

基因变异——走向观念主义的水墨艺术

王端廷

内容提要：观念主义水墨艺术是'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。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。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。

关键词：观念主义水墨艺术 水墨装置艺术 水墨行为艺术 水墨影像艺术

以文人为主体、以写意为内核的水墨画是中国传统绘画的代表性样式。从一定意义上说，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，分别是以徐悲鸿和蒋兆和为代表的写实主义、以林风眠和吴冠中为代表的形式主义和以谷文达和徐冰为代表的观念主义。

“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。

当今中国水墨艺术虽然形形色色、千奇百怪，但从类型上不外乎写实主义、形式主义和观念主义三种样式。以世界艺术史为参照，写实主义水墨属于古典艺术，形式主义水墨属于现代艺术，观念主义水墨属于当代艺术。也就是说，观念主义水墨是中国水墨艺术发展的最新成果。

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》，这两件作品既是立体的水墨画，立体的水墨艺术，也是他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。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。

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。

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。

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：第一部分是用几十、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 2016 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。

张羽自称是“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。

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。

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岸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 Kentridge）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》是邱岸雄的成名作，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》。邱岸雄仿照《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。”“旋鹞：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，其名曰旋鹞。”

关于这些形象的描绘，邱岸雄解释道：“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，它表达了邱岸雄对环境恶化、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：邱岸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岸雄一人完成。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，因此有人将邱岸雄的工作室称作“一个人的美术电影制片厂”。

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。

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。

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、邱岸雄、王冬龄、张羽、杨诒苍、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。

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，显示了中国艺术的自我更新能力。

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，给受众带来全新的审美感受。

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，中国传统艺术的当代转换成果不仅对东亚和东南亚汉语文化圈国家，而且对埃及和印度等古老文明国家的艺术发展带去启示意义。

第八，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。

