

光 / 墨

陈慧君

“我住在加州，那里的阳光有种神奇超然的质感……我甚至觉得可以触摸得到这光。它是洒下来的，连影子也如此。当我说可以感受到这光里面的物质时，其意味就在其中……”[1]

郑重宾，2012

欣赏艺术家郑重宾作品所带来的体验，非笔墨所能形容，让人既熟悉又陌生，甚至感到有些与现实对立的矛盾。黑白的色调、半透明感与水墨画这种传统媒介有关的美学元素，赋予新的注解语言；水墨质感、与水墨画这种传统媒介有关的内涵特性，富于魅力；暗淡和光亮的色泽感，表现出墨的物质性，墨变成了一种当代的材质。作品本身发出的光泽，仿佛是暗淡光线下的光环；光和影在画面上的多重变化，气势非凡；几何形象被赋予微妙的情感，即在界限定义内，但又在其外；艺术家把作品视为物体来呈现和处理，让作品与它所属的空间相融合。郑重宾的作品基本上是平面形式的，但发挥的是作品与环境的视点，其层次丰富的黑白与水墨表面上的触感，不透明性和反光形态之间移位，其墨韵不仅解释作品的深度，同时又能延伸，甚至以作品剪裁画面以外的空间，让观者在物和实体空间的感知关系中去体验。对我来说，如此的经验，就如在2012年8月9日当天，即强大台风海葵袭击上海的翌日，在断电的上海郑重宾工作室看到了他的作品，光似乎从画面中影射出来，在幽暗中散动着微光，也犹如洪水一样涌出，让人为之的感动。

这次在北京的展览，呈现了过去两年间郑重宾的创作理念及其变化，对艺术家来说，意义重大。1958年由前苏联和东德援建的无线电厂现为郑重宾个展的展示空间---亚洲艺术中心。包豪斯式的建筑空间与布局十分独特，郑重宾的作品何尝不是对它的一种回应。画廊的空间纵深，挑高七米，自然光会从屋顶东西两侧的窗户斜射进来。画家直接介入画廊空间，把画廊墙面视以画界进行整合，个别或成组的作品在墙壁这大背景下所特定的方位。郑重宾采用黑白二色，让黑色作品“消失”于黑色背景，“显现”于白色墙壁。让观者更能领悟水墨媒介所包涵的“深度性”、“表面性”和“物质性”概念[2]，北京展览将呈献艺术家视觉语言系统中的所有三个同时并行的创作系列，即建筑系列(2009、2010-)、几何系列(2011-)和变体系列(2012-)。善于运用多语言体系的艺术家郑重宾以启发现场空间特性为参照，赋予独特的相关视觉语言。

郑重宾是在两三年前(2009/2010)开始创作建筑系列。这系列背后的概念，就是把绘画视为所属空间其中的一个建筑性元素，因此作品却在实际空间或现场完成，而非画室。艺术家把作品当成构造板块般进行剪裁和重构，不断汇合、分离，以致变形成为各种形态结构。郑重宾把玩的是墨的双重属性：即其可视性和非可视性，并把水墨物化，让媒介成为物体。几何系列则在一年前诞生，当时艺术家正开始探索绘画和边缘的关系。郑重宾尝试把绘画的固定几何形式与水墨这一媒介的流动多变的质感结合起来。艺术家认为几何学是西方艺术的主要语言、观念和逻辑，与极简主义、条理性、重复性和不带情感色彩的空间理解性有关联[3]。另一方面，水墨画是有机、富流动感且能亲近的，它充满东方传统艺术中的含蓄韵味。郑重宾试图以水墨的不固定流动质感打破几何形象的僵硬框框。他通过光和影的交汇互动，水墨的半透明性和白丙烯颜料的不透明性，传递光的物质性。艺术家也积极探索着绘画和方寸纸张

之间的关系，发掘内外其中所显露或隐藏着的涵义。变体系列是第三个系列，是今年以来的作品，创作灵感来自墨这个媒介的变体，以及与之相关的“气韵”概念。变体多指的是来自“墨韵”和“气势”的传统语系。

北京展这次的焦点源于 2011 年的几何系列作品。摆放在主展墙作品---《斜形的长方形》（2012）由两个“似乎重叠着”且造型不规整的四边形平板组成，“前景”为黑色平板，“背景”为白色平板。黑色暗影界定了仿佛在发亮的白板边缘，自身便包涵着“广阔无垠的白光”。另一方面，白色丙烯颜料似乎自覆盖着层层硬化黑墨的黑板深处渗入表层。拥有透明和不透明特性的白板，被赋予一种非物质的纯光特质，这让人想起罗伯特·艾尔文（Robert Irwin, b.1928）照亮薄纱前后以模拟日光的做法[4]。另一方面，黑板采用“光影深浅对比的绘制手法”完成，磅礴气势震撼人心；这种光影对比是巴洛克时期暗色调派（Tenebrists）画家卡拉瓦乔（1571—1610）和伦勃朗（1606-1669）擅长的手法。整个画面一片漆黑，唯有右上角处闪烁发亮。“表现强烈情感的浓密黑团”似乎飘荡在镶着顶端朝永恒延伸的白色边缘发亮处。相互交织的黑白板那种替换移动，已经到了几乎失去平衡的地步，气势灵动。传统中国水墨画的“留白”不再是种消极的背景，而是通过“白色的呈现”，成为主动积极的主角 [5]。《斜光体》（2012）是由三个以斜轴为定向的平行且相互交叠的四边形组成。重复性的几何元素组合，似乎有效地传达日夜更替的循环不息。黑板夹在两片长方形白板之间—其中一片拥有浮云般的不透明性，另一片则富有倾洒而下的光线之半透明感。黑板裂开的表面被浓厚的黑墨覆盖，传达了材质的某种脆弱性。白色丙烯颜料渗入裂开的黑墨表层，形成画面上不规整的图案。从某个视角或照明角度来说，黑板上那反光的墨彩会呈现褐色，这是由层层相叠的色彩效果造成的。观者看画的体验过程和结果，取决于他在展厅内（相对作品而言）的位置以及看画的时间（白天或晚上）。四边造型令人想起马列维奇的“黄色四边形”帆布油画（Supremus, 1917），还有较近期由特勒尔（James Turrell, b.1943）所作的“天空之间”（Sky Space）系列对光影的拿捏—后者在一个封闭空间内让光线和黑影透进屋顶隙缝，造成视觉上的强烈对比。两位西方大师对光之体验的表达方式与郑重宾相仿。

几何系列的另外两组作品于近期完成，是郑重宾在考察了展览空间并在该空间内“静思”后的一种反映。作品可以被视为郑重宾对马列维奇(1878-1935)以光和墨创造象征性黑白方形的重新诠释。《墨型-No.1》到《墨型-No.3》（2012）黑暗抑郁的方形模块那冲突跌撞的架构—包括单色系表面、几何图案、“戏剧化亮光”和交织于宣纸上的黑白色形象，在在为画面营造出模糊感。三个黑色方形模块上裁剪出来的几何造型包括：一、平行四边形；二、加长且不规则的四边形；三、方形。这些造型被放置到画面时则稍作扭曲，光线的白色轮廓因此被显露出来。从某个角度上，我们可以看到墨彩反射着褐色，若沿着顺时方向回头看，就能察觉到“黑方形或四边形”序列从最初的《墨型-No.3》变形成在《墨型-No.2》和《墨型-No.1》的其他可能性。这个视觉变体的轴心是倾斜着的，连带还有数个“重叠交替的几何图形”，最终产生一种动态的视觉效果。另一方面，郑重宾尝试在《延伸了的空间》（2012）把作品扩展至画框外，让它直接与展厅墙壁、地板接触。这个派生体的色调以浅灰色为主，富有含蓄感，然而召唤观者直接由最后剪裁出来的方形进入画面的这种姿态，则是极大胆的一个方形已经融入展厅成为墙壁和地板的一部分。郑重宾通过上述两幅近期来自几何系列的“走出来的画”，成功地“走出画框”；中国传统水墨画相对而言则属于“走进去的画”。

北京个展最特别的一点，在于场地，即富有包豪斯建筑风格的旧工厂，它高达 7 米的天花板边上的一排窗口，能够让大量的自然光照亮室内。郑重宾的变体系列和建筑系列作品被安置在这个独特的建筑环境中。属于建筑系列的《融化的几何 A》至《融化的几何 D》（2012）是由四幅狭长的绘画组成，作品占据了大部分主展墙，有天花板般高，气势恢宏。郑重宾掌握着黑墨和白色丙烯之间的融会交织，让它们“融化”于一体。每幅屏条由两张四尺长的宣纸组成，连接处稍不对齐。《融化的几何 A》以白色为背景，黑墨侵占着部分画面。《融化的几何 B》的黑色屏条的顶端闪烁着褐色异彩，画面上的白色丙烯颜料滴洒其中。《融化的几何 C》的浅淡水墨色似乎已经融化于白色丙烯屏条深处，并以灰色调充斥着整个画面。浮现于《融化的几何 D》的一片灰色中的是一道发亮的白光。两道交叉对角线不断出现在四屏条的中心轴。屏条上下部位的两个完全相同的三角形，从发亮的白色变幻为不透明的黑色、不透明的灰白以至透过灰色表面的白光，营造出深度和容量，以及中心轴出现漩涡的幻觉。

高达七米的展厅右边尽头处展示着郑重宾的两幅建筑系列作品，正与设计独特的场地之空间历史进行一次对话。《黑光》（2012）予人的第一个印象是一幅形式均衡、条理井然的作品。然而打上灰蓝色印记的斜板和黑板穿插其中，带来了冲突感：灰蓝色印记是艺术家用平实的干笔在白色背景上绘制而成的，而黑板则用湿润的笔墨完成，白光透过黑板向外照射。画笔一上一下的动作不断重复着，无始无终，仿佛把画面扩展到上面、下面或者边上的空间，忽而进入画面，忽而从中出来。空间布置暗示着一个观念性精神容量把作品和环境状态联系起来。《斜光》（2001-12）之前曾在德国展出，当时的展厅天花板很低，现在则重新摆放在这拥有高顶的空间里。光线填满黑白直线之间的裂隙处，更进一步，光线被控制于画面，意味着光的存在和艺术家“凝固”光线的尝试[6]。

我们可以看到甚至“摸”到他通过作品试图要表达的光和墨之物质性。此展览试图阐述郑重宾那种游刃于光与墨之间的状态——毕竟中国水墨传统媒材与曾在中国杭州受训的艺术家文化背景息息相关，而他在定居地美国加州旧金山接触的则是光的特殊感受，犹如众多当代美国艺术家迁居至亚利桑那州那样，置身于该区域独特的地理现象和视觉对应。我们不禁要问：艺术家为什么选择墨和光？六十年代出生上海的郑重宾，12 岁开始学习书法、素描、光线，阴影和水墨，后来进入著名的杭州浙江美术学院（现为中国美术学院）学习传统水墨画、线条和水彩。他在浙江美院国画系专攻人物画像。历史悠久的浙江美院创建于 1928 年，前身为国立艺术院，是中国第一所综合性的国立高等艺术学府，校址设在杭州西湖边上，杭州在当时的中国是研习西方现代主义风格的中心。郑重宾在 1985—86 年间，首次在水墨中加入丙烯颜料，为的是表现墨的物质性，触摸感和扩展墨的语汇量，并探讨墨作为材质的潜能。离开中国之前，郑重宾的艺术创作充满反传统意味，致力于要摆脱水墨画传统的语言模式，让他投入的是对多重形态的变异和在水墨材质语言上的拓展。进而扩展当代水墨语汇量和它的表达强度。郑重宾后来获得国际奖学金，远赴美国旧金山艺术学院修读硕士课程。到了美国后，郑重宾暂停了使用水墨为媒介，转而在旧金山艺术学院学习概念艺术、表演艺术、装置艺术。旧金山艺术学院在二战后是研习抽象表现主义的中心，它肯定并扩展了现代与后现代的艺术创作探讨，形式融合了各种实践领域，包括表演艺术、概念艺术、新媒体以及政治和社会纪录。郑重宾的硕士毕业作品是个装置艺术品，以氧气钢瓶，钢板和电热为素材，表现出材质的物质性和内在能量。他对于加州阳光尤其是他对海光与原始丛林的阴影与空间感的体察，并受到加州光与空间观念艺术家如詹姆士·特勒尔（James Turrell，B1943）、罗伯特·欧文（Robert Irwin，B1928）和道格·惠勒（Doug Wheeler，B1939）的影响。这些艺术家对艺术本体语言和

感知现象十分投入，包括光、体积、重量和比例的视觉转化，在空间中的拨动以及采用透明、半透明或反光材料加强观者对光的感受和体验。郑重宾关注到上述领域，以水墨媒介表现性的深刻理解，其艺术创作因此呈现出绘画语言上的多元化，从水墨自身特性到观念的介入，对于常规界限的挑战，可谓涉及广泛多样。

郑重宾 90 年代中期又开始创作，他认为在横贯中西间的感知性和艺术语系里面具有的异同并存的潜能。犹如马列维奇和石涛的艺术实践---马列维奇的作品摆脱了绘画的规范，让人们重心审视绘画的问题，并“从其中走了出来，从而改变空间与绘画的既有定义”进而促成后者对于绘画的再思考。清初山水画家石涛(1642-1707)的作品，则展现了姿态上自由进入或走出画面的动能，他的点线用笔暗示着行为延伸至画面意外的形态语义。对艺术家来说，特勒尔和晚明清初中国画家兼书法家八大山人（1626—1705）之间的共同点在于对自然环境中现象的发现。将不可视变为可视。其主题是用自身体验以主体转化为可感客体的体现。通过光的采用和空间的衔接，就能稍微改变环境，增加观者对未体验过的感知；或又是通过物象形态的引领，提供在象以外的视觉角度。郑重宾从中西艺术体系上的比较，认识到“视觉观念的重要，它重要的是在于发现艺术而非创造艺术。”他关心的不是技术性视角，而是有关绘画的语系问题。对艺术家来说，回到水墨创作以及他所熟悉的媒材，是再自然不过的决定。郑重宾以墨作为媒材以墨的物质特性体现了相关的透明性，不透明性，渗透性、可触感，体积感，容量甚至于重力感。他在水墨画的文化属性中看到以这种媒介作为题材的潜能。郑重宾独特的多语系的视觉语言，是以他的体验和游刃于光和墨之间的产物---这一光之物质性体察源自加州，而他对墨这种媒介的理解，却更为我们展现了他对于两大陆之间的文化二元性的思考的范例。

[注解]:

[1]画家 skype 电话访谈（旧金山—新加坡），27.09.12

[2] 画家访谈（新加坡），13.10.12

[3] 台风海葵袭击上海之后电流中断期间的画家访谈（艺术家上海画室），09.08.12

[4] Robert Irwin: "Doors of Perception" Art in America, December, 1999, pp. 73-86

[5] Unframe Malevich!: Ineffability and Sublimity in Suprematism Author(s): Branislav Jakovljevic. Reviewed work(s): Source: Art Journal, Vol. 63, No. 3 (Autumn, 2004), pp. 18-31

[6]画家 skype 电话访谈（旧金山—新加坡），08.11.12