

# 中国当代装置艺术史

Chinese Contemporary Installation Art  
1979—2005

贺万里 著

上海书画出版社

# 中国当代装置艺术史

(1979—2005)

贺万里 著

---

### 图书在版编目(CIP)数据

中国当代装置艺术史/贺万里著. —上海:上海书画出版社,2008.7

ISBN 978-7-80725-755-4

I. 中… II. 贺… III. 造型(艺术)—艺术史—中国—现代 IV. J06 J120.97

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 079156 号

---

责任编辑 黄 剑

技术编辑 钱勤毅

封面设计 王 峥

责任校对 柏 龙

---

## 中国当代装置艺术史

贺万里 著

◎ 上海书画出版社 出版发行

地址:上海市延安西路 593 号

邮编:200050

网址:www.shshuhua.com

E-mail:shcp@online.sh.cn

印刷:上海市印刷十厂有限公司

经销:各地新华书店

开本:890×1240 1/32

印张:9.25 字数:300千字

版次:2008年7月第1版 2008年7月第1次印刷

印数:0,001-3,500

书号:ISBN 978-7-80725-755-4

定价:25.00元

## 目 录

前言 .....	1
第一章 中国装置艺术前史 .....	11
第二章 小试锋芒:现成品利用的尝试 .....	21
第三章 “八五新潮”:装置艺术样式的超前性登场 .....	27
第四章 反思与清理:创造个体装置话语的努力 .....	41
第五章 1989:中国当代装置艺术史的一个转折点 .....	55
第六章 小集团:沉潜期的“地地下”与文献化应对 .....	65
第七章 移师新征:海外军团与外展艺术 .....	79
第八章 东山再起:装置艺术的回温与成熟 .....	99
第九章 “合法化”策略:寻求社会接受的综合装置活动 .....	123
第十章 上海双年展:“合法化”之后 .....	139
第十一章 远离血腥:走向审美的装置艺术 .....	169
第十二章 邀舞:走进民众的装置互动 .....	191
第十三章 亮丽的风景线:中国当代女性装置艺术家群落 .....	207
第十四章 “红色中国—符号中国—本土中国”: 国际艺术大展上的中国当代装置 .....	227
第十五章 影像与环境:装置的泛化 .....	247
第十六章 价值重估:装置艺术的教育与普及 .....	261
参考文献 .....	285

# 前言

## 装置概说

什么是装置艺术呢？

装置艺术,最早的说法是“现成品艺术”。这个词起源于20世纪初的杜尚(Duchamp)。这个法国人利用自己评委委员的地位,把一件工业制成品——小便器签上名字置放于博览会。以后他又推出了把自行车轮胎和木箱堆叠的“作品”,把印刷品《蒙娜丽莎》画像添上山羊胡子的“作品”,把自己过去的油画作品复制于木箱子里四处展示的“作品”。这些在当时看来惊世骇俗的不雅之举,引起了近百年的纷纭不息的论争。一直到今天,在我们国家,以至世界上很多地方,像杜尚这样的行为,仍然会引起众多反响不一的争议。对于外界的不解,杜尚提出了“现成品艺术”的说法予以辩解:

Mutt 先生是否用他自己的手制造了这个喷水装置并不重要。他选择了它,他取了一件平凡的生活用品,并将它摆置起来,使它在一个新的标题和观念下失去了它的实用意义——他为那个物品创造了一种新思想。<sup>①</sup>

现成品艺术,就是装置艺术的前身。结果,杜尚也就因此而成了装置艺术的鼻祖。

美国艺术史家健生(H. W. Janson)认为,由杜尚起始,把“现成的实物拼凑起来帮助结构成的雕像或者三度空间的剪贴图,这种技术后来被称为‘拼合’(Assemblage),在雕刻史上发展出了一个史无前例的新境界。这种方式产生了像毕加索《牛头》这样惊人的作品,同时还有许多年轻的艺术家用这种方法来创作他们的作品,尤其是在美国有许多垃圾堆的低层社会中”<sup>②</sup>。

这样一来,如果我们把现成品的拼贴从手法和场地各方面加以考虑,就可以给装置艺术下这么一个定义:装置艺术就是指通过错置、悬空、分割、集合、叠加等手法对现成物品予以重新建构,置放于新的展示场所,并赋予其新的意义指向的一种艺术创造和展示方式。其英文的表述就是“the Art of Assemblage”。

“Assemblage”中文译为“装配”或“集合”,表明地道的装置艺术,是以对现成物品的直接拿来主义式的挪用或搬配为主的,它的表现价值就在于让现成品本身的生活指向与社会意指在展览场所等新环境下获得令人反思的新意义。例如,很多艺术家都曾经有感于我们这个时代的垃圾如山、污染环境的现实,把各种各样的垃圾直接搬到展览馆所中,堆放或者盛入纪念碑型的容器中,让人们在艺术欣赏场所以距离的眼光重新审视人类的行为。阿曼、博伊斯、塞萨、劳申柏格等都有过这类作品。这种以现成品挪用为主的 Assemblage,应该说是最经典的、最本源意义上的装置艺术了。

装置艺术对于传统艺术观念具有不可磨灭的革命意义。

首先,装置艺术将实物直接呈示,把我们的现实存在、现实生活、现实环境本身直露于面前,因此比之现代架上绘画,具有更为强烈的视觉冲击力。

其次,装置艺术免除了手工艺性模仿的形式再现,把物质材料、现成物品直接搬来作为艺术品,即直接把材料、物品本身作为表现元素,这就突破了传统艺术对艺术媒介的材料局限,拓展和挖掘了现实材料本身的表现品质。

因此,第三点革命性价值就在于:装置艺术使得日常用品与废弃物具有了日常视角下所不曾有的新的观察与透视界域,对于我们的传统审美方式无疑是一次解放。这正如罗丹所说,美到处都有,关键就是看我们有没有发现美的眼睛。装置艺术家们显然启迪了我们的审美发现,它让我们能够换一种思维反观我们身边的物质世界和社会生活。

正因为装置是把我们的现实用品、把我们的现实生活存在作为表现题材、表现媒介,因此,它也就使我们感受到了周围都市环境给予我们的各种意想不

到的视觉和触觉感受,引起我们更为切身的、直接的对我们当下的生存状态的困惑与反思,往往成为我们思索当下、思索生命、思索性爱与死亡的交响。

第四,装置把空间环境、把观众纳入艺术作品中去的手法,激发了一般观众的想象与创造激情,在把观众变为艺术品构因的同时,也在



图1 2004 上海双年展上的装置作品

某种程度上改变了平时欣赏艺术时的观众自下而上的瞻仰角色,成为参与作品创作的平等的介入者与创造者。这样,实际上也就使得观众与作者同样游走于艺术与生活之间,同样实现着艺术的生活化和生活的艺术化。

自上世纪八九十年代以来,当代美学对于观众主体性的尊重愈加深入人心,当代艺术介入生活的意愿也越来越强烈,当代实验艺术更多地关心起艺术对社会的改革与影响力度,德国艺术家博伊斯的“社会雕塑”思想为每一位观念艺术家所熟悉,结果在装置艺术中,就出现了把环境与观众纳入作品中的趋势,而且到了今天,这已经成为一件装置艺术作品必须具备的品质。因此,1990年代以来的装置艺术,英文表述更多采用的是“installation”一词。这个词虽然还有装配集合的意思,但更多的意味着对现成品利用上的新趋向,即把现成品的挪用与环境场所的利用结合起来,创造一种能够融环境与现成品为一体的空间环境艺术品。

这样一来,装置艺术开始成为一种环境艺术,它不是一件孤零零的放置于那儿供人静观的单体,而是与周边环境,以至与参观者有着密切关系的环境装配,甚至这件装置的意义,离开了周边环境我们都可能无法获得合理的解读。它们或者利用展场空间,把现成品或艺术创造品与展览环境本身融为一体,形成一件环境装置;或者利用巨大的场地空间,让现成品或艺术品的展示本身构成一个装置性的空间环境,从而不仅是作品或现成品的单体,而且是诸多单体的组合所构成的整体环境,成为作品最重要的组成,成为作品意义存在的载体。

例如徐冰的《析世鉴》和《拓印长城》，谷文达的《人发装置》，没有了主体作品所营造的空间环境，其意义与表现力就几乎无法存在。

因此，当代装置艺术往往形成了一种借助于现成物品构成观众对环境总体加以认知的新艺术形态。牛津大学出版的辞书《20世纪艺术》中就强调了装置艺术与环境艺术不可分割的特点：“装置、情境、环境和场景等词在用于艺术分类时使用起来并不严谨，在不同作家那里有不同的意义。……装置往往可以概括为由不同物体组合而成的场景……环境艺术和装置艺术有相似之处。它也用来指称那些包括观众在内的并影响其对环境总体认知倾向的情境艺术。”<sup>③</sup>

正是这种装置由单体向环境整体的转向，装置艺术对环境对场景的容纳，从而出现了装置艺术的大型化、环境化倾向，使得当代装置艺术，越来越多地从一种形态意义向一种艺术的展现与表达方式的含义转向。装置，作为一种艺术表达的方式、艺术观念的生成方式，甚至让那些原先不接受装置艺术的人们也多多少少借鉴和采纳了。当装置走到这一步时，在很大程度上变成了一种超越传统规范与习俗局限的展示设计或环境设计，变成了一种转换视觉观察方式和思维路径的创新之举。因此，自1990年代末期以来，装置艺术的发展，走上了泛装置的路径。

当装置走到这一步时，装置为大众所接受就容易得多了。它的神秘不见了，它的激进反叛也内化为一种生活场景的平和。这时候，大学、中小学对装置艺术方式的利用，也就越来越普遍了。谁都可以利用或借助现成物品展示自己的创意构想，谁都可以制作装置艺术来装点自己所在的环境。可以说，进入新世纪的我们，正处于一个装置的狂欢时代的门槛边。

### 装置的历史总结

当装置艺术走过了近二十年曲折历程，已经成为生活中经常可见的美的存在的时候，当现代各类艺术中普遍利用装置方式从而出现了泛装置化趋势的时候，对装置艺术予以历史的反思与总结已经作为一个现实的课题被提了出来。就如中国当代艺术的一位亲历者所言：

1985年以来的当代艺术正在进入艺术史的反省和总结阶段。通过本



土的艺术史叙事回应国际艺术界对于中国当代艺术的想法,这是放在中国艺术理论界的一个重要工作。目前的中国当代艺术正在进入一个思想迷失时期,通过反省历史获得新知也就是一条必经之途。海外已经开始了对中国当代艺术研究的著作和文献工作,但这个工作在中国基本上没有体制性地展开。现在中国当代艺术已经到了这样一个时刻,它已经形成了自己的历史,它应该学会从自己的历史中学习,整顿兵马。将中国当代艺术推向高峰,这条路仍然很漫长。<sup>④</sup>

目前关于中国现代艺术史的书稿,国内已经有部分学者、批评家着手撰写。最早在“八五新潮”刚刚过去不久,张蔷就立即以客观记叙的态度,写就了《绘画新潮》(1988)这本专著。不过正如作者自己所说,这本书没有能够记录下中国当代艺术的全部,而是它的一小部分,特别是装置艺术方面,因为当时并未突显出其形态价值,而且大家对“装置艺术”这个概念也还比较陌生,此书几乎没有涉及。高名潞与周彦、王小箭、舒群、王明贤、童滇等合作,写出了《中国当代美术史 1985—1986》(1991)这样一部断代史,特别是吕澎、易丹合作完成了一部中国当代艺术通史性的著述《中国现代艺术史 1979—1989》(1992),十年后吕澎又独自出版了《中国当代艺术史 1990—1999》(2001),它们对中国当代装置艺术都有较多的涉及,因为这个时段,特别是 1990 年代装置艺术的地位在当代中国实验艺术中已经越来越彰显出来,成为历史记述不可忽略的环节。这些著述对于我们进一步总结中国当代装置艺术的发展历史,做了基础的资料准备和理论奠基工作。中国艺术研究院张晓凌先生所著,并编入吉林美术出版社“中国当代美术现象批评文丛”的《观念艺术——解构与重建的诗学》(1999),对中国当代的装置艺术、行为艺术、人体艺术和大地艺术等,从观念艺

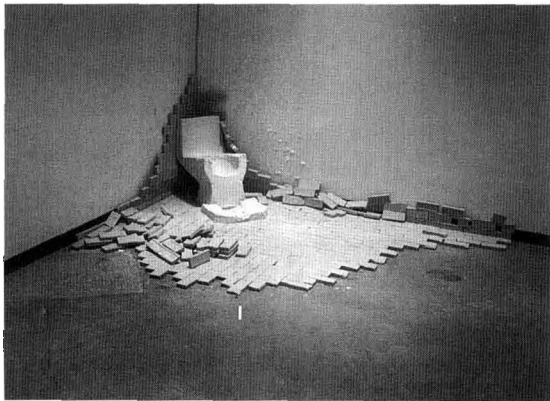


图 2 2005 成都双年展上的装置作品



图3 2003 北京双年展上的装置作品

术视觉角度做了较深入的理论反思和个案论说,然而正如作者在《导言》中所说,该书理论思考充足,但对装置艺术的历史视角的线性梳理和感性总结较少,是一种“零散式的述评”。中央美院的邹跃进先生完成的《新中国美术史》(2002),是一部通史性质综合性美术专著。这部专著从新中国美术的渊源——延安美术讲起,着重谈了新中国美术思潮的历史演变,在20世纪最后二十年的美术论述中,把主流美术与非主流美术放在同等位置上论述。这样的综合性决定了本书对装置艺术的论述不可能花费多少笔墨,因此当代中

国装置艺术在这本五十万言的巨制中只是新中国美术史上很小的一份子,而且也没有集中专章论述。近期,批评家鲁虹先生出版了一部中国当代艺术通史《越界——中国先锋艺术1979—2004》(2006),吕澎先生也出版了他的《20世纪中国当代艺术史》(2007)这一皇皇巨著。他们都在相关部分介绍了国内的装置艺术状况。不过他们并没有专门列章节予以论说,而是在其史论思路的整体框架体制内介绍女性艺术、观念艺术、行为艺术等其他专题时多有涉及。

总的来说,对中国当代艺术发展的研究著述越来越多的现象,说明学术界与批评界人士的历史意识在不断增强。然而,正如尹吉男先生所言,目前关于当代艺术家和艺术潮流的评论不少,然而关于艺术家的个案研究、地方艺术史和专题史的研究还远远不够丰富。<sup>⑤</sup>而就装置艺术而言,同样缺乏完备而深入的专门史著述。

不过,自从1990年代末期以来,特别是进入21世纪以来,有关装置艺术的图书也逐渐多了起来。贺万里曾于1999年出版了一部《装置艺术研究》,这本书可以说是国内首部对当时方兴未艾的装置艺术予以专门研究的著作。翟墨先生认为此书“在美术界一些人用‘文革’语言围剿装置艺术时,该书从学理上给装置艺术以恰当的定位,十分可贵”。此书六、七两章,对1980年代中期到1990年代初期的装置艺术发展,给予了史论总结。不过,鉴于作者当时的资料局限,对十年装置历史的概括未尽全面。同年,刘淳先生采访大量实验艺术家

撮集而成的《中国前卫艺术》一书出版。这本书提供了大量的文献与采访资料,对中国当代艺术史的研究有功不可没的文献价值,其中装置艺术和装置艺术家,也有多处专节论说。然而此书以专题形式而论,并没有完全按照历史顺序梳理中国当代装置艺术的发展进程。

有关装置艺术的专门著述,2003年由人民美术出版社出版的套书“西方后现代艺术思潮语系”中有徐淦的《装置艺术》。这本书以几万字的篇幅,向读者介绍了装置艺术。但这本书并不落实于国内装置艺术创作,也不是从历史的角度入手,而是一种概要式的、列举式的写法,因此还不能够给观众以完整的历史概貌。同年,贺万里还与顾丞峰先生共同完成出版了《中国当代艺术倾向丛书——装置艺术》一书,按照时间进程对中国当代的装置艺术予以了概要的总结。

在海峡对岸的学术界,姚瑞中和黄明川都对台湾十多年装置艺术的发展进行过专门的总结研究,出版了相关的著作。陆蓉之、高千惠则利用其职业评论家与策划人的便利,游走于海内外,并记述了大量的有大陆和台湾艺术家参加的与装置相关的现代艺术展事,从而为我们总结当代中国装置艺术发展历史,提供了资料与思考的便利。

为什么现在我们需要总结装置艺术的历史呢?这是由装置艺术在当代中国艺术领域的地位逐渐提高、影响力不断超越艺术圈,以及装置艺术创作的品味有待进一步提高的现实所决定的。从中国当代艺术的发展来看,自1990年代末以来,装置艺术的地位与影响在前卫艺术界日益扩张,装置艺术已经从1990年代中期作为国内实验艺术的所谓主流样式,成为了世纪之交的普及形态,不仅有许多老一代的前卫艺术家,而且新生代、后新生代艺术家中都有许多专门从事装置艺术创作的。进而言之,就是那些以绘画雕塑等传统艺术样式的创作为主的观念艺术家,也有许多人不断尝试过装置艺术样式。更进而论之,到了21世纪,装置艺术已经普及到了这种程度,可以这么说,那些原先的主流艺术家们和传统艺术样式的实践者们,也开始接受和采纳装置艺术的元素于自己的艺术创作中。他们把装置作为一种创新方式或展示方式来运用,往往注意在自己的绘画作品或雕塑作品中,引入装置性的环境组合,或者对现成材料特性予以运用,从而让传统艺术具有令人耳目一新的展示形式和视觉张力。而且在高校美术专业,以至在中小学,采用装置方式进行教学改革,也逐渐显露出—

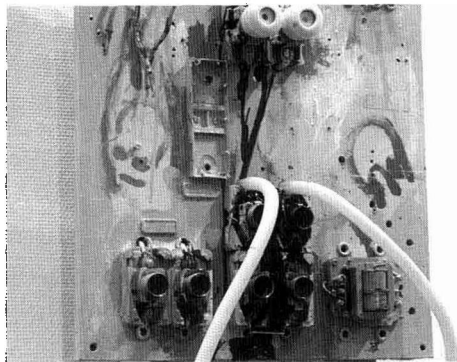


图4 2003 北京双年展上的装置作品

种“时尚”来。可以这么说,到了新世纪,装置艺术已经成为了环境装置和展示装置这一方式意义的观念艺术而被越来越多的人接受,体现出一种泛装置化趋势。

基于此,对中国当代装置艺术二十余年的历史予以专题论述,就成为现代中国艺术发展中的一项亟待总结的工作了。2004年,笔者以“中国当代装置艺术

史”为题申报江苏省哲学社会科学规划项目,作为这项基金的“一般课题”获准通过。这标志着对当代中国装置艺术的历史关注与理论梳理,已经纳入到体制内的或者说官方的修史范畴。该课题已经于2007年9月顺利通过了省规划办组织的专家评审,获得评审专家的高度评价。

本书对中国当代装置艺术史的写作,采取装置艺术发展的总体纵向叙述与专题史的横向论说相结合的方式。因为中国当代装置艺术的发展,在1980年代和1990年代初中期,基本上还是顺序延替的线性发展,而自1990年代中后期国内装置艺术再度兴盛以来,从事装置艺术创作的艺术家越来越多,他们结合自己的价值取向、个人趋好和创作条件来展开,出现了录像装置、雕塑装置、绘画装置、摄影装置、地景装置、女红装置、行为装置、数码装置等等的资源组合,装置艺术呈现出多元并存的态势。在这种情况下,单线式的历史叙事已经无法完整刻画出中国当代装置艺术发展的全景,因此本书采取了纵向线性叙述与横向专题论说相结合的方式,来进行历史写作。

任何历史,都是当代史。同样,任何一位作者撰述的历史,也都是个人眼中的历史。本书在叙述文体上,采用的是史论结合、以史带论,间或以论带史的视角予以历史叙事。希望借此能够把纷繁复杂的当代装置艺术现象梳理出一条相对清晰的脉络。当然,叙述中的不完备,资料的局限仍然是存在的。希望通过本书的写作与出版,能够激起更多同仁对中国当代艺术创作的关注,为中国当代文化艺术的繁荣添砖加瓦。

本书的写作,得到了许多艺术家的支持,他们提供资料、图片,提供展览信

息,这对于本书能够圆满完成所起到的作用,是不容小觑的。他们每一位都是中国当代装置艺术历史的参与者与创造者。

**注释:**

- ① 卡尔文·汤姆金斯《杜桑》,李星明等译,湖南美术出版社1991年版,43页。
- ② 健生(H. W. Janson)《西洋艺术史——现代艺术》,曾培、王宝莲译,台湾幼狮文化事业出版公司1986年版,131页。
- ③ Harold Osborne《20世纪艺术》,牛津大学出版社1981年版,563—564页。
- ④ 朱其《回到原形:重新评估二十年(1985—2004)》,上海书画出版社《艺术当代》2005年第一期,15页。
- ⑤ 尹吉男《后娘主义——近观中国当代文化与美术》,吉林美术出版社2002年版,95页。



## 第一章 中国装置艺术前史

依照现今的分法,人类所创造的艺术,可以分为架上艺术和非架上艺术两类。架上艺术<sup>①</sup>包括传统的绘画、雕塑、装饰、工艺、书法等等。这是特别适用于美术领域的一个概念。这是从其艺术的展示与存在方式,主要服务于展示与欣赏,具有可收藏的便利性而言的,故言之为“架上艺术”。而非架上艺术,又可以分为两种,一曰行为艺术,二曰装置艺术。<sup>②</sup>一者为人类身体媒介的行为表达,一者为人类利用现成物品的物态表白。

其实,除了装置艺术,还有一些前卫艺术样式的提法与归类,如大地艺术(或曰地景艺术)。笔者在《装置艺术》一书中对它已经分析过,这不过是装置艺术之利用现成品的一种变异,可谓大型化的装置艺术。<sup>③</sup>

无论怎么说,装置艺术的利用特点都离不开现成品。没有对现成品的利用,就谈不上装置艺术。不过,装置艺术对现成品的利用,又有着不同于一般日常生活中利用现成物品的特殊性,因为它毕竟是以艺术名义的利用,因此它就要具有一些“艺术”的品质。所谓艺术的品质,其一是指对现成品的这种利用,是艺术家们有意为之的一种安排。换句话说,它是艺术家一种构思与创意的结果,而不是如生活中的利用,是很随意的处置。这就应和了艺术本质上是一种创造的现代观念。其二,这种利用,不是为用而用的功利选择,而是另有所图。这另有所图的,就是艺术家的观念传达目的。艺术家是为了“说事儿”,即为了

表达某种观念、某种思想、某种感受才看上了现成物品的。这又应和了艺术本质上是一种表现的说法。

就着这两种认识,我们来追溯中国当代装置艺术的发展,就会发现,在中国艺术发展史的几千年历程中,虽然作为现代形态的装置艺术作品不能说有,但具有装置因素的艺术创作还是不乏其事的。

### 一 装置与传统艺术的“现成品利用”

如果我们考察一下从原始形态到现代形态的所谓传统艺术样式,就会发现,并非所有传统样式、所有类型美术品都要采取架上展示样式的。所谓“架上”说法,实际上是艺术从其实用功利需要分离开来之后的—种定位。

一两万年前的原始艺术,主要是以岩画的形式而大量存在的。从形式上看,它们似乎也可以说是“架上的”,即专门供人们品味观赏的。但显然它们的创作不是为了架上观赏。在高高的山岩上刻画、或者在黝黑的洞穴中图绘,明显不是出于审美娱乐的考虑。现代人类对原始艺术的研究早已说明,原始艺术的产生与存在,主要在于其宗教与实用价值。这些今天所谓“艺术品”的遗存,不是一种人们的观念审美境遇中的物质存在,而是如同当时人们的生产活动—样,是在当时人们的现实境遇中的物质存在。它们是当时的原始人,为了超越现实与精神的羁绊而进行的一种非常认真、非常实际的行为。

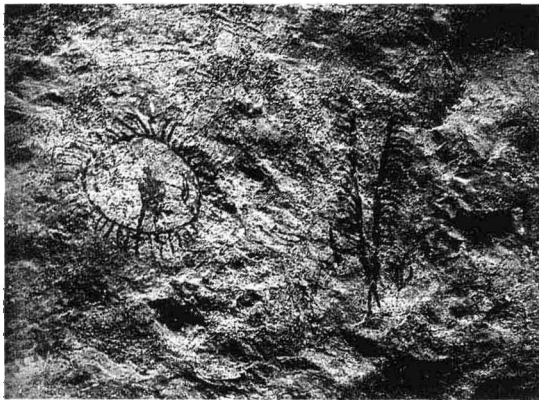


图5 论源岩画中的太阳祭祀图(新石器时代)

在中国上古时代的原始艺术遗存中,有贺兰山岩画、花山岩画、黑山岩画等狩猎民族的作品。在这些作品中,我们可以看到许多带着道具跳舞的人(巫师等)。如果把把这些描绘的场景转换过来,就是原始舞蹈。这些图像传达给了我们这样的信息:这些原始人类头上插着动物羽毛、腰间系着藤索、身上披着兽皮,或



者欢快地、或者严肃地、或者神秘地“歌舞着”。实际上,在他们的歌舞“艺术”中,就已经有了有意识、有目的的并借以表达某种特定意旨的“现成品利用”的成分了。

同样是“兽皮”这种自然物品,原始先民和古人也会把它们“展示与陈列”。在这种“现代设计艺术样式”中,自古就存在着对现成品的利用与展示。我们记忆犹新的应该就是样板戏《智取威虎山》里匪首座山雕的座椅了,那就是虎皮覆其上,以正其威的表现。而这种传统也已经是流传千年以上的“文化资源”,或者说“民俗资源”了。

当渔猎、农牧生产的神秘性渐渐消散去之后,图绘所具有的神秘仪式行为的一面也就逐渐地淡化了。但是,图绘所具有的模仿性、古人对所绘对象的敬畏心,以及早期绘制者的专门垄断仍然存在,这使得美术后来被上层统治者所利用,成为维护其统治秩序、教化民众的工具。与此同时,美术又成为了高层赖以消遣娱乐的形式,这就产生了所谓的纯粹艺术,出现了专门的美术家。美术也由此不断人工化、技术化、精致化,离其初始的粗糙的现成品时代渐行渐远了。作为实用艺术的美术,愈发转向了以观赏娱乐的审美功能表达为主的“纯粹艺术”。

在这种情况下,美术开始逐渐被宫廷化、贵族化了,成了远离一般民众的特殊技艺。绘画、雕刻、工艺美术成为画家工匠们展示技艺水平高下的体现,我们几乎就看不到什么把“现成品利用”因素引入他的艺术作品部分的要求了。

不过,在其他的美术样式中,现成品的利用并没有完成遁形,特别是民间美术形式和寺观艺术中存在的雕塑作品。在中国云南某地,曾经有一处清代遗存的八百罗汉雕像,为了达到逼真再现的效果,有些罗汉的头发用的是真正的人发,有的罗汉的眼睛用的是晶体球,还有所使用的兵器,也是直接挪用的现成品。

在民间美术形态中,这种直接利用现成物品来加强艺术表现力度的事例就更多了。民间的捏泥人、塑面人、吹糖人等,如孙行者、何仙姑、钟进士,它们手中的道具,一般都是直接拿实物来充当的。

在中国古代还有一种活动在一定形式上也具有装置的相似性,这就是民间与官方的种种祭祀。祭祀,往往要摆布一定的贡品,水果、牺牲、器皿、碗筷等。这些现成品的摆布是按特定的习俗、等级、场合要求设计出来的。这是一种有