

距离

D I S T A N C E

广东美术馆当代艺术邀请展作品集

A COLLECTION OF THE GUANGDONG MUSEUM OF ART CONTEMPORARY ART INVITATIONAL EXHIBITION

 广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

21 世纪中国美术状态丛书
THE 21th CENTURY CHINESE FINE ARTS ANTHOLOGY

主 编：王璜生
副主编：蒋 悦
画册编辑：吴 鸿
英文翻译：马 文 王 春 梁卉莹
版式设计：满 遇 邵 珊
海报设计：何 岸 满 遇 彭东会
光盘多媒体制作：王 波 安 旭
校 对：陈映欣 王海樱 郭晓彦
责任编辑：陈映欣

Editor in Chief:Wang Huangsheng
Deputy Editor in Chief:Jiang Yue
Editor: Wu Hong
Translator: Jennifer Wen Ma Wang Chun Liang Hui ying
Format Designer: Man Yu
Post Designer: He An Man Yu Peng Donghui
CD Multimedia Designer: Wang Bo An Xu

距离

离

D I S T A N C E

广东美术馆当代艺术邀请展作品集

A COLLECTION OF THE GUANGDONG MUSEUM OF ART CONTEMPORARY ART INVITATIONAL EXHIBITION

 广东美术馆
GUANGDONG MUSEUM OF ART

21 世纪中国美术状态丛书
THE 21st CENTURY CHINESE FINE ARTS ANTHOLOGY

吴鸿

1968 年出生，先后毕业于安徽师范大学汉语言文学专业、中国美术学院雕塑专业。

1999-2000 任《雕塑》杂志编辑。

2000 年至今，任 TOM.COM“美术同盟 (<http://arts.tom.com>)”主编，并同时从事当代艺术的策划与评论工作。

策划与参与组织的展览有：《欲望之城：观念摄影四人展》（北京）、《玩我：王波网络艺术个展》（北京）、《N 重身份》（南京）、《第三状态：中国当代艺术展》（意大利）、《关于时间的三种表达方式》（北京）、《自言自语：美术同盟 2002 年度摄影提名展》（北京）、《距离：广东美术馆当代艺术邀请展》（广州）。

Wu Hong

Born in 1968, graduated from the Department of Chinese Language & Literature of Anhui Normal University and the Sculpture Department of China Fine Art Academy.

He had worked for Sculpture magazine as an editor from 1999 to 2000.

He is currently the Managing Editor of Arts Channel at TOM.COM (<http://arts.tom.com>), and has been engaged in contemporary art criticism and exhibition planning from 2000 to present.

he has curated and co-organized many exhibitions, such as "City of Desire: Conceptual Photograph of Four Artists" (Beijing), "Play Me: Wang Bo's Cyber Art Show" (Beijing), "The 3rd State: China Contemporary Art Exhibition" (Italy), "Three Ways to Show Time" (Beijing), "Self-talking: 2002 Art Channel of TOM.COM Nominated Photo Show" (Beijing), "Distance: Guangdong Museum of Art Contemporary Art Invitational Exhibition" (Guangzhou).



contents

4

前言

preface

6

专论

periticism

32

图版

plates

152

简介

pbiographies of artists

前言

preface

距离，既是一个自然科学概念，也是一个社会科学概念。在物理学上它表现为此物到彼物之间的间隔，由此形成了我们至今所认识到的自然世界；而在心理学上它表现为人们之间的心理间隔，由此形成了我们身处的人类社会。“距离”的存在，使世界有了矛盾，有了差异，有了纷争，也有了猜忌，或许正因为如此，世界才显得丰富而斑斓，但对于人类建立大同美好世界的终极理想来说，最大程度地缩小这种距离，善意地理解这种距离，实现人与人之间的真正平等和不同种族、不同人群、不同个人之间的真正理解和沟通，关怀每一颗心，仍然是文明世界的主流目标，是社会科学研究的目的，也是全人类共同的愿望和责任。刚刚得到遏制的“非典”疫情，无疑是一场悲剧，它不但剥夺了许多人的生命，造成了严重的经济损失，同时对社会的应急机制，对当代人的社会意识，尤其当面临死亡威胁时，人们对于彼此身体距离和心理距离所表现出的态度也是一个严峻的考验。病毒是一种最能拉远人与人之间距离的生命体，但在凶猛的病菌面前，广大医务工作者所表现出来的职业精神和宽广的人道主义情怀，使我们感动不已，也使我们对于“距离”有了更深一层的认识，这，也可以看作我们这个展览的一个极具现实意义的注脚。

在这次展览的作品中，艺术家们或从社会学的角度，或从艺术形式学的角度，演绎了各自对于“距离”的感知和认识。我们希望观众们能够通过参观展览，从一个新的角度认识我们所习以为常的“距离”这一概念，认识我们生存的这个世界，并由之获得了解和欣赏当代艺术的路径。

广东美术馆

2003年8月

“Distance” is a concept in both natural and social sciences. In physics, it means the space between two objects which forms the natural world; while in psychology, it means the psychological gaps among individuals within society. The existence of “distance” has produced divergences, contradictions, suspicions and disputes between human beings, and in a certain sense, all these make the world varied and colorful. However, we should strive to reduce this gap among people in order to realize our ultimate goal of building an ideal world. The realization of equality and the true understanding and love among individuals regardless of race or nationality is still the common goal of the whole human society. The ‘SARS’ epidemic which has just been put under control has claimed a lot of lives and has caused serious economic losses. But in another sense, this epidemic is also a severe test for the social consciousness and attitudes of modern people who are simultaneously trying to reconcile social distance while facing their own fears of death. Actually, a virus can easily widen the gap between individuals, but we are all deeply touched by the professional spirits and great humanity of the medical workers who encountered the fierce ‘SARS’ virus. Accordingly, we now have a deeper understanding of the concept “distance”, which may also serve as one of the most realistic notes to this exhibition.

In this exhibition, artists have presented various interpretations of their understanding of “distance”, either from the aspect of sociology or artistic forms. We hope that by viewing this exhibition, the audience can perceive the concept of “distance” in a new light and thus gain fresh approaches to appreciating contemporary art.

We would like to express our appreciation to the Art Channel of TOM.COM and friends from all walks of society for their support of the Guangdong Museum of Art and this exhibition.

Guangdong Museum of Art
August, 2003



pcriticism

距离：关于“心理与生理”、“虚拟与现实”、“正常与异常”的关系

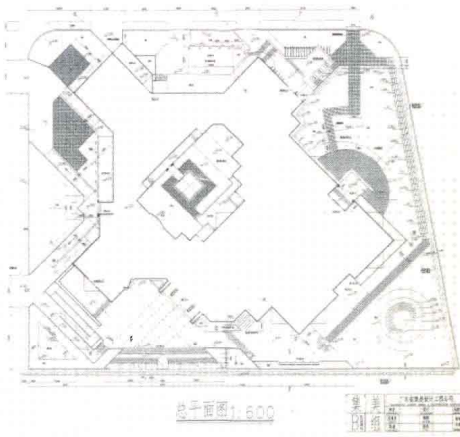
吴 鸿

“距离”首先体现为空间上的间隔，是几何学的基本概念之一，也是人类对物理世界把握的依据之一。在人类肉眼可及的范围之内，人对于自身的物理特性的把握，无不是通过与各种参照物之间的“距离”来获得的。这种基于古典物理学的“绝对”的距离是我们感受到“世界”的稳定秩序的心理基础之一。

在对物理世界的把握中，我们不可避免地还会触及到“时间”的概念，由于时间的抽象性，人类也自然地用空间中对“距离”的感受来把握不可捉摸的“时间”，这样，我们对于时间的计量也可以象对空间距离的计量一样，用数学的方式来进行。但是，这种方式是“绝对”的、“超然”的、“形而上学”的，正是对这种古典物理力学的质疑，阿尔伯特·爱因斯坦提出了“相对论”的学说，颠覆了我们源自于直观的“距离”感对于宇宙秩序的概念。

但是，宇宙之大有穷尽吗？相对应的是，微粒之小有穷尽吗？这是人类基于本能的对于宇宙“距离”认知的两个基本追问，从两千多年前屈原的“援天命以发问”，或者更早的没有文字记录的“追问”始，一直到现代天文物理学都无法对这两个基本的问题给出终极的答案。所以有人说这是给“神学”留下了空间。对于这些人类不能穷尽的距离空间，我们无法去认知，只能去信仰。所以，在十九世纪末二十世纪初流行的“物理学唯心主义”中，有人提出，我们对于世界的“时间”和“空间”的概念只不过是“人”的主观“符号”和“记号”而已，也就是说，我们研究的对象只不过是人类发明的主观“符号”系统，而真正的“物质”是不存在的，是永恒“消失”的。

由此我们可以证明了“距离”也是与我们的主观“心理感受”是密不可分的。在宋人李之仪的《卜算子》中，“我住长江头，君住长江尾，日日思君不见君，共饮长江水。此水几时休，此恨何已。只愿君心似我心，定不负相思意”，遥远的空间距离与无尽的时间离恨皆化作了亘古不变的滔滔江水。在王维的诗中，“空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上”；在李白的诗中“众鸟高飞尽，孤云独去闲。相看两不厌，只有敬亭山”。在这里，特定对象对特定空间距离的把握，无不因此时此地对象心理的变化而有所不同，而其中，基于心理主观感受对“时间”和“空间”之间关系的把握，也朴素地超越了牛顿的古典物理学关于“时间”、“空间”绝对性的解释。



笑传爱因斯坦曾对一个喋喋不休要他解释“相对论”的人说，你和一个年老色衰的老妇人谈话十分钟可能会觉得已经谈了一个小时，而你要是和一个年轻貌美少女谈话一个小时却会觉得才谈了十分钟，这就是“相对论”。这虽然是一个笑话，但是已经涉及到了艺术感觉的世界。

在布洛（Edward Bullough）的“距离说”中，他提出了“心理的距离”是创造和欣赏美的一个基本原则，认为如何把握好主体与客体之间的距离的“度”是艺术创造和艺术欣赏的难题之一。

这些都是强调主观心理因素是如何影响、改变我们对现实物理空间的感受。

在把握“生”与“死”的关系的时候，我们也是习惯于把“死亡”作为一个可以通过空间距离来感受到的心理层面，于是也就有了可以贯通这两个场面之间的空间距离的“萨满”。在萨满的象征系统中，通过道具、氛围、语言（咒语）、动作（舞蹈）等因素，对等待通灵的对象施加强烈的心理暗示，从而改变、拆散我们对于惯常世界把握的“符号”和“记号”，达到在心理空间距离中的“重组”。从这点来说，我们可以看到“萨满”与“艺术”，以及与“物理学唯心主义”之间的联系。——这是一种“心理空间”与“物理空间”之间的关系。

现代物质文明的发展，极大地改变了“城市”的功能，交通工具的现代化，也极大地改变了我们对于空间距离的感知，所以，我常想，古人关于“一日”的概念与我们会有多大的相同？古人关于“一里”的概念与我们又有多大的相同？——这是一种空间“距离”的变化。

现代通讯技术、数字互联网技术的发展，使我们史无前例地感受到了异地交流的便利，而多媒体技术的发展，更使这种交流在不断增强它的“真实性”的同时，也使我们越来越接受“数字虚拟性”这样一个现实。这其实是应用数字技术来实现对人的心理感知空间和习惯的“内模仿”，但是，如果我们有一天完全满足、认可了这种虚拟空间，并以对这种“虚拟空间”把握作为感知外界的唯一的依据的时候，我们对于宇宙空间距离的认知将如何改写？神学又将如何来解释这种与我们的心理空间日趋“同构”的虚拟空间？——这是“虚拟空间”与“现实空间”之间的关系。

以上，是我希望参加这个展览的作品能够讨论的话题和范围。

关于这个展览的展出方式，我们将用两种不同的方式同时在现实展览场地中展出和在互联网上做虚拟展场的展出。这也是因为在“SARS”病毒的影响下，使我们惯常的交往、交流方式发生改变的一个回应。在这个时期中，我们接触的比较多的一个词就是“隔离”，



这也是通过空间距离的改变，来促使我们的交往、交流方式发生改变的方式。老实说，我们这个展览的主题“距离”也是在这个社会、心理环境中产生而来的。所以，关于“隔离”——空间的“隔离”、心理的“隔离”、交往方式的“隔离”等，所带来的这种“正常”与“异常”之间的关系，也将是我们这个展览的作品所探讨的范围之一。

“距离·广东美术馆当代艺术邀请展”是作为我们的计划中的现实展场的部分来展出的。在这个展览中，在我们邀请的三十位参展艺术家中，既有从上个世纪八十年代开始一直活跃在艺术界的艺术家，也有近几年作品引起国内外关注的年轻艺术家，还有几位相对而言是“艺术圈”的生面孔。之所以选择他们参加这个展览，是因为在他们的作品中有一个共同的特点，就是对艺术语言的“实验性”保持了一贯的追求。

关于对“实验性”的态度，我一直认为在艺术家的工作方式中（其实也不仅仅是艺术家的创作方式，从艺术批评和展览策划的角度来看，也大致如此），存在着两种思维或工作方式，一种我们称之为“社会学”式的工作方式，这种方式过多的是关注由作品而带来的关于一些社会问题的思考；而另一种方式，可以称之为“语言学”式的工作方式，它的兴趣点往往是对于艺术语言、形式自身的关注。这两种方式在艺术家的创作中，虽然往往是交叉在一起进行的，难分彼此，但是，我们在对一个具体的艺术家的作品来做“个案”研究的时候，特别是我们把特定艺术家作品的特点做长期的“文脉”分析的时候，我们还是可以比较清楚地辨认出他一贯的创作态度在上述的两种方式中是偏向于哪一方面的。

诚然，我们从艺术史的角度来看的时候，上述的两种工作方式的区别也并不是当代艺术独有的现象，而且，在某一特定的艺术家的不同时期的创作中，也会呈现出不同的侧重点，所以，我们指出这两种方式的区别，并不是简单地想比较出哪种方式的优劣，实际上这种比较也没有多少本质上的意义。

那么，我们的这个展览在强调艺术语言的“实验性”的时候，实际上是基于一个现实的背景。

长期以来，由于我们的“意识形态决定论”的思维方式的影 响，我们在对艺术史的发展线索进行论述的时候，往往会简单地归结到社会政治的绝对作用上来，而这在强调形式语言自身发展逻辑的当代艺术方面，也不例外。

一方面，随着国际性的艺术交流机会的增多，一些由于反映了明显的“中国式”的“问题”的作品，因为“身份”明确，易于辨认，而越来越受到展览主办方的需要；而另一方面，由于近年来，政府性的介入当代艺术的范围不断扩大，在这些带有国家间“文化交流”性质的展览中，一些反映了“当下”的“处于改革的历史状态”下的作品也是大行其道；第三，由于艺术市场化的程度越来越深入，因为市场的原因，对于作品的“样式化”的要求，也日益影响到艺术家的创作方式。

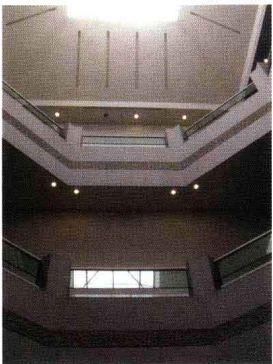


综合上面提到的三个方面，在“中国”的当代艺术创作“繁荣”的表象下，实际上是越来越“公式化”、“程式化”、“符号化”。越来越多的艺术家在加入到“成功艺术家”的行列之后，其作品在不断重复自己的“招牌符号”和“招牌材料”之外，只能是“千军万马过独木桥”，千人一面地翻弄那些烂熟的“观念”而已。

所以，上述的前提是我们在此时强调形式语言的“实验性”的理由。这也是我们这个展览从主题上没有过多地渲染那些具有“时代特点”的社会问题的原因。

从展览主题出发，我们在与艺术家讨论展出作品方案的阶段，已经把整体的展出效果作为体现展览主题的途径之一。

从我们设想的展览整体效果而言，不仅仅是由艺术家独立的作品分别地与“距离”这个主题发生关系，而在通过艺术家的作品的形式如何与环境整体发生关系，以便使观众对于展览的主题有一个整体的直观感受。



广东美术馆建筑内部天井

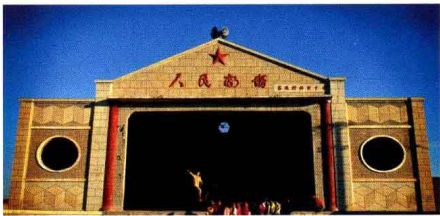
从我们现有的可利用的展场空间来看，除了美术馆提供给我们的三个常规展览空间之外，参展艺术家陈劭雄的参展方案是把广东美术馆馆藏的张永和的一件作品《一室一厅》改造成一个带有调侃式的《一室一厅美术馆》计划，这样，我们的展览空间就传统式的“封闭”性的展出空间而言，就是“一室四厅”的概念。而从美术馆的常规展览空间的分布情况来看，三个展厅分别分布在美术馆一、二两层中，这样，就一个展览的“空间”上的完整性而言，是一个非常不利的情况。最好的办法是，能把这样相对而言不利的展出空间转化为更加灵活、多样性的展出空间的办法，就是充分利用分布在三个常规展厅之中的“公共空间”，并由此通过艺术家的参展作品来改变这些空间给观众的“心理属性”，更好地实现展览的关于“距离”的主题。



广东美术馆大门

因此而来的具体设想是，我们首先预设观众对美术馆的展览空间及其附属空间的属性有一个明确的心理预期，那么我们的计划是，通过改变这些空间的结构、色彩、氛围以及声音场域的方式，强制性改变观众本来的心理预期，从而通过观众对于这些空间的心理属性的“陌生化”的处理，达到展览整体空间“距离化”效果。

从目前散布在上述的“替代空间”中的艺术家的作品方案而言，基本上实现了我们预期的设想。



伊德尔的摄影作品

在上述替代公共空间的基础上，我们将美术馆的3、4、6号三个常规展览空间分别形成“空间结构”、“影像”与“平面视觉呈现”三个空间属性特点。

在美术馆大门的入口处，我们将布置有伊德尔的一幅摄影作品，他的展出作品本来是由一组放置在二楼的6号展厅，但他的一幅拍摄于内蒙古的一个偏僻小镇上的照片将被喷

绘放大后布置在美术馆大门的上方。他的这张照片拍摄的是那个小镇上的一个废弃的“会场”的大门，这种“会场”在经历过上个世纪八十年代之前的历史时期的中国人而言，是一种非常具体的历史记忆。作为那个时期的每个具体地域的“政治中心”之一的“会场”曾经在每个人的日常（政治）生活中占据了非常重要的位置，改变过每个人的命运的一些事件曾经在这里上演过，它也曾经是每个地方最“辉煌”的建筑之一。而八十年代之后，由于社会政治的改变，这些曾经占据了每个人最重要的心理位置的建筑也大多完成了它们特定的历史使命，或败落，或变成了其它的空间属性。把这幅带有那个时代鲜明的建筑样式特点的“会场”大门的照片，与广东美术馆同样有这个时代特点的具有“现代化”设计风格的大门组合在一起，从而实现了它们之间荒诞的时间上的“距离”对照。

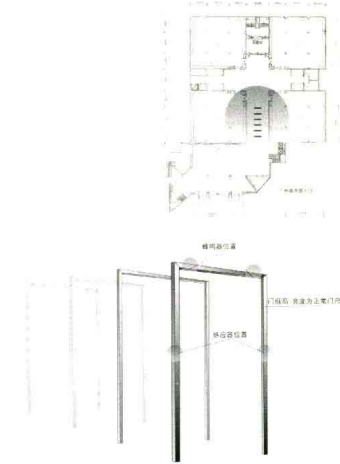
进入美术馆的大厅之后，在由1、2号两个展厅之间形成的一个狭长的过道，是观众进入美术馆常规展览空间的重要通道。在这个空间中，将放置丰江舟的声音装置作品。这个作品由一组类似于机场安全检测门的检测门的装置组成，它在形式上也非常象在SARS期间的体温检测装置，但是，它实际上是由红外感应装置与能发出刺耳噪音的蜂鸣器组成，这样，观众首先在通过作品的外形引起种种“在美术馆中不应该有形象记忆”之后，又在通过这些“检测门”的时候，被迫接受噪音的“骚扰”，这样，就必然会对他即将进入的“那个”空间的属性在自己心理中本来的预期产生怀疑。

由此进入位于一楼的四个展厅中间的天井的时候，首先将看到的是刘鼎的一个装置作品。刘鼎是一个习惯城市生活的时髦青年，愿意体验城市生活带来的物质享受，酒吧和咖啡厅是他们的生活中一个非常重要的组成部分。他在这个作品是把一句没有任何具体意义但是又好象充满了诸多的“暗示”的文字喷绘在用于商业广告的布面上，这个画面将悬挂在从一楼贯通至楼顶的透明天窗在一楼天花板开口的位置，这样，天光从天窗透射而下，经由这个色彩斑斓的画面投射在一楼的天井中，形成一种似乎能让人产生种种联想的、暧昧的、不确定的心理氛围。这种感觉也与他从前作品中偏爱的透明的、具有一种“轻飘飘”的脆弱的质感的红色胶囊给人带来的心理暗示一脉相承。

在他的作品下面，是刘韡的录像装置作品，他的这个作品从外观上所具有的极强的“空间游戏性质”的特点，带有“天命”式的隐喻性质。

在刘韡的作品后面，是由一台电视机来播放宋冬的现场行为作品的录像。他的作品将在展览的所有有效空间中实施，用一只由投影仪投射出的“手”的影像来四处“抚摩”现场的观众，而这个抚摩的结果也由另外一台摄像机拍摄下来，并由现场的电视机播放出来。这件作品具有的“侵略性”将使观众防不胜防。

在一楼与二楼之间的楼梯上，有一个介于两层之间的“半层”的平台，是通往二楼展厅的必经之路。在这个空间中，将放置顾德新用冰柜作为主要材料的作品。顾德新是当代艺术的范围中，最具有材料实验性的艺术家之一。按照原来的第一方案的设想，他将在两



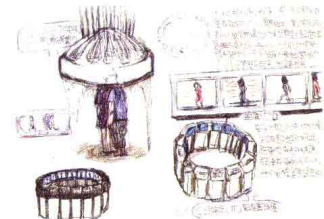
丰江舟的声音装置作品



刘鼎的装置作品



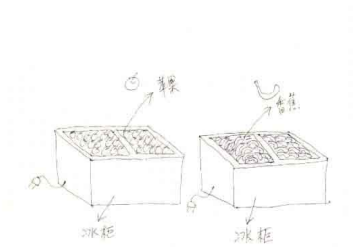
刘鼎用胶囊制作的作品



刘韡的录像装置作品



宋冬的现场行为录像



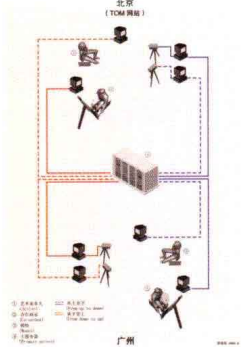
顾德新的装置作品



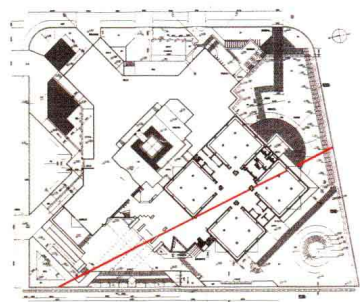
彭东会的“超文本”网络作品



马文的录像声音装置作品



李颂华的网络行为作品



李巨川的概念建筑作品

个一般用来在夏天卖冷饮的敞口冰柜中分别放置猪的大脑和心脏，但考虑到当代艺术在中国的社会生存环境和由此而会给美术馆带来的压力，这个作品将采用替代方案，冷冻水果之类。但是，如果从把展览的“筹备、实施、展出”的全过程都将体现出展览的主题的角度而言，这个作品方案的调整也是很好体现出了“距离”的意义。这件作品的展出效果除了冰柜这种材料与广州地区湿热的气候特点发生联系之外，它的“日常使用”的工业成品特点也会与观众对于惯常的“艺术品”的预期发生距离。

在二楼的过道中，将有彭东会的“超文本”作品。这件作品用声音、录像、动画、摄影纯以及文本的形式，通过超文本的链接，在互联网上给一位虚构中的生活在南方的、从来没有见过雪的女孩讲述作者种种与雪有关的工作、生活以及幻想。所以，我们将这件作品的展出方式采用了模仿在网吧中拥挤的空间效果，在狭小的空间中用七台电脑呈现出来，并通过作品的内在的逻辑结构和现场的展出方式，给观众提供了一种体验在真实与虚构之间的距离的可能性。

在二楼的过道中，还有马文的录像声音装置作品。她的作品用一种女性的细腻方式，通过在“合法”的距离中，对邻居的庸常生活的“偷窥”，表达了一种“俗世生活的诗意美学”，而我们在观看的过程中，也将陷入一种是要“‘近距离’地进入庸常的生活”，还是要“‘远距离’地欣赏生活的诗意”的关于“距离”的两难选择中。

在二楼的公共空间中的还有一件作品是李颂华的网络行为作品。他的这个作品是用互联网络远程传输的方式，在北京与广州两地分别有一位画家和一位模特儿，用数字的方式将两地的模特儿的头像传输到远在千里之外的两位画家的面前，再用同样的方式将两位画家作画的过程呈现在对方模特儿的眼前。而在这个相互传输的过程中，因信号的压缩而带来的图像的失真，以及因远程“交流”导致在画家与模特儿之间的“沟通”的无法进行，而带来的在作画的过程中模特儿的角度变化而无法及时纠正的情况，都将是这个作品的意义得到实现的条件。这件作品实际上是通过把我们惯常的“写生”过程中，写生者与被写生的对象之间的“距离”放大的方式，并将因为“距离”的放大而导致的“误差”的放大的结果，来质疑我们通常所说的“写生性”绘画“还原”对象真实的可能性到底有多少。这件作品的展出方式，按照设想，是放在与我们的展览同期展出的另外的一个绘画类的展览中的展出空间中实施，这样，不仅仅是这个作品能与别人的绘画类的作品产生意义上的互动，而且，在展览的空间结构上，也衍生出了把展出作品的空间概念延伸到另外的展览空间中的意义。

另外，在美术馆整体建筑的“用地范围”内，还有李巨川的一件概念建筑作品。他把一条与城市空间的行政规划有关的“红线”，强制性穿过美术馆的内部展览空间，以及美术馆建筑空间所附属的广场与绿地。在这里，代表行政权力的符号使美术馆内部自足的空间属性使得非常尴尬，观众也在这种具有“行政权力”的强制的导向性质的符号暗示与作为艺术作品的“解构性”的意义的自相矛盾之间无所适从。

一楼4号展厅作品的特点是与“空间结构”的叙述有关。在这个空间中展示的作品情况如下：

杨志超的作品是把他与自己的妻子从1996年至今每次过性生活的时间记录,用数字的方式呈现出来,这里除了把个人的隐私做“公开化”的转换,以及这种“转化”的过程所带来的形式感之外;我们还可以看到把抽象的“时间”过程以及在这个“过程”中所体现出来的生理、情感等诸多因素的变化,具体地“形式化”成为了数字式的“空间”距离概念。

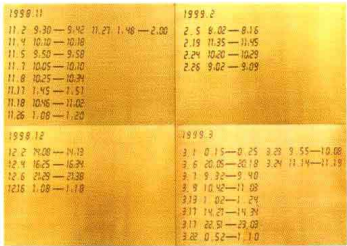
张培力是中国录像艺术的开创者之一,他是在录像这种形式中利用“重复、并置、延时、错位”等手段变换影像内部的“时空关系”的大师。他这次展出的一组摄影作品,是他在世界各地的旅行中,随机拍摄的“卫生间”的画面,他这次还是利用“并置”的手法,使这些拍摄于不同时间与空间中的对象产生一种新的逻辑关系,也是他在影像作品的所经常使用的画面时空“蒙太奇”手法的一种转换。

龚剑的作品是利用数字化的手段对他拍摄于深圳的一组城市公共交通设施的空间属性进行了荒诞的“改造”计划,使这些冰冷的城市建筑在深夜长满了人造的阴毛,从而使这个中国“改革开放”以及“经济建设”的样板城市中,“显性”与“隐性”的、“可见”与“可感”诸多特点通过“形象化”的手段进行了并置与揶揄。

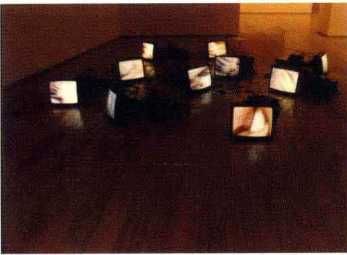
李原目前正在德国学习建筑,他在国内受到的教育是学院派的正统的油画训练。他的展出作品是一个关于在他的想象中的“理想国”的城市规划方案,在这个计划中,所有的建筑本身都是自由的,不再受到区域行政规划的限制。在这里,方案本身实际上是他一直所推崇的“建筑在满足人对于‘居住’的要求之外,还要具有社会批评性”观点的具体实施。另外,为了说明他的“城市是有机的生命体”的观点,他在展示的建筑方案之外,还用一组浸泡在福尔马林溶液中的动物内脏来作为他的建筑方案的实施“模型”,这实际上是用“象征”的手段把他的其实是无法实施的“概念性”的建筑方案“抽象具体化”了。

王波展出的是一个网络游戏作品,作为国内最早具有“网络艺术”概念的艺术家之一,他的作品一直是在在互联网世界中的“游戏性”的特点作为自己作品的内容之一,在这个作品中,玩家可以通过互联网登录到他的作品网站,在那个虚拟的空间中,每个观众可以自由地选择自己的“角色扮演”,并在一个神秘的环境里,在破解一个离奇的凶杀案的过程,与在现实社会中一样有着各种固定身份的游戏角色相遇。在这里,我们可以“控制”的带有现实投影的虚拟空间与他们现在正在拿着鼠标点击的现实空间相比较,哪个更加“真实”呢?

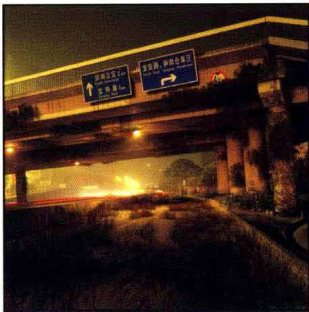
在这个展厅中,还有萧昱的三件参展作品中的一件,在这个作品中,他的一个白领装扮的助手将在一个类似于训练宇航员的专用设施“转笼”中不停地开始他的永无止境的“空



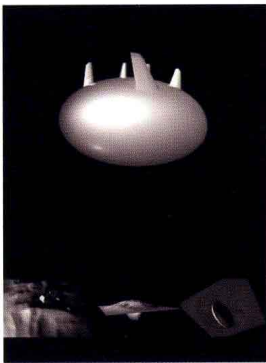
杨志超的作品



张培力的录像装置



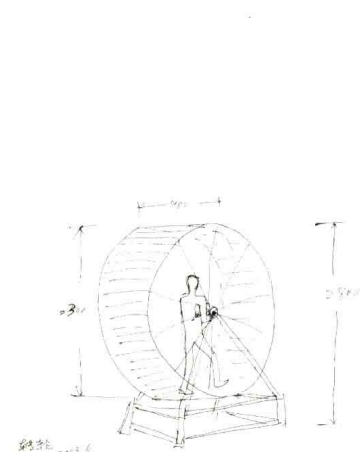
龚剑的摄影作品



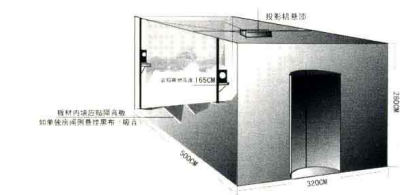
李原的概念建筑



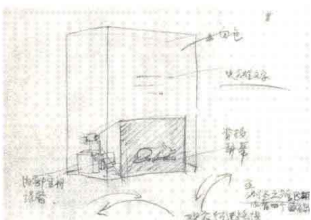
王波的网络艺术作品



萧昱的装置作品



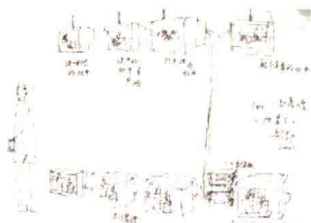
王劲松与丰江舟合作的多媒体影像作品



胡介鸣的多媒体影像装置作品



卢悦的动画作品



邱志杰的录像装置作品



蒋志“吸管人”系列的另外一件摄影作品

间之旅”，这件作品在广州这个以“经济”为主要动力而“活力四现”的城市环境下，有着不言而喻的象征意义。

另外，还有王劲松与丰江舟合作的一件多媒体影像作品在这个展厅中展出。这个作品的基本素材是由王劲松沿着北京二环路漫无目的地拍摄的一组照片，但是把它们串联在一起之后，就形成了关于北京的二环路沿线的城市空间的基本结构，以及居住在这个城市中的人的基本的居住空间标准。丰江舟也是由美术学院中绘画专业毕业，后来他基本上成为了国内的电子实验音乐的开创者之一，在这个作品中，他把自己对王劲松拍摄的城市公共空间照片的理解转换为一组电子噪音音乐，延伸了影像本身所带来的对于城市空间繁杂的心理感受。

一楼3号展厅展出的基本上是以影像作品为主。

在展厅的进门处，是胡介鸣的一个多媒体影像装置作品，在这个作品中，他利用分布在相当于展厅入口“玄关”的地方的一组红外感应装置来通过观众进入展厅中“距离”的变化，来控制正对展厅大门的一块投影屏幕上的一条用三维造型技术虚拟出的“看门狗”的动作，在虚拟的环境中，观众体验到的是与在真实的环境下同样的心理过程，但是数字化的虚拟的环境总归是与现实有所区别，“人”模仿出来的动物的反应是不是也有对我们自身的生理机制进行“内模仿”的成分呢？

卢悦展出的是一部用黏土+铁皮玩具制作的“定格动画”作品，在这个动画中，他与他的合作者们采用“低技术”的手段，模仿出“高科技”画面效果，通过画面上出现的模仿好莱坞“高科技”大片的视觉效果，我们看到的却是象在少儿时期我们对“手工制作”的迷恋。我看中这部作品的地方正是这种在“低技术”与“高科技”之间似是而非的“间离”效果。

邱志杰作为国内比较具有“实验”精神的年轻艺术家，他的作品形态一直是在对各种形式的实验中游离着，他此次展出的录像装置作品是通过在两组电视中出现的不同录像画面的并置与重复，来达到在我们的生理与心理的空间关系错位的效果。

蒋志在年轻艺术家中，作品一直偏重于对文学性因素的表达。“吸管人”的世界，是他一直用包括小说、摄影、录像等各种媒材来构建的虚拟空间，这个空间与我们的现实空间实际上保持着某种若即若离的“距离”。他此次展出的作品是用模仿商业广告的方式，为这个虚拟的吸管王国做荒诞的商品广告，当我们从中既能看到我们熟悉的商业流行图像，却又对其中被推介对象的真实性发生怀疑的时候，这正是这个作品意欲传递出来的“正常”与“异常”的诧异效果。

在这个展厅中，还有陈晓云、周啸虎、萧昱的录像、三维动画作品。在他们的展出作

品中，都能看到在“非正常”环境下，在作品的内在逻辑结构中的各种因素之间的处于隔膜、交流困难的状况，而这种状况，正是我们内心“自我”与“他人”之间心理“距离”的视觉化反映。

在二楼的6号展厅中的展出作品是“平面视觉呈现”的方式来进行的。

在展厅的中间部分，是王友身的作品。这个作品的主体是一个功能齐全的摄影暗房，观众在用艺术家提供的摄影底片在暗房中放大后，并不按常规的底片放大的程序，将显影后的影像进行烘干定型，而是在艺术家的要求下，把显影后的底片继续浸泡在清水中，这样，随着时间的流逝，呈现在像纸上的影像将逐渐消失。这种“消失”的过程与王友身本人的职业有着某种意义上的联系。王是在国内一家比较有影响的平面媒体工作，而我们通过媒体所“制造”出来的各种信息的流程是在一个在时间中“不断制造与不断遗忘”的过程来实现的，所以，我们期待“出现”的同时又是一个等待“消失”的体验。

在王友身的封闭空间的外墙上是米卿的摄影作品，他的作品拍摄的是一个处于传统的宗法式的社会结构与在政治社会下行政组织式的社会结构，在商业社会的冲击下不断解体的过程，这也是一个社会的内部结构在时间的过程中不断“消失”的过程。所以，我把这两个作品通过一个空间“内、外”结构不同的展示，以期它们之间能产生某种意义上的关联效果。

白宜洛的摄影作品是用他通过各种途径收集来的普通“百姓”的肖像照片，来在一个平面空间中利用色调深浅的变化，拼贴出一组曾经被我们非常熟悉的伟人的标准政治性肖像。在这个作品中，“百姓”与“伟人”之间，历史记忆的“放大”与“模糊”之间，各种我们不愿意看到的“残酷”的历史、现实距离关系直观地呈现出来。

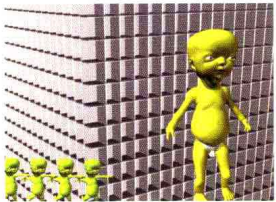
伊德尔的作品与他的职业背景有着直接的关系。他是在外省的一所高等艺术类学校中任教，他的这种职业的的外在的、“虚幻”的、“神圣”的光环与他现实中所体验到的内在的、“真实”的、“失落”的心理，形成了巨大的“心理空间距离”的反差。这就是在他的作品中由他自己所扮演的那些辉煌的“金人”孤独地游荡在城市的中心与边缘的心理基础。

张灏的作品利用医用X光片作为基础，把处于我们身体内部的一些不能为我们所熟知的一些“异己”的因素呈现出来。这种因我们身体内部与外部的空间距离的不同而显现出来的我们对于自己身体“内部风景”的陌生化的处理方式，我想其意义不仅仅局限于我们对于自己“身体结构”的关注。

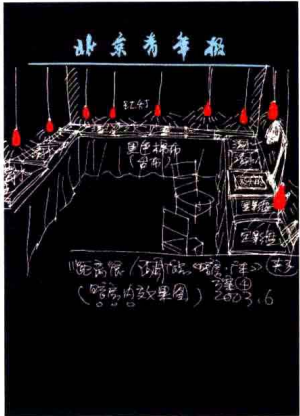
何岸的作品是把我们现在非常熟知的盗版影碟里一些“经典”场景中的人物采用180度旋转的方式，再用油画表现出来。这与国内现在某些在对所谓“架上艺术”进行观念转换的“大师”们的方式有某种“近缘”的关系。但是，这种方式实际上也可能是很无聊的，



陈晓云的录像作品



周啸虎的三维动画作品



王友身的装置作品



米卿的摄影作品局部



白宜洛的摄影作品



伊德尔的摄影作品