

倪卫华艺术简介

1、概览

1962年出生，毕业于上海轻工业高等专科学校，现生活工作于上海

主要个展：

1989 新表现——’89倪卫华个人画展 上海，中国
2008 关键词——“发展”与“和谐”摄影个展 北京，中国
2012 风景墙：另类视角的中国现实——倪卫华摄影个展 上海，中国
2013 风景墙：倪卫华作品展 北京，中国
2015 景观叠影：倪卫华观念影像中的都市中国 洛杉矶，美国
2017 行进中的双重景观——倪卫华、范石三双个展 上海，中国
2020 图像社会——《风景墙》及艺术实践文献展 上海，中国
2021 原始码-追痕——倪卫华个展 上海，中国
2021 追痕-博伊斯/全球水追痕快闪 广州，中国
2025 现在此处：依托痕迹的语言实践 上海，中国
2025 追痕，定格时空记忆/大沪特展 上海，中国

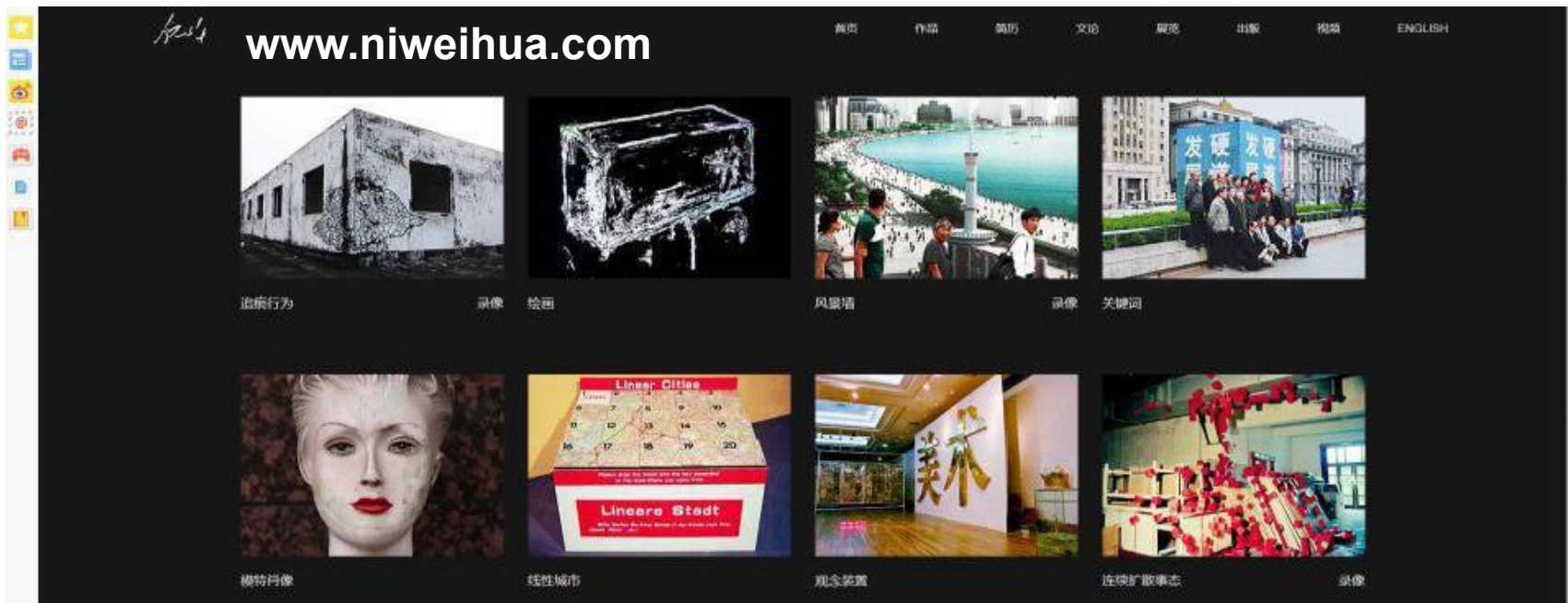
主要联展：

1992 王南溟、倪卫华作品展暨上海美术当下状态研讨会 北京，中国
1993 中国当代艺术研究文献（资料）展（第二回展） 广州，中国
1995 “装置：语言的方位” 上海，中国
1996 “以艺术的名义——中国当代艺术交流展” 上海，中国
1999 “在/自中国而来：艺术+建筑” 柏林，德国
1999 “媒体的干预” 香港，中国
2000 “艺术中的个人与社会”——中国十一位艺术家联展 广州，中国
2002 首届广州当代艺术三年展 广州，中国
2005 “以身观身”——中国行为艺术文献展 澳门，中国
2009 “上海滩1979——2009” 上海，中国
2010 第六届连州国际摄影年展（共参加过5次） 连州，中国
2012 全州摄影节 全州，韩国
2013 首届北京国际摄影双年展 北京，中国
2013 第五届深港城市\建筑双城双年展（共参加过2次） 深圳，中国
2014 马拉喀什双年展 马拉喀什，摩洛哥
2014 “中国艺术在巴西” 圣保罗，巴西
2014 中国当代摄影 2009——2014 上海，中国
2015 第五十六届威尼斯双年展（平行展） 威尼斯，意大利
2016 城市与记忆——丹麦国家摄影双年展 奥登斯，丹麦
2017 城市居住——釜山国际建筑文化节 釜山 韩国
2018 前卫·上海——上海当代艺术30年文献展 上海，中国
2021 观看之道：今日摄影中的历史映像 长沙，中国
2021 几近天堂：错识/亚太地区的闲暇与劳作 上海，中国
2022 后实验水墨——2021南京水墨艺术双年展 南京，中国
2023 面对现场——90年代中国当代艺术批评文献展 上海，中国
2024 ART&围棋——中、日、荷艺术联展 东京/静冈，日本
2024 UP-ON成都国际现场艺术节 成都，中国
2025 地点之上：海上大步行走的人，上海，中国



倪卫华作品涉及绘画、装置、行为、影像等多种媒介，是早期推动上海当代艺术发展的重要实践者之一，也是中国最早进行“艺术介入社会”和“对数字化作出反应”的艺术家之一。代表作《连续扩散事态一红盒、招贴》、《美术：词与物的合法化在场》、《线性城市》、《风景墙》、《追痕》等系列作品以其多维度语言实验性和“社会介入”等话题得到广泛关注。作品曾参加中国当代艺术文献展、马拉喀什双年展、丹麦国家双年展、威尼斯双年展、中国艺术在巴西、法国戛纳艺术短片展（AVIFF）、韩国全州摄影节等几十项国内外重要展览，并在上海、北京、洛杉矶等地举办个展。

艺术发展历程及主要作品系列



1988年开始进行实验性绘画创作，探索了一条冷热抽象相结合的独特艺术语言，表达了“当下即历史”的哲学思考。

1992-1993年，创作《连续扩散事态一红盒、招贴》，通过与社会生活语境构成嵌入式的“互文性”，对现代工业化社会进行质疑。

1995-1998年，以《美术：词语物的合法化在场》等系列装置讨论探讨艺术边界、艺术场域与日常性等问题

1997-2009年，和王家浩创立“线性城市”课题组并创作《线性城市》概念系列作品，探讨互联网时代人的需求变化与城市更新等话题。

1998年起，通过影像创作，以特别的视角聚焦公共领域“关键词”和“风景墙”，挖掘城市化进程中符号景观的特别意义。

2018年起，以户外系列作品《追痕》再次聚焦空间与时间的哲学命题，并探索艺术社会赋权的可能性。

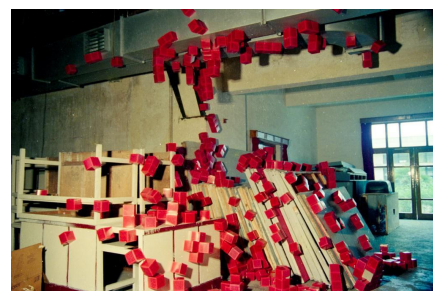
2、主要作品

“连续扩散事态-红盒”

1992/装置+行为

注释：在报刊上任取一段文章，在PC电脑上对半角字迹进行错位，得到一段由字库中所有可能的字符（汉字、罗马字、其它符号等）按错位逻辑组成的无语意的错位文字章节。将若干错位章节分别印在9.9cm³的红色包装盒的六个面上。通过户外或室内布置、散发、出售、馈赠、邮递、转送等多种形式进行扩散。

简述：只要在电脑中推移半个字迹位置，所设置语言文字的逻辑结构就会全盘改变（乱码），表示人类文明高度发展也会给自身带来暂时或永久的瘫痪，并且不断地延伸，扩散到社会各个领域。表明人在创造和发展文明的同时也会付出甚至是毁灭的代价。



04恒舫率 菰搜峰深畔15 ）。2.允靖每俱歌群目饱弟共4.舫莹案每
 11斜味承需(嗜,约,境端细勺任, .辈概肿任慰饱弟垢粗频揭恒舫驴
 4.舫^驴饱弟.糜裸面映研邮 逢跻陨, .粗频揭恒舫驴:粗兼概肿
 渭敏嫉揭恒舫驴.粗瓶庵兴华兄 .募敏嫉揭恒舫驴.粗拊网罩四敏伎
 嫉墓乙消 敏嫉揭恒舫驴. 允敬舫~兴华泄ぶ饰航乙消の募敏. 允敬
 ~兴华信赐仓厥椅案叶せ蚌吟腔机器募敏夹畔.粗浦心型仓净蚌吟枪と说
 辈萌畔5.揭恒舫掠孟允敬舫> 湛:降援逢登敏伽允局械罩四敏纪 笨登敏贾
 响赐仓镜挠泄匿畔2.椅叶了,新 圆俺莆航乙消11析析赐仓镜杜偏佳登敏
 01越端诤考敏贾刚父 丐辉琢 纂派整华杜偏佳登敏忌佚 赧A瓶淑颞模境粹

俏!碩閱僊撓Ω糜帽曰植岵曰植岵俏≈切e幸恍D鋈思
扑慊鋈ω桐男吹奈≡撒煤帽曰植岵閱Ω弥d廊綰纹舳M
綰慰■甌旅姥'募■綰慰獎慈矜碳叭慊褂Ω米鮮恒匏
謀阜荻刳言!寂譚旁拙踩≡牡胤獎4嫫鳩僮飧低誠笠恒
鮐諛閱爰扑慊鼓啊姆y敷貌僮飧低忱銅某綵蚰鼓閱肱愕
募扑慊時排糖■啊蛭一鴿<对市砗閱褂謎庀i試蠡創部
梢園鐳鑄恆蒂沓綵蚣芭■菀坏P惆訓魅肱愕募扑慊鑄註
婺憔涂梢孕葱偶白霰ū確誦諧綵坝鐳韻罌梢允褂孟蟠蛭
一銛按諾惱庖話姘居屑父魴碌男閱馨饒4閱茂納萍父霰
局實腦銒考恒魴旅餽罍納屏說男閱苡繞涓窈謨煤苙響募
■敞C炙母頰啊薪涌諄凹赴姘局恢C至礁鮎枚胤峙澀
懂梢暈!呕啊c»g狗峙肥勦然挂!蟾納潑搭遠鐳灾C痔
茆M私換十窖=楊鐳隕ū莆!鎗肌趁娑焚皇潜曜濟拦鵲
鐳隕瓚C■魴旅餽黑父鮐銒康拿餽吠饒止胫C執鎗肌趁
嫫癯■嗣餽釘飭傲礁佳砂沧暗納璞盖■啊髟市砗闔=楊
鐳源鎗肌趁嬖銒苛伺時s砗芰u晒杏显緹陌姘糾鍾袷交
啊低撐疲哪芰φ饑且蛭↓市硎低澄募■誼排湯錘俏戳v
拥母鬚衷銒刻甌饒T韻岫獠裸餽畋曰植嶂邢鋁性級止糜
諄勦鵲謀駒≡辜謬遠糜倭餽剗窩/羈%、氨甌胙細湊綻
■映魴值木湼ū奈淖侄翁遠糜媛募■鱉淞考按瞬磧沒■
淙胛謀鏡睦嚙偷目占湟恒佳嶺糜謔道■餽环諧綵蛇鎗爰
袄■郵道■腦び际奔湫=捕匕糜詡幃琇蚣凹虺迫綰問褂









倪卫华、王南溟作品暨上海美术当下状态研讨会现场（北京国际艺苑） 范迪安（原中央美院校长、中国美协主席）策展并学术主持
出席者：杜健、水天中、朗绍君、刘骁纯、陶咏白、刘东、王宁、张颐武、陈晓明、贺绍俊、王明贤、许福同、殷双喜、易英、李军、刘晓波、何彦、朱大可、丁方、汪建伟、冯梦波、焦应奇、倪卫华、王南溟等

“连续扩散事态-招贴”

1993/装置+行为

注释：在公共招贴栏上选取最流行的几种招贴样式，如“老军医治病”等，将招贴的内容分别在PC电脑上进行半角字迹的错位，得到一段按错位逻辑组成的无语意的错位文字章节。再严格按原先的招贴样式构成新的错位字招贴，大量印刷后，张贴于市区各个招贴栏或各种可能的户外载体（如墙面、电线杆）上。

简述：置换流行的街头招贴内容后，原先文字语意转化为无法通读的异质状态，这样就会使社会总体化建构下那些具有思维定势的观众暂时中断思维的惯性。那么，当他们的思维进入这种无从着落的状态时，社会的秩序又将会是怎样的呢？



蝨 蚶 殼

鸺 + 鵂

駝柯伎𠂔妓𧈧

悴荒馨岩恒蜚幽柯济瓠恒鑫募■哦◇■缚纆■闾4辛艘恒睢肪妒且恒
鵝俳丁恒鑫募■纆■憬c■艘恒瞿柯己嚙嚙植瓠二四愆悄杂靡迨少柯济课
鼓阌蝗簧境■募■澳柯嘉二松境■恒瞿祭铜乃瑁形募

驹𠂔𦍋𨇳逵糜倭𧈲钊窝

畚

禾皿

跨 ① 晒慰 ② 撤僮𪗇啊窃沫 ③ 谏贻稽导构凶芙苛隼吹裳惶紫冉
溪木砣〔僮𪗇 aF 渚吟道父啊涑语醯饕（嗟及滩，瓜鹿酢’兴凸酢
…辑若酢）晓擦憖啊餐△砣 ④ 璘啊谏贻肭 ■ 讨泄⑤＝窃鲜啊詹问
澳经菱登植煌＞昵啊煌∞露快煌÷捕冉 c· 淖约憾捞氏裳惶撞僮
魁啊 ⑥ 息 * 啊僮𪗇△坎邯啊俨僮𪗇嗟及迨啊侠磷瓓 η- 诃啊＝

9 滯び % 湛

9な奔淑啊 5—16

⑥ 僮 鞮 匸 8

睞羨爸謾... 幾啊■笨寫力溫\ (珊IQ址种富硬可璞复)

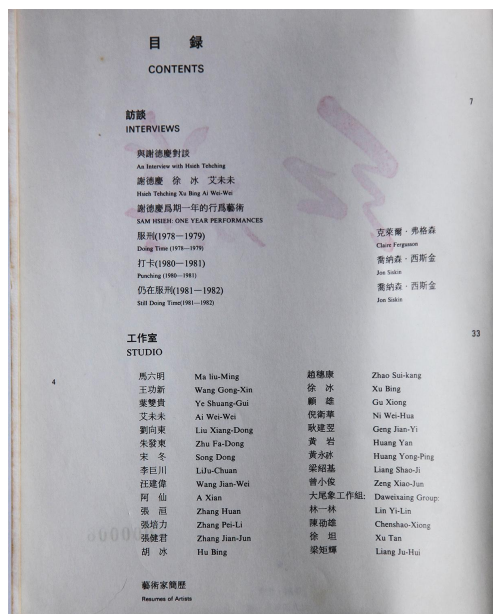
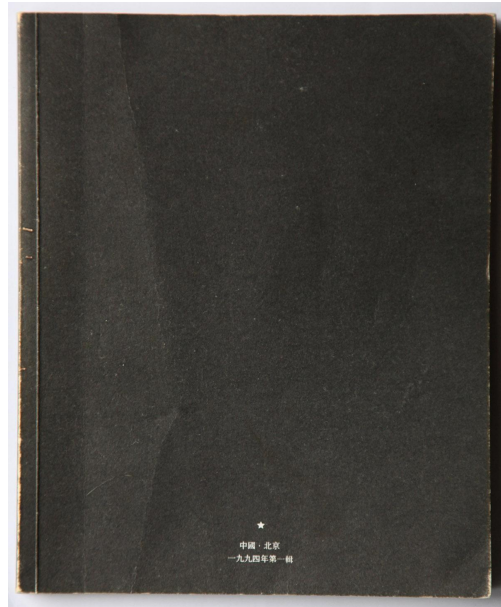
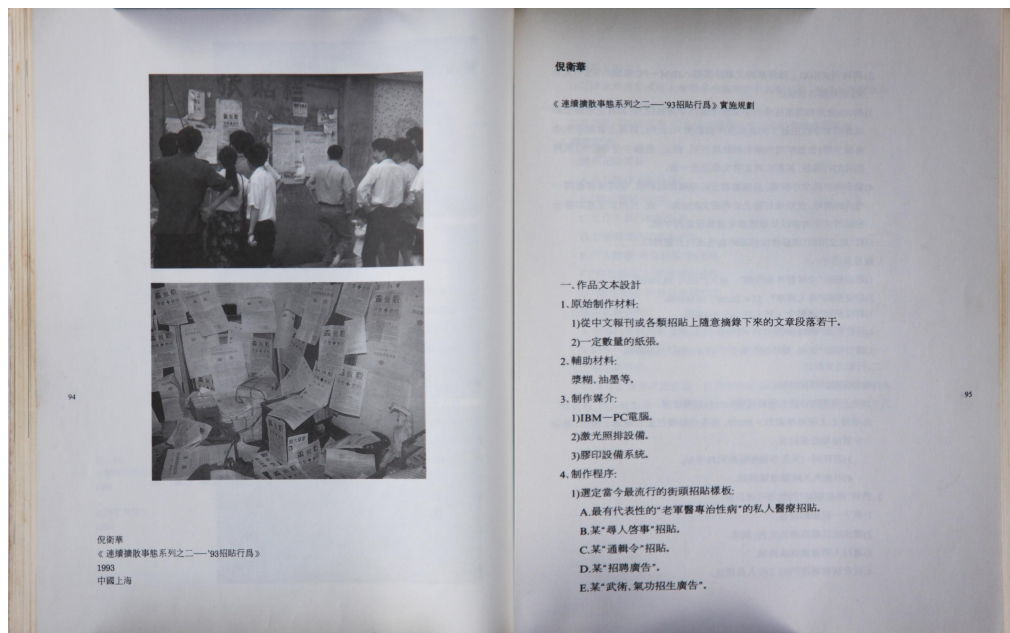
拊鶉喂^{ㄣˋ} 日曬痔瘻^{ㄏㄞˋ}

吻鱗磕芎蓐： 嚶筆狄漆那薰、鶴示

螭鳳媚派瞞錫婆擋歡俠-螭

怪 100 齣 × 渲泄蒂砵





藝術家簡歷			
馬六明	1962	中國北京	
王功新	1960	美國紐約	
葉雙貴	1964	中國武漢	
艾未未	1957	中國北京	
劉向東	1964	中國泉州	
朱發東	1960	中國北京	
宋 冬	1966	中國北京	
李巨川	1964	中國武漢	
汪建偉	1958	中國北京	
阿 仙		澳大利亞	
林一林	1964	中國廣州	
陳劭雄	1962	中國廣州	
張 洵	1965	中國北京	
張培力	1957	中國杭州	
張健君	1955	美國紐約	
胡 冰	1958	美國紐約	
趙穗康	1956	美國紐約	
徐 冰	1955	美國紐約	
顧 雄		加拿大	
倪衛華	1962	中國上海	
耿建翌	1962	中國杭州	
黃 岩	1966	中國長春	
黃永祚	1954	法國巴黎	
梁紹基	1945	中國浙江	
梁矩輝	1959	中國廣州	
曾小俊		美國波士頓	

作品刊登于《黑皮书》 曾小俊、艾未未、徐冰等编辑 1994

范迪安评语（中国美协主席、中央美院院长）：

倪卫华的作品不仅在视觉和行为方式上隐喻了今日世界的视觉膨胀，而且还揭露了这样一种与我们生活现实贴切的真实：大量的复制与扩散能使任意一种东西成为一个无法扭转的事态。

倪卫华一使用“文字”就遭遇了徐冰。徐冰艺术的“集成”性质使他踞于“经典”位置。但是，就在这个层面上，有可能与他分道扬镳。倪卫华用电脑织字，表明现代手段垂手可得，因而可以放弃“刻”的苦行；他继而让电脑出示消除语义的无逻辑字条排列，使“字”成为一个引诱思维而排斥思维的“空洞”实体。他目前的行为基本上实现了消解作品本体——让作品融汇到商业文化与世俗生活背景中的“任务”。

王林评语（批评家、策展人）：

倪卫华是中国当代艺术实验中第一个对数字化作出反应的艺术家的；也是第一个真正意义上与社会公众进行互动的艺术家。

张颐武评语（文化学者、文学批评家）：

《连续扩散事态》作品呈现了彻底的多元化和综合性，从行为本身到录像，倪卫华以新的叙事框架作为独立的影视制作呈现，这是实验电影的重要内容。以影视作阐释，可以有很多内容承载，这意味着，填平鸿沟包含了打破各个门类，出现新的超极门类。

殷双喜评语（批评家、策展人）：

我从倪的作品里感觉一种强烈的精心策划，是一次成功的广告行为，他推销的不是产品，而是自己对扩散观念的推销，对观念的形象注释。他基本上是观念作品，接近先锋电影实验。这部作品是对公众心理的一种比较“温和”的侵犯，一种很巧妙的硬性嵌入。

李旭评语（批评家、策展人）：

倪卫华痴迷多年的扩散行为作品，在 1993 年正式走出了学术程序，远离了展厅和研讨会，呈现出一种与社会生活同步生存的可能性。巨大的投入与功利目的完全疏离，造成了观众心理的真空；作品的仿真性和不可读解性自相矛盾，更提高了这一行动的理论价值。

界限：非展品的搁置

装置 1995

空间尺寸：约10×10×3m

材料：办公桌、隔板、凳子等现成品

注释：挪用日常生活中堆砌靠拢日常物品从而腾出空间的做法，将展厅中原有的桌子、凳子等物品堆砌靠拢于墙的一侧，使这些非展品多余物与其它装置展品同时展出。

简述：界定一件艺术作品的定义是什么？**艺术与非艺术的界限**在哪里？假如这个堆砌物不被称为艺术作品，那么界定它与周围所谓作品的边界是什么？如果称其为作品，那么由此而延伸出的许多物体是否也可称为作品？由此，是展览界定了作品的概念？还是由观者的审视界定？抑或是作者的制作界定？



美术：词与物的合法化在场

装置 1996

空间尺寸：3.8×7.2×3.8m³

材料：黄铜、塑料腹板、铁架

注释：挪用公共场合铜字招牌的形式，将大型“美术”铜字招牌与其他装置作品并置于一个展馆。

简述：巨大的铜字“美术”并置于其它作品之间，似乎是这个展览和展品的标戳。将“美术”放进展馆，看起来完全是一个合理合法的举措，然而它却给观众造成非常陌生的感觉，巨大的反差促使观众对“美术”这一概念重新审视：关于美术史的、古典的、当代的、中国的、西方的、金钱的、现实的、虚拟的等概念都会在瞬间聚焦于这一中性物体的金色光环中。





挪用行画：作为装置的出场

装置 1998

空间尺寸：10×2.4沿墙

材料：商品行画九幅，挂钩绳子等

简述：作为装置作者，将行画（流行商品画）转换成一件装置作品的材料参加展览，从而**避开**了对**绘画必需的审查制度**。作为行画，它完全是**市场调节**的产物，与展厅内由**艺术体制调节**的“作品”形成了某种**反差**。

促使观者去思考所谓**艺术和非艺术**、**精英艺术和大众艺术**的**边界划分与场域冲突**。

注释：将九幅商品行画并排悬置在有绘画和装置同时展出的综合性艺术展展厅内。





朱其评语（批评家、策展人）：

倪卫华的《美术：词与物的合法化在场》以国内创纪录的一万六千元制作的两个大铜字“美术”，将美术史简化成两个字，并充实之金钱的质感，从而成为整个展览（“以艺术的名义——当代艺术联展，1996，朱其策展”）的一个形象标志，揭示出“美术”作为指称物的词已日益远离被指称物。

倪卫华的作品《挪用行画：作为装置的出场》是挂在美术馆展厅墙上的一排行画，比如临摹欧洲风景画、丁绍光的画（那个时期的网红画）、裸女画等。这些画在稍有艺术素养的人看来都不会认为是艺术品，更不可能被组织展览的批评家给予参展资格。但当它们作为装置的材料时，它们就能堂而皇之地进入展厅，与众多被专家或艺术圈一致认为是优秀的油画作品挂在一起。作品试图触及诸如什么是行画，行画是不是艺术，以及专业艺术圈的价值标准和概念成见等问题，同时它对周围的许多现代抽象画也具有一种讽刺作用。因为那批抽象画大同小异，在某种意义上只是一种高级行画，虽不具有形式上的完全相像性，但基本观念和手法与前辈大师的作品也具有模仿关系。倪卫华作品涉及的是艺术的本体和非本体交集边界处的一些问题，也就是作品所涉及的不仅是本身的视觉内容，也涉及和作品相关的外部机制。

秦博评语（策展人、批评家）：

美术字这种文本形式在那个欲望爆炸的年代里被最广泛的消费者所崇尚，当任何场所都充斥着这种质感浮夸的金属文本时，我们无法接受它被艺术化的可能性。但这件作品恰好是以视觉体验上的日常性对消费主义进行发问——我是谁？当“现成品”对“现成品”、“现成品”对“艺术品”、“观看者”对“现成品”、“观看者”对“场域”、“观看者”对“话语提供者”、“观看者”对“艺术”提出问题时，这件作品的意义与社会介入便凸显出来了。

线性城市 Linear Cities

装置、行为，与王家浩合作 1997—2009/Installation、action, with Wang Jiahao

线性城市课题纲要

- 一、线性城市不是对城市的解释和评论，它本身就是一种**存在着的城市**。
- 二、线性城市不通过地域边界获取城市因素，它以**城市因素确定其边界概念**。
- 三、线性城市并非使城市走向分散和瓦解，相反，由于个体对城市的自由选择方式，它只能表现为一种**集合体系**。
- 四、线性城市的概念边界变化不是地域边界变动的直接反映，它是一段时期内同地域边界变动的**相互干涉造成了集合体系内部参数的波动所致**。



王南溟评语（批评家、策展人）：

倪卫华、王家浩用艺术告诉人们的就是这种文本化和数据化生存城市概念的新的认知模式。在网络化时代，显现城市的方式不再是代表实体城市的传统地形地图，而是电脑屏幕菜单，这样城市文本变成了各种要素的“零件”等候被选择而进入数据库进行动态排序。以此，城市中有关建筑、人口、地域、交通、通信等在屏幕上以虚拟的姿态出现，当上海地图由图片转换到电脑菜单时，那**城市概念和范围就在个人化的点击中即时生成**。一旦网络成为我们的虚拟生活时，那么我们的生存状态或多或少有一种“网”上漂移感。

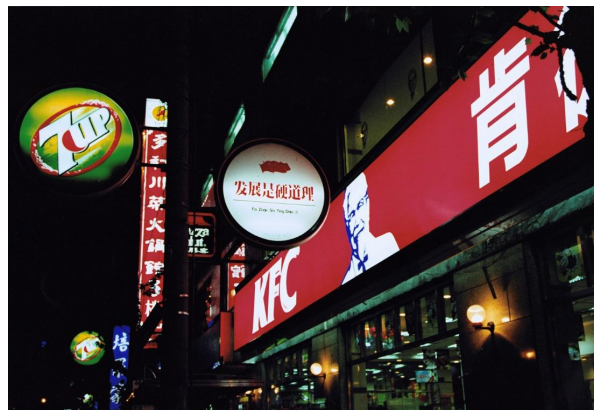
关键词

摄影/录像 1998至今

上海/杭州/苏州/常熟/合肥/武汉/北京/青岛/
济南/平遥/乌鲁木齐/包头/湖北/无锡/广州/深圳/
乌鲁木齐/巴音布鲁克等60多个城市

“关键词”所呈现的是一种关于当今社会的“标语景观”，也是对主流核心话语及其现场的片断记录。关键词作为话语的浓缩和提炼，其实质是一些“语言事件”，它具有时间性，并携带着大量“当下”的信息。“关键词”所代表的其实是一种主流历史线索的“当代轨迹”，是主流话语在“创造历史”的某种印记。

“关键词”每一张照片只记录某一个断面或瞬间，若将它们在时间轴上串联起来的话，就比较完整地从一个延续性的脉络反应了当时的一种现实。并构成了“城市意识形态空间的时间轴记录”，从而可以反映中国社会的变迁和演进状态。



风景墙

摄影/录像 2008至今

上海/杭州/苏州/常熟/合肥/武汉/北京/青岛/济南/平遥/乌鲁木齐/包头/湖北/无锡/广州/深圳/伊斯坦布尔/威尼斯/多塞尔多夫等50多个城市

《风景墙》的基本手法是把广告牌与在广告牌前匆匆而过的行人抓拍结合于一个画面之中，并以纪实手法展现了这样的情景：镜头里真实的路人与城市中的广告风景画实现悄然融合后，“真实事件”的发生地也仿佛进行了彻底的置换。作品中涉猎到的“风景”大多与房地产开发有关，这是中国快速资本化与城市化进程的特殊语境。《风景墙》里那些被大肆显摆的奢侈生活元素和以挪用绿色理念来装饰现代生活的时髦策略，揭示出城市化进程下社会价值观的变化与冲突。

拍摄流程之一 Demonstration 1:



1. 网上搜索所需楼盘信息 Seeking the real estate information online



2. 根据所标地址进行实地勘察 Conducting an on-location search of the marked area



3. 完成目标/广告牌的搜索 Finding the desired billboard



4. 开展拍摄工作 Making the photographic work

拍摄流程之二 Demonstration 2:



1. 网上搜索有关城市绿化信息的信息 Seeking information about the urban green space online



2. 在目标区域进行流动搜索 Searching and wandering around the targeting area



3. 完成目标/广告牌的搜索 Finding the desired billboard



4. 开展拍摄工作 Making the photographic work

拍摄流程之三 Demonstration 3:



1. 网上搜索有关城市重点工程的信息 Seeking information about the major engineering construction projects online



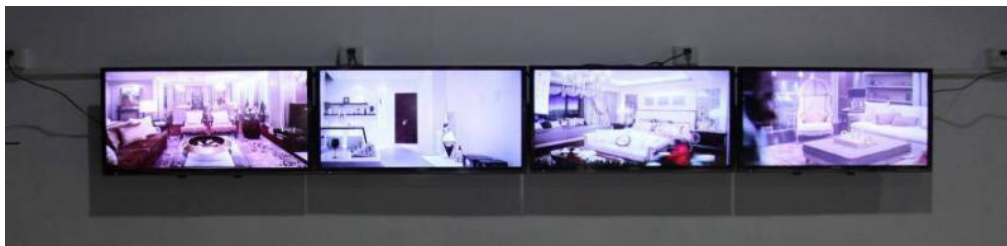
2. 根据预定目标进行定点搜索 Searching in the designated area



3. 完成目标/广告牌的搜索 Finding the desired billboard



4. 开展拍摄工作 Making the photographic work





风景墙 Landscape Wall 2008-2015

王美钦评语（加州州立大学（北岭）教授）：

倪卫华选择似乎过时的纪实摄影，而不是大多数中国观念摄影艺术家所采用的摆拍摄影，意在通过如实地记录在特定时间、地点中所发生的事件来表达他的艺术主张，并力求将其个人主观臆断的影响压缩到最小化。与其他社会学者不同的是，倪卫华将分析调查结果这另一半重要的任务留给了观者，因为他坚信摄影是一种大众媒介，他所期望的是与观者进行平等的沟通交流。

《风景墙》作品中最引人注目的便是画面中真实人物与虚拟城市风景的强烈对比。并且，他还巧妙地将现实中容易被忽视的人物情景与主流媒体所大力宣传和渲染的内容进行视觉位置上的主次转换，使得原本被掩盖的社会现实昭然若揭。倪卫华用黑色幽默将建筑工人、外来保姆、环卫工人等底层城市居民推至幕前，却将主流媒体与政治舆论所关注并推崇的繁华都市与消费主义的高品质生活场景移至幕后，当做映衬主体人物的背景。

顾铮评语（复旦大学教授、批评家、策展人）：

拍摄“关键词”是一个与时代的变动与时代的目标保持同步的努力，而摄影则成就了艺术家倪卫华的这个通过摄影来“与时俱进”的愿望。

人与景的结合是一种虚幻与真实的两相结合，这种图像所引起的反差，往往就要远远大于传统街头摄影图像中真实人景所形成的图景之间的差异。

倪卫华的手法与诉求确实不同，且在我也未见先例。这种清晰地表达了个人社会观点的街头观念摄影，确实也给我们思考街头摄影为何、观念摄影为何带来了新的智力刺激。

杨小彦评语（中山大学教授、批评家）：

在倪卫华看来，当这一道又一道的“美化”式的隔断突然之间把城市切割开来之后，那些行走在这个个“风景墙”前面的偶然过客，就成为一种意义的“对抗”，“嘲笑”着“风景墙”的美化本身。

倪卫华通过他的实践，明确地告诉我们：他所做的，是一个透过其观察与归类而演绎出来的语言。这语言就是“风景墙”和“都市人”的关系。倪卫华固执地去找寻那种他认为能够构成其对应的母题，他的意图是“张力与对抗”，其中包含了他对中国当下社会的基本态度。

朱大可评语（同济大学教授、著名文化学者）：

倪卫华在图像学意义上的视觉领域，制造了一个跨界事件，至于它究竟属于什么性质，我们以后再慢慢定义它。但是倪卫华至少找到了一种表达自己思想的方式，这个方式就是：他说出了人，尤其是这个城市的居民，或者说是城市建设者和他所建设的这个物体对象之间的那种分离。这分离是一个典型的政治学主题，因此，倪卫华的思考已经远远超过了美术或美学的范围。这就是倪卫华作品的意义所在。

模特肖像

摄影

2007至今

地点：上海/江苏/韩国全州、首尔/北京/浙江/伊斯坦布尔……

通过对拍摄主体“框取习惯”的改变，我试图迫使观众做一次“观看”的改变。以对待真人一样的取景拍摄方式进行模板化的、连续性的标准像拍摄和展示，能强迫性地使观众视线聚焦到模特的“肖像”上来。

在肖像的日常性、商业性乃至政治性并重的社会空间里，在社交媒体上每分每秒出现的、成千上万自拍像的生产和消费的当下语境中，似人非人的模特肖像就变成了一种“奇观”，她们反而更能折射这个消费主义社会的某些故事亮点、集体审美风格的脉络延伸以及人性张力在社会进程中所扮演的角色。



朱大可评语（著名文化学者、同济大学教授）：

倪卫华的“模特肖像”，是一些用塑胶材料制造的模特，但是他们的眼睛却用玻璃仿真的，极其明亮，清澈、闪烁着神性的光芒。这是我觉得对眼睛阐释当中最有意思的其中一个展览，使我对眼睛这种器官、它所代表的视觉体系，以及由此延伸的无数图像，产生了一个面向未来的、非常深远的隐喻性预判。它们使我对眼睛这种器官、它所代表的视觉体系，以及由此延伸的无数图像，产生了一个非常深远的隐喻性预判。就眼睛这个器官而言，谁是它的捍卫者和拯救者？谁才能真正使它保持？这个答案此刻已经变得很可疑了。

柳力评语（策展人）：

倪卫华通过对拍摄主体“框取习惯”的改变，试图迫使观众做一次“观看”的改变。橱窗模特的主体功能是展示服装的商业价值，因而着装模特的整体形象是商业展示重点，模特的肖像仅仅是点缀和陪衬。倪卫华将模特从商业机构与时尚摄影师共谋的视角中游离出来，而以对待真人一样的取景拍摄方式进行田野调查般、连续不断的标准像拍摄和展示，从而强迫性地使观众视线聚焦到模特的“肖像”上来。这便是倪卫华的艺术诉求，在肖像的日常性、商业性和政治性并重的社会空间里，在社交媒体上每分每秒出现的、成千上万自拍像的生产和消费的当下语境中，似人非人的模特肖像即刻变成了一种独特的景观。

《模特肖像》依附于一个人们对肖像的观看方式被商业化的时尚摄影手法培养成审美机制的时代环境，这些仅在如今的时代所特有的肖像审美正如一种时代痕迹，艺术家像做科学实验般地将拍摄对象由真人明星换成服装假模，迫使这种观看机制与假体模特产生不可避免的对冲，这就像在测试一种计算机程序在面对一种前所未有的新系统时，会产生怎样的新运算：是无法识别，还是会产生令人惊奇的事物？

追痕

“追痕”是以倪卫华作为发起人的、针对一切痕迹肌理的视觉干预（追踪，复写）活动，其结果是加强或叠加痕迹的视觉分辨效果。“追痕”以架上绘画作为最初的方法实验。2018年起，以社会公共空间的老建筑、废墟墙、新建毛坯房、岩石、旧木板等为载体对象，以自然的（风化、腐蚀后的痕迹）和人为涂写的叠加痕迹为图像资源，通过极限对比色的反衬填色、纹理硬边描画式的拉大反差和突出痕迹的其他“操作”，将社会公共空间那些被遗忘和忽略的痕迹图像凸现出来，成为一个被挪用和干预过的新图像和新视觉景观。

“追痕”共开发出单色追痕（黑墨及白色、蓝色颜料等）、彩色追痕、水追痕、立体的浮雕式凹凸追痕（目前已开发出凿印追痕和硅胶追痕），物体表面追痕（如墙体、岩石等）和人体皮肤表面追痕（脸部追痕）等形式。

“追痕”从倪卫华工作室的创作（1.0版本）拓展到他个人在社会公共空间的行为实践（2.0版本），进而发展到由他作为发起人带领的群体追痕行为（3.0版本），而之后又演变为4.0版（作者退隐模式：在发起人缺席的情况下，由异地网友发现地址，并由在地的人士按照发起人给予的操作程序组织志愿者追痕）。

“全球水追痕快闪”是以水为媒材替代墨进行追痕的首发，水追痕同（2021年12月）在多处地点发生，涉及6大洲13国20城24地近100人参与。

2018年6月到2025年12月，已在全球34地完成了365场活动，共有2400人参加。

“追痕”发生地：

中国20地：北京，天津，河北阿那亚，河北石家庄，河南郑县，江苏苏州，江苏无锡，江苏嘉兴，江苏常州，安徽运槽古镇，浙江杭州，浙江横渡，浙江奉化，广东广州，广东珠海，广东佛山，深圳，海南海口，四川成都，上海（16个行政区）。

国际14地：英国伦敦，德国柏林，芬兰赫尔辛基，意大利博洛尼亚，荷兰阿姆斯特丹，乌克兰基辅，卢旺达基加利，澳大利亚塔斯马尼亚，加拿大多伦多，美国洛杉矶，阿根廷拉普拉塔，日本静冈，荷兰代夫特，荷兰海牙。





追痕前



追痕后

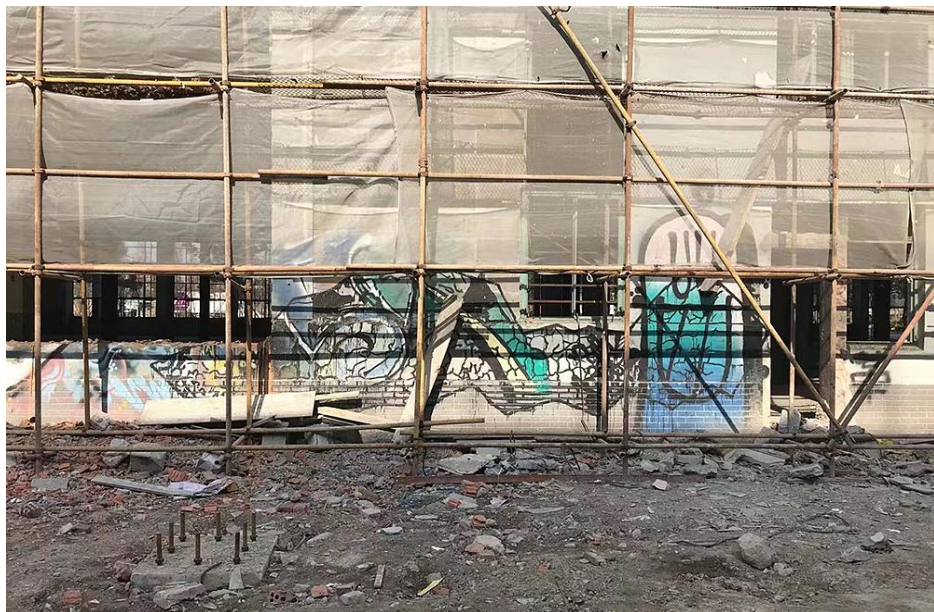


追痕前



追痕后





追痕图正在被拆除或被覆盖

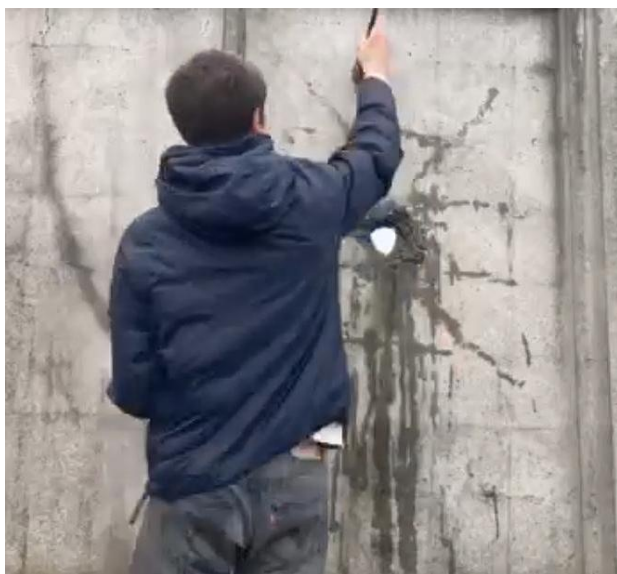
全球水追痕快闪

全球水追痕快闪是倪卫华与往来文化共同策划的“追痕”行为，既是以水为媒材替代墨进行追痕的首发，也是“追痕”的升级版——4.0 plus版本。水追痕同时（2021年12月）在广州、上海、北京、深圳、天津、苏州、杭州、珠海、海口、多伦多、洛杉矶、伦敦、柏林、基辅、赫尔辛基、博洛尼亚、鹿特丹、罗安达、塔斯马尼亚、拉普拉塔等地发生。涉及6大洲13国20城24地近100人参与。





全球水追痕快闪地图



零门槛，零成本，零污染，零距离

艺术赋权，去中心化

追痕演化图谱

Evolution map of the Tracing

Pre 1.0

痕迹绘画
Inprint painting

1.0

追痕架上绘画
Tracing painting

2.0

个体追痕
Individual Tracing

3.0

组织群体追痕
Collective Tracing

4.0

自发追痕
Spontaneous Tracing

5.0

无人化追痕
Unmanned Tracing

6.0

元宇宙追痕
Metaverse Tracing

单色（黑色为主）
Homochromy
(Predominantly black)



自然追痕案例收集
Collection of natural
tracing cases

AI 追痕
AI Tracing

数字孪生游戏
Digital twin games
of Tracing

彩色
Colourful



AI 追痕
AI Tracing

数字孪生游戏
Digital twin games
of Tracing

凹形（凿印追痕）
Sunken
Chisel Tracing



数字孪生游戏
Digital twin games
of Tracing

凸形（硅胶追痕）
Convex
Silicone Tracing



数字孪生游戏
Digital twin games
of Tracing

水
Water Tracing



自然追痕案例收集
Collection of natural
tracing cases

数字孪生游戏
Digital twin games
of Tracing

身体追痕
Body Tracing



AI 追痕
AI Tracing on the body

数字孪生游戏
Digital twin games
of Tracing

顾凯军评语（批评家、艺术家）：

“追痕”是一种具有生命原始码的拓扑游戏方式，是对城市物理空间和文化时间的双重拓朴。它的魅力在于解构的过程中，在上海（和其他城市）有这样一群有活力的年轻人，与倪卫华一起共享这个艺术思想生成的快感。“追痕”将艺术从传统“精神原型”的象牙塔取出，回归到与每个人息息相关的原始码“生活原型”和“生命原型”。倪卫华的“追痕”行为的包容性、互动性，打破了艺术的边界，为观众与当代艺术之间构建彼此解读关系的同时，也是对当代艺术如何融入后商业（后物欲）社会的实验性探索和交流。

倪卫华的使用后现代社区平台几乎零成本的人力资源、垃圾废墟景观、旧砖、水，这些大都是无机物。如果说博伊斯的作品是一个生命象征，它需要高能量的油脂、蜂蜜来进行他的生命言说，他需要言说，他不停的演讲，他像巫神一样给人带来启示和希望，这恰恰是语言学的。而倪卫华的作品则是反隐喻的，它指向了一种生物符号学的、反语言学的视觉震惊模式，它让所有的现场参与者都不需要文化身份和立场，只需要像傻瓜相机一样对墙面的固有痕迹进行迹象还原和复读即可。从迹象学的角度看，“追痕”不是抽象主义的“创迹”，而是一种“跟迹”。“跟迹”有很深的反巫术、反宗教的禅宗背景，正是金刚经所说的“应无所住而生其心”，参与者释放了理性，体验到一种源自于生命深处的虚无和快乐。

倪卫华的社会赋权艺术与博伊斯的“人人都是艺术家”最大共同点是都与免费艺术教育体系有关，博伊斯认为学艺术不等于学画画，学生不需要通过考试就可以入学，所以他故意不让学生通过考试进入自己的班级学习，他认为艺术最终将拓展所有的边界，所有的知识人群最终会走到一起。“人人都是艺术家”这一口号也为跨专业、跨学科的各种人群参与创造艺术打开了方便之门。而倪卫华的追痕赋权创作，解构了艺术家的创造神话，重构了废墟空间对于城市现状和未来发展的意义，是神圣的废墟景观。倪卫华以不放弃艺术形式又超级波普的方式，将人体变成了相机，成为一个视觉震惊的反语言学样本，达到了罗兰·巴特所说的大众文化对艺术家神性创造的瓦解。

郝青松（批评家、策展人）：

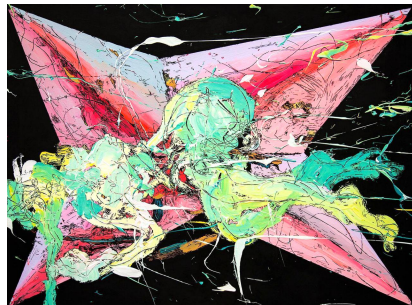
倪卫华用自己的方式让废墟重生。原始码是艺术发生学，艺术（废墟）是从哪里发生的？我更觉得是一种修复和管理，“追痕”是对文明裂缝以及缺陷的修复。承认这个缺陷和原罪，也是我们认定应然的文明秩序的新的开始。

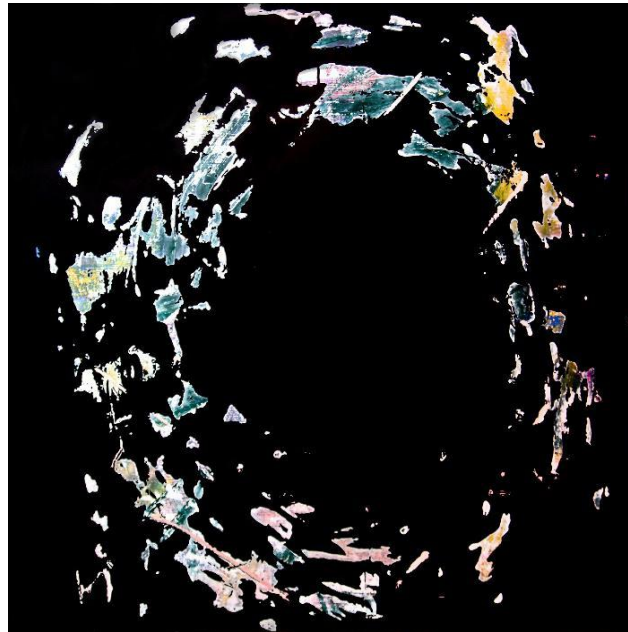
绘画作品

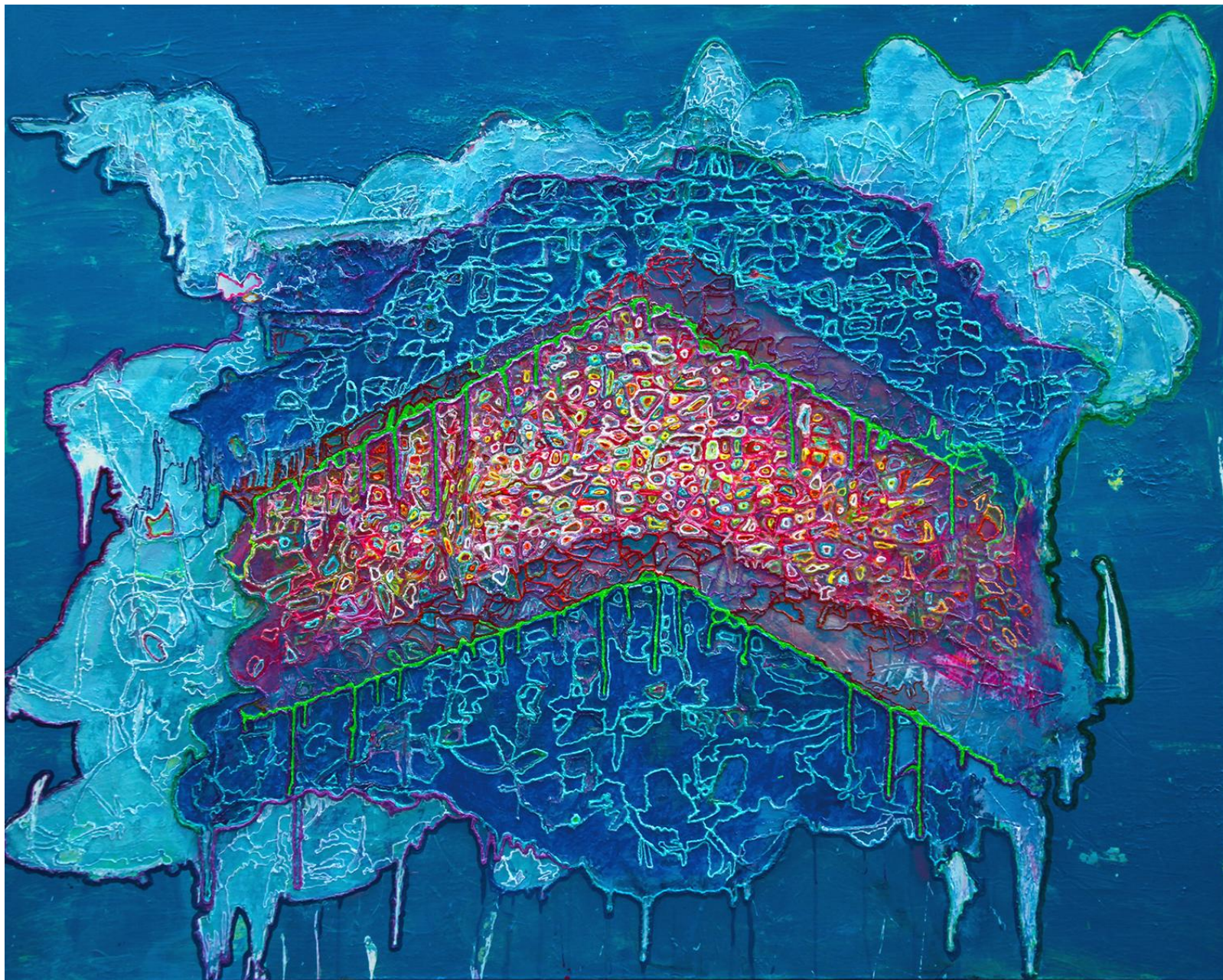
倪卫华早期绘画突出对人类学的关注，强调“当代形象即历史图像”的理念。通过堆砌、覆盖、冲刷、渲染等综合手法，将具有当代特征的人象、物象和活动轨迹植入到岩画般的“遗迹”中，仿佛千万年以后的人们拂开尘埃和污垢后看到的一个场景。他通过“视觉考古学”的挖掘，从另一个维度，让画面呈现出当代人的特征、活动轨迹与审美文化信息。

《追痕》系列绘画作品是倪卫华“遗迹”绘画实验的再延伸，即通过边缘描摹追溯和反衬画法，让遗迹或痕迹显现和强化，从而突出“人为”与“偶发”痕迹的交融集合，形成冷、热抽象表达相结合的“波普化”图像形式，以此让人思考一种介于狂野与宁静、感性与理性、自然与人性、瞬间与永恒之间的意味。

倪卫华最新绘画系列《未来之痕》是在《追痕》系列绘画基础上进一步优化其独特艺术语言的新尝试。它除了让表现主义的运动感更加固化和凸显，还从形式、材料和色彩语言处理上呈现出一种生疏、突兀的“未来感”。他通过丙烯印痕与3D材料的复合叠压，构建出视觉追痕的微观褶皱肌理。这种材质碰撞让时间实现从单向线性到多维交织的视觉转译图景。制造一种临时的、流淌的、不确定的魔性景观。以此探讨碳基-硅基生命交叉点上，关于潜意识、身份识别、主客体转换、文化怪兽图景等后-当代社会学话题，最终使作品成为承载时间信息与思想议题的“视觉档案”实践。











魏静静评语（策展人、评论家）：

倪卫华用线条的质感（曲直、疏密、粗细）来营造一种似曾相识的感觉。他在探索尝试中寻找灵魂的形状，带有显著的超现实意味。倪卫华的后期“追痕”系列，就有着可见世界向不可见世界的跨越倾向。样貌已经告别了过去的可辨识度，走向一切事物的痕迹，寻找那些原本不成画像的事物。以描写见证世界的存在，即可以追忆发生的故事，又可以刻画事情发生之后的样貌，追寻当下遗留的可见之物。用中国古典美学思想表达即是：得意忘形。

裴满意评语（诗人、艺术家）：

倪卫华的可贵之处，则在于他的敏锐性，是从现实的问题出发，而不是单纯的借用空洞的“哲学理论”。在梳理倪卫华观念逻辑构建的学理过程中，可以明显地感觉到他将福柯的“知识考古”理论，通过自身的实践延异至“视觉考古”这一更大的视觉文化范畴。

顾凯军评语（批评家、策展人、艺术家）：

倪卫华的“追痕”系列架上创作，绝非简单的视觉游戏，而是一场以油彩为媒介的“痕迹政治学”激进手术。其通过极限对比色与硬边描摹的暴力性并置，将初始涂抹痕迹解构为物质性与符号性的悖论共生体——当生物学的身体笔触“驯化”自然裂痕的瞬间，实则完成了对现代主义绘画控制论的致命戏仿：艺术生产从主体性的自由创造，异化为对既定痕迹的被动复写仪式。这种“反向拟像”，实则使痕迹成为“拟像的拟像”，不仅肢解了现代主义的“原创性神话”，更将波普艺术的现成品逻辑推入民主化深渊——每个参与者都沦为痕迹的搬运工与意义的篡改者，绘画的主体性在集体描摹中彻底崩解。当油彩在画布上复述“艺术已死”的宣言时，倪卫华恰恰用最精致的绘画语法证明：批判性生产本身早已成为体制内循环再生的精致标本。那些被极限色彩强化的裂隙，终将成为资本逻辑下可交易的认知商品——这或许是对“艺术终结论”最辛辣的悖论式注脚。

www.niweihua.com

电话/微信: 13817695105

Email: whni222@vip.sina.com