

物质：从承载到散发

—— 关于展览《物质性的记忆：时间与蜕变之美学》的评论文章

写作者：姜有宣 (Kang Yu-Sun)

引言

北京当代唐人艺术中心为您呈上这场具有开创性意义的展览，其非凡魅力在于，将天南海北的艺术家聚在一起，作品交汇形成共同信息，能量远超简单加和，为观者带来惊喜。本展览是一次难得的远东艺术家盛会，朱金石、沈文燮、川侯正与申美璟——四位重要艺术家分别来自中国、韩国与日本，他们各自在当代艺术领域早已声名卓著，本次展览首度将他们的作品纳入同一语境并开展共同对话。

在本次联展之前，很少有人想到他们的作品之间存在主题相契的可能性，因为创作形式与创作者偏好的媒介截然不同。我们所熟知的是，多年来，他们各自深耕于“材料”领域，细致研究与实践操作相辅相成，在独立摸索中收获具有自身特质的艺术成果。展览首次将四位艺术家组织在一起，联手编写集体陈述，为重新审视我们与“物”之间的关系，提供了难得契机。

自然，历来被赋予外部性。她是客体，我们是主体，她是包围我们的“外部”。人们常将自然看作统一体——单调的统一体。她是外物，是物质。人类则被置于自然的对立面。我们是自由的，我们能思考，我们拥有意志。我们怀抱理念，我们表达情感，我们为单调之物涂抹色彩。我们建立文明，我们创造历史。上述二元对立论历史悠久。在亚里士多德看来，若形式与物质单列，任一都不足以构成实体，须二者结合方能构成现实。例如，一尊青铜雕像，只有经雕塑家之手将材料塑造成形之后，方为实体。可我们知道，他的老师柏拉图是理念（或称形式、理型）论的坚定拥护者。柏拉图视理型为至高实在，尊其为现实背后的真实。因此，亚里士多德的立场可视为向物质作出些许让步，某种意义上放弃了形式的统治地位。柏拉图视物质为注定枯朽之物，是虚假的；亚里士多德则抹去物质的耻辱色彩。与此同时，亚里士多德依然尊崇形式，认为形式乃是组织物质的原则。他将形式视作灵魂，将其等同于“心灵”与“意志”，是一种朝向外界施加自身力量的主动意识。物质的动因与终极目的皆不在其自身，而须外求。唯有接受“形式”的恩赐，物质、或曰自然，方能获得生命。理型需被“铭刻”于物质之上，唯有如此，现实才得以诞生。

本次展览中，艺术家们大胆直面这一古老的层级结构，营造出令人震撼的效果。凭借艺术赋予的勇气与胆识，他们向形式的意识形态霸权发起挑战。他们发出呼喊，形式必须穿越现实世界，方能成为我们理解中的“能指”与“所指”。艺术之手摒弃形式之统治，物质的尊严得以复归。意义不再由“心灵”强行赋予，而是透过物质自身的痕迹自然浮现，最终，藉由他们的作品，得以自我表达。那就是自然，即物质本身。

然而，根深蒂固的成见依然在艺术界发挥影响，即：专注“材料”的艺术家往往牺牲内容，

以致作品趋于抽象。自抽象表现主义时代的克莱门特·格林伯格提出后，该观点不断强化，众多亚洲现代艺术家因而被归入“非定形艺术”之类流派。其隐含的预设逻辑在于：形式与物质是一组对立竞争要素。更准确地说，隐含“形式遭受物质威胁”的危机感；一旦“物质”取得主导地位，摧毁与湮灭便成为“形式”注定的结局。

但这道题真的只能“二选一”吗？我们是否还有其他选项？四位杰出艺术家在本次展览中汇聚一堂，为我们提供重新审视该问题的绝佳契机。他们的实践路径固然多元，却也能找到隐含的联系，邀请观众重新思考自身在自然世界中的位置与角色。

朱金石

朱金石是中国当代艺术界的传奇人物。他的作品在国际上广泛展出，近期曾在当代唐人艺术中心首尔（2022年）、香港（2020年）以及北京元典美术馆（2016年）等场馆举办个人展览。本次展出的《杜甫塔》（又名“宣纸塔”）在2024年第60届威尼斯双年展中国馆展出期间，艺术家用传统材料表达当代主题的创新手法备受瞩目。朱金石生于1954年；1979年参加公认为中国现代艺术史起点的“星星美展”；1986年移居柏林，积极吸收内化观念艺术与行为艺术的先锋能量。该时期标志着他艺术探索的重要转折。约在1988年前后，他开始以“宣纸”这一中国传统材料进行装置创作。1994年，他回到中国后，持续开展宣纸创作实践，作品的深度与维度都更加丰富。

由于这位艺术家的创作领域广博深远，限于篇幅，本文需找准艺术家美学体系的切入点。因此，不妨从本次展览的核心作品《杜甫塔》入手，开启我们的艺术解析。

宣纸作为中国传统纸品，使用历史已逾两千年，凡笔端流淌之文符皆以宣纸承载。这项源自中华文明的重要发明不仅给本土文化带来深远影响。还传播至世界其他地区，促成域外文明的发展，其精致程度于唐代达至巅峰。宣纸渗入中国历史，在思想、文学、艺术、技术及中华文明各领域皆具有举足轻重的意义。然而，在传统语境中，宣纸被视为中庸的容器，虽承载“思想”与诸多“灵韵”，自身却泯然其间，静默无言。对此，朱金石提出异议。在1996年，他创作了名为《无常》的装置作品，令人大为震撼：他将大量空白宣纸堆叠并列，形似一处已被发掘出的古代遗址；其中央放置一只盛水的宋代瓷钵，隐示此处乃是祭祀或安葬的场所。那么，这一纪念场所究竟是为哪些灵魂而设？一种解读是：这是为那些穷尽一生钻研文字的旧时代文人尔建。或许，他们曾坚信，凭借文字的恩典，作为载体的纸张终将获得救赎，免于陷入延续至永恒的遗忘。然而，极具讽刺意味的是，最终保留下来的却是空白纸张——它们见证了何者留存、何者湮灭，这便是题名“无常”的真意。

显然，朱金石的《杜甫塔》得名于中国诗圣杜甫。杜甫生于盛唐，亲历王朝的辉煌与动荡。他曾在唐代都城长安居住，这座城市也是古代丝绸之路的终点。丝绸之路通往遥远的君士坦丁堡，将东西文明连接在一起。玄奘正是沿着这条充满浪漫想象的古代商道自印度归来，随后在长安建起大雁塔，珍藏印度求得的佛经与舍利。中国建筑文化遗产中，“塔”这一形式在唐代成熟，大雁塔正是重要的标志性建筑。一个世纪后，杜甫或许亲眼目睹大雁塔的壮美景致，并为之发出惊叹。如今，在《杜甫塔》中，宣纸构成塔的外墙，取代建造大雁塔所用的砖石与陶土。我们已经知道，朱金石曾以宣纸作为指涉“无常”与“虚空深渊”的媒介；在这件作品中，宣纸的意义却恰恰相反——它们成为了守护杜甫诗文的庇护之墙。此刻，它们是保存者，而非此前作品中的拆解者与抹除者。

朱金石借助宣纸向我们揭示存在的根本焦虑。我们试图以满篇文字对抗“无常”之酷烈，但空白纸张告诉我们，一切皆为徒劳。与此同时，这种材料又恰恰是承载我们人生“洛格斯”（logos，理式/言说）的媒介。旧时文人误将“洛格斯”理解为“律法”，若人熟知律法，便获得特殊地位，借助白纸黑字赋予的绝对权力，将自身意志加于世界。但作为古希腊词源的洛格斯，其原意并非某种僵化原则，而是“聚集”——围绕我们的生活，将事物组织起来，从而巩固我们的存在。作为如此意义的洛格斯，即是“言说”，但这种言说是直面生命本身的。海德格尔强调洛格斯的本源性，认为真正的言说只能是“诗性”的，因为唯有诗歌能够触及我们存在的根基。海德格尔曾断言：一切艺术“本质上是诗”。对此，朱金石表示认同。因此，如果说玄奘之塔以砖墙庇护佛教之“法”，那么，朱金石的《杜甫塔》则以宣纸为壁，庇护大唐诗歌的洛格斯。在这里，透过宣纸材料，保存与抹除之间形成辩证的张力，令诗歌之“理”与佛教之“法”置于连绵的存在焦虑中。

我们不难发现，朱金石所景仰的杜甫——这位深谙人类生存悲剧的诗圣——在某种意义上，与德国诗人荷尔德林的精神遥相呼应，而荷尔德林正是海德格尔所推崇的诗人。如杜甫在《绝句》中吟咏春光易逝：“两个黄鹂鸣翠柳，一行白鹭上青天”，荷尔德林则在《生命之半》中，于春意盎然之景中悲叹：“但啊，冬天来临时，我将何处寻觅 / 花朵、阳光 / 与大地的阴影？”我们永远立于存在的前沿之地——在那里，冬与春、无常与永恒、逝去与停驻彼此交替。意义既不在线性中，也不在二元对立中，而是在循环之中。正如杜甫所吟：“好雨知时节，当春乃发生。”（《春夜喜雨》）春天年复一年归来，却又总带来崭新的魅力。它是循环的，却又是辩证的。朱金石的宣纸，在否定文字之后，又重新扶持起特定文字——具体来说，是杜甫的文字，是意识到“文字之无常”的文字。《杜甫塔》庇护新文字，其意义既非预设，也不是注定，而是在现实世界与实事律动中跳跃的真实脉搏。

我们此前所讨论的朱金石美学，也延伸至艺术家的绘画实践。自2000年起，他开始创作被称为“厚绘画”的作品。“厚绘画”以浓厚而富于表现力的油彩层叠为特征，艺术家使用铁锹、扫帚、调色刀等工具，将颜料直接施于画布，令作品具备雕塑般的实体感。朱金石敏锐地感悟到材料之于意义的价值，让绘画作品保有“血肉”、“体量”与“活的内容”。这是艺术家刻意施加的手法，避免抽象形式削弱厚度，以致真实扁平干瘪。朱金石所追寻的意义，始终嵌在实体的丰盈之中。难怪他曾直言：“我不相信抽象。”

在创作过程中，画家的手、工具、以及厚重颜料相伴起舞，人的意志计算不出交融的节奏，堆叠与起伏、斑驳与涌动，是材料自我展开的过程。颜料甚至需要长达二十年方能彻底干透。但这并非并非所谓“自动主义”技法，朱金石的每件作品都包含他的自发意志，他希望表达未经中介环节过滤的感知体验。艺术家的感悟繁复精巧如中国诗篇，化作驱动材料变形的源泉。但变形本身并非意志的产物，也不仅仅是身体的作用。他的“在场”即为推动交互的意志，而这种意志，需确保意义能与与艺术家耦合的物质中自然生长。他深知，作品并不一定是主观意志的结果，因为作品最终形态原本就无法预设。他的语言为本体论焦虑而言说。意义有机浮现，如植物破土而出，出自主体与客体特质的协同。该过程并非由意志独断，甚至可以说，这种智慧相信意志所不能为。

沈文燮

沈文燮是一位具有深远意义的艺术家，他的作品有力宣告：人之初并非始于虚空，而是深植

自然。他于 1943 年出生于韩国统营，是当代艺术界的重要人物。他穷毕生之力探究自然、时间性以及自然材料内在属性，因而享有盛誉。沈文燮 1965 年毕业于首尔大学雕塑系，此后，整个艺术生涯都致力挖掘材料本质，如泥土、石头、木材与金属等等，他凭借敏锐的感知力与洞察力，将这些材料巧妙融入雕塑、绘画与装置之中。

20 世纪 60 年代末，沈文燮作为联合创始人打造“第三造型会”，并在 70 年代成为韩国前卫艺术运动的关键人物。他大胆突破传统雕塑的既定规范，使用铁板、丙烯、水泥与泥土等当时在艺术领域极为少见的材料进行创作。这一激进策略继而向他所谓的“反雕塑”实践发展，艺术家意图摆脱形式的束缚，直接处理初级材料未经媒介碰触的本质。他曾明确指出：“雕塑是关于物质的艺术；唯有以物质自性为媒介，雕塑方能存在。”此一理念凸显了他保持材料自然状态的坚持，也开启艺术家与材料之间具有启示性的亲密对话。

沈文燮的国际声誉始于 1971、1973 及 1975 年三次参与巴黎双年展，随后又在 1975 年参加圣保罗双年展，并于 1976 年受邀参加悉尼双年展。1981 年，他在日本第二届亨利·摩尔大奖展中荣获优秀奖。2007 年，他成为首位受邀在巴黎皇家宫展出的韩国艺术家。最近，他于 2022 年末末在香港贝浩登画廊举办个展《时间的风景》，参展新作描绘艺术家故乡的海景，饱含深沉而动人的情感。在沈文燮的艺术生涯中，他用心打造多个具有代表性的系列作品。包括《关系》《打开》《关于陶土的思考》《木神》《隐喻》《呈现》与《再现》等。这些作品深入探讨异质材料之间的关系，以及其相互作用中所蕴含的象征意义。沈文燮自诩为“穿针引线的中介者”，尽可能减少干预，让材料自行发声。他的艺术实践可视为与自然元素缔结的圣约，以毫无矫饰的方式加以呈现，令元素内在属性与潜藏意义自然显现。

沈文燮的作品提供了具有冥想意味的深刻审美体验，引导观者反思存在的循环本质，以及人类与自然世界之间的深层联系。他的艺术与道家与禅宗哲学高度契合，蕴含着浓烈的存在主义底色。他主张让客体自行发声，讲述人与客体所构建的关系，并围绕该理念开展创作主题探索。他解说道：“材料并非表达的媒介；材料本身就在表达，也成为表达的对象。我尽可能不作干预，从材料中提取固有属性作视觉化表达。我经常用到木、土、火、水、石材与铁板等材料，在异质材料之间建立全新关系。这时，孕育中的未知与不确定性，甚至可以重新塑造作品周围的环境结构。”上述创作手法为他的艺术注入带有宿命感的邂逅意味——主体与客体的相逢如同谜题般暧昧难解，直到最终，方能显相。

沈文燮的自然哲学从雕塑自然地延伸至绘画。他在韩国南海岸的小渔村统营出生，自幼沉浸于海洋的壮丽之美。该地常被誉为“韩国的那不勒斯”，以其耀目光照与斑斓色彩著称，柔和的海浪轻抚海岸，展现出当地质朴纯粹的自然风貌。沈文燮的艺术之旅，可视作一场回溯童年感官记忆，并将其转化为艺术语言的朝圣。他曾指出：“每一幅画在某种意义上都是我的自传。”尽管他的绘画始终围绕“海”这一主题展开，但化作中的大海既非现实主义的再现，也非理想化的抽象表达。我们习惯了在两个对立选项中作出选择，但沈文燮的艺术提示我们，还有第三条道路：即记忆、感受与转化的合成。

自然早已在沈文燮的心灵中留下不可磨灭的铭刻，这也成为他绘画作品的起点。艺术家的画作正是他穷尽一生将所见所闻酝酿发酵后的写照。他在作品中捕捉蓝色海浪中不断运动的光之微芒。作品并不是特定理念的表达，而是描绘本身。大海是真实的，却并非客观真实。感官体验不断积累，层层神经元被蓝色浸润，最终凝结成为精粹。于是，处于饱和状态的意志缓缓将渗出的分泌物铺陈于画布上。绘画便是艺术家与材料之间相互转置后所重现的“新现

实”之海。

对沈文燮而言，形式始终是从过往的互动与纠缠中酝酿而生的创造，该原则贯穿于他的雕塑与绘画之中。他曾言：“我的作品追寻在时间流逝中被唤醒的形式，在成形之前就已存在的形式。”我们可以在艺术家的作品中切实感受到时间性维度。例如，在雕塑作品《木神》中，材料喃喃低语，诉说诞生、成长、死亡，以及生命循环的永恒重复，唱出那些源自时间、寄寓于物质中的意义。当我们凝望沈文燮描绘的海洋时，耳边仿佛响起华兹华斯在《不朽颂》中讴歌的童年记忆：“我们的灵魂曾目睹那不朽之海 / 那海将我们带至人间， / 也可瞬间将我们带回彼岸， / 看见孩童在岸边嬉戏， / 听见宏伟之水不息回响。”沈文燮自永久铭刻于脑海的海洋中，召唤出那浩荡起伏、持续生成与消解的永恒之海，而我们的生命，便在这不息之潮中荡漾。

沈文燮强调：“自然的循环流转并非单纯重复，而是一个不断生成‘新生’的循环。”在他看来，“永恒回归”乃是对未来生命的肯定。他补充道：“回归便是创造的源泉。”

沈文燮的艺术是一场与万物牵连的冥想，是对自然循环的礼赞，更是对人类与物质世界关系的深层探寻。他的作品邀请我们以一种崭新的视角看待世界，于无常中辨认美，拥抱那无尽的创造与更新的可能性。

川俣正

川俣正致力于以创新手法探索艺术与环境的互动关系，他的装置艺术因而享誉国际。艺术家擅长将司空见惯的空间转化为富有思想性的沉浸式体验，使用回收来的废弃木材以及日常用品创作，挑战人们对艺术及其社会角色的传统认知。1953年出生于日本北海道的川俣，他以漫长的艺术生涯贯彻艺术理念：艺术并非静止之物，而是动态的过程，是随时间不断演进的，关乎建构、解构与重构的持续体验。他对空间的物质性极其敏感，也着迷于艺术如何在体制之外，以匿名状态暗中与人发生关系。因此，他摒弃固化理念，不愿意死守蓝图机械地开展物质转化。他认为，直到装置完工之前，其最终形态都处于未知状态，因为建构本身就是不断变化的鲜活过程。众多观众指出，他的作品常呈现出某种“变形”状态，这正说明其艺术内在蕴含着不可预设的流动性，打破了成见中的僵化结构。

若欲真正理解川俣正的艺术，必须首先把握其“自然主义”的世界观。上世纪70年代，川俣在东京读书时，看到公寓窗外的建筑经历系统性拆建，几个月后，全新大楼在原址拔地而起。他说起这段亲眼目睹“城市新陈代谢”的体验，认为这是材料消化与再吐纳的循环行为，体现了城市自身的生命周期。川俣正的观点流露出他对形式的兴衰更替与物质的循环再用的深刻见解。正如他所言：“我建造、我拆除、我再建造、再拆除、再建造……就像一朵花，花开、花谢，翌年再开。过程绵延不绝……”

在这一理念的指引下，川俣正创作了遍布全球城市的众多大型装置，包括海牙（1986）、卡塞尔（1987）、格勒诺布尔（1987）、多伦多（1989）及第十九届圣保罗双年展（1987）等。他的《现场作业》系列作品散落在全球各大都会，数量繁多、规模较小，常以纸板、夹板等临时性材料松散搭建，采用钉子或胶带简单固定。艺术家刻意设计了容易随时间流逝腐朽，继而自然坍塌的结构，体现建构与解构的自然循环逻辑。同样地，他受巴西之行启发而创作的《贫民窟计划》，展现出他对非正式定居点坚韧生命力的迷恋。他曾回忆，目睹贫民窟被

警方强制摧毁后不久又由居民迅速重建,这令他深感震撼——对他而言,那如同一场关于“破坏—丢弃—再建”的自然循环。

川俣正在 2011 年创作的《水下》灵感来自同年日本东部大地震引发的海啸,作品营造出令人不安的“海中废墟”场景,宛如从水下凝视漂浮在水面的残骸。这件作品探讨了自然灾害如何重塑景观,以及人类如何与自然灾害互动。而他广为人知的《树屋》系列则唤起人类历史上的象征性时刻——那时人类尚未脱离自然环境,因而与自然水乳交融。此外,川俣的《巢穴》装置进一步聚焦鸟类筑巢行为与人类建造行为之间的类比。他解释道:“尺寸或许不同,材料也许不同…但这是一个长期项目,始终围绕同样的理念与概念展开,只是地点不同、协助我的人不同、组织方式不同,每次经验都不同。但与此同时,它又总是同一样东西。”

在本次展览中,川俣正的《破坏》系列呈现出一片断壁颓垣。“破坏”一词通常带有消极含义,但川俣邀请观者放下感性联想,以抽离的眼光看待破灭景象。他所描绘的毁灭并非狂乱或恐慌,反而显得出奇地平静,甚至有条不紊,仿佛在提示我们:破坏虽与建造相对立,但并非“空无”,更像是处于原始汤状态,其中孕育着全新建构的可能性,隐喻着重生,宛若孕育生命的原始海洋。建构通往破坏,破坏回归建构,这个循环没有尽头。

若细观川俣作品中的废墟,我们会发现碎材残片并非纯粹的垃圾。四散的木杆与板材虽杂乱无章,却依然保留可用性,具有回收再利用的潜力。川俣在《现场作业》系列中经常使用此类材料,对其内在价值有着深刻理解。看似瓦砾的物质,实则是以备不时之需的物料,等待在某时某地拼配重组。于是,在扭曲的悖论中,“破坏”成为新生的前提条件。是人类文明的新陈代谢。诞生、成长、死亡、建构与解构,这一循环映射了自然所遵循的恒常秩序。

弗洛伊德曾指出,人类文明中存在两股彼此对立的原始驱力:爱欲——趋向于创造、保存与生命;死欲——趋向于瓦解、消散与回归均衡乃至虚无。面对这两股“天界之力”的冲突,弗洛伊德深感忧虑,并曾叹息道:“谁又能预知这场博弈会如何结束,又将带来何种后果?”川俣正的美学理念与弗洛伊德的观察不谋而合,但他的视角更为冷静、抽离。他的作品体现出生态意识的建构观——承认“破坏”是循环中无法逃避的阶段,是有机系统的一部分。

川俣正深知,建构需要场所。德勒兹提出“游牧生活”概念,听起来颇具浪漫主义的自由色彩——但前提是场所可以自由更换。然而,若场所不再是变量,而成为恒定呢?无法变更的场域是否封死了游牧的可能性?就如同餐盘需清空后方可再盛新物,书架需清理后才能容纳新卷,场所若欲转化,就必须推倒重来。自然不断地消化与反刍物质,人类的活动——包括艺术——也是这无尽过程的一部分。川俣正的《破坏》系列正代表该连续体中的特定阶段:破坏不是无序;破坏是秩序的一部分,是重生与更新所必须的前奏。

申美璟

另一位值得关注的韩国艺术家申美璟,毕业于首尔大学美术学院,后赴伦敦斯莱德艺术学院雕塑专业深造。她以使用肥皂这一极不寻常的创作材料著称,曾在首尔、北京、伦敦、巴黎、纽约、威尼斯等全球主要艺术都会多次举办个展与群展。2024 年,她荣获韩国极具影响力的河仁道美术奖。

自 2000 年代初起,申美璟便将肥皂作为主要创作媒介,像日用品中注入不同寻常的美学新

年。她的雕塑作品涵盖古希腊—罗马风格的半身像与立像、中世纪神话人物、犍陀罗佛像、中国古代瓷瓶、甚至带框绘画等诸多形式。她以严谨诚挚的态度，施展极为细腻的手工技法。乍看之下，她的作品与青铜或大理石等耐久材料别无二致。然而，一旦观者意识到雕塑的真实媒介，便会产生强烈的认知错位——水，这一地球上的通用溶剂，使可溶于水的肥皂成为极其脆弱、易腐的材料。肥皂的特性与我们对雕塑恒久不灭的传统观念形成鲜明对比。正是材料选择中的悖论，使观者不得不重新思考司空见惯的形式及其背后的意义。

申美璟完全清楚自己的作品必将风化、磨损、最终化为乌有，而且，该过程非常短暂。若用“历史性”一词形容作品留存的时间，恐怕会过于夸张，因为，它们在日常生活中消解，也许短至一次洗手的时间。用艺术家本人的话说：“我的作品中，49%是我亲手创作的部分，而剩下的51%，则来自于现场，比如淋雨和使用损耗。经过以上两个步骤，我将作品送入展厅，从而进入另一个阶段。”于是，她的艺术实践展现出不同寻常的动态：艺术家方才将形式印刻于材料上，旋即便放手让其在时间中自我蜕变、风化与模糊。艺术家的意图并非保留“纯粹”，而是向不可避免的力量臣服，接受变化与再诠释。

申美璟的作品与行为艺术之间存在深刻的同质性，尤其是对瞬时性的赞颂。她的肥皂雕塑将传统雕塑历经数十年、乃至数百年的自然风化过程压缩至短短数周或数月内。她观察到，随着作品从工作室转移到日常生活空间（比如，放置于洗手间）再进入画廊，作品的意义也随之演变——进入展馆后，作品便罩上遗址的黄欢。考古过程加速后，耐用品在真实事件中消减，富于戏剧性又发人深省。以她的古希腊罗马半身像为例，雕像在观众眼前消解，向我们关于恒久与无偿的既有认知发起挑战。

从这个角度来看，申美璟的作品亦对艺术神秘化的话语结构提出质疑。她选择肥皂这一自我消耗型材料，隐喻历史上备受尊崇的形式（如希腊罗马半身像、中世纪圣像与诸种文化符号）及其背后的无常。她用易溶易散的材质颠覆传统观念中雕塑与永恒及耐久之间的联系。她的作品必将朽坏，映射出原作所承载的神秘性及其脆弱本质。

于是，申美璟的作品也强调了原作与仿制品之间的张力。历史上，复制品通常被贬为赝品，缺乏原作的灵气。但摄影与波普艺术等运动为复制正名，赋予其不受原作牵制的重要意义。安迪·沃霍尔的《金宝汤罐头》与《布里洛盒子》作为复制品备受推崇。申美璟的肥皂雕塑为复制注入全新意义：原作的形象藉由复制在线，也随着仿制品朽蚀，意义延展出全新层次。我们生活环境的语义场吸纳了原作的神圣性，周遭环境得以渗入形象本体并加以转化。原作那超越材质而备受尊崇的神圣形式，如今褪去神圣，在其所占据的空间中重置语境。从前，位置的独特决定了原作的独一无二，但仿品扰乱了确定性，割裂意义又赋予其多元性。

正如约翰·伯格所言，如今，艺术复制品“走向观众，而非观众走向原作”。艺术的意义不再自足，而是随着时间演化暴露在种种可能性之下。面对复制品，我们不仅欣赏其本身，更需考察它所处的环境——它旁边摆着什么？四周又是什么？它如何环境相互作用？申美璟精致却短命的肥皂雕塑引导我们思考意义的流动性、时间的流逝，以及艺术——材料——观者三者之间不断变化的关系。

结语

我们在文章开头提出一个问题，也正是本次展览邀请我们共同面对乃至解答的问题。其核心，

是人与自然之间的对立，两者互不相关，无法协调。随后，二元对立论延伸到形式与材料——一直到今天，我们仍为该哲学困境苦恼。它不仅是艺术领域的问题，更渗透至我们的社会、工业、经济、政治与全球外交之中。本质上，它是人类文化领域中的顽固难题，它塑造我们的心智结构，也影响我们的生活方式，无论是在东方还是西方。这种思维方式习惯性地将我们定位为“主体”，而自然则被视为“客体”；两者之间横亘着不可跨越的鸿沟。一方拥有绝对的主宰权，而另一方只能完全臣服——此间不容任何对话的可能。这一区分既是分类性的，又是观念性的，从未有过可通沟壑的中间地带。

四位参展艺术家——朱金石、沈文燮、川侯正与申美璟——以非凡的创造力与艺术献身精神，展现了打破顽固壁垒的可能性。透过他们的作品，我们得以窥见中间地带——在那里，主客之间切实对话，意义并非生拉硬拽，而是在互动中自然生成。他们的艺术让我们看到，在意志尝试主导对象之前，心灵其实早已被所见所闻之物塑形；我们并非孤立的个体，而是万物相连的宏大循环的组成部门。在艺术家的手中，物质不再是人类理念的中性承载体，也不再是无感的实体；它是活的，蕴含自身的意义编码。编码随时间演变，在物质中不断沉积出更深层的意义。在沉积过程中，编码也不可避免地碎裂——因为它们穿越了时间，而时间本身正是沉积的执行者。

在这里，我们不得不面对一连串深刻的问题：我们是否只能借助物质来映照自身？我们在镜中看到自己，难道不是因为我们能透过外物观察自己？物质所囊括的破碎意义最终是否指向的我们自身？也许，破碎的是我们？若果真如此，难道我们不该思考，也许物质便是超越性的载体？因为，是物质将我们凝聚在一起，是物质令我们与世界级他者互联。

本次展览精心策划，为观众留下极为深刻的印象：从全新的视角看待环境——它不再有待征服的敌方战壕，而是辽阔的共同栖息地。朱金石、沈文燮、川侯正与申美璟的作品促使我们重新思考：我们与自然世界、与构成自然的材料之间究竟是何种关系？他们促使我们将自身视为大循环的参与者，而非自然的统治者。在大循环中，我们不再赋予意义，而是发现意义，形式与物质不是对手，而是伴侣。在这一愿景中，主客体之间的边界逐渐模糊；人与自然之间那道不可逾越的裂隙架起桥梁，更深层、更和谐的共生关系也随之露出希望的曙光。

当我们走出这场展览，挥之不去的问题依然在脑中回想：倘若理解自我的关键，并非统治物质，而是倾听物质？倘若我们身边材料中蕴含的破碎意义，正是我们自身故事的碎片，只待被解码呢？倘若我们不再视物质为仆从，而是接纳物质如伙伴，我们是否就能找到通往超越的道路？——超越，并非脱离世界，而是进入世界。