



獅語画廊  
LEO GALLERY

黄岩 = 變量藝術 + 塗墨 + 墨拓 + 作用力

黄岩在 20 世紀末，21 世紀初中國當代藝術運動中，在幾個領域的交匯點上，都有他的痕跡，成為許多藝術領域的拓荒者。像觀念攝影，交互藝術、行為藝術，油畫、雕塑、紀錄片、裝置等等。黄岩作為新京派的領軍人物，早在 1978 年就拜長春的藝術家王淮學習傳統山水畫、花鳥畫、人物畫，1979 年至 1981 年，學習四王和文革名家，如錢松壘、宋文治，1981 年黄岩運用拓墨法創造了壹批墨繪山水作品，並開始受西方現代思潮的影響參加 85 新潮美術運動，長春這時壹個重要的藝術事件是發明了壹種新的版畫成像系統——《泥版畫》，這場發生在 20 世紀 80 年代長春的新版畫藝術運動，徹底的改寫了中國建立在西方啟蒙藝術基礎上的藝術運動方向，是中國後文人藝術最早落地，具有裏程碑意義的藝術革新。請記住這些新版畫藝術運動的藝術家名字：王長百、黄岩、路明、關大我、王力、朱方、張黄岩》，其中事件之壹是黄岩將盲人領進展廳，它解決了 20 世紀 80 年代中國先鋒藝術整體上對西方後現代主義藝術的期待，展覽涉及語言學、符號學、人類學、日常生活、大地藝術、行為、觀念、場域、整體藝術、城市、反命名，這壹展覽在方法論上為後來中國繪畫，中國新藝術運動勾畫了壹個輪廓，是中國文人藝術結合美國工業藝術在中國落地的壹個範例。

90 年代黄岩在長春單槍匹馬的制造了郵件藝術，黄岩在 90 年代以長春城市為根據地，以實物拓印的方式，以郵寄的方式研究長春城市系統的社會變遷，長春的半徑成為黄岩觀念藝術，整體藝術的壹個地理概念。自中國改革開放以來，以藝術的名義對壹個城市系統地進行藝術研究這是第壹個案例。它不同於西方的郵寄藝術與壹般的觀念藝術，是壹次中國本土化的中國藝術制造的混搭。他這兩件作品的內容涉及到社會事件、新聞、筆記、工作、生活、性別、社會的方方面面，還是在這壹時間段，1998 年 10 月黄岩在長春工業大學策劃了中國第壹個新媒體藝術：《0431.1998 錄像、電腦藝術展》，拉開了中國新媒體藝術的先河。2000 年以後，黄岩來到北京，入駐中國第壹個由廠房改造的藝術區，香格裏拉藝術公社，隨後入駐 798 藝術區和宋莊藝術區。在 798 藝術區成立了藝術非盈利機構瑪斯德比藝術中心，做了壹系列關於城市亞文化的藝術活動和藝術展，如《獨生壹代展》、《塗鴉藝術周》、《動漫藝術在中國》、蘇非舒的“壹噸詩”等。2000 年 10 月在北大在線實施了中國第壹個網絡交互藝術展：《第三性藝術展》，2004 年在草場地藝術區策劃了《@車藝術活動》，環鐵亞洲藝術公社舉辦了“極限寫作”藝術活動等等。

2000 年以後，黄岩的影像作品參加了壹系列代表中國的國際性大展，最知名的是將山水圖形畫在人的身體上的影像作品。中國古代天人合壹的文人藝術第壹次和人的主體合二為壹，在當代藝術層面，黄岩完成了壹次主客體的混搭，這是黄岩對工業藝術的修正，黄岩這壹作品始於 1994 年，他將山水畫畫在自己的臉上。

2008 年以後，黄岩關注藝術的繪畫系統、書寫系統，開始在符號學層面與西方當代藝術對接，做了國畫研究系列、指印系列。黄岩將傳統文人畫的美學拆解成點和線、用亂線、點（指印）模仿梅蘭竹菊，傳統文人藝術中的人物畫、山水畫、花鳥畫的細節都蒙上了概念的色彩，2009 年在中國林州舉辦的第壹屆林州水墨雙年展上，黄岩提出了“後文人藝術”的概念，這壹展覽是中國 30 年現當代水墨藝術的壹次學術路線圖。2010 年以後，黄岩在上海多倫現代美術館舉辦的 10 個水墨個案藝術展上，將多倫美術館做成水墨實驗室，進行了壹系列現場展示的實驗，黄岩將現場的溫度、濕度對畫的影響作為壹個重要的指標，

包括力量、重量等等被西方藝術史忽略的因素作為影響藝術的重要方式，這可以看作是“量藝術”的開始，“變量藝術”的開始。隨後在上海 800 美術館，上海水墨藝術博物館，黃岩和胡又笨、邵巖、張朝暉、成浦雲、任誌田、張鐵梅、大相、韓偉華做了壹系列的水墨藝術實驗，這些實驗涉及到食物，建築材料等大量的生活用品，開使用量化的方式記錄作品的生產方式與呈現方式，自然的光、風、雨直接用於作品的呈現，這壹方式在 2012 年深圳舉辦的國際水墨雙年展達到壹次整體爆發，像黃岩用砂紙塗墨，曬宣紙的作品等等。這次展覽是“變量藝術”的壹次整體亮相，是中國文人藝術與西方硬邊藝術、工業藝術結合，混搭的壹個案例。黃岩 2012 年 12 月在德易家藝術生活空間也做了砂紙塗墨系列、曬紙系列，黃岩的作品反復強調在時間、力量作用下藝術作品的變量，如在壹個皮筋上面書寫的字，隨著力量的不同，每壹個字都存在著變量，這是壹次社會書寫與科學直接的對話，黃岩甚至將在德易家藝術生活空間每天吃的食物都作為影響他作品的壹個因素，這種來自日常身體有關的藝術變量，是中西藝術美學混搭的具體案例。

2013 年 4 月份，在林州舉辦的第二屆林州水墨雙年展上黃岩提出了“地景水墨”概念，是“變量藝術”對中國古代文人借景的壹個發揮，也將中國水墨藝術上升到地景藝術的壹個大的範疇，並製造了中國書法之外的另壹種水墨造景，這既是傳統的，又是傳統文人藝術所不具有的壹種藝術道場，從新水墨、新山林到德易家藝術生活空間的新水墨、新城市、新生活方式以城市家居為背景，完成了當代水墨實驗上兩個方向上的突圍。自然與人工城市的內部藝術結構的突圍，山林是借景，城市是隱藏，壹露壹藏，傳統文人藝術，在這樣的實驗中完成了整體上的突圍。

黃岩總結自己變量藝術的三個結點，壹是“身體水墨”，二是“拉鏈繪畫”，三是“皮筋山水”。這也成為中國“後文人藝術”、“個人定制藝術”、“個人消費藝術”的方法論的具體案例。1995 年黃岩創作了拉鏈山水架上作品，這張畫在油畫布上的傳統山水畫，黃岩採取手卷的方式，這張畫的革命性在於黃岩將繪畫的觀看方式作為藝術的主體，而不是繪畫本身。他在繪畫中發現的藏露是典型的中國方式，古代手卷的觀看方式，不過黃岩是運用美國硬邊藝術的方法去呈現，黃岩在單色的黑畫面中用拉鏈的方式隱藏著內容豐富的中國山水圖式或中國書法，這種形式主義的無中生有、有中歸無的繪畫，壹方面使繪畫獲得了壹種運用影像的呈現效果，使靜象變成了動象，另外它的意義主要不是界定這件作品的兩維特征或者三維特征，也不是他的中西美學相融的哲學背景，而是藝術的主體由繪者向觀者的轉移，黃岩在繪畫中是壹個導演，每壹個觀眾才是演員，每壹個觀者的觀看都是作品的壹部分，觀者不是被動的觀看，觀看本身是作品的本質。黃岩在信息時代用壹種最原始的方式超越了美國的硬邊藝術。從 1994 年的身體水墨到 1995 年的拉鏈山水，再到 2009 年的皮筋山水“皮筋水墨”，黃岩完成了新京派藝術美學的三級跳，身體水墨提供了壹種新的藝術主客體的再現方式，拉鏈山水將藝術的主體位移，提供了安迪·沃霍爾之後消費藝術的壹種新的可能性。皮筋藝術又回到了藝術的本體，不過這種繪畫尺寸可變的結果，皮筋的伸縮性將繪畫的圖形變成可流變的圖形，每壹次展出壹幅作品可呈現不同的尺寸展示效果，並相應的改變了圖形呈現效果。這同樣提供了（豐塔納）之後西方平面藝術突圍的壹個路線圖，這都是黃岩建立的後文人藝術系統理論在實驗中的具體案例，這是在互聯網背景下黃岩用架上繪畫材料完成藝術突圍的學術路線圖，也是黃岩提出微藝術、量藝術的自我實驗的學術路線圖。

黃岩 2014 年 2 月