

当代美术批评家文库

追问

王林◎著

王林论当代艺术

艺术是从个人对问题、命题的反应出发的。只不过这里所指的个人不再是古典时代被人类化的个人，也不是现代主义被英雄化的个人，而是从一种假设中摆脱出来——这种假设认为主体是自明的完整的没有问题的——在具体文化环境和时间经历中，作为个体存在的人，是在生活中反省生活、在问题中思考问题的人。这种人格本身是不完整的，有问题存在的。唯其如此，它才是真实的、具体的。所以，文化问题的针对性即是人格问题的针对性，我们在对问题进行艺术阐释的时候，即是对现实可能性的试探，也是对精神可能性的试探。

INQUIRING

河北美术出版社

当代美术批评家文库

追问

王林论当代艺术

王林 ◎著

河北美术出版社

策 划: 曹宝泉
责任编辑: 徐秋红 冀少峰
装帧设计: 王小丁
平面制作: 张纪坤

图书在版编目(CIP)数据

追问: 王林论当代艺术/王林著. —石家庄: 河北美术出版社, 2008.9

(当代美术批评家文库)
ISBN 978-7-5310-3098-0

I. 追… II. 王… III. 艺术评论—中国—现代—文集
IV. J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第052487号

当代美术批评家文库

追问——王林论当代艺术

王林 著

出版发行: 河北美术出版社

(石家庄市和平西路新文里8号 邮编: 050071)

制 版: 广州金彩分色广告有限公司

印 刷: 深圳华新彩印制版有限公司

开 本: 787mm × 1092mm 1/16

印 张: 25.5

印 数: 1 ~ 2000

版 次: 2008年9月第1版

印 次: 2008年9月第1次印刷

定 价: 78.00元

代序

——我的批评观

▲当代艺术的价值体现在当代人和当代文化的关系之中，表现为人的主动、人的独立和人的自由——即使只是向往。我们无法为艺术寻找一种外在于人的信仰，人源自生命的向往比任何信仰都更有力量，当代艺术是人的精神力量和思维智慧的证明。作为精神力量，它体现在对当代文化的批判性之中；作为思维智慧，它体现为视觉方式的深刻变革。其特点是：以个体生命和当下文化的广泛联系为契机，通过平易近人的呈现手段，从事使人充实和生长的精神活动。就媒体而言具有多样性和综合性，就体验而言具有独特性和延续性，前者的空间开放和后者的时间深入构成了当代艺术家的思维领域。由此，当代艺术的文化意义从当代艺术的生命意义中发生。

▲艺术是从个人对问题、命题的反应出发的，只不过这里所指的个人不再是古典时代被人类化的个人，也不是现代主义被英雄化的个人，而是从一种假设中摆脱出来——这种假设认为主体是自明的完整的没有问题的——在具体文化环境和时间经历中，作为个体存在的人，是在生活中反省生活、在问题中思考问题的人。这种人格本身是不完整的，有问题存在的，唯其如此，它才是真实的、具体的。所以，文化问题的针对性即是人格问题的针对性，我们在对问题进行艺术阐释的时候，即是对现实可能性的试探，也是对精神可能性的试探。

▲全球一体化对世界文化而言，不是福音而是灾星。不同地域的人们生活在自然环境、生活习俗和文化传统不同的社会中，即便遭遇应共同面对的问题，其不同的思维智慧和生存感觉在表达为艺术的时候，也必然是有差异的。差异性原则是当代的思维原则，承认不同的东西不是相互取代而是相容共存。问题的关键不在于文化是不是民族的，而在于民族文化是不是开放的、共享的和可

交流的。在人类意义上，民族文化具有当代性并可能在全球化条件下得以继续发展。因此，必须像保护生物多样性一样捍卫文化的多元性，在此过程中，文化的民族主义、历史主义和区域主义是可资凭借的精神力量。

2002年8月

原载《批评时代——20世纪末中国美术批评文萃》广西美术出版社2003年版

目 录

辑一

邓小平时代的美术创作和美术批评	1
面对问题的中国艺术	4
90年代的中国艺术	13
“89后艺术”：切近现实的三种倾向	15
中国当代艺术中的表现主义	22
反省当代艺术	45
后殖民文化与后民族主义	56
追问当代艺术	58
保持批评的独立性	62
网络时代的批评家	65
说说美术批评与知识分子	67
深度是不会消失的	69
追问中国的美术批评	71
敢于直面问题本身——批评立场与“89后艺术”	76
个体价值不容抹杀——关于中国艺术与现代性问题	79
以理想主义姿态介入历史与现实	84
重要的是中国经验	95
艺术、展览与体制化	99
上海双年展何去何从	102
公共艺术的三个概念	106
试论公共艺术的公共性	109
真实就是力量——关于中国美术批评的社会学转型	115

其乐融融的媒体与独孤求败的批评	118
京城客居艺术现象之我见	120
美术史写作的自我要求	122
如何谈论中国的当代艺术	129

辑二

四川美院的那一群	134
现实与写实——论新写实绘画	136
西南艺术的新动向——记“88 西南艺术”展	155
关于纸刻油彩	157
精神批判在当代的意义——“中国经验”画展序言	158
疏离之在——O 画室作品展说略	162
精神女性化是世界的福音——《原女性艺术》序	165
告别过去时的纠缠——四川美院国画教师作品展短评	167
西南艺术札记	169
西南的意义——区域性与当代艺术	173
西南的艺术精神	181
反思历史与历史反思	184
再看些什么？——川美 77、78 级毕业 20 周年学术活动记	186
代有才人 各领风骚——读四川美院学生作品有感	191
艺术依然浪漫——四川美院 2001 届毕业作品读后	193
不知道为了什么——四川美院第二届教师作品双年展观后	196
关于“老区经验”当代艺术展	198
一个历时六年的展览故事	200
以青春的名义表达——“青春就是权力”青年艺术展序	204
创作优先 青年优先	206
区域文化与西南艺术	208
延续与变异——“个体的权利”青年艺术家作品展序	210
西南艺术的危机——“从西南出发”当代艺术展的批评意图	212

辑三

当代中国版画创作描述	218
关于“新人奖”的对话	237
参评中国油画年展有感	243
中国油画与自我认知	247

答《中国油画》编辑问	251
意象油画及油画民族化思考	253
当代绘画的观念性问题	261
综合材料艺术的可能性——“全国综合材料绘画作品邀请展”观后	273
我们从这里出发——“手绘的权力”7人油画展序	275
“写实”如何当代？——从鲁美油画所想到的	276
农民题材绘画的创作与批评——“‘农民·农民’藏品暨邀请展”为例	280
中国当代线描说略	290
水墨三题	292
反省书法及其主义	298
生活不在别处——关于卡通一代	306
打破历史的沉默——关于“与历史对话”雕塑展	308
怎么回家？——雕塑与艺术化生存	311
说说城雕大跃进的风凉话	313
川美雕塑与深度追求	315
重说《收租院》	318
毛时代艺术的典型案例——关于《收租院》评论的评论	321
行为艺术两则	326
行为是一种交流	329
建筑的结构与解构——关于建筑文化的对话	333

辑四

论艺术形式的系统性——比较语言与艺术	337
短论两则	348
黑洞探幽——读《艺术前的艺术》	355
为现代艺术辩护——读里德《现代艺术哲学》	361
精英艺术的困惑——读《艺术社会学》	371
论图像的真正价值	378
本体论的终结——关于“意义”的思考之一	384
超越索绪尔——关于“意义”的思考之二	388
后记	395

邓小平时代的美术创作和艺术批评

中国美术正处在转型期，其特点是：

由于苏联解体和中国社会的日益开放，意识形态压力有可能渐成消解之势，市场经济造成的贫富差距正从根本上动摇着均平思想体系和由此建立的社会理想及道德观念，这是传统精神的真正危机。在贫富之争已成为世界主要矛盾的20世纪90年代，中国艺术家面对的精神问题和文化问题始与世界同步。这并不是说，中国艺术家已完全可以搁置意识形态问题，持此说者过于天真。因为对中国人而言，起码在本世纪内，毛泽东情结仍会是一个纠缠不休的问题。但应该指出，毛泽东情结的艺术表达不过是新的“伤痕艺术”而已，展示伤痕固然可以为人权主义提供例证，但中国艺术家显然还有更高的使命。

和封闭的毛泽东时代不同，开放的邓小平时代把中国置于当代世界文化氛围之中。在社会生活泛商业化的基础上，借助越来越先进、越来越普及的通讯手段和传播媒体，大众化的流行文化渗透城乡生活的每个角落。由此引发了后现代艺术中的享乐主义、兼收并蓄和表层化趋势。流行艺术对个体精神和深度体验的抹杀，必然造成适应与抵抗、表层与深度、后现代主义和后现代批判主义的精神对立。中国艺术家在此文化情境中的自觉抉择，具有当代的（而不是补习的）、世界的（而不是个案的）意义。

并且，90年代中国社会一个极为重要的变化是，中国知识分子正改变有史以来的依附状态而日趋独立。作为社会神经中枢的知识分子，集结着中国人特别是文化人的生存经验和艺术经验，对历史动向、文化现状和精神向度始终保持着独立思考和深刻体验。在意识形态压力、前资本主义心态和流行文化的异化作用面前，中国知识分子真正经历着当代文化的考验。中国艺术家不是要淡

化而是要强化这样一种精英意识,尽管其呈现的内涵和方式较之现代主义已有相当的不同。可以说,批判精神仍然是中国美术前卫意识的核心——在乡土时期是现实批判,在新潮时期是文化批判,在今天则是文化——现实批判。这种可称之为后现代批判主义的独立意识表现在以下方面:

(1) 和后现代文化的表层化、流行性与此时状态保持距离,保持精神反省的深度、力度和历史主义态度;

(2) 拒绝认同金钱至上的市场神话,对社会生活泛商业化和前资本主义状态所带来的弊病深有体悟;

(3) 关注中国社会意识形态的变化及隐含其间的实质,对掩蔽在现实背后的历史问题毫不麻木;

(4) 敢于直面当代人的心理矛盾、精神冲突及个体生命对生存异化的反抗,不至于在娱乐和逃避中放弃对人和人类生存价值的追寻;

(5) 对各种各样的文化集权主义、文化中心主义、文化霸权主义及文化殖民化倾向有所警惕,因为这种倾向不仅表现在潮流追逐和形式模仿之中,而且潜伏在批评认可和市场生效种种方面。

毋庸讳言,在当代中国美术创作和美术批评中倡导批判精神,和市场解构主义、学院建构主义论者显得格格不入,这中间有一系列理论问题需要研究,本文因篇幅之限,姑且先讨论前卫艺术和流行艺术的关系,虽固执己见,亦不过是抛砖引玉。

在现代主义阶段,前卫艺术和流行艺术的分野是很明确的,因为前卫艺术作为个体意识的解放运动,从精神上和形式上都具有鲜明的反传统性质,形式成为个人的庇护所,其表达在抽象表现主义艺术中达到极端,以至物极必反,出现了六七十年代认同流行符号和大众形象的波普艺术。对美术史而言波普艺术可以说是后现代的标志。它不仅承袭了杜尚现成品艺术的观念,而且打破了前卫艺术和流行艺术的界限。重要的问题是:艺术的波普化是一种意识,而不是一种样式,它对艺术推进的革命意义体现在博伊斯的“社会雕塑”及“扩张艺术”的观念之中,其根本点是冲破形式的沉默,介入到当代生活之中,以负起艺术的责任。博伊斯对封闭性艺术本体的解放,宣告现代主义以个人形式之原创性为其评价原则的终结,这种解放不是对精神价值的消解,而是对它的证实、强调和提升。自博伊斯之后,艺术作为精神创造突出地表现为动词而不是名词,风格定型和形式沉默,即动词的名物化,即使有助于流行,也因其精神死亡不再具有前卫性。前卫艺术启用传统形式和取用大众形式并不意味着它作为精神

创造者的消失。精英文化在当代亦自有其存在的根据。德国哲学家雅斯贝尔斯在《当代的精神处境》一书中曾这样分析过通俗文化和流行艺术：

“作为娱乐，它确实可以消除工作的压力，但却无法促进个人自我的成长。”

“艺术一旦沦落到（只有）这种功能，它就变得毫无原则，每天不断改变，一下认为这个重要，一下又认为那样才好，人们到处追求的都只是噱头而已。”

如果人类真的从今以后不再需要“个人自我的成长”，如果人只能在文化现状中随波逐流，那我们真是可以取消精英文化和前卫艺术存在的前提。然而问题恰恰相反，个性的充分发展才是人类社会进步的标志。在技术和商业共同操纵的文化秩序中，个人是被动的，因为通俗文化和流行艺术都是以趋同性为前提，这种艺术民主化在本质上是虚假的。它以放弃个人自我的独立性、深刻性和不断丰富性为代价，称之为“微笑的法西斯”乃是非常贴切。只有对人和人类的生存需要和精神需要负有责任感的精英文化和前卫艺术，才能发动一场精神的抵抗运动，而艺术的力量就在于它能够抵抗既定的历史情境，保持住人无限发展自身的可能性。在人被上帝抛入历史时，他是带着感性反叛的原罪而来的，生命需求对文化制约的反抗注定了人类精神对既成世界的不认同性，这就是人之所以为人的独立性、创造力永不枯竭的原因。把艺术从虚幻的民主中解放出来，交还给存在于社会、组成为群体的每一个个人，乃是世纪之交前卫艺术的真正使命。所以，如果一定要为今日艺术提出一个口号的话，我的建议是：

抵抗“法西斯”，

自由属于人民！

1993年6月17日

原载香港《艺术潮流》1993年4期

面对问题的中国艺术

中国，在经历过短暂徘徊之后继续向世界开放，其经济的持续增长为文化发展带来了某种可能性。最突出的方面就是先进通讯工具和公共传播手段的普及，整个中国大陆特别是重要城市以及生活其间的知识分子，已被逐渐置于世界文化资讯的同步状态。中国放弃了毛泽东时代拒斥当代文化的封闭性，开始进入到当今世界的各种问题之中，生态、环境、物种、性别、民族、人口、贫穷、人权以及流行文化、消费文化、明星文化，还有暴力、吸毒、贪污等等，这些问题是中国人和西方人共同面对甚至需要共同去解决的。正是在这种情况下，中国艺术开始进入“当代”，从追赶西方、模仿西方的新潮状态转向关注问题本身以及在艺术中关注中国经验和世界文化的关系。尽管1989年以后的中国艺术呈现出特殊的复杂景象——这主要是指前现代、现代、后现代三种状态相互交织，启蒙问题、形式问题和身份问题相互缠绕——但以上所言的变化，对中国艺术而言，乃是根本性的，这正是我们讨论问题的出发点，因为我们所讨论的是“当代”艺术，而且它是当代中国人生存经验的产物。

I . 国际处境与中国经验

90年代中国艺术作品参加了国际上几乎所有的大型展事，这固然是中国当代艺术国际处境的重要变化，但应该指出，一个欧美艺术家参加威尼斯双年展或卡塞尔文献展，和一个中国艺术家参加有很大的不同，那就是后者往往是主展人的政治策略，是展示东西方冷战残余的一种方式，或是西式多元化拼盘中的一个品种。这里的确有一个文化权利问题。记得波恩博物馆举办“中国！”展时，我和馆长曾有一番长谈，大意是说不能仅仅从人权主义角度认识中国，当时馆长先生非常认同。但展览一到欧洲便变得非常的政治化，典型的例子便是

郭晋的作品。本来他画儿童，主要是对孩提时代的回忆，有一种时过境迁、人生多舛、童心难寻的感慨，结果让另一位主展人 waltersmerling 一宣传，竟和什么中国孤儿院联系起来，真是荒诞。这不能责怪别人，偌大中国没有自己的国际展览，也就不能通过选择表达自己的文化观念和价值追求。尽管如此，思考中国当代艺术的独立性对批评家而言仍然是十分重要的。批评不是对现状的描述，而是指向未来的言说。

这里首先有一对矛盾需要讨论，即现代文化普遍性与中国经验独特性的关系。其实所谓现代化，有两层含义，一是科技发达带动生产发展，人们生活水平大大提高，称之为市俗现代化可也。用中国人的话说，叫做千家万户奔小康。但人类不太可能在这条道上无限发展。现在大家都羡慕美国中产阶级生活水平：汽车、情人、小别墅。但有人计算过，如果解放全人类，让全球 50 多亿人过上这种标准的生活，我们所消耗的能源需要 20 个地球。在可以预见的将来，天文学家恐怕是一点办法也没有。也就是说，人类不可能普遍实现美国式的现代化，市俗现代化的进程值得全人类去反省。现代化还有一层含义，那就是人的自由程度。从启蒙主义起，个性解放就是现代化的核心问题。可以说整个现代艺术就是从浪漫主义对个人情感的强调开始的。我们不能把个体解放视为西方的文化精神，从而以一种民族主义心态加以拒绝，因为人类在历史进程中的不断解放和对于充分自由、全面发展的要求，不是某些民族的专利，而是人类的共同目标。此可谓精神的现代化，这是具有普遍性的。

当然，也只有在这个意义上，“普遍的现代化”才能言说。至于谈到文化建设，警惕由此推出的全球西方化或美国化，实属必要。这就回到了我们开始的话题，即中国美术如何在面对西方文化特别是美国文化霸权时确立自身文化位置和自身文化身份的问题。除了前面所说国际展览中的相互选择即世界文化权利的股份之外，我想最重要的问题有三个：

第一是前提，即我们在国际上确立文化位置和文化身份的目的是什么。我想最根本的问题，还是争取中国人精神上的解放，不仅从封建主义文化而且从殖民主义文化中解放出来。文化殖民主义对许多中国人而言，已成为惯性意识形态。比如开个书店，你要叫苏轼书店、鲁迅书店肯定不如卡夫卡书店或博尔赫斯书店响亮。一种化妆品，叫做“霞飞”总让人感觉低档，一改名为“霞飞奥妮斯”就很诱人。对此你有什么办法？但艺术是干什么来着？不就是因为对既定现实和惯性意识不满，想通过感性创造的力量来开拓人类精神的可能性吗？正是从这里出发，我们才重返人本主义，重返人的欲望、需要和追求。在

世纪之交，应该响亮地提出新人本主义和新浪漫主义。人的身份问题实质上就是人的解放问题，只不过这种解放不再是林肯解放黑奴宣言式的人人平等，而是克林顿关于同性恋法案的差异共存。今天言及“自由”，应该包含两个方面，一方面是“一个人的自由应该以他人的自由作为界限”，另一方面是“承认他人可以与自己不同这样一种权利”。我们是在差异原则中讨论并存或共享的自由。只有在解放人的前提下，我们才能讨论中国艺术的国际策略。

第二是中国经验。正因为我们处在一个中国文化大变动的时期，中国人的生存经验十分丰富。我之所言“中国经验”，包括中国人的历史经验和当下经验、生活经验和艺术经验。从文化学角度讲，我们不能把中国经验视作为一个整块，而应看成是围绕在我们周围的生存状态及精神体验。对每个艺术家而言，它都是具体的、局部的、真实的和本质的。从历史上看，中华文明是黄河文化和长江文化二元互动和多种文化并存的结果，绝不如历史所载是中原文化一统天下。就现实而言，中国之大，仍相当于欧洲多国，各地区生活状况和生存方式差别甚大，资讯的丰瘠侧重亦多有不同。我们应该抵抗当代文化中一体化倾向对区域性特点的抹杀，这里所言的当代文化乃是非常具体的，就像盒式高楼、可口可乐、港台歌星、好莱坞电影以及笑容可掬随处可见的肯德基老总。区域间的交流，亦即人与人之间共享不同特点的交流。具体的生存经验对于艺术的作用乃是本质性的，我们正是在周遭的经历与体验之中，产生想象力和创作冲动。这是精神的发生学。首先是生命力在艺术创作中得以发挥的过程，而不是作为结果的艺术作品在市俗社会中的效益。发生与并存不说比交流与共享更为重要也起码是同等重要。中国经验的提取与升华，本身就具有价值，不必等老外来点石成金，也不必以接轨与否来作为判断标准。

第三个问题是批判精神。我始终认为，当代艺术必须坚持知识分子性。什么是知识分子？不是知识+分子，不是知识的贮存器——在这方面知识分子赶不上计算机，知识分子特别是人文知识分子最重要的价值，在于他们是社会思考的神经，是一群在精神文化领域中为社会进步和人类发展寻找可能性的人。艺术家的知识分子性，首先表现为对当代文化的思想反省和批判精神。这个问题即是艺术与文化的关系问题。对中国艺术，西方主展人常常以基于人权主义的政治反抗性作为选择标准，这自有其道理，但毕竟是狭隘的。艺术批判是对于现实的反省和对于未来的责任，其领域涉及社会、生态、环境、历史和人本，十分宽广。艺术和文化的关系乃是在批判中开拓的关系。文化发展总是以群体规范为归宿，其普及化则是习惯势力的形成。而艺术乃是处在不同文化阶段的人

对文化制约性的反省，正是这种反省保护了人的生命欲望、心理需要和精神追求。对于既成文化的批判和对于作为文化产物的既成人的批判，使艺术返回起点。所以，艺术对历史文化和当下文化的批判即是人的自我批判。而回到人本即意味着回到批判的立场。我们强调中国经验在当代艺术创作中的重要性，乃是基于对当今世界文化一体化倾向和后殖民倾向的批判，乃是基于对文化多样性和精神可能性的珍惜。当然这种讨论必须有一个前提，那就是传统文化已在整体上失去意义。故我们所说的中国经验，不是种族生存经验即传统文化经验，这种东西实际上已演变成惯性意识形态，如果不加以分解和转换，往往会成为艺术发展的阻力。

坦率地讲，中国作为一个历史悠久的大国，不太可能轻易地全面认同其他民族的价值观。即便是在走向现代化的进程中，它也会力图保持和发展自己的思维智慧和审美观念。同时，中国又是一个正在摆脱百年落后，急速进入现代化的国家，其生存状况和文化追求，混乱而充满生机。正是同步的资讯共享、复杂的文化处境、活跃的精神能量和执拗的大国心态，使中国人的生存经验成为当代艺术的重要资源，成为中国艺术家确定文化身份的证据。由此产生的艺术成就，亦是对世界当代文化的贡献。

II. 从观念更新到媒体变革

我注意到程昕东组织的这个展览有两个特点：一个是它有超越人权主义的目光，力图向西方观众展示90年代中国艺术更为广泛的成就，其意义我已在上面的讨论中加以阐述。另一个特点是主持人的选择以架上艺术为主但并不局限于架上领域。对于架上艺术和观念艺术在中国90年代的状况，正是我们需要加以梳理的。

1. 架上艺术的观念化

中国艺术家和西方艺术家不同，绝大多数和学院有很深的关系，而中国的学院所进行的仍然是统一的写实训练。所以中国艺术家对架上艺术特别是写实性绘画和雕塑始终兴趣浓厚，官方界限、学院规范、受众惯性、商业要求及缺少基金会的运转体制，使中国艺术家受制颇多。对于具体形象的迷恋，既是诸多制约的产物，也是东方人思维的特点。如果说80年代中国艺术是通过“观念更新”，运用写实功夫，倾向超现实主义和具象表现主义，那么，1989年以后则



THOMAS 的肖像 NO.8

布面油彩

61cm x 50cm

毛焰

2001 年

主要体现为文化观念的介入，更自由地运用现当代艺术成果，表现中国人的现实状态和历史情结。

其一，从政治波普到艳俗艺术，如王广义、王庆松，其作品无疑是对政治状况和农民革命的反讽，其针对性乃是“毛时代”问题，尽管它们遗留至今。张晓刚的作品可以说是对中国政治波普的终结，因为他以一种象征性的图式，深入而直接地揭示了中国政治历史的症结，改变了“政治波普”对西方60年代及苏联同类作品的直接模仿，其对大众文化资源的汲取是从语言上而不是从图形上，由此重返历史深度和批判精神，这一点显然值得“艳俗艺术”充分注意。

其二，是从近距离到远距离，即从新生代玩世的表层化转向对于真实存在的体验与思考。从刘炜那蛆虫般的坍塌的形象，到毛焰笔下压抑的神经质的人物，年青一代开始不再满足于嘻笑与调侃，而是开始探讨中国人精神的存在状况。在这方面，曾浩可以说是对近距离玩世绘画的终结。当他把人物、道具置于弥散的空间背景中相互关联而又彼此游离的时候，他已触及当代人与文化环境的关系，并对中国人在当代文化中的尴尬、无奈的生存状态作出了象征性的反省。

也许，异样象征主义是90年代中国架上艺术的突出成就。在材料及雕塑作品中，我们看到的是叶永青、杨明的创作。叶永青的作品以其书写的符号性并置历史和现实中的各种图像，展示中国人的心路历程。杨明作品中融坍塌的人像则是世纪末人类精神信仰衰微的表征。

从异样现实主义(新生代)到异样象征主义的发展，是90年代中国架上艺术真正值得研究的现象之一。因为通过社会象征、历史象征和精神象征，作品得以沟通当下性文化观念和个体化思维智慧。所谓观念，即是象征的当代性和寓意的东方化。

2. 观念艺术的感觉性

1989年以后，一大批经历新潮洗礼的艺术家出国定居或在国外从事艺术活动。经过几年磨合，逐渐在西方艺术舞台上崭露头角。他们大多直接进入观念艺术创作并逐步成熟。其中黄永砗针对博物馆制度和美术史所作的一系列作品，陈箴的装置作品《圆桌》和《37度》，谷文达在世界各地举办的人发作品展，都可以作为代表。吕胜中把他的剪纸布置发展为行为艺术，徐冰亦以其《新英文书法》从反省传统到利用传统反省中西文化关系，陈强更是借助黄河环保问题在大陆完成了一次公开大型的环境艺术活动。