

基因变异
——走向观念主义的水墨艺术
(Gene Conversion: Ink Art towards Conceptualism)

王端廷

以文人为主体的、以写意为内核的水墨画是中国传统绘画的代表性样式。实际上，文人画和水墨画是同一事物的两种称呼。文人画之名缘自艺术主体分类，水墨画之称基于艺术本体划分。水墨画自唐代兴起，随着文人画地位的提升，至两宋已臻成熟，后经元明不断延续，至清代走向衰落。按照高居翰的说法，“写意手法的普遍使用，是清初之后中国画衰落的重要原因，也许是最重要的原因”。

清代覆灭之后，一百多年来，水墨画经历了三次变革，分别是写实主义、形式主义和观念主义。

“五四运动”先驱陈独秀在 1918 年指出：“改良中国画，断不能不采用西洋画写实的精神。”从那时起，西方古典写实主义受到中国人的青睐，也成为水墨画弃旧图新的榜样。徐悲鸿是将水墨画从写意向写实转化的开拓者，写实主义手法和观念的引入，不仅提高了水墨画再现客观世界的能力，而且将文人画的价值观从消极避世转向了面对社会现实，从而从根本上改变了水墨画的性质和面貌。以素描为基础的水墨画创作方法变成了我国美术学院的教学方法之后，写实主义成为我国学院派水墨画的标准样式。不可否认，经过写实主义的改造，水墨画，特别是人物画取得了突出的成就，已成为今天主流意识形态最为倚重的艺术品种之一。

林风眠同样是传统写意水墨画的革新者，与徐悲鸿不同的是，他采用的是西方现代形式主义的观念和手段。实际上，林风眠与徐悲鸿是于 1919 年同时赴法留学并用不同的策略对写意水墨画进行改造的，应该说，在改造传统水墨画方面，两人本是同一个战壕的战友。但是，由于写实主义与形式主义在西方原本分属古典与现代两个时域、两种观念的艺术，因此徐悲鸿的写实主义与林风眠的形式主义之间竟形同水火、不共戴天。尤其是在 1949 年之后，由于意识形态和政治功利主义的介入，使得徐悲鸿的写实主义备受推崇，林风眠的形式主义饱受排斥。直到改革开放后，林风眠的形式主义艺术才重获生存和发展的良机。尽管长期受到压制，由于林风眠的学生赵无极、朱德群和吴冠中等人的大力推进，形式主义的水墨画仍然结出了丰硕的果实。值得一提的是，由于林风眠及其门徒的形式主义水墨画更多地吸收了西方现代表现主义的因素，而表现与写意具有一定程度上的相似性，因此这类绘画被看作是中西融合的产物，赵无极、朱德群和吴冠中的绘画被当作中西融合的杰出典范。

虽然写实主义和形式主义给传统写意水墨画带来了语言和观念上的创新，但无论是徐悲鸿的写实主义水墨画，还是林风眠的形式主义水墨画，它们仍然只是纸面上的革新，二者都还没有抛弃毛笔、水墨和宣纸等传统绘画材料，真正给水墨画带来脱胎换骨的革命性巨变的是观念主义的出场。

观念主义水墨艺术 (Conceptualistic Ink Art，以下简称观念水墨艺术) 是'85 新潮美术运动的产物，是水墨画在西方观念主义艺术激发和影响下发生的根本性蜕变。超越平面，超越写意，走向三维和四维空间，观念水墨艺术以一种完全不同于传统写意水墨画的面貌呈现在世人面前。水墨装置艺术、水墨行为艺术和水墨影像艺术是观念水墨艺术的三种主要样式，也就是说，观念水墨艺术是水墨装置艺术、水墨行为艺术和水墨影像艺术的总称。

虽然早在'85 新潮美术运动时期就产生了观念水墨艺术现象，但观念水墨艺术的概念却是较晚出现的。在 1996 年 6 月 5 日至 8 日于广州华南师范大学召开的“走向 21 世纪的中国现代水墨艺术研讨会”上，著名批评家黄专第一次提出了“观念水墨” (Conceptual Ink)

这个概念，他随后在《江苏画刊》1996年第10期发表了题为《王天德的“水墨菜单”：观念水墨及其文化可能性》的文章，以王天德的创作为例进一步阐释了“观念水墨”概念的内涵。1999年鲁虹发表论文《走向观念表达的水墨艺术》，附和并支持了黄专的观点。据说，后来黄专本人不再提这个概念了，但并不影响这类艺术的不断发展。

需要指出的是，当达达主义的领袖杜尚（Marcel Duchamp，1887—1968）于1913年利用现成品发明观念主义艺术时，这种艺术具有反审美、反传统和反艺术的动因和功效，换一句话，观念主义被发明的目的是反叛既定艺术标准的。今天人们普遍接受的观念主义艺术的基本属性是批判而非审美的说法也由此产生。然而，西方艺术的发展始终遵循着“否定之否定”规律，当20世纪50年代新达达主义（也就是波普艺术）兴起时，观念主义由反艺术变成了新的艺术样式。杜尚1962年在写给他的朋友汉斯·里希特（Hans Richter）的信中说：“新达达主义，又有人称新现实主义、波普艺术和集成艺术等等，是一条容易走的路，那就是靠搬弄达达主义搞过的东西过日子。当我发明现成品艺术的时候，我原是想揶揄美学的，而新达达主义者却捡起我的现成品，还从中发现了美。我把瓶架和小便池向他们的脸上扔过去表示挑战，而如今他们竟会认为这些东西就是美而赞赏不已。”杜尚的这段话确认了这样一个事实，就是作为观念主义艺术的现成品已经从最初的反审美、反艺术的“意在象外”的象征物最终蜕变成了新的艺术传统和新的艺术样式。由此我们看到在杜尚与他的后继者之间创造和发展的历史合理性和逻辑必然性。我们还应该看到，杜尚提到的新现实主义艺术还仅仅只是赋予了现成品以形式美的价值，并不强调通过现成品表达更深刻的精神内涵，这从法国艺术家阿尔曼（Arman，1928—2005）的集成艺术、塞萨尔（César，1921—1998）的压缩艺术和罗泰拉（Mimmo Rotella，1918—2006）的拼贴艺术作品中得到了充分的证明。到了当代艺术时期，观念主义艺术作为一种成熟而流行的艺术样式被艺术家们注入了越来越丰富、越来越深刻的内涵。

正如上文所述，观念主义艺术自问世之后便发生了性质上变化，当20世纪80年代装置和行为等观念主义艺术进入中国的时候，它们已经成了绘画和雕塑之外新的艺术手段。由此可知，观念水墨艺术与其说是对传统写意水墨画的背叛，不如说是对水墨表现能力的拓展。尽管观念水墨艺术符合德里达（Jacques Derrida，1930-2004）的解构主义（Deconstructivism）理论，它彻底打破了传统写意水墨画的语言规范、创作原则和欣赏习惯，赋予了水墨以崭新的面目。应该说，这是中国水墨画产生一千多年来最具有飞跃性和颠覆性的变革。

追溯水墨观念化的历史，我们不能不提及已故美籍韩国艺术家白南准（Nam June Paik，1932—2006），1962年他在西德威斯巴登国立博物馆举办的“激浪派国际新音乐节”上创作了一件名为《头禅》（Zen for Head）的行为艺术作品，他用自己的头发当毛笔，蘸上墨汁，在画布上画了一道线，直接用身体表达了禅宗的顿悟观念。这是东方传统水墨艺术向现代艺术转换的一个杰出例证，也是第一件进入国际学术视野的观念水墨艺术作品。

谷文达是我国观念水墨艺术最早的实践者，上个世纪80年代中期，这位浙江美术学院中国画研究生班毕业留校的青年艺术家就开始了超越传统绘画的水墨新试验。他用“正反的字”、“错位的字”和“无意的字”等经过破坏的汉字绘成大幅水墨画，在消解文字意义的同时也颠覆传统写意水墨画的审美意义。谷文达最早的具有典型性的观念水墨作品是创作于1984年的《静则生灵》和《他X她》，他本人后来在《水墨炼金术》一书中对这两件作品进行了介绍：“在万曼先生的盛情邀请下，1984年始，我参加了‘瑞士洛桑国际壁挂双年展’。我的创作的切入点是水墨画与混合材料的装置艺术，做了两件大型水墨装置作品：《静则生灵》和《他X她》。这两件作品既是立体的水墨画，立体的水墨艺术，也是我整个创作过程中重要的两件作品。”

1986年6月22日至7月1日，“谷文达画展”在西安美术学院画廊举行，展览分开展和观摩展两个部分。公开展是传统中国画和书法，观摩展是他的试验作品“文字系列”。

观摩展是一次性的，是根据特定环境设计的三维空间的装置艺术。高大的展厅为纵向深入的长方形，迎面是两排 7 条从屋顶垂落地面的巨幅水墨画，纵深处还悬挂着 4 条同类画作。画面上形象和图案大部分就是正反错漏的文字和朱红的圆圈。这些条幅作品无衬，随气流而微微飘动。座落在条幅水墨画中央的是一个近人高的金字塔形构成物，背向展厅的一面是入口，金字塔的内壁贴满了谷文达作画时各种行为的照片。对于当时的艺术界来说，这个展览的反叛性令人震惊，相对于“瑞士洛桑国际壁挂双年展”的参展作品，这个展览对国内艺术界的影响来得更为直接、更为巨大。谷文达后来的《碑林·唐诗后著》和《谷氏简词》等作品都是他对观念水墨艺术的深化和拓展。

作为最早的观念水墨艺术实验，谷文达的创作在艺术语言上还带有一定的混杂性，在其后的观念水墨艺术家的创作则呈现出清晰的类型化特征，也就是说，它们可以明确地被归于水墨装置艺术、水墨行为艺术和水墨影像艺术等门类，因此我们也可以对这些创作进行分门别类的评述。

水墨装置艺术

所谓水墨装置艺术就是利用水墨、宣纸以及其他非传统艺术媒介创作的具有中国文化品格的场域化的空间艺术。

徐冰 1988 年 10 月 15 日至 23 日在中国美术馆举办了“徐冰版画艺术展：析世鉴”，这是一个一件作品的展览，这件后来被称为《天书》的作品是由 1250 个自创的不可辨认的汉字通过木板刻印方式并按宋版书形制制成的几十米长卷和书籍。长卷在空中展开，两端悬挂于天花板，书籍铺满地面，整个作品形成一个铺天盖地的场域空间。那些“伪汉字”由象形文字衍化而来，但却完全不可解读，没有交流功能，也没有任何含义。徐冰自己后来这样解释《天书》：“这是一本在吸引你阅读的同时又拒绝你进入的书，它具有最完备的书的外表，它的完备是因为它什么都没说，就像一个人用了几年的时间严肃、认真地做了一件没有意义的事情，《天书》充满矛盾。”从 1987 年开始到 1991 年结束，徐冰一共刻制了四千多个“伪汉字”。这是一个费时长久、规模浩大的工程，也是一个能够不断发展的项目。可以根据不同的地点改变装置的方式，也可以采用计算机技术并大量生产可供收藏者收藏的书籍。

1990 年 3 月，徐冰在 5 个助手的帮助下，花了 24 天，在北京金山岭长城用宣纸和墨将一段墙面和一个烽火台拓印下来，又花了几个月时间把所有的拓片拼接、装裱并组装成了一个巨大的装置作品。这件名为《鬼打墙》的作品试图保留并呈现长城斑驳粗糙的现实面目，唤起人们对悠久历史和古老文化的记忆。与《天书》相比，这件装置作品更具有水墨艺术的品质。

从 2004 年开始，徐冰创作了《背后的故事》系列山水装置作品，他利用毛玻璃、灯光和各种非绘画材料制造出一幅幅山水画投影。从正面看，它们是传统的水墨山水画，山水树石、亭台楼阁和高人逸士一应俱全，甚至具有气韵生动、意境空灵的效果；从背面看，粘贴在毛玻璃上的是树枝、纸、麻、塑料纸和透明胶带等物品。那些山水影像正是通过这些物品的精心布置和组合并借助灯光投影实现的。徐冰的《背后的故事》系列山水装置作品挪用和复制的都是中国古代绘画史上的名作，先后被仿造的有戴进的《松柏贺寿》、龚贤的《山水图》、黄公望的《富春山居图》、董其昌的《仿黄公望山水卷》、《岩居图》、《烟江叠嶂图》、王时敏的《无题》山水画、赵孟頫的《水村图》和王鉴的《仿许道宁山水》等作品，他还仿造过日本和韩国的古代山水画作品。

相对于《天书》，《背后的故事》系列山水装置作品更体现了徐冰的中国传统情结，他甚至说到，如果现在回过头去选专业，自己有可能选择国画，“学国画并不是我想成为一名

国画家。而是通过学习国画，让自己的知识和教育结构补充更多的中国文化。我觉得这对人一辈子都有好处”。

对于这类作品，美国哥伦比亚大学教授韩文彬（Robert Harrist）曾写道：“徐冰的创作对艺术和视觉的关系与矛盾进行了探索，探求图像和媒介的关系。徐冰的创作延伸了中国传统画家用现实主义的方式，将山水景物描绘在二维纸面上的这一传统。他的创作看上去像是山水画，但实际上既没有山水也没有绘画，而是用立体材料营造出二维画面的意境，而画面实际上只存在于空影之中，像风景的灵魂在与古人神交。徐冰就像一位魔术师，能够在创造出一种影像之后再告知你影像的秘密是什么。”

值得一提的是，徐冰的《背后的故事》系列山水装置作品都是在展览现场制作完成的，在展出结束之后，作品都被拆除，化为乌有。由此可知，徐冰的这类作品不仅抛弃了中国传统山水画的创作手法和观念，也背弃了既有的艺术欣赏和收藏习惯。这样的创作是对水墨艺术传统的彻底颠覆。

1994年，王南溟完成了装置作品《字球》，他先用毛笔和水墨在宣纸上进行书法创作，然后将这些书法作品团成一个个纸球，最后将数以千计的字球以堆积和悬挂的方式展出。这些字球可以在各种空间展示，也可以组合成各种物品的形状，例如沙发形状。这件作品的创作耗费了几个月时间，王南溟还将书写和卷纸团的过程用录像机记录了下来。这件装置作品先后在上海和北京展出过，引起了艺术界的关注。

王天德 1996年创作了《水墨菜单》系列装置作品，他用泼墨宣纸水墨画把餐桌、椅子、罐子、酒瓶和餐具全部包裹起来，用毛笔替代筷子，用线装诗集代替菜单，并在墙壁上挂满了泼墨条幅式水墨画，营造了一个立体的水墨空间。黄专写道：“这件作品进行了水墨艺术中由经典化文本（诗集）向世俗化文本（菜单）的转换；官方话语系统（御批）向民俗话语系统（菜谱）的转换，以及历史向度（水墨、书法）向当代问题的转换，它提示的问题是双向的：既批判了传统文化的保守性，也提示了这种文本直接进入当代文化语境的可能性”。王天德的《水墨菜单》将平面的水墨画变成了三维的装置作品，从而从功能和价值两个方面完成了水墨艺术从传统写意性向现代观念性的转换。

张羽是一位长期致力于观念水墨艺术探索并对该领域边界的拓展做出了巨大贡献的艺术家，他不仅通过创作，还通过写作和策展来推进观念水墨艺术的发展。他从上个世纪90年代就开始了“超越笔墨”的实验。1991年，他放弃毛笔，尝试“指印”手法，但那个时候没有人能理解。直到2001年他重新进行“指印”创作，并持续推出的大量作品时，才引起了艺术界的极大关注。张羽的“指印”作品就是用手指头蘸墨按压在宣纸上，让宣纸上留下密密麻麻的规则凹状墨痕。除了最早使用的黑墨水，他后来还使用过红色墨水，最后只用清水，水干后，宣纸上只留下一片指头按压出的凹状痕迹。张羽的“指印”作品既是一种“禅修”式的行为艺术，又是一种形式化的“痕迹图像”；这些作品不描绘形象，它们记载时间。这类创作中的小幅作品被当作架上绘画展出，而大型条幅作品则被组合成规模巨大的空间装置展出。他还将“指印”创作过程拍成影像作品进行展映。

张羽真正的水墨装置艺术是2013年开始推出的《上系列》作品，该系列作品分三个部分：第一部分是几十、几百、几千乃至上万个白瓷碗盛上墨水或清水，然后以横平竖直、整齐排列的形式陈列在美术馆和其他展示空间的地面或台面上。除了墨水和清水，张羽还采用过茶水和法国马爹利干邑白兰地。随着时间的流逝，碗中各种液体中的水分会自然地慢慢蒸发掉，留下干墨或水渍。第二部分是在特制的正方形亚克力盒子里整齐码放一摞宣纸，然后往盒子里注入墨水或清水，让宣纸慢慢吸收墨色和水分。张羽码放的宣纸少则3千张（30刀）多则5千张（50刀）。第三部分是将一排长长的宣纸悬挂在展厅天花板上，宣纸下端浸入装有墨水的亚克力水槽中，让宣纸慢慢吸收水槽中的墨水。这三部分作品有时会同时展出，有时会单独出现，其中第一部分单独展示的机会比较多。根据采用材料的不同，这个系

列的作品分别叫做《上墨》、《上水》或《上茶》。随着展出地点和季节的不同，该系列作品展出的效果也大有差异。譬如在北方干燥地区和季节，水分蒸发比较快，而在南方潮湿地区，墨水一个月都不会干，甚至会使宣纸发霉。张羽已经先后在国内外多次举办《上系列》作品展，其中最大规模的展览是 2017 年在山西五台山推出的《上水》，他将 1 万个白瓷碗分别整齐摆放在佑国寺院中地面和寺后的山坡上，然后在每一个碗中注满清水。由于独特的人文空间和壮观的自然环境的衬托，这件规模庞大的作品有着震撼人心的力量。他将整个作品完成的过程和作品在昼夜晨昏不同时间呈现的不同状态拍成了一部电影。

对于张羽的观念水墨艺术，评论家朱其在《张羽：水墨的现代主义终结》一书中写道：“张羽的‘实验水墨’为现代主义实践划上了句号，这一水墨的现代主义实验又是通过中国方式来完成的。他走了一条不断‘去文人化’的道路，将文人画的诗学和笔墨剥离，将笔墨还原至水性、墨性和纸性，由意念的行迹作为一种过渡形式。水、墨、纸这些媒介仍然作为一以贯之的线索，转而最终走向环境装置的空间形式。意念主体的行为退出了，它因是一个意念不在场的主体空无的装置。但它并不是一个物理学意义上的环境装置，而是一个禅宗式的‘空无’诗学的空间文本。”

在我看来，张羽可以称为“水墨画的终结者”，他的观念水墨艺术一步步背弃了传统水墨写意画的形式和内容，将水墨带到了一个超越传统、超越写意、超越绘画的全新境地。他先是抛弃了用笔，然后抛弃了用墨，最后抛弃了宣纸，并由此将装置的材料由水墨和宣纸扩展到瓷碗、水、酒和茶。他一步步将构成水墨画的材料和媒介分解，并使水、墨和宣纸各自独立，呈现这些材料本身的物质特性。相对于传统的水墨写意绘画，张羽的水墨装置不啻为天外来客，令人惊异。

张羽的水墨装置艺术具有解构主义的典型特征，它与 20 世纪 60 年代末 70 年代初在法国兴起的一个名叫“支架-表面”（Support-Surface）的观念主义艺术流派有着异曲同工之妙，该流派艺术家出于探求艺术本体的动机，分解绘画的组成元素，将画框、画布和绳索等绘画材料作为作品展示在博物馆里，表达了“绘画的物体即绘画本身”（L'objet de la peinture est la peinture elle-même）这样一种观念。

水墨行为艺术

所谓水墨行为艺术就是通过艺术家的身体动作、同时利用笔墨和宣纸等媒介完成的、主要目的在于获得创作过程中的精神体验、而不是物化结果的艺术。

虽然水墨行为艺术重在过程，但这类作品往往最终呈现给观众的仍然是行为过程的结果。另外，上述水墨装置艺术作品也都来自艺术家的创作行为和过程，这使得水墨装置艺术和水墨行为艺术有时难以区分。也就是说，有些水墨装置艺术与水墨行为艺术是混为一体、难分彼此的。不过，根据艺术家对创作过程或结果的侧重，我们还是可以将水墨行为艺术与水墨装置艺术区分开来。

杨诒苍的《千层墨》是第一件比较纯正的水墨行为艺术，而这件作品的产生却带有一定的偶然性。1989 年杨诒苍应邀参加在巴黎蓬皮杜艺术文化中心举办的“大地魔术师”展览，但准备好的参展作品全部被深圳海关扣留，无奈之下，他只好用随身带到巴黎的毛笔重新就地创作。杨诒苍后来回忆说：“我也不知道画什么，但还是不停地画，我用工笔画三矾九染的方式在一个不断渗透的方块内一天涂几次墨，结果将黑画到了见白（光）。”幸亏蓬皮杜中心给了他足够的时间、空间和材料费，一个半月后，四张巨幅的黑色长方块陈列在蓬皮杜中心的展厅。布展时，他让作品与墙面间隔几十厘米的距离，黑得发亮的长方块仿佛漂浮在一个幽暗无边的空间。杨诒苍告诉我们：“它们已经不再是平面和抽象的，它们是体，是空间，是时间，是每日笔记。”实际上，他是将画画的动作“画”从制造具体形象的功能中独

立出来，让动作和过程本身成为艺术创作。这同样是对绘画的结构，让手段与目的分离，亦即让手段取代目的成为作品。

邱志杰在 1990 年，也就是他大学二年级的时候，开始了一件水墨行为艺术作品《重复书写一千遍〈兰亭序〉》（1990—1995）的创作。他在一张宣纸上一遍又一遍地重复抄写中国传统书法经典文本、东晋书法家王羲之的《兰亭序》，并用录像机记录该过程的前五十遍。头几遍的书写具有文字可读性，随着重复次数的增加，字迹被一层层覆盖，最终那张宣纸成为一幅纯黑的平面。

邱志杰在关于该作品的自我陈述中写道：“最初在时间中展开的是对中国书法的原则的知识考古，用剥洋葱的方式逐步把传统书法中非实质性的因素加以清理。首先排除的是文学性，将书法还原为造型活动，即墨迹的构成，从而达到了抽象的视觉纯粹性。第二步是将书写还原为书写动作本身而非形迹的制造……在墨底上的重复书写，即严格遵守着中国书法的所有古典规范又强化了其作为‘书禅’的固有内涵……因此书写一千遍《兰亭序》就其媒介而言是对中国书法所进行的还原，而不是任何意义上的革新。”

与杨诒苍的《千层墨》相类似，邱志杰的这件作品是将书法的动作“写”从呈现文字的功能中独立出来，让动作和过程消解其本身应有的结果，使书写不能形成文字，亦即让创作的时间、劳动和过程成为作品。这件作品在展出时往往将被写黑的纸本原件、记录变化过程的照片和影像同时陈列。

鲁虹认为：“这个令人困惑的、无任何革新意义的传统书法临摹练习，既是对中国传统书法的一种解构，也暗示了中国历史上不断出现的毁灭前人文化的事实。”

需要指出的是，在中国当代艺术批评界，有一些人将杨诒苍的《千层墨》和邱志杰的《重复书写一千遍〈兰亭序〉》看作抽象绘画作品，这是对这类作品和抽象艺术的双重误解。我们知道，无论是抒情抽象，还是几何抽象，抽象艺术都是形式主义艺术。抽象艺术的目的是通过可以被视觉感知的形式来解释宇宙和生命的内在本质，即使是像波洛克那样的被称为“行动绘画”的抽象表现主义绘画作品，仍然是通过色彩和形式抒发艺术家潜意识中的情感，而不是为了展现创作的过程。正如白南准的《头禅》从来没有被人看成是形式主义的抽象绘画，杨诒苍和邱志杰的水墨行为艺术绝对不能算作抽象绘画。准确地说，中国艺术家的水墨行为艺术属于东方特有的观念艺术，在西方艺术中难以找到类似的创作。

张洹 2000 年在纽约艾姆赫斯特创作的《家谱》（Family Tree）行为和摄影作品采用的是与邱志杰的《重复书写一千遍〈兰亭序〉》完全相同的手法。张洹让三位书法家用毛笔和墨水在自己脸上书写一些富含中国文化意义的汉语词汇，从早上到天黑，文字从少到多，层层覆盖，直到自己的脸部完全变成黑色。张洹通过系列照片的方式将书写行为带来的面部文字由少到多以致全黑的变化过程记录下来，并以照片作为作品呈现给观众。

张洹写道：“这个作品讲述的是一个家庭的故事，一个家庭的精神。在我的前额处，上面写着‘愚公移山’，这个传统的故事在中国家喻户晓，主要讲了一个人只要有决心，没有什么事情不能办到的，最终你的愿望会实现的。其他的文字还有对一个人未来命运的预测，比如说颧骨的形状代表什么，痣长在不同的位置意味着什么。人的命运难以琢磨，有一种神秘的东西在控制我们的命运。”

这件作品因其含义涉及身体、个人、家庭、社会、种族和民族文化身份等多个层面，成为张洹最为流传的作品之一。该作品也被印在 2013 年美国纽约大都会艺术博物馆举办的“水墨艺术——当代中国的过去即现在”展览的图录封面上。

张强 1996 年 11 月在首都师范大学美术馆举办了名为“张强踪迹学报告”个人艺术展，在展览现场他实施了水墨行为艺术作品。作品的创作过程是这样的：张强坐在地上，右手持毛笔在身体右侧一张长长的宣纸上书写汉字，但眼睛不看宣纸，而宣纸则是由一位女子控制。由于女子或快或慢不停地拉动宣纸，他的书写不成字形，留在宣纸上的只是一些凌乱和破碎

的笔迹。

张强写道：“我在艺术中最感兴趣的是如何放弃控制性，追寻纯粹的书写。传统书法是一种个体意志的表达，所以书法艺术才成立，那么书法在当代如何表达主体意志？仅仅靠个人表现已经无法解决这个问题，所以我在作品中引进了他者（她者）。对我来讲最大的幸运就是找到这个契机，进入了一种开放的创作状态。我在书写时放弃对纸面的注视，由引进的‘她者’按照自身的主体意志和审美趣味来移动纸面，这样就使书写一方的主体陷入一种茫然状态，另外一个主体凸显出来，使双方互为主体，作品本身的踪迹消解了个人对图式的特别性建构。”

随着时间的推移，张强的“踪迹学报告”水墨行为艺术不断演变，从在宣纸上书写，到后来在身裹丝绢的女子身体上书写，最后在裸露的女人体上书写。按照一开始就设定的规则，即使是在人体上书写，他在书写时仍然不看对方。书写的条件和过程由对方控制，譬如毛笔的大小、墨的浓淡、书写的部位和服装设计由合作者决定，合作者的姿态、动作及其变化也由她自己来把握，张强完全看不到书写的结果。在该水墨行为艺术作品的创作中，张强先后与一百位不同种族、身份、职业和国籍的年轻女性合作过。由于“人体书写”的出现，张强的水墨行为艺术创作一度饱受社会争议和攻击。

实际上，从一开始，张强的水墨行为艺术不仅涉及水墨艺术本体的改造，还涉及艺术主体特别是人类性别关系的处理。实际上，它揭示的是人类社会关系亦即人与人之间控制与反控制的永恒矛盾，是对萨特的存在主义哲学的形象化阐释。萨特说：“我努力把我从他人的支配中解放出来，反过来力图控制他人，而他人也力图控制我。”张强的水墨行为艺术超越了水墨本体范畴，这是它与上述艺术家的创作的差异，也是它的独特价值之所在。

在我国书法界有大量现场表演式的书写，书写者的姿势也无奇不有，甚至手脚口鼻和阴道都作为握笔器官，但只要是以“写字”为目的，就不能算作观念艺术。这类书写与其说是对正统书法的反叛，不如说是江湖艺人的杂耍；它既没有对书法本体的改造，又无艺术精神层面的拓展，因此没有任何学术意义。

水墨影像艺术

所谓水墨影像艺术就是通过摄像机和计算机制造并呈现无声或有声的活动水墨图像的艺术。一般而言，仅仅是利用摄像机记录书写过程的影像不算水墨影像艺术，只能算是纪录片。水墨影像艺术注重数字成像技术的应用，以数字影像模拟水墨画特性，并产生真实水墨画难以达到的四位空间和音画同现的效果。

先后毕业于四川美术学院和德国卡塞尔大学美术学院的邱黯雄是我国水墨数字动画的代表人物，其动画创作深受南非艺术家威廉·肯特里奇（William Kenteridge）影响，水墨画效果、奇异想象和历史叙事共同构成了他的独特风格。尽管他有时采用的是丙烯颜料，但作品的黑白效果与水墨画无异。

2006—2017年创作的三集水墨动画片《新山海经》是邱黯雄的成名作，也是他的水墨影像艺术的代表作。该作品是由大量水墨画构成的，而那些水墨画的创作灵感自中国古代神话经典《山海经》。邱黯雄仿照《山海经》的体例，用“左图右文”的形式绘制了一部线装书。在书中，他以《山海经》绘图者的眼光，亦即古人的想象力，将坦克、飞机、汽车、潜水艇、克隆羊、肯德基和UFO等工业文明时代特有的东西描写并描绘成了一个个奇异的现代怪物。例如书中用这样的文字描述“汽车”（Auto，音译“敖驼”）、“坦克”（Tank，音译“唐坦”）和“直升机”（Helicopter，意译“旋鹞”）：“敖驼：阿美利坎洲始有兽，头扁腹空，背甲似琉璃，眼大如炬，足蹬风轮，不食而饮油，日行千里胜于骏马，今世人皆驭之，其名曰敖驼，又名奇辙。”“唐坦：西方之土有兽焉，象头牛身，无足，头生其背，

身被坚甲，腹行甚速，鼻直，可喷火，其名曰唐坦。”“旋鹄：大荒之西有鸟焉，四翼独尾，四足独趾，其趾相连，其声訇訇如雷，其名曰旋鹄。”

关于这些形象的描绘，邱黯雄解释道：“古人对世界的认知十分宽容，而现代人对人过于自信，对知识过于依赖。我更喜欢关注超出知识之外的东西，用感性的知觉系统来体会世界。我想以未开化的眼光看待这个时代。建立起一个观察世界的系统——不是一个西方式的科学的系统，而是一个感知的系统。你可以说它是非理性的。”

《新山海经》水墨动画作品第一集展现的是这样的情景：天地鸿蒙初开，草庐茅舍兴建于荒野随即又被拆毁；城池建造于废墟之上，城墙演变为长城；黑色怪鸟从天而降，扔下象征工业文明的潘多拉盒子；乡村和田野到处是摩天大楼，现代怪兽纷纷登场……这是一个文明从产生到毁灭的故事，它表达了邱黯雄对环境恶化、社会崩溃的生存现实的批判，对人类未来和工业文明前景的忧思。

这部水墨动画片的创作过程是这样的：邱黯雄先在纸上手绘出大量原画，然后用数码相机一幅幅拍下来，再在电脑上连接合成，最终产生出连续活动的影像作品。第一集动画片虽然只有 25 分钟，但绘制的原画就有五六千幅。除了音乐部分由他人制作之外，该动画片从原画到编剧再到剪辑合成都是由邱黯雄一人完成。这部动画片第一、第二集是二维水墨动画，第三集变成了三维动画。相对于绘画创作，尤其是对于一个人来说，动画创作是一件浩大的工程，因此有人将邱黯雄的工作室称作“一个人的美术电影制片厂”。

邱黯雄还特别迷恋历史题材，在他眼里历史是一个永难破解、比未来更不可知的谜团，他试图以虚拟的影像去揭示迷雾重重的历史现象背后的真实。他采用并置和拼贴等非线性化的叙事方式，呈现出一种怪异荒诞的历史图景。这些历史题材的动画作品与其说是讲故事，不如说是用图像和音乐抒发情感。事实上，他的水墨动画作品带给我们的是无尽的苍凉和忧伤。

2009 年创作的三屏二维水墨动画片《山河梦影》（片长 12 分钟）讲述的是民国的历史，也就是 20 世纪从传统农业文明向西方工业化文明转型的中国历史，从中我们不仅可以看到物质世界的变迁，也能够体会到中国人精神世界和个体命运的变化。关于《山河梦影》，邱黯雄这样写道：“民国是我记忆中的黑白影像，充满苦难和战争，也有风雪月华，才子佳人。而历史只是书写在我们白日梦里的故事，真实的只是书写，而不是事实本身。时间的曲率将折射到我们眼睛里的历史分解成碎片，如水晶玻璃的光芒，好看而虚幻。民国的落英缤纷飘零湮没于红尘巨浪，华夏的文澜道心终裹于乌有淤泥。今天在世界尽头，满眼繁华废墟，何处觅往日山河净美，岁月悠常。”

孙逊也被艺术界视为水墨动画的代表艺术家之一，其实他的原画绘制有粉笔画、炭笔画、木刻版画和水墨画等多种方式，只不过大多呈现的是水墨般的黑白效果。孙逊是一位多产的艺术家的，从大学开始至今，他创作了二十多部动画片。这些作品大多涉及社会和历史题材，但不叙述具体的故事，呈现在作品中的是历史的碎片，并且混杂着梦幻般的超现实场面和具有象征意义的景物。在他的许多作品中常常出现一个头戴高礼帽、手拿拐杖、有时迷茫有时强横的魔术师形象，这个形象更增添了作品的魔幻现实主义品格。沉重的主题、宏大的场面和阴郁的气氛使得作品具有强烈的精神震撼力。

2010 年完成的 27 分钟动画片《21 克》是孙逊的重要代表作品之一，曾入围当年威尼斯国际电影节地平线单元。该动画片是他和他的创作团队历时 4 年完成的，所有原画皆来自手绘色粉画。对于该作品的内容孙逊自己做了这样的陈述：“《21 克》是一部探讨自我存在根源的影片，我们总是在追问生命之所以实现生命价值或者意义，不停的寻找不同的参照系统来界定自身的存在，然而，世界可能并不是我们一厢情愿的认知那般，我们的世界也许是一个复杂多元，多个系统并存并且平行的混合体，在我们试图进行某种终极关怀的时候，我们会发现我们正处在世界最边缘的地方，站在悬崖峭壁之上，我们总是那么的狼狈不堪，我

们能感受到真理的光芒，行走在征途之上，但永远无法触及，世界是圆的，我们的生活就像圆周率，不停的接近，却是无休止的循环……人们刨根问底的质问历史，但是当历史的概念中抽离了实实在在的一秒，一分，一个小时，一天，一年，一个世纪的时间，一个百分之一百真实具体而不是某种概念的时间时，人们得到的答案永远没有比质疑本身更真实更精彩的了，人们对世界的认识一直处在徒劳的变化之中……我们，所有的人，精神恍惚，游移不定，不能改变居无定所的尴尬。我们每个人都是流浪者，流浪在世界的边缘。”

该动画片一开始展现的是这样的场景：天空昏暗，大地苍茫，一个头戴高帽、手举望远镜的魔术师站在海边的岩石之上。随后动画片以跳跃的画面呈现出各种各样的形象：巨大的蚊子、摇动的床垫、惊醒的人、奔跑的猫、飞翔的蝙蝠、现代工厂、积聚的人群、冒烟的飞机和人兽混杂的城市。与这些画面相搭配的是混杂人声、机械声和暴乱声等不安声音的背景音乐，在动画片的最后是一个人面对大海长长的恸哭。黑暗的画面、缓慢的节奏和压抑的气氛带给观众沉重的心理感受。

该动画片的名称 21 克来自一位叫邓肯·麦克道高（Duncan MacDougall）的美国医生于 1907 年 4 月发表在《美国医学》杂志上的一篇题目为《关于灵魂是物质的假说并用实验证明灵魂物质的存在》的文章，该文章宣称人在死亡之后体重比生前要轻 21 克，于是，这 21 克就被称为“灵魂的重量”。孙逊借用 21 克作为自己作品的名称意在表达“历史抛弃了时间，我们丧失了灵魂”的寓意。

有人说在孙逊的动画片里一切故事都是政治，任何一件事情的经过也都是政治。他说：“政治和历史是一对孪生兄弟，历史是过去的政治，政治是当下的历史。就像坐标系的 X 轴和 Y 轴，这是一个无尽庞大的坐标系，我们每个人都需要无数的坐标定义自己。”

金江波将互动技术应用于水墨影像作品的创作，意在通过观众的参与使作品产生更加奇异、更加令人难忘的效果。

金江波于 2012 年创作的《自然的另一种状态》就是一件十分独特的互动水墨影像作品。在这件时长 6 分钟的影像作品中，他将郭熙、马远和夏圭等北宋和南宋画家的 4 幅山水画进行了数字化处理，同时采用影像互动技术使作品在展示时可以与观众对话并随着观众的参与产生相应的变化。当观众站在放映图像的屏幕前，其身影就会被隐藏在屏幕下方的摄像头捕捉到，并会进入屏幕上的画面中，成为山水景物中的一部分。观众的动作不仅会在画面中得到呈现，而且会引起画面中山水形象的变化，让山水产生颤动的波纹，这种颤动让观众产生错觉和游离感。金江波还将风雨雷电等自然元素加入到山水影像中，这些元素会随着观众身体的运动在画面上不定时出现。除此之外，他还在山水景物中植入了一个打太极拳的活动人像，使得画面更加生动有趣。影像的背景音乐选用的是中国传统的古琴和古筝曲。通过这个互动水墨影像作品，金江波希望观众更好地感知和理解中国古人的自然观和中国传统山水画的审美趣味，并思考今天我们面临的由于环境污染带来的巨大生存危机。

美籍华人艺术家梁蓝波水墨影像艺术属于非具象艺术范畴，他将泼墨、泼彩、狂草书法和光影混为一体，制造出辽阔深邃、神秘莫测的运动画面，使人产生鸿蒙初开、宇宙起源般的幻觉感。他 2012 年创作的《中国神话》水墨影像作品通过非具象的水墨形式、象征性的画面形象和中西结合的现代音乐，共同臆造中国古代神话的奇妙意象。这部 16 分 9 秒的影像作品由盘古开天、女娲造人和牛郎织女三个故事组成，但画面上自始至终没有出现任何具象的人物和场面，整个影像只有墨彩的浓淡交融、光影的明暗变换和音乐的缓急流转，通过视听感官的体验，观众感受到的是雄浑激越与悠远深邃相交织的意象。

澳门年轻女艺术家吴少英从非具象水墨绘画转向水墨影像-环境艺术创作，她将水墨、光影和空间结合在一起，建造了一个沉浸式的水墨场域空间。2017 年 9 月 10 日至 22 日她在北京山水美术馆举办的“流光”个展上推出了一件同名水墨影像-环境艺术作品。该作品由一个光影装置和两个影像构成，将美术馆展厅的整个空间包括墙壁、楼梯和天花板变成了

一个完全将观众包裹其中的变换莫测的光影空间。光影装置的构造是这样的：将一个方形玻璃杯放在一个可以调速的转盘上，用一个手电筒对着转动的玻璃杯，将不断变换的光影投射到对面的墙壁上。一个玻璃杯、一个转盘和一个手电筒三件物品为一组，整个装置一共由10组构成。通过投影仪投射到楼梯上的影像时长13分钟，呈现的是一块一米高的冰块上水墨自上而下不停流淌的影像。天花板上投射的影像时长5分钟，播放的是由玻璃杯和手电筒制造的光影。关于这件作品的旨意，吴少英说：“我试图把水墨回归到原点，甚至刻意隐藏了墨的成分，让观众在开放式的空间感受由光与影营造出的水墨意境。”

观念水墨艺术的意义

自2010年以来，欧美一些重要艺术机构纷纷推出中国当代水墨艺术展览。例如：2010年美国波士顿美术馆于举办了“与古为徒——10个中国艺术家的回应”展览；2012年大英博物馆举办了“现代中国水墨画展”，英国萨奇画廊举办了“水墨——中国的艺术展览”。

2013年12月11日至2014年4月6日美国纽约大都会艺术博物馆（The Metropolitan Museum of Art）举办了由该馆亚洲部主任何慕文（Maxwell K. Hearn）策划的“水墨艺术——当代中国的过去即现在”（Ink Art: Past as Present in Contemporary China）展览，展览选取了过去30年35位中国当代艺术家的70件作品，分“书写的文字”（The Written Words）、“新风景”（New Landscapes）、“抽象”（Abstraction）和“画笔之外”（Beyond the Brush）4个分主题，涉及绘画、书法、摄影、版画、影像、雕塑和装置等类型。徐冰、谷文达、邱志杰、张洵、任戡、刘丹、杨泳梁、艾未未、史国瑞、邢丹文、方力钧、杨福东、邱黯雄、王冬龄、张羽、杨诩苍、蔡国强、黄永砗和王晋等艺术家参展。这是西方著名艺术博物馆举办的最大规模、最有学术质量的中国当代水墨艺术展览，意味着水墨艺术这门具有中国民族特色的艺术真正进入了国际学术视野。

关于策展宗旨，何慕文这样说：“我希望站在我的传统角度来看待现代中国艺术，站在这个角度，我不想把几乎没有传承历史风俗的艺术家包括进来；我希望发掘对传统艺术进行延展、挑战或是颠覆的艺术家。于是我不仅关注水墨纸本的作品，还拓展到了摄影、视频、布面油画，任何延续着我所说的‘水墨审美’的作品。……我对仅仅是从事着一个传统练习的从业者并不感兴趣。真正激起我兴奋点的，是那些想方设法从古老的传统当中寻找新鲜表现力的艺术家。”

虽然何慕文远离中国当代水墨艺术的现场，他对中国当代水墨艺术的状况不可能有全面的了解，该展览也并未反映中国当代水墨艺术的全貌，但不同寻常的是，该展览选取了大量非水墨画亦即观念主义水墨艺术作品——本文提到的许多观念水墨艺术家的作品参加了该展览。正是这类作品的选取使得该展览引起了中国艺术界的争议，有人据此认为“它是根据西方当代艺术的逻辑，完全符合西方当代艺术的核心价值”的展览。

西方策展人按照西方人及其艺术的价值标准选择艺术家和展品，就像西方人吃饭选西餐一样，是天经地义的事。问题的关键在于，中国艺术家在自愿的条件下按照西方当代艺术价值标准创作了这些观念水墨艺术作品，给展览策展人提供了这样的选择。事实上，中国观念水墨艺术正是在西方艺术观念的影响和作用下中国传统水墨画进一步出现基因变异后的产物。这种基因变异后的水墨艺术与传统水墨画面目迥异，以致习惯了传统水墨画审美趣味的保守主义者难以接受。试想，如果一个古代画家，譬如明代的徐渭或清代的石涛或八大山人，看到今天这些水墨装置、水墨行为和水墨影像作品，他们会作何反应？我相信虽然他们是他们那个时代最富有反叛精神的文人画家，他们也不可能理解甚至完全看不懂这些观念水墨艺术作品。我们必须承认这样一个事实，相对于中国古代艺术，今天的中国当代艺术离西方当代艺术更近。这是中西文化交流史发展到今天的新成就，是中国改革开放尤其是全球经济一

体化带来的必然结果。

在我看来，西方当代艺术给中国水墨艺术带来的更多的是思维方式和方法论方面的变化，而不是世界观的变化。事实上，即使观念水墨艺术与传统水墨画是那样面目迥异，但它仍然保留了中国人看待世界的特有立场，保留了中国艺术的特有精神。西方人不可能创作出这类作品，这类作品也不会被认为是西方人的创作。从某种意义上说，观念水墨艺术是中国人用西方艺术语言表达自己的思想，因为这是西方人听得懂的语言，所以这样的艺术才为他们所接受。

观念水墨艺术的意义在于：

第一，观念水墨艺术打破了传统水墨画陈陈相因的僵化创作模式，让古老的水墨艺术焕发了新的生机。

第二、观念水墨艺术改变了传统水墨画创作混沌模糊的感性思维方式，将分析和综合的理性思维方式引入到水墨艺术的创作中，从而使得水墨艺术具有了科学的实证主义品质。

第三，观念水墨艺术改变了传统水墨画的审美趣味，使水墨艺术脱离了把玩观赏的接受方式，超越了“神、妙、能、逸”等固有评价标准。

第四，观念水墨艺术破除了传统水墨画创作材料和媒介的局限，更新并丰富了水墨艺术的创作手段和媒介，大大增强了水墨艺术的表达能力。

第五，观念水墨艺术彻底背叛了传统水墨画的收藏制度——大部分水墨装置和水墨行为艺术作品是无法收藏的，也将水墨艺术从商品化的奴役中解放了出来。

第六，观念水墨艺术通过对西方观念主义艺术思想和语言的借鉴，不仅使古老的水墨艺术实现了当代的转换，而且使中国本土艺术获得了国际化的身份。

第七，观念水墨艺术颠覆传统水墨画的标准、超越传统水墨画的边界、重构水墨艺术的本体，显示了艺术家自由和独立的创造精神，而这才是观念水墨艺术的最高价值。

王端廷 中国艺术研究院美术研究所 研究员 博士生导师