

中国当代美术图鉴

1979—1999

观念艺术分册

主 编 鲁 虹

主持人 黄 专

湖北教育出版社

主编 鲁虹

艺术主持 黄专

中国当代美术图鉴

1979—1999

观念艺术分册

湖北教育出版社

(鄂)新登字 02 号

图书出版编目(CIP)数据

中国当代美术图鉴 1979 ~ 1999 观念艺术分册 / 鲁虹主编.

— 武汉: 湖北教育出版社, 2001

(中国当代美术图鉴 1979 ~ 1999 丛书)

ISBN 7-5351-2989-7

I. 中… II. 鲁… III. ①美术 — 作品综合集 — 中国 — 1979 ~ 1999

②观念艺术 — 作品集 — 中国 — 1979 ~ 1999 IV. J121

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 050805 号

中国当代美术图鉴 1979—1999

主编

鲁虹

策划

陈伟

整体设计

山声设计工作室

观念艺术分册

主持人

黄专

责任编辑

李枫

责任印制

张遇春

出版发行: 湖北教育出版社

地址: 武汉市青年路 277 号 邮编: 430015 电话: 027-83625580

网址: <http://www.hbedup.com>

经销: 新华书店

制作: 深茂设计事务所

印刷: 精一印刷(深圳)有限公司 地址: 广东省深圳市罗湖区太白路 3013 号

开本: 880mm × 1230mm 1/16

印张: 10 印张 3 插页

版次: 2001 年 9 月第 1 版 2001 年 9 月第 1 次印刷

印数: 1—3000

书号: ISBN 7-5351-2989-7/J · 34

定价: 80.00 元

(如印刷、装订影响阅读, 承印厂为你调换)

序 鲁虹



鲁虹 1954年生，祖籍江西。1981年毕业于湖北美术学院。现为国家二级美术师，中国美术家协会会员，任职于深圳美术馆研究部。美术作品曾5次参加全国美展，多次参加省市美展。出版著作有《鲁虹美术文集》、《现代水墨二十年》。曾参与《美术思潮》、《美术文献》及《画廊》的编辑工作。有约50万字的文章发表在各种图书及刊物上。近年来，参加了多次学术活动的策划及组织工作。

改革开放的20年，是美术创作大转型的20年，也是美术创作空前繁荣的20年，在此期间，一些艺术家创作的优秀作品已经构成了现代艺术传统中的重要组成部分。关于这一点，学术界早已达成了共识。为了系统介绍改革开放20年来中国美术创作取得的巨大成就，湖北教育出版社在慎重研究了我们的建议后，决定投资出版系列画册《中国当代美术图鉴1979-1999》，因为这与该社“弘扬学术、传播新知、服务教育”的出版方针正好吻合。《中国当代美术图鉴1979-1999》共分水墨、油画、版画、雕塑、水彩、观念艺术6个分册。每个分册分别辑录了不同艺术种类的重要艺术家从1979至1999年20年间的重要作品。可以说，这套大型画册不仅是学术性、资料性、文献性、直观性很强的美术图录史，也是广大艺术爱好者了解美术创作情况、提高艺术修养、增强审美感知能力的良师益友。在“读图时代”，本图鉴的确不失为一种适应各方面人士精神需求的高品位的美术读物。

当然，出版一套反映改革开放20年来中国美术成就的大型画册是有着相当难度的。其一是它离我们太近，使我们很难站在合适的高度上，冷静客观地把握它；其二是由于改革开放形成了多元化的创作局面，我们不可能像“文革”时期，按单一的艺术标准挑选艺术家与作品。因此，在编辑本画册的过程中，我们一方面努力把作品的选择与特定的文化背景结合起来，即在注重各种不同的价值追求与创作倾向时，更注重作品对艺术新发

展方向的影响、在同类作品中的独创性以及艺术文化的一般潮流中的代表性——正是从这样的角度出发，那些虽然在运用传统标准上惟妙惟肖，但由于未能与当代文化构成对位关系，且缺乏新意的作品不在我们的挑选范围内。另一方面，我们比较注重“效果历史”的原则，即尽可能地挑选那些在美术界已经产生广泛学术影响的画家与作品。如同迦达默尔所说，“效果历史”的原则已经预先规定了那些值得我们关注和研究的学术问题，它比按照空洞的美学、哲学问题去挑选艺术家与作品要有意得多。我们认为：只要以艺术史及当代文化提供的线索为依据，认真研究“效果历史”隐含的艺术问题，我们就有可能较好地把握那些真正具有艺术史意义的艺术家及作品。遗憾的是，尊重“效果历史”的原则是一回事，如何具体掌握真正具有艺术史意义的艺术家与作品却是另一回事。因为编者的视角、水平及掌握的资料都有限，难免会挂一漏万，特敬请广大读者谅解。

在这里，还要作出几点说明：

第一，由于20世纪90年代的美术创作成就远比20世纪80年代的美术创作成就高，故每个分册在20世纪90年代的分量上难免会重一些。

第二，为了便于大家清楚地了解艺术家的创作意图及作品的意义所在，我们在大量作品的图片下都配上了一定的文字说明，文字力求通俗而不失学术水准。但因篇幅有限，不可能作深入细致的解说，如果有读者希望深入了解某位艺术家与某件作品，还需查阅相关资料。

第三，按照我们的初衷，每一作品的出场时间段应依照艺术家的艺术活动与突出表现来考虑，这样可以使艺术作品构成历史的顺序，进而为建立艺术的谱系学和编年史作一点积累的工作。事实上本画册中的大部分作品也是按这一原则编排的，但由于一些资料很难收集，另外也由于部分作者的要求，我们对一些作品的出场时间作了调整。比如在《水墨》分册中，“新文人画”作为对“85美术新潮”过分西化倾向的反拨，其作品本应出现在20世纪80年代末与90年代初，但因个别作者更愿意发表近作，加上他们的创作思路、价值追求与艺术风格并没有太大的变化，所以我们认可了他们的要求。这种情况也可以见于其他分册。

第四，由于少数作品的图片是从画册与刊物上翻拍下来的，所以会出现印刷质量较差及没有标明创作时间或作品尺寸的问题。

第五，本图鉴共收了102位艺术家（含艺术团体）的137幅作品，每位艺术家分别录入作品一至三件。

第六，作品都是按创作年代来排序的，同一年创作的作品则按艺术家的姓氏笔画为序。

第七，艺术家简介按姓氏笔画排列。

最后，谨向所有提供资料及作品照片的艺术家、批评家以及湖北教育出版社的领导与编辑们表示谢意，因为没有他们的大力支持，是不可能顺利出版此画册的。

2000年11月于深圳东湖

1993/10

黄 专

没有坐标的运动

中国观念艺术 20 年



黄 专 1958 年生，1988 年毕业于湖北美术学院，文学硕士。曾获“吴作人国际艺术基金会硕士论文奖”，现任教于广州美术学院美术学系副教授。1985—1987 年曾参与编辑《美术思潮》，1992 年参与策划“广州九十年代艺术双年展”（中国广州），1994—1996 年参与策划改版《画廊》，1995 年主持美国 RMI 基金会“重返家园：中国实验水墨展”（美国旧金山），1995 年参与“东方之梦：新亚洲艺术展”（日本东京），1996—1997 年主持“首届当代艺术学术邀请展”（中国北京、香港），1998 年主持“首届何香凝美术馆学术论坛”（中国深圳），1999 年主持“超越未来：第三届亚太地区当代艺术三年展（中国部分）”（澳大利亚布里斯班），1999 年主持“平衡的生存——生态城市的未来方案：第二届当代雕塑艺术年度展”（中国深圳），2000 年参与“Text&Subtext：亚太地区女艺术家展”（新加坡），2000 年主持“社会：上河美术馆第二届学术邀请展”（中国成都）。重要著作有与严善錞合著的《当代艺术问题》（1992 年，四川美术出版社）、《文人画的图式、趣味和价值》（1993 年，上海书画出版社）、《潘天寿》（1998 年，天津杨柳青出版社）。

《中国观念艺术》是一部图像文献集，它主要收录 20 世纪 80 年代至 20 世纪 90 年代间在中国大陆发生的重要的“观念艺术”。

20 世纪 60 年代在欧美地区产生的“观念艺术”（conceptual art）不仅几乎改变了西方艺术史的性质和方向，而且对西方当代文化的发展产生着无法逆转的影响，“观念艺术”这个含混而矛盾的术语重新界定了艺术与生活、艺术与语言、艺术作品与艺术过程、艺术与观众以及艺术门类、艺术界限的传统关系，“观念艺术”使艺术不再作为风格和技术媒介，而是作为某种新型的视觉方法论和智力活动成为人类知识系统的一部分，它的历史颇类似“禅宗”之于佛学，“心学”之于儒教，甚至于它的弊端都酷似胡捧乱喝的“禅宗”末流。西方“观念艺术”滥觞于 20 世纪初杜桑恶作剧式的实验，而完成于博伊斯的“社会雕塑”。这是一个由艺术的内部问题向艺术的社会学、人类学方向展开的历史，正是博伊斯使“观念艺术”由一种杜桑式的玄学把戏发展成为一种具

有强烈的人道主义色彩和社会批判意识的视觉方法。“观念艺术”对现实的批判不同于传统的现实主义，不仅在于它使用了完全不同的视觉方式和思维方式，而且在于它追求的是一种新型的社会政治态度，这种态度不是建立在抽象的政治目标之上而是依托于一种泛人文的公共理想，这种理想反对任何确定的政治结构和稳定的社会模式，事实上，它将对社会的警示和修正作为改善我们社会的最有效方法，它主张一种真正多元化的而非单元化的公共关系和公共制度，任何形式的社会不公、社会歧视和社会暴力都是它的敌人，它关注的是渗透在我们的生活和意识中的社会异化倾向，它以反讽、戏拟和异质化的方式“再现”这种异化的现实。“观念艺术”之所以不仅仅是一种视觉游戏正是在于它有意歪曲和颠覆所指和能指的传统关系的目的，不在于炫耀智力而在于加深我们对各种显性和隐性的社会异化和暴力的警觉，“观念艺术”的价值基础是一种人道主义，强调这一点是因为在后博伊斯时代的“观念艺术”

正面临着坠入空洞的“巴洛克风格”的危险。

我们之所以将中国“观念艺术”的历史上溯自 20 世纪 80 年代中国典型的现代主义时期是基于这样几个理由：其一，虽然这一时期的“新潮艺术”从整体性质而言仍属于现代主义，其文化任务和问题也属于早期启蒙主义范畴，甚至有些具有“观念艺术”特征的艺术现象（如“厦门达达”和一些零星的“行为艺术”）也混杂着浓厚的现代主义反文化、反传统的色彩，但这一时期的确出现了像黄永砵、张培力、徐冰、蔡国强和“新解析小组”这类明确地使用了“观念主义”方式的艺术家和艺术团体，他们的作品或者探讨图表、数字、文字等抽象元素与触觉、视觉元素的关系（如“新解析小组”），或者通过思辨性的“程序”设置和手工过程将绘画问题置换成哲学问题和文化问题（如黄永砵的“非表达绘画”、徐冰的“天书”），或者使用新的媒介表达（如张培力最早使用的录像艺术）；其二，这一时期许多具有强烈社会批判意识和历史反省

意识的作品在超越专制性的反映论传统的同时，也为“观念艺术”这种新的视觉方法论和政治社会态度的产生奠定了基础，这方面如谷文达对水墨象征传统的批判、王广义对政治神话的分析以及吴山专对历史文字神话的反讽性借用，都为“观念艺术”的产生打下了认识论伏笔；其二，尽管这一时期中国文化信息资源仍处于相对封闭的状态，但像《美术思潮》、《中国美术报》、《江苏画刊》等传媒都尽其所能地介绍和传播着与“观念艺术”相关的信息，尤其是1985年在北京意外展出的美国波普主义艺术家劳申伯格的展览，也都为中国艺术家从理论和视觉实践上接受“观念艺术”提供了条件。1989年在北京举行的“中国现代艺术展”戏剧性地呈现了中国错综复杂的现代艺术现状，也真实和集中地呈现了处于萌芽阶段的“观念艺术”的尴尬处境，这里既有启蒙性的理性说教（如“理性绘画”），也有无政府主义性质的达达行为（如枪击事件）；既有禅宗式的内省性演出，也有对文化、社会、政治、语言、神

话诸问题或严肃、或调侃的视觉讨论。这个展览与其说是中国现代艺术的一次大检阅，不如说是交织着现代主义与“观念艺术”的一种混乱的视觉拼盘。

1989年北京“中国现代艺术展”标志性地结束了20世纪80年代中国现代艺术那种启蒙性和集体主义的运动方式，来自现实的无法抗拒的压力直接导致了各种玩世和厌世情绪的蔓延，一些艺术家以无聊、荒诞的生活态度和政治、商业的流行符号来调侃主流意识形态。从积极的意义看，它们也具有一定程度的文化反思性和现实批判能量，但无论从这种批判的性质和使用的视觉方法上看，它都尚未摆脱旧式现代主义的范畴，而它的末流则直接沦落成为各种形态的虚无主义和犬儒主义。显然，要使中国先锋艺术在一个更加开放和更为复杂的社会形态中承载“先锋”和批判的职能，它就必须首先完成自身在视觉方法论和政治思维模式上的转换，或者说，由现代主义向当代主义的转换，而“观念主义”为这种转换提供了无法

替代的方法论资源。观念艺术首先是一种视觉方法论，从语言上看，它以颠覆古典主义和现代主义的主客体反映论传统为目的，强调符号能指功能的开放性和多义性，反对所谓“所指固化”，但是，观念艺术又绝不仅仅是一种新的形式主义和视觉语言游戏，因为与现代主义中的形式主义不同，它不仅不反对艺术中的“意义”的表达，而且强调这种表达的人类学、政治学和社会学属性，它认为需要改变的只是这种表达所依托的反映论方法，“观念艺术”因此也被视为一种后政治的思想形式和社会实践。与现实主义和现代主义不同的是，观念艺术反对以任何单一的、稳定的逻各斯中心理念作为表达的思想内容，也不赞成将表达视为形式与内容的简单的匹配过程，它强调符号能指充分的自由作用，强调艺术产品的“象征力量”（symbolique）和“解放功能”（汉斯·哈克）。从人类学角度看，观念艺术是一种以肯定差异为前提的、更高形式的人道主义或人文主义，“观念艺术”的这种民主的方法论特性无疑会给处

于文化上的第三世界的中国先锋艺术带来某种深刻的启示，因为冷战结束后，中国先锋艺术面临的文化背景和批判对象都变得复杂起来，因为它必须完成对自身文化、历史、政治和社会生活结构的“内部批判”，又必须进行对各种形式的文化霸权和文化中心主义的“外部批判”，而这种对差异性现实的批判显然只有在完全新型的视觉方法论框架中才能进行。

如果说，20世纪90年代初被称为“后89”的艺术思潮充其量不过是中国现代主义艺术运动向当代艺术过渡的一种折衷形式，那么，严格意义上的“观念艺术”则出现在20世纪90年代中叶前后，比较其他类型的先锋艺术运动，它的进展似乎缺乏明确的目标和范式。事实上，它更像是一种没有坐标的运动，力量分散却潜伏着更多的可能性。从媒介上看，它已开始广泛使用诸如文字、装置、身体、影像、网络、图片及其他图像媒介，尽其可能地发掘这些媒介在文化、历史、心理、社会和政治方面的意义潜能，从而有效地拓展着中国先锋艺术的社会

学和人类学内涵。也许“观念艺术”在中国的出现缺乏像西方那样的艺术史逻辑，而且地区间的发展水平和关注的问题也极不平衡，但这种运动从一开始就摆脱了20世纪80年代“宏大叙事”的特征，而与自身具体的社会和私人课题密切相关，同时这种运动从一开始就十分国际化，这当然不是指它对西方观念艺术具有更大的模仿性，而是指它开始习惯于从国际角度理解和认识中国问题，也开始习惯于以国际通行的方式和规则从事自己的工作。从问题和问题方式看，中国观念艺术有这样一些特征：其一，艺术家开始放弃图解性的政治对抗姿态，强调艺术与本土具体社会、政治问题的联系，强调这些问题与国际性问题的同步性和有机性，力图以观念主义的方式有效地呈现中国当代问题的复杂性、易变性和多样性。他们不再企求以标本化的东方历史和政治图像符号获取西方的理解，而是寻求和争取与西方主流艺术的平等对话和交流，将中国问题纳入世界问题，并对世界问题主动发言。在这方面，汪建伟的

“灰色系统”、实验和录像、表演艺术，顾德新、王友身、王广义、颜磊、井秀珍、林天苗的装置艺术，张培力、耿建翌、王功新、李永斌、朱加、陈郁雄的录像艺术，马六明、张洹、王晋、宋发东、宋冬、罗子丹等的行为艺术，赵半狄、庄辉、安宏、周铁海等的图片作品都敏锐而有效地接触和呈现着后意识形态背景中中国问题的丰富性和复杂性。徐冰的《文化动物》、徐坦的《新秩序》、林一林的《驱动器》、王广义的《签证》、王功新的《布鲁克林的天空》、颜磊、洪浩的《邀请信》、朱青生的《滚！》等作品又表现了对后冷战现实中各种国际政治、文化、历史关系和全球化消费、都市文化的一种主动、积极和批判性的文化态度。其二，艺术家们进一步强调从当代艺术的自身逻辑出发设置自己的艺术问题，强调运用多种媒介进行自治性的视觉创造和观念表达，要求艺术摆脱各种形态的意义强权和庸俗的图像社会学的干预，充分释放各种视觉和非视觉媒介的意义能量，不仅从社会学而且从人类学、心理学甚至生物学角

度寻找对人的感性、知觉和心理、生理命题的直接表达。这方面如“新刻度小组”（陈少平、王鲁炎、顾德新）的概念艺术、邱志杰、郑国谷、杨勇、蒋志、翁奋、冯峰、王蓬、陈羚羊等的观念摄影作品、徐坦、冯梦波、施勇等的网络艺术、黄岩延续了近10年的邮寄艺术、张大力的公共涂鸦艺术，以及隋建国、展望、傅中望、姜杰、李秀勤、施慧、廖海瑛、张新、喻高等雕塑艺术家和王广义、张晓刚、丁乙等油画家从事的观念艺术活动都从不同角度展示了观念艺术独特的视觉能量，也促使中国先锋艺术逐渐摆脱对传统反映论和各种伪文化、伪政治的功能主义诱惑，从而使其呈现出某种“非意识形态”的特征，而这一视觉方法论的转换过程正是中国先锋艺术运动由现代主义跨入当代主义的最显著标志。其二，在这一阶段，中国先锋艺术“北京中心”和“北重南轻”的地域格局也开始发生着微妙而深刻的变化。这一方面是由于沿海城市迅速国际化和都市化过程，导致了相对开放和宽松的艺术环境，而这一

过程出现的许多新型的社会矛盾又为新的艺术提供了许多新型的视觉问题和现实资源；而另一方面随着当代文化的非意识形态过程的加速，像北京这类政治中心城市的重要性和影响力也正在相对削弱。20世纪90年代中叶以后，像广州“大尾象工作小组”（林一林、徐坦、陈邵雄、梁矩辉）、上海施勇、胡建平、倪卫华、钱银康、周铁海、张新等人的艺术活动，成都戴光郁等9人的“719艺术家工作室联盟”和罗子丹的行为艺术，湖北黄石“SUS小组”的活动都具有独立的操作方式和明确的艺术方向。广州、上海、福建、成都、南京等地开始逐渐成为活跃的当代艺术地区，使中国当代艺术在地域上也开始呈现多极发展的态势。另外，“女性艺术”作为观念艺术的一种独特的方向，在这一阶段也开始成为当代艺术的焦点之一，出现了像林天苗、尹秀珍、姜杰、陈妍音、李秀勤、李家丽、廖海瑛、杨克勤、石头、施慧、崔岫闻、刘意、张雷、喻高、陈羚羊等一大批活跃的女艺术家，它们预示着未来世纪中国当代艺

术的一个新型的潜在主题

作为一种没有坐标的运动，“观念艺术”成为中国先锋艺术的当代化和国际化转换的重要催化剂，它不仅改变着中国当代艺术的经验和方法论属性，在某种程度上也为中国当代文化的发展提供了新的知识资源，但必须指出，“观念艺术”毕竟是一种西方当代的认知方式，它在为中国艺术带来某些自由的同时，又不可避免地会使这种自由负载某种文化强权和暴力的性质，这一点正如我曾担忧的那样：“文化含义上的第三世界的当代艺术在表述自己的思想和问题时，始终面临着这样的悖论：从处境上看，它在不断反抗西方中心主义的文化压迫，摆脱自己的臣服地位时，又要不断小心警惕避免使这种反抗陷入旧式民族主义意识形态的陷阱；从方式上看，它在不得不使用第一世界的思想资源和表述方式来确立自己独立的文化身份时，又要不断警惕叙述本身有可能给这种身份带来的异化性”（《第三世界当代艺术的问题与方式》）；其次，由于中国当代艺术是在缺乏一种

彻底的启蒙主义和人文主义的背景中产生，加之西方展览制度和商业制度所虚拟的国际性“成功”，使我们在面对西方艺术制度和权力时往往不自觉地采取了一种文化顺从主义态度，使中国当代艺术长期保持西方策划人和掮客们所希望的大儒状态，从而使中国当代艺术长期脱离本土的真实经验和现实，成为当今世界为数不多的后冷战文化标志中的一种，近期在中国出现的各种反人性、反理智的所谓“行为艺术”就不仅无法根本呈现中国的现实经验，而且也歪曲“观念艺术”的人属性，今天在中国“观念艺术”正在面临着沦为空洞的智力游戏、冒险家的赌局和暴富者乐园的危险，它充分说明在一个缺乏理性批判逻辑和人文主义训练的国家，“观念艺术”是一把双刃剑，它在制造自由时又在毁灭自由，它在发展智力的同时又在损害智力；最后，“观念艺术”在中国是在缺乏必要的社会赞助制度和合法性背景中产生的，作品质量往往受制于资金和材料的限制，“观念”大于材料往往成为中国观念艺术作品

的通病。

编辑这部图集的动机之一，是希望对中国过去20年发生的“观念艺术”进行一个图像梳理，以便为那些对中国观念艺术感兴趣的研究者和读者提供一个基本的图像背景，然而这部图集远不是中国观念艺术的全集。因为首先它受到编者的认识范围和资料收集方面的局限；其次是受到编者判别标准和价值的限制：某些有一定知名度和社会影响的作者和作品被编者以“不好”的理由而舍弃，由于本图集并不以客观和权威自居，所以相信这种取舍会为读者原谅；最后由于受编辑体例的限制，该图集是一个反映中国当代艺术全貌的丛书中的一种，而这套丛书是以艺术媒介（如油画、国画）为分类原则，这种设计无疑使反对艺术门类的“观念艺术”处于一种十分尴尬的处境，它给编者带来的直接难度就是，我们只得舍弃那些以油画、雕塑和水墨形式呈现的“观念艺术”（尽管此图集也包括了一部分这类作品），另外，此图集将收集作品的范围限定在中国大陆发生的作

品，所以不仅中国港、澳、台地区的作品没有包括在图集内，就连最近在国际上产生着重大影响的、发生在海外的中国艺术家的作品也都被舍弃，当然，我希望有机会再编辑本图集的海外部分，使图集能名符其实地称为《中国观念艺术》。

我要感谢为本图集慷慨提供图片和文献的所有艺术家，感谢吕澎、易丹、易英、尹吉男、栗宪庭、黄笃、欧阳江河、王林、冷林、高岭、钱志坚、史泽曼、朱其、崔子恩、查常平、胡肪、戴锦华、陈鸿捷、汤荻、凯伦、冯博一等产品朋友慷慨地让我们援引了他们的评论文字。最后，我当然要感谢湖北教育出版社和鲁虹为我提供的这样一次机会，感谢他们的信任及帮助，我相信以上条件缺乏任何一种，这部图集都无法以现在的面貌呈现在读者面前。

2001年1月23日

中国当代美术图鉴
1979—1999 观念艺术分册



“观念艺术”这个含混而矛盾的术语
重新界定了艺术与生活、艺术与语言、艺术作品与艺术过程
艺术与观众以及艺术门类、艺术界限的传统关系
作为一种没有坐标的运动
“观念艺术”成为中国先锋艺术的当代化和国际化转换的
重要催化剂

出品人 袁定坤

选题策划 陈 伟

编委会名单

牛 红 石 冲

刘子建 齐凤阁

刘寿祥 孙振华

李 枫 陈 伟

张克让 钟 隽

夏金钟 黄 专

鲁 虹 傅中望

MAR 81/10

目 录

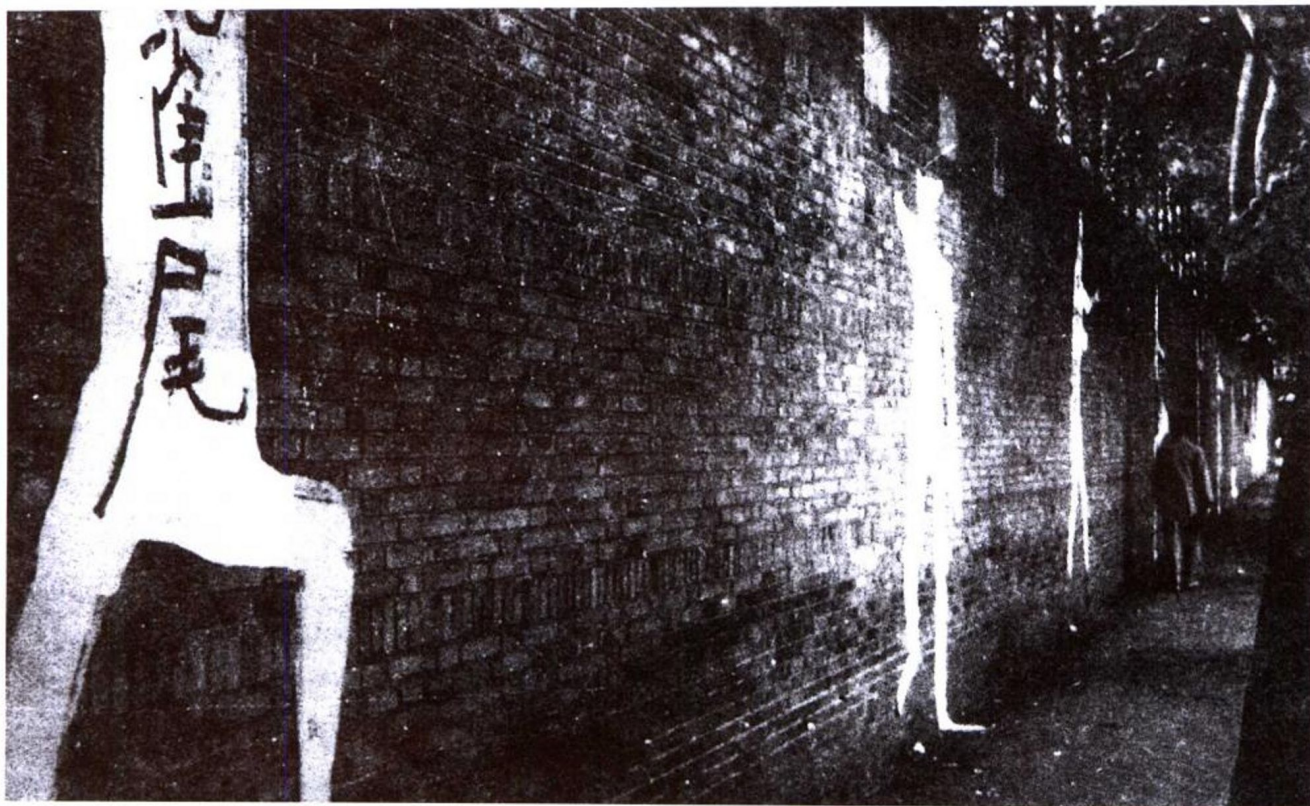
中国当代美术图鉴
1979-1999
观念艺术分册

鲁虹	序		
黄专	没有坐标的运动：中国观念艺术20年		
1 黄永砣	《非表达的绘画》	28 王 小	《墨点》
2 耿建翌		29 邱志杰	《重复书写一千遍〈兰亭序〉》
宋 陵		30 叶永青	《大招贴——历史的经验》
张培力		31 尚 扬	《早茶》
王 强	《作品1号——杨氏太极系列》	32 孙 平	《中国孙平艺术股份有限公司人民币A股股票
3 王 度		33 蔡国强	《万里长城延长一万里——为外星人作的计划
林一林 等	《“南方艺术家沙龙”第一回实验展		第10号》
4 耿建翌		34 任 戡	《大消费——任戡集邮牛仔服》
张培力		35 SHS 小组	《大玻璃——梦想天堂
宋 陵		36 颜 磊	《清除》
包剑斐	《作品2号——绿色空间中的行者	37 汪建伟	《文件·事件——过程与状态》
5 宋永平		38 徐 冰	《文化动物
宋永红	《一个景象的体验》	39 朱发东	《寻人启事
6 黄永砣 等	《厦门达达焚烧作品活动	40 刘向东	《蚊香消毒
7 谷文达	《静则生灵》	41 马六明	《芬·马六明系列》
8 耿建翌	《自来水厂》	42 朱发东	《此人出售 价格面议
9 吴山专	《红色系列（之一）》	43 朱 加	《FOREVER
10 黄永砣	《中国绘画史 与《现代绘画简史 在电动洗	44 宋 冬	《又一堂课：你愿意跟我玩吗？
	衣机里搅拌了两分钟	45 张 洹	《65 公斤
11 徐 冰	《天书》	46 张 洹	《十二平方米
12 盛 奇 等	《观念21·长城	47 王友身	《营养土》
13 张培力	《1988年甲肝情况的报告	48 展 望	《废墟清洗计划》
14 张培力	《30×30》	49 舒 群	《向崇高致敬
15 吕胜中	《门子》	50 徐一晖	《小红书》
16 魏光庆	《关于“一”的自杀计划模拟体验	51 高氏兄弟	《临界·大十字架——福音书》
17 顾德新		52 王功新	《布鲁克林的天堂》
王鲁炎 等	《触觉1—5号	53 林天苗	《缠的扩散
18 倪海峰	《仓库NO.3》	54 王 瑾	《三天》
19 高 琨		55 张 洹 等	《为无名山增高一米
高 强 等	《子夜的弥撒——充气主义系列装置	56 张彬彬	《界限》
20 陈少平		57 林一林	《安全渡过林和路》
顾德新		58 王 晋	《娶头骡子
王鲁炎	《解析·	59 隋建国	《废墟》
21 杨 君		60 于 凡	《美景》
王友身	《✓	61 戴光郁	《搁置已久的水指标》
22 吴山专	《大生意》	62 尹秀珍	《洗河》
23 张 念	《孵蛋	63 隋建国	
24 李 山	《洗脚	展 望	
25 肖 鲁		于 凡	《女人·现场
唐 宋	《对话	64 傅中望	《2000型操纵器》
26 许 江	《神之棋》	65 李 强	《香皂手》
27 徐 冰	《鬼打墙》	66 新刻度小组	《新刻度小组作品（4

67	尹秀珍	衣箱》	107	张永和	推拉折叠平开门》
68	吕胜中	替身》	108	姜 杰	失眠夜
69	黄 岩	中国山水·纹身》	109	徐 坦	飞机
70	王 晋	冰·'96 中原》	110	朱 昱	袖珍神学
71	徐 坦	20 立方土	111	张大力	对话
72	周啸虎	谎言时代	112	胡建平	创造 2050——未被命名的飞行器
73	金 锋	主题互换	113	宋永平	新生活
74	陈少平	小乐园	114	卢 昊	鱼缸
75	张 新	气候 NO.5	115	翁 奋	陌生者寓言
76	王天德	水墨菜单	116	苍 鑫	交流
77	陈邵雄	视力矫正器（3）	117	赵半狄	赵半狄与熊猫咪
78	李永斌	脸 I》	118	蒋 志	夜色，我来了》
79	耿建翌	完整的世界》	119	朱青生	滚！家
80	张培力	不确切的快感》	120	卢志荣	1999.NO.3（1）
81	张盛泉	渡》	121	徐晓煜	代用品
82	庄 辉	我仅仅选择的是“合影”》	122	陈羚羊	十二月月·一月水仙
83	罗子丹	一半白领·一半农民》	123	颜德新	2000 年 2 月 17 日
84	隋建国	殒——欢乐英雄	124	朱雁光	
85	王广义	检疫——所有食物都可能是有毒的》		任小颖	2000 年 3 月 18 日
86	王鲁炎	自行车（25）——1996》	125	王广义	唯物主义时代》
87	梁矩辉	游戏一小时》	126	王友身	千年虫
88	安 宏	雨佛	127	冯 峰	外在的胫骨》
89	王劲松	标准家庭》	128	汪建伟	屏风》
90	尚 扬	1995 大风景（之五）	129	崔岫闻	洗手间的镜子》
91	宋 冬	哈气	130	刘 彦	琥珀中国系列（之一）：1949 年 10 月 1 日
92	陈妍音	《一念之间的差异	131	郑国谷	博物馆、画廊、工作室》
93	施 勇	《97 上海新形象征集计划》——请选择最佳发型与服饰	132	杨 勇	青春残酷日记》
94	王 晋	《中国之梦》	133	展 望	跨越 12 海里——公海浮石漂流方案》
95	张 洹	《为鱼塘增高水位	134	罗永进	新民居
96	林天苗	《缠了，再剪开》	135	陆 军	我是谁——民俗系列 NO.6》
97	周铁海	《新闻发布会》	136	洪 浩	游京指南——长城
98	安 宏	《中国不需要艾滋，中国需要爱》	137	施 慧	
99	颜 磊			许 江	坐卧山湖
	洪 浩	《邀请信			
100	黄 岩	《未来新闻》			
101	蔡 青	《“耕种”			
102	张大力	《拆》			
103	庄 辉	《公共浴室·女》			
104	邱志杰	《挂历 1998（3）			
105	魏光庆	《笔记本——货》			
106	陈邵雄	《街景——I			



1985年3月至4月间，我搞了一种称之为：按程序进行（自我规定）而又与我无关的（非表达）绘画。这是精心地选择某种媒介（小转盘），而这种媒介的使用又使“精心”和“选择”归之无效，这就是偶然与随机的结果。当我把自我决定的权利归于随机的结果时，我既不是按我个人的需要，也不是按所谓的超越个人法则的需要；当我把决定的东西只限于随机的结果时，也就很大程度地否定了有“被决定的东西”的存在。把一切归于偶然的决定比决定了的偶然更接近于自然。



实施地：原浙江美术学院（现为中国美术学院）附近

作品是“池社”成员于1986年6月进行的一次集体创作。

《作品1号——杨氏太极系列》是一组由废报纸拼成的12个3米高的太极拳图形构成的。制作图形的活动先在一所中学的健身房中进行，共用了9个小时。第二天凌晨2时，由耿建翌、宋陵、张培力、王强4人将这些图形贴在浙江美术学院附近的一堵青砖墙上，墙长60米、高4米。张贴活动一直持续到凌晨4点30分。在这些报纸剪贴的人形上，还写上了一些太极拳的术语。这些贴于墙上的纸人在两天以后被逐渐损坏，以至最后消失了。

要想在“杨氏太极”中寻找终极意义，或者哪怕寻找浅层的象征意义都是不可能的。这是一次抛弃意义的活动，或者毋宁说，是艺术家们自己封闭自己的活动，尽管他们的阐释者说他们“将艺术还给了人民”。在一次冗长的创造活动中（前后共用11个半钟头），艺术家们可以兴奋、激动、庄严、忙碌、休息、疲惫、打呵欠、撒尿等等，但这些活动应该只属于艺术家，因为只有处于过程之中的艺术家才能体会这种过程。的确，这是一种“理性外领域”的活动，正由于它是非理性的，所以如果试图为这种活动寻找意义（不管是审美的还是其他）或“真谛”的话，那就会显得荒谬可笑了。当然反过来说，这种艺术家的无意义的玩耍过程，也暴露出艺术家对传统的彻底抛弃。（吕 澎、易 丹）



实施地：广州中山大学

由绘画建筑、哲学、文学、音乐、舞蹈、电影等学科的青年人组成的南方艺术家沙龙（1986年5月14日在广州成立）于1986年9月在广州中山大学举办了《“南方艺术家沙龙”第一回实验展》。《中国美术报》1986年第42期是这样报道该展览的：“一进展厅，人们立即感到一种令人心灵净化的特殊时空，环境呈黑白二色，一面黑色墙上凸现不少颇有生命感的球状体，另一面墙上画着只有上半身的人，而另两面挡板，画着一排排人的下半身，其上半身则由观众自然填补而无意构成了作品的一个有机部分。场内有10座白色的随时可以挪动的方座，10来个如白石膏似的人体，在变幻的光照和起伏的音响中复调式地展示着各种只可感悟而又难以言状的造型系列，并形成多维的融合与渐变。”展览的组织者王度说：“‘南方艺术家沙龙’第一回实验展以新造型艺术的物态形式，展示关于当代艺术的思考。”并认为展览体现了一种新的艺术精神，即“人类全部生活得以净化的、跨越精神和肉体的、肯定生和死的崇高境界的不断创造”这样一个“艺术的本体精神”。观众的参与以及多种手段的结合，使展览本身完全不同于过去的架上绘画和固定的雕塑艺术，环境与行为使观众能够体验到在传统艺术中无法体验的东西。只是，与当时其他地方的艺术家的行为艺术比较，这个展览更倾向于表演艺术，它类似于现代流行艺术舞台上那样的效果，给人更多地是视觉和听觉方面的愉悦。（吕 澎、易 丹）