加工工艺

过去很多艺术院校都有材料课程，但多数比较偏重视觉，也比较文艺。我们的材料课程深度融合技术史，因此势必要拿出精力来了解基础材料的加工工艺。

研究处理材料的过程，了解将原材料转化为成品的技术和技巧，可以让我们更深入地了解我们使用的材料，以及如何操纵它们来达到特定的效果或结果，并且在加工过程中加入想象力和差异性，以创造性和有效的方式选择和操作材料。

作为艺术家，要处理任何一种材料，我们首先要全面了解整个行业中普遍使用的常见加工方法，熟悉基本工艺种类和造价。

其次我们应该去了解某个材料在特定细分领域中的特殊使用方法。有的很好的方法只是昂贵而未能普遍采用，有的是因为社会需求有限，有的好工艺仅仅是因为不为人所知，其实这些都可能为我们艺术家所用。

然后我们还要经常跟踪材料加工工艺的进展，了解当前的材料工艺需要攻关的难点所在，知道行业的创新点。

艺术学生可以研究材料加工过程的一些方法，包括：

首先在互联网上开展研究，网络资源很丰富，已经足以迅速让你掌握一种材料的基本加工技术，通过视频观察材料加工过程会十分有用。

阅读有关材料加工过程的书籍、文章或其他信息，会使你迅速地有能力装内行。这对你下一步非常有用。要大胆去装内行，内行装多了，也就真变成内行了。

不管是采石场还是石料市场，一有机会就去进行实地参观和考察，与行业人员接触往往是迅速了解一种材料的有效办法。

有机会就亲自动手试验不同的加工技术和条件，看看它们是如何影响材料的。知识代替不了动手创作。你不亲手触摸过竹篾，尝试如何编织竹席，光靠视频是无法深刻理解的。动手锯一根木棍，刨光一块木板，动手抄一张纸，打磨一块石头，和一团泥巴，都能孕育创造性。

^① 更多关于艺术家：<http://www.nicholaslees.com/category/news/page/2/>

与材料科学家、工程师或在材料加工方面有专长的工匠合作，研发新的材料工艺。

值得特别提出的是，创作者一定不要只研究传统上和艺术有关的工艺。而要



图3-38

对各种科技驱动的材料处理工艺保持敏感。比如金属表面处理，不要只知道错金银镶嵌，要勇敢地去了解真空镀、气相沉积、粉末喷涂、热喷涂等工艺，其实这些都可以用来在金属上“作画”。15世纪铜版画技术的开拓就是利用了当时最新的金属处理工艺，形成全新的画种。



图3-39

2019年，马修·巴尼（Matthew Barney）在北京尤伦斯艺术中心的个展“宇宙狩猎”，除了展出电影《堡垒》，还展出了五件雕塑和一套奇异的铜板浮雕。

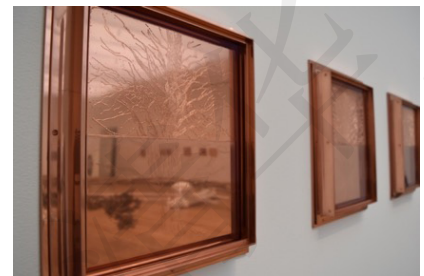


图3-40

一般的铜版画酸腐蚀法是用沥青防腐涂层覆盖铜版表面，用细针划破沥青防腐层，放入酸液中腐蚀。腐蚀后洗去沥青防腐涂层，则划过线的地方线条下凹，可以咬住油墨，从而可以印刷版画。马修·巴尼前半部分是一样的办法，用细针来划破沥青防腐涂层，只是他不放进酸液中腐蚀，而是把铜板放进酸性电镀铜溶液中，然后通上电流；这一过程使雕刻线条的边缘形成一层铜金属，铜分子不断地在这些画线的地方堆积起来，成为凸起的线条。创造了一种“生成”铜线条浮雕的办法。



图3-41

《堡垒》这部电影通过狩猎的故事，讲述了人类、动物和自然之间的复杂关系。这部电影以爱达荷州的荒野为背景。白雪皑皑的爱达荷州锯齿山风景迷人，故事大致基于狩猎女神戴安娜的神话。当她在树林里洗澡时遇到她的猎人阿克泰翁……艺术创作、土地利用、变态以及美国、宇宙和古典神话的

主题都出现在电影和艺术品组曲中。有意思的是，马修·巴尼自己出演电影中的角色铜版画家，作为美国林业局雇用的艺术家出现。他在制作一系列铜版画时跟踪并观察猎人。而电镀师也是电影中的重要人物。



图3-42



图3-43

展览中的5件巨型雕塑是以爱达荷州锯齿山脉被烧毁的森林里的树木作为模具。艺术家将熔化的红铜与黄铜浇灌于树木内，任其在树干中流淌，铸造出展现树木内部空间的独特金属雕塑。



图3-44



图3-45



图3-46



图3-47

图3-48 爱德华多·保罗齐，
Kardinal Syn，2004年

自古埃及以来，石膏一直是一种有用的建筑材料。然而，直到 20 世纪，它主要是作为早期制作青铜或大理石雕塑的准备材料，而不是作为成品的材料。石膏雕塑也被艺术学校用作培训工具。石膏加工技术是指用于提取和加工石膏的各种方法和技术，石膏是一种典型存在于地壳中的软矿物。石膏的加工通常包括几个步骤，如采矿、破碎和研磨、煅烧和研磨。这些步骤中使用的具体技术可以根据所加工石膏的类型和所需的最终产品而有所不同。总的来说，石膏加工技术的目标是以高效、经济、环保的方式提取和加工石膏。

石膏加工技术有几种类型，大致可分为两类：热加工和机械加工。热加工技术是利用热来提取和加工石膏。这可以包括煅烧等技术。煅烧包括将石膏加热到高温以去除其部分水分，以及闪速煅烧，它使用快速加热和冷却过程来生产高质量的石膏产品。

机械加工技术则是指利用机械手段对石膏进行提取和加工。这可以包括粉碎和研磨等技术。

爱德华多·保罗齐（Eduardo Paolozzi）等艺术家充分发挥了石膏的学术和古典内涵。保罗齐是波普艺术的先驱，被认为是英国波普艺术的发起人之一。他最著名的雕塑之一将米开朗基罗的《大卫》石膏像的脸打碎成几块再用麻线维系在一起。他的大卫实际上是他在哈罗德百货公司的橱窗里发现的石膏复制品，保罗齐将石膏像锯开并用木块将其粘在一起，创造了一个既是弗兰肯斯坦又是建筑工地的大卫。艺术家有意游戏于石膏这种材料作为建筑材料和艺术材料之间的暧昧关系。

这项名为 Kardinal Syn 的作品使用了来自商店橱窗假人的面部特征。麻绳缠绕在它饱受摧残和变形的脑袋的下颚处，暗示着暴力和身体束缚，而标题的喜剧文字游戏则增添了黑色幽默的意味。石膏作为造型材料，与他作为处理骨折的医用材料的双重身份，在这里被充分利用了。

医用石膏，又称手术石膏或绷带石膏，是一种用于医疗领域的石膏。它通常是由水、巴黎石膏和其他成分的混合物制成的，这些成分有助于提高其性能，如强度、灵活性和粘附性。医用石膏用于为骨折患者提供支撑。它也被用于医疗设备的生产，如夹板和牙套等。医用石膏用途广泛，可以塑造成各种形状和尺寸，以满足每种应用的特定需求。它还坚固、耐用，易于应用，使其成为医疗领域的基本工具。如今，医用石膏已经越来越细腻和敏感，成为很多艺术家最爱的材料。



图3-49 凯特·马林，《古典雕塑面具》，石膏，2020年

韩国艺术家李亨求（Hyungkoo Lee）长期以来的关注点是人体。他对身体感官的投入研究促使他探索照片、视频、表演等方式，最常见的作品形式是结合医用石膏、树脂、塑料、纸浆、青铜和铅等材料的雕塑。在这些各式各样的实验中，他经常扰乱和调整身体感官——通过整合不同的材料特性并将展览空间定位为实验室，进一步研究了一种新的身体/景观形式。



图3-50 李亨求，X，纸浆、石膏、医用石膏布纱布绷带、铝、不锈钢丝、亚克力板、纸、环氧树脂、泡沫塑料、丙烯酸颜料、美纹纸胶带，191 厘米 x 120 厘米 x 153 厘米，
图片由首尔 P21 提供，2019年



图3-51 李亨求，*Psyche up Panorama PU 11 - P*，纸浆、石膏、医用石膏布纱布绷带、铝、不锈钢丝、丙烯颜料，2019年



图3-52 李亨求,《X变化》,纸浆、医用石膏布纱布绷带、不锈钢棒和线、铝棒和线、镍线、弹簧、透明彩色PVC板、纸、泡沫塑料球、丙烯酸、环氧树脂、热成型PET瓶、遮蔽胶带,350厘米x1231厘米x1284厘米,2021年

第三节 不同材料的加工手法

金属加工

有许多不同类型的金属加工工艺,用于将原金属转化为具有特定性能和特性的成品。一些常见的金属的基本加工工艺包括:

①浇铸:将熔化的金属倒入模具中,使其凝固,形成具有特定形状的成品的过程。

②锻造:把金属加热并通过锤击、压或轧制成型的过程,从而产生强度和延展性都有所提高的成品。

③轧制:把金属通过一系列轧辊以减少其厚度、形成特定形状或改善其机械性能的过程。

④挤压冲压:把金属挤压进模具,以制造出具有特定形状和尺寸的成品的过程。

⑤焊接:把两块或两块以上的金属通过加热、加压或填充材料连接在一起的过程。

⑥热处理:对金属进行有控制的加热和冷却,以改变其微观组织和提高其性能,如硬度、韧性或延展性的过程。

研究还可以进一步细化：

金属表面处理工艺有表面改性处理（表面淬火、激光表面强化）、电泳、喷砂、喷丸、滚压、抛光、蚀刻、电镀、拉丝、微弧氧化、发黑与磷化、渗碳和渗氮、烤漆、浸渗、粉末喷涂、阳极氧化、表面覆膜技术（热喷涂、粉末喷涂）……比如金属拉丝在不锈钢产品中广泛运用，通过研磨使产品在工件表面形成线纹，起到装饰效果的一种表面处理手段。其工艺主要流程分为脱酯、砂磨机、水洗3个部分。根据纹路不同，可分为直纹拉丝、乱纹拉丝、波纹拉丝和旋纹拉丝。

和艺术品紧密相关的金属加工工艺有：篆刻、覆膜后刻画腐蚀（铜版画的重要处理）、错金银、镶嵌、花丝镶嵌、压花、水转印、激光雕刻等等，以及起源于日本的木纹金工艺（Mokume-gane）。

每一种金属加工工艺都有其独特的特点和能力，可以用来制造具有不同性能和应用的不同类型的金属产品。作为一名艺术家，重要的是要了解不同的金属加工过程，以及如何用创造性和有效的方式来操纵金属。



图3-53

木材加工工艺

有许多不同类型的木材加工工艺，用于将原木材转化为具有特定性能和特性的成品。一些常见的木材加工工艺包括：

锯：用锯把木头切成特定大小和形状的过程；

刨床：用刨床或其他机器把木头磨平的过程；

钻孔：用钻头在木头上钻孔的过程；

磨砂：用砂纸或其他磨料使木材光滑和抛光的过程；

上胶：用胶水或其他粘合剂把木头连在一起的过程；

碳化、防腐、防裂、涂饰、着色、打蜡等表面处理工艺。

雕刻：制作木雕的基本手法。

涂饰：在木材上涂一层保护层或装饰层的过程，如油漆、清漆或污渍。中国、日本等地的漆器已经成为一种独立工艺。从中又发展出螺钿等工艺品种。

此外还有木皮嵌花工艺，构成了一类艺术类型。



图3-54 Henrique Oliveira 的回收胶合板刨花艺术品

石材加工工艺的种类

每一种石材加工技术都有自己独特的特点和能力，可以用来制造不同类型的具有不同性能和用途的石材产品。作为一名艺术家，了解不同的石材加工技术以及如何以创造性和有效的方式来操控，石材是很重要的。

石头在矿山开采阶段分为人工开采和爆破开采两类，开采出来的大石块叫作荒料，一般是用金刚石圆盘锯进行锯解加工成毛板。石材加工技术有许多不同的类型，用于将原

石转化为具有特定性能和特性的成品。传统的加工是在毛坯的块石（荒料）、条石、石板的基础上进行分种类、分层次加工，根据用户要求由粗凿光至细磨光逐渐加工。一些常见的石材加工技术包括：

- ①采石：用锤子、凿子或锯子等工具从地下开采石头的过程，
- ②切割：用锯子、磨床或其他切割工具将石头切割成特定大小和形状的过程，
- ③钻孔：用钻头在石头上钻孔的过程，
- ④雕刻：用凿子、锤子或其他工具对石头进行塑形和雕刻的过程，今天已经大量运用数字雕刻机。
- ⑤抛光：用抛光化合物或其他材料将石材抛光至高光泽的过程。研磨抛光的目的是把岩石的颜色和纹理完全展示出来。用磨具或材料使石头光滑和抛光的过程，过去用毛毡加蜡再加各种不同颗粒粗细的金刚砂细粉进行抛光，现在已经大量使用研磨机。

仅仅是石材的表面处理工艺，就包括：

①酸洗（Pickling）：用强酸腐蚀石材表面，使其有小的腐蚀痕迹，外观比磨光面更为质朴。大部分的石头都可以酸洗，最常见的是大理石和石灰石。酸洗也是软化花岗岩光泽的一种方法。

②“荔枝”（Bushhammered）：表面粗糙，凹凸不平，是用凿子在表面上密密麻麻地凿出小洞，有意模仿水滴经年累月地滴在石头上的一种效果。

③“菠萝”（Picked）：表面比荔枝加工更加凹凸不平，就像菠萝的表皮一般。

④火烧（Flamed）：高温加热之后快速冷却，就形成了火烧面。利用组成花岗岩的不同矿物颗粒热胀系数的差异，用火焰喷烧使其表面部分颗粒热胀破裂、

脱落，形成起伏有序的粗面纹饰。

⑤刷洗（Brushed）：表面古旧。处理过程是刷洗石头表面，模仿石头自然的磨损效果。

⑥水冲（Water-jet）：用高压水直接冲击石材表面，剥离质地较软的成分，形成独特的毛面装饰效果。

⑦喷沙（Sandblasted）：用普通河沙或是金刚砂代替高压水来冲刷石材的表面，形成平整的磨砂效果。

和艺术品密切相关的还有各种仿古处理工艺，包括酸洗仿古、磨洗仿古等。

泥土加工工艺

有许多不同类型的黏土加工技术，它们被用来将原黏土转化为具有特定性能和特性的成品。一些常见的黏土加工技术包括：

楔压：揉捏和挤压黏土以去除气泡并形成均匀稠度的过程；

捏捏：用手捏捏黏土的过程，用手指或拇指捏出细小或纤细的形状；

卷制：把黏土卷成又长又细的条状，然后堆叠或塑形，制成更大或更复杂的形状的过程；

压片：把黏土碾成平整的薄片，然后切割、塑形或装饰以制作成品的过程；

模塑：把黏土压成模子，以创造出具有特定形状或纹理的成品的过程；

烧制：把黏土在窑中加热到高温，使其硬化并变成陶瓷的过程；

每一种黏土加工技术都有其独特的特点和能力，可以用来制造不同类型的黏土产品，具有不同的性能和应用。



图3-55 陈箴，《净化室2》，2010年

纺织品加工工艺

有许多不同类型的纺织加工技术，用于将原纤维转化为具有特定性能和特性的成品织物。一些常见的纺织加工技术包括：

①纺纱：纤维缠绕在一起形成纱线或线的过程；

②织造：把纱线交织在一起，形成具有特定图案或结构的织物的过程；

③编织：把纱线圈在一起，制成具有特定图案或纹理的织物的过程；

④染色：用染料处理织物，使其具有特定的颜色或图案的过程；

⑤印花：用染料、颜料或其他材料在织物上装饰图案的工艺；

⑥整理：用化学物质或其他药剂处理织物，使其具有特定的特性，如柔软性、防水性或阻燃性的过程。

在纺织品的后期处理，还有漂白、磨毛、轧光或者叫压光、轧花或者叫压花、植绒、转移烫花、涂层洗水、石磨、喷墨、固色处理、防水、防风、防绒处理、抗静电处理、阻燃处理、防紫外线处理、拉绒、磨绒、抗起球处理、压皱起皱、发泡处理、拉幅定型、柔软预缩等后处理工艺。

直接和艺术家密切相关的有印染（蜡染、扎染、夹纈）、印花、刺绣等多种处理工艺。

纸张加工工艺



图3-56 黄永砅，《爬行动物》，纸浆，1989年



图3-57 韩国艺术家Jae Ko，《流动》，操纵纸卷来创造液体形状和漩涡，休斯敦当代艺术博物馆，2016年

有许多不同类型的纸张加工技术，用于将原纤维转化为具有特定性能和特性的成品纸张。一些常见的纸张加工技术包括：

①制浆：纤维相互分离，并与水混合形成浆液的过程；

②成纸：把浆液倒在移动的筛网上，然后把水排掉，形成一张湿纸的过程；

③压纸：把湿纸压在滚筒或其他表面之间，以去除多余水分，使纸的厚度均匀的一种方法；

④干燥：用热、空气或其他方法使纸干燥的过程，以产生具有特定水分含量的成品；

⑤压延：把纸通过一系列滚筒，使其表面光滑、有光泽

或有质感的过程；

⑥涂布：在纸上涂上一层颜料、上浆或其他材料，使其具有特定的性能或外观的过程。

每一种纸张加工技术都有自己独特的特点和能力，可以用来创造不同类型的具有不同性能和应用的纸制品。

后期还有植绒、压花等多种工艺。

皮毛加工工艺

毛皮加工工艺用来将动物的皮毛转化成具有特定性能和特性的成品。常见的毛皮加工过程包括：

- ①剥皮：去除动物身上的皮毛，并去除任何剩余的肉、脂肪或组织的过程；
- ②去肉：用刀或其他工具将皮毛上剩余的脂肪和组织刮掉的过程；
- ③酸洗：把毛皮浸泡在盐和水的溶液中，以保存它，防止它分解的过程；
- ④鞣制：用化学物质或其他药剂处理毛皮的过程，使毛皮更耐用，更能抵抗细菌、真菌和其他污染物；
- ⑤整理：用化学物质或其他药剂处理毛皮，使其具有特定的特性，如防水、阻燃或色牢度的过程；
- ⑥雕刻、压花、上光、打蜡等处理工艺。



图3-58 温·德尔沃伊，《文身猪》，2004年

玻璃加工工艺

常见的玻璃加工工艺包括：

- ①吹制：将玻璃加热至熔化，然后用吹管吹制成模子或形状的过程；

②浇铸：将熔化的玻璃倒入模具中，使其凝固，形成具有特定形状的成品的过程；

③熔合：将玻璃片加热和熔合在一起，以形成具有特定形状或纹理的单个玻璃片的过程；

④窑铸：将熔化的玻璃倒入模具中，然后在窑中加热模具和玻璃，以创造出具有特定形状或纹理的成品的过程；

⑤倒塑：玻璃加热至变软，然后通过重力或压力塑成新形状的过程；

⑥染色：用金属离子溶液处理玻璃，使其表面产生装饰性颜色或图案的过程。

此外，还有玻璃钢化、抛光、印刷、镀膜、彩绘、雕刻和蚀刻、磨砂等多种处理工艺值得探索开发。

塑料加工工艺

常见的塑料加工过程包括：

①注射成型：将熔融塑料注入模具，然后冷却和硬化，以制造出具有特定形状的成品的工艺；

②挤压：将塑料加热并强迫通过模具，以产生具有特定形状和尺寸的成品的过程；

③吹塑：将塑料加热并吹入模具，以制造出具有特定形状的中空成品的工艺；

④热成型：把塑料加热到变软，然后用压力或真空把它塑造成一种新形状的过程；

⑤旋转成型：在模具中加热和旋转塑料，以创造具有特定形状和纹理的成品的过程；

⑥压缩成型：将塑料加热并压入模具，以制造出具有特定形状和纹理的成品的过程；

塑料的表面处理包括喷涂、电镀、印刷、镭雕、咬花、IMD、OMD、NCVM，等等。

“塑料”类别的一系列材料是第二次世界大战后最重要的发明。就像钢铁和混凝土的工业应用一样，塑料对日常生活的许多方面都产生了直接而显著的影响。作为一种全新的实验室培育的材料，塑料在 20 世纪 60 年代作为消费时代的材料也具有隐喻意义。塑料是一种灵活且适应性强的艺术制作材料。乙烯基、泡沫和塑料布等软塑料柔软且有弹性。它们可以缝合、粘合或在某些情况下充气。而丙烯酸树脂和聚氨酯等塑料坚硬耐用。它们可以像钢一样被加热、弯曲和用于建

筑。塑料重量轻，便宜且易于运输。它可以着色，其反射、透明和半透明表面允许艺术家探索光线如何穿过物体。它最大的问题是难于自然降解，因此很多环保艺术家致力于收集废弃塑料制品来创作。



图3-59 Aurora Robson, Isla, 塑料碎片 (PET + HDPE)、铝铆钉、有色聚丙烯和云母粉, 2014 年



图3-40 黛安娜·科恩, 《消费后曼陀罗》, 塑料袋、把手、线和图钉, 2001 年

鱼的大型装置，由大量用过的塑料水瓶构成，位于巴西的博塔弗戈海滩。艺术家通过使用废塑料来创作作品，有效地凸显了大众消费主义对海洋生物的影响。该作品是 2012 年联合国可持续发展大会宣传活动的一部分，旨在就这些问题对观众进行教育。



图3-41 群星, 瓶海, 博塔弗戈海滩, 2012年

橡胶加工工艺

常见的橡胶加工工艺包括：

①混合：将生橡胶与其他成分，如填料、油或化学品混合，以产生具有特定

性质的均匀化合物的过程；

②压延：把橡胶混合物通过一系列的辊，以产生具有特定厚度和质地的薄板或薄膜的过程；

③挤压：将橡胶混合物挤压进模具，以制造出具有特定形状和尺寸的成品的过程；

④成型：将橡胶混合物加热并压入模具，以制造出具有特定形状和纹理的成品的过程；

⑤硫化：用热、压、硫或其他化学物质处理橡胶的过程，使其分子交联，从而产生强度、弹性和耐用性都有所提高的成品；

⑥涂饰：用化学物质或其他药剂对橡胶进行处理，使其具有特定的性能，如颜色、耐候性或阻燃性的过程。



图3-42 Chakaia Booker, 《猫》(El Gato), 橡胶轮胎和木材, 肯珀当代艺术博物馆藏品, 2001年



图3-43 Chakaia Booker, 《原始吸引力》, 2001年

在20世纪90年代初期，布克（Chakaia Booker）对曼哈顿东村城市景观中汽车起火后的旧轮胎和烧焦的橡胶产生了兴趣。最初，她被轮胎的易用性所吸引，她很快意识到它们的艺术可能性和表现力。对于布克来说，废弃轮胎的磨损本质上类似人类的生命周期和衰老过程。橡胶的色调变化让人想起人类身份的多样性，她通过密集的切割、缝纫、切碎和弯曲过程将普通工业材料转化为准有机、奇异或威胁形式。而轮胎胎面则参考了非洲侨民的纺织品设计和标识。

作业：选择一种本书中没有列举的材料，或者没有详细介绍的材料，去研究它的全套处理工艺。

第四节 交叉运用工艺和材料

创造性地使用材料，往往意味着交叉组合运用工艺和材料，把通常用来处理一种材料的工艺用于另一种材料。不同的领域或行业，针对不同材料，形成了不同的工艺传统。习惯之后，有时候会形成思维的固化。

例如我们上节谈过：缝合通常只用于织物，我们时常会忘了，其实石板、金属等材料也是可以用线来缝合连接的，就像我们在金缕玉衣等例子中所看到的那样。因此，我们要时常提醒自己，面对一种材料的时候，有意从其他领域寻找可能的办法，故意进行交叉组合利用。这种类型的交叉使用可以是解决问题或挑战的一种创造性和创新性的方式，它既是一种技能和知识在领域之间的迁移，也可以是一种结合不同材料和技术的优势的方法。



图3-44

案例：用编织工艺处理金属等硬质材料

非洲加纳的艺术家埃尔·安纳特绥（El Anatsui）以其用废弃瓶盖和金属条制成的巨大壁挂作品而闻名。无数彩色金属条、废弃的酒瓶金属盖、牛奶罐盖和印制铝板，它们被冲压、扭曲、压制、捏成玫瑰花结，然后被细铜线像锁子甲一样互相连接，形成波澜壮阔的视觉盛宴，具有纪念碑的庄严感。这些闪闪发光的壁挂像金属瀑布、宝石覆盖的风景或反光的窗帘，也像是某种地图。它们致敬加纳阿散蒂人的肯特布传统，由废弃酒瓶盖拼接而成的色彩斑斓、图案密集的区域也追溯了非洲殖民地和后殖民地经济和文化交流的历史。



图3-45 埃尔·安纳特绥，《焦点》，铝线和铜线，284 厘米 x 304 厘米，2015 年



图3-46 谢尔盖·克洛蒂，《我妈妈的衣橱》，2015年



图3-47 谢尔盖·克洛蒂，科切拉谷的“许愿井”，2021年

埃尔·安纳特绥已经成为非洲艺术的代表，并很大程度上引导了他之后非洲艺术的发展。

谢尔盖·克洛蒂（Serge Clottey）于1985年出生于加纳。与埃尔·安纳特绥把啤酒瓶盖变成织物不同的是，他用相同的办法来处理塑料物品。他切割、压平、钻孔、缝合和熔化他的塑料件——通常是一些切碎的塑料桶，将它们重建成巨型壁挂。塑料物品不反光，但颜色鲜艳刺激。这些作品不但是对非洲水资源短缺的评论，也是对现代非洲的消费、贸易和移民的评论。在他的许多壁挂雕塑中使用的亮黄色塑料片是从被称为Kufuor加仑的水容器中切割出来的，该容器以加纳前

总统约翰·库福尔的名字命名，他在21世纪初期的一场毁灭性干旱期间创建了水分配中心。那时候人们会带着这些黄塑料排长队等待装水。这些桶的局部有时也会带有不同的标记，表明承运人的语言、宗教或政治信仰。欧洲殖民者将这种塑料桶带到加纳以运输食用油。如今，塑料容器无处不在，用于运送饮用水。“作为殖民项目的重新利用遗迹，它们不断提醒着帝国的遗产和全球环境正义运动。”

案例：用金属加工工艺来处理纸

使用金属加工技术，使用锤子、凿子或冲床等工具来塑造和处理纸张，如模型铸造的工艺来处理纸，我们会得到模铸的纸浆雕塑。

用冲压的办法来加工纸制品，我们就会得到压花。这个技术在书籍封面，信封，贺卡的表面纹理上广泛应用。也有不少艺术家利用它们来从事创作。

冈瑟·于克（Günther Uecker）是战后德国“零集团”（ZERO，由 Heinz Mack 和 Otto Piene 创立的艺术家团体）的重要代表人物，他的装置经常是用在木板上钉疏密和斜度不一致的铁钉，将数千颗标准钉子钉入铺有亚麻布的木板和物品中，获得一种视错觉和动感——图像随着观看者的视角和光线的不同入射角度而变化。

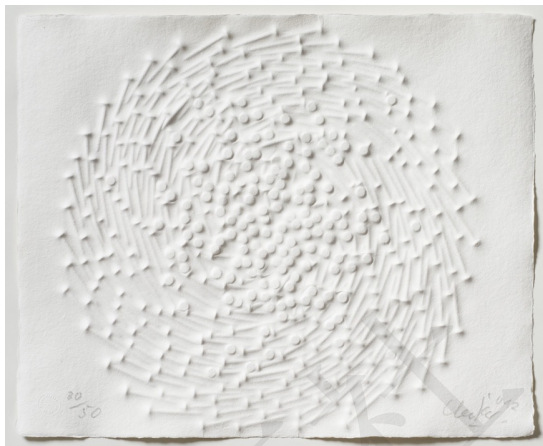


图3-48 冈瑟·于克，《螺旋海因斯伯格》，平纹纸压花，2012年



图3-49

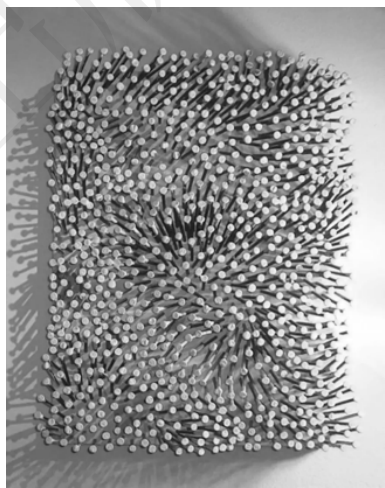


图3-50

纸上的压花因为无色，完全靠侧面光来显示高度，因此在制造视错觉上与他的铁钉雕塑十分吻合。其太极图般的动感描述在这些纸上作品中也同样强烈。

反之，一般用于处理纸的工艺也有机会运用在金属上。例如英国产品设计师山姆·巴克斯顿（Sam Buxton）Mikroworld品牌，就是把折纸的办法用在小金属板上，做出



图3-51 冈瑟·于克，《向哈菲兹致敬 - MOTIF 42》，平纹纸压花，2015年

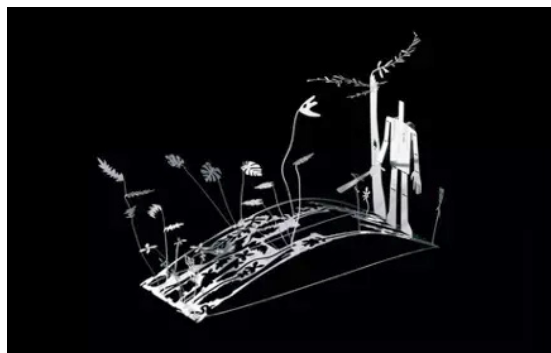


图3-52

了他的畅销玩具。我的《摇钱树》装置，就是把剪纸的技法，用来处理金属汽油桶。传统拉花工艺如果挪用于处理金属板，可能是一种很好的制作弹簧的方式。

案例：编织技术用来处理纸张

把编织技术用来处理纸张的案例很多。有人把纸张搓成纸绳子，再用来编织挂毯，比如中央美院毕业的艺术家王雷就做了很多类似的编织物。



图3-53 田中秀穗，《消失和出现的墙》，纸编织，2009年



图3-54 盖伦·吉布森-康奈尔，《暴风雨》，2021年



图3-55 纽约市、柏林、布达佩斯、布宜诺斯艾利斯和索菲亚的街头找来的海报，切条编织，182.9厘米×254厘米

盖伦·吉布森-康奈尔（Galen Gibson-Cornell）的实践结合了城市探索、流行文化研究和材料处理。他日复一日地徒步探索城市，研究“城市皮肤”的各个层面——覆盖在墙壁和招牌上的纸质广告、海报、传单，带回到他在费城的工作室，与20世纪50年代的法国新现实主义者不同的是，他并不是直接搬用层层叠叠的海报墙废墟效果，而是把它们裁切编织重组成为一种五彩斑斓的纸挂毯，将这些材料、思想和经验解构为有条不紊和冥想的艺术作品。

西班牙建筑师马寇斯·阿圭德罗（Marcos Agudelo）将中美洲地图裁碎成为纸条，再重新编织成挂毯。把被操控、被切割的中美洲国家的悲惨境况以简洁的方式呈现出来。

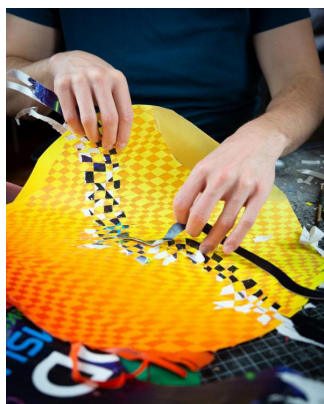


图3-56 盖伦·吉布森-康奈尔，《分享我的快乐》，2021年

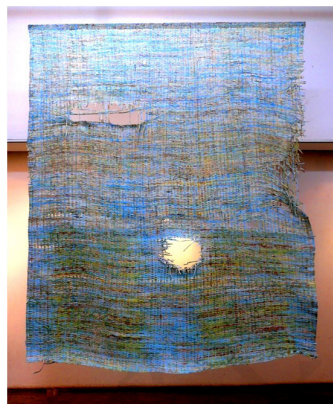
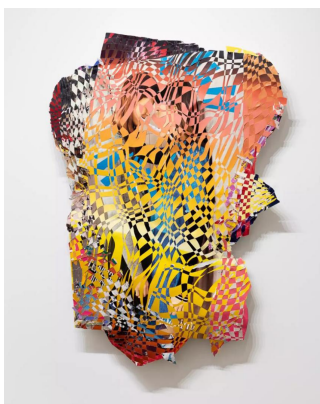


图3-57 马寇斯·阿圭德罗，《破碎的中美洲》



图3-58 马寇斯·阿圭德罗，《破碎》



图3-59

当然并非所有跨领域的工艺类型都可以无限制地用来处理其他材料。比如，我们设想如何把玻璃或陶瓷工艺用来处理纸张或皮毛，就会遇到很大障碍。当然，这种觉得绝无可能很可能只是我们今天想象力的缺陷。也许在不久的将来，随着工艺的进步，我们可以像折纸一样处理玻璃。创新首先来自大幅度、跨领域的工艺挪用和材料挪用。保持开放的心态，是保证创造性使用材料的重要前提。

作业：提出一个挪用其他领域的工艺用于另一种材料的案例。

第四章 寻找更加特殊的材料

人们常用的材料，通常因为好用和容易获得——性能好、适应多种加工可能之外，容易获得并且成本可接受也同样非常重要。人们不使用的材料，通常在上述几种指标中有所欠缺。但是突破惯性思维，回避这种指标上的缺陷，甚至故意把这种缺陷当作优势进行发挥，则是创新的秘密。比如我们常用石头、金属或至少是木头来做雕塑，而不用纸浆来做雕塑，是因为它不能防潮防火，不适合于在户外气候中长久存在。但是纸雕塑也因此可降解、可焚烧，重量轻，在特定的场合，这些特点就可能成为优势。

艺术家们经常在寻找可以在艺术作品中使用的特定材料，并可能花费大量的时间和精力去做实验，力求材料效果惊艳，精准地实现创作目标。有的艺术家致力于开发通常不使用的材料，另辟蹊径，使自己的材料库更独特。有的艺术家以昂贵来达成这种稀有性。有的为了这种独特性甘愿冒犯文化禁忌和惯性。有的则是从大家熟视无睹、不屑一顾、弃之不用的材料中独具慧眼地看到可能性，人弃我取，大开脑洞。总之，当代艺术家在开发材料的特殊性上可谓八仙过海，各显神通。

第一节 使用有机材料和身体材料

今天的人们依然对由艺术家用动物身体或人体创作作品感到惊奇，其实大可不必。要知道人类从一开始就用动物皮毛做保暖衣物和帐篷，用骨头制作骨器，用骨角作最早的乐器，用羽毛作为装饰，用动物毛发做成毛笔和刷子……来自动物身体的材料从来都是艺术创作的重要资源。甚至于，用人类身体来制作物品，也并非难以想象，比如将新生儿的胎毛制成胎毛笔送给父母收藏。头发从来都是一种经济资源，甚至成为一种产业，这本不是什么秘密。但是由于人们的健忘，运用身体材料、有机材料依然还是在很多场合可能引发惊吓。于是当代艺术家们“幼稚”的策略依然频频奏效。

因此，照理来说，2010年当歌手嘎嘎小姐（Lady Gaga）身着生牛肉礼服参



图4-1 达米安·赫斯特，《远离羊群》，羊的标本和甲醛溶液，1994年



图4-2 达米安·赫斯特，《所有大小生物的表面下都有一些坚固的东西》，玻璃、不锈钢、镍、黄铜、橡胶、涂漆中密度纤维板和动物骨架，2001年

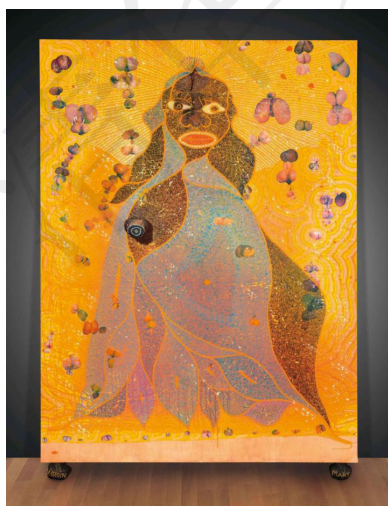


图4-3

加 MTV 音乐录影带大奖时，不应该引发任何惊悚才对。在此之前，中国艺术家张洵曾经穿着鼓鼓囊囊的肉类套装走在纽约街头。古巴艺术家塔尼亚·布鲁格拉（Tania Bruguera）在1997年哈瓦那双年展上的一场表演中，将一头山羊的尸体绑在她赤裸的身体上，并吃下用盐调味的泥土，表演持续了将近一个小时。艺术家说，这一怪诞激烈的姿势是为了谈论西班牙征服期间古巴土著集体自杀的问题。

达米安·赫斯特（Damien Hirst）最具标志性的作品将动物尸体浸泡在甲醛溶液中。该系列包括绵羊、牛、鸟甚至斑马，有时候会将动物的躯干剖开，这是科学处理过程与基督教图像的迷人结合。有时候这种浸泡生物标本的模式会故意勾引博物馆学和畸形秀传统，标本之间在展柜陈列形式中展现出叙事和情景构建的欲望。

另一位新英国艺术家的代表克里斯·奥菲利（Chris Ofili）因为1996年《圣母玛利亚》（*The Holy Virgin Mary*）结合了大象粪便的巨型拼贴画在纽约布鲁克林博物馆展出的时候被当时的纽约市市长鲁迪·朱利安尼（Rudy Giuliani）试图禁止而闻名。这幅画中，奥菲利使用了其在津巴布韦驻留后带回伦敦的大象粪便，这做法使得保守派思想家认为这是当代艺术惹是

生非“亵渎神明”的象征，让天主教徒都深感不安。人们忘记的是，当年欧洲艺术家最爱使用的颜料印度黄，就是印度人用芒果来喂食奶牛获得的尿液的沉淀物。

艺术家恶作剧的天性让他在画面上还故意点上了两坨大象粪便便球，这种挑衅还包括这其实是一位五官夸张的黑人圣母，周围环绕着从情色杂志上剪下的女性臂部的蝴蝶状图像，甚至于圣母的左边乳房也是使用大象粪便绘就的。

居住在伦敦的法国艺术家玛格丽特·休莫（Marguerite Humeau）创作了“FOXP2”，这是一个关于智慧生命起源的大型跨学科研究计划。FOXP2 聚焦引起声道进化的基因突变（人类的语言能力的基础，人类和黑猩猩之间仅有的 2% 的基因差异产生了关键分歧）。这个研创计划与科学家展开合作。在这个计划的第三板块“没有灵魂的身体”中，大象进化成了有智力和情感，能够为死去的爱人流泪的物种。于是她前往泰国寻找大象的眼泪，然后将其注入她的雕塑中。

她还通过 eBay 等网站在线订购五花八门的奇怪材料（通常是粉末），然后将它们混合在一起形成液体，调配出人体的化学成分——包括氧、碳、氢、氮、钙、磷和几十种其他元素——并将其称为“液体人”。

这些有颜色的液体在 2016 年于东京宫举办的展览“FOXP2”中为站立着大象雕

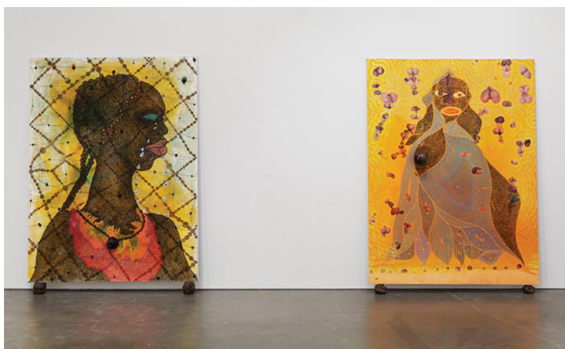


图4-4 克里斯·奥菲利，《开花》，1997年



图4-5 玛格丽特·休莫，《没有灵魂的身体》

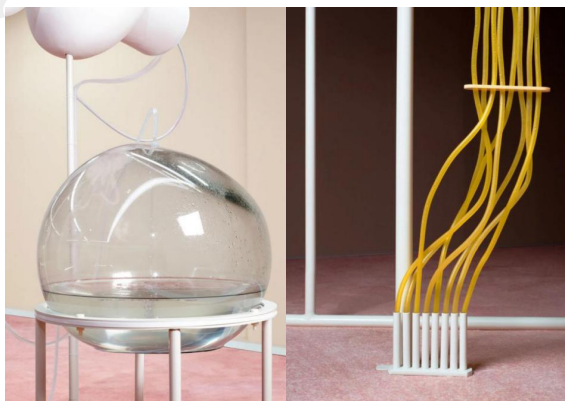


图4-6



图4-7

塑的地毯慢慢地染色。人类沦为液态，沦为原始的汤。同时曼陀罗调制的致命颜料也通过管道渗透进地毯里面，以至于展览标签要专门提示人们注意自己的鞋子。

温·德尔沃伊（Wim Delvoye）是比利时当代艺术家，他在20世纪90年代初开始在猪皮上文身，再将文了图案的猪皮包裹在树脂模具上作为雕塑。2004年他在北京顺义购买了一个农场，开始用

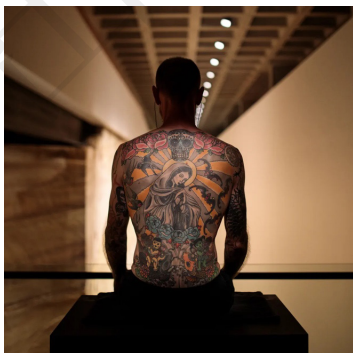
活着的猪作为画布。小猪由专家照顾，他们定期清洁猪的伤口并进行新文身。文身和小猪一起长大。图像包括迪士尼公主、宗教图形、时尚品牌标志。



图4-8 温·德尔沃伊，《文身猪》，2004年



图4-9 温·德尔沃伊，《文身的蒂姆》，2008年



2008年，温·德尔沃伊还在一名男子的后背上文身，这名男子是一名来自苏黎世的前文身店老板，他背上的图像混合了骷髅、日本锦鲤和基督教肖像画。这件作品已经以15万欧元的价格卖给了德国策展人兼收藏家 Rik Reinking，这位被文身的男子蒂姆收取了售价的三分之一。合同规定蒂姆必须每年在美术馆出现三次，展示他的文身。



图4-10 沃尔夫冈·莱布，《生命之楣》

该作品由一个长长的木架子组成，架子上放着400个手工拉

坏的陶罐（图4-11）。这种陶罐在印度市场上经常被用来喝一杯牛奶后随意地砸碎丢弃。现在这些罐子里装满了从印度宗教寺庙收集的骨灰。骨灰既是生命终结的象征，也是重生的象征。架子的高度恰恰是对宗教建筑装饰带的致敬。莱布作为医生的早期训练使他对这些生命周期和自然元素有了独特的看法。沃尔夫冈·莱布以白色大理石上的牛奶开始，以花粉、蜂蜡等作为主要材料，延伸到骨灰的时候非但不带有任何一丝不详之感，反而渗透着他的艺术特有的平静。

英国艺术家马克·奎因（Marc Quinn）经常使用与身体相关的材料。奎因在1991年用共计5.68升自己的血，用一个精细的模型浇筑出他的“自我”雕塑系列的第一件。翻模浇筑的雕塑当然写实而惊人，更主要因为材料的惊人，而迅速成为20世纪90年代崛起的“新英国艺术家”的代表作，并成为查尔斯·萨奇（Charles Saatchi）收藏的一部分。

从那时起，他每五年左右就制作一个新的冰冻血雕塑，因此从1991年以来又铸造了四次头像，形成了《自我》系列——记录了艺术家随着年龄增长出现的面容变化。奎因每次都使用了四到五升他自己的血液，这些血液是分五个月的时间逐渐抽取出来的。冻结成雕塑后它们必须在-15摄氏度的恒定温度下保存在冷柜中，以防融化。评论家认为这低温保存的需求，是对人类依赖性的评论，以及为了生存而与某种事物联系起来的需要。

使用头发的艺术家很多，从海外华人艺术家谷文达到印度艺术家希拉·高达



图4-11 （局部）



图4-12



图4-13 Jayoung, 手, 数码印刷, 2008年

等等。头发关联着种族身份，而且头发在死后很长时间不会腐烂，因此它是一种特别合适的纪念象征。更妙的是，它的可塑性极强。

韩国艺术家Jayoung颇为值得一提。艺术家的母亲是一名治疗师和韩国传统舞者。艺术家从小看着她的舞蹈长大，本能地理解身体练习的仪式能量，可能会触

及语言和逻辑的缺席之处。

Jayoung说：“我从小听家人流传的故事长大，关于日本占领朝鲜、朝鲜战争以及塑造 20 世纪韩国的军事独裁统治。记得小时候，经常因为宪兵对示威学生使用有毒催泪瓦斯，不得不跑回家。”

2005 年，Jayoung移居美国的前一年参加了在韩国的一次静修。就是那种清空头脑，“关注当下”并将注意力集中在身体上的禅修练习，这驱使艺术家去寻找一种既能体现身体又能体现思想的材料。于是头发成为理想材料。艺术家用从自己头上剪下来的头发，然后把头发变成雕塑。每一根头发都是手工打结或编织成的形状，轻飘飘的头发雕塑在观众的运动和环境中产生的气流中微妙地移动。将观众的意识转移到极微妙的感知上。



图4-14 裙子，（局部），2007年

Jayoung说：“所有这些直接和间接的经历都让我了解了人类的处境。我寻找自己的方法来处理痛苦、清理记忆并走向康复。我一直在寻找一种既能体现身体又能体现思想的材料。人的头发是有形的、有触感的，并将观众的注意力集中在身体上。使用头发让我制作出大部分透明的形式，就像看不见的思想和记忆一样。”

事实上，考察一下历史，我们会很容易发现，使用有机材料一点都不奇怪。我们自古以来大量用骨头做成骨器，用牛角、动物的皮做成鼓和号，用丝、羊肠等做成琴弦，用羊皮当作纸张，夯筑夯土房屋的时候，往三合土中加入红糖、糯

米和鸡血，烧制骨瓷的时候加入人类和动物骨粉，等等。中国传统刺绣中还有一种“发绣”，妇女用自己的头发来绣出菩萨像等形象，以示虔诚。头发本来是烦恼丝，拔下头发来刺绣，既是奉献也是去除烦恼，一举两得。

今天，当化学合成的材料被普遍使用之后，艺术家使用有机材料和身体材料，才一下子成为少见多怪之事。甚至有些时，会引起不适的感觉。而这，可能恰恰是驱动着艺术家重新发掘身体材料的能量的巨大动力。

作业：考虑若干合法获得身体材料的途径，例如收集人们剪下来的手指甲，从理发店获得头发，从牙医那里获取拔下来的病牙等等。想一想，什么情况下使用这些身体材料有机会变成作品。

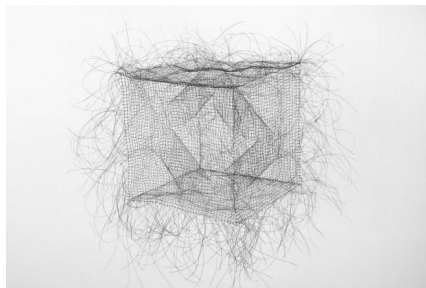


图4-15 形与空#7，艺术家的头发，胶水，2015年

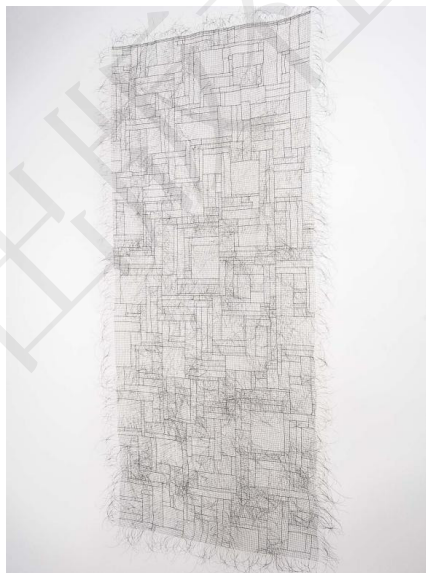


图4-16 膜，艺术家的头发、胶水，2017年

第二节 使用不可思议的材料

有许多艺术家以在他们的艺术作品中使用极端材料而闻名，例如危险的、有毒的或具有挑战性的材料。艺术家们用这些材料来探索越界或边缘的主题，挑动社会的敏感神经，创作具有煽动性、挑战性或争议性的艺术作品。

如图4-17、图4-18所示，在



图4-17 特蕾莎·玛格丽丝，《纸》，2003年



图4-18 特蕾莎·玛格丽丝，《回收的血液》，2009年

《纸》、92 张尸检后用于清洗尸体的水浸透了的法布里亚诺纸。有机物质诸如血液和脂肪之类的东西留在纸上。

特蕾莎·玛格丽丝（Teresa Margolles）是墨西哥的艺术家，她探索的主题却是很多人唯避之唯恐不及的——死亡。生于1963年的她获得过传播学和法医学文凭，20世纪90年代初期受雇于墨西哥城，担任殡葬师。在那里

她每天接触尸体：暴力或吸毒的受害者、交通伤亡者、身份不明的尸体。她深入太平间研究尸体，并与死者的家属接触。1990年，特蕾莎·玛格丽丝创立了一个名为 SEMEFO 的艺术家团体，这个词是西班牙语“验尸官办公室”的变位略缩语。这是一个相对松散的艺术合作社。成员来来去去，但所有成员的关注点都是暴力、死亡和排斥，而且都使用了太平间的材料。他们致力于通过太平间来研究充斥着暴力、毒品和政治动荡的墨西哥城的社会，观察太平间内外家庭对于死亡的反应，最终，由死亡问题指向了更深层的贫困问题。于是，血迹斑斑的床单、破碎的挡风玻璃上的玻璃碎片、布满弹幕的墙壁或用过的手术线等，成为了特蕾莎·玛格丽丝的材料库。毒瘾、饮食失调、自杀、杀人、大屠杀，死亡无处不在，但我们更愿意视而不见。但艺术家固执地将它们从墨西哥城的凶杀现场带回我们的艺术展厅。特蕾莎·玛格丽丝说：“我们都是目击者，我们不能站在受害者的立场上。”

在2009年威尼斯双年展上，特蕾莎·玛格丽丝代表墨西哥馆参展，她展示了一大批用来覆盖贩毒受害者尸体的布。成排悬挂展出的布料带着血污，似乎隐约可见人体的轮廓，但又处在一种笔触性抽象绘画的水平上。



图4-19



图4-20

而在展出的老式宫殿的另一个房间中展示着视频，特蕾莎·玛格丽丝先去太平间清洗尸体，获得这些男男女女受害者的水和血的混合物，用来把展厅中的大理石地板清洗了一遍。影片展示了在法医实验室进行尸检之前用热水清洗尸体的过程。上升的蒸汽充满了房间；这种无形但是来源奇特的材料，似乎把暴力和不祥的气息弥散在整个空间中，引发巨大的震惊和心理恐惧，进而形成对社会问题的严厉审问。就连观众观看视频所坐着的混凝土长凳的混凝土，也是用这种清洗尸体的水调配的。通过空气和水的媒介，死者的气息在这个空间中无所不在。



图4-21 特蕾莎·玛格丽丝, *Entierro*, 1999 年



图4-22

在一个宽敞、空荡荡的房间里展示着一块沐浴在聚光灯下的小混凝土块，在这个混凝土块的中心浇筑了一具死产婴儿的尸体。死产不当尸体处理，而是当作医疗“废物”残酷地处理掉。而死亡胎儿贫困的母亲通常负担不起常规葬礼的费用。在一位贫穷的母亲恳求下，特蕾莎·玛格丽丝为孩子制作了这个坚固但可移动的坟墓。



图4-23 特蕾莎·玛格丽丝, *37 Bodies*

混凝土砖块作为建筑材料的事实与胎儿/死亡/坟墓的意象之间的冲突，无

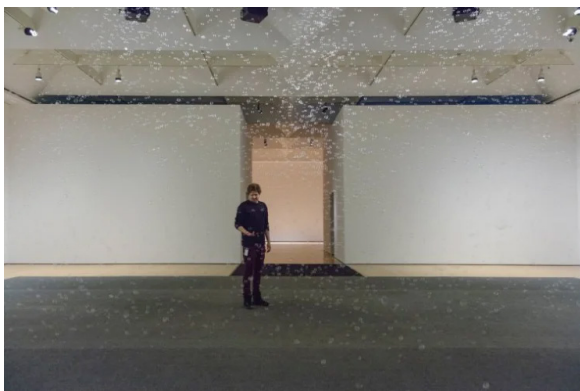


图4-24 特蕾莎·玛格丽丝,《在空中》,2003年

任何特征标示的混凝土砖块具有一种匿名性,这与牺牲的个体身份之间的冲突,赋予这件作品独特的残酷和空漠感。

用较短的手术线一点点打结在一起,这些线是从暴力事件的死者身体上拆解下来的,上面沾有体液,它们形成一条长线来纪念墨西哥谋杀受害者。

艺术家也把这种来自太平间并在尸检前被用来清洗尸体的水调和肥皂泡,并用肥皂泡机器不停地把它们喷洒到空中。观众虽然知道这些水其实已经消毒,但关于水的来源的信息依然在制造心理影响。肥皂泡的美丽与不断破灭,本身就经常被用来作为生命短暂的隐喻。此时,它本身就变成一种勾连生死的物质,这些轻飘的彩虹色球体落到展厅的地板上或我们这些参观者的手背上,瞬间爆裂,也让逝者以微小的物质颗粒重新呈现。这种呈现在这里依然可见。



图4-25 特蕾莎·玛格丽丝,《哭了》,2009年

在另一件作品中,艺术家甚至用加湿器来代替肥皂泡机,我们与死者的相遇在最美丽的景观和愉悦的体验的同时也被带到了最极端。我们无法不呼吸,只要在展厅中呼吸,或许就能感受到微弱的异样气味。在墨西哥城,正如在世界各地,官僚系统运行平稳,每一个死亡所代表的惊悚、情感、丑闻和悲伤,被例行公事地处理,案件结案了。但死亡仍然存在于空气中,它会以凝结和降水的方式重新渗透到我们的生活中。

从谋杀发生的地点所收集的浸有血的织物,用金线刺绣。

作品Dragged Flag (图4-26)由一块布料组成,布料“浸渍”了从墨西哥城附近的刑场收集的血液。乍一看,这面旗帜就像一块染成各种色调的大纺织品。

《死亡之声》（图4-27）这一行动发生在加利福尼亚州威尼斯的丽都海滩，看起来像是一种大地艺术。扬声器中播放的每段音频都是发现被害妇女尸体所在的区域的录音。墨西哥警方进行的初步调查显示，自1993年以来，华雷斯城已有600多名妇女成为杀害女性的受害者。



图4-26 特蕾莎·玛格丽丝, *Dragged Flag*, 2009年

艺术家安德烈·莫洛金（Andrei Molodkin）以在具有各种文字和符号形状的空心树脂雕塑中灌注进原油而著称，而在新展览中，他居然要求参观者献血200毫升，并用观众们的血浆灌注进具有空心文字图形的树脂块中，以便完成他的新装置作品《年轻的血》。现场有医生和护士操作，观众可以选择把自己的血由气泵注入哪一些文字中，灌注血液之后，字体由透明显影出来，形成一首歌的歌词——这些歌词在俄罗斯是被禁止或被审查的。



图4-27 特蕾莎·玛格丽丝, 《死亡之声》, 声音装置、扬声器, 2008年



图4-28 安德烈·莫洛金, 《年轻的血》, 2019年

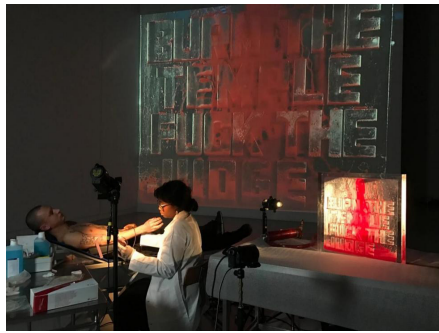


图4-29 这其实不是艺术家第一次使用献血。在2009年的作品*Le Rouge et le Noir*中，他在玻璃雕塑中注入了车臣油和俄罗斯士兵的鲜血

东京艺术家渡边一生（Issei Watanabe）的戒指含有一点冰毒，这是一种毒品，在所有吸毒群体中普遍流行。渡边一生在 2010 年作为普拉特艺术硕士生展出了这件具有挑战性的艺术品。

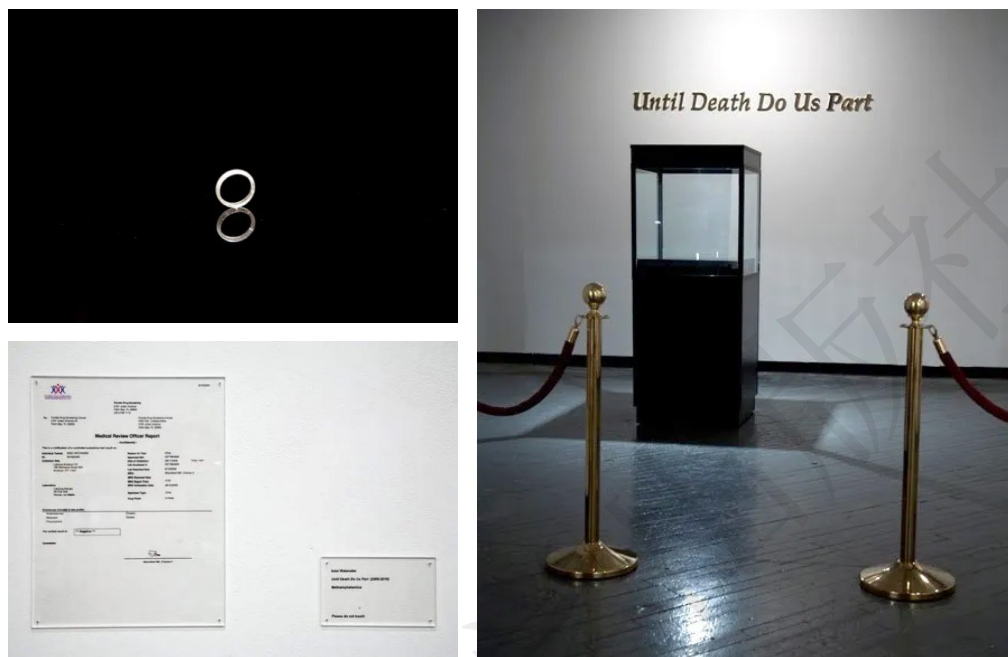


图4-30 渡边一生，《我们至死不渝》，冰毒戒指，2010年

渡边一生的声明

“为了我的论文展览，我用甲基苯丙胺制作了一个结婚戒指。它是传统结婚戒指的形状和大小，但它不是黄金或者钻石制成的，而是用甲基苯丙胺——俗称‘冰毒’的违禁药品——但是在吸毒社区中非常流行。”艺术家自称，这件作品的灵感来自“嫁给……”这个表达方式，它通常被用来描述与某物的结合、上瘾或爱到死。“瘾君子与他们滥用的物质结了婚”，于是冰毒成了戒指。

为了创作这件作品，艺术家不得不做出声明：“作为我的艺术作品的一部分，我已经对我的血液进行了药检。测试结果是否定（无毒）的。这些证明展示在我的雕塑附近。我不会消费、制造、进口、出口或贩运毒品。我只用了少量的甲基苯丙胺在我的作品中。”

无独有偶，荷兰艺术家Diddo的作品*Ecce Animal*也使用了毒品，他的骷髅头雕塑由可卡因和明胶混合制成。Diddo在实验室测试了可卡因的纯度，确定其纯度约为 20%。对艺术家来说，他不只是为了强调药物滥用或成瘾的危险，而是强调

当今世界人的本性。人们对毒品的依赖，人的互相依赖，动辄成瘾的倾向性，深刻地滴表明了人类的动物本性，并没有因现代社会的发达而改变。

什么材料被认为是刺激的甚至是极端的？这和文化习惯有着巨大关联。

“极端”其实是对习惯的极大幅度的挑衅。安德烈·莫洛金用征集献血的方式来构造文字，相比之下，传统佛教僧侣经常刺破手指用血来抄写经书，被视为正常行为。

中世纪欧洲教堂中有一种“藏骨堂”（ossuary），用人体骨骼，包括股骨和头骨砌成墙，做成吊灯，密密麻麻，铺天盖地。著名的有葡萄牙人骨礼拜堂、科隆圣乌尔苏拉大教堂的乌尔苏拉卡默（Ursulakammer）、波兰的Czermna 骷髅礼拜堂、米兰的San Bernardino Alley Ossa等等。巴黎的地下墓穴中，整整齐齐地砌着600万人的骨骼。今天看起来惊世骇俗的景观，曾经在另一种文化中平淡无奇。

因此寻找极端材料，其实是寻找文化的避讳和习惯的例外。



图4-31 Diddo – *Ecce Animal*, 模压可卡因（街头采购）和明胶，12 厘米 x 18 厘米 x 22 厘米，2004年



图4-32

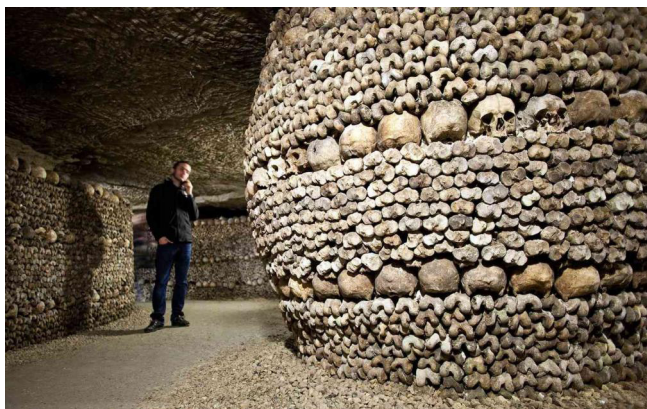


图4-33

作业：关注你的身边，哪些材料是人们避讳使用的，可以被视为“极端材料”，为什么？构想一下，你有没有可能以合理合法途径获得这些材料，并利用他们来做作品？



图4-34

第三节 使用难以驾驭的材料

好用的材料大家都用过了，要让人感到不可思议，你不得不去尝试着把不那么好用的材料用起来。所谓不那么好用，往往因为材料难于控制，难于定形，控制难度很大，所以一般人放弃利用，但你一旦找到办法善加利用，往往就会引人



图4-35

入胜。这给我们一个教训：艺术的令人惊奇的程度，与其难度是相关的。容易做的事情人们都会去做，你也去做，做出来的结果是注定不会一鸣惊人的。困难的事情，失败的风险更大，但获得的引人入胜的收益也会更大。实验性的艺术家与循规蹈矩的平庸的艺术家，一定程度上就是由这种敢于迎难而上性格区分开来的。

一般来说，比较难于驾驭的材料是：烟、雾、气泡、气味等等。但恰恰就是这些难于控制的材料，成就了一批艺术家。

中谷藤子（Fujiko Nakaya）是一位出生于 1933 年的日本艺术家，她以融合雾和其他自然现象的沉浸式装置而闻名。

中谷藤子最著名的作品之一是她于 1993 年创作的装置作品《云》。“雾雕塑”完全由水雾制成，它们每时每刻都在根据温度、风和大气而变化，营造出一种神秘和神奇的感觉。她在世界各地的许多地方展出了这个装置，包括麻省当代艺术博物馆和威尼斯双年展上。

早在 20 世纪 60 年代，中谷藤子作为纽约艺术与技术实验（EAT）集体的成员就已经声名鹊起，她与他人共同创立了集体视频广场，并开设了日本第一家视频艺术画廊。近年来气候危机议题引人注目，她的作品再次引发特殊共鸣。



图4-36

中谷藤子说：“水既是一种雕塑元素，又是无尽时间过程的隐喻，它能将物质现实与媒体体验产生的幻觉连接起来。”有趣的是，她的系列事件既没有被归入具体派和物派运动，也不被归入反形式、过程艺术和后极简主义的欧洲-北美血统。



图4-37

马瑞勒·纽德克（Mariele Neudecker）是一名德裔英国艺术家，住在布里斯托尔。她的装置作品通常融合了景观和自然的元素。父亲在当地中学教授化学、生物学和物理学，“当我年轻的时候，我和父亲一起在学校的实验室里度过了相当多的时间。我喜欢观察他与我我的兄弟姐妹一起进行的实验”，这种经历使她在成为艺术家之后经常与科学家和研究人员合



图4-38 马瑞勒·纽德克，400 Thousand Generations，2009年

作，以跨学科的实践去研究自然界的本质。

在她的作品中，她经常使用模型、微缩模型和其他技术来创造一种错位感和迷失感。纽德克在 20 世纪 90 年代凭借她的“水箱作品”而崭露头角——在玻璃水箱中精心制作的风景模型，通过玻璃纤维、化学品、水和照明的精心平衡。这些微型环境以模型山、森林和冰原为特色，全部浸没在液体中以复制一系列云雾大气效果，这些作品令人回想起 19 世纪浪漫主义绘画的崇高。



图4-39



图4-40

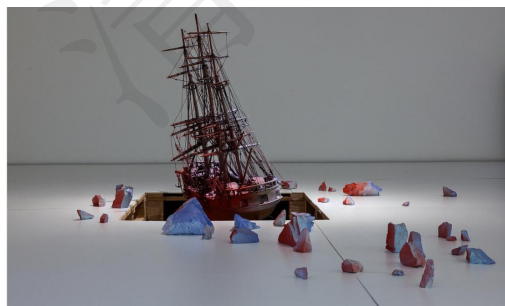


图4-41 马瑞勒·纽德克, *After Life*, 混合材料、瓦楞纸板、3 台显示器上的视频, 2016年

她于2007年创作了装置作品“云景”（Cloudscapes），包括一系列小型的景观模型，它们被悬挂在充满雾的玻璃罐中。雾创造了一种神秘和超凡脱俗的感觉，并邀请观众以一种新的方式探索微型世界。

2001 年，纽德克在德国明斯特附近的 Tiggelsee/Steinfurt 人工湖中以 1:1 比例安装了一个被淹没的村庄。尽管最初让人想起德文特河谷和其他淹没在水库下的失落村庄，但今天很难不从生态焦虑的角度来看待这个非凡的项目。“我有兴趣在更广泛的意义上质疑并可能重新调整我们对世界的理解，当然，围绕气候变化的政治是其中的一部分，”她说，“我认为艺术是一个让别人通过我的眼睛看东西的机会，而不是告诉他们要看什么。人

们如何看待它取决于他们。”

纽德克的水箱作品一开始并不是为了参考气候变化而设计的；当她开始制作它们时，这个主题还没有成为社会热点。然而今天，这些水下世界似乎是水下生态恶化的预兆。随着气候变化，我们对“自然”、“风景”和“树木”的看法也发生了变化。现在在她的作品更多地关注在看似势不可挡的时代中的生存问题。2019年她呈现了一片淹没在刺鼻的黄色环境中的森林，让人联想到灾难性的环境崩溃。

当然，比马瑞勒·纽德克更知名的彩色雾的作品是奥拉维尔·埃利亚松（Olafur Eliasson）的作品，但两件作品出发点略有不同，埃利亚松感兴趣的是色光在人们大脑中产生的补偿作用，以及接近于失明状态的孤立感。在北京的尤伦斯艺术中心展出的时候，他甚至把地面设计为缓慢地沿着弧线从地面变成墙面，这也是为了唤起身体与感觉之间的冲突——“这表明我们感官的相对性比我们想象的要高得多，我们有能力重新校准或至少停止麻木。”

作为北欧艺术家，在更多的时候，奥拉维尔·埃利亚松也是聚焦于气候问题的。对自然和天气的兴趣一直是他的艺术的焦点。尤其以大型、壮观和迷人的装置而闻名，这些装置通常结合了光、空气和水，并且包含自然变化过程。他也曾把北极的冰块搬运到伦敦来提醒气候变化。在这件作品中，风力把弥散在圆环附近的雾气吹成各种形状，作品一直处于可控与不可控之间。



图4-42 马瑞勒·纽德克，呼吸黄色，混合媒体
包括。玻璃、水、盐、塑料，63.6厘米×56.6
厘米×168.5厘米（加上底座），2019年



图4-43 马瑞勒·纽德克，《山间晨雾》，
1997年

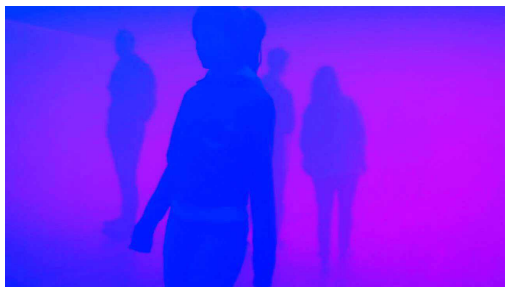


图4-44 奥拉维尔·埃利亚松，《你的盲人
乘客》，2010年



图4-45 奥拉维尔·埃利亚松，《天气预报》，2016年



图4-46 奥拉维尔·埃利亚松，《冰钟》，2018年



图4-47 奥拉维尔·埃利亚松，《雾的集合》，2016年

艺术家已经用几千年时间来描绘云，它是最多变也最优雅的艺术对象。但直接去制造云，始终是可望不可即的梦想。相比之下，类似于埃里希这样的艺术家，用多层平行玻璃片上的喷砂图形来创造可见但并不真实存在的云的三维形象，是更加现实的视觉魔术。但是这并不是真正的云，只是三维形式的云雾的图像。



图4-48 埃里希, *La Vitrina Cloud Collection*, 2011年



图4-49

直接控制云雾的努力，荷兰艺术家博德瑞特·施密尔德（Berndnaut Smilde）最终获得了成功，虽然仅仅是短暂的成功，最终只能作为摄影存在，而不是装置。施密尔德仅使用烟雾和水创造了寿命约为10秒的云：刚好足够通过相机镜头捕捉这些转瞬即逝的艺术品。他在世界各地拍摄了他的云状幻影——从煤矿到大教堂——该空间必须寒冷且有点潮湿，空气不流通。首先把水雾化，然后喷雾器喷射出水蒸气，看起来非常高科技，其实不然，它就是真正的云彩形成的过程。

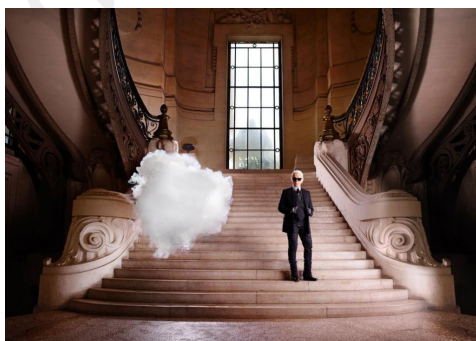


图4-50 博德瑞特·施密尔德, *Nimbus* 系列, 2012年

这些蓬松的云朵出现在地牢之类禁闭空间中的时候，显得格外轻盈和浪漫。当然，作为摄影作品，打光也很重要，布莱恩·纳尔逊（Bryan Nelson）写道：“云是用烟雾机产生的，但必须仔细监测房间的湿度和气氛，才能让烟雾如此优雅地悬挂，并以如此逼真的形式出现。背光用于从云中带出阴影，让它看起来像是若隐若现的不祥雨云。”

从 2013 年开始，日本著名艺术家名和晃平（Kohei Nawa）一直在世界各地的展览创作由肥皂泡组成的云状风景。这是一个黑暗房间中巨大的翻滚的泡沫云装置。泡沫从八个不同位置不断冒出，观众在其间穿行，甚至被允许玩这些泡沫。

他组织了经验丰富的专业团队来支撑作品，他们使用清洁剂、甘油和水的混合物来制作泡腾形式，要产生足够坚硬的泡沫以保持形状，使得上升的泡沫体积连接在一起并达到极限，继而掉落散布在地面上。整个装置还包括安装复杂 PVC 防水涂层、防水油布的巨大水池、防滑橡胶涂层，以及压载重物、空气推进装置（泵、压力调节器、连接件、管道），等等。在每次展览期间，产生泡沫的液体也需要更新维护。



图4-51 名和晃平，《泡沫》，洗涤剂、甘油、水、尺寸可变，爱知三年展，2013年

奥拉维尔·埃利亚松在上海龙美术馆的展览“虚无不是什么都不是”中也展出了一件肥皂泡作品，这是一面大墙，在普通人身高视平线的高度上开了一道十公分左右的缝隙，从这个缝隙看进去，是一个水平面，气泡像雪花一样缓缓落下，互相叠加，不断创造出某种微观多变的穹顶建筑，又不断地破灭，改变着这些结构。整个隔墙的内部空间被蓝色灯光照亮，隔离日常经验，赋予着这件作品一种象征性——令人想起世界万物的方生方灭，简洁而深邃。

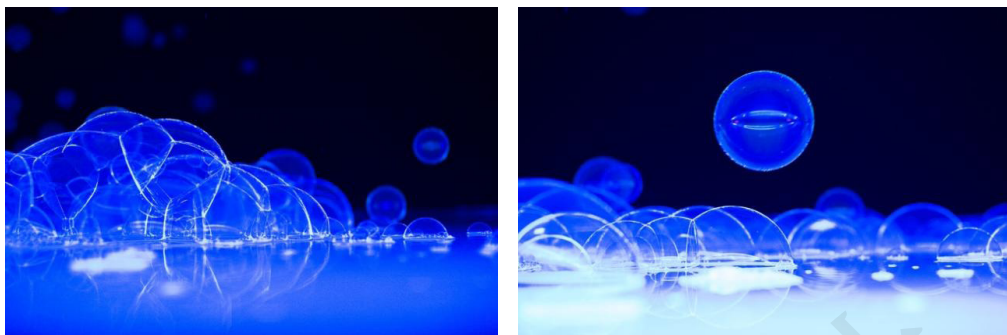


图4-52 奥拉维尔·埃利亚松,《幸福》, 2016年

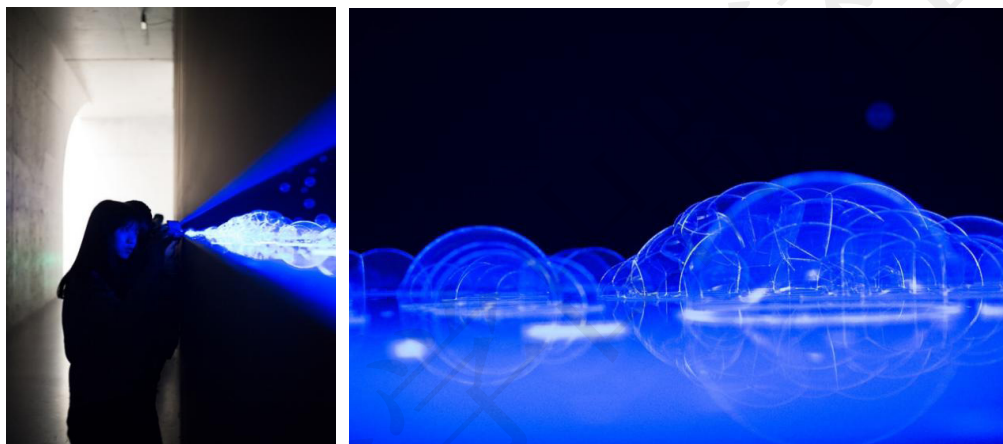


图4-53

图4-54

大木真司 (Shinji Ohmaki) 是一位日本艺术家, 他出生于日本传统布艺世家, 亲身经历过全球工业时代传统手艺的困境, 对于变化、生老病死和传统的美感的危机有痛切的感受。他创作的大型装置作品通常融合了景观和自然的元素, 用风驱动薄纱, 在空间中飘动, 创造沉浸式和梦幻般的环境, 探索命运的短暂、不稳定性与时间等主题。

布料的质感在此也参与了整体感觉的营造, 气流在波浪中搅动布料, 产生类似于层叠、流动和蒸发的水的波光粼粼的运动。挑战着重力和人们的时间感知, 轻盈飘动的织物的运动, 让时



图4-55 大木真司,《时空界限》(Liminal Air Space-Time), 2018年

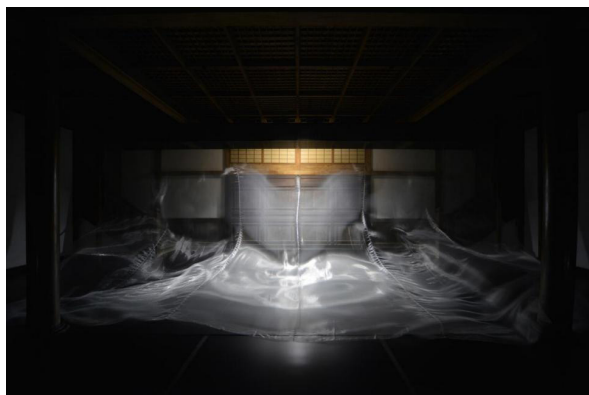


图4-56 大木真司,《时空界限》(安装在日本香川县栗林公园)织物、风扇、尺寸可变



图4-57 法比安·贝尔吉,《从洞中冒出的黑烟》, 2013年

间时而加速,时而变得缓慢。这种感觉甚至蔓延到观众的身上,让他们开始体会自身的重量、移动,以及自身与空间的关系。

存在的短暂性一直是大木真司探索的主题。在这件装置中,隐藏的风扇与机械化程序以及与空气、湿度和温度的外部相互作用相结合,使布料像波浪一样运动。艺术家曾说:

“即使是一块简单的布料移动,划分时间和空间的界限也在发生变化,在创作我的作品时,想象观众将如何移动以及环境将如何改变他们对作品的体验是非常重要的。由于新冠疫情的影响,人类正走在不同的道路上,从生活、思想、国家和社会的各个方面重新审视我们与他人的关系,例如未解

决的能源问题和种族主义问题。在思考别人是什么的同时,我想重新审视一下我所站的立场。我对无形存在的追寻,就是在黑暗中抓住一束光,将其传递下去。”

出生于瑞士的艺术家法比安·贝尔吉(Fabian Bürgy)最初是一位雕塑家,致力于创造一些“不该存在的事物”——通常都是一些小型的场景,探索“事物的转变、错位和功能障碍的轻微暴力和令人不安的过程”。他后来转入数码图片领域,以至于当我们翻看他的网站时,往往难以判断看到的是一张数码处理的假场景图片,还是一个不可思议的大装置。例如那些黑色液体倾倒在空荡荡的房间中,以及房间中的一团乌云。但是《从洞中冒出的黑烟》看起来是真的装置。这件作品看起来是向极简艺术和过程艺术恶作剧般的致敬。从地板或展台底座小孔中冒出的黑烟会很快充满房间,可能会很快将观众赶出这个空间。它迫使我们思考作品、空间和观众三者的关系。^①

① 艺术家网站: <https://fabianbuergy.com/>

物态的烟雾确实很难控制。在舞台美术中，烟雾师和灯光师简直同等重要，是彼此独立的行当。因此，更多艺术家采用了摄影、视频的方式来调用烟雾的能量。严格来说，这类作品不属于我们在此要讨论的材料的范围。但约翰·杰拉德（John Gerrard）《西部旗帜》（*Western Flag*）这件作品实在太过出色，以至于人们在谈及它的时候经常忘了那是一件用游戏引擎驱动的数字艺术作品，称之为“烟雾旗帜”，好像艺术家真的是让烟雾从旗杆中冒出，做了一面物理的烟雾之旗。因此我们在此还是要讨论一下这件作品。

1901年1月，得克萨斯州博蒙特的Spindletop山上挖出石油，这是世界上第一个大型油田，石油往空中喷射，在井架上方100多英尺处喷射了9天，直到井被封盖。1901年Lucas Gusher油田一天生产的石油比当时世界上其他油田的总和还多，但现在当地荒凉且人口稀少，油井早已经荒芜枯竭。

艺术家将这个地点用数字手段中心建模复原，观众将看到一面树立在得克萨斯沙漠中央的旗杆上孤零零的雄伟旗帜——不是任何国家的旗帜，只是喷出的黑烟。场景不断地在旋转以提供完整的360度全景，计算机生成的虚拟Spindletop全年与得克萨斯州的真实地点完全相同：太阳在适当的时间升起，白天根据季节变长变短。



图4-58 约翰·杰拉德，《西部旗帜》，2017年



图4-59



图4-60

这件作品由英国电视台第四频道委托，为纪念地球日而创作，批评自然资源的开发和枯竭以及人类在全球变暖中所起的作用。2017年4月21日至27日，伦敦的BBC Channel 4和萨默塞特宫美术馆一起发布了约翰·杰拉德的这件作品。巨大的屏幕立在萨默塞特宫新古典主义建筑前，同时也出现在马德里举行的联合国气候变化会议上。此后艺术家又在科切拉山谷Desert X 沙漠艺术展等处展出了这杆烟雾之旗。

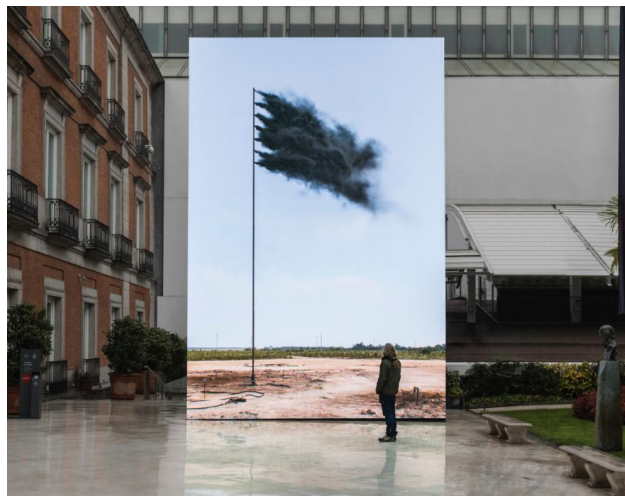


图4-61

这件作品有趣之处既在于石油——烟的必然联想，以及烟雾与黑旗的相似性，又在于黑旗所带来的心理象征意义，它是不祥的、令人不安的、失败主义的和不可阻挡的、放弃的。同时，得克萨斯作为遥远的地点，与伦敦、马德里或科切拉山谷，又是通过化石能源紧密联系在一起，所有这些地点处在既是同时，又是时间的断层中。游戏引擎实时地产生数字图像的每一帧，使得这面黑旗好像是由设置在得克萨斯的一个摄像头实时拍摄，这时间的断层又是一层意味。

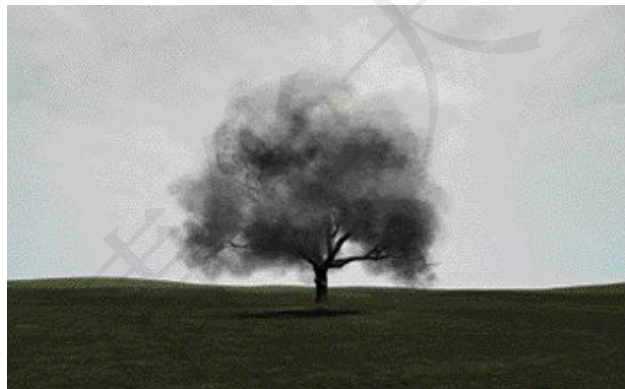


图4-62 约翰·杰拉德，《轻轻冒烟的树》，
2006年

杰拉德将石油描述为“一种动力，它允许社会发生非常特殊的变化，允许超机动性、粮食和农业发生变化。

我们认为‘真实’的大部分是石油现实。热量、舒适、流动性、这一切都来自石油”。

“烟树”系列是“烟旗”的前身，前身更浪漫一些。在这件视频作品中，一棵树位于画面的中央，但发生了一种奇怪的转变：那棵大树轻轻地排放二氧化碳

而不是氧气，呈现出一种令人不安但奇怪的似是而非的可能性，让我们思考我们生活的世界。

作品来自实时计算机生成，背景草地随季节变化，光线在每 24 小时内从白天到晚上变化。每次你看，它们都不相同。

这棵树的原型是爱尔兰南部艺术家童年故居附近乡村景观中的霍尔姆橡树，实景和实时对艺术家来说都是重要的。根据真实的树种的寿命，这棵树本身正在慢慢死亡。因此，如果您购买了这件作品，300 年后，你的后代就会看到一棵倒下的树腐烂在地里的画面。^①

从上述这些案例中我们得到的教益是清晰的：付出更多的劳动去控制难以控制的材料吧，你会收获难以置信的可能性的回报。

作业：除了烟、雾、泡沫、风之外，还有什么材料是弥散的、难以控制的、通常来说变化莫测的？它们在什么条件下可以在一定程度上加以控制？

列举10种这样的材料，并尝试通过控制它们来形成作品。

第四节 使用稀缺或昂贵的材料

艺术家们很喜欢在他们的艺术作品中使用稀缺的材料，这是有传统的。这些材料有的是因为本身确实稀少，有的是因为获得渠道过于独特而隐秘，或者因为运输困难而相对稀缺，或者是因为制备工艺过于困难。通常物以稀为贵，稀缺的往往也就昂贵。稀缺则少见多怪，昂贵往往令人咋舌，昂贵甚至也是引发震惊的重要手段。

严格来说，中世纪圣像画家使用群青颜料，除了视觉美感，很大程度上和群青颜料来自青金石，需要在遥远的阿富汗矿山中开采是有关的——这也和教廷炫富的心态直接相关。罗马的贵族以穿紫色的罩袍为高贵，因为染这么一件紫色的袍子得用掉三万个骨螺，耗费大量人工，因此价格昂贵。一直到近代化学家从煤焦油中提炼出苯胺紫——维多利亚女皇穿着苯胺紫染成的紫色大袍子出席了1851年伦敦世博会，惊艳四座——然后，紫色开始进入寻常百姓家，不再昂贵，不再稀缺。

过去，供宗教场合或皇室使用的物品通常由奢华珍贵的材料制成，这些材料

① 艺术家网站：<http://www.johngerrard.net/>



图4-63 凯瑟琳·瑞安,《坏柠檬(玃狻)》, 2021年

天然水晶、红宝石和祖母绿之类精美且稀有的矿物切割宝石具有强烈的色彩和完美的净度,或不寻常的光学效果,如变色蛋白石,自然而然地引发人类的惊叹。有人赞美说:“宝石是地球深处自然力量创造的一种艺术形式。”因为高温和极端压力,将普通物质转变为珍贵的晶体,这种点石成金的魔幻过程本身就与艺术作品的创作过程高度相似。自古以来,宝石就被用来制造器物,成为财富和权力的典型标志。从古代宗教艺术到当代艺术,这一传统从未断绝。



图4-64 凯瑟琳·瑞安,《坏柠檬(蠕变)》,天河石、砂金石、黑玛瑙、意大利玛瑙、绿松石、拉长石、红玉髓、海洋碧玉、芝麻碧玉、蛇纹石、萤石、青海玉、雪石英、菱镁矿、玛瑙、角砾碧玉、蔷薇辉石、菱锰矿、红玛瑙、石榴石、树玛瑙、蔷薇石英、紫水晶、紫丁香石、石灰石、大理石、珍珠母、骨头、淡水珍珠、玻璃、涂有聚苯乙烯的钢针, 2019年

包括丝绸、象牙、金、银、宝石以及稀有宝石和矿物。这些东西往往被精心制作,附加上足够多的人工——社会必要劳动时间——以进一步完善,充分展示其宝贵的特性。

宝石

古代帝王的皇冠和吊灯通常镶满宝石和水晶,尘世财富和天堂之光被建立起了必然的联系。

艺术家凯瑟琳·瑞安(Kathleen Ryan)近年来因她那些用宝石制成的溃烂水果雕塑而声名鹊起。这位艺术家总是先用泡沫制成巨型水果雕塑的基底,然后初步涂漆以标出表面上新鲜和腐烂的区域,再把孔雀石、蛋白石和烟晶等各种宝石镶嵌在水果的表面上,形成新鲜水果向溃烂转变的效果。宝石的个体与一些水果细节上的小凸起十分相似,色彩又十分丰富,能与溃烂水果的色彩变化完美吻合,创造出一种美丽与怪诞之间的对话。艺术家说:“这些雕塑既美丽又令人愉悦,但它们也伴随着丑陋和不安”。

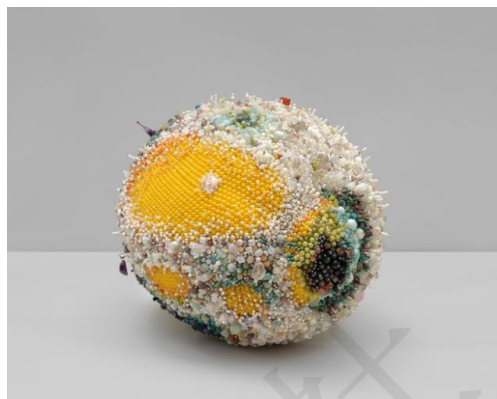


图4-65 凯瑟琳·瑞安，《翡翠城》，天河石、玛瑙、石英、粉晶、绿松石、祖母绿、碧玉、蛇纹石、烟晶、橄榄玉、萤石、紫水晶、树玛瑙、青海玉、青金石、玛瑙、俄罗斯蛇纹石、大理石、黝帘石红宝、鲍鱼壳、骨头、珊瑚、淡水珍珠、玻璃、涂有聚苯乙烯的钢针，18英寸×29英寸×20英寸，2019年



图4-66 《蛇果》，蛇纹石、玛瑙、石英、玫瑰石英、蔷薇辉石、碧玉、unakite、烟石英、天河石、芝麻碧玉、橄榄玉、萤石、洛云石、紫晶、树玛瑙、青海玉、青金石、玛瑙、俄罗斯蛇纹石、大理石、黝帘石红宝、鲍鱼壳、骨头、珊瑚、淡水珍珠、硅化木、玻璃、涂有聚苯乙烯的钢针，23英寸×25英寸×25英寸，2019年

图4-67 凯瑟琳·瑞安，《烂桃子》，蔷薇石英、玛瑙、红玉髓、粉蛋白石、蔷薇辉石、菱锰矿、方解石、琥珀、石英、萤石、树玛瑙、菱镁石、绿松石、蛇纹石、骨头、珊瑚、碧玉、虎眼石、拉长石、红色孔雀石、珍珠母、玻璃、涂有聚苯乙烯的钢针，15.5英寸×16.5英寸×16英寸，2019年

宝石和半宝石的光泽与水果的透明度十分相似，切开的柠檬上一层层霉菌透出明亮的外皮，白色和绿色的青霉菌毁灭了整篮子樱桃，五颜六色的真菌从咧嘴笑的南瓜灯中爬出来。传统上昂贵和美丽的材料构成怪诞的场景，反讽地质疑了“价值”“欲望”等概念。有趣的是，宝石经常象征着永恒，而水果的“新鲜”同时意味着短暂易逝。传统上，水果静物也经常在荷兰虚空派静物画之类提醒生命短暂无常的主题中扮演重要角色。静物（Still-life）是静止的活物，是暂时依然还活着的事物。



图4-68 凯瑟琳·瑞安,《南瓜灯》,蓝铜矿孔雀石、青金石、玛瑙、黑玛瑙、角状碧玉、苔藓玛瑙、孔雀石、方解石、拉长石、玫瑰石英、烟晶、青海玉、红东陵、红玉髓、黄水晶、紫水晶、石英、亚克力、聚苯乙烯、玻璃纤维、钉子、钢针、木头,66英寸×90英寸×86英寸,2021年

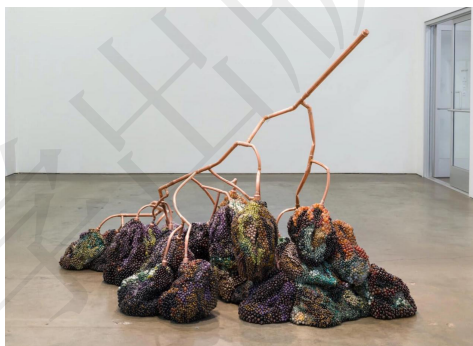


图4-69 凯瑟琳·瑞安,《烂葡萄》,紫水晶、砂金石、玛瑙、石榴石、黄铁矿、黝帘石红宝石、陨石、虎眼石、绿松石、蛇纹石、黑曜石、黑石、印度乌纳凯石、拉长石、塞拉玛瑙、红玛瑙、黑玛瑙、蛇纹石、石英、大理石、天河石、流纹岩、方解石、达尔马提亚碧玉、玻璃、钢和不锈钢针、铜管和铜配件、聚苯乙烯。59.5英寸×90英寸×54英寸,2020年。图片由洛杉矶的 Kathleen Ryan 和 François Ghebaly 提供,作者 Marten Elder。

各种半宝石、贝壳、珠子、木材、钢材、塑料、硬件、涂层聚苯乙烯、铁拖车等。



图4-70 凯瑟琳·瑞安,《已知的乐趣》,2019年



图4-71 凯瑟琳·瑞安，《烂草莓》，天河石、砂金石、萤石、绿松石、孔雀石、天使石、拉长石、烟石英、石英、蔷薇石英、黄晶、菱镁石、海蓝宝石、绿线碧玉、芝麻碧玉、粉色砂金石、玛瑙、虎眼石、石榴石、红玉髓、青金石、月光石、珍珠母、贝壳、淡水珍珠、木材、亚克力、玻璃、涂层聚苯乙烯上的钢别针、钓鱼竿、铅坠、钢托盘笼，98½英寸×100英寸×110½英寸，2021年

荷兰艺术家苏珊·德拉曼（Suzan Drummen）用一系列单独放置的镜子、水晶、镀铬金属、光学玻璃和宝石来创造闪闪发光的地板装置，形成明亮、多彩和美丽的曼荼罗或万花筒结构的“地毯”。

所有这些数千件物品都是一点点手工放置和堆叠的，在展览期间并不固定，完全松动，因此观众的一个不小心就会破坏这么一件装置。宝石的永恒坚固与整体装置作品的脆弱形成了强烈的对比。

这位艺术家从不提前计划她的作品，而是让她的装置作品引导她。她的作品由数百块鹅卵石、闪亮的玻璃碎片、小镜子和其他诱人的东西组成。



图4-72



图4-73



图4-74



图4-75



图4-76



图4-77 在阿姆斯特丹 CBK的装置，2011年

德拉曼的每件作品都是特定地点装置，需要精心规划高度、光线甚至观众的距离，以便形成视错觉的强制透视。德拉曼在一次采访中说：“我希望在意义归属之前，这种思想开放、无拘无束的时刻能越长越好。开放的思想，第一眼的开放，对我来说是必要的：到那儿再看！”她总是保持对世界的惊奇，保持感受的敞开，到了现场之后才决定，因此她的作品空间适应能力极强，能针对不同空间调整装置结构。不管在白盒子还是古典建筑中，都能因势利导，因地制宜。

这些作品初看之下美丽非凡，并且看上去具有严格的理性秩序。观众被带离了普通的日常现实，沉浸在一个视觉上令人陶醉的世界。而且作品中不同材质和几何秩序的物品不断重复，无休止地互相映射重复，这正是很多晶体和宝石的特点。^①

① 艺术家网站：<https://suzandrummen.nl/text>

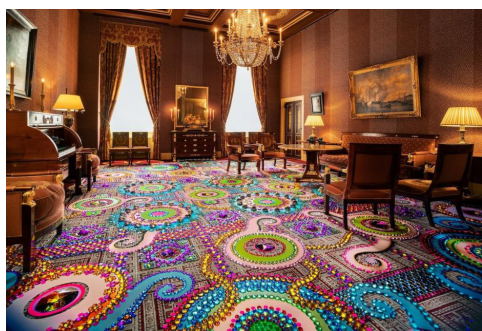


图4-78 在荷兰阿姆斯特丹王宫展出的
“开拓者”展览

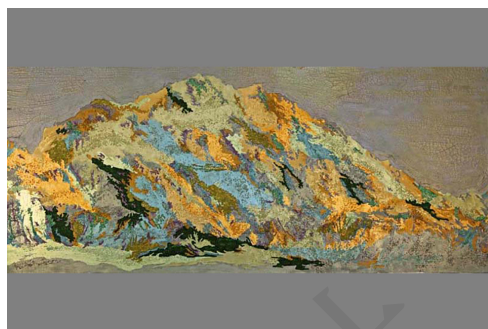


图4-79 法仁·布特，《幻影峡谷 21》，玛
瑙、黄金、铂金、钯金、虎眼石、紫水晶、
橄榄石

法仁·布特（Fareen Butt）是一位宝石画家，出生于多伦多，常驻纽约与摩纳哥。但她的家族来自亚洲——母亲来自兴都库什山脉的崎岖地区，而她的父亲则来自喜马拉雅山，那里有着强大的神山崇拜传统，这似乎成了艺术家的某种精神基因，驱动着她去描绘世界各地的神圣景观，包括科罗拉多大峡谷、西奈山、喜马拉雅山和内华达山脉。这些神圣地点的永恒气息，似乎必须呼唤神圣的材料。于是她用来画画的材料是粉碎的金、银、蓝宝石、红宝石、玛瑙和稀有地质矿物〔如毒铁矿（磷光矿物），以及muonionalusta（流星矿物）〕。其实在日本画、波斯画和印度宝石画中都有用宝石作画的传统。各种宝石和矿石纹理的细微差别，多面的色彩和多变的反射、投射效果，让整张画面像是某种海市蜃楼。事实上，有些成品甚至出现某种中国山水画的灵动和呼吸感。^①

约翰·托雷亚诺（John Torreano）是纽约大学斯坦哈特文化、教育和人类发展学院工作室的艺术教授和研究生主任。有趣的是，这位来自天主教

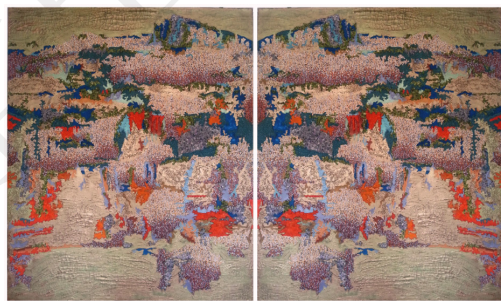


图4-80 法仁·布特《幻影峡谷 20》，双联
画，矿物包括红玉髓、陨石、绿松石、黑珍
珠、蓝宝石、钻石、青金石、橄榄石、托帕石



图4-81 约翰·托雷亚诺，《宇宙》，1972年

① 艺术家网站：<http://www.fareenbutt.com/>



图4-82 约翰·托雷亚诺, *Bastone Rosa*, 2019年



图4-83 约翰·托雷亚诺, *UDF-w-Hot-Star*



图4-84

家庭的艺术家从小是在教堂里作为祭坛侍童度过的。在作品中使用珠宝,对他来说就像在教堂里点长明灯。他一直在研究真宝石和假宝石在不同照明、放置和材料环境下的特性。1972年在芝加哥艺术学院驻地时,他开始尝试把宝石用在画作上,随之又制作宝石镶嵌家具。他总是把人造宝石镶嵌在画面上作为星空,形成宇宙景观。这些事实上廉价的人造珠宝反射光线并随着人们在它们周围的移动而变化。当我们看着他们时,他们似乎也在回头看着我们。^①

居住在拉斯维加斯的艺术家德拉蒙德(Bryan D. Drummond)更深地着迷于形成宝石的晶体结构内在的几何形式。将自然产生的图案和几何设计雕刻到蓝色托帕石、黄水晶和碧玺等珠宝中,为闪闪发光的表面增添了某种深度幻觉。他自己开采和切割宝石——包括加利福尼亚紫水晶和日光石。事实上,他的工作属于20世纪以来的现代珠宝设计运动的一个典型现象。

① 艺术家网站: <https://www.johntorreano.com/scapes-1/>

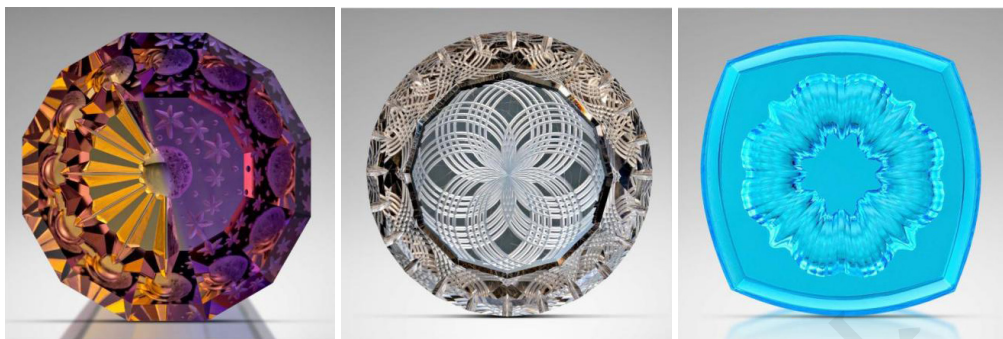


图4-85

宝石是首饰设计的最重要资源之一，因此财大气粗的珠宝首饰企业会花大力气助推人们的宝石崇拜。Gemfields 是世界知名的宝石商，他们就热衷于和各种艺术家、设计师合作来“讲好宝石故事”。2022年11月在上海展览中心举行的Art021上海当代艺术博览会上 Gemfields就展示了他们的“每颗宝石中的故事”装置。



图4-86

这类由珠宝企业主导的装置总是热衷于讲述地球的神奇和创造，以及晶体与神圣几何学的关系。神圣几何学总是赋予某些几何形状和某些几何比例以象征意义和神圣意义。例如柏拉图多面体或暗含斐波那契数列的鹦鹉螺与向日葵等自然形态崇拜，蜗牛壳的螺旋形、单片雪花的迷人图案以及树枝都可以是神圣几何学的例子。这暗含着上帝根据几何计划创造宇宙的信念，以及万物皆相连的理念。某些几何图形被相信具有神秘能量，如曼陀罗那样，提供冥想并带来疗愈。

钻石

神圣几何学的极端案例应该就是钻石了。自从在古代文献中被记载为力量之石开始，天然钻石的稀有性使它在艺术史中长期占据显眼位置。印度阿旃陀洞穴壁画中已经出现把钻石镶嵌在壁画人物首饰上的做法。此后莫卧儿王朝时代更出现了珠宝画。

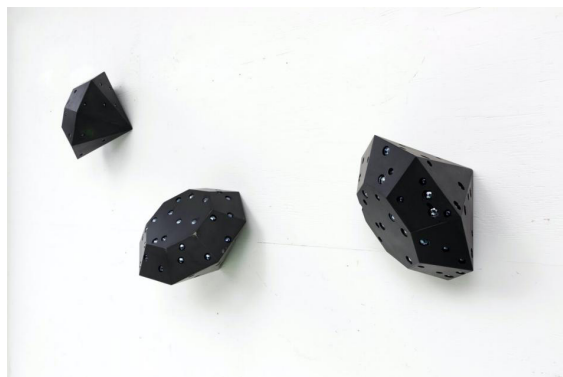


图4-87



图4-88 安迪·沃霍尔



图4-89 泰勒·史密斯，《钻石！我告诉他多少次了……钻石！》，意大利纸上的油彩、珐琅、丝网印刷，2019年

上述的约翰·托雷亚诺也创作过钻石作品。在《三颗钻石》中，他把真正的小钻石镶嵌在放大的钻石结构造型上——这里暗含着“自相似”的理念，而“自相似”正是分形学的核心原则。

钻石切割打磨会产生出粉末作为边角料。安迪·沃霍尔（Andy Warhol）是第一批将钻石粉融入丝网印刷的艺术家之一。沃霍尔初来纽约时，为Glamour、Vogue和Harper's Bazaar等杂志担任商业插画师混口饭吃，因此描绘珠宝和服装是他老本行。1980年的“钻石粉鞋”（Diamond Dust Shoes）系列中，他把钻石粉掺入丝网印刷颜料，强调了神话、奢华和昂贵的感觉，这是20世纪美国的大众消费主义的祭坛，商品拜物教的天使。

泰勒·史密斯（Taylor Smith）也用同样的方式创作了一组松散的系列《奢华灾难》，她参考了艺术家罗伯特·印第安纳（Robert Indiana）和西格玛·波尔克（Sigmar Polke）等波普艺术名家的图像和风格——消费品和时尚奢侈品牌，将社会文化符号与计算机像素故障作为元素“拼贴”在一起，财富、时尚和金钱

与政治冲突感——一个黑色的美国梦。最终由反讽与无奈结合产生出一种怀旧气息——到了泰勒·史密斯的时代，连安迪·沃霍尔对商品拜物教的信心都变得不可信也不那么理直气壮了。



图4-90 维克·穆尼斯，《伊丽莎白·泰勒》，黑色天鹅绒上镶嵌了数千颗钻石，2004年

巴西艺术家维克·穆尼斯（Vik Muniz）因其使用日常材料创作的摄影作品而享誉国际。尤其是用各种垃圾回收物依据像素原则制作的大型地面肖像画。这次他反其道而行之，要用钻石来制作马赛克镶嵌画。制作了好莱坞黄金时代流行文化偶像如玛丽莲·梦露、伊丽莎白·泰勒的肖像。^①



图4-91 卢西安娜·容多里尼为蒂芙尼（Tiffany）设计的镶嵌着珠宝的腐烂水果

“新奇的光彩让我们忘记了物品的真正价值，以及它们都是易腐烂的，注定要过时的事实。那么，这些果实就像虚空派静物画一样，提醒我们万物都会退化和遗忘。”

阿根廷艺术家卢西安娜·容多里尼（Luciana Rondolini）重述荷兰虚空派静物画的传统，用钻石包裹腐烂的水果，以纪念不可避免的时间流逝和所有生物的脆弱。镶嵌钻石的精美和腐烂水果的恶臭相裹挟，美丽与丑陋共生，形成了经典的色即是空、观身不净的二元论述。



图4-92



图4-93

这个雕塑（图4-95）复制了一名13世纪35岁男子的头骨，头骨上还带有一整套真正的人类牙齿，铂金铸造的骷髅头饰有8 601颗钻石，其中一颗梨形粉红色钻石位于额头处。该头骨雕塑成为世界上最昂贵的当代艺术品。

① 艺术家网站：<http://vikmuniz.net/gallery/diamonds>



图4-94



局部一



局部二

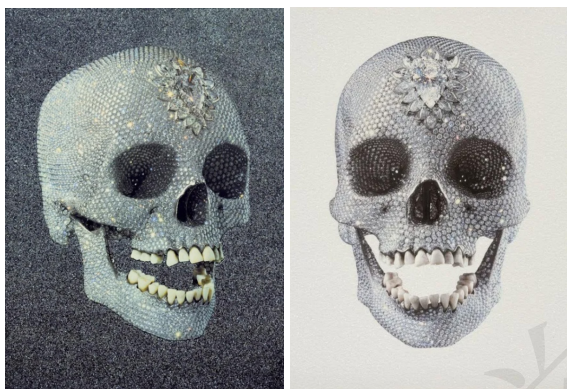


图4-95 达米恩·赫斯特，《为了上帝的爱》，2007年



图4-96 达米恩·赫斯特，《一个时代的终结》，2010年

“你不喜欢它，所以你伪装它或装饰它，使它看起来像某种可以忍受的东西——以至于它变成了另一种东西。”头骨象征死亡，钻石象征永恒，使用钻石的当代艺术似乎过早地形成了稳定的套路——把璀璨夺目的精美和令人厌恶的事物并置。当然，除了这种套路化的奢华—溃烂、荣华富贵—死亡对比，达米恩·赫斯特这件作品当然还在于讨论对于财富的欲望、财富的价值。由金钱堆砌出来的艺术界追捧和认定的价值，在多大程度上是资本主义的运行表征，多大程度上与人类的生命、生活真实相关？

有趣的是，2011年，赫斯特根据2007年的钻石骷髅雕塑制作了同名丝网印刷作品，也用了钻

石粉末——一个30英尺长的金柜，里面装满了近3万颗人造钻石。

詹姆斯·李·拜耳斯（James Lee Byars，1932—1997）是一个毋庸置疑的怪才。年轻时在日本长达十年的浸淫，熟读《道德经》《心经》，这让他得以进入一种对“空”的体验、超验的体验。李·拜耳斯的艺术总是试图为物质世界进行升维，杂乱的物质要通过某些形式，通往更高的维度，从而获得我们的维度中难以理解的能量。拜耳斯的核心命题是如何让物质具有精神性。通过来自炼金术传统的色彩尤其是金色；通过几何化的造型，来让物质慢慢地获得柏拉图多面体的完美性，让物质逐渐趋向晶体。

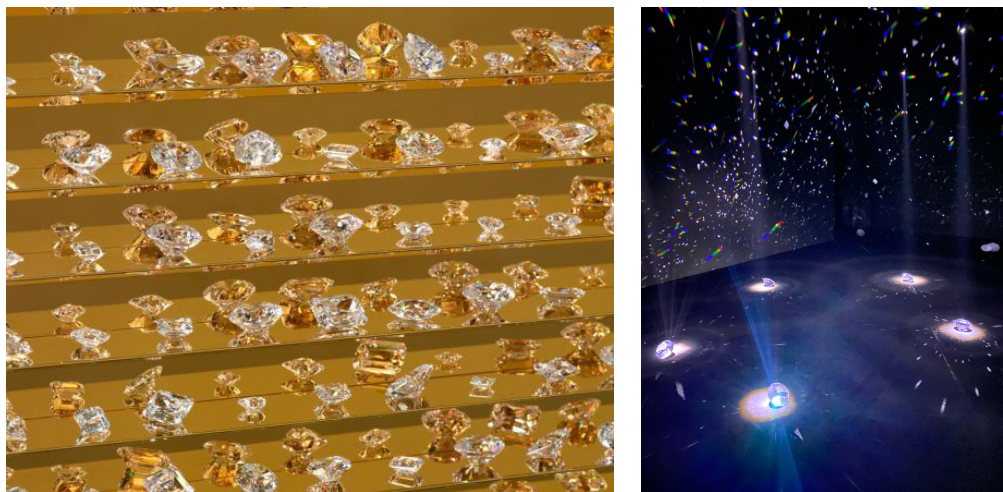


图4-97 詹姆斯·李·拜耳斯,《钻石地面》,1995

柏拉图说我们所经验的现实世界只是“理念”的影子,这个世界并不真实,真实存在的是“理念”。我们在纸上画一个圆,纸上的圆只不过是“圆”这个理念的一个投影,并不是真实的。而一个圆的盘子或者是一张圆的桌子,只是纸上的这个圆的一个投影,它更加不真实,它是“影子的影子”。而真实存在的“圆”的这个“理念”是什么?是“平面上到定点的距离为定长的点的集合”。同样,“球”的“理念”是“空间中到定点的距离为定长的点的集合”——这样的“理念”才是永远不会犯错误的,才是没有缺陷的,“理念”才是完美的。画在纸上的圆,你用放大镜一看,那条线条坑坑洼洼,根本不够圆,所以不完美。一个圆盘子,拿显微镜一看也是坑坑洼洼,总是有不圆的地方,不管是拉坯出来的还是模具厂浇筑出来,总归不可能是完美的圆,只有“圆的理念”才可能是完美的。“完美”的概念反复地出现在拜耳斯的工作里面。物质在形式化的进程中由影子跃升为理念,最后完成一种物质的炼金术。



图4-98

正是在这种意义上,钻石被视为世间最完美的事物,被置于万物之巅。《钻石地面》非常典型地具有这种气质。巨大的钻石造型,由玫瑰式切割成经典的放射状集合体,躺在黑暗的房间中,射灯光将它的火彩唤醒,在空间的

正是在这种意义上,钻石被视为世间最完美的事物,被置于万物之巅。

《钻石地面》非常典型地具有这种气质。巨大的钻石造型,由玫瑰式切割成经典的放射状集合体,躺在黑暗的房间中,射灯光将它的火彩唤醒,在空间的

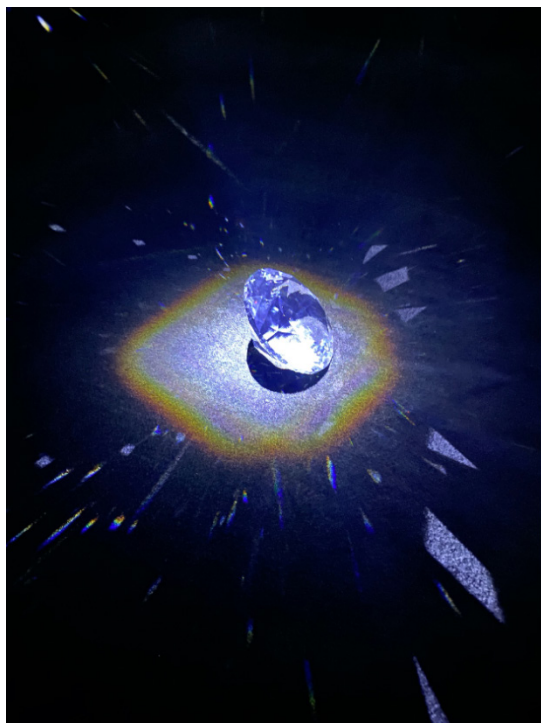


图4-99

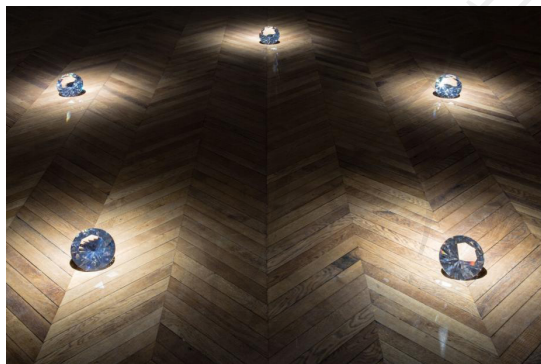


图4-100

墙面上投下了无数的彩虹。

《钻石地面》最初于 1995 年为巴黎当代艺术基金会创作，5 颗大水晶钻石以形成“略微压缩的五边形”的排列方式放置在地板上。这个形状暗示着一个“人”，因为 5 颗钻石代表一个头、两条胳膊和两条腿。这样的场面，一个大钻石就已经够震撼，然而在地面上躺着的是 5 颗钻石。这个五点分布的图形，直接指向了人体的象征，因为人体伸展就是一个五角星。五角星是最简单的星形多边形。从一个圆切出五边形，把每个角和其对角用直线相连，就得到了五角星。它的每个角的短边和整条线的比例正好是黄金分割的 $1.618:1$ 。被切割之后的线段的长短段落的比例也同样是 $1.6188:1$ 。这正是神圣几何学的典型案例。在古希腊，五角星是女神科瑞（Core）的象征。在基督教中，五角星是基督身上的五处伤口。《浮士德》中，五角星用来禁锢魔鬼梅菲斯特。

短暂之美、完美形式以及身体与精神之间明显矛盾，是这位表演艺术家在他生命的尽头越来越着迷的想法。1994 年举行了两场重要的“死亡”表演。其中，在布鲁塞尔的 Marie-Puck Broodthaers 画廊演出的“詹姆斯·李·拜尔斯之死”中，艺术家最初躺在画廊的地板上，起身后，他放置了 5 颗水晶来表示身体的两条腿、两条手臂和头部；在威尼斯再次表演的时候，拜尔斯用水滴代替了水晶。

水晶

毕达哥拉斯和古代数学家秘密社团都认为某些数字（如圆周率和二的平方根）是神圣的，这完全可以理解：某些结构形态在我们的大自然中一再重复，引起惊叹。水晶本是一种由硅和氧形成的矿物化合物，天然存在，呈玻璃状。但因其晶体以有序的重复模式排列，晶体的表面几何形状反映了其内部几何形状，非常纯净和透明，并在六棱柱中精美地结晶，终止于六面金字塔，水晶是宇宙中最有序的物体之一。水晶中包含的不同物质会产生宝石绚丽的色彩。水晶簇就像某种参差不齐、闪闪发光的霉菌一样在岩石中穴居。它们的对称性看起来很不自然，一定是某种智慧设计的产品。有些人声称，将它们握在手中时会感觉到脉搏或呼吸有些轻微敏感的振动，于是很自然地产生联想——它们可以治愈、保护和调整我们的脉轮。

旧金山艺术家亚历克西斯·阿诺德（Alexis Arnold）用硼砂结晶的书《史密森尼自然指南：岩石和矿物》——这本书的描述内容成了书籍的材质本身——能指和所指合一，如同“引手指月”中，指向的手指头与被指着的月亮合一了。事实上她做得很简单，她将这些书浸入硼砂和水的沸腾溶液中，等到液体冷却，晶体就结晶在书页上。

因此，水晶被世界各地的许多文化视为具有神秘甚至神圣品质的珍贵矿物，一种具有帮助人们与神圣联系的力量的物质。水晶的发光、空灵和棱镜品质，激发精神，促进宗教信仰。佛教、印度教、犹太教、基督教和伊斯兰教都很早就将水晶融入在他们的精神实践和仪式中。据说昂贵的水晶和宝石具有治疗、转运、祛邪能力，它那神秘的半透明效果通向精神启蒙与开



图4-101 亚历克西斯·阿诺德，《史密森尼自然指南：岩石和矿物》，2019年

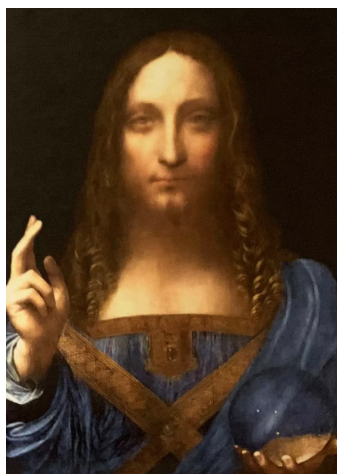


图4-105 列奥纳多·达·芬奇，《救世主》，木板油画，1500年

悟，并有助于洞察未来。



图4-103 乔瓦尼·巴蒂斯 塔·梅特利诺，意大利米兰的祭坛——圣水之泉，约 1685 年



图4-104 泰国坐佛，带金和红宝石的水晶，约1400—1500年



图4-105 墨西哥串念珠吊坠，16 世纪

根据佛教典籍，水晶、红宝石和黄金是构成天堂的七种珍贵材料中的三种。十字架上方的水晶头骨是墨西哥文化和历史上流行的图案，象征着重生。

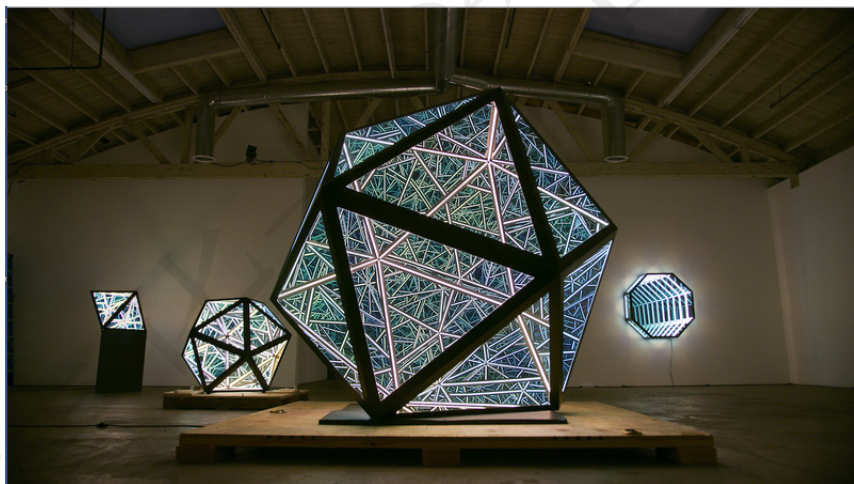


图4-106 《大菱形十二面体》，2023年



图4-107 玛丽娜·阿布拉莫维奇，《戴石英水晶的自画像》，2018年

《戴石英水晶的自画像》是一个真人大小的艺术家本人的头部，用矿物盐浇筑而成，盐是一种结晶矿物，是我们日常生活的一部分。是某种低等级形态的晶体。一块六棱石英柱从她的前额突出——从日常之盐中，更高等级的晶体正在凝聚。她的目光向上抬起——我们在贝尼尼这样的雕塑家那里曾经看见过这类与神灵沟通时的人们陶醉的神色；她的嘴张着，似乎大声吟唱。

此时，水晶是身体通往精神的管道，是沟通天地的第三只眼。阿布拉莫维奇（Marina Abramović）认为水晶蕴含着一种“某种能量”，可以帮助我们超越日常现实。“这样公众就可以在材料本身的帮助下进入特定的心理状态。”

特写镜头中（图4-108），艺术家的整个脸部都埋在细石英棒中，当她不由自主地呼吸时，这些石英棒会在她的眼睛、鼻子和嘴巴上轻轻移动，叮当作响，甚至滑进她涂了口红的嘴里。呼吸声与水晶的叮当声形成奇妙的配音。

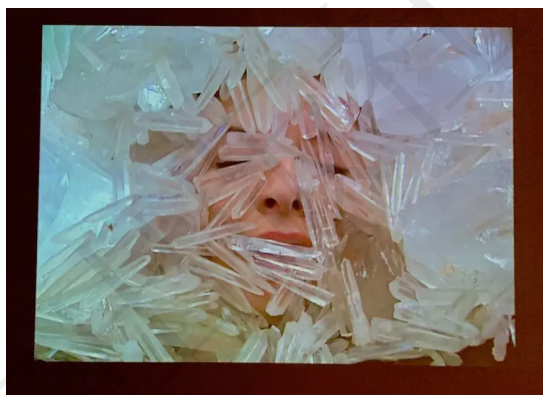


图4-108 玛丽娜·阿布拉莫维奇，《沉睡的意识》表演视频，1997年

玛丽娜·阿布拉莫维奇是如此地信任水晶的疗愈作用，她甚至曾经计划使用“大量晶体来建造一个水晶室，这些水晶会发出某些类型的振动，从而对访问者产生积极影响”。水晶“将净化他们（访问者）的能量，因为我们都是由能量和光构成的。在压力和不平衡主宰我们日常生活的时代，这对现在的公众来说将是非常特别的。它可以创造一个核心，在那里你可以吸纳水晶的能量并稳定你自己的能量。”



图4-109 丹尼尔·阿尔轩，“巴黎 3020 年”系列

生于1980年的美国艺术家丹尼尔·阿尔轩（Daniel Arsham）常驻迈阿密，广泛地与各类时尚品牌合作，并参与公共艺术项目，但他的创作总是围绕着标志性的考古、废墟的意象来展开。他曾经在法国国家博物馆留尼旺大皇宫（Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais）驻地一年，这个工作室是专门修复古典作品的。因此拥有大量古典雕塑的精微的3D扫描模型。艺术家也因此熟悉了雕塑翻模铸



图4-110 艺术家丹尼尔·阿尔轩，《蓝色方解石橄榄球柱》，蓝色方解石晶体、水石、聚氨酯塑料，2016年



图4-111 丹尼尔·阿尔轩，“未来遗迹”系列，2020年

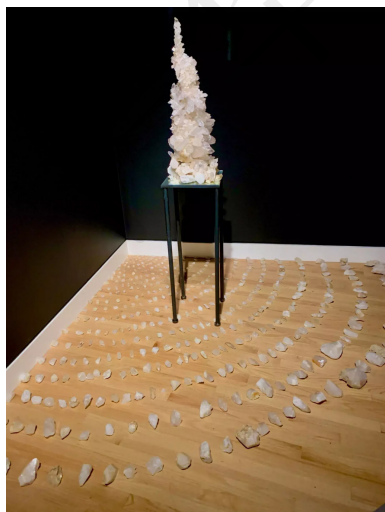


图4-112 珍·德尼克，《太空中的鸟成为舞者》，2019年

造、复制的整套流程。在“巴黎 3020 年”系列中，艺术家选择了历史上最知名的一系列雕塑，如“米洛的维纳斯”和米开朗基罗的“摩西”等古典名作，翻模复制这些雕塑，在翻铸材料中，艺术家故意加入了火山灰、蓝色方解石、亚硒酸盐、石英和蔷薇石英结晶等材料，再让雕塑残破，暴露出这些内部质地，以便“压缩时间，参考过去，体验现在，并走向具体的未来”。在未来世界中对当代留存遗迹的考古探索，从3020年回望巴黎即将发现的事实是：伟大的雕塑会崩塌瓦解，内部的水晶熠熠生辉。

有趣的是，这位艺术家天生色弱，正常人能够辨别数百万种颜色，而他只能辨识几百种。后来，科学家们发明了帮助色弱者的特殊的眼镜，戴上这副眼镜，丹尼尔·阿尔轩发现了一个前所未见的色彩世界——这个世界可能对我们来说已经熟视无睹。这也是为什么色彩在他的作品中如此耀眼。

丹尼尔·阿尔轩最有名的作品是“未来遗迹”（Future Relic）系列，这个系列中是各种各样的现代器物——橄榄球头盔、皮夹克和足球、橄榄球等。它们都像水果或食物一样溃烂，暴露出内部的水晶。而没有被考古挖掘所暴露的部分，则呈现为令人目眩的蓝色——让人想到克莱因蓝。

珍·德尼克生于1971年，这位艺术家广泛使用从视频到装置到舞蹈的多种媒介，来探索仪式、神话和运动的主题，尤其重点探索了一种她称为“探知”的精神交流形式。占卜者通过长时间凝视水、镜子、水晶或其他反光物体等物理媒介获得信息——这种“探知”在民俗和宗教传统上，用于洞察某

些隐情，或预言未来，或发现过去，寻找丢失的物品或人。

台座上堆叠成叠石艺术堆的水晶块似乎在努力地向空中生长。地面扇形的同心圆结构重新强调了水晶的几何结构固有的秩序感。艺术家于2010年夏天在阿肯色州温泉附近的矿山中亲手挖掘出矿石晶体。特地挑选了大小不一的水晶，并赋予它们特殊的“魔力”，作为占卜的管道。

2010年，珍·德尼克曾经在纽约现代艺术馆（MoMA）举办过她自己构思和导演的非叙事表演芭蕾舞剧《用水晶球占卜》。在这次演出中，珍·德尼克与编舞家梅利萨·巴拉克（Melissa Barak）合作，按照乔治·巴兰钦（George Balanchine）的传统，强调反复出现的模式和手势的仪式价值。在镜子阵列中芭蕾舞女演员绷直的足尖重复着似乎是无限旋转的动作。



图4-113 珍·德尼克，《水晶切割悬浮》，2019年

2019年，德尼克又推出了《水晶切割悬浮》，用这件作品来致敬德勒兹的“水晶图像”理论。德勒兹说，“我们在水晶中看到的时间本身”，过去、现在以及神话的“时间”在“无机的”结晶体、结构复杂的“时间-影像”中同时呈现出自己。

在这场演出中，墙面镶嵌着白色和透明的水晶，地面有一堆粉紫色水晶，三位芭蕾舞演员在3个手工编织的吊床内外行动——其中一位舞者甚至手握着一颗水晶球。吊床的下沿也悬挂着成串的水晶挂坠。演员的动作与水晶挂坠的晃动互相交错，构造出一个不断生成、重组的动态的能量场。

巴西艺术家梅丽莎·梅尔基于巴西狂欢节传统和亚马逊女战士传奇，在《我的皮肤》系列中，她用树叶、石头、毛皮、蛋壳、小麦、大米、水晶、鳞片、树

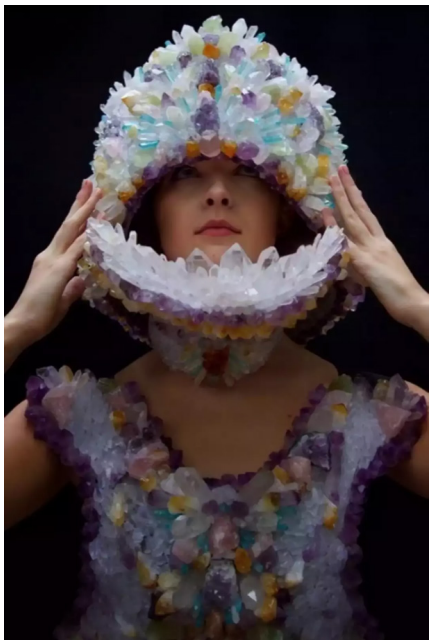


图4-14 梅丽莎·梅尔,《我的皮肤·水晶》,雕塑,2019年



图4-115 卢卡斯·韦格沃思,《粗陶器和盐晶体》

枝、羽毛、松果和贝壳等天然材料创造雕塑服装混合体而知名,水晶作为神秘的材料,自然也成为她的一种不可或缺的“皮肤”。

梅丽莎·梅尔说:“我不断地从我使用的有机材料的美丽中获得灵感——颜色、纹理、图案和形状——正是这种自然主义的奇迹感推动了我的创作过程。无论我是在处理米粒、薰衣草茎还是松果,我发现每一个可穿戴结构都具有独特的动人之处。就好像我已经成为材料的一部分,在我重新利用本身已经非常美丽的东西时进入冥想状态。我的目标是让我的观众在以不熟悉的方式看待熟悉的自然物体时产生同样的惊奇感。我希望观众通过新的视角体验自然——并成为其中的一部分。”^①

卢卡斯·韦格沃思(Lukas Wegwerth)是一位生活在柏林的陶艺家和设计师。他主要关注自然与人工的相互作用,并利用晶体生长固有的自组织来实现这一点。他的成名是有趣的故事:一开始他只是想要修复最喜欢的茶壶,他想到了“金缮”——对西方人来说这种中国传统工艺是日本的“Kintsugi”——用金漆黏合和缝补陶瓷器物的裂纹。但是他并没有陷入传统材料中。

经过较长时间的测试和实验,他破碎的陶瓷器物未上釉的边缘上涂上一种特殊的盐基溶液,使这些“伤口”不断地生长出结晶结构。结晶过程在各种巧合的条件下往往会呈现出意想不到的颜色效果,卢卡斯·韦格沃思也试图尽可能地控制晶体的形状——但这正是一种按照自己的意志自由生长的表演。结果,水晶晶体就像是从小破损的陶瓷器物中不断涌出。每个花瓶都是长出来的,每个花瓶都因此变得独一无二。因此艺术家形象地探索了自然与人工之间的紧张关系,有机增长与创造性干预之间的紧张关系,以及意外与可控之间的紧张关系。

① 艺术家网站: <https://www.melissameierart.com/>



图4-116 卢卡斯·韦格沃思,《结晶14》, 2019年



图4-117 安东尼·詹姆斯,《正20面体》, 钢、玻璃、LED 灯, 2019年

还有一些艺术家并不直接使用水晶这种材料,但是参与水晶、钻石这类物质的几何结构,以及他们创作中的通灵能力,形成他们的造型。安东尼·詹姆斯(Anthony James)是一位居住在洛杉矶的英国艺术家,他用不锈钢、玻璃和LED灯制成的具有极简主义色彩和纪念碑感的作品,重点关注物质性、炼金术以及光和空间的关系。同时,他也热衷于利用单面镜来把几何结构在反复相互映射中构造为繁复的内部宇宙。作品《正20面体》,玻璃和单面镜面互相映射,在结构内部形成无限空间幻觉,与柏拉图正多面体的形而上学理想互相呼应。



黄金

黄金永远不会被腐蚀,它的颜色会发光,永远不会暗淡。几千年前镌刻在黄金版上的铭文至今如新。黄金具有高延展性,我们可以用8克黄金制作一平方米的金箔,而得到一克黄金,我们要洗3~4吨沙子。在中国和日本,制作金箔是高级的传统手艺,这种金箔具有高导热和导电特性。

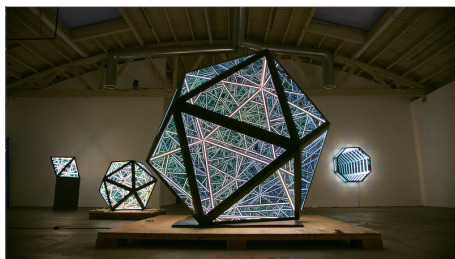


图4-118

有人认为，黄金是地外小行星带到地球上来的物质。黄金也被认为是一种拥有神秘能量的物质。中国的道家和欧洲炼金术士，都声称它能带来好运与幸福舒适，是一种具有魔力的正能量矿物。黄金象征着“一切万有”精神层面的纯洁。它象征着灵性和全知的发展，使人维持与一切存在之源的交流。据说黄金的能量可以用来平衡能量场，并帮助人们消除自我冲突和无用感。它还可以帮助减轻沉重的责任负担，对抗抑郁和自卑感。在东方宗教中，黄金也被用来打开和激活第三只眼和顶轮，它可以清除负面能量。

自古以来黄金就被用来做成雕塑和器物，或者作为绘画材料。有时它被做成金箔贴在画面上，或者做成黄金面具佩戴在死者的脸上。黄金作为权威、神圣力量和繁荣的有力象征，这一观念在各文明中都深入人心。

在当代艺术中，古文明积淀着的黄金崇拜不但没有减弱，反而进一步爆发出力量，并掺入了反讽和批判的力量。

奥地利现代画家古斯塔夫·克里姆特（Gustav Klimt），有一个特定的“黄金期”。他最著名的作品如、《吻》和《水蛇I》，都属于这个时期。克林姆特从小就熟悉黄金——他出生在一个贵金属雕刻师的家庭，并熟练掌握了父亲的手艺。这位艺术家迷醉于意大利中世纪教堂的画作，尤其受惠于装饰华丽的拜占庭马赛克，从中萌生出他的“闪光”画作。他经常使用金箔，并让金色浮雕部分包围着油彩绘制的浮华人物。克利姆特在他的绘画中从不回避装饰性，因为黄金已经天然地赋予了他绝对的象征性。

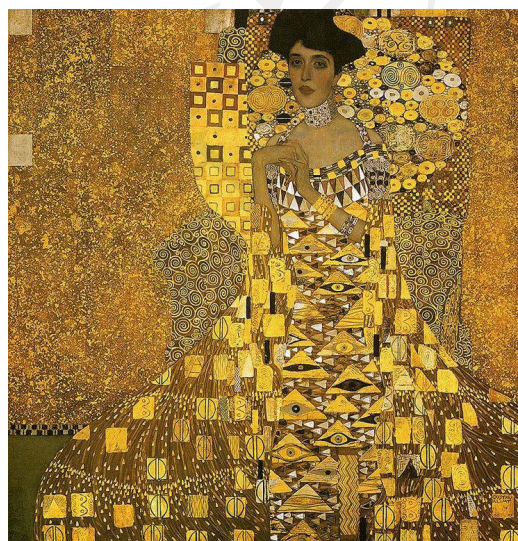


图4-119 古斯塔夫·克里姆特，《阿黛尔·布洛赫-鲍尔的肖像》，1903—1907年

1953年，罗伯特·劳森伯格在他纽约富尔顿街的工作室中开始创作他的《元素绘画》系列，他通常在稻草、泥土、沙砾上披上织物，并最终用金箔覆盖。1953—1960年，他密集地完成了一批“金色绘画”。这里运用真正的金箔而不是金色颜料，显然是故意与稻草、泥土这些廉价材料形成对比。但金箔掩盖不住粗粝的基底材料的纹理。

伊夫·克莱因（Yves Klein，1928—1962）以在他的绘画中使用金色和粉色、蓝色等纯色著称，他不仅致力于创造一种奢华的感觉，而且试图赋予黄金一种冥想能力。

在他的各种绘画实验中，他通过使用火、风，明显有意地希望唤起中世纪炼金术的想象。他将黄金视为“永恒的、普遍的、纯洁和丰富的象征，其价值超越了物质考虑”。比起罗伯特·劳森伯格粗糙的表面肌理，伊夫·克莱因的金色致力于构建非物质性和敏感性，其肌理的表面是受控的和冥想的。克莱因对黄金作为至高金属的古代神话和历史很感兴趣，他将自己作品中的黄金，视为艺术过程和艺术目标之间联系的象征，以启示观众“去发现炼金术就存在于我们每个人身上”。

伊夫·克莱因也关注黄金在世俗世界中的功能，重视黄金作为权力和商业象征的意义。他将自己的早期作品《非物质敏感区》兜售给收藏家，然后将收入的一半兑换成黄金——以金沙或者金叶的形式存在，当着见证人的面丢进河流与海洋。伊夫·克莱因强调他必须在艺术博物馆馆长、美术馆专家或艺术评论家以及两名证人在场的情况下去把黄金抛洒在河流中——因为这些人 是艺术市场流通领域的“大祭司”。通过这种不可理喻的行为，他把当代艺术交易变成了古高卢的河神献祭仪式。



图4-120 罗伯特·劳森伯格，《无题C》，1953年



图4-121 伊夫·克莱因，《桌金》，金箔、有机玻璃、玻璃和不锈钢，39.4厘米×125.1厘米×100.3厘米，1961年



图4-122



图4-123 伊夫·克莱因，在《非物质绘画敏感区》的不同表演中由不同的人陪着往河流中丢金子，1962年



图4-124

作为神秘主义者，或者某种意义上的至上主义者，詹姆斯·李·拜耳斯（James Lee Byars）也热衷于在他的作品中使用黄金。事实上，黄金几乎是他最令人印象深刻的符号。他经常身穿全身黄金的奇异服装，戴着礼帽进行表演。他对黄金的使用与对精神启迪、炼金术和魔法的兴趣密切相关。

2017年，拜耳斯构思于1974年的《金塔》再次在威尼斯大运河边展出。这座20米高的简洁的金色球顶圆柱，象征着天地的连接和人类的统一。呼应着邻近的巴尔巴里戈宫的金色马赛克外墙和教堂穹顶——威尼斯是一座黄金之城——到处都是用黄

金装饰的建筑物和雕像。这件作品曾在不同场所展览过不同版本，例如，1982年他曾经在卡塞尔文献展上展出了这座塔的顶部的部分，称之为《换顶金塔》。而最终在艺术家死后才最终实现了全尺寸版本。拜尔斯对威尼斯有着特殊的感情，他生命的最后15年断断续续地生活在那里，据说他曾表达过埋葬在那里的愿望——正如很多诗人那样。

策展人阿尔贝托·萨尔瓦多里（Alberto Salvadori）表示：“这座塔塑造了一种提升的象征，隐喻着对圣山——这是一台纪念众神的镀金机器”“金色的光彩暗示着太阳的象征，但也成为内在照明、智力知识和精神体验的象征。一个神性的概念。这就是拜尔斯使用黄金的深层动机……它是伟大和无限的终极象征。”

1994年，拜尔斯被查出癌症，在死亡来临过程中，他在威尼斯完成了这个表演。装置是一个四壁房间组成，面向祭坛的一侧敞开，整个房间内壁完全覆盖



图4-125 拜尔斯，《詹姆斯·李·拜耳斯之死》，金箔、有机玻璃和施华洛世奇水晶，2019年

着金箔。艺术家全身金色服装，曾经躺在那里预演自己的死亡。在艺术家表演结束之后，5颗施华洛世奇水晶，放在他的头上、手上和脚的位置，指出艺术家躺过的地方，但同时，也画出了一个“维特鲁威人”——这是整个人类的精神象征。

纽约MoMA收藏着拜耳斯的《完美之桌》，这是一个接近于极简主义的立方体，是各个角都浑圆的简单物体，比正常

的桌子略大。这在一定程度上使之脱离实用性，成为一种专用于冥想的祭坛。但从细节上看，造型上的金箔纹理清晰可见，向我们展示出艺术家的日本文化背景。

事实上，拜耳斯经常会用金箔来覆盖各种简洁的几何形体，如球形、圆柱形、立方柱和圆环。他也热衷于在他的展览的核心放一个金色的房间。阿姆斯特丹的Stedelijk美术馆陈列着詹姆斯·李·拜耳斯的《金色房间》，就是一个这样的宇宙中心。

在柏林第二古老的房子——科维尼格画廊，陈列着拜耳斯的《完美宫殿》，就是这样一个金色的房间，里面有一把笔直地插入墙面的青铜匕首（《匕首》，1989年），和一个石球。

当然，更多的艺术家会忽略黄金的这种超验精神的面相，而更侧重其在商品社会中的世俗属性，也就是拜物教的意味。

西尔维·弗勒里（Sylvie Fleury）的镀金垃圾桶、金购物车、金轮胎喷泉和金手铐，无疑都指向了性别消费、消费的恋物关系问题。这位生于1961年的日内瓦艺术家经常借鉴奢华服装、一级方程式赛车、当代艺术名作、杂志封面和设计产品等元素，对消费社会及其价值观的肤浅性进行反讽。其中，金色轮胎喷泉与马塞尔·杜尚的现成品和安迪·沃霍尔恋物癖构成了对话。金手铐则是对拜金主义奴役制度的直接揭露。

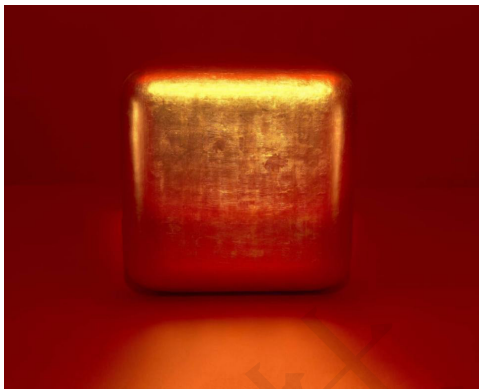


图4-126 詹姆斯·李·拜耳斯，《完美之桌》，1989年



图4-127



图4-128



图4-129 西尔维·弗勒里，《金喷泉》LKW，
镀金瓷胎、喷泉技术设备、亚克力和玻璃
底座，2003年



图4-130 西尔维·弗勒里，《Yes To All》，
钢质，带 24 克拉金板，72 厘米 x 58 厘米 x
58 厘米，2004 年

“Yes to All”这句话是弗勒里的许多作品反复使用的标题。这是计算机命令“全选”，也是购物狂的“统统打包”（Yes to All是 8 版 24 克拉金纽约市镀金垃圾桶，瑞士艺术家西尔维·弗勒里设计。弗勒里在这里故意使用了特别具有纽约标志性的钢丝网垃圾桶形象，但这8个使用过的钢制垃圾桶中的每一个造型都略有不同，独一无二，并且全部镀金。



图4-131 西尔维·弗勒里，Gucci 手铐，镀金金属，
其上有著名品牌GUCCI的标志，2001—2002年



图4-132

西尔维·弗勒里“Serie Ela 75/k（不会弄脏）”，2000 年。镀金购物车和旋转镜底座。旋转底座一般用于展示珠宝等奢侈品，而典型的超市购物车则是消费主

义的底层设施。现在购物车被搬上镜面旋转底座，也就是请上了拜物教的神坛。

南非艺术家罗宾·罗德（Robin Rhode）最有名的作品是在墙面上地摆拍人物与道具，形成摄影作品，通常也被认为是一种街头艺术。但在此他制作了一把镀金的青铜铲子，靠墙站立在一堆煤尘中。这个作品的语境是南非的威特沃特斯兰德盆地（Witwatersrand Basin），该盆地出产了世界上半的黄金，并因其矿产行业而声名远扬。1961年当南非共和国宣布成立时，南非的货币被命名为兰特。兰特（Rand）正是当地有名的一段悬崖。这里在1886年掀起淘金热，并导致了第二次布尔战争和约翰内斯堡作为城市的出现。这是这位艺术家探讨殖民史的为数不多的尝试。

《诱惑》（图4-134）是一件镀金雕塑，一只手臂从墙上伸出，手里拿着一袋鼓鼓的硬币，通过描绘慷慨行为或诱惑盗窃来探索黄金的二元性。



图4-133 罗宾·罗德，《铲》，2007年



图4-134 艾尔姆格林和德拉塞特，《诱惑》，2012年

艾尔姆格林（Michael Elmgreen）是一位丹麦诗人，德拉塞特（Ingar Dragset）是挪威的戏剧毕业生，他们相识在哥本哈根夜店，他们发现诗歌太孤独，戏剧太合作，于是在1995年开始以双人组的方式工作。他们有很多著名作品，包括2009年的《收藏家》——这是威尼斯双年展上丹麦馆和北欧馆的作品，一个复杂的装置，表现一位神秘收藏家B先生的豪华住宅和物品，他本人死了，漂浮在豪宅前的游泳池里。再如2019年的《自由女神像》，这是一台无法使用的自动取款机，安装在柏林当代艺术博物馆汉堡火车站里的一段柏林墙内。他们因采用雕塑、表演和建筑的超现实干预而闻名，对惯例和权力体系抱有怀疑，充满讽刺和黑色幽默，探索顺从、性、欲望、权力与无力、不平等等问题。因此，他们也热衷于使用金色。

在作品《他》（图4-135）中，丹麦著名的美人鱼雕塑被一位男性形象所取代，这是同性恋艺术家的立场的表达。（图4-135）

（图4-136）这座金雕塑在艺术组合的许多展览反复出现，对艺术家来说，它代表着艺术评论家的持续存在。



图4-135 艾尔姆格林和德拉塞特,《他》,金,2012年



图4-136 艾尔姆格林和德拉塞特,《批评家》

这是杰夫·昆斯（Jeff Koons）最具标志性和争议性的作品之一，《迈克尔·杰克逊和泡泡》是一尊比真人还大的镀金瓷雕塑，雕刻的是这位流行天王和他心爱的宠物黑猩猩。迈克尔·杰克逊和他的宠物都穿着军乐队制服，底座上装饰着镀金的花朵。雕塑由意大利陶艺家使用金色和白色的“洛可可”风格制作，与艺术史上用金箔和瓷器雕刻而成的天主教圣人形象非常相似。这是杰夫·昆斯的《平庸系列》的一件作品。



图4-137 杰夫·昆斯,《迈克尔·杰克逊和泡泡》,1988年

黑猩猩“泡泡”是杰克逊于1985年从得克萨斯州的一家科研机构购买的。它是迈克尔·杰克逊所有演出、音乐会场地和城市的常客。“泡泡”和杰克逊形影不离，它甚至睡在杰克逊卧室的婴儿床上，坐在餐桌旁，与他的主人一起参加聚会，据说还有自己的保镖，因此也成为美国流行文化的重要形象。在杰克逊去世之后，“泡泡”在养老院中还会收到礼物。

杰克逊本人非常支持这个项目，甚至应昆斯的要求寄来了照片。昆斯略微调整了杰克逊的位置，使其呼应圣母子的历史艺术传统。金色凸显了名人崇拜的本质和文化，以及这种崇拜的宗教色彩。杰克逊瓷白的皮肤是最令人不安的，因为就在这个雕塑制作的过程中，这位天王巨星正因为肤色逐渐变白而饱受争议。

保罗·麦卡锡的作品明显是对杰夫·昆斯的唱和。但是他用纯金和夸张漫画式的大头小身体形象，以及巨大的手和脚，来重新唤起杰夫·昆斯引发的事件，整个雕塑看起来有点恐怖和怪诞。杰夫·昆斯（Jeff Koons）的那件著名陶瓷雕塑通常被理解为对基督教雕像的模仿。



图4-138 保罗·麦卡锡，《迈克尔杰克逊和泡泡》
1997—1999年



图4-139 马克·奎恩，《塞壬》，2008年

英国艺术家马克·奎恩创作于2008年的《塞壬》（Siren）以怪异的挑衅姿态面对观众。它通体由18克拉黄金制成——事实上，马克·奎恩这件作品是自古埃及之后最大的人造黄金雕像，重达50公斤，制作成本为150万英镑，其中100万英镑是黄金的价格。这个雕塑的表现主体是世界上最著名的超模凯特·莫斯（Kate Moss），她的体重也差不多是50公斤。她以扭曲的瑜伽姿势呈现，作品以极致的材料打造出繁荣与富裕，超模、黄金，制造出一种文化幻觉。

塞壬本是希腊神话中用动人的歌声诱惑水手的人首鸟身的海妖。水手倾听歌声便会失神，航船触礁沉没，船员则成为塞壬的腹中餐。为了抵制诱惑，奥德修斯在返乡途中不得不用蜡堵上自己的耳朵。在一次采访中，艺术家本人解释说：“它被称为塞壬，因为在某种意义上它代表了一切引诱人们触礁的东西：金钱、完美、高不可攀的形象——所有这些东西……”“这个雕塑实际上是关于我们制作图像还是图像制作我们。它是关于努力实现不可能的梦想和不朽。”

随着金融危机中雕像材料价格的飙升，艺术家进一步发问：“为什么黄金应该值很多钱而钢铁不值钱？这是因为我们已经同意它代表了我们社会中的一些特别之处。如果发生战争或无政府状态，这将被熔化并变成金条，所以它是矿井下笼子里的金丝雀。”

达米恩·赫斯特的这件作品包含一个被切断的牛头，有金色的角，顶部有一个纯金圆盘（图4-140）。这个象征性十足的雕塑悬浮在甲醛中，被包裹在一个金色的



图4-140 达米恩·赫斯特，《金牛犊》，2008年



图4-141 毛里齐奥·卡特兰，《美国》，2016

玻璃柜里。

在圣经神话中，摩西第六次上西乃山，在山上待了四十昼夜，最终带回十诫石板。但是山下的以色列人担心他不再回来，要求亚伦为他们制造金牛犊神像。摩西与上帝交谈时得知消息后折返，愤怒地摔碎写有十诫的石板并毁掉金牛犊，拜祭金牛犊被视为迷信的象征。达米恩·赫斯特的《金牛犊》象征着对虚假偶像的崇拜，同时对当代艺术品，乃至艺术家本人的偶像崇拜本质，进行了自我反讽。

毛里齐奥·卡特兰（Maurizio Cattelan）的《美国》是一款用 18K 金打造的金马桶，于 2016 年在古根海姆博物馆的卫生间里首次亮相，这间卫生间位于博物馆五楼的坡道上，博物馆的参观者可以尽情

使用这个特殊的马桶。这个金马桶在古根海姆美术馆被使用了一整年，超过10万人耐心排队等候与该作品互动的机会。

《美国》可以被视为对美国社会、政治和经济差异的机智评论，混合了不敬的幽默和敏锐的社会评论，艺术家本人将其描述为“百分之九十九的艺术”。

这件作品于 2019 年在布伦海姆宫（Blenheim Palace）举办的艺术家个展期间被盗。在他自己的一份声明中，卡特兰赞扬了这起盗窃案，称盗贼是“伟大的表演者”。

这件作品当然有着复杂的美术史指涉动机：杜尚（Duchamp）使用过小便池，曼佐尼（Manzoni）和维姆·德尔沃耶（Wim Delvoye）使用过粪便。《美国》这个标题又令人想到约瑟夫·博伊斯的《我爱美国，美国爱我》。博伊斯的 America 更多的是“美洲”，它由一只印第安小狼来代表。而这里的美国，是纸醉金迷的，许诺着“美国梦”的美国。

特朗普执政期间，古根海姆博物馆收到第一夫人梅拉尼娅·特朗普和总统官邸办公室的请求，希望借用博物馆藏品文森特·梵高（Vincent van Gogh）于1888

年创作的《雪景》挂在白宫的私人住处。博物馆副馆长南希·斯佩克特（Nancy Spector）恭敬而简单地回信说：该作品“除极少数情况外，禁止旅行”，然后在艺术家的同意下，她推荐了毛里齐奥·卡特兰的《美国》金马桶作品，可以将其放置在私人住宅“以长期借用”。白宫没有回应。

黄金以奇异的方式卷入了政治。但是，卡特兰说：“无论你吃什么，一顿200美元的午餐或2美元的热狗，结果都是一样的，就厕所而言”。

其实，自古以来，黄金制作的艺术品数不胜数。当代艺术只是更多地超越了它的奢华和权威，有时候，因为神秘主义的原因而用它，有时候，因为政治经济学的原因而用它。

作业：《5种稀缺材料》

值得提出的是，材料的昂贵和它的稀缺程度是相关的，所谓物以稀为贵。而稀缺这个概念是一个相对性概念，此处稀缺，另一个地方却不稀缺。古代中原地区以贝壳为钱币，就源于贝壳在内陆的稀缺。在美国监狱里，香烟是一种硬通货。因此，我们创作的时候，考虑稀缺程度，就需要结合具体的语境来考虑。

思考什么是稀缺材料，列出你所在的地方5种稀缺材料的清单，并分别用它来提出一个创作方案。

第五节 使用并拓展新材料

稀缺材料和昂贵相关，因此人们会致力于寻找它的替代品。象牙的稀有性和自身质感的精美，使它被用于雕刻作品，如宗教雕塑和个人盥洗用品和——不管是在中世纪晚期的欧洲宫廷，还是中国都很受欢迎。它也曾经被用来制作贵族们玩的台球。台球互相撞击而易碎，于是，人们费尽心思寻找象牙的替代品，发明了第一种塑料制品赛璐珞。赛璐珞用来制作假牙、乒乓球等制品，更重要的是，它是摄影胶片和电影胶卷的基底材料。若没有透明赛璐珞胶片的发明，摄影和电影这两种艺术媒介的出现都是难以想象的。

整部艺术史就是一部不断研发新材料的历史。6000年前，青铜是新材料。2500年前，钢和生铁是新材料。1500年前，原始青瓷是新材料。威尼斯水晶玻璃、镜子、不锈钢、人工合成燃料、合成橡胶、塑料、尼龙纤维、人造树脂、玻璃钢、荧光幻彩颜料……各种各样的新材料不断地汇入艺术史。今天，使用玻璃钢来复制大型雕塑已经不再被认为是新材料了，但毫无疑问，它确实曾经是新材料。

所以，材料的新旧是与技术发展及其普及程度相对而言的，在技术普及之前，新材料是不折不扣的稀缺材料。艺术家既然会去寻找天然稀缺的材料，自然，当他们拥有技术条件的时候，就会利用技术手段去制造和使用新材料。

我们这个时代的新材料很多。如先进复合材料或纳米材料，实现了传统材料所不具备的高性能。如高性能合金、记忆金属、液态金属、碳纤维、超疏水材料，等等。艺术家安尼施·卡普尔买断纳米技术的“最黑的黑”的特种涂料，用它来产生了令人惊诧的视觉效果。（见第二章第一节《艺术材料：从风格到垄断》）

2023年7月，我在深圳南头古城的书法项目《等待一场雨》，就使用了超疏水材料在石板上进行书写。书写过的地方在干燥时完全没有痕迹。当下雨或喷壶浇水的时候，书写过的地方不会被水分渗透，其他地方则因为变湿而颜色加重，从而使字迹显影出来。这是把新材料用于传统艺术的一个做法。

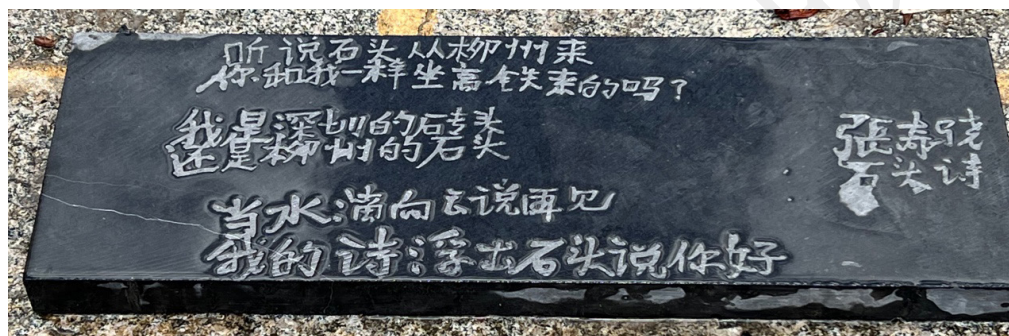


图4-142 印志杰，“等待一场雨”中张奇骁的石头诗

近年来，材料科学发展很快，主要集中在如下几个领域：

（1）由新技术所创造出来的合成材料，从19世纪以来大力发展。如合成橡胶、合成纤维。今天这一趋势并没有停止。这些新材料通常是为了实现传统昂贵材料的替代，有的则是为了克服传统材料的缺陷。如果金属材料过于笨重，碳纤维就是一种轻盈得多的新材料。这部分我们可以将其理解为高性能材料。所谓的高性能，依据使用场景而异。有时候是高强度，有时候是高柔韧度，有时候是高抗腐蚀性。

（2）由新制造工艺如3D打印等所产生的旧材料的新开发。如石墨是很古老的材料，我们早就用它来制作铅笔，以及电池中间的导电棒。但分解到极薄的石墨就成了石墨烯，是一种极具前景的导电、储电材料。传统的金属、木材、陶瓷、纸张都因为新制造工艺，存在着翻转成为新材料的机遇。3D打印陶瓷近几年就是陶瓷艺术的热点。

（3）新材料的开发也带来很多问题，如塑料的难以降解造成了巨大的生态问题，建筑装饰材料中的甲醛危害健康等。因此新材料研发中的又一个热点是环

境友好材料。环境友好材料通常表现为生产流程低碳、可降解、可循环使用等特点。有时候,生物合成材料是产生这种环境友好性的有效手段。

(4) 近几年,智能技术也向材料科学渗透。带有环境感应能力,能够对环境信息、人体信息进行感应、监测、记录、反应的智能材料开始出现。如智能织物开始广泛应用于健康和医疗领域。

总体而言,新材料的运用受科技影响很大,新材料艺术是科技艺术中经常被忽视的一个极重要的板块。新材料运用在艺术上,具有巨大的潜能。但在整个科技艺术领域,材料科学的巨大发展尚未被清楚地认识到。

新材料不仅可以在实验室得到。事实上有很多新材料已经广泛运用于我们的生活用品中,他们只是还没有用在艺术上而已。比如,碳纤维材料早就广泛使用在建筑、汽车壳体、三脚架、拐杖等场景。在艺术和设计方面,有部分家具设计师使用碳纤维来制作桌椅,还很少看到纯艺术家用它来做雕塑。在新材料领域,设计师比艺术家更敏感。

也已经有不少艺术家开始探索我们时代的新材料的可能性。我们下面列举其中的几位。

吉塞拉·科隆(Gisela Colon)是加州光与空间运动和极简主义的直接继承人。“光与空间”,也被称为“LA Look”或“Finish Fetish”,是一场源自加州的独特运动,由20世纪60年代的几何抽象、极简主义和欧普艺术演变而来。一些艺术家创造了沉浸式的装置环境和离散的物体,如詹姆斯·特瑞尔是这一运动中最著名的艺术家之一。

吉塞拉·科隆在2018年发明了“有机极简主义”这一概念来总结自己的工作,那就是致力于将感性的能量、运动、变化、生长、转变、进化、引力和时间的有机生命品质引入到冰冷的、凝固的、静态的、理智的、男性主导的极简主义形态中。她的想法倾向于神秘主义——强调要从不可见的世界中吸收能量,从地球的内在生命力、宇宙的神秘辐射和凝聚所在的原始物质中寻求超越性——这种想法接近于炼金术。艺术家说:“我们人类常常忘记我们是整个宇宙的一部分——我们位于飘浮在太空中的这个不稳定的蓝色星球上。我们的存在几乎是一种奇迹。我的作品试图聚焦在那些看不见

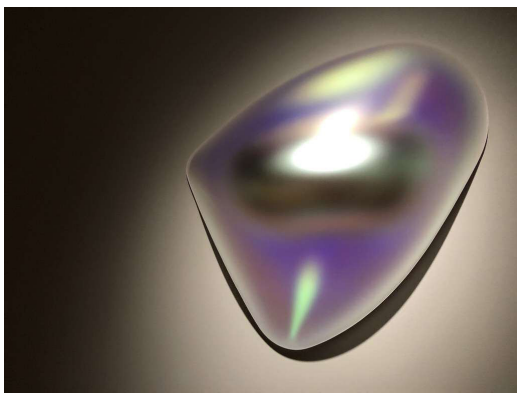


图4-143 吉塞拉·科隆,《无定形(乳白色)》,2018年



图4-144



图4-145 吉塞拉·科隆,《超椭圆体》,虹彩黑靛蓝,吹塑亚克力,2016年

的奇迹。我想让观众感受到我们周围的变革力量,体验自然世界的无形现象。”

吉塞拉·科隆著名的“Pods”系列,它们鼓起的形状似乎从内部发光。人们被挂在墙上的生物形态所包围,这些生物形态具有多种发光的

色调,这些色彩似乎随着房间照明的每一次变化和观众视角的每一次转变,以新的和不可预测的方式发生变化、相互作用。

无论如何,从物质视角来看,她经常用吹塑手段来塑造某种看起来是豆荚状的丙烯酸高分子材料。有意思的还在于,她利用了航天技术来处理这些材料,最终物体总是无缝的,几乎没有边缘、线条。让这些有机形体在光线下起伏不定,散发着迷幻的荧光色彩,看起来像科幻电影里的未来不明物质。这些大型、三维、非具象的物体,形状不对称且具有生物形态,具有完美光滑的表面。这些

雕塑由吹塑丙烯酸塑料制成,并用虹彩和荧光颜料层压和分层。它们提供了光、颜色和空间的感知体验。这些作品不是从内部照亮的,但虹彩色素会在环境光线下发光。某种程度上,它们还混淆了绘画与雕塑的区别,穿越固体和液体之间的感觉。

吉塞拉·科隆还创作了名为《抛物线巨石铱星》的大型地面雕塑,12英尺高的垂直单一形式雕塑,因为几乎没有接缝,也没有了供观众眼睛休息的地方。精致的双曲巨石像从矿土中向上生长的石笋,或者来自未知世界的莫名其妙的异物。

吉塞拉·科隆说:“我的巨石是来自地球和宇宙的生命能量的物理表现,有目的地引导到光滑的物体中,成为嬗变和转变的管道,散发出辐射能量。虽然它们的外观充满高科技、太空时代和未来感,但它们也是发自内心的、原始的,

让人想起古代文物。我寻求解决现象学和人类与地球关系的普遍关注。”

“永恒即现在”是大金字塔下的一个大地艺术项目，艺术家为此创建了一个 30 英尺长的金色圆顶雕塑的特定场地装置，类似于发光的太阳。

巨大的圆顶由航空级碳纤维制成，位于狮身人面像和金字塔脚下，激活了与其历史和文化环境的跨时间直接对话。这个雕塑的几何造型方面体现了古埃及太阳神“Ra”发光球体的神话，古老的金色色度在埃及的象征主义和仪式主义中无处不在。

艺术家说，当她在大自然中的时候是最有创造力的，地球上存在着若干能量的“热点”，她的家乡波多黎各、洛杉矶的海滩，当然，金字塔所在的地方也是这样的热点之一。

“想象这个金色的椭圆形圆顶，表面同埃及的贵重材料黄金。我开发了这种颜料，颜色范围从玫瑰金到黄金，因此当白天太阳移动时，这件作品会变色。它讲述了埃及人如何崇拜太阳，他们会说，‘太阳赋予我们生命’。它是生命的给予者。它的结构类似于拉之眼（一种圆顶形状的眼睛）和荷鲁斯之眼（埃及方言中椭圆曲率的一个宏伟例子）。它还涉及古埃及天文学等问题；例如，他们会研究星星的位置，他们将金字塔与星星对齐。”

谈及她所使用的材料，艺术家特意指出：“我认为大地艺术真正应该专注于治愈地球，并制作即使被移除也不会留下任何痕迹的作品，我很自豪我的作品是由碳纤维制成的，而这些作品是由地球最基本的材料制成的。”

《龙卷风》的灵感来自于人们对云的可变性的原始迷恋，通过超过两百万根简单的白色塑料吸管堆积而成。



图4-146 吉塞拉·科隆，《抛物线巨石铱星》，2019年



图4-147 2021年，吉塞拉·科隆参加了在埃及开罗吉萨大金字塔举办的“永恒即现在”展览，展出了作品《永恒现在》，椭圆顶铱金



图1-148 吉冈德仁,《龙卷风》迈阿密设计博览会,2007年



图4-149



图4-150 吉冈德仁,“结晶”项目,2008年

日本艺术家吉冈德仁(Tokujin Yoshioka)年轻的时候想把天上的云带到地上。他对自然过程和有机结构的迷恋从未消失。他在日本东京的当代艺术博物馆MOT举办的个展被命名为“结晶”——他通过使用一种特殊的液体让天然晶体自由生长,就像在温室中种植植物一样种植他的绘画和雕塑,最终将整个展览空间变成一个水晶迷宫,使自然过程成为艺术本身的一部分来揭示自然的内在美和创造性的“能量”。

在始于2008年的“结晶”长期项目中,吉冈德仁往往制造一批玻璃盒子,用特殊盐液在盒子中培养水晶,让他们长成一幅绘画,或者一把椅子。有趣的是,他会在晶体生长的几个月里奏响音乐,随着声音的振动,水晶形态发生变化而完成。这样,他就能获得命名为柴可夫斯基《天鹅湖》、贝多芬《命运》《月光》的水晶画。^①

内里·奥克斯曼于1976年出生在以色列,曾在以色列军队服役,就读于以色列理工学院,在伦敦学过建筑,2006年她开始在麻省理工学院(MIT)启动了一个名为材料生态学的跨学科研究项目。在MIT媒体实验室创立了跨学科的“中介物质小组”研究

① 艺术家网站: <https://www.yatzer.com/crystallize-tokujin-yoshioka-mot> <https://www.tokujin.com/>

室。这个实验室致力于使用生物合成先进复合材料、纳米材料或3D打印等手段，创建环境友好材料并进而创造艺术品。“对于每个项目，我们都会考虑一套旨在促进自然和人类发展的设计原则或行动（政策）”，“奥克斯曼提出在推进人类发展的同时，通过自然、为自然和与自然一起创造设计解决方案。这种整体方法要求我们针对系统级影响进行跨规模和跨领域的设计”。^①

内里·奥克斯曼和她的合作者The Mediated Matter Group共同设计了一系列生物聚合物Aguahoja展馆。Aguahoja的定义是：用于跨尺度数字设计和制造的可编程水基生物复合材料。

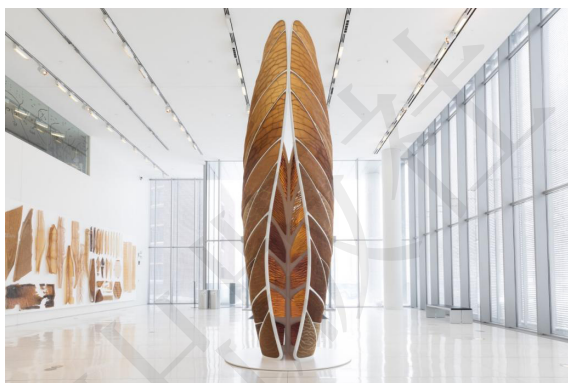


图4-151

视觉上，Aguahoja 是一系列采用数字设计和机器人制造的结构。材料上，它们由地球上最丰富的一些生物聚合物制成：纤维

素，存在于植物细胞壁中；壳聚糖，由甲壳类外骨骼中的甲壳素精制而成；果胶存在于苹果等成熟水果的皮中，以及来自人类骨骼的材料。

艺术家说：“通过 Aguahoja，我们提出了一种方法，可以暂时将这些有机材料从自然资源循环中转移出来，用精确的物理特性增强它们，并在实现受控腐烂之前将它们塑造成功能设计……并且可以随着时间的推移而腐烂或持续存在……Aguahoja 体现了材料生态学设计方法，通过设计来实现材料的形成和衰变；它是对古老圣经诗句‘从尘埃到尘埃’——从水到水的实现。”

构成 Aguahoja 的部件在其使用寿命期间会对环境做出反应，根据热量、湿度、气流和阳光的自然波动来调整其形状和颜色。一旦暴露在雨水中，它们就会按程序降解，将其成分返回到环境中。

诸如甲壳素之类的材料存在于甲壳类动物（例如虾和龙虾）坚固而坚硬的外骨骼中，以及蜻蜓翅膀的极薄透明膜和真菌的软组织中。与钢铁和混凝土相比，这种由有机材料形成的生物复合材料能够动态适应不断变化的环境条件。甲壳素是仅次于纤维素的第二丰富的生物聚合物，可以从贝类产生的废物中大量精炼。

^① 艺术家网站：<https://oxman.com/projects>



图4-152

由这些材料形成的复合材料与环境不断对话。一些材料在湿度和热量的作用下表现出巨大的构造变化，而另一些材料则随着季节的变化而变暗或变亮。有些脆而透明，具有玻璃质感，而另一些则像皮革一样柔韧坚韧。但它们有一个共同的特点——在生活中，它们的特性是由湿度调节的；它们会在水中分解并返回生态系统。

该作品探索了蚕产生的非织造纤维结构的形成机制，作为确定基于纤维的表面结构的形状和材料优化的计算模式。结果是一个由树枝、昆虫外骨骼和人体骨骼中发现的丰富分子成分组成的结构。高 5 米，结合了皮肤状和贝壳状的结构类型。在最大的尺度上，壳状支架采用截断的椭圆形骨架的形式，具有刚性的垂直脊柱，支撑一系列细长的肋骨，分支和对角地朝向前孔形成弧形。骨架的空间中安放着 32 个独立的生物复合材料蒙皮和外壳板，它们具有不同程度的刚度、灵活性和不透明度，共同形成一个连续的立面或模仿人类皮肤的“结构皮肤”。

第二个项目 Aguahoja II 的设计灵感源自树木，甜菜根、姜黄、蝴蝶豌豆花和鱿鱼墨中的天然色素和染料分布在柔韧的皮肤中，形成颜色梯度。

她的第三个项目是生物聚合物 Aguahoja III 展馆配有一个热量时钟——一种设计用于跟踪展馆在退化和腐烂过程中“燃烧”的卡路里数量的装置——显示不断更新的热量值，显示风、湿度、温度和降水对展馆材料成分及其腐烂率的综合影响，表明有多少能量已转移到建筑结构周围花园中的自然环境。

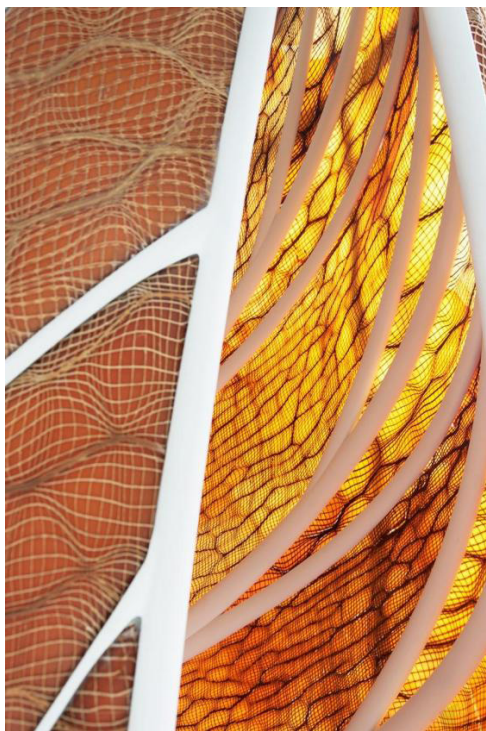


图4-153 第一个项目Aguahoja I



图4-154 第二个项目Aguahoja II

在另一个项目《单体壳》中，内里·奥克斯曼探索一种利用物体外表皮支撑结构荷载的施工技术。其 3D 打印技术能够在一次构建中打印由多种材料制成的零件和组件，这样就可以参考结构即承受的多种载荷条件，剪应力线和表面压力的分布，来设计和配置皮肤中内置的静脉状元素的分配和相对厚度。这样，躺椅就能在需要缓解张力的地方变得更柔软、更灵活，在需要更多支撑的地方变得更硬。



图4-155 内里·奥克斯曼，单体壳，2007年



图4-156 内里·奥克斯曼，笛卡尔蜡、聚氨酯、可加工蜡，2007年

作品笛卡尔蜡使用由可加工蜡制成的单个 3D 铣削半可调模具来生成多个瓷砖。当需要更多的结构支撑时，笛卡尔蜡的表面会局部加厚，并根据环境的光照条件调节其透明度。

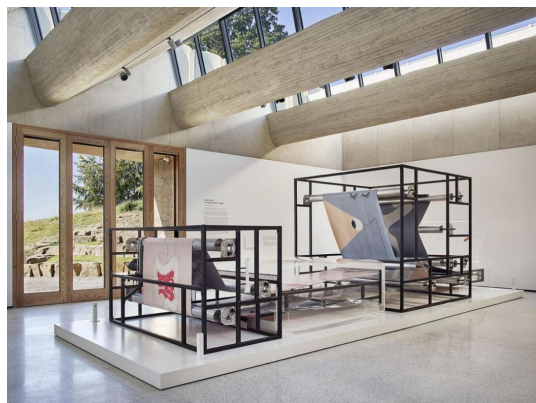


图4-157 霍莉·亨德利，《懒鬼》，2019年



图4-158



图4-159 霍莉·亨德利，《直觉》，2016年

霍莉·亨德利（Holly Hendry）是一位伦敦艺术家，于2016年毕业于皇家艺术学院，从此成为英国最令人兴奋的年轻艺术家之一。她与哈德斯菲尔德大学的帕里西特·戈斯瓦米（Parikshit Goswami）教授合作，这位教授的研究重点是开发用作替代皮肤的材料。他们使用合成的类皮肤材料制成移动雕塑，索腐烂、身体和材料再利用等主题。

《偷鬼》安装在约克郡雕塑公园，亨德利将硅胶倒在传送带上，并将其与她工作室周围的垃圾混合，例如瓶盖或塑料笔，然后将其与桶底部混合材料的剩余物或残留物重新混合，压制成一种新奇的仿皮肤膜状物，将其安装在滚筒传送带上——像是一种躺着的身体，印有解剖图像，通过一系列超市式传送带输送，以创建“内脏的旋转解剖”。

亨德利将皮肤视为身体的可见“容器”，并与解剖学、食物和碎屑的卡通式插图相结合。

谈及与科学家的合作，亨德利说，艺术和科学的不同世界的交叉是一种乐趣，但也是一种挑战。

“他的工作方式完全实用，有趣的是我所做的几乎与此相反；这完全不切实际，但处理的是同样的问题。我们能够就触摸和材料可持续性以及皮肤和重复使用材料的想法进行这些惊人的对话。他习惯了有意义的实际结果，而我可以离题并以奇怪的方式解释想法。”

“我用材料找出新技术。我的想法通常需要发明方法。有时候事情并不会完

“我用材料找出新技术。我的想法通常需要发明方法。有时候事情并不会完

全按照我的计划发生，但最终的结果可能会比我想象得更好。我经常制作复合材料——用颜料着色的石膏或翡翠石，与口香糖和肥皂等其他材料相结合……将石膏或镁锰矿滴在切割后的金属或大理石上，使这些材料合二为一。我很高兴让材料的各个方面变得疯狂。”



图4-160

坦率地说，比起材料科学近些日新月异的发展，艺术家对新材料的使用还非常保守。尽管有内里·奥克斯曼、吉塞拉·科隆这样的对材料科学的发展十分敏感的艺术家的在工作。更多的艺术家通常十分关注于“自我表达”，因此更多地关注材料的感觉、效果，对于材料本身是否来自技术前沿并不那么在意。如果我们在网络上搜索“新材料与当代艺术”，我们会发现艺术家使用塑料也被认为是使用新材料。正因此，新材料的运用几乎是一个学术空白，因此大有可为。新材料艺术必将成为科技艺术中大放异彩的一个重要领域，尽管今天还并没有很多人认识到它的价值。

第六节 使用与个人经历相关的材料

艺术家们致力于寻找更加特殊的，与众不同的材料。他们走极端，他们寻找稀缺之物，他们寻求新技术的帮助，有的艺术家则相信，他们的特殊经历，使得他们和某些材料之间获得了一种特殊的关系，这些材料因此获得了特殊性。当然，这种特殊性是需要辅助着关于个人语境的阐释来发生作用的。

这方面，在艺术史上众所周知的是约瑟夫·博伊斯与油脂和毛毡的故事。博伊斯在自己撰写的自传中说，当年他作为战时飞行员被射中，坠落在克里米亚草原，当地游牧的鞑靼人部落救了他，并用油脂和毛毡包裹他，防止他失去体温。这样的特殊经历使他得以把毛毡和油脂阐释为能量的象征，也是前工业时代的游牧生活的象征，广泛地运用在他的装置和表演作品中。当然，如果仔细考察，博伊斯的坠机故事是否真的发生过，无从考据。或许是艺术家的记忆脑补，或许确有其事，或许是讲故事。但无论如何，故事加持了材料，让这些材料成为关于艺术家的传奇的一部分而打动观众。

艺术家经常调用的材料包括对他们个人有意义的材料，如童年的物品或与特定地点或记忆有关的物品。例如家传的物品——传家宝或者老照片、旧衣物、旧家具，或祖父母制作的手工艺品。正如华侨会携带故乡的泥土，特定地点的泥土或石头，甚至某种树叶，都可能被赋予这样的特殊属性。博伊斯的作品《站台》据说就调用了与童年生活的城市的火车站有关的形象。

有时候，艺术家可能把这种个人属性扩展到与特定文化或历史背景相关的材料。例如，在他们的作品中使用中国传统的宣纸，甚至墨汁、中药的气味等，以唤起中国传统文化记忆。美洲原住民艺术家以同样的方式使用图腾柱。

艺术家的记忆经常成为创作的理由。这类创作有时候会成为自传性创作。有时候，艺术家的个人经历与某些令人印象深刻的历史事件密切关联，例如战争、灾难、政治抗议事件等，典型的例子如第二次世界大战之后关于大屠杀和奥斯维辛集中营的伤痕艺术，2017年在克塞尔文献展上成为热点的难民艺术，等等。这时候，自传性作品往往同时变成社会热点题材创作。个人化的材料在此时经常具有相当强大的共情力量。

新英国艺术家中的代表人物翠西·艾敏（Tracey Emin）在艺术作品中使用个人材料是最出名的，甚至于经常被视为是一种暴露狂艺术家——这种暴露有时被认为

是挑衅性的，并引发巨大争议。她的大部分作品都是自传性的，叙述童年的创伤，这成了她必须用一生去克服的障碍——其中包括13岁时被强奸以及18岁时的堕胎。

她的成名作《我睡过的每个人》是一个帆布帐篷，帐篷内壁是手工缝制的1963—1995年与特蕾西·艾敏睡过的所有人的名字。特蕾西·艾敏利用了动词



图4-161 翠西·艾敏，《我睡过的每个人》，1995年

“睡觉”的双关含义，既是睡觉也是性关系，因此将她的家人和胎儿也列入了名单里面。《我睡过的每个人》中提到的很多人都是艾敏从未与之发生过性关系的人，其中一个名字是艾敏祖母的名字。翠西·艾敏谈到祖母时说：“我常常躺在她的床上，握着她的手。我们常常一起听广播然后打瞌睡。你不会对一个你不爱也不关心的人这样做。”

难道是媒体或者观众想歪了吗？那么，为什么梵高画自己的床却没有问题

呢？当然，在翠西·艾敏这里，所使用的材料其实是那些文字所构造的语意。露营用的帆布帐篷在户外用品商店可以买到，并不需要精心选择材料。或者说，对这类自传性的艺术家来说，真正的材料其实是他们的人生故事，是他们对自己生命过程的观察。

翠西·艾敏更加挑衅的作品是《我的床》，一张凌乱的床，上面散落着一些物品，有用过的避孕套、空瓶子、拖鞋和体液。这是艺术家在艰难的分手后与抑郁症斗争期间的生活方式。生活已经变质了，酗酒，抽烟，吃垃圾食品，她无法起床，很少离开日益肮脏的床。床的意义重大。皱巴巴、污迹斑斑的床单是绝望的见证。故事是翠西·艾敏独特的，但床上的挣扎和斗争却是人类普遍的经验，因此这件作品在令人不适的同时却能唤起共情，成了一件被广泛展出的艺术品，最终甚至在佳士得拍卖行高价拍出。



图4-162 翠西·艾敏（Tracey Emin），《我的床》，1998

翠西·艾敏还做过很多布贴画，各种各样的多彩的织物剪贴成日记式的语句——这是欧美的“叙事被子”的布贴画传统——

图4-163 翠西·艾敏，《我不期望》，2002年

她的帐篷里用的是同样的技法。例如《我不期望》，花布底子上拼贴着很多句子：“我不期望成为一个母亲但我期待孤独地死去”，下面是“并不需要非得如此”，还有“给我打电话我的脑子简直要裂开了”，“她像个40瓦的灯泡一样出去了”……这些语句显然是日常生活对话，带着情绪和任性，带着生活的疲惫，被用布剪下来贴在挂毯上，就像杂乱的私人笔记本。奇妙的是，这样的直抒胸臆的个人经验，确实能够引发观众的很大共鸣。

站在这幅作品中（图4-164），几乎可以唤起钢琴声和烟味。一张巨大的黑色网包裹着一架被烧毁的钢琴，无声的钢琴在象征寂静的同时，演奏着视觉音乐。你不可能不想到无限、死亡、毁灭、等待我们所有人的黑暗、生命的脆弱，以及所有

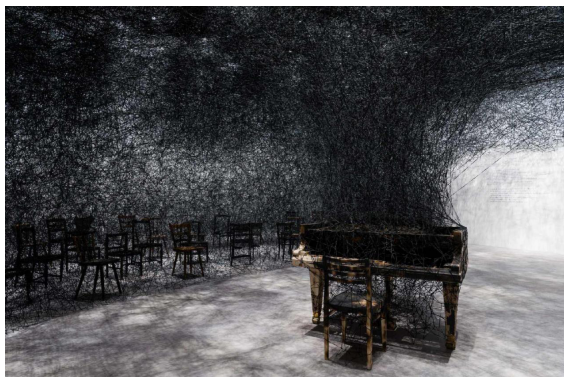


图4-164 盐田千春，《沉默》，2002—2019年

生活和工作。她的作品经常是面对生命、死亡和关系等人类基本问题，红色或黑色的线经常占据整个空间并吞没家具。



图4-165



图4-166 盐田千春，《我们要去哪里？》，2016—2019年

事物最终都将化为灰烬的事实。盐田千春谈到这件作品时说：“有些东西深深地印在我的心灵深处，而另一些东西无论你多么努力，都无法以物质或语言的形式存在，但它们以灵魂的形式存在，没有有形的形式。”

盐田千春（Chiharu Shiota）

1972 年出生于大阪，目前在柏林

这位艺术家说她的创作表达了童年的记忆，她目睹了邻居的房子在大火中被烧毁。大火过后的第二天，她醒来时看到一架半烧毁的钢琴立在黑色的灰烬上，她在那个场景中看到的这个美丽而恐怖的景象一直伴随着她。她的很多大型装置都致力于重现这种体验。

在这件装置作品（图4-165）中，一支小船队被白色的绳子悬挂着，所有的船只相互连接。

到达柏林后，盐田3年内搬了9次家。“当我醒来时，我不知道自己在哪里。”这种流离失所让她找到了密集的线丛这种形式。在日本和其他亚洲国家，红线是连接和命运的象征。所谓千里姻缘一线牵，说注定要相遇的人被这些线连接在一起。盐田千春的多件装置作品中，线编织成密密麻麻的洞穴，观众在这部作品之中移动，而不是在它周围移动，

被它所引发的情感所包围。这种沉浸式的空间游戏——嵌入的亲密感——或许就是艺术家的一种自我疗愈。“你漂得越远，错过的就越多，你就越能到达一个让你重新审视自己的地方。”

穿行在迷宫般的血红色纱线时，很难不去思考我们血管里流淌的深红色物质，我们的身体情感纠缠，有形脆弱，人类的存在是如此

短暂。船是旅行的直截了当的意象，而红丝线，是把艺术家模糊的生命感觉外化为众人可共享的、有感染力的形式的有效的材料。^①

安娜·博奇科娃（Anna Bochkova）出生于顿河畔的罗斯托夫，曾经在莫斯科MXAT戏剧学院学习过舞台美术，现活跃于奥地利。

艺术家跟随材料。她靠近它们，观察它们的反应、融化、变化、干燥，有时令人惊喜。这些材料通常与非常个人化的叙述有关。她经常使用硬纸板、纸、金属丝、石膏和医用纱布石头、金属、陶瓷和黏土等材料。



图4-167 盐田千春，《不确定的旅程》，2016—2022年

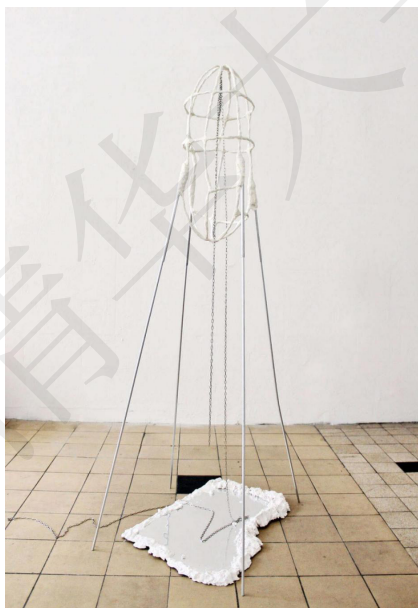


图4-168 安娜·博奇科娃，《金星号行星际探测器6号》，金属链、石膏、铝管、纸浆、金属丝、铝叶，140厘米×55厘米×46厘米，2021年



图4-169 安娜·博奇科娃，《基础设施1》，陶瓷，2020年

① 艺术家网站：<https://www.chiharu-shiota.com/>

“用纱布是我在艺术作品中使用的另一种心爱材料。该材料还连接了我个人故事和叙述的许多方面。第二次世界大战后，我祖母参加了舞会，那是一段非常糟糕的时光。曾祖母是裁缝，物资匮乏，只有医用纱布为祖母缝制了一件漂亮的衣服。通过烹饪，通过使用淀粉，她改变了这种材料并赋予它其他品质，对我来说，这样的故事是蜕变的叙事。我的家人也与医学有着密切的联系，医用纱布对我小时候来说是一种非常容易接触和存在的材料，所以我经常把玩它。”



图4-170 安娜·博奇科娃，《共同事物的哲学》，2021年



图4-171

“我在顿河畔罗斯托夫的一个街区长大。尽管这座城市与苏联太空计划没有直接关系，但这个社区的每条街道都以宇航员、太空研究员、星系、行星或恒星命名。它在某种程度上非常适合这些思想家所提出的宇宙推测——街道的名称在某种程度上呈现了一种推测的过去，因为这个景观和空间计划之间没有正式的历史。与此同时，苏联仍然隐藏的档案文件为解释提供了空间，并为这片土地提供了可以分享历史的机会。”

安娜·博奇科娃对俄罗斯宇宙主义进行了多年的研究，在此基础上创作出了一系列雕塑作品。这是一些脆弱的形式，晶格结构和透明材料上附着着纸浆涂层，使它们看起来如此轻盈，以

至于它们质疑重力的存在——这些雕塑暗指太空飞船、太空服、头盔、空间站和卫星，苏联太空计划及其基础设施、社会主义宣传、传奇故事等。这些雕塑凭借轻质脆弱和皮肤般的纹理，似乎努力要摆脱重力定律。他们看上去似乎是建造中的建筑或宇宙飞船，又似乎是腐烂得只剩下骨骼的史前动物。“为此，我选择使用纸浆进行创作。这些作品不仅创造了一个私人档案，我也在其中处理记忆、团结的主题”。

安娜·博奇科娃构建了完全虚构的太空考古学文物，其事实归功于幻想。展示方式上作者呈现了一个私人档案馆的形态，陈列着关于空间的乌托邦的碎片。

“我试图对围绕宇宙主义的理论复杂性保持谨慎，”安娜·博奇科娃（Anna Bochkova）谈到她的研究时说道，她的研究通过求助于历史先例来审视今天所谓的后人文主义概念，例如技术辅助的人类永生。她“为话语创造空间”的尝试最终也是基于她的传记——毕竟，她确实在一个俄罗斯小镇长大，“那里的每条街道都以恒星、星系、宇航员或宇宙主义理论家的名字命名”。

《太空摇篮》发展并延续了安娜·博奇科娃（Anna Bochkova）前卫概念和对宇宙主义的思考。地面上的陶瓷制品一方面看起来像实用物品、布料、玩偶，另一方面又像地图或数字景观，某种规划中的建构，或者某种脱离了规划的建构。重复出现的摇篮形象源自苏联妇儿分娩医院。

塔玛拉·科斯蒂亚诺夫斯基（Tamara Kostianovsky）是一位

阿根廷裔美国艺术家，1974年出生于以色列耶路撒冷，在阿根廷布宜诺斯艾利斯长大。她的雕塑涉及基于性别的暴力、对人类和动物的暴力行为、个人记忆、消费文化和环境破坏。这些雕塑既柔软又残酷，将废弃的织物与工业材料结合在一起，树桩、牛尸体和猛禽的形象通常来自各种腐烂、残缺的动植物，从牛和猪残缺不全的肋骨和腿骨，到悬垂的野鸡、鹅和其他野禽的死尸。



图4-172 安娜·博奇科娃，《太空摇篮》，陶瓷，纸浆，钢链，铝管，尺寸可变，装置视图，2022年



图4-173 塔玛拉·科斯蒂亚诺夫斯基,
《伤口与褶皱之间》



图4-174 塔玛拉·科斯蒂亚诺夫斯基,
《热带屠宰场》

艺术家说：“肉雕塑系列，使用了我自己的衣服在视觉上呈现屠杀的暴力，以唤起人们关注拉丁美洲杀害女性的行为。我的‘树桩’系列的地板雕塑，它以我已故父亲的衣服为材料，向他致敬。”

“受我在阿根廷长大时看到的屠宰肉的记忆，以及在美国主导商品生产的机械化消费系统的启发，我的作品提出了一种将我们的物质现实与当代相结合的美吞噬他们的工业化系统。”

科斯蒂亚诺夫斯基使用的材料主要是她从自己的衣柜中收集的废弃衣服。将破旧的衣服、毛巾和亚麻布转变成自然的肤色、血淋淋的韧带、纹理丰富的动物脂肪和奇异的鸟类羽毛。令人毛骨悚然的现实主义与她使用的材料的柔软质感和鲜艳的色彩相平衡。同时，

废弃布料的使用，也试图指涉消费文化尤其是快时尚行业对地球的负面影响。

真人大小的动物尸体雕塑悬挂在天花板上的轨道上不断运动，让人想起肉类加工厂的传送带。该系列由花卉织物和废弃纺织品制成，将大屠杀的象征转化为再生和重生的愿景。异国情调的南美洲鸟类和植物也以一种屠宰场悬挂的肉的形式出现。艺术家的祖国阿根廷，牛肉生产在当地文化中扮演着重要角色。

至于为什么使用女性衣物，她说：“我在独裁统治时期的阿根廷长大，所以这些作品对我来说是出于政治意图，谴责独裁统治对女性身体的影响。”

从上面这些案例我们可以看出：有时候，艺术家直接使用自己的身体材料，例如皮肤、毛发、血液来创作。例如我们前面提到过的马克·奎因用自己的血液铸造的冰雕，以及使用自己头发的韩国艺术家Jayoung等等。更多的艺术家则用自

已使用过接触过的旧家具、旧衣服、旧书等材料来唤起对个人经历的回忆。经历赋予这些材料特殊的生活气息。有时候，艺术家自己并没有直接使用自己用过的东西，而是使用同类物品来唤起回忆，如来自艺术家故乡之类特定场所的物品，来自灾难现场的物品。个人经历成为一种故事，加持了这些材料。

值得提出的是：为什么他们的个人经历能够为材料加分？是不是所有人的个人经历及其相关物品都可以移动到展厅里成为艺术品？显然不是，因为个人经历人人都有，能够体现个人经历的材料也是人人都可以找到，正如人人都有自己的血液、皮肤和毛发。但为什么马克·奎因用自己的血液铸造的冰雕被视为艺术？因为马克·奎因用血液铸造冰雕，让雕塑处在随时可能融化、必须严格放在冷藏环境中这个做法，与“自画像”这个企图创造个体形象的不朽的愿望的互相冲突，形成一种残忍而脆弱的关系。这是艺术家的艺术处理。

所以，与个人经历相关的材料，必须经由特定的艺术处理。这些艺术处理是否有效决定了它们是不是艺术品，决定了这些材料是不是仅仅是一些个人材料。个人材料有机会成为艺术材料，前提是它们服务于艺术目标。

此外，个人经验人人都有，但是个人经验须是社会经验，它们具有普遍性，甚至能够形成象征，能够唤起公众的个人经验，并翻转观众对自己的个人经验的理解。因此，它们来自个人，却是共享的、可理解的、对他人有效的。

作业：整理对你个人来说有意义的物品和材料的清单，选择其中三种，分别形成一个作品方案。

第五章 创造性地使用材料

创造性地使用材料意味着以崭新的、原创的方式使用它们，或以独特的方式去组合它们。这经常涉及构想日常材料的新用途，或者找到以有趣和意想不到的方式组合不同材料的方法。

我们可以去构想单一材料的多种用途，尤其是把它用在通常不使用它们的场景中。我们可以这么做：针对一种材料，罗列出所有的应用场景，想象一下如何用同一种材料来应对。例如：医疗、餐饮、军事、农业、运输，等等。

我们设想用纸张来完成这些任务。纸张做成餐饮用品，用纸盒来盛放当是可行的，甚至用来煮水都是可能的。但能不能有一种直接用来食用的纸张呢？山东的小米煎饼是不是很像一种纸张？我们可以用一种耐用的防水材料，比如皮革或乙烯基来制作一本书，而不是用纸来制作一本书，它可以承受野蛮的搬运和恶劣的环境。可是，一本书为什么要结实呢？纸张用于军事用途，比如藏有剧毒物质的传单……

以不寻常或意想不到的方式使用材料，往往也意味着在一种场景中替换掉常用材料。例如作为绘画的媒介，使用纸张和织物是最常见的，甚至于木板和岩石自古以来就是画面的载体。那么我们就考虑，文身就是用皮肤作为绘画（雕刻）的基底。那么，如果用冰面作为绘画的基底会发生什么？当我们想到用玻璃瓶的内壁作为绘画的表面，就成就了一种叫做鼻烟壶内画的东西。

总的来说，创造性地使用材料的关键是开放思想和好奇心，并愿意试验和尝试新事物——永远不要说不可能。带着一种冒险的感觉和发现它们能做什么的渴望来接触材料，你就可以释放它们的全部潜力，想出一些真正独特和创造性的作品。

第一节 熟悉材料，发现材料不为人所知的可能性

艺术家需要深入探索材料以了解它们的属性和特性，并以各种方式对它们进行实验以了解它们的潜力和局限性。艺术家对一种材料研究得越深入，就有可能

对它了解到“不足为外人道也”的深度。知道它最隐秘独特的物理、化学和心理属性，就有可能把它使用得具有个人独特的风格，也更有可能把它使用得意想不到——独特的个人风格和令人震惊的外在评价往往是同一件事情。

要获得对材料的深刻理解，首先是要熟悉。

“技进乎道，唯手熟尔”。陶瓷艺术家要天天玩弄陶土，才能获得对“泥性”的特殊理解和手感。竹编艺术家天天用手接触竹篾，竹篾在他手里就会逐渐变得听话，变得善解人意。我本人曾经用玻璃做作品，在每天接触玻璃、搬运玻璃的过程中，逐渐对玻璃的物理性质熟悉起来，最后我自己一个人就能搬运一片200厘米×150厘米的大片玻璃。我惊奇地发现，玻璃板其实弹性很好，可以整片丢在铺了毯子的桌面上，也不会破碎。当然，我对玻璃的理解远远谈不上“技进乎道”，相比起玻璃雕塑家凯伦·拉蒙特的理解，还非常粗浅。

玻璃雕塑家凯伦·拉蒙特（Karen LaMonte）用吹模和磨砂工艺表现纺织品面料的质地。自1995年以来，凯伦·拉蒙特一直将穿着衣服的身体作为她的主要视觉形象——某种程度上，这可以视为是对陈列在卢浮宫的胜利女神雕像的古希腊传统的致敬。凯伦·拉蒙特对服装的兴趣是双重的，“我用衣服来比喻身份和人的存在。我相信我们有两层皮肤来勾勒和定义我们是谁。其中之一是我们的天然皮肤，但我们将其隐藏在衣服之下，这是我们的第二层皮肤，我们的社交皮肤”。

这些真人大小的玻璃连衣裙，看起来像鬼魂一样飘浮，人体的缺席反而更响亮地召唤着人体的在场。

凯伦·拉蒙特的工作始于把但丁的《地狱篇》和《即兴喜剧》中的角色制作成一系列玻璃木偶。她对每个木偶的衣服进行挤压和变形以模仿衣服的自然褶皱。接下来，拉蒙特尝试用回收的瓶子制作更小的玻璃裙，并将它们挂在微型晾衣绳上。当瓶子从熔炉取出时，必须在玻璃硬化之前快速制作这些裙子，但这很困难。而且就算这些衣裙能抓住飘动的感觉，质感上依然与织物的外观有距离。



图5-1 凯伦·拉蒙特，《披肩晚礼服》，2005年



图5-2



图5-3

艺术家决定进一步挑战难度，加大尺寸。从事过玻璃工作的人都知道这有多困难，需要大退火炉、大模具、熟练的冷工，更无情的失败和挫折。因此艺术家开始专注于模具制作，也就是将玻璃熔化到模具中。



图5-4 凯伦·拉蒙特，《带窗帘的半斜倚连衣裙印象》，铸玻璃，42.5 英寸×27.5 英寸×39.5 英寸，2005 年

拉蒙特于 1999 年获得富布赖特奖学金前往布拉格，在北波希米亚小镇泽勒兹尼布罗德研究波希米亚玻璃制造传统，在世界一流的捷克玻璃铸造车间工作，进一步探索铸造玻璃技术。最终，她成功地制作出了真人大小的玻璃衣物，成为全球玻璃艺术收藏家的最爱。

从凯伦·拉蒙特的探索可以看到，深入探索一种材料，了解它们的物理化学属性和特性，深入了解其潜力和局限性，往往就能够为他人所难为，穷尽这种材料不可思议的本性，甚至用这种材料去完成通常人们没有意识到的可能性。并且，要在加工工艺上拓展出这种材料的可能性。这样使用材料，才会让人感到不可思议。熟悉了材料，对它的认识深度达到非常人所能及的程度，我们就能以意想不到的方式使用材料。

为特定目的寻找替代材料

这往往意味着对材料的一种“惊险”的使用——一根线够纤细，用它来吊起一块巨石的时候才会让人觉得触目惊心。一根铁链吊着的巨石是不会带来相同感觉的。因此，我们必须放弃用铁链吊起石头的想法，要求自己必须用细线来吊

起石头。这意味着我们必须去寻找一种极高强度的细线——最好是《三体》中的“飞刃”，那是科幻小说，让我们着手寻找超强度的钢丝，或是碳纤维？

这就是说，我们要故意放弃常规解决方案，故意要从相反角度设想。我们必须启动一种逆向思维。

创造性总是在约束之下才体现出来的。这种约束有时候是因为常用材料的匮乏，我们不得不创造性地用其他材料来代替。因此当我们想要创造性地去做一些事情的时候，经常需要设法制造一些限制，这是提升运用材料的创造性水平的好办法。例如，要求自己必须以环保或可持续的方式使用材料，这种限制其实是推动创新的。否则，我们就会习惯于从动物身上获得皮革，而不是研究出菌丝体皮革。

发现材料的独特用法

任何一种材料，我们总能列出它最常见的属性，比如海绵吸水，玻璃防水，石头沉重，棉花轻盈。但是与此同时，材料还有些我们经常忽略的属性，这些属性固有地存在材料上，但是属于比较容易被忽略掉的。对于艺术家来说，恰恰就是这些被忽略的方面，是我们要去注意加以开发和利用的。比如海绵不但吸水，还吸音。玻璃不但防水和透明，并具有可塑性，同时是极好的制造声音的乐器。我们往往需要从这种材料的典型属性中偏移，让它隐藏的、不被重视的属性来扮演更核心的功能。

法国艺术家托马斯·梅兰德（Thomas Mailaender）把底片放到模特的皮肤上，然后将强大的紫外线灯投射到模特的皮肤上。皮肤上因为紫外线照射出

现明显的色差，这其实是一种晒伤，或者说是皮肤的短暂的病变，这种晒伤会自然消散。在它们消退之前，艺术家及时拍摄，保留了这些图像。

这位法国艺术家收集网络文化的文物——匿名的业余照片、互联网迷因和网络垃圾。他用15年来致力于不断发展的一个叫作“好玩档案”（Fun Archive）的项目。



图5-5 托马斯·梅兰德，《插图人物》，2015年



图5-6

有意思的是，艺术家所用来在模特儿皮肤上曝光23张原始底片，来自“现代冲突档案馆”的收藏。该档案馆成立于20世纪90年代初，收集有关战争史的资料。晒伤的皮肤特有的发红的受难的感觉和战争图像的残酷记忆之间形成了很好的关系。

作业：《举重若轻，举轻若重》

寻找一种材料，用尽可能细的线来悬挂沉重的哑铃、铅球等重物；尝试的同时，也要注重安全。

第二节 改变惯性思维，把材料用在陌生的场景

创造性地使用材料，意味着要跳出思维定式，以不同于传统或预期用途的方式使用材料，或者说，把材料用在通常不使用的场景，来寻找创造性的解决方案。

我们可以不用纸来做书，而是用织物或塑料来制作耐用的防水书，可以在户外或潮湿的环境中使用。或者，我们可以不用木头来做椅子，而是使用更加脆弱的材料，比如已经有很多人用拉花工艺改进过的纸来做成椅子。那么我们再想一想，还有什么材料可以做成椅子：旧衣服、袜子、海绵、气球？

这里，我们发现两条思考路径：

(1) 先确定造物和使用的场景，再来开发非同寻常的材料。

(2) 先确定材料，再寻找材料的非常规使用场景。

第一种路径是设计师更常用的。

设计是要照顾使用的，因此它会集中在这类想法：不用玻璃来做窗户，而是用透明而有弹性的材料，比如塑料或硅胶，来创造一个可以轻易弯曲或塑形以适合任何开口的窗户；使用碳纤维或竹子等坚固而轻便的材料而不是用金属来制造

既耐用又省油的汽车；用竹子等天然的可生物降解材料来建造可持续的、环保的建筑，而不是用混凝土来建造建筑。

或者这样表述，我们要做一个建筑，可以用什么材料？让我们列出选项的清单：

从最常规的木头、石头、夯土、混凝土、钢材、玻璃到较为少见但还是存在着的冰块（因纽特人盖圆形冰屋子）、布料（帐篷就是一种织物），再到极少用于当建筑材料的人类头骨（西藏和欧洲的藏骨堂都有用头骨来砌墙的传统）、骨头、书籍、纸张、食物等。我们可以越走越远，但始终会受到“盖房子”这个任务的控制。



图5-7 mixgreen, “柳条凳”



图5-8 DROOG DESIGN, 抹布椅



图5-10 Ruth Weber 设计的捆绑包



图5-10 Grandpa Beaver, 纸扶手椅, 1980 年

这里我们也发现艺术和设计的微妙区别。相比之下，艺术家可能更不受实用功能的制约，他们的建筑不一定能长期住，他们的窗户一定能通风或采光，但他们的目的是要更令人吃惊，并通过令人吃惊引发某种情感爆发和观念的扭转。因此我们可以不那么实用，但却不一定意味着更随便和更自由，艺术家要追求自己的精准性和有效性。

让我们尝试第二条思路，我们从材料出发，考虑它通常用于什么场景，还可

以用来做别的什么？

练习：《纸的九用》

根据英国的纸张历史学家协会估计，当今世界上有两万种可识别的纸张用途，使之成为至今依然最有用的材料。“无纸化社会”看起来似乎遥遥无期。

纸的常规作用是：人们在上面写字画画，或者用来印刷文字，形成报纸、杂志、书籍，以及包装食物、擤鼻涕，甚至做成茶包和卷烟。

折纸船纸飞机等折纸艺术，用在做剪纸、撕纸、纸花、花圈、拉花、灯笼和纸扎（中国民间用于丧葬的雕塑）等民间艺术。

稍微另类一点的对于纸的使用，装裱在窗户上当作既可以采光又可以挡风的材料。特殊处理后用来做家具、做服装，做购物纸袋子。纸浆铸造成做鸡蛋的蛋托，包装薯条、特殊处理后用来包装牛奶等，这些基本上属于设计领域的使用。

让我们设法再来设想更神奇的纸的使用，我们要尽可能设想最边缘最极端的想法，我们把这个项目称为“九用计划”，任何材料，任何物品，我们都可以去设想它的“九用”，九就是多的意思，我们要驰骋想象力，寻找纸的尽可能多的用途：

1. 把纸当乐器用

①把不同厚度的纸蒙在圆筒上做成鼓；②吹纸筒；③吹纸的边缘发出哨声；④抖动纸发出声音；⑤撕破纸发出声音；⑥揉搓不同质感的纸发出声音；⑦折纸后做成Paper popper，一种让空气快速进入并发出爆裂声的恶作剧玩具。⑧我们翻动硬一点的纸张做成的书会发出声音，现在，让我们把不同长度的纸条夹在一起，或者把一本书裁剪成不同音阶的长度，做成“沙沙书”。可以在同一本书中交替使用不同类型的纸条，或者通过粘贴小物体来改变音色。⑨折叠纸条制成的，两端粘上较厚的纸板，做成手风琴书。⑩用纸杯子或者硬一点的纸张做成听筒与话筒，做成“纸电话”……



图5-11

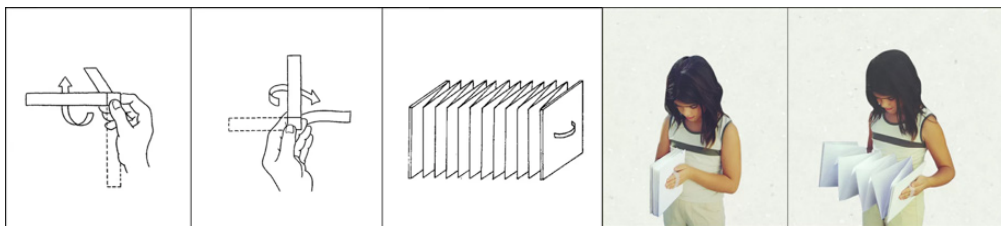


图5-12

2003年和2005年，音乐家谭盾分别举办过《纸乐》的演奏会。谭盾在清单中列出了他的乐器：2支长笛、2支双簧管、单簧管、低音单簧管，巴松管、反低音管、2支号角、2支小号、2支长号、大号、定音鼓、打击乐（大纸幕、纸铙钹、厚纸、纸板雷管、薄蜡纸袋、纸条、描纸、纸spinphones、纸头鼓、纸板管鼓、纸雷管、纸伞、纸盒鼓、中国折纸扇）、竖琴、弦乐……由纸张和西洋传统乐器配合，形成了一部中规中矩的协奏曲。



图5-13

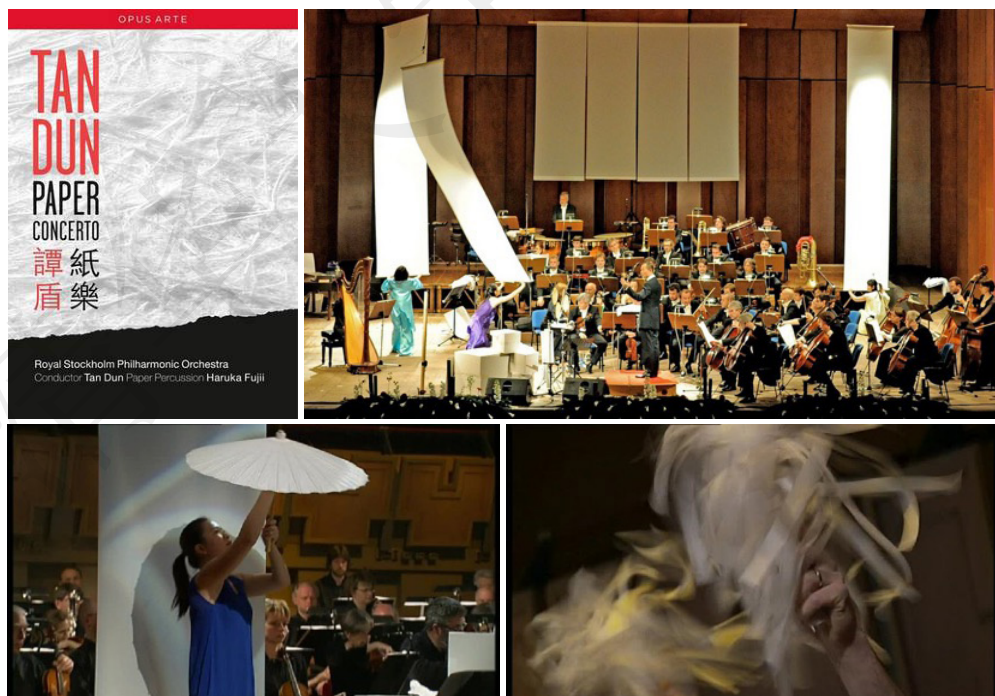


图5-14

2. 纸作为武器使用

①把坚硬的纸张折叠成锋利或尖尖的形状，如纸钉或纸剑，用它来切割或刺伤攻击者。

②把纸卷成紧密的球，用弹弓或弩机射出。用蜡处理过的纸团效果最好。

③将纸点燃烧死敌人。

④用纸的边缘割伤敌人。

⑤在第二次世界大战的最后几个月，日本军队曾经用手工纸制作了1万枚气球炸弹的机身，这些纸气球被放飞，漂洋过海去袭击美国。大约有1000个成功到达北美并人畜无害地坠毁在无人区，但其中1个落到俄勒冈州造成1名妇女和5个孩子死亡。

⑥翁贝托·艾柯的小说《玫瑰之名》中，有人把毒药涂在书籍的边角上，再把书页粘好。渴望读书的人会用口水去濡湿书页，于是中毒身亡。

⑦在纸飞机头部安装尖刺，向敌方投掷……

⑧把纸做成纸绳子，可以加工成流星锤，或直接用来……

⑨纸做成风筝，飘到敌人阵营上方，然后……

我不能再想下去，太邪恶了……

3. 纸作为容器使用

纸张经常被用来作为容器使用：做成纸袋子、纸盒子、纸箱子、纸杯子、装画或图纸的纸筒……本质上卷烟也是一种里面塞满了烟草的小纸筒。我们来想想还有什么更奇怪的作为容器的纸。

①把薄的东西夹在书里面：例如我小时候就把剪纸、收集的烟盒等夹在书里。后来曾经在网上购买蝴蝶标本，发现寄来的是一本书，翻开书，夹着的那些蝴蝶纷纷活了过来。

②把盐分溶解在水中，用吸水的纸浸泡可以携带盐分。到达目的地后可以把这些纸重新泡水获得盐。老电影《闪闪的红星》中“潘冬子”曾经用这个办法送盐上山给红军。

③把人类的头发加入纸浆中做成纸，整张纸涂黑，可以保存带有特定人物基因的头发。

④把珍贵植物的种子或花粉装入瓦楞纸板的空隙中。

其他方式需要大家来接着往下想……



图5-15 Zbigniew Salaj 的艺术作品

《无题（面包屋）》是瑞士艺术家乌尔斯·菲舍尔（Urs Fischer）的作品之一。这是他使用不同寻常的材料的结果。这座瑞士小屋是有支撑木架的，面包取代了砖头，闻起来也很香。面包屋每分钟都在变质，这正是菲舍尔一直关注的主题：建设与解构——英雄面对反英雄。



图5-16 乌尔斯·菲舍尔，无题（面包屋）》，2004—2006年



图5-17 乌尔斯·菲舍尔，《腐烂的地基》，砖块、灰浆、水果、蔬菜，尺寸可变，1998年

菲舍尔喜欢使用易变的材料，这些材料会像面包或蜡一样燃烧、过期或变化。他最为人所知的作品是用蜡烛做成古典写实雕塑并点燃。在这件作品中，同样，水果和蔬菜这些会腐烂的生鲜，成为一堵墙的不坚实的地基。

练习2：《玻璃的九用》

A. 玻璃如何作为乐器使用：

- (1) 用棍子、木槌或手指敲击或摩擦玻璃碗或盘子。
- (2) 吹过玻璃瓶或罐子的边缘发出口哨般的声音。
- (3) 在啤酒瓶中或者玻璃杯中装入不同高度的水，用筷子敲击。
- (4) 用不同大小的玻璃片做成风铃。
- (5) 往玻璃瓶中装入沙子做成砂球。
- (6) 用不同长度的玻璃管做成排箫或者芦笙。
- (7) 琴弦摩擦玻璃的边缘。
- (8) 在玻璃瓶上面钻孔做埙来吹奏。
- (9) 把不同长度的玻璃片排列成一排弹奏，或者挂成一排弹奏。
- (10) 利用玻璃破碎的声音。

B. 如何让玻璃像布一样



图5-18 Matt Eskuche的玻璃艺术作品

通过使用通常与纺织品或织物制造相关的技术和过程，能以一种类似于布料的方式使用玻璃。这可能是用织布机、针或缝纫机等工具来处理玻璃这种材料，也可能是用编织创造玻璃织物。

玻璃雕塑家凯伦·拉蒙特（Karen LaMonte）用吹模和磨砂工艺表现纺织品面料的质地。



图5-19



图5-20

(1) 用玻璃纤维织造可用于服装的玻璃织物。玻璃织物提供了从高强度到耐火性的优良性能组合，是石棉制品的最佳替代品，是用于电焊防护、防火幕布、防火作业、管道保温材料的理想、经济的织物。

(2) 在超薄玻璃布上印刷电子线路。

(3) 液体玻璃是一种新型纳米涂层，它具有 200% 的柔韧性，适用于硬表面和软表面。所以可以涂布在普通织物上面，超疏水、耐酸碱、承受极端的温度变化，任何涂有液体玻璃保护的表面都变得易于清洁并提供抗菌保护。

(4) 用烤房或酒精喷灯之类灵活的加热工具加热玻璃板至合适的柔软度，使之能够像一块厚布一样下垂并披在某个东西上。例如作为桌布。

(5) 把玻璃纤维布缝成一本防火的线装书。

(6) 把很多片玻璃片四角打孔，用绳子连接，做成一件衣服，就像金缕玉衣一样。当然，用这个办法，你如果愿意，你甚至可以直接用很多玻璃器皿互相连接，做成一件服装，披挂在身上。就像日本艺术家田中敦子曾经把日光灯管当作衣服穿在上一样。

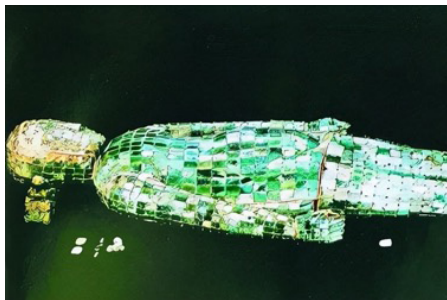


图5-21

(7) 在大玻璃片上钻密集的小孔, 利用这些小孔用彩色线进行“刺绣”。

(8) 用纽扣连接两片玻璃。

(9) 用拉链连接两片玻璃。

上述第一到第三种都是今天科技所推动的新的实际应用, 它们同样可以作为新材料运用到艺术作品上。相比之下, 第四种想法之后的设计, 显然已经很接近一些艺术作品的方案了。

田中敦子(1932—2005)是日本前卫艺术家运动“具体派”的核心成员。具体派的目标是打破战后日本艺术与生活的界限。这件作品经常和白南准的“电视胸罩”被相提并论, 被认为是可穿戴艺术的早期作品。

这是一件由 200 多个珐琅涂色的彩绘灯泡制成的服装, 重量超过 50 公斤。

这件连衣裙采用日本传统和服的形状设计, 据说灵感来自田中的家乡大阪和城市市区闪闪发光的灯光。田中穿着这件作品参加展览, 笨拙而缓慢地走过展厅。灯泡会在电路控制下闪烁。



图5-22 田中敦子, 《电装》, 1956 年

作业: 《一种材料的九用》

根据本节中演示的, 如何设想把纸张当作乐器、武器、餐具和食物等等, 仿造这种模式, 自选一种材料, 例如棉花、煤、木炭、砖头、沙子……展开你的“九用计划”, 也就是, 尽可能多地设想如何把这种材料运用于可能的场景。

拉出你的“九用”清单, 看看从中可以孕育出多少创造性的想法, 用于艺术创作。

第三节 用行为来转化材料，对材料进行个人视角的阐释

我们生活的世界和人性都是相对稳定的，人们对材料存在一些基本的共识和相近的感觉。这里有物理和生理的必然性，有文化的约定俗成，也有个人经历和认知。这三层要素共同作用，决定了材料效果的相对稳定性，也决定了材料认知和效果的人际、地域和文化差异性。

材料的物理、化学属性的相对稳定，以及人类对之的生理反应的相对稳定，是我们能够调用材料，使之产生效果的依据。冰雪让人感觉到洁净和寒冷，棉花和毛发令人感觉到温暖，花草赏心悦目，宝石令人精神警醒通畅，死者的遗物让人伤感和怀念，这种反应大概各种文化传统皆然。但因纽特人能分辨二三十种冰雪，我们却不能，欧洲人看见蝙蝠厌恶，中国人却把蝙蝠当作吉祥图案，这是文化差异。至于有人喜欢茶有人喜欢咖啡，有人闻到酒香就开心有的人避之唯恐不及，这种个体差异既有生理原因，也有各自的文化和成长经历的影响。就像我，对于海螺、贝壳情有独钟，闻到墨的气味就开心（墨的气味，有的人认为是臭的），显然就和生长在海边以及从小学书法的经历有关。

艺术家使用材料，个人经验和独特的感觉是出发点。但如果个人经验与共识性的经验差异很大，他对材料的运用一定会出错。比如某个艺术家很讨厌酒香，他便以为别人也都如此，于是在展厅中到处泼洒酒，那么难免惹得一部分人躲避。另一方面，一个艺术家如果完全不调用个人经验，只按照常规认知，堆上冰雪制造洁净感，堆上花草制造愉悦感，那难免让人觉得按照公式撒佐料，创造力不足。因此，艺术家总要基于公共经验去工作，但又不能仅仅靠公共经验。他还需要提供独特的材料感知，这种独特性要略微偏离常规认知，才有能力为公共经验提供新视角。因此，艺术家的工作很大程度上是要把独特的材料感知添加进公共经验中。

艺术家对材料认知、材料运用的独特性，可能来自独特经验，也可能来自对材料本身的研究。研究使你获得独特理解，有了独特做法，大家都很容易得到的材料，一到你的手中，顿时就独特起来了。有时候，是你对材料的解读、使用方式慢慢被大家接受了，具有了影响力，以至于你在一定程度上改变了材料的属性。也就是，你的独特经验一定程度上改变了公共经验。

比如说，大家觉得汽油桶里的是石油，我说，那是经过一些地质变化的古代动物的体液。这个其实别人也知道，但一到加油站就忘了。我得提醒大家，我的



图5-23



图5-24 邱志杰,《油桶龙》,汽油桶、人造动物皮毛、水龙头,钢骨架,25米×7米×6米,2013年

独特阐释就得设法转换成大家听得懂的话。于是,我就得在汽油桶和汽油桶之间加上动物的躯干。为了提醒大家这些动物躯干里流淌着血液,我就给这些动物躯干加上了水龙头。

由70多个汽油桶组成的大型雕塑。每个汽油桶上用气焊切割出龙的鳞片、龙角等图案,切割下来的部分在空间中翻折起来。油桶之间互相连接成为长龙,身躯中部没入地面。龙腿的转角处,出现状如动物躯干的形体,外表包裹仿真动物皮毛,其上安装了一系列水龙头。

用废旧的汽油桶来制作一条龙,肯定与以石油为支撑的现代经济生活有或远或近的关系。它会让人朝着中国经济崛起、石油需求增长和对世界产生的影响等方面联想。然而带皮毛的动物躯干再次颠覆了这种过于逻辑的想象。对作者

来说,石油都是古代动物的血液,每一脚油门下去都是千万头远古的麋鹿在苔原上奔跑。于是,互相连接的油桶之间流淌的只是动物的血液,可能从那些水龙头中淌出。于是,现实政治经济议题被拉进更远和模糊的历史想象。

博伊斯处理油脂和毛毡的方式就属于这种通过对材料的独特阐释来拓展材料功能。博伊斯用演讲,用讲故事来进行阐释。他讲自己的故事,二战时当纳粹飞行员被打下来落在鞑靼草原上,被游牧的鞑靼人保护起来,他们拿油脂涂抹他的身体,拿毛毡包裹他为他保暖。遥想这位飞行员当时昏迷,这一故事有几分是真几分是脑补或记忆偏差已经不重要,重要的是这个故事把毛毡和油脂与“能量”“疗愈”的概念紧密联系起来。继而,他可以在毛毡中间插入铜棍,把油脂块用铜线连接,把这些材料变成了一种储存能量的电池。

这种从个人视角出发对材料进行的独特阐释,经常是与一个特定文化语境中流行的对某种材料的认知相偏离的。但有时,对彼处的文化语境的认知,恰恰对

此处的文化语境中的主流认知构成挑战。因此，有的艺术家提供的不见得是极其个人化的材料阐释，而只是把不为人所熟知的一种文化中的材料认知搬移到另一种文化中，就构成了对主流概念的冲击。这个过程接近于人类学领域中异文化对主流文化所构成的冲击。

盐在日本传统中是代表纯洁的。在企业、餐馆、剧场和办公室的入口会供奉两堆锥形的盐，用来辟邪。在相扑选手进入赛场进行比赛之前，人们会在赛场中心撒一把盐以驱除恶灵。在葬礼上，在房屋入口的两侧都可以找到盐。一旦棺材被移走，房子就会通过在地板上撒盐来净化。而参加葬礼的人，也会在门外的路面上撒盐以便驱逐邪灵……

日本艺术家山本元井（Motoi Yamamoto）使用盐这种“神圣的物质”创作装置《漂浮花园》系列。山本元井的系列作品缘起于他对妹妹去世的哀悼经历。24岁时，他的妹妹因脑癌去世。艺术家在不同的空间中，在地面上精心地用盐撒成漩涡状的图形，对艺术家来说漩涡是轮回和生命的循环的象征，也是两个世界之间沟通的通道。山本元井的工作方式令人想起沃尔夫冈·莱伯在地面上撒花粉的做法。他在地面上撒出来的图像整体通常为圆形，或者铺满整个建筑的地面。细节则由互相密集连接成蕾丝纹样般的迷宫图形组成。

“当湿度超过75%时，盐会吸收空气中的水分并溶解。因此，在没有空调的场馆中，湿度控制始终很重要。”对于艺术家来说，盐的这种性质是对人类在地球上短暂存在的重要回忆。“正因为它是一种难以永久保存的材料，所以这种感激之情是因为它存在于此时此地。它让我们想起一切随时可能消失的恐惧；它提醒我们生命和时间的有限性。这也可能意味着对死亡的反思。”



图5-25 山本元井，《漂浮花园》



图5-26



图5-27



图5-28



图5-29 西加利特·兰道,《盐水晶新娘礼服Ⅲ》
和《盐水晶新娘礼服Ⅶ》, 2014 年

每次展出作品时,他都会不断地重新发展作品的细节。大略地规划个草图,细节则是边做边想。这样的盐装置通常只存在一段时间,艺术家会邀请观众破坏作品,擦掉地上的盐,“把盐送回大海”。这个过程,也是短暂生命的隐喻。

历史上,盐是腌制食品的防腐剂,这种实际用途导致了它通常与纯净和保存联系在一起,带有纯洁和廉洁的象征意义。《圣经》中曾提到所多玛和蛾摩拉是用盐净化的,而罪人变成了盐柱。

在中东,向客人献盐是好客和友谊的象征。沙漠的文化,使得分享盐被视为一种信任纽带。而在俄罗斯民间传说中,人们认为撒盐会摆脱厄运——这种行为还与盐与眼泪类似的想法有关。习惯上用右手在左肩上撒一小撮盐,据说这个动作可以让等待在那里的魔鬼瞑目,从而规避厄运。

西加利特·兰道(Sigalit Landau, 1969—)是以色列最杰出的当代艺术家之一。15年来她的工作始终围绕着死海展开,她在夏季将物体浸入四海的饱和盐水中,冬季取出,渔网或铁丝网以及更多的个人物品被结晶盐覆盖,长成为某种出土文物般沧桑而脆弱的造物。

现居美国的苏奇特拉·马泰（Suchitra Mattai）的家族源于印度移民浪潮，这些移民在一个多世纪前抵达英属圭亚那，从事契约仆人的工作。马泰本人也是一名移民，她在3岁时离开圭亚那，一直在美国的费城、纽约、明尼阿波利斯和丹佛这些地方搬来搬去。这种背景，使得她作品中的盐的出现，成了海洋、航行、迁移的符号，而与印度教或佛教的净化观念不大。马泰认为大海对她的个人、家庭和文化历史产生了重大影响。

《渗透》由盐、织物、绳索和木材制成。盐表面的雕塑像是倾倒的摩天大楼，又像是沉默中的泰坦尼克。盐被用作审美转变的化学激发剂。地面上，盐粉末被擦成漩涡或波浪的痕迹，擦痕之间还有成擦扫的动作挤压的盐堆，就像被命运推来推去的人。艺术家说：“这是关于代理、推拉、潮起潮落，以及探索所揭示的事物和挖掘隐藏的事物的好奇心。”

在加勒比地区流传着一种“会飞的非洲人”的传说，据说奴隶们只要不吃盐，就可以足够轻，飞回非洲。

如图5-32所示，除了展厅中这堆小山一样的盐，在配套的视频中，一位非洲祭师正在祝福一座盐山。在仪式上，一群难民唱起了一首古老的奴隶劳动歌曲。

艺术家邀请游客带一些盐回家并将其溶解在水中，作为消解过去痛苦的象征。



图5-30



图5-31 苏奇特拉·马泰，《渗透》，盐、织物、绳索、木材，2022年



图5-32 帕特里夏·卡森豪特，《盐的灵魂》，欧洲宣言展，2018年

帕特里夏·卡森豪特（Palazzo Forcella）出生于荷兰，但父母是苏里南人（位于拉丁美洲东北海岸），这种移民背景让她把殖民史作为了自己的政治主线。



图5-33 易卜拉欣·马哈马，《多人的劳动》



图5-34 易卜拉欣·马哈马，《越界》，威尼斯双年展，2015年



图5-35 易卜拉欣·马哈马，《朋友》，卡塞尔文献展，2017年

在南非，诺瓦尔基金会的“多人劳动”装置利用黄麻袋和其他材料制作了一幅巨大的挂毯，覆盖了博物馆的整个外部。

易卜拉欣·马哈马（Ibrahim Mahama）于1987年出生于非洲加纳的塔马利（Tamale），他一直在故乡塔马利和加纳首都阿克拉（Accra）生活和工作，构思大型装置，使用缝合在一起的旧黄麻袋，然后覆盖和折叠在建筑物和其他建筑单元上。

在加纳，黄麻袋长期以来一直是可可等农产品的贸易容器，进而成为该国经济的命脉。通过将这些麻袋编织到他的装置中，马哈马将其转变为劳动、贸易和全球化的强大象征。

2015年，马哈马在大学还没毕业时就入选第56届威尼斯双年展主题展。年仅26岁的他凭借装置作品《越界》（*Out of Bounds*）一举成名。这些带着加纳煤炭和可可生产痕迹的麻袋，是由加纳可可委员会进口，接着又被煤炭商家重新利用，记录着商品交换和人口迁移，当地工人和商人的名字和位置被标记在这些粗糙的黄麻织物上。易卜拉欣·马哈马用他们来覆盖各种建筑，使他们成为

建筑物新的表皮，把被遗忘的殖民史、全球生产物资流动的踪迹重新带回我们的视野。

在卡塞尔，他的易卜拉欣麻袋通过遮盖，更突出了城市未完工的城门托尔瓦什（Torwache）的双座建筑，使我们无法将目光从过去和现在的排斥和剥削制度上移开。

总结一下，有的艺术家致力于开发独特的、新颖的材料，一旦拥有，经常使用，甚至形成绑定。如“克莱因国际标准蓝”或安尼施·卡普尔的“最黑的黑”。有的艺术家则只是选用大家都容易得到的材料，但是他们努力去建立一套叙事体系，使这种材料具有了与主流认知不同的新意义。这可以称之为“用叙事改造材料”。这套叙事体系往往需要一定时间的坚持和重复才能产生影响。为了建立一种独特的叙事，可以调用的手段有：

①文化加持：从某个独特的文化传统出发建立叙事。例如竹子在中国文化中具有独特意义，或山本元井调用的盐在日本文化中的意义。

②自传：从个人独特的经历出发，将个人的叙述、记忆和经历融入他们的作品中，使材料具有了自传性，艺术家们在材料和他们自己的生活之间建立了直接而亲密的联系。博伊斯对油脂的使用是典型案例。

③历史钩沉：挖掘材料政治历史中某些被忽略的要素，重新阐释它的复杂性。比如茶叶，我们一般人用起来，多是“禅茶一体”之类很美好的叙事。但如果去挖掘大吉岭红茶与英国在印度的殖民，或者波士顿倾茶事件在美国独立中的作用，则会令我们对茶的认知焕然一新。上述帕特里夏·卡森豪特对盐的使用，易卜拉欣·马哈马对麻袋的使用，都是这种历史钩沉。

④物理发现：长期研究某种材料，反复使用某种材料，会获得关于它的很多冷知识，尤其是能发现它的一些别人忽视的可能性。如木炭可以用来燃烧取暖，也可以用来画画，但它还是一种优秀的吸附材料，可以用来吸附空气中的甲醛。调用这些潜伏着的物理属性，就能发现它独特的用法。

作业：为材料讲一个故事

选择一种材料或一个物品，以它的第一人称撰写它独特的自传，讲述它自己的故事，通过这个故事建立起它独特的身份，改变人们对它的认识。然后基于这个故事形成一系列作品，用这些作品来叙事。

第四节 材料的协同作用

在应用领域，为了完美地实现功能，很少是一种材料独立作用，而通常要调用多种材料组合运用，使其协调生效。搭建中国传统建筑，主要需要木材，但也需要砖瓦、夯土等其他材料，糊窗户还需要用到纸张。福建闽西南的土楼是用土夯成的，其实那些夯土中加了红糖、糯米、稻草，使其成为中国古代的混凝土中“三合土”。有的还在里面加入竹子，成为“竹筋水泥”，就如同在混凝土加入钢筋。“混凝土”这个概念本身已经充分说明了它是一种复合材料——以水泥为胶凝材料，砂、石作基料，与水调和的建筑材料。生产电线，既要导电用到金属，又需要绝缘防止电击或短路，因此需要导电材料（如金属铜或碳）与绝缘材料（如橡胶、塑料或玻璃纤维）结合运用。

这些道理浅显易懂，创作艺术作品时，需要组合运用材料，让作品中涉及的各种材料相互补益，协同作用，相得益彰，而不是相互拆台冲突，这需要研究和磨炼，也需要实验和创新。

同类材料的叠加



图5-36 库奈内斯，《无题》，1996年

上一节讲材料要分出主次，搭配使用，既然使用多种材料来构造作品，自然要去构想材料与材料之间的关系。不同材料之间并置在一起共同构成作品，有时是同类材料互相叠加强化，有时不同材料构成对比却又相互协调，规律无非是对立统一。

意大利贫困艺术大师雅尼斯·库奈里斯（Jannis Kounellis）是使用材料的高手，他喜欢使用工业材料如钢板、铁轨、麻袋、毛毡、布料、煤块、石块等等来做作品，有时候也会使用缝纫机之类的现成品。他所采用的材料通常都有一种生涩、粗糙、粗粝的质感，视觉上就有一种重量感，基本上属于同一类材料。但是在这同

一类工业材料的范围内，又有软硬质感的细微差别，有大体块与优雅的线条的配合，有笔直坚硬的直线与自然粗朴的形体之间的组合。

在图5-36这个案例中，材料之间主要不是形成冲突，而是同类型的浅色材料起到非常有效的协同作用，共同创造出一种纪念碑感。地面上黑色的煤块压在浅色煤块上方，矩形的厚钢板，因为退火的原因泛出一种紫色，在它上方悬挂着一个发黑的长条形木方，它不像枕木，而更像是从古老的库房中拆下来的建筑构件，一麻袋不知内部为何物的东西被安放在这根垂直的木梁中部的一个凸起结构上，它上面又扎了一把刀。方形的底座与纵向柱子之间的空间关系带来一种纪念碑感。煤的黑色和钢板的灰黑色，更加强化了这种肃穆的感觉，那把刀的存在，使得这个麻袋成了被钉在十字架上的耶稣麻袋，是整个装置中最带来温暖感觉的要素。

库奈里斯说：“黏土是物质，铁是物质，纸是物质，我们需要扩展原材料的概念：物质意味着绘画，物质意味着获得意义、感觉。一百磅煤：不是像煤一样颜色的塑料，不是抽象的、不真实的重量。重量隐藏着它自己的历史，它自己的死亡率。事情变得更加真实。”

《无题》于2014年在伦敦展出，是艺术家最后创作的作品之一。用铁梁制成的“轨道”被安装在四面墙壁上，平行的轨道夹紧了一批大型屠夫刀，用手柄包裹在报纸上，从横梁上戳出，刺入我们所在的空间。黑色粗呢子外套被这些令人望而生畏的利刃挑着悬垂而下。在空间的中心，一根“柱子”竖立着，外套由上到下悬挂而下。在这件作品中，把外衣和钢梁、利刃统一在一起的是它们的重量和冰冷的质感。而构成对比的是笔直的钢梁和有机的呢大衣的形状。

挂着的粗呢大衣自然地形成多种形态，像陈尸的动物。色彩上也存在着对比，钢梁和大衣的色彩都暗哑，而刀刃闪闪发光，轻薄锐利。钢梁坚硬沉重乌黑——刀刃轻薄闪亮——衣服又暗哑沉重，这种视觉的节奏也是心理的节奏。



图5-37



图5-38 库奈里斯《无题》，2014年，铁、刀具、外套



图5-39



图5-40 多丽丝·萨尔塞多，《连根拔起》
804棵死树和钢铁，300米 x 65米 x 50米，第15届沙迦双年展，2020—2022年



图5-41

哥伦比亚艺术家多丽丝·萨尔塞多（Doris Salcedo）曾经在伦敦泰特现代美术馆涡轮大厅的地板上挖出一条裂纹，来讨论分界和分裂。她也曾在伊斯坦布尔两栋建筑之间放下了超过1 500张椅子，来讨论战争造成的流离失所问题。她在沙迦双年展上的新作品在《连根拔起》中，迁徙的主题以数百棵死树的形式延续，这些树被塑造成一座依稀可以识别的、却无法进入的房子的轮廓。

树木的剖面被整齐地用机器剖切，露出里面崭新的木材。越向房子后部延伸，被切掉的部分越来越少，树木的枝杈逐渐逸出屋面和墙面的直线，胡乱生长。到了房屋的后部，它们逐渐疏离，暴露出根系的树木站着，成为一片树林——只有些许局部还暴露出剖面。

这件作品其实只用了一种材料——死去的树木。但在斜屋顶房子的前半部分，它们被切割成为“木材”。“木材”不同于“树木”，它们成了互相紧密关联却又不同的两种材料。

由此可见，同一个材料，

通过深思熟虑地处理，可以爆发出巨大的能量。

同样，印度艺术家席拉·高达（Sheela Gowda）的《无题（牛粪）》由900个直径手掌长的小块牛粪和25块砖块组成，艺术家将这些砖块压实了好几层，形成了坚实的牛粪块。牛粪是印度农村生活的核心。干牛粪是燃料，是建筑材料，是压实层应用于墙壁或地板的干燥剂。燃牛粪产生的烟雾可以驱除蚊子，与印楝树的叶子混合后，它是防腐剂。是肥料，工匠们甚至用它来制作传统玩具。然而，牛粪也具有神圣的精神功能：粪便和酥油的混合物在净化周围环境的圣火中燃烧。牛粪也是香粉中的一种成分，供寺庙进行仪式使用。



图5-42 席拉·高达《无题（牛粪）》，1992—2012年



图5-43 邱志杰，《我曾经七十二变》，竹子、各类竹制器物，2009年

这件作品中，牛粪砖块与牛粪饼只是不同制成程度的牛粪制品，因此十分协调，并似乎展示了某种流变过程。这种技巧是很好用的：从书籍到纸浆，从树木到桌椅，一种材料的不同演变过程的并置，总是能讲出完整材料的故事。

本人2009年的作品《我曾经七十二变》是一大片竹席，竹席上面连接着多种竹器。（从构成竹器的竹材上劈出竹篾，编织进竹席中，使竹席和这些竹器紧密相连。）竹器包括蒸笼、箱子、摇篮、簸箕、箩筐、桌椅、笛子、箫、芦笙、竹排、竹梯子、鱼篓、筷子等中国人日常生活中常用的种类。一个摇篮的下半部消融在竹席中，当它再次冒出来时，已经变身为一把竹梯子，等它再融化在竹席中，再次从竹席中升起，则变形为书架。这个不断溶解、化生的过程，展示了中国人的世界观和生生不息的生存意志。

在上述案例中是同一种材料竹子，变成了不同的竹“物种”，但在下面的案例中，竹子变成了竹箩筐，筷子，竹箩筐里还晒着笋干，我们几乎就要认为笋干和竹子是不同的材料了。

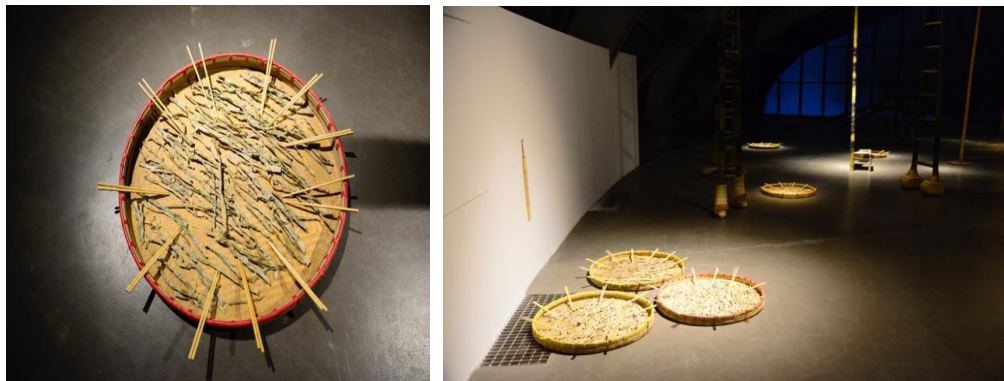


图5-44 邱志杰，《同德》，竹箩筐、笋干、筷子，2014年



图5-44 佩雷西奥·奥科约蒙，《在世界末日之前看地球》，2022 年

佩雷西奥·奥科约蒙（Precious Okoyomon）在第 59 届威尼斯双年展“梦想之乳”上展出的《在世界末日之前看地球》是一件规模宏大、细节丰富的作品。观众穿行在鹅卵石和泥土堆成的花园迷宫的弯曲路径上，泥土堆成的人形雕塑散布其间。



图5-46

这个巨型空间中充满各种有机材料——岩石、水、野花、蜗牛和藤蔓、原毛、泥土和血液。艺术家还在画廊中种植了入侵性的日本藤葛。这是一种原产于亚洲的藤本植物，于 1876 年由美国政府首次引入密西西比州的农场，作为当地土壤改良的一种手段，当地土壤因过度种植棉花而退化；然后变成了无法控制的侵

略性——成为奴隶制、种族化和移民与自然纠缠的隐喻——入侵物种常常被迫流离失所，随后试图在恶劣的气候中生存。



图5-47

这个空间中甚至还生存着一群黑色燕尾蝴蝶，它们在双年展期间在展览空间内生存、繁殖和消亡。这些蝴蝶们本身也是一件独立的作品。它的标题是《天空总是黑色的摩西堡》（2022）——这个标题中提到了18世纪逃离美国南部的前奴隶黑人定居点，位于现今佛罗里达州的当时西班牙殖民地摩西堡。蝴蝶在整个双年展上不断飞行，暗喻着黑人侨民逃离囚禁的飞行。

佩雷西奥·奥科约蒙这件装置材料多样，甚至包含了活的植物和动物。但因为都使用了自然材料，因此并不违和，甚至给人某种过于安全和保守的感觉，尽管其话题激进地宣称在讨论人类与生物和非生物、自然资源和种植园奴役劳动力之间的社会建构。

总结一下：

①为了产生协调的效果，采用同一种材料去构造作品是安全的。重复使用，堆积同类材料创作出的氛围容易获得统一性。

②即使是略作延伸，采取相近的材料互相组合，总是能够比较协调。如库奈里斯实用的多属于工业材料，煤、铁、麻袋在工业场景中经常同时出现，它们基本上可以被看作同一类材料。

③同类材料经过处理，可以呈现为不同面目，这种既相同又一定程度相异的材料的并置，往往有犀利的效果。尤其是，当这同一种材料展示出它变身为不同物种的过程，总是迷人的，讲故事的空间很大。例如，面粉和面包、面条的并置，笋干和竹子的并置，书和纸浆的并置。

不同材料的对比

诸材料相亲相近，便成共振之势，宛如和谐乐章中的和鸣旋律，彼此相得益彰，形成一幅浑然一体的画卷。各材质共聚，协力而行。力道互相叠加，彼此融合，呈现出一种共振之势，形成整体的和谐氛围，其中夹杂着微妙的小变奏。

而如果所选用的材料相差较大，便产生了鲜明的对比，甚至可能引发冲突和对抗。在这样的冲突对抗之后，若能够巧妙地实现协调，便能赋予作品更为戏剧性的张力，在对抗与冲突的纷争之中，感受到力量的激荡和火花的迸发。然而这种对抗并非惯常碰撞，而是一场经过精心设计的较量，而后巧妙协调。



图5-48 乔凡尼·安塞尔莫，《无题（会吃的雕塑）》，1985年

材料之驾驭，乃艺术创作之至关重要一环。需艺者对材质性质、纹理、色彩等方面有着深刻洞察，但如何掌握材料，使之对比得宜，却是需要讲究的。

使用相距较远的材料，就容易形成对比。比如轻重对比：如煤块、石块、钢铁器件的沉重与羽毛、纸张的轻盈对比。

乔凡尼·安塞尔莫（Giovanni Anselmo）是贫困艺术运动的关键人物。这个装置中，混凝土块正在“吃”生菜——意大利人做沙拉的主要原料。

博物馆、收藏家或任何拥有者必须每周至少更换两次生菜，这

样，作品本身就是一位消费者。雕塑实际上是在吃主人的钱，因为他需要它作为艺术品存在下去。

艺术家说：“这和我最喜欢的大多数作品一样，我的作品在很大程度上依赖

于隐喻。混凝土丛林的两块混凝土和生菜，那些有生命、会呼吸的东西，代表着为资本主义机器的齿轮加油的工人。就像生菜一样，它们是可更换的。有无限的潜在阅读空间，就像一片空白的故事板，是一部鼓励观众参与的作品。”



图5-49

丽贝卡·霍恩（Rebecca Horn）是最令人尊敬的德国女艺术家之一。她经常用极为精致的机械装置来驱动羽毛——其精致程度让人想到瑞士钟表制造，黄铜机械组件默默运行，羽毛定时张合。轻重之间的对比既令人着迷又令人不安。

用乐谱来代替羽毛，效果是一样的，严谨精致的人造机械与轻盈的纸张之间的对比。



图5-50 丽贝卡·霍恩，《莱尼·西尔弗的梦》，1990年



图5-51



图5-52

蝴蝶翅膀甚至比羽毛更加轻盈和敏感，以至于由精致的机械来驱动，看起来几乎反讽地成了一种刑具。这些蝴蝶的翅膀看上去不再显得自由，而是被控制的。

色彩对比：

色彩问题似乎是绘画的问题，不应该在观念艺术中讨论。其实不然，色彩在视觉上先声夺人，即使装置艺术家，在处理材料的时候，也需要考虑色彩。

乌黑暗哑的煤与鲜艳的鸟羽毛或动物皮毛之间的对比，色彩轻浮的塑料制品与色彩朴素的泥土之间的对比，玻璃的透明色彩与泥土的对比，这些都是能直接刺激观众的要素。

《陷阱》将钢筋的粗糙度与手工吹制玻璃的感性和脆弱性并置，同时也是把鲜红的玻璃色彩与质朴的钢铁框架并置。Kapan在土耳其语中意为陷阱，由五个钢制结构组成，每个结构的大小略有不同，但均按人类平均身高缩放。该作品将坚固的几何形状与不精确的形式、坚固与脆弱相结合，几乎相互焊接在一起，巧妙地与人体的脆弱性“共鸣”——受到权力结构的威胁、捕获和控制——以及自己内心的流放感。



图5-53 莫娜·哈通，《陷阱》，低碳钢和玻璃，2012年



图5-54 莫娜·哈通，《细胞 II》，2015年

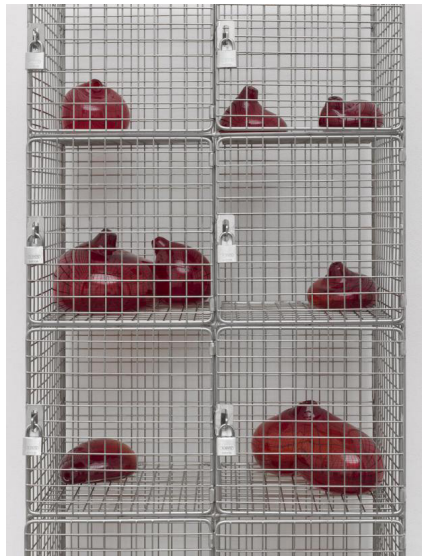


图5-55 镀锌钢笼、手工吹制玻璃和挂锁

这件作品的一个变体是2015年的《细胞》，镀锌钢笼比上一个版本用的低碳钢显得更精致，和玻璃制品更接近。这里起主要作用的依然是色彩。加上了挂锁，使这件作品似乎成了企图禁锢火焰的无效的努力。

数量多寡的对比：

一种数量众多的材料，和数量很少的材料，很容易形成强烈的对比。我们在本书中曾提起沃尔夫冈·莱布的一件作品《无尽海》，3万多个小米堆，和7座花粉堆组成的海洋。数量上的强烈对比，让7座花粉堆成为焦点。

这个作品用了 40000 米长的好莱坞胶片、温度计、双筒望远镜和上方的机械装置铜蛇，以向悲喜剧演员巴斯特·基顿致敬，他的一双鞋子构成了装置的中心焦点。电影胶片被杂乱而随意地丢弃在地上，不仔细看简直像是土堆。中间的鞋子却十分显眼。这就是数量的力量。



图5-56 丽贝卡·霍恩，《时间流逝》，1990年

大小、形状、造型的对比：

沉重大体块的石头与纤细的丝线之间的对比。

笔直的钢管与有机的树枝之间的对比。

大体块的材料与纤细、杂碎材料的组合，等等。

约瑟夫·博伊斯是把控对比的大师。《哑箱》轻巧地用毛毡垫在钢板之间，形成软硬质感对比，但色彩暗哑统一，而且材质使用和标题相映成趣，妙不可言。



图5-57



图5-58 约瑟夫·博伊斯，《哑箱》，
1982年



图5-59 约瑟夫·博伊斯，《小型发电站》，
1984年

在《小型发电机》这个“升级版”中，一个《哑箱》加上两个纯金属盒子，放在里面的金属棒，以及贯穿连接它们的铜线，加上电工用的鳄鱼夹，把这些结构变成了能量流通的象征。



图5-60 约瑟夫·博伊斯，《Unschlitt/Tallow（专为长时间使用而设计的热雕塑）》，1977年

硬脂、牛脂、铬铝镍合金热电偶，带补偿电缆、数字毫伏表、交流互感器。

这是牛脂铸造的楔形雕塑，总长10米，被随机切割成六段，呈现为仔细观察可以互相咬合的几何体。

该雕塑最初于1977年为明斯特州立博物馆制作，多年来一直租借给柏林的“汉堡火车站美术馆”长期陈列。

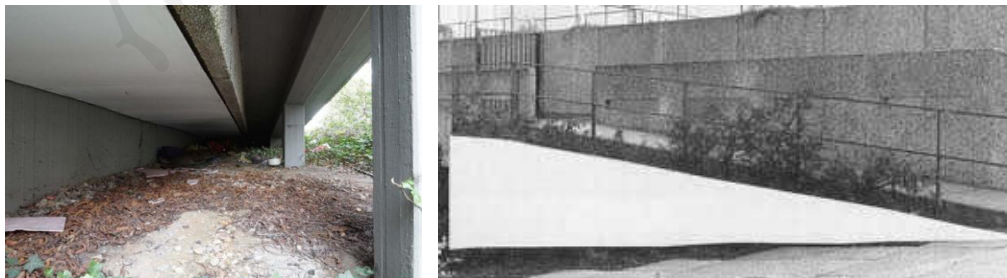


图5-61

约瑟夫·博伊斯在通往王宫广场行人地下通道与大学报告厅的坡道之间发现了一处毫无意义的楔形空间。他把这个无名的地方看作“混凝土郊区的开放性伤口”，他希望用一些巨大的牛脂块来封闭这个空间。他最初的计划是用蜂蜡填充死角，但由于财务原因，这个项目无法实施。于是，他使用 23 份硬脂和 1 份牛脂的混合物精确重建了空间并制作了模具。用掉了20 吨的羊脂颗粒和少量的猪油，然后，他将这个近10 米长的楔子随机切成碎片，并将其展示在国家博物馆的中庭。

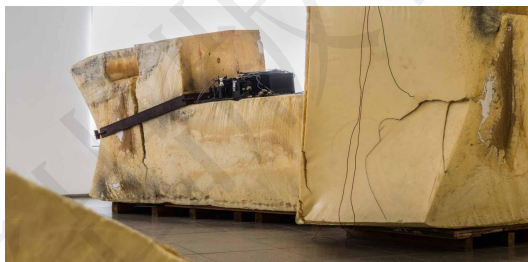


图5-62

由于牛脂的性质，在较高的温度下它会融化。观众的体温就可能会使它们变形。所以这些大块头要不断受到监控，它们上面安装着温度监控设备。电子设备与充满草原气息的油脂块形成对比，它有双重意义，因为一方面它展示了一个人可以做出的改变。另一方面，它承诺融化的油脂会融入观察者中。博伊斯创作这件作品的目的是质疑“产生混凝土沙漠的城市规划的动机，以及使此类事物变得廉价的有限的艺术专业知识”。但对我来说，庞大油脂块与细铜线的对比，尤其是细小的铜线与油脂块上的裂纹互相呼应，本身就极为迷人。

质感对比：材料在质感上有刚柔、软硬之别，要善用其对比。

如沉重的煤块、石块、泥土与晶莹的瓷器的对比，冰冷的钢板、玻璃与温暖的羊毛线、棉花的对比，坚硬的石头与柔软光滑的丝绸之间的对比，无机的混凝土与有机的蔬菜之间的对比，等等。粗糙中用精致来点石成金，精细中用粗糙来返璞归真。

意大利贫困艺术大师马里奥·默兹（Mario Merz）系列的冰屋装置，是玩弄材料质感对比的典型杰作。在这个进不去的冰屋中，月桂树



图5-63

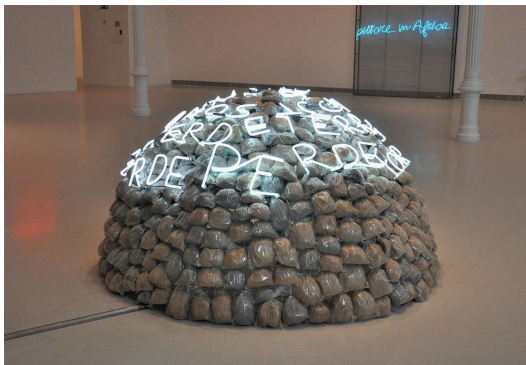


图5-64



图5-65



图5-66 马里奥·默兹，《第6765章》，83叠报纸、玻璃板和霓虹灯管，尺寸可变，1976年

上。数字的意义不详。值得注意的是捆着报纸的绳子与霓虹灯的电缆，以及同样是线的霓虹灯构成的交错关系。

梅雷特·奥本海姆（Meret Oppenheim，1913—1985）是超现实主义中的酷姐儿，但后来她超越了这个群体，成为20世纪最重要的瑞士文化人物之一。她年

枝堆成的冰块为中心，石板压在它的外围，树枝的散乱脆弱和石板的坚硬形成对比。但它们都属于自然材料，还需要工业材料来做对比，于是石板和树枝之间的连接，依靠一些金属夹具。没有这些金属夹具，它们完全有可能是真实的阿尔卑斯农户的柴火储藏处的场景。因此，适当的冲突是必要的。

这又是一个实心的冰屋，用小塑料袋包起来的泥土，我看不懂那些文字，但袋装泥土与发光的霓虹灯文字，自然材料与人工材料的对比，依然动人心魄。

在另一个叫作《武元甲冰屋》的版本中，没有塑料袋，黏土直接开裂，对比更加强烈。这是他的第一座标志性冰屋，霓虹灯上是越南民族解放阵线将军武元甲（Vo Nguyen Giap）的话：如果敌人集结兵力，他就会失去阵地，如果他分散，他就会失去力量。

作品《第6765章》一摞摞旧报纸被放在玻璃板上，玻璃板也斜靠着穿插在旧报纸堆叠之间。霓虹灯的数字安装在报纸

仅 18 岁就前往巴黎，几年之内就成为了超现实主义艺术家和艺术家们的缪斯。离开巴黎后她成为瑞士时尚的引领者。她是巴塞尔狂欢节的热情参与者；她的俏皮感渗透在所有作品中。她最著名的作品是用皮毛来覆盖茶餐具。



图5-67 梅雷特·奥本海姆，《糖指环》

《糖指环》是 20 世纪 30 年代中期设计，是人工与所谓的自然、华丽与廉价材料的荒谬而令人愉快的结合。一次性且易碎的方糖被当作宝石，与金属的精致形成对比。如果佩戴者愿意，他们实际上可以吃掉这个立方体，并随时用新的替换它。但这一作品深具反讽意味，艺术家说：“我喜欢天然材料。但人类制造的一切都是自然，甚至是塑料，甚至是原子弹。”

在2016悉尼双年展上，筱田太郎（Taro Shinoda）呈献了一件《困惑的抽象》装置佳作。展场之中央，木制平台及日本传统榻榻米垫交相辉映，勾勒出和室禅静之感。四壁则以新鲜之白色粘土及红赭石



图5-68 筱田太郎，《困惑的抽象》，胶合板、榻榻米、红赭石、黏土，2016年

施治，这些材质皆源自艺术家于澳大利亚北部阿纳姆地 Yirrkala 土著社区之悉心了解。



图5-69

展览之间，苍白墙面始见干裂，徐徐崩坏，显露下方泥土红色颜料。观赏者被邀请坐于榻榻米之上，默观墙面之崩解过程。细腻之榻榻米与斑驳褪落之墙面相辉映，此情让人联想至日本文化中侘寂（Wabi Sabi）之美学。注重于对简朴、真实却稍纵即逝生命状态的珍视和感激，以及对自然之美的领悟。“寂”（Sabi）原初意味着随时间逝去而腐朽之状态，表达了时间对物质或物体的影响。其反映了万物在时间洗礼下，自然而然地产生的变迁。此美学甚至包含对苦寒、残破和粗糙的崇敬，描绘为“我等并非皆对熠熠之物件厌恶，但较之浅薄发熠之物，我等尤喜具有阴翳之质感。我等热爱附着有人体垢、油烟、风雨等污垢之物，甚至引发聚会于心灵的色调与光泽”。此两者在作品中得以相融。

筱田太郎1964年生于日本，在选择成为艺术家之前接受过景观设计师的培训。其作品广涉自然、科学、哲学与欲望等境，时常融汇传统日本花园之设计精髓于其中。

材料的“君臣佐使”

中药配伍中有“君臣佐使”的说法，这个理论可以比较好地移植用在艺术作品中。

君臣佐使，乃《内经》所陈中医药方之原则，为处方用药规律之高度概括，系从众多方剂之用药法、主次配伍关系等多方面总结而来的具有普遍意义之方剂指南。元代中医李杲言：“君药分量最多，臣药次之，使药又次之。不可令臣过

于君，君臣有序，相与宣掇，则可以御邪除病矣。”

君药者，对主病或主症具有主要治疗作用之药物。其药力居方中之首，用量亦较为繁多。在一剂方中，君药为首要之物，为不可或缺之药物。

臣药者，即辅助君药以加强治疗主症或主证之药物。同时，亦对兼病或兼症具有治疗作用。

佐药有三，佐助药协助君臣药以加强治疗作用，或直接治疗次要兼症。佐制药消除或减缓君臣药之毒性和烈性。反佐药与君药性味相反而又能在治疗中产生相成作用。佐药之药力较为次于臣药，一般用量亦较为轻微。

使药具有两种意义：一为引经药，引方中诸药以达病处，也就是俗称的“药引子”。其次为调和药，调和诸药之作用。

易卜拉欣·马哈马（Ibrahim Mahama）于1987年出生于加纳北部塔马利（Tamale）。他为加纳遍地巨大、破旧之遗迹所感动，另一方面为英国殖民统治之痕迹，一方面则为独立后经常被遗弃之“自由建筑”。《幽灵议会》为一探讨历史、记忆与政治权力主题之装置作品。作品设于一拱形穹顶之房间，布置有阶梯状之议会场景。

一排排座位，取自加纳铁路之二等车厢，为20世纪遗留，或许初为曼彻斯特或利兹所制。而加纳铁路头等舱座椅之皮革，被用以制作独立初期的历史照片相册，藏于橱柜与架子内，有兴趣者可于曼彻斯特国际艺术节期间翻阅。

破旧的二手橱柜排列于彼与房间相类似之结构之后。墙柜中存有档案，为19世纪末加纳修建之广大遗址的一部分，亦为黄金海岸铁路的一部分——此为英国人为促进从非洲殖民地开采资源而设计。展示修理火车零件之蓝图，置于玻璃顶之匣内。数百年历史之书架上堆积的文件与书籍满布灰尘。棕褐色之照片自账本



图5-70 易卜拉欣·马哈马，《幽灵议会》，2019年



图5-71



图5-72



图5-73

间，另一方面则预示着变革。

艺术家说，这些幽灵是他的祖国多年来未能抓住的机会，以及火车座位和铁路工人的命运。储物柜象征着这个故事。这个作品在英国曼城展出，又有另一层深意：“幽灵议会不仅代表了加纳政府的缺陷，还旨在凸显世界各地议会的失败——尤其是在英国脱欧陷入僵局之际的英国议会。幽灵议会是一个关于世界的失败中蕴含着什么潜力的问题。”



图5-74

间露出。布满儿童涂鸦之小型课桌与历史悠久的工业家具并列而置。同时橱柜中也有加纳独立初期议会讨论的记录——当年的辩论如今已经无效。

自20世纪50年代末开始，作为新独立国家总统的恩克鲁玛在推动经济稳定方面采取了一系列举措，加纳各地开始依照一批图纸建造筒仓，他期望加纳成为可可生产的全球领导者。然而，他在政变中被推翻后，随之而来的是一系列的独裁统治。

在展厅隔壁的筒仓形空间中，展示了一系列视频。这些视频片段中，工人们进行修理、重新调整用途和安装零部件——这些政治姿态一方面意味着资本主义的劳动力剥削，

在这件雄心勃勃的作品中，皮革桌椅所构成的阶梯空间是“君”，它把殖民史和独立后的民主政治的失败连接在一起，奠定了整个作品的基本气质和话题导向。后面的橱柜成了档案馆，联通其中的议会辩论记录、小学生练习本和历史照片影集是“臣”，它们辅助了怀旧气息和



图5-75

图5-76 易卜拉欣·玛哈马，《消失点》，
2014—2020年

挫败感的产生隔壁筒仓的视频是“佐”，它们把议题由殖民史引向对于资本主义的思考和今天的劳动者。用头等舱皮革装订成历史照片相册则是“使”，它把独立运动早期历史和英国人遗留下来的等级制度串联起来。作品有框架结构有细节，感性和思考配合细致，因此动人。

易卜拉欣·玛哈马（Ibrahim Mahama）从加纳建筑工地上的工人那里购买了100辆独轮手推车。他给了他们新的独轮车，换来旧的。这些独轮车在展厅里最为显眼，古老的独轮手推车一个叠一个地堆放着，像化石、甲虫或头盔，提醒着人们关于他们的运动、体力劳动、殖民历史、独立、崛起、建筑废墟、全球化货物贸易的悠久历史。它们无疑属于这件作品的“君”。

地面的渣土和独轮车配合，为独轮车提供了建筑工地的语境，它们属于“臣”。这个展览的展出地点是德国莱比锡，渣土来自当地。



图5-77

漫步在展厅中的观众会看到独轮车上的很多细节：其中一辆上面写着“出租”，下面有一个电话号码。另一辆可以看到浮雕：“德国”，这是这辆独轮车的原产国。这些细节在我看来是药引子，它把加纳的劳动者和德国的劳动者连接



图5-78 马力奥·默兹, 《8, 5, 3》, 1985年



图5-79

起来,把全球雇佣劳动和产业链流通连接起来。

我们还应该注意到整个装置质感和色彩的统一性,以及那些由整车的独轮手推车的土倒扣在地上所堆出来的形体。它们维持着造型,但也随时崩塌成废墟。

意大利贫困艺术大师马力奥·默兹(mario merz)创作大量因纽特人雪屋式的装置。创作于1985年,现收藏于美国Dia Beacon的《8, 5, 3》是其中之一。在这个装置中,被安装在半球金属框架上的透明玻璃直接引发了爱斯基摩冰雪建筑联想,无疑是这个作品材料中的“君”,它奠定了这个装置的基本气质。放在这个

大冰屋中间的塑料雨布的小型黑色屋子,是它的“臣”,造型上重复和强化,大冰屋套小冰屋,如同地幔与地壳的同心圆结构。所以对艺术家来说,冰屋,代表了理想的有机形状——“既是一个世界,又是一座小房子”。白色的直线霓虹灯支撑在内部的黑色小冰屋子和外层的透明玻璃屋子之间,穿透了外层玻璃的间隙。带来人造的工业材料与采集狩猎者(帐篷、雪屋)的生活方式之间的冲突,但它们又是一些发着冷光的自发光体,作为“佐助药”,强化了整件作品的冷峻感。

而从透明玻璃后面透出的另一个半圆雪屋所使用的树枝和红色霓虹灯,则带来一种温暖,它们就是“反佐药”了。马力奥·默兹非常喜欢把很多个雪屋子同时展出,让它们互为背景,事实上,并不去严格计较它们是一件大作品的不同部位,或者是很多作品。石板、树枝、石块、金属框架和工业夹具交替使用,把它们整合在一起的往往是霓虹灯,有时候这些霓虹灯是具体的字母与文字,它们所起的作用就是“使”了,有调和诸药之作用。

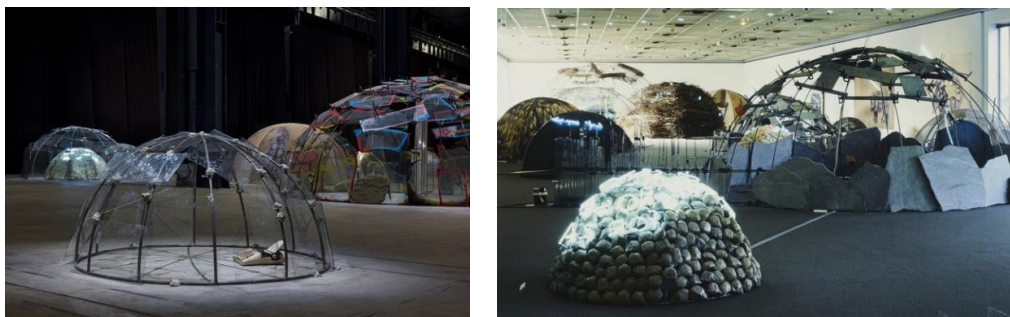


图5-80

在这种情况下，我更倾向于认为，金属的半球体雪屋框架才是这些装置的“君”，是他们奠定了游牧建筑与工业感之间的框架，也把原始生活方式与宇宙空间连接起来。而附加在其上的各种材料：页岩石板、树枝、玻璃板只是“臣”和“佐”。

在这件作品中，最显眼的是五颜六色的蔬菜和水果，但它们却只能算是“臣”，作品中起到最核心作用的是螺旋形的玻璃桌面本身。



图5-81 马力奥·默兹，《螺旋桌》，铝、玻璃、水果、蔬菜、月桂树枝、焦油纸和蜂蜡，1982年

它们据称是斐波那契曲线螺旋，这种螺旋出现在海螺中、向日葵花盘和很多植物形态上，它构成了宇宙秩序的象征。螺旋的中心是一丛杂乱的树枝，树枝在这里是比蔬菜和水果更靠近原生态的大自然，但是它们依然遵循着生命的内在秩序，同时也同样响应着螺旋形的玻璃桌子所象征着的宇宙秩序。因此树枝在这件装置中所起的作用是“佐”。那么这件作品的“使”，也就是所谓的药引子在哪里呢？我觉得这正是使这件作品跃升到另外一个层次和高度的一个不可忽略的细节，那就是支撑在金字塔形的几何结构顶部的倒锥形的蜂蜡。这个倒锥形正是罗马传统艺术中的“丰饶之角”（Cornucopia），这是农神克瑞斯，食物与丰饶的象征。这个小细节把蔬菜水果、树枝和螺旋形全部联系起来了。

作业1：组织材料的形式关系——色彩

将不同材料的東西组织成一个色谱，形成色环或一条彩虹色彩。

作业2：组织材料的形式关系——点、线、面

选择9种平面材料如毛毡、纸张、木板、石板、金属板、塑料板、混凝土板、

镜子、布料等作为平面，拼成一个九宫格。

选择9种不同材料的线，如铜线、钢丝、棉线、面条、羊毛线、头发、麻绳、光纤、数据线等作为线。

选择九种不同的小型块状物体或点状物体作为点，它们可以是一块石头，一块木头，一块小磁铁，一堆米，一颗花生米，一粒玉米，一粒瓜子，一个药丸胶囊，等等。

用这些线和点在九种不同平面上放置，摆出九张以上的抽象绘画。

作业3：组织材料的语义关系——阵营

寻找两种材料，让它们构成“敌对”等关系。例如，一种代表统治者和压迫者，另一种代表反抗者。或一种代表雇佣者，另一种代表被雇佣者。

在这两种敌对材料中间，加入第三种材料，它们是“调和者”。

在此之外，再加入第四种材料，它们是“旁观者”。

用这四种材料构造作品。

作业4：硬碰硬

选择四种硬质材料：可以是岩石、钢铁、玻璃、陶瓷等，让这四种材料互相作用，设法表现出材料的硬度。可以是制造碰撞，可以用一种材料在另一种材料之上雕刻凿痕。

作业5：以柔克刚

选取唤起坚硬、强硬感觉的材料，如钢铁、石头等，和一种柔软的材料，如丝绸、棉花、纸张等。设法用它们构成“以柔克刚”这个意象。

第六章 结语：让材料有效地打动观众

这本关于材料的书已经收官。总结一下本书中探讨过的诸多案例，我们可以体会到，当代艺术家对各种材料的挖掘已经无所不用其极，从高新技术支撑到纳米材料到花粉，从云雾到气味，从大象的粪便到清洗伤口的水，可以说是“上穷碧落下黄泉”。今天走进“美术用品店”，那些画布、颜料、橡皮泥、黏土，和我们在美术馆中看到的東西已经相去甚远。在法律和道德允许的框架下，当代艺术家自由地调用一切可能的材料，源源不断地把很多原本很难出现在美术馆中的材料搬进了美术馆，变成了艺术材料。几乎可以说，材料无禁区。

同时，我们看到当代艺术家全面地对能够拿到的一切材料展开研究，挖掘其物理属性、化学属性、文化和社会属性。在他们的作品中，每一种材料，不管是落叶还是石油，不管是石墨还是木材，都一等地颠覆我们既有的认知，颠覆我们对一种材料的刻板印象，敞开其丰富的可能性。或许，和建筑工人或厨师不同，艺术家的责任就在于尽可能以不可思议的方式运用材料，用面包来盖一座房子，而用混凝土来当作食物。我们几乎可以说，材料无定性。

“经济作物”由一个玻璃柜组成，里面装满了用各种天然肥皂雕刻而成的水果和蔬菜小雕塑。这些“水果”都附有标签和彩绘钞票。标签上出现的术语取自经济活动的语言。这些并列既有趣又尖锐：葡萄是“流动资产”，莲花是“股市流通”，一碟小菜是“纳税申报表”，可乐果是“全球流动性”。菲奥娜·霍尔探讨了贸易、自然资源和植物学之间的联系。肥皂会被水破坏，它是短暂且不断变化的物品。商业和贸易也随着“全球流动性”的下滑而发生变化。植物学是一门为了“收集”自然世界而发展起来的科学。经济作物为了商业利益而开采自然资源。请注意艺术家在这里使用肥皂这种特殊的材料来作为作品的基本支撑，利用的既是肥皂从植物和矿物到商品的变化过程，也包含了人们对



图6-1 菲奥娜·霍尔，《经济作物》，1998年

肥皂使用中会渐渐磨损变形的常识性认知。这就是艺术家对观众材料反应的心理预期。

“材料”的本意就是为了特定用场而调用的物质。一种很能漏水的纸张，不能用来防水做成包装材料，却可能是用来当作过滤杂质的滤纸的好材料。我们用来隔音的多孔海绵，绝不是用来传导声音的好材料。做艺术也一样，一件作品中使用哪些材料，完全取决于这种材料是否有效地帮助实现艺术家所想象的效果。并不存在绝对好或不好的艺术材料。如果艺术家本身追求尽可能地体现变化、腐朽的过程，那么传统的金属和石头显然就并不是好材料。材料选择是否妥当，端看它们对于艺术家的目标、课题是否是妥当的选择。

因此我们得到了关于材料的第三个命题：材料要准确。

这种“准确”，是对材料运用效果的精准把握，既要把握材料的表情和气质，也要把握材料的质感和数量，更要把握材料的语境和语义。岳武穆云，“运用之妙，存乎一心”。

居住在柏林的艺术家阿丽嘉·卡瓦德（Alicja Kwade）声称，她并没有首选的迷恋的材料，而是让作品背后的概念来驱动她选择使用的东西，根据每件作品的概念需要来选择。“真的不是我在选择材料——每当我有了一个概念，这个概念总是会需要一种特定的材料，除了选择它，别无他法”。



图6-2 阿丽嘉·卡瓦德，《假言构造》

《假言构造》这件作品讨论的是虫洞——这是连接宇宙中两个位置或维度的理论通道，也被称为爱因斯坦—罗森桥，理论上可以连接宇宙中的任何两个时空。这个概念要求艺术家使用纯铜。这种金属被认为起源于恒星或超新星，并以其导电能力而闻名，因此和作品的命题严丝合缝。对艺术家来说，选择纯铜这种材料属于“非如此不可”，别无选择。

在这个系列的雕塑中，纯铜的喇叭形号角造型在互相连通的管状结构中向各个方向展开。喇叭口或者放着不规则的花岗岩石块，或者放着滚圆的石球。又或是，在喇叭口所朝向的地面上有成堆的圆锥状沙砾。和铜一样，这些石块、石球、圆锥形沙砾堆，都有一种“非如此不可”的必然性，这就是使用材料达到精准之后带给人的感觉。

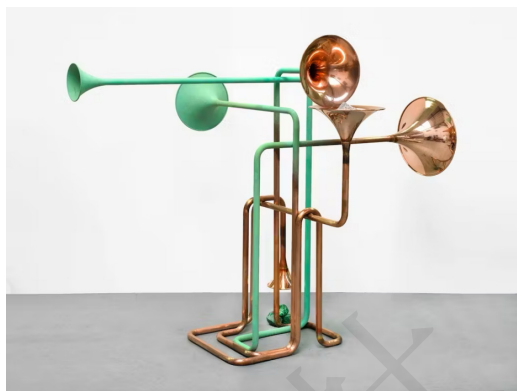


图6-3

我们在作品中使用材料，是要让材料有效地实现艺术家的意图，也就是有效地打动观众。这就是说，材料要有效。

材料是否有效，就必须考虑如下要素：

1. 对制造观众的独特体验是否是有效的要素

对观众来说是否够奇妙。观众来看艺术品，来看装置，不是验收装修。材料的使用处理合理、高效、节俭，还要求个“奇妙”。材料用得意外而合理，就会让人觉得妙。而要“意外”，就得不走寻常路。骷髅头一般人都觉得恐怖和不祥，人们也用它来当作危险和有毒的标志。你再用骷髅头来吓唬人，有效是会有有效的，但无法引发惊奇。你要是能把温暖的棉被和漂亮的玫瑰花变得令人恐怖，那才算你有本事。

汉娜·利维（Hannah Levy）是一位有工业设计背景的艺术家的雕塑由钢和硅胶制成。她对 3/4 英寸钢管的偏爱尤为明显；她对它进行抛光、弯曲和焊接，“我喜欢抛光的钢管，因为它是一种常用材料，尤其是在现代主义和受现代主义影响的家具中。它无处不在”。她总是用这种家具市场上无所不在的抛光不锈钢



图6-4 汉娜·利维，《无题》，2018 年

管，配合上紧绷的芥末色硅胶。这些材料都是工业设计中常见的，但她在一些小细节上处理成仿生动物造型：鸟的爪子，动物骨骼，唤起生命联想和医学器械特有的危险感。一下子，甚至于这些材料的洁净感也变得危险而不祥，像是为了某种脆弱的无菌环境而设计——用工业感材料，制造出生命遭受威胁的感觉，这确

乎是艺术家冷峻地推动材料怪异化的成功案例。

2. 要研究观众，不要想当然

我们研究材料的类型、物理和化学属性、文化和社会属性，研究材料的历史等等，归根到底都是为了研究怎样用材料去打动观众。

不同的文化传统中的人，对相同材料会有不同反应。极端情况下，在一种文化中被视为珍贵和奢侈的材料，在另一种文化中可能被视为普通甚至垃圾。这就既要研究观众的生理特征、年龄特征，更要研究观众的文化特征，预估他们的可能反映，要清楚某一种材料对他们来说意味着什么。为了研究一种材料对观众的影响，艺术家必须展开实验和观察甚至去进行调查和访谈，直接询问人们对材料的体验，这些材料如何让他们感觉、思考或行动。艺术家应该在展厅里细心观察人们对材料的反应，研究他们的肢体语言、面部表情和行为，以及由此折射的心理反应。材料与观众反应之间存在着大概率的刺激/反应机制，熟悉和掌握这种机制是一个艺术家是否算得上“内行”的评判依据。

卡明·勒查普拉塞特（Kamin Lertchaiprasert）1964 年出生于泰国华富里府。《坐着（钱）》由 366 个以冥想姿势坐着的泰铢钞票塑造的佛像组成——这是一



图6-5 卡明·勒查普拉塞特，《坐着（钱）》，
2004—2006年

些之前准备回收的泰国银行退役纸币，动荡的泰国经济中，纸币每天贬值，佛陀依旧冥想。虽然在泰国，精神福祉和物质财富常常被混为一谈。佛教理想与日常经验现实之间的张力，在物质、精神和身体上表现出断裂。

这件作品可以作为讨论有效性的一个案例。对于身

处泰国经济形势之外的我们来说，泰铢只是一种纸。用纸来制作佛像，也就那样罢了。佛教传统与当代泰国政治、经济的关联，对我们来说真有“不足为外人道也”之叹。

当然，研究观众对材料的反应，并不意味着必须去投合这种可以精准预测的反应，不是简单的“若要甜，加点盐”式的上招数上手段，那样的话就沦为设计。艺术家有责任用自己独特的材料体验、材料理解去影响观众对材料的体验。

汉娜·利维（Hannah Levy）模仿了枝形吊灯的模式。她用带有鱼钩状锋利爪子的不锈钢管作为骨架，在其上绷紧很像是皮肤的硅胶膜。这使得这些吊灯看上

去就像一场召唤围观者的酷刑。在同一空间的墙上，同样的带着钩子的不锈钢弯曲结构，托着放大芦笋的硅胶模型。

汉娜·利维的这些硅胶铸件看上去都是身体的某种孳生物，或是某种未来的身体。这类硅胶正是性用品常用的材料。当它们和同样精致的不锈钢铸件一起伪装为某种家具，恐惧和情色杂糅为一体，变成某种既性感又疯狂，既精致又残忍的怪物。而这种怪物似乎属于高技术的未来，一种冷漠而不容置疑的未来。在我看来，这正是汉娜·利维调用材料的成功之处，她讨论疯狂和激情，却不动声色地伪装为家具。某种程度上，这正是复兴了梅雷特·奥本海姆的皮毛茶具和方糖戒指设计的冷静的癫狂。



图6-6 汉娜·利维，《悬垂野餐》，2020年



图6-7

3. 对艺术史而言是否是一种新颖的做法

这就有“常”与“异常”之分野。用骷髅头来吓唬人，用排泄物和呕吐物来恶心人，用蜂蜜和花朵来让人舒服，这些已经变成了“常”。它们之所以是“常”，是因为日常生活中，历史上，大家都这么做。而要选择“异常”手段，就不得不超越艺术史中惯常的做法。“习以为常”，思维就套路了，感受也麻木了。惯常的做法会导致脱敏和失效，而为了有效地打动人，就必须勇敢地去探索“史无前例”。艺术圈中的套路拿出来对付圈外人经常依然是有效的，但是在艺术史上的创新性不足，我们要的是新的有效性。既能作用于圈外人，也能为艺术圈同仁的流行做法带来颠覆和启示。因此，除了有效，还要创新。事实上，所谓圈外人和圈内人，并没有清晰的界限。因此，只有创新才是真正的有效。

而要做到这一点，就必须对材料进行精深研究，只有对一种材料进行格物致知，研究到了“不足为外人道也”的深度，艺术家才会有机会获得对材料的冷知识和独特体验，才可能超越俗常认知，带领群众更新体验。



图6-8 多丽丝·萨尔塞多,《皮肤之花》(A Flor de Piel), 2014 年

多向在哥伦比亚武装冲突中受害于强奸、酷刑和残忍杀戮的妇女致敬之作。当调查一位护士在哥伦比亚惨遭酷刑而丧命,其尸体因被肢解而无从寻觅时,萨尔塞多构思出此作。艺术家以此作品向那位受害者,及所有深受暴力之苦者奉上鲜花之敬意。“缝合花瓣甚为要紧,为将所有部分巧妙连接于一体之方式也。”透过花瓣的缝合,艺术家指出,暴力不仅在受害者之身躯上刻下深痕,亦在人们集体记忆中留下难以抹去的痕迹。“暴力毁灭一切,酷刑损毁肌体,我等构想将其聚合,共同振奋,并恢复其所具之力。”



图6-9

《皮肤之花》《肌肤之华》乃以25万片蔷薇花瓣,精心巧缝以线,裁制成裹尸布。百朵花瓣相被蕴纳,状成精致殓衣,轻轻拂动于底板之上。花瓣悬浮于变迁之境,徘徊于生死之间,脆弱至极,一触即撕裂。标题将花朵与肌肤相连,昭示一股压倒性之情感,脆弱性成为作品之鲜明特质。

此作为艺术家多丽丝·萨尔塞

从材料视角分析,这件作品调用了玫瑰与爱情、妇女和所有美好事物的关联,也调用了皮肤的缝合与伤口之间的联系,这两种联系都是公共经验。观众对它们的反应都是可预估的。但是两种常识非常规地被组装在一起,则令人触目惊心,尤其是作品本身的规模,颠覆了我们通常能够想象的玫瑰花瓣所

能变成的样子。触目的结果便是惊心,并且为艺术史增加了玫瑰花瓣的新篇章,是为杰作。

材料是一个艺术家要穷其一生孜孜探索的领域。有的艺术家从初识材料到熟识材料,从有效调用材料到另辟蹊径地使用材料,一直到找到、创造出自己独一无二的材料,山重水复,柳暗花明。有的艺术家游弋于多种材料之间,因材施教,了无挂碍。有的艺术家一生与一种或有限的数种材料相始终,不离不弃。也有人与珍贵的材料擦肩而过,买椟还珠。研究材料是格物致知,也是明心见性,

更要因缘和合。材料是物，也是我们更高远的自我，它们一直在对我们低语，向我们敞开世界的机密。唯有自净其心，才能听到这材料中的天籁。唯有不为物役，也不以心役物，方得物我相与，物我两忘。与诸君共勉。



图6-10

参 考 文 献

- [1] 恩斯特·克里斯, 奥托·库尔茨. 艺术家的形象: 传奇、神话与魔力[M]. 孙艺, 译. 南京: 译林出版社, 2018.
- [2] 尼古拉斯·佩夫斯纳. 美术学院的历史[M]. 陈平, 译. 北京: 商务印书馆, 2015.
- [3] G.E.R. 劳埃德. 形成中的学科: 对精英、学问与创新的跨文化研究[M]. 陈恒, 洪庆明, 屈伯文, 译. 上海: 格致出版社, 2015.
- [4] 保罗·维尔诺. 笑话和创新行动: 一种改变的逻辑[M]. 吴頔, 译. 南京: 南京大学出版社, 2024.
- [5] 杰·饶, 弗兰·川. 创新的科学与文化: 一段苏格拉底式的旅行[M]. 林涛, 孙建国, 译. 北京: 北京大学出版社, 2017.
- [6] 克莱顿·克里斯坦森. 创新者: 一群技术狂人和鬼才程序员如何改变世界[M]. 胡建桥, 译. 北京: 中信出版社, 2010.
- [7] 史蒂文·约翰逊. 伟大创意的诞生: 创新自然史[M]. 盛杨燕, 译. 杭州: 浙江人民出版社, 2014.
- [8] 克莱顿·克里斯坦森, 泰迪·霍尔, 戴维·S. 邓肯, 等. 创新者的任务[M]. 洪慧芳, 译. 北京: 中信出版社, 2019.
- [9] Nathan Furr, Jeff Dyer. 创新者的方法[M]. 陈召强, 刘会, 译. 北京: 中信出版社, 2016.
- [10] 吉米·索尼. 疯狂创新者[M]. 北京: 中信出版社, 2023.
- [11] 皮埃尔·卡巴纳. 杜尚访谈录[M]. 王瑞芸, 译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2013.
- [12] 蒂埃利·德·迪弗. 杜尚之后的康德[M]. 沈语冰, 张晓剑, 陶铮, 译. 南京: 江苏美术出版社, 2014.
- [13] 乔良, 王湘穗. 超限战[M]. 武汉: 长江文艺出版社, 2016.
- [14] 弗朗西斯卡·加文. 影响我们时代的100位新锐艺术家[M]. 陈岸瑛, 译. 北京: 北京美术摄影出版社, 2014.
- [15] 张念潮. 中国新锐艺术[M]. 北京: 中国世界语出版社, 1999.

- [16] 汉斯·乌尔里希·奥布里斯特.当代艺术的十九副面孔：大师与我们的时代[M].王乃竹，译.桂林：广西师范大学出版社，2020.
- [17] 简·罗伯森.当代艺术的主题：1980年以后的视觉艺术[M].匡骁，译.南京：江苏美术出版社，2013.
- [18] 雷托·U.施奈德.疯狂实验史[M].许阳，译.北京：生活·读书·新知三联书店，2009.
- [19] 巫鸿.关键在于实验：巫鸿中国当代艺术文集[M].郑州：河南文艺出版社，2022.
- [20] 布莱顿·泰勒.当代艺术[M].王升才，译.南京：江苏美术出版社，2007.
- [21] 卡特琳·古特.重返风景：当代艺术的地景再现[M].黄金菊，译.上海：华东师范大学出版社，2014.
- [22] 周至禹.当代艺术的好与坏：中央美院教授的10堂当代艺术课[M].北京：中国画报出版社，2019.
- [23] e-flux journal.什么是当代艺术？[M].陈佩华，苏伟，译.北京：金城出版社，2012.
- [24] 卡特琳·格鲁.艺术介入空间：都会里的艺术创作[M].姚孟吟，译.桂林：广西师范大学出版社，2005.
- [25] 邱志杰.总体艺术创作基础教程：总体艺术创作基础教程[M].武汉：湖北美术出版社，2008.
- [26] 萨拉·桑顿.艺术世界中的七天[M].何云朝，译.上海：上海三联书店，2019.
- [27] 安娜·M.邓普斯特.艺术世界的风险与不确定性[M].徐进毅，译.大连：东北财经大学出版社，2018.
- [28] 黄专.艺术世界中的思想与行动[M].北京：北京大学出版社，2009.
- [29] 赛斯·阿普特.西方综合材料艺术家谈艺录[M].王洁莹，译.上海：上海人民美术出版社，2015.
- [30] 王毅.要么庸俗要么孤独：当代华语艺术名家谈艺录[M].合肥：安徽人民出版社，2013.
- [31] 常宁生.国际当代艺术家访谈录[M].南京：江苏美术出版社，2002.
- [32] 王寅.艺术不是惟一的方式：当代艺术家访谈录[M].上海：上海书店出版社，2007.
- [33] 地实工作室.终结开始：中国当代艺术家访谈录[M].长沙：湖南美术出版社，2002.

