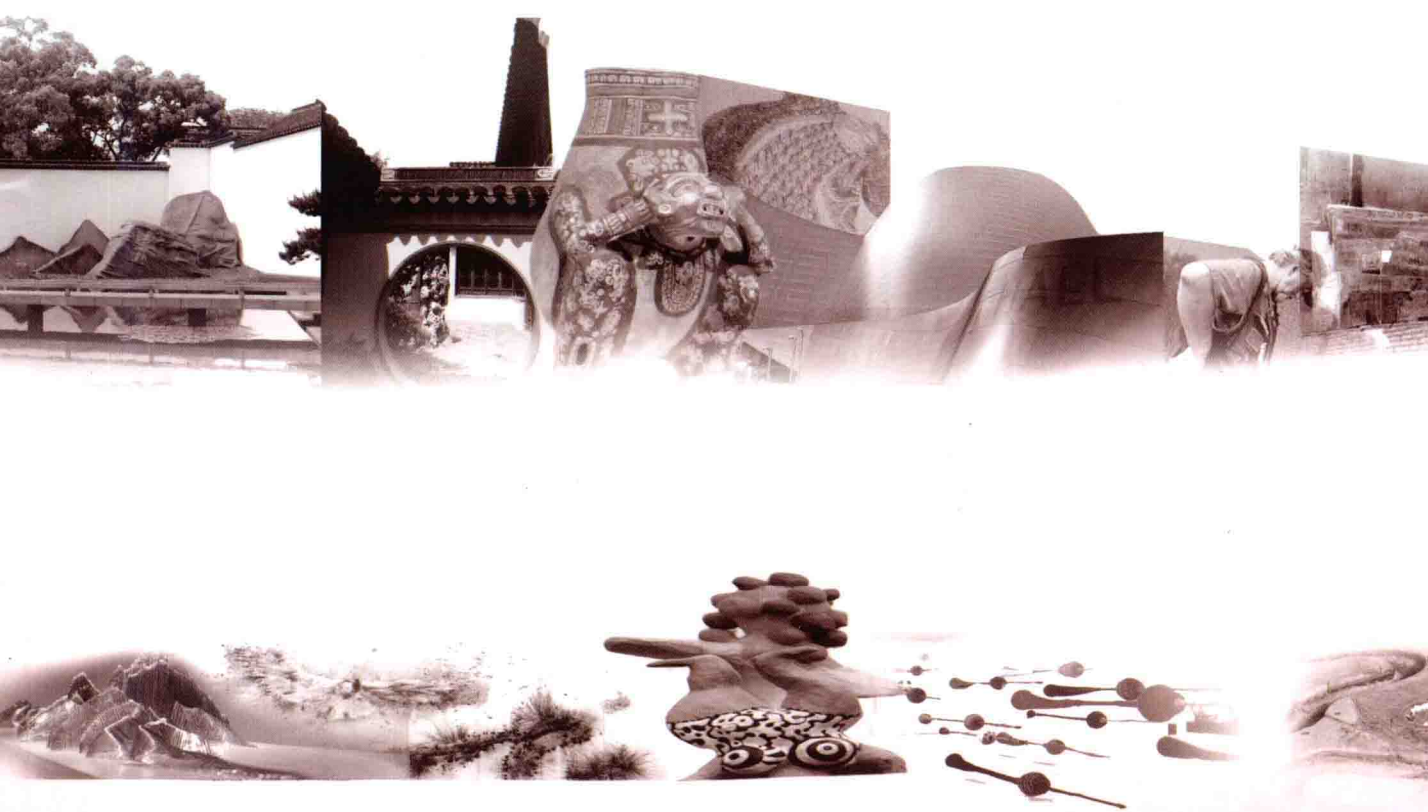


材料·艺术

The Substance Of Art

姜竹青 / 著



清华大学出版社

材料·艺术

The Substance Of Art

姜竹青 / 著



清华大学出版社
北京

内 容 简 介

材料反映人类对世界的感觉、认知和艺术上的期许,是人类自身与世界链接的最恰当之纽带。以这个理念为指导,本书分析历史经典艺术及当代艺术,从材料的角度开掘艺术的世界。特别是当代艺术种类繁多,姿态各异,架上绘画、雕塑、装置、设计艺术等,其材料元素以广泛多样、兼收并举的态势,广泛地作用于诸种艺术形态,呈现出大材料的宏大景象。材料的认识、利用、发展,正在也必将成为艺术创作中最活跃的因素,现代艺术已经成为基于“大材料”的创作。多种材料、媒介的发扬扩大,深化了作品的意义,从考察艺术的材料入手,在多种环境、多样需求、多元表达的大背景中,对艺术材料完整地认识、综合,本质地考量,进而在美学意义上做深层把握。

本书适用于艺术院校绘画与设计类专业师生学习及使用。

版权所有,侵权必究。侵权举报电话:010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

材料·艺术/姜竹青著. --北京:清华大学出版社,2014
ISBN 978-7-302-34443-8

I. ①材… II. ①姜… III. ①艺术-设计-研究 IV. ①J06

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第270033号

责任编辑:甘 莉
装帧设计:张金全
责任校对:王凤芝
责任印制:李红英

出版发行:清华大学出版社

网 址: <http://www.tup.com.cn>, <http://www.wqbook.com>

地 址:北京清华大学学研大厦A座 邮 编:100084

社总机:010-62770175 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 刷 者:北京鑫丰华彩印有限公司

装 订 者:三河市新茂装订有限公司

经 销:全国新华书店

开 本:200mm×285mm 印 张:12.25 字 数:233千字

版 次:2014年1月第1版 印 次:2014年1月第1次印刷

印 数:1~4000

定 价:70.00元

初看起来，本书似是帮助读者注意艺术材料如何在艺术创作中发挥作用。但是，正如人们容易凭借第一印象得出结论一样，这样只会让我们停留在对艺术和艺术创作的单方面的认识。相反，本书尝试从根本上重新审视“艺术材料是什么？”这个千年来长期困扰着艺术家与哲学家的课题。

艺术创作过程当然涉及对材料的处理。但是，艺术实际上不只是停留在材料的物质属性及其物态实像作用上。虽然相当程度上，艺术家们习以为常地穿越于这个两难困扰的领域，但一些富有才能的艺术家也欣然承认，他们惴惴不安而难以从容处理好这个问题。即使老练的艺术家，也保持警惕，防止艺术物质化。著名的意大利哲学家贝奈戴托·克罗齐在《美学原理》中写道：正像孩子用手摸肥皂泡后就想去摸彩虹一样，人类对于美好事物的精神追求，使其自发地会从外部寻找事物美的原因，人类总是想当然地认为：“某些颜色是美的，另一些颜色是丑的；某些形式是美的，另一些形式是丑的。”^[1]

克罗齐在揭示人类思想的历程时一直在尝试，就是从方法学上阐述自然“规则”，这种规则统管着颜色、形状和声音、数字的和几何的关系，或是有形、无形的与艺术的联系，甚或为人们提供一套美学的法则。确实，人类一直在把艺术创作指南浓缩到笛卡儿坐标和算术比例的体系中，通过神经学、生理学和心理学的冷静分析，作为对各种艺术形式的回应。

尽管有这样不懈的努力，但是，艺术仍在设法抗拒对于艺术形式化的解释。奇怪的是，甚至连艺术家在这方面也帮不上什么忙。艺术家通过巧计以寻求解开这种真正沟通的谜底，无异于古代炼金术士努力寻找把铅变成金子的秘密。材料与技艺过程一定要融合以恰当地表达艺术家想象的作品，但又不能成为突出实物的作品，这样就不会给观众留下什么空间来建立作品与个人的联系，以致荒废了以前全部的努力。艺术应该是一个从想象到具象，然后又回归于想象的过程。

物体材料为艺术表达提供了载体，也为艺术家的创作灵感提供了更广泛的被感知的方式，这一点适用于任何一种艺术形式，不管是功能性的、交互性的、表演性的艺术，还是书面的、影像的艺术。艺术表达的过程是将艺术概念转化成可听、可触摸、可视的具体形态，而艺术概念本身则为艺术表达提供了有效的根据。美国知名设计师查尔斯·埃姆斯完美地诠释了这两者的结合。他说：“艺术依赖于创作质量，其过程并不神奇。”^[2]艺术表达的过程和

艺术概念常常被称为某个新名词，但实际上，这两者一直彰显着各自特性，而且从未优先于彼此而存在。这种物化能力使艺术体验成为可能，这就是艺术的基础。

不幸的是，在艺术创作过程中，艺术作品常常停留在物质制品的阶段，从而被剥夺了作为体验的代表和初始的概念与物质内涵。因此，艺术与材料的紧密关系上，是被护佑同时也被诅咒着。被护佑是因为概念只有在通过物质化衰减后才能够被捕捉与欣赏到。被诅咒是因为由于集中在概念的物化呈现而限制了观众深入地理解作品本身的意义。极具讽刺（又十分不应当）的是，此时，艺术的对象就完全成了对象的艺术了。

具有自我意识的我们，自然地会趋向基于外在的情形，对不能直接控制的事情归类出实用的法则。物体是这种做法便利的目标。如果艺术赋予物体以意味，那么艺术成果就可以基于这个线索按照严格的分类标准进行分类，就像早期人们试图按照某种标准对有机物种进行分类一样。但是，当多种至关重要的情况不断地发生着，这套对生物物种进行分类的标准就明显地有问题了。实际上，这种分类没有什么用处。在当今生物学界，有机生物是按照遗传基因进行分类的，这样才能够更合理地反映有机生物在地球生命种类中独特的位置。然而，艺术品仍然被人们按照其外部品质武断地进行分类。同一个艺术品，会根据其不同的材质，或者对材质的处理方式、构建方式、表现形式、创作目的、使用功能、风格流派、创作题材、作品主题、蕴涵信息、特定历史时期、创作动机、商业价值等进行分类，这种不断的分类使得每个作品被归为与其情形毫无关系的类别。艺术品的特质害怕因为分类而被贴上标签，因为艺术不适合任其被归类。

对于艺术家与观众一样，艺术是体验的产生和达成。每一次体验，无论深刻与否，都会被特定的环境所唤起的冲动而引发。艺术品的物质属性是宇宙世界的一部分，与其他存在的一般条件发生作用，通过人与环境的互动，提供了人对已经产生的与正在经历的感受。因此，如果通过媒介得到的体验被视为艺术冲动外在表达的话，那么从艺术多样的物质方面去思考艺术就是有益的。

如果艺术的外在部分可以被贴上物质的标签，那么它最好被看做正在做的和已经做的含义，因为它与艺术的形式和内容直接相关，所以，艺术是一种可以描述的现象。按照美国哲学家和实用主义哲学的创始人约翰·杜威的说法，“在一个统一的整体里，各元素具有的可区别性和其稳定性是其可被理解的标志，于是，一件艺术品可理解的程度取决于各组成部分的区别性及其在总体上与意欲表达意思上直接的联系。”^[1]艺术的物体就是一个曲折的揭示，表明当一个人与作品发生了作用时就会理解到艺术上的安排和释放

出的特性，这样，艺术作品就产生了。显然，艺术物品具有潜在性与物质性的，艺术作品是能动和可体验的。

从这个角度看，艺术材料发生作用的过程，更类似于语言交流而不是物理性事件。语言以在说什么和如何说的均衡方式促进表达，“说什么”是内容，“如何说”是形式。两个方面哪个先进行呢？内容作为事物本身寻求其呈现的形式，形式指示着真实物质去成为可信的艺术材料，对于这个问题，虽然哲学家和美学家在一直在探索，但还没有明确的答案。在任何情况下，分割艺术材料和表现形式是阻碍二者一体化的方式，因为它们是在动态关联中运行的。艺术作品是艺术家自我行为的展现，借助于对材料赋义、组织进行艺术表达，艺术材料所构成的制品取自共同的物质环境，这些材料以独特的方式变成新的东西呈现在公共领域。

任何语言交流都需要传达者和接受者之间的积极配合，没有听的行为的配合，说的行为不能完成，实质上就是什么也没说。听的行为是全面的沟通和理解。艺术上的对话亦是如此，但是在表现形式上与语言交流有明显不同。语言交谈这种方式决定了交谈双方对彼此的影响是独立的，并且发言是交替进行的，这种情况帮助谈话免受噪音的干扰。同语言交流不同的是，艺术交流以一种更有机的方式进行，它对于艺术家和创作材料、艺术作品和观众，最终是观众和艺术家之间，都是一个不寻常的过程。艺术交流是同步进行的，保持着对话过程的连贯性和充满意义的潜在内容，艺术交流才能发挥有效的影响力。

艺术是具有强烈个体性的，同时也是公开分享的经验。作品是要有目的促成的成果，但其释放又是不可能控制的。如果人的一方无法与材料的一方相结合，以统一的材料和形式将内容带入一个新的状态，那么任何作品都将缺少成为艺术品的基础。竹青对于艺术中材料部分的研究梳理表明：材料与形式就如同语言的语法一样，在其中既能得以表达又会受到制约。

克雷敦·斯巴达

2013年5月

翻译：焦继珍

注释：

[1] 贝奈戴托·克罗齐. 美学原理. 美国印第安纳波利斯(哈克特出版公司, 1965), p.9.

[2] 查尔斯·埃姆斯·迪卡拉·哈特曼与埃姆斯·德米特里编辑. 查尔斯·埃姆斯的一百句引言(埃姆斯工作室, 2005), p.170.

[3] 约翰·杜威. 艺术即体验改编源自1932年在哈佛的演讲(纽约: 广角/Perigee Books, 1980), pp.212-213.

Perface *The Substance of Art*

At first glance, this book might seem to be solely a vehicle designed to direct the reader's attention to how the materiality involved in the making of art objects informs the process of making art. But, as is so often the case with drawing conclusions from first impressions, staying in this frame of mind only serves to perpetuate a one-dimensional perception of art and art-making. This book is instead an attempt to fundamentally reframe a question that has plagued artists and philosophers for millennia: "What is the substance of art?"

The process of making art innately involves the necessity to deal with the substantive, but art does not actually exist or function as a physical fact. Artists are quite accustomed to traversing this paradoxical realm, although any capable artist will also readily concede that to do so successfully obliges one to be completely at ease with insecurity. Even the most seasoned artist must remain vigilant to the temptation of materializing art. As the acclaimed Italian philosopher Benedetto Croce wrote in his *Guide to Aesthetics*:

"Like children who touch the soap bubble and then yearn to touch the rainbow, the human spirit in its admiration of beautiful things is naturally inclined to trace its causes to external nature, and convinces itself to consider (or believes it ought to consider) some colors as beautiful and others as ugly, some forms of the body as beautiful and others as ugly."^[1]

Croce goes on to show that the history of thought is replete with such methodical attempts to elaborate "rules" of nature which govern the numeric and geometric relationships with colors and shapes and sounds, or connect virtually any physical phenomenon with art, or provide a prescription for the codification of beauty. Indeed, guidelines for composing works of art have even been condensed into a system of Cartesian co-ordinates and arithmetic ratios, and the human responses to art forms coldly analyzed through the lenses of neurology, physiology and psychology.

Despite such ongoing exertions, art has still managed to firmly resist formalized explanation of how it comes to be. Oddly enough, not even the artist can help very much in this regard. The artist's quest to decode the enigma of genuine communication by means of artifice is tantamount to the ancient alchemist's pursuit to discover the secret of transforming lead into gold. Materials and processes must be identified and coaxed into a suitable union that will most appropriately express an imaginative impulsion, but which will also not enrich the resulting physical product with such a degree of authority so as to leave little or no space for the spectator to establish an individual relationship with the overall effort. Art should be permitted to proceed from the imagined to the actual and then back to the imagined.

Materiality constitutes the conduit through which art is expressed and encountered, the means by which the artist's individual creative urge is translated into a more broadly accessible experiential form. This is true no matter what kind of art is scrutinized, whether it is functional, interactive, performance, written or visual. Process acts to guide concept into the realm of the audible or tangible or visible, while concept channels how process is most effectively applied. The noted American designer, Charles Eames, best summed up this association when he stated: "Art resides in the quality of doing; process is not magic."^[2] Inextricably amalgamated into a novel externalized 'something', both process and concept still manage to preserve their own respective identities, though neither assumes precedence over the other. This is the foundation upon which rests the art object's ability to enable the experience we call art.

Unfortunately, the work of art is often immobilized at the stage where it assumes the guise of the physical artifact that evolved from the art-making process, thereby stripping away the conceptual as well as material contexts of its origin and agency as experience. Art is thus simultaneously blessed and cursed in its intimate connection with materiality: blessed because proof of concept can only be apprehended and appreciated after reduction to practice compels materialization, and cursed because materialization constrains more thorough understanding of its meaning by encouraging a preoccupation with the proof of concept's physical manifestation. The art object ironically (and undeservedly) becomes the entire object of art.

The conscious self exhibits a native tendency to circumscribe some of practical order upon external situations beyond its immediate control. Physical things provide easy targets for this kind of exercise. If art signified physical objects, its products could be neatly categorized along rigidly defined taxonomic lines in much the same way that biologists in earlier times attempted to classify living organisms. But when differentiation happens to occur in an ever-changing stream of vital activity, the shortcomings of such a system become quite apparent ... in fact, the system is rendered almost useless. In the field of biology, living organisms are now positioned within a genetic continuum to more reasonably reflect their unique situation in Earth's particular matrix of life. Art, on the other hand, is still organized into typological compartments that are largely determined by arbitrarily defined external qualities. The same art object could end up being identified according to medium, or specific process within a medium, or compositional strategy, or mode of expression, or purpose, or function, or genre, or subject matter, or topic, or message, or placement within an historical period, or curatorial whim, or commercial value, and on and on to the point at which each individual object is reduced to irrelevance within its own specific instance. Qualities in and of themselves are dreadfully inadequate markers for purposes of classification because they do not lend themselves to division.

For both artist and spectator alike, art has its genesis and its fulfillment in experience. Every experience, whether profound or inconsequential, is triggered by an impulsion demanding completion through what only the environment can deliver. The physical characteristics of the matter of art are part of the common universe, and work together with other existential general conditions to provide a milieu to support a felt relationship between doing and undergoing as person and environment interact. Thinking about art in terms of its varied substances can therefore be helpful if its products are regarded as outward expressions of impulsions that mediate experience.

Only in an outward context could art be labeled as substantive; it is better thought of as an attribute of doing as well as what is done. Since it directly relates to the manner and content of doing, art is consequentially an adjectival phenomenon. According to John Dewey, American philosopher, educator and founder of philosophical pragmatism: “the distinction of elements and stability of members in a unified whole are marks of intelligence, so the intelligibility of a work of art depends upon a presence to the meaning that submits distinctiveness of parts and their relationship in the whole directly to the prepared senses”^[3]. The object of art is accordingly an elliptical statement acknowledging that the work of art occurs when a person cooperates with the product to perceive its ordered and liberating properties. Clearly then, an art object is potential and physical while a work of art is kinetic and experiential.

When considered in this light, the material aspect of art can be deemed to function more like a language rather than as a physical incident. Language, in turn, facilitates expression through an equilibrium that becomes established between what is said and how it is said, the ‘what’ part being substance and the ‘how’ part being form. The issue of which part comes first — substance-as-matter seeking invention of form for its embodiment, or form commanding the actualization of accessible matter into authentic substance-as-art — has been explored at length by philosophers and aestheticians, and still begs definitive resolution. In any event, partitioning substance and form would mask the integrated manner in which they operate and dynamically relate to one another. The product of art is the embodiment of an act of self-expression, but the material out of which the artifact is composed is drawn from the collective physical environment; self-expression resides in the work of art through the intentional incorporation of material in a unique manner that is re-issued into the public domain in a form that shapes a new thing.

Any language requires active co-operation between a transmitter and a receiver; an act of speech that is not complemented with an act of listening is deprived of an avenue for the perception and communication of comprehensible content, remaining in essence still unspoken. In art the conversation is developed along a somewhat similar course, but the manner in which it is conducted in practice differs markedly from the customary protocols of verbal exchange. Language enforces the demand that transmission and reception be maintained as distinctly segregated functions as

they occur and that effecter and affected participatory roles be exchanged in an orderly fashion. This helps to keep the conversation from degenerating into an unintelligible cacophony of white noise. Art is a more organic mode of collaboration in that it is not unusual for artist and material, artwork and audience, and ultimately audience and artist, to be synchronously engaged as both effective and affected agents while still keeping the conversation coherent and imbued with meaningful potential.

Art is at once an intensely individualistic as well as an openly shared experience. Its products can be coaxed toward a purposeful end but once unleashed are virtually impossible to control. If the human component fails to conspire with the material component to unify substance and form into a new condition that prompts further speculation about the significance of its content, then the resulting artifact lacks any basis for existence as a work of art. Herein lies the essence of Zhuqing's treatment of the material phases of art: substance and form are the basic grammatical elements in a language that is spoken and apprehended in the imaginative tense.



May, 2013

Citations:

1. Benedetto Croce, *Guide to Aesthetics (Breviario di estetica)*. Originally published in 1913; translated, with Introduction and notes, by Patrick Romanell, 1965. (Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc., 1965), p. 9.
2. Charles Eames, cited in *100 Quotes by Charles Eames*, edited by Carla Hartman and Eames Demetrios (Eames Office, 2005), p. 170.
3. John Dewey, *Art as Experience*. Adapted from lectures originally presented at Harvard University in 1932. (New York: Wideview/Perigee Books, 1980), pp. 212 – 213.

序言 材料推进艺术的发展

艺术有其永恒的价值。因为艺术是外在物质世界与人之内在精神世界相交、相融、互动的平台，通过这个平台，人的内在精神投射于外，并呈现给世界，外在的世界撞击人类的心灵并被赋予精神的意义，因此，艺术既不是精神世界本身，也不是外在物质世界本身，也正由于此她才获得其不可替代的独特作用。支撑艺术外在存在形式的是艺术之材料，类型迥异的材料使艺术外在转化为多样的艺术作品，有感有形，有意有相，独立存在，使个人化的创作，成为对人类具有某种共同意义的艺术存在物。

艺术作品基本上是以材料的呈现方式来进行分门别类，如音乐、美术等，由于不同“烹制”方式及佐料中的“材料”构成之差异性，元素的、手段的、组合的、方式的、构成的、步骤的……从而获得了不同的存在方式和发展轨迹。与音乐这个被人们广泛接受的艺术形式做个比较，在当今交响乐艺术舞台上，大庭广众的流行曲目演奏中，较普遍的音乐作品多是一两个世纪以前的作品。而当代的美术作品，由于材料的可视性特色，则不管是何种展示方式和物质形态与手段，不管是“易懂”的、晦涩的、稀奇古怪的等均能直接观看，让观众咀嚼、回味、解读，这正是美术材料的可视特性使然。正是由于美术作品能够这样直观性的表达和易于接近，从而影响广泛，因此人们常常把艺术泛指美术。美术也无愧于这个期望，在当代社会中，发挥着先锋艺术的探索、引领作用。

世界丰富多样，世界与时演进。与此对应，人类心灵嬗变，人类艺术多姿多彩。艺术以换个角度看世界的方式呈现着世界，而材料作为艺术作品的依托与载体也自然地与时俱进。材料有其历史发展的轨迹，呈现着人类不同时代的历史风貌及人类与自然世界的对话特征，并被人们广泛认知。

2002年夏天，我陪同诺贝尔物理学奖得主李政道先生一行到中国西北考察古代“丝绸之路”，对参观秦兵马俑和汉陶俑的情形仍然记忆犹新。秦始皇陵兵马俑建于公元前247—前210年，这些兵马俑用陶冶烧制的方法制成，仔细观察兵马俑，其脸型、发型、体态、阵势、神韵均有妙趣的差异，但整体造型以直线见长，给人的感觉是浑厚、健壮、洗练且略显直板。陶马有的双耳竖立，有的张嘴嘶鸣，有的闭嘴静立……虽然早先的兵马俑经过彩绘，岁月流逝已洗掉浓彩重墨，留下的是黑陶肌理，更衬托其威仪凛凛、气势冲冲、静立欲动的感染力。

随后我们又考察了汉阳陵汉景帝刘启墓（公元前157年）。同为陪葬俑，与秦代兵马俑主要以整齐的列阵向人们展示森严的军阵队列比较，仅相距百年，汉代俑像则主要是塑造社会多个阶层的人物，造型对象转为舞女、侍仆、农夫、市井等。陶俑队列中，侍仆舞乐俑成为主流，且形象上更加生动活泼。汉俑艺术造型增多了曲线，富有弹性、浪漫与生活情趣。两相对照，秦兵马俑造型虽然威仪但略显呆滞；汉俑造型更为灵动，轮廓线条流畅优美，尤其受人称赞的说唱俑，真切地刻画出说唱者手舞足蹈的神态和充满性情地沉浸于忘我境界，极富戏剧性神情，堪称写实主义佳作，朴拙的风格，奔放的气度，形成独特的汉风艺术魅力。

秦俑和汉俑之间的这个变化是与材料的发展递进密切相关的。李政道先生以其科学家的独特眼光与我们谈及前后历时百年陶俑如此差异的原因，是烧陶技艺与烧制温度的提高使然。在经历“文景之治”后，汉朝国泰民安，科技长足进步，黑陶秦俑与后来的汉俑相比，汉俑表面已经有釉色出现，说明烧陶炉的温度提高了，使俑的材料质地硬度与坚固度加强，因此汉俑艺术的呈现更加自由、艺术材料手段的表现性更加丰富，与新的艺术精神相呼应。可见材料技术之发展对艺术风格之影响何其见微知著。

在当代艺术中，材料甚至成为引领艺术发展变化的巨手，与造型等其他艺术手段一起拉着艺术前行。当代艺术种类繁多，姿态各异。架上绘画、雕塑、装置艺术、观念艺术等，其材料以广泛多样、兼收并举的态势，呈现出大材料的宏大景象。

在当下艺术创作中，我们常常把历史的、现实的多种事物、形象、意念等林林总总令我们感兴趣的东西放到一个平面或空间上去表现，要求材料与多种多样的创作题材发生密切联系，于是，都市人、乡村人、女人、男人、宋代人、明代人、中国人、非洲人、美国人、文身的猪、金属的蜘蛛、长着狗头的狐狸、剃须刀豁开的皮肤、艾滋病者的身躯、针、罐头盒、饮料瓶、门板、凳子、废弃物……无数的差别巨大看似不沾边的事物，都需要通过材料来表达，其中的部分现成品甚至直接成为艺术作品的组成部分，艺术材料的差异与可变性也就无处不在，也才使艺术作品的呈现方式丰富多彩。在物质基础丰富、个人意识张扬的今天，人们对材料的认识更富真实性、文化性、夸张性、率真性、戏剧性、寓言性等或一致或矛盾的理念。

在广泛、多样的艺术大材料时代，材料一直是艺术创作的焦点，并将持续推动艺术的发展，因为这反映了人类对世界的感觉、认知和艺术与心灵沟通上的期许，是人类自身与世界链接的最恰当之纽带。

目录

序言 材料推进艺术的发展

第1章 材料创造的艺术景观

1.1	岩画、石阵	003
1.1.1	岩画：恒久、鲜活的生活景物，坚实、简约的材料语言	003
1.1.2	石阵：感应天地之灵气、恒久弥新的艺术形式	006
1.2	陶器、漆品：质朴温存的人造材料	010
1.2.1	温存、朴实的彩陶	010
1.2.2	端庄、儒雅的漆器	012
1.3	宗教与民间艺术品的材料	014
1.3.1	宗教精神的依托物	014
1.3.2	民间信仰、祭祀供奉	014
1.3.3	民间艺术品	015
1.4	传统绘画中的经典材料	017
1.4.1	多样的丹培拉	017
1.4.2	微妙、精准的油彩	018
1.4.3	凝练、写意的水墨	020
1.5	有序、活化的新型艺术材料	023
1.5.1	雕塑的真形象	023
1.5.2	绘画的真感觉	026
1.5.3	构筑的浪漫情	027
1.5.4	开放的新媒介	031
1.6	探索世界意义的人文性材料	034
1.6.1	材料潜含哲学与观念	034
1.6.2	社会生活与存在价值之悖论	036
1.6.3	材料中的特殊文化心理与价值趋向	037
1.7	生活中的艺术性材料	039
1.7.1	用于人体的恰当材料	039
1.7.2	文脉传承中的标志性材料	040
1.7.3	表达社会情趣、时代审美与时尚观念的材料	042
1.7.4	自然、人文环境中的材料	043

1.8	艺术与自然景物结合的大景观	046
1.8.1	单纯的自然	046
1.8.2	东方园林	048
1.8.3	山水中的天际线	050
1.8.4	绿色中的人类与环境	051

第2章 材料的力量

2.1	大材料	053
2.1.1	材料的特性	053
2.1.2	直观自然与创造艺术	054
2.2	材料艺术的本质与使命	065
2.2.1	本质与使命	065
2.2.2	材料与意义	070
2.3	材料与时代	071
2.3.1	时代与科技	071
2.3.2	时代与艺术	074
2.4	材料中的精神	078
2.4.1	神圣的精神指向	078
2.4.2	格物致知、寓情于物	079
2.4.3	精神是个自然生态	082
2.4.4	质疑传统之“小便池”	084
2.4.5	现代垃圾——传统文化的殉道者	084
2.4.6	思想观念与代言	084
2.5	心像——文脉与情感	085
2.5.1	无为而治——中国文化的趋向	085
2.5.2	逻辑实证——西方文化趋向	087
2.5.3	跨越差异，共通艺脉	089
2.6	材料艺术的发展线索	090
2.6.1	古典艺术	090
2.6.2	现代艺术	094
2.7	材料延伸出的审美方式	098
2.7.1	材料造型中的形、色、质	100

2.7.2	材料造型蕴涵美的形式意趣	101
2.7.3	尺度的结构	102
2.7.4	时空叠移与天意塑造的笔触	103
2.7.5	颠覆与多元化的力度	105
2.7.6	情景、物象与材料造型的情致	108
2.8	个性与共性	110
2.8.1	个性与风格	110
2.8.2	共性之通融	112
2.9	沟通与理解	114
2.9.1	艺术沟通与理解上的差异	114
2.9.2	艺术理解上的文化差异	115
2.9.3	材料在沟通中的呈现方式	117
2.9.4	历史文化中的材料语言	117

第3章 多样材料创造鲜活艺术

3.1	当代艺术的价值与态度	123
3.2	艺术创作探微	128
3.3	当代艺术的材料语言问题	134
3.3.1	材料的特性	134
3.3.2	艺术地诠释材料意味	137
3.4	创造开放的自由艺术空间	141
3.5	当代艺术中的材料主题	148
3.5.1	缥缈“烟”的启示	148
3.5.2	柔韧“纸”的塑造	151
3.5.3	晶莹“水”的畅想	162
3.6	当代中国艺术家的创作	164
3.7	材料促进艺术发展的未来	171
3.7.1	艺术的未来	171
3.7.2	创新多种材料的艺术	173
3.7.3	未来的艺术家	177

001 - 051

第 1 章 材料创造的艺术景观

大千世界,由形态各异、功能不一、或天然的或人造的材料所构成。目之所及、手足触摸、口中咀嚼之物,直接触及人的身心,形成我们对物质世界及材料的感知。

丰富无限的材料创造的艺术景观,塑造了多样的生活环境,触发、引导着人们的精神世界。在艺术作品中,为什么材料会焕发起人们无限的联想?生动多彩的材料在艺术创作中的作用何在?材料引发我们探知的欲望。

材料使用过程本身就为人类行为产生意义与价值之最恰当的解释,我欣赏艺术评论家蒋勋先生这样的说法:“在人类长期的生存过程中,艺术创造就是人类的手碰到一种材料,然后利用这种材料完成观念里的某种造型”。材料是艺术生命存在状态的活化石,对材料的认识、体验与使用过程,反映了人这个世界生命主体的生存发展史、文化发展史。材料的发现与创造,是人类发现生活和世界的过程,艺术与艺术材料载体的挖掘与探索是同一进程,今后还将继续如此。

发现世界、理解意义、创作艺术是艺术生成的正轨迹。而从材料角度,通过逆向途径,看看已有的艺术景观,分析感悟艺术真谛,或许是发展艺术有意义的方式。在漫长的艺术长河里,艺术、生活及材料作用在一起发生意义。材料在不同的时代,常常借助典型的主题、题材呈现于世。人感于心,动于情,才能敏于行地借助材料的艺术潜质付诸创作。