



当代中国新思虑

艺术与美学的批判声音

约格·胡伯 赵川

当今中国对国际艺术市场的陶醉和热爱正在减退，艺术和文化界的批判声音使他们对个人的日常生活作出评估。他们对世界各地的激进动荡，传统习俗被根除后的持续意义，以至新自由主义的盛行所生产的矛盾等周遭的体验充满疑问。本册的十六章从美学艺术到戏剧摄影各方面生动地讲解“新思虑”。

艺术／美学



香港大學出版社

HONG KONG UNIVERSITY PRESS

ISBN 978-988-8083-39-8



9 789888 083398

当代中国新思虑

艺术与美学的批判声音

约格·胡伯(Jörg Huber)、赵川 编著



香港大學出版社

HONG KONG UNIVERSITY PRESS

香港大学出版社
香港田湾海旁道七号
兴伟中心十四楼
www.hkupress.org

© 香港大学出版社 2011

ISBN 978-988-8083-39-8

版权所有。本书任何部分之文字及图片，
如未获香港大学出版社允许，
不得用任何方式抄袭或翻印。

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

百乐门印刷有限公司承印

前言

“到了今天，时代趋势有所改变，非西方的新潮创作有很强的意愿重新由地方经验和本土历史再次出发。以中国来说，这是一个新潮与书画汇合的契机。”张颂仁的话准确地概括了本文集背后的动机。自九十年代以来，中国大部分文化领域——尤其是视觉艺术——的发展演变，在很大程度上着眼于西方和国际艺术市场，同时也迎合着国外对“中国艺术”的某种想象。这样的“开放形态”以及文化殖民主义和意识形态上的惯性思维，还有随之而形成并传播的陈词滥调，都影响了关于艺术的新闻写作和理论建构。同时主题的遴选、批评的风格以及谈论的范围等等，也都明显地适应着某一种国际制定的方针。

然而与此同时，依然存在着一些较为边缘的、零碎的趋势，它对国际艺术市场引发的陶醉状态表示出毫不含糊的抵制或反对。这样的趋势尤其体现在对日常生活和自身传统的反思上，当然它们也同时受到了“开放形态”的启发。这些指向自身的洞见，并不意味着一种倒行逆施、“保护主义”或者是民族主义的心态，却反而呈现着一种对经济、社会、日常文化和都市生活诸方面错综复杂的变化更加敏锐的注意力。它们都是一种个人体验和具体经验的表现，而不是经某种意识形态梳理过的集体想象。

显而易见，这些趋势的重要性正在与日俱增。在我们面临着国际艺术市场危机四伏且易受潮流影响（目前走红的是“印度艺术”）等情况的同时，中国对西方的歌颂与赞美也正在日益地减弱。在这个时候，诸如自我定位、批判地借用传统、对当今局势的结构分析等问题却开始占有了越来越显著的地位。这同时意味着人们需要去拷问自己的时代，追问在一个以新自由主

义和消费社会为主导的全球化时代中，我们应如何去思考、如何去实现个人和社会的关系。我们需要提出批判性的新定义，也需要去质问哪些人在哪些地点和时间拥有发言和在场的权力。

本书的作者都来自中国，无论是在实践上还是在理论上，他们都体验并反映了这样的变化。文章的重点集中于视觉艺术创作以及对当代美学理论的反思。不同作者所提出的例证表明着诸多的互动关系，艺术实践、文化定位、政治干预和社会主体化等形成了一种开放的场域。本书刊载的作者、例证和提问反映了一种个人的，同时又具有普遍意义的立场和洞见。问题在于，全部内容都经过了翻译的过程。因此，在与作者讨论、文本编辑、努力理解文章的内容时，都难以避免地产生一定程度上的误解。我们希望这些误解没有产生过多的消极效应，也希望作者的经验会给我们对于类似问题的思考，或者是对类似尝试的实践方面带来一些积极的刺激和支持。而只有在共同合作的精神指导之下，这种跨文化的经验和对话才能取得成功。在这里，我要特别感谢所有的作者，感谢我的朋友和合作编辑赵川，感谢庄新眉、林小发(Eva Lüdi Kong)、尤丽(Lis Jung Lu)和欧阳昱。

*

以上提到的这种新的反思，尤其体现于有关传统中国绘画和书法的主题上，因为它们对于中国文化的过去以至现在，都具有十分重要的意义。这不仅关系到在今天的生活中，传统中国绘画和书法可能扮演什么角色的问题，也关系到是否能够(或者需要)借鉴传统与创造传统等问题。**张颂仁**把目光指向中国古代文人文化的问题，并提出：书画在当今的新定位应该结合这种文化的“精神”，尽管——或许也正是因为——几百年的历史早已使人们生活的各个方面发生了根本的变化。他在文章中勾勒了这种“精神”的主要特点，同时又强调出一个有意思的差异：当今知识分子或艺术家所具备的批评态度，经常是通过对抗、异议、反对和颠覆等形成的，而古代文人的批评文化却糅合了参与和退避，他们通常并不会选择使用干预行为以提出批评。

这样的态度似乎形成了一种“书画文化理论”，而对书画在当今的意义而言，它也许可以产生某种引导作用。同时，这也涉及到了艺术家的自我观，也就是知识分子和艺术家之间的关系，或者更为普遍地说，是艺术和政治之间的关系。与各种前卫艺术流派的对抗性不同，作者提出的艺术策略，把参与当代世界的积极性与退避的正面力量结合在了一起。它在形式上可能表现为一种“保守主义”，比如对（文人）传统的持续。这样一种看似悖谬的当代性，在实际行为中可能体现为一个使用新电脑技术，并在新媒体语境中进行创作的书法家，却同时牢牢地坚守着文人的传统并试图着继承其“精神”。

这样的尝试，也许会被许多保守的传统主义者视为叛逆，但在艺术家鲁大东的眼里，却有了一种创新和语境重构的可能性。但鲁大东不是像张颂仁那样返回到文人传统，而是返回到了禅宗。作为一个书法艺术家，他强调书写的重要性，尤其是书写在技术、工具和材料方面的丰富而深远的传统。书写对他而言是一种行动，他强调艺术行为的发生和其中即兴和知觉的作用，他认为这些和传统技法以及有关方面的知识一样重要。当书法作为一种艺术行动时，它不会纯粹的由意图所决定，也不可能完全被理解。鲁大东提到了几种不同的文化语境，如萨满教、道教等，证明书法就是一种行为表演。在自己的艺术行动中，他不断面对着观众来重新界定美学发生的范围限制和接合点，却不限使用的手段和媒介的选择。他把重点放在精神间的交流，因为他认为传统与当代的结合发生在一种“精神”的互动之中，那种在参与者脑海中所发生的结合。在这个意义上，传统是不必“恢复”的，因为它在艺术（交互）活动中显现并当下存在。

孔国桥走的是类似的一条道路，他强调了书法和“道”之间的联系。在中国，“道”是一个具有广泛意义的概念，它比西方关于“理念”或者“知识”这样的概念有着更为复杂与多层的内涵。作为中国文化史上具有核心意义的一门艺术，书法是一种人品修养，也是一种哲学和生活的方式。根据孔国桥的理解，

书法正是海德格尔(Martin Heidegger)意义上的“敞开世界”的一种方式。只是，当世界再也不是原来的那个世界之时，当那些产生效应的传统的日常世界(也是“道”的体现)被彻底改变了之时，书法又该如何选择？面对这样的情况，孔国桥较为悲观地认为：我们应该追问在我们今天的生活之中，书法是否只承担着一种抽象的意义而不再是我们生活世界(*Lebenswelt*)中的一个文化元素？书法是否只留下了“遗产”而失去了其艺术的可能？

虽然他绕了个弯才谈到这个话题，陈岸瑛却对此表示了相对乐观的看法。他认为中国社会和中华文明几千年来一直连贯平稳地发展，在过去几百年内却不断地出现断裂和革命，造成了一个破碎的、找不到自我也找不到自己身份的社会。这样的状态带来彻底的变化，形成了异见、创新压力和以“进步”的名义对一切传统的摒弃。正是在这一背景下，陈岸瑛提议不应该简单地消除“文人画”传统，因为它是中国文化的核心所在。他强调这段艺术史与西方历史的截然不同，它有着文化的特殊性和独特性。但是他所描绘的景观却依然是较为笼统的。据他说，我们不能从过于狭隘的意义上去看这个传统的培养，因为它能够在一个新的、开放的语境下发生，从而抵消人们对现代化的陶醉，且不说这种陶醉只是在试图掩盖几百年来急速变化所造成的危害。

正如王春辰以现实主义为例所证实的那样，要想对传统作出评价，就需要对各种概念进行仔细的分析。重要的是，他将自己提出的概念和实践放在历史背景下去加以分析，并指出了现实主义的不同方面：官方文化政治为之指定的功能特征，作为党的规范政治(文革)的一种工具，作为一种对抗性的美学形态(在抗日、朝鲜、帝国主义等方面)，作为赶时髦的标签方式(政治波普)，或作为一种每日经验的含蓄观察和再现媒介(草根倾向)等。而为了讨论和评价“现实主义”艺术的意义，更需要具备一种准确的知识，即了解中国历史的“内部”连贯性。在这个方面，中国国内需要做出进一步的努力(可参见王南溟的文章)。而在国际上对中国艺术的肤浅标签，也显而易见地表明着

这种知识的缺乏(所谓中国艺术是现实主义的,是政治化的等等)。

关于传统是否具有效应或如何才能具有效应,以及传统怎样才能被发现和被“刷新”等问题,艺术家**邱志杰**以一种颇具灵感的方式提出了自己的看法。他使用类似考古学的方式,做了八块方形的水泥墩子,均由数个水泥层面组合而成。他在每一层的表面上刻上了文字,使每一座墩子的内部(从外面无法看见)隐含有不同主题的内容,如中国历史上的革命口号、历代中国人对外来民族或文化的表述、来自书法史的文本、来自卡拉OK房的歌单以及艺术家发出的或收到的电子邮件等。这种美学形态揭示了回忆和记忆的复杂性,集中体现了不同方面的想法:比如在场与不在场的相互作用、个人和集体记忆的关系、回忆与记忆的媒介作用等。同时,特别强调文字的重要性,包括手写,或者更为确切地说,是文字的书法构造,这关系到一个社会在意识形态上的格式化问题。回忆/记忆从来不是实际可见的,它永远只发生在想象之中的。邱志杰从“乱码”经验出发,在第八个水泥墩子中表达了这样的困境:刻在这一墩子中的符号,都是由电脑病毒造成的“乱码”。这些无法阅读的文本代表着知识的黑洞,它们总是在我们的回忆和传统建构中交叉着我们对知识的渴望:“他们(即字符)没有丧失意义,只是偏离了解读规则,而我们无力对付这种偏离。”

对于发生在日常生活中的这些偏离现象,我们无法通过宏大叙事或世界文化的两极分化加以把握。在与**赵川**的谈话中,**陈界仁**认为我们必须摆脱僵化的世界观和帝国意识形态。两位戏剧家通过日常经验的构制(草台班),解构这些世界观和地缘政治板块的意识形态。写作即行动,即干预,即颠倒,因此不是说通过剧场提出社会批评,恰恰相反,剧场是对个体行动的联合表演,其本身就是一种社会批评:剧场上提出的是那些平时保持沉默、不参与和被边缘化的声音。这一点与互联网上的众人“分享”相类似,它产生了一种暂时性的“民众”感,导致了某种集体和团体的形成及归属感。通过这样的形态,平时不可见的事情变成了可见,我们可以视之作为一种“去帝国化”的策略。

从他的家乡台湾出发，陈界仁的论述具体讨论了美国化、国际资本的主宰、改革政治的失败等。他认为关键并不在于东西方之间的差异，而是新自由主义对全世界的主宰。**高士明**则进一步推进了这个思路，认为后殖民主义的辩论已经失去了锐气，诸如“地方化”、“多极化”和“差异”等概念，现在都已经堕落成国际资本主义的口号。那么在这样的背景下，一个试图继承传统的批评文化，怎样才能在不忽视全球语境的同时找到自己的方向呢？“本土”是高士明论点中的关键词，他试图为全球“本土”在矛盾冲突中寻找新意义的过程定义：回归等于重新发现，等于消解和重构的过程，通过回忆的当代性，这种回忆并不意味着从民族主义的意义上去寻找身份。于是，“本土”可视为文化和艺术生产的一个历史现场，它不应该是一个“中国当代艺术”的现场，而是一个“当代中国艺术”的现场。唯有这样，才可形成一个开放的、未固定的概念。通过这样的概念转换，高士明打开了一个带来新的可能的空间：“今天，我们不甘于〔……〕在全球化的大厦中争夺空间和地位，我们甚至想要营造一座新的家园，一个文化创造、主体更新的历史性现场。那是‘当代中国艺术’的现场，但是对于‘当代中国艺术’，我们尚缺乏深刻的认识，甚至，我们还缺乏起码的话语和认知框架。〔……〕‘当代中国艺术’是一个未完成的计划，是一个可能世界。惟其是一个‘可能世界’，‘当代中国艺术’与任何形式的民族主义、原教旨主义无关。”

在我们迅速改变的日常生活中，艺术在寻找新定位和新意义方面发挥着重要的作用。具体地讲，艺术也包含着各种艺术过程以及与此相关的策展美学，包括了公共空间的创立。在讨论这个问题时，**陈浩扬**讲了他与艺术家顾德新在上海著名的“外滩三号”画廊举办的两次展览。顾德新的装置关系到展览空间和都市语境，因而也就与艺术体制及其经济体质相关联。陈浩扬指出了其与史密森(Robert Smithson)的“非地点”，以及和库哈斯(Rem Koolhaas)的“普通城市”中的观念和实践过程间的联系。顾德新强调干预做法的自我指涉维度，把人们的

注意力引向艺术的产生和发生过程，使观者能够在观看的过程中同时观看自己并给自己定位。这样的美学形态使艺术和展览相交叉，并创生了各种地方化的小型叙述，从而避开了政治、艺术市场、制度或各种社会形态模式等抽象的宏大叙事。

对王南溟和朱其来说，艺术和美学理论应该探讨的一个主要问题，是西方关于中国和中国艺术所创造的种种宏大叙事。朱其详细描述了一些陈腐套路的产生和功能，并呼吁应在传统的基础之上建立一种独特的中国美学，他同时强调了“超越”和“抽象”在中国艺术史中的特殊意义。王南溟则要求更多地批判那种用国外的眼光看待中国的心态，应该明确地面向国内公众并举办相应的展览。当大型的国际艺术活动一面赞美“中国艺术”一面用浅薄的陈词滥调进行讨论的同时，却仍有一些另外的艺术展览在反省自己的特定语境。正是这样的展览让我们明白：唯有当我们完全了解了所有具体的条件和前提之时，我们才能够提出精确的批评，要是缺乏了这样的理解，我们会一无所获。王南溟用金锋和何成瑶的那些给人以深刻印象的艺术作品，来说明对于那些能够发挥美学和批评力量的独立艺术作品及其接受而言，不可或缺的就是有关语境的详细了解。

岛子把观念摄影（他将其与1989年的“六四”事件相联系）视为一种激进的、批判性的和自我指向的摄影艺术实践，同时也是一种典型和创新的美学形态。在这个艺术范围内，我们可以看到较多的有明显女权主义特征的艺术作品，这在当今中国还是相对少见的（可参考王南溟一文中有关何成瑶作品的描述）。除此之外，岛子还提到了后现代的后摄影，并视之为观念摄影的继承。后摄影使用图画的展演、结构和解构的交错、历史材料的重组、文本和图像的结合，以及对纪实作品的不同美学形态的实验等方式，去扩大艺术摄影实践和美学策略的范围，与个性和身份在当今概念的偶发性和碎裂性相吻合。这一点应该理解为一种批判，即对传统意识形态和世界观，以及为之服务的美学的一种批判。

正如其他作者也强调的，艺术实践和美学反思必须新的消费文化和通讯文化语境中进行。例如互联网，尽管存在着管控和审查的限制，但它还是早早地成为了无所不在的现象。依据**金锋**的观点，这个现象打开了一个新的且富有创新意义的可能性，因为艺术本来就应该是一种社会性的交流（可参考王南溟文中提到**金锋**的作品）。然而在艺术界，这样的要求通常不断地遭到象牙塔艺术观念、画廊及画展机制的阻碍，因为它们满足的只是上层阶级的需要。这样的艺术观念是排外的，它带来的交流方式已经被程式化。但在开放而流动的网络世界中，我们仍然能够发展出不同形式的公共空间、直接的交流方式和草根意识。当然与此同时，同样显而易见的是这种“自由”的反面，即各种结构和制度的力量和权力。互联网向艺术家提出了挑战，要求他在接触公众方面通过行动暴露自己，以自我批评的方式给自己定位。参与和自我管理是互联网艺术实践的核心，在这样的实践中，互联网成为了艺术的一个元素，而艺术同时又从内部进行着颠覆。

—— 还有另一个发挥着类似中介作用的场所，就是剧场。一方面，剧场是官方传统打造和宣传的舞台和地点，另一方面，它却越来越成为了批评性艺术实践和美学对话的一个实验地。**陶庆梅**举出了不同的例子，试图说明导演和剧团是如何处理当代中国的个人和集体问题。虽然官方剧场歌颂的依然是集体和人民团结等热情洋溢的词汇，但同时又有那些另类的、富有当代意义的剧场项目，针对着后89抑郁状态和消费热潮中的易受伤害的、被异化的、无可奈何的、无所适从的和碎裂的当代个人心态进行着新的实验。在这里，挑战在于如何创造一个新的集体观念，而不落入新的一种官方剧场的陈旧集体庄重风格，讴歌由“获得解放的主体”所组成的“新集体”的窠臼。陶庆梅也提出有关民众剧场的一些新倾向，以及类似上海的草台班那样的实践，这与陈界仁的文章和赵川的实践联系了起来。还有另外一种当代剧场的实践，它来源于工人生活、生产条件和相关的日常经验，关系到个人在一个新的集体语境中的新体验：演员

都是个人，他们也把自己看做是个人和主体，并在公众面前以工人的身份表达自己的看法。

集体、团体、人民等概念，能够具备什么样的内涵？我们又该如何思考这些概念？本书中的几篇文章都提到了这种在当今显得尤其迫切的问题。张献从这样的问题出发，作出了令人印象深刻的描述。他谈到了中国是如何通过政治形势、神话创造和特殊仪式——如人大、党及党员，还有党代表的选举——来建构一个帝国式的人民和国家团体，并使其牢牢地熔铸于民众的想象之中。就这样，官方的（文化）政治在事实上征用了人民的象征资本，政治机构成了“腐败利益集团〔……〕，他们除了将全民资产固定输送给实际上已私有化的单位外，还将其垄断的社会资本、文化资本以及各种象征(symbolique)资本及时转化为经济资本。什么‘国家’、‘政府’、‘文化’、‘艺术’、‘慈善’，全部混合循环用于私人投资与再生产，结果催化了艺术家们变道德义愤为政治理性”。在这篇批评文章的末尾，张献用隐喻的方式描述了一群被通电的栅栏围起来的羊。羊群每接触到栅栏就会被电击一次，在遭受一次次的电击之后，它们就越来越聚集到了栅栏的中央，以至于电源已被关掉，羊却依旧聚成一团：“栅栏的电早已消失，没有电，我们却没有人再去触及栅栏。”为了摆脱这样的精神屏障，在这个发生着巨大变化的时代之中，我们有必要去透视我们的新生活方式，看一看是否还有一些富有活力的传统在其中留下了痕迹。而这些痕迹的发现和存在，也常常归功于艺术家。在这一轮调查的最后，我们收入了赵川的一篇文章。他所介绍的艺术作品恰恰符合了这种精神上的延续，并以一种记忆形式或道德体现的形式存在着。用灰尘绘画、清水刷纸或在寂寞的沙漠里把石头码成小小的物体，这样的行为带着某种禅宗般的形式；数千张茶馆里的农民的脸，就像是一种赤裸的生活命相；一个谁也不去理会的死刑犯的骨灰，被埋在了上海一家艺术馆的水泥地板下，在这个道德基础处于危险状态的社会之中，似乎是艺术承担了一种道德上的义务。这样的艺术持续不懈地记录、调整、或者是稍稍改变

着事物，并对那张令人眼花缭乱的消费文化的鬼脸，表示出一种细微的个人化的精神追求。

约格·胡伯(Jörg Huber)

欧阳昱、林小发(Eva Lüdi Kong) 译

作者简介

张颂仁

策展人，中国美术学院客座教授，汉雅轩画廊艺术总监，香港亚洲艺术文献库联合创始人，国际艺术批评家委员会(AICA)香港分会联合创始人。张颂仁坚信当代艺术在不同文化语境中有不同的责任和命运，他最为关心的是中国当代艺术以何种方式对世界做出回馈。九十年代以来，他的文化思考与策展实践极大地推动了中国当代艺术在国际上的发展。张颂仁的策展项目包括：“后89：中国新艺术”系列展、1994圣保罗双年展中国特展、1996圣保罗双年展中国特展及香港馆、2001威尼斯双年展香港馆、“文字的力量”系列展、“幻影天堂：中国新摄影”展、“开放的亚洲：2005威尼斯国际雕塑年展”、“黄盒子：当代艺术与中国空间”系列研究计划、“2007圣保罗建筑双年展”、“漆艺的精神空间”及“2008第三届广州三年展：与后殖民说再见”等重要艺术活动。

鲁大东

鲁大东，名齐，蓬莱人，1973年生于山东烟台。中国书法家协会会员。1991年考入浙江美术学院国画系书法篆刻专业。1995年毕业。2002年考入中国美术学院书法系，攻读书法篆刻方向硕士研究生，导师王冬龄先生。2006年毕业。书法篆刻作品近年参加展览包括：2007年中国美术馆篆刻艺术邀请展(北京中国美术馆)；2009年当代情境书法展(北京中国美术馆)。现代书法/现代艺术作品参加：2008年“四季”跨媒体艺术节(杭州中国美术学院象山校区)；2008年中法文化之春(Croisements)；鲁大东与林琴心的当代书法展(上海1918艺术空间)。2010年瑞

士文化风景线(Culturescapes)；众妙之门—鲁大东书法展(德国 Waldshut-Tiengen)。

孔国桥

1968年10月生于中国杭州，1986年考入浙江美术学院(现中国美术学院)版画系，1993年硕士研究生毕业并留校任教至今，2007年获文学博士学位。现任中国美术学院教授、版画系主任。

陈岸瑛

清华大学美术学院副教授，博士、硕士生导师，《装饰》杂志副主编。研究方向为西方近现代美术的历史与理论、西方现当代艺术/设计理论、美学、视觉文化研究。学术主张：对西方画论及西方近现代美术史进行研究，结合画论、作品与创作者生平，揭示西方近现代美术的内在发展逻辑；对与艺术/设计批评相关的西方理论进行梳理，以整理和翻译外文文献为手段，促进国内艺术与设计批评的发展；对西方美学经典文著和热点问题进行研究 and 总结；对视觉文化研究这一新兴交叉学科领域及有关文著进行研究，为艺术史和设计史研究提供新方法和新视野。

王春辰

美术史学博士、美术批评家、副教授，现工作于中央美术学院美术馆学术部，从事当代艺术理论与批评研究及展览策划。2009年获“中国当代艺术奖评论奖”(CCAA)，并出版其获奖写作项目《艺术介入社会》一书。出版有《艺术的终结之后》、《美的滥用》、《1940年以来的艺术》、《艺术史的语言》、《艺术的阐释》、《绘画现象学》、《装饰新思维》、《蔡国强：我想要相信》、《1985年以来的当代艺术理论》等译著。2008年策划的展览有：“双重空间”(北京)、“异像：一种城市图像心理学”(北京)、“透视：中国当代艺术展”(香港)、“影像动力学”(北京)、“超自然：中国新世纪摄影展”(纽约)、“过去与今天：中国当代艺术展”(韩

国)、“迷局：中国影像五人展”(伦敦)；2009年：“墨道法相：姬子个展”(北京)、“我们的能力——国际新媒体艺术展”(北京)、“同行——2009德中当代艺术展”(武汉)等。

邱志杰

1969年生于福建。1992年毕业于浙江美术学院版画系，开始介入当代艺术活动。曾出版《影像与后现代》、《给我一个面具》、《自由的有限性》、《重要的是现场》、《摄影之后的摄影》等艺术理论著作。现为中国美术学院综合艺术系副教授、中国美术学院展示文化研究中心副主任，居住在杭州和北京。邱志杰是影响广泛的艺术家、理论写作者和策展人，创作领域贯穿绘画，摄影，装置，录像和行为等各种媒体，其课题触及时空、灵肉、生死、权力等多种问题，其作品在世界各地展出和收藏。

陈界仁

1960年生于台湾桃园，高职美工科毕业，目前生活在台湾台北。八十年代——台湾的戒严时期，陈界仁曾以游击式的行为艺术挑衅戒严体制，并组织一些体制外的地下展览。1987年解除戒严后，他停止创作沉寂数年，这段期间，他开始从自身的成长经验审视存在其生活环境中的军法局、兵工厂、加工区和违章建筑区等空间，藉此反思台湾历经殖民统治、冷战/戒严时期、以及六七十年代成为世界工厂并逐渐进入消费化社会的历史过程，和被纳入新自由主义全球政经体系的背后根源与台湾处于国际政治中“例外状态”下的处境。陈界仁的作品曾个展于台北市立美术馆、洛杉矶REDCAT艺术中心、马德里苏菲雅皇后国家美术馆、纽约亚洲协会美术馆，也参加过的海内外多次联展。曾获2009年台湾国家文艺奖、2000年韩国光州双年展特别奖。