

晚清风俗小画,常会展示那些舶来的新鲜玩意儿:匠人将碎玻璃熔化吹成喇叭或葫芦式样。在《红楼梦》里,这样的西洋器物也很常见,比如刘姥姥第一次站在府里的穿衣镜前,竟还以为是自己的亲家母,而后她忽然想起:“常听大富贵人家有一种穿衣镜,这别是我在镜子里头呢罢。”说毕伸手一摸,再细一看,可不是,四面雕空紫檀板壁将镜子嵌在中间。因说:“这已经拦住,如何走出去呢?”一面说,一面只管用手摸。这镜

玻璃的

份外,他们还需要是制造者、工程师。例如20世纪60年代参与玻璃工作室运动的艺术家们,甚至远渡重洋,向以玻璃加工专业知识而闻名的外国工匠寻求帮助与指导。

玻璃是实实在在、可以触摸并持有的。今天的社会是一个被图像表征和建构的社会,图像的视觉观念占据了美学的最佳位置。海德格尔认为世界是“被图像化”了的,这句话在上世纪30年代提出,然后一语成谶:“世界图像并非从一个以前的中世纪的世界图像演变为一个现代的世界图像;毋宁说,根本上世界成为图像,这样一回事标志着现代之本质。”

一种更广泛的空间秩序。透明性意味着同时感知不同的空间位置。”通过对光线的恰当运用,模糊与消解物质的边界,从某种意义上而言,玻璃的时空性是流动的,它可见而又不可见,没有边缘又可被触碰。可以说,透明——既是一种视觉感受,也是一种心理感受。

从物理层面上看,并不存在完全的“透明”。所谓的透明材料在保证一定“通透感”的同时,也有相当程度的反射属



子是西洋机括,可以开合。

所谓“玻璃”,大约是清初由欧洲传教士带到中国的(中西交流的事情大抵总是如此),最早是内廷开办玻璃工厂,制作供皇室所用的玻璃器。为官的富裕家庭有幸得到皇家赏赐或从内廷流出来的东西,并不那般容易。从质料本身看,玻璃是一种历史悠久的人工合成材料。由于其装饰性和功能性,公元前三千五百多年,古埃及就已有关于玻璃用作器皿的记载。而现代的玻璃艺术,已经是数千年来发明技术与美学实践的更新成果。对于大多数艺术家,制造一件玻璃艺术品,仍然是一件具有挑战的事情,这一介质对技术的要求,使得艺术家还需要额外学习与捕捉工业技术知识。也就是说除艺术家身

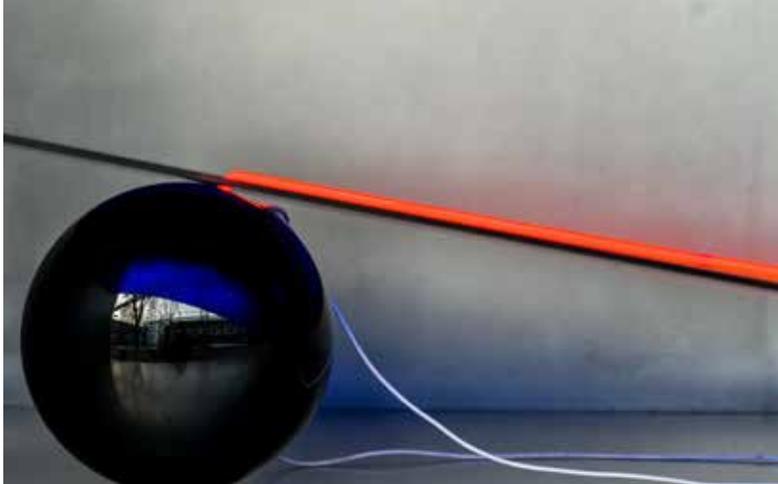
当我们用代表第三持存的图像来外置化发生时,弥足珍贵的时刻反而“塑料化”了,按下快门成为一种惯性动作,保存轻而易举,数码图像不限次数且唾手可得。这些二维的数据,不知不觉以数字的形式呈指数型增长,甚至一个内存巨大的手机,短时间内就会弹出“系统内存不足”的恐怖提示。“图像化”这一转向恰恰剥离了图像本身的时空属性:它既没有空间,也没有时间,它是永恒的、循环的。图像的时间也只是碎片一块,像是在宇宙里飘浮着的、孤独的、哀哀无告的宇宙垃圾,这些被永久储存在云盘中的数字垃圾,和宇宙尘埃一样遥远缥缈并被集体遗忘。

玻璃这件实存之物却拥有“透明”的显著特质,带着时间的模糊感和空间的不确定性。根据Gyorgy Kepes最早所定义的透明性(transparency):“透明性所暗示的不仅仅是一种视觉的特征,它暗示

转译

除了用作装饰,
“玻璃”还能有效抵抗
世界图像化的倾向。

撰文:杨舒惠



性。透射总是双向的,将外部图景引入内部空间,也将内部图景传达至外部空间。这是图像和图像之间的循环呼应,所依赖的媒介是实实在在的物质材料——玻璃。因此,对材料的关注其实是一种尝试,尝试有效抵抗世界图像化之倾向。对材料物理属性的研究是一种抵抗的维度,在艺术创作中释放和强调材料的物质性是另一种维度。玻璃作为材料,是一个实实在在的物理存在,通过它的物质性,而不是通过图像、算法、概念或叙事——真实地表达了对世界的投射。世界颠倒了,现实变成了虚拟扁平的,与之相龃龉的是,投射物正变得立体。

上海玻璃博物馆的“退火”项目,选择了八位在此之前从未接触过玻璃的艺术家。这是一个历时五年的艺术委托项目,不断挑战媒介与艺术家各自的边界。五周年大展“重置”,意味着回归缺省(default),值(本是一种计算机术语,引申意为“默认”),已经各有名声的艺术家被推向一个陌生的材料之时,就如同第一次运行应用程序的用户,原有经验的干预被减弱了,如同原初赤身裸体的人类一样承认自己的贫瘠。艺术家们想要利用这种陌生的材质创作艺术作品,就必须首先熟

悉它的复杂性与原理。脱离了舒适区域与习惯相处的材料,这是一个掌握技艺与拾得智慧的过程。新材料促使他们对自己的身份进行重新定义,如同普罗米修斯带来的火种,让人类习得生存技能,掌握智慧。在《普罗泰戈拉篇》中,普罗米修斯作为启蒙知识分子与技术传播者的形象,为弥补兄弟之过,窃走火种赐予人类:“普罗米修斯不知该如何保护人类,感到迷茫,于是从赫菲斯托斯和雅典娜那里偷来了技艺的智慧与火——因为如果没有火,这些智慧就派不上用场,也不能被任何人有效地使用——把它作为礼物送到人手中。”

如此一来,人类作为一种缺失能力的生物,成为了有技术的生命。而火成为了一种“借助生命之外的手段追求生命”的技术。火的持续物质化,是技术的证明。退火的过程,也是玻璃接连不断具体化的过程,经由加热、保温、慢冷、快冷四道工序,玻璃的功能得以强化、结构趋于稳定。“人工合成”一词,假设了一种脱离于人与自然的另一种材料或物质,是需要通过技术研发而制造的物质。事实上,人工合成材料始终处在“人力之所及”内。人工合成是技术作用于自然,发展出“第二自然”——一种人工合成的自然——的过程。那么掌握了技术的生命,难道不也是一种“人工合成”与有机体的结合吗?在有机与无机并行的当下,后人类作为一种时间被压缩的赛博格,已经是未来的生物。

“实时”是现代化的特征,这种被加速的时间是工业化的时间,如

如此一来,
人类作为一种缺失能力的生物,
成为了有技术的生命。

如此一来,实时反而成为了一种时间的非时间化或隐蔽化——时间的差异在工业机器轰鸣中消亡了。现代的社会太快了,得到了一,就立刻趋于无限,居间的物质被折叠了。而玻璃的特性,恰恰相反地将时间固定在其中。首先,在制造过程中,几乎所有玻璃制品,都需要在退火窑中



本页由上至下:张鼎作品《黑色物质-3》,艺术家充分挖掘材料本身具有的矛盾属性,借以构建起一个艺术家认为的空间平衡点;林天苗作品《暖流》,该作品从科学和药理学领域汲取了美学元素;刘建华作品《碑》局部,原本晶莹剔透的玻璃被消磨掉光泽,呈现出玻璃的另一面;刘建华作品《呼吸的风景》,玻璃打造的窗框与《碑》形成巧妙呼应。对页:廖斐作品《连续的平面1m》,该玻璃装置作品具象且极具冲击力地展现了某个时刻一滴水在一个平面上产生的涟漪。

经过足够长的时间,以缓慢的速度冷却下来,减少或消除超过允许范围的热应力。这个过程是理性的、精密的、经过计算的,同时又伴随着一种不确定性:在玻璃制造过程中偶发是必然的,人类无法完全杜绝变化,绝对的精确性被打破了。此种情况下,材料从和人的关系中抽离而出,它有了自己的陈述。这也许是一场人与物的关系的探索——如何把玻璃这一介质转译成叙事和语言?究竟是物质的特性为艺术家所用,还是艺术家循着材料的意志,将它转化为物质性表达。■