

纤维作为一种眼光：策展角度

Fiber Visions

珍妮丝·杰弗里斯 Janis Jefferies

超越工艺

在《超越工艺：织品艺术》一书中，康斯坦丁和拉森（1973）列举了诸多作品，包括壁挂、环境装置、装配艺术品，该书指出织物（不管是包裹的、压缩的，还是非实用性的）较早地在20世纪艺术理念中起到了重要作用。他们向更广的受众介绍玛格达莲娜·阿巴康诺维奇（Magdalena Abakanowicz）、雅科达·布依奇（Jagoda Buic）、彼特·雅可比和瑞兹·雅可比（Peter and Ritzi Jacobi）、希拉·希克斯（Sheila Hicks）、欧嘉·德·阿玛罗（Olga de Amaral）、厄秀拉·普鲁克-施密特（Ursula Plewka-Schmidt）等艺术家的大量纤维装置作品，但不无遗憾的是，米尔德里德·康斯坦丁和拉森合著的这本书未详细描述织物材料的历史，未提及曼·雷（发明第一台缝纫机），未深入解释简·克劳德和克里斯托的布艺作品和柏林国会大厦的创作，以未能强调纺织工艺、布与织品等在视觉艺术中已占有一席之地的事实。正如珍妮·索金（Jenni Sorokin）（2003：44）所提出的：“织品艺术在20世纪80年代初获得很高的认可了吗？”我的很多西欧艺术家同行都肯定这一点，认为主要是通过1962年至1987年间洛桑双年展来体现的。到21世纪，Fiber Visions研讨会对那一阶段作了批判性的回顾，并通过与亚洲当代著名艺术家——如施慧、梁绍基、林天苗等一交流对其进行再评价。

符号与实践

笔者于20世纪70年代中期进入这个领域时，织品及其符号、

创作、语言已经发生转变，而当时笔者正在波兰波兹南美术的玛格达莲娜·阿巴康诺维奇工作室将创作实践从绘画转向大型的剑麻编制结构（1976-1978）。织品材料创作和复杂的符号领域似乎没有任何理论指导；使用拼贴与堆层工艺，利用多种指示物来展现结构的增繁或缩减，这对笔者而言似乎是解构性的。这种创作脱离墙面，具有雕塑感，以此来宣告自身的存在，在织物上涂画，将色彩与形式加以完美结合。美国艺术家罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）的织品创作和装置与装配艺术作品近期再次在英国伦敦的高古轩画廊展出。他的“综合作品”系列绘画通常

被认为开创性地将绘画、雕塑、织物和日常材料综合运用，不管是在作品《床》（1955，展于纽约现代艺术博物馆）还是在“Jammer”系列作品中都有体现，其创作灵感来源于1975年在印度艾哈迈达巴德的一个月的逗留。铜青色、赭红色、暖黄色的棉布、薄纱、丝绸在藤杆间垂落、悬挂、延伸，呈现一个舞动的世界。引用劳森伯格的一句话（汤姆金斯1997：93），他想要“为艺术家和观者”营造“同样的足够大的空间”。这并不是一个新的观念：自莫尔梅尔（Mallmare）以来，在创作过程中融入观者一直是现代艺术家和诗人的创作目的。但是劳森伯格在一生中通过与舞蹈家摩斯·康宁汉（Merce Cunningham）和音乐家约翰·凯奇（John Cage）合作而尝试诸多不同的艺术实践。他为我们提供新的观赏思路，启发其他艺术家通过消除构想中的艺术品（不管最终结果如何）和创作者之间的距离来进行艺术创作。

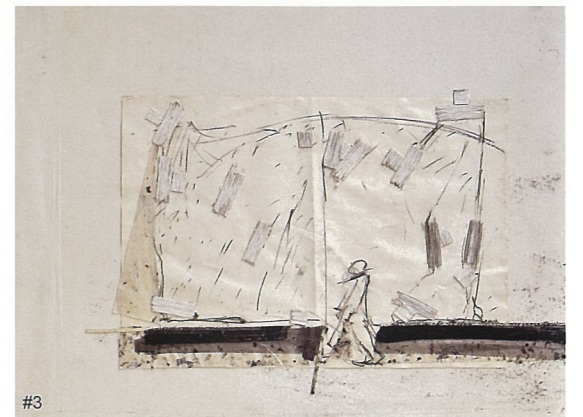
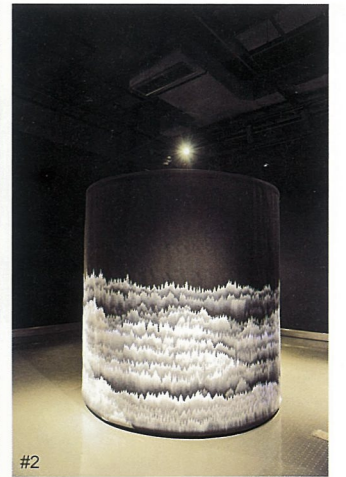
创造性与批判性的语言

在美国，人们更多地用“纤维”一词，而非“织品”，这种说法上的改变说明功能性产品和工业产品有本质上的区别，尽管笔者（就像莉亚·库克 [Lia Cook]）在概念层面上更喜欢用“织品”这个词。如果纤维重申织品的缝制、刺绣、印花等传统工艺以及材料的运用，那么它也囊括其他各种材料，或其他有既定形状或定义的物体。

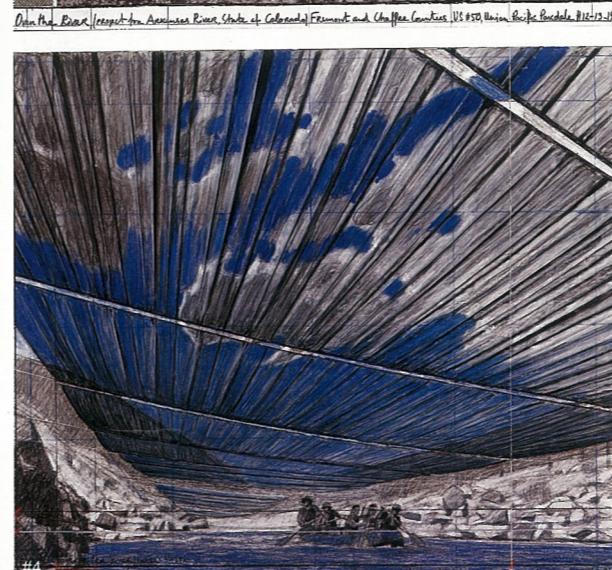
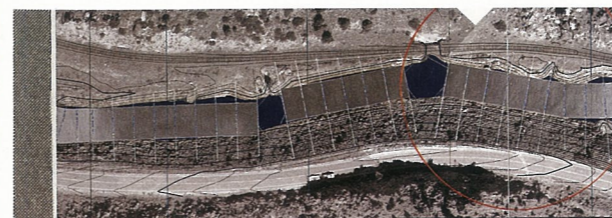
创作者采用大量柔软、柔韧的材质，凭借精湛的工艺，创造出各种各样的形状。为什么在这一艺术的过渡领域如此强调柔软这一方面？这是否表示反对在过去十年的艺术运动中随处可见的棱角分明的几何绘画、硬质结构材料的主雕塑？这是否表示反对我们身边的那些“野兽派”的建筑？（康斯坦丁，1973：51）然而，称作“纤维”还是“织品”，不仅带来不同的感官印象，这也是一种政治考量和批评语言上的斟酌。它可能像针尖那样让人不得触碰，也可能像针头那样圆滑。这是一个宽泛而分散的领域，否则，21世纪的当代艺术实践新模式和思想也不会百花齐放或者继续发展，而对于此，主流的一般艺术形式总会加以挑战试探、指涉以及恶作剧般地破坏。织品的材料上的实践和符号，也是织物和文化的实践和符号，是日常创作的一部分，涉及各行各业，跨越现代生活的社会和文化的方方面面，跨越时间和空间。这点我们在Fiber Visions研讨会上已经强调过了，而这也一定程度上说明了笔者在2002年创办《布料和文化期刊》的理由（该杂志曾由伯格出版社出版，2013年起由布鲁姆斯伯里出版公司出版）。我们一度希望采用富于变化、

种类广泛的材质和视觉实践，并提倡在更广阔的领域，从多层面了解织品。

织品经常和时间一起被提及，例如，“时间的结构（the fabric of time）”、“时间织联（astitch in time）”、“过去与现在的记忆交织（the weaving together of past and present as well as to memory）”等等。织品总是与我们的身体相接触，具有感官效果和心理暗示作用，有意无意地勾起我们的回忆。织品的原材料，通过触感和肌理、温度与舒适度，讲述着我们与世界和他人之间的关系。织品的制作，除了需要手工完成，还需要丰富而娴熟的技能。这种技能具有仪式感和表演性，为许多当代艺术家的创意和实践提供丰富的灵感源泉，艺术家通过手工艺制作的织品来表达自我。手工特制的个性化作品，是个性的表现，是个人情感的抒发，而这些热情和理想会在一系列手工制作并充满感情的作品中相互碰撞。约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）有一句名言：每个人都是艺术家。翠西·艾敏（Tracey Emin）称自己的绣花技能是自我坦诚的基本核心。格雷森·佩里（Grayson Perry）的《沃尔瑟姆斯托壁挂》（维多利亚·米罗画廊，2009）综合了马来西亚蜡染布、东欧民间艺术、威廉·莫里斯的艺术特色并突出品牌和消费品的品牌名称。因卡·索尼巴尔（Yinka Shonibare）充分表现了正宗的非洲蜡染印花布和殖民世界跨大西洋时期的“土著”织物。安妮·威尔森（Anne Wilson）的创作提倡表演性，突出表现劳动的艰险条件以及（广而言之）当今全球经济——尤其是纺织业生产——的不利境地。



- #1 手织手纸 装置 王雷
- #2 全景复调 装置 赛瑟里·勒·塔莱克
- #3 速写作品 装置 瑞兹·雅可比



#1 酒的国度 综合材料 让·吕尔萨
 #2 七海—巴基斯坦棉被 综合材料 里沙姆·赛德
 #3 七海—土耳其被子 综合材料 里沙姆·赛德
 #4 在河上 装置 克里斯托
 #5 附生植物的春天 装置 菲利普·比斯利

展望未来

织品材料本身已成为电子设备，同时，相应的织品表面成为一种思想的载体，正如屈希勒尔 (Kuchler) (2003) 在其文《反思织品：“智能”纤维表面的到来》中所指出的，采用织品、纤维、布的这一系列艺术实践已成为社会、政治以及/或经济活动 (米查列夫2009: 157)。手工艺的复兴除表现了织品创作者的一种时代性的转变之外，还体现在空间上的切实转换——从室内作坊转向公共场所：咖啡馆、酒馆和酒吧、店铺、画廊、公共交通工具以及街道上。

为了更广泛地迎合当代艺术的发展趋势，艺术家提倡使材料创作具有表演性 (如尼克·凯夫 (Nick Cave) 和安妮·威尔森 (Anne Wilson))，以及作为社会和集体实践的一部分 (如西莫斯·麦吉尼斯 (Seamus McGinnis) 和艾莉娜·阿扎德 (Alinah Azadeh))。鉴于其集体和社会历史意义，这些织品创作必被视为当代关系艺术、对话性艺术或社会实践的先驱之作，在20世纪后期的西方艺术领域起主导作用。

对话性艺术 / 社会实践

对话性艺术或社会实践开始和物质世界进行对话，包括网络上的对话 (笔者添加)。凯斯特 (Kester) 讨论了艺术家的角色以及在“政治统一的社会”中、可能的网络对话或在分散的DIY小组间

对话的伦理含义。但是，对话群体可以通过分享决定来解决特定的社会问题。凯斯特 (2004: 130) 说过，“我们无法高估群体在组织抵抗的重要性和反对日益严峻的全球资本高度同步的斗争中的政治身份。

在对话性艺术实践的多个案例中，艺术家 (包括艺术学者、艺术家和设计师) 扮演“倾听者”、“引导者”或“促成者”的角色 (凯斯特2004: 71)。艺术家通过合作，与对话群体建立和谐关系。凯斯特 (2004: 48) 指出，针对能够承担起“宣告职责”和“带动团体”责任的 (布尔迪厄 [Bourdieu]，凯斯特引2004: 148) 群体的政治动机，艺术家通常对其怀有某种个人同情心。就此而言，构成该群体的日常实践符合创作者的理论和理念，不同观点间必须协调，以达成某种集体共识或一致意见。

对话性艺术实践范围广泛，存在于现实的和隐喻的不同空间。在屋顶、在船中，或在一幅地图或一个装置的想象空间中，“艺术品”的位置可以是具体的、有形的 (如，玛利亚·纳波塞诺 [Maria Nepomuceno] “呼吸时间”，于2012年9月至2013年3月在英国特纳当代美术馆展出，是共同合作的结果)，或是难以捉摸的、无形的 (如，“连接的知识”的一种新形式)。凯斯特 (2004: 110) 作了如此总结：进行这些交流使我们在以后能参与更多不同的实践，更好地作出决定。

凯斯特的“对话作品”，在不同的意义上，使形式让位于一件

美丽物品的手工制作过程。这些作品将动态的“局部交感知识”暂时捆绑在一起 (凯斯特2004: 112)，转而又发挥定位作用，让参与者和合作者得以从另一个角度看待事物，加以转换和重新凝结，并且可能通过这种创造过程共同影响我们的日常现实生活。

《礼物》

阿扎德的《礼物》是人与物 (人所创造的) 之间的某种对话，物体与捆绑物、制作者意图之间的对话，它们在转变后以新的形式重新在空间呈现，而此时的观者作为表演者存在，产生了既不同于日常生活、但又与日常生活相联系的对话。我之前引用的劳森伯格话中很重要的一点，即，在艺术品的创意酝酿之初，是观者成为创作的协作者。《礼物》可视为当代艺术实践，产生特定的社会联系和责任。

《生者》

我认为也可以用相同的观点来看待麦吉尼斯的独特作品——《生者》，该作品的合作方包括圣文森特大学医院的精神病学、精神治疗和心理研究部和爱尔兰医药和医科学学校。《生者》中的布作为原材料、主要创意和无声的语言，是在爱尔兰实践的一次社会互动，但其意义已远超艺术品和创作意图的意义。麦吉尼斯在其提交给“Fiber Visions”研讨会 (2013) 的摘要中写道：“艺术过程

在伦理、道德和人性价值中展开，由其指引，研究对象 (104个有自杀者的家庭) 密切参与艺术创作过程。它成为了一种集体创作行为交织在一起的结果。六年来，这些家庭与创作中 (由材料指定物制作) 的艺术作品之间的互动，成为他们宣泄丧亲之痛的平台。”

《生者》清晰地阐述了社会的内在关系 (包括自我和他人) 的艺术实践：一种基于共同群体和“他者”——那些家庭的社会性处理。这是艺术和生命之间的关系变得密切的结果。对《礼物》或《生者》之类作品的评论不再“纯粹”以现实物体为基础……而是基于对话交流的条件和本质；这也是对劳森伯格观点的深层阐释，即通过艺术语言与他人和其他民族之间建立对话。1984年，他从全球艺术发展考虑，创立“劳森伯格海外文化交流基金会” (ROCI)，为艺术展览和跨文化合作提供赞助，以期促进世界和平。他曾经说过，艺术家的职责在于见证其所处的历史时期，也有人引用他的话——艺术和生命是一体的 (威尼斯1991)。