

# 清明上河图 3.0

高科技互动艺术展演

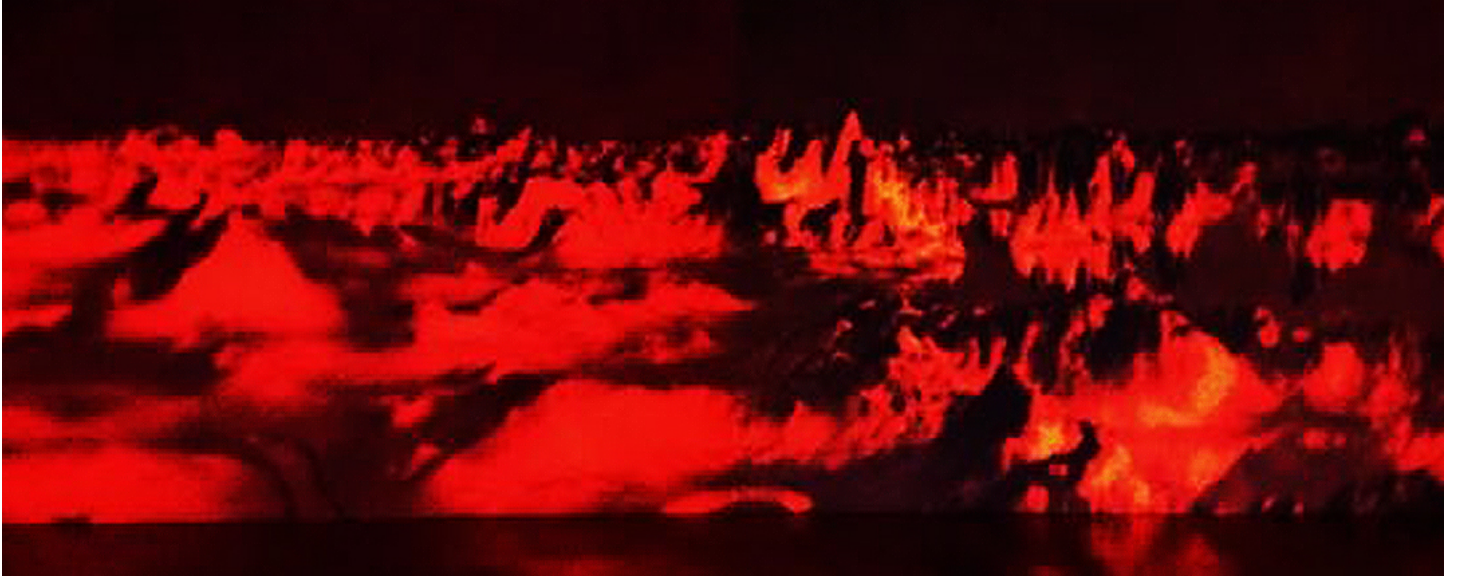


秋拍

收藏

- 资讯 NEWS
- 视频 VIDEO
- 投资收藏 INVESTMENT
- 生活方式 STYLE
- 舞台 STAGE
- 视觉 VISION
- 有盐 U-SALT
- DIY 戏剧 音乐

资讯 > 独家



## 姜俊：关于崇高的讨论

凤凰艺术 2018-05-29 16:09

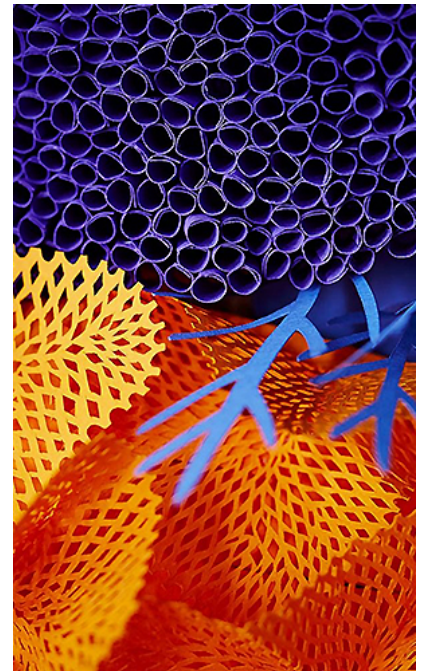
当代艺术 视觉 超现实主义 三维 影像作品 摄影作品

### 姜俊 x 施政对谈《余烬》

艾可画廊于2018年5月26日举办《漫游·往复》，此次展览由姜俊策划，分别呈现施政和高入云两位艺术家风格鲜明的近期创作。施政的全景虚拟影像和高入云极简精微的机械场域装置，在循环往复的过程中，回溯又推演了崇高与平淡这两个永恒的命题。本次展览的策展人同时也是“凤凰艺术”特约撰稿人，青年艺术评论家姜俊将为我们介绍艺术家施政和他的作品《余烬》，并带来和他的一篇对谈。

施政 (b.1990) 三维建模的虚拟风景以全景长卷的方式展开，在黑暗的空间中以极其猛烈的红色向我们扑面而来，同时配合着巨大的电子声音，回旋于空中。

他的作品《余烬》(Embers) 给我第一个印象便是巴尼特·纽曼的晚期名作《是谁在害怕红黄蓝, III》，这绘画作品 (544x245cm) 极为庞大。在近距离观看时，红色对视觉造成的压迫性就形成了一种红漫射式的生理性包围，从而达到一种瞬间的晕眩和空间感的丧失，这便是纽曼所说的 Sublime (崇高感)。他认为崇高感是艺术的最高层次，它开启了对感觉经验的超越。他试图带来感性上的“撼动”和“晕眩”。因此纽曼巨大尺幅的红只是想激发观众观看时的那种“绝对激情”(Absolute



### 特约撰稿

林天苗

林天苗个展《体·统》，开启心灵与感官体验之旅。

Emotion)，它切断了任何感受和日常既定意义的链接，它似乎突然把观众拔离尘世，当他重新落地时，就经历了一次自我刷新，世界一切重新开始。这一体验便是后来法国哲学家利奥塔（Jean-Francois Lyotar）所言的“先锋艺术之崇高”。



▲ 《是谁在害怕红黄蓝 Who Is Afraid Of Red, Yellow and Blue》 巴尼特·纽曼 Barnett Newman, 1966-1970, 展览现场 Installation

view



▲ 《余烬 Embers》 施政 Shi Zheng 2017, 影像静帧 Video still

而第二个印象便是德国画家卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）的绘画《海边的修士》。在他制于1809年的绘画《海边的修士》中，我们透过微小的修士看到的是一片抽象和模糊不清的海天平面。它和宗教性主题一起呈现出一种无限的神秘气息。也正是在这个意义上抽象便和基督教之灵性超越合二为一了，崇高便基于对不可能之可能的超越，对于抽象背后之彼岸的发现。



线下 | 中英文化交流年伦敦闭幕艺术庆典  
Art or Not | 两只火腿哪个才是真正艺术品?  
图库 | 中外艺术大师经典作品全纪录

### 视频推荐

more



纪念何香凝诞辰140周年：腕底丹青

贫穷艺术先驱 皮斯特莱托挥锤北京  
百位艺术家诠释中国当代艺术四十年  
西班牙语日 | 嗨翻天的西语狂欢节

### 阅读排行

- 1 欧洲博物馆失窃 竟赖上中国?
- 2 《故宫日历》受关注 文创产品变身“网红”
- 3 网红非遗的长久生存之路
- 4 “面”貌一新
- 5 加拿大国家美术馆宣布采用AR技术布展
- 6 丹麦展出备受王室青睐的“中国设计”
- 7 全球首次AI画作大型拍卖会将至
- 8 大宋王朝的另一面 男人爱戴花!

### 艺术家



亨利·梭

提香





▲ 《海边的修士 The Monk by the Sea》卡斯帕·大卫·弗里德里希 Caspar David-Friedrich, 1808-1810

1961年美国艺术史家Robert Rosenblum发表了《抽象的崇高》(The Abstract Sublime)一文，他把巴莱特·纽曼和马克·罗斯科为代表的美国抽象绘画追溯到浪漫主义时期的英国和德国风景画上，特别是卡斯帕·大卫·弗里德里希的作品。

如果说浪漫派对于神秘主义的赞颂、对无限性超越的渴求还寄托于自然，那么之后巴尼特·纽曼和利奥塔德的崇高则源于20世纪下半叶爆发的科技革命——在宇宙和生物技术领域的开拓，因而这一崇高是“非人”(Inhuman)的。



▲ 《余烬 Embers》施政 Shi Zheng,2017.影像静帧 Video still

今天我们在施政的作品前、在一个可以让我们漫游的三维虚拟全景世界中看到了另一种新的无限性超越，即今天被广泛讨论的数码崇高(The Digital Sublime)。它超越了前一阶段人工化的崇高，进入到程序自动繁衍的无限延伸和扩张中，以至于就如同作品所带给我们的效果那样，它已经深深地内嵌到我们的感知流中……



### 热门标签

秋拍

国家地理

涂鸦

故宫

艺术评论

音乐

艺考

室内设计

教堂

极简主义

餐厅

博物馆

插画

清明上河图

漫画

瓷器

震旦博物馆

品牌

高清全集

色彩

复古

纪念币

手工



▲ 《余烬 Embers》施政 Shi Zheng, 2017, 影像静帧 Video still

对谈

姜俊 X 施政

(为了方便阅读,“姜俊”=J,“施政”=S)

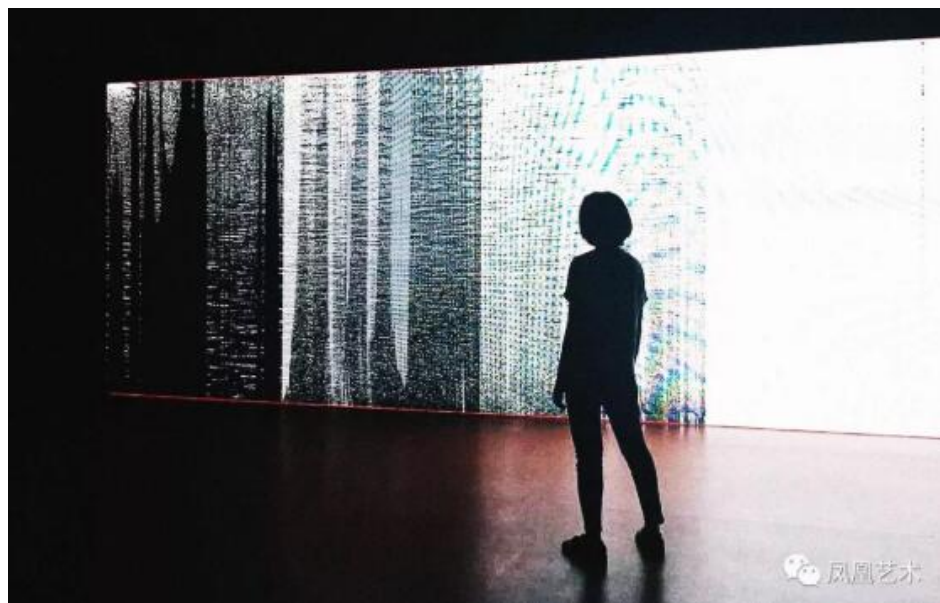
J: 我们先来谈谈你最早毕业展中的作品吧!我当时有在杭州亲身体验过。

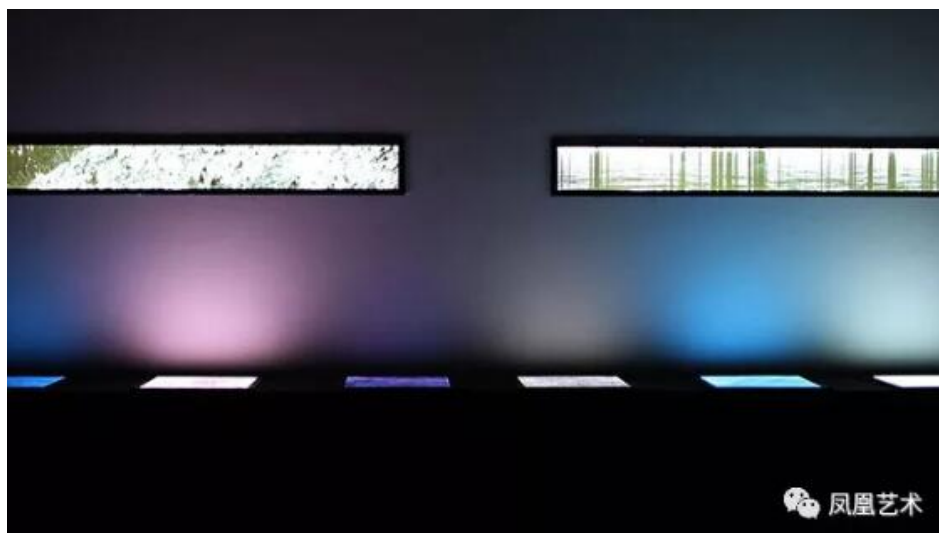
S: 2014年刚好从美院本科毕业。

J: 对,本科毕业好像你就已经在做这个方向的作品了。

S: 是的,作为虚拟景观的这个系列之一,2014年的《Offset》是其中第一件影像作品。不过之前我也做过一些静态的摄影作品,因为最初我是将这个创作的过程当做摄影来看待的。本次展览的作品也属于这一持续的系列,这次的作品《Embers》,是17年收到吴珏辉的邀请参加他策划的未来

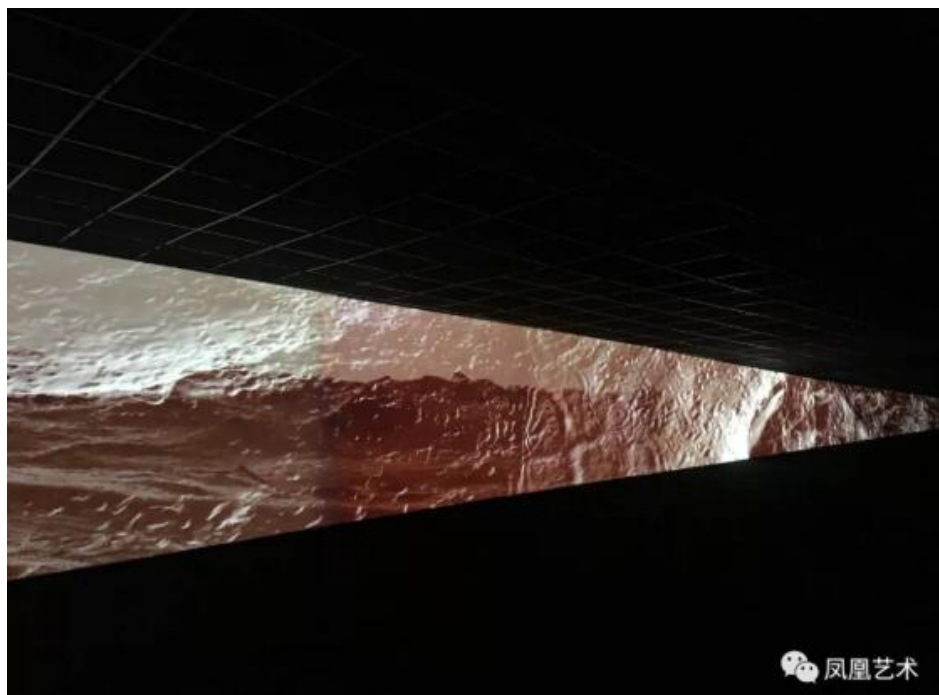
展而创作的，同时作品的体量也考虑到了当时展览的美术馆空间。一方面是将这个系列做一个演进，另一方面也是试图解决先前遗留的问题。





▲ 《Offset》展览现场

J: 哪一些是你觉得遗留的问题呢? 我现场看过你的作品, 一个是你毕业展的那个, 另一个是牟森在上海双年展做的那个《行星编年史》中的一部分。当然那个作品是在他的景观框架中被呈现的。先不谈牟森整个大的框架是否成功。你可以就你的作品聊聊吗?



▲ 《行星编年史》展览现场



▲ 牟森+MSG（终端站艺术家）《存在巨链—行星三部曲》

S：那件作品的体验是在整个终端站结构下的。我记得当时策展人刘畑联系我讲到这个特殊的观看视角和三角形的投射，导致强迫观众不能走近观看，并将这个透视作为时间尽头的一个隐喻。所以我当时是根据这些线索去建构作品内容的。

J：除了我在展览前言中提及的德国浪漫派大师卡斯帕·大卫·费里德里希（Caspar David Friedrich）和美国极简主义艺术家巴尼特·纽曼（Barnett Newman）意外事件，我觉得你的方向会让我想到池田亮司的作品。

S：是吧，因为早先学习的过程中有接触到他的作品，也去看过他的演出和展览。

J：我明白了，这个层面我没有在文字中特别展开，之后我们可以聊一下他和你作品的关系。从我的解读来看，可以从两个可以想象的角度切入：一个就是纽曼，因为他的作品《是谁在害怕红黄蓝》中的红色其实会让我联想到你的红色地景；另外一个浪漫派的卡斯帕·大卫·费里德里希的《海边的修士》，这张挂在柏林的画一般在艺术史上被诠释为对“崇高”最好的表达。其实我很想听一下你对你自己作品的解读和理解。

S：在我们第一次通话的时候就聊到 Sublime，“崇高”，这个词本身也是我来了美国之后才比较多接触的，毕竟在中文语境下，讲“崇高”其实是挺少见的。如果说你跟我突然提到崇高，其实我不会有太多的概念，但它跟作品里的“升华”会比较相近。红色其实在第一件作品，也就是2014年你看到的那件作品里已经出现了。但是在当时作品中只有一段，有点像是一个碎片。那件最早的作品和这件有点像，那件作品的结构像是很多切片组成的。

J：碎片化，就是fragmented。

S：对，刚刚提及对以前作品的思考，其实有些像把碎片化的东西给整合起来，然而这种整合不是说融合，是把其中的一些碎片单独提取出来，重新进行创作。所以这次的作品是挑选了其中的一个碎片，也就是其中红色的那一部分。

J：那么也就是说，你后来的作品是对于你2014年“母作品”的不断延伸和扩展。你的“母版”如同宇宙有很多连接出去的星系，而这个碎片类似于像星图一样，可以再被你继续开发，然后变成了一个作品，最后可能会作为一个像mapping一样的、如拼图一样的再拼起来，可以这么理解吗？

S：嗯，可以。关于红色的解读，是和 Audio-Visual里面提到的联觉（synesthesia）有关。也就是当听见声音时对视觉感知中色彩的刺激，所以作品中的红色是依据声音来的，然后创造出红色的风景。也可能有一个相反的运动，当我在创作自己作品时，声音部分是比较纯粹的将脑海中所听到声音实现出来，同时还有就是来自视觉图像的反馈。

J：明白了，因此我会从巴尼特·纽曼说起，看来的确没错。他的那张画因为尺度其实非常大，所以创造了一个巨大的红色场域，那么它多多少少会对观众形成一个彻底的红色包围的空间视觉感受，希望创造出一种人突然被抽离的感觉。那么在巴尼特·纽曼的那个方向继续发展就是詹姆斯·特瑞尔（James Turrell）。

这种场域的空间，比如说像巴尼特·纽曼、詹姆斯·特瑞尔和西方美学中的“崇高感”关系密切，都有一种类似于宗教式的超越性在里面起作用。在你的作品里还配合了声音的这个层次，那么肯定是会比詹姆斯·特瑞尔或者是比巴尼特·纽曼更往前提了一步——更强调总体体验性。因为那是声音和影像，包括空间所形成的一个多维和跨媒介的空间装置，其实在这个方向上池田亮司就更是先驱了。就请你谈谈，你对于声音和图像互相的配合关系大概是如何考虑的呢？

S：是的，这也是声音和影像作品吸引我的原因。这其中配合的关键是控制，因为你所拥有的媒介变多之后，当作品遇到观众时，对观众的注意力是一种“打扰”，因为一会儿要聆听作品的声音，一会儿又要去专注作品的影像，然后还要去感受这个空间，同时作品的声音在展览空间当中又是在流动的。那么就是怎么去平衡这个关系...

J：你觉得它们是被分开来感受的吗？还是说它们共同产生了一个效果？其实我觉得像这种崇高感之前最好的表达就是天主教堂。因为教堂基本上也是通过声音，通过光线，通过建筑空间，通过绘画的图像、雕塑，然后通过各种仪式形成了一个总体性的艺术效果。这就特别类似你的作品方向，它需要和人体产生共鸣，这样的话比如说你用一些低频、高频，再包括你配合的全景影像。从影像来看你肯定是希望创造巨大的，能包住人的一种虚拟空间。这样运动的全景影像又会特别类似中国山水长卷的做法。山水长卷基本上必须要在运动中观看，因为等于说你一边打开，一边在合上，就如同看电影一般。人在观看山水卷轴的时候，其实是把自己的时间同时也投射进不断运动的观看中去。那么你的这个投影作品一方面类似于当初巴尼特·纽曼的红色巨幅绘画，五米到三



米，这种尺寸就是可以把人统摄进去；而另一方面它又是作为一种全景山水式的展开，然后不断地在运动，只是它背后可能并不真像山水，而更多地像一个类似于电脑游戏所创造的三维空间。

S：其实比较直接的来说是一种在场的沉浸感。当我看到你在描写高入云作品时，你提到了极简主义，讲到了迈克尔·弗雷德（Michael Fried）1968写的《艺术与物性》（Art and Objecthood）。文章主要是对极简主义“在场”（presence）的批判，不过我印象比较深刻的是他引用托尼·史密斯（Tony Smith）描写自己在新泽西高速公路上的那段经历。“漆黑的道路”，“一望无尽的风光”，“远处有山峦环绕，时不时地出现一些堆垛、高塔、浓烟和彩色灯光”，“没有路灯，也没有路肩的标记，没有路道线，也没有栏杆，什么都没有。”他虽然说这段经历给了艺术无法给他的东西，但是对我而言，这个经历是一种崇高。反观到我自己的创作，当我第一次看到这个虚拟景观的时候，其实感受是相似的，但是我们今天在谈的数码崇高，正是这种机械代替的身体观看屏幕空间所带来的。



▲ 展览现场，《余烬 Embers》施政 Shi Zheng, 2017, 影像静帧 Video still

J：OK 我明白了。因为我觉得你刚才描述的那一段很有趣，特别是对于“崇高”的一个讨论。因为崇高其实在康德的描述里面，等于说，你突然看到的画面和场景，超越了你的想象力和日常感知。那么它所带来的震撼效果就是崇高。接下来他的心智必须要去试图处理这个状况，于是便进入到智性的提升，尝试扩展理解的可能性。康德当时对崇高的讨论更多是一种自然环境，如海洋和星空……但到了利奥塔（Jean-Francois Lyotar）的时候，他提出了关于先锋派的崇高——一种人工的崇高。当然和中文不同在法语里面sublime有一种错愕感或颠覆感。所以，再加上七、八十年代又是西方科技获得巨大突破的时期，如宏观上的太空探索，以及微观上的生物科技探索，人和人的媒介沟

通技术也不断提升，因此利奥塔在讨论崇高的时候，又在讨论一个“非人”，就是Inhuman，那么他同时又在讨论非物质化（Immaterialization），那其实都是在表达非人化，非物质化所产生的那种人工化的极端状况，它带来了一种技术性的崇高。那么今天我觉得在你的作品里面特别有趣的是，你就强调了这种3D空间，又是碎片式的...然后你从这个母版作品中慢慢延伸出了各种不同的世界。而这些碎片又如同网络中的超级链接，可以不断打开了一个个不一定相关的新的可能性。依这个方式来推，它其实可以形成更庞大的链接，而这种更庞大的链接又构成了一个系统，如果每个链接都是山水，每个都是一个虚拟空间，那么它带给人的一个体量感就是接近无限，的确可以在数码虚拟中达到我们所谓的崇高，它其实就是一个平行宇宙。这也非常符合我们当下说讨论的赛博空间。那么对于你在做艺术创作的过程中，你还会以这样的方式创造各种不同风景的变体吗？

S：当然会的，接下来的创作之中包括我目前正在进行的一些作品其实会跟现实相关，接近我们现在所处的现实世界。我意识到之前的景观，在创作之初就是被遗弃的状态。现在的改变跟我目前的经历也有关系，不过我并不承认之前的作品是完全脱离“人”的，虽然作品内容里没有人的形象出现。然后从体验上来讲，因为我觉得可能值得一提的还是从观众的角度吧，就是一个观众的在场，包括你在提到高入云作品的时候，是作品和空间的关系以及跟观众的关系。那么虽然我创作的主体是影像，但是根据影像的尺寸和空间的声音，我是需要观众在场的。我觉得这个其实跟极简主义之后的创作所思考的是相关的。

J：就场域性，或者是所谓的剧场性的讨论吧。

S：在我作品中，我是将“人”设置在展览空间里的，就是作品和人的关系其实是在现实当中产生，然后影像的尺寸也是比较重要的一个方面。

J：因为我觉得等于说在费里德里希的那一张《海边的修士》，其实他也是一个人在，然后他面对的非常广阔的一个抽象式的海天相接，这是一种不可知的环境，甚至充满恐怖感——神秘主义。这也是我去切入阅读你的作品的一个视角，因为它也讨论了人和自然、宇宙的关系。

S：当时我看到你提到那张画之后，想到我曾经将作品的截图传到Google上，搜索相似的图像，其中出现的第一个就是《银翼杀手 2049》的一张剧照，还挺有趣的，主角站在看不见尽头的橙色空间里，像是一种内容上的补充。





▲ 《银翼杀手 2049》剧照

J: 确实是这样得，因为《银翼杀手》那一集我也看了，所以说它有一种Dystopia的未来，中文说恶托邦，也就是说灾难的未来世界。那么其实你的作品里面，那种人工性的，那种类似恶托邦的效果也会有特别明显。山水和风景原来多多少少都应该是优美的、可爱的。但是像《银翼杀手》，包括你的作品其实都展示了一种苍凉、一种世界末日式的风景。风景landscape的出现，这西方其实是和人对于自然世界的控制是有关的。在18世纪人们可以更容易的通过技术手段控制自然，把自然变成一个可以掌控在人手中的客体物，这时人才会把所谓的自然环境转化为一个优美的，被欣赏的审美实在，原来强大凶残的自然才会被驯服，变成landscape。而且也是在那个时代才会出现对于美，也就是说和谐感的讨论；另外一种风景，崇高是种非常庞大、气势磅礴的震撼视听，但是这一场景对于你又是无害。如果这是一个自然灾害，那就不可能有闲心把它当成风景去观看，那么也就说“风景”本身是一种人为的发明，它是跟人对于自然的统治有关系，特别是启蒙运动之后，人把自然工具化，发展到后来的对于世界的全面控制，包括人类自己本身。那么其实“风景”是一种人工化的产物，一种人们补偿性的策略。那么无论你的风景，还是《银翼杀手》中的风景刚好与之相反，你们都预示了一种灾难性的未来，而非补偿性的。在末日性的未来上它更像是基督教传统中的《启示录》，世界毁灭即将接踵而至……

S: 其实也有点像是熟悉跟陌生中间的一种状态，在游走(wandering)中。就是在当你看到这样的一个景观的时候，你会产生一些联想，或者说来自记忆中曾看到的。但当你继续观看下去，从摄像机的运动到声音，地形自身高度的变化和根据光所产生的反射，这些非自然的，或者说非现实的产生的效果会让你去对于刚刚所产生的那种熟悉感，产生一种怀疑，一种陌生的感受。它就有点像是超现实主义的风光，不过是虚拟的，数字化的。



## ▲ 《银翼杀手 2049》剧照

J: 没错, 其实在讨论崇高的时候, 有另外一个比较有趣的文本, 柄谷行人在《日本现代文学的起源》中的英文版补记中也讨论了崇高 (das Erhabene)。他说明治维新之后, 日本人去殖民了北海道, 当他们看到了北海道一马平川的风景后, 体验到了强烈的崇高感。他说的不是中文意义上的崇高 (当然会有一些), 他更多的意思是说, 当时日本人对于风景的理解往往来自于类似于南画, 非常程式化的中国式山水的描写, 以及汉诗中所表达的景致。但突然到了北海道以后, 他们发现在整个语言上面, 对眼前的景致突然失语——进入无法表达, 无法言说, 无法形容的境地。对于柄谷行人来说, 那就是崇高的发生, 因为这已经超出了你既定的想象力和表达形式的状况。这时大家就要创造一种新的理解——崇高所带来的知性的升华。

S: 对, 我觉得比如说技术程序给我带来的, 反而是说如何让这种感觉再现, 让观众看到, 不是仅仅让作者看到。所以跟柄谷行人类似的崇高, 我看到的时候是有这样的感受的。那么, 我如何将这种感受, 通过作品形式传达给观众, 这是创作当中一个比较主要的一个思路和线索, 包括对于时间结构上的一个考虑。

J: 还有一点是利奥塔讨论的那种崇高, 包括纽曼的崇高, 其实在给你一种生理性的Shock (休克) 以后, 好像就到此为止了, 也就是说, 它没有再继续往后推, 实现知性的升华。这一休克会对观众最后会产生什么反思性的效果呢? 会使得他最后对于当下的生活有怀疑? 其实很遗憾在利奥塔式的崇高之后好像什么也没有了, 这就和本杰明与阿多诺不同, 他们对于休克之后是否有升华特别强调——之后达到的解放 (emancipation)。比如詹姆斯·特瑞尔 (James Turrell), 你会突然进入到一个空间, 突然“啪”的一下三维空间在它的整个光效果下变成了平面, 然后你就像悬浮在空中那样。你会产生一种毛骨悚然“休克”感, 但是“休克”完了之后, 它还能带给你什么呢? 作品从体验上产生了那种崇高感之后, 最后又会带给观众什么, 这点也是我比较好奇的。特别是你选择了山水, 选择了风景, 那么如果你成功地在作品中创造了崇高感, 你想在观众处导出什么呢? 导出刚刚我们讨论的对于灾难性未来的反思? 类似于我们所说的《银翼杀手》的未来, 还是在《启示录》和中国山水中创造出某种回响?

S: 我是有想过, 但我觉得在这种体验之后的感受, 个人认为它不一定是一个艺术作品最终的走向。就是说, 好的作品可以戛然而止, 给你产生这种震撼。埃德·拉斯查 (Ed Ruscha) 有过一段关于艺术引发观众感受的描述, 好的作品应该带来的是“Huh? Wow!”而非“Wow! Huh?”。对我来说, 这种关系更应该是“Wow! Huh? Wow!”, 这其中的崇高不是第一个“Wow”所带来的, 而是对于作品内在世界解读后产生的。虽然我作品中纯粹虚拟的景观从现实世界完全抽离, 但是真实且陌生的感受又在与现实发生关系, 这提示了我们所处的环境, 以及比如如今大家在讨论的“人类纪”和对于灾难性未来的某种想象, 我希望能够以一种浪漫主义风景的方式将其呈现。

J: 明白, 就是讨论所谓environment (环境), 因为你本身也想创造一个虚拟的environment, 就等于它还是对于人和自然、人和虚拟、人和所谓虚拟世界的人工自然之间的指涉, 对吧?

S: 对, 其实谈到风景, 在写的时候, 你并没有谈到透纳 (William Turner)。同样, 他所描绘的自然景观并不平静, 也是用一种“美”的方式呈现自然的破坏性。



▲ William Turner, Staffa, Fingal's Cave, 1831-32

J: 是的，包括透纳（William Turner），还有卡斯帕（Caspar David Friedrich）都是浪漫派的那一批人。而这一批人，跟那个时代的世界大发现，技术大发明，全球旅行的便捷是相关的。其实在那个时候，在十八世纪末十九世纪初，很多的作品都在描述你所说的奇观。优美的东西已经腻味了，整个风景绘画进入了一种崇高的表达，进入到了一种对于奇观式的自然风景的表现，那是有以上提到的历史和技术背景的。所以我们也可以看到利奥塔的崇高也是和宇宙大发现，或者生物、信息技术的大发明是息息相关。二战后科技突飞猛进，甚至抽象表现主义的那一代人，都会被诠释为，他们的非形式抽象说对于核战争的一种恐惧。所以整个艺术表达和时代精神是息息相关的。美国艺术批评家罗森博格（Robert Rauschenberg）把纽曼、罗斯科、波洛克那一代人的艺术都追溯到德国和英国的浪漫派的传统，特别是对于风景绘画中崇高的表达。当然这个风景绘画的背后，其实就是我们刚刚所说的城市化进程、工业化进程、劳动分工所带来的异化的状况。所以在绘画里面似乎又要使人和上帝、或者和神、或者和大地的精灵，或者某些神秘主义的力量进行对接。今天我觉得一方面是特别的技术，但是另一方面其实也充满了各种通过技术表达的神秘主义。这个神秘主义到底接的是上帝，接的是神，还是所谓的科技神，这个也是值得玩味的吧。

关于艺术家



#### ▲ 艺术家施政

施政 (b.1990) 出生于江苏，2014年毕业于中国美术学院跨媒体艺术学院，现生活、学习于芝加哥和上海。作为数字媒体艺术家，他的创作形式涉及电子音乐、Audio-Visual装置以及现场演出。2013年与能火、王志鹏、翁巍共同成立媒体艺术小组RMBit (人民比特)，也是Audio-Visual演出团体OSC (Open Super Control) 的成员。参加群展包括：“中国新影像：2010年以来的新态度”，安仁华侨城创意文化园，成都，2018；“East Asia Moving”放映，伦敦当代艺术中心，伦敦，2016；“UTOPIA & BEYOND”，Castello di Rivara美术馆，都灵，2016；FILE Electronic Language International Festival，圣保罗，2014；奥地利电子艺术节，林兹，2015 & 2012；“The Lumen Prize”，线上展览，伦敦，2015；“非现象-叙事的运动”当代艺术展，上海二十一世纪民生美术馆，上海，2015；“声音分裂”展演系列，深圳OCAT当代艺术中心，深圳，2015等。

#### 关于作者

姜俊 (b.1982) 出生于上海，现生活、工作于上海与杭州。他是一位艺术家、艺术评论家、凤凰艺术专栏作家。2013年毕业于明斯特艺术学院 (Kunstakademie Münster)，获得Prof. Aernout Mik的大师生称号。他是上海公共艺术协同创新中心 (PACC) 理论工作室研究员、国际公共艺术协会 (IPA) 研究员、中国工业设计协会信息与交互设计专业委员会 (IIDC) 会员、当代艺术调查局发起人。同时在中国美术学院和北京大学从事图像学和展示文化研究学的博士研究。

#### 展览信息

AIKE



中国上海市龙腾大道2555号6号楼 200232  
Bldg 6, 2555 Longteng Avenue, Shanghai, China

**OPENING 开幕**  
**2018. 5. 26 15:00 - 19:00**

凤凰艺术

▲ 《漫游-往复》展览海报

《漫游-往复》/"wander-circle"

艺术家：高入云、施政

策展人：姜俊

展览时间：2018. 5. 26 - 6. 29

展览地点：艾可画廊（中国上海市龙腾大道2555号6号楼，200232）