

当代纤维艺术教研档案

纤维艺术  
文集

施 慧 主编 中国美术学院出版社



中国美术学院出版社  
CHINA ACADEMY OF ART PRESS



國家藝術基金

CHINA NATIONAL ART FOUNDATION



扫描二维码关注  
中国美术学院出版社官方微博

ISBN 978-7-5503-1565-5



9 787550 315655 >

定价：268.00 元

# 纤维艺术文集

施慧  
主编

贵州师范学院内部使用

中国美术学院出版社

副主编：单增  
责任编辑：林群  
执行编辑：楼芸  
封面设计：李文  
责任校对：杨轩飞  
责任印制：姜贤杰

### 图书在版编目（CIP）数据

纤维艺术文集 / 施慧主编. — 杭州：中国美术学院出版社，2019.7  
ISBN 978-7-5503-1565-5

I. ①纤… II. ①施… III. ①纤维—编织—工艺美术—中国—文集 IV. ①J523.4-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第314062号

## 纤维艺术文集

施慧 主编

出品人：祝平凡

出版发行：中国美术学院出版社

地址：中国·杭州市南山路218号 / 邮政编码：310002

网址：<http://www.caapress.com>

经销：全国新华书店

制版：杭州海洋电脑制版印刷有限公司

印刷：浙江省邮电印刷股份有限公司

版次：2019年7月第1版

印次：2019年7月第1次印刷

印张：28.75

开本：787mm×1092mm 1 / 16

字数：900千

印数：0001—1000

书号：ISBN 978-7-5503-1565-5

定价：268.00元

贵州师范学院内部使用

# 序

施慧

20世纪60年代,伴随着全球美术运动浪潮的此起彼伏,现代纤维艺术以其材料和技术的特质,显示出自己独特的魅力和精神力量。纤维艺术在这一时期的开拓中,不仅从材料的特性和技术的转化层面做了大量的探索实践,奠定了其作为一门新兴艺术门类所具备的基础,而且在作品蕴含的精神性方面也提供了独特和专注的思考。针对这一时期的纤维艺术变革,出版的书籍并不多,以《超越工艺:纤维艺术》(*beyond craft: the art fabric*) (作者米尔德里德·康斯坦丁和杰列·拉森[Mildred Constantine / Jack Lenor Larsen],1973年)为代表作。其中汇集了那段历史时期纤维艺术变革中的代表性人物,并提出了“非工艺性”这一突破性的织物艺术理念,从而对纤维艺术的当代发展起到了重要作用。

中国的现当代纤维艺术起步较晚,尤其缺少理论方面的著述。要推动纤维艺术的当代发展,理论的梳理和研究必不可少。回溯历史,从远古社会的结绳记事开始,纤维编织的维系结构便已得到了最早的尝试和运用;在农耕和农牧社会,纤维形态的“物”早已蕴藏于日常之中,从生活用具到行居之所,方方面面,纤维之“物”都与人们的生产生活紧密相连。今天,从当代艺术创作的角度来看,纤维艺术又一次与文化人类学和材料形态学发生了密切的联系,温暖、柔软、坚韧、生长、缓慢,这些当代社会最为缺乏的身体感知正是纤维艺术能在这个全球化快节奏的图像网络消费时代带给人们的最好礼物。可以说,纤维艺术以其上手的劳作和时间的打磨凝结成“物”的力量,书写出了一部关于人类文明与进步的历史。

“文本(Text)”一词最原初的意义,即是“织物”。纤维不仅是可供编织的材料,还是独特的艺术创作的形式元素,更是一系列人类文化史的见证和一种认识世界的方法。它既具有工具性,又蕴含着认识论和本体性的意义,构成了一个不断延展的社会文本。

中国美术学院从2001年开始招收第一批纤维艺术方向的硕士研究生,至今已经17年。我们对纤维艺术理论的研究,很大一部分建立在硕士和博士论文研究的选题之上。通过十几年的积累,在此挑选出了27篇硕士论文以供阅读和探讨。这些论文分别从对纤维本质的认识论,当代艺术的语言拓展,材料与技术,形式与特质,历史与沿革的角度进行了研究;另有一部分选择以艺术家为个案进行了深入的剖析和诠释,较全面地对当代纤维艺术的创作形态展开了研究和思考。相信这些论文的出版,能对中国当代纤维艺术的理论建设做出积极的贡献,也能对全国各大院校的相关教学产生一定的启示作用。

# 目 录

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| 当代艺术的语言扩展<br>——软材料在当代艺术中的运用 / 陈威   | 1   |
| 交织的生命<br>——探索现代纤维艺术语言的拓展 / 黄岩      | 25  |
| 潜在的能量<br>——探讨当代艺术作品中材料的表现力 / 应歆珣   | 45  |
| 情感“物”语<br>——谈当代艺术家的情感关注 / 黄燕       | 65  |
| 现成品在纤维与空间艺术中的运用及当下意义 / 黄喆          | 80  |
| 论软材料艺术中的手工性 / 何姗姗                  | 95  |
| 从“女红”看当代艺术作品中的手工艺运用 / 刘雯           | 111 |
| 针言<br>——纤维艺术中独特的语言形态 / 王晰静         | 121 |
| 关于洛桑壁挂艺术双年展的研究 / 宋春阳               | 137 |
| 关于纤维艺术的视觉与触觉维度研究 / 曲艺              | 157 |
| 包裹<br>——作为一种艺术手段 / 陈晓春             | 171 |
| 光与影的编织 / 郭耀光                       | 184 |
| 金属纤维材料造型语言研究 / 詹俊                  | 197 |
| 关于现代纤维艺术中色彩表现性的研究 / 吴盛杰            | 211 |
| 空间的解构与重构<br>——试析当代纤维艺术中的建筑语言 / 卢江面 | 225 |

|   |     |
|---|-----|
| 身体感知高科技纤维材料对艺术创新与智能设计的影响 / 毛主   | 239 |
| 当代纤维艺术对“身份多样性”的探索 / 李顺义   | 258 |
| 论纤维特质下的“轻” / 石冰   | 270 |
| 万曼 1986—1989 年创作研究 / 林昶汶  | 294 |
| 阿巴康诺维兹纤维艺术的时代意义 / 汪菲  | 325 |
| 编织的维度<br>——论雅科达·布依奇的壁挂艺术 / 李甸   | 340 |
| 艺术作为对自由的呐喊<br>——克里斯托、珍妮·克劳德 / 玛丽亚 (Maria Ganeva)<br>(Art as a cry for freedom — Christo and Jeanne-Claude)                                    | 359 |
| 他乡的织物<br>——文化地标的编织者阿利吉埃罗·E. 博埃堤 / 斯丹妮·马尔科娃 (Stanislava Markova)<br>(Textile in exile — Alighiero e Boetti knitting his Geo-Culture Landmarks) | 377 |
| 异色浮生 格雷森·佩里的《沃尔瑟姆斯托壁毯》 / 辛齐   | 402 |
| 安妮特·梅沙洁与她的“古怪动物园” / 王曦<br>(Annette Messenger and Her “Eccentric Zoo”)   | 415 |
| 朱迪斯·斯科特 (Judith Scott) 的“局外人”艺术 / 刘攀  | 432 |
| 空间中的柔性力量<br>——解析埃内斯托·尼托作品 / 周慧  | 444 |

# 当代艺术的语言扩展

## ——软材料在当代艺术中的运用

陈威

**摘要：**当代艺术的发展日趋多元化，艺术的语言扩展给艺术家增加了许多不同的选择。艺术家总是寻求拓展材料语言，制作出全新的、惊人的作品。不同的材料给作品以不同的表情，材料传达对艺术语言的解读。软材料作为必要的媒介越来越多地出现在当代艺术的诸多作品中，而且艺术形式、题材观念纷呈多样，许多的装置艺术作品也或多或少地用到了软材料。

软材料的运用在当代艺术中占有比较重要的位置，研究软材料的特点和艺术语言，梳理其发展运用的脉络，找寻软材料在当代艺术中特殊的艺术语汇，力求丰富和拓展当代艺术的语言范畴。本文通过例证、概括、分析，在艺术媒介的范畴对软材料进行必要的定义，找寻出软材料不同于其他材料的特点；通过对软材料在当代艺术中如何介入与出现的剖析，以及不同艺术门类对软材料的运用，解读软材料在当代艺术中的运用，找寻软材料特性与当代艺术的理念思维在表现上的契合点。通过对软材料在艺术运用的观念取向上的分析，探寻软材料应用的几种可能性，从而扩大软材料的表现域，增加其在当代艺术发展中语言扩展的价值。

**关键词：**软材料 介入 现成品 扩展

### 序言

没有哪个时代的艺术家像我们这个时代的艺术家这样——对于艺术语言的扩展如此关注。当代艺术已越来越不再接受边界和界限，新媒介的运用使艺术表达的手段和空间都大大增加，艺术家开放性地运用各种材料去创造形式以解读眼中的世界。当代艺术快餐式、量贩式的制作，五花八门的艺术展览更像是一次次快乐的“嘉年华”。艺术不再是大写的、崇高的艺术，不再有权威性的准则，艺术家只能力求在材料的把握、观念的更迭上回应这复杂的世界。

材料作为媒介与艺术作品密不可分。材料之于作品的重要性，不仅仅是一种造型的物质媒介，它还给了作品以表情和内涵。艺术作品中的材料不能被简化为一种纯粹物质性的东西，材料传达艺术语言对某个所指之物的能指。艺术使材料建立了一种阐释的模式，并能与当前的时代和特定的思维观念联系在一起。艺术虽然捉摸

不定，但它总是能够在不同的时间与空间中，利用我们熟悉或不尽熟悉材料创造出新的视觉模式。

材料的研究与艺术观念同样重要，材料的拓展和更新必然带来原有艺术语系的震荡。材料应该通过一种批评的眼光进行重构。客观地说，艺术灵感可能存在于所有的媒介材料中，但是在那期间，艺术不是生活在空想中，而是在日常艺术实验那灵光一闪的气氛中。对材料的艺术实验使艺术家能更深入地挖掘材料自身的表现域，从而使材料语言得到真正意义上的拓展。

软材料在当代艺术中的广泛运用，它似乎昭示着这种材料语言的无尽可能！面对新的艺术形态，传统的艺术形式失语。提倡艺术语言自身的实验性，解读当代艺术中软材料运用的鲜活个案，剖析艺术家们的观念思维，秉承他们犀利而独到的触角，观察细腻而匠心独用。唯有如此，才能使艺术演绎得更丰富多彩。

## 第一章 当代艺术的语言拓展——软材料的介入与出现

20世纪五六十年代对世界来说是个多变的年代。“二战”结束后，经济开始复苏，流行音乐走进了年轻人的世界，各种新兴艺术流派也层出不穷。人们渴望闯出一条属于自己的路，渴望抒发自己的情感，于是有了甲壳虫乐队，有了滚石乐队，也有了嬉皮士。世界其实还并不太平，东西方冷战、古巴导弹危机、越南战争、核试验……时事是激发艺术家创作的契机。随着交通的发展，人们接受新鲜事物的机会增多了，可以不断地将异域文化融入自己的创作之中。青年艺术家躁动的新思潮从一个侧面反映了世界对价值体系的全面重估。强调“独创性”的思想风行。艺术成为一种净化的隐喻，艺术行为本身代表了被痛苦麻痹的意志的复苏。画商—评论家系统的介入和对自由市场经济的逐步吸纳，以及艺术作品自我平民化的倾向，都是战后艺术发展的动因。

### 一、战后艺术语言的“生活化”

20世纪下半叶的艺术呈现出前所未有的多样性，朦胧而又不断变化着。艺术表达的手段大大增多，艺术家不断地更新创作手法，运用各种媒介去创造新的形式。艺术从强调作者主观感受的个性化倾向，被强调非个性的客观化以及对大众文化的亲近态度所代替；强调艺术材料的局限性被超越艺术与生活界限的努力所代替。新达达（Neo-Dada）、集合艺术（The Art of Assemblage）、波普艺术（Pop Art）、超级写实主义（Superrealism）以及观念艺术（Conceptual Art）从达达的死灰中复燃起来，它们表现出与达达的创作观念以及表现手段明显的血缘关系，如罗伯特·劳申伯格（Robert Rauschenberg）、克莱斯·奥登伯格（Claes Oldenburg）等艺术家的作品。但同时这类作品通过种种方式——生活现成品的集合、重新处理，塑料、海绵、尼龙、橡胶等新材料的综合利用以及用活人体翻模等手段，又区别于达达单纯的虚无和挑

战态度，它们表达了对工业文明怀疑与赞美、批判与肯定的复杂情绪，并且包含了某种自我反省的意味。

在20世纪50年代抽象主义的兴盛期，劳申伯格将达达艺术的现成品与抽象主义的行动绘画结合起来，创造了著名的“组合绘画”和“集合艺术”。劳申伯格认为，一切有价值的东西，包括一些废物，都可以拿来当作艺术素材。旧衣物、废纸盒、旧轮胎、破雨伞、空罐头、麻袋、枕头、鸟的标本……甚至石头、沥青都是他创作的材料。这些材料被重新“集成”起来，胶合在画面上，再施以各种颜色，并利用剪贴、拼接等手段重新进行处理。如他的早期代表作《床》，干脆把睡袋和枕头挂在画布上，然后再在上面甩些颜料。他这样在作品中使用现成品的目的，是要打破艺术与生活的界限。正如他所说：“绘画是艺术也是生活，两者都不是做出来的东西。我要做的正处在两者之间。”在另外一件作品《交织的字母》（图1）中：一个在鼻子上涂了颜料的安哥拉羊标本，站在一个用木板拼凑起来的彩色平台上，羊的身子被套在一只轮胎中，是战后艺术的偶像之一——这个形象在公众印象中留下了一个小小的但却是去不掉的印记。在劳申伯格的创作生涯中，一直用现成品保持着与周围都市和技术社会的联系，他的这种“集成”式的手段极能反映出关于一个时代的丰富图像。

对于劳申伯格来说，软材料的使用更多的是因为对现成品的挪用，或者说是信手拈来。但正是他的“信手拈来”使得软材料开始直接地介入或出现在作品中。集合艺术既是对现成品的直接运用，又是对现成品的再次加工。集合艺术因为使用了软材料现成品等非传统的雕塑材料，在真正意义上摆脱了传统雕塑的痕迹而迈上了装置艺术的道路。

## 二、材料语言与观念表达的契合

艺术与生活界限的突破带来了当代艺术材料运用上的多样性，软材料的介入使艺术家们在观念的表达和材料的选择上都更加自由，艺术语汇的界面也更趋宽泛。艺术家们在材料的选择上“各取所需”，与思维观念融合，创造了许多极富个性的艺术作品。

战后英美的城市文化滋生出了一种新的艺术样式——波普艺术。波普艺术是英文“大众艺术”（Popular Art）的简称，波普艺术家以流行的商业文化形象和都市生活中的日常之物为题材，采用的创作手法也往往反映出工业化和商业化的时代特征。波普艺术在创作中广泛运用与大众文化密切相关的当代现成品，这些物品是大量生产的、广为流行的、低成本的，是借助于大众传播工具（电视、报纸和其他印



图1 交织的字母  
罗伯特·劳申伯格 综合材料 1955



图2 悬挂的鞋带马铃薯  
克莱斯·奥登伯格 布缝制 1966



图3 开关 克莱斯·奥登伯格  
布缝制 1966



图4 一套软大鼓 克莱斯·奥登伯格  
帆布缝制 1967

刷物)作为素材和题材的。波普艺术家大胆地尝试新的材料、新的主题、新的形式,轰轰烈烈地把生活、现代的都市生活带进了博物馆和画廊,而许多身边随手可得的软材料则被艺术家“带入”作品中。

1962年,波普艺术家克莱斯·奥登伯格在纽约格林画廊的一次展览上首次展出了巨大的软雕塑。这些作品从三个不同的方面嘲弄了观众的期望,即其题材、规模和制作它们的材料——以泡沫橡胶和纸板松松垮垮地填充在帆布中。这些作品的灵感来自美国人所熟悉的立体的广告标志,其中《悬挂的鞋带马铃薯》(图2)和巨大的汉堡包成为波普运动的象征之一。随后,奥登伯格开始用各种软材料精心仿制各种与人们关系密切的日常消费品,如脸盆架、打字机、引擎或者散热器。这些形式不仅是软体的,还是歧义性的——电灯开关和电动搅拌机所呈现的色情意识无疑会使原物的设计者吃惊不已。

奥登伯格运用软材料是因为软材料能有效地改变人们在日常生活中的习惯体验。作品软塌塌的形态,使观众固有的感觉受到了挑战,人们不得不重新看待周围的事物。用布料缝合的作品内部以木棉、碎布、纸头等充填,使雕塑引发与人体的柔软有机性类似的联想。1966年他用软材料制作的《开关》(图3)形象逼真,巨大的形象有着波普的噱头,只是呈现为软塌塌的模样,失去了原有的功效。1967年他所作的作品《一套软大鼓》(图4)是按原大尺寸以米色帆布缝制而成的,虽然酷似原来的乐器,但丧失了原物的金属坚硬感,而使人产生了与人体的柔软肌肤触觉有某种共性的联想。他以软材料制作的《角筒冰淇淋》,一方面表现出消费社会中的固有的食品观念,一方面也隐现了人体器官的形象,以此暗喻了性的内容正是现代西方消费社会中被强调的特征。

在美国,波普艺术衍生出一个后继的运动——超级写实主义,超级写实主义艺术家也利用弹性的综合树脂材料以增加作品在视觉和触觉上的真实感。杜安纳·汉森(Duane Hanson)和约翰·德·安德列亚(John Louis De Andrea)是超级写实主义运动两位重要的人物。两人都采用由乔治·西格尔(George Segal)所开创的活人翻制技术的变体,但他们要达到的效果比西格尔的作品更为逼真。汉森和安德列亚都采用硅胶铸型的聚酯树脂人像。成型后的各个局部被拼接在一起,再仔细地涂上与真人一样的颜色,装上真正的头发和玻璃眼珠。带软性的聚酯树脂通过塑造和染色加工,造成非常接近真实的人体皮肤组织的效果,作品的逼真程度无论在视觉和触觉上都使人惊讶。但两位艺术家的意图却完全不同。汉森是一个目光敏锐的观察者和辛辣的社会评论家,他的作品反映的是敏感的社会问题和政治问题。汉森所追求的逼真的现实感以及将作品与环境结合在一起的手法,

显然是波普艺术的派生物。而安德列亚关心的是现实与理想的距离。他的题材一直是青年和美女，而且几乎都是表现为裸体。如1984年的作品《莫娜》（图5），观众首先被人物在肉体上的美所吸引，然后是被作品表现的细到毛孔的逼真程度所震撼，促使观众在这种艺术与生活的恍惚与错觉中做比较。

而超现实主义艺术家梅雷·奥本海姆（Meret Oppenheim）运用超现实的方式以软材料表现了对现实的触感。奥本海姆的《毛皮杯》（图6）是一件用柔软的动物毛皮制成的日常生活用品，通过触摸毛皮达到的具有引诱性的表面，同样表明了一种言不由衷的暗示和欲望。这件作品被认为具有色情含义。咖啡杯作为现成物的原有的意义因为覆盖了软性的毛皮，在这里被赋予了新的含义，作品的写实是颠覆性的。非理性的并置使现实透过幻想产生另一个现实。作为少数的几位女性超现实主义艺术家之一，奥本海姆的作品更多地表达了作为一个女人对生活的感受。

观念艺术家约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）使用较多的材料也是两种软性材料——毛毡和油脂，他的许多作品都包括这两种东西。对他来说，它们有如阳光和空气，象征着生命的拯救。这与他个人在“二战”中的特殊经历有关，毛毡、油脂作为他信念转变的媒介，被他奉为圣物，并作为“精神能源”的象征。从此，他对柔性的、温暖及能产生热能的东西极感兴趣，并将这类材料引入艺术创作。《油脂椅》（图7）是博伊斯涉及他个人生活经历的观念艺术的典型作品。博伊斯在破旧的木椅上堆积厚厚的油脂，作为精神崇拜物，正是赋予它燃起生命之火的意义。在一次名为《主席》的表演中，他用毛毡套身躺了9个小时，也是以毛毡作为生命能源的象征。博伊斯把毛毡和油脂看作是有有机物质的积聚，受热可以变形，可以转化为生命并可以堵塞空间。1966年他所作的《三角钢琴物质化的渗透》（图8），以毛毡封死整座钢琴，将钢琴作为德国音乐文化的代表，以包封象征其失去功能，包封的毛毡上有一个刺眼的红十字符号，作为德国音乐病入膏肓的标志。

大地艺术家也在作品材料的选项上加入了软性材料。保加利亚艺术家克里斯托（Jarachef Christo）用尼龙布、塑料薄膜等软材料包裹捆扎来取消事物原有的用途。克里斯托是新现实主义（New Realism）、大地艺术（Land Art）的代表之一。他的包捆行为过程本身就是艺术创作的事件，显示出一种自律性的美。同时由于对包捆的物体稍加施工，使人们对看惯了的街头景象给予重新注意，借以获得一种与平常不同的新意义。20世纪60至70年代，他的捆扎观念发展到异常巨大的尺度，

大地艺术家也在作品材料的选项上加入了软性材料。保加利亚艺术家克里斯托（Jarachef Christo）用尼龙布、塑料薄膜等软材料包裹捆扎来取消事物原有的用途。克里斯托是新现实主义（New Realism）、大地艺术（Land Art）的代表之一。他的包捆行为过程本身就是艺术创作的事件，显示出一种自律性的美。同时由于对包捆的物体稍加施工，使人们对看惯了的街头景象给予重新注意，借以获得一种与平常不同的新意义。20世纪60至70年代，他的捆扎观念发展到异常巨大的尺度，

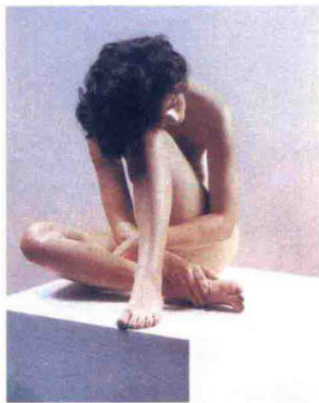


图5 莫娜 约翰·德·安德列亚  
综合树脂 1984



图6 毛皮杯 梅雷·奥本海姆  
动物毛皮、咖啡杯 1936



图7 油脂椅 约瑟夫·博伊斯  
油脂、椅子 1964



图8 三角钢琴物质化的渗透  
约瑟夫·博伊斯 毛毡、钢琴  
1966

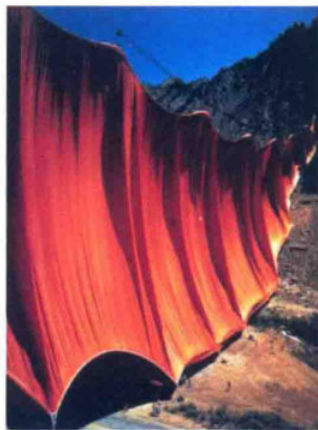


图9 山谷垂帘 克里斯托  
尼龙布 1972



图10 无题 伊娃·海瑟  
玻璃纤维、聚丙烯、铝丝 1970



图11 19个重复 伊娃·海瑟  
聚丙烯、多元酯树脂 1968

从包揽国会大厦、桥梁一直到海岸礁石等。1972年所作的《山谷垂帘》(图9)是一件介入自然的捆扎作品,这件作品选择位于美国科罗拉多州莱福的一个河谷,在那儿拉起了1250英尺(381米)长的尼龙幕布,整个面积达200000平方英尺(18580平方米)。巨大的橙色幕布在河谷之间悬挂,像飞流直下的大瀑布,蔚为壮观。

出生于德国的极限主义艺术家伊娃·海瑟(Eva Hesse)利用软材料创造出了谜一般的深具影响力的作品,她最为独特之处在于通过材料本身直接呈现感官性和身体的体验。她率先使用了各种柔软、可伸缩,通常是透明的非传统性材料,诸如玻璃纤维、树脂、塑料、橡胶、皮管和绳索等。这类材料可能具有审美的吸引力,但同时也与身体有着更为内在的关联。例如,在其去世前创作的《无题》(图10)就以玻璃纤维、树脂和铝丝等为材料,其特有的质感和造型,传达出一种内在的生命体验。1967年创作的作品《19个重复》(图11),是她用乳胶捏塑成的装置,一群形状、质地令人注意的半透明的容器重复地排列着,荒谬而又引人兴趣。当我们观看作品时,似乎可以意识到伊娃·海瑟的手的痕迹,以及沉淀其中的一种她致力追求的重复性的荒谬。

海瑟希望以软材料的半透明的质地和虚空达成或表示一种“非”美学的感觉。她的作品混合了硬质的和柔软的材料,包括机器制造的和手工加工的,以产生硬边的几何形抽象和软的有机曲线。海瑟的作品在于她对材料所采取的一种超常的自由发挥。她从不愿意别人把自己的作品自以为是地归类为“女性艺术”。相反,海瑟希望她的作品能参与到现代艺术的一般谈话中去。在仅仅跨越十年的成熟期中,海瑟创作了相当多的被艺术家和批评家尊崇的作品遗物,它们至今还继续影响着今天的艺术家们。

### 三、女性主义艺术的影响

艺术创作的材料或媒介在女性主义(Feminism)艺术中始终处于一个极为重要的位置,这是因为女性艺术家有时处在纯艺术语境的边缘。另一方面,许多女性主义艺术家有意识地选择某些不受“男性”艺术家重视的材料(如软材料),或寻找某些还未被作为媒介的新材料,以拓展艺术创作的材料范畴,同时也打破了所谓纯艺术(绘画和雕塑)与通俗艺术(各种手工艺)之间的界限。美国艺术家海蒙尼·哈蒙德(Harmony Hammond)使用破布作为创作材料,将它们折叠、卷缠、上色和悬挂起来,创作出独特的雕塑和装置作品。作品《放射性作用》(图12)探讨和表现的是女同性恋问题,是一件超出女性个人体验的

纯抽象作品。出生于贝鲁特的巴勒斯坦裔英国艺术家莫娜·哈托姆 (Mona Hatoum) 的作品《肠子地毯》(图 13) 则通过软材料的质地传达与身体相关的感知。这件作品中使用的软性的矽化橡胶材料, 具有一种有机物质地的半透明的美感。艺术家将它们精心地“编织”为一块富有质感的长方形“地毯”, 但仍然让人联想到身体内的器官, 从而将视觉的愉悦和可感知的身体苦痛结合在一起, 传达出一种强烈的生命体验。哈托姆的另一件作品《活力》(图 14) 是采用软质的橡胶材料来复制硬质器具——婴儿床, 红色的胶管极具生理感觉, 可能令人联想到血管与婴儿床的组合, 使作品富有生理性。

对于与传统女性手工艺活动有关的软材料及形式特性的强调始终是女性主义艺术创作中的一个重要方面, 但与此同时, 也有许多女性艺术家试图摆脱这种传统的限制, 通过对新的材料、技法与形式的拓展传达更带有普遍意义的体验。埃及出生的法国艺术家格哈达·阿曼 (Ghada Amer) 是一位画家, 但她不是用画笔和颜料, 而是用针和线进行创作。阿曼在 20 世纪 90 年代中期以其缝在粗帆布上的灵巧的、抒情的描绘主妇或艳星的作品而崭露头角, 这些形象来自各种形式的流行杂志。阿曼的人体绘画带有明显的色情意味。如在作品《黑玫瑰》(图 15) 中, 黑色和红色的玫瑰花瓣与一对同性恋的女性形象叠加, 松松地绣在白布上。至于其绘画本身是对于将女性贬低为性对象的观看方式的批判, 还是个人欲望的流露或自我满足的肯定, 这一点似乎并不是很清楚。但是阿曼与女性主义艺术的说教典范始终保持距离。不过, 用来创作这些绘画的材料和工具却具有明确的意义。在这里, 刺绣作为女性手工制作活动已经成为女性观看方式的一种象征, 而女性的身份认同长久以来就悬在那细细的丝线之上。

德国女艺术家罗斯玛丽·特罗克尔 (Rosemarie Trockel) 以电脑设计编织机实现的“针织画”而一举成名, 艺术家通过对纯羊毛标志与花花公子的小兔子商标的重复性复制, 机智而尖锐地对商标功能及其与艺术的关系提出质疑。在她看来, 随着复制图案的增多, 图案的艺术性也随之减少。《花花公子的小兔子》(图 16) 是一件用羊毛绒织就的作品, 小兔子的形象正是美国著名的杂志《花花公子》的图标, 该作品表达的是女权主义的观点, 谴责了色情文艺对女性的利用。通过选用传统女性的绒线材料和编织活动, 特罗克尔试图确认这类被低估了的媒介在纯艺术中的地位。此外, 她还借助毛线、羊毛衫、超长的袜子、奇怪的套头衫等, 对时尚的社会意义做以艺术阐释。如 1992 年创作的《无题》(图 17) 是一件毛线缠绕的悬挂物, 无论在造型、质感还是色彩方面都极富表现力。罗斯玛丽·特罗克尔的作品对女性艺



图 12 放射性作用  
海蒙尼·哈蒙德 布、绳 1984



图 13 肠子地毯 莫娜·哈托姆  
橡胶 1996

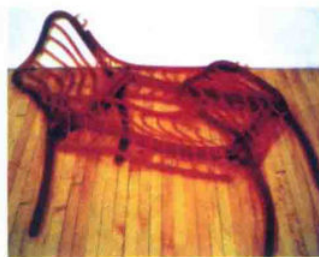


图 14 活力 莫娜·哈托姆  
橡胶 1996



图 15 黑玫瑰 格哈达·阿曼  
绘画刺绣、凝胶画布 2000



图 16 花花公子的小兔子 罗丝玛丽·特罗克尔 羊毛绒 1985

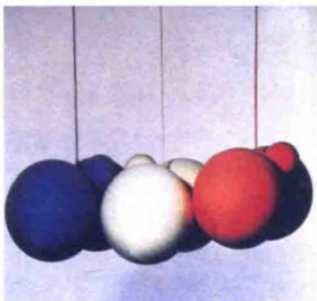


图 17 无题 罗丝玛丽·特罗克尔 毛线 1992

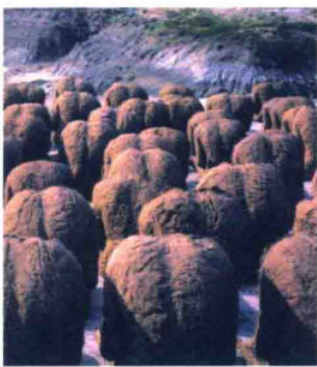


图 18 背部系列 阿巴康诺维兹 粗麻布、沉香 1976

术家在男人占主导的艺术世界中的地位提出了自己的疑问。特罗克尔的波普与概念艺术的观念继承了杜尚的传统，她以讽刺与幽默的语言表达了对艺术内在规律的认识。她作品所表现出的对人类，特别是女性和女性艺术家地位的关注给人们留下了深刻的印象。

#### 四 以材料为起点的艺术家们

与新达达、集合艺术、波普艺术、观念艺术等艺术家从文化意义和思维观念的角度将软材料作为媒介不同的是——一些从事雕塑和纤维艺术创作的艺术家，如来自东欧的玛格达莲娜·阿巴康诺维兹（Magdalena Abakanowicz）、雅科达·布依奇（Jagoda Buic1）、美国的希拉·席克斯（Sheila Hicks）等，她们是从软材料固有的特性出发，循着材料的可塑性、表现力去做作品形式的拓展。同时也不同于劳申伯格等艺术家对软材料的使用是信手拈来，许多纤维艺术家始终以毛、麻、棕、丝等作为创作的原材料，并把材料实验作为研究和把握材料的途径，从而使材料的可塑性发挥到极致。

对软材料的自身内涵进行深掘。波兰艺术家阿巴康诺维兹一直游走于软雕塑、雕塑及装置艺术之间。身为女性艺术家，她在运用材料方面具备了女性敏感细腻的特质。1976年起，阿巴康诺维兹创作《背部系列》（图18）——一件以物质化的语言来表现的作品。作品由粗麻布上胶而成，粗麻布厚重质地的表面布满沟壑，似乎历经战争而显得饱经沧桑。以粗麻为质地的材质语言更是从形式上加剧了作品的脆弱与易腐朽性。众多的用粗麻布制作的无头的“躯体”的集合，他们似乎在等待什么或陷于悲痛之中，产生的是死一般的沉寂与压抑，仿佛是被抽掉灵魂的空壳。对躯干残缺不全的表现方式似乎暗示着灵魂的空洞与肉体的死亡，简单的形状却又极富表现力。

伴随时代的发展，艺术观念的变化，现代艺术发展越来越趋多元化。在当代艺术展览中，装置艺术（Installation）占据了越来越重要的位置。装置艺术在材料的选择上更自由，软材料对装置艺术来说只是其中的一部分，混合了软材料等多种媒介的装置艺术日渐在题材选择、文化指向、价值定位、观念情感等方面都呈现出多元繁复的状态。装置艺术的出现和兴起，可以看作是对“极少主义”美术的反叛，如果说“极少主义”几至虚无的直接和简单在一定程度上反映了后工业社会对速度、效率的崇拜，那么，装置艺术对现成品的大量挪用，则迫使观众不得不放慢节奏。因此，装置艺术似乎满足了繁忙的当代人的生理需要和心理平衡。由于装置艺术中众多现成品的非逻辑、非理性的陈列，它们之间的张力构成了无穷大的观念的“排列组合”关系。

装置艺术使艺术真正地“平民化”。装置艺术混合了多种语言形式，不光是实物现成品的使用，而且还使用电影、电视、录像和行为等，装置艺术实际上是已知艺术门类的开放性使用。艺术家用再造的景象来模仿当代人，用模仿的生活为观众提供当代社会生活的多角度视觉。

## 第二章 它山之石——当代艺术软材料运用的解读

现实生活中软材料可以说无处不在。“软”与“硬”是相对的。广义地说，只要是软的、柔性的材料均可称之为软材料。软材料的范畴十分宽泛，从纤维材料、皮革、蜡、橡胶、纸质材料到各种现成品，种类十分丰富。既有天然的，也有人造的。软材料有些是有形的，如棉布、丝绸、麻布、毛毡等，有些是无形的，如棉花、羊毛、硅胶、蜂蜡、纸浆等。大多数的软材料都是生活中常见而且几乎天天用得到的物品，如衣物、被褥、鞋袜、皮包、纸张、垃圾袋、保鲜膜等。以前对软材料的概念多局限为纤维材料，要不就是与工艺编织有关。其实这是种非常片面和本位的认识，在艺术多元化的今天，在众多的艺术展览包括“威尼斯双年展”“圣保罗双年”展上，你都能看到各种软材料做的作品。

软材料具有与硬质材料完全不同的肌理与质地，独特的塑性与垂性。相对于传统的硬质材料，如石头、木头、金属等，软材料在很多作品中的表现力是别的硬质材料所无法替代的。软材料作品在空间布置的随意性更趋向于装置。由于软材料是多种质地的，可以利用材料特性中的粗糙、柔软、细腻、光滑等特点营造多变的视觉效果，使艺术家的观念得以完美体现，并以强烈的视觉语言昭示世人。

我们可以就艺术家们所用的软材料找寻出它们所具有的一些共同特性：

(1) 亲和力强。软材料大多具有的柔软温暖的特性能给人以舒适和安全的感受，这是人类认同软材料的重要的生理与心理缘由。一般来说，人的生理本性对那些软、轻、暖、光滑的物体，从心理上喜欢接近。而皮肤与外界接触超过了生理承受限度，那么心理上就会产生畏缩，形成反感或恐惧。软材料极具亲和力，给人以质朴、柔韧的直观感受，能够创造出不同于其他硬质材料的温情，在触觉上也能让人倍感亲切。

(2) 种类丰富。软材料是生活中应用最广泛的材料之一，可以信手拈来。每一种软材料都有其特定的物化形态及美学价值。例如，棉、麻、丝、毛在各自组合中所产生的粗与细、厚与薄、光与涩、明与暗的质感对比，有别于其他媒介材料的独特造型意趣。

(3) 可塑性强。线、布匹、皮革、蜂蜡、塑胶等很多软材料柔韧性好，适合各种艺术造型。软材料造型手法千变万化，有编织、盘绕、包裹、缝纫、牵拉、粘裱、褶皱等。蜡、乳胶、硅胶等则可通过热熔浇注的办法进行加工造型。

(4) 色彩丰富。布匹、衣物、毛皮、皮革、羽毛等大部分软材料都具有亮丽的色彩，毛皮、皮革、羽毛还有天然的花纹，颜色、花纹的组合可以增加视觉冲击力，能够

形成并表现出一定的气氛，进而派生出种种不同的感觉——或温暖舒适，或典雅协调，或强烈刺激，带给人各种各样的联想。色彩直接影响人们的视觉感官，使心理上产生不同的反应，软材料丰富的色彩能使作品更富感染力。

软材料的运用给当代艺术的发展提供了更为广阔的表现空间。因为软材料在表现抽象的、隐喻的思想方面，确实具有其他硬质材料难以替代的独特作用，这也是许多艺术家热衷于将软材料作为媒介的重要原因。

### 一、物性的强调

当我们面对艺术作品本身的时候，一旦摒弃观念或先验的成分，剩下的就只有作品的物的因素。物的因素构成了艺术作品的物质基础，它仿佛是个地基，别的东西或更本真的东西就筑居其上，既把它们结合起来，又让它们敞开出来。这正反映了艺术作品存在的复杂性。

庄子在《逍遥游·疏》中曾说：“唯当顺万物之性，游变化之途，而能无所不成者，方尽逍遥之妙致者也。”意思是只有顺从物性，才能无所待，才有逍遥。从自我尽性到尽他人之性，再到尽物性，便可以与天地万物合为一体。由此可见儒家思想中孟庄一派对物性的重视。

这里所说的物性不是海德格尔强调的“纯然之物”或“本真之物”，而是材料作为媒介时其固有的物质特性，可解释为物性是诸属性的集合，或物性是在感性的感官中通过感觉能感知的东西，是感官上被给予的多样性之统一体。不同的材料有着不同的质地和特性，“尽物性”或者说物性的强调是一个艺术家是否很好或很恰当地运用材料的标准，循着材料固有的特性，发挥它的特点，才能恰到好处地、巧妙地化普通为惊奇，化腐朽为神奇。

艺术家穷其一生坚持探索材料语言，正像作家锤炼文字语言技巧。一种新的材料，即可视为一个新的语言课题，当你逐步深入地熟悉了这种材质的特性后，这种材料的运用就会成为自然而然的事情了。当然，艺术领域的观念更新，并不是简单地以材料更新为标志，但对新材料的开发和应用确实给艺术观念的变革起到一种催化作用并有了实现的可能。

材料的变更，必然带来现有语汇的震荡。无论材料怎样地应用，新的观念决定了新的形式的诞生。同样，新材料也极大地影响新观念的产生，并影响新形式的语汇。如果说作品是构成艺术家所关注的问题与对象的结果，那对于材料的选择和对材料的准确把握才能支持作品本身意义上的阅读。

在材料拓展的同时，许多艺术家对材料自身特性的表现域进行了更为深层的探索。例如，艾纶布是一种大家比较熟知的人造纤维织物，它有着明显的特性，既不同于棉布、丝绸，也不同于毛毡、毛皮，它非常富有弹性，易于填充成形，表面膜状的丝织结构又使它带着半透明的质地，撑开或拉伸后它的形状又会产生丰富而迷人的变化，质地与丝袜相近，所以艾纶布和丝袜一样给人的感觉和印象是温暖的、