

论综合材料绘画中的物性自觉与精神返乡

汪雨¹

(1.清华大学,北京市海淀区 100084)

【摘要】本文从艺术哲学的本体论方面开始,去探讨综合材料绘画是怎样从一种形式实验,变成当代艺术里有高度哲学自觉的“物性实践”。综合材料创作在当代中国的发展,不是简单的媒介扩展,而是表现出三个相互关联、层层递进的精神维度。第一个方面是“物性觉醒”——从对材料的物质特性的认识,上升到对其“物格”的哲学自觉。第二个方面是“生命融入”——艺术家把个人的生命体验、情感记忆和血脉认同,融入到材料转化的过程中。第三个方面是“精神返乡”——在全球化和数字化的双重影响下,通过材料的“在地性”和“手感”经验,重新找回东方美学中“物我合一”的精神传统。本文把东方哲学中“格物致知”的思想、西方现象学关于“身体在世”的理论,还有现代心理学中的“具身认知”学说结合起来,对梁绍基、尚扬、王怀庆、胡伟等当代艺术家的创作实践进行分析,去探寻东方艺术家不朽的艺术风格和追求,尝试揭示综合材料绘画藏在物质表面之下的当代人寻求精神回归的文化密码。

【关键词】综合材料绘画;物性;生命体验;精神性;物我合一;东方美学

On the Self-Awareness of Materiality and Spiritual Homecoming in Mixed Media Painting

Wang Yu¹

(1.Wang Yu Tsinghua University, Haidian District, Beijing, China)

[Abstract] This paper begins from the ontological dimension of art philosophy to explore how mixed media painting has evolved from a formal experiment into a "materiality practice" imbued with a high degree of philosophical self-awareness in contemporary art. The development of mixed media creation in contemporary China is not merely a simple expansion of media, but manifests three interconnected and progressively deepening spiritual dimensions. The first dimension is the "awakening of materiality" — rising from an understanding of the physical properties of materials to a philosophical self-awareness of their "material dignity." The second dimension is the "integration of life" — where the artist merges personal life experiences, emotional memories, and bloodline identity into the process of material transformation. The third dimension is "spiritual homecoming" — under the dual

作者简介:汪雨,清华大学美术学院博士,研究方向为壁画及公共艺术、综合材料绘画。

influence of globalization and digitalization, through the "locality" and "tactile" experience of materials, the spiritual tradition of "unity of things and self" in Eastern aesthetics is rediscovered. This paper integrates the Eastern philosophical concept of "investigating things to attain knowledge," the Western phenomenological theory of "the body in the world," and the modern psychological theory of "embodied cognition" to analyze the creative practices of contemporary artists such as Liang Shaoji, Shang Yang, Wang Huaiqing, and Hu Wei. It seeks to explore the enduring artistic style and pursuits of Eastern artists, and attempts to reveal the cultural code hidden beneath the material surface of mixed media painting — the contemporary human quest for spiritual return.

[Keywords] Mixed Media Painting; Materiality; Life Experience; Spirituality; Unity of Things and Self; Eastern Aesthetics

一、物性觉醒：材料语言的深度认知与创造性转化

综合材料绘画的起点，是要对材料本身有深入的认识。这不仅要了解材料的物理属性，还要从哲学层面去理解其“物格”，也就是材料的内在特性、变化规律和文化属性。在传统绘画当中，材料常常是处于次要位置的，主要是服务于形象的再现；但在综合材料绘画创作时，材料直接成了意义的来源，其物质性本身成了表达的关键。这种改变不只是形式上的创新，更是一种认知方式的变化，从“以物表意”到“即物即意”。

石涛在《画语录》里写了：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。”这段话充满了禅机，它揭示了中国传统艺术中“物我互渗”这一深层关系。吴冠中解读石涛的时候进一步说“石涛的‘一画之法’不是技法，而是心法。”传统上把艺术创作看作心物对话、天人感应，和综合材料绘画里“让材料说话”的当代实践有很耐人寻味的呼应。不一样的是，传统中国画通过笔墨进行心物交融，当代综合材料绘画可以通过对物质材料本身的深度理解和创造性运用，进行类似的哲学追求和自我表达。

在胡伟的创作中能看出他对材料物性有很深刻的理解。在《古岸》系列创作时，他收集了来自各地古窑遗址的瓷土、灰烬之类的材料，把这些材料进行精细研磨之后，再用传统矿物色技法一层一层地涂在麻纸上。这个过程很受时间限制，每涂刷一遍，都要等它完全干燥了，才能进行下一遍的覆盖和打磨。不同年代、不同地方的瓷土在同一画面里碰到一起，时间的层积感通过材料的变化展现了出来。艺术家选择和处理材料，是建立在对瓷土物理特性和文化属性的双重理解之上的。瓷土不只是色彩的载体，还是历史记忆的容器，它的质地、色泽、吸水性都成了表达的一部分。这种创作方式把材料的物质特性变成了时间的视觉痕迹，让画面表现出像古器物“包浆”那样温润的质感。

陈粉丸对佛山剪纸进行当代转化，展示了另一种材料语言的可能性。在她的装置《不息》里，传统剪纸的“镂空”技艺被转化成了三维的光影空间。传统纹样通过激光雕刻在多层亚克力板上，在内部光

源的照射下，会在墙面、地面还有观众身上投下变化无穷的影子图案。作品的表达语言是由材料的物理特性，也就是亚克力板的透明度、硬度和反光性，和非物质的光影效果共同构成的。更重要的是，艺术家对“镂空”这一传统技艺的理解，不只是停留在技术层面，还深入到了其背后的空间哲学，“有无相生”的东方智慧通过对当代材料进行创造性运用，得到了重新诠释。张月薇的“种植绘画”把这一特征发挥到了极致。她在特制的画布基底中嵌入了植物种子，在展览期间，这些种子会发芽、生长、发生变化，作品一直处于“未完成”的状态。这种创作方法彻底改变了“艺术品作为永恒客体”的传统观念，把艺术变回了一种正在进行的生命过程。

梁绍基通过蚕和蚕丝来进行创作，在普通人眼中，蚕丝不过是一种传统的纺织材料但在梁绍基的手中，它却变成了有生命节律的“时间容器”。梁绍基的创作方式和禅修相似，他先设置好环境，提供相应的条件，然后就开始等待。等待蚕去吐丝，等待丝结成茧，等待时间的痕迹慢慢在物质表面显现出来。这种创作态度背后，是一种对材料“物格”的深切尊重。所谓“物格”，是赋予物质以某种主体性地位，承认其有自己的存在逻辑、变化规律与表达方式。这与西方现象学中的“物导向本体论”(Object-Oriented Ontology)有相通之处，但又根植于东方“万物有灵”的传统智慧。在道家思想中，万物皆有其“德”，即内在的本性与规律。《庄子·达生》中“梓庆削木为鐻”的寓言，描绘的正是匠人如何通过“齐以静心”达到“以天合天”的境界，不是征服材料，而是与材料的内在规律合而为一。梁绍基的工作室就像一个实验室与禅房的结合体。他不“使用”蚕丝，而是“邀请”蚕参与创作；他不“控制”最终效果，而是“引导”过程的发生。在2023年的新作中，蚕丝在玻璃表面形成的光影效果与在锈铁表面形成的斑驳质感截然不同，这种差异不是艺术家强加的，而是材料在不同条件下自我显现的结果。创作于是成为一场艺术家与材料之间的平等对话，一种通过“格物”而“致知”的哲学实践。

这种对时间痕迹的重视，和中国传统美学里的“包浆”概念相呼应。包浆不是人工做出旧的样子，而是经过长时间的使用、触摸、氧化，自然形成的光泽和质感。它记录的是物品和人的相处过程，是时间在物质表面留下的诗意印记。吴冠中在谈论传统笔墨时说：“好的笔墨是有生命力的，是会呼吸的。”在综合材料创作中，这种对材料生命感的理解，被拓展到了更广泛的物质范围，不只是笔墨，所有材料都能被赋予“呼吸”，都能在时间方面获得独特的“生命史”。

综合材料绘画通过纳入真实的生长、变化、衰败过程，将时间从背景提升到前景，使“绵延”本身成为可感知的艺术语言。这种对过程性的强调，与东方美学中“气韵生动”的理想有着深刻的内在联系。南齐谢赫在《古画品录》中将“气韵生动”列为六法之首，指的不是形象的栩栩如生，而是画面中流动不息的生命气息。在综合材料创作中，这种“气韵”不再仅仅是视觉的幻觉，而是通过材料的实际变化获得的真实体验。

更有趣的是，这种过程性的创作通常会要求艺术家不要完全控制最终的效果，要接受不确定性和不可预测性。适度地放弃控制，恰恰是创造空间的开始。道家哲学里的“无为”，禅宗思想里的“放下”，都在这种创作态度中得到了当代的解释。艺术家设定好初始条件后，会部分地把控制权交给材料自身的变化规律，让作品在一定程度上“自我生成”。这种创作方式，打破了西方现代艺术中“艺术家是唯一

创造者”的说法，指向一种更谦逊、更开放、更注重过程而不是结果的创作伦理。

艺术家必须摆脱对材料的工具性认知，转而建立起与材料的对话关系。每一种材料都有其独特的“性格”，如宣纸的渗透性与呼吸感、大漆的流动性与时间性、金属的冷峻与张力。艺术家的工作，是在理解材料本性的基础上，引导其特性在创作中得到最充分的展现。这种创作态度，与道家“道法自然”的思想有着深层共鸣：不是强加意志于材料，而是顺应材料的特性，在“无为”中实现创造性的表达。

二、生命融入：个体经验的物化与情感表达

当艺术家深入了解材料语言后，创作就进入第二个方面，也就是把个人的生命体验、情感记忆和血脉认同，融入到材料的转化过程中。这一方面的重点是，艺术创作成为艺术家存在体验的物质表现，材料成为包含个人记忆和情感的物质载体。

现象学家梅洛·庞蒂在《知觉现象学》里提到：“身体是我们拥有世界的普遍媒介。”这一观点在综合材料创作当中具体地体现出来。尚扬的《白内障》系列，就深刻体现了这方面内容。在这一系列作品中，艺术家使用了很多塑料薄膜、胶带、纱布等材料，经过反复地撕贴、覆盖、打磨，创造出了视觉上的模糊感和层次感。这种材料语言的使用，直接源于艺术家自己患白内障的视觉感受，比如世界逐渐模糊、色彩褪色、边界消融等。塑料薄膜半透明并且容易起皱的特性，恰如其分地表达出这种视觉衰退过程中的不确定感和脆弱感。创作过程本身变成了一种治疗仪式。艺术家通过手工劳作，把身体的痛苦体验变成了可以触摸的物质形态，在材料的物理变化中，重新理解疾病经验，实现精神上的超越。在这方面，材料的物质特性和艺术家的身体经验产生了深层次的共鸣，艺术创作成了一种存在的证明。通过材料的转化，个体的脆弱、疾病、衰老等生命体验有了可见的形式，成了能与他人分享的精神遗产。

盐田千春的创作也体现了生命体验是怎样借助材料实践实现升华的。她的代表作《在沉默中》用大量红色丝线编织成密密麻麻的网络，网络中间挂着各种日常用品，像钥匙、信件之类的。这些丝线不光带来了视觉上的强烈冲击，更象征着她童年时家里失火、所有东西都烧成灰烬的记忆里，那些“看不见却真实存在的关联”。丝线的红色代表着血液、生命还有记忆的流动，而中间挂着的物品则是个人历史的片段。在《皮肤的记忆》里，盐田千春把旧衣物和土壤放在了一起，衣物一半埋在土里，一半露在外面，就像是时间的考古现场。这些衣物包含着穿衣人的身体记忆、生活痕迹和情感。土壤则象征着回归、安息和重生。艺术家通过这样的材料搭配，来探讨记忆、存在和消逝之间的复杂关系。她的创作过程是对生命经验的深入挖掘和重新整理，丝线成了连接个人记忆和集体经验的象征，日常物品则成了情感和时间的寄托。

尹秀珍的作品《可携带的城市》还有《爱情》系列，也表现出了个人经验和材料语言的深度融合。她收集来自不同城市、不同人群的旧衣物，通过手工编织、缝纫、包裹这些方式，把它们变成了有温度、有记忆的装置。在《爱情》里，她用收集来的婚纱、礼服等白色织物，缝成巨大的茧状或者云状装置，挂在展厅中。这些织物以前包含着个体的重要时刻，像婚礼、庆典、离别等，现在经过艺术家手工制作，被重新编织成集体的记忆景观。创作过程又慢又重复，一针一线里都有艺术家投入的时间和情感。

安塞姆·基弗的作品则从历史记忆与创伤经验的维度，展现了生命融入的另一种深度。在他的大型综合材料绘画中，铅、灰烬、稻草、混凝土等材料被层层堆积、混合、灼烧，形成沉重而破碎的物质表面。这些材料的选择与处理方式，直接关联到德国战后历史、战争记忆与文化创伤。铅的沉重与毒性，灰烬的虚无与残留，稻草的短暂与脆弱，都在物质层面呼应着历史的重量与记忆的复杂性。基弗的创作不仅是对材料的物理操作，更是通过材料与历史对话、与记忆协商的精神过程。在《玛格丽特》中，稻草被直接粘贴于画布，随着时间的流逝而逐渐变黄、脆化，物质的衰变过程成为时间流逝与记忆褪色的视觉隐喻。艺术家的角色在此不仅是创作者，更是历史的考古者、记忆的修复者与创伤的见证者。

值得注意的是，这一维度的创作往往伴随着对“控制”的重新思考。无论是盐田千春让丝线自然垂落形成的偶然网络，梁绍基让蚕自主吐丝形成的不确定肌理，还是尹秀珍在缝制过程中保留的手工痕迹，都体现了艺术家对创作过程中“偶然性”、“不确定性”与“材料自主性”的接纳与运用。这种态度不是放弃责任，而是在设定基本框架后，允许材料与过程自身“言说”，使作品在某种程度上成为艺术家与材料共同创造的产物。这既是一种创作方法，也是一种存在态度——在控制与放任之间保持平衡，在意图与偶然之间寻找张力。

综合材料绘画的“生命融入”维度，最终指向艺术创作最本真的意义：通过物质的转化，使不可见的情感、记忆与体验获得可见的形式；通过身体的劳作，使内在的精神历程获得外在的物质见证。在这一过程中，艺术家不仅是形式的创造者，更是经验的翻译者、记忆的守护者与存在的见证者。材料成为情感的延伸，创作成为生命的仪式，作品则成为个体与时间、记忆与存在对话的永恒印记。这一维度的实践，使综合材料绘画超越了纯粹的美学追求，成为当代艺术中一种深刻的生命实践与精神修行。

三、精神返乡：文化身份的确认与象征性回归

当艺术创作在材料层面与个体经验层面都达到一定深度，便自然引向第三个维度：精神返乡。这并非指回到传统的怀旧情绪，而是在全球化语境中，艺术家的创作不仅关乎形式与个人情感，更涉及文化身份的自觉与精神家园的象征性重构。第三维度“精神返乡”，正是艺术家在当代语境中通过对本土材料的深度发掘、传统美学的创造性转化以及对东方哲学精神的当代阐释，实现文化归属感与精神归宿感的内在追寻。这一维度超越了个人情感的抒发，上升至对文化基因、历史记忆与存在意义的整体性反思。

材料不只是物质存在，也是文化记忆的形式。唐明修是这方面很有代表性的艺术家。他不是简单地传承传统大漆工艺，而是通过亲身的生活实践和精神修炼，把漆艺从一门手艺升华成一种生命哲学和精神回归的仪式。1985年，唐明修离开城市的喧闹，到福州北峰山隐居，开始了几十年“与漆一起生活”的日子。他在山里建了工作室，自己种漆树，从采漆、炼漆到创作，整个过程都自己做。这种生活方式本身就是一种对抗现代快节奏的精神态度，即一种通过回到自然、回到手工、回到传统材料来让自己内心安定的文化实践。唐明修的《断纹》系列作品，很直观地表现出了“精神返乡”的深层含义。传统漆艺一般追求表面的光滑完美，是忌讳开裂的。但唐明修却不这么做，他故意在大漆表面弄出类似古琴断纹或者老墙皲裂的肌理。这些“断纹”并不是瑕疵，而是时间的隐喻、历史的痕迹、生命的印记。在《断

纹》里，大漆不只是装饰性材料，还包含着文化记忆和时间深度，是一种精神形式。艺术家有意识地制造“残缺”，恰恰表达了对“完整”的另一种看法：完整不是外表没有瑕疵，而是内在的充实和历史厚度的积累。这种创作观念和中国传统文化中“宁拙勿巧”“以残为美”的审美哲学是一致的，也是对当代社会追求表面光鲜、快速消费文化倾向的一种深刻反思。在另一系列作品《仓颉说文》中，唐明修把古代典籍的残页、虫蛀的木简、斑驳的漆板置在一起组合，形成了一部“无字之书”。这些材料本身就是历史的碎片，艺术家没有对它们进行修复或者美化，而是用最质朴的方式展现它们沧桑的本色。作品不再靠文字来传达意义，而是通过材料本身的物质性和历史感，让观者产生对文明传承、时间流逝、记忆断裂的复杂感受。这种创作方式实际上是在当代环境中重新建立一种东方式的“观物之道”，不是通过分析来获得知识，而是通过直观体验来获得领悟，不是追求明确的结论，而是在不确定中保持开放和沉思。

唐明修的艺术实践让我们知道，“精神返乡”不是回到一个特定的过去，而是在当代的变化和断层里，通过和材料进行深入交流，对传统美学做创造性的转变，重新建立起一种连贯的文化感受和精神认同。他的生活还有创作一起形成了一种完整的“修行”，在漆层层覆盖和时间慢慢流逝中，艺术家和材料、传统、自然达到了深度的和解。这种实践不光和艺术有关，也和在现代化发展过程中怎么保持文化的根源和精神的自主性有关

或许中国综合材料绘画最独特的贡献，是对东方美学核心精神进行创造性转译。这种转译不是挪用表面符号，而是转化深层思维方式。东方美学的精华不是特定的形式或符号，而是一种观照世界的方式，既强调虚实相生，注重过程体验，追求物我合一。在综合材料创作中，艺术家们不是简单地挪用传统符号，而是把这种观看和思维方式融入创作过程，让它在当代材料语言里延续和更新。

吴冠中在解读石涛画语录时深刻地说过：“石涛提出的‘一画之法’，重点不是技法，而是心法。”它不是教你怎么去画画，而是教你怎么去观察，怎么去思考，怎么和自然交流。这句话在理解当代综合材料创作方面同样适用。真正的艺术家，是利用材料和自然、历史以及自我进行对话的思想者。材料成了这种对话的工具，创作的过程成了这种对话的一种方式，最终呈现的作品则成了这种对话的证明。从这个方面来看，艺术创作不只是个人情感的表达，还成了文化传承和精神回归的当代实践活动。

结语：在物的表面之下

在当代中国，综合材料绘画的实践已经不只是形式试验，或者扩充媒介，而是在物质世界中进行的一种对精神超越的哲学探索，它呈现出了从认识材料到表达精神的完整路径。这三个方面：物性觉醒、生命融入、精神返乡，并不是一个个孤立的阶段，而是相互渗透、层层交织在一起的整体。

综合材料绘画在当代的真正价值，或许就在于它给出了一种文化实践途径，这种途径能抵抗同一化，恢复差异性。在全球化快速发展的背景下，新鲜信息不断刷新着人们的视觉。综合材料创作通过坚持物质实感、审视人生体验、剖析自我意义，观照民族精神，为我们提供了更多的可能性。在触摸材料的过程中，能重建身体和世界的联系。在创造形式时，可以安放个体的生命经验。在生成意义的过程中，能

连接文化的深层记忆。艺术家的工作，就是搭建起这个仪式空间，开启这场返乡之旅，然后邀请观者一起进入，在物质的深处探寻精神的踪迹。综合材料绘画在当代的意义，不只是拓展艺术的表达语言，还在于它通过三个方面的完整实践，为我们提供了一条在注重效率和发展的当下‘慢下来’的途径，让我们有可能在流动的世界中‘扎根’，为我们指明了在文化混杂中‘返乡’的方向。这条途径不是现成的答案，而是持续的追问；不是封闭的归宿，而是开放的旅途。

综合材料绘画最后所指向的，并非是某种固定的风格或者流派，而是一种能让艺术和生活、传统和当代、个体和文明重新建立连接的可能性。这种可能性可能很脆弱，但却是必不可少的；可能处于边缘位置，但意义却十分深远。它让我们意识到，在朝着未来前进的过程中，不应该忽视自己的生命经历和情感体验，不管是跌宕起伏的还是平静无波的；在追求新奇事物的同时，还需要守护那些古老且宝贵的智慧，比如怎样与物质相处，怎样安顿好自己，怎样找到自己的归宿。而这，也许就是综合材料绘画超越所有形式创新的最根本的文化贡献和精神价值。