

张朝晖：从“材料自觉”到“文化自觉”

采访人_ 于丽娜

库艺术= 库：您从小沉浸于水墨传统，之后又到纽约学习当代艺术，当您置身中国传统文化圈子之外时，对中国文化或水墨传统会有什么新的认识？

张朝晖= 张：我最初到美国，只是想在纽约这样的国际艺术都市中，去寻找两个问题的答案——现代艺术如何向当代艺术转变？亚洲艺术家为国际当代艺术做出了什么贡献？通过在纽约的博物馆美术馆系统几年的学习、实习和观察研究，我不仅深化了对艺术本体的认识，并开始思考怎样的亚洲当代艺术才能被国际舞台所接纳和被分享？

纽约具有历史性的人类美术史与共时性的国际当代艺术的双重语境，这里有来自世界各地的传统艺术、现代艺术以及最新发生的当代艺术都交织在一起。我当时能通过这样的文化环境来回望中国艺术的发展，是一件比较幸运的事，时常脑洞大开。当我在亚洲协会美术馆实习期间，恰逢高名潞策划的第一个中国当代艺术展“Inside/out”，当时他想展出刘子健等人的实验水墨作品，但受到了美国策展人的质疑——这些作品很难被纳入他们原本所安排好的展览叙事中，被认为与日本井上有一等人的水墨书法或者抽象表现主义的某些作品外观相似，而作品的张力又不如中国当时的政治波普之类的作品。

我在跟美国策展人的沟通交流中，曾提到：水墨传统对中国艺术家影响很大，但即使如此，依然有不少艺术家力图传达出革新意识。我不好说这些作品达到怎样的高度，现代水墨是中国当代艺术的一个重要组成部分，它的成熟和被认知还需要时间，所以高名潞有理由去呈现这些艺术所标示出的潜力和方向性。现在回想起来，我觉得自己当时的回答，还是蛮有分量的。当时当代艺术呈现出各种时兴的表现形式，但我还是相信水墨本身——它会像西方油画那样，在经过一百多年的风格演变和流派更迭，最终变为多种强有力的当代艺术表达。

库：您在水墨创作中，更多地保留水墨的“物质属性”，而不断消解它原有的“文化属性”。当水墨被还原到“物质性”以后，它是否已经跨越水墨的范畴，而成为一种当代艺术？

张：出国前，我在中国美术馆工作了八年。期间看到过各种水墨的发展势头和变化革新，但这些水墨实践受传统格式的影响，大多处于“民族性”的范畴里，而无法进入当代艺术的语境。在西方学人看来，水墨在宋元明清时期已经达到巅峰，而现在的水墨探索只是传统的延续，而没有表现出涅槃式的重生。对于这种情况，在“85 新潮”期间也有艺术家创作“颠覆性”的作品，但其破坏性大于建设性，完全切断了与传统的连接，反而失去了文化建设性的积极意义。另外，还有艺术家在抽象美学的层面上刻意追求画面效果，或模仿日本井上有一这类的动势和姿态，在反传统的名义下表现出唯西方化的倾向，但艺术个体性、文化主体性建构方面基本上是缺失的。

在这种情况下，我开始思索水墨发展的可能性。当时中国艺术家大多关注西方的波普、装置、行为等干预社会和政治的艺术，大概是因为重要的不是艺术吧，很少人关注极简主义这样的当代艺术本身中的纯粹性艺术。纽约是极简主义的大本营，它对我产生了深刻的影响，我的一位导师 Lynn Cooke 就是极简主义的主要推手。而且纽约读书时许多课都是在她任职的迪亚艺术中心上的，这个艺术中心是极简主义艺术的大本营，那里的艺术对我影响很大。我希望用极简主义的概念去革新水墨。极简主义艺术家注重对“物质属性”的挖掘。水泥、木头、钢板等物质材料，通过艺术家简单的表现形式，产生出物质属性的表达力。它对材料属性的重视，突出了媒介自身的特性，这其实是一种“材料自觉”或“媒介自觉”。比如建筑材料具有盖房子的功能，当艺术家将这种功能排除，只用它本身来组合，并摆放在空间里，这就散发出了“物本身”的魅力。在这种启示下，我试图回归到水墨的物质属性来进行新的建构，我将水墨传统的格式去掉，回到它最本质的元素——水、墨、纸。我通过一种归零的方式来探寻水墨的可能性，并从中提炼自己的感受性。

库：您曾经说过中国以前的笔墨实验缺乏自觉性、自主性，比如有些抽象水墨就是把西方抽象图式放大。那么作为中国的艺术家，在保留笔和墨这种传统媒介同时，如何建立起这种文化自觉性？

张：从上世纪八、九十年代，我持续关注中国水墨艺术的发展状况，但在今天看来，它的发展缺乏一种自主性和自觉性。这可以从两方面来看：第一，现代艺术的诉求是

“语言的创造”，而中国现代水墨的探索和实践，还处于“描绘性”“叙事性”或“制作性”的阶段。这没有挖掘水墨媒介本身，而是将水墨与其它材质相混和，以从中找到某种可能性。我并不否定这种方式，但我的实践是基于“材料自觉、自主”的层面，来体对水墨的本质进行广泛、深入和缜密的挖掘。

第二，我们对西方的学习，可以在形而上的理念层面，而非形而下的技巧层面。徐悲鸿和林风眠都曾到海外留学，徐悲鸿当时非常鄙夷西方现代主义流派，于是走上“西方现实主义+中国水墨”的路子，但这演变成为“用毛笔画素描”的方式；而林风眠的探索就显得比较高级，他将西方现代主义的表现手法跟中国水墨进行结合，由此创造出新的艺术面貌，这就是一种“文化自觉”。从我个人来看，林风眠的艺术更具创造性和纯粹性，我们今天也可以如林风眠一样，将中国精粹跟国际当代艺术相结合，从“材料自觉”可以引申到“文化自觉”。一个艺术家在中国文化背景下成长出来，要有这种自信，要相信水墨能做出好的东西来，当然在寻找自我个性的同时，又要跟自我的文化认同进行关联，这需要付出很多的努力。

这里，我有必要谈下对传统的再认识。谈论水墨，人们总爱说继承传统，我觉得水墨艺术的传统不应该仅仅拘囿于宋元以来的文人画，还应该拓展到两个更大的视阈。一个是中华汉唐以前的视觉文化传统，包括青铜、玉器、陶瓷、雕塑和建筑中，凝聚和浓缩的审美观。正如欧洲文艺复兴的艺术大师巨匠们是继承和挖掘 1500 年前的古希腊和古罗马的艺术风尚和人文价值。另一个更大的传统是从古到今的人类文化遗产，不论东西南北，古今中外，广泛吸收各种艺术营养，才能有希望突破水墨的传统藩篱，有所创新。巴黎和纽约分别成为世界艺术创新的高地，无不是当时当地的艺术都拥抱了整个世界。在这个意义上讨论传统才有踏实靠谱而且实际的意义，艺术家应该有这个自信和胸怀。

库：您的抽象水墨被芝加哥艺术博物馆收藏。在您看来，这意味着什么？西方视角下又如何看待水墨的文化价值和在今天的可能性？

张：今年我的作品被芝加哥艺术博物馆收藏，这令我十分欣慰。因为芝加哥艺术博物馆除了对世界艺术史进行系统的收藏，也对当代艺术进行专业梳理，具有很高的国际声誉和专业水准。他们对中国玉器、青铜、传统书画都有丰富收藏，而收藏纯粹抽象性的水墨作品好像是首次。在他们看来，我的这件作品既是有意思的抽象艺术，又具有超常的水墨性。当然，西方博物馆对作品的选择、收藏和研究，有其自身的价值尺

度和衡量标准，我觉得仅仅被一个博物馆收藏，还不能彻底说明问题，只有当不同博物馆对你的作品都有收藏，这才能体现出艺术家对国际艺术舞台的贡献性。

库：在 2017 巴西库里蒂巴双年展中，中国作为主宾国，推出了主题展“脉动——中国当代艺术展”。在此次展览中，您是唯一受邀参展的中国水墨艺术家，您如何看待此次参展？

张：巴西其实是抽象艺术的大国，这次展览为促使两国积极对话，所以更多呈现的是抽象性的作品，该展览由方振宁先生策划，有 28 位参展艺术家，我是唯一的水墨艺术家。以前中国水墨大多是以个展或团体的形式展出，它们很少被纳入一个综合、大型的当代艺术展中。我的纯抽象水墨作品，尺幅较大，它在展览中被作为一件代表性作品在显要位置呈现，受到当地很多专家和观众的关注，特别是巴西的文化部长和当地的市长都饶有兴趣地听我讲解，并同我进行了交流。在策展人看来，我的作品并未按传统水墨格式去画，而是根据我自身对艺术、生活，乃至对建筑、音乐的兴趣所进行的创作，它被认为既有纯粹的水墨特征，又在艺术上体现出独特面貌的抽象性绘画。

库：在此次巴西库里蒂巴双年展中，您的作品《光无限》以平面画作的形式呈现，而此件作品曾在宋庄以纸雕塑的方式展出过。您如何看待空间的改变，为水墨演绎出的不同风格和内涵？

张：水墨实践需要大量的时间进行尝试，当作品干与未干、托裱与未托裱、皱摺与不皱摺时，都呈现出不同的面貌，它产生出丰富的可能性。在宋庄展出之前，我认为这件作品并不突出，于是在展出时，我把它揉皱贴在了牆上，它在灯光下反而呈现出更为丰富的肌理和光影，这种处理让很多观众觉得很新颖。后来撤展时，我想用它包装卷纸，但当时被画廊老板孙玺祥制止了，那么大的作品，毁了怪可惜的，他让我回去再琢磨一下。当我把这张稍有破损的画，拿回来仔细观看后，发现宣纸的背面反而非常特别，于是我把背面作为正面来装裱。正面的笔墨浸透到宣纸的背面，呈现出一种半透明性，这让我受到很大的启发，我觉得应该以开放的态度看待水墨，对它表现出的各种可能性都不要忽略。

库：在您的装置作品《水墨维度》中，水墨跨越了传统的平面界限，打破了虚拟与真实，二维与三维之间的界限，为水墨开拓了多维空间的可能性。这种观念的构建和思考，受哪些方面的影响？

张：国际极简主义谱系中纯粹的平面作品并不多，它主要是在室内外空间里进行安置和展示，我在水墨创作中融入极简主义的表现手法，来探索水墨的空间性。但与极简主义不同的是，我通过水墨画制造出一种幻觉和想象。在这件作品中，我在一个墙角的三面，放置一笔笔线条绘就的水墨画，画面本身带有一种空间性，然后再通过置于墙角的独特组合，从而构建出一个新的三维空间。画面的空间性与空间性本身相叠加，给人一种深邃幻觉感，它像一个数字化的黑洞，在展览现场引起了观众的诧异和兴趣。

库：在您的作品中，光用西方的“焦点”透视，在画面中央制造一个中心；而线的呈现却似乎以东方“散点”透视或当代的“去中心化”的方式表现。这带有您何种的思考？

张：我的初衷不是为了描绘光，而是在笔画线条和濡染浸润间，光泽感偶然间从画面浮现出来，如同灵光乍现。笔墨有灰度、层次和空间，所以光感从画面中好像自然地浸了出来。这些从画面浸透的光感，又带给我新的感受性和好奇心。于是我带着这种感受性再来观看建筑，现代建筑不同于西方写实绘画对光的描绘，它通过空间的折射来过滤和操作光，从而制造一种光之迷境和漫幻的空间意识。比如安藤忠雄的十字教堂，它给光做出一个格式，于是光与建筑变成了一体，从而产生神圣之感。当我从建筑的观看，再返回到“光”本身，我发现自己看到的光不是直接的。比如月光照到了竹林，再透过竹林照水面，水面的波动又折射了光，以及水中倒影的光，这在中国古诗词的文学叙事中，多有这种“光”的表达，特别富有诗意。我觉得把这些审美感受转换到画面上，也是非常有意思的抽象，通过“光”我们可以穿越到古今中外。

在中国传统绘画里，“线”并没有独立出来，而是服务于描绘性，比如对衣纹、衣褶的勾勒。我在水墨实践中，拓展了线的直曲、粗细、水感、光感、空间感等，从而让线条生发出艺术的感染力。线条在我的作品中就是“一画”，通过不断的重复或渐变，产生出更多的层次、空间，然后产生光感。

库：您最早站在西方现代主义的角度来解构水墨，作品里的“网格”呈现出极简和硬边的风格，而现在的作品似乎是对以前作品的局部放大，也多了晕染。这是否意味着您在观念上，开始了西方到东方的转向？

张：我早期借鉴了西方的某种格式，比如我作品中的格子状结构，它看起来非常理性，同时具备了美国著名艺术评论家 Roselind Krauss 所论述的现代性的特征。在与格子结构有关的水墨表现中，我摒弃了制作性，而保持笔墨的书写性和绘画性，但我后来感觉在这种形式下，还是会限制水墨的写意性的自由发挥，于是开始用大和粗的笔触进行新的探索。我用水墨在宣纸上，呈现出一种与传统相关的写意性，但它又是抽象的，我把它称之为“写意性抽象水墨”。国际艺坛很少有人谈写意，因为这属于传统中国艺术的范畴，但我希望把它带入当代语境里。我觉得艺术无论东西方，各地的传统文化艺术都是大家共同的遗产，艺术家可以自由地学习、借鉴。“绘画性”属于西方油画的概念，它讲究的结构性是中国绘画里没有的，所以中国绘画里也未曾提及“绘画性”，但我觉得中国的写意性抽象其实就是一种中国式的笔墨“绘画性”。

库：您的作品在形式上，保持了对西方现当代的关注，却在美学上追求水墨传统中一些很高级的审美品质，比如纯粹、清澈、透明、气韵、灵动、生机和意境等。将东方审美的内在品质转化为当代语言，这一过程是怎么完成的？

张：在中国传统美学的范畴，意境是很特别高级的词汇，但这些年大家好像不谈意境了，似乎它只用于前人的作品。何为意境？意是人的主观感觉和认知，境是跟主观感觉相契合的客观环境，而意境就是人的主观感觉跟客观环境相碰撞，所焕发出的审美想象。在唐诗、宋词或中国传统绘画中，意境的寻求是“诗画相融”；在西方经典绘画中，艺术家通过语言的建构，从而传达出他对社会的认知和生命的体验，其中所表现出的强烈感染力，也可以用意境来理解。今天的时代复杂而多元，艺术家在内心世界与外部世界的对话中，也要力图探索和建构新的意境，这也是我水墨探索所致力于的方向。

比如“灵动”一词，灵是什么？是雪底下有火，是雪与火碰撞时冒出的一股烟。这可能是按《说文解字》的说法来阐释，它在动态中焕发著美妙和生机，从而生发了“气韵生动”。我去年在芝加哥展出一件抽象水墨作品，它里面有光感，有暴风雨之前浓云密布雷电闪烁的意象，所以我以诗句“金风玉露一相逢”来命名这幅画。芝加哥大学 Smart 艺术博物馆的馆长特别喜欢，要收藏。问我标题是什么意思。我说它很难

直译为英文，我索性译成“inspiration”，其意为“灵感的来源”，灵感就是火花的碰撞，亦或相爱慕男女在目光相交汇的一瞬间的心理感受。我将自身情愫和审美意趣，通过抽象性水墨语言传达出去。

库：您一开始是想通过西方现代主义观念转化水墨传统，最后您的作品中仍然透露出这种东方的审美品质，这是否是留存在中国艺术家或您身上的溶于血液的一种审美意识？这是否比水墨本身更重要？

张：你说的很有道理，这肯定比水墨本身更重要，但它也需要一种工具的承载。今天的互联网时代，我们获取资讯更加便捷，所以无论是东方、还是西方的艺术，都是人类文化的共同财产，但如何内化为自己的艺术发展的滋养，却不是简单地面对数据和信息就能达到的。艺术家作为独立的个体，可以任意去采集自己感兴趣的事物，然后创造出属于自己的作品，这才是真实且富创造性的。在艺术中，人性的自我完善和自由表达最为重要，艺术作品只是这个过程的见证。