

王晓昕—— 传统与当代之间的信使

Wang Xiaoxin, a Messenger Between Traditionality and Contemporariness

时翀

Wang Xiaoxin is an artist, scholar and curator brimming with experimentalist spirit in the arts and crafts sphere (especially metalworking and jewelry art). His creations not only bridge between traditional culture and contemporary culture, but also constantly maintain a vigorous dynamic association between contemporary aesthetic consciousness and traditional material culture.



文以铸魂 银、珐琅、金 35cm×12cm×12cm 2019年

一、浅析手工艺媒介的当下语境

手工艺理论家保罗·格林哈在《手工艺的文化》中直截了当地说明了手工艺在当代语境下所面临的尴尬境遇，这不禁让我们思考是什么使这伴随人类起源而诞生的手工艺，迷失于当代文化语境中。

麦克卢汉在《理解媒介》中提出了“媒介即讯息”的观点。这里的媒介是广义的，即“人的延伸”。在他看来，任何媒介明确表达的内容都不如媒介本身的存在重要，但任何媒介的内容都使我们对其媒介的性质熟视无睹。他曾以鱼和水来比喻人与媒介的关系，鱼只有在水温变化了后才会意识到水的存在。这意味着当新媒介的出现并改变人的感知，冲击人原有的感知模式的时候，我们才会脱离媒介的内容，反思媒介自身的特质。因此，我们不妨将手工艺媒介的“迷失”理解为整个文化母体“水温”的变化，那么是什么导致这样剧烈的变化呢？

王晓昕和黄德荃指出：“在机械化生产时代，手工艺在工艺美术领域仍然具有重要地位，并具备了新的美学旨趣和审美价值，不再局限于‘手工的技艺’这一传统范围，而是迈进‘手工的艺术’这一更加广阔的领域。”两位学者进一步分析手工艺被赋予独立审美价值的原因是由于机械工艺的大量存在，手工艺对工艺美术而言由客观的必要手段上升为主观的审美选择，其美学

内涵受到了前所未有的重视，被赋予了独立的审美价值。由此可见，从工艺美术的视角看，技术迭代所带来的冲击使手工艺媒介的意义得以凸显与反思，从而“使艺术属性成为当代工艺的根本属性。”

但这种转向又遇到了来自纯艺术领域的一些困惑，因为艺术自后现代起的一个显著特征就是界限的打破。正因这些界限的消解，恰恰反映了社会学家马克·费瑟斯通形容后现代语境：“没有规则只有选择”。和以形式创造为主轴的现代艺术相比，当代艺术的实质是观念艺术。艺术家会根据创作观念选择性地使用各种媒介。

因此，如果从工艺美术的视角反思手工艺本身，我们趋向手工艺媒介自身独立的审美价值。那么从纯艺术的视角来看手工艺，我们似乎更要考虑其媒介自身的意义如何贡献于艺术家的艺术理念与智性思考，才促使在这个“没有规则只有选择”的当下，手工艺作为一种积极的、主动的审美选择，而非一种被动的造物手段和中性的观念载体。这正是麦氏“媒介即讯息”的观点为我们打开的一个思路。

二、从最简单的问题出发

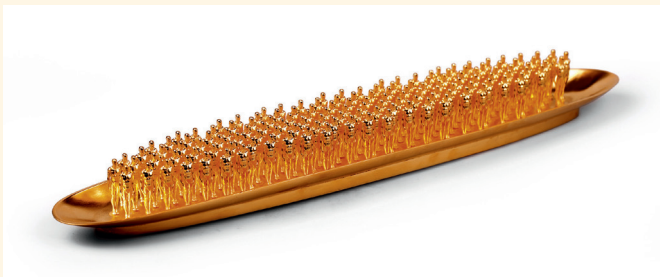
“这是什么做的？”“这是怎么做的？”

当人们拿着手中的一个物件，经常会下意识问到这两个问题。其实很多时候我们发现，在造物的领域中，最简单的问题往往隐藏着丰富的信息，就像诗人艾略特所言：“我们不应该停止探索，而所有探索的尽头，都将是我们的出发点，并且生平首次了解这起点。”因此，如果我们要探讨手工艺媒介的意义如何驱动艺术家观念的生成，不妨就从这两个最简单的问题开始。我想清华大学美术学院王晓昕老师的创作实践过程会带来很大启发。王晓昕是一位工艺美术领域特别是金工和首饰艺术方面具有实验精神的艺术家、研究学者和策展人，他的创作往来于传统与当代文化之间，始终以当代的审美意识与我们传统的物质文化保持积极的动态关联。

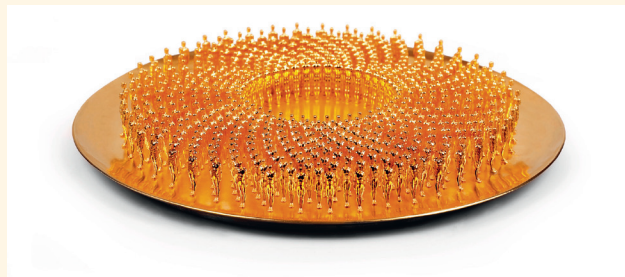
2.1 这是什么做的？

“三年前，我去苏州看苏州园林，有感于苏州园林静谧雅致的美，几经寻觅，将苏州园林建筑装饰中的什锦窗和冰裂纹纹样为创作元素，将精致、细腻、华丽的金属与冷峻、粗犷、静谧的混凝土并置在一起，体现了传统审美与现代审美的冲突与融合。”

当谈到《清光疏影》系列首饰，王晓昕如是说道。《清光疏影》作品由混凝土、黄铜和金制成，它们看似不期而遇，实则



同声相应 黄铜 金 50cm×8cm×5.5cm 2014年



和与同异 黄铜 金 45cm×45cm×5.5cm 2014年

不约而同。我们可以用三个角度来理解这场“不约而同”：观看的“立体性”、材料的对话、传统纹样的互文。

当我们远观这个系列的作品时，会有在欣赏什锦窗造型冰裂纹掐丝珐琅作品的错觉。当你走近它们便会发现，金属线性结构中镶嵌的是混凝土，前者带有一丝细腻的无律可循，后者酝酿着一种恰到好处的粗糙。这种观看的“立体性”让人联想到英国特纳奖得主格雷森·佩里的系列陶瓷花瓶。他将个人自传式的童年事件、性别歧视等图像信息，策略性地绘制在形状优雅的古典花瓶上。

如果格雷森·佩里的创作策略是想呈现社会表象和边缘之间“破坏性”的遭遇，那么王晓昕的《清光疏影》则是在体现传统与当代文化之间冲突与融合相伴的邂逅。前者在观看的立体性中让人感到一丝如梦初醒的“惊恐”，而后者却是悄然铺垫了一个使人浮想联翩的“惊喜”。这也许正是呼应了王晓昕关于传统与当代之间关系的艺术观点，即在“传统”与“当代”互相融合的过程中，寻找工艺美术发展的新道路。

艺术史学家巫鸿曾总结在西方古典美学理论中，话语上习惯性地图像置于材料之上。而在近20年来，学者们开始对材料进行重新研究，将其发展为一个独立的审美范畴并确立为艺术批评和历史解读的一个基本标准。在《清光疏影》系列作品中，显而易见的是，材料并非图像信息的附属，而正是通过传统与现代材料间的对话关系，不断倾入和生成作品的文化内涵。

在西方，两种材料“意外相遇”的创作也有很多，比如在大卫·克拉克的作品《Dead on arrival》中，一套银质茶具被铅“吞噬”，让传统银器获得了一种颠覆式的重生。而在王晓昕的《清光疏影》中，看似廉价、粗糙的混凝土被冰裂纹的金属结构小心翼翼地镶嵌，使得两种材质相得益彰，冲突中却蕴含一种诚恳的融合。同样是两种材质的结合，但却体现着两种截然不同的文化价值观。正如王晓昕自己所说：

“西方当代艺术的创新观以时间的直线性发展为特征，崇尚否定式历史主义逻辑下的‘新之崇拜’。而作为一个中国人，我认为创作首饰的时候应该坚持中国式的创新，即在继承传统文化的基础上有节制、有态度、脚踏实地的创新，‘同’中求‘异’。”

我们再聚焦在作品的视觉形态上，王晓昕以苏州园林的什锦窗与冰裂纹装饰为参照，试图以首饰的语言勾画出苏州园林的雅致。

冰裂纹作为一种中国传统纹样，运用广泛。正如明末文人李渔在《闲情偶寄》的描述：“满房皆冰裂碎纹，有如哥窑美

器”，冰裂纹源自哥窑的釉裂，是一种烧制问题，而后由一种“温和的错误”发展为广泛的美学形式，得益于中国传统文化的包容性审美观。因此，王晓昕将暗示现代审美的混凝土悄然填充进传统冰裂纹样中，使之融合这一过程，也正是与中国深厚的古代物质文化形成了一种巧妙的互文关系。

同样从材料的角度出发，但与《清光疏影》不同的作品是《千资之重》。前者王晓昕通过进一步处理人工的物质“混凝土”，从而激发材料的文化意义，而后者，他则是通过转型和蜕变，从而将“现成品”重新定义为艺术材料。《千资之重》是一组5~500克质量不等、大小各异的砝码，通过电解作用将21克紫铜的金属原子沉积到砝码之上所构成的“砝码装置”。

这件作品受邀于展览《“21克”——2018杭州当代国际首饰与金属三年展》，以“21克”指代人类精神的“质量”、思想的“质量”，启发艺术家进行创作。展览的主题与“质量”相关，作为金属艺术家和学者的王晓昕敏感地意识到金属材料与“质量”在历史文化上的关联。天平砝码出现在我国最早用来衡量物体质量的器具上，现在已发现的就有北魏和北齐时期的铁秤砣和铜秤砣。王晓昕正是由金属材质和砝码的物质文化，以及其“标准化形态和质量”的隐喻出发，应用现代的电解技术，呈现出形态各异的装置。

除了“人工合成材料”与“现成品”的差别，《千资之重》与《清光疏影》还有一个重要的不同，便是利用材料在变化、变形过程中的“不可控性”。在这件作品中，王晓昕似乎设定了一个“程序”，任金属材质在这个电解程序中发挥自己的特性。他用“无拘无束、尽情铺陈、蓬勃生长”来形容这一程序规则，将作品更多的“话语权”交给了材料，使得金属材质不论其物质文化意义还是化学性质，都成为驱动艺术家创作活动的重要因素。

2.2这是怎么做的？

巫鸿在总结材质艺术时指出其制作过程会赋予作品额外的意义。这种“意义赋予”的能力似乎恰恰是手工艺媒介的特质之一。

王晓昕执着于3D打印等新造物技术与锻造、铸造等传统造物手段之间的协同关系，探讨3D打印技术与传统手工艺在成型方式、设计伦理及审美重构方面的某种内在联系。因此，本文将以为“作为意义的技术”和“作为工具的技术”两方面，具体讨论《和与同异》作品。

在《和与同异》创作中，王晓昕受《左传·晏婴论和与同》“和与同异”的思想启发，认为同中求异，异中见同，是中国古老文明的智慧，是东方独特的思维艺术。王晓昕指出，现代化使

人类思想以惊人的速度增长和传递，不同文明在生活方式上的差别在缩小，而差异和冲突也始终不能彻底消弭。因此，他创作的《和与同异》以圆盘为载体，表现了众多相同的个体如同现代社会中日渐趋同的芸芸众生，目光和思想指向不同的方向。而正是由于这样的同中之异，才使得众多个体组合成了中国传统玉璧的和谐形态，形成了包容众异的‘大同’。

巫鸿说明，材质艺术的制作过程将赋予作品“额外意义”。那么3D打印技术所处的时代语境在此也非常值得探讨，从而能够更加理解王晓昕的创作行为。3D打印的正式名称是“增材制造”，产生于20世纪80年代末的美国，是数字信息时代的产物。麦克卢汉曾提出媒介影响了我们理解和思考的习惯，而正是在这个意义上，媒介可以成为区分不同社会形态的标志：口语媒介（部落社会）、印刷媒介（脱离部落社会）和电子媒介（再部落化社会\地球村）。电子媒介、数字技术将过去村落中面对面的实时交流状态重新带回到现代社会，模糊了传统的地域界限和文化差异。

不可否认的是，这样一个文化融合的过程使得差异与冲突日渐显著。这也正是作品《和与同异》所讨论的，在横向维度上的时代语境。同时，不断发展的3D打印技术映射着的是我们所生存的当下，而其与传统工艺的融合也体现着在纵向维度上传统与当代“同中求异，异之见同”的中国古老文明的智慧。

由此可见，王晓昕在创作中所应用的3D打印技术并不仅仅作为一种可以被隐藏的造物手段，而与该技术相关的文化语境，作为巫鸿笔下的“额外意义”，不断为作品的观念贡献意义。

作为工具的技术，王晓昕认为3D打印能够克服传统金工艺在重复元素中的两大技术难点，即重复元素自身实现的精确度和重复元素排布形式的实现程度。因此，我们可以看见《和与同异》中精致的“人群”在圆盘上得以均匀地分布，从而达到一种

重复元素“全面性装饰”的效果。

英国批评家里德认为：“装饰的唯一正常途径是用来强调形态。”同时，他也指出人类常有一种“空白的恐慌”，即对于空白无法忍受的一种本能反应。学者吕清夫将里德的观点与心理学理论结合，讨论了形态与装饰之间的关系，装饰既要满足寄托观察者漂浮的视线，同时不能过于抢眼以干扰整体的造型，“使眼睛同时接受焦点与整个造型，这时视线便要陷于左右为难的窘境，影响审美快感。”因此，“全面性装饰”无疑是一种解决方案。

我们且不论里德对装饰的价值判断，但吕清夫等学者的观点为我们理解王晓昕的作品提供了一个角度。在《和与同异》中，重复人物元素的全面性分布，在视觉上凸显着圆盘的整体造型，其意义在于强调中国传统玉璧的和谐形态和包容众异的“大同”思想。而每一个人物元素，作为一种立体的装饰物，则自然而然地收集了观察者的目光，同时巧妙地传递着作品进一层的含义。而这一切设计，都是基于3D打印技术作为一种工具，为造型带来的可能性。

三、小结

在本篇文章中，我们先从手工艺媒介“进退维谷”的境遇入手，讨论了媒介自身特性与意义为何在当代手工造物中如此重要。然后从两个关于手工艺媒介最基本的问题“材料与技术”出发，慢慢探索王晓昕的创作活动，从而进一步了解，来自手工艺媒介的意义如何驱动艺术家的观念生成。我们从王晓昕的作品中可以看出，手工艺媒介不论其物质意义的组成材料还是成型技术，均不是艺术家观念表达的附属品，它们都与当今的社会、文化和精神问题联系起来，并作为表达主体不可或缺的组成部分。也正是因为手工艺媒介本身的特性在创作活动中扮演如此重要的角色，才使其在当代语境中具有独立的审美价值，作为一种重要的艺术表达形式。

从王晓昕的作品及思想中，我们还可以发现，尽管艺术媒介在当代进行着多元化的发展，而“手工的艺术”亦没有停止向前的步伐。它在前行之中，可以不断地构建当代与传统物质文化之间的动态关联。我们在分析这些作品的同时，能够了解创作者的文化价值观以及不同文化价值观之间的差异与趋同。我们能够看见王晓昕，作为传统与当代之间的信使，用他的艺术实践，兢兢地提示着我们从哪里来，将以怎样的姿态去向远方。



灵魂砒码 不锈钢 金 尺寸可变 2018年



问礼·瑞器 黄铜 金 7cm×3.6cm×2cm 2015年



清光疏影 混凝土 黄铜 金 8.1cm×8.1cm×1cm 2015年