

献给哈伦·法罗基（1944年1月9日—2014年7月30日）

To Harun Farocki (January 9, 1944 - July 30, 2014)

影舞之眼·视域之外：第二届深圳独立动画双年展

主 编：董冰峰 何金芳

责任编辑：孙 鹏

特约编辑：周 凌

校 对：何 欣 陈铭桦

翻 译：胡默然 曹珊珊 滑雪 Eric Rosencrantz

出 版：古桥出版社 Alte Brücke Verlag

地 址：Schiller Strasse1. Heidelberg Germany

出版管理：柯 鹏

设 计：韩文斌 胡晓琴 陈孟梅

开 本：170×230mm

印 张：22

印 数：1-1000册

版 次：2014年12月第1版（2014年12月第1次印刷）

书 号：9-783939-249177

定 价：人民币168元

印 刷：广州市恒远彩印有限公司

著作版权所有，违者必究

主办方的话 / OCT-LOFT P10

鬼魂西行：关于第二届深圳独立动画双年展主题展的四则笔记 / 董冰峰 P12

有一种信念叫坚持 / 何金芳 P21

Words from the Organizer / OCT-LOFT P11

The Ghost Goes West: Four Notes on the Themed Exhibition of 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial / Dong Bingfeng P16

In Perseverance, We Believe / He Jinfang P23

目录

COMPETITION PROGRAM

第一部分 竞赛单元

开幕影片 沈杰 Opening Film Shen Jie P28

柴觅 Cai Mi P29

陈汉声 Chen Hansheng P30

陈嘉言 Chen Ka Yan P31

陈威元 Chen Weiyuan P32

陈依纯 Chen Yichun P33

邓强 Deng Qiang P34

德米特里·盖勒 Dmitry Geller P35

丁世伟 Ding Shiwei P36

贺希 He Xi P38

黄炳 Huang Bin P39

蒋涛 Jiang Tao P40

吉林动画学院 Jilin Animation Institute P41

雷军 Lei Jun P42

李昂 Li Ang P43

雷磊 Lei Lei P44

李秦楠 Li Qinnan P46

李子阳 Li Ziyang P47

林昊德 Lam Ho Tak P48

林文强 Lin Wenqiang P48

刘豪格 Liu Haoge P50

刘莎 Liu Sha P51

刘书亮 Liu Shuliang P52

刘文雯、崔馨 Liu Wenwen, Cui Yun P53

卢晨 Lu Chen P54

罗文乐、江康泉 Law Man-lok, Kong Khong-chang P55

毛雅丹 Mao Yadan P56

扎林·沙拉希 Zarin Salahy P57

尚亚伟 Shang Yawei P58

孙磊 Sun Lei P59

谭和平 Tang Heping P60

汤国 Tang Guo P61

田晓磊 Tian Xiaolei P62

王博彦 Wang Boyan P63

王琳慧 Wang Linhui P64

王茜濡 Wang Xiru P65

王祎坤 Wang Yikun P66

王颖琦 Wang Yingqi P67

卫诗磊 Wei Shilei P68

吴启忠、吴子晴 Ng Kai Chung, Ng Tsz Ching P69

吴祥 Wu Xiang P70

吴晓蒙 Wu Xiaomeng P71

杨博 Yang Bo P72

叶嘉乐 Ye Jiale P73

易雨潇 Yi Yuxiao P74

张晶晶 Zhang Jingjing P75

张婧 Zhang Jing P76

张林 Zhang Lin P77

张明哲 Zhang Mingzhe P78

张吾青 Zhang Wuqing P79

赵坤 Zhao Kun P80

郑孔训 Zheng Kongxun P81

钟甦 Zhong Su P82

朱赫 Zhu He P84

大卫·埃比耐 David Epiney P86

莱亚·斯汀曼、丽莎·鲁道夫、阿尔苏·萨格拉姆

Lea Stirnimann, Lisa Leudolph, Arzu Saglam P87

凯瑟琳·霍利曼 Kathrin Hürlimann P88

奥利弗·罗杰斯、诺伯特·科特曼 Oliver Rogers,

Norbert Kottmann P89

乔纳森·拉斯卡尔 Jonathan Laskar P90

拉斐尔·萨默海尔德 Rafael Sommerhalder P91

闭幕影片 陈曦 Closing Film Chen Xi P92

初审评委 The Primary Judges P94

终审评委 The Final Judges P97

THE 100 EXHIBITION

第二部分 主题展

展览 Exhibition

郑曦然 Ian Cheng P104
哈伦·法罗基 Harun Farocki P106
冯梦波 Feng Mengbo P112
高重黎 Kao Chung-Li P120
兰博·卡勒卡 Ranbir Kaleka P124
威廉·肯特里奇 William Kentridge P128
李庸白 Lee Yong-Baek P130
刘韡 Liu Wei P134
文敬媛和金浚皓 Moon Kyungwon & Jeon Joonho P138
泽拓 Hiraki Sawa P142
希托·史德耶尔 Hito Steyerl P146
谢素梅 Su-Mei Tse P150
许哲瑜 Hsu Che-Yu P152
袁广鸣 Yuan Goang-Ming P156
周啸虎 Zhou Xiaohu P160

艺术家简介 Biographies P226

影院 Cinema

洛特·蕾妮 Lotte Reiniger P168
沃特·鲁特曼 Walter Ruttmann P170
维京·埃格琳 Viking Eggeling P172
汉斯·里希特 Hans Richter P174
奥斯卡·费钦格 Oskar Fischinger P176
鲁道夫·普芬宁格 Rudolf Pfenninger P178
贝特霍尔德·巴托施 Berthold Bartosch P180
莉莲·施瓦兹 Lillian Schwartz P182
林育荣 Charles Lim P188
帕维尔·沃伊塔希克、托比·李和恩斯特·卡雷尔 Pawel Wojtasik & Toby Lee & Ernst Karel P190
林恩·萨克斯 Lynne Sachs P194
朱迪·麦克 Jodie Mack P198
许哲瑜 Hsu Che-Yu P202
朱加 Zhu Jia P204
邱黯雄 Qiu Anxiong P206
雷磊 Lei Lei P208
丛峰 Cong Feng P212
张宗完 Jang Jongwan P216
周滔 Zhou Tao P218
WAZA 小组 WAZA P222

大师工作坊 Master Workshop P240

冯梦波工作坊 Feng Mengbo Workshop P242
兰博·卡勒卡工作坊 Ranbir Kaleka Workshop P242

ESSAYS

第三部分 文集

北京论坛 Beijing Forum

世界观的重新构造：东京荒川线物语 / Re-constructing of World View: Line Tokyo-Arakawa Monogatari P247
龚卓军 Gong Jow-jiun
光线、失重与空气：空间时代的动态影像 / Light, Zero Gravity and Air: Moving Images in Space Time P251
姜宇辉 Jiang Yuhui
电影与物：是否存在一种以物为导向的电影理论 / Film and Object: Is there an Object Oriented Film Theory? P270
杨北辰 Yang Beichen
运动在前电影、后计算机成像 (CGI) 间蔓延 / Moving Image of Between Pre-cinema and Computer Generated Imagery P277
高重黎 Kao Chung-Li

香港论坛 Hong Kong Forum

“动”画：仿生与赋灵之外 / Anima-tion: Bionic or Ensoul P283
黄建宏 Huang Chien-hung
数字—电子—模拟：冯梦波的反向工程 / Digital-Electronic-Analog: A Reverse Engineering of Feng Mengbo P289
冯梦波 Feng Mengbo

台北论坛 Taipei Forum

尼采的“同一物的永恒轮回” / Nietzsche's "Eternal Return of the Same" P295
汪民安 Wang Min'an
台湾影像艺术简史 / A Brief History of Moving Image Art in Taiwan P311
孙松荣 Sing Song-yong

特邀文章 Contributing Essays

在禁区与博物馆外，创造另一种书写空间——与陈界仁对话《军法局》 / Beyond Restricted Zone and Museum: An Alternative Space For Writing—Interview with Chen Chieh-Jen on *Military Court and Prison* P321
郑慧华 Amy Cheng
高士明、郑慧华与刘韡对话 / Conversation between Gao Shiming, Amy Cheng and Liu Wei P327
高士明、郑慧华和刘韡 Gao Shiming, Amy Cheng and Liu Wei
开头：哈伦·法罗基，1944—2014 / Beginnings: Harun Farocki, 1944–2014 P333
希托·史德耶尔 Hito Steyerl

策划团队简介 Curatorial Team P340

深圳华侨城创意文化园简介 OCT-LOFT Profile P345

2014 年第二届深圳独立动画双年展合作机构 Collaborators P347

致谢 Acknowledgement P348

主办方的话

华侨城创意文化园自成立之日起，就秉承了华侨城企业富于创想和勇于开拓的精神特质，在创意园区里持续开展当代艺术、先锋音乐影像以及创意设计等系列活动。2012年，由华侨城创意文化园主办的首届深圳独立动画双年展的成功举办，成为国内首个以“双年展”为策展机制的独立动画展事，为“独立动画”这一既迷人、独特又尚处边缘的艺术形式提供了一个集研究、展示、竞赛、教育等功能的国际性专业平台，开创了当代艺术在该领域的先河，引起了广泛的讨论和影响。

一个成熟的社会应当珍视、爱护独立艺术的个体价值，一个有社会责任感的企业需要为社会的文化艺术发展做出应有的贡献。透过“独立动画”这一让人激动的艺术形式，我们看到了艺术家们独特的个体精神领域以及对艺术的苦行僧式的执著追求，同时也看到了对这一领域做出研究的学者们的严谨而又充满热情的治学态度，这一切都让我们深感震撼与敬佩！为了使这一尚未被市场机制广泛接受，大部分尚处于无资本自由状态的“独立动画”得到更好的发展，我们义无反顾地坚持以双年展的策展机制走下去。

2014年，我们如期迎来了第二届深圳独立动画双年展。本届双年展我们荣幸地邀请到以董冰峰为首的策展团队，为“独立动画”提供了一种全新的跨界的深入解读。本届展览在坚持以学术性、国际性、当代性的展览原则下，拓展了“动画”一词的既定意义框架和语境，深入挖掘了“独立动画”所处的社会背景、话语方式以及生产机制，使它与影像制作、当代艺术之间的关系得到进一步连结和讨论，并期冀探索人类深层的欲望和洞悉当代的集体精神状态。

第二届深圳独立动画双年展整体系列活动持续时间将近一年，自2014年4月在北京的新闻发布会暨竞赛单元

作品征集启动为始，至2015年3月整体展览活动结束。活动形式涵盖了以北京、香港、台北、深圳四地流动论坛、国际竞赛单元、主题展览（展览和放映）、大师工作坊、以及讲座等公共教育活动，邀请了近百位来自全球多个国家和地区的学者、策展人、导演和艺术家参加，加强了对“独立动画”的传播以及学术的讨论，并且相关的理论知识以及展览作品也将结集出版。

最后感谢参加本次展览的所有艺术家、学者、导演、策展人，以及参与本次展览的所有工作人员，包括策划团队、创意园工作团队以及热爱艺术工作的志愿者们，是大家的共同努力和热情促成了第二届深圳独立动画双年展的成功举办！期许深圳独立动画双年展将持续得到大家的关注与支持，作为国际间一个重要且活跃的专业平台，服务于独立动画的研究、展示与交流，并不断创造出持续而新鲜的价值！

Words from the Organizer

Since its establishment, OCT-LOFT has inherited the spiritual temperament of innovation and enterprise shared by members of OCT Group, and series of activities like contemporary art, avant-garde music and films, creative design, etc. have been continuous held in the LOFT. In 2012, the success of 1st Shenzhen Independent Animation Biennial, organized by OCT-LOFT, made itself become Chinese first independent animation exhibition adopting “Biennial” as curatorial system. It provides an international and professional platform, which combines functions including research, exhibition, competition, education, etc., for “independent animation” as an enchanting, unique, yet somehow marginal art form. Creating a pioneer of contemporary in that field, the 2012 Biennial has caused extensive discussion and profound influence.

A mature society should cherish and take good care of the individual value of independent art, and an enterprise with social responsibility should make its due contributions for the cultural and artistic undertakings of a society. Through the exciting art form “independent animation”, we not only observe the unique individual spiritual realm of artists, as well as their stoic and obsessive pursuit of art, but the rigorous yet passionate academic attitudes of scholars who focus on this domain. We have been totally overwhelmed and impressed! Therefore, for the better development of “independent animation”, as it hasn't been well received by market mechanism, and the majority of which still stay in a free condition of “non-capitalized”, we feel obliged to carry forward this biennial and its original curatorial system. In 2014, the 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial comes on time. For the current Biennial, we are honored to invite the curatorial team led by Dong Bingfeng to provide us a brand-new and cross-boundary in-depth interpretation of “independent animation”. Under the principle of being academic, international, and contemporary, this biennial expands the established

meaning framework and the context of “animation”, digs deep into the social background, mode of discourse, and the production mechanism of “independent animation”, and in doing so, its relation with film-making and contemporary art have been further connected and discussed. Also, we are looking forward to explore the deepest desire of human-being, as well as gain insight into the contemporary collective mental state.

The series of activities of 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial will last for about one year, starting from the press conference and the launch ceremony for the recruitment of competition works in Beijing, in April 2014, to the end point of the whole exhibition in March 2015. The forms of activities includes: mobile forums covering Beijing, Hong Kong, Taipei, and Shenzhen, international competition program, themed exhibition (exhibition and screening), master workshop, and public educational activities like lectures, etc. We have invited nearly one hundred scholars, curators, film-makers, and artists from different countries and regions of the world to participate in the above activities, and increased the propagation of “independent animation” as well as the academic discussion. Moreover, the related theoretic knowledge and exhibition catalog will be collected and published.

Finally, I shall express my gratitude to the artists, scholars, film-makers, curators, as well as all the working staffs, which includes the curatorial team, working team of OCT-LOFT and volunteers who devoted to art works. It is your common efforts and enthusiasm that contribute to the successful hosting of 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial! I expect Shenzhen Independent Animation Biennial, as an international important and proactive professional platform, will receive continuous concern and support of you, so as to serve for the research, exhibition, and communication of independent animation, and to constantly create lasting as well as up-to-date values!

Translated by Hu Moran

鬼魂西行： 关于第二届深圳独立动画 双年展主题展的四则笔记

董冰峰

卡通动画也许就意味着泛灵论的再现。
——爱森斯坦¹

一切被人们称为艺术的东西似乎都陷入了瘫痪，而电影艺术家则点亮了其放映机的千万支蜡烛。
——查拉²

动画电影是一种使科技性能被不断呈现的手段。
——哈伦·法罗基³

从2014年4月在北京正式启动，至2015年3月为止，第二届深圳独立动画双年展计划举办为期一年的一系列活动，分别在北京、香港、台北、深圳等地进行的流动论坛、学术演讲、大师工作坊、国际竞赛和主题展等公共计划和展览活动。计划邀请近百位来自全球多个国家和地区的学者、策展人、导演和艺术家参加。与通常意义上的双年展不同，第二届深圳独立动画双年展希望通过跨年度、跨地区的思想交锋与艺术对话，融合与生成不同学科和不同领域之间的问题意识与知识场域。

影像艺术在中国的出现⁴，并非源于一种对西方影像艺术历史的回应，相反，却可能是一种对现存的社会制度“艺术”的模仿。⁵无独有偶，影像艺术在中国的出现，和“独立电影”⁶与“新纪录运动”⁷的发生几乎同处在一个时空，这里带来的媒介混杂的复杂性/意义，与1990年代中国当代艺术提出的实验性⁸，是可以相提并论的。是否也可以认为，与1980年代的“新潮美术”相比，中国影像艺术始终与中国其他艺术媒介的实验策略一样，充满了一种不确定性和鲜明的“本土性”。

深圳独立动画双年展的发起，适时体现了在中国的双年展机制中对略显边缘化和另类色彩的“独立动画”的发掘与研究。与中国国内其他主题明确的双年展（如雕塑双年展、水墨双年展、建筑双年展等）不同的是，深圳独立动画双年展也是唯一的一个以影像艺术与独立动画命名主题的双年展。

影像艺术在中国当代艺术的定义和现场中，一直是一种非常含混、包容性强的艺术概念。一般来说，影像艺术是首要区别于其他静态的图像艺术（如摄影）；其次，包括录像艺术、电脑艺术、新媒体艺术、动画艺术、艺术家电影等都可以是其主要的表现形式。只是在不同的历史时段所表现和提出的样态与概念有所不同。一段时期内，影像艺术也意味着“非市场的”艺术。

名称上而言，“独立动画”是从“独立电影”脱胎而来，带有浓厚的、反体制的激进色彩。但与“独立电影”不同的是，动画艺术所具备的非现实性与高度的抽象性，又与“独立电影”在中国的处境（“独立电影”又称“地下电影”）与工作核心（社会批评）有着本质的区别。独立动画并不刻意强调某种明确的意识形态的对抗性，但毫无疑问继承了，如1930年代欧洲早期先锋动画电影中高度的形式自觉与1990年代以来中国当代艺术中自由的风格表现的载体，越来越多的“独立动画”，既选择在影院、影展上放映，同时也在美术馆和多媒体化的互动形态中展出。这种复杂性和多义性，是当下中国“独立动画”的真实境况与工作命题。

第二届深圳独立动画双年展，从双年展主题、项目架构、论坛和讲座、国际竞赛计划和双年展主题展艺术家名单，都是双年展策划团队集体协作的结果。双年展主题“影

舞之眼·视域之外”，同样也包含了策划团队对本届独立动画双年展的“所见之物”及其可能延展的问题意识的“视觉性”的思考。“所见之物”包括了主题展中所展示的图片、影像与机器、装置及空间等要素，“视觉性”则是对上述“所见之物”的历史描述、话语方式与再现机制的全面讨论。下面，我想以四个题目及几组参展艺术家和作品为例来展开论述。

记忆

电影自诞生起就宣称自身是对现实的复制或再现，动画则不然。如塞巴斯蒂安·德尼斯所指出的：“动画既是一种创作手段，同时也涵盖了创作过程本身。”¹而相对于影像艺术的“艺术化”，动画则更像是横贯于电影和当代艺术之间的一种幽灵般、难以琢磨的中介，借由不同的生产方式和展示形态灵活多变、又彼此关联。²

对于大多数的中国人/观众而言，动画首先唤起的是童真/童年的记忆。那艺术家开始制作动画，也可以设想为部分前述动因。艺术家冯梦波曾谈到自身的一些经验：“童年时期中国还没有电视，相伴成长的是和皮影有渊源的幻灯剧和木偶戏，这种经验使我对皮影一见如故。”³中国的经典动画、如水墨动画，大都带有鲜明的开发民智与仪礼教化的内涵，但历数每个不同时段的中国动画作品，都带有“艺术为政治服务”、主流意识形态浓厚的宣教色彩。

“在冯梦波的脑海里，样板戏、抗日和国共内战电影，以及小人书连环图等60年代的‘文革’期文艺，一概与生活的记忆纠缠不清。”⁴这些看似混杂、矛盾的成长记忆、经验，无疑加强或成为了冯梦波后期以游戏、动画

1（法）塞巴斯蒂安·德尼斯：《动画电影》，浙江大学出版社，2013年，第5页。

2 查拉，达达主义创始人之一。见（法）保罗·维利里奥：《视觉机器》，第7页。

3（德）哈伦·法罗基《战争总会发生》，见董冰峰、杜庆春、黄建宏、宋朱主编：《从电影看：当代艺术的电影痕迹与自我建构》，新星出版社，2010年，第402页。

4 通行的说法是，以艺术家张培力1988年创作的影像艺术作品《30×30》为开端。

5 “我想制作一个让人感到腻味、心烦的东西，它没有概念中的可以引起愉悦情绪的技巧。”黄专：《一个观念艺术的反题：论张培力》，见《张培力：确切的快感》，民生现代美术馆，2011年，第20页。

6 1988年，张元开始独立摄制其第一部剧情片《妈妈》。

7 吕新雨语。

8 见巫鸿在“第一届广州三年展”关于“实验艺术”的论述。

1（法）塞巴斯蒂安·德尼斯：《动画电影》，第3页。

2（法）塞巴斯蒂安·德尼斯：《动画电影》，第10页。

3 冯梦波：《皮里春秋：皮影幕后的故事》，见冯梦波《乱码山水》，汉雅轩，2007年，第66页。

4 张炳仁：《冯梦波的幸福剧场》，见冯梦波《订制》，汉雅轩，2006年，第89页。

艺术来指涉现实的有力媒介。

冯梦波影片中的“记忆”，并非简单依赖一种追溯式的线索和回忆所建立起来，而是时刻强调一种即时的和当下保持着距离感。冯梦波的幻灯片、电脑游戏、互动装置作品《私人照相簿》等，都传达出这种游戏式的荒诞性和反（现代的）进步意识的观念。如勒高夫所点明，“记忆力图捍卫过去以便为现在、未来服务。”¹

历史

第二届深圳独立动画双年展主题展的参展作品，从1920年代横跨至今近百年。存活于历史中的影像与当下的、日益更新中的影像，试图在一个全新的时空中重叠或展开可能的对话。但，这并不意味着是在强调一种保守的、线性的历史观，或试图寻找某种美学理论契合的正统性。相反，经过这种历史性的展开和激活，使得当代的作品也可以穿越时空，重新正名自身的“当代性”和问题意识。

“在德国，从1933年开始，一切抽象形式的艺术都被禁止，并被冠以‘堕落艺术’之名。”² 本届双年展参展的“1920—930年代德国先锋动画集”，即遭遇了这段历史的黑暗。同样，历史也有着惊人的相似或重演，1980年代的中国新潮美术，也曾被“反对精神污染”或“反资产阶级自由化”的政治运动所压制。1980年代的中国艺术，有着强烈的反传统、反主流 / 官方艺术的外观与内里，“全盘西化”不仅是一个时代性的口号，更多被认为是代表启蒙的、进步的、现代的精神工程所驱力下的一种全民动员。

“在大型动画装置《拒绝时间》里，南非艺术家威廉·肯特里奇提的问题是：我们死后是否一切都结束了？”³ 在回顾其旧作和近作中，我们看到肯特里奇不仅仅在回顾历史的幽暗（如对南非种族隔离政策的揭露），而且更每每在以全新的语境化和空间化的方式来再现历史和经典，如其本届动画双年展的参展作品为莫扎特歌剧《魔笛》重新创作的手稿、剧场模型和艺术展厅的版本。同时，《魔笛》的主题：正义与邪恶、光明与黑暗，也在肯特里奇的版本中获得了某种视觉性的超越。

在《拒绝时间》或《长笛课》中，我们看到身体成为全新的主体，或者说是在现场 / 空间中唤醒的、觉悟的一种主体的意识。宛如游荡在历史深处的幽灵，肯特里奇的戏剧、绘画和动画电影 / 装置作品，都鲜明的表现出一种对历史 / 当下的多重辩证关联与可能的创造性的启迪，这种启迪，经由一种对历史的重新想象和构建、甚至是超越性的诠释、表演共同完成的。或如艺术家所揭示的：“让我们回到身体本身对时间流逝的丈量之中。”⁴

身体

在幻灯简报电影《人肉的滋味》中，高重黎通过父亲的口述和身影，重现了某段历史现场（国共内战）中父亲身体（肉体）的一次遭遇：至今一颗子弹仍然牢牢在镶嵌在身体中。我们在观看这个影像所捕获的一种新的经验：历史、身体（肉体的和机器的）、记忆的都惊人的凝聚在一起。

“幻灯片的转动与图像的投影，犹如射出的子弹。”⁵ 孙松荣对高重黎颇具意向性的有力分析带来很多启发。高

重黎解释说：“电影中有两个真实时间，一个是由父亲见证着，从过往到今日的正向时间，而电影中的另一个真实时间则籍幻灯、电影、动画及言说录音这些时间技术捕捉着，即由今天到过往的逆向时间。”¹

从肯特里奇强调对身体的“丈量”，到高重黎对身体 / 肉身的“逼现”，显示了完全不同的两种身体观，在不同的历史经验、遭遇中的现象的当代路径。前者是暴力的、感性的，后者是克制的、复数的。艺术家认为：“人体，不是物质，不是精神，没有实体，而是肉。”² 因而“人的肉身、肉身的影像就是全部事物及存在之所是。”³

在高重黎的个人叙事世界中，机器 / 电影、人体 / 肉体、历史 / 暴力等，不外乎可以同时看做是这个世界的表象及内因。外部可以转化为内部，内部也可以外部化。记忆的身体、行动的身体就像随时可以拆散、重组的机器怪物一样，必须获得一种双重的身体与身份，才可以被当下的叙述和思考所捕捉。同样，高重黎的改装摄影机机器也带有这种自发、甚至是自足的多重性。既有包括拍摄、放映一体的功能，也指向生产及展示的机制化批评。正如艺术家所关注的：“拍摄时是对现实的中止，放映时是对幻觉的终止。”⁴

机制

第二届独立动画双年展题献给德国艺术家、导演哈伦·法罗基，原因不仅仅是今年年中他的意外离世令人感伤，更是双年展自筹备之初、策划团队即一直对于法罗基的影像创作和写作所折射出来的深刻的洞察力与彰显的行动力所持有的长久的敬意。

也如艺术家所指出的：“从我第一个关于这个话题的研究开始——《眼睛 / 机器》（2001），我就把这一类不是为了娱乐也不是为提供信息而生成的影像称为“构建性影像”。这些图像的作用不简单的再现什么，而是整个系统构建的一部分。”⁵ 这段话几乎就是本届双年展“影舞之眼·视域之外”主题的核心。即是不要试图相信你看到的，而要善于分析影像层序后的机制症结与把握自我经验的潜能。

双年展在当下中国的艺术机制中，既代表一种鲜明的“地方”文化的行销的策略，也说明了对建立一种涵盖全球的国际艺术网络的重视和推力。双年展（机制）既是一个已然死去的鬼魂，但却仍旧希冀保持其不断可以复活或自我延迟生命的身躯。值得讨论的是，中国当代艺术的发展和现状，仍然是一个实验中的新生事物，并非如同西方艺术的脉络一样，具有一种不容置疑的历史性论断（如终结论），而是充满了无限的循环可能（非线性的）或矛盾变化（实验性的）的内在张力。

1（法）雅克·勒·高夫：《历史与记忆》，中国人民大学出版社，2010年，第113页。

2（法）塞巴斯蒂安·德尼斯：《动画电影》，第198页。

3（美）约瑟夫·里奥·科勒、玛格丽特·考斯特·科勒：《威廉·肯特里奇》，见艺术论坛中文网 <http://artforum.com.cn/inprint/201401/6190>

4 同上。

5 孙松荣：《台湾影像艺术简史》，2014年，见本书。

1 龚卓军：《星丛下的怪兽物语：高重黎 v.s. 王德威之暴力批判》，见《现代美术》，第164期，2012年，第54页。

2 高重黎：《画外音外画：无意识论 & 摄影小史》，艺术家自制，2011年，第20页。

3 同上。

4 高重黎：《看时间看》，耿画廊，2010年，第5页。

5（德）哈伦·法罗基《战争总会发生》，见董冰峰、杜庆春、黄建宏、朱朱主编：《从电影看：当代艺术的电影痕迹与自我建构》，第406页。

The Ghost Goes West:

Four Notes on the Themed Exhibition of 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial

Dong Bingfeng

Animated cartoon may possibly mean the resurgence of animism.
— Sergei Eisenstein¹

All the things that known as art seem to become paralyzed, while film artists have lit thousands of candles of their projectors.

— Tristan Tzara²

Animated film is a method that can continuously represent science and technology performances.

— Harun Farocki³

From its official launch in Beijing in April 2014 to the end of March 2015, the 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial plans to hold a series of public programs and exhibition activities including mobile forums, academic lectures, master workshops, international competition program themed exhibition, etc., which lasts for a year and locates respectively in Beijing, Hong Kong, Taipei, Shenzhen and other places. Nearly a hundred of scholars, curators, film-makers, and artists from different countries and regions of the world will have been invited to participate in this

biennial. Unlike “Biennials” in the usual sense, the 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial is hoping to integrate as well as generate a problem consciousness and intellectual field that exists between different disciplines and domains, by means of the trans-regional communication of ideas and dialogues on art.

The emergence of moving image art in China⁴ is not originated as a response to the history of western moving image art, on the contrary, it might be an “artistic” imitation of the existing social system.⁵

Coincidentally, this emergence almost occurred at the same time and space with the appearance of “Independent Film”¹ and the “New Documentary Movement”², so accordingly, the complexity/significance of mixed media aroused by which can be mentioned in the same breath with the experimentality raised by Chinese contemporary art since 1990s.³ Therefore, can we come up with a conclusion that, compared with the “New Wave Art” in 1980s, Chinese moving image art has always been marked with a sort of uncertainty and distinct “Local Identity” as experimental strategy of other artistic media in China has performed.

The initiation of Shenzhen Independent Animation Biennial has in the right time reflected the discovery and research of “independent animation”, slightly marginalized and unconventional, within Chinese Biennial system. What’s different from other Chinese Biennials, which share clear-cut themes (e.g., Sculpture Biennial, Biennial of International Ink Painting, Architecture Biennial, etc.), Shenzhen Independent Animation Biennial is the only Biennial held on the theme of moving image art as well as independent animation.

According to the definition and live scenes in Chinese contemporary art, moving image art has always been a very ambiguous and inclusive conception of art. Generally speaking, moving image art in the first place is different from other static graphic art (photography for instance); secondly, it has a broad range of major representation forms, including: video art, computer art, new media art, animation art, artist art, etc. But in different historical period, the patterns and conceptions represented/raised by this art form bear some changes. For a certain period, moving image art means “non-market” art.

Judging from the title, “independent animation” just grows out of “independent film”, which contains a hefty dose of anti-establishment and radicalness. However, the fabulosity and highly abstract nature of animation art have totally set itself apart from “independent film”, according to whose situation in China (“independent film” is also called “underground film”) and major aims (social criticism). Independent animation does not deliberately emphasize a sort of certain antagonism of ideology, but it undoubtedly inherited the highly conscious of forms in early European avant-garde animated film in 1930s, as well as the expression vehicle of free style in Chinese contemporary art since 1990s. More and more “independent animation” choose to be screened in cinemas or film festivals, and exhibited in art galleries or multimedia interactive environments as well. Hence the complexity and ambiguity is the true situation as well as prerequisite for “independent animation” in today’s China.

For the 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial, its theme, program structures, forums, lectures, international competition program, as well as the participating artists of the themed exhibition, in a whole, are the result of the collaboration of our curatorial team. The theme of this biennial “Visions and Beyond” also contains the thinking of the curatorial teams on the “observed things” and its possible extending problem consciousness on “visuality” of this biennial. The “observed things” includes elements of the exhibited films, moving images and apparatus, installations, spaces, etc. in the themed exhibition, while “visuality” is a historical description of the above “observed things”, and a comprehensive discussion of their modes of discourse and the

1 Denis, Sebastien. *Le Cinema d' Animation*. Hangzhou: Zhejiang UP, 2013, p5.

2 Tristan Tzara, the founder of Dadaism. See Paul Virilio, *La Machine de Vision*, p7.

3 Farocki, Harun. “War Always Finds a Ways.” See *Seen from the Films: the Cinematic Traces and Self-construction of Contemporary Art*. Ed. Bingfeng, Dong, Du Qingchun, Huang Jianhong, Zhu Zhu. Beijing: New Star Press, 2010, p5.

4 It is commonly believed that the moving image art in China started from artist Zhang Peili’s work 30×30 created in 1988.

5 “I wanna make an object that make people sick and annoyed, which has no technique to arouse pleasant feelings in conception”. Zhuan, Huang, “An Antithesis of Conceptual Art: On Zhang Peili”. See *Zhang Peili: Definite Pleasure*. Beijing: Minsheng Art Museum, 2011, p20.

1 In 1988, Zhuang Yuan started to make his first feature film *Mother*.

2 Lv Xinyu’s words.

3 See Wu Hong’s discussion of “experimental art” in 1st Guangzhou Triennial.

mechanisms of representation. Then in the following part, taking several participating artists and their works as examples, I shall elaborate some arguments under four titles.

Memory

Since its birth, film has proclaimed itself as the reproduction or representation of reality, but animation does not. Just as Sébastien Denis has pointed out: “animation is a creation method, yet it contains the creation process at the same time”¹. While compared with the “artistry” of moving image art, animation is more like a ghostly and elusive media which traverses between film and contemporary art, remaining flexible and inter-related through different production modes and displaying patterns.²

For most Chinese/audiences, what animation evokes in the first place is the memory of innocence/childhood. So we can consider it as part of the motivation for an artist to make animations. Artist Feng Mengbo has once talked about his personal experiences: “in my childhood, there were no television in China yet, only slide show play and puppetry which historically associated with shadow puppet accompanied me, so this experience makes me feel at home with leather-silhouette show at the first sight.”³ Distinct contents of enlightenment and education are usually found in Chinese classic animation such as water-and-ink animation, but if we enumerate Chinese animation works in different periods, we will find them permeate with propaganda and education of dominating ideology, just as the slogan “art for politics’ sake” goes.

“In Feng Mengbo’s mind, all the literature and art

during the Great Cultural Revolution in 1960s, like revolutionary Peking opera, the anti-Japanese and KMT-CPC civil war films, picture-story books, comic strips, etc., had become entangled with his memory on life.”⁴ These seemingly confounding and contradicted experience and memory of growth have undoubtedly enhanced or become Feng Mengbo’s powerful media of referring reality in his later practices of game art and animation art.

The “memory” in Feng Mengbo’s films has not been constructed simply by a single retroactive clue or reminiscence, but instead, it always stresses a real-time sense of distance that being kept with the present. The slide shows, computer games, interactive installations *Private Photo Album*, etc. of Feng Mengbo have conveyed this game-like absurdity and the conception of anti-(modern) progress consciousness. As Jacques Le Goff has pointed out, that “memory tries hard to defend the past, in order to serve for the present and future.”⁵

History

The invited exhibition works of 2nd Shenzhen Independent Animation Biennial cover a large span of nearly a hundred years—from 1920s to the present. Despite the fact that the moving images exiting in history try to overlap with those existing in present and updating rapidly every day, or try to conduct a possible dialogue with them in a brand new time-space, it does not necessarily means I am emphasizing a conservative and linear conception of history, or attempting to seek for an legitimacy that conforms to some aesthetic theory. On the contrary, it is this historical extension or activation that makes the contemporary works reach out across time and space, so as to re-justify the “contemporaneity” and problem consciousness of themselves.

“Since 1933 in Germany, all arts in abstract forms has been prohibited and labelled as ‘Entartete Kunst’ (degenerate art).”¹ The participating “Animierte Avant Garde-Der Kunstlerische Animationsfilm der 20er und 30er Jahre” in this biennial had just suffered this dark historical period. Similarly, there is strikingly resemblances in history, or it might repeats itself once again: the New Wave Art of China in 1980s has also been repressed by movements of “anti-spiritual-pollution” and “anti- bourgeois-liberalization” . Chinese arts in 1980s share an intense appearance and content considered as anti-tradition and anti-mainstream/ authoritative art, of which “wholesale westernization” is not simply a historical slogan, but more likely, it is considered to be a mass mobilization motivated by the spiritual project representing enlightenment, progress, and modernization.

“South African artist William Kentridge raised a question in his large-scale animation installation *The Refusal of Time*: does everything come to an end after our death?”² In reviewing his previous and recent works, we might find Kentridge not only recalling the dark side of history (e.g., to reveal South Africa's Apartheid policy), but frequently representing the history and classics through methods of contextualization and spatialization in a totally new fashion, for instance, his participating works in this biennial—the draft re-created for Mozart’s opera *The Magic Flute*, both version for theater and exhibition. In the meantime, the theme of *The Magic Flute* good and evil, light and darkness have acquired a visually transcend in Kentridge’s versions as well.

In *The Refusal of Time* or *Learning the Flute*, we observe that body has become the new subject, or in other words, an awakened and enlightened subject consciousness in

the live scene/space. Kentridge’s dramas, paintings, and animated film/installations, as if ghosts wandering in the depths of history, obviously present a multiply dialectical relevance with history/present and a possibly creative enlightenment. This enlightenment has only been fulfilled by the joint-efforts of the re-imagination, construction, and even the transcendental as well as performance of history. Or as the artist has revealed: “let’s come back to the measurement of time lapse by the body itself.”³

Body

In the slide show film *The Taste of Human Flesh*, through his father’s oral account and body, Kao Chung-Li reproduces an experience of his father’s body (flesh) in a certain historical scene (KMT-CPC civil war): a bullet still embedded firmly in his body. We shall capture a new experience while watching this film: history, body (fleshly and mechanic), and memory, all of which have strikingly cohered together.

The rotation of slides and the projection of images are like fired bullets.”⁴ Song-yong Sing brings us a lot of insights by his quite images and powerful interpretation of Kao Chung-Li. As Kao explains: “there are two actual time in the film, one has been witnessed by my father, from previous time to the present; another actual time has been captured by the temporal techniques such as slides, films, animations, and accounts, which stars at the present all the way backward to the past.”⁵

From Kentridge’s emphasis of “measurement” of body, to Kao Chung-Li’s “close look” of body/flesh, two completely distinct conception of body have emerged. The former is violent, sensual, while the latter restrained and plural. Kao believes: “body is

1 See Denis, Sebastien. *Le Cinema d’ Animation.*, p3.

2 Ibid., p10.

3 Mengbo, Feng, *Donkey_ment: Stories behind the Scenes of Leather-silhouette Show*. Hong Kong: Hanart TZ Gallery, 2007, p66.

4 Tsong-zung, Chang, “The Happy Theatre of Feng Mengbo” . See Mengbo, Feng, *Custom Order*. Hong Kong: Hanart TZ Gallery, 2006, p89

5 Goff, Jacques Le, *Histoire et Memoire*. Beijing: Renmin UP, 2010, p113.

1 See Denis, Sebastien. *Le Cinema d’ Animation.*, p198.

2 Koerner, Joseph Leo and Margaret Koster Koerner, William Kentridge. See Art Forum: <http://artforum.com.cn/inprint/201401/6190>.

3 Ibid.

4 Song-yong, Sing, *A Brief History of Taiwanese Moving Image Art*, see this book, 2014.

5 Zhuo Jun, Gong, “Story of Monsters under Stars: The Critic of Violence of KAO Chung-Li V.S. David Wang” . *Modern Fine Arts*, Vol. 164 (2012): p54.

not material, not spirit, with no entity, body is flesh.”¹ Therefore, “the human flesh and images of flesh are all the substances and their being.”²

In the world of Kao’s personal narration, machine/film, human body/flesh, history/violence, etc., could be considered as nothing more than the representation and motivation of this world. The external can be transformed into internal, and vice versa. Hence, the body of memory or the body of action is like a Transformer that could be dismantled and reassembled at any time. For this body, only after acquiring a double body and identity can it be captured by the current narration and thinking. Similarly, Kao’s modified camera also contains the above autonomous, and even self-contained multiplicity, as it not only includes functions of shooting and screening, but refers to an institutional criticism of production and exhibition. It is just agrees with the artist’s observation: “shooting might be a suspension of reality, while screening a suspension of illusion.”³

Institution

The dedication of 2nd Independent Animation Biennial is for German artist, film-maker Harun Farocki. It is not only because he suddenly left the world in the middle of this year, but to pay our lasting homage to the keen insights and execution reflected in Farocki’s film-making and writing, which benefits our curatorial teams since we first started to prepare for this biennial. As Farocki also pointed out: “since my first study of this topic—*Auge/Maschine*, I start to call this type of moving image, produced not for the sake of entertainment or providing information, ‘constructed moving image’. The function of these images is not for representation, but itself a part of the whole system construction.”⁴This

passage is almost the core of the theme “Visions and Beyond” of this biennial. That is, do not believe what you have seen, but rather to delicately analyze the institutional crux behind the program of moving images and the potential to grasp the private experience.

In Chinese current art institution, Biennial not only represents a distinct marketing strategy of “local” cultures, but explains our emphasis and promotion to establish an international art network covering the whole world. (The institution of) a Biennial is a dead ghost, but it still attempts to keep its body which could ceaselessly resurrect or make its own life prolonged. It is worth discussing here that, the development and status quo of Chinese contemporary art is still a new thing. Unlike the context of western art, which has an indisputable judgment (e.g., the theory of “the End of Art”), it is full of infinite possibility of circulation (non-linear) or the inner tension of contradictions and changes (which is experimental).

Translated by Hu Moran

有一种信念叫坚持

何金芳

日历已经翻到了 11 月，这意味着距离双年展开幕不到一个月，开始进入倒计时。时间飞逝，自从今年 4 月份在北京大学举办新闻发布会暨北京论坛，拉开了第二届独立动画双年展的序幕之后，展开的活动打断了时间和空间，从北京到广州、香港及至台湾，都留下了双年展的痕迹。不觉间，马上就要回到起点——深圳——独立动画双年展的发源地。2012 年第一届深圳独立动画双年展的举办，开创了一种新局面，是中国第一个以“双年展”制度来展览、研究、讨论、推广并出版“独立动画”的大型展览活动。

作为两届双年展的参与者，我常感幸运又颇不安，唯恐辜负大家的信任与期待。第一届我是以策展人的身份出现，第二届则以展览总监的身份参与，从不同身份的转换中，让我学会从更多维的角度来思考和统筹工作。在展览开幕之前，我想谈谈展览背后的一些思考和故事：

两届双年展的异同

第一届独立动画双年展是顺应时代的发展应运而生，站在一个历史节点，回顾和梳理 2000—2012 年之间的独立动画发展史。

自 20 世纪 90 年代以后，互联网和电脑技术的普及为动画产业带来变化，而 3D 电影与一些 3D 技术软件成为很多独立动画的启蒙。冯梦波便是较早涉足动画游戏的一个艺术家，之后陆续涌现了一批如周啸虎、缪晓春、邱黯雄、皮三、卜桦、张小涛、刘健等对独立动画进行尝试的艺术家，更年轻的如孙逊、吴超、王海洋、雷磊、段天然等人，他们的作品呈现出不可抗拒的力量，纷纷在国内、国际舞台上展示，甚至斩获国际动画电影节大

奖。独立动画犹如一颗不被关注但又遮挡不住光芒的恒星，由于自身独特的艺术语言，让艺术家们欲罢不能。但由于长期得不到重视，缺乏系统化的研究、梳理和文献记录，这种现象似乎有悖于蓬勃发展的当代艺术。如何梳理和研究独立动画，成为急需面对的问题。在这种情况下，由中央美术学院美术馆学术部副主任王春辰、四川美术学院新媒体系主任张小涛和我一起组成的策展团队，围绕着当时的现状提出了展览的定位和框架，得到了主办方的高度重视和支持。所以第一届双年展基本囊括了从 90 年代到当前做独立动画的艺术家，陈劭雄、周啸虎、缪晓春、张小涛、黄洋、林俊廷、邱黯雄、吴俊勇、卜桦、刘茜懿、吴超、刘健、孙逊、王海洋、卫诗磊、叶凌瀚、克里斯·苏利文、菲儿·莫洛伊等 50 多位国内外艺术家。期间还给艺术家做访谈、编辑大事记，收集了诸多和主题相关的研究文章，出版了一本几十万字的文集，而不是简单的展览图录，实实在在的为后人提供一份尽可能翔实的研究资料。

相对于第一届双年展的规模，第二届显然瘦身很多，只有 28 组、共计 38 名艺术家和导演参加，作品时段从 1920 年代至今横跨近百年，展出作品包括实验动画、纪录片、录像艺术、新媒体、装置、现场幻灯电影表演等，基本涵盖了影像艺术的各种类别和表现形态。显然精小短悍，但其国际化程度很高，来自 10 个国家和地区，其中国内为 8 人，其他均来自台湾、香港、美国、日本、德国等不同国家和地区。当然，这也和两位策展人董冰峰和郑慧华的身份有关，冰峰是圈里有名的书虫，多年研究影像和独立电影，学习型做风；慧华身处台湾的国际舞台，有多年做国际大展的经验，资源丰富。遗憾的是慧华由于身体原因，后期工作未能全程参与，主动提出退居为协力策展人，可见其严谨和责任心，但前期对

1 Chung-Li, Kao, *Voice-over-Voice: A Theory of Unconscious Light & A Brief History of Photography*. Made by the Artist, 2011, p20.

2 Ibid.

3 Chung-Li, Kao, *Seeing Time and Time Sees*.

4 See Farocki, Harun. “War Always Finds a Ways.” in *Seen from the Films: the Cinematic Traces and Self-construction of Contemporary Art*. Ed. Bingfeng, Dong, Du Qingchun, Huang Jianhong, Zhu Zhu., p406.

In Perseverance, We Believe

He Jinfang

The page of the calendar shows November has already arrived, indicating there is less than a month before the opening of the biennial. The final countdown now begins. Since the press conference & Beijing Forum held in Peking University this April, which is the start point of the Second Independent Animation Biennial, the preparations has overcome the geographical and time limits and makes Beijing, Guangzhou, Hong Kong even Taiwan involved. Now it is the time to return to the origin city of the biennial—Shenzhen. The First Independent Animation Biennial in Shenzhen broke new grounds and it initially adopted biennial system to organize the exhibition, research, forum, publicity, and publication activities especially for independent animation.

I am fortunate to be a participant of both Biennials. At the same time, my nerves are on edge for I am afraid that I cannot live up to your trust and expectations with satisfactory fruits. I am the curator of the first Biennial and the exhibition director of the second Biennial. Owing to the different roles, I have learned to think about and arrange my work from different perspectives. Before the opening of the exhibition, I would like to share my feelings and some stories behind the stage.

Differences and Similarities

The First Shenzhen Independent Animation Biennial emerged as the time required. The development of independent animation from 2000 to 2012 was reviewed at that point.

Since 1990s, Internet and computer technology have brought changes to animation industry and the 3D films and related software enlightened the emergence of independent animation. Feng Mengbo is one of

场照顾他的机器，所以他就改变主意，只展出两件录像作品，不能不说是一种遗憾。但遗憾之余，我们从中感受到艺术家对作品爱护备至、负责任的态度，可见，学术性和专业性不是一句空话，而是体现在很多细节之处。来自英国的印度籍艺术家兰博·卡勒卡，从邀请到确定方案，来回不下20封邮件，60多岁的艺术家非常认真、敬业，迅速回复邮件，给十个学员分配了工作，包括剧本编写、拍摄、后期制作、表演、绘画等，届时与学员共同创作一件结合影像、绘画的综合媒介的艺术作品，并将在主题展中展出。通过这种方式，让学员在与艺术家的交流、合作中得到艺术经验和艺术创作的更多启发和实践能力。

2. 陌生面孔多，新作也不少。

本届双年展艺术家不多，但有三分之一是首次在中国展出，所以大家会看到很多陌生的名字，如文敬媛和全浚皓（韩国）、希托·史德耶尔（德国）、郑曦然（美国）、高重黎（中国台湾）。

冯梦波是老面孔了，但此次除了旧作《皮里春秋》，还专门做了一件新作品——《幻灯》，并在开幕式上进行表演。这个作品是用他多年收藏的幻灯片重新进行编排，同时用多台幻灯机、薄膜唱片和鼓配合，讲述一个人的故事。全程拍摄，开幕第二天起在展厅放映。作为最早玩电脑的艺术家的，称目前已厌倦使用电脑，迷上手工制作。相信传统的幻灯片，让他找回熟悉的、童年的感觉。

如果说，创新思维是大部分人想拥有的能力，那么坚持则是一种信念，它能让创新得以实现，使一切成为可能，无坚不摧，譬如那些双年展、那些艺术家，以及那些为展览而兢兢业业工作的艺术工作者们。只有想法而没有执行力的人，永远只能是昙花一现、转瞬即逝。

坚持就是胜利，期待着下一届、下下一届独立动画双年展！同时也为还在为双年展加班的同事们加油！

双年展的定位和结构做了很大贡献。鉴于第一届的历史回顾性质，第二届确定以“主题展”和“竞赛单元”为两组核心架构，以“流动论坛”和“大师工作坊”为主要的学术会议和公共教育活动等为外延支持，搭建起国际、国内多维度的讨论平台与交流形态。自从2014年4月27日在北京拉开序幕以后，陆续开展了北京、香港、台北论坛，严格按照3+1的结构，即3位学者+1位艺术家，以一种开放的心态，围绕着影像、电影、动画、哲学等展开探讨，进行思想碰撞，其撰写的文稿，全部收编到文集里面。第二届还有个不一样的是竞赛单元的入围作品和部分作者将参加2014年12月1日至5日的竞赛展映和现场交流，以及6日的开幕式。第一届由于时间关系，双年展展览和竞赛单元展览是拆分成两个时间段展出，这次合并在一起，真正体现了当代艺术和电影节的结合，让年轻艺术家有机会和前辈们一起交流、学习。

第二届独立动画双年展的亮点

1. 参展艺术家数量不多，但名气不小，“怪癖”也不少。

30多位艺术家，半数以上参加过卡塞尔文献展、威尼斯双年展，堪称双年展艺术家大集合。国内几位，如冯梦波、周啸虎是大家已经熟悉的，国外的几位如哈伦·法罗基（德国）、威廉·肯特里奇（南非）都是享誉全球的艺术家，这无疑增加了展览分量，但同时，也给我们很大压力，因为他们对展览场地、设备、宣传等各方面的专业要求更高。如美国的艺术家莉莲·施瓦兹，她儿子是她的经纪人，同时也是律师，就细致到每张图片的使用、尺寸大小、宣传途径都做了规范，严谨而合理；而德国艺术家哈伦·法罗基工作室在确定参展之前，就很细致地询问展出场地的条件、播放设备型号、声音如何放送，诸如此类问题，的确给我们上了一节很生动的专业课。国外艺术家除了看关系，更看重的是硬件是否足够专业，是否可以完美地呈现作品。还有台湾艺术家高重黎，我们私下开玩笑叫他怪老头，因为他有严重的看守癖，对自己作品中的机器设备视若生命，去哪里展出都要守护在旁边。遗憾的是，本来答应展出他最精彩的8毫米电影，但由于要照顾年迈的爸爸，不能到展览现

words. Different from normal catalog, the collected work provides abundant materials for the future research.

Compared with the first Biennial, the second one is much terser. There are 28 groups, which are 38 artists and directors participating in the exhibition. But their works range almost a hundred years since 1920 and include experimental animation, documentary, video art, new media, equipment, live slide film and so on, covering all the types and representations of image art.

Though the number of artists is less than that of the first one, but they are more international. The artists are from ten countries and areas. Only eight of them are domestic artists and others come from Taiwan, Hong Kong, U.S., Japan, Germany and other areas. There is no doubt that the two curators, Dong Bingfeng and Amy Cheng have contributed a lot for the internationality of the exhibition. Dong is an academic representative who has devoted to the study of image and independent films for years. While Cheng, lives in Taiwan, is experienced in curating international exhibitions with abundant resources. It is a pity for us that due to Cheng's health condition, she was absent from the later preparations and demanded to be an associate curator by herself due to her responsibility. But it is undeniable that Cheng has made a great contribution to the positioning and framework of the exhibition. For in the first Biennial, the development history of independent animation has been reviewed, the biennial this year is consisted of two core units: "Theme Exhibition" and "Competition". Together with the academic conference "Mobile Forums" and public educational activity "Master Workshop", the second Biennial will present a multidimensional discussion platform covering both international and domestic field. Since April 27 this year, when the preparation of the exhibition started, forums have been held in Beijing, Hong Kong, and Taipei. In accordance with the "3+1 structure" (3 scholars and 1 artist), the discussion was carried on with an open-minded attitude covering topics of image, film, animation, and philosophy. The articles composed in the forums have been included in the collected anthology. Another difference of the second Biennial is that the nominees and part of their

artists will participate in the film panorama, dialogue during December 1 to December 5, and in the opening ceremony on December 6 as well. Also different from the first Biennial, in which the "Main Exhibition" and the "Competition Unit" is discontinuous due to the time limit, this year these two parts will be combined. It is a perfect combination of modern art and film festival, offering more chances for young artists to communicate with their predecessors.

Highlights of the Second Shenzhen Independent Animation Biennial

World famous artists and their "peculiarities" More than a half of the 38 artists have participated in Kassel Documenta and Venice Biennial. So we can just regard the Second Independent Animation Exhibition as a gathering for the biennial artists. Among them, the domestic artists like Feng Mengbo and Zhou Xiaohu are popular among us; the foreign artists like Harun Farocki and William Kentridge are also world renowned. No doubt the participation of those world famous artists adds luster to this biennial, it also gives us a lot of pressure for these top artists since they have very professional needs of exhibitions halls, equipment, and the publicity. For instance, Lillian Schwartz, a U.S. artist, whose lawyer son is her broker. They have a very strict standard for the usage, size, and publicity of each picture, rigorous and reasonable. Another Germany artist, Harun Farocki also gave us a great lesson towards professionalism. Before his final confirmation of the participation, he asked us a series of questions to make sure the hall conditions, the equipment type, the audio playing, and so on. We can see that those foreign artists attach much importance on the exhibition conditions, which are vital for the demonstration of their art works. Besides, Kao Chung-Li, a Taiwan artist, regards his works as his own life. He never leaves his works for even a second in any occasion. We all call him "Mr. Guarding" in private. He was planned to perform his best 8 mm film this year. But because he has to stay to look after his aged father, he cannot appear to look after his works by himself. Taking this into consideration, he decided only to exhibit only two recordings without live

performance. Certainly it is a pity for us, but we could see that how much an artist could cherish his art works and the responsible attitude towards exhibitions. In a word, academic and professional lie in details. Another responsible model is the Indian artist Ranbir Kaleka from U.K. Since we sent our invitation to the final confirmation of the exhibition plan, we have exchanged more than twenty mails. The 60-years-old artist is so responsible and devoted that he replies our mails in a second. He has assigned work to his ten students, including script drafting, film shooting, post production, performing, and drawing. Their collaborative work is a multimedia combination of video and drawings art, which will be exhibited in the "Major Exhibition". In the process of communication and cooperation, students could gain more experience in art practice and get inspirations from masters.

New Faces and New Art Works

The number of the artists of this biennial is less than that of the 2012 Biennial, but it is the first time for a third of all the art works to come to China. Hence we will come across many new faces like Moon Yungwon & Jeon Joonho from Korea, Hito Steyerl from Germany, Ian Cheng from U.S., and Kao Chung-Li from Taiwan. Besides, popular artist will present new art works as well. Feng Mengbo, who is familiar with us, has a new creation exhibited called "Slide Projector" except for his previous work "Donkey_ment: A Story behind the Piyang scene". The new creation "Slide Projector" will be performed in the opening ceremony. It is a re-arrangement of his collected slides to tell a story of a person, performing with several projectors, film discs, and drum. The performance will be fully recorded and played in the exhibition halls from the next day. Feng is one of the artists who firstly use computers in their art creation. But now he is tired of computer technology and turns to be fascinated by hand-made art works. He believes that the traditional slides and projector can revive his memories of familiar childhood.

If we assume that the innovation thinking is a pursuit for artist, then the perseverance is our belief. Only when

we insist the way of art, can we realize our innovation thinking and possibilities. In the preparations for the biennial, those artists and staffs are insisting to realize their vision. Dreamers will be forgotten while doers will be remembered.

Perseverance leads to perfect! Let's extend our gratitude to the colleagues who are still working for the biennial and we are looking forward to the next Independent Animation Biennial!

Translated by Hua Xue

COMPETITION

第一部分 竞赛单元

PROGRAM

开幕影片 / 沈杰 Opening Film / Shen Jie

作品名称: 《马》
导演: 沈杰
国家 / 地区: 中国
创作时间: 2013
编剧: 沈杰
美术: 沈杰
音乐: Takanari Sakuma
片长: 4分17秒

Title: *Horse*
Director: Shen Jie
Country/Area: China
Year of Production: 2013
Screenplay: Shen Jie
Design: Shen Jie
Music: Takanari Sakuma
Length: 4 mins 17 secs

作品介绍
被分割的关于马的五个章节

导演简历
沈杰, 1989年生于上海, 2012年毕业于上海应用技术学院多媒体专业。现于一家广告公司工作, 业余时间进行独立动画创作。

Synopsis
Five chapters about horse are cut up.

Biography of Director
Shen Jie was born in 1989 in Shanghai. He graduated from Shanghai Institute of Technology in 2012, and works for an advertisement company. He produces independent animation in his spare time.



28

柴觅 Cai Mi

作品名称: 《梦雀》
导演: 柴觅
制片: 柴觅
国家 / 地区: 中国
创作时间: 2014
编剧: 柴觅
美术: 柴觅
音乐: Thruotin, 张萱
片长: 10分15秒

Title: *Birds Dream*
Director: Cai Mi
Producer(s): Cai Mi
Country/Area: China
Year of Production: 2014
Screenplay: Cai Mi
Design: Cai Mi
Music: Thruotin, Zhang Xuan
Length: 10 mins 15 secs

作品介绍
这是一部关于梦与鸟的动画短片, 主要以定格动画的方式拍摄完成, 片中鸟类模型由艺术家手工绘制完成, 此片很多想法源自2012年设计并启动的现场音乐动画演出项目“麻雀与乌鸦”。

导演简历
柴觅, 29岁, 清华大学美术学院艺术与设计学院毕业, 常居地北京。

Synopsis
This short animation is about dream and birds, mainly in the form of stop-motion film. In the animation, the bird models are hand-made by the artist and this film is largely inspired by the live musical animation show *Sparrows and Crows* in 2012.

Biography of Director
Cai Mi is 29 years old. She graduated from Academy of Arts and Design of Tsinghua University. She lives in Beijing.



29

陈汉声 Chen Hansheng

作品名称: 《归灵》

导演: 陈汉声

国家 / 地区: 台湾

创作时间: 2013

编剧: 陈汉声

美术: 陈汉声

音乐: David Chou

片长: 6分12秒

Title: *Restart*

Director: Chen Hansheng

Country/Area: Taiwan

Year of Production: 2013

Screenplay: Chen Hansheng

Design: Chen Hansheng

Music: David Chou

Length: 6 mins 12 secs

作品介绍

人们与自然的疏离, 对环境的破坏, 资源的消耗, 正一步步将自然环境推向灭亡, 事实上, 大部分的人都知道。但到底要恶化到多么严重的程度, 人们才能够真正的体悟自然环境存在的重要? 而那个能够真正解决环境问题的方法, 或许还是回归到每个人的内心才能获得最适合的答案。

导演简历

陈汉声, 26岁, 出生于台湾, 目前就读台北艺术大学新媒体艺术研究所。曾获“新北市电影艺术节国际学生影展金狮奖”入围台湾观摩组、“台湾新一代设计奖”数字媒体类铜奖。

Synopsis

The alienation between people and nature, the damage to the environment, and the consumption of resources push our habitat into the state of extinction step by step. This very conceptual fact is known by most people, but how seriously will the deterioration be do people begin to truly realize the importance of natural environment. In fact, returning to one's heart might be the real solution to the problem.

Biography of Director

Chen Hansheng is 26 years old. He was born in Taiwan. He is studying at the School of New Media, Taipei National University of the Arts. His work got short-listed of New Taipei City Film Festival · International Student Film and received bronze-prize of digital media in Taiwan Young Designers' Exhibition.



30

陈嘉言 Chen Ka Yin

作品名称: 《疯狂小巴夜》

导演: 陈嘉言

制片: 李颖妍

国家 / 地区: 香港

创作时间: 2013

片长: 5分

Title: *The Crazy Night*

Director: Chen Ka Yin

Producer(s): Lee Wing Yin

Country/Area: Hong Kong

Year of Production: 2013

Length: 5 mins

作品介绍

一个微笑, 却触发了一场红色小巴与老爷车间的生死时速。小巴司机阿荣、老爷车内的老伯、深宵小巴中的乘客们合演了这场在黑夜中的疯狂竞赛。

导演简历

陈嘉言热爱创作, 透过观察身边事物, 用不同的角度创作故事。

Synopsis

Story begins with a misunderstood smile and a wink, which kicks off a speed race of cartoon magnitude between a minibus driver and an old man. Meanwhile, the passengers inside the bus become stoically affected by what is going on.

Biography of Director

Chan Jiayan is keen on creating story related to social phenomenon with a new perspective no matter animation or live-action film.



31

陈威元 Chen Weiyuan

作品名称: 《扭蛋叩楼叩楼》

导演: 陈威元

联合导演: 陈文意

制片: 詹凯勋

国家 / 地区: 台湾

创作时间: 2014

编剧: 陈文意

美术: 陈威元

音乐: 陈文意

片长: 5分12秒

Title: *Gashapon 'Gasha-Gasha'*

Director: Chen Weiyuan

Co-Director: Chen Wenyi

Producer: Zhan Kaixun

Country/Area: Taiwan

Year of Production: 2014

Screenplay: Chen Wenyi

Design: Chen Weiyuan

Music: Chen Wenyi

Length: 5 mins 12 secs

作品介绍

这是我们观察一些社会现象后以动画的方式呈现, 面对由我们的社会观察而转化成情节, 主角提出了对社会的质疑并采取了最后的行动。

导演简历

陈威元, 21岁, 目前就读台北艺术大学动画系三年级。

Synopsis

The work is an animated presentation of some social phenomena. We turn the social observation into the plot, in which the hero takes action after he begins doubt the society.

Biography of Director

Chen Weiyuan is 21 years old. He is a junior student from Animation Department of Taipei National University of the Arts.



陈依纯 Chen Yichun

作品名称: 《林水源传奇第一集》

导演: 陈依纯

国家 / 地区: 台湾

创作时间: 2013

编剧: 陈依纯

美术: 陈依纯

音乐: 陈依纯

片长: 5分

Title: *Shui Yuan Lin Legend: First Episode*

Director: Chen Yichun

Country/Area: Taiwan

Year of Production: 2013

Screenplay: Chen Yichun

Design: Chen Yichun

Music: Chen Yichun

Length: 5 mins

作品介绍

民初在乡野间, 诞生了一位传奇人物, 宛若结界师的能力, 其为日据时代后的人间隐形医者, 早年于中国大陆习来的巫术, 在台湾的乡野治愈许多日据战争后的泡沫剧家庭。第一集叙事主要是一段与仙人(红仙师)奇遇的真实故事, 于今诸多乱象, 予以世人警惕, 天网恢恢, 疏而不失。而如今红仙师为当地人供奉在南投竹山的圣义庙, 经常有许多警界人士前往祭祀祈求破案。

导演简历

陈依纯, 34岁, 出生于南投县竹山, 2005年毕业于台北艺术大学美术系油画组, 2010年台北艺术大学科技艺术研究所硕士, 2013年台南艺术大学艺术创作理论研究所博士肄业, 2014年台北艺术大学美术系博士班入学。曾居住于宝藏岩国际艺术村。

Synopsis

In the early years of the Republic of China, in the wilderness there was a legend who seemed to have the power of Kekkaishi. It was an invisible physician in the post Japanese Occupation. He learned the witchcraft in Mainland China and came to Taiwan to cure many families. The first episode talks about a true story of the physician's fortuitous meeting with the fairy (Red Fairy Master). Facing the current bizarre and untouchable world, the story utters the voice of warning: Justice has long arms. And today, Red Fairy Master has been worshiped by local people in the Shengyi Temple on Mount Zhu of Nan Tou county. And numerous people from police circle often go to the temple to pray for solving the cases.

Biography of Director

Chen Yichun is 34 years old. She was born in Zhushan, Nantou County, Taiwan. She graduated with B.A. of painting from Fine Art Department in Taipei National University of the Arts (TNUA) in 2005. In 2010, she got M.A. degree from Graduate School of Art and Technology. In 2013, she studied in the Institute of art theory of Tainan National University of the Arts. In 2014, she enrolled in Fine Art department of TNUA for the PhD degree. She once lived in Treasure Hill Artist Village.



邓强 Deng Qiang

作品名称: 《十八重天》

导演: 邓强

制片: 邓强

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 邓强

美术: 邓强

片长: 8分20秒

Title: *Cloud Eighteen*

Director: Deng Qiang

Producer: Deng Qiang

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Deng Qiang

Design: Deng Qiang

Length: 8 mins 20 secs

作品介绍

我们的世界。

导演简历

邓强, 37岁, 毕业于西安美术学院, 西安美术学院影视动画系动画专业教师。

Synopsis

Our world.

Biography of Director

Deng Qiang is 37 years old. He graduated from Xi'an Academy of Fine Arts. He is a teacher at Department of Motion Picture, Photography & Animation, Xi'an Academy of Fine Arts.



德米特里·盖勒 Dmitry Geller

作品名称: 《长城脚下的小池塘》

导演: 德米特里·盖勒

国家 / 地区: 俄罗斯

创作时间: 2013

编剧: 弗拉基米尔·盖勒

美术: 德米特里·盖勒

音乐: 德米特里·盖勒

片长: 6分50秒

Title: *A Little Pond by the Great Wall*

Director: Dmitry Geller

Country/Area: Russia

Year of Production: 2013

Screenplay: Vladimir Geller

Design: Dmitry Geller

Music: Dmitry Geller

Length: 6 mins 50 secs

作品介绍

短片叙述的中心人物是一名艺术家,但他却在建筑工地的围墙上工作。倾盆大雨之下,他从围墙上摔下来,躺在地上。突然,他睁开了一只眼睛,又睁开了另一只……他重新站了起来,开始往上爬。爬到高处,他看见在摇曳的森林上空初升的朝阳照耀着云雾中美丽而又朦胧的景象,如画一般。多年之后,在一个幽暗的小屋中,一位头发花白的艺术家俯身于画纸前,简短、飞快的几笔,在黑色水墨线条中便呈现出了一片美丽的雾中景象。

导演简历

德米特里·盖勒,动画影片导演,自由画家。参加多个展会(斯维尔德洛夫斯克、圣彼得堡、莫斯科、哥本哈根、华盛顿)。

Synopsis

The hero of this short film is an artist who works on the walls of the building site. But all of a sudden, it begins raining cats and dogs. The artist falls down from the high fence, lying on the ground. However, he suddenly opens one of his eyes, and then the other one... He stands up again, and begins to climb up. When he stands on top of the fence, he sees the rising sun shining above the swaying trees. What a beautiful and hazy scene! It is picturesque. Many years later, in a dark small house, a grizzled artist bends over in front of the paper, with several quick strokes, a beautiful and hazy scene is reproduced in those black ink lines.

Biography of Director

Dmitry Geller, director animation films, free painter. He participated in many exhibitions (Sverdlovsk, St. Petersburg, Moscow, Copenhagen, Washington).



丁世伟 Ding Shiwei

作品名称: 《再见乌托邦》

导演: 丁世伟

制片: 韩晖

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 丁世伟

美术: 李宏、雷军等

音乐: 郭耀先

片长: 7分31秒

作品名称: 《双簧》

导演: 丁世伟

制片: 韩晖

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 丁世伟

美术: 卢晨、丁世伟

音乐: 郭耀先

片长: 4分37秒

《再见乌托邦》作品介绍

在人类古老的记忆中,上帝在西奈山上给摩西颁发戒律说:“不可杀人。”而后尼采告诉我们:“上帝已死。”人类创造神,也毁灭神。我们分娩自己,也手刃自己。

《双簧》作品介绍

在荒诞不经且充满意识形态色彩的空间里,展示着光鲜华丽的现代工业外衣,充斥着催眠社会的乌托邦理想,但民族的群落却被隔离在政治之外,有着某种不可言说的规则与束缚。冷漠的公众,文学化的广场政治,疯狂起落的断头台,历史总是以否定的形式焊接着貌似相反的时代。我们臆想会得到新生,但暴力与轮回会获得真正的自由吗?

导演简历

丁世伟,25岁,出生于中国黑龙江,2012年毕业于中国美术学院,获学士学位。现居住和工作于杭州,主要研究方向为实验动画、实验影像。

Title: *Goodbye Utopia*

Director: Ding Shiwei

Producer: Han Hui

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Ding Shiwei

Design: Li Hong, Lei Jun, etc.

Music: Guo Yaoxian

Length: 7 mins 31 secs

Title: *Double Act*

Director: Ding Shiwei

Producer(s): Han Hui

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Ding Shiwei

Design: Lu Chen, Ding Shiwei

Music: Guo Yaoxian

Length: 4 mins 37 secs

The Synopsis of *Goodbye Utopia*

In memory of ancient humans, God issued commandments to Moses on Mount Sinai and said, "Can not kill." However Nietzsche tells us that God has been dead already. Human beings created God, but also exterminated God. We childbirth themselves, but also slay ourselves.

The Synopsis of *Double Act*

In the fantastical space fully colored with ideology, the glamorously gorgeous outerwear of modern industry was exhibited and the utopian ideal that hypnotizing the society was filled. However, the ethnic communities were separated from politics, which has certain unspeakable rules and constrains. From the indifferent public, literary mass movements, and crazily raised and dropped scaffold, the history always welds the seemingly opposite times with negative forms. We imagine that we will have new birth. But, can we obtain the real freedom from violence and metempsychosis?

Biography of Director

Ding Shiwei is 25 years old. He was born in Heilongjiang Province and graduated from China Academy of Art with BFA in 2012. He currently lives and works in Hangzhou, China. He mainly researches on Experimental Animation and Experimental Video.



36



37

贺希 He Xi

作品名称: 《猫眼》

导演: 贺希

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 贺希

美术: 贺希

音乐: 于岛

片长: 7分10秒

Title: *Cat Eye*

Director: He Xi

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: He Xi

Design: He Xi

Music: Yu Dao

Length: 7 mins 10 secs

作品介绍

猫眼窥人，人皆鼠类，本片以当代水墨动画形式演绎都市人们之间疏离、异化的人际关系。

导演简历

贺希，28岁，2009年毕业于中国传媒大学动画创作理论与实践专业，获硕士学位。现任职于西安美术学院影视动画系。

Synopsis

To observe the masses with a cat eye. People are all mice. This film represents the alienation of people living in the metropolis and their distorted relationships with the form of contemporary ink animation.

Biography of Director

He Xi is 28 years old. In 2009, she graduated with B.A in the major of Animation Creation Theory and Practice from Communication University of China. Now, she works in Animation Department of Xi'an Academy of Fine Arts.



黄炳 Huang Bin

作品名称: 《太阳留住我》

导演: 黄炳

制片: 黄炳

国家 / 地区: 香港

创作时间: 2014

编剧: 黄炳

美术: 黄炳

音乐: 雷安娜

片长: 3分47秒

Title: *Stop Peeping*

Director: Huang Bin

Producer: Huang Bin

Country/Area: Hong Kong

Year of Production: 2014

Screenplay: Huang Bin

Design: Huang Bin

Music: Lei Anna

Length: 3 mins 47 secs

作品介绍

关于我和邻居在劏房相处的一个夏天。

导演简历

黄炳，30岁，独立动画 / 插画操作员。曾获 IFVA 动画金奖、Saatchi & Saatchi 2013 年新导演之一，美国 IMA 最佳专辑美术奖。

Synopsis

The story is about the whole summer I spent with my neighbor at a ripped room.

Biography of Director

Huang Bin is 30 years old, Independent animation / illustrator. He received IFVA gold prize in animation; new director prize of Saatchi & Saatchi in 2013; best album of fine arts of American IMA.



蒋涛 Jiang Tao

作品名称: 《错失的风景》

导演: 蒋涛

联合导演: 杨薇、欧琴

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 蒋涛

美术: 蒋涛、杨薇、欧琴

片长: 7分4秒

Title: *The Missed Scenery*

Director: Jiang Tao

Co-director: Yang Wei, Ou Qin

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Jiang Tao

Design: Jiang Tao, Yang Wei, Ou Qin

Length: 7 mins 4 secs

作品介绍

两个年轻人, 一个爱旅行(甲), 一个典型的宅男(乙)。一天, 甲告别乙去旅行, 乙送甲一顶帽子作为纪念, 帽子上有监控器, 于是甲所经历的乙都能看到, 随着时间推移, 乙被甲的经历吸引, 决定像甲一样出门远行, 然而, 长期的宅造成四肢退化, 身体肥胖到门都出不去……

导演简历

蒋涛, 23岁, 出生于江苏, 现居浙江杭州。2010年考入中国美术学院动画系。2014年本科毕业并与同学“杨薇、欧琴”共同创作动画作品《错失的风景》。

Synopsis

There are two young men: one (A) loves travelling, while the other (B) loves staying at home. One day, A goes out for a trip and he comes to say goodbye to B. B gives a hat on which there was a monitor to A as a gift. This monitor could help B see whatever A sees during A's trip. With time passing by, B has been deeply attracted by A's experience so he decides to follow A's steps. Unfortunately, due to the lack of exercises for a long time, the legs of B have already been degraded. He is too fat to get out of the door...

Biography of Director

Jiang Tao is 23 years old. He was born in Jiangsu Province. Jiang Tao lives in Hangzhou. He was admitted in the department of animation from China Academy of Art. In 2014, he graduated and created *The Missed Scenery* with two other colleagues Yang Wei and Ou Qin.



40

吉林动画学院 Jilin Animation Institute

作品名称: 《成长日记》

导演: 吉林动画学院

制片: 吉林动画学院

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 郭普

美术: 郭普

音乐: 李柏

片长: 5分47秒

Title: *Grow-Up Diary*

Director: Jilin Animation Institute

Producer: Jilin Animation Institute

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Guo Pu

Design: Guo Pu

Music: Li Bai

Length: 5 mins 47 secs

作品介绍

本片描述一家三口的生活拮据状态和孩子的成长经历, 生活中一系列的艰辛培育却适得其反, 父母在现实的压力下变得很盲目, 生活在焦虑与矛盾中进行, 然而一家三口截然不同的性格斗争为平淡的生活平添了许多乐趣, 苦中有乐, 酸中有甜, 提示观者, 幸福就在身边不经意间。

导演简历

吉林动画学院前身为2000年6月创办的吉林艺术学院动画学院, 2008年9月, 经国家教育部批准成为本科层次的民办普通高校。经吉林省学位委员会批准增列为学士学位授予单位。经原国家广电总局批准为“国家动画教学研究基地”(2004年)、“国家动画产业基地”(2005年)。

Synopsis

This film describes the life of a three-person family that suffers a poor living condition and a baby's growth. In spite of a series of hard training, the results are rather negative. The parents become blind under the heavy burden imposed by reality. Their life goes through the anxiety and contradiction. However, the distinct personalities of the three people in this family bring about a lot of fun, mixing the bitterness and joy together. It reminds the audience that happiness is just around us.

Biography of Director

Jilin Animation Institute (JAI) grew out of the Animation Department of Jilin Art Institute founded in June 2000. In September 2008, approved by the National Ministry of Education, JAI became a private college, enjoying the undergraduate level. Approved by the Academics Degrees Committee of Jilin province, JAI has been granted the right to award the bachelor's degree. Approved by the State Administration of Radio, Film and Television (SARFT), JAI then was authorized as "National Animation Teaching and Research Base" (2004), and "National Animation Industry Base" (2005).



41

雷军 Lei Jun

作品名称: 《行宗》

导演: 雷军

制片: 韩晖、林燕芬

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 雷军

美术: 程昌银、刘继禹、张觉洋、张冬雨、

谢明汝、兰旭、邹联华

音乐: 许诣男

片长: 8分58秒

Title: *The Track*

Director: Lei Jun

Producer(s): Han Hui, Lin Yanfen

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Lei Jun

Design: Cheng Changyin, Liu Jiyu, Zhang

Jueyang, Zhang Dongyu, Xie Mingru, Lan

Xu, Zou Lianhua

Music: Xu Yinan

Length: 8 mins 58 secs

作品介绍

行走于世, 每个人都会以一种状态去面对, 对时间, 对空间都会有留下自己的痕迹, 然而这种痕迹之下又有多少是能让他人可寻的踪迹, 有些人活着却形同故去, 每天重复昨天的内容, 每天活在空洞的自我里, 我觉得这是可怕的, 当一个放弃自己挑战, 自我反省, 安于现状时, 于世间而言, 他哪里还存在让世人循迹的可能?

导演简历

雷军, 23岁, 出生于湖南郴州, 就读中国美术学院。

Synopsis

Walking in the world, every one has his or her own reaction to the trace he or she leaves in time and space. However, under the trace, how much could be tracked by others? Some are alive but they are already gone, repeating what happens yesterday, living in an empty ego. This is terrible for me. If a man gives up the challenges and self-examination, satisfies with the status quo, is there any possibility for people to track his existence in this world?

Biography of Director

Lei Jun is 23 years old. He was born in Chenzhou, Hunan Province. He is studying at China Academy of Art.



42

李昂 Li Ang

作品名称: 《荒诞祭》

导演: 李昂

联合导演: 蔡采贝、黄星智

制片: 龙娟娟

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 李昂、蔡采贝、黄星智

美术: 蔡采贝

音乐: 袁思翰

片长: 6分49秒

Title: *Ridiculous Illusion*

Director: Li Ang

Co-Director(s): Cai Caibei, Huang

Xingzhi

Producer: Long Juanjuan

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Li Ang, Cai Caibei, Huang

Xingzhi

Design: Cai Caibei

Music: Yuan Sihan

Length: 6 mins 49 secs

作品介绍

四段故事, 从不同的生活点来表达一个共同的主题——荒诞。

榴莲, 最优秀的手捧花。

开往极地的列车。

香烟流星雨。

他人的葬礼。

导演简历

李昂, 22岁, 2014年毕业于江南大学数字媒体学院动画专业。现于曦塔影视公司担任导演助理一职。

Synopsis

Four episodes, all illustrate the same theme—absurdity, though in different angles.

Durian, the best hand bouquet.

The train leaving for the polar.

Cigarette meteor shower.

The funeral of someone else.

Biography of Director

Li Ang is 22 years old. She graduated from the School of Digital Media, Jiangnan University in 2014. She is assistant director at THETA Company.



43

雷磊 Lei Lei

作品名称: 《这不是一个可以说谎的时刻》

导演: 雷磊

制片: 雷磊

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 雷磊

美术: 雷磊

音乐: 李星宇

片长: 3分30秒

作品名称: 《大手啊大手, 越大越好》

导演: 雷磊

制片: 雷磊

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 雷磊

美术: 雷磊

音乐: 李星宇

片长: 6分

作品名称: 《照片回收》

导演: 雷磊

联合导演: Thomas Sauvin

制片: 雷磊

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 雷磊

美术: 雷磊

音乐: Zafka Zhang

片长: 5分32秒

《这不是一个可以说谎的时刻》作品介绍

我害怕, 我不敢往前看。这不是说谎时间(片中的山水和人物都是用旧书封面做的)。

《大手啊大手, 越大越好》作品介绍

在这个作品中, 故事发生在一座城市里面。这座城市里面的居民都长着非常大的手, 除了一个小孩。他很特别, 因为他的手很小。他的脑袋里充满了各种奇奇怪怪的想法。他常常和人们谈起自己的这些想法, 但是大家都嫌他啰嗦, 最终都开始无视他。他变的非常孤独。他能做的唯一一件事就是对着墙倾诉。

《照片回收》作品介绍

下列这些图像来自从北京边上的一个回收站抢救回来的底片。这些底片被送到此地过滤硝酸银物质。多年以来, 法国收藏家托马斯·索文建了一个多达 50 多万的 35 毫米底片的存档, 这些藏品描绘了首都和她的居民在过去三十年间的生活。

导演简历

雷磊, 28 岁, 自由艺术家, 独立动画导演。2007 年本科毕业于清华大学美术学院动画专业, 2009 年获得清华大学美术学院动画硕士学位。



Title: *This is not a Time to Lie*

Director: Lei Lei

Producer: Lei Lei

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Lei Lei

Design: Lei Lei

Music: Li Xingyu

Length: 3 mins 30 secs

Title: *Big Hands Oh Big Hands*

Director: Lei Lei

Producer: Lei Lei

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Lei Lei

Design: Lei Lei

Music: Li Xingyu

Length: 6 mins

Title: *Recycled*

Director: Lei Lei

CO-Director: Thomas Sauvin

Producer: Lei Lei

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Lei Lei

Design: Lei Lei

Music: Zafka Zhang

Length: 5 mins 32 secs



The Synopsis of *This is not a Time to Lie*

I'm scared, I don't dare look ahead. This isn't a time to lie (Mountains and water, characters and objects in the film are all made with old book cover)

The Synopsis of *Big Hands Oh Big Hands*

This story takes place in a city, in which all of the citizens have very big hands. One child, however, is special. He has tiny hands, and his head full of peculiar thoughts. The boy constantly talks to people about these thoughts, but they dislike his long-windedness and eventually ignore him. He is very lonely. The only he does is talking to the walls.

The Synopsis of *Recycled*

The following images come from negatives salvaged from a recycling plant on the edge of Beijing, where they had been sent to be filtered for their silver nitrate content. Over the years French collector Thomas Sauvin built this archive of more than half a million 35mm negatives, depicting the capital and the life of her inhabitants over the last thirty years.

Biography of Director

Lei lei is 28 years old. Freelance artist, independent animation director. An up-and-coming multimedia Chinese animation artist with his hands on graphic design, illustration, short cartoon, graffiti and music also. In 2007 and 2009, he got a BFA and a master's degree respectively in animation from Academy of Art & Design, Tsinghua University.



李秦楠 Li Qinnan

作品名称: 《默示》

导演: 李秦楠

联合导演: 李秦楠, 姚琦

制片: 中国美术学院

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 李秦楠

美术: 李秦楠、姚琦、季望

音乐: 姚琦

片长: 9分49秒

Title: *Implied*

Director: Li Qinnan

Co-Director: Li Qinnan, Yao Qi

Producer: China Academy of Art

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Li Qinnan

Design: Li Qinnan, Yao Qi, Ji Wang

Music: Yao Qi

Length: 9 mins 49 secs

作品介绍

故事发生在荒芜的大漠上, 一座军事禁区里群居着数量庞大的外星生物(大A), 他们早期是被人类抓来进行生化试验而后被圈养在禁区内, 人类的承诺让他们相信终有一日能重返家园, 而人类要求他们进行的消毒处理实质是分批次的屠杀, 整个阴谋虽然最终揭发但也为时过晚。

导演简历

李秦楠, 1991年出生于江苏南通, 中国美术学院传媒动画学院动画系2014级毕业生。曾获中国美术学院毕业创作铜奖并入围国内知名动画论坛动漫节。

Synopsis

The story takes place in the barren desert which is a military restricted zones where live a large number of aliens (A). These alien creatures were captured by human beings in the early time for the biochemical experiment, but then were kept in this area. Human beings have promised them that they would go back home one day. However, the essence of the disinfection treatment on the aliens by human is a massacre in batches. The horrible fact has finally been exposed but it is too late.

Biography of Director

Li Qinnan was born in 1991 in Nantong, Jiangsu Province. Li graduated from Animation Department, China Academy of Art in 2014. Li's work got short-listed of an animation forum in China and received bronze-prize in graduate student works of China Academy of Art.



46

李子阳 Li Ziyang

作品名称: 《由甲档案》

导演: 李子阳

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 李子阳

美术: 李子阳

音乐: 来源于网络

片长: 5分06秒

Title: *Yuezha Files*

Director: Li Ziyang

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Li Ziyang

Design: Li Ziyang

Music: from web

Length: 5 mins 6 secs

作品介绍

“由甲”(yú ē zhá)又名蟑螂, “由甲档案”是一组分别从历史、社会价值以及生活习性三个方面介绍这种传奇生物影片。作品的主旨在于希望能从另一个角度去看待一些被公认为邪恶、肮脏、低劣的事物, 突出批判性思维的重要性。

导演简历

李子阳, 23岁, 1991年出生于广东, 2014年6月毕业于江南大学数字媒体艺术专业获学士学位。

Synopsis

Yue zha also known as cockroach, is the name of a set of films taking this insect as the center from the aspect of history, social values and lifestyle respectively. The aim of the work is to see the things that have been identified as evil, filthy and poor by the public opinion from a different perspective, highlighting the significance of critical thinking.

Biography of Director

Li Ziyang is 23 years old. He was born in 1991 in Guangdong Province, China. He graduated from the School of Digital Media, Jiangnan University in June, 2014.



47

林昊德 Lam Ho Tak

作品名称: 《不知与未知》

导演: 林昊德

制片: 林昊德

国家 / 地区: 香港

创作时间: 2013

编剧: 林昊德

音乐: Mak Ho Nin

片长: 9分35秒

Title: *The Untold & Unseen*

Director: Lam Ho Tak

Producer: Lam Ho Tak

Country/Area: Hong Kong

Year of Production: 2013

Screenplay: Lam Ho Tak

Music: Mak Ho Nin

Length: 9 mins 35 secs

作品介绍

工作只为了吃饭,吃饭只为了工作。身体变得像个没有灵魂的机器。究竟我们是在生活,还是在生还?

导演简历

林昊德,于香港出生及长大,毕业于香港城市大学创意媒体学院修读创意媒体(荣誉)文学士学位课程。2011 获入选瑞士 shnit 国际电影节纪录片竞赛部分,入选 2011 普林斯顿学界电影及录像节和获颁第十二届 Adobe® 卓越设计大奖。

Synopsis

We work only for eating; we eat only for working. Just like a soulless machine. Ultimately, are we actually fighting for a better life or fighting for survival in this world.

Biography of Director

Lam Ho Tak was born and grew in Hong Kong. He got BA degree from the School of Creative Media, City University of Hong Kong. His work selected by shnit international short film festival, Swiss in 2011; 2011 film and video festival, Princeton; and received 12th Adobe Design Achievement Awards.



48

林文强 Lin Wenqiang

作品名称: 《定律》

导演: 林文强

制片: 林文强

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 林文强

美术: 林文强

音乐: 黎红霞

片长: 2分28秒

Title: *Law*

Director: Lin Wenqiang

Producer: Lin Wenqiang

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Lin Wenqiang

Design: Lin Wenqiang

Music: Li Hongxia

Length: 2 mins 28 secs

作品介绍

描述了一个人从小到大的过程,他的想象力与自由如何被现实所割断摧毁,而这样的人生似乎代代相传。

导演简历

林文强,广州市暨南大学艺术学院大四动画专业学生。大二所做的第一部动画短片《老人与死神》入围 2013 年智利国际动画节。

Synopsis

It describes the process of a man's growing up, and how his imagination and freedom are destroyed gradually by the reality. And such kind of life seems to be handed down from generation to generation.

Biography of Director

Lin Wenqiang is senior student from the School of Art, Jinan University. When Lin was a sophomore, his first animation film *The Old Man and the God of Death* was selected by Festival Chilemonos 2013.



49

刘豪格 Liu Haoge

作品名称: 《无花果与宇宙大爆炸》

导演: 刘豪格

制片: 刘豪格

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 刘豪格

美术: 刘豪格

音乐: 刘豪格

片长: 5分7秒

Title: *The Fig and The Big Bang*

Director: Liu Haoge

Producer: Liu Haoge

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Liu Haoge

Design: Liu Haoge

Music: Liu Haoge

Length: 5 mins 7secs

作品介绍

用四部分不同场景的故事用梦境中不断更换主人公的处境三个空房间是主人在不同面对如梦的事,但每个事都流露对现实的反应,电视内容,老人倒地,小小人的预言,人的升华,以及被树缠绕的无人城市虽然是梦但现实痕迹不停的流露出来,串联出一个来自封闭空间的人在世间走一路而淡然回到自己的世间。

导演简历

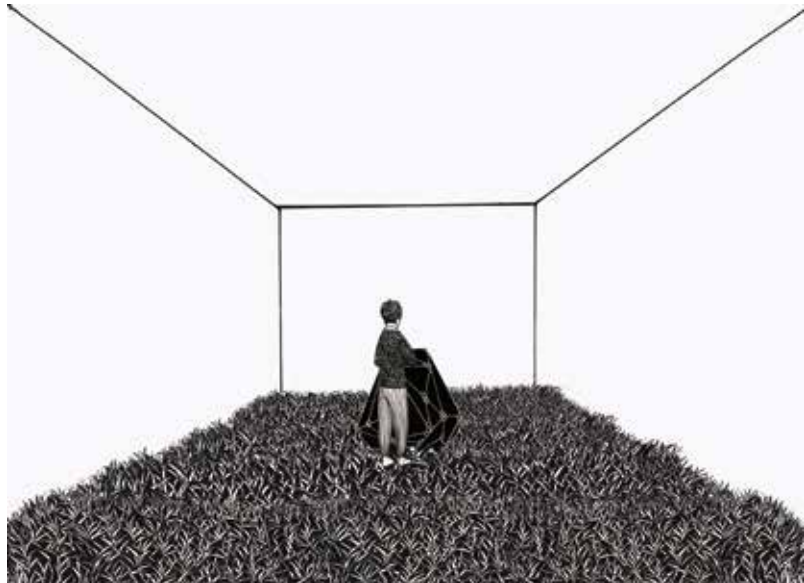
刘豪格, 22岁, 湖南湘潭人。毕业于四川美术学院, 现工作于北京和重庆。

Synopsis

The work uses four stories taking place in different dreams, constantly changing the situations of the hero. Every dream, every story is the reflection of the reality. The TV programs, the falling down of the old men in the street, the prediction of tiny person, the sublimation of human beings, as well as the city twined by trees without citizens, all these, though are dreams, the trace of the reality has been outpoured continuously, representing that a man from a confined space returns to his own world after a calm mortal life.

Biography of Director

Liu Haoge is 22 years old. He was born in Xiangtan, Hunan Province. He graduated from Sichuan Fine Arts Institute. He works in Beijing and Chongqing.



刘莎 Liu Sha

作品名称: 《河灯》

导演: 刘莎

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 刘莎

美术: 刘莎

音乐: 章宇光

片长: 5分40秒

Title: *Light River*

Director: Liu Sha

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Liu Sha

Design: Liu Sha

Music: Zhang Yuguang

Length: 5 mins 40 secs

作品介绍

一个居住在河边的孤独拾荒人, 有一日拾得一个河灯, 在寻找放灯人的路上遭遇了一系列离奇事件。我为了这些事件设计了一些隐喻, 反映了一个阶段我对于爱情、事件、理想等问题的思考和寻求解药。

导演简历

刘莎, 26岁, 笔名轩语。生于河北。2013年毕业于中央美术学院。毕业后主要从事动画设计。

Synopsis

A lonely scavenger lives along the river band. One day, he picks up a river light. During the process of looking for the owner of the light, he comes across a series of strange things. I design some metaphors for the events, illustrating my thoughts on love, affairs and ideals and some solutions at this moment.

Biography of Director

Liu Sha is 26 years old, her pseudonym Xuanyu, born in Hebei Province. She graduated from Central Academy of Fine Arts in 2013. After graduation, she is engaged in Motion Graphic design.



刘书亮 Liu Shuliang

作品名称: 《凝视》

导演: 刘书亮

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 刘书亮、陈曦

美术: 刘书亮

音乐: 张萱

片长: 7分30秒

Title: *In the zoetrope*

Director: Liu Shuliang

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Liu Shuliang, Chen Xi

Design: Liu Shuliang

Music: Zhang Xuan

Length: 7 mins 30 secs

作品介绍

一个人窥视着他人的生活，最终却发现他看到的只不过是自己。

这是一部向电影理论致敬的动画短片。“凝视”本身就是电影美学的关键概念，是“看与被看”关系的重要表述。《凝视》中对形式主义电影美学的“画”论、现实主义电影美学的“窗”论和精神分析电影美学的“镜”论分别做了强调，尤其是“镜”。电影是一面镜子，让人重返拉康所说的镜像阶段。而这种镜恋，在一定程度上也是自恋的。《凝视》里男人头上的水仙花是对自恋的象征，来自希腊神话中的纳西索斯。

导演简历

刘书亮，27岁，独立动画人，中国传媒大学2011级动画学硕士毕业生，2014级动画艺术学在读博士生，动画学者，“动画学术趴”创始人。

Synopsis

One peeps in the lives of others, finding out what he observes is he himself. This work can be regarded as a salute to film theory. The “gaze” is originally an important cinematic conception, representing the relation between “to see” and “being seen”. The Gaze emphasizes the “picture” theory in the formalist aesthetics of movies, the “window” theory in the realistic aesthetics of movies and the “mirror” theory in the psychoanalysis aesthetics of movies respectively, especially the last one. A movie is a mirror, asking people to go back to Jacques Lacan’s mirror phase. The love towards the mirror, to some degree, is also a kind of narcissism. In The Gaze, the daffodil on the man’s head is definitely the symbol of narcissism rooted in the Greek Mythology.

Biography of Director

Liu Shuliang is 27 years old, independent animation maker, animation scholar, founder of “Animation Academy Party”. Liu graduated with M.A in animation from Communication University of China in 2011. In 2014, he continues his studies for PhD degree in animation art.



刘文雯, 崔莹 Liu Wenwen, Cui Yun

作品名称: 《食能岛》

导演: 刘文雯

联合导演: 崔莹

制片: 刘文雯、崔莹

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 崔莹

美术: 刘文雯

音乐: 崔晨

片长: 3分7秒

Title: *Energy-Eating Island*

Director: Liu Wenwen

Co-Director: Cui Yun

Producer(s): Liu Wenwen, Cui Yun

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Cui Yun

Design: Liu Wenwen

Music: Cui Chen

Length: 3 mins 7secs

作品介绍

讲述生活在一个四面环海的小岛上的父女，在一个特殊日子的黎明前进入岛的地下四层进行能量球的采集，帮助小岛的母体大怪进行新的生命的出生。原来这个岛是个生物，大伙们齐心协力的采集能量是为了新的小岛的重生！能量球内破出一个小岛来，小岛在大伙的帮助下，逐渐苏醒。太阳渐渐升起，阳光照耀下，小岛开始了新的活力与重生。

导演简历

刘文雯，28岁，曾就读于广州美术学院附中，本科毕业于广州美术学院数码艺术系动画专业，2013年毕业于广州美术学院视觉与动漫学院设计艺术学方向，获硕士学位，现执教于广州美术学院视觉与动漫学院数娱专业。崔莹，28岁，2013年获得广州美术学院研究生学士学位。

Synopsis

The short animation depicts the life of a father and a daughter on an island surrounded by sea. On a very special day, before dawn they enter into the fourth floor underground in the island to collect the energy ball which could help the maternal monster of the island to give birth to new lives. In fact, the small island is a living creature. And all the people work together to help the island to be reborn. The energy ball breaks out a new island. With the help of everyone, the baby island gradually regains consciousness. The sun rises, shining above. The island has been refreshed.

Biography of Director

Liu Wenwen is 28 years old, once studied in the affiliated high school of Guangzhou Academy of Fine Arts. She graduated with B.A in animation from Guangzhou Academy of Fine Arts. In 2013, she got M.A in the same university. Now, she works in the Department of Visual Art and Animation of Guangzhou Academy of Fine Arts. Cui Yun is 28 years old. She got a master’s degree from Guangzhou Academy of fine Arts in 2013.



卢晨 Lu Chen

作品名称: 《盲》

导演: 卢晨

制片: 韩晖

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 卢晨

美术: 卢晨

音乐: 施政

片长: 4分31秒

Title: *Blind*

Director: Lu Chen

Producer: Han Hui

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Lu Chen

Design: Lu Chen

Music: Shi Zheng

Length: 4 mins 31 secs

作品介绍

《盲》是一部关于成长、情感、困惑的实验动画短片。影片主要讲述了在父权主义之下，女孩与父亲之间微妙的情感变化，表达了在成长过程当中，女性渴望得到自由、平等和关怀。

导演简历

卢晨，24岁，1990年出生于中国江苏，2012年毕业于中国美术学院，获得学士学位，现居住和工作于杭州，主要研究方向是实验动画。

Synopsis

Blind is a short experimental animation centered on growth, emotion and confusion. The animation, against the backdrop of patriarchy, provides insights into the subtle emotional changes between the girl and her father and reflects the common craving of females for freedom, equality and care in their lifetime.

Biography of Director

Lu Chen is 24 years old. She was born in 1990 in Jiangsu Province and graduated from China Academy of Art with BFA in 2012. She currently lives and works in Hangzhou. She mainly researches in Experimental Animation.



54

罗文乐、江康泉 Law Man-lok, Kong Khong-chang

作品名称: 《疯狂熊猫人》

导演: 罗文乐、江康泉

国家 / 地区: 香港

创作时间: 2013

片长: 3分02秒

Title: *The Crazy Pandaman*

Director: Law Man-lok, Kong Khong-chang

Country/Area: Hong Kong

Year of Production: 2013

Length: 3 mins 2 secs

作品介绍

昔日的街道上，穿插着拾纸皮婆婆，蛊惑老板，劳气妈妈，熊猫人的传说。小社区里的儿时回忆，是幻想还是现实？长大后已不可追，我们且让主人翁娓娓道来。

导演简历

罗文乐，香港中文大学艺术系文学士（2001）、英国伦敦大学金史密斯学院艺术硕士（2007）。香港艺术组织“政艺小组”及“活化厅”成员。

Synopsis

In the old days, the streets were full of different kinds of people. There were granny who picking up cardboard, tricky boss, pushy mother, and also the legend of Pandaman. Are these childhood recollections from a little neighbourhood a figment of the imagination – or reality? We would never know, Let us listen to the story that the main character spell out gradually.

Biography of Director

Law Man-Lok has BA degree from the Chinese University of Hong Kong (2001); MFA, Goldsmiths College, University of London (2007). He co-founded art organization "Political Art Group" and "Wooferten" with artist with similar interest.



55

毛雅丹 Mao Yadan

作品名称: 《晚安》

导演: 毛雅丹

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 毛雅丹

美术: 毛雅丹

音乐: 毛雅丹

片长: 3分39秒

Title: *Good Night*

Director: Mao Yadan

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Mao Yadan

Design: Mao Yadan

Music: Mao Yadan

Length: 3 mins 39 secs

作品介绍

这部短片表达的是一位母亲面临自己生病即将死去的孩子时内心的情绪挣扎。母亲面临逝去的小孩，苦苦追寻孩子的身影，却四处遭遇阻拦。但是仍然不放过一线希望，拼尽全力追赶孩子的身影，母爱让生命获得了重生。

导演简历

毛雅丹，26岁，出生于湖南常德，2011年毕业于中国美术学院动画专业（三维方向）。2014年毕业于中国美术学院传媒动画学院（硕士研究生）。现为苏州大学艺术学院教师。

Synopsis

This short film expresses the struggling emotion of a mother when facing her dying child. The mother suffers the possibility of losing her child, searching hard for her child. But she has been rebuffed time after time. But she never gives up the hope, sparing no effort. Finally, the great love gives a rebirth to the child.

Biography of Director

Mao Yadan is 26 years old. She was born in Changde, Hunan Province. She graduated from animation major of China Academy of Art (CAC) in 2011 and the School of Animation, CAA in 2014. She works for the School of Art, Soochow University.



扎林·沙拉希 Zarin Salahi

作品名称: 《向休息区靠近》

导演: 扎林·沙拉希

国家 / 地区: 伊朗

创作时间: 2014

片长: 2分17秒

Title: *Approaching Rest Area*

Director: Zarin Salahi

Country/Area: Iran

Year of Production: 2014

Length: 2 mins 17 secs

作品介绍

这部影片拍摄的是从街道上一辆车的侧窗向外望去的匆匆一瞥。这辆车已经行驶了多久，还要多久才能到达目的地，我们无从得知。观者被动的坐在车内紧凑的空间里看着外面开阔的景象。

导演简历

扎林·萨拉希（1984年生于伊朗）是一名画家和影像艺术家。她2007年于德黑兰 Alzahra 大学获取绘画本科学位。2011年，获硕士学位。

Synopsis

This film is a short glance from the side window of a vehicle in the road. It is not known that for how long the vehicle was driving in this road and how long it would take to get to its destination. The viewer is passively seated in the tightly closed space of the car's interior and is watching the vast spectacles outside.

Biography of Director

Zarin Salahi (b.1984, Iran) is a painter and video artist. She graduated in 2007 with B.A in painting from Alzahra University in Tehran. In 2011 she got M.A in painting from Alzahra University.



尚亚伟 Shang Yawei

作品名称: 《不毛之夜》

导演: 尚亚伟

联合导演: 张源、魏婷

制片: 韩晖、黄大伟

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013-2014

编剧: 尚亚伟

美术: 尚亚伟、张源、魏婷

音乐: 海艺音乐工作室

片长: 7分40秒

Title: *Bleak Night*

Director: Shang Yawei

Co-Director(s): Zhang Yuan, Wei Ting

Producer(s): Han Hui, Huang Dawei

Country/Area: China

Year of Production: 2013-2014

Screenplay: Shang Yawei

Design: Shang Yawei, Shang Yawei

Music: Haiyi Music Studio

Length: 7 mins 40 secs

作品介绍

夜深人静的晚上, 小男孩看一本有关怪物的恐怖书看得毛骨悚然, 正当他想睡觉的时候, 一只壁虎出现了, 他非常害怕壁虎, 但又想尽办法想捉住壁虎。一次次失败之后, 他越来越害怕, 渐渐的, 壁虎在他心里变成巨大的心里阴影, 最终变成一个怪物, 以致于他神情恍惚, 在分不清噩梦和现实的混乱中, 自己变为一个壁虎, 被狰狞恐怖的人类玩弄追杀……

导演简历

尚亚伟, 24岁, 2014年毕业于中国美术学院动画系。

张源, 23岁, 2014年毕业于中国美术学院动画系。

魏婷, 23岁, 2014年毕业于中国美术学院动画系。

Synopsis

When all is quiet at dead of night, a boy is reading a horror book about the monsters. When he wants to sleep, a gecko suddenly appears which makes the little boy hardly fall asleep. He is very scared of the gecko, but he tries every possible way to catch it. After numerous failures, he becomes more and more frightening. And gradually, the gecko turns out to be a giant shadow in his heart, becoming a monster. Then, the poor boy is in a trance condition so that he even could not tell the reality from the nightmares. Finally, he himself turns to a gecko and is chased and played by ferocious human beings.

Biography of Director

Shang Yawei is 24 years old. He graduated from animation department of China Academy of Art in 2014.

Zhang Yuan is 23 years old. She graduated from animation department of China Academy of Art in 2014.

Wei Ting is 23 years old. She graduated from animation department of China Academy of Art in 2014.



孙磊 Sun Lei

作品名称: 《零零零一年》

导演: 孙磊

制片: 孙磊

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 孙磊

美术: 孙磊

音乐: 林科

片长: 6分5秒

Title: *0001*

Director: Sun Lei

Producer(s): Sun Lei

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Sun Lei

Design: Sun Lei

Music: Lin Ke

Length: 6 mins 5 secs

作品介绍

宇宙在不断立体扩张, 经过分裂爆炸后是一个全新的空间和一个新的开始 0001年, 而我们就是到了这里人, 地球还会继续平行存在, 在这个星球上无论是意识或者是形体都将是一次质的飞跃, 在无意识或潜意识状态会回忆起零星的前世的记忆。

导演简历

孙磊, 34岁, 2008年毕业于中国美术学院新媒体系, 现工作生活于北京。

Synopsis

The universe keeps volumetric expanding and after the explosive fission it becomes a brand new space with a new beginning of time: year 0001. However, we arrive in this new era and the earth will still exist in parallel. It is a qualitative leap for the planet no mater in consciousness or in form. The unconscious or subconscious state would arouse the fragmented memory of the past.

Biography of Director

Sun Lei is 34 years old. He graduated from New Media Department of China Academy of Art in 2008. He works and lives in Beijing.



谭和平 Tan Heping

作品名称: 《P小姐》

导演: 谭和平

制片: 谭和平

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 谭和平

美术: 谭和平

音乐: SBTRKT :Gamalena/Heatwave Wally

Badarou: Vesuvio Solo/ MT. Fuji and the

Mime Scott Tuma:San Luis Free 2e

片长: 7分25秒

Title: *Miss P.*

Director: Tang Heping

Producer(s): Tang Heping

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Tang Heping

Design: Tang Heping

Music: SBTRKT :Gamalena/Heatwave Wally

Badarou: Vesuvio Solo/ MT. Fuji and the

Mime Scott Tuma:San Luis Free 2e

Length: 7 mins 25 secs

作品介绍

当童真被一点点地吞噬，青春期的少女逐渐对物欲、情欲、身体等各方面都产生了难以压抑的疯狂幻想与强烈的好奇心。本片讲述的是青春期少女在成长过程中的心理躁动和情感的冲突变化，“表人格”的蚂蚁和“里人格”的红裙女孩在这个流动交织的奇异空间里共同碰撞出一个矛盾而完整的我。

导演简历

谭和平，23岁，生于广东广州。2014年毕业于广东外语外贸大学视觉传达专业。

Synopsis

When the innocence has been devoured gradually, the young girls in adolescence begin to show their compulsive fantasy and strong curiosity towards materials, lust and body. This film depicts the mental restlessness and emotional conflicts of a young girl during her adolescence. The outer-personality represented by the ant and the inner-personality by the girl in red dress collide and contribute to a contradictory but complete ego in the flow of the peculiar space.

Biography of Director

Tan Heping is 23 years old. She was born in Guangzhou, Guangdong Province. She Graduated from Guangdong University of Foreign Studies, and her major is Visual Communication Design.



汤国 Tang Guo

作品名称: 《墟》

导演: 汤国

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 汤国

美术: 汤国

音乐: 汤国

片长: 13分15秒

Title: *The Rhyme of Ruins*

Director: Tang Guo

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Tang Guo

Design: Tang Guo

Music: Tang Guo

Length: 13 mins 15 secs

作品介绍

《墟》源于我亲身经历的那场大水。拍摄对象的材料取自枯枝残叶等组合。自己用哼鸣，仿“啸歌”的方法，直抒胸中忧怨，放声长啸，超越尘俗，藐视权贵，在魏晋时期流行。小舟在“天空中驾风遨游，不知将停留何处；飘然惆怅呀，独立长空，弃尘世，升天成仙了”……

导演简历

汤国，59岁，出生于中国江苏，1989年毕业于南京艺术学院美术系，曾在中央工艺美院书籍装帧系学习，现任江苏省作家协会《钟山》杂志美术编辑。

Synopsis

The Rhyme of Ruins originates from the flood I experienced before. The work is made of natural materials, such as dead branches and dead leaves. I dubbed the video using a traditional style of chanting, Xiao Ge, to express complex emotions of casualness and discontent. Xiao Ge is very popular in Wei Jin period, it means expressing one's bottom thoughts, without caring worldly opinions. And here my small boat "float freely in the sky, not knowing where to land; it is so tiny in the grand sky, abandoning secular world for being immortal in heaven".

Biography of Director

Tang Guo is 59 years old. He was born in Jiangsu Province, China. He graduated in fine arts from Nanjing College of Art, once studied in the Central Technology Academy of Fine Arts, for bookbinding. Now he works for "ZhongShan" Magazine as the art editor under the writers association.



田晓磊 Tian Xiaolei

作品名称: 《关系》

导演: 田晓磊

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

音乐: 秦珂

片长: 11分7秒

Title: *The Relationship*

Director: Tian Xiaolei

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Music: Qin Ke

Length: 11 mins 7 secs

作品介绍

我尝试描绘痛苦, 没有明确的逻辑, 也没有解决的办法。欲望之手在人的身体上不断增长, 像翅膀却无法飞翔。人们相互束缚, 相互挣扎, 一次又一次, 一生又一世。爱欲高悬在空中, 孤独而脆弱, 爱欲过后却回到一粒灰尘。人对自己的肉体恋恋不舍, 可能这只是无数次生命中的一件衣裳。动物们冷静的观看着这一切的发生与结束, 尽管它们自己以为成了祭品。

导演简历

田晓磊, 32岁, 出生于北京。2007年毕业于中央美术学院数码媒体专业, 学士学位, 现生活于北京。

Synopsis

I try to describe the pain, but there is no clear logic, nor a solution. The hand of desire grows on the human body, like wings but it cannot help us fly. People mutually limit one another, struggle, again and again, life after life. Love hung in the sky, lonely and fragile; after lust, we turn back into a grain of dust. People are reluctant to part with their own body, but the body may be t a piece of clothes in countless lives. Animals calmly watch the whole procedure, despite their own has to become the sacrifice.

Biography of Director

Tian Xiaolei is 32 years old. He was born in Beijing. He got a BA degree in digital media major from Central Academy of Fine Arts in 2007. He lives and works in Beijing.



62

王博彦 Wang Boyan

作品名称: 《旅程》

导演: 王博彦

制片: 王博彦

国家 / 地区: 台湾

创作时间: 2014

编剧: 王博彦

美术: 王博彦

音乐: Tsung-Han Hsieh

片长: 6分37秒

Title: *The Voyage*

Director: Wang Boyan

Producer(s): Wang Boyan

Country/Area: Taiwan

Year of Production: 2014

Screenplay: Wang Boyan

Design: Wang Boyan

Music: Tsung-Han Hsieh

Length: 6 mins 37 secs

作品介绍

《旅程》是一首画面感极强的诗歌, 丰富的象征让我们的思绪随着时间和空间一起遨游。《旅程》这个作品将线性时间概念和环形时间概念相结合, 尝试使观者能体会到永恒轮回中的生与死。这首视觉诗歌也可以被看作是一首歌颂生育的颂歌或者是弗洛伊德式对梦境有着大胆解析的描述。

导演简历

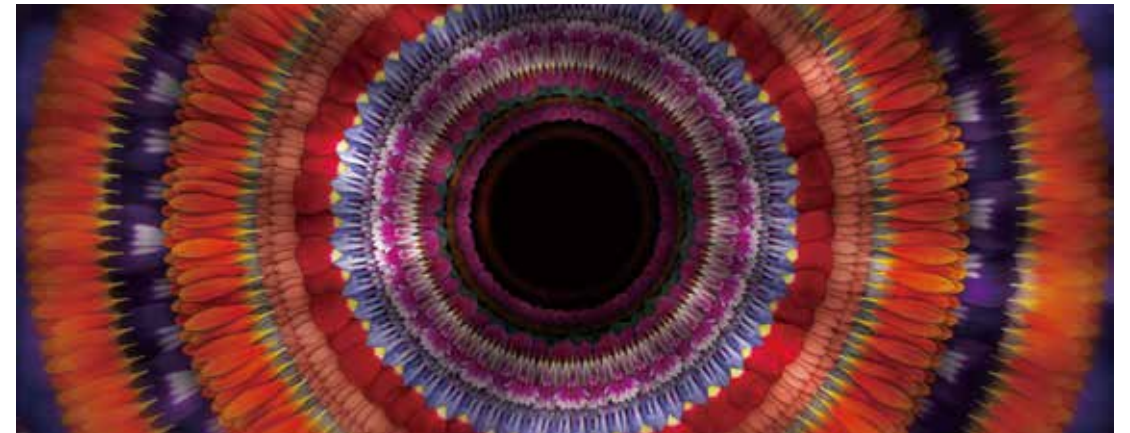
王博彦, 1987年生于台湾台中市, 目前就读于台北艺术大学新媒体艺术系硕士班。作品曾入选巴西国际电子语言艺术节、日本札幌国际艺术节与许多国际动画影展及短片影展放映。

Synopsis

“The Voyage” is a visual poem rich in symbols that brings to mind a journey through space and time. By combining the linear and circular concepts of time, “The Voyage” attempts to enable viewers to experience the eternal cycle of births and deaths. The visual poem can also be considered as an ode to fertility or as a description of dreams that are opened for daring Freudian interpretations.

Biography of Director

Wang Boyan was born in 1987 in Taichung, Taiwan. Wang is studying his master course at the Department of New Media Art, Taipei National University of Art. National Wang's works were selected by Electronic Language International Festival, Brazil; Sapporo International Art Festival 2014, Japan and many international animation festivals.



63

王琳慧 Wang Linhui

作品名称: 《动画园》

导演: 王琳慧

制片: 王琳慧

国家 / 地区: 美国

创作时间: 2014

编剧: 王琳慧

美术: 王琳慧

音乐: David Anquetin

片长: 2分21秒

Title: *Animation Zoo*

Director: Wang Linhui

Producer(s): Wang Linhui

Country/Area: USA

Year of Production: 2014

Screenplay: Wang Linhui

Design: Wang Linhui

Music: David Anquetin

Length: 2 mins 21 secs

作品介绍

今天是星期五。在五号工作室里, 动画师聚在一起讨论今晚吃什么。由于来自不同的国家和文化背景, 所以在他们达成共识之前恐怕要等上好一会了。

导演简历

王琳慧, 2011年毕业于中国传媒大学, 现就读于南加州大学动画研究生院。

Synopsis

Today is Friday. In studio five animators met together to discuss what to eat tonight. Because of coming from different countries and cultural background before they could get a good conclusion an argument seemed to happen.

Biography of Director

Wang Linhui graduated from Communication University of China Bachelor Of Arts Animation in 2011. Wang is studying at University Of Southern California Graduate student Animation.



64

王茜濡 Wang Xiru

作品名称: 《蛻》

导演: 王茜濡

制片: 王茜濡

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 王茜濡

美术: 王茜濡

音乐: 祝子

片长: 5分28秒

Title: *Exuvium*

Director: Wang Xiru

Producer(s): Wang Xiru

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Wang Xiru

Design: Wang Xiru

Music: Zhu Zi

Length: 5 mins 28 secs

作品介绍

怀着对生活、爱情的美好向往, “她”离开宁静的乡村, 来到繁华都市追寻心中的梦想。然而残酷的生存压力将她裹挟, 在无力抗拒的时代洪流面前, 她的青春梦想遭遇的是荒诞与无奈, 并彻底地迷失了自我, 陷入爱与欲、灵与肉的挣扎, 梦想随之幻灭。但根植于内心深处的美好, 花和猫的灵魂始终在向她招唤, 让她得以摆脱一切外物的纠葛, 找回了原本属于自己, 但已不是“自己”的自我。

导演简历

王茜濡, 37岁, 2003年9月攻读四川美术学院影视动画学院动画艺术专业硕士学位研究生。2006年7月留校任教, 现为四川美术学院影视动画学院专业教师。

Synopsis

With the great expectation of life and love, “SHE” leaves the tranquil country and comes to the busy city to pursue her dream. But the cruel living pressure devours her. Facing the irresistible flood of time, her dreams encounter the absurdity and helplessness. She is totally lost, falling into the struggle between love and lust, soul and flesh. The dreams have never been realized. But the beauty rooted in the heart has been summoned by the soul of flowers and cats. With the help of the flowers and cats, she gets rid of the external entanglement. And finally she finds back the ego that belongs to her but never equals herself.

Biography of Director

Wang Xiru is 37 years old. In September 2003, she studied Sichuan Fine Arts Institute majoring in Animation Art for M.A. In July 2006, she began to teach in the department of Animation from Sichuan Fine Arts Institute.



65

王祎坤 Wang Yikun

作品名称: 《勺子》

导演: 王祎坤

国家 / 地区: 日本

创作时间: 2014

片长: 3分57秒

Title: *Spoon*

Director: Wang Yikun

Country/Area: Japan

Year of Production: 2014

Length: 3 mins 57 secs

作品介绍

一个小男孩在吃早饭的时候把勺子掉到地上了。当他正要尝试将勺子拾起的时候, 他被扔进了另一个完全不同的世界。这样他就开始了寻找勺子的冒险活动。

导演简历

王祎坤, 1989年生于中国上海。2011年毕业于复旦大学上海视觉艺术学院。现就读于东京艺术大学映像研究科。

Synopsis

A boy's spoon falls on the floor when he is having a breakfast. The moment he is trying to pick it up, the boy is thrown into the different world. There he begins the adventure to take his spoon back.

Biography of Director

Wang Yikun was born in 1989 in Shanghai, China. He graduated from Shanghai Institute of Visual Art, Department of Animation in 2011. He is studying at Tokyo University of the Arts, Graduate School of Film and New Media, Department of Animation from 2013.



王颖琦 Wang Yingqi

作品名称: 《乌贼是半个外星人》

导演: 王颖琦

制片: 英国皇家艺术学院

国家 / 地区: 英国

创作时间: 2014

编剧: 王颖琦

美术: 王颖琦

音乐: Dimitrois Ntontis

片长: 7分53秒

Title: *Squids Are Part Alien*

Director: Wang Yingqi

Producer(s): Royal Collgeg of Art

Country/Area: UK

Year of Production: 2014

Screenplay: Wang Yingqi

Design: Wang Yingqi

Music: Dimitrois Ntontis

Length: 7 mins 53 secs

作品介绍

故事是关于恶意对于善意的报复, 讲述人的本性: 自私的大众, 对于弱势的小众的索取与伤害。

导演简历

王颖琦, 2008—2010年, 广州美术学院视觉与传达本科; 2010—2012年, 于英国中央圣马丁艺术学院平面设计插画方向一等毕业生毕业; 2012—2014年于英国皇家艺术学院。

Synopsis

The story is about the malicious retaliation reacting to the goodwill. The human nature is the selfishness, and the soliciting of advantages from the weak minority.

Biography of Director

Wang Yinqi, 2008-2010, Visual Communication, Guangzhou Academy of Fine Art, China; Graphic Design, Specialised in Illustration, Central Saint Martins- University of the Arts London. Awarded in 1st Class 2010-2012; Animation, Royal College of Art 2012-2014.



卫诗磊 Wei Shilei

作品名称: 《补色》

导演: 卫诗磊

制片: 卫诗磊

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 卫诗磊

美术: 卫诗磊

音乐: 刘海洋、商桑

片长: 9分25秒

Title: *A Supplementary Color*

Director: Wei Shilei

Producer(s): Wei Shilei

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Wei Shilei

Design: Wei Shilei

Music: Liu Haiyang, Shang Sang

Length: 9 mins 25 secs

作品介绍

一个我幻想出来的动画角色与我一样也是一位动画作者,在他的新片中的那个角色刚一上来就被他人格分裂出的另外两个自我(小红人和小蓝人)谋杀了,而天生对立的小红人和小蓝人却同时爱上了另外一个黄色爱神般的自我——小黄人。危机在三人热烈欢快的舞蹈中爆发,红色和蓝色的人格互相杀死了对方之后在大海中形成了一个红蓝混合的人格,终于红、蓝、黄格可以在两人世界的和谐中相处了。而那个由我创造出的动画角色创作出来的动画故事,终于在他一个人的掌声中结束了。

导演简历

卫诗磊,29岁,原籍山西太原。毕业于北京航空航天大学,独立动画作者。

Synopsis

The animated character imagined by me is also an animator. In his new work, when the character appears it has been murdered by the affiliated two egos of the animator himself (red man and blue man). Red man and blue man are mutual enemies, but they fall in love with yellow man who is an Aphrodite-like ego. The crisis breaks out in the cheerful dance of the three. Red and blue kill each other and they become a combined personality. And finally, red, blue and yellow could peacefully get along with each other in the world of two. The story made by the animator created by me reaches its end with his own applause.

Biography of Director

Wei Shilei is 29 years old. His original family home is Taiyuan, Shanxi Province. He graduated from Beihang University. He is an independent animation artist.



吴启忠、吴子晴 Ng Kai Chung, Ng Tsz Ching

作品名称: 《逆石潭》

导演: 吴启忠、吴子晴

联合导演: 吴启忠、吴子晴

制片: 吴启忠

国家 / 地区: 香港

创作时间: 2013

编剧: 吴启忠

音乐: Kelvin Lau

片长: 13分23秒

Title: *Tale of Rebellious Stone*

Director: Ng Kai Chung, Ng Tsz Ching

Co-Director(s): Ng Kai Chung, Ng Tsz Ching

Producer(s): Ng Kai Chung

Country/Area: Hong Kong

Year of Production: 2013

Screenplay: Ng Kai Chung

Music: Kelvin Lau

Length: 13 mins 23 secs

作品介绍

一颗石头,被信仰规条琢磨。表面磨得无瑕。本质却磨不平,愈费心抚平,愈想放纵性情,本性顽逆的石头,已渐渐按捺不住。

导演简历

吴启忠,2011年修读香港城市大学创意媒体文学士课程。在学期间曾赴纽约一制作公司暑期实习。毕业后与朋友成立制作公司 PaperBox Creations Limited。

吴子晴,在香港城市大学修读城市大学创意媒体文学士课程,并于2014年夏天毕业。她以动画师的身份参与制作《逆石潭》。

Synopsis

A stone,with its unflawed surface,was carved and polished by beliefs and rules,yet the core is raw.The more eager you try to smoothen it, the more eager it indulges itself. Its untamed nature is no longer to be restrained.

Biography of Director

Ng Kai Chung studied at Creative Media of City university of Hong Kong.During 2012 summer, he took an Internship in New York "The Studio". After graduation, he grouped with his classmates and set up company "PaperBox Creations Limited".

Ng Tsz Ching is studying at Creative Media of City university of Hong Kong and will graduate in 2014 summer. She was involved the production of "Tale Of Rebellious Stone" as the main animator.



吴祥 Wu Xiang

作品名称:

《虚空与正在消解、融化与毁灭的时间现象》

导演: 吴祥

制片: 吴祥、张帆

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 吴祥

美术: 吴祥

音乐: 吴祥

片长: 4分13秒

Title: *Vacant Space and the Dissolving, Melting and Destroying Time-Dependent Phenomenon*

Director: Wu Xiang

Producer(s): Wu Xiang, Zhang Fan

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Wu Xiang

Design: Wu Xiang

Music: Wu Xiang

Length: 4 mins 13 secs

作品介绍

录像意识形态和时空显现的物质载体。身体的死亡，灵魂似乎并未消失，死亡只是属于人类意识幻觉。个人意识即有宇宙存在，生命、生物将是世界的中心。时间是人类意识的工具，又是一种纯粹的抽象，纯粹的观念。“地狱”隐喻着不可治愈的现代疾患、意识形态的操控和资本的侵蚀。

导演简历

吴祥，25岁，1989年10月19日出生于中国湖南省冷水江市，2014年毕业于中国美术学院版画系。

Synopsis

The video is the material carrier of the ideology and displayed space and time. In the death of body, the soul seems never disappear. The death only belongs to the illusion of human beings. Individual consciousness agrees the existence of the universe. The life and living creatures are the center of the world. Time is the tool of human consciousness, but it is a purely abstract concept. "Hell" is the metaphor referring to the incurable modern illness, the manipulation of ideology and the erosion of capital.

Biography of Director

Wu Xiang is 25 years old. He was born in October 19, 1989 in Lengshuijiang, Hunan Province. He graduated from Print-making Department of China Academy of Art in 2014.



吴晓蒙 Wu Xiaomeng

作品名称: 《绿眼》

导演: 吴晓蒙

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 吴晓蒙

美术: 吴晓蒙

音乐: Iron cream

片长: 3分32秒

Title: *Green Eye*

Director: Wu Xiaomeng

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Wu Xiaomeng

Design: Wu Xiaomeng

Music: Iron cream

Length: 3 mins 32 secs

作品介绍

主人公油油住在深深的海底，这里只有黑白两个颜色，有一天他上岸发现小岛上的人都是色彩艳丽的毛毛人。于是他决定改变自己，学习他们的装扮，学习他们的舞步，却发现始终无法融入毛毛人，最后还被嘲笑奚落。小鸟发现了哀伤的油油，睁开了绿眼睛，把它一口吞了进去。油油好像穿过了一条长长的隧道，又回到了小小星球的底端，发出咕噜一声满意的鸣咽，开始了在海底上的新的一天。

导演简历

吴晓蒙，25岁，2011年毕业于中国美术学院上海设计学院多媒体网页设计专业，2014年获得中国美术学院传媒动画学院动画专业硕士学位。

Synopsis

The hero Yoyo (Oil) lives in the deep seabed where there are only two colors: black and white. One day, he comes ashore and finds out that the people on the island are all with colorful hair. So he decides to change himself by imitating their dressing up, learning their dance steps. But he finally finds that he could not integrate into that society. What's worse, he has been mocked. The little bird sees poor Yoyo and opens its green eye, swallowing Yoyo with only one bite. Yoyo seems to go through a long tunnel and he returns to the bottom of the small planet. He makes a sound of satisfaction and begins a new day at the bottom of the sea.

Biography of Director

Wu Xiaomeng is 25 years old. She graduated from multiple media design major, Shanghai Institute of Design, China Academy of Art in 2011. She got a master's degree of China Academy of Art.



杨博 Yang Bo

作品名称: 《人类》

导演: 杨博

制片: 杨博

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 杨博

美术: 杨博、黄文睿

音乐: 马飞

片长: 4分57秒

Title: *Human Beings*

Director: Yang Bo

Producer(s): Yang Bo

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Yang Bo

Design: YangBo, Huang Wenrui

Music: Ma Fei

Length: 4 mins 57 secs

作品介绍

在无尽的宇宙中, 人类生命就如一粒微小的尘埃, 生而即灭, 无限循环, 每一个个体“生命单元”都是生生灭灭组成部分的一粒尘。我们能做到的就是领悟生命的意义, 并尊重我们个体享有的这瞬间“生与灭”的权利与过程。

导演简历

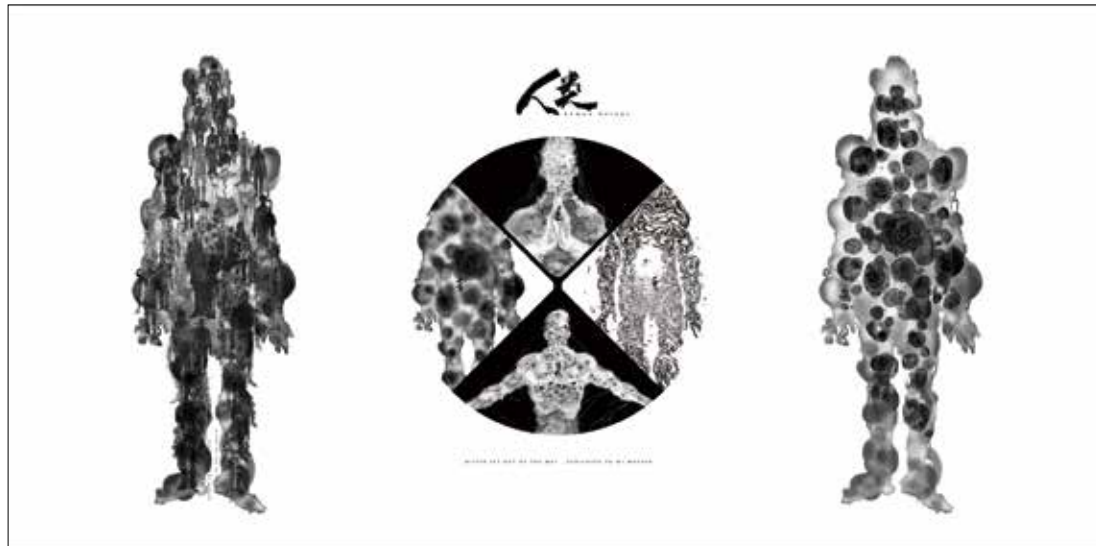
杨博, 32岁, 1982年8月出生于陕西西安。2011年获西安美院艺术设计学方向硕士学位。2004年本科毕业留校任教至今, 现任西安青年美术家协会理事, 中国西安国际动画年度展策展人, 西安美术学院影视动画系二维动画艺术工作室负责人。

Synopsis

In the infinite universe, the life of human beings is like a tiny grain of dust. Life equals death, and the procedure is an eternal circle. Every single “life unit” is a grain of dust making up the life and death. What we can do is to grasp the meaning of life and respect the right and process of the short moment of being “alive and dead” as a single unit.

Biography of Director

Yang Bo is 32 years old. He was born in August 1982, in Xi'an. In 2011, he graduated with M.A in art design from Xi'an Academy of Fine Arts. He began the teaching career since 2004 in the same university. Now he works as the director of Xi'an Youth Artists Association. He is also the curator of China-Xi'an International Animation Annual Exhibition. He takes charge of the 2D Animation Art Studio in Xi'an Academy of Fine Arts.



72

叶嘉乐 Ye Jiale

作品名称: 《曾经》

导演: 叶嘉乐

制片: 叶嘉乐

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 叶嘉乐

美术: 叶嘉乐

音乐: 陈晨、谢欣倪

片长: 5分22秒

Title: *Once*

Director: Ye Jiale

Producer(s): Ye Jiale

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Ye Jiale

Design: Ye Jiale

Music: Chen Chen, Xie Xinni

Length: 5 mins 22 secs

作品介绍

这是一部回顾过往憧憬将来的动画。以大学生生活的状态变化为线索, 以每次大转变的主要因素作为画面元素呈现。

导演简历

叶嘉乐, 24岁, 现居广州, 毕业于暨南大学2013届动画专业, 现就职于《新周刊》杂志。

Synopsis

This animation reviews the past and looks forward to the future. It presents to the audiences by taking the changes of the college life's state as clues and the main factors of the big changes as picture elements.

Biography of Director

Ye Jiale is 24 years old. He lives in Guangzhou. He graduated from Jinan University in 2013. He works for *New Weekly* magazine.



73

易雨潇 Yi Yuxiao

作品名称: 《步行》

导演: 易雨潇

制片: 易雨潇

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 易雨潇

美术: 易雨潇

音乐: 王维思

片长: 6分30秒

Title: *Walking*

Director: Yi Yuxiao

Producer(s): Yi Yuxiao

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Yi Yuxiao

Design: Yi Yuxiao

Music: Wang Weisi

Length: 6 mins 30 secs

作品介绍

影片的图像来源于儿童画中简笔画、课本中的插图。以微观的视角去夸张虚构一个粒子可全部感知的世界，建立一个荒谬的循环系统，以看似科学的方式去解释能量守恒定律。反思女性身份以及科技、人性。

导演简历

易雨潇, 25岁, 1989年出生于四川成都, 四川美术学院新媒体艺术系在读研究生, 现工作生活于重庆、成都。

Synopsis

The images of this animation come from the children's painting and the illustrations of the textbook. With the micro perspective, the film exaggerates and makes up the whole world a particle could sense and builds up an absurd circulatory system. It explains the law of conservation of energy with a seemingly scientific method. This work provides an introspection of female body, technology and humanity.

Biography of Director

Yi Yuxiao is 25 years old. She was born in 1989 in Chengdu. Now she is studying for master's degree in New Media Art Department of Sichuan fine arts institute. She works and lives in Chongqing/Chengdu.



74

张晶晶 Zhang Jingjing

作品名称: 《奶牛快跑》

导演: 张晶晶

制片: 张晶晶

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014.6

编剧: 张晶晶

美术: 张晶晶

音乐: 张晶晶

片长: 4分33秒

Title: *Cow Run*

Director: Zhang Jingjing

Producer(s): Zhang Jingjing

Country/Area: China

Year of Production: 2014.6

Screenplay: Zhang Jingjing

Design: Zhang Jingjing

Music: Zhang Jingjing

Length: 4 mins 33 secs

作品介绍

本片是一部轻松、幽默的二维动画短片。讲述住在一个山顶农场的肥牛，有一天，屎壳郎不小心进入肥牛的奶头里，主人挤不出奶了，肥牛很害怕主人因为挤不出奶而没有价值而要杀了它，就计划着逃跑，并且抓到其中一只屎壳郎帮助它逃跑，逃跑过程非常搞笑，最后牛掉下山崖挤出了奶，喷出的奶使它最终成功逃跑。

导演简历

张晶晶, 21岁, 原籍浙江乐清, 毕业于中国美术学院动画专业。

Synopsis

This film is an easy and humorous 2D animation, describing the life of a fat cow that lives in a farm on top of the mountain. One day, dung beetles enter into the nipple of the cow by accident. The owner of the cow could not squeeze the milk and the fat cow is extremely frightened because she is afraid that the owner might kill her if she could not produce the milk. Therefore, she plans to flee away. She catches one dung beetle and asks the beetle to help her escape. The procedure is super hilarious and the fat cow falls down from the cliff and successfully makes the milk out of her body. The milk spit out helps her flee away ultimately.

Biography of Director

Zhang Jingjing is 21 years old. Her original family home is Yueqing, Zhejiang Province. She graduated from China Academy of Art.



75

张靖 Zhang Jing

作品名称: 《饥饿游戏》

导演: 张靖

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 张靖

美术: 张靖

音乐: lisk

片长: 3分40秒

Title: *The Hunger Games*

Director: Zhang Jing

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Zhang Jing

Design: Zhang Jing

Music: lisk

Length: 3 mins 40 secs

作品介绍

我们现在所处的时代,很可能,它也经历着某种变异,就像在我的动画里,暗示着某种距离,那种支配性的、令人心醉神迷的距离,远离我们的现实,却又惊人的相似和相近。孤独无望的小人物在荒诞世界上的坚持与挣扎,他们看似有目标,实际没有终极的目标。似乎整日忙忙碌碌,却一事无成。这些怪模怪样的,大大小小的人和肢体,这些凌乱的场景只说明了一个问题,就是这个荒诞的世界还要这么不断坚持下去。这就是我的生活,这生活有如我的作品。

导演简历

张靖, 28岁, 生于湖南长沙, 2011年毕业于广州美术学院油画系, 2012年就读于广州美术学院油画系研究生。

Synopsis

Our time is probably experiencing some kind of variation, which is similar to what happens in my animation implying a kind of distance. This distance is dominant and fascinating, keeping us from the reality. However, it is amazingly similar to the reality. The lonely and hopeless nobody still insists and fights in this absurd world. They seem to have a goal, but actually they have nothing. They seem to work hard all day long, all year around, but they achieve nothing. The bizarre scene of people and body in different sizes could only illustrate one question: this absurd world would continue like this. This is my life, and this life is my work.

Biography of Director

Zhang Jing is 28 years old. She was born in Changsha, Hunan Province. She graduated from Oil Painting Department of Guangdong Academy of Fine Arts in 2011. She is graduate student at Guangdong Academy of Fine Arts.



张林 Zhang Lin

作品名称: 《鱼》

导演: 张林

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 张林

美术: 张林

音乐: 喜

片长: 4分53秒

Title: *Fish*

Director: Zhang Lin

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Zhang Lin

Design: Zhang Lin

Music: Xi

Length: 4 mins 53 secs

作品介绍

这是一部带有超现实意味的当代风格影片,片子采用三维动画形式表现黑白的世界,讲述的是一个“鸟人”与一只鸟围绕一架钢琴与一条鱼的故事。

导演简历

张林, 22岁, 1992年出生于中国福建, 2014年毕业于中国美术学院, 获学士学位, 现居住和工作于上海。

Synopsis

This work has been labeled with a typical contemporary mark, with a strong taste of surrealism. It adopts the form of 3D animation to represent a black-and-white world, telling a story of a “birdy man”. There is also a fish and a bird flying around a piano.

Biography of Director

Zhang Lin was born in 1992 in Fujian Province, China. He received BA degree from China Academy of Art in 2014. He lives and works in Shanghai.



张明哲 Zhang Mingzhe

作品名称: 《斗鸡》

导演: 张明哲

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

编剧: 张明哲

美术: 赵雨彬、郝瑞琳、刘春兰

音乐: 吕埕平

片长: 6分29秒

Title: *The Game Fowl*

Director: Zhang Mingzhe

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Screenplay: Zhang Mingzhe

Design: Zhao Yubin, Hao Ruilin, Liu Chunlan

Music: Lv Chengping

Length: 6 mins 29 secs

作品介绍

故事发生在20世纪20年代的河南开封,在春节后的一场庙会上,上演着一场斗鸡赛。主角白鸡在激烈的战斗中不忍杀死对手黑鸡,最后遭到暗算。白鸡倒下,黑鸡赢了。本片采用的是逐帧手绘,强烈的国画笔触感,墨色浓厚,构图的疏密留白与题材契合,笔墨的触动与斗鸡的动态,表达对象与写意传神相结合的热闹气氛。片子以鸡的视角讲述了一场庙会上热闹激烈的斗鸡比赛,强烈的形式感推动着剧情和情感向前发展,通过斗鸡的场面和事件唤起人们要重新审视人与人的关系和状态的思考。

导演简历

张明哲,22岁,现为中央美术学院动画系学生。

Synopsis

The story takes place in 1950s in Kaifeng, Henan Province. In the temple fair after the Spring Festival, there is a cockfight show. The hero White Chicken doesn't have the heart to kill his opponent Black Chicken in the fierce battle, and unfortunately he falls a prey to a plot in the end. The white falls while the black wins. The film adopts a frame-by-frame hand painted mode with a strong touch of traditional Chinese painting. The ink is heavy, and the space in the construction corresponds terrifically to the theme. The strokes of the ink, together with the motion of the fowls, represent a warm atmosphere through the freehand brushwork. From the perspective of chickens, the film describes a heated cockfight in the temple fair. The strong sense of form pushes the development of the plot and the emotion. Through the scenes of cockfight, the film aims to arouse people to re-examine the relationship between human beings.

Biography of Director

Zhang Mingzhe is 22 years old. He is a student from Animation Department of Central Academy of Fine Arts.



张吾青 Zhang Wuqing

作品名称: 《母亲》

导演: 张吾青

制片: 张吾青

国家 / 地区: 台湾

创作时间: 2014

编剧: 张吾青

美术: 张吾青

音乐: 吕陈信

片长: 3分39秒

Title: *Mother*

Director: Zhang Wuqing

Producer(s): Zhang Wuqing

Country/Area: Taiwan

Year of Production: 2014

Screenplay: Zhang Wuqing

Design: Zhang Wuqing

Music: Lv Chenxin

Length: 3 mins 39 secs

作品介绍

创作者审视自身的童年经验,将情感反刍,转化。在挑战权利的转移与解构之后,母性始终像流水般绵延而静谧,由看不见的尽头注入生命与情意。

导演简历

张吾青,23岁,毕业于台北艺术大学新媒体艺术学系,数年来自由创作动画、平面设计、插画与自行出版漫画作品。

Synopsis

The artist re-examines his childhood experience, rethink about the emotion and then does the transformation. After the transfer and deconstruction of the challenging power, the maternity is always like the flowing and tranquil river, being poured into with life and love from an invisible end.

Biography of Director

Zhang Wuqing is 23 years old. She graduated from Department of New Media Art, Taipei National University of Art. She has been freelancing animation graphic design, illustration, and publishing comics art works of mine for several years.



赵坤 Zhao Kun

作品名称: 《耳朵的悲剧》

导演: 赵坤

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

片长: 4分31秒

Title: *The Tragedy of the Ears*

Director: Zhao Kun

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Length: 4 mins 31 secs

作品介绍

源自于经历亲人的离世而获得的关于死亡的思考。动画以左右耳获得不同的声音为线索,将影片分为两个部分,分开叙述关于生存和死亡的宗教慰藉与现实苦难,并在影片的结尾展开两者的对抗。

导演简历

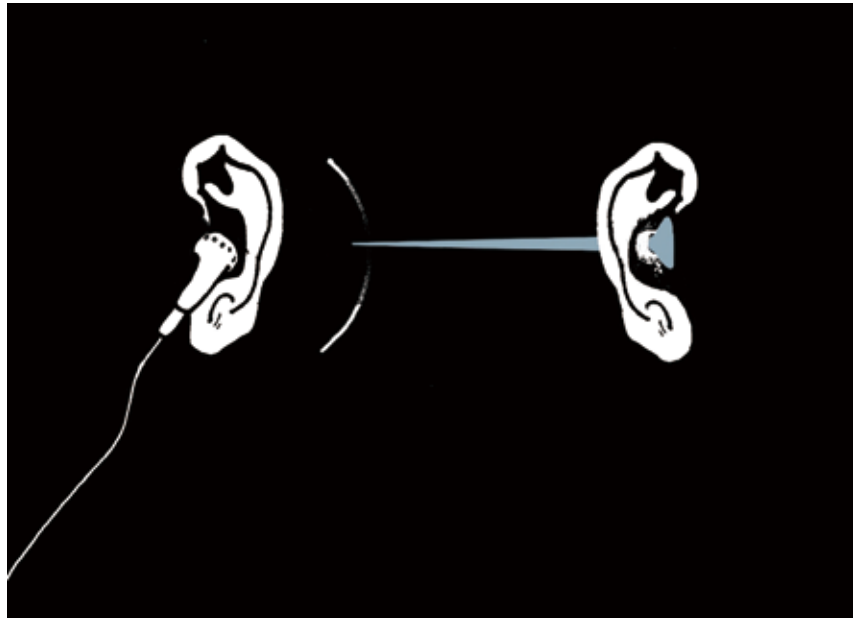
赵坤, 24岁, 河南省美术家协会会员, 2012年毕业于四川美术学院, 2013至今, 四川美术学院新媒体艺术系摄影专业研究生在读。

Synopsis

The story is inspired by the thought coming from the experience of losing family members. The animation takes the different sounds accepted by the two ears as the thread of the story, dividing the film into two parts. The animation separately narrates the religious consolation and real suffering of life and death, but at the end of the film it begins the confrontation of the two ears.

Biography of Director

Zhao Kun is 24 years old. She is a member of Artists' Association in Henan. Zhao graduated from Sichuan Academy of Fine Arts in 2012, and Zhao is a graduate student majoring photograph in the Department of New Media Art in the same university.



郑孔训 Zheng Kongxun

作品名称: 《作醮》

导演: 郑孔训

制片: 郑孔训

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013-2014

编剧: 郑孔训

美术: 郑孔训

音乐: 郑孔训, 洪敏懿

片长: 2分16秒

Title: *The Temple Affair*

Director: Zheng Kongxun

Producer(s): Zheng Kongxun

Country/Area: China

Year of Production: 2013-2014

Screenplay: Zheng Kongxun

Design: Zheng Kongxun

Music: Zheng Kongxun, Hong Minyi

Length: 2 mins 16 sec

作品介绍

这是一部叙述台湾庙会过程的动画短片,通过热闹的音乐和绚丽的画面来表现各种庙会中的人物以及习俗。

导演简历

郑孔训, 台湾台南人, 2014年毕业于中国美术学院传媒动画系。

Synopsis

This short film is talk about the temple fair of Taiwan, using lively music and colorful scenes to show all kinds of role and custom.

Biography of Director

Zheng Kongxun was born in Tainan, Taiwan. She graduated from Media and Animation Department of China Academy of Art in 2014.



钟甦 Zhong Su

作品名称: 《空城计》

导演: 钟甦

制片: 钟甦

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

片长: 4 分 12 秒

作品名称: 《花好月圆》

导演: 钟甦

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2014

片长: 5 分 26 秒

《空城计》作品介绍

这是一个完全无意识完成的片子, 没有剧本和分镜, 也没有拍摄计划。找寻着过去与现在, 并试图预知未来。

《花好月圆》作品介绍

此片尝试使用单一的长镜头进行叙事, 并不在意剧情, 着重关注现实与记忆, 发掘图像内在的意义与逻辑, 在挑战技术极限的同时建构电影自身的逻辑。因此, 只有一个镜头是这部影片的特点之一, 而这可能也是最不重要的。

导演简历

钟甦, 33 岁, 2008 年毕业于中国美术学院新媒体艺术系, 现居杭州。

Title: *Kongchengji*

Director: Zhong Su

Producer(s): Zhong Su

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Length: 4 mins 12 secs

Title: *Blooming Flowers and Full Moon*

Director: Zhong Su

Country/Area: China

Year of Production: 2014

Length: 5 mins 26 secs

The Synopsis of *Kongchengji*

This film is completely without consciousness. There is no play scripts or storyboard or shooting plans. It tries to find out the past and present and predict the future.

The Synopsis of *Blooming Flowers and Full Moon*

This film tries to use a full-length shot to narrate the story, ignoring the plot. It pays attention to the reality and memory, and digs out the inner sense and logic of the images. The artist challenges the limits of the techniques and simultaneously builds up the logic of the film itself. Therefore, only one shot is the characteristic of this film, but it might be the least important.

Biography of Director

Zhong Su is 33 years old. He graduated from New Media Department of China Academy of Art in 2008. He presently lives in Hangzhou.



82



83

朱赫 Zhu He

作品名称：《水墨动画第二部分——危险》

导演：朱赫

制片：朱赫

国家 / 地区：中国

创作时间：2013

编剧：朱赫

美术：朱赫

音乐：朱赫

片长：2分54秒

作品名称：《童年白日梦》

导演：朱赫

制片：朱赫

国家 / 地区：中国

创作时间：2013

编剧：朱赫

美术：朱赫

音乐：朱赫

片长：4分9秒

《水墨动画第二部分——危险》作品介绍

主人公灵魂被窃取后（第一部分）掉到了邪恶恶魔的老巢，他亲眼见证了魔鬼吃人的场景，魔鬼头发现他欲将他吃掉的时候，被天神发现并出手相救……

《童年白日梦》作品介绍

江南小镇多雨，小时候在门口等妈妈回家的时候，经常下着小雨，独自玩耍，邻家的奶奶经常送玩具给我玩。我经常发呆并且幻想长大以后做一个直升飞机飞行员，幻想在开飞机时遇见十八年后的自己。

导演简历

朱赫，23岁，1991年生于景德镇艺术世家，2011年毕业于西安美术学院建筑环艺系，2011—2012年上海外国语大学进修英语一年（二外德语），2012至今就读中国美术学院中德艺术研究生院，2014年柏林艺术大学UDK学习一学期。

Title: *The Second part of Ink Animation—The Danger*

Director: Zhu He

Producer(s): Zhu He

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Zhu He

Design: Zhu He

Music: Zhu He

Length: 2 mins 54 secs

Title: *Daydream in Childhood*

Director: Zhu He

Producer(s): Zhu He

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: Zhu He

Design: Zhu He

Music: Zhu He

Length: 4 mins 9 secs

The Synopsis of *The Second part of Ink Animation—The Danger*

After the soul of the hero has been partly stolen (The 1st Part), he drops into evil monster's den where he witnesses the cannibal scene by the monster. The monster finds out his appearance and tends to devour him, but god suddenly shows up and saves him.

The Synopsis of *Daydream in Childhood*

It is often rainy in the small town of Jiangnan. When I waited for my mom in front of door, it was always raining. I played alone and a grandma in the neighborhood used to give me many toys. I liked to stare blankly at nowhere and imagined that I could be a helicopter pilot in the future and I wished that I could encounter myself who came from 18 years later.

Biography of Director

Zhu He is 23 years old, born in a family of artists in Jindezhen. Zhe He graduated from Architecture and Environment Department of Xi'an Academy of Fine Arts in 2011. In 2011-2012, he went to Shanghai International Studies University to have a further study of English (second foreign language: German). From 2012 up to now, he studies in China-Germany graduate school of Art. In 2014, Zhu studies in UDK for one semester.



大卫·埃比耐 David Epiney

作品名称: 《西伯利亚散文》

导演: 大卫·埃比耐

制片: 尤金妮亚·缪汶乐、大卫·埃比耐

国家/地区: 瑞士

创作时间: 2014

编剧: 大卫·埃比耐、吉勒斯·杜萨贝、尤金妮亚·缪汶乐

美术: 大卫·埃比耐

音乐: 阿兰·缪汶乐

片长: 11分

Title: *Prose of the Trans-Siberian (Prose du Transsibérien)*

Director: David Epiney

Producer(s): Eugenia Mumenthaler, David Epiney

Country/Area: Switzerland

Year of production: 2014

Screenplay: David Epiney, Gilles Dusabe, Eugenia Mumenthaler

Design: David Epiney

Music: Alan Mumenthaler

Length: 11 mins

作品介绍

伴随着布莱斯·桑德拉尔的《西伯利亚特快与小杰汉娜散文集》，《西伯利亚散文》踏上了同名列车的路途，在列车车窗后进行拍摄。这些冷静的线性影像与抽象的动画结合在一起，有时呈几何状态，有时则有机统一，通过它的节奏、暂停、焦虑以及这一特殊时空可能激发的思绪的迭起，向观众表现出了旅途的那种感觉，火车上横向移动的那种感觉。

导演简历

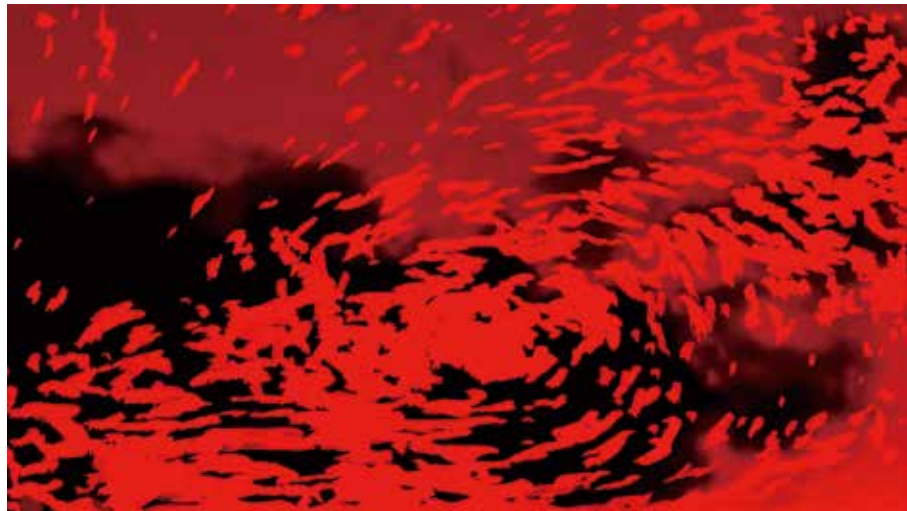
大卫·埃比耐，平面设计师。1976年生于瑞士日内瓦，他于1996年至2000年在里昂埃米尔·科尔美术学院学习，并获得动画信息图及插图专业的文凭。

Synopsis

Accompanied by voice-over extracts from *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France* by Blaise Cendrars, *Prose of the Trans-Siberian* follows the train journey of the same name, via footage shot from a carriage window. These calm and linear images are combined with abstract animation, sometimes geometric, sometimes more organic, expressing the sensations of this journey, of the horizontal shifting, with its tempo, its pauses, its agitations and the proliferation of thoughts that this particular space-time makes possible.

Biography of Director

David Epiney was born in 1976 in Geneva, Switzerland. Graphic Designer. 1996-2000 Attends Ecole Emile Cohl, Lyon. 2000 Recieves Diploma in Animation Infography and Illustration.



莱亚·斯汀曼、丽莎·鲁道夫、阿尔苏·萨格拉姆 Lea Stirnimann, Lisa Leudolph, Arzu Saglam

作品名称: 《结》

导演: 莱亚·斯汀曼、丽莎·鲁道夫、阿尔苏·萨格拉姆

制片: 格尔德·格克耳

国家/地区: 瑞士

创作时间: 2013

音乐: 弗洛里安·施耐德

片长: 5分30秒

Title: *Knots*

Director: Lea Stirnimann, Lisa Leudolph, Arzu Saglam

Producer(s): Gerd Gockel

Country/Area: Switzerland

Year of production: 2013

Music: Florian Schneider

Length: 5 mins 30 secs

作品介绍

乘坐公共汽车穿越城市看上去，最起码在一开始看上去，真是稀松平常。然而坐巴士的时间越久，乘客看到窗外的景象就越奇异，越超现实。这些景象集合在我们这个世界上一个别出心裁的、时而搞笑、时而冷酷的幻想之中（以及它的特有风格之中）。

导演简历

阿尔苏·萨格拉姆，1985年生于瑞士苏黎世。2013年获得卢塞恩设计与艺术高等学校动画学士学位。

丽莎·鲁道夫，1990年生于瑞士下比普，德国国籍。2013年获得卢塞恩设计与艺术高等学校动画系2D动画学士学位。

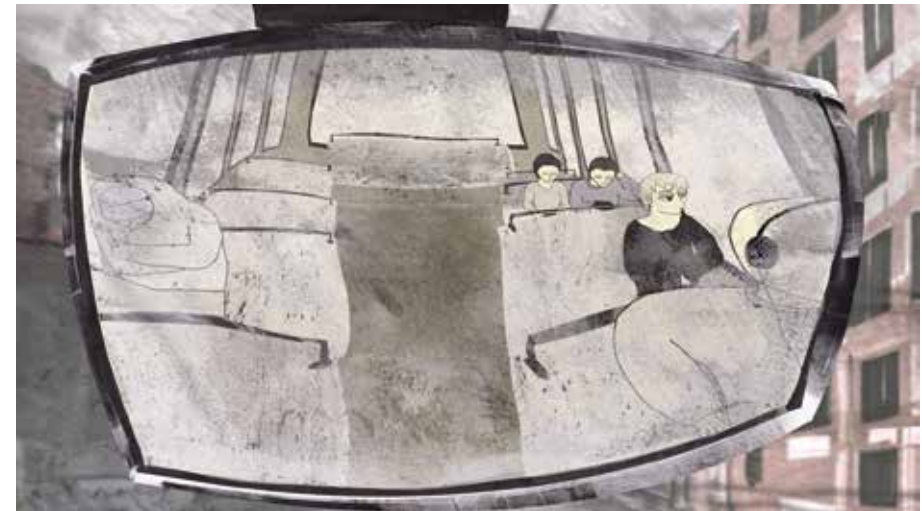
莱亚·斯汀曼，1988年生于瑞士席尔斯，2013年获得卢塞恩设计与艺术高等学校动画系2D动画学士学位。

Synopsis

A bus-ride through a city which looks - at least in the beginning - quite normal. The longer the ride lasts, the more bizarre and surreal the scenes become which the passenger sees through the window. They coalesce in an inventive, sometimes funny, sometimes bleak vision of our world (and its idiosyncrasies.)

Biography of Director

Arzu Saglam was born in 1985 in Zurich, Switzerland. Saglam received from BA in Animation from HSLU(Hochschule Luzern, Design & Kunst) in 2013. Lisa Leudolph was born in 1990 in Niederbipp, Switzerland. German citizenship. Leudolph received from BA in 2D Animation from HSLU in 2013. Lea Stirnimann was Born in 1988 in Schiers, Switzerland. Stirnimann received from BA in 2D Animation from HSLU in 2013.



凯瑟琳·霍利曼 Kathrin Hürlimann

作品名称: 《爷爷》

导演: 凯瑟琳·霍利曼

制片: 卢塞恩高等专业学院

国家/地区: 瑞士

创作时间: 2013年

编剧: 凯瑟琳·霍利曼

音乐: 艾德里安·普菲斯特雷尔

片长: 6分6秒

Title: *Grandfather* (Grandpère)

Director: Kathrin Hürlimann

Producer(s): Hochschule Luzern

Country/Area: Switzerland

Year of production: 2013

Screenplay: Kathrin Hürlimann

Music: Adrian Pfisterer

Length: 6 mins 6 secs

作品介绍

在一段旧片重制和动画混合剪辑中, 弗里茨·霍利曼的孙女深情地讲述了爷爷在1969年对霍廷根邮电总局的火力突击时的行为和动机。

导演简历

凯瑟琳·霍利曼1984年生于瑞士苏黎世。2000年到2004年是绘图员学徒。2013年获得塞恩设计与艺术高等学校2D动画系学士学位。

Synopsis

In a mixture of found footage and Animation the granddaughter of Fritz Hürlimann lovingly tells the story about the act and the motives for his fire assault on PTT Hottingen in 1969.

Biography of Director

Kathrin Hürlimann was born in 1984 in Zurich, Switzerland. 2000-04 Apprenticeship as draftswoman. Hürlimann received from BA in 2D Animation from HSLU in 2013.



奥利弗·罗杰斯、诺伯特·科特曼 Oliver Rogers, Norbert Kottmann

作品名称: 《最后的踪迹》

导演: 奥利弗·罗杰斯、诺伯特·科特曼

制片: 菲利普·波那契

国家/地区: 瑞士

创作时间: 2013

编剧: 奥利弗·罗杰斯、诺伯特·科特曼

音乐: 罗珊娜·泽恩德

片长: 6分31秒

Title: *Last Traces* (Letzte Spuren)

Director: Oliver Rogers, Norbert Kottmann

Producer(s): Filippo Bonacci

Country/Area: Switzerland

Year of production: 2013

Screenplay: Oliver Rogers, Norbert Kottmann

Music: Rosanna Zuend

Length: 6 mins 31 secs

作品介绍

如果一具尸体悄无声息的消失了好几天, 甚至几周会怎么样呢? 尸体会有什么变化, 发现尸体的地方又是如何呢? 斯文·格罗斯曼就专门处理这些问题, 而且以清理死亡现场的工作为生。

导演简历

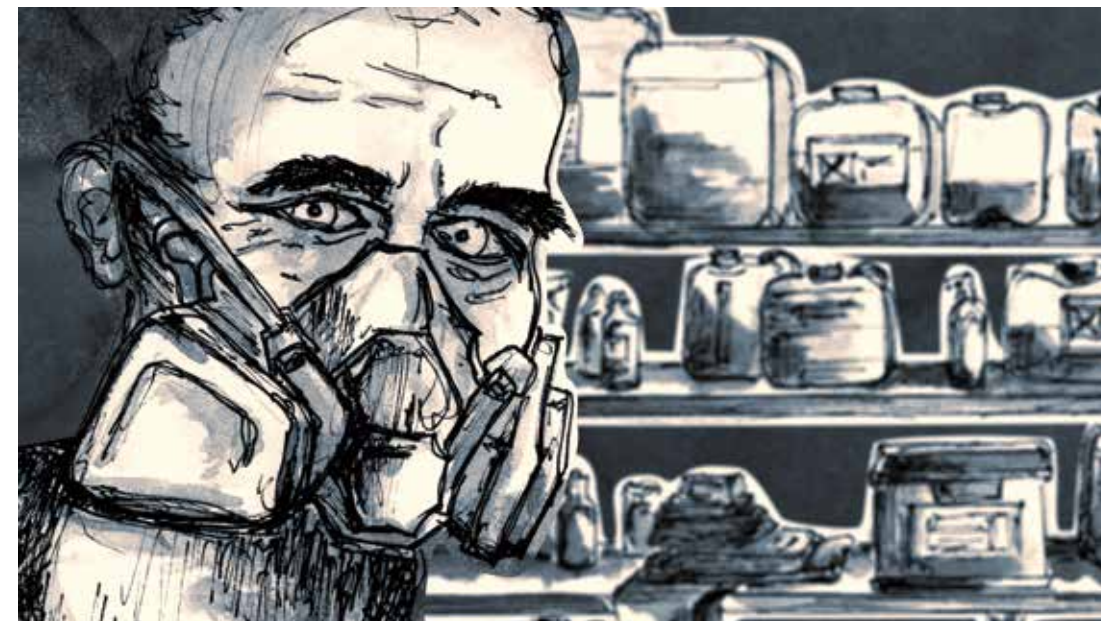
诺伯特·科特曼, 1979年出生于瑞士苏尔赛。自2012年起于苏黎世艺术大学学习电影, 执导委托拍摄的电影, 并从事助理编辑的工作。奥利弗·罗杰斯, 1989年出生于瑞士温特图尔。从事绘图员工作。自2012年起于苏黎世艺术大学学习。执导拍摄电影。

Synopsis

What happens after a corpse has gone unnoticed for days or even weeks? How does the body react and what happens to the place the body was found? Sven Grossmann deals with these types of questions and has made a living from cleaning up after death.

Biography of Director

Norbert Kottmann was born in 1979 in Sursee, Switzerland. Since 2012 Kottmann studies film at ZHdK (Zürcher Hochschule der Künste). Directs commissioned films and works as assistant editor. Oliver Rogers was born in 1989 in Winterthur, Switzerland. Works as draftsman. Since 2012 studies film at ZHdK. Develops screenplays and works as director.



乔纳森·拉斯卡尔 Jonathan Laskar

作品名称: 《泥土和油墨》

导演: 乔纳森·拉斯卡尔

制片: 埃利·沙皮伊

国家 / 地区: 瑞士

创作时间: 2013

编剧: 乔纳森·拉斯卡尔

美术: 乔纳森·拉斯卡尔

音乐: 皮埃尔·丰克

片长: 4分40秒

Title: *From Earth and Ink* (De Terre et D'encre)

Director: Jonathan Laskar

Producer(s): Elie Chapuis

Country/Area: Switzerland

Year of production: 2013

Screenplay: Jonathan Laskar

Design: Jonathan Laskar

Music: Pierre Funck

Length: 4 mins 40 secs

作品介绍

本片描述了一个男子利用粘土制作另一个自己的故事。这个活生生的肖像体现了他在那段关系中自己身体遭遇的痛苦。

导演简历

乔纳森·拉斯卡尔, 1978年出生于法国马赛。现为瑞士籍。1999年毕业于埃克斯马赛大学, 主修视觉艺术。2008年于魏玛大学获建筑学学士学位。2008年至2011年于巴塞尔从事建筑工作。2013年于卢塞恩设计艺术学院获得硕士学位, 主修短期动作专业。

Synopsis

This is the picture of a man who creates his double with clay. This living portrait marks its own body with the pain the man endures in his relationship.

Biography of Director

Jonathan Laskar was born in 1978 in Marseille, France. Swiss citizenship. 1999 BA in Visual Arts from University of Aix-Marseille. 2008 Architecture degree from University of Weimar. 2008-11 Works as architect in Basel. 2013 MA from HSLU (Hochschule Luzern, Design & Kunst), short motion major.



06

拉斐尔·萨默海尔德 Rafael Sommerhalder

作品名称: 乒乓

导演: 拉斐尔·萨默海尔德

制片: 拉斐尔·萨默海尔德

国家 / 地区: 瑞士

创作时间: 2013

片长: 30秒

Title: *Ping Pong*

Director: Rafael Sommerhalder

Producer(s): Rafael Sommerhalder

Country/Area: Switzerland

Year of production: 2013

Length: 30 secs

作品介绍

乒乓!

导演简历

拉斐尔·萨默海尔德, 1974年出生于瑞士苏黎世。1996年至2000年于洛桑艺术学院电影系学习。2000年于洛桑艺术学员获导演学位。自2000年起, 执导独立电影。2009年于伦敦皇家艺术学院获得动画专业硕士学位。

Synopsis

Ping Pong!

Biography of Director

Rafael Sommerhalder was born in 1974 in Zurich, Switzerland. 1996-2000 Sommerhalder attended the ECAL (École Cantonale d'Art de Lausanne), cinema department. In 2000 Sommerhalder received degree in directing from the ECAL. Since 2000 works as independent director. In 2009 Sommerhalder received a MA degree in animation from the Royal College of Art London.



07

闭幕影片 / 陈曦 Closing Film / Chen Xi

作品名称: 《谷雨》

导演: 陈曦

联合导演: 安旭

国家 / 地区: 中国

创作时间: 2013

编剧: 安旭、陈曦

美术: 安旭、陈曦

音乐: 李星宇

片长: 7分20秒

Title: *Grain Rain*

Director: Chen Xi

Director: An Xu

Country/Area: China

Year of Production: 2013

Screenplay: An Xu, Chen Xi

Design: An Xu, Chen Xi

Music: Li Xingyu

Length: 7 mins 20 secs

作品介绍

在一所中式小楼中，四个男人在打麻将，一个女人抱壶沉默伫立一旁。他们都在隐藏自己的内心，但却最终引向毁灭。

导演简历

陈曦，硕士研究生。毕业于北京电影学院动画学院。动画作品多次在国际、国内动画节获奖，2010年在日本获得广岛国际动画节国际评委会特别奖；曾于作为进驻艺术家应邀前往日本及法国进行个人创作。

安旭，毕业于清华美院。2010年在日本获得广岛国际动画节国际评委会特别奖。

Synopsis

In a traditional Chinese building, four men are playing Mahjong while a woman is standing aside with a spot in her arm silently. They all hide their hearts, which leads to the ultimate destruction.

Biography of Director

Chen Xi has a master's degree from the School of Animation, Beijing Film Academy. Chen won many prizes in international and national animation festival. He won a special prize by International Jury Prize, International Animation Festival, Hiroshima 2010, Japan. Once as a visiting artist, he was invited to Japan and Fench.

An Xu graduated from Academy of Arts & Design, Tsinghua University. He won a special prize by International Jury Prize, International Animation Festival, Hiroshima 2010, Japan.



THE PRIMARY JUDGES

初审评委



邝珮诗
Teresa Kwong

多年来积极推动电影及媒体艺术，担任艺术行政、策划及监制的工作。现为香港艺术中心助理节目总监，过去十年为“香港独立短片及录像比赛”（ifva）总监，鼓励不同形式的媒体创作。她多次为海外的文化机构策划亚洲电影的专题放映。自2001年起成为NETPAC的会员，曾为鹿特丹、法国维苏尔及釜山等影展担任评委。2007年她获得亚洲文化协会斯达基金会奖助金，到美国的电影及媒体艺术机构考察和实习交流。她于2006年开始参与中国大陆和香港独立电影长片监制的工作。

Teresa Kwong was born in Hong Kong. She is a promoter, curator and producer for film and media arts. Currently the Assistant Programme Director of the Hong Kong Arts Centre, she has been the director of ifva between 2004 and 2014. Kwong is committed to nurture and promote the next generation of Asian talents in creative media. She has been invited to give presentations and curate programs on Asian independent cinema for oversea festivals/ institutions. Since 2001, she has become a member of NETPAC (Network for Promoters of Asian Cinema) and has been invited to be the NETPAC jury member of the Pusan International Film Festival, Rotterdam International Film Festival and Vesoul Asian Film Festival, etc. She is the recipient of Asian Cultural Council (Starr Foundation) fellowship in 2007 while she has residence program at arts organizations in the States specializing in film and media arts. Teresa has started producing feature films with independent filmmakers in Hong Kong and China since 2006.



刘健
Liu Jian

1969年出生于中国江苏省，1993年毕业于南京艺术学院中国画专业。2001年为冯小刚电影《大腕》制作动画；2002年为孟京辉电影《像鸡毛一样飞》制作动画；2002年出版图书《勇往直前》（江苏人民出版社）；2006年编导365集动画片《虫虫》获广电总局第一批优秀动画片奖；2007年创立乐无边动画工作室，在日本ASIAGRAPH演讲“中国动画的新世代——刘健导演描写的现代中国社会”；2008年担任第12届荷兰国际动画电影节评委；2009年制作完成第一部动画电影《刺痛我》；2012年担任中国国际新媒体金鹏奖短片电影节评委；2012年担任土豆映像节评委和香港文化地图2012珠三角独立动画巡礼评委；2013年担任法国Panam Anim学生动画电影节评委主席；2013年获得亚洲文化协会度奖赏艺术家。他参加过国际上许多重要展览并获得各种奖项。

Liu Jian was born in 1969 in Jiangsu Province, China. He graduated from Nanjing Art Institute in 1993. He founded Le-joy Animation Studio in 2007. In 2008 he was jury member of 12th Holland Animation Film Festival, Holland; He Finished animation feature film “Piercing 1” in 2009; He was jury member of 3th KingBonn Registration Area and Internet Division, Shenzhen (2012), Tudou Video Festival, Beijing (2012), The Pearl River Delta Indie-Animation Screening Tour, Hong Kong (2012); He was President Du Jury of Panam Anim Animation Festival Exhibition. He attended many international exhibitions and won many prizes.

THE FINAL JUDGES

终审评委



董冰峰
Dong Bingfeng

策展人、制作人，现为 OCAT 北京馆学术总监兼研究出版部主任。从 2000 年至今，他在中国内地及海外策划、组织超过 50 个群展和个展，他是 2012 马德里国际纪录片电影节的国际长片评委，2012 伦敦 OPENCITY 纪录影展的中国单元策划。他也是“重读《资本论》：以电影、艺术和戏剧解读马克思”（北京，2012）、2011 中国首届独立动画论坛（伊比利亚当代艺术中心，尤伦斯当代艺术中心）和 2013 中国第二届独立动画论坛（中华世纪坛数字艺术中心）、2010 中国独立影像年度展（南京）、2013 北京独立影像展的策展人。他从 2000 至 2006 年曾担任“华语传媒电影大奖”的评审（2006 年为终审评委）。

Dong Bingfeng is an independent curator and producer based in Beijing. He is artistic director and head of research publication at OCAT Institute. Since 2000, he curated and organized over than 50 exhibitions in China and overseas. He also focuses on the field of independent films and art films. He was a member of the jury of International Competition at Documenta Madrid Festival 2012 and curated a special unit “Moving Image in China” for Open City Docs Fest 2012, London. He was the curator of the program “Das Kapital Neu Lesen-Annaaherungen An Marx in Film, Kunst und Theater” (Beijing, Hangzhou, Nanjing, Shanghai, 2012), China Independent Animation Film Forum (Iberia Center for Contemporary Art & Ullens Center for Contemporary Art, 2011) and the 7th China Independent Film Festival. From 2000 to 2006, he was the jury member of Chinese Film Media Award and the final jury in 2006.

96



张真
Zhang Zhen

美国纽约大学艺术学院电影学系副教授（兼职历史系），亚洲影媒教研计划创始人，本学年在上海纽约大学教学。美国爱荷华大学比较文学硕士，芝加哥大学人文博士。博士论文曾获美国电影和媒介研究协会最佳博士论文奖。专著和编著有《银幕艳史：都市文化与上海电影 1896—1937》（美国现代语言协会第 13 届学首部学术专著竞赛年度最佳推荐奖）（英文版 2005；中文版 2012）；《城市一代：世纪之交的中国电影与社会》（英文版 2007；中文版 2013）；和即将由夏威夷大学出版社出版的《DV 制造中国：独立电影之后的数码影像和社会变革》。也曾为美国学术刊物 Paradoxa 和栗宪庭电影基金的《中国独立电影》编辑过专辑。曾任北京独立影展评委及论坛发起人和主持。作为策展人，为纽约林肯中心电影协会和纽约现代美术馆策划组织过中国早期电影经典和“城市一代”电影回顾展，以及创始主持纽约大学自 2001 年起的“真实中国”双年影展。诗作可见诗集《梦中楼阁》和选集《四海为诗：旅美华人离散诗精选》等多种中外出版物。

Zhang Zhen is a poet, scholar and curator. She is an Associate Professor in Cinema Studies and History at New York University, and an affiliated faculty at NYU Shanghai in 2014-15. She is founder and co-organizer of Reel China Documentary Biennial since 2001, and founder and Director of the Asian Film and Media Initiative since 2012. Her publications include: *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema 1896-1937*, *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the 21st Century*, and the forthcoming co-edited volume, *DV-Made China: Digital Subjects and Social Transformations after Independent Cinema*. She has also edited special issues for the journal *Paradoxa* and *Chinese Independent Cinema* (a Li Xianting Film Fund publication). Zhang Zhen served on the Juries of the Beijing Independent Film Festival and initiated and moderated multiple forums at BIFF and the recent 7th BQFF (Beijing Queer Film Festival). Her publications in creative writings in Chinese (as well as translations in several languages) include a poetry collection, *Dream Loft* (1997), and more recently in *Poetry Across Oceans: Anthology of Chinese American Diaspora Poetry* (2014).

97



高士明
Gao Shiming

中国美术学院跨媒体艺术学院院长，博士生导师。近年来，他先后参与创建了中国美术学院展示文化研究中心、当代艺术与社会思想研究所、视觉中国研究院、杭州媒体城市研发中心以及亚洲思想界组织“亚际书院”，其研究领域涵盖当代艺术、社会思想以及策展实践。2002年以来，他策划了许多大型展览和学术计划，包括“与后殖民说再见：第三届广州三年展”（2008）、“巡回排演：第八届上海双年展”（2010）、“从西天到中土：印中社会思想对话”（2010—2011）、“变动中的世界，变动中的想象：亚洲思想界上海论坛”（2012）、“西岸 2013：建筑与当代艺术双年展”（2013）等。他出版的学术书籍包括《与后殖民说再见》（2009）、《巡回排演》（2010）、《胡志明小道》（2010）、《一切致命的事物都难以言说》（2011）、《行动的书：关于策展写作》（2012）、《后殖民知识状况：亚洲现代思想读本》（2012）、《进程》（2013）、《从西天到中土：印中社会思想对话》（2014）等。

Gao Shiming is a curator and critic based in Hangzhou, China. Dr.Gao is currently a professor and the director of the School of Intermedia Art (SIMA), China Academy of Art. He is the founding chair of CAA's Curatorial Studies Department (which is the first curatorial program in China), and the founding director of Media City Research City (MCRC), Hangzhou. He is also the initiator of the China Center for Visual Studies (CCVS), and the Asian intellectual organization Inter Asia School (IAS). As a scholar, Gao is professor of contemporary art theory, social thought and curatorial studies. He is also curator of many exhibitions and intellectual projects, including: *CRehearsal: the 8th Shanghai Biennale*, 2010; *West Heavens: Dialogues between Indian and Chinese Social Thoughts*, 2010-2011; and *World in Transition, Imagination in Flux: Asian Circle of Thought Shanghai Summit*, 2012; *West Bund 2013:A Biennale of Architecture and Contemporary Art*, etc. He published many books and catalogs include *Farewell to Post-colonialism*, 2008; *Rehearsal, and Ho Chi Minh Trail*, 2010; *All things Lethal Remain Unutterable*, 2011; *Book in Action: On Curatorial Writing*, 2012; *Post/Colonial Condition of Knowledge: A Contemporary Asian Thought Reader*, 2012; *Reflecta: Sound and Image After 2000*, 2013; *West Heavens: India China Summit on Social Thought*, 2014.

⊗



王俊杰
Wang Jun-Jieh

毕业于德国柏林艺术学院并获得卓越艺术家最高文凭，为台湾少数知名新媒体艺术家兼策展人。1984年开始创作录像艺术作品，为台湾新媒体艺术的开创者。现专任台北艺术大学新媒体艺术系副教授，并兼艺术与科技中心主任。1984年获得年度“雄狮美术新人奖”。1995年获得德国“柏林电视塔艺术奖”。2000年获得日本著名美术杂志《美术手帖》推选为“最受瞩目的100位艺术家之一”。2009年以作品《戴维计划第三部：戴维天堂》获得年度台新艺术奖视觉艺术类百万大奖。重要国际邀展包括：光州国际双年展、威尼斯双年展、约翰内斯堡国际双年展、台北双年展、亚洲艺术三年展、亚太当代艺术三年展、林兹电子艺术节、上海西岸双年展、柏林超媒体艺术节等。重要独立策展包括：“时代的容颜”（台北“故宫博物院”，2002）、“异响：国际声音艺术展”（台北市立美术馆，2005）、台北双年展：（限制级）瑜伽（台北市立美术馆，2006）、台北数字艺术节（2009, 2012, 2013, 2014）、Videonale：当代国际录像艺术对话（台湾美术馆，2011）、“超旅程：未来媒体艺术节”（关渡美术馆，2012）等。

Wang Jun-Jieh graduated from the HdK Art Academy in Berlin. A pioneer of video art in Taiwan, he is one of the country's few noted media artists as well as an independent curator. He received the Hsiung-Shih New Artists Award in 1984, the Berlin Television Tower Award in 1996 and Taishin Arts Award in 2009. He is currently associate professor at the Department of New Media Art at Taipei National University of the Arts and Director of Center for Art and Technology. Since 1997, Wang has focussed on the international arena, creating works and exhibiting for a more international audience. Among others, he represented Taiwan at the 47th Venice Biennial and participated in the Johannesburg Biennale, "Cities on the Move" at the Vienna Secession, the Asia Pacific Triennial, Ars Eletronica as well as Transmediale in Berlin. Wang Jun-Jieh's work as curator includes: "Faces of the Time" (National Palace Museum, 2002), "Navigator: Digital Art in the Making" (National Taiwan Museum of Fine Arts, 2004), "BIAS: International Sound Art Exhibition" (Taipei Fine Arts Museum, 2005), "Taipei Biennial: Dirty Yoga" (Taipei Fine Arts Museum, 2006), "Grand Illusion" (Culture Gallery in National Concert Hall, 2009) and "Trans Journey-Future Media Festival" (Kuandu Muesum of Fine Arts, 2012).

⊗

THEME

EXHIBITION

第二部分 主题展

2013

展览

郑曦然 (美国)

哈伦·法罗基 (德国)

冯梦波 (中国)

高重黎 (中国台湾)

兰博·卡勒卡 (印度)

威廉·肯特里奇 (南非)

李庸白 (韩国)

刘韡 (中国)

文敬媛和全浚皓 (韩国)

泽拓 (日本)

希托·史德耶尔 (德国)

谢素梅 (卢森堡)

许哲瑜 (中国台湾)

袁广鸣 (中国台湾)

周啸虎 (中国)

Ian Cheng (USA)

Harun Farocki (Germany)

Feng Mengbo (China)

Kao Chung-Li (Taiwan, China)

Ranbir Kaleka (India)

William Kentridge (South Africa)

Lee Yong-Baek (South Korea)

Liu Wei (China)

Moon Kyungwon & Jeon Joonho (South Korea)

Hiraki Sawa (Japan)

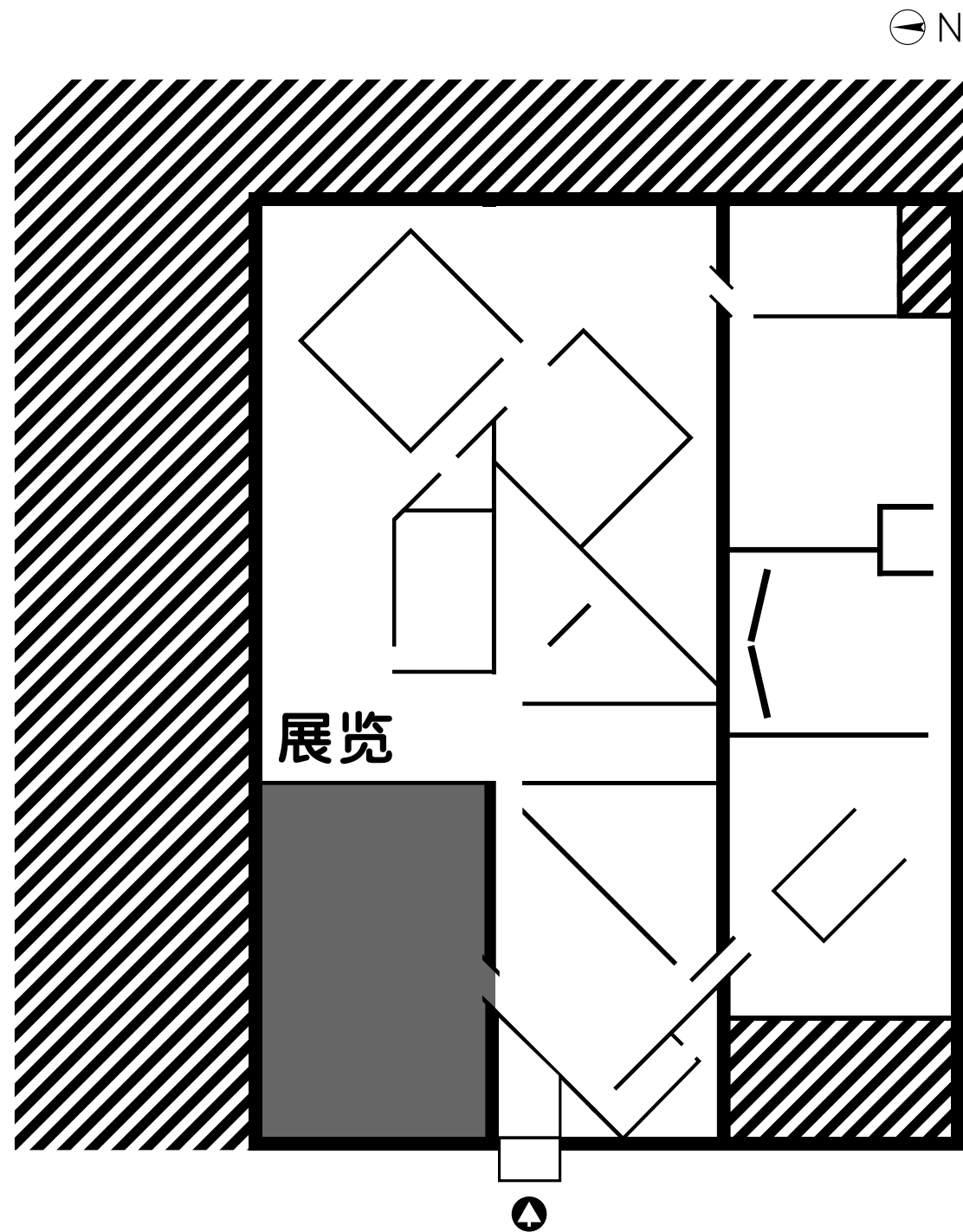
Hito Steyerl (Germany)

Su-Mei Tse (Luxembourg)

Hsu Che-Yu (Taiwan, China)

Yuan Goang-Ming (Taiwan, China)

Zhou Xiaohu (China)



郑曦然 Ian Cheng

美国 USA

bbrraattss, 2013 年, 高清录像, 彩色, 有声, 3 分 15 秒

bbrraattss, 2013, HD video, color, sound, 3 mins 15 secs

运用动态捕捉技术的编排和已经生成的动态捕捉编排进行相互刺激。

Motion capture choreography simulated against motion capture choreography.



哈伦·法罗基 Harun Farocki

德国 Germany



这部影片选取 1991 年引起全球轰动的海湾战争图像为中心。根据哲学家克劳斯·斯韦莱特的理论，在导弹自动追击目标过程中拍下的照片里，炸弹和记者无异。同时，要区分出摄影图像和（计算机）模拟图像是不可能的。“真正的照片”之死意味着眼睛不再作为历史的见证。有人说在海湾战争中发挥作用的启示不是新的武器装备，而是在影像上的新策略。这样一来，电子战场的基础就创建起来了。如今，“千吨位”和“渗透”与所谓的 C3I 周期相比就要逊色多了，C3I 已经将我们的世界包围了起来，它指的是指挥、控制、通信和情报——意味着全球和战术预警系统，通过地震、声学 and 雷达传感器建立的监视区，无线电测向，监测对手的通信，以及使用干扰压制等技术。哈伦·法罗基探讨了这样一个问题：军事图像技术是如何找到自己的方式来渗入平民生活的。

The film centers on the images of the Gulf War which caused worldwide sensation in 1991. In the shots taken from projectiles homing in on their targets, bomb and reporter were identical, according to a theory put forward by the philosopher Klaus Theweleit. At the same time it was impossible to distinguish between the photographed and the (computer) simulated images. The loss of the 'genuine picture' means the eye no longer has a role as historical witness. It has been said that what was brought into play in the Gulf War was not new weaponry but rather a new policy on images. In this way the basis for electronic warfare was created. Today, kilo tonnage and penetration are less important than the so-called C3I cycle which has come to encircle our world. C3I refers to Command, Control, Communications and Intelligence - and means global and tactical early warning systems, area surveillance through seismic, acoustic and radar sensors, radio direction-sounding, monitoring opponents' communications as well as the use of jamming to suppress all these techniques. Harun Farocki explores the question of how military image technologies find their way into civilian life.



《眼/机器》，2001年，录像，23分7秒。©哈伦·法罗基
Eye/Machine, 2001, video, 23 mins 7 secs, ©Harun Farocki



《眼 / 机器 2》, 2002 年, 录像, 15 分 45 秒, © 哈伦·法罗基
Eye/Machine II, 2002, video, 15 mins 45 secs, ©Harun Farocki

“人”和“机器”的分别是否仍存在于如今的技术当中？现代武器技术的类别也在往前发展：只是不再仅仅局限于人类了。在《眼 / 机器 2》中，法罗基把军用和民用两个领域中的视觉材料相混，从而来展示机器的智能性操作，并显示出机器在图像处理程序基础上运作时的所见。当相机植入机器当中，充当起眼睛的功效时，传统的人机区别则转而变成了“眼 / 机”区别。作为海湾战争的结果，战争技术开始为鼓励民用生产的发展而提供了一个创新动力。法罗基向我们展示了那些看起来好似科幻电影特效的计算机模拟图像：在闪耀的大海发出导向岛屿的火箭；公寓楼被炸毁；战斗机运用火箭对彼此开火，并用虚拟火焰来进行防守，等等。这些由计算机虚拟出的战场，它们本身就能够还是我们需要进一步合理化驱动器来引发新的战争？《眼 / 机器 2》是对同一主题进行的更为广泛测试的延续：智能机器和智能武器。作为一件装置作品，它由两个显示器或双投影来呈现。这样一来，在单屏版本中，两个图像轨道则是同时出现在一个屏幕上的。（© 安特耶·埃曼）

88

How can the distinction between "man" and "machine" still be made given today's technology? In modern weapons technology the categories are on the move: intelligence is no longer limited to humans. In "Eye / Machine II" Farocki has brought together visual material from both military and civilian sectors, showing machines operating intelligently and what it is they see when working on the basis of image processing programs. The traditional man-machine distinction becomes reduced to "eye/machine", where cameras are implanted into the machines as eyes. As a result of the Gulf War, the technology of warfare came to provide an innovative impulse which boosted the development of civilian production. Farocki shows us computer simulated images looking like something out of science-fiction films: rockets steer towards islands set in a shining sea; apartment blocks are blown up; fighter aircraft fire at one another with rockets and defend themselves with virtual flares ... These computer battlefields - will they suffice or shall we need further rationalization drives for new wars? "Eye / Machine II" is the continuation of a wider examination of the same subject: Intelligent machines and intelligent weapons. As an installation the work is presented on two monitors or as a double projection. In this, the single-channel version, the two image tracks are shown simultaneously on one screen. (©Antje Ehmann)

108



《工人离开工厂》，1995年，录像，36分7秒，©哈伦·法罗基
Workers leaving the Factory, 1995, video, 36 mins 7 secs, ©Harun Farocki

《工人离开工厂》是电影史上第一部公开放映的电影的名字。这部片子中有45秒展现了里昂卢米埃兄弟的摄影产品工厂里的工人，摩肩接踵，匆匆从工厂大门的阴影中走出来，进入到下午的阳光里。只有在这里，工人们匆匆离去，他们才可视为一个社会群体。但是，他们要去往何处？去参加一个集会？还是遇见一个街垒？或是回家？这些问题被一代又一代的纪录片制作人所关注。工厂大门前的空间则一直被当做社会冲突的场景。而且，这部片子已成为电影史上叙事媒介的一个代表作品。在法罗基关于纪录片所作的同名文章中，他通过电影史探讨了场景。这一努力的结果就是成就了一篇从摄影媒介本身出发的出色电影分析，范围涉及广泛，从卓别林的《摩登时代》到弗里茨·朗的《大都会》，再到帕索里尼的《寄生虫》。如法罗基的电影所示，卢米埃兄弟的片子在其内部就蕴含着可预见的社会发展之萌芽。这种形式的工业劳动会终将消失殆尽。（克劳斯·格林豪恩，Hildesheimer Allgemeine Zeitung，1995年11月21日）

011



Workers Leaving the Factory - such was the title of the first cinema film ever shown in public. For 45 seconds, this still-existent sequence depicts workers at the photographic products factory in Lyon owned by the brothers Louis and Auguste Lumière hurrying, closely packed, out of the shadows of the factory gates and into the afternoon sun. Only here, in departing, are the workers visible as a social group. But where are they going? To a meeting? To the barricades? Or simply home? These questions have preoccupied generations of documentary filmmakers. For the space before the factory gates has always been the scene of social conflicts. And furthermore, this sequence has become an icon of the narrative medium in the history of the cinema. In his documentary essay of the same title, Harun Farocki explores this scene right through the history of film. The result of this effort is a fascinating cinematographic analysis in the medium of cinematography itself, ranging in scope from Chaplin's *Modern Times* to Fritz Lang's *Metropolis* to Pier Paolo Pasolini's *Accattone!*. Farocki's film shows that the Lumière brothers' sequence already carries within itself the germ of a foreseeable social development: the eventual disappearance of this form of industrial labor. (Klaus Gronenborn, *Hildesheimer Allgemeine Zeitung*, November 21, 1995)

111

冯梦波 Feng Mengbo

中国 China

《皮里春秋》装置, 2007年, 展览“中国欢迎你——希望、奋斗、新身份”, 奥地利格拉茨美术馆

Donkey_ment, installation, 2007, China Welcome You... Desires, Struggles, New Identities, Kunsthaus Graz, Austria



左上：皮影匠人制备牛皮，2006年 Piyng craftsman made cow leather, 2006

上右：皮影艺人潘京乐，2006年 Piyng artist Pan Jingle, 2006

下：皮影艺人李世杰，2006年 Piyng artist Li Shijie, 2006



皮里春秋：皮影幕后的故事

1987年9月1日，是我在中央美术学院入学的第一天。美院在小剧场为新生安排了一场皮影表演。有人还记得我画了现场速写，可惜现在找不到了。

皮影或称“影戏”，专家认为是现代电影的起源之一。历史记载，皮影发源于汉代。晋代干宝著《搜神记》云：“故老相承，言影戏之源，出于汉武帝（公元前156—87年），李夫人之亡，齐人少翁言能致其魂，上念夫人无已，乃使致之。少翁夜为方帷，张灯烛，帝坐他帐，自帐中望见之，仿佛夫人像也，故今有影戏。”

从第一次看皮影，我就被它独特的艺术形式深深吸引。童年时期中国还没有电视，相伴成长的是和皮影有渊源的幻灯剧和木偶戏，这种经验使我对皮影一见如故。而它原始的唱腔又十分震撼。那天表演的剧团来自古都西安附近的华县。

陕西皮影唱腔又称“碗碗腔”，类似于秦腔但是更加原始粗放。影戏又称“小戏”，相对于秦腔（“大戏”）轻简而价廉，更适合乡间消费不起大戏的人群。

一个标准的皮影戏班只需五人组成：“前声”（主唱兼使手锣、堂鼓等），“签手”（操纵影人），“板胡”，“二胡”和“后台”（签手的助手）。舞台由木条和丝幕（后用棉布代替）片刻就可搞定，照明就是一碗清油加棉花捻就的灯芯。场地一般设在乡下的空场或庙里，如果本地的财主有婚丧嫁娶等红白喜事，需要摆排场讲体面，请来的皮影戏班也可能把场子设在他的宅门里。

“皮里春秋”是2005年和乌里·希容拟定的题目。最初的想法是创作一个双频道的视频装置，用数据投影机取代皮影戏常用的普通电灯光源。我计划用电子游戏引擎创作三维动画实时放映来替换掉皮影戏的空白背景，以动画技术扩展皮影本身的二维空间，丰富传统影戏的意义。

那两年里我做了很多研究，包括读书和观看皮影表演，并与相关人士探讨。最终有一出戏吸引了我，即《游阴曹》（又称《游地狱》）。我从90年代初开始用电子游戏为媒介进行创作，对这类惊悚暴力场面相当熟悉和感兴趣，所以很自然地决定将“阴曹”作为作品里最后而且最主要的部分。我向皮影研究专家和收藏家打听，但是即使他们也从没见过整套的“阴曹”。2007年初我十分幸运地在一个偶然的的机会找到了16件保存相当完好的“阴曹”，专家鉴定为清代所制。我又向皮影雕刻大师汪天稳先生定做了十余件新的皮影供演出之用。

去西安一带实地调查之后，我改变了主意，把综合电子游戏动画基于传统皮影的想法推迟。《皮里春秋》会是一个三频道的视频装置，将从舞台的三个方向取景：正面、背面和左面。三台投影机同步放映以重现舞台的三维空间，带给观众从未体验过的原始皮影观看经验。此刻我认为一个翔实的纪录远比一个新的创意更加迫切和有意义，尤其是这很可能是两位皮影表演大师同台表演的最后一次机会。他们是潘京乐先生（89岁）和李世杰先生（72岁）。

在皮影专业表演公司雨田社的协助下，我得以用HDV摄影机拍摄了精选的三出皮影戏：《降火龙》（《西游记》一折）、《借水》（《金碗钗》一折）和《游阴曹》。《游阴曹》自解放后便从未公开演出过。李世杰先生早年曾和他父亲一起演过此戏。这次在我的请求下，他综合了自己的记忆和其他剧本，并参考了我提供的皮影实物重新创作。

实际拍摄过程十分难忘。两位老人和整个皮影剧团一遍又一遍地做了辉煌的表演。用一盏手工造的清油灯我们成功地捕捉到了暗淡而美丽的古朴光线。这灯火燃烧产生的浓烟在为了录音而封闭的室内几乎令人窒息。录制结束，我们都像是在炼狱中煎熬过一样，带着熏黑的面孔重返人间。

Donkey_ment: A Story behind the Piying Scene

On September 1, 1987—the first day of my study at the Central Academy of Fine Arts—a Piying show (Chinese shadow puppets) was presented for us in the academy's theatre. Some people recall that I made some lively drawings of the puppets, but unfortunately I have misplaced them.

Academics believe Piying could be one of the influences on today's films. As recorded in Chinese history, piying was founded during the Han Dynasty. The story goes that as emperor Han Wu Di (B. C. 156-87) mourned his dead concubine Li Fu Ren, Shao Weng said he could bring Li's soul back. In the night Shao Weng used screens and candles to make a shadow puppet of Li, and emperor Han was moved.

The first time I saw a Piying play, I was totally captivated by this unique style of art. This is not just because I grew up before TV—which is quite similar to Piying technology—with revolutionary slide shows and because its raw soundtrack is so strong. The Piying group that night was from Hua Xian, a small county near Xi'an, which was China's capital for thousands years. Originally, the combination of musical instruments and singing was called wan wan qiang, which is similar to qin qiang (big play)—but much more raw and powerful—and Piying was nicknamed xiao xi (small play). Compared to qin qiang, Piying was cheaper and easier to setup, and mostly for country people who could not afford the cost of staging qin qiang. A standard piying group is usually made up of five people: the qian sheng (vocal/singer); qian shou (puppet operator); ban hu (two-string bow player); er xian (also a two-string instrument but played by plucking); and hou tai (helper of the qian sheng). The traditional stage was formed by a few pieces of wood with a silk or cotton screen, and a light made of a bowl of cooking oil with a cotton wick. The stage could be set up in a few minutes, usually in the open air, or in a temple, or in the house of a local landlord who might have hosted the play as entertainment for a birth day party or a burial.

The title of my work *Donkey_ment* was created in early 2005. The original idea was to make a double-channel movie installation, using computer date projection instead of the normal electronic lighting used for today's Piying play. I planned to make a 3D animation using a video game engine that can play in real time, to give the traditional piying a 3D motion background instead of its stable empty background, make the scenes three-dimensional, enlarge the space, combine some today's animation technology, and to try to enrich the meaning of the original plays.

I have carried out a lot of research over the last two years, including reading and watching actual Piying plays and talking with people. I made several detailed proposals, and a few pictures finally caught my imagination; in particular the play *You Di Yu* or *You Yin Cao* (A Tour of Hell). Since I have worked with the video game as medium since the early 1990s, I am familiar with and interested in these kinds of horrifying and violent scenes, so it is natural for me to decide to focus on the idea of hell as the last and main part of my work. I asked some professionals and a piying collector, but no one had ever seen a full set of puppets from the "A Tour of Hell" play. I was lucky to find a 16-piece set of "hell" puppets early this year, which was verified by a professional as being made during the Qing Dynasty. Most of them were in very good condition and, although not a full set, with the help of piying product master Whang Tianwen, I ordered more than ten new pieces, which is enough in order to stage a play.

After my field research in Xi'an early this year, I changed my idea. I'm putting off to a further

project the idea of combining an original Piying play with a computer animation of game technology. Now *Donkey-ment* will be a three-channel movie installation, which will film the stage from three directions: frontal, from behind, and from the left side. Three projectors will play back the action on stage in three dimensions, which will bring the audience a never-before-had experience of a raw piying play. I think it is very important to make this work as a rich documentary rather than to show an artistic idea in the form of a media work, especially as it maybe the last chance to have the two piying master performers on the same stage: Pan Jing Le is 89 years old and Li Shijie is 72 years old.

With the kind assistance of Yu Tian She, the only professional piying performance business company in Xi'an, I finally selected three fine plays to be shot with three HDV cameras: Xiang Huo Long (Drop a Fire Dragon Down); Jie Shui (Borrowing Water); and You Yin Cao. The last one has not been performed on stage since 1949. Li Shijie played it in his early years with his father, and, as I asked him, he rewrote the play by combining his memories and a few other screenplays with reference the piying puppets I had found.

The actual filming was unforgettable. The two masters, Pan Jingle and Li Shijie, and the whole group gave a brilliant performance. By using a traditional hand-made cooking-oil light, we successfully created raw scenes with low, beautiful lighting. However, this generated very heavy smoke in the room, which was completely closed to allow a good sound recording, and everybody almost suffocated in the last few minutes. We were all cooking in hell but luckily we all returned to earth, although with smoking black faces!

《游阴曹》. 皮影片. 驴皮上色
A Tour of Hell, Piying film, color on Donkey leather





《幻灯》，开幕表演，2014年
Slide, Opening show, 2014

小时候，去剧场和电影院都是奢侈。但是每年暑假，我们学校（北京东城区春江小学）都有游园会，我最喜欢的就是在帐篷里看幻灯片。当时幻灯是主要的宣传工具，不但有官方发行的幻灯片，还有各单位自制的节目。幻灯的技术被发挥到极限：双片推送变成双帧循环动画；镜头创造景深；罐头盒用钉子打孔旋转成星空；点火或放烟……内容更是无奇不有，从政治到科教，从语录到“张三你妈找你”。

不知为什么，我对幻灯最深的记忆是每次去看电影，人声鼎沸时突然灯光熄灭，红幕拉开，蓝底上一个硕大的“静”字。我的心就静下来，好像飞到观众席两米以上的地方，静观一个奇迹的开始。2001年我应邀在纽约Dia艺术中心做个展，我就做了三个Shockwave幻灯片，总题叫“幻影故事”，副标题是“一块银元，三条石和幻灯技术”。《幻灯》是我用收藏的幻灯片重新编排，用多台幻灯机、薄膜唱片和鼓，讲述一个人的故事。

In my childhood, going to the theatre and cinema was a luxury. But during every summer holidays, there was a garden party organized by our elementary school (Chunjiang Elementary School of Dongcheng District, Beijing). In the garden party, my favorite part was to see the slides in the huge tent. At that time, the form of slides was a main tool for the propaganda. Not only the official government released the slides but also the administrative units produced their homemade programs. The techniques of slides had been developed into the extreme: double frame cycle animation altered from Biplane Push; depth of focus made created by lens; starry sky made by the swirling can with nail drillings; fire or smoke, etc. The rich content varied from politics to scientific education; from the quotations to “Zhang San, your mom is looking for you!” . I don't know why the deepest impression the slide made on me was the word “SILENCE” on the blue screen after the red curtain had rolled up. The word appeared when the light suddenly dimmed down in the buzzing crowd. My heart calmed down the light, flying above the audience and witnessing the start of a miracle. In 2001, I was invited by New York Dia Art Center to do a solo exhibition where I staged my three Shockwave slides named Phantom Story. The subtitle was “A Piece of Silver, Three Bars of Stone and Slide Techniques.” Slide is a work of rearrangement of my collection of slides, using multiple projectors, film discs and drums to tell the story of a man.



高重黎 Kao Chung-Li

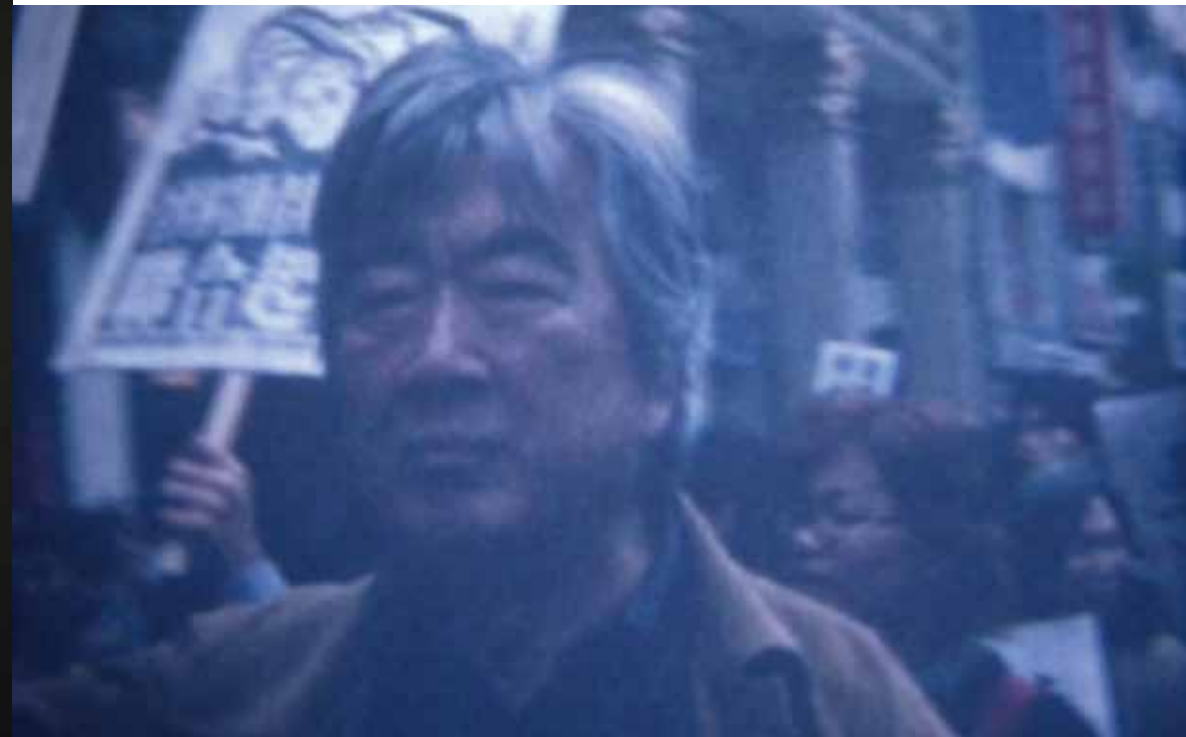
中国台湾 Taiwan, China

《我的陈老师》，2010年，27分，手绘铅笔画，纸戏幻灯，8毫米影片转数字录像

My Mentor, Chen Yingzhen, 2010, 27 mins, hand-drawn animation, paper-play slide, 8mm film transferred to digital video

我曾于1984年借8毫米把一张照片经由翻拍的方法将其做成7分钟短片。上述除直接了当的指明复制性就是如此影响着人们对于摄影的判断及定义；也理解到翻拍决不只是一个为整合互异视觉媒材间的方便手段，其实它是极具影像历史、理论、美学等辩证复杂面向，高度的，甚至能穷尽电影与反对电影矛盾之统一的方法与认识论。于《我的陈老师》中借DV翻拍的包括有8毫米实摄与动画影像以及幻灯片等，也就是在针对不同技术的画面比例与不同规格的影质之间以及互异的表意、情感影片类型的再记录中，不但让它们可以朴拙且异质的展开着叙事，同时也指明“翻拍”确实不失为是一个探究影像本质的路径。

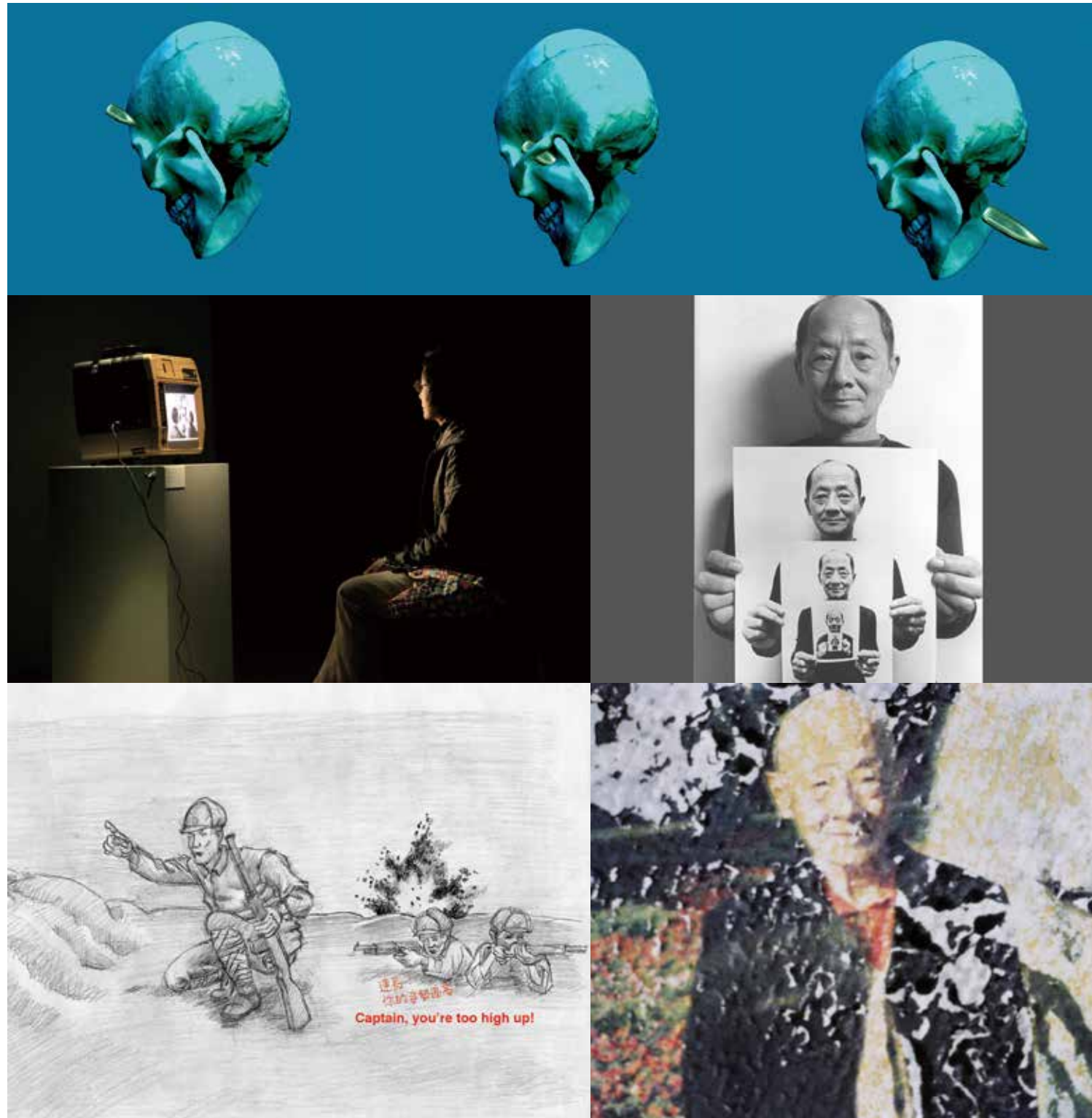
In 1984, I made a seven-minute short film recording the procedure of remaking a photo. The aforementioned directly tells us how the duplication influences people's judgment and definition on photography. It is understandable that remaking is never a convenient approach of integration of mutually different visual media; in fact, it is a methodology and epistemology that contain all the movies and reflect contradiction and unity in movies, involving the history of visual arts, theory, aesthetics and other dialectic aspects. In "My Mentor, Chen Yingzhen", the DV remakes consist of 8 mm real filming and animation image and slides. Thus, in the record of remaking based on the existed resources, the proportion of screen corresponding to the different techniques, the different film quality and the expression of emotion could assure a heterogeneous narrative, but also indicate that the "remaking" can lead to the nature of images.



《人肉的滋味》，2010年，80张幻灯片，有声
The Taste of Human Flesh, 2010, 80 slides, sound

幻灯简报电影 01—《人肉的滋味》是 80 张幻灯片以一颗子弹之名所展开的第一人称叙事。它欲揭露某个即存在又缺席的个人记忆与历史事件。幻灯简报电影系列是经由 1. 画面（视觉），主要元素为照片与绘画以及字卡。2. 声音（听觉），主要元素为画外音（语言）与歌唱音效，这两方面的影音技术所构成。由于承担此投影与放音两方面的是一款 70 年代末之机具，从现今来看它确实是个初阶技术物，有着不结实的音画同步而出现间隙，此不完备的状态也成为其特质。其中的视觉元素当然不同于听觉元素，因为前者是指证性质的影像，而后者是属于符号性质的语言，相同的是无论指证或符号性质的元素都足够在以此文本为对象意识流之中转成触媒并行使其现实性。它们促成观众听者产生以为是在自己在阅读、默念出这些画外音的错觉，正是由于这个间隙才能允许参与者获得了看与读的主动位置还有疏离效应以取代原本只能处于看与听的接受且沉浸之被动状态。其实在《人肉的滋味》当中，画外音那言说着的主体是开始于一颗子弹，旋即又越层为儿子的身份，时而又成为作者的口吻也就是欲借此文本作出表述行为的主体，当在这些个多层的第一人称转换、穿梭之间就有了生成召唤着幻灯机前第二人称的你之条件。

Slide Presentation film 01 - *The Taste of Human Flesh* consists of 80 slides. It begins with a bullet and it is narrated by a first-person perspective. It tends to expose some personal memory and historical event that are simultaneously existed and absent. In slide presentation film series, we have two aspects of video technologies 1. Picture (vision): the main elements include photos and paintings and word card 2. Sound (hearing): the main elements contain voiceover (language) and singing sound effect. Because the task of projection and playback have been carried out by a late 70s machine, hence if we see it today, it was really on a preliminary stage, for there were gaps due to the unstable sync. However, the flaws of the equipment finally turn out to be its characteristics. The visual element is definitely different from hearing element, because the former refers to the images with a nature of correction, while the latter belongs to the language with a nature of symbol. But these two share one same point: no matter it has the nature of correction or symbol, they can turn out to be media and be put into practice within the stream of consciousness taking the text as an object. They contribute to the illusion that the audience may consider that it is themselves who silently read these voice-over. And it is because of this gap that allows participants to gain the initiative in watching and reading and also the alienation effect changes the previous passive state of acceptance in watching and listening. Actually, in *The Taste of Human Flesh*, the subject of the voice-over begins with a bullet, then transforms into the identity of the son, and sometimes it becomes the author's tone. It represents the subject of the narrative behavior through the text. Within the multiple layers in the transformation of first-person perspectives, the birth of second person "you" narrative arrives naturally.



兰博·卡勒卡 Ranbir Kaleka

印度 India

在印度，每个物品都是可以回收的。在这个拥有茶文化的国度，这个故事讲述了一个不起眼的小水壶如何从商铺进入到一间好厨房的旅程。这个水壶在遭到第一个主人遗弃后，被认领过一次，之后却再次被扔掉转而又被认领。间隔之间，画作的虚幻深度被挡在水壶摄影画面前的手之剪影所毁，用以确认画布的平面度和构建起这个装置：在开始它每秒 25 帧循环运动之前的一个人工制品。在《水壶》这件作品中，艺术家将图像与路边卖茶的小贩结合在一起，小贩是给我们供应了无数杯茶水的人。卡勒卡选用这个在炉灶上煮水的壶，而其背景每隔几秒钟都在变化，从厨房的窗户到存储柜，再到被垃圾和杂草包围的简易炉灶。艺术家在这个创意中只使用了一个单一的表面，覆盖了整个录像投影绘画。在他的作品中，有运用到单帧拍摄，多屏幕，以及极度活跃景观下的静态人物这些技巧。

In India everything is recycled. In the country of tea-drinkers this is the story of a humble Kettle's journey to a good kitchen from a shop. After serving the first owner the kettle is abandoned, claimed, abandoned again and reclaimed. At intervals illusionary depth of the painting is destroyed by the silhouetted shadow of a hand blocking the videoed image of the kettle to confirm the flatness of the canvas and establish the installation as only an artefact before the loop begins again its 25 frames-a-second spell of movement and depth. In the *Kettle*, an image associated with roadside chaiwallah, the person who keeps us supplied with innumerable cups of tea, Kaleka uses a kettle that simmers away on a hob, while the background changes every few seconds from a kitchen window, to a storage cupboard to an improvised stove surrounded by garbage and brambles. The artist uses a single surface for this creation, overlaying the painted image with video projection. His oeuvre includes the use of single frame shots, multiple screens and still characters among a hyperactive landscape.



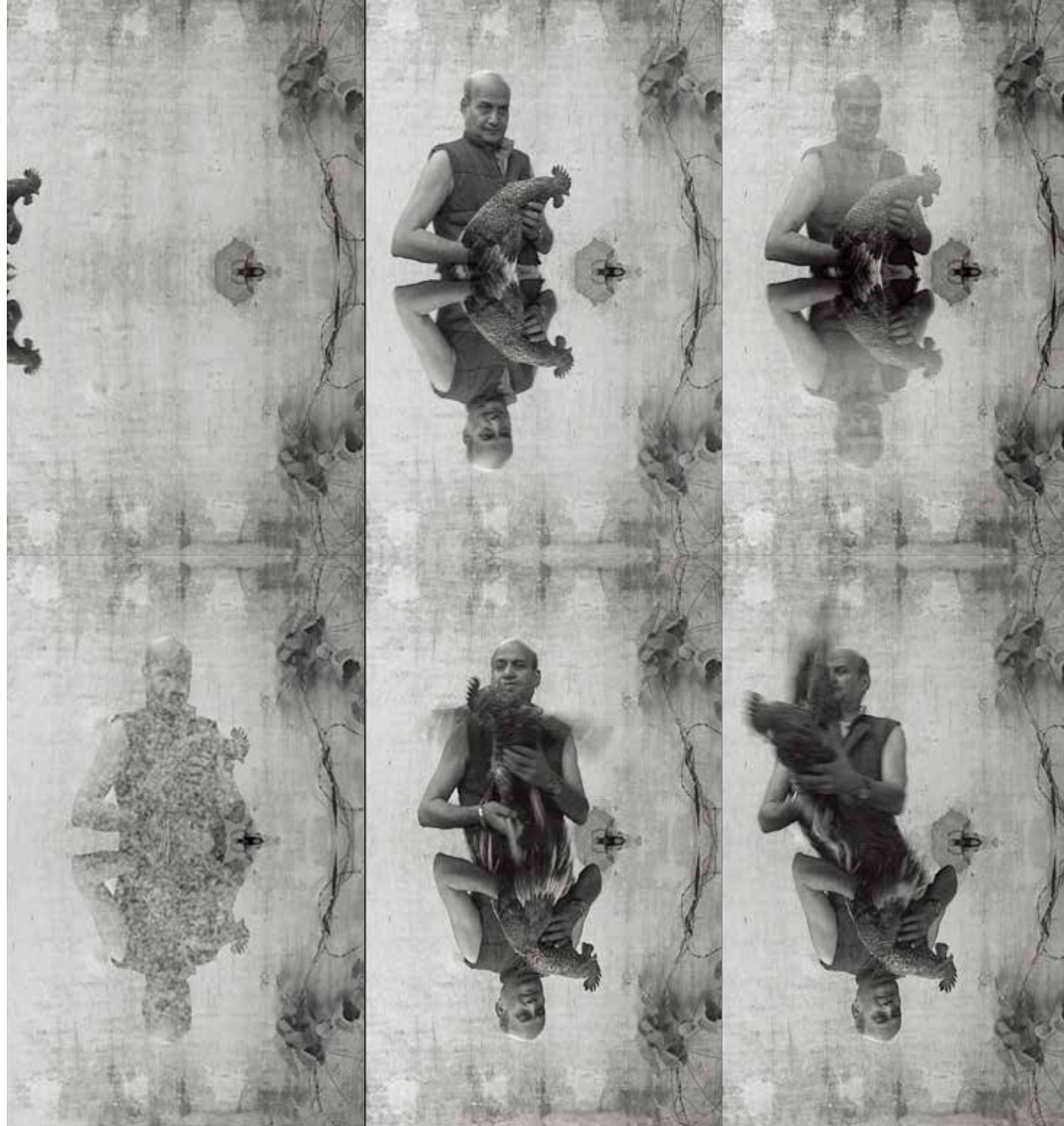
《水壶》，2010年，3分35秒循环，艺术家和 Volte 画廊提供图片

Kettle, 2010, 3mins 35secs loop, courtesy of the artist and Volte Gallery

《拿着小公鸡的男人》，2001—2002年，双屏录像，29秒循环，无声，艺术家和 Volte 画廊提供图片
Man with Cockerel, 2001-2002, 2 channel video, 29 secs loop, no sound, Courtesy Ranbir Kaleka, Volte Gallery

一个秃顶的男人，面部表情平静，像一尊佛，不停地把一只小鸡抓住又放开、抓住又放开：这段周而复始的柔性灰色影像呈现了对欲望的挑逗性理解，同时又讲述了一个关于剥夺的寓言。卡勒卡的主题十分的表意，这体现为其录像化身的形式和简洁，延续谬论的骗局，或者是纯粹的无常，它抹去了所指之意。在消融或消失的边缘处，这部影像可以理解为一个死亡指数。它的日常身份从属于一种脆弱的存在感，这种存在并不需要表达和行动，却依赖于生存在最低限度的绵延。再现的语言进入阈限区，这种遭遇显得满怀希望、平静而又短暂，就仿佛是一首俳句，提出了有关人生的假设，也不需要任何证据的支持。

A bald man with a placid, Buddha-like face, clutching and letting go then clutching and letting go a plumed fowl: this rhythmically repeated, soft-gray image offers a tantalizing grasp of desire, an allegory on dispossession. Kaleka's subject-matter is representational and yet, by the form and brevity of its videoed avatar, by a trick of durational fallacy, by sheer transience, it erases its signified meaning. The imaged body – at the brink of dissolution and disappearance – reads like an index of mortality. Its quotidian identity is subordinated to a fragile sense of being where no assertion, no action is necessary except that which trusts in a minimal continuum of survival. The language of representation enters the liminal zone and the encounter, sanguine, serene, evanescent, resembles a haiku where the hypothesis offered about a lived life needs no backing of proof.



威廉·肯特里奇 William Kentridge

南非 South Africa

威廉·肯特里奇 2003 年的电影《长笛课》与他绝大多数以歌剧为主题的作品相似，同样呈现为一种视觉上的准备过程。这部影片中讲述了莫扎特的歌剧《魔笛》，它于 2005 年首次在比利时皇家歌剧院上演。《长笛课》是典型的肯特里奇作品，利用纸上的炭笔画、随后擦除的过程以及定格动画来讲述故事。拍摄《长笛课》“是为了寻找歌剧的视觉语言，”肯特里奇写道：“它的形式，以及画面中的黑板是给定的，但是白纸上的炭笔画呈现在胶片的正片和底片上时，却表现出了黑板上粉笔画的效果，而这就属于我的探索。”

As with most of William Kentridge's opera themed works, the 2003 film *Learning the Flute* was visual preparation. In this case, the production was Mozart's *The Magic Flute*, which premiered in 2005 at the Royal Opera House in Belgium. The film is characteristically Kentridge, using charcoal drawings on paper, subsequent erasures, and stop-motion animation to tell a story. *Learning the Flute* “was made to find the visual language for the opera,” writes Kentridge. “The form, the blackboard, was the given; the photographic positive and negative of the black drawing on white paper, reversed to produce white chalk drawings on the blackboard, was the discovery.”

《长笛课》，2003 年，35 毫米电影转成录像，8 分 2 秒，
©John Berens. 艺术家和纽约 Marian Goodman 画廊提供图片
Learning the Flute, 2003, 35mm film transferred to video, 8 mins, 2 secs,
©John Berens, Courtesy of Marian Goodman Gallery, New York



李庸白 Lee Yong-Baek

韩国 South Korea





《天使士兵》，2011年，单屏录像，23分，图片由学古斋画廊提供
Angel-Soldier, 2011, single channel video, 23 mins, Courtesy of Hakgojae Gallery

《天使士兵》是在一部视频展示作品，通过天使和士兵之间的剧烈反差，在没有任何逻辑程序和解释的情况下，直接且坦诚地反映了我们这一代人的社会现状。在这件作品当中，李庸白通过识别矛盾主体，即天使和士兵来质疑文明的本质，并将仍处于停火期间的韩国社会进行变形。士兵们穿着印花军装在人造花丛林缓慢前行。他们的伪装，欺骗和绝望的行动展现的正是韩国的现状，这当中的四国（美国、日本，中国和俄罗斯）以及南北韩的利益和战略交汇编织成为秘密。自2005年以来，《天使士兵》已经被生产并发展成各种形式的版本，有装置、单频道录像和摄影作品。

Angel-Soldier is a video performance in which, through the drastic contrast between angel and soldier, without any logical proceedings and explanation whatsoever, directly and frankly expresses the social conditions of our generation. In this work, Lee questions the nature of civilization by identifying antinomic subjects, angel and soldier, and distorts the social situation of Korea, which is still in a ceasefire period. Soldiers wearing military uniforms in flower prints slowly move in an artificial flower jungle. Their camouflage, trickery, and desperate movement present the current situation of Korea, in which the interests and strategies of four powers (US, Japan, China, and Russia) and those of South and North Korea cross in secret. Since 2005, *Angel-Soldier* has been produced and developed with various versions of performances, installations, single channel video and photography.

刘韡 Liu Wei

中国 China





《彩色》，2013年，9屏影像装置，刘韡工作室提供图片
Colors, 2013, nine-channel video installation, Courtesy of Liu Wei Studio

这件作品是我几年前的设想，我用随意的方式拍摄，拍摄的地点、其中的人以及这些人的生活方式都是一体的，我的剪辑、拍摄等都是无序的，而这些都需要在一起。色彩条随时把他们拉进来，把他们列入到全球秩序中，或者作品的次序当中去。我觉得这个街区特别漂亮，很有力量感，是最真实的一个现实。我把他们自然的呈现，通过我的分类把整个的状态分格出来——这是一个横向的格；纵向的格就是彩色的色块，隔离之间的空隙。一方面是隔离，一方面是拉近。拍摄是随机的，所有的拍摄与图像都是无所谓，自然而原始。因为这跟他们无序的生活状态有关，所以我所有的方式，拍摄、剪辑、之前的格子、后来的呈现等，在装置里面所有的东西都必须是有用的，对我来说不能浪费。

Colors was conceived several years ago. I adopt a random and casual way to do the filming. The filming locations, the characters and their lives, all together, become an organic whole; while my shooting and editing are disordered. The color bars spontaneously invite them in the recording, involving them in the global order or in the sequences of the works. In my eyes, this district is particularly marvelous, full of energy and power, so it is a true fact. I want to represent what I saw in a natural way: through my classification, the whole state has been framed out—that's what I call "horizontal grid"; longitudinal grid is the color lump, or the gaps between the isolated parts. It combines the isolation and zoom-in. I shoot whatever appears in front of the camera: all the images are indifferent. This random choice is nature and original, which relates to their disordered life style. Thus, as for me, what I have done in the whole procedure including shooting, editing, the grids and final representation, is rather useful and meaningful in the installation.

文敬媛和全浚皓

Moon Kyungwon & Jeon Joonho

韩国 South Korea



《世界末日》，2012年，双屏高清电影，13分35秒，艺术家及现代画廊提供图片

El Fin Del Mundo, 2012, 2 channel HD film, 13 mins 35 secs, Courtesy the artist & GALLERY HYUNDAI

影片《世界末日》以这样一个未来为前提——由于地球环境的急剧变化，人类的生存受到了威胁。这部双屏影像装置反问道：从面临死亡的艺术家的作品和人类灾难的最后一刻来看，世界上留存下来的最后艺术会呈现出怎样的形式和姿态呢？那些审视在我们当前价值观消失后重生的“新”人类实现其美学意识、并获取一种对艺术的自我认知的过程的艺术，它们的意义又何在呢？通过对先前已知世界状态等相关议题的回忆和探讨，以及对大变革之后美学的定义与概念之可能的常识性解答，两位艺术家对当前社会结构及其非理性的特点进行了自我审视。这部影片由李政宰和金来元出演，揭示了旧世界最后之艺术以及新世界最初之艺术之间的联结。

The film *El Fin Del Mundo* is premised on a future in which the survival of the human race is threatened due to drastic changes in the Earth's environment. The two-screen video installation asks back: in the end, what form and posture will the last remaining art take on, as seen through the artwork of an artist standing at the verge of death and at the final moment of a human catastrophe? What is the meaning of art that examines the process in which the "new" humans, having been reborn following the disappearance of all our current values, realize an aesthetic consciousness and gain a self-awareness about art? Through the artists' recollections and discussion of the issues that were pertinent to the state of the world previously known to them, and their attempt to suggest what the definition and concept of aesthetics may be when all has changed, an introspective examination of current social structures and their irrationality is presented. Starring Lee Jung-jae and Yim Soo-jung, this film reveals the nexus between the image of the world's last remaining art and an art that announces new birth.



泽拓 Hiraki Sawa

日本 Japan



《线性构造》, 2012年, 双屏录像装置, 彩色, 有声, 18分47秒,
© 泽拓, 艺术家和 James Cohan 画廊提供图片
Lineament, 2012, 2-channel video installation, color, sound, 18 mins 47 secs,
©Haraki Sawa, Courtesy of the artist & James Cohan Gallery (New York / Shanghai)

泽拓的影像装置呈现出对转瞬即逝的景观的细致观察, 那些被我们熟知的环境则往往被加以无意识的形式。树木从一张桌上长出来或是时钟突然长出了腿, 这些对泽拓来说, 都是自然的干涉手法, 但对观众而言确是如此的非同寻常和无法预料。他运用动画, 强调对灯光的处理, 精心布置镜头, 这些一起组成了他丰富多层的作品。泽拓有能力去操控他的想象, 并将之转化为在雕塑和电影之间平行语言的有形维度。泽拓最早获得国际认可通过他一系列令人惊艳的动画作品, 包括2002年的《住宅》和2003年的《移民》, 这当中喷气飞机, 机场和大规模移民这些元素被置于日常生活的背景之下。泽拓的作品经常被贴上“催眠”的标签, 但是他会反驳说自己只是转移了他的现实框架。《线性构造》是一个双屏的录像装置, 其中男性主角失去了记忆, 在一所破旧的公寓中穿行。类似时钟的机械装置总会在他的记忆闪现离合的时候出现在他面前。慢转唱片的凹槽, 展开成为一条线, 然后是一幅图。此作品的音频是由戴尔·贝尼尼和Ute Kanngiesser演奏的一个回文, 在画廊空间中的一个被改造过的唱机转盘上来回播放。



Hiraki Sawa's video installations present intimate observations in transitory landscapes, familiar surroundings often inhabited by anoetic forms. Trees growing from a table, or a clock suddenly endowed with legs are natural interventions made by Sawa, yet extraordinary and unpredictable for the audience. His use of animation, sharp attention to lighting, and meticulously composed shots, are amalgamated into layered works. Sawa has the ability to manipulate his imagination into a tangible dimension that sits between the parallel languages of sculpture and film. Sawa came to international attention early in his career for a series of extraordinary animations, including *Dwelling* (2002) and *Migration* (2003), where jet planes, airports and mass migrations are placed into domestic settings. Sawa's work is often described as hypnagogic, however he would argue that he is simply shifting his frame of reality. *Lineament* is a two-channel video installation in which a male protagonist, who lost his memory, navigates a worn apartment. Clock-like mechanisms appear before and around him as his memories unravel and snap back together. The grooves of an LP record uncoil to become a line and then a drawing. The audio – performed by Dale Berning and Ute Kanngiesser – is a palindrome, played both backwards and forwards on a modified turntable in the gallery space.



希托·史德耶尔 Hito Steyerl

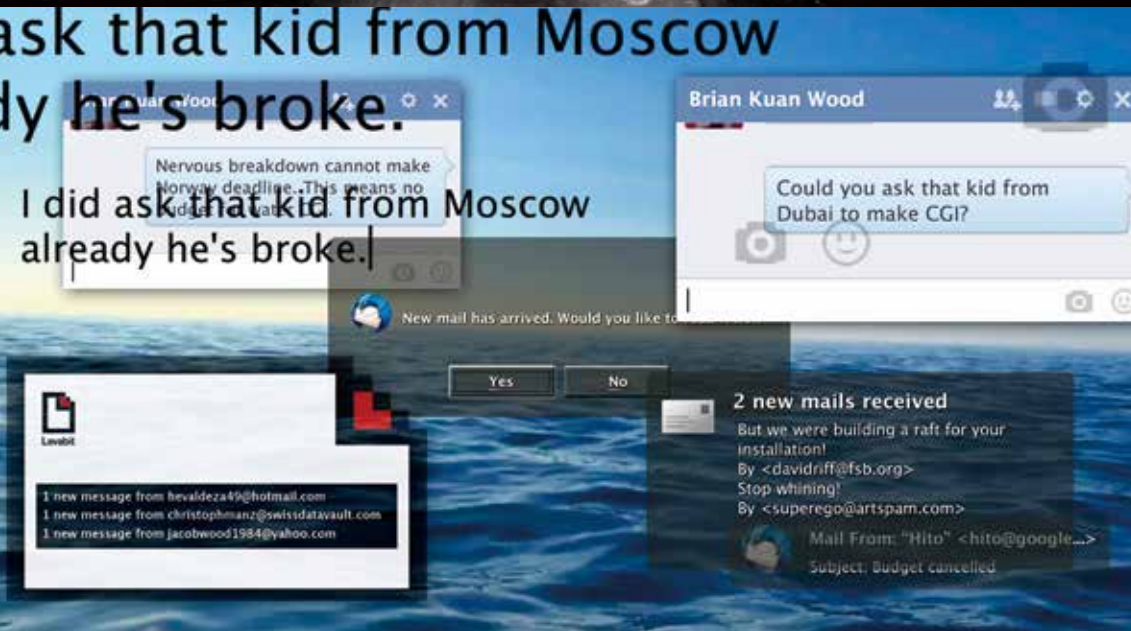
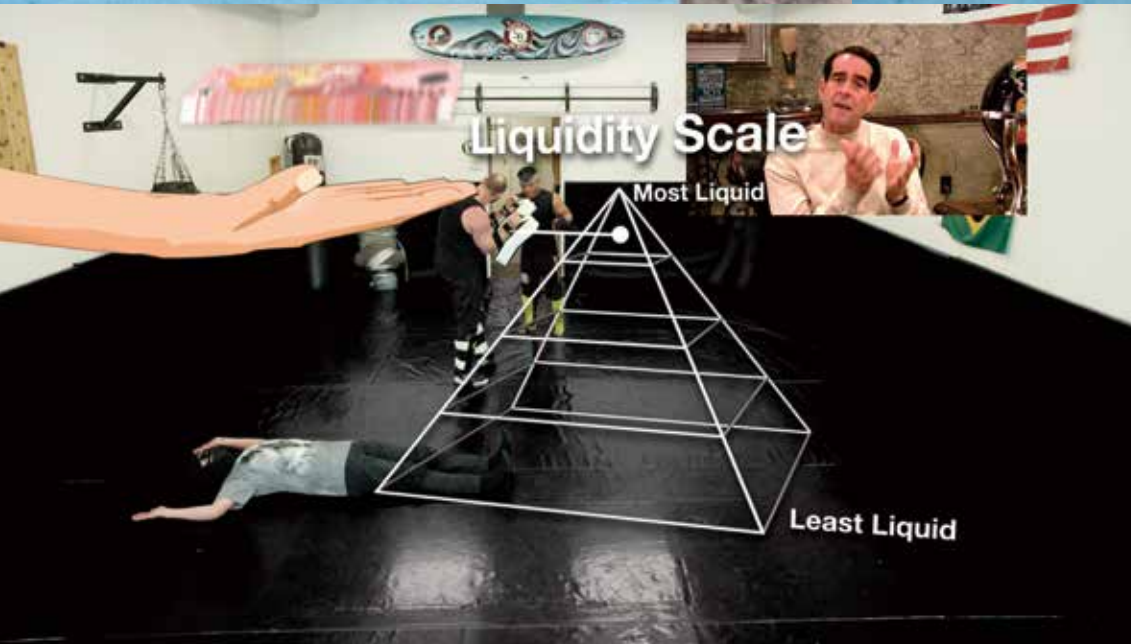
德国 Germany



#THESTORMISBLOWING



**The storm is blowing
from hell; driving us
back into the past.**



《流动性公司》，2014年，静态影像，高清，单屏，30分15秒，©希托·史德耶尔，Liquidity Inc., 2014, still image, HD video file, single channel, 30 mins 15 secs, ©Hito Steyerl, courtesy of Wilfred Lentz Rotterdam

那时，我们以为一切都将基于互联网，那么我们就进入一个崭新的世界”，这是雅各布·伍德的话。他在出演希托·史德耶尔新作《流动性公司》之前是一名财务顾问。在从事投资银行业务之后，他成为了一名拳击手。在时长30分钟的《流动性公司》里，拳台搏斗和冲浪的gif图像、浪花和天气预报的片段奇怪地交替出现。20世纪90年的网络潮及互联网泡沫，席卷全球的经济气象系统，以及那哄骗人的电视天气预报——由戴着巴拉克拉瓦盔式帽（受20世纪70年代美国激进左派军事组织“地下气象员”的启发）的气象学家所播报——一起，加强流动性的主题。（来源：埃因霍温凡阿贝美术馆）

"At that time, we thought everything would be internet-based and that we were entering a new world" These are the words of Jacob Wood, a former financial advisor in the new work *Liquidity Inc.* by the artist Hito Steyerl. After investment banking, he turned to the fight game. Images of cage fights and surfers, waves and weather take strange turns in *Liquidity Inc's* 30 minute duration. The 1990s net-boom and dotcom bubble, the economic weather systems circling the globe and spoof TV weather reports delivered by meteorologists in balaclavas (inspired by the 1970s militant leftwing group the Weather Underground) punctuate the action.(Source: Van Abbemuseum Eindhoven)

谢素梅 Su-Mei Tse

卢森堡 Luxembourg

《沙漠清扫者》，2003年，单屏录像，5分30秒循环。

© 谢素梅，艺术家和纽约 Peter Blum 画廊提供图片

The Desert Sweeper, 2003, single channel, video, 5 mins 30 secs loop,

©sumeitse, Courtesy of Peter Blum Gallery, NY

在录像《沙漠清扫者》中，通过明显的制服，我们可以看出她拍摄的是巴黎公司的道路清扫工。清扫的声响强调了他们工作的无限重复性，似乎使这份工作在这片沙漠景观中显得十分荒谬，但仔细观察后，却可以发现，在这个毫无个性特征的工作组中，每个人都有一张属于自己的脸。

In the video *The Desert Sweepers*, she uses Paris corporation road sweepers, recognizable in their uniforms. The infinite repetitiveness of their task, underscored by the sound of their sweeping, seems utterly absurd in this desert scape, but a closer look reveals a face to each human being behind this anonymous group.



许哲瑜 Hsu Che-Yu

中国台湾 Taiwan, China

我找出五则新闻事件，依据报纸描述，到案发现场拍摄，并虚构一对男女，机械般的示意与演出。透过相同的藏身处、凶车等线索，彷彿被编入了同质的故事中。我企图在真实的他人、虚拟的无人称主角和我三者身分游移中，制造媒体景象。这不是回溯，而是事件的剧场化。引发的不是事件，是媒介自身的感性、一种景观。

In the different series of my work, as with the newspaper story, I go to the scene of a crime to take photos or draw, and place a fictitious couple to act as victims. Through the clues of the figures, crime car, etc, various issues are composed as a story. I attempted to make the scene of mass media with the real people, fictitious roles and I myself. This is not a reconstruction of the issue, but a dramatization. It seems a real story in form, but the information cannot be verified. Therefore, my work is no longer concerning the issue; it focuses on the perception of media and a kind of scene.





《完美嫌疑犯》，2011年，5屏录像装置，彩色，4分54秒
Perfect Suspect, 2011, 5 channels video, color, 4 mins 54 secs

袁广鸣 Yuan Goang-Ming

中国台湾 Taiwan, China



《城市失格—西门町白日》，2002年，4×5摄影数字处理，Lambda输出，320×255cm，艺术家提供图片
City Disqualified - Ximen District in the Day time, 2002, Digitally Altered Photography, Lambda print, 320×255cm, Courtesy of the artist

156



《城市失格—西门町白日》局部，投影现场其中一幕，计算机数字投影，计算机，软件 Director，LCD投影机、艺术家提供图片
City Disqualified - Segment of Ximen District in Daytime, Computerized photography projection: P4 Computer, Software Director, LCD projector, Courtesy of the artist

157



《城市失格—西门町夜晚》, 2002. 4×5 摄影数字处理, Lambda 输出, 320×255cm, 艺术家提供图片

City Disqualified - Ximen District at Night, 2002, Digitally Altered Photography, Lambda print, 320×255cm, Courtesy of the artist

《城市失格—西门町夜晚》局部（投影现场其中一幕），计算机数字投影，计算机，软件 Director, LCD 投影机，艺术家提供图片

City Disqualified-Segment of Ximen District at night (Installation view), Computerized photography projection: P4 Computer, Software Director, LCD projector, Courtesy of the artist



“城市失格”意指“失去作为一个城市的资格”之意。西门町的地名来自于早期日本殖民时代所遗留下来的名称并沿用至今，晚近被台北媒体昵称为“台北原宿”，但台北为何要与“原宿”连结？就如许多台湾建筑商打出的广告名称为第一世界各地的城市名称一样，在这当中投射出某种“去当地化的地方”的潜在意识，一个典型混种并随时更改自身面貌的城市。作品中借由人车的消除，企图制造一个缺乏历史记忆及身份模糊的城市，同时也暗示着对于现代文明的质疑。

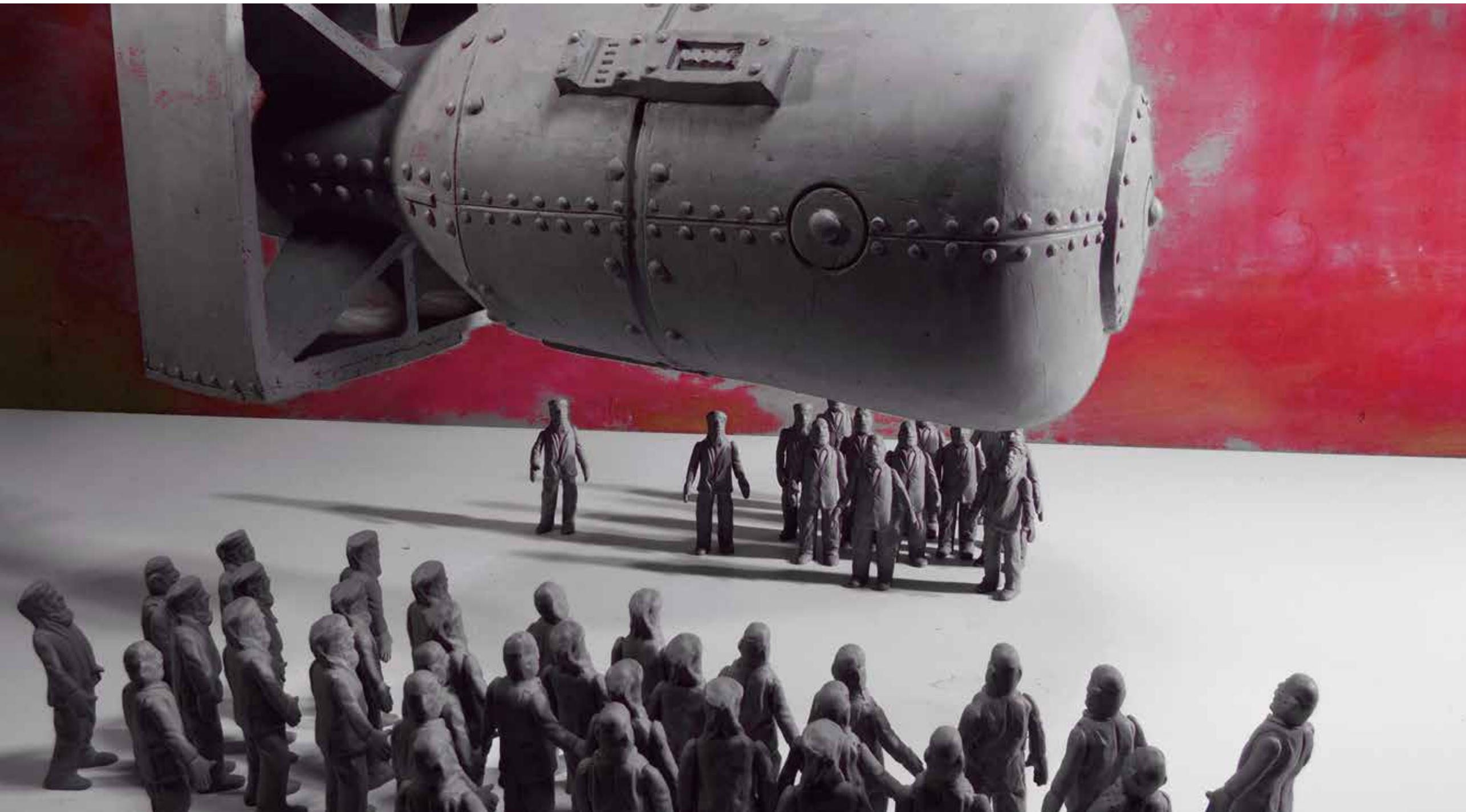
本系列作品使用传统 4×5 的相机在同一个点（景），前后 2 个月不同时间俯瞰拍摄台北西门町近 300 多张影像；利用每一张没有人车的局部，经由计算机像是拼图一般完成一张看不出破绽的摄影作品；一张看是繁荣的市区、午后的光线、店面都已开张的情形下，没有一辆车或人，甚至连停放的车辆都没有，一个彻底寂静却又似乎正常运作的城市。这已不是一张我们平常所认知的摄影作品，它使用了 300 多张不同时间拍摄的影像重叠在同一个平面上，一张摄影里聚集了 300 多个不同时间的碎片，或者说聚集了 300 多个不同时间的“此曾在”于“一时”。

“City-Disqualified” refers to “a city has been deprived of its quality as a city”. The name of Ximen District is originated from the period of Japanese colonization and still in use today. Since the past few years, it has had a nickname “Harajuku of Taipei” made by local media. But why should Taipei associate with “Harajuku” in Japan? It is like what those estate agents do their advertisements in which they name their district the cities in the first world, for example, New York, Paris, etc. This, illustrates a kind of subconsciousness of “delocalization”, or we can say, a typical hybrid, a city that could change its performance at any time. In this work, the artist uses the elimination of people and car to build up a city without history and identity, suggesting his doubt on modern civilization.

This series of works uses the traditional 4x5 camera in the same spot. During the two months though in different time, the shot was taken from an overlooking perspective. With nearly 300 images about Ximen District, the artist chooses the parts where there are no people or cars to make up a flawless photo by the computer. In this picture, we can see the prosperous downtown, beautiful sunshine in the afternoon, and all the open stores without a single car. This is a scene of an extremely silent city that seems to function normally. This work has already surpassed what we see with our normal cognition. Instead, it consists of 300 photographs taken in different time but on the same plane. Thus, the same picture actually contains 300 different fragments of time: 300 different time “was brought together” in “one moment” .

周啸虎 Zhou Xiaohu

中国 China



《反蒙太奇-党同伐异》, 2011年, 8屏动画录像, 雕塑装置,
L520cm/W520cm/H450cm, 长征空间提供图片
Against Montage-Intolerance ,2011, eight channels animation installation
L520cm/W520cm/H450cm, Courtesy of Long March Space

动画作品《反蒙太奇-党同伐异》改编自美国早期同名电影《党同伐异》（美国导演葛里菲斯在1916年拍摄），其中“最后的营救”四个平行蒙太奇场景最为著名，它们将四个历史故事打碎后搅拌穿插进行：耶稣受难、现代美国、圣巴塞洛缪节大屠杀、巴比伦沦陷。影片以资产阶级有条件宽容的姿态拍摄，是前蒙太奇理论的伟大实验之作，也是国家价值观的宣言之作，“宽容”成为操控者拥有的道德武器，电影的布道功能与中情局的职守同出一辙，其后爱森斯坦对蒙太奇理论的总结，理所当然也成为宣传前苏联革命的有效工具。动画编辑走反蒙太奇割裂路线：把因蒙太奇手法而切割分散的情景重新分类拾起组接，成为顺时播放的8组“长镜头”，表现为平行推进的无始无终的现在进行时态，内容保持无终点的准备或期待发生的状态，相当于持续地积蓄能量但是决不释放它们。同样地，利用电影胶片的形式制作雕塑装置，在装置空间中嵌入电影胶片时序元素，进一步将时间序列引入到雕塑空间的时序关联中，建造一个电影胶片式装置图腾。8个场景雕塑装置对应于8个重复播放的动画录像，螺旋循环的雕塑装置与动画影像互为事件引证或互为伪证。观众依据自己的位置移动，形成“分镜头场次”的切换。

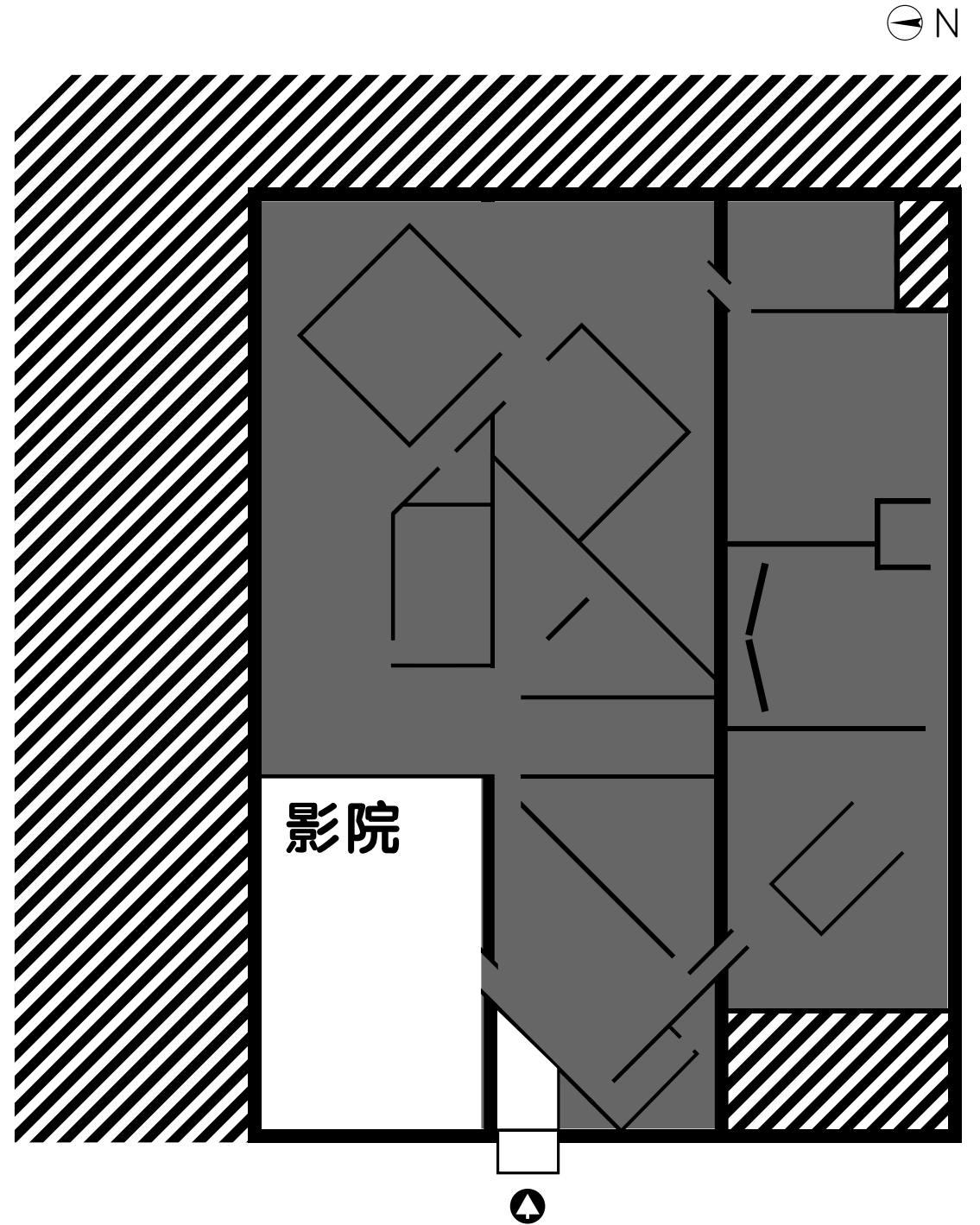
The animation *Against Montage-Intolerance* is adapted from the early American movie of the same name *Intolerance* (directed by D.W. Griffith in 1916). In the original movie, the four parallel montage scenarios in "The Last Rescue" are the most well-known: they make the four historical events blended and interacted: Crucifixion of Jesus, Modern America, Saint Bartholomew Massacre and Babylonian Captivity. This film adopted an attitude of Bourgeois' conditional tolerance, becoming a masterpiece of the experimental practice of pre-montage theory. Meanwhile, it was a manifesto of national values: "tolerance" turned out to be the moral weapon of the controllers. The "sermon function" of movies were just like the propaganda of CIA, therefore, the conclusion made by Sergei Eisenstein about the montage theory was used as a practical tool for the propaganda of Soviet revolution. However, the animation editor follows an approach of against-montage: classify and reconnect the scenes cut and divided by montage method, and chronologically play the eight groups of "long shots". It is represented as a present progressive tense without a beginning or an end, and its content always gets ready for something and never expects an end, which seems to constantly restore the energy but never unleash it. In the same way, the sculpture installation has been made through the form of films. Inside the space of the installation, the elements of time sequence featured in the movie making are imbedded, so the time sequence could be introduced into the timing relationships of sculptural space, building up a totem of film-type installation. The eight sculpture installations correspond to eight repeatedly playing animations. The spiral circles of the installations and the animations are the mutual references or the mutual perjuries for each other. The switchovers of the "scene numbering and shot calls" are based on the moving positions of the spectators.



WAZA

影院

- 洛特·蕾妮 (德国)
- 沃特特·鲁特曼 (德国)
- 维京特·埃格琳 (德国)
- 汉斯·里希特 (德国)
- 奥斯卡·费钦格 (德国)
- 鲁道夫·普芬宁格 (德国)
- 贝特霍尔德·巴托施 (德国)
- 莉莲·施瓦兹 (美国)
- 林育荣 (新加坡)
- 帕维尔·沃伊塔希克、托比·李和恩斯特·卡雷尔 (美国)
- 林恩·萨克斯 (美国)
- 朱迪·麦克 (美国)
- 许哲瑜 (中国台湾)
- 朱加 (中国)
- 邱黯雄 (中国)
- 雷磊 (中国)
- 丛峰 (中国)
- 张宗完 (韩国)
- 周滔 (中国)
- WAZA 小组 (中国)
- Lotte Reiniger (Germany)
- Walter Ruttmann (Germany)
- Viking Eggeling (Germany)
- Hans Richter (Germany)
- Oskar Fischinger (Germany)
- Rudolf Pfenninger (Germany)
- Berthold Bartosch (Germany)
- Lillian Schwartz (USA)
- Charles Lim (Singapore)
- Pawel Wojtasik & Toby Lee & Ernst Karel (USA)
- Lynne Sachs (USA)
- Jodie Mack (USA)
- Hsu Che-Yu (Taiwan, China)
- Zhu Jia (China)
- Qiu Anxiong (China)
- Lei Lei (China)
- Cong Feng (China)
- Jang Jongwan (South Korea)
- Zhou Tao (China)
- WAZA (China)



德国先锋动画： 魏玛共和国之动画发展

德国动画能在世界范围内获得声誉主要得益于魏玛共和国时期（1918—1933）下那股强大的艺术推动力。第一部德国动画片仿佛是一瓶无人能抗拒的气泡酒，具有迷人的商业价值，这部名为《1910 新年快乐》是由电影先驱基多·锡伯在1909年身处德意志帝国背景下创作的。不过，仅在20世纪20年代，魏玛共和国见证了艺术多样性的蓬勃发展，无数作品涌现出来，从抽象动画即所谓的“绝对电影”到具有开创性意义的剪影动画。后者的代表人物包括洛特·蕾妮等人。在魏玛共和国时期，德国艺术发展迅速，充满生机，在很多方面都有突破，尤其是在弗里茨·朗、保罗·雷利、F.W.穆尔瑙、约瑟夫·冯·斯坦伯格以及罗伯特·威恩这些导演的带领下，电影艺术大放光彩。罗伯特·威恩的表现主义作品《卡里加利博士的小屋》（1919/1920）同弗朗茨·朗的《大都市》（1925/1926，1927年初演）和《M》（1931）一样，留名电影史。

魏玛共和国时期的德国电影发展和德国当时最大的生产公司UFA密切相关。UFA最早对先锋电影的支持主要表现为举行电影放映会，例如1925年著名的“绝对电影”日场放映。不过，在UFA被德国民族主义商人阿尔弗雷德·胡良伯格接管后，其对前卫艺术的接受度迅速下降并在纳粹对该企业国有化后完全消失。

魏玛共和国时期的电影行业有一个特点，即真人电影和动画电影导演之间的密切联系。例如，剪影动

画的先锋代表洛特·蕾妮在1916到1920年间曾和导演保罗·魏格纳一同工作。此外，蕾妮还为魏格纳的《哈梅林的魔笛》（1918）制作标题卡和动画字幕。沃特·鲁特曼曾在1924年弗朗茨·朗拍摄《尼伯龙根》（矮人的一种）为他工作过，他自己则导过著名的《猎鹰之梦》系列。奥斯卡·费钦格曾在1928年受雇于UFA制片厂为弗朗茨·朗的《月球上的女人》（1929）做过特效。费钦格一直在为这部无声科幻电影工作，直到1929年6月他受伤为止。他主要是负责火箭发射的镜头以及设计月球景观。他的作品和真实的月球和太空景象十分相似。

Animated Avant –Garde: Animation in the Weimar Republic

German animation is internationally renowned mainly for the powerful artistic impetus that developed under the Weimar Republic (1918–33). The first German animated film – a charming commercial for sparkling wine entitled *PROSIT NEUJAHR 1910* (“Happy New Year 1910”, 1909) by film pioneer Guido Seeber – was made back in the days of the German Empire. But the 1920s in particular, under the Weimar Republic, saw the burgeoning of considerable artistic diversity ranging from abstract animation – the so-called “absolute film” – to groundbreaking silhouette animation by the likes of Lotte Reiniger. The arts thrived in many respects in Germany during the Weimar period, particularly the cinema, under directors like Fritz Lang, Paul Leni, F. W. Murnau, Josef von Sternberg and Robert Wiene. So-called Expressionist works like Robert Wiene’s *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (*The Cabinet of Dr. Caligari*, 1919/20) made motion picture history, as did Fritz Lang’s *METROPOLIS* (1925/26, premiered in 1927) and *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (*M*, 1931). The history of German film during the Weimar Republic and thereafter is closely intertwined with that of Germany’s biggest production company at the time, UFA. UFA initially nurtured avant-garde cinema by holding screenings like the famous matinee called *DER ABSOLUTE FILM* in 1925, for example (see p. 10). When it was taken over by German nationalist businessman Alfred Hugenberg, however, UFA’s

receptiveness towards the artistic avant-garde fell off and eventually disappeared entirely when the company was nationalized by the Nazis.

One characteristic aspect of the industry during the Weimar period was the close links between directors of animated and live-action films: Lotte Reiniger, for example, a pioneer of silhouette animation, was already working together with director Paul Wegener from 1916 to 1920. Among other things, Reiniger produced the title cards and animated intertitles for Wegener’s *DER RATTENFÄNGER VON HAMELN* (*The Pied Piper of Hamelin*, 1918). Walter Ruttmann, for his part, worked on Fritz Lang’s *DIE NIBELUNGEN* (*The Nibelungs*, 1924) and animated the famous “Dream of the Falcons” sequence. Oskar Fischinger was hired by UFA-Studios in 1928 to create the special effects for Fritz Lang’s *FRAU IM MOND* (*Woman in the Moon*, 1929). Fischinger worked on this silent science fiction film until he was injured in June 1929; he was responsible for staging the rocket launch and designing the moonscape, very close to that of the real moon, and the starscape.

洛特·蕾妮 Lotte Reiniger

德国 Germany

洛特·蕾妮 1926 年创作的电影《艾哈迈德王子历险记》是现存最早的动画电影了。这部片子采用了由洛特自己发明的剪影动画技术。但是如今，尤其是在动画片当中，艺术电影和应用（广告或授权）电影之间的区别十分模糊。

洛特生于 1899 年 6 月 2 日，她从很早就开始进行剪影创作。早在 1911 年她就把剪影放到了她第一场木偶剧里面。有声电影出现之后，洛特转而创作音乐电影并制作了不少，其中包括《莫扎特的十分钟》（1930），《卡门》（1933）和《帕帕捷诺》（1935）。《帕帕捷诺》这部作品是以莫扎特《魔笛》中的捕鸟人帕帕捷诺命名的。十分钟的短片《卡门》则似乎是以一个女权主义者的身份对 1875 年比才创作的同名歌剧的改编，描绘了一个骄傲自信的女性角色。《电影信使报》当时曾写到：“卡门，这位不屈不挠的女士，最终甚至抓住了塞维利亚的公牛角”。尽管这部电影 1934 年才完成，它仍是对魏玛时期女性解放运动的一种表达。在影片开始，卡门俏皮的抽着雪茄的镜头即是对女性解放的一个强有力的声明，一个发展。但是，这部片子却在纳粹对女性社会最高功能限定在“母性”的背景下戛然而止了。这部电影当中有些剪影形象和洛特的一些好朋友有着惊人的相似之处，比方说卡门的形象就像极了凯瑟琳·赫斯林。也有其他的形象，他们酷似洛特的丈夫卡尔·科什还有她的朋友让·雷诺阿。她的电影是永恒的，这一方面要归功于这一复杂的剪影技术，另一方面还要感谢电影的主题，从未局限在任一时事之中，因此不受时间的影响。

Lotte Reiniger's 1926 film *DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED* (*The Adventures of Prince Achmed*) is the oldest extant animated feature. Even at the time, critics and audiences alike were thrilled at the artistic excellence of this work, which was made using a silhouette animation technique she invented herself. Then as now—and particularly in animation—the distinction between art film and applied (advertising or commissioned) film was fuzzy.

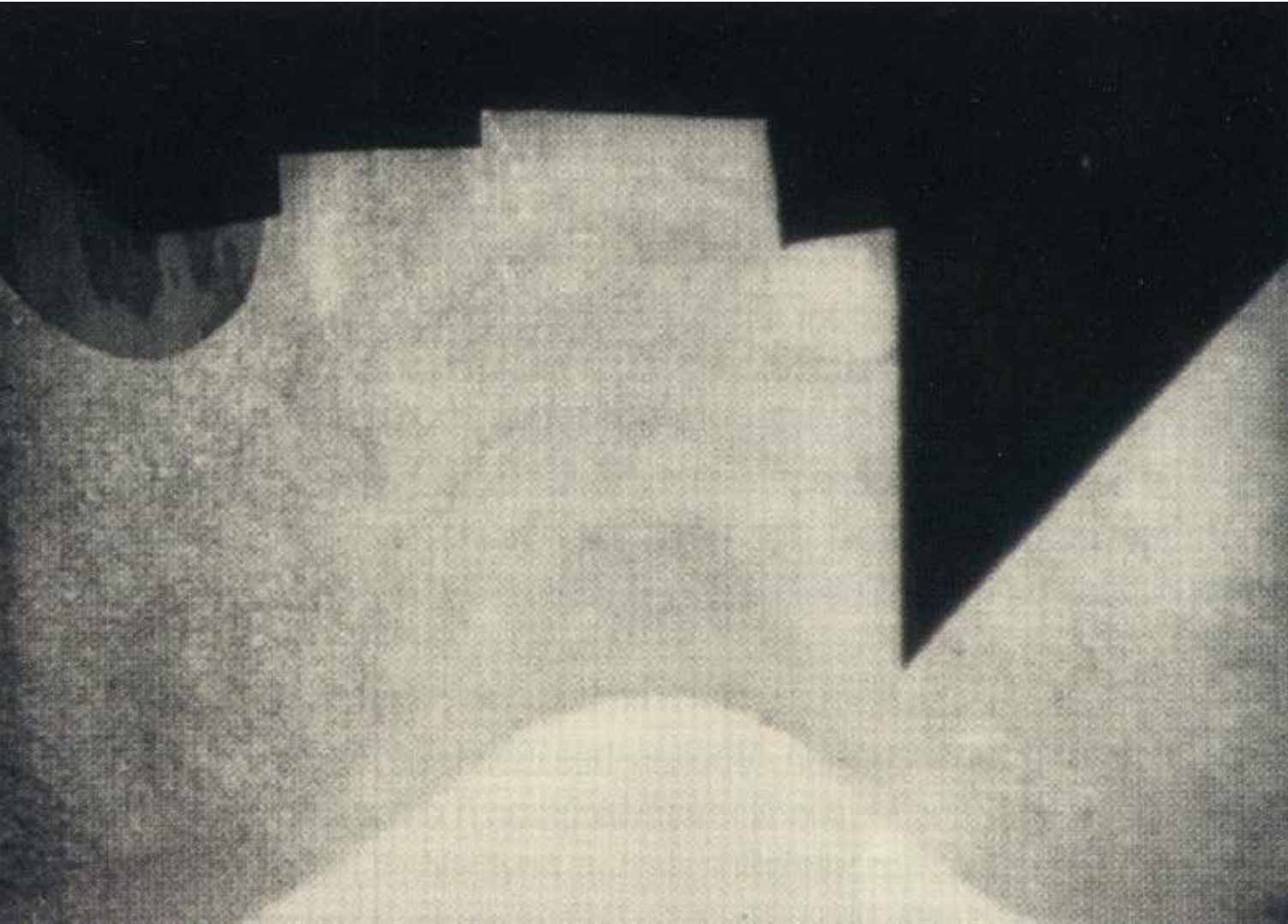
Born on 2 June 1899, Lotte Reiniger began working with silhouettes very early on. She made her very first silhouettes and her first little puppet theatre back in 1911. After the advent of sound films, Reiniger turned to musical films and produced a great many of them, including *10 MINUTEN MOZART* (*Ten Minutes of Mozart*, 1930), *CARMEN* (1933) and *PAPAGENO* (1935), the latter named after the bird-catcher in Mozart's *Magic Flute*. The 10-minute short film *CARMEN* seems like a feminist take on the eponymous 1875 opera by Georges Bizet in its portrayal of a proud, self-assured woman. The *Film-Kurier* wrote at the time: “Carmen, the dauntless lady, ultimately takes even the bull of Seville by the horns [...]” Though this film was not made until 1934, it is an expression of the women's liberation movement during the Weimar period. The opening frame alone, showing Carmen saucily puffing away on a cigar, is a powerful statement of women's emancipation, a development which, however, was to be brought to a screeching halt by the Nazi doctrine of motherhood as the supreme social function of women in the service of the German nation. Some of the silhouette figures in the film bear a striking resemblance to Lotte Reiniger's friends, including Catherine Hessling as Carmen. Other figures resemble her husband Carl Koch or her friend Jean Renoir.



《卡门》，1933 年，10 分，黑白，absolute MEDIEN 公司发行
Carmen, 1933, 10 mins, B & W, absolute MEDIEN

沃特·鲁特曼 Walter Ruttmann

德国 Germany



Opus 2, 1921年, 4分, 彩色, absolute MEDIEN 公司发行
Opus 2, 1921, 4 mins, color, absolute MEDIEN

沃特·鲁特曼（1887年12月28日—1941年7月15日）曾创作出可能是现存最早的动画电影 *Lichtspiel Opus 1*（1919—1921）。他和当时很多电影人一样，最早都是从画家起步的。鉴于沃特·鲁特曼将视觉艺术，电影还有科技结合在一起，电影评论记者丹尼尔·柯腾舒尔特实际上把沃特视为“第一位新媒体艺术家”。未来主义者和利奥博德·苏尔瓦治都已经将程式化抽象实验置入电影，但是不如鲁特曼那么坚持和严格。鲁特曼将自己完全投入在了这个新技术媒介当中。

鲁特曼的电影 *Lichtspiel Opus 1* 是该系列四部作品当中的第一部：在黑色的背景之下，色彩绚丽的几何图像在自由游动，充分诠释了“lichtspiel”这个词语的含义（本意是“光的展现”，在德语中，旧指“电影”）。*Opus 1* 因此是一部上世纪60年代和70年代前卫“物质电影”和“结构电影”的早期先驱作品。“物质电影”和“结构电影”在尝试表现出电影和电影创作过程中的基本条件（物质、时间，灯光等）。当然，鲁特曼的电影也常常和包豪斯运动这个大背景联系在一起。包豪斯运动旨在将艺术和科技，视觉艺术相连结。甚至连马克思·布丁都为这个实验动画专门作曲。当 *Lichtspiel Opus 1* 在1921年4月27日于柏林的 Marmorhaus 首映的时候，它受到了公众的热烈欢迎。媒体方面，包括电影评论家都被这流动的画作展现出的新可能所震撼。1925年伦敦《泰晤士报》曾预言这部电影将在相当长的一段时间里被人津津乐道。在 *Lichtspiel Opus 1* 中，鲁特曼集中的体现出圆形和角状物的冲突和对抗。他将 *Opus 1* 中的原则继续施行在时长4分钟的 *Opus 2* 当中，将随时由圆形变换成角状的脉动彩色形状连结起来。

Walther (later: Walter) Ruttmann (28 December 1887–15 July 1941), who produced what was probably the earliest surviving abstract animated film, LICHTSPIEL OPUS 1 (1919-1921), began as a painter, like many of his fellow filmmakers at the time. Given this combination of visual art, film and technology, film journalist Daniel Kothenschulte actually sees Walter Ruttmann as the “first new media artist”. The Futurists and Leopold Survage had already formulated abstract experiments in film, but not as consistently and rigorously as Ruttmann, who gave himself up entirely to the new technical medium.

His film LICHTSPIEL OPUS 1, the first of four in this series, plays with colourful geometric shapes against a black background, thus taking seriously the word “Lichtspiel” (literally “play of light”, an early German term for motion pictures). OPUS 1 is thus an early forerunner of the avant-garde “material film” and “structural film” of the 1960s and ’70s, which sought to reflect the basic conditions of film and filmmaking (materials, time, light etc.). Of course Ruttmann’s film can also be seen in the context of the Bauhaus movement, which sought to unite art and technology, and as visual music, even though Max Butting composed music specifically for this experimental animated film. When LICHTSPIEL OPUS 1 was world-premiered on 27 April 1921 at Berlin’s Marmorhaus, it received an exuberant public reception. The press, including film critics, were thrilled at the new possibilities of this moving painting. In 1925 the London Times prophesied that the film would be remembered for a long time to come. In LICHTSPIEL OPUS 1, Ruttmann plays intensively with the contrast and antagonism of round and angular shapes. He takes up those principles from OPUS 1 in his four-minute OPUS 2, combining pulsating coloured shapes that alternate between round and angular.

维京·埃格琳 Viking Eggeling

德国 Germany

《对角线交响乐》，1921—1925年，2分，黑白，absolute MEDIEN 公司发行

Diagonal-symphonie, 1921-25, 2 mins, b&w, absolute MEDIEN



维京·埃格琳 1880 年 10 月 21 日生于瑞典隆德，父亲是德裔移民，母亲是瑞典人。1923 年，他在 UFA 动画制片厂开始创作无声黑白电影《对角线交响曲》。此片于 1924 年完成，并于一年后的 5 月 3 日向公众首映。当时是作为“绝对电影”日场放映的一部分。

埃格琳唯一幸存的电影《对角线交响乐》展现出的是黑色背景下的白色条纹形状。我们看到的有圆圈、线条、三角形还有竖琴形状。《对角线交响乐》被看做是当时颇具结构主义特点的抽象画作，同时也是一场视觉交响盛宴。如同鲁特曼的作品，这也是形状和节奏的戏剧性的相互作用。同时，这部作品，和许多其他同时代先锋作品一样，也有意设定一个高深莫测的水准，从而避开对作品任何简单的分类或者固定的解读。埃格琳和他的同行们在抽象和绝对电影上的用心被理解成为对纯粹的追求。汉斯·谢格尔和恩斯特·施密特称《对角线交响曲》为“最复杂且具美学价值的早期抽象电影”。

Viking Eggeling was born on 21 October 1880 in Lund, Sweden, the son of a German emigrant father and Swedish mother. In 1923 in the Universum Film (UFA) animation studios, he began working on a silent black-and-white film, *DIAGONAL-SYMPHONIE*, which was completed in 1924 and publicly screened on 3 May 1925 as part of the ABSOLUTE FILM matinee.

His only surviving film, *DIAGONAL-SYMPHONIE*, thrives on the play of white, mostly striped shapes on a black ground. What we see are circles, lines, triangles and harplike shapes. *DIAGONAL SYMPHONIE* is to be viewed as a kind of Constructivist abstract painting in time, but also as a visual symphony. As in Ruttmann's work, it is about the dramatic interplay of shapes and patterns, but is also intended – as in the works of many of his avant-garde contemporaries – to develop a mystical level that would elude any simple classification or fixed interpretation. His and others' work on abstract or absolute film was to be understood as a search for purity. Hans Scheufl and Ernst Schmidt Jr. call *DIAGONAL-SYMPHONIE* the “most complex and aesthetically beautiful of the early abstract films” .

汉斯·里希特 Hans Richter

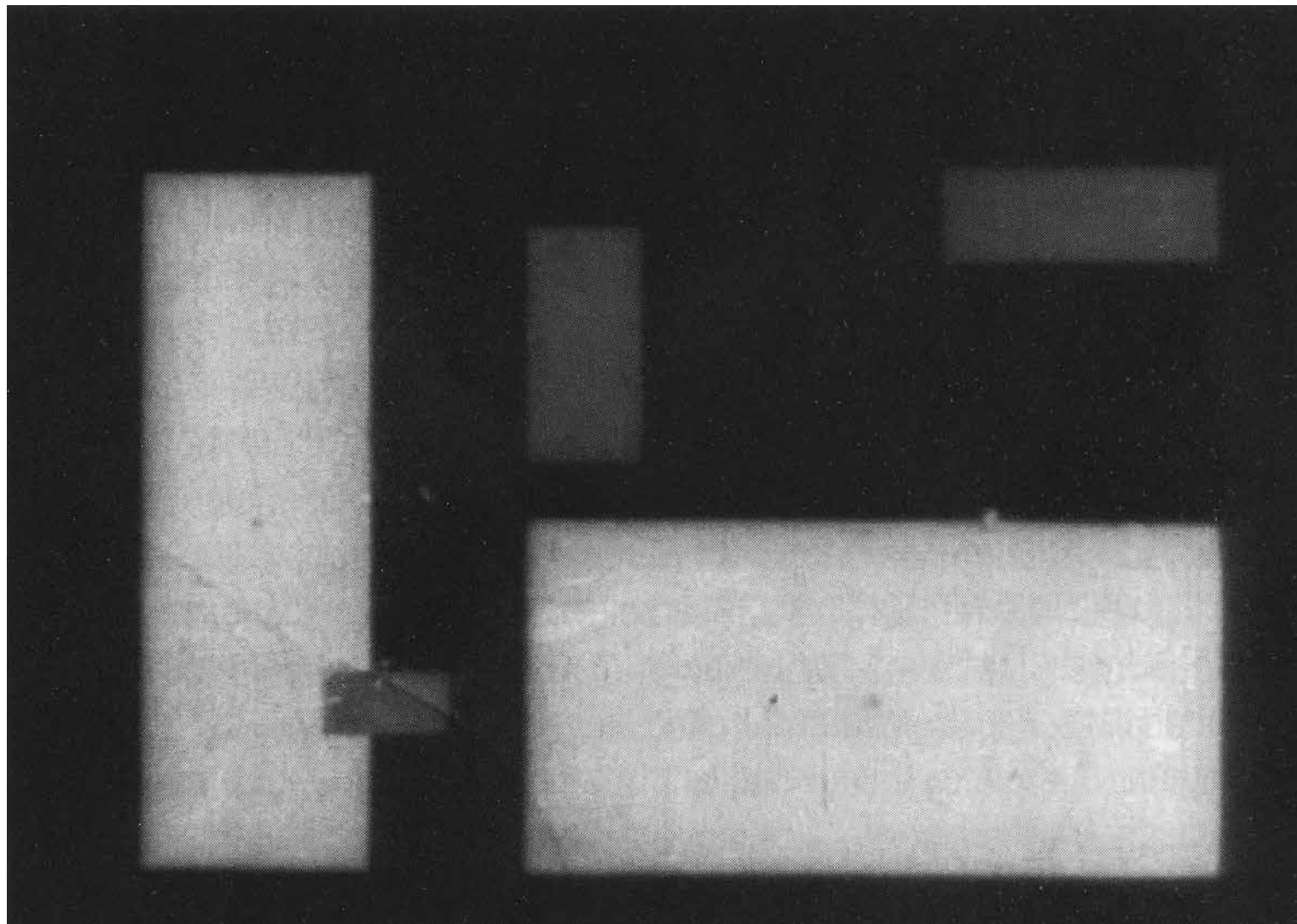
德国 Germany

《节奏 21》. 1921—1923 年, 4 分, 黑白, 无声, absolute MEDIEN 公司发行
Rhythmus 21, 1921-23, 4 mins, b&w, no sound, absolute MEDIEN

汉斯·里希特（1888 年 4 月 6 日生于柏林—1976 年 2 月 1 日卒于瑞士）最初其绘画深受表现主义影响。1918 年的时候，里希特认识了维京·埃格琳。很快，里希特就发现他们俩面临着类似的问题。他谦虚的承认埃格琳已经领先他了，说后者已经成功的“建立起了完整的句子，而他才开始学习 ABC”。里希特关于对位的音乐原则的研究以三个短片的形式达到高潮：《节奏 21》《节奏 23》和《节奏 25》。它们用移动，反复再现然后消失，拼剪方形矩形。里希特的短片都不如埃格琳《对角线交响乐》那般具有大家风范。

和埃格琳一样，里希特将动画艺术视为一种符号。在和特奥·凡·杜斯伯格进行了深入讨论之后，里希特开始创作他的第一部电影《节奏 21》。《节奏 21》是以形为基础的，而里希特的《节奏 23》刚好与前者相反，是以线为本。《节奏 23》于 1923 年 7 月 6 日在巴黎首映。里希特之前曾一次又一次的用色彩实验，但最终放弃。他精心手绘了《节奏 25》里的图像，因此此片只有一个拷贝。遗憾的是，现在那个仅存的拷贝也不复存在了。

Hans Richter (6 April 1888, Berlin – 1 February 1976, Minusio, Switzerland) was at first influenced in his painting by Expressionism. When he met Viking Eggeling in 1918, he soon found they were grappling with similar problems. He admitted in all modesty that Eggeling was already way ahead of him, having succeeded in “building a whole syntax of formal elements, where I had only just begun with the ABC”. Richter’s study of the musical principles of counterpoint culminated in three shorts: RHYTHMUS 21, RHYTHMUS 23 and RHYTHMUS 25. They were made using moving, repeatedly reappearing and disappearing cut-out squares and rectangles. Like Eggeling, Richter regarded animation as a form of notation and—like some of his contemporaries – used long scrolls of paper for the purpose. After in-depth discussions with Theo van Doesburg, Richter began making his first film, RHYTHMUS 21, taking as its starting point not picture rolls, but the film screen or rather the frame of the film image. In contrast to shapes-based RHYTHMUS 21, his RHYTHMUS 23, which premiered in Paris on 6 July 1923, is based on the play of lines. Richter had previously experimented with colour again and again, and then given up on it. But he elaborately hand-coloured RHYTHMUS 25; this is why there was only one copy, which is, unfortunately, no longer extant.



奥斯卡·费钦格 Oskar Fischinger

德国 Germany

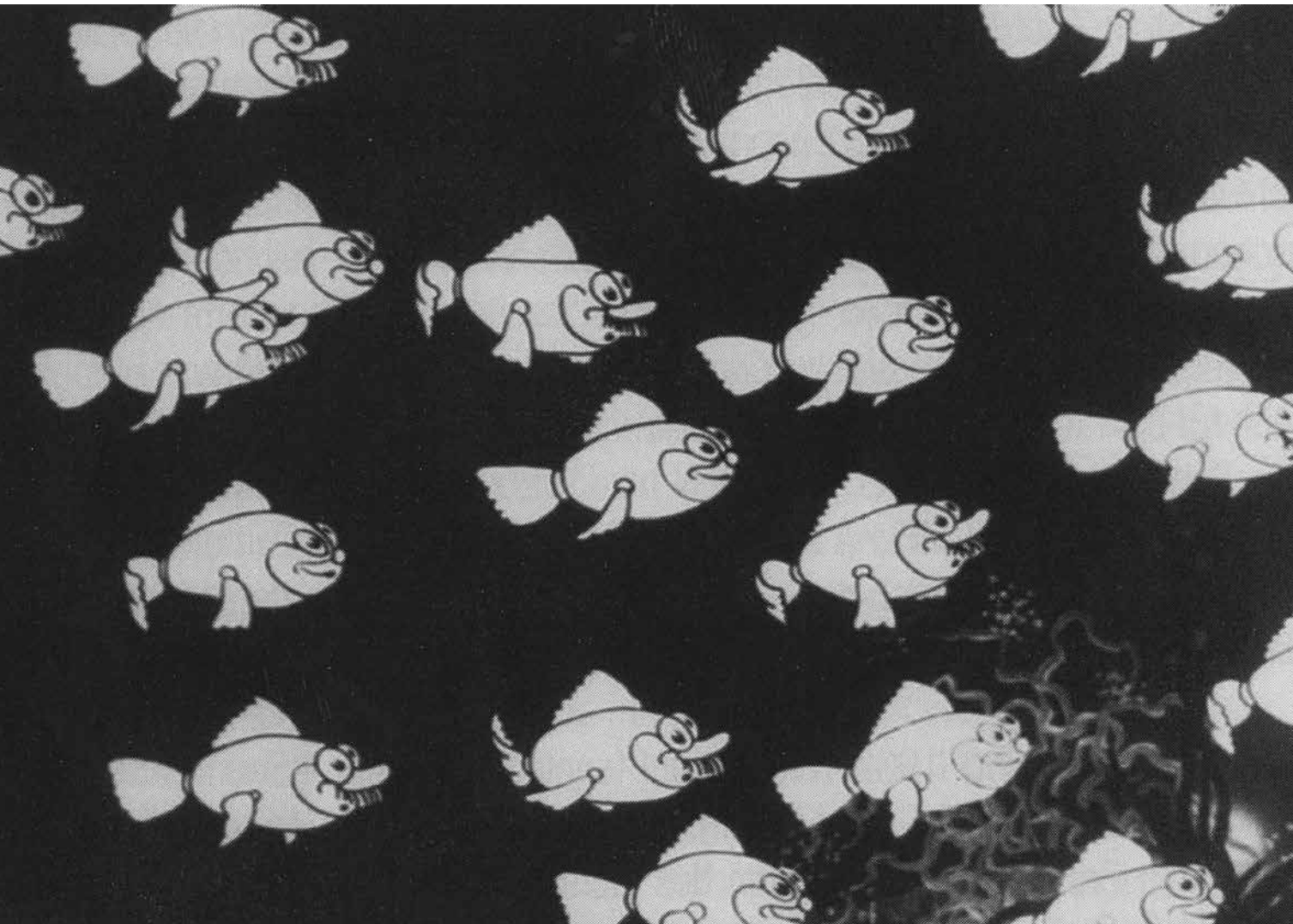
奥斯卡·费钦格生于1900年6月22日。早期，他曾在法兰克福学习机械。1922年的夏天，他获得了工程师学位。费钦格无论是在理论还是实践方面都具有扎实的功底，他将此发展成为技术专长，并运用于一部又一部影片当中。这就是为什么当初UFA如此垂涎他的技术，把他视为动画专家。和很多抽象动画艺术家一样，对于费钦格来说，音乐和图像之间的关系至关重要。1925年到1926年，费钦格与亚历山大·拉兹罗共事，一同为后者的《彩色钢琴》研发聚光幻灯效果。他钻研声音实验并且对其进行合成。费钦格是第一个将加斯帕色彩用到电影里的先锋电影人。费钦格还将这项他发展过的技术用在了那部著名的广告片《穆拉提也插上一手》(1934)中。他的作品还运用了联觉的方法：费钦格的大部分电影，尤其是抽象动画，都是关于音乐、图像、声音和色彩的互动。

Fischinger, born 22 June 1900, did apprenticeships first in organ making and then in mechanical engineering in Frankfurt. In the summer of 1922 he took a degree in engineering. With this solid grounding in theory and practice, Fischinger extended his technological expertise in one film after another, which is why UFA sought his skills as an animation specialist. The relationship between music and images was crucial to him, as to most abstract animators. In 1925/26 he worked with Alexander Laszlo developing the spotlight projections for the latter's "colour piano". He delved into experimenting with and synthesizing sounds. Fischinger was the first avant-garde filmmaker to introduce Gasparcolor, a three-colour film system developed by Hungarian chemist Bela Gaspar. He also used the techniques he had developed in such well-known advertising films as MURATTI GREIFT EIN (*Muratti Gets In On the Act*, 1934). His work takes a synaesthetic approach: most of his films, especially the abstract animations, are about the interplay between music and image, sound and colour.

鲁道夫·普芬宁格 Rudolf Pfenninger

德国 Germany

《有声手记 2: 皮琪和帕奇》, 1932 年, 10 分, 黑白, absolute MEDIEN 公司发行
TÖNENDE HANDSCHRIFT II: Pitsch und Patsch, 1932, 10 mins, b&w, absolute MEDIEN



鲁道夫·普芬宁格 (1899 年 10 月 25 日生于慕尼黑 – 1976 年 6 月 14 日卒于博德汉姆) 和沃特·鲁特曼一样曾游走于先锋艺术和广告艺术之间。普芬宁格的父亲是瑞士画家埃米尔·普芬宁格。后者至今仍因其合成音实验而闻名于世。1921 年, 普芬宁格开始为美国制作人路易·西尔工作, 投入参与了西尔的双周新闻影片“慕尼黑专辑”的动画制作。1925 年, 普芬宁格受雇于 EMELKA 的纪录片部门, 这在魏玛共和国时期是仅次于 UFA 的第二大电影公司。20 世纪 20 年代, 普芬宁格就开始制作自己的电影, 包括 1922 年的《拉尔戈》、《太阳的替代品》(1926) 和 underwater 动画《皮琪和帕奇》(1932)。勒文称《皮琪和帕奇》是第一完全由合成音效配置的电影。纳粹时期, 普芬宁格的电影被认作是“没有灵魂且堕落的”, 因此他逐渐从电影业退出。上世纪 30 年代末, 普芬宁格的手绘合成声效技术被取代了。然而, 诺曼·麦凯伦却给了普芬宁格应得的荣誉。迈凯伦进一步发展了普芬宁格的创新, 他开发开发了一种图形音色库, 并在自己的奥斯卡获奖影片《邻居》(1952) 使用的合成声音。

Rudolf Pfenninger (25 October 1899, Munich – 14 June 1976, Baldham) worked at the interface between the avant-garde and advertising. Pfenninger, the son of Swiss painter Emil Pfenninger, is known today especially for his experiments in synthetic sound. In 1921 Pfenninger began working for American producer Louis Seel, producing animated cartoons for Seel's biweekly newsreel MÜNCHNER BILDERBOGEN ("Munich Album"), among other things. In 1925 Pfenninger was hired by the documentary film department at EMELKA, the second-biggest production company, after UFA, in the Weimar Republic. In the 1920s Pfenninger shot some films of his own, including LARGO (1922) and SONNENERSATZ ("Substitute for the Sun", 1926) and the underwater animated PITSCH UND PATSCH (1932), according to Levin "the first film with a completely synthetic soundtrack" . During the Nazi period, Pfenninger, whose films were now deemed "soulless and degenerate" , increasingly withdrew from the film industry. His technique of producing hand-painted synthetic sound was taken up in the late 1930s, however, by Norman McLaren, who gave Pfenninger due credit. McLaren elaborated Pfenninger's innovations by developing a sort of library of graphic sound, and used synthetic sound for his own Academy Award-winning film NEIGHBORS (1952).

贝特霍尔德·巴托施 Berthold Bartosch

德国 Germany

贝特霍尔德·巴托施的《局外人：想法》（1934）虽是在法国制作的，但是很明显附着着德国工人的美学思想。贝特霍尔德·巴托施于 1893 年生于波希米亚，1911 年前往维也纳学习建筑。巴托施给工人反抗的故事赋予了动画的视觉形式，用灯光和隔帘效果以及四种不同层次玻璃片动画营造出具有空间深度的效果。此外，他用多次曝光，甚至同时使用多达 18 次的相机叠印。此片音乐是由亚瑟·霍尼格作曲，他使用了一个名为马特诺音波琴的新的电子乐器，为这部电影呈现出与众不同的非凡气氛。《想法》是那个时代典型的德国社会主义反抗电影。“我们的想法”，即解放工人阶级，被寓言般的拟人成了一个美丽的裸体女人，不容任何人破坏或削弱，甚至为其穿衣都不可。这部电影的历史背景离不开 1918 年至 1919 年的斯巴达克起义，魏玛共和国成立之际，独立社会民主党与社民党划分界线，他们开始同资产阶级中心联盟，并建立起 KPD（德国共产党）。《想法》这部作品的诞生，也反映了在纳粹时期，先锋派和左翼艺术家最终也发现自己身处困境。留给他们的唯一选择即是移民，他们的文化根源显然扎根在于德国。

Berthold Bartosch's *Outlier: L'IDÉE* (1934) was produced in France, but clearly cleaved to a German worker aesthetic. Berthold Bartosch, born on Bohemia in 1893, moved to Vienna in 1911 to study architecture.

Bartosch gave animated visual form to this story of a workers' revolt, using lighting and estrangement effects as well as four different levels of animation out of sheets of glass to produce an effect of spatial depth. In addition, he used multiple exposures, even as many as 18 camera superimpositions simultaneously. The music, composed by Arthur Honegger for a new electronic instrument called the ondes Martenot, also gives the film its extraordinary ambiance. *L'IDÉE* was a protest film in the style of German Socialism of that era. "The idea", namely to emancipate the working class, is allegorically personified by a beautiful naked woman who cannot be destroyed or even clothed and thereby weakened. The historical background was the Spartacist Uprising of 1918/19; in the formation of the Weimar Republic, the USPD (Independent Social Democrats) distanced themselves from the SPD (Social Democrats) and their alliance with the bourgeois centre, and founded instead the KPD (German Communist Party).

The production of *L'IDÉE* also reflects the predicament in which avant-garde and left-wing artists eventually found themselves during the Nazi period. The only option left to them was to emigrate, although their cultural roots clearly lay in Germany.



《想法》，1932 年，25 分，黑白，absolute MEDIEN 公司发行
L'IDÉE, 1932, 25 mins, b&w, absolute MEDIEN

莉莲·施瓦兹 Lillian Schwartz

美国 USA

《奇异动漫》，1970年，2004年，4分，©莉莲·施瓦兹
Pixillation, 1970, 2004, 4 mins, ©Lillian F. Schwartz

《奇异动漫》是第一部结合了暗色流体的影像作品，被穿插在施瓦兹在其后命名为 EXPLOR 的程序中。在这个程序里面，施瓦兹利用光学滤波器和光具座的特技使几何图像契合影片主题。这部作品获得了诸多奖项，好评如潮，美国电话电报公司因此任命她为大学亲善大使。

Pixillation, the first film using a combination of underlit fluids interspersed with Lillian's program, later called EXPLOR, where she used tricks with optical filters and the optical bench to make the geometric images fit into the theme. Won numerous awards, received rave reviews, and led AT&T to make her the goodwill ambassador to universities.

《不明飞行物》，1971年，3分，©莉莲·施瓦兹
UFO's, 1971, 3 mins, ©Lillian F. Schwartz

施瓦兹曾服役于被同盟国军事占领的日本，在那期间遭受了电离辐射，导致她患上了脉络膜视网膜炎，这让她对色彩和深度知觉格外关注。通过利用色彩分层及其他一些技巧，《不明飞行物》成为了她第一部没有使用像素位移技术的 2D/3D 影片。

Lillian served in Occupied Japan during which she was subjected to ionizing radiation. One effect was chorioretinitis which made her focus closely on colors and depth perception. By using layering of colors and other techniques, *UFO's* was her first 2D/3D film without pixel shifting.

《奥林匹亚》，1973年，2000年，3分20秒，©莉莲·施瓦兹
Olympiad, 1973, 2000, 3 mins 20 secs, ©Lillian F. Schwartz

施瓦兹必须得根据计算机时间的花费来选择某个人运动的几个关键节点。为了创作出一个主题，她放大同时又缩短了 EXPLOR 所生成的那个八角形。

Lillian had to select the essential points of movement of a person due to the cost of computer time. To create a theme, she enlarged and shortened the octagons created by EXPLOR.



《古戈尔普勒克斯》, 1972年, 1973年, 2003年, 6分, © 莉莲·施瓦兹
Googolplex, 1972, 1973, 2003, 6 mins, ©Lillian F. Schwartz

这个概念来自非洲音乐, 每个图像根据节奏的变化逐渐从简至繁。

The concept was derived from African music with each image going from simple to complex based on the beat.

《星系》, 1974年, 5分, © 莉莲·施瓦兹
Galaxie, 1974, 5 mins, ©Lillian F. Schwartz

美国宇航局的弗兰克·霍尔德为这部影片提供了底面图像, 它后来又被转变为现在所见到的这种对宇宙的惊人一瞥。影片的音轨混合了迪克·摩尔的电子乐和模拟音乐之父弗拉基米尔·乌萨切夫斯基的作品。

Frank Hold of NASA supplied the underlying images which were then transformed into this astonishing glimpse into the universe. The soundtrack mixed the digital composition of Dick Moore with the father of analog composition, Vladimir Ussachevsky.

《现代艺术博物馆》, 1984年, 30秒, © 莉莲·施瓦兹
The Museum of Modern Art, 1984, 30 secs, ©Lillian F. Schwartz

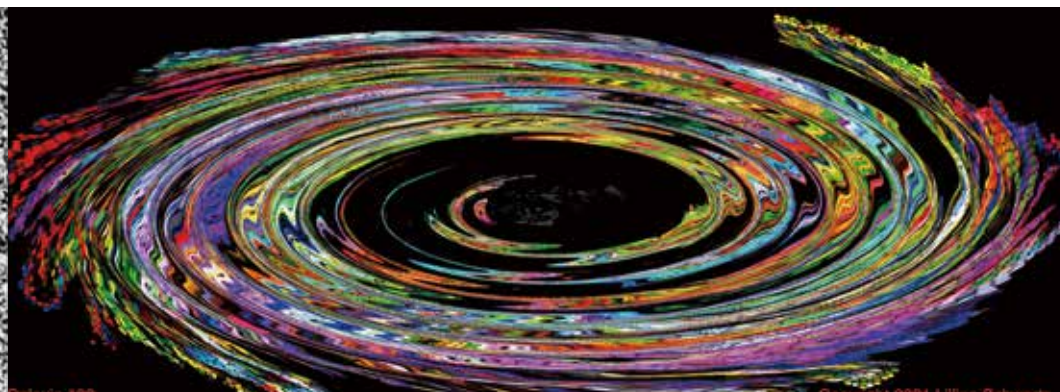
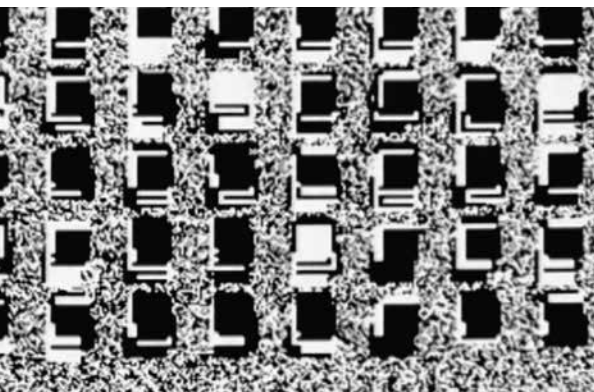
这部公益广告是第一部赢得艾美奖的计算机辅助电视广告。

This public service announcement was the first computer-aided television commercial to win an Emmy.

《蒙娜的变形》, 1990年, 8分, © 莉莲·施瓦兹
The Morphing of Mona, 1990, 8 mins, ©Lillian F. Schwartz

我的导师是达·芬奇。成为艺术家意味着感知加上不停地发问和试验。我知道如果没有模特, 达·芬奇就画不出肖像画。那为什么还要在米兰开始创作一幅肖像画, 然后又去法国继续画呢。程序是客观的, 杰拉德·霍尔兹曼曾经写过一个测算像素排列的程序。我是程序调试女士, 因为我可以抓住一些程序漏洞应用在艺术创作中。我决定将达·芬奇的自画像和梦娜·丽莎的侧面放在一起比较, 结果发现它们完全匹配, 我还继续使用了别的程序来做这个测试, 也是完全匹配。达·芬奇一定是对着镜子完成了《蒙娜·丽莎》这幅画。画中那个神秘的微笑一定是达·芬奇在说: “再努力一点去看, 你就能看见了。”

My mentor was da Vinci. To be an artist means perception plus incessant questions and trials. I knew that da Vinci could not do a portrait without a model. So why start a portrait in Milan and then travel to France with the one painting. Programs are objective. Gerard Holzman had written a program measuring pixel alignments. I was the debugger lady because I would capture bugs for use in art. I decided to align da Vinci's portrait with the side of the Mona Lisa. It was a perfect match but I ran the test using other programs. Perfect matches. Da Vinci had used a mirror to complete the portrait. The enigmatic smile was his way of saying look harder and you'll see.



纽约计划

周昕

独立动画是最近几年在中国这个国家语境之内适用的概念，是数字技术普及到一定时间之后出现的艺术家或者导演能够在相对短的时间之内利用有限的资源、并且不涉及公共资助体系的实践过程，较为优秀的代表诸如长居南京的艺术家 / 导演刘健和他的社会主义现实主义动画《刺痛我》，以及在北京的独立动画作者雷磊。如此的设置和展览的生成也让一些动画专业的艺术学生毕业之后在平面设计、商业动画等职业之后提供了潜在的现实可能。

接受第二届深圳独立动画双年展策展人董冰峰的邀请，我在展览准备中期加入了策展团队，在已经确定的部分清单的基础之上——更多谈的是活动影像多个纬度的可能性而非只是有关在中国语境内成立的独立动画。我根据展览当时已有的架构提供可能的补充建议（如利用水的流动性以及和资本进行比较的德籍艺术家希托·史德耶尔，或者早年在乔治·卢卡斯的工业光魔公司操作 3D 建模的郑曦然），并且在与展览处在相同重要性的放映单元邀请四组拥有导演和艺术家双重身份的作者，在当代艺术不断扩充自身版图的当下存在的其他领域的视觉图像生产活动进行发掘。

林恩·萨克斯是我在纽约此前合作过的一位实验纪录片导演，她操作的媒介包括 16 毫米胶片和数字录像，她最近的作品《你的白天是我的黑夜》，以纽约市华裔中国移民的生存状况开始，邀请当地的移民讲述自己的日常生活，床铺或如吃食，并且组织这些平日在纽约完全没有话语权和基本生存权的移民在舞台上表演他们的不在场。朱迪·麦克同样是一位使用 16 毫米胶片进行创作的实验电影导演，在展期间的放映活动是有关日常物件的五部实验动画短片，在高低文化之间来回转换。五部之中的重点推荐是她自嘲式的描绘母亲家乡已经破产的海报商店，贯穿 41 分钟短片的是她改编的现场卡拉 OK，天花乱坠的色彩和打磨让她成为当代影像界不可忽

视的重要组成。

而各自时长 20 分钟的《单向道》（帕维尔·沃伊塔希克、托比·李和恩斯特·卡雷尔联合指导）和《所有的行流出来》会组成双片连放，讨论在艺术空间展示影像时会开始讨论的水平通道。沃伊塔希克和李是两位居住在纽约的导演，而卡雷尔是在哈佛大学电影研究中心负责管理事务的声音艺术家；而新加坡的艺术家林育荣则会代表新加坡参加明年的威尼斯双年展。两组艺术家在地球两边同时对人类世的介入，对前者有关在美国公共视野内不可见的垃圾分类过程，而后者是新加坡这个人造城市的地下水道以及曾经的地下监狱的再次探访，但均指向了人类干涉自然的过程。

New York Project

Zhou Xin

As a conception being applied within the context of Chinese nation in recent years, independent animation becomes a practice process of artists or film-makers who can take advantage of limited resources within a relatively short time and not involved themselves in public financing system, in a period when digital technique has been popularized for a certain time. The outstanding examples are artist/film-maker Liu Jian, who based in Nanjing, and his socialist realist animation *Piercing I*, as well as independent animation maker Lei Lei in Beijing. This kind of arrangement and exhibition layout have provided with a potential real possibility for students majoring in animation to find jobs other than graphic design and commercial animation after graduation.

Taking the invitation of Dong Bingfeng, the curator of 2nd Shenzhen Independent Animation Biennale, I joined the curatorial team in the middle of its preparation. Under the basis of part of the determined arguments, we referring more about the possibility of the multiple perspectives of movement-image, rather than mere independent animation that can be justified within the context of China. I provided complimentary suggestions according to the already determined plans of this Biennial (e.g., German artist Hito Steyerl who applies a comparison between the fluidity of water and capital, or Ian Cheng who operates 3D modelling in George Lucas' Industrial Light and Magic), and invited four "authors" both as film-makers and artists to participate in the screening section which owns the same importance with the main exhibition. In doing this, I try to discover the visual image production of other fields, which exist in the present time, when contemporary art continuously expands its own territory.

Lynne Sachs is an experimental documentary film-maker, with whom I used to work together in New York. The media she manipulates include 16 mm film and digital video recording. Her latest

work *Your Day is My Night* (2013) starts with the living condition of Chinese immigrants in the Chinese Town of NYC, inviting these immigrants to tell stories of their daily lives, for instance, bedstead or food, and organizing them, who have no say and even no basic living rights, to perform their absence on stage. Jodie Mack is also an experimental film-maker who uses 16 mm film for creation. Her five experimental animation short films focusing on daily objects, which shift between high and low cultures, will be screened during the biennale. I shall strongly recommend one short film of the five, which, with a self-deprecating manner she describes a failed poster store in her mother's hometown. The live karaoke OK she adapts go through this 41-minute film, and the extravagant colors and her polish in the film make herself an important part of contemporary moving image art, who cannot be ignored.

While for *Single Stream* (co-directed by Pawel Wojtasik, Toby Lee, and Ernst Karel) and *All the Lines Flow Out* which last twenty minutes respectively, the two animations will be screened one by one, in order to discuss the Horizontal Passage, a term which frequently appears in the discussion of the film-screening in art spaces. Pawel and Toby is two film-makers who live in New York, while Ernst Karel is a sound artist who looks after administrative matters in the Film Study Center, Harvard University. And for the Singapore artists, Charles Lim will participate in next year's Venice Biennale representing Singapore. As a result, two groups of artists on both sides of the earth intervene the Anthropocene at the same time: the former investigate the garbage sorting process unknown to American public, while the latter revisit the underground watercourse and the obsolete underground prison in Singapore—they both refer to the process of human intervening nature.

Translated by Hu Moran

林育荣 Charles Lim

新加坡 Singapore

《所有的行流出来》，2011年，21分，彩色
All the Lines Flow Out, 2011, 21 mins, color



也许在我 12 岁成长于一座海滨小村时，拍摄这部电影的想法就已经开始萌芽了。我也曾经离开海边数年，但有一天我看到泳池中被风吹起的阵阵涟漪，它们形状各异、大小不一，有着各自的节奏。正是在那一刻，我心中燃起了对远方海洋的回忆。此后我便一直想再细细回味一番当时的那种感受。我并不认为这部电影能够道尽此中滋味，但它的确是个不错的开始。

Perhaps the idea for this film actually came years ago when I was 12, growing up in a seaside village. There was a moment in my life when I was away from the sea for years. One day I found myself staring at the wind ripples blowing over the water on a swimming pool, in all manner of shapes, sizes and motions. A sense of reconnection occurred right there at that moment. I've always wanted to contemplate this feeling again. I don't think this film really addresses this, but I think it's a start.

帕维尔·沃伊塔希克 &
托比·李 & 恩斯特·卡雷尔
Pawel Wojtasik & Toby Lee & Ernst Karel

美国 USA



《单向道》，2014年，4K宽银幕电影镜头，彩色，5.1音效，23分钟，美国，艺术家提供图片
Single Stream, 2014, CinemaScope 4K, color, 5.1 sound, 23 mins, USA, Courtesy of the artists

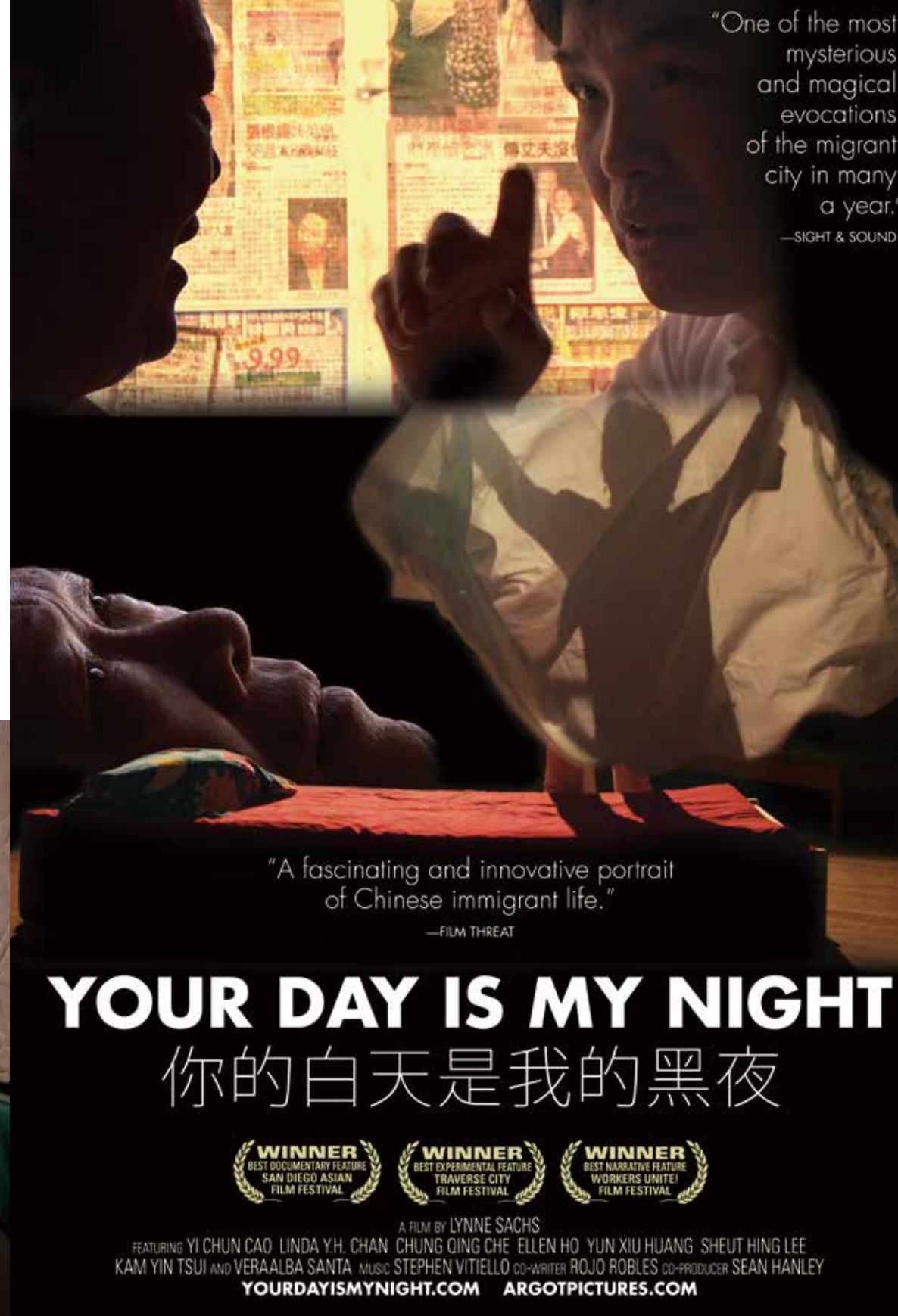
通过从视觉和声音上对一座废物回收站的考察，《单向道》仔细研究了废物问题。影片标题指涉了废物回收方式“单向道”。首先，各种回收物被堆放在一起，接着在指定的回收站进行分类。通过《单向道》，观众得以进入全美最大的几家废物回收站。在一座洞穴状的建筑物之内，一个巨大的机器设备就像钟表结构那样工作，把空间中纵横交错的传送带源源不断输送来的玻璃、金属、纸片以及塑料进行分类，穿着荧光背心的工人散布其间。人和机器的动作互相交织，产生的声像效果铺天盖地，却也美丽动人，甚至几近天启。《单向道》模糊了观察与抽象的界线，是对我们社会中过剩极其后果这一文化现象的沉思。

Single Stream takes a close look at the problem of waste, through a visual and sonic exploration of a recycling facility. The title refers to the “single stream” method of recycling in which all types of recyclables are initially gathered together, and sorted later at a specialized facility. With *Single Stream*, viewers enter one of the largest of these materials recovery facilities in the US. Inside a cavernous building, a vast machine complex runs like clock-work, sorting a steady stream of glass, metal, paper and plastic carried on conveyor belts criss-crossing the space, dotted with workers in neon vests. The interwoven movements of human and machine produce sounds and images that are overwhelming, but also beautiful, and even revelatory. Blurring the line between observation and abstraction, *Single Stream* is a meditation on our society's culture of excess and its consequences.



林恩·萨克斯 Lynne Sachs

美国 USA



"One of the most mysterious and magical evocations of the migrant city in many a year."
—SIGHT & SOUND

"A fascinating and innovative portrait of Chinese immigrant life."
—FILM THREAT

YOUR DAY IS MY NIGHT

你的白天是我的黑夜



A FILM BY LYNNE SACHS

FEATURING YI CHUN CAO LINDA Y.H. CHAN CHUNG QING CHE ELLEN HO YUN XIU HUANG SHEUT HING LEE KAM YIN TSUI AND VERAALBA SANTA MUSIC STEPHEN VITIELLO CO-WRITER ROJO ROBLES CO-PRODUCER SEAN HANLEY

YOURDAYISMYNIGHT.COM ARGOTPICTURES.COM



《你的白天是我的黑夜》，2013年，彩色，64分30秒，©林恩·萨克斯
Your Day is My Night, 2013, Color, 64 mins 30 sec, © Lynne Sachs

林恩·萨克斯的作品《你的白天是我的黑夜》融合了自传独白、亲密对话以及舞台表演，记录了在纽约市中心唐人街分租“合睡床”公寓的中国移民的生活，表现了亚裔美国人的移民生活。分用和租住“合睡床”的人既不是家人关系，也不是伴侣关系，“合睡床”首次出现在雅各布·里斯19世纪末期的照片。自纽约下东区的租房潮之后，工人阶级的人合用一张床，并让“合睡床”成为移民生活可定义的基本组成部分。一个世纪之后，“合睡床”对于很多人来说是生活的必需品，它的存在是由城市生活中的政治经济障碍所引发的。在这部引人入胜的混合纪录片中，七个人物年龄下至58岁，上至78岁，他们扮演着自己，重诉他们真实的生活经历。退休的女裁缝Ellen Ho和Sheut Hing Lee回忆他们在20世纪50年代动乱的中国长大的经历，那时候在毛主席具有革命性和专制政权下，她们的家人面对暴力和骨肉分离之苦。黄云秀（音译），一个来自福建的夜店老板，讲述了他通过“蛇头”组织来到美国的历程，这个组织是一个复杂的走私人口的地下经济体。从头到尾，《你的白天是我的黑夜》通过人类需要找地方睡觉这一基本需求，讲述了有关隐私、亲密、他性，归属以及城市生活的问题。

Blending autobiographical monologues, intimate conversations, and staged performances, Lynne Sachs's *Your Day Is My Night* documents the lives of Chinese immigrants sharing a "shift-bed" apartment in the heart of New York City's Chinatown, offering a deeply felt portrait of the Asian-American immigrant experience. Initially documented in Jacob Riis' late 19th century photographs, a shift-bed is a bed that is shared or rented by people who are neither in the same family nor in a relationship. Since the advent of tenement housing in the Lower East Side, working class people have shared beds, making such spaces a definable and fundamental part of immigrant life. Over a century later, the shift-bed remains a necessity for many, triggered by socio-economic barriers embedded within the urban experience. In this captivating hybrid documentary, seven characters ranging in age from 58 to 78 play themselves and recount real experiences from their lives. Retired seamstresses Ellen Ho and Sheut Hing Lee recall growing up in China during the turmoil of the 1950s when their families faced violence and separation under Chairman Mao's revolutionary yet authoritarian regime. Yun Xiu Huang, a nightclub owner from Fujian province, reveals his journey to the United States through the "snakehead" system, a complex underground economy of human smuggling. As the bed transforms into a stage, the film reveals a collective history of Chinese immigrants in the United States. Through it all, *Your Day is My Night* addresses issues around privacy, intimacy, otherness, belonging and the urban experience via the basic human need of a place to sleep.

朱迪·麦克 Jodie Mack

美国 USA

《让你光芒闪耀》，75分，16毫米
Let Your Light Shine, 75 mins, 16mm

这个系列的电影探究了抽象电影在形式上的一些原则，同时在所找材料中将兴趣成熟化，进化生产方式，劳动形式，以及日常生活中装饰品做扮演的角色。这些作品在拨弄审美价值层次结构和所谓的高低文化之间的紧张关系之时，对后迷幻背景下抽象动画的地位进行了质疑。街头商铺遭遇博物馆精致礼品店；伯克所谓的“崇高美”遭遇加州的“崇高”丝卡朋克乐队。散布街头的迷幻制品店里扎染连同廉价商店里的礼品袋从再生的死亡资本里和平庸的日用品中重塑了热情洋溢的景象。这些频闪赞词从超验的视觉体验到科学装备中的光学魅力都在欢庆这抽象的频谱——促成了舞台上摇滚演出，天文馆光效应和电影院之间的一次碰撞。

This collection of films investigates the formal principles of abstract cinema while maturing an interest in found materials, evolving modes of production, forms of labor, and the role of decoration in daily life. Prodding at hierarchies of aesthetic value and the tension between high and low, these works question the role of abstract animation in a post-psychedelic climate. Merch tables meet museum gift stores. The sublime meets Sublime the band. Rippling head shop tie dyes and dollar store gift bags form ebullient spectacles from resurrected dead capital and banal everyday objects. These stroboscopic eulogies—celebrating the spectrum of abstraction from transcendent visual experiences to science kit optical fascinations—force a proscenium collision of the arena rock show, the planetarium light performance, and the cinema.





《新花式箔》，12.5分，16毫米，彩色，无声
New Fancy Foils, 12.5 mins, 16mm, color, silent

年代久远的企业将废弃的纸质样品书扔入垃圾箱，而这些样品书则经历了一系列关于形式、颜色和文本（质地）的试验。艺术家通过对“闪烁和徘徊”的调用与回应，让这个目录中的目录重忆起经济触觉。

Paper sample books discarded and dumpstered by long-gone businesses undergo a series of sequential experiments in pattern, rhythm, color, and text(ure). A call and response of flickering and lingering, this catalog of catalogs remembers a tactile economy.

《低音序曲》，10.5分，16毫米，彩色，有声
Undertone Overture, 10.5 mins, 16mm, color, sound

对在宇宙间游弋的扎染之研究

A study of tie dye swims out to the cosmos and back again.

《妈妈那落满灰尘的一叠（海报）：海报计划》，41分钟，16毫米，彩色，有声，现场表演
Dusty Stacks of Mom: the Poster Project, 41 mins, 16mm, color, sound- LIVE PERFORMANCE

这部动画音乐纪录片将个人电影、抽象动画以及摇滚音乐剧的诸多形式编织起来，探索了几近灭绝的海报与明信片批发产业的兴衰，也探索了实物与虚拟数据之间在商业中不断变换的角色，以及在美术和迷幻媚俗中抽象的区隔（或匮乏）。这部短片使用交替出现的歌词作为旁白，使其自身呈现出一种被重新阐释为电影表演的流行摇滚乐专辑的形式。

Interweaving the forms of personal filmmaking, abstract animation, and the rock opera, this animated musical documentary examines the rise and fall of a nearly-defunct poster and postcard wholesale business; the changing role of physical objects and virtual data in commerce; and the division (or lack of) between abstraction in fine art and psychedelic kitsch. Using alternate lyrics as voice over narration, the piece adopts the form of a popular rock album reinterpreted as a cine-performance.

《发光的震颤》，8分钟，16毫米，彩色，有声
Glistening Thrills, 8 mins, 16mm, color, sound

这部短片给观众带来了一个闪闪发光的彼岸世界，这是一个全息白日梦，充斥着两元店的礼品袋，并萦绕着回响。全片分为三部分展开，呈现出一种带着欢腾的忧郁。短片描绘了艾略特·科尔的弓形电颤琴演奏。

A shiny otherworld of holographic reverie pairs dollar store gift bags and haunting resound, unfolding an effervescent melancholy in three parts. Featuring compositions for bowed vibraphone by Elliot Cole.

《让你光芒闪耀》，3分，16毫米，彩色，黑白，有声
Let Your Light Shine, 3 mins, 16mm, color and b/w

许哲瑜 Hsu Che-Yu

中国台湾 Taiwan, China

《1970年11月11日》，2012年。录像。8分1秒。艺术家提供图片
November 11th, 1970, 2012. video, 8 mins 1 secs, Courtesy of the artist

一则台湾 1970 年于中山公园塑立铜像的新闻。在那个我还没出生的时代，有一种对我来说无法理解的氛围。但却在今天，感受到了这只存在于想象里的幻影。我重返中山公园，那个虚拟的幽灵召唤着我。

This work is about "Collective unconscious". This is a piece of news about sitting statuary at Zhongshan Park in 1970. That was the period of martial law. I'm unable to understand the atmosphere at the times before I was born, but today, I feel the illusion. I return to Zhongshan Park, and the fictitious spirit is summoning me. In this work, I answered the old history news. Every image of my work is from Zhongshan Park, and the credit roll subtitles are derived from the old news video. Of course it's not a memorial work. It's about irony. This history is not true for me; I can only sense it as a ghost. Although I went back to Zhongshan Park to film, the park in my work is no longer a history, nor the real moment. After the issue involved in the space, it became a different image, just belonging to itself.



朱加 Zhu Jia

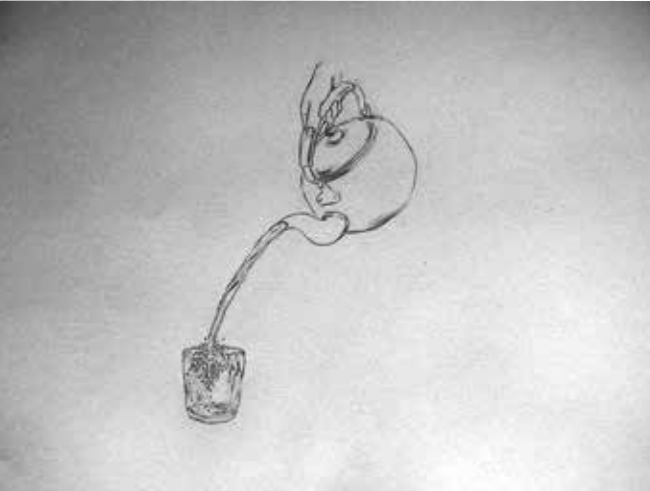
中国 China



数年前，与一朋友闲聊说到各个国际机场的免税店。他讲道：我们每个人都有类似的经历，就是在登机前，如果时间允许，总会留恋在这些免税店中企图寻到些便宜。他说：其实，那里面的商品一点也不比普通的商店便宜，“免税店”其实就是个商店的名字，“免税”二字不带有意思。我觉得这个评价虽然不十分精准，但也不无道理。我虽然不会纠结这个说辞的实际意义，但也由此促成调侃、荒诞的“瞎想”。我倒觉得有时驴唇不对马嘴、片段的图像拼凑也会给自己带来另外角度的经验，这其中也不用过多期待什么。

Several Years ago, I talked about the duty-free store in different international airports with one of my friends. He just said: “all of us had similar experiences that, before boarding, if time permitted, we would always stroll around in these duty-free stores, attempting to buy something in bargain prices before boarding.” He continued: “in fact, the items there were no cheaper than those in average stores at all! ‘Duty-free store’ was but a store name, and ‘duty-free’ did not contain any specific meaning.” I think his comment, though not so exact, does make some sense. Although I will not struggle with the real meaning of “duty-free stores”, yet the humorous and absurd “random thinking” has been accordingly created. Therefore, I do find that sometimes the assembly of irrelevant or fragmented pieces of image will bring me experience from another angle, and it will emerge without excessive expectation.

《蚂蚱》，2007年，单屏录像，4分46秒，黑白，有声
Locust, 2007, single channel video, 4 mins 46 secs, b&w, sound



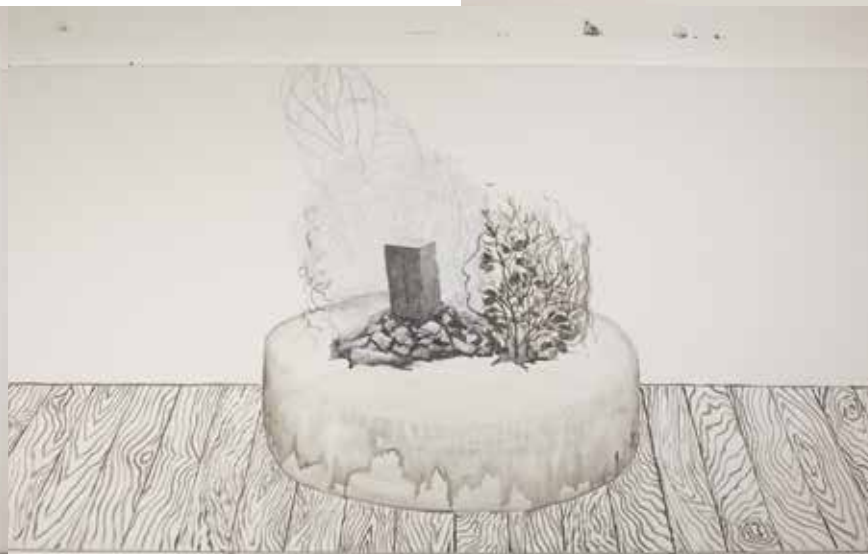
邱黯雄 Qiu Anxiong

中国 China

《蛋糕》是手绘动画和粘土动画两种形式结合起来的实验动画短片，作品以蛋糕作为载体，描绘从蛋糕里生长出来不断的互相吞噬，纠缠的人头，藤蔓，纱布……摔跤运动员富有技巧的身体格斗，作品的声音部分好像不是来自影像本身，反而更像是来自另一个更广漠的空间中的物理干扰，产生某种失重的悬浮感。蛋糕的隐喻关联着财富、利益、欲望、无休止的互相吞噬和缠斗的人和物从蛋糕中生长出来无疑是对人性在利益基础上的关系的荒诞而真实的比喻。

The Cake is an experimental animation that combines hand-drawn animation and clay animation. This work, taking the cake as a carrier, describes the intertwined human heads, cirri, gauzes, etc., constantly growing from the cake. They fight, and swallow with each other. The wrestlers combat with each other with great techniques. It seems that the sounds in this animation never come from the images; instead, it is more likely that they are derived from the physical interference in a vaster space, providing people with a sense of suspending due to some kind of weightlessness. The metaphor of the cake refers to wealth, interests, and desire. The endless mutual fights between people and objects that continuously come from the cake are undoubtedly an absurd but real metaphor to the relationship of human nature on the basis of interests.

《蛋糕》，2014年，邱黯雄艺术工作室提供
The Cake, 2014, Courtesy of Qiu Anxiong Studio



雷磊 Lei Lei

中国 China



第29圖



《宁都》，2014年，15分
NingDu, 2014, 15 mins

故事节选自父亲文章《家庭的变迁》中的一个章节，讲述1955年父亲出生后，家庭搬迁到江西省宁都县城，祖父在县银行工作，下乡负责农业工作。祖母身体欠佳，最终病故……

动画类似于纪录片的形式，2011年我在江西的家中采访祖父，录音记录他对历史的回忆。动画的画面和音乐是由我、父亲和祖父三代共同完成。祖父滔滔不绝地用方言讲述了1955年祖母病故的前后细节，对父亲的原始文章进行补充，加入了当时的心理活动等细节，使得故事更加生动。动画中的老照片绘制及美术字书写来自父亲的纸上绘画，他用黑白装饰画的方法重新绘制家庭照片，并用照相机将绘制过程一点一点记录下来，这个过程在动画里就像老照片在暗房中逐渐显影，记忆的慢慢浮现。

The story is adapted from a chapter in my father's article *Changes in Family*. My father was born in 1955, and since then, the whole family had move to NingDu, a small county town in Jiangxi province. Grandfather worked in the bank and was sent to the countryside to take charge of the agricultural work. Grandmother was in poor health and eventually died young. This animation adopts a documentary-film form. In 2011, I interviewed my grandfather in my hometown, recording his memory of the history. My grandfather, my father and I, we three generations worked together to accomplish the pictures and music in this animation. My grandfather gushed over the details about my grandma's death in 1955 with his dialect, which was a great supplementary to father's original article. He added his psychological changes of that time into the film, making the story more vivid. The drawings of the old photo and the artistic calligraphy in the animation came from my father's own paintings. He used the method of doing "white and black decoration painting" to recreate the family photos and recorded the whole procedure with the camera. In the film, this process is just like an old photo that has been gradually developed in the darkroom; and the memory slowly emerges.

丛峰 Cong Feng

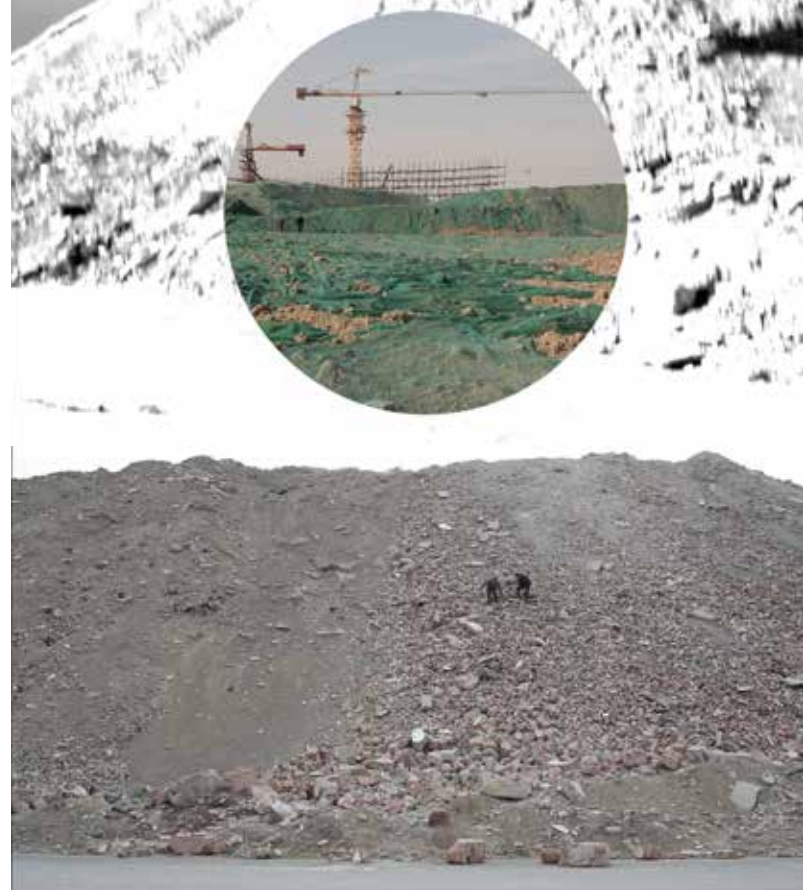
中国 China



影片《地层1: 来客》分为A、B两部分。A部分中，两位“来客”在夜晚一个废墟内相遇，并展开对各自早年家乡生活的回忆。他们离开这座楼房继续游荡，黑暗中又绕了回来——楼的样子变了，倒了，最终消失了。他们离开这里，沿途经过更多废墟，来到城市边缘一座由建筑垃圾堆成的山上，在山顶，他们看到了去往家乡的铁路线。B部分是关于A部分主要拍摄场地的实际变化，展现了在其拆毁过程中这片场地上另外一些“来客”的状态。A部分是舞台上的演出，B部分是这个舞台消失的过程。两部分中的主角都处于各种形态的被毁坏的建筑和城市地貌，“来客”则沦为配角——他们是以各种目的和身份来到这个舞台上的人。包括我本人，和两位参演者，也是来客，是这片场地上的影像拾荒者。

The film *Stratum 1: The Visitors* has been divided in two parts: A and B. In part A, two “visitors” encounter each other in the ruins at night, and they begin to recall respectively their early life in the hometown. The two visitors leave the abandoned building and wander outside, but they finally return, finding the building changed, collapsed, and eventually disappeared. They depart from this place, passing by even more ruins, and arrive at a hill made of architectural waste at the edge of the city. On top of the hill, they see the railway lines heading home. Part B is about the practical changes of the main shooting sites, representing the states of “other” visitors during the whole procedure of demolition. Part A is the show on stage, while B is about the process that how the stage disappears. In fact, the main characters of the two parts are the destroyed architects and urban landscapes that have been illustrated in various forms and the “visitors” turn to be the supporting roles—they come to this stage with different goals and identities. The two actors, and I myself are all visitors, and we are the scavengers of images on the set.

《地层1: 来客》，2013年，纪录片，彩色，有声，126分，艺术家提供图片
Stratum 1: The Visitors, 2013, Documentary, color, sound, 126 mins, Courtesy of the artist



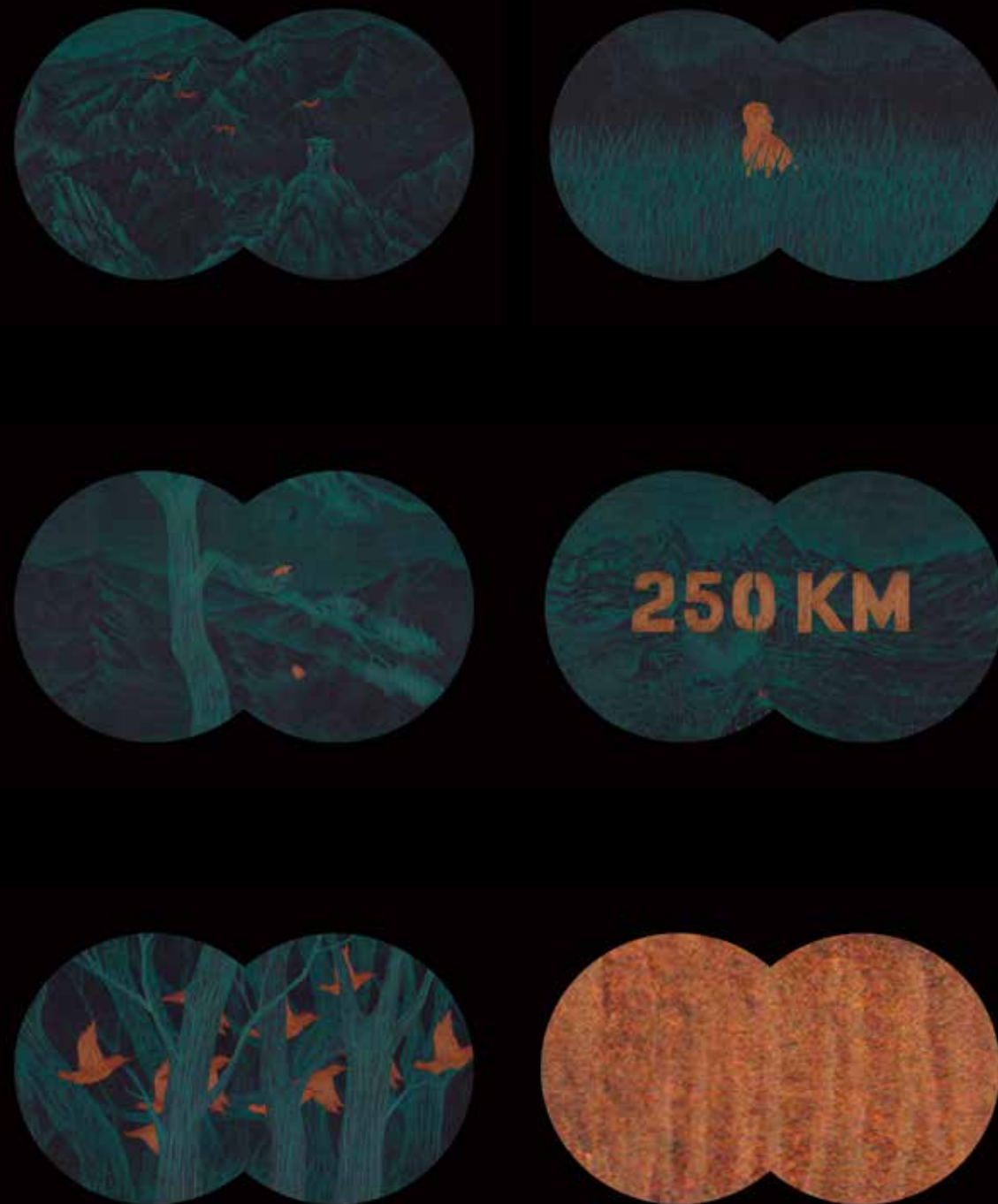
张宗完 Jang Jongwan

韩国 South Korea

《250公里》，2013年，11分44秒，©张宗完
250 km, 2013, 11 mins 44 secs, ©Jang Jongwan

一个人在一个伸手不见五指的夜晚，用望远镜看着某物。他的行为是习惯性的，已养成多年，除了对他人的监视，别无他意。在他毫无感情的眼前，展开怪异的场景，其中向他投去的是另一种目光。这个标题为《250公里》的作品展现的是布满铁丝网的道路横越了整个朝鲜半岛。朝鲜半岛正是被这些硕大的铁丝栅栏分为北部和南部，呼应着意识形态上的鸿沟。南北两部分相互对峙，敌视对方。此录像集中探讨了我在服兵役期间所经历的朝鲜半岛上意识形态的对立和冲突，还有那些我在资本主义机制下所体验到的无休止的竞争。对我来说，250公里，不仅是南北相隔的一个物理距离，也是人们心灵之间的距离。我以此表达自己的愿望，希望能够缩小南北之间的距离。

A man gazes at something through a telescope on a pitch-dark night. His behavior is habitual, educated over many years, and has no other purpose but the surveillance of others. He faces another gaze toward him from weird scenes unfolded before his emotionless eye. The work title "250 km" is the road of barbed-wire fences crossing the Korean Peninsula. The Korean Peninsula is divided into north and south by these tremendously long wire fences evoking ideological gaps. The two parts confront each other, regarding others as enemy. This video is anchored to the ideological confrontation and conflict on the Korean Peninsula I underwent during my military service, and endless competition I have experienced in the capitalist system here. For me, 250 km is a physical distance between north and south, and also the distance between people's minds. I represent my wish to narrow this distance between north and south.



周滔 Zhou Tao

中国 China



《蓝与红》，2014年，单屏高清录像，16:9，彩色，有声，24分25秒，艺术家和维他命空间提供图片

Blue and Red, 2014, single channel HDV, 16:9, color, with sound, 24 mins 25 secs, Courtesy of the artist & Vitamin Creative Space

218

这个工作考察的行程大量集中在曼谷与广州的市区中心广场，也包括一个坐落中国南方山脉中的重金属矿区及其周边的村庄。不管是老人在自然光线下的肤色，还是沐浴在夜光下的人群；从夜幕下 LED 强光染蓝的整个广场，反政府民众在广场上夜夜不眠的狂欢，到金属矿区橘红—灰绿的地表，各种人物的动作，甚至是阵风与山体震波的一次迎撞，都造就了皮肤到地表相互折射。我想影像并不是去记录现实的如何真实残酷，以及广场色光沉醉的迷幻，而是从地表到皮肤，从重影到再生。我想我为何一直在投入这种像贴近地面飞行一般的拍摄，投入这种未知状况的感觉撞击，并不去精心构思和剧本营造，而把‘拍’演化一个基本思维动作，‘拍’是每个人都可以拿起自己的手机拍摄一样，其实我们都在这个时代共同演化一个新的日常动作“拍”，它在今天和“我想”，“我看”一样，似乎习以为常到可以忽略不计的地步。正是这样，这个基本动作让我们开启一个新的感知端口。（© 周滔）

The investigations of the project mostly focus on the public squares in the city centers of both Guangzhou and Bangkok, as well as a heavy metal mine and a rural village which situate in the mountain valley of southern China. From the old man's complexion lit by natural light, to the crowd bathed in the color of night; from the square stained blue by LED billboards, and the anti-government protesters reveling all night, to the rust and oxidized-green surface of a rural metal mine; movements of these different characters, even a violent squall colliding with a mountainside— these all create a refraction from the skin to the earth's crust. I think of image not as a way to document the cruelty of reality, or the psychedelic vertigo of the LED lights in the square, but more as a means of connecting the surface and skin, from double to rebirth. I wonder why I always submerge myself in a way of filming that's like skimming the surface of the earth; leaving myself open to the shocks of the uncertain rather than following a script. I think of filming as a basic movement of our consciousness — at a time when everyone can take out his or her phone to film, we have all actually developed a new human reflex, along the lines of “thinking” or “seeing”. This act has become so ordinary that we almost neglect it: a new basic movement that allows us to evolve a new sensory antenna. (© Zhou Tao)

219

《现实之后》，2013年，单屏高清录像，16:9，彩色，有声，14分20秒，艺术家和维他命空间提供图片
After Reality, 2013, Single Screen HD Video, 16:9, color, sound, 14 mins 20 secs, Courtesy of the artist & Vitamin Creative Space

开始在广州，然后我们在巴黎继续工作的过程。我想《现实之后》这个作品始于一种感觉，一种来源于广州郊区，或者是城市与城市之间，在荒废之地种植着植物和蔬菜那些地方的感觉。繁茂的亚热带植物缠绕着高架桥和路径，留下荒凉之地：虽然它在城市之间生长，但是它们很荒蛮，没有人去打理，它们就在高架桥下面疯狂地生长。一开始，我们无意中发现这个地方，然后就发现龙船选手每天来这儿训练。一条小河穿越植物，将他们带到宽阔的珠江。我觉得有点奇怪：在这荒蛮之地，二三十个人连同一两条船，就这样每天练习——“现实之后”这种感觉就是从他们开始的。

This work began from Guangzhou, and then continued in Paris. I think that the initiative of making *After Reality* is originated from a sensation, which come from the suburb of Guangzhou or in between the cities. It is a sensation that is similar to see plants and vegetables grow in a wasteland. The luxurious tropical plants wraps around the viaduct and routes, leaving behind a desolate space: it grows between the cities with the bleakness increasing wildly under the viaduct. At the very beginning, we found this place inadvertently and later we noticed that dragon boat players came here for training every day. A small river cuts through the plants, taking those players to the broad Pearl River. What makes me feel so strange is that 20 or 30 people on one or two boats insist on practicing every day in such a wild place—that's where the sensation of "After Reality" comes from.



WAZA 小组 WAZA

中国 China

《失地、一》，2009年，6分42秒，艺术家提供图片

Post Space, I, 2009, 6 mins 42 secs, Courtesy of the artists

《失地、一》是由五六十年代的废旧电影胶片剪接而成的宁静田园场面。这作品留下深深的怀旧印象的同时也和当前武汉高速城市化的图景形成巨大的反差。伴随着惆怅的音乐，拼接起来的片段组成的作品看来是一部连贯的叙事短片，但其实上演的只是一群昔日在不同时段被摄录亦互不相识的人。反映了由于都市变迁而引发的想象和回忆的内在机制。

——姚嘉善

Post Space, I is a film production made by the abandoned footages from 1950s and 1960s. The reedited film reproduces a tranquil scene of pastoral place. And this work makes a deep impression of nostalgia on the spectators, while simultaneously it constitutes a huge contrast to the scenario of the highly developed urbanization of Wuhan. With the melancholic music, the collage made of fragmented films seems to be a coherent short narrative movie. However, it is a group of people who have not known each other pictured in the past that is on the stage, reflecting an internal mechanism of imagination and memory due to the urban change.

—Pauline Yao





《从何说起》是 WAZA 小组在武汉一个电影制造厂学了一段时间之后，从收藏的中国 1950 年到 1960 年间成千上万张 16 毫米的电影废胶片成为他们的创作灵感。这些废胶片来自苏联、日本和中国的老电影。WAZA 利用遗弃的废胶片里面的镜头来影射目前中国内地城市的尴尬处境。讽刺着这些早已“落后”的城市。一线城市（比如北京、上海、深圳和广州）与二线城市（比如，武汉）之间在经济、社会发展方面的惊人差别。怪诞的背景音乐是万杂的原创数字音乐，将作品里面的疏离感烘托出。WAZA 把它们变“废”为“宝”，面对中国内地城市的残酷现实，做了深刻的思考，珍惜遗忘。

Where is Who was created by WAZA group after their study in a film factory located in Wuhan. The group got the inspiration from the collection of thousands of abandoned 16-mm outtakes. These propaganda films originated from the former Soviet, Japan and China were edited during the 1950s and 1960s. WAZA took advantage of the scenes in the waste outtakes to reflect the awkward situation suffered by some cities in Mainland China, mocking bitterly those “backward” cities. The growing disparities in economy and social development between China’s first tier cities like Beijing, Shanghai, Shenzhen and Guangzhou and the second tier ones (Wuhan) are quite shocking so that WAZA uses a bizarre background music (a hybrid of original digital music) to add up the sense of alienation. WAZA group turns the waste into “wealth”, facing directly the cruel reality of inland cities of China. They provide us a profound thought and teach us to cherish the lost past.

艺术家简介

艺术家简介

郑曦然

1984年出生于洛杉矶，是一位活跃在美国纽约的艺术家。最近个人展览包括“郑曦然，米兰 La Triennale di Milan (2014)、Baby Feat Bali, 奥斯陆 Standard (2013)、Frieze Frame, 伦敦 (2013)、Entropy Wrangler, 杜塞尔多夫 Off Vendome (2013)、This Papaya Tastes Perfect, Formalist Sidewalk Poetry Club, 迈阿密艺术博览会(2011)、最近群展包括台北双年展 (2014)、第12届里昂双年展 (2013)、Freak Out, 纽约 Greene Naftali 画廊 (2013)、ProBio, Expo1, 纽约现代艺术博物馆 PS1 (2013)、A Disagreeable Object, 纽约雕塑中心 (2012)。

Ian Cheng

Ian Cheng was born in 1984 in Los Angeles. Cheng is an artist based in New York. Recent solo exhibitions include *Ian Cheng*, La Triennale di Milano, Milan (2014); *Baby feat. Bali*, Standard (Oslo), Oslo (2013); *Frieze Frame*, London (2013); *Entropy Wrangler*, Off Vendome, Dusseldorf (2013); *This Papaya Tastes Perfect*, Formalist Sidewalk Poetry Club, Miami Beach (2011). Recent group exhibitions include Taipei Biennial, Taipei (2014), 12th Lyon Biennial, Lyon (2013); *Freak Out*, Greene Naftali Gallery, New York (2013); *ProBio, Expo1*, MoMA PS1, New York (2013); *A Disagreeable Object*, Sculpture Center, New York (2012).

哈伦·法罗基

1944年生于被德国占领的捷克斯洛伐克，1966年至1968年就读于西柏林的德国电影电视学院。除了在柏林、杜塞尔多夫、汉堡、马尼拉、慕尼黑和斯图加特出任教职以外，法罗基还是加州大学伯克利分校的客座教授。法罗基制作了将近90部影片，其中包括三部剧情片、散文电影以及纪录片等。他还以编剧、演员和制片人的身份与其他电影导演进行合作。1976年，他与汉斯·齐施勒在瑞士巴塞尔排演了海纳·穆勒的剧作《战役》和《拖拉机》。法罗基自1966年以来为多家刊物撰稿，并于1974年到1984年间担任慕尼黑《电影批评》杂志编辑并为其撰稿。他的影片在国内外很多影展中放映，他的影像装置也在多家博物馆与画廊中展出。

Harun Farocki

Harun Farocki was born in 1944 in German-annexed Czechoslovakia. From 1966 to 1968 he attended the Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB). In addition to teaching posts in Berlin, Düsseldorf, Hamburg, Manila, Munich and Stuttgart, he has been a visiting professor at the University of California, Berkeley. Farocki has made close to 90 films, including three feature films, essay films and documentaries. He has worked in collaboration with other filmmakers as a scriptwriter, actor and producer. In 1976 he staged Heiner Müller's plays *The Battle* and *Tractor* together with Hanns Zischler in Basel, Switzerland. Since 1966 he has written for numerous publications, and from 1974 to 1984 he was editor and author of the magazine *Filmkritik* (München). His work has shown in many national and international exhibitions and installations in galleries and museums.

冯梦波

1966年生于北京，1991年毕业于中央美术学院版画系。中国首个运用电脑创作的艺术家，并以电子游戏为媒介创作闻名。现工作和生活于北京。参加过很多国内外大型展览，主要个展有：2011年北京今日美术馆“梦波2012”，2010年美国纽约PS1当代艺术中心“冯梦波”，2009年北京尤伦斯艺术中心“重启”，2008年捷克布拉格鲁道夫美术馆“中国绘画：冯梦波”，2003年台北当代美术馆“虚拟过去，复制未来：冯梦波1994—2003”，2002年美国芝加哥文艺复兴学会“Q4U”，2001年纽约Dia艺术中心“幻影故事”，1998年纽约霍利·所罗门画廊“冯梦波”，1994年香港汉雅轩“游戏结束：长征”。重要群展：第10届和第11届卡塞尔文献展(1997/2002)、第45届威尼斯双年展(1993)等。

Feng Mengbo

Feng Mengbo was born in 1966 in Beijing. He lives and works in Beijing. He received BA degree in Print Making Department of CAFA (Central Academy of Fine Arts) in 1991. As the first Chinese artist to use computer technology, he is also a pioneer to use video game as a medium for arts. solo exhibitions included Today Art Museum (Mengbo 2012, in 2011, Beijing); PS1 (Feng Mengbo, 2010, New York); UCCA (Restart, 2009, Beijing); Galerie Rudolfinum (Chinese Paintings, Feng Mengbo, 2008, Prague, Czech); Museum of Contemporary Art (Past Virtualized - Future Cloned: Feng Mengbo 1994-2003, Taipei); The Renaissance Society (Q4U, 2002, Chicago); Dia Center for the Arts (Feng Mengbo: Phantom Tales, 2001, NYC); Holly Solomon Gallery (Feng Mengbo, 1998); Hanart TZ Gallery (Game Over: Long March, 1994). Group exhibitions included Documenta X and Documenta XI in Kassel (Germany), 45th Venice Biennial (1993) and many more.

高重黎

1958年生于台湾台北，现今创作与生活于台北。他的作品检视历史和个人生平的关系，以及时间、影像和媒体的关系。他不仅是摄影师，也收集历史照片，同时是影片和动画创作者、媒体的考掘者。艺术家表示：“拍摄时是对现实的中止，放映时是对幻觉的终止。”对他而言，幻灯片秀特别能保有存在于影像、时间和静止之间的张力——它位于幻想和现实之外的界域，同时纳入了摄影作为过去事件印记的性质，以及电影式时间和叙事勾起的期望。

Kao Chung-Li

Kao Chung-Li was born in 1958 in Taipei, Taiwan. He lives and works in Taipei. Kao's work investigates the relationship between history and personal biography, between time, images, and media. He is a photographer and a collector of historical pictures as much as a filmmaker, animator, and media-archeologist. "Taking a picture means an interruption of reality. Showing that picture means a cessation of fantasy," states the artist. For him, the slideshow in particular sustains a tension between image, time, and stillness—and is situated beyond fantasy and reality, subsuming both photography's indexical relation to past events, and the expectancy of cinematic time and storytelling.

帕维尔·沃伊塔希克

生于1952年，波兰罗兹。利用短片和大规模装置的形式对文化和生态系统做了诗性反思。他行走在养猪场、污水处理厂、肥料厂以及尸体解剖室之间，去探索环境中被忽视的角落。他的作品在PS1/MoMA、雷纳索非亚博物馆、柏林电影节以及纽约电影节等地进行过展出。www.pawelwojtasik.com/

托比·李

1980年生于洛杉矶。她是一名居住在纽约的艺术家与学者，横跨影像、装置、绘画以及文本多个领域。她获得哈佛大学人类学和电影、视觉研究博士学位，现为纽约大学蒂特艺术学院电影研究助理教授。

恩斯特·卡雷尔

1970年生于帕洛阿尔托。研究实验性非虚构声音和电子音乐。他利用场景录音和 / 或模拟电子设备进行演奏和表演，经常为多频环境而设计。他是哈佛大学人类学讲师，教授一门声音民族志的作品课程。

Pawel Wojtasik

Pawel Wojtasik was born in 1952 in Łódź, Poland. He creates poetic reflections on cultures and ecosystems in the form of short films and large-scale installations. His investigations into the overlooked corners of the environment have led him to pig farms, sewage treatment plants, wrecking yards and autopsy rooms. His work has shown in venues such as PS1/MoMA, Reina Sofia Museum, Berlinale and New York Film Festival. www.pawelwojtasik.com/

Toby Lee

Toby Lee was born in 1980 in Los Angeles.She is an artist and scholar based in New York, working across video, installation, drawing and text. She holds a PhD in Anthropology and Film & Visual Studies from Harvard University, and she is Assistant Professor of Cinema Studies at NYU’ s Tisch School of the Arts.

Ernst Karel

Ernst Karel was born in 1970 in Palo Alto. He works between experimental nonfiction sound and electroacoustic music. He composes and performs with location recordings and/or analog electronics, often for multichannel environments. As a Lecturer on Anthropology at Harvard University, he teaches a production course in sonic ethnography. http://ek.klingt.org/

Ranbir Kaleka

Ranbir Kaleka was born in 1953 in Patiala. He was educated at the Punjab University, Chandigarh, and the Royal College of Art, London; he has lived and worked both in Britain and India. Across the three decades he has produced both a remarkable body of paintings as well as digital and media works that combine the best of both. With over 30 years of media art practice, Ranbir Kaleka’ s works have achieved significant international recognition: they have been exhibited in museums, biennials, and galleries in Venice, Berlin, Lisbon,Vienna, New York, Mexico City and Sydney, among others. Following his first solo exhibition at Art Today Gallery in New Delhi in 1995, Ranbir Kaleka has held numerous solo exhibitions including shows at Volte Gallery,Mumbai ,Bose Pacia Gallery in New York, Spertus Museum Chicago. Kaleka has also participated in many group exhibitions, including Urban Manners at Hangar Bicocca in Milan and HORN PLEASE: The Narrative in Contemporary Indian Art in Berlin Art Museum in 2007, Art Video Lounge in Art Basel Miami Beach and Hungry God: Indian Contemporary Art in Museum of Modern Art in Busan in 2006, iCon: Contemporary Indian Art in Venice Biennale and Edge of Desire: Recent Art in India in New York Asia Society in 2005, and Culturgest- Lisbon and Zoom! Art in Contemporary India in Lisbon in 2004. The artist’ s recent video installation ‘House of Opaque water’ ,2013 has been shortlisted for the prestigious Signature Art Prize 2014. Kaleka’ s paintings, both on paper and canvas, in oils as well as mixed media, are almost surrealist in their treatment of scenes from everyday life. The tangible attributes of painting (weight, texture) combined with the density of the actual color pigment add a layer of stability and permanence to his work. Parallelly, video with its spatial element of being an image made of light brings the opposing qualities of the fleeting, temporary and the intangible aspects to his work.

兰博·卡勒卡

1953年生于印度伯特亚拉，曾就读于昌迪加尔的旁遮普大学，以及伦敦皇家艺术学院。他生活和工作于英国和印度两个国家。三十年来，他在绘画方面成就显著，同时其数字和媒体艺术作品也将这两者的优势结合并发挥到极致。在超过30年的媒体艺术实践中，卡勒卡的作品取得了国际上的认可：它们在威尼斯、柏林、里斯本、维也纳、纽约、墨西哥城和悉尼的博物馆、画廊和双年展中均有展出。卡勒卡的首次个展是在1995年新德里的今日艺术画廊举办的，后来他又多次在孟买 VoLTE 画廊、纽约百色 PACIA 画廊、芝加哥斯珀特斯博物馆等地举办了个人展览。他还参加了许多群展，包括米兰比可卡的城市礼仪展，2007年的在柏林美术馆举办的“喇叭，请！当代印度艺术中的叙事”展，迈阿密海滩巴塞罗艺术展中艺术录像厅和2006年在韩国釜山现代艺术馆举办的“饥饿的上帝：印度当代艺术”展，图像：威尼斯双年展印度当代艺术和2005年在纽约的亚洲协会展出的“边缘欲望：印度近代艺术”，还有于2004年里斯本 Culturgest 艺术中心展出的“缩放！当代印度艺术”。卡勒卡近期的录像装置《不透明水之府》（2013年），已入围盛名在外的2014年签名艺术奖。他的画作，无论是在纸上还是画布上，使用油或者其他混合媒介，几乎都是对日常生活场景的超现实处理。画作的有形属性（重量，纹理）结合起实际的彩色颜料的浓度，为他的作品增添了一层稳定性和持久性。与之平行的是，录像中光的图像所具有的空间性元素则给他的作品带来了短暂、暂时、无形与之前截然不同的特质。

泽拓

1977年生于日本石川，获东伦敦大学艺术学士学位，伦敦大学史雷德艺术学院艺术硕士学位。泽拓举办过多次个展，包括在邓迪当代艺术中心、东京资生堂画廊、伦敦Chisenhale画廊、墨尔本维多利亚国家艺术馆、华盛顿赫希洪博物馆和雕塑花园、洛杉矶翰墨博物馆、圣路易斯艺术馆、沃特维尔科尔比学院艺术博物馆、哥伦布市卫克斯那艺术中心、广岛当代艺术馆、美术考古博物馆、贝桑松时间博物馆以及第戎当代艺术中心 Le Consortium。

Hiraki Sawa

Hiraki Sawa was born in 1977 in Ishikawa, Japan. He received his BFA from the University of East London and his MFA from the Slade School of Art at University College, London. Sawa’s work has been the subject of solo exhibitions at Dundee Contemporary Arts, the Shiseido Gallery, Tokyo, Chisenhale Gallery, London, National Gallery of Victoria, Melbourne, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, Hammer Museum, Los Angeles, Saint Louis Art Museum, Colby College Museum of Art, Waterville; Wexner Center for the Arts, Columbus, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, and the Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie et Musée du Temps de Besançon with Le Consortium, Dijon.

刘韡

1972年生于北京，1996年毕业于中国美术学院油画系，现居住和工作在北京。2006年获得CCAA中国当代艺术奖提名，2008年获得CCAA中国当代艺术奖最佳艺术家奖，2011年获得瑞信·2011今日艺术奖提名，2012年获得马爹利非凡艺术人物奖。参加国内国际很多展览。2014年在瑞士巴塞尔艺博会举办个展、荷兰鹿特丹Museum Boijmans Van Beuningen“Sensory Spaces 4”、英国伦敦白立方画廊“密度”、2013年在美国纽约Lehmann Maupin画廊举办刘韡个展，2012年在长征空间和法国巴黎Almine Rech画廊举办个展“异域”等。主要群展：德国柏林Uferhallen艺术中心“八种可能路径”（2014）、上海龙美术馆“开今借古”和美国迈阿密卢贝尔家族收藏“中华廿八人”（2013）、香港汉雅轩“巫士与异见”等群展。

Liu Wei

Liu Wei was born in 1972 in Beijing. He graduated from the China Academy of Art, China in 1996. He Currently lives and works in Beijing, China. In 2006 he won CCAA honorable mention; In 2008 he won CCAA Award for Best Artist; In 2011 he won Credit Suisse Today Art Award; in 2012 he won Martell Artists of the Year. Solo Exhibitions: *Liu Wei solo show*, Long March Space, Basel, Switzerland (2014); *Sensory Spaces 4*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, the Netherlands (2014); *Density, White Cube*, London, UK(2014); Liu Wei Solo Show, Lehmann Maupin Gallery, New York, USA (2013); *Liu Wei*, Long March Space, Beijing, China (2012); *Foreign*, Almine Rech Gallery, Paris, France (2012); *Trilogy*, Minsheng Art Museum, Shanghai, China (2011); *Myriad Beings*, Today Art Museum, Beijing, China (2011).

周啸虎

1960年生于中国江苏省常州市，1989年毕业于中国四川美术学院，现在生活和工作于上海。参加过很多国内外大型展览，主要个展：2012年上海Art-Ba-Ba流动空间“姿态”、2011年瑞士巴塞尔艺术节“艺术声明”单元“反蒙太奇-党同伐异”、2010年北京长征艺术空间“词语链”、2009年上海比翼艺术中心“军演营”和北京长征艺术空间“集训营”、2008年美国芝加哥沃什画廊周啸虎个展等。主要群展：2013年北京泰康空间“消极或抵抗？”、南京金鹰当代艺术空间“内景：个体的经济化”、华侨城当代艺术中心上海馆“曲径通幽：独立动画作品展”、澳大利亚悉尼白兔美术馆“为人民服务”、匈牙利德布勒森现代艺术中心“景观重建”、2012年台北易雅居当代空间馆“资产阶级审慎的魅力”。

Zhou Xiaohu

Zhou Xiaohu, was born in1960 in Changzhou, Jiangsu Province. In 1989 he graduated from the Sichuan Academy of Fine Arts, China. He lives and works in Shanghai. Selected Solo Exhibitions: *Position*, Art-Ba-Ba Mobile Space, Shanghai,China(2012); Zhou Xiaohu's Solo Show, ART BASEL 42, Switzerland (2011); *WORD CHAINS*, Long March space, Beijing (2010); *Military Exercises Camp*, Biz Art Central, Shanghai (2009); *Concentration Training Camp*, Long March space,Beijing (2009); *Zhou Xiaohu's Solo Show*, Walsh Gallery, Chicago, USA(2008).Selected Group Exhibitions: *Pessimism or Resistance?* Taikang Space, Beijing (2013); *Innenansichten- Ökonomisierung des Privaten*, Goden Eagle Contemporary Art Center, Nanjing (2013); *The Garden of Forking Paths*, OCT Contemporary Art, Centre, Shanghai (2013); *Serve the people*, *White Rabbit Gallery, Sydney, Australia*(2013); *Spectacle Reconstruction*, Center modern and contemporary Arts, Debrecen, Hungary(2013); *Discreet Charm of Bourgeoisie*, Taipei Yi&C Contemporary Art, Taipei (2012).

希托·史德耶尔

1966年生于德国慕尼黑，现居住在柏林。电影制作人，创作形式包括纪录片、录像、媒体艺术、录像装置。她的作品介于电影和美术，理论和实践之间，关注全球化的媒体问题，声音和图像的转换。她著有一本关于纪录片的书，主编几本其他书。她是柏林艺术大学的教授，也在荷兰艺术学院、马尔默艺术学院、维也纳艺术学院、丹麦皇家艺术学院、伦敦金史密斯学院、巴德学院和赫尔辛基艺术学院担任过教职。

Hito Steyerl

Hito Steyerl was born in 1966 in München, and lives in Berlin. SHe works as filmmaker and author in the area of essayist documentary film / video, media art and video installation. The works are located on the interface between cinema and fine arts, and between theory and practice. They center on the question of media within globalisation and the migration of sounds and images. She also has written a book about documentary in the artfield and edited several others. She is professor at UdK Berlin. Her teaching activities at: Dutch Art Institute, Malmö Art Academy, Akademie der bildenden Kuenste Wien, Royal Art Academy Copenhagen, Goldsmiths College London, Bard College, Helsinki Art Academy.

文敬媛和全浚皓

文敬媛生于1969年。在韩国延世大学传播与艺术研究生院获得博士学位，在美国加州艺术学院获得艺术硕士学位，在韩国梨花女子大学获得艺术学士学位和艺术硕士学位。凭借特定空间的意象，她用自己特有的方式去质疑历史、个体、矛盾、现实和理想之间的现存关系。她一直在利用各种媒介，绘画、影像和装置来进行视觉呈现，以创作隐含的和叙事的作品。

全浚皓生于1969年。在英国切尔西艺术与设计学院获得文学硕士学位，在韩国东义大学获得美术学士学位。他的作品主要聚焦于贯穿韩国动荡历史的各种事件，以及关于人类存在的各种基本议题，他希望以此引导观众发问。全浚皓描绘的多层次现实评论了人类的一般状况，究其本质来说仍相当普遍。此外，因其极为擅长使用不同媒介来创作影像，所以他的艺术深度和技巧精妙绝对是独树一帜。

Moon Kyungwon&Jeon Joonho

Moon Kyungwon was born in 1969. She received her Ph.D. from Yonsei University Graduate School of Communication and Arts, M.F.A from the California Institute of the Arts and M.F.A/B.F.A from Ehwa Women's University. She has her own peculiar way of questioning the history, individual, contradiction and existing relationships between the reality and an ideal through the image of specific space. She has been portraying connotative and narrative works by working with various media i.e. painting, video, and installation to employ visual expressions.

Jeon Joonho was born in 1969. He received his M.A from Chelsea College of Art and Design and B.F.A from Dongeui University. JEON's works mainly focus on the various incidents that encompass the tumultuous Korean history and the fundamental issues of human existentiality, from which he attempts to elicit questions from the viewer. The multi-layered reality he depicts remains universal at its core with his commentary on the general conditions of human beings. Moreover, with his refined expertise in creating images using different media, he is more than unique in regard to his artistic depth and technical virtuosity.

袁广鸣

1965年生于台湾台北，1997年毕业于德国卡尔斯鲁厄国立造型艺术学院，媒体艺术学系硕士，是台湾少数受过正规完整的媒体艺术训练的艺术家。目前任教于台北艺术大学新媒体艺术学系，副教授。他是早期台湾录像艺术的先锋，自1984年开始从事录像艺术创作，也是目前台湾活跃于国际媒体艺术界中知名的艺术家之一。作品参加过许多国际大型展览，主要个展：2014年日本三菱地所画廊“扫描记忆：袁广鸣的录像艺术1992—2014年”、2012年北京耿画廊“逝去中的痕迹”、新加坡当代艺博会（Art Stage Singapore）的特别项目“逝去中的风景—经过II”、2011年台北耿画廊“在记忆之前”等。主要群展：2014年日本东京表参道“消失的痕迹”、2013年台湾美术馆“交互视觉—2013海峡两岸当代艺术展”等。

Yuan Goang-Ming

Yuan Goang-Ming was born in 1965 in Taipei, Taiwan. Yuan is a pioneer of video art in Taiwan. Since working with video in 1984, he has received a Master's degree in Media Art from the Academy of Design, Karlsruhe (1997). He is now one of the foremost Taiwanese artists active in world of International Media Art, with a background of comprehensive media art training. He currently holds a post as the Assistant Professor at the New Media Arts program of Taipei National University of Arts.

周滔

1976年出生于中国湖南长沙，现生活在广州。2006年获得广州美术学院综合媒介艺术创作硕士学位，2001年毕业于广州美术学院油画系（本科）。2013年获得首届汉·涅夫金斯基金会曼谷艺术及文化中心当代亚洲艺术奖。举办的个展有：2014年在泰国曼谷艺术及文化中心“绿太阳”，2013年法国巴黎卡蒂斯基金会“训练”、2013年第五届奥克兰三年展“假如你将生活在这里”等。参加的群展有：2014年广州时代美术馆和美国旧金山芳草艺术中心“风景：实像、幻像或心像？”和德国柏林Uferhallen艺术区“八种可能路径：北京艺术”等。

Zhou Tao

Zhou Tao was born in 1976 in Changsha, Hunan Province. Zhou lives in Guangzhou. He received MA of Mixed Media Study at the Fine Arts Academy Guangzhou In2006. He received BFA of oil painting at the Fine Arts Academy Guangzhou in 2001. He was winner of the first “Han Nefkens Foundation BACC Award for Contemporary Art in Asia. Solo Project: *Green Sun*, an exhibition by Zhou Tao, Bangkok Art and Culture Centre, Bangkok, Thailand (2014); *The Training*, Kadist Art Foundation, Paris(2013). Group Exhibitions: *Landscape: The Virtual The Actual The Possible?* Guangdong Times Museum, Guangzhou, China/ Yerba Buena Center for the Arts, San Francisco, USA(2014); *The 8 of Paths: Art in Beijing* - Art exhibition in the Uferhallen, Uferstrasse 8, Berlin, Germany

许哲瑜

1985年出生于台北，2014年毕业于台南艺术大学造型艺术研究所。许哲瑜近期的创作多以影像为主。常以动画人物结合现实场景，构建居于虚实之间的幻觉情境。举办的个展：台南驹空间 howlspace “许哲瑜 x 袁志杰：完全攻略本”（2013）、台北关渡美术馆“无姓之人”（2012）、加拿大蒙特利尔 SAT 科技艺术中心“袁志杰”（2012）、台北数字艺术中心“无姓之人”（2011）等，参加的联展有韩国釜山渡轮港口“LAST EXIT” Bag, Art & Text, Site Project (2014)、德国比德尔斯多夫卡尔舒特艺术中心“NordArt 2014”，德国柏林 SomoS Art House “不洁与禁忌”（2014）、上海当代艺术馆动漫美学双年展（2014）等。

Hsu Che-Yu

Hsu Che-Yu was born in 1985 in Taipei. He graduated from Tainan National University of the Arts in 2014. Solo Exhibition: “Hsu Che -Yu x Yuan Zhi-Jie Strategy Guide”, howlspace, Tainan, Taiwan(2013); “The Nameless Man”, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei, Taiwan(2012); “Yuan Zhi-Jie”, Society for Arts and Technology, Montreal, Canada(2012); “The Nameless Man”, Digital Art Center, Taipei, Taiwan(2011); “Search for Halo”, Association of the Visual Arts, Taipei, Taiwan(2010); “Breaking News”, SLY art space, Taipei, Taiwan(2010).Group Exhibition: “‘LAST EXIT’ Bag, Art & Text, Site Project”, Ferry harbor, Busan, Korea(2014); “NordArt 2014”, Kunstwerk Carlshütte, Büdelsdorf, Germany(2014); “Unclean Project”, SomoS Art House, Berlin, Germany(2014); “Aviff Cannes Art Film Festival”, Auditorium, Cannes, France(2014).

林恩·萨克斯

1989 年获得美国旧金山艺术研究院电影美术硕士学位，现是纽约大学电影与电视本科系助理教授。她的艺术形式涉及电影、行为艺术、装置艺术与网络项目，她通过将诗歌、拼贴画、油画、政治、分层声音设计融合在一起，去探索个人观察所得与更广阔的历史经验之间错综复杂的关系。1994 年以来，她为了完成五个散文电影，去往越南、波斯尼亚、以色列和德国这几个均为受国际战乱侵扰的国家。在这些地方，她尝试在社区集体主义和她自己个人观察所得之间的空间进行创作。林恩孜孜不倦地在电影理论与实践之间进行对话，她在影像与声音之间寻求严谨的变换，在每个新项目中进行视觉和声音的实验。2006 年之后，她与伴侣 Mark Street 创作了名为“XY 染色体项目”一系列有趣的多媒体表演。除了动态的画面创作之外，林恩还合作编辑了一期主题为“纪录片实验”的《世纪电影杂志》。林恩的电影受到古根海姆奖学金、洛克菲勒和杰罗米基金会以及纽约州艺术委员会的赞助支持，她的电影登上了纽约电影节、圣丹斯电影节、多伦多影像节以及布宜诺斯艾利斯电影节的荧幕。更多信息，请访问：www.lynnesachs.com

Lynne Sachs

Lynne Sachs received MFA from San Francisco Art Institute in 1989. She is Adjunct Professor from Dep't of Undergraduate Film & TV, New York University. She makes films, performances, installations and web projects that explore the intricate relationship between personal observations and broader historical experiences by weaving together poetry, collage, painting, politics and layered sound design. Since 1994, her five essay films have taken her to Vietnam, Bosnia, Israel and Germany—sites affected by international war—where she tries to work in the space between a community's collective memory and her own subjective perceptions. Strongly committed to a dialogue between cinematic theory and practice, Lynne searches for a rigorous play between image and sound, pushing the visual and aural textures in her work with each and every new project. Since 2006, she has collaborated with her partner Mark Street in a series of playful, mixed-media performance collaborations they call The XY Chromosome Project. In addition to her work with the moving image, Lynne co-edited the Millennium Film Journal issue on “Experiments in Documentary”. Supported by fellowships from the Guggenheim, Rockefeller and Jerome Foundations and the New York State Council on the Arts, Lynne's films have screened at the New York Film Festival, the Sundance Film Festival and Toronto's Images Festival as well as a five-film survey at the Buenos Aires Film Festival. For more info: www.lynnesachs.com

林育荣

2001 年毕业于英国伦敦中央圣马丁艺术与教育学院，获美学学士学位。此后林育荣与人联合发起了“创意网络艺术团体”，并参与了第十一届德国卡塞尔文献展（2002 年）。林育荣将其丰富的海洋知识和对影像制作的热爱融会贯通，着手创作了海国系列——一项持续进行中的影像计划，曾在第 7 届欧洲宣言展（2008 年）、上海双年展（2008 年）以及最近的新加坡双年展（2011 年）展出。林育荣的影像作品还曾在鹿特丹国际电影节、翠贝卡电影节和爱丁堡电影节上放映。他于 2011 年创作的短片《所有的行流出来》在第 68 届威尼斯电影节首映，并获得特别提名奖，这是新加坡影片历史上首次获得这一奖项。《所有的行流出来》又在其他电影节上获得了三个奖项。

Charles Lim Yi Yong

Charles Lim Yi Yong graduated from Central Saint Martins School of Art and Design, London with a B.A. in Fine Art (2001). Lim went on to co-found the seminal net art collective, tsunamii.net, which participated in Documenta11 in Kassel, Germany (2002). Combining his knowledge of the sea and his love for making images, he then embarked on the SEA STATE series, an ongoing body of work that has been exhibited at Manifesta 7 (2008), the Shanghai Biennale (2008), and most recently at the Singapore Biennale (2011). Lim's moving image works have been screened at the International Film Festival Rotterdam, the Tribeca Film Festival and the Edinburgh Film Festival. His 2011 short film *All The Lines Flow Out* premiered at the 68th Venice Film Festival, winning a Special Mention, the first award ever won there by a Singaporean production. The piece has since received three more awards at other international festivals.

李庸白

1966 年出生于韩国金浦，1990 年毕业于首尔弘益大学 BFA 绘画专业，1995 年毕业于德国斯图加特国家美术学院 MFA 雕塑专业。现生活和工作于首尔。举办的个展有：2014 年德国莱比锡棉纺厂“手持射击”，2011 年北京品画廊“新天使”，第 54 届威尼斯双年展韩国馆“爱已逝，但伤口仍会愈合”、2008 年韩国天安阿拉里奥画廊“塑料”等。参加的群展：杭州三尚当代艺术馆“敬畏此刻”（2014）、韩国昌原庆尚南道艺术博物馆“棱镜——白南准和新媒体艺术”展（2014）、首尔市立美术馆“液体文明”展（2014）、香港艺术中心第五届年度旗舰展（2013）、瑞士巴塞科林根塔“没问题”（2013）、昊美术馆温州馆“敬畏此刻”展（2013）、伦敦亚洲大厦“士兵的故事：130 年的友谊，60 年的记忆”展（2013）、曼谷韩国文化中心“变换”等展。

Lee Yong-Baek

Lee Yongbaek was born in 1966. Lee studied at Department of Painting in Hongik University in Korea in 1990, and received both B.F.A. and M.F.A. from Department of Painting at Stuttgart State Academy of Art and Design, Germany in 1993 and 1995. Known as the representative artist of media art in Korean Contemporary Art, Lee Yongbaek visualizes unique political and cultural issues of Korea as well as the narratives of existence and intuition of human beings in various ways: his media includes single channel video, installation, performance, sculpture and painting. By crossing over distinctive media and showing the experimental works that are intertwined- Lee constructs his unique structure in Korean Contemporary Art.

WAZA 小组

2002 年成立于中国武汉，是一个多媒介当代艺术的平台。作品涉及领域极其广泛：从大型雕塑装置，由图片、影像、声音、新媒体等元素组合的作品到为不同地点、空间专门设计的项目。WAZA 小组曾经参加过许多国内和国际展览，98 利物浦国际电子艺术演奏会展出声音装置《无题》；Sonar 2004 第十一届巴塞隆纳国际声音艺术与多媒体艺术祭市区展演；CCCB 声音艺术暨音乐时尚媒介研讨会举行于巴塞隆纳现代艺术中心；第 37 届荷兰鹿特丹国际电影节实验短片展映单元于荷兰 WORM 影院展出。

WAZA

WAZA is an emerging artist collective founded in 2002. Based in Wuhan, China this collective is a platform for experimental new media art. From large-scale sculptural installations that incorporate photography, video, sound and new media technology to site-specific video and sound projects. Selected Exhibitions: Concert, the International Symposium of Electronic Arts 98, Liverpool(1998); *Sonar 2004*, 11th Barcelona International Festival of Advanced Music and Multimedia Art, Barcelona(2009); 37th edition of the International Film Festival Rotterdam, WORM, Netherlands; Film Demonstration, Deutschland und China - Gemeinsam in Bewegung, China(2009).

丛峰

1995年毕业于南京大学大气科学系。曾任职于气象局和报社，印行有诗集《那里有一列我看不见的火车》和《一部雅俗共赏的文学作品谢谢我也这么认为》。2005年至今从事独立电影工作，主要作品有《马大夫的诊所》、《未完成的生活史》和《地层1：来客》。《马大夫的诊所》获柏林电影节 NETPAC 奖，云之南纪录片影像展青铜大奖，日本山形国际纪录片电影节日本导演协会奖等奖项；《未完成的生活史》获韩国首尔数码电影节白变色龙奖，云之南纪录影像展影评人奖。《地层1：来客》获2013年北京独立影展评委会奖。现为独立电影杂志《电影作者》编委，与人合作翻译《今日亚洲纪录片》（即将出版），并独立翻译《我的方法：罗西里尼访谈录》（即将出版）。

Cong Feng

Cong Feng graduated from the Department of Atmospheric Sciences, Nanjing University in 1995, Cong once worked in China Meteorological Administration (CMA) and in newspaper office. He had two poem collections published: *There, A Train that I Cannot See*, and *masmediascopeSH!Try*. From the year of 2005 to now, Cong has been engaging himself in the career of independent movies. He was the director of *Doctor Ma's Country Clinic*, *The Unfinished History of Life*, and *Stratum 1: The Visitors*. Among them, the film *Doctor Ma's Country Clinic* has won several prizes including NETPAC in Berlin International Film Festival, the Bronze Prize of Yunnan Multi Culture Visual Festival (YUNFEST) and the Director Guild Award of Yamagata International Documentary Film Festival (YIDFF). The Unfinished History of Life has won the White Chameleon Prize in Seoul Digital Cinema Film Festival, and a Film Critics' Award in YUNFEST. In addition, *Stratum 1: The Visitors* has won the Jury Prize of Beijing Independent Film Festival in 2013. Now, Cong is the editorial board member of independent movie magazine "Film Auteur", and the co-translator of *Today's Asian Documentary Films* (will be published soon). He also translated *Roberto Rossellini: My Method-writings and Interviews* (will be published soon) with himself.

朱加

出生于中国北京，目前生活工作在北京。1988年毕业于中国中央美术学院，作品曾在中国美术馆，广东美术馆，上海美术馆，OCAT 深圳、上海，纽约 MoMA，纽约皇后美术馆，PS1 当代艺术中心，旧金山 Yerba Buena 艺术中心，洛杉矶盖蒂中心，柏林汉堡火车站美术馆，鹿特丹 Boijmans Van Beuningen 美术馆、巴黎蓬皮杜艺术中心展出。作品还曾参加上海、威尼斯、南非约翰内斯堡、悉尼、伊斯坦布尔双年展，以及广东三年展等。

Zhu Jia

Zhu Jia was born in Beijing, China. He lives and works in Beijing . Zhu Jia received a BA from Central Academy of Fine Arts in 1988. His works had been exhibited in National Art Museum Of China, The Museum of Moden Art New York, Queens Museum of Art New York, PS1 Contemporary Art Center, NewYork, Yerba Buena Center for the Arts,San Francisco, The Getty Museum Los Angeles, Museum Boijmans Van Beuningen, Hamburger Bahnhof Museum. Centre Pompidou, Espai d'Art Contemporani de Castello (EACC), Castello, Spain The works also been featured at Biennials in Shanghai, Venice, Sydney, Johannesburg, Istanbul and Guangdong Triennial.

朱迪·麦克

生于1983年英国伦敦。她是一位实验动画导演。2007年她在芝加哥艺术学院获得电影、影像和新媒体的艺术硕士学位，现于达特茅斯学院教授动画。朱迪·麦克的“手工电影”将分别应用于抽象/绝对的动画片与电影诸类型中的形式技巧和结构结合起来，利用拼贴的手法探索图像电影与故事讲述的关系，以及形式与意义之间的张力。音乐纪录片或频闪档案：朱迪·麦克的影片探究了家用或回收的材料，利用它们去阐明艺术抽象作品和大批量生产的平面设计之间的共同元素。她的作品向日常生活中装饰的作用发出质问，以此来解放那些被忽视之物和废弃之物的动能。朱迪·麦克的16毫米影片在很多地点都放映过，其中包括：多伦多影像节、安娜堡电影节、鹿特丹电影节、爱丁堡国际电影节、纽约电影节先锋单元。她还在以下地点举办过个人影展：名作电影资料馆、洛杉矶电影论坛、加州艺术剧院、伦敦国际电影节等。作为策展人和负责人，她和达特茅斯的EYEWASH参与了以下项目：实验电影与影像、佛罗里达实验电影与影像节、波特兰纪录片与实验电影节、眼与耳诊所、芝加哥地下电影节，以及夜莺计划。朱迪·麦克是2011年“弗拉哈迪研讨会”特邀艺术家，并于2013年获得多伦多影像节马里昂·麦克马汉奖。

Jodie Mack

Jodie Mack was born in 1983 in London, UK. She is an experimental animator who received her MFA in film, video, and new media from The School of the Art Institute of Chicago in 2007 and currently teaches animation at Dartmouth College. Combining the formal techniques and structures of abstract/absolute animation with those of cinematic genres, her handmade films use collage to explore the relationship between graphic cinema and storytelling, the tension between form and meaning. Musical documentary or stroboscopic archive: her films study domestic and recycled materials to illuminate the elements shared between fine-art abstraction and mass-produced graphic design. Questioning the role of decoration in daily life, the works unleash the kinetic energy of overlooked and wasted objects. Mack's 16mm films have screened at a variety of venues including the Images Festival, Ann Arbor Film Festival, Rotterdam Film Festival, Edinburgh International Film Festival, and Views From the Avant Garde at the New York Film Festival. She has presented solo programs of her work at venues such as the Anthology Film Archives, Los Angeles Filmforum, REDCAT, and the BFI London Film Festival. She has also worked as a curator and administrator with Dartmouth's EYEWASH: Experimental Films and Videos, Florida Experimental Film and Video Festival, Portland Documentary and Experimental Film Festival, Eye and Ear Clinic, Chicago Underground Film Festival, and The Nightingale. She was a featured artist at the 2011 Flaherty Seminar, and she's the 2013 recipient of the Marion McMahan Award at the Images Festival.

雷磊

艺术家，独立动画导演，创作同时涉及平面设计，短篇漫画和音乐。2007年本科毕业于清华大学美术学院动画专业，2009年获得清华大学美术学院动画硕士学位。2010年动画《这个念头是爱》获得渥太华国际动画节最佳动画短片奖。2013年动画《照片回收》入选昂西国际动画节，获得荷兰国际动画节最佳动画短片奖。2014年担任萨各勒布国际动画节、荷兰国际动画节评委。同年获得亚洲文化协会蔡国强艺术奖学金。

Lei Lei

Lei Lei, Freelance artist, independent animation director. An up-and-coming multimedia Chinese animation artist with his hands on graphic design, illustration, short cartoon, graffiti and music also. In 2007 and 2009, he got a BFA and a master's degree respectively in animation from Academy of Art & Design, Tsinghua University Tsinghua University. In 2010, his film *This is LOVE* was shown at Ottawa International Animation Festival and awarded The 2010 Best Narrative Short. In 2013 his film *Recycled* was selected by Annecy festival and was the Winner of Grand Prix shorts - non-narrative at Holland International Animation Film Festival. In 2014, Lei Lei was assigned as the member of the jury in The Zagreb World Festival of Animated Films and in Holland International Animation Film Festival. The same year, Lei Lei won Cai Guo-Qiang Art scholarship of Asian Cultural Council.

邱黯雄

1972年出生于四川，1994年毕业于四川美术学院，2003年毕业于德国卡塞尔艺术学院，现任教于华东师范大学设计学院。作品涉及动画、装置、录像、绘画、摄影等不同媒介。代表作品有动画片《新山海经》、《蛋糕》、《民国风景》、影像装置《为了忘却的记忆》。作品参加圣保罗双年展、上海双年展、悉尼双年展等国际国内展览，在东京现代美术馆、哥本哈根 Aken 现代美术馆等美术馆举办个展。作品为许多知名美术馆收藏。于2006年获得 CCAA 中国当代艺术奖，2007年获得雅昌艺术年度青年艺术家奖，连州国际摄影节媒体评论奖，亚洲当代艺术奖提名，《东方早报》年度艺术家提名。2009年中国批评家协会年度青年艺术家奖，2010年获得《改造历史》文献奖。于2007年创立未知博物馆。

Qiu Anxiong

Qiu Anxiong was born in 1972 in Sichuan, China. In 1994 he Graduated from the Sichuan Art Academy, China. In 2003 he Graduated from Kunsthochschule of University Kassel, Germany. He now works and lives in shanghai . Solo Exhibition: “E-Motion” , Enrico Navarra Gallery, Paris(2014); “Qiu Anxiong-New Book of Mountains and Seas Part2” Aken Museum of Modern Art, Copenhagen, Denmark (2013); “Historical Landscape” , Marabini Gallery , Bologna, Italy (2012). In 2006 he won Chinese Contemporary Art Award. His works was collected with Metropolitan Museum of Art, New York, MoMA NY. Sponsor Museum, Museum of University Oxford, Kunst Haus Zurich, Museum of Contemporary Art Tokyo, Art Museum Hongkong , Astrup Fearnley Musum of Modern Art. In 2007 he found an experimental project ” Museum of Unknown” , organized many event and exhibition and discussion of Art and Science and other academically area.

谢素梅

生于1973年，卢森堡艺术家，她的作品涉及摄影、录像、装置和音乐。2003年获得威尼斯双年展金狮奖。她的画都源于她的个人背景。她在自己的作品和周围的环境之中建立起一个亲密的对话，并通过对各种媒介的使用从而营造一种对声音和图像的诗意合成。轻微的变化带来了新的呼吸动力，诱导出存在于有机，物质和文化这些看似敌对元素之间的一个和谐身份。

Su-Mei Tse

Su-Mei Tse was born in 1973. She is a Luxembourg musician, artist and photographer. Her work combines photography, video, installations and music. In 2003, she received the Golden Lion award at the Venice Biennale for the best national participation. Drawing from her personal background, Su-Mei Tse, develops with her work an intimate dialogue with the surrounding environment and proceeds a poetic synthesis of sound and image by using with various media. Slight shifts allow a new breathes dynamics, inducing a harmonic identity between organic, material and cultural elements, seeming antagonistic.

莉莲·施瓦兹

1927年生于美国，是一位著名的艺术家，尤其以她在艺术、图像、电影、影像、特效、虚拟现实、多媒体以及艺术和历史分析等领域对计算机技术的开拓性使用而著称。她的作品在美学上的成功受到公认，并成为纽约现代艺术博物馆收藏的第一个以计算机为媒介的艺术作品。她的影像作品曾在威尼斯双年展、萨格勒布国际动画片电影节、戛纳电影节、电视艺术与科学学院放映并获奖。

Lillian F. Schwartz

Lillian F. Schwartz (b. 1927, USA) is a renowned artist, best known for her pioneering work in the use of computers for art, graphics, film, video, animation, special effects, virtual reality, and multimedia, plus art and historical analysis. Her work was recognized for its aesthetic success and was the first in this medium to be acquired by The Museum of Modern Art. Her films have been shown and won awards at the Venice Biennale, Zagreb, Cannes, and The National Academy of Television Arts and Sciences.

张宗完

1983年出生在韩国釜山，并于2009年从弘益大学绘画系毕业。因为在大学期间偶然的一个机会，他接触到弗雷德里克·贝克的电影，并深受启发，由此他开始对动画产生兴趣。他自学了动画，并开始投入创作。除了绘画之外，他就从事动画工作。在当代艺术的平台上，他在不同的国家和地区举办多次个展和联展。2012年他的个展“在绘画和装置上嫁接动画”在韩国首尔举行。他有一个计划，希望能够开办不同的展览来呈现出实验动画在当代艺术上的嫁接。现在工作和生活于首尔。

Jang Jongwan

Jang Jongwan was born in 1983 in Busan, Korea. Jang graduated from the Hongik University Department of Painting in Seoul in 2009. Profoundly inspired by Frederic Back’s motion pictures He found by chance during my college days, he became interested in animation. He taught myself animation, and began producing it. He has worked in animation alongside painting. Working in the arena of contemporary art, he have held numerous solo shows and joined group exhibitions in diverse countries and areas. In 2012 his solo exhibition grafting animation onto painting and installation took place in Seoul. He has a plan to present a variety of exhibitions grafting experimental animation onto contemporary art. He now lives and works in Seoul.

大师工作坊

大师工作坊



冯梦波工作坊
Feng Mengbo Workshop



兰博·卡勒卡工作坊
Ranbir Kaleka Workshop



项目简介

作为 2014 年第二届深圳独立动画双年展的公共教育活动之一，“大师工作坊”旨在以双年展为平台，增进艺术创作者、艺术从业人士与双年展参展艺术家的专业交流与深度沟通。一方面，学员可以详细了解艺术家的创作脉络与主要观点，以及参展作品的创作思路；另一方面，学员能够与艺术家进行一对一的个人交流和专业指导。

第一场时间

2014 年 10 月 18 日（周六）上午 10 点至 12 点
课程内容：艺术家冯梦波创作谈

第二场时间

2014 年 10 月 19 日（周日）上午 10 点至 12 点
课程内容：学员作品讨论

地点：深圳华侨城创意文化园 OCT-LOFT

课程语言：中文、英文

项目简介

兰博·卡勒卡工作坊是继冯梦波工作坊之后，由华侨城创意文化园主办的第二届深圳独立动画双年展的第二个工作坊。本次工作坊的主题是“影像的暧昧”，通过学员和艺术家一起研讨、共同协作创作一件结合影像、绘画的综合媒介的艺术作品，让学员在与艺术家的交流、合作中得到艺术经验和艺术创作的更多启发和实践能力。工作坊面向年轻艺术家及在校学生进行招募，无特殊艺术专业背景要求。学员分别负责作品创作的不同工作部分。共同工作包括剧本编写、拍摄、后期制作、表演、绘画等。同时，学员与艺术家一起创作的作品，将在动画双年展主题展中展出。

第一阶段：

2014 年 11 月 24 日—11 月 30 日
课程内容：讨论及编写剧本，根据剧本进行分工拍摄。

第二阶段：

2014 年 12 月 1 日—12 月 4 日
课程内容：工作坊讨论、绘制画面、制作视频、布置展览

地点：深圳华侨城创意文化园 OCT-LOFT

课程语言：中文、英文

Introduction of the Program

As one part of the public education activity of the Second Shenzhen Independent Animation Biennale (2014), Feng Mengbo Workshop, on the platform of this Biennale, aims to develop a professional communication between art creators as well as practitioners and the participating artists. On one hand, participants of the workshop can learn about the artist's main concepts and thoughts of artwork; on the other hand, Feng can communicate with the participants face to face, and gives professional guidance as well.

The first course:

10:00-12:00 a.m. , Saturday, October 18, 2014
Subject: Feng Mengbo Talking About His Art

The second course:

10:00-12:00 a.m. , Sunday, October 19, 2014
Subject: Discussion of participants' works

Venue: Shenzhen OCT-LOFT

Languages: Chinese, English

Introduction of the Program

Following Feng Mengbo Workshop, Ranbir Kaleka Workshop is the second Master workshop of the Second Shenzhen Independent Animation Biennale (2014) organized by the OCT-LOFT. With “Ambiguity of the visual image” as its theme, this workshop intends to hold a discussion between the artist and the participants, jointly creating a piece of mixed-media art work combining painting and video. It aims to inspire the participants through communication and collaboration.

The workshop faces to the young artists and the undergraduate students while a specific professional art study background is not a necessary. Participants would take different positions in the workshop. For the part of shared effort, it includes: writing script, shooting, video editing, acting, painting, etc. The joint-created art works will be exhibited in the main exhibition of this Biennale.

The First Stage:

November 24-30, 2014
Subject: Discussing and editing scenario, shooting.

The Second Stage:

December 1-4, 2014
Subject: Discussing, painting, photographing, and installing exhibition.

Venue: Shenzhen OCT-LOFT

Languages: Chinese, English



卷之五

第三部分 文集

论坛

时间：2014年4月27日下午14:00-18:10

地点：北京大学建筑学研究中心

主办：深圳华侨城创意文化园

协办：北京大学视觉与图像研究中心

学术总监：朱青生

论坛主持：董冰峰，策展人

主题发言：

龚卓军，台湾台南艺术大学视觉艺术学院代理院长

讲题：世界观的重构：东京荒川线物语

姜宇辉，华东师范大学哲学系副教授

讲题：空气、失重与光线——空间时代的动态影像

杨北辰，Artforum 艺术论坛中文网编辑

讲题：电影与物——是否存在一种以物为导向的电影理论

高重黎，台湾参展艺术家

讲题：运动在前电影、后计算机成像间蔓延

01

世界观的重新构造： 东京荒川线物语

龚卓军

出生于台湾嘉义，并在1998年以《身体想象的辩证：尼采—胡塞尔—梅洛·庞蒂》一文，获得台湾大学哲学博士学位。

2007年，担任台湾台南艺术大学艺术创作理论研究所所长。

2009年，担任《艺术观点》(ACT)季刊主编。

2013年，他担任台湾台南艺术大学视觉艺术学院代理院长。曾翻译法国哲学家加斯东巴舍拉的《空间诗学》、以及莫里斯梅洛-庞蒂的《眼与心》。

近年来，龚卓军开始从事当代艺术界的策展工作。

2013年于台北诚品画廊策划展览“Are We Working Too Much?”。

当今之世，面对新自由主义下的国家治理、话语政治和资本主义的蓬勃发展，特别是亚洲的发展，如何构造穿越民族国家、穿越意识形态、穿越消费拟像的世界观，当代艺术的生产联结，跨越过重重拟像的沙漠，或许是结合潜在力量的最佳部署起点。

最近的一个例子，是2014年3月8日在日本东京一个艺术中心（Tokyo Wonder Site）开幕的“亚细亚安那其连线”，分别在涩谷、本乡等地展开。与台湾反核大游行与311福岛核灾事件三周年同步，袁广鸣在Tokyo Wonder Site的新作。令人惊喜！他的全新作品中，有高角度平滑空拍鹅銮鼻附近的核电厂、兰屿的核废料厂，映照着头岩坡上的成群安静面对海洋的山羊、海滩上无声的人群，看到这一幕时，我心想：坡上的山羊和我们，原来离核废料场与核电厂那么的近。然而，朗岛国小、海与涌浪、绿色的山丘，围绕的却是一间充满静电爆声的无人控制室，彷彿幽灵在场，令人发寒。

在反核的声浪中，这应该是最安静纯粹的异议吧，然而它却在东京一隅爆发了最大的震颤噪音。

陈界仁《路径图》中的虚拟高雄码头罢工者，默默传递着“世界就是我们的罢工线”的抗议牌，穿越高雄码头的铁丝网，也在展览现场呈现相当高的力度。这种影像行动，落实了亚细亚无政府连线的具体内涵，在概念上对于世界观进行艺术性的重新构造。不仅梳理了这十年来台湾当代艺术持续进行的世界观换血行动，在行动上，也具体跨越了亚洲民族主义的藩篱，跨出了台湾，吴达坤的策展，经过了将近两年的努力，捕捉到了当代“亚洲”概念上增强的联结点。

中青世代的姚瑞中、年轻世代艺术家张立人、陈敬元、陈擎耀、杜珮诗、叶振宇，亦不遑多让。其中张立人的《战斗之城》，以细腻的实体城市系统模型动画，讽刺作为帝国干部的台湾，如何叠合着世界警察在台湾的实际操控而存在。这种世界观的思维，可以说是过去所谓的“动漫世代”的台湾进化版。Tokyo Wonder Site本乡展场中杜珮诗的新作，《世界博览会》(World Expositions)以1970(大阪)、1975(冲绳)、1985(筑波)、1990(大阪)、2005(爱知)的宣传海报为底稿，将当时的世界大事件，以网络搜集、文图交叉密集度为线索，进行信息选择下载列印，再加上去背图像方式剪裁，通过其惯用的纸动画手法，黏贴于缩小为A4大小的底稿上。

对照着杜珮诗先前的《玉山迷踪》系列动画，将原先博览会的海报缩小，变成下载世界信息的小平台，我们看到了第13届卡塞尔文献展中，杰弗里·法默(Geoffrey Farmer)剪裁《生活》(LIFE)杂志50年(1935—1985)图像《草叶集》(Leaves of Grass)的另一种手法，这里呈现的不再是美式生活的世界观，而是日本如何构造以东亚为基础的世界观，不再是美国的新前卫与波普气氛，而是台湾与东亚条件下的当代世界观构造的片断过程，当然，就冷战架构而言，其中不乏美国要素的频繁出现。

杜珮诗这组作品在3月12日于“Read东亚对话驻村计划”(Residency: East-Asia Dialogue)中作期末发表，就处理“表皮信息图像”而言，我觉得是概念非常准确的作品，色彩配置十分吸睛，将日本传统讲究素朴的美学基底，补上现实浓厚信息的组装，不知怎么的，让我觉得她跟安塞姆·基弗(Anselm Kiefer)布满德国浪漫主义文化精神名字的幽灵之

画，与那种冷练的、废墟空无式的当代二战反思，形成一个高度的亚洲式反差。

由于此刻我受邀在这个计划中，与杜珮诗对话，亦与其他日本、韩国、中国的艺术家与策展人展开东京对话。因此，我也在思考，就一个评论者的角度，如何不完全依附在艺术家的既成作品上，而形成自己重新构造世界观。我以为，世界观的重新构造，必须在特有的文化艺术基底上，提出世界史思想的新观点。

从台湾既有的文化艺术基底来看，我的提议是：如果20世纪80年代的台湾新电影，曾经，而且还继续是许多亚洲与欧美评论者关注与熟悉的文化成就，我们或许可以尝试透过台湾新电影，作为重新构造世界观的思想养分。

来到东京之前，我透过网络观看了萧菊贞导演所拍摄的纪录片《白鸽计划：台湾新电影二十年》(2002)，这部片子引领我进入台湾新电影的世界。今天看来，有许多当时的时代氛围，当时的制片过程、政治检查与文化斗争，很仔细地留存了下来。我们可以看到始于1982年，只有450万辅导金的《光阴的故事》，到1987年的台湾新电影导演宣言提出为止，吴念真、小野、侯孝贤、杨德昌、曾壮祥、张毅、陶德辰、柯一正、朱天文这一批年轻人，如何在非常有限的条件下，面对国民党文工会系统与电检制度，经由明骥在中影的人才组装，创造出了这些文化的奇花异果。不过，如果从亚洲或世界的观点来看，可能在今天会给台湾新电影有不同的评价。纪录片导演王耿瑜在新电影30年后，再一次进行了对新电影的回视，但这一次，如同台湾的年轻艺术家，在观看她正在拍摄剪接的部分版本后，

我很惊讶地发现：有些事情太贴近了看，不会有新观点，新电影的相关争议，在二十年后看，可能会像《白鸽计划：台湾新电影二十年》那样，让我们得到很不一样的结论。然而，若我们三十年后再看呢？我想，新电影的美学力量在哪里，重点还是在于看的角度是否变化，以及新电影中的亚洲与世界观，究竟有何特异性吧。

王耿瑜的努力过程，让我惊讶之处，在于她的试剪影片中，日本导演是枝裕和、法国导演阿萨亚斯、中国导演王小兵、贾樟柯，意大利策展人慕勒、日本映画大学佐藤忠男校长、导演与影评人舒琪、艺术家艾未未，甚至有阿根廷的影人，在新电影三十年后，仍然众口同声肯定了新电影对他们的影响、对亚洲的影响，以及新电影的世界性。原来，有一整代的世界文化人接触到了台湾新电影，受到它们的影响，得以窥见当代华人的生命情境。

从亚洲与世界的观点来看新电影，给我的震撼是：从台湾本土片辅导金制度、商业价值或商业平衡这些岛内的外部因素角度看台湾新电影，似乎并不能彰显台湾新电影的内在价值，或许，在过去的这些争论中，我们并不缺少对市场动向的关注，我们缺的是世界观吧。因此，如何从亚洲史、世界史的角度，重新回看80年代的台湾新电影，最近成了我的功课，一门有趣的新功课。

在是枝裕和与王耿瑜的访谈中，提到了一段他的童年往事。小时候，他们全家在吃菠萝或香蕉时，他的父亲在吃了几口后，总不忘喃喃自语一阵：还是台湾的香甜。年幼的是枝裕和，并不了解父亲这种叨叨絮语，背后有着什么样的心情。及至成长中，偶然间看到了侯孝贤的《童年往事》(1985)热天里大家吃西瓜

的片断，他才恍然大悟，哦，原来父亲的喃喃自语中，包含了父亲在台湾出生成长至青少年的幸福回忆，包含了对台湾风土与故乡般的怀念，正因为如此，父亲才从来不提他在战争爆发后流转至中国东北，之后回到日本的经验。就此而言，亚洲性可能潜存于热带水果在电影中生产出的异质力量。

贾樟柯在访谈中说了一段话，值得反覆提醒着自己说“新电影已死，新电影已经过去了”的我们再启动思考。他说：“新电影当然是结束了，没有什么值得留恋，但是，可惜的是一种属于电影的生活方式消失了。”然而，什么是新电影的生活方式呢？从制片方式、生产流程的更新，从侯导卖房子拍片，杨德昌为了一段车轮胎慢驶压行马路声，夜奔阳明山录音的执著，从表演方法因为长镜头长时间远距演员入镜，而不得不全身投入的特异状态，从杨德昌看了《风柜来的人》（1983）之后，在侯孝贤欣然同意下，重新做了配乐，从当下城乡现实与交通景象的入镜，从同步录音收录的环境音景，从日语、台语、客家语大量进入电影对白中，我们都感受到一种强烈对准当下、注目当下，却又能轻盈跳离、提出影像观点的电影生活方式。简单的说，就是一种强烈的、创造的个体性的世界，冉冉浮现。

侯孝贤与小津安二郎的美学对话，是枝裕和的承续浸润；阿撒亚斯说杨德昌中的情境在伦敦、巴黎、纽约的人间亦有本然相同的呼应；这些深度的创作性对话与现代性人间处境的共振，难道不是某种已然成形的崭新亚洲世界观吗？我在东京荒川线的单节夜行列车上，如是怀想。同时也想着 2003 年侯孝贤为纪念小津安二郎百年而拍摄的《咖啡时光》，片中的一青窃怀着不知名台湾男友的胎儿，搭着电车，有着什么样的孤独心情。

02

光线、失重与空气 ——空间时代的动态影像

姜宇辉

复旦大学哲学博士，巴黎高等师范学校 DEA。

目前任教于华东师范大学哲学系外国哲学教研室。研究方向为当代法国哲学和艺术哲学。目前集中探讨德勒兹哲学与当代实验艺术对接的种种可能，尤其关注影像与聆听问题。

专著有《德勒兹身体美学研究》《画与真：梅洛-庞蒂与中国山水画境》，译著有《普鲁斯特与符号》《千高原》。另有论文若干。

我们向着非人或超人（surhumain）敞开（那些高于或低于我们的绵延）：
超越人类的条件，这就是哲学的意义。

——吉尔·德勒兹，《柏格森主义》¹

让我们从主题中的关键词入手：“运动(动态)-影像”
(moving-image)。

在研究动态影像的著作中，大部分皆围绕电影（或其他由电影衍生出来的种种艺术形态）展开论述。这当然是因为电影似乎最能体现所谓 moving-image 的本质特征。但假若我们抛开这些既定的理论背景，或许可以洞察这个概念更为深广的内涵。比如，如果我们将 image² 视作内在意识中的对象或状态，那么，伴随着意识的流动，则可以认为是每时每刻都充盈着 moving-images。同样，如若我们可以将视野进一步向外在世界拓展，乃至延伸到整个宇宙，那么，万事万物呈现给我们的那一幅幅生动的 image 也同样无时无刻不在流动、变化之中。确实，运动看起来是 image 的最为鲜明（且不论是否最为根本）的特征，以致于我们往往需要动用人工的、技术的手段才能从这万象皆流的宇宙之中挽留住片刻的静止：比如摄影。那么，在何种特别的意义上我们得以谈论 moving-image？关键在于对于运动

和 image 的重新理解。

而这也恰恰是德勒兹在其闻名遐迩的电影研究系列中的发端性基本问题。论者往往对《电影2》情有独钟，这或许主要是因为时间-晶体这个美妙的思想-意象实在太令人浮想联翩了。不过，同样不应该忽视的是《电影1》的重要奠基地位。我们在这里试图重新回到这个起点，并重新探寻电影（作为 moving-image 的典型形态）的真正发端。这里的发端并非单纯指涉历史的演进，而更是指向本体意义上的追问。

从贯穿《电影1和2》的整体架构来看，对柏格森的四篇主题性“评论”（commentaire）形成了前后呼应的主线。下面就让我们围绕着《电影1》中分别论述柏格森的运动和 image 概念的两个章节展开论述。通观《电影1》全书，基本问题和核心概念皆源自这两个章节，其余的部分则可说是以具体的电影作品为案例进行引申阐释。如在第一

章对运动的探讨之后即是对“封闭”（clos）整体和“开放”（ouvert）整体这两种基本运动形式的阐发。而第四章之后的部分皆是对三种 image 范畴 [感知-影像（image-perception）、行动-影像（image-action）和情状-影像（image-affection）] 的详尽剖析。同样，这两个章节展现出更为深刻的哲学意义，而此种意义绝非仅仅局限于德勒兹已经论及的那些作品和史料。就正如德勒兹在《褶子》中对“巴洛克风格”的论述也绝非仅仅局限于作为艺术史的一个特定阶段的“巴洛克”（尤其是其中的建筑形式）。因此，我们可以暂且将德勒兹笔下的那些生动传神的电影故事置于一旁，更为专注地思索运动与 image 之所以连接的深刻哲学动机。

一、《电影1》中的“影像-运动” (image-mouvement) 及其哲学内涵

1. 影像-运动：开放的整体 (Tout)

我们皆有关于 moving-image 的直接体验。但这并不证明我们也同样拥有关于运动或 image 的明确概念。事实正相反。在西方哲学史上，始终存在着将运动作为表象乃至幻象加以否弃的倾向。典型例证比如古希腊埃利亚派的哲学家们 [巴门尼德 (Parmenides of Elea)、芝诺 (Zeno of Elea) 等]，他们皆试图证明只有静止、恒久的存在才是世界的真实本质。尤其是芝诺提出的种种关于运动的悖论，至今仍然困扰着人们（比如“飞矢不动”）。很多

读者会望文生义地斥责芝诺的所谓“怀疑论”立场，而更有学养的读者则由此进一步忧虑经验和知识（意见和真理，常识与哲学）之间的冲突。但所有这些观察似乎皆无法穷尽芝诺悖论的真正含义。除却它在科学上（数学、逻辑、物理学等领域）不断激发出种种解决方案之外，这些精心构思的悖论的最深刻哲学含义正在于启示我们去思索自然感知（perception naturelle）的最基本样态。埃利亚哲学家直接启示了后来的苏格拉底和柏拉图在感性世界之外、之上去探寻真实的思想和本质的世界，从而将运动视作“超越性”（transcendante）的理念或形式（Idées ou Formes）的实现（actualisation）。¹ 进入近代，基于自然科学的进展，康德试图克服此种分裂，从而强调任何经验都是感性直观和知性概念的“综合”（材料+形式）的产物。或用柏格森的说法，则是“知觉、知性和语言”始终是协同运作的。² 换言之，即便是“飞矢”这样简单的感知经验，亦已经需要预设一定的知性的概念结构（“思维的形式”³）。柏格森在《物质与记忆》中谈及芝诺悖论的重要段落处深刻指出：“芝诺之所以会产生这样的混淆是因为他被一些常识蛊惑了，因为我们的常识通常都将运动轨道的性质赋予运动本身。同时，芝诺也受到了语言的蛊惑，因为语言总是用描述空间的术语去描述运动和运动的绵延持续。但是常识和语言却有权利这样去做，甚至有义务这样去做，因为它们总是将变化的过程看做是一个可以利用的物体。”⁴ 显然，芝诺并非仅仅是从哲学的角度对常识进行批判，而恰恰是通过哲学的反思揭示出日常的

1 G. Deleuze, *Bergsonisme*, PUF/QUADRIGE, 2004, p. 19.

2 鉴于 image 过于丰富的内涵（影像、图像、意象等），且在不同的语境之中不停流转，或许保留其原形不啻为一个可取的选择。

1 *Cinéma I*, LES EDITIONS DE MINUIT, 1983, p12-13.

2 转引自 *Cinéma I*, p10.

3 柏格森：《物质与记忆》，姚晶晶译，安徽人民出版社，2013年，第242页。

4 柏格森：《物质与记忆》，第213页。

运动感知中的一些根深蒂固的预设模式(“常识”、“语言”)。更重要的是,这些模式对于日常感知经验来说是极为关键的,甚至是不可或缺的(“有义务”)。诚如柏格森所反复强调的,知觉的最终指向就在于行动,而这些模式在顺利推进行动,实现人与环境之间的互动方面起到枢纽功能。

就基本特征而言,无论是超越的“形式”,还是内在的先天认识“条件”(conditions),它们对运动的理解皆可归结为《创造进化论》最后一章中提出的根本性的“思维的电影术机制”。德勒兹概括了此种机制的两个基本特征:“静态切分”(coupes immobiles)和“抽象时间”(temps abstrait)。前者指我们总是倾向于将运动还原和分解为它所贯穿(parcourir)的空间之中的不同“瞬间-位置”(instant-position);而后者则由此进一步将运动简化为一种先后承继的“次序”(succession)。不过,如若进一步区分,则超越论的古代模式和科学式的近代模式又有着明显差异:对于前者,一些点-位置具有特殊重要性(instants privilégiés),如起点(发端)、中点(均衡)、终点(目的),等等(这在古典的戏剧、音乐、文学和历史等作品之中亦是普遍存在的结构);而对于后者,则所有的点皆化为同质、均一、等距(l'équidistance)的关系(instants quelconques)(比如牛顿力学体系中的质点,笛卡尔解析几何体系中的坐标点)。归根结底,此种所谓的“电影术”的本质就在于“在那种绵延和空间扩展性下面铺设了同质性的时间和空间,以便将

这种连续体分开,同时便于固定随时产生的变化,并为我们的活动提供应用点。”²其最终的指向仍然在于行动。

但诚如德勒兹所指出的,柏格森将这样的一种由来已久、根深蒂固的感觉现象[“运动错觉”(illusion)]及其所预设的认知模式与一个晚近才发明的艺术形式(电影)关联在一起,这多少有些时间错位。更危险的是,此种关联亦会误导读者将电影通过技术手段所实现的运动和日常的运动经验模式混为一谈。这里有两个要点需要澄清。首先,即便说电影在开端处是刻意“模仿”人的视觉机制,但开端状态并不能决定本质,因为本质是逐渐展现的。³其次,与人的认知机制的演变有着根本不同,电影发展的根本动力之一正是技术手段。人的认知模式发生作用的方式往往是潜在的、自发的(automatic),而对于技术手段我们却可以更有意识地加以控制或调节⁴;人的认知模式的进化和演变相对缓慢,但技术的发展和变革却可以突飞猛进;更为关键的是,人的认知模式总是潜隐的、内秉的(intrinsic),但技术却可以有效实现人与世界(brain-body-world)之间的真正“连接”。在这个意义上,电影已经超越了单纯的视觉机制,而成为真正的视觉-机器(machine),甚而最终亦突破了感官和躯体(视觉-眼睛)的界限,而成为解放影像-运动的真正的机器-装置“machinisme”⁵。这些要点的深刻意义随着我们的论述进行将逐渐展现。

从发端上看,电影中的影像-运动显然更为接近近代科学的模式。但或明或暗地追求古典的理想形式和理念的所谓“艺术电影”亦是电影作品之中的一个重要类别。德勒兹也提示我们须在此种介于科学和艺术之间的中介地位来考察电影(“ni un art ni une science”¹)。一方面,影像的运动确实接近自然科学中的同质性时间。考察我们在软件上处理影像的过程,这一点就更为明显:我们在可自由拉动的线性时间轴上处理一帧帧分离的图像。但另一方面,电影中的影像似乎也往往体现出不同的特殊重要性。德勒兹援引爱森斯坦电影中情感爆发的镜头来说明这一点²,而这样的例子几乎比比皆是。但他同时强调,电影影像中所“突出”的特殊点背后并没有预设超越的理念和形式,相反,它是内在于时间运动之中的变化趋势的凝聚展现。由此,可以另名之为“特异点”(instant remarquable, ou singulier)。具有特权的本质性要点总是固定的、中心化的(如起点、终点),而特异点则可以伴随着内在于时间运动中的变化趋势突显于任何时刻(à n'importe quel de ces moments³)。

由此,电影就得以依赖其独特的技术手段实现出一种全新的运动形式。或更准确说,电影得以有效实现一种创新(production du nouveau⁴)的机制。显然,由此论述的重心已经从单纯的认知模式转向本体问题(réalité)。如何才能算是真正的“创新”?当然不是单纯的量的增减,而是性质的变异(qualitatif)。如何才能实现性质的变异?从根本上说是事物的总

体性结构,或其内在在要素之间的整体性关联(“la Relation”)发生了变化(如,变异点的突显导致了影像间总体关联的变化)。显然,性质变异的真正媒介正在于时间,而这里的时间已非电影术机制中的那种抽象的次序时间(空间化的时间),而是真正的连续的、不断产生性质变化的“绵延”(durée)。如果说电影术机制中所最终确立的是一个封闭的系统和“既定的总体”的话(“tout est donné”⁵),那么,在真正的电影创造中所实现的则是一个本质上开放的总体(l'Ouvert⁶):它不断变化,而且以改变自身本质性质的方式来进行变化。

但由此出现一个最为关键而棘手的难题。我们已经看到,显然柏格森的论述有一个从认识论向本体论的跳跃:电影不仅改变了人对时间的感知,而更重要的是能够实现、推进真实时间(绵延)中的变化运动。这个最初的跃变正是发生于意识之中:绵延并非仅仅是意识的状态,而更是意识的本体(“comme réalité mentale, spirituelle”⁷)。然而,如若柏格森的论述仅仅停留于内在意识的领域,则他并未从根本上突破笛卡尔以来,在内在自我和外部世界之间所设定的鸿沟。这当然不会是其哲学的全部意义。事实上,作为开放的总体(Tout),意识自身的变异始终要与一个它向其开放的更为广大的总体彼此关联:世界,乃至宇宙(l'univers)。“我们从行动出发,也就是从我们影响事物的机能出发,这种机能由意识所证实,似乎有机体的所有力量均向它汇集。如此一来,我们就立即将自己置身于众多具

1 *Cinéma I*, p. 10.

2 柏格森:《物质与记忆》,第242—243页。

3 *Cinéma I*, p.11-12.

4 德勒兹也结合维姆·文德斯的观念指出界定电影的“技术谱系”的困难性(*Cinéma I*, p. 14):这不仅是说,电影对其技术手段的运用永远是更为多样而多变的;更重要的是,在电影制作之中,人对于技术手段的操控具有更大的自由空间。

5 *Cinéma I*, p.87. 当然亦必须注意“机器”这个概念在德勒兹(和加塔利)哲学中的重要地位及其丰富内涵。

1 *Cinéma I*, p.16.

2 *Cinéma I*, p.14.

3 *Cinéma I*, p.17.

4 *Cinéma I*, p.17.

5 *Cinéma I*, p.17. 对于古代模式,则是预设着先在的超越性形式;对于近代的科学模式,则是指向一个同质性的纹理空间。

6 *Cinéma I*, p.20.

7 *Cinéma I*, p. 19. 类似的说法再比如“la durée comme identique à la conscience”(p.20)。

有扩展性的形象之中，在这个物质世界中，我们知觉到一个不确定的中心，它们都是生命的特征。”¹

要理解此种关联，自然就必然涉及他对 image 的深刻阐释。这也是《物质与记忆》中最为关键的要点。德勒兹也赞叹道，对 image-mouvement 的发现是《物质与记忆》（尤其是第一章）中的“天才性发现”²。

2. Image 的本体论：原子形象（atome-image），身体形象（body-image）与光的平面（plan de Lumière）

柏格森在《物质与记忆》的前言就明确指出，他之所以以 image 为初始和核心的概念，正是为了重新阐释“物质”（matière）概念，从而克服实在论和观念论的对立，并真正将存在和表象（existence/apparence）关联起来。正是在这个出发点上，我们方可真正理解柏格森对 image 所赋予的本体论的意义：“这个客体本身就是形象化的（pittoresque）：它虽然是形象，但却是自我存在的形象（c'est une image, mais une image qui existe en soi.）。”³单从这一点上看，image 这个概念看似与胡塞尔现象学将存在与显现相关在一起的基本出发点是颇为一致的：“世界不单单存在着。世界还显现出来，而显现的结构是以主体性为条件，并因它而可能的。”⁴柏格森是否也是在存在 - 显现 - 主体性的意义上理解 image 的呢？

然而，即便在起点上颇为一致，但柏格森和胡塞尔接下来的分析则大相径庭。此种差异主要体现在两个要点。一方面，胡塞尔在《观念 I》中按照显现的方式不同将存在领域区分为物质（超越性领域）与意识（内在性领域）。但柏格森则是从 image 的不同关联方式的角度来描绘宇宙和意识：“相同的形象可以同时进入两种不同的系统，一个属于科学，其中的每个形象仅仅与其自身相关，具有一个绝对价值；另一个属于意识世界，其中所有的形象有赖于一个中心形象，即我们的身体，并随着它的变化而变化。”⁵另一方面，现象学的起点是悬置和还原，从存在向着其被给予的方式及其主观前提（意识结构）进行还原，这是存在领域的“转移”；而柏格森的起点则是 image 的不同集合（l'ensemble）：从宇宙→身体→大脑→意识（精神）（“首先是构成普遍意义上的宇宙的那些形象，然后是我身体附近的那些形象，最后是我身体本身。”⁶）这是从 image 的整体向着部分的“缩减”⁷或汇聚（contraction）。对于现象学来说，显现本质上是意识 - 现象 - 对象（物）的相关过程，但在柏格森看来，显现从根本上说是物质运动的最为普遍的方式，即基本的相互作用（“leurs actions et réactions”⁸）。显然，主观性（是否有“向……显现”的主体）并非 image 运动的前提条件，这个条件还需要从绵延 - 运动的根本机制上来探寻。亦可用德勒兹的两个凝练概括：（1）“IMAGE= 运动”（“IMAGE=MOUVEMENT”）⁹；（2）“我

们将所有显现者的集合称作 Image”（“Appelons Image l'ensemble de ce qui apparaît.”）¹。

那就让我们跟随柏格森的思路，首先从最大的整体（Tout）即“宇宙”出发。这时我们将身体、大脑都仅仅视作这个整体中的不同 image：“如果假定大脑和大脑干扰这两类形象都消失了……就如从一幅巨幅图画里删除了一些无关紧要的细节。那么，这幅画的整体，也就是说整个宇宙，依然存在……大脑本就是这个世界的一部分。无论是神经还是神经中枢都不能作为宇宙形象的条件。”²那么，首先说来，这些“外部形象”（les images extérieures）的“显现”方式是如何的呢？所有宇宙间的 image 关联在一起，遵循着种种“自然法则”（lois de la nature）：“根据既定规律，结果与原因之间具有严格的正比关系，其特点是没有中心，所有形象都在同一无限延伸的平面”³。不过，这些描述并不意味着宇宙就是一个机械论式（mécanisme）的封闭系统（système clos）⁴，而是如上节所说的开放的总体。机械论的宇宙中亦充满变化，但根本上无非数量的增减和位置 - 次序的变化，但在开放宇宙中，真正的变化则是性质（“changement qualitatif”⁵）的普遍流变（“l'universelle variation”⁶）。而此种变化的基本方式则是强度散布的普遍振动波（“universelle ondulation”⁷）。关于“振动”的描述遍布《物质与记忆》全书，不妨点出一二：“大脑的颤动（les vibrations cérébrales）”（第13页）；“光的颤动”（第

30页）；“感官颤动”（第35页）；更为重要的，记忆的“多样性颤动”与物质的“同质性颤动系统”（第64—65页）；以及，极为奥妙的光线的振动频率与意识的内在节奏（第164页），等等。⁸

而最接近此种遍在、渗透的微观“颤动”的难道不正是光（Lumière）？（“光与运动之间没有本质上区别”⁹）或者说，光正是 image-mouvement 得以可能的真正前提：“形象与运动的统一性的根源在于物质与光的同一”¹⁰。由此第一个公理“Image= 物质”得以进一步在光的内在性平面（le plan d'immanence）上展开：“形象是运动的，正如物质就是光”¹¹。然而，这并非单纯说光是万物生存、生长的最终原因，或光是万物之所以可见的根本前提（柏拉图在《理想国》中早已清晰肯定这些基本原则），而更是说，光是普遍的 image 的生成运动的根本媒介。在勾勒种种“光之图像”（figures lumineuses）之先，尚有有必要结合柏格森的文本对这个本体论基础进行深究。

还是让我们从宇宙这个形象最大的、但却是开放的总体开始。在宇宙之中，没有真正的中心 - 形象，或者说，每个形象都是自己的中心，它接受来自各个方向的作用（actions），再根据自然法则（la nécessité）进行相应的反作用（réactions）：“这种必然性使它通过其每个作用点作用于所有其他形象的点上，将接收到的东西全部传导出去，对每个行动做出相应的相反反应。总之，这种必然性使得

1 柏格森：《物质与记忆》，第 57 页。

2 *Cinéma I*, p. 11.

3 柏格森：《物质与记忆》，第 2 页。

4 [丹]丹·扎哈维：《胡塞尔现象学》，李忠伟译，上海译文出版社，2007 年，第 51 页。当然，柏格森自己对 image 的论述往往会引起各种误解，比如：“我所面对的是形象，这是在最模糊的意义上使用这个词语……”（《物质与记忆》，第 1 页）。借助现象学的思路倒是可以起到澄清和纠偏的功用。

5 柏格森：《物质与记忆》，第 11 页。

6 柏格森：《物质与记忆》，第 6 页。

7 柏格森：《物质与记忆》，第 22 页。

8 *Cinéma I*, p. 86. “所有这些形象的基本组成部分都遵循我称为自然法则（les lois de la nature）的永恒规律，相互作用与反作用。”（《物质与记忆》第一章，第 1 页。）

9 *Cinéma I*, p. 86.

1 *Cinéma I*, p. 86.

2 柏格森：《物质与记忆》第一章，第 3—4 页。

3 柏格森：《物质与记忆》，第 12 页。

4 *Cinéma I*, p. 87.

5 *Cinéma I*, p. 19.

6 *Cinéma I*, p. 86.

7 *Cinéma I*, p. 86.

8 “宇宙是由变化、扰动、强度和能量的改变而不是由别的什么东西形成的。”（德勒兹《康德与柏格森解读》，张宇凌，关群德译，社会科学文献出版社，2002 年，第 166 页。）

9 柏格森：《物质与记忆》，第 29 页。

10 *Cinéma I*, p. 88.

11 *Cinéma I*, p. 88. 诚如 Roland Bogue 所指出的（Deleuze on Cinema, Routledge, 2003, p. 34）：在柏格森的文本中，并没有“物质 = 光”的明确断言。因而，德勒兹在这里确实是多少是“转化”（transform，我们则更倾向于认为是“引申”）了柏格森的思想，从而为他的 image 本体论奠基。

它仅仅只是一条通道，在广袤宇宙中传导的经过修正的形式，都从四面八方经过这条通道。”¹这样的形象是当下的、现实的、客观的（“elle image présente, elle réalité objective”），它“仅仅只是一条通道”，即它并没有自身的内在深度和厚度，仅仅只具有外在的“外壳”和“表皮”（“la croûte extérieure, la pellicule superficielle”²）。它因而不具有选择的可能性，不具有延迟的不确定性，不具有拒斥的自由意志，而只是全然自发地接受来自各个方向和途径的作用，再将其各个方向和途径进行传播。它只是遍在的振动波散布的一个个中转站而已。当然，亦可以从机械论的角度将这整个宇宙描述为一个同质性的空间体系，但当我们回归更为根本的光的平面之时，它就转化为一种性质不断流变的开放状态。用光的形象来考察：“力量线从每一个中心向四面八方放射，并且受整个物质世界的影响。”³遍在的光线穿越、贯穿一个个作用点，而每一个作用点上的作用 - 反作用的状态都“共时性地”关联于遍布整个宇宙的振动网络。柏格森说“我的身体，一个非常轻微的变化都可能使它彻底惊醒”⁴。实际上，对于任何一个作为中继点的物质形象来说，无论怎样轻微的变化都可能激发整体关联网络的性质变异：“每一个原子都在运动，根据全部物质原则作用于它的距离的不同，其数量和性质不断变化。”⁵而如果我们将知觉回溯到物质的最为微观的层次之时（“纯粹状态下的知觉，确实就是事物的一部分”⁶），就会发现它要比具有选择性和延迟性的人的知觉体现出更为开放的无限丰富的

可能性：“在自发状态下任何无意识的物质都指向点的知觉，都更加广袤、更加完整。因为这个物质指向点汇集并传达物质宇宙全部物质点的影响，而我们的意识仅仅包括物质宇宙的部分物质点和它们的某些方面。”⁷因而，在原初的光的平面之上，散布着无限的微小的知觉点 - 原子 image，遍在的光的效应就是在自由穿越、连贯它们的变异运动中不断生灭。它们也正像是德勒兹所说的特异点，不再是具有特权的中心，而是伴随着振动的流播、强度的涨落可随时出现在任意一个作用点上。这不再是心灵内在的光芒，也不再是现象学式的向对象投射的光，而是涌现自物质内部的光，是与其生成 - 运动相同一的光。

那么，在这样一个光的宇宙之中，意识和精神又处于何种地位呢？正如柏格森所说，从物质向意识，就像是“呈现”到“表现”（“passer de la présence à la représentation”）⁸。不过，“如果为了从呈现转变到表现，必须给呈现增添一些东西，那么这个障碍的确是不可逾越的，而从物质到知觉的通道将仍旧被裹在无法解开的谜团中。”⁹比如，在呈现和表现之间置入一个中间的环节，如纯粹内在的感觉印象（感觉材料），甚至进而由此划分出一个抽离于整个宇宙之外的纯粹内在性领域（Cogito），这些都将连贯物质和意识的通道神秘化了。因而，柏格森指出，我们只能采取“缩减”的步骤，即从宇宙 image 的整体集合之中删除一些通道，由此来描述意识的真正状态。简言之，物质

- 运动和知觉之间绝不存在性质（nature）的差异，而只有程度等级（degré）的差异¹。当我们沿着这个等级下降之时，知觉也就无限地接近于物质 - image 的运动（所谓“纯粹知觉”），即上文提到的原初的知觉点 - 原子 image。比如，“在低等有机体中，碰触在同一时间既是主动的，又是被动的……被迫反应越是迅速，知觉就越是近似于纯粹的接触。”²

由此进入第二个 image 系统，即以身体为核心的知觉 - 行动的生物体。身体虽然也无非是物质 image 集合中的一种（“其运动正如其他形象一样，接收并且反射运动”³），但关键在于，由大脑所掌控的人的认知 - 行动过程显然不同于微观的原子 - 知觉：首先，身体体现出明显的中心地位，周围的 image 的作用都汇聚到这个中心，再由这个中心做出相关的反应⁴；其次，身体 - 大脑的知觉体现出选择和“悬置延迟”的作用，⁵从而在四周形成一个“不确定区域”，对无限复杂多样的作用进行筛选，由此也伴随着对自身状态的情感体验；最后，此种延迟作用制造了一种“间隔”乃至“断裂”⁶，而记忆机制（纯粹记忆和记忆 - 形象）则是修补裂痕的基本手段。和那些仅仅存在于当下的物质形象不同，人的知觉得以将过去 - 当下 - 未来贯穿起来，带着记忆切入当下，并由此推进向着未来的行动。而从光的平面的角度来考察，则可以说知觉和意识导致了本来自由穿越、流播的原初光线的“反射”（réfléchie）乃至“中止”（arrêtée）的效应⁷。“只有我们将所有物质的行动视为在贯穿宇宙时没有任何的阻力和损

失，将整体的照片视作半透明的（translucide），才能知道现显示形象的黑屏的缺乏性。我们的‘不确定区域’在某种意义上起到此种屏幕的作用。”⁸大脑就是屏幕。它不再顺利地传播光线的振动和强度，令其自由穿越和折射，而是对其进行“反射”（阻止一部分光线通过）乃至“中止”（吸收、挽留大部分的光线），由此在大脑这个“不透明”（opacité）的黑屏之上形成了虚拟的形象。⁹但这样的虚拟形象其实并没有任何神秘之处，而仅仅是自现实的物质形象所进行缩减效应而已：“它们并未给已有的东西增添神秘，它们的影响仅仅是让真实的行动通过，而虚拟的行动留下来。”¹⁰它的根源正是知觉的记忆 - 绵延的深度以及由此所形成的不确定和模糊的效应。

但所有这些论述皆归结为一个根本性难题：既然物质宇宙只能是当下的，那么它究竟怎样体现出光之平面上所展现出的普遍流变？既然只有记忆才能具有持续的绵延，那么始终和记忆关联在一起的知觉又怎可能真正介入世界，转化为行动？这就回到柏格森在《直接材料》中的初始问题：“在我们之外为什么存在绵延？”¹¹或，更为根本的，“在什么意义下人们可以说存在着几种绵延，在什么意义下只有一种绵延”¹²？

然而，回答所有这些难题的要点正在于（诚如德勒兹在《柏格森主义》中的解析）找到那个介于主观性和客观性这两条平行但又交织的线之间的含混结点，而不是单纯地局限于主观性（两种记忆）或客

1 柏格森：《物质与记忆》，第 23 页。德勒兹同样援引了这段重要的原文：Cinéma I, p. 86.

2 物质“没有内部、没有内幕……没有隐瞒什么、没有隐瞒什么……既没有任何力量、也没有任何潜在性……只在表面展现，并且什么时候都完全展现它所提供的东西。”（柏格森《思想与运动》，转引自《康德与柏格森解读》，第 128 页）

3 柏格森：《物质与记忆》，第 26 页。

4 柏格森：《物质与记忆》，第 10 页。

5 柏格森：《物质与记忆》，第 26 页。

6 柏格森：《物质与记忆》，第 58 页。

7 柏格森：《物质与记忆》，第 25 页。

8 柏格森：《物质与记忆》，第 22 页。

9 柏格森：《物质与记忆》，第 22 页。

1 《康德与柏格森解读》，第 111 页；Bergsonisme, p.15.

2 柏格森：《物质与记忆》，第 18 页。

3 柏格森：《物质与记忆》，第 4 页。

4 柏格森：《物质与记忆》，第 37, 53 页。

5 柏格森：《物质与记忆》，第 18 页，以及“在物质世界领域里存在着一个地方，在这个地方接收到的颤动不会被自动传输”（第 30 页）。

6 《康德与柏格森解读》，第 141 页。

7 Cinéma I, p. 89.

8 柏格森：《物质与记忆》，第 26 页。

9 柏格森：《物质与记忆》，第 24 页。

10 柏格森：《物质与记忆》，第 26 页。以及，“当不计其数的其他形象仍然被排斥在我的知觉之外，为什么这个形象被选择成为我知觉的一部分”（第 30 页）。

11 转引自《康德与柏格森解读》，第 136 页。

12 转引自《康德与柏格森解读》，第 137 页。

观性（物质运动）的任何一极。柏格森在《物质与记忆》中对这个结点有着明确而深入的论述，它正是“情感”（*affections*）：“形象和思想之间的中间状态是情感状态，或多或少可以对其模糊定位。”¹要对此种“模糊性”或“不纯粹性”（*l'impureté*）²进行充分理解，首先要点在于确定情感的“空间扩展性”³，并进一步描述如何“从具备扩展性的知觉过渡到被认为不具备扩展性的情感。”⁴实际上，知觉和情感都是围绕着身体这个中心而展开的，只不过，知觉是外向的，情感则是内向的：“知觉反映着身体的反射能力，情感反映着身体的吸收能力。”⁵知觉总是指向行动，因而揭示身体“可能对事物施加的行动”⁶，从而亦总是包含着虚拟的成分（体现出其可能选择的范围大小）。而情感则不同，它是身体对自身的作用，这其中没有任何虚拟可言，因为身体及其作用的对象之间是直接同一的，零距离的，不存在悬置和延迟的余地。从这个意义上说：“不存在不包含情感的知觉。情感，正是与外部实体形象相混合的身体内的那一部分或那一方面。”⁷换言之，对于身体这个中心形象，知觉倾向于外部 - 表面来把握，将其置于宇宙形象的网络之中；而情感则倾向于从内部来把握。正是在这个意义上，身体 - 形象所独具的主体性的情感氛围就显得尤为突出⁸。

但或许正是因为情感所处的此种中间的、含混的、“不纯粹的”地位，使得柏格森明确否定其积极作用：“情感并非形成知觉的来源”，因而“它是一种需要修改的形象”⁹。然而，它却成为《电影1》

中最为耐人寻味的一种形象：*image-affection*，由此与《柏格森主义》中的一笔带过的简要提及形成鲜明反差（几乎只在这一处出现¹⁰）。在德勒兹看来，*image-affection* 的独特性正在于它的“不纯粹”的居间地位：虽然是介于物质 - 运动和知觉 - 记忆之间（*perceptive et active*）的“间隔”（*intervalle*），但却仅仅是“占据，而非充实或填满”（*occuper sans le remplir ni le combler*）¹¹。因为它确立起的并非主观和客观两条线之间的稳定、连续、一致或明确的（*consistent, definite, etc.*）的联系，而恰恰是敞开着种种“不确定”的相互作用：此种不确定的根源正在于两条本来平行的线在趋向于“交叉”之处所愈发展现出的变异可能（如后来在《褶子》中所重点论述的变异的事件之点）。由此，情感的一边是“困扰的感知”（*perception troublant*），而另一边则是“迟疑的行动”（*action hésitant*）。德勒兹同时凝练点出了《物质与记忆》中的情感理论的诸多要点：对身体的内部把握（*du dedans*）；是对外部振动的一种单纯的“吸收”，而尚未对其进行“转化”与“反射”（*réfracter, réfléchir*）；因而最终仅仅是一种“倾向”（*tendance*），尚未转化为明确的行动，而仅仅是积聚能量的“悬停”（*suspension*） - 间隔。

同样，也正是在情感这个含混、模糊的不确定的“间隔”之处，我们方得以真正回应柏格森绵延概念中的终极困惑：即多元论和一元论之争。实际上，单纯描绘出宇宙中存在种种并存的绵延的节奏，这当

然不充分。就如单纯描绘出记忆 - 知觉和物质 - 运动这两条线的平行运动，也不充分。交织和交叉的结点始终是关键的问题。由此方能理解不同的绵延之间，尤其是记忆 - 绵延和物质 - 绵延之明显差异的节奏到底是如何交融、互通的。

3. 光的形象(*figures de Lumière*): 原子(*atome*), 沉浸(*immersiv*e) 与悬浮(*aviation*)

不过，德勒兹随后对于 *image-affection* 的分析却并未紧扣身体与光这两个原初要点，而更是围绕面孔（*visage*）和任意空间（*espace quelconque*）来揭示其居间的不确定性。这或许是因为他毕竟是在电影作品的具体语境中展开讨论的。而我们则可以仍然回到最为基本的本体层次，以期再度推进前面的思索。

那就首先回到光的平面。

光的平面作为物质 - *image* 之整体的开放运动的基本媒介，前面已然清晰陈述。但关键仍在于，如何描绘、展现此种“普遍流变”。在这方面，20 世纪中后叶（六七十年代）在美国加州兴起的光艺术运动为我们带来了一系列至今仍然引发深刻启示的 *images*。从艺术史的线索来说，光艺术代表着加州作为另一个独立于、平行于纽约的艺术中心的兴起。但光艺术的意义并非仅仅是地域性的、乃至如很多评论家所说（多少带着调侃）的是地理性的

（加州那充满阳光和开阔空间的地理特征），而更是代表着当代艺术“从‘对象性’（*objecthood*）向环境（*environment*）的转向”¹这个重要趋势。因而，光艺术也往往被归类于环境艺术（如大地艺术），氛围艺术（*ambient art*），乃至更具哲学意味的“现象艺术”（*Phenomenal Art*）。所有这些都说明他们对光的运用并非随性的、附属性的、修饰性的，而更是意图将光本身作为呈现环境、空间乃至整个宇宙的最为本质的媒介[“作为纯粹现象”（*as pure phenomena*）²]。换言之，光不再仅仅是艺术创作中所普遍采用的一种基本要素（如绘画中的光 - 影游戏），而更是从根本上将我们的肉身与整个宇宙之间相互沟通的本质纽带。这样看来，光艺术体现出一种本体论上的普遍含义。但实际上，它的兴起又与我们身处时代所发生的深刻的审美感知的变化[从物质性（*materiality*）向非物质性（*immateriality*）的转化]息息相关。在本文的最后，我们自然会明了光这个本体媒介与我们这个“空间时代”（*aerial age*）的密切关联。

1. 原子

而光之所以能够此种本体 *image*，也正是因为它足以作为推进整个宇宙（从宏观到微观）的普遍流变的基本机制。诚如前文所述，此种机制在微观 - 原子的层次体现得最为明晰，因为越是微小的原子和粒子，它所接收、传递、散布的宇宙能量和振动就越“广袤”和“完整”，乃至可以扩展到整个宇

1 柏格森：《物质与记忆》，第 44 页。

2 《康德与柏格森解读》，141 页；*Bergsonisme*, p.48.

3 柏格森：《物质与记忆》，第 45 页。

4 柏格森：《物质与记忆》，第 46 页。

5 柏格森：《物质与记忆》，第 48 页。

6 柏格森：《物质与记忆》，第 48 页。

7 柏格森：《物质与记忆》，第 50 页。

8 柏格森：《物质与记忆》，第 58 页。

9 柏格森：《物质与记忆》，第 50, 58 页。

10 但令人寻味的是，情感这个概念在全书的终结之处再度出现（对《道德和宗教的两个起源》的讨论），并最终作为超越理智和本能，并进而“清理了分开经验中的混合体的线，延长其轨迹直至‘转折’（*tournant*）之外，并指出所有的线在远处重新相遇的潜在点。”（《康德与柏格森解读》，第 204 页）。这无疑最终肯定了情感在化解绵延哲学的核心难题方面的关键地位，以及艺术在这个方向上的重要作用。

11 *Cinéma I*, p. 96.

1 *Phenomenal: California Light, Space, Surface*, edited by Robin Clark, University of California Press, 2011, p. 80.

2 *Phenomenal*, p. 80.

宙的关联网络。光本身正是这样一种存在。无论是将其视作波（惠更斯），粒子（牛顿），还是波-粒二相（爱因斯坦），它都足以渗透、穿越、弥散到物质的最微观的层次，由此产出无穷尽的丰富的运动-image。“光以能量波的形式抖动空气中所有的粒子，让我们可以辨别眼睛看不见的每一个宇宙微粒与构成，传送物质的资料，照亮其形象。当光洒落在它接触的物体，在诸多表面回响、纠缠和凝结时，透过差异形态的显露，将获得物体本身潜在的能量。”¹由此，光本身在生成-微观（*devenir-micro*），生成-幽微（*devenir-imperceptible*）的运动之中，也同时卷携着整个宇宙的物质一同进入普遍流变之中。光的生成-微观体现出种种特征。首先，在日常生活的场景之中，光的生成往往是隐形的、潜在的，这意味着它的运动往往并不会体现出明显的强度和剧烈的变化（相反，强烈的光照效果通常都是人为造作的结果），而是通过渗透到幽微的层次逐渐影响空间、肉体 and 感知²，这也是为何光很难成为感知和艺术的直接表现对象，而仅仅是作为潜在、遍在的背景。其次，虽然始终以幽微的方式运作，但这并不意味着光不会产生明显的效应，正相反，光通过无限微小的穿透作用，往往能够最终形成一种整体性的关联（*Relation*）或模式（*pattern*），并因而对环境和空间场景产生明显的转化。第三，这也就使我们领悟，光的作用虽然是穿透、弥散、微粒化，但它最终所产生的 image 的效应却并非仅仅是碎片化、离散化的，而总是最能形成一种融合性的整体效果。³最后，光的作用总

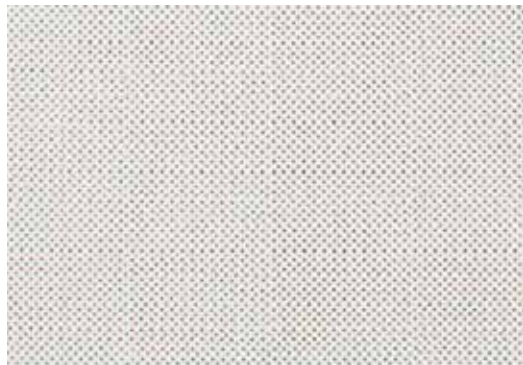


图1: 罗伯特·欧文的点-画作品之微观细部

是动态的，甚至可以说是瞬息万变的，而这些贯穿宏观至微观不同层次的变化也时时刻刻影响着环境和肉体之间的整体性关联，因此，更好地表现光的运动的方式并非是将其限定于明确的空间结构之中，而更应该致力于将其疏导向更为开放多变的形态和维度。

在光艺术的代表性艺术家中，对此种光的生成-微观的展现和推进往往构成了引发他们艺术灵感的初始动机。最典型的当属罗伯特·欧文（Robert Irwin）的“点-画”（*dot paintings*）。如果说波洛克的“滴-画”（*drip painting*）最终意在颜料和画笔自由挥洒之际呈现力量-线之剧烈动态（点仅指示交叉，中继和短暂的过渡），那么，欧文那一个个细致描绘，千差万别的点[“微小的、静心绘制



图2: 海伦·帕什吉安球体系列

的点充满着动感的色彩（*vibrant color*）”¹，p. 23]则显然更旨在揭示宇宙之中的每一个微观实在的明确性（作为无限多样的作用-反作用的汇聚之点），并进而展现点与点之间所构造出的整体性的动态关联（“*all-over visual vibration*”²）。

此种整体性的振动（*vibration*）贯穿从宏观（从远处看的单色效应）至微观（近处看的微小色点）的各个无限变幻的中间层次。这里，光显然是营造这场形与色之戏剧的最终媒介。更恰当地说，这里，光不是刻意描绘出来的，它不是表现的手段，也不是构成的要素，而是最终的主题。无论是看似单纯的白色，还是更为清晰的色点，最终都旨在突显出光的那种穿越不同层次的运作于幽微、但却展现出整体效应的普遍动感。每一个点都以自己的颜色属

性和空间位置对源自环境的光线进行复杂的反射、折射、散射，所有这些光线再彼此穿透、交织、干扰，形成整体性的光之 image。画家意在邀请观者在改变其身体位置（身体与作品之间的距离）的过程中也逐渐参与到光的生成-微观的运动之中，并由此领悟整个宇宙自微观处涌现的“普遍流变”。这是感知和物质密切交织的过程，正如欧文自己所强调的，他更在探索“观看和感知自身的整体过程”（*the whole process of seeing, and perception itself*）³。

然而，不透明的颜色之点，无论它们多么微小，毕竟还不是表现光线之戏剧的最佳媒介。稍为晚近的玛丽·库尔斯（Mary Corse）则对此进行了更为生动的改进，用微小的玻璃珠来替换凝固的色点：由此创作出她独特的“*Microbead paintings*”。这里，介于宏观的可见笔触与微观的混沌表面（“*undifferentiated surface*”）之间的变幻图案仍然是主题，但与不透明色点只能以有限的部分和面向（*face, surface*）来反射光线明显不同，内外通透的玻璃可以通过无限丰富的面向来接受各个方向的光线，再加以无穷的折射变幻。更为重要的是，不透明的色点一旦固定，其 image 就瞬间固定了，无法发生变化；但玻璃珠则不同，它还可以在其透明的内部形成复杂变幻的 image，由此更为精妙地展现出光之媒介在不同的微观-点之间所构造出的整体性的动态网络。正是这一点启示了后来的那些采用透明或半透明材质进行创作的光艺术家。比如彼得·亚历山大（Peter Alexander）的 *Wedge*

1 徐纯一：《光在建筑中的安居》，清华大学出版社，2010年，第44页。

2 “只要一丝光线——比如在15公里外摇曳的烛光——就足以刺激眼睛的感光细胞。”（同上书，第17页）

3 由此可以对比光和其他极为近似的“环境之物”，如水、气、声。

1 *Phenomenal*, p. 23.

2 *Phenomenal*, p. 23.

3 *Phenomenal*, pp. 23-24.

（楔形）作品系列，以及海伦·帕什吉安（Helen Pashgian）用树脂材料创作的更具诗意的球体系列作品《无题》（*Untitled*, 1968—1969），等等，皆意在表现随着环境光线的变化而在物体“内部”所展现出的复杂多变的光之 image。

而约翰·麦克拉克肯（John McCracken）在创作中无意形成的微观效应又带给我们另一重启示。他的作品 *Five Paintings IV* (1974)，表面上看没有任何微观的效应，只是通过涂抹的材料本身的性质变化来表现出光的各种变化效应，时深时浅，或明或暗。但“在创作过程中引发了一个意外的惊喜，将很多微小的空气泡或微粒（many tiny air bubbles or particulates）封存在画面之上。当这些小泡或微粒捕捉到光线之时，就呈现为一个月黑之夜的星群。”¹ 这里，虽然没有在微观粒子之间无限散射的光线所形成的变幻 image 效应，但却以一种不经意的方式更为戏剧性地表现出光之生成 - 幽微的那种无处不在的渗透性，以及由此所产生的 image 的整体性变化。其实，艺术家本人或许亦多多少少在有意地进行此种探索，² 因为他在材质选择和创作过程之中都已经保持着一种向着环境开放的态度。欧文的点 - 画和玛丽·库尔斯、帕什吉安的透明球体都多少显露出明显的构思，但麦克拉克肯随意捕捉到的气泡却更体现出光的那种润物无声的化育作用。“在白日的赤道或沙漠里，岩石和沙丘被烈日燃烧至炽热，热力渗透入每一粒沙，蒸散掉每一滴水……光触碰沙粒后，似乎觉得沙也已经够热了，遂反身跃入更

小的空气粒子，因而抖动了所有的事物。”³ 沙粒、空气都近似于光的微粒，因而能够更为紧密无间地融合在一起，穿透，弥散，不断改变着整体的关联模式。改变着所有的事物。黑夜中散布的星群，不仅仅显示出夜之无限深度，更是如柏格森所论述的那般指示出黑屏的缺失：光并非是在黑屏的背景上才衬托而出，正相反，光本身就是平面，就是宇宙的普遍流变的最终媒介。没有哪一种浓重的黑色不会被光线穿透，没有哪一种厚重的物质不会被光的微粒所化解。这就是宇宙 -image 的终极真相。

2. 沉浸，氛围（ambience）

光的生成 - 微观的运动构成了宇宙的普遍流变的基本平面。当我们再度回顾柏格森的思路，从作为 Image 之总体的宇宙进行缩减式考察的话，那么，身体也同样只是在这个内在性平面上与其他种种 image 展开开放关联的一种 image 而已。简言之，光在渗透万物的时候，也渗透着身体及其所处的环境和空间。而此种渗入幽微的影响往往（甚至可说是绝大多数情形中）都并非是以可见的、有意识的方式作用于我们的感官和心灵：“虽然光线的存在让万物得以在人的视觉世界中显像，但光线同样在众多地方以不同的微妙方式影响着我们，刺激我们非感知世界的荷尔蒙，牵引我们身体微视世界起伏变动的周期韵律。”⁴ 如此作用的光其实已经不能还原为任何一种感觉的对象（object），而是遍在的、与人的身体密切相关的感知环境或“氛围”⁵。光并

非仅仅是视觉的条件，它更深刻地是我们肉体生命的生存场域。这也是为何众多光艺术家都会将身体在光之氛围中的“沉浸”体验作为一个重要的表现主题。诚如一位观者的评论：“光本身就是展览，而观者亦获得了一种强烈的在场（an intensified presence）”¹。在光所铺设、扩展出的沉浸氛围之中，身体反而获得了一种更为强烈的在场感。由此鲜明指向了情感 - 情状（affection）这个“间隔”。如德勒兹所言，这个不确定性的中介同时指向的是物质和意识这两个方面（两条平行线）的模糊交织的边缘域：一面是不确定的物质运动，是身与境的融合，另一面则是不确定的知觉 - 行动，是不安涌动、但尚未转向为有明确指向之行动的内在生命冲动。因而，这里的“intensified”（以及光艺术家们普遍寻求的通过光的媒介来实现的所谓“增强的感觉意识”（heightened sensory awareness）² 正应该在 affection 所独具的那种与外在运动相呼应的内在情感和生命欲望之“强度”的角度来理解。路易·康（Louis Isadore Kahn）说得美妙：“光其实是所有存在物的来源，而我告诉自己，当这个世界仍在混沌状态时，没有任何形状或方向，混沌便充满了表现之欲，是喜悦的美妙凝结，而欲望是它的外壳，让它被人看见。”³ 而如果说光是物质运动的原初的萌动欲望，那么，贯穿身与境的光的运动同样激发出内在生命的混沌欲望。诚如柏格森的界定，情状（l' affect）就是“一根感觉神经上的一个运动倾向”（une tendance motrice sur un nerf sensible）⁴。（CI, p. 126）在神经纤维上涌

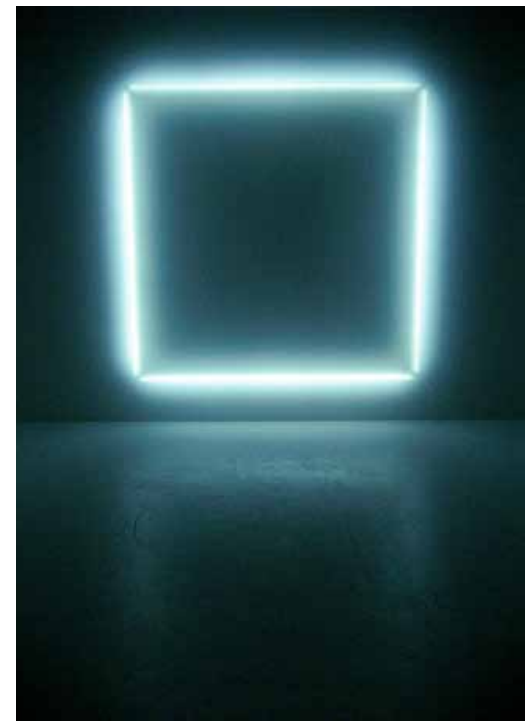


图3 道格·惠勒，《光之幻境》

动的微小冲动是强度性的（intensif），因为它首先是吸收了外部物质的运动，但又尚未转化为明确的反应行动，因而一方面处于蕴积、酝酿、悬停的状态，另一方面，此种状态又显然非单纯的静止，而已经尝试着种种选择的可能方向⁵。在这个意义上，欲望 - 情感的运动确实如路易·康所言那般仅仅是在现实的运动（“mouvement d' extension”）之先的那种

1 *Phenomenal*, p. 67.

2 *Phenomenal*, p. 78, note 41.

3 《光在建筑中的安居》，第 39 页。

4 《光在建筑中的安居》，第 17 页。

5 如此亦呼应着我们之前已经明确提及的从“艺术对象的消失”（disappearance of the art object）向“沉浸式环境体验”（immersive environmental experience）的转化（*Phenomenal*, p. 26）。

1 *Phenomenal*, p.38.

2 *Phenomenal*, p. 20.

3 转引自 [美] 约翰·罗贝尔：《静谧与光明：路易·康的建筑精神》，成寒译，清华大学出版社，2010 年，第 28 页。亦可参见旁页他自己所绘的光之原初 image。

4 *Cinéma I*, p.126.

5 德勒兹自己的例子更生动：在一个静止的表盘上不停走动的微小指针。指针的微小运动总是在紧张不安地指向不同方向，但就表盘而言，其整体的运动状态仍然是被悬置的。

对于运动的混沌“倾向”（tendance）的纯粹表现（“mouvement d'expression”¹）。

但不能因此就贬抑欲望 - 情感的重要作用。此种作用并不能仅仅归结为中间性的过渡环节，而更应该从其凝聚强度的微观 - 运动（micro-mouvement）的角度来深刻领悟其淋漓尽致的表现价值。这里我们仅结合埃里克·奥尔（Eric Orr）和布鲁斯·瑙曼（Bruce Nauman）的两部看似方向相对的光装置（light-installation）作品来初步领会此种价值。

首先是向来特立独行的埃里克·奥尔的代表作 *Zero Mass*²。评论家倾向于用“短时（ephemeral）”来描述奥尔（以及其他类似）的装置。但真正的“ephemeral”并非在于作品的可见的物质外观（比如，相对脆弱、不持久的纸之材质），而是要从环境和体验这两个角度来理解。从外部氛围来看，奥尔首先要营造的正是一种整体性的物质混沌，先于可见形态的“表现之欲”，以及由此所带来的身与境的交融。然而，要想表现此种交融、尤其是身与境之互渗，可以有着种种不同的方式。如若单纯停留于日常感知经验的层次，则此种表现并不容易实现，因为作为背景和界域的光很难真正被“主题化”（thematized）。由此，可以在两个不同的可能方向上对日常的情境进行转化。比如，可以如道格·惠勒（Doug Wheeler）或詹姆斯·特瑞尔（James Turrell）的某些作品那般，人为地、刻意地增强光的强度，色彩或其他参数，由此戏剧性地使光的效

应突显出来，并进而呈现出光与环境之间的密切联系。如此所营造出的往往是梦幻般的效果，如惠勒所说，在他的装置面前，“如果你步入其中，将进入另一个世界（you'd be in another world）”³。

但奥尔则反其道而行之，不再刻意地让光成为主角，不再刻意地增加光的强度或感知的强度，而是不断将其弱化、缩减、还原到接近原点的状态。用一层包裹的纸完全隔开观者与环境之间的距离，初看起来像极了胎儿在母体中被包裹、被庇护的感觉。彼得·斯洛特戴克（Peter Sloterdijk）曾从“Bubble”的角度揭示自我诞生的原初体验，而巴什拉则更是以此来诗意描绘人与空间（作为最初的庇护所）的彼此归属。德勒兹则结合贝克特的所谓“实验电影”中的 image-affection 的概念深刻阐释道：“这不是别的，正是与一个更深的目的相关的手段。关键在于，回归先于人类及其文明发端的世界，在那里，运动处于普遍流变的形式之中，而遍在的光亦本无需刻意呈现⁴”换言之，要想真正回归光的原初的内在于性平面以及由此展现的宇宙的普遍流变，或许“本无需”将光作为一个明显的主题陈列在观者面前，而是可以更有效地通过还原的方式来进行。弱化人的通常的感知能力及其与环境之间的关联模式，将其还原到感觉初始萌发、身 - 物 - 境浑然未分的状态：“当观者丧失了对房间乃至身体之边界的明确感觉之时，一种不可言喻的空间融合体验就会发生。”⁵。如此实现的正是一种“极限的，或几近难以感知的经验”（a liminal, or barely perceptible experience）⁶。或

者说，一种生成 - 幽微的体验。通过此种体验，观者逐渐游移、“悬置”于物 / 身，可见 / 不可见，可感 / 不可感的含混、模糊的边缘域。这里，光虽然没有成为“刻意呈现”的主导性氛围，但却以微观的方式更为“广袤”和“完整”地渗透于我们的身体及体验之中。与那些刻意营造的光之幻境相比，如此还原出的光的氛围却显得无比的真实。

但如此实现的情感 - 情状不也同样近乎一种梦幻？即便不是惠勒所营造的那种大漠飞翔的幻觉，但也仍然近似一种冥想和催眠式的幻觉（奥尔本人亦修习禅宗）。不过，即便此种悬置的状态显然体现出冥想体验的静 - 止（stillness）之体验，但其中更为重要的正是柏格森和德勒兹之 affection 理论中反复强调过的酝酿着的、躁动不安的微小的强度运动（mouvements intensifs）。静止之冥想亦可以伴随有微小的颤动，如一泓宁静池水上泛起的阵阵涟漪，但它最终意在揭示静之本体（涟漪之动衬托出、或最终复归于水面之静）。但 affection 的生成 - 幽微则显然不同，它更体现出那种趋向于（vers...）行动和转化的蕴生强度。当然，affection 的强度亦不能仅仅从表象上来简单理解。并非越剧烈的焦虑和紧张就越能体现出悬置状态中的那种时间性强度。

这里就涉及到柏格森绵延理论的最核心之处：不同绵延之间的真正交织。这尤其涉及到《物质与记忆》中最为奥妙的一个例子¹。这里他首先明确意识到了之前论证中体现出的物质 - 空间和意识 - 时间之间



Eric Orr, *Zero Mass*, 1972-1973, Seamless paper, plywood panels and peeled light fixtures, dimensions variable; as installed at Galleria Salvatore Ala, Milan, 144 × 480 × 138 cm, Installation view at Galleria Salvatore Ala, February 3, 1975; Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Panza Collection, CA, 1991.

图4 埃里克·奥尔，*Zero Mass*

的二元对立的倾向：“这样就出现了两个不同的世界，它们无法相互沟通”²。而为了克服此种缺陷，最简单直接的做法无非是将绵延带入运动，同时将运动引入意识。或更准确说，必须要澄清意识 - 知觉和物质 - 运动之间可能的相互关联乃至交织之“结点”到底在何处：“这个过程和我们自身意识的连续性必定存在某些相似之处。”³比如，颜色从微观物质状态上来说无非是光的微小振动，但它呈现在意识中却是明确的颜色属性。这里数量 / 质量，运动 / 性质之间存在着鲜明差异。但试想“如果我们能够拉长这个绵延，换句话说，就是以较慢的节奏生活在这个绵延中（“la vivre dans un rythme plus lent”），那么，当节奏延缓下来之后，难道我们不会看到这些颜色渐渐淡化，并延伸为一些连续的印象吗？”⁴在这里，柏格森的主旨当然是为了证明“我

1 *Cinéma I*, p.126.
2 *Phenomenal*, p.46-47.
3 *Phenomenal*, p.31.
4 *Cinéma I*, p.100.
5 *Phenomenal*, p.45.
6 *Phenomenal*, p.45.

1 柏格森：《物质与记忆》第四章第四节，第230页。
2 柏格森：《物质与记忆》，第229页。
3 柏格森：《物质与记忆》，第230页。
4 柏格森：《物质与记忆》，第230页。

们瞬间知觉的这种混合型特点”¹，即总已经是运动和性质的混合。但更为根本地是为了给出他克服二元论困境的一个真正可行的答案：“感觉实际上是什么呢？它是在一个接受亿万次振动的平面上进行的收缩过程。质量由此产生，质量只是凝缩了的数量。因此，凝缩（或紧缩）的概念给我们提供了超越同质数量 - 异质质量的二元性的方法，并且使我们在一种连续的运动中从一个过渡到另一个。”² 不过，向着广袤记忆领域的收缩运动我们可以真切理解，这亦已经是《物质与记忆》中的核心主题；但向着物质运动的膨胀 - 释放的运动却仍然是极难实现的体验。柏格森在这里所设想的亦不过只是一个构想精妙的思想实验而已。对于始终处于短暂的时间窗口中的个体生命来说，延迟、放缓似乎始终是最可珍惜而奢侈的时间体验。我们总希望在短暂的生命中体验更多、更丰富、更有深度，但与之相对，放缓绵延节奏，由此真正汇入到身 - 物境交融的永恒运动之中，不更是一个值得探寻的生命体验？这似乎也正是奥尔的作品真正意味。当德勒兹将面孔（visage）视作典型的 image-affection 之时，观者在奥尔的光之“bubble”中体验到的却是几乎无一物的幽暗混沌，要经历漫长的时间等待形状和面容的清晰浮现。在这段悬置行动的“拉长”的间隔之中，仍然有强度在酝酿，它即便没有明显的起伏及形态的变化，但却因为无限切近物质 - 光的本原平面而展现出更为“广袤”和“完整”的强度样态。这是无限弥散在宇宙之中，逐渐在最为幽微之处与光的微粒凝结在一起的强度。这是物质的运动欲望（光）

和意识的生命欲望之间的最终纽结：慢速冥想。

3. 悬浮，透明，飞翔：空气与遐想

与奥尔的身 - 物融汇的慢速冥想不同，布鲁斯·瑙曼的作品更为突显出 image-affections 的另一个重要方面，即对“身体内部”的把握，以及由此所产生的剧烈的情感氛围。柏格森在引入情感这个概念之时，尤其首先提到了“痛苦”的情感体验：“任何痛苦都存在于努力之中，这种努力注定是徒劳无功的。任何痛苦都是一种局部的努力，其无效性的原因正存在于它的局部性”³。正因为就整体而言，有机体本身并没有做出相应的行动，因而尚停滞于选择和延迟的间隙之中（surface réfléchissante），吸收的振动、能量淤积于内部的局部的微观运动，由此产生一种挫折性痛苦感受。然而，无论这番论述带有多少实证性的依据，它至少敏锐揭示出，在情感酝酿的间隙必然会产生一种身体内部的紧张状态。这与奥尔作品中的那种释然的宁谧氛围是截然不同的。

瑙曼最震撼的作品 *Green Light Corridor* 将此种紧张感推向了戏剧性的顶点（用德勒兹的形容：“paroxysme”⁴）。观者（更准确说是体验 - 行动者）被迫从狭窄的、仅容侧身而行的“走廊”中通过。如此极端的设置正是为了“周身体验到与墙壁之间的物理接触”⁵，即通过尽可能压缩身体与外部空间之间的距离（及极大限制自由行动的可能）来



图 5 布鲁斯·瑙曼, *Green Light Corridor*

迫使人们体验到身体的边界，及其固有的内在空间（inherent spatiality）。这与正常情形下（可自由活动的）身体与空间的关系是极为不同，但确实极为接近柏格森所强调的情感的本原机制，即身体与其作用对象的直接同一：“假设对象与身体之间的距离减为零，这就意味着被知觉的对象与我们的身体合为一体，也就是说我们的身体就是被知觉到的对象。”¹

然而，如此局限或极限的空间格局仅仅是瑙曼作品的起点。在走廊的顶部，荧光灯还投下绿色的光线，将整个空间和身体笼罩在一种极不自然的强烈的光线氛围之中。当然，这亦是一种刻意营造出的光的幻觉：开始的绿光慢慢变成浓烈的白色，然后，在离开走廊的瞬间，又在白色的围墙的背景之上呈现

出粉色的余像（afterimage），最终，当体验者面向窗外一望无际的蓝色海洋的时候，眼前又会呈现出紫色的色调。整部作品中都充满着戏剧性张力：从极狭小空间（紧紧包裹着身体的边界）直至无限广阔的空间（海洋、天空），伴随着这个由紧缩到膨胀的剧烈运动，则恰好是缤纷颜色的更迭、交错、融汇的演变。再配上背景声音，果然是一部生动的实验电影。只不过，观者在这里亦转化为真实的演员。看似瑙曼此作的强烈的戏剧性和在场感与奥尔的宁静冥想的缓慢步调形成鲜明反差，但二者实在是异曲同工地展示出贯穿物质 - 意识之绵延的胀缩运动：奥尔的作品从环境体验开始，极为缓慢地向着身体汇聚，并最终导向清晰的自我意识（在黑夜中一张面孔的逐渐浮现）；而瑙曼的作品则正相反，从极为强烈的自我 - 身体在场的焦虑感出发 [如果是幽闭症患者（claustrophobia）则显然更为明显²]，通过空间维度的急剧变化（与奥尔作品中看似凝滞的空间形成对比），来最终体验身 - 境的最大交融。从膨胀到紧缩，再从紧缩到膨胀，虽然尚未涉及到意识和记忆的更高维度，而仅仅是停留于感觉 - 情感的初始层次，但我们已经能够充分体验到作为物 - 我边界的身体自身的无限可塑性。玛西亚·塔克（Marcia Tucker）将瑙曼作品中的体验形容为自我的“异化”（alienation³），这虽然颇为近似贝克特实验电影终结处的那种看到镜中自我的死亡体验⁴，但似乎尚未深刻揭示瑙曼（以及绝大部分光艺术家）的真正创作宗旨。实际上，这里并没有多少自我之“异化”体验，而只有身

1 柏格森：《物质与记忆》，第 231 页。
2 《康德与柏格森解读》，第 163 页。
3 柏格森：《物质与记忆》，第 47 页。
4 *Cinéma I*, p.125.
5 *Phenomenal*, p. 52.

1 柏格森：《物质与记忆》，第 48 页。
2 *Phenomenal*, p. 52.
3 *Phenomenal*, p. 52.
4 *Cinéma I*, p.99.

体之变化 (alteration), 变异 (variation), 变形 (transformation)。这更接近庄周梦蝶中的那种“身与物化”的轻灵境界, 而基本无涉于存在主义式的焦虑情结。

这或许也正是很多论者对光艺术的意义持贬抑立场的根本原因。说到底, 它似乎总是一种轻飘飘的东西, 其中始终缺乏一种沉重, 一种力度。光虽然不可等同于虚无, 但其存在又显然缺乏一般的世间实在者的那种鲜明的“稳固性” (solidity)。它似乎总是介于虚与实之间的一种存在状态。正如詹姆斯·特瑞尔 (James Turrell) 可以通过强投影的光营造出固体般的实在感, 但同样亦可以通过幻化的光极为明显地削弱固体本身的实在感。无论怎样, 通过光这一神奇而神秘的媒介, “虚与实在视觉上相互转换” (Void and solid are inverted optically)¹。亦正如一位评论者在描述他对 1970 年泰特 (Tate) 美术馆的光艺术家三人 [拉里·贝尔 (Larry Bell)、欧文和惠勒] 群展的观感时所指出的, “光变为一种新的物质; 种种新的物质被融于光之中; 一个气状的中间世界 (a vaporous middle-world) 呈现于全黑 (Bell) 与全白 (Wheeler) 之间”²。

但诚如我们前文所述, 光并非是另一种独立的物质形态, 而正是宇宙的普遍流变的基本平面。而在虚与实之间探寻变异的维度, 亦可以说是 20 世纪后半期艺术家们的一种典型诉求。伊夫·克莱因 (Yves Klein) 对空气和“非物质性”的探索, 勒·柯布西

埃 (Le Corbusier) 对 “ineffable space” 概念的实践, 乃至建筑中对 “Transparency” 的执迷畅想 [柯林·罗 (Colin Rowe)], 音乐中的 Ambient Music (环境音乐) 潮流, 甚至可以最早回溯至本雅明 (Walter Benjamin) 的 Aura 概念——所有这些都指向着我们这个时代的最为鲜明的存在体验。当维利里奥诅咒着 “物质性的消灭”³, 并哀叹 “大地” 逐渐在 21 世纪艺术中的彻底消亡之时⁴, 我们却恰恰要赞颂一个空气、光和非物质性的空间时代 (aerial age⁵) 的最终到来。当 “Air” 成为世纪之交的艺术感知的核心语汇 (Sensorium, MIT, 2006; Air, MIT, 2010), 当环绕地球的大气成为新时代最敏感的政治难题 (斯洛特戴克的《资本的内部》以及 Spheres 系列), 我们是否也应该回归中国文化的语境之中, 去探寻那悠远灵动的关于 “气” 的遐想? 对于一个太过执迷于土地、血脉、根系的民族来说, 气这个介于虚 / 实、物质 / 精神之间的深奥思想 - 意象 (pensée-image) 是否仍足以唤醒我们内心深处的那仍然搏动的灵感之弦?

还认识我吗? 空气, 你, 仍充满了曾属于我的所在?

——里尔克⁶

03

电影与物 ——是否存在一种以物为 导向的电影理论

杨北辰

毕业于巴黎第十大学电影理论专业, 现博士就读于北京电影学院电影历史与理论专业, 并供职于 Artforum 艺术论坛中文网。

1 Phenomenal, p. 40.

2 Phenomenal, p. 38.

3 [法] 保罗·维利里奥: 《无边的艺术》, 张新木, 李露露译, 南京大学出版社, 2014 年, 第 38 页。

4 [法] 保罗·维利里奥: 《无边的艺术》, 第 59 页。

5 Peter Adey, *Aerial Life: Spaces, Mobilities, Affects*, Wiley-Blackwell, 2010.

6 转引自巴什拉: 《梦想的诗学》, 刘自强译, 北京: 三联书店, 1996 年, 第 228 页。

我今天讲的题目其实是我近期一直在思考的一个话题，但只能说还准备的不够成熟与充分。“以物为导向的本体论、哲学和美学”（Object Oriented Ontology & Philosophy & Aesthetic）在世界范围内业已成为一场重要的思潮——所谓的“思辨转向”（speculative turn），或者思辨实在论（speculative realism）的具体表现，从法国开始，在北美得到极大的发展，诸多学派和哲学家于其中展露头角，而且在更广大的范围也有如布鲁诺·拉图尔（Bruno Latour）、阿兰·巴迪欧（Alain Badiou），斯拉沃热·齐泽克（Slavoj Žižek）这样的前辈哲学家进行着呼应与对话。而且尤为重要的是，在当代艺术领域，这个思潮非常切合了当下的策展形式与理念的需求，从2012年的卡塞尔文献展所强调的“创伤性的物”，到去年威尼斯双年展的“百科宫殿”，再到策展人安瑟姆·弗兰克（Anselm Franke）策划的展览“万物有灵”与“The whole earth: California and the Disappearance of the Outside”，我们都可以发现这个思潮强力介入的痕迹。今年即将举办的新一届台北双年展，我们又在策展人尼古拉·布里奥（Nicolas Bourriaud）的方案“剧烈加速度”中也可以直接看到与这种思潮进行“较量”的倾向。所以，我觉得作为在华语当代艺术世界的工作者，势必要对其进行回应，而且我想已经有很多人在开始做这方面的工作了。当然，所谓“OOO”（Object Oriented Ontology的简称）目前还处在一个不断讨论与发展的阶段，很难进行一个详尽的介绍。而且今天我所要阐述的主题其实被收束得十分有限：仅仅在电影内部去探讨物的问题。电影与物的关系在电影理论的发展过程中不断提及，只不过目前来看对这个问题的思考要么已经过于古早，要么就是新的论题还没有彻底开发出来，所以我今天的论述一方面是对电影理论中关于物的既有探讨的一个梳理，

同时也希望能从中开启一些新的讨论可能，引出一条新的线索，我觉得这会对于开展新的关于电影的工作，比如说关于电影的策展问题，提供一些帮助。

电影是一种物（thing）吗？抑或者，什么是无人的电影（nonhuman cinema）？

前一段时间在上海新时线艺术中心举办的邵志飞（Jeffery Shaw）名为“未来电影”的讲座中，他在开场讲了一段话：“曾经，我是创造‘物’的（making things）艺术家，比如雕塑、绘画，但后来我决定不再创造‘物’了，我转而开始为公众创造一种充满机遇的情势（situation of opportunity）。”他甚至幻灯图片上大大的打出了“no thing”的字样，很清楚的是，在这个讲座里，这个情势是指他后来的电影创作，无论此处的“未来电影”意味着多少技术成分以及物质建构作为其基础，它依然被当做了“物”的对立物。这是一段很有趣的表达，艺术家将自身从传统的艺术媒介向所谓的新媒体，尤其是电影装置的转向，定义为一种从物向“非物”的情势的转向。这里似乎在暗示，我们可以称为“物”的一定是实体的、有形的、空间性的，而时间性的、非物质性的、互动的影像，无论是电影，还是其他媒体图像，都无法被称为“物”，而更多的是一种情势：处于潜在与可能性状态下，是可分享的、等待主体激活的事件。

然而，我们可以将邵志飞的这种貌似“当代”的评论还原为某种“现象学”气质十足的论断：他试图将对于电影的认识建立在对“物”的确定形态的反对上，而且区别了创造（make）过程的不同含义：对物的创造与对情势的创造。这就如同将塞尚印象派阶段之前的作品称为“物”，而将他成为印象派

一员之后的作品称为“绘画”一样：邵志飞在这里似乎在对某种艺术的真实状况进行自己的描述，而且带有某种伦理上评判。这里存在的现象学思想机器似乎是：电影不同于其他作为“物”的艺术的地方在于，她是一种多义与开放的过程，期待观者的介入与互动，进而成为某种带有主体化进程色彩的美学创造——而这些绝不是“物”可以来实现的。他所理解的这种进程，其实就如巴赞在电影的长镜头与景深中看到的一样，意即电影可以提供一种使现实与主体间距离迫近的视觉方案，而巴赞的摄影影像的本体论也意在使如邵志飞所强调的“公众”，得以参与到对“现实”，或者说“情势”的新感知的美学历练中。

不过这种对电影的“非物”的理解似乎太粗陋了，也太“行话”了——潜台词太像在说：我不想做“卖”的艺术，我要做“不卖”的艺术，或者说我要做让人难以专享的艺术，要让艺术成为多数人的福利。这里的“物”不得不让我们回想起马克思在《1844年经济学哲学手稿》中申明的物我的关系：“物的存在对于我们而言，就意味着我们直接占有它，比如吃它，喝它，穿它……所有的物理与智力的意义都被一种对这些意义的间离（estrangement）所取代了：拥有（having）。”将这句话和邵志飞的表述联系起来，我们便可以发现：那些非物艺术带来伦理上的优越感，就在于我们浸淫已久的批判理论给予的提示：在探讨关于物的物性（thingness of thing）时，我们一定要记得：我们，主体们，同物的关系已经被结构性的、无可挽回的彻底异化与间离了，必须记住这一点！这其实已经是批判理论的后遗症，我们原本与物之间，或者朝向物的丰富、多样的关系都似乎被资本自动循环与可交换性所取代了：物总是被当做商品，当做物化（reification）

问题的具体表现而提出。再比如另一种情况，在弗洛伊德那里，物总是用来充当意义的可见部分，或者作为人的某些生理特征的延伸而把握——比如一切柱状物都成为男性生殖器的替代品，抑或希区柯克电影中琳琅满目的具有性暗示的物品。这些都是一个我们需要警惕的倾向，强调主体的能动与物的惰性，或者物只能在主体化的疆域内成立，物无法外在于主体思维，按照以物为导向的哲学的观点，这些对物来说都很不公平。

我们再回到前面提到的巴赞：巴赞的现象学式电影本体论真的在强调“非物质性”吗？或者说，电影在巴赞那里真的那么主体性吗？即使对于巴赞这样一个崇尚“现实主义”及其背后激进政治意涵的人来说，电影也不仅仅意味着主体化的过程，面对无法悬置的“我思”问题，巴赞其实提出的是一种更加柏格森式的思路：“电影叙事作为一个统一体并不是一个个的章节和事件，不是戏剧的动作，也不是人物的性格，而是生命各个具体瞬间的延续性，其中的任何一个瞬间都不能认为比另外一个更重要：它们这种本体论上的平等性从根本上摧毁了戏剧性的范畴……人自身只是其他物中的一个而已，任何特殊的重要地位都不应当被先验地给予他。”电影首先便是物自身的造物：摄影机的自动运转保证了其无人称的中立属性，人无法介入这种电影对世界的自动生成；而这个世界对于主体的接纳与对其他客体的接纳别无二致，或者说，主体在电影中与其他的生命/非生命的客体存在着紧密的交织，如光、影、自然，等等，但电影却并不以建立主体化意识的视野与叙事（récit）为优先考量。如果电影是一种情势，她不仅仅针对主体公众的开放，并不仅仅存在于主体的目光中，或者在反对物的立场上对物进行的筛选——遮蔽或者“开光”——她首先便是

世界 - 宇宙本身，是取消主客体二分的场景，这便是巴赞所言及的“完整电影神话”。这其实已经和德勒兹很接近了。

德勒兹说过，现象学的意向性如同手电筒，客体需要它的照亮才能进入意识的程序，而对于柏格森而言，客体自身就是发光的——光来自其内部，所以电影才是所有光 - 客体的集合，是世界自身作为影像的运动方式。这是一种全然开放的场景，让人不得不联想起早期先锋派们充满激情与生命力的电影想象：爱泼斯坦在高速运动的火车车窗中望出去，都可以感受到“世界获得了一种全新的电影的生气”，就如同他在日后所强调的世界作为流动的景框。而“上镜头性”（la photogénie）让银幕没有一寸的停歇，让其处于各种物微观的戏剧与舞蹈中；它同时也是一种物的“炼金术”，让寻常物焕发出一种异常的光泽，让静止的运动起来，让远的变近，让大的变小，让消失的复现，让显现的消弭。特写，淡出淡入，快镜头，慢镜头，电影通过这些现代主义式的变速与变形，按照爱泼斯坦的说法，已经成为了一种分析性的观点，甚至一种“哲学”：当海浪以八分之一的速度慢放时，水便不再是水，它所呈现出的那种更加粘稠的状态，犹如一种新物质的诞生，而且观众还能目睹这种新物质诞生的那个瞬间，在一种催眠状态中见证其中的粒子与波的运动——当然，人自身也可以在电影中这样生成。在“机械眼”（l'œil mécanique）所面对的世界中，物的生成、显现与消亡进入某种随机性程式，一个新的世界在宏观与微观、物质与非物质、主体与客体的混杂中创生出来，而且是一个用肉眼——主体性之眼——无法捕捉到的世界，如同朗西埃所言，这个新世界“终结了欺骗性表象（apparence trompeuse）与实体性现实（réalité substantive）

的所有对抗”，而“思（les pensées）与物（les choses），内与外都被卷入到感性与理性无法分割的机体中”。

这很像爱森斯坦所观察的迪斯尼动画，他在迪斯尼动画中的火焰、阴影以及那些随意变形的事物中看到了某种“离子”（plasmatic）状态，而这种离子状态连接的是某种属于原始思想的非理性的泛灵论的残余。如同在动画中看到的各种非灵实体的生命迹象，它们成为人的精神世界与物的世界交流的方式：在动画中，物世界被赋予灵性，而这种灵性并不来自于当下的主体，而是一种更原始的生命思想；他们扭曲的线条与突变的身体，属于各种可以建构原发情感（pathos）的巫术、仪式与图腾。比如，海浪在这里不再处于加速或者减速的状态，不再在物理属性上，如质量与密度上发生变化，而是变成敲击着船舷的拳击手套。这种物的形变（métamorphose）不再依附于参数式的方案，或者机械眼的光学程式，而是依据某种更深层次的物与物，物与人之间在原始形体上的连接。更典型的例子自然是“人 - 动物”，对于爱森斯坦而言，小鹿斑比是一种极为典型的神魂倒置（ecstasy）：她同时是鹿与小孩，它既可以成为人，也可以成为鹿。在这里动物不再趋向于如海德格式所言的动物作为被剥夺与贫困的存在，这种明显的现代主义以人为一切尺度的论调 [“我们称之为现代的时期……是以人成为所有存在的中心和尺度为标志的。人是一般主体（subjectum），是所有存在的基础，换言之，用现代术语来讲，人是所有对象化（objectification）和再现（representation）的基础”]，而是动物开始“剥夺”人，甚至可以说这个动物的形象作为一种被压迫者的回归与反抗的形式出现：让我们直面主体内部那隐匿又不可化约的前人类与前历史的记

忆；而前人类其实就意味着一种“非人”。

这种情况在后来布列松的电影里获得了更极端的展示，成为叫巴特萨（Balthazar）的驴，就是具备我们无法辨识与理解的动物的眼睛与面孔，而不再具备主体的任何特征，比如说思想或者灵魂，而仅仅作为一头纯粹的驴，一个如同巴塔耶所言的“令我们惴惴不安的谜”。在电影中存在这样一个片段：镜头在巴塔萨与其他各种动物的特写中进行着交叉蒙太奇，老虎、北极熊、猩猩、大象，然而它们的动姿态以及目光的交接间完成的蒙太奇组合完全无法如库里肖夫实验般组织起我们可以识别的意义，我们只能认为它们在用一种纯粹的动物性作为交流的基础。蒙太奇与摄影机的取景，似乎在用一种机械之眼、一种纯粹视域为我们呈现一个非人的动物的世界，或者说，动物通过电影从他的世界中打量我们。那是一个无人的世界，或者可以认为人与其他物一样环绕在动物周围，就像克拉考尔所说的演员，作为“物中的物”（thing among things），这不是德勒兹 - 卡夫卡式的生成动物，亦不是去人类中心，而是真正的不相关性（non-relational），是对主体性问题的彻底平行与搁置。我们在电影中看到的不是作为人类资产的物，而是一种新的伙伴，或者来自不同世界的异形（alien），就像唐娜·哈拉维（Donna Haraway）把狗比作自己的政治伙伴并向它学习一样，不相关性的发生才能建立起彼此间新的联系。

也许我们可以说，以上的这些现象都是电影“物化”世界能力的体现。然而电影诞生之初所提供的异常新鲜以及富有活力的物化视域，随着观者对于银幕 - 世界的熟悉，对于电影影像的识别程度的不同进步而逐渐萎缩，我们再难以像先锋派电影人

那样以质朴与好奇的眼睛透过电影打量这个世界，也难以完成本雅明所说的“视觉无意识”（optical unconscious）那种对于日常世界无形、微观构成的关照。另一方面，由于技术的发展，各种电影技巧以及叙事策略的发明，电影逐渐演变为某种可以让观者沉浸其中，受其影响的主体化的景观操作，这使得电影虽然一面不断扩大自己的物质领地，一面又遏制了对电影中的物产生思辨的意识，或者以物作为电影本体的某种可能。

那么对于当下，新的数字电影与新媒体的时代，电影与物的关系应该是怎样的？新的唯物主义起源于资本主义世界提供的关系的无限性，以及这种关系带来的物化、压抑以及剥削的无限化，然而其不再将解决的方案诉诸对于这种关系的批判，而是试图确立某种非关系或者非辩证的姿态，以求建立一个物的世界，对抗人造世界的各种新自由主义灾难。诚如拉图尔所言，对这种新的生命 - 元政治的实现必须消除活体和非活体的界限，以促使新生命形态的出现，呼唤“一种对其他物种和媒介（agency）的关注。艺术、哲学、生态学、行动主义和政治由此再次交换它们的内容，重新定义政治参与的角色、目标、论坛和情感。”那么，电影作为这个人造世界最重要的景观机器，如何重新实现对自己的解放与作为新的物重新出现在这种政治格局中？

哲学家伊恩·博格斯特（Ian Bogost）的著作 *Alien Phenomenology, or What It's Like to Be a Thing*（2012）提到一句话：“作为一个芯片到底是怎样的？”这也就是在问，作为一个芯片如何以主体身份把握这个世界？芯片作为一种可以“思考”与“计算”的物，却从没有表达过它自身，其存在完全建立在它对于人的有用性之上，而它与其他物之间的

关系我们也无法察觉。所以，芯片能够把握世界的起点，便是首先要与人解除关系（disrelated from human-being）。电影也一样，必须作为带着自身所有记忆与历史，所有的物质性与精神性成为能够提供不相关图像（disrelated image）的主体。这种图像可以溯源回维尔托夫式的“电影眼”，又在库布里克的《2001 漫游太空》中那台超级电脑毫无人性的目光中，或者《灵动：鬼影实录》的监视镜头中复现。这种可以称为“策略性的拟人”（strategic anthropomorphism）的电影主体，正在由于数字技术的应用而骤然增多。数字不同于光学的地方在于，电影镜头实则与我们的人眼有着相同的成像原理，但数字技术则完全失去了与人眼间这种最基本的物理性联系：它是彻底非人的。

进而，电影中的非人可以从一个我们无法想象的时空出发入侵这个世界，或者在我们日常生活中突然苏醒，被赋予完全的生命，所有这些情况都能提供给我们无法想象的视角与经验。越来越多的非人事物进入到电影中，狼人、吸血鬼、变形金刚、外星人、机器人，甚至汽车、玩具，等等，我们在电影中简直在经历一种非人世界的扩张，他们不再依附于我们肉眼提供的可能性，反而寻求自身独立的美学可能性。

04

运动在前电影、 后计算机成像(CGI¹) 间蔓延

高重黎

一 视觉炼金术简史

西方自古以来的扩张、革命、战略总有启于视、听，止于视、听的征兆。首先，公元前“我听到了，我看到了，我征服了”，世纪后，可观测到天象的视觉机器敲碎了千年来的神权枷锁为理性、去蔽时代的降临带来了曙光，却也向世界展开空间、地理的占有蕴酿了条件，千禧年前夕针对时间、时间流的支配同样是借由视、听型工业时间客体涌向全球的意识流市场布署着。

其实有影像机器的群体一直君临天下于没有影像机器的群体，从1839年英国塔尔博特、法国达盖尔的摄影术问世起就筑起了这个象征界，它的有效期已经跨越现在直到未来。因此对我而言，影像机器就有如一种欲望（念）是关于缺失的在场，是指向文化的、历史的那经受有影像机器群体军经政支配的无意识与现实。视觉、视觉性、视觉艺术于我就等同西方、现代性的语境——视觉就是理性、权力与之对立的即是野蛮、落伍注定是要被统治的。时至今日，事过境未迁，反而仍束缚于一种悖论式的身份，此时我仿佛也因看得见、因获（祸）得福、因西方而现代，这种悖论现实的结构可以很清楚地在我进行视觉工作时感受到，那就是生产工具与生产资料的矛盾。

这悖论亦可以在我们每个“智能型”手机的使用者隐约看到，其实这影音功能强大、了得的产品就是整个影像机器沿革史、视觉炼金术的缩影，稍早先

经代工生产后仿造再生产让更多人拥有，因而诸众意识流有愈加的完备于这个悖论的现代性（存在）倾向。

二 生产工具、生产资料与群体

以动画艺术为例，若能观察生产资料和生产工具的统一、矛盾与否是很重要的。因为这样能看清自身文化群体在世之中是什么“礼物”，即自身的影像现实。

生产工具，是指只能借由外感知去操作的材料、设备，而资本、劳动力、技术密集的程度也是生产的工具，发行、接受的条件（如院线、设备、法规、影展、器材、通路等）可以横向转移以资金取得的均属工具范畴。

生产资料，是指包括原理、技法、沿革、经典文本、理论、批评、教育、文化、习惯等只能在群体内部做垂直转移、继承的均属资料方面。个体或某群体的工具、资料统一，那么其资料既可以是工具，工具亦可转换成资料，因而就能不断扩大再生产循环。倘若是生产工具与资料矛盾不能统一，那么该个人或群体就只能以工具或资料的角色成为其他个人或群体的一个部分。由于我是从属于后者群体，长期以来我都以个人方式面对这个矛盾，这个影像现实。

界定的群体，有律法的群体—国族；法律的群体—国家，这都是西方、城市资产阶级的现代产物与之

对应的是部落、氏族、封建的群体。律法国族、法律国家建立的前提是生产方式的改变，即满足人之欲望的形式改变，在这改变的同时，新的欲望主体也登上历史舞台：新的生产方式包括跨越了地理疆界的生产资料再加上非地域性、非自然的生产工具带来了新的压迫关系，使财富增多的现实集中于新的欲望空间——城市。

新的欲望主体与空间为了自身利益不受质疑，因而个别想象着各自的共同体如法兰西、德意志、大不列颠、大和等在此幽灵体再制造出法律体制的国家——法国、英国、美国、德国、日本等，将资产阶级民主专政、代议政治民主之阶级欲望诉诸于文字的再现——立宪建国。这些宪法国家成为殖民主义、帝国主义的暴力机器，这建筑在想象、法律的共同体成为向外合法扩张的依据（包括台湾关系法）。

台湾20世纪70年代的“乡土回归”到90年代的“本土论述”，以及前阵子“反黑箱服贸”其实是两个不同面向的文化、经济却都本质一样的起因于或涉及生产资料与生产工具矛盾与否的问题。其实这正反映了精神或物质的共同体是非观也不是论述、成文法律、条约、协议所能想象的，重要的是日常现实（若是外部、敌我矛盾就另当别论）。

三 模仿、手眼协作、符号中的老灵魂

动画，可谓是人借手为工具以响应人有死亡意识之

自我保存技术，并实践于文化的思想生产发展长河中最为年轻、应用层面最广且是产值最看俏的。于今这个使得运动能在文本中获得自动性的技术更在浩瀚的艺术当代星丛中如虫洞般的可连接着言说、书写、图像、表演、乐声、雕塑等以模仿、手眼协作、符号为思想、情感之生产工具与资料的传统文艺工作队伍又能运动着老青少们。在这认识纲领中，Animation除了有“使活泼”、“能生气”的意思之外，动画艺术更要为判断现实具备条件，以应对此刻诸多意识流急剧被总和于以全球为范围的同质化工业时间客体的趋势。

模仿、手眼协作、符号这三种再现系统就是资料与工具统一的结果，这些系统在众多群体漫长之循序渐进的自我形塑过程中扮演至关重要的角色。然而，就在摄影术这个以工具为中介的技术再现登场后，很多群体的传统再现生产资料与工具都伴随着当地物资、财富、人力被整合于西方利益中心考虑的生产关系矛盾中瓦解了，就如马克思所言的“一切坚固的东西都烟消云散了”。

传统模仿的再现、手眼协作的再现、符号的再现和现代的机械复制的技术中介再现都是各自以不同的理解来对形似追求的结果，为了就是要符合肉眼之所见的真实。运动，作为真实的一个维度在没有电影之前，运动的维度就能够被各群体以外在于视角、形似而将其再现于诸多材料、媒介。例如在中国古代的表意字的造形上、兵马俑的列阵遗址中、图画的设景里、百工的秘籍图示与图解等丰富、杂多的

对运动关注之文图。这些例证无非都是发生在求知与思考、资料与工具中的事件中。反倒是电影发明后在实摄影像中的运动却被视角、形似内化，时常成为被动又不存在的元素，而老灵魂一直能将运动作为可外在于形似、视角的存在，这点与动画无论于设想、于画时、于摄制时都有预测运动的意识、在意的彰显着运动，这即是类动画不断开拓运动影像之潜能之主动性及诸老灵魂的普遍性。

四 前电影、类动画 PK 早期电影、类动画电影

我的电影文本中常有 8 毫米、幻灯片、动画等规格与技术，它们总以活动、静照，实摄影像、手绘图像甚至现成物判。延续此前提：于展出时则才开方形势及观众可化整为零的流动于以明室、放映机噪音、造型性等物质状态为特征的装置环境这款时间流 - 影像机器影像就能与以其为对象意识流共处在现实性与现实既平行又裂解的统一中：分别达成不同于主流、惯性的影像阅读默契与关系。

我的电影会给人一开始以为是早期电影或动画电影的混合指涉，并联想是对怀旧式的、手工的、物质性的回归，甚至有民族主义色彩的，不然就是反工业、反主流、反艺术的，其实绝不是这样的。主流的角色、故事动画等动画类电影一如主流的叙事电影在满足市场、投资或满足向死存在的自我保存欲，并成就一个生产资料与生产关系统一的梦工厂产业，确实是值得去实践的。然而影像、视觉性与我群体的确是一个缺失和欲望，这是不能经由满足来完成

的。借用据称是德勒兹肯定、主张尼采的欲望观来阐明“尼采的欲望观可将之理解为馈赠的道德，它是一种权力、意志的意味，但绝不是攫取、支配，不是被动、怨恨、自责、反生命、虚无的‘奴隶道德’”。经由上述概要就是承诺其中的任务与使命，它绝不可能经由满足来完成。

五 常用概念与说明

1 图像，是经由手、眼紧密协调于平面媒材上，通过肉眼给人一种摹本意味。

2 技术图像，是手、眼关系更紧密或手眼可脱勾经由某种构造为中介所产生的视觉物象，当肉眼以该物象为对象时，会夹杂着可视却不可识的。这是涉及光学、生理（外感知）、意识（内感知）等范畴，同时该物象并不发生于该物之中也不在感官中，那么在哪儿呢？就在以该物为对象意识中。

3 经由手眼协作可在平面媒材中达成的真实性（幻觉）的项目

真实性的类型	真实性的媒材	平台界面
a. 形似	图像、影像、CGI	从各式平面材质照片、印刷品、电影胶片、电视、网络、美术馆、活动图像、活动影像、CGI、游戏机、体感虚拟实境、手机等被科技流、钱流紧盯着
b. 运动	图像、影像、CGI	活动图像、活动影像、CGI

c. 3D 感 图像、影像、CGI

活动图像、活动影像、CGI

这三种真实性都是建立在对差异的操作（重组）中
a 形似，该摹本与其欲再现两者间的相似性以及这两者确实有差异，被认出就是形似。

b 运动，前、后相继的相似，在运动中此相继于前后间的差异因而被认出，就是运动。

C 3d 感，左、右以平行关系并置于装置中的相似，若其之间的差异被认出这就是 3d 感。

（此彼差异是形似、前后差异是运动、左右等差异是 3d 感）

4 图像、影像、CGI 的自体

a 形似，是西方图像史的核心价值，每个历史时期都伴随着新的方法论，例如透视法、解剖学、暗箱描绘等来统一其内部资料与工具，最终发明了摄影、电影、录像、CGI。

而所谓抽象其实也是这个统一体的派生，从而使图像与视感知关系多变且成为哲学、判断力也就是思的范畴新宠。

b 复制，是影像技术的自体初性，以量变使质变，存在、曾经存在（真实、过往）则是影像的次性。

C 非线性、共时性是 CGI 的自体，前者发生在软件程序后期作业中，后者发生在接受中，两者相乘既是速度，速度促成质变为事件流（但与发生在传统文、图平台中知与思的事件绝然不同）。

香港论坛

时间：2014年8月28日下午14:00-17:00
地点：香港城市大学邵逸夫创意媒体中心地下 M1052 室放映院
主办：深圳华侨城创意文化园
协办：香港城市大学创意媒体学院
论坛主持：董冰峰，策展人

主题发言：

郑波，香港城市大学创意媒体学院助理教授
讲题：动画与新公共

黄建宏，台北艺术大学艺术跨域研究所副教授
讲题：“动”画：仿生还是赋灵

邵志飞，香港城市大学创意媒体学院院长兼媒体艺术讲座教授
讲题：动画是媒体艺术的一种混合资源

冯梦波，参展艺术家
讲题：数字—电子—模拟：冯梦波的反向工程

05

“动”画： 仿生与赋灵之外

黄建宏

现任职台北艺术大学艺术跨域研究所副教授。从事关于影像与策展的研究，同时也书写电影、当代艺术与表演艺术的评论，以及翻译法国当代理论，如德勒兹、鲍德里亚与朗西埃等人著作。

著有《COQ》（2009）、《一种独立论述》（2010）、《EMU》（2011）、《蒙太奇的微笑》（2013），与董冰峰、朱朱、杜庆春合编《从电影看》译文论集、后藤繁雄合编《浑变》。

2007年开始策展，国美馆在线展览“Ex-ception”、2009年“S-HOMO”、2009年9月展出的“后地方：post.o”、2010年与华侨城当代艺术中心合作策展“从电影看”，以及2011年的“浑变”交流展、视盟艺博会“日光浴”特展。并于2012年规划“美丽世界：幸存之舞”与“心动”特展、2013年“台湾分裂2.0”、“NG的罗曼史”、2014年“运动之后：穆勒咖啡之夜”。

任何媒材，无论是模拟还是数字，都必须由导演来予以活化。（……）芭哈丝说过她拍电影是为了努力让电影不会结束，戈达尔（Jean-Luc Godard）回应说假如我真的完成一部电影，就表示它已经被拆解了。（……）数字化就是将影像（数据）再物质化的过程。

——哈伦·法罗基，2010

<http://www.cine-fils.com/interviews/harun-farocki.html>

摘要：

动画满足着一种想象，赋予生命形象与想象生命，反过来说，某种赋予材料新生命的想象，在图像与影像上找到延展的可能性。事实上，这个生命图像与影像的发展，首先并非在其哲学意涵上有任何具体呈现，而是着力在传递叙事性信息的功能上，换言之，媒体。动画的生命想象首先发生在媒体功能上，其生命想象着落在内容，而无法在起始之初面对技术与本质意涵之间的关系。

而在 20 世纪五六十年代甚至更早，这个对生命的想象，以及操作这想象的大多技术，就已经进入工业化的生产流程。更直接并大量地将平面图像的感官效果注入叙事性信息。这并非单纯地作为一种赋予生命的延伸，而是利用观者的感受性来补充已然物化且逐渐失去生命光泽的生命材料。因此，“动态”保证的似乎仅止于生命形象或仿生的再现，而不是“赋灵”。也就与万物有灵企图动员万物（他者）以解决疑惑并想象未知的力量之间，存在着某种根本的差异。明显地，赋予生命（动态）形象与想象灵魂（叙事）是截然不同的创造经验。

动画除了用绘图讲故事、抒情与论述之外，在其综合的操作之下，应该还存在一种必要性的动力，一种出自动态绘图特有的“能动性”。然而，无论在产业的

专业范畴或是艺术的表现领域中，这件事情总是被推迟并停留在一种诗意的状态。所谓的诗意状态，意味的就是要不诉诸纯粹感性的状态，要不就是将过多的感性加诸于某观念或事情之上，换言之，以“感性”和它所完成的美学形式作为最终的结语和表达。

这篇文章便试图触碰这个问题，它对于创作是否有推助之力，并无法有任何立即性的定论，而比较是专注于开展出实验场域。而这项对于“动画”的思索，也就会分别触及各种“动”的可能，以及各种“画”之间的关系；换言之，如何动以及如何静都涵盖在这“动”的思考中，因此，它在必然涉及物理的同时，也会是政治、经济与文化的，当然，“画”除了影像的指涉之外，也必然涉及媒体所牵引的社会关系与生产关系。所以，我们会说动画（animation）就是经由绘图以及对图像的操作，对于“动态”进行各式各样意义上与知觉上的创作。

让我们从法罗基的《严肃游戏》来陈述我们对于动画的切入方式。他在这部作品中采用一贯分割画面的手法，我们清晰地看到这分割不是为了美感或叙事的需求，一边是模拟战场的计算机动画，而另一边则是人正在对这些动画进行操作与互动的影像；这两边之间的“间差”（或说“跨距”）并非传统蒙太奇中的冲突或悖论，而是同时发生质变并交相渗透的两个世界，法罗基的画面分割作品便是让这

种“交互质变”变得可见及可读，或许非常接近乔治·迪迪-于贝尔曼（Georges Didi-Huberman）企图界定的“试论”（*essai*）：一种让被论述者在书写中朝向质变的操作。也就是说，计算机动画在法罗基的观察中，模拟的“动”可以用来修正并矫正人的在动态与能动性，而其中绘图的不可或缺就是因为摄录影像自身的不可能性。

首先，计算机动画补充了摄录的不可能性，再则，计算机绘图的可修改与可存取提高了它作为数据库的可能性，还有就是这些补充通常指向更为积极的介入，使得人在互动中修改其自身的认知。其中呈现出一层是计算机动画的模拟影像（也就是一般译作“拟像”），是真实的准确模拟，另一层则是数据资料，提供予人互动或使用作为作为一种教育性游戏与治疗程序。法罗基所呈现的就是动画让我们从不可能性转向可修改性。这可修改性使得动画快速发展为一种媒体，同时也让我们意识到这可修改性几乎被资本的流动所独占而单一化。

法罗基的“动”不免让许多理论家都想到了维托夫的“完全蒙太奇”，如于贝尔曼讨论法罗基时特别引用了“蒙太奇即剪辑我所见者”，特别是《持摄影机的人》。但与《持摄影机的人》几乎同时在 1920 年代末问世，就是迪斯尼的米老鼠动画，当时的动画就像是图像音乐剧，甚至可以说是音乐的影像化（这部分几乎可以确定维托夫与艾森斯坦都关注到了）。维托夫企图通过完全蒙太奇所表达的真实世界的节奏，但迪斯尼企图的则是图像如何完成一种音乐化的世界，前者在其 1924 年的动画《苏维埃玩具》中任音乐作为描述事情的辅具，但到了 1929 年与 1934 年则将真实的“动”先验地想象成音乐（无论有声或无声），然而迪斯尼则将音乐的“动”直接替代世界的“动”；显然，法罗基似乎让影像

成为一种失去调性的世界，或说动画在其作品中的引用与再现，表达的是资料的“无调”与世界的“主调”之间的某种冲突，并且更彻底地在一种取消蒙太奇中创作者单一意志的方式中，驱动各种思维的动态，并将各种影像动态视为某种有待讨论的问题：简言之，法罗基让影像的“动态”成为问题。

德勒兹以一种全然动态的方式一边呈现出影像的特殊本体，一边则将影像视为对世界的评断与思考；于贝尔曼则提出一种与历史、社会、个人息息相关的影像人类学剧场，一种高度聚焦在历史事件的伦理学影像，而朗西埃则指陈影像即操作，影像于是成为人类各种行为与表现的必要媒介。但他们却几乎都不处理动画的问题，明显的是，动画一方面几乎不成为知识分子进行思考与发展论述的材料，另一方面动画却分别在亚洲与美国相当程度成为一种主流的大众文化（尽管还存在着某种社会制约与压抑），甚至在东北亚地区成为年轻世代思考与沟通的重要工具。我们又该如何理解这一精英和大众、艺术和文化的差距呢？无疑，经由一些基本的思考，以及几位重要创作者或影像工作者的作品，我想讨论动画已经不只是美学、消费文化与艺术的文本分析，同时也是更为复杂的哲学讨论与影像政治的关系。

动画作为一种生命世界的操作

“动画”中的“动”以 *anima* 作为字义的基础，也就是生命原则（灵魂）与赋予生命。这两个意涵从未清楚地分离，足以赋予生命的就是从生命中确认的原则，或说生命原则出现的时刻才是赋予生命的时刻。所以在 *anima* 中，生命本就是分歧的：有灵魂的生命与没有灵魂的生命，赋予的时刻与无法赋予的时刻。换句话说，*anima* 描述一种以赋予推进质变，或反过来说，以质变完成赋予的合法性。换

言之，如果能够借由动画扩大对于人与物、世界之间的关系性想象，我们可以说“动画”理应有极大机会让我们通过影像（无论是表现性或叙事性的影像），讨论赋予生命（或为生命赋形）的政治性表达。

电影的影像一方面进行表象的重复现身，一种幽灵影像的操作，另一方面总存在着未成重点或画框外的元素，意即环境性因素在电影中的特殊存在，使得电影影像成为讨论社会性与历史性现象的重要档案库；另一方面，文学或论述书写则在作者的主导性与自由意识下，一方面总能够更快速地穿梭在内在意识之中与不同意识之间，另一方面则是以各种维度构成世界的时光机器；而完成身体与图像间不断往返交互作用的绘画，则完成各种符号与感性间剧烈互动的自我剧场。如果以电影、书写与绘画作为三角参照架构，我们或许可以更清楚地看到，动画以其影像操作足以展示出什么样的影像意涵：自我赋予创世权的“生命世界”。

因此，我们可以说，如果针对动画的本体论操作而言，它总涉及一种生命权力（繁衍与地盘）；意即生命权力既表达自然地向外扩张（渗透与侵蚀），也表达着抵抗他者扩张的捍卫地盘。如扬·斯凡克梅耶（Jan Švankmajer）以材料的罗列、拼接和启动，而碰触到动画的核心面向，“物”的再生总是进行着与既存之物之间的某种辩证。如果说电影创造了鬼魂般的生命或再世生命，这种幽灵说的浪漫主义将忽略掉人被物所支配的现实；相较之下，动画就类似于僵尸，因为动画常是从无生物与无机出发的。又如阿兰·帕克（Alan Park）的《墙》（*Wall*）、奎氏兄弟的《鳄鱼街》（*Street of Crocodiles*）和特别是《过时的解剖彩排》（*Rehearsals for Extinct Anatomies*）都以一种封闭而强度高张的生命世界，来强调出对于现世或人性的批判或响应。

一直到对于初音在 NicoNico 动画上所形成的动画社群，展开了一种产业中生成的社群动画行为。

这个断言肯定引发很多的疑问，因为动画在整个影像场域中几乎是遍地开花、极其旺盛的生产状态，然而相较于其他影像表现形式，却极少触及生产与操作上的本体式批判，仿佛对动画的探讨自然而然地要不是个人画作，要不就是工业产品，直接仅限于风格和故事的讨论。如早在 1930 年代就出现了许多对于迪斯尼动画的分析，直到今天许多针对像宫崎骏、押井守、大友克洋、庵野秀明等人执导的动画进行的分析，或是像克里斯蒂安·沃克曼（Christian Volckman）执导的《复活》（*Renaissance*）等来看，如果我们以这操作特性检视过往关于动画的讨论，会发现存在以下几个问题：一、对于动画中人本中心的面向缺乏讨论；二、大多的讨论几乎都以产业制品为讨论对象，也因此往往局限在文本分析；三、甚至当代艺术或实验动画的发展与讨论也没有从电影与当代艺术过往的批判经验着手进行思考。

为了另一种历史的生命抗争

这份报告试图推进这方面的思考，以“影像即操作”切入思考动画的另一种可能性。我们在此尝试讨论的不是已经区分好范畴的动画片，而是一种带有意向性的动画行动、一种让生命发生的成像行动：figuration。一般而言，动画满足一种想象，赋予没有生命的材料某种生命形象与对生命状态的想象，反过来说，某种赋予材料新生命的想象在图像与影像上找到延展的可能性。这个生命想象的构成、表现与赋予，在一开始自然是以生物性，特别是以人的生物和心理生命来进行想象，但随着对环境问题的关注（资源、生态与网络系统）、历史书写的多样（个人生命史、遗忘的历史、田调历史）、数字

建模的技术（知识图像与影像化）、对知识的新认知（平台式百科、参与性与互动性的知识建构）。“生命”在文化诠释、数字科技、非人动态等发展下，大幅地扩张了它的定义与场域。

这里可能的生命包含人、族群、生物、无机物、机器、历史、象征、语言再现，等等。而事实上，无论生命的定义与多样性有多大，我们可以知道这些生命想象都是以人作为中心的想象，一种与资本累积具有同样逻辑、不断扩张自身的固定术。这里说的就是把很多东西同质化为可以接合的元素，再以这些元素的累积宣告出一个更大、更为固定的主体。这种扩张式固着主体就是支配性与殖民性的基本图式，一种逆向创世的创世说，这也是为何我们可以说支配性或殖民性的“创世说”几乎是所有动画中的难题（当然人们不一定会去面对这难题）。

动画作为一种满足自我赋权的生命世界，通过仿生和赋灵，几乎让大多数观众沉溺在一种去除现实痕迹的图画梦境中；然而，在阿里·福尔曼（Ari Folman）2013 年的《未来学大会》（*The Congress*）中，彻底的展示出这种图画梦境之恶。这位尝试用动画来诉说屠杀事件的导演，便对于数字动画（甚至不只是数字动画，而是更为广义的动画）进行了更为深层的诠释与探索，既不仿生（亦即将所有非人者拟人化，给出一个统一的神造世界），亦不赋灵（通过对非人的神话式诠释而将人予以再神格化）。动画的世界并非只是现实或梦想的再现，而是借由操作中自我赋权的机会，重新界定历史书写中的生命界域就像阿里·福尔曼的《和巴什尔跳华尔兹》（*Valse avec Bachir*）、玛赞·莎塔碧（Marjane Satrapi）和文森特·帕兰德（Vincent Paronnaud）的《茉莉人生》（*Persepolis*）以及潘礼德（Rithy Panh）的《残缺影像》（*The Missing*

Picture）。值得我们重视的是这些动画影像都不约而同地对抗 20 世纪造成各项人祸的创世说。

“仿生”是一种同质化的影像操作，以同质化进行世界的扩张，而“赋灵”，无论是史前的原始想象，还是资本主义的剩余欲望，都是一种叙述者自我“再神格化”的殖民支配（亦可简称“殖控”）论述。因此，仿生与赋灵都是过度自我赋权，让生命变成一种无协商空间的超生命世界，以神的想象式生命替换个人的生命世界。绝大多数的动画，即使在叙事的内容上有着各式各样不同的发展深度与形态样貌，无论是呈现自身的浪漫情境、探索人性、呈现文化特质或是检视历史，都已经有了相当程度的开发；但大多还是限于既存的产业与制作框架进行陈述，逃不出神的世界。然而，如何在其生产面向上开启协商空间的可能性，同样出现在动画操作的创作上：既不致力于拟人化的同质化运动（再域化），也不在赋灵中满足殖民者“神格化的智者”式的广袤运动（解域化），而是以“主体性的生产”[这是加塔利（Felix Guattari）的用语，他认为生产就是符号、引用、情感、陈述形成一特殊空间关系，在此我理解为生命世界的创造]来展开不同世界间的协商。

异样生命的渗透

于是，我们需要关注到“动”的另一个面向，一个尝试从 entelechy 的动势来理解 anima。Entelechy 作为存在的原则，却必须以“欲达个人完美（无论是大他者或是分裂症）而付诸的实践”来理解；意味着个人为其理念而在时间中脱离其现存，在时间中取消现存或令其滑动，指向另一个即临的生命。因此，在与 entelechy 密切相关的 anima 的意涵，事实上与动画“在动态中完成生命授予”是一致的。但这脱离、取消与滑动又指向何处？就素朴的意义

来说，并不会太乐观，它必然满足于资本主义与极权政治中的资权占夺、积累与殖控。然而，无疑地还存在着另一个被 20 世纪发展以降所掩盖与挤压的可能性，就是时间中的复数人，意即“历史意识”（复数的时间意识）。这个概念的延展，可以在荣格关于性别复数性的分化中看到初步发展，意即 anima 与 animus 的分裂与对偶概念：在生命实践中质变为另一个生命（男中有女、女中有男）。

我们仅能以“假设性意识”来理解这种从动态中形成的“历史意识”，换言之，在动画中存在着个人朝向复数性的假想：无论是资本积累、扩张支配性，或是制造出新的诸众生命与历史生命，都与这朝向复数性的想象有关。而作品本身究竟是在既定生产逻辑中制成，还是贴近其媒材特质、以及特有的政治性开展出一段成像实践。动画就是这种必须通过某单一意志而发动的脱离或取消个体存在的创作行动，同时它可能服膺于生产体制与殖控框架，服务于同质化世界的统整，也可能尝试以一种异样世界拉出足以对质的协商空间。动画有能力在一种假设性底下进行物质接合，重新制造出脱离与滑动。

如米歇尔·冈瑞（Michel Gondry）延续了他在 MV 与电影中数字视觉与手工模型的交互对话，后来在《泡沫人生》（*L'écume des jours*）中以动画创造出一种与现实身体、现实世界与现实尺度完全混融交错的“荣格式”世界，但冈瑞的 anima/us 更直接地碰触到“动画/化”的协商空间。又如潘礼德在《残缺影像》将两种影像交叉剪接出一个导演自传式的生命世界，一边是动画，另一边是纪录片，一边是死人与幸存者，另一边是“人民”与“人民代表”，特别是“持摄影机的人”已经不是支持革命的进步青年，而是被革命流放的泥塑偶。动画的必要性，意即创造生命世界的必要性，就在于某种生命世界已经被

残酷地抹杀至毫无痕迹，没有影像足资明证。而导演以泥塑偶进行动画拍摄也就意味着一种重新活化无生命者，成为历史的见证者。在赤柬独裁者的纪录影像中，分化出一种异样生命世界。

另外，法洛基无论是在《平行》（*Parallel*）或是先前《接口》（*Interface*）、《深度游戏》（*Deep Play*）、《严肃游戏》（*Serious Game*）、《机器/眼》系列等作品，都专注在计算机动画如何影响我们的认知，并引发另一项人与机器合体的阶段，如果电影引发的合体阶段是视觉的，那么动画引发的合体阶段就是知识的、生命政治的。如此，一方面艺术家引用许多动画操作的影像，不断揭示今天的数字化影像是一种“数据资料”，我们生产影像、知觉与阅读影像、运用影像的方式应该也要有所改变；事实上，数字化引发的是影像自身必要同其呈现（无论是蒙太奇、播映、展览）。而另一方面，又以这些动画影像（数据资料）的“引用”（再物质化），不遗余力地提示以分析资料、感知当下世界与已然数字机器化的人进行生产历史的斗争。

最后几个例子，我尝试以两个方向的发展来作为阶段性的开放结论，一是影像动画化的呈现，这个部分我们可以说戈达尔述说或活化 20 世纪欧洲历史的一个高峰，无疑地，将影像再次材料化（数据资料化），以重新自我赋权、重造生命世界的方式与新自由主义、殖控世界对抗。另一方面则是动画社群化，如 The RSA (https://www.youtube.com/channel/UCvhsiQGy_zcNCiSbeXEjhLg) 的知识运动动画，以及初音未来在 niconicodouga (http://www.nicovideo.jp/video_top) 上由 P 主或 P 迷社群们所发展出的动画网络。更直接地影响着异样世界的生成。

06

数字—电子—模拟： 冯梦波的反向工程

冯梦波

2011年我来过这里（香港城市大学邵逸夫创意媒体中心），邵志飞教授在媒体中心的作品，我基本都看过。在现场看跟看录像还是很不一样的。其实看我自己的作品也是如此。虽然我们没有那么多钱，也没有那么多人，但是我们（我和卢悦，他是纯友情帮忙，在《长征：重启》和《真人快打》中，他当程序员）完全是凭自己的双手做的，而这些作品只有在现场才可以真正体会到。

我是在1993年的时候有了第一台苹果电脑。我是第一个有电脑的国内艺术家，也是第一个做互动媒体的。我现在已经放弃了这个所谓的数字媒体，因为我开始讨厌这个玩意儿。

我今天讲一个反向工程，我怎样从数字媒体转到电子，又回到模拟的一个过程。我可能是一个反向工程的例子。

1993年，我的第一个苹果电脑（Macintosh LCII，中文名“创易”）里只有一个软件Aldus Persuasion，相当于现在的Powerpoint或Keynote。那时，我连鼠标都不会用，怎么办呢？那就画画呗。这电脑除去操作系统，可用内存只有一兆，所以当画一张画满一兆的时候就会死机。一边画一边死机，就是这种情况。

我最早的作品就是一个幻灯片集（slides show），每张幻灯片（slide）是由层（layer）来组成的，这个层的概念就和画画一样。我先涂一个底色，然后再画一个背景、一个人，最后画一支枪。相当于一层一层地画，然后把这个过程回放成动画。

其实我玩电子游戏比上美院还早。我从20世纪80年代中期上美校的时候就开始玩八比特的家用游戏机（任天堂的红白机）。电子游戏对我前半生的影响



《长征：重启》，2008年，互动装置，电脑，八投影，音响，无线游戏控制器，装置现场：展览“重启”，2009年，北京UCCA

非常大。因为以前都是看电视，电视都是人家放什么你就看什么，但是玩电子游戏呢，好像有点自由，比较适合跟朋友一起玩。我这不爱出门，不爱踢球什么的，所以我老找朋友来家里玩电子游戏，很自然的就想画。刚才那个作品是《游戏结束：长征》，42张，1994年画的，去年被古根海姆博物馆从尤伦斯手里收藏了。

1994年展览作品（《游戏结束：长征》，汉雅轩）开幕时我就说这套画只是草图，将来一定要做一个真的电子游戏出来。后来做过不少以电子游戏为媒介的作品，但都是三维的。其实我一直想做老派的二维游戏，但是做二维的比三维更难，一般来说，只有一个公司才能做到。到了2007年，我哥们卢悦说有个软件（Multimedia Fusion）成熟了，我就逼着他和我一起用一年做成了《长征：重启》这个游戏。从录像上可能看不太明白，现场是八个投影，18米到24米宽的屏幕面对面，可能是全世界最大的电子游戏了。传统的二维卷轴游戏人物在屏幕正中间，背景你看不全，但是我们把这个卷轴全拉开了，你可以从左打到右，所有的场景和任务都一览无余。总共有十四关。我是想用电子游戏给长征立一座纪



《真人快打》，互动装置，2010年，电脑，双投影，音响，街机摇杆和按钮

念碑。红军长征是一个永恒的传说，绝对是超越时代的故事。

这个作品做完了我就想，好像还有一个游戏一直喜欢但没有碰，就是《真人快打》（Mortal Combat, ©Midway, 1992）。原版的《真人快打》是很特殊的。以前的游戏都是像素一点点画的，这个游戏是第一个用真人逐帧硬拍的动画序列。因为够血腥变态，所谓它的评分要不第一要不最差。

跟《长征》的英雄主义不一样，《真人快打》我是想把自己的家人朋友都放到这个游戏里去。展出用了HoloVision，现在时髦地叫“增强现实”了，就是19世纪末开始舞台上用的，用大玻璃板反射演员表演重叠实景的那种幻术。先是在董冰峰策划的“纸上美术馆”展出（北京伊比利亚当代艺术中心，2010），然后在今日美术馆的个展（“梦波2012”，2011），我们把一号展厅变成了一个巨大的舞台。

这两个游戏做完了以后就觉得没什么可做的了。用电子游戏做一个大装置的事，我觉得已经够了。

我想还有好多事没做，比如画画。我以前是学画画的，从美校到美院8年，不算小时候上少年宫三年，那之前还去美院陈伟生老师家听课。昼夜画素描把右肩从小给累伤了。但是到了90年代中期，我把所有的精力和时间都投入到电脑里去了，后来就一直没有好好画画。现在我觉得可能正是退出所谓媒体艺术的时候。

1993年拥有一台电脑是很酷的事。中关村也没俩顾客，去看电脑人家都懒得理你，卖电脑都是暴利。我记得好像联想公司还没起来，倒是方正有自己的店面。没有网络，学习的过程非常的艰难，但是充满了莫名其妙地刺激，学习本身就是一种创造。不像今天电脑都臭街了，手机都能干电脑的一切。本来数字化是我们的理想，但是当这个理想实现了，我突然感到特别无聊。

我就不明白为什么在网上晒一张图，转个帖，点个赞……说我今天去哪旅游了，吃了什么，买了什么，和谁合影了……这跟我们当年说想要一个电脑的理想差得也太远了。80年代初我看过一本书叫《第三次浪潮》，那本书给我的印象非常深，因为它给我描述了一个未来，那个未来是有“计算机”的。那会我们都没见过电脑，我觉得那个未来太牛了，太激动人心了，二进制啊，我们还用算盘和复写纸呢！到了今天，电脑真的就随时揣在口袋里，说实在的，我觉得很失望。我没有看到它积极的一面，那本书描述的一些希望根本没实现（汽车还在烧油，根本就飞不起来），特别没劲。

很讽刺的是，我们今天干的好多事，包括我给你们准备的材料，都是用电脑（本来可以用幻灯）完成的。但是从我目前的创作来说，真是希望只要能不用电脑就不用。就是想回到特原始的那种状态。其实我



《矢量军鼓》，2014年，高清录像，6分钟

的 Vectrex（一种 9 寸黑白屏幕的家用街机），用了一个有线光笔和软件“艺术大师”（Art Master，1982），戴上手套用红外线摄影机拍个录像。这个关于军鼓的动画是从头画到尾没剪辑的，当然排练了好多次。

（视频）这是我们那个乐队，就是我跟国内最好的古琴演奏家巫娜一块组的乐队，就叫《鼓琴》。现在你们都知道我多讨厌用电的东西了吧，电脑就是没法跟这种实时的一次性的东西相比，包括画画和书法。

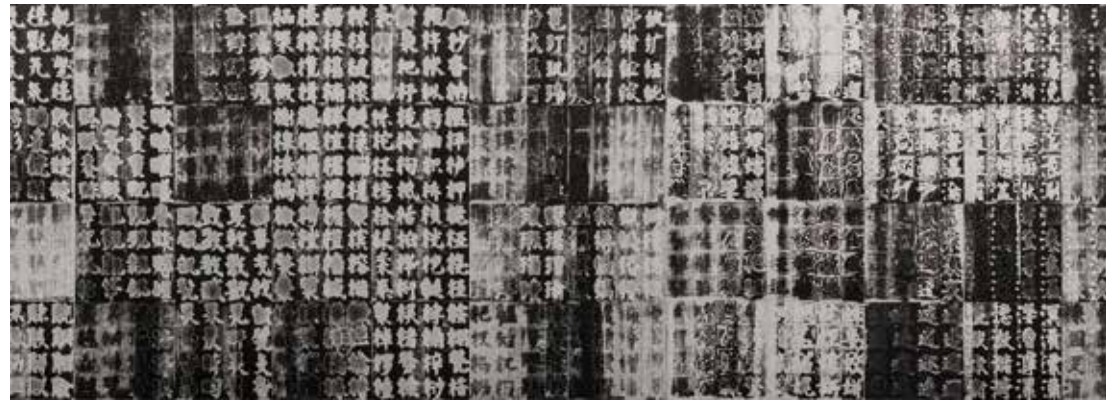
我对书法也一直有兴趣。书法在中国发展停滞太多了，因为日常生活中已经没有人用了，哪还有什么书法。其实我们现在生活中能用到书法的唯一的就会是字体，因为现在大家都是打字嘛。

我就想应该做点字体。流程很简单，就是先把字表变成一张图，然后把这张图通过两个软件来处理，一个用 Photoshop，一个用 Illustrator。Photoshop 就是降低分辨率，变成那种几乎没法读的，然后再回去一点点，最后就变成这样了，起名《点阵冯》。另一个我叫它《矢量冯》，就是把字表扔到 Illustrator 里，然后决定曲线的参数，最小的角是多少。其实这两个字体的道理是一样的，都是寻找一个临界点，舍弃多少细节。再往前走一步就读不出来了。

这个作品叫《国标 2312-80》（GB2312-80）。以前给栗宪庭先生看了我的电脑字体，他鼓励说要是用毛笔写一遍不知道会怎样。今年我把这字体写出来了。开始是想用传统的笔墨写，发现用过多的墨汁真成了书法家最看不上的“胖猪”，后来找到透明墨背后刷黑，还能保持硬边，终于可以表达对这个字体的想法了。

目前主要的工作就是画画和打鼓。

电子我还是一直比较喜欢的。中国是缺了这么一课，我们大部分人从模拟一步就跳到数字了，但是西方是有一个电子的阶段，我一直都很喜欢白南准早期的工作。去年年底我特意做了一个录像《矢量军鼓》（Vector Drum）。因为我收藏了三台 1982 年发行



《国标 2312-80》，2014，书法，纸上水墨，140×3600cm

谈到最近的画，比如这马其实是徐悲鸿的马，然后春丽去踹它……这是 50 年代防原子弹的宣传挂图……主题对我已经不重要了，这时候我就想怎么画出一张特别牛的画来。还有这些画是画在鼓皮上的，没人用鼓皮画过画，我一打鼓以后就有好多鼓皮，发现从后边画就能画得很特别，很像以前的玻璃画。还有这些画在立体光栅上的，从照片上看不出，实际看是很幻觉的。

从数字回到电子，然后再到这个模拟的过程是我个人的一个选择，这并不代表现在的一个趋势，我知道现在数字媒体比什么都时髦。

也许这个选择是正确的，因为它让我感到了一种生命力，尤其让我感到了艺术的一种非常原始和本质的东西，我觉得是很可贵的。当代艺术现在变得非常工业化，实际上是订一个计划，然后去找钱，怎样去推广，它是一个特商业化、标准化的过程，但是我就想反着来，做一个特别个体的艺术家，随心所欲、随时随地做我想做的任何事情。

我们讨论的主题原来是动画，我今天才知道。其实对我来说动画跟静画之间没有截然的区别，像我最早用电脑做的作品，那不就是一张张画，累积起来就变成了动画。我觉得作为一个比较成熟和诚实的艺术家，什么媒体、技术和材料对你来说就不应该是一个问题。

还有一个我要说的是关于网络，别人见到我就问你那个网站呢，那个博客呢，你的作品我们在网上能看吗，那游戏能玩到吗？我现在尽量不在网上放东西，别人要放的时候我也说咱就别放了，凭什么呀，因为我觉得很多东西网上看完全是胡闹，像刚才那画（立体光栅），说实在的，在这放幻灯我都觉得委屈，看原作的话才会觉得厉害。我觉得观众还得来现场，这次看不到那就下次了，对吧。我这样说不是矫情，比如你看古代的和雕塑，在画册上和网上看，比起原作来区别非常大。

今天说了不少跟我们这个议题没关系的话，但是表达了我最近在艺术上的一个很大的转变。好像有点逆流而上，和当前艺术发展的大趋势无关，这只是我个人的意见和选择，就是这样。谢谢大家！

尼采的“同一物的永恒轮回”

时间：2014年11月7日下午13:30-17:00

地点：台北艺术大学研究大楼 R210 教室

主办：深圳华侨城创意文化园

协办：台北艺术大学艺术与科技中心

学术总监：王俊杰

论坛主持：董冰峰，策展人

主题发言：

黄孙权，高雄师大跨领域所教授

讲题：形象之爱

汪民安，首都师范大学文化研究院教授

讲题：尼采的“同一物的永恒轮回”

孙松荣，台南艺术大学教授

讲题：台湾影像艺术简史

01

尼采的“同一物的永恒轮回”

汪民安

首都师范大学文化研究院教授，主要研究方向为批评理论、文化研究、现代艺术和文学。

主要著作有《罗兰·巴特》《福柯的界线》，主编《后现代性的哲学话语》《尼采的幽灵》《福柯的面孔》《后身体：文化、政治和生物伦理学》《僭越、色情和普遍经济：巴塔耶文选》等。

我们看看尼采的同一物的永恒轮回 (eternal return of the same) 的特征：“你现在和过去的生活，你将再过一遍，并且会无限次地再次经历它，且毫无新意。你生活中的每种痛苦、欢乐、思想、叹息，以及一切无可言说、或大或小的事情皆会在你身上重现，会以同样的顺序重现。”“万物中凡能行走的不都已经走过这条路了么？万物中可能发生的事不是已经发生、完成、消失了么？”¹“万物走了，万物又来，存在之轮永恒运转。万物死了，万物复生，存在之年永不停息。万物破碎了，万物又被重新组装起来；存在之同一屋宇永远自我构建。万物分离，万物复又相聚，存在之环永远忠于自己。”²“我永远回到这相似和同一个生活，无论是在最伟大之处和最渺小之处全都雷同，我将重新教授万物永恒轮回的理论。”³力“作为必然永恒回归的东西，作为生成的东西，不知更替，不知厌烦、不知疲倦，自我祝福——这就是我的永恒自我创造、永恒自我毁灭的狄奥尼索斯的世界，这个双料快乐的神秘世界，它就是我的善与恶的彼岸，没有目的，假如目的不在圆周运动的幸福中的话，没有意志，假如不是一个圆圈对自身有着善良的意志的话”。总之，“‘永恒轮回’学说，即万物的绝对和无限的重复循环——查拉图斯特拉这一学说，从根本上或许就是赫拉克利特所教导过的学说。”⁴这就是永恒轮回学说本身。

但是，怎样证明这个学说？

1. 能量。有一种宇宙学和能量学的论证：我们已经看到了，尼采认为世界就是一个力的世界，其能量大小不变，“这个世界是：一个力的怪物，无始无终，一个钢铁般坚实的力，它不变大，不变小，不消耗自身，而只是改变面目；作为总体大小不变，它是没有支出，也没有损失的家计，但同样也无增长，无收入，它被“虚无”所缠绕，就像被自己的界限所缠绕一样，不是任何模糊的东西，不是任何挥霍的东西，不是无限扩张的东西，而是置入有限空间的某种力，那种所谓“空虚”的空间不是任何地方都有的”。世界是一个力的世界，力在不停地翻转、运动，生成，但力的总量不变，这样，在一个有限的空间内，在一个固定总量所组成的固定范围内，力，要永不停息地生成下去就只能是一再轮回。而力又不可能不生成，因为“‘力’与‘稳定性’和‘不变性’这些特点不相容，力的量是固定的，但其本质能量大小不变，是流动的”。力的世界，其总能量不变，这实际上就是能量守恒法则，“能量守恒原则必定要求永恒轮回”。如果力在不断生成，又因为这种生成而不断轮回的话，就不要指望有一个终极状态或者平衡状态出现，不要指望力能安静下来。因为生成是力的根本，而力的生成实际上就是积累和释放，因此，力的轮回实际上就是积累和释放的轮回。事实上，“平衡状态从来就没有过，这就证明这种状态是不可能的”。⁵如果说力达不到平衡状态，也就是说达不到一个终极的安定状态，那么，在同样的意义上，世界的运动实际上也是没有目的的。如果有目的的话，“这种目的就应该早已实现了。唯一的基本事实却是：它根本没有什么目的。各种

认为世界运动必须有一种目的的哲学或科学假设(例如机械论)都被这唯一的事实所否定”。¹就此而言，力无始无终，世界的运动无始无终，我们所把握的，只是世界的运动本身，只是力的生成本身。只是这种力的生成所导致的永恒轮回。这是从力的性质出发，从能量守恒原则而来的永恒轮回观。

2. 时间。尼采也从时间的角度来论述永恒轮回法则。尤其是从时间的无限性的角度来论证永恒轮回。

此刻，我感到轻松了：侏儒从我肩上跳下来，这好奇的家伙！它蹲在我面前的石头上了。这里恰好是个大门通道，我们就待在这里。

“侏儒，你瞧这大门通道！”我继续说，“它有两副面孔。两条道路在此交汇，尚无人走到路的尽头。这条长路向后通向永恒；那条长路向前是另一种永恒。这两条路相反而相连接——在大门通道旁恰好交汇。大门通道的名称叫‘此刻’，它就写在上面。要是有人走其中一条路，一直走下去，越走越远，侏儒，你以为这两条路永远矛盾的么？”

“一切笔直的东西都是骗人的。”侏儒不屑地咕哝，“一切真理都是弯曲的，时间本身便是个圆。”

“你，沉重的精灵！”我怒喝道，“别说得这么轻飘飘！你这个跛脚鬼，是否要我把你留在

现在你蹲的地方——以前我把你抬得太高！”我继续说，“你瞧‘此刻’呀！从这个‘此刻’大门通道有一条永恒的长路向后：我们身后是一种永恒。

万物中凡能行走的不都已经走过这条路了么？万物中可能发生的事不是已经发生、完成、消失了么？”²

“万物之中能跑者不都已经走过了这条路了么？”这是条什么样的路？路在此是时间的比喻：路无限延伸，一条向前通向永恒，一条向后通向永恒。这两条路相向而行，但也在“此刻”（通道）这个地方相交接。时间正是从“此刻”开始向前和向后无限延伸的，也就是说，在任何一个此刻，都存在着前和后的无限时间（两条路都各自通向永恒）。过去和未来都是无限的，但是它们正是在此刻这里汇聚。此刻，既是属于过去的，也是属于未来的。或者说，此刻将过去和未来浓缩在一起。问题是，这个过去和未来汇聚于此刻这里，是否意味着它们彼此之间连接成为一条直线？也就是说，无限的过去抵达此刻，在此刻这里通向无限的未来，而这两条路此外并没有交接，各行其是？（“你以为这两条路永远矛盾的么？”）如果是这样，那么，时间就是一条无限的直线。但是，侏儒却不屑地啾啾，“时间本身是个圆圈。”也就是说，过去和未来这两条路终究还是会相交织的，终究还是要重合在一起的，终究是会重复循环的。笔直的线性时间是假象。时间是往复循环的。这是侏儒的答案，也是侏儒从时

1 《查拉图斯特拉如是说》，第 171 页。

2 《查拉图斯特拉如是说》，第 238 页。

3 《查拉图斯特拉如是说》，第 239 页。

4 *Ecce Homo*, p274.

5 Nietzsche, *The Will to Power*, Translated by Anthony, M. Ludovici, London: George Allen & Unwin Ltd, p427.

1 尼采：《权力意志》，贺麟译，漓江出版社，2007年，第33页。

2 《查拉图斯特拉如是说》，第171-172页。

间的角度所理解的永恒轮回。但是，查拉图斯特拉作何反应？查拉图斯特拉觉得侏儒回答得太轻飘飘了——他并没有说侏儒的答案是错误的，只是觉得这样回答分量不够。显然侏儒简单而轻率地理解了时间的永恒轮回，或者说，侏儒忽视和透露了这种时间轮回中的别的重要因素。他忽视了什么？查拉图斯特拉提醒他：“你瞧‘此刻’呀！”侏儒的轮回是轻飘飘的轮回，是对“此刻”视而不见的轮回。如果像查拉图斯特拉那样注意到这个“此刻”，那么这个时间轮回将会是什么样的？如果从“此刻”往后看的话，也就是说，往过去看往回看的话，就会发现，万物中的一切，在过去都曾经出现过了，都“发生、完成和消失了。”至此，同一物的永恒轮回就出现了。在侏儒那里，轮回是单纯的时间圆圈，是时间的重复，是时间的重复所导致的时间的无限性，但是查拉图斯特拉不仅看到了时间的无限性，还看到了万物都曾经在这个时间的圆圈中（因而也是无限的时间中）重复出现过。这个“此刻”（过道）当然也曾反复出现过。而这，是侏儒所忽视的和不理解的。时间是无限的（侏儒的发现），那么，作为存在者的万物，作为一个有限过程的世界，必定都在这个永恒时间中存在过了（查拉图斯特拉的发现）：“万物中凡能运行的事物从这条长路出去，也必定从这条路上回来！”¹这是在时间中的永恒轮回。这是因为时间的无限性和万物的有限性所必定导致的永恒轮回。接下来查拉图斯特拉就是重复了“永恒轮回”在第一次被传达时的内容：蜘蛛、月光等也都曾存在过（这显然是对第一次轮回传达的再次轮回传达！）。

3. 概率。尼采还从概率（游戏）的角度来论证永恒轮回。如果从概率的角度来看的话，世界就应该被看做是偶然或必然的世界。这样的世界也肯定不是被意志或意图所创造出来的，如同上帝创世那样。相反，如同赫拉克利特所认为的那样，这个世界是掷骰子的游戏，这是偶然和必然之间的游戏，掷骰子的游戏最能表达必然和偶然的的游戏。“你也许由此会得出结论说，‘因此，只有一个世界，即偶然发生和无知无识的世界，才是存在的？’——但我们必须补充说，是的，也许只有一个世界是存在的，也许既不存在什么意志也不存在什么意图，它们全都是我们幻想出来的玩意。投掷偶然骰子的必然性的铁腕在无限长的时间里玩它的游戏：因此总是会有极其类似各种程度的意图性和合理性的一掷。也许我们的意志行动和我们的意图也只不过是这样的一掷——只是由于我们极其有限和极其不甘心，我们才无法理解我们的这种极度有限性：我们自己就是一些机械人，长着一双铁腕，并用这双铁腕来摇动骰子筒，即使是我们最具意向性的行动也只不过是在完成必然性的游戏。”²世界是什么？是掷骰子的游戏。我们的每个意图实际上都是偶然的骰子的一掷，每一次投掷都是一次偶然，但是因为有无量多的偶然性，“在无限长的时间里玩它的游戏”，而这种游戏的组合又是有限的，因此，这种偶然骰子的一掷，这种偶然游戏，终究“是在完成必然性的游戏”。也就是说，投了无限多的骰子，而在有限数量的组合之内，同一组合必定会反复出现，也就是说，必定会出现轮回。换句话说，无限多的偶然，最后必定导致必然；如果是从永恒轮回的角落

来理解的话，那就是，世界之力的数量是有限的，“而其他的概念是无限的因而也是无用的，由此可以推论，世界在构成其存在的巨大的偶然游戏中贯穿着一个可以计算出来的组合数。在无限性中，在这个或那个时刻，每个可能的组合都会实现。不仅如此，每个可能的组合在无限次数中也都实现。”¹这就是概率所导致的轮回：无限多的偶然，在一个有限的力的世界中，其组合总是会出现轮回。

尼采就是从宇宙论（能量论）、时间论和概率论来讨论永恒轮回的。力的无始无终和力的量的总体性决定了力的永恒轮回；万物的有限性和时间的无限性决定了万物在时间中的永恒轮回；偶然的无限性和偶然之间组合的有限性决定了游戏的永恒轮回。这个多层次的永恒轮回就同过去形形色色的永恒轮回观区别开来。这是尼采所特有的永恒轮回思想。也就是说，尼采分别是从力的角度，从时间的角度，从游戏（概率）的角度来讨论世界的，这三个“世界”的视角，暴露了尼采的整体世界观：世界是有限之力的世界；世界是时间无限的世界；世界是永恒游戏的世界。在尼采看来，世界就是一个有限之力在无限的时间内的永恒游戏。正是在这个世界中，同一物一再轮回。

二

尼采在第一次谈到永恒轮回时，就指出了它可能导致的两种效应：

假如某一天或某个夜晚，一个恶魔闯入你最深的孤寂中，并对你说：“你现在和过去的生活，你将再过一遍，并且会无限次地再次经历它，且毫无新意。你生活中的每种痛苦、欢乐、思想、叹息，以及一切无可言说、或大或小的事情皆会在你身上重现，会以同样的顺序重现，同样会出现此刻树丛中的蜘蛛和月光，同样会出现这样的时刻和我自己。存在的永恒沙漏将不停地转动，你和它一样，只不过是一粒尘土罢了！”你听了这恶魔的话，是否会自己摔倒在地咬牙切齿地诅咒这个口出狂言的恶魔呢？或者，你在以前曾经历过这样的伟大时刻——那时你这样回答恶魔说：“神明，我从未听说过比这更神圣的话呢！”倘若这思想压倒了你，它就会改变你，说不定会把你碾得粉碎。“你是否还想再来一遍，并无数次地再来一遍？”这一所有人的问题，这一万物的问题，作为最重的重担置放在你们的行为中！或者，你将如何恰当地规划自己成为你自身，规划自己成为这样的生命：渴望最终的永恒肯定和印记？²

尼采首次传达的永恒轮回即是一切东西都会重现：“无限次地再次经历它，且毫无新意。”这样的轮回本身同样也绝无新意，这样古老的轮回观早就出现过。但是，在尼采这里，同一物的永恒轮回有明确的批判性目标。永恒轮回，就时间而言，它没有起源和结局。就空间而言，它没有等级和深度，它强调在一个圆圈式的轮回中每个瞬间都具有同等的重要性。优先性——无论是时间上的优先性还是空

1 《查拉图斯特拉如是说》，第172页。

2 尼采：《曙光》，田立年译，漓江出版社，2000年，第105页。

1 Nietzsche, *The Will to Power*, Translated by Anthony, M. Ludovici, London: George Allen & Unwin Ltd, p430.

2 *The Gay Science*, p194-195.

间上的优先性都在轮回的圆圈中被清除了：环行取代了直线，瞬间的平等取代了终点的优先性——从这个意义上而言，轮回就是对柏拉图主义的清除，对本质主义的清除，对不可调和的二元论的清除，也是对黑格尔主义的清除，对辩证法的清除。具体地说，在尼采这里，这样的轮回观直接同基督教和现代性的未来目标相抗衡，它是反目的论的，反超验性的，反线性历史观的：如果一切在轮回，哪里还有一个期冀式的目标存在？哪里还有一个将来的天国或者理想国存在？哪里还有一个不停地生成的最后目标？

就此，“永恒轮回”本身是对柏拉图主义—基督教历史观的反驳。这样的轮回同样宣告了上帝之死——如果一切都在重复轮回的话，哪里还有一个上帝和天国在一个遥远的终极未来等待着我们？永恒轮回的规律不能不宣判上帝之死（“真正的世界”之死，超验性之死）。现在的问题是，如果生存不过是重复性轮回的话，那么，这样没有期冀没有目标没有超验意义，也就是说，没有上帝的生存有何意义呢？它会产生什么样的后果呢？上帝之死会导致各种各样的虚无主义。那么，在同样的意义上，永恒轮回的规律一旦被告知，也会产生各种各样的虚无主义。永恒轮回的昭示和上帝之死的昭示一样，是一个重大的事件，可能会产生截然相反的两种结果：积极的虚无主义和消极的虚无主义。事实上，尼采在上述话中已经透漏出永恒轮回被宣示之后的两种结果。

正如上帝之死会导致遍布家畜的“斑牛镇”，会导致大量的末人繁殖一样，永恒轮回一旦被告知（超验性目标不存在了），也会产生各种各样的末人：“这思想压倒了你，他就会改变你，说不定会把你碾得粉碎！”这是末人的命运。在这个意义上，（不

可避免地宣判上帝之死的）永恒轮回完全有可能会导致消极的虚无主义，会导致末人的出现。“让我们以它的最可怕的形式来想象一下这种思想吧：生命，正如它本来的面目，是没有意义、没有目的的，但又不可避免地在重复轮回着，没有终结，直至虚无：永恒的轮回。这是虚无主义的最极端的形式：虚无（“没有意义”）是永恒的！佛教的欧洲形式：知识和力的能量迫使人们不得不接受这么一个信仰。”“一切都一样，什么都不值得，知识使人窒息。”所以这个孤寂之人可能在洞悉永恒轮回这一法则面前摔倒在地——摔倒，这正是小人和侏儒的姿态。他们如此绝望，所以可能会“咬牙切齿，诅咒这个口出狂言的恶魔呢”。

但是，永恒轮回这一法则被告知，除了摔倒在地外，还可能会出现另外的选择：“规划自己成为你自身，规划自己成为这样的生命：渴望最终的永恒肯定和印记？”永恒轮回一旦被告示，犹如上帝死亡被告示一样，“你在以前曾经历过这样的伟大时刻——那时你这样回答恶魔说：“神明，我从未听说过比这更神圣的话呢！”永恒轮回的宣示并没有压倒你，而是让你觉得神圣，让你觉得这是一个伟大的时刻。

也就是说，永恒轮回也可能存在两种对立的选择：选择做末人还是选择做超人？是被这个重负所压垮还是成为你自身？

必须做出选择！因为“这一所有人的问题，这一万物的问题，作为最重的重担置放在你们的行为中！”

不过，永恒轮回首先是产生末人。如果一切是轮回的话，生存的意义何在？用悲观主义的预言家的说法是，“一种学说出现了，又有一种信仰与之相伴。”

这是预言家的答案：“我看见大悲哀向人类袭来了。精英之士厌倦了工作。”“‘万事皆空，一切相同，一切俱往！’“所有的工作全是徒劳，我们的美酒变成了我们的毒汁，凶恶的目光烧焦了我们的原野和心脏。”“是呀，我们过于厌倦，以至求死亦不可能，故而依旧醒着，并继续活下去——在坟墓里！”¹这就是得知永恒轮回学说之后的末人信仰和末人状态。万事皆空，一片死寂，人们将自己的生活变成了坟墓，“不愿被唤醒”。为此，查拉图斯特拉也彷徨悲伤，也感受到了漫长黑夜的来临，但是，他“掌握着那锈迹斑斑的钥匙，知道怎样打开所有嘎然作响的墓门”²，最终寻找拯救自己的光。

如何打开这样的墓门，也即是说，如何克服永恒轮回这一学说所带来的虚无主义信仰和事实？在“相貌和谜”一节中尼采试图回答这个问题。查拉图斯特拉和侏儒关于永恒轮回的理解已经出现了分歧。侏儒认为永恒轮回是单纯的时间循环，而查拉图斯特拉对侏儒的回答作了两点补充：在一个无限的时间内万物在循环；循环中“此刻”的重要性。尤其是“此刻”的重要性，被反复强调：“倘若万物原先已经有过，你这个侏儒如何看待‘此刻’呢？这个大门通道原先是否已经有过呢？万物是否如此紧密相连，以致于此刻把一切未来之物也拉到自己身上，因此，也包括它自己。”³查拉图斯特拉为什么要思考“此刻”？而且将此刻看做是侏儒的重要遗漏？

“此刻”正是查拉图斯特拉和侏儒在面对永恒轮回时的一个重要分水岭。对于后者而言，由于一切在单纯地重复，一切在转圆圈，“此刻”根本就无足轻重，此刻轻飘飘地流逝，它毫无自身的总量——此刻这个通道不过是时间先后鱼贯而出的过道，它是稍纵即逝的刹那，这个此刻不值一提。如果是这样的话，

时间轮回，就变成了简单的绕圈子。但是，永恒轮回在什么意义上不是绕圈子呢？轮回中强调的是什么呢？就是这个“此刻”，也可以说是瞬间，是刹那，是具体时刻。查拉图斯特拉所理解的永恒轮回是对此刻的注目：此刻有自身的分量。因为过去和将来（两条时间通道）都聚焦于此刻这一点上，过去正向此刻这里汇聚，“此刻把一切未来之物也拉到自己身上”，“此刻”因为和过去、未来发生了关系而具有非同凡响的重量。但是，此刻具有何种意义上的重量？怎样看待‘此刻’的这个重量？对海德格尔来说，此刻是和永恒结合在一起，“永恒轮回学说中最沉重和最本真的东西就是：永恒在此刻中存在，此刻不是稍纵即逝的现在，不是对一个旁观者来说仅仅倏忽而过的一刹那，而是将来与过去的碰撞，在这种碰撞中，此刻得以达到自身。此刻决定着一切如何轮回。”⁴此刻是整个轮回中具有决定性的时刻。海德格尔是在生存意义上来理解这个轮回的，他将人置于这个此刻之中，处于此刻之中的人，有两种方向，“他就会让相对而行者本身达到碰撞，但又并不让它们静止下来，因为他展开和经受着被发送者与一道被给予者的冲突。”此刻因而处在关键的冲突中心，并决定着轮回之物的轮回路径。这样，生命应该时时保持着永恒感，每个生命，每个生命的此刻和瞬间都必需重视，每个生命的此刻都不是一个简单的过渡时刻，而是一个垂直的深度时刻，是一个焦点性时刻，一个决定性时刻，一个决断性时刻。就此，此刻具有自身的光芒，并因此而受到了肯定。

德勒兹同样注意到这个此刻的重要性，但他的角度完全不同，永恒轮回的基础是时间的流逝，而要使时间流逝，就必须关注此刻：“往昔如何能在时间中形成？此刻如何能消逝？流逝的时间倘若不同时

1 《查拉图斯特拉如是说》，第 147 页。

2 《查拉图斯特拉如是说》，第 148 页。

3 《查拉图斯特拉如是说》，第 172 页。

4 《尼采》，第 304 页。

是既已过去的，又是即将来临的和此刻的，它将永远不会消逝。”就此，“此刻必须同时与过去和将来共存。每一时刻与自身作为现在、过去和将来的综合性关系奠定了它与其他时刻的关系基础。”¹ 这个此刻使过去、未来和现在共存，使不间断的时间流逝成为可能，最终使永恒轮回成为可能。因此，此刻在这里更多地被看做是具有“生成”的意义。显然，德勒兹看重此刻，是因为此刻是正在流逝的时刻，“不是严格意义上的‘存在’或‘在场’的时刻”。他强调此刻对于轮回的重要性，没有这个流逝时刻，就无所谓轮回，因此，每一个时刻——这个流逝的时刻——都是一个差异的时刻。此刻就是生成和流逝的时刻，而永恒轮回就是要肯定这个时刻，没有这个时刻，就无所谓轮回。此刻正是因此而受到了肯定。按德勒兹的理解，尼采的永恒轮回，就是突出了此刻作为生成的意义，最终将生成本身突出，从而赋予生成以价值。忽视此刻的轮回，恰好就是忽视生成的轮回。什么是尼采的永恒轮回？就是将生成本身作为肯定的对象的轮回，就是肯定生成的轮回——这同形形色色古老的对生成视而不见的轮回观有根本的区别。生成有生成的自主性，此刻有此刻的自主性，它们并不被目的论所剿灭，这也正是对尼采这段话的注解：“生成应该出现在每一个瞬间（此刻），绝不允许因为未来的缘故而为现在进行辩护，也不允许因为现在的缘故而为过去进行辩护。不能以一种统摄万物的总体力量或一种第一推动力来说明必然性，为了制造一种非常有价值的事物而诠释必然性也是没有必要的。”²

尽管“视角”不一样，海德格尔和德勒兹都为轮回中的此刻作了辩护——而这正是侏儒所无法理解的。德勒兹的“此刻”是肯定生成，海德格尔的“此刻”肯定了命运的决断。但德勒兹反对海德格尔的解释。

德勒兹反对将永恒轮回看做是存在者的轮回，他们对同一物（the same）的理解不一样。这个同一物，海德格尔非常明确地强调，是存在者，是一个有限世界的有限存在者，轮回是存在者的轮回。此刻是存在者的此刻，为什么看重此刻？正是因为存在者在这过去和未来的冲突之际要作出决断，此刻决定了命运和轮回的选择。而德勒兹反对将“同一物”解释为存在者，不是同一物的轮回，不是存在者（不是一种事物，不是一种事件）的轮回。那么，什么是这个同一物？轮回本身是这个同一物。“永恒轮回中的同一物描述的不是轮回之物的本质，而是不同之物轮回的事实”。轮回本身就是存在，“轮回只要肯定生成和流逝就构成存在”。³ 轮回本身就是事件，从这个意义上而言，永恒轮回就是生成之存在。轮回是生成之在。轮回本身是存在。为什么轮回构成了存在？轮回是一种必然性事实，“同一物”在此不是指一种物或者人，而是事件——必然轮回的事件，事件的轮回性，必然的轮回性。德勒兹就此将存在者，将主体信仰从永恒轮回中清除掉了，永恒轮回由此变成了一个单纯的理论命题，而非一个历史命题，这一命题不再针对（或者说不再仅仅是针对）查拉图斯特拉遭遇的现代性背景，而是针对整个哲学史背景。永恒轮回就此脱离了置身于历史中的查拉图斯特拉，而成为尼采的一般哲学原则。

就此，德勒兹强调永恒轮回是一个法则，一个原理和要求。如果轮回不是要消除此刻，而是肯定此刻；不是消除生成，而是肯定生成的话，如果说此刻和生成都有自己的自主性而不被存在所吞没的话，这就将柏拉图主义颠倒过来。消除生成和此刻正是柏拉图主义的方案。同时，德勒兹解释的同一物的永恒轮回，这在另一方面说的是，轮回是不能停止的，轮回本身因而是永恒的，作为同一物的轮回本身是

永恒的，这样，轮回就作为存在被看待，轮回是规律，是普遍性，是存在，这都没错，这种柏拉图主义式的概念都被保持下来，但它们的保留不是非要牺牲生成不可，不是非要牺牲此刻不可。肯定存在也要肯定生成，肯定普遍性也要肯定具体性，这样，永恒轮回就构成了一个多少有些奇怪的悖论：此刻和永恒无限接近，多样性和单一性的无限接近，生成和存在的无限接近。这就是尼采所说的沉思的巅峰。肯定生成和肯定轮回是一回事，因为生成和轮回是一体式的。尽管德勒兹不同意海德格尔对同一物的解释，但是，在对尼采断言生成和存在的无限接近方面却没有分歧，就德勒兹而言，生成和存在的接近表现在生成的永恒轮回这一事实中，就海德格尔而言，则是表现在此刻和永恒的关系中：“永恒在此刻中存在”，用海德格尔的说法是，“生成作为生成保存下来，但却要把持存性置入生成之中，以希腊的方式来理解，就是要把存在置入生成之中。”这也是德勒兹的意思：“普遍存在必须属于具体生成，整体必须属于个别的时刻”。¹

这样理解的永恒轮回同赫拉克利特非常接近，难怪尼采说，在赫拉克利特的身旁，“我感到比别的地方更加温暖和惬意……生成，对对立和战争进行肯定，以及对存在这一概念的坚决拒斥——所有这些思想，较别的思想而言，同我更加接近。‘永恒轮回’学说，即万物的绝对和无限的重复循环——查拉图斯特拉这一学说，从根本上或许就是赫拉克利特所教导过的学说。”² 什么是赫拉克利特所主张的学说？世界处在不断变化中，总是会发生新的不断改变的东西。“任何事物都在流动之中，不存在永久的东西。人不能两次涉足同一条河流。”赫拉克利特强调的就是生成，生成在他这里是绝对的，只有生成而无存在。赫拉克利特才是柏拉图主义的

真正对手——后者只有存在而无生成。但是，尼采的永恒轮回虽然强调生成，但并非完全放弃了存在，如果说，这种永恒轮回正是表达了“生成和存在的无限接近”的话，那么，赫拉克利特的生成和存在并不接近，就此，尼采的轮回并非完全等同于赫拉克利特的轮回——他们的相似性只是共同对于生成的重视。尼采正是用赫拉克利特对生成（此刻）的重视来抵制柏拉图主义对生成的轻视。

从时间和此刻的角度，永恒轮回肯定了生成，肯定了生命的瞬间性。从概率的角度，永恒轮回还肯定了偶然性。尽可能地承认和肯定投掷的次数和投掷本身，才能肯定出现必然。同样，尽可能多地肯定生成的多样性，才能肯定一。这就是永恒轮回的法则：要想轮回，要想一，就必须肯定多样性，肯定生成，肯定偶然。对生成和偶然的肯定，才能导致轮回。在这一个意义上，轮回是一种必然性，是“一”，是存在。永恒轮回的原则就是肯定的原则，就是将多样性和偶然性肯定下来，就是将生成肯定下来。我们已经看到了掷骰子的赌博所体现的概率的轮回，无限次的偶然一掷，必定导致有限组合的轮回。组合本身会一再出现。如果要出现这种组合轮回，就一定要肯定这种偶然一掷，也就是说，如果要出现必然性，就一定要肯定偶然性。整个掷骰子的赌博游戏中，投掷的过程是偶然，骰子回落的过程是必然。没有无限多的偶然，就不会出现有限的必然；没有多样性，就不会出现“一”，没有生成，就不会出现“存在”，掷骰子所体现的永恒轮回，表达了对偶然、多样性和生成的肯定，偶然、多样性和生成也决不会消失在必然、“一”和存在之中。就此，是偶然肯定了必然，或者说，是固执地保留对偶然、差异性、多样性的尊重，才导致了一、必然和轮回之事实。就此，永恒轮回不是限制偶然性，而是恰

1 吉尔·德勒兹：《尼采与哲学》，周颖，刘玉宇译，社科文献出版社，2000年，第71-72页。

2 尼采：《权力意志》，贺骥译，漓江出版社，2007年，第34页。

3 《尼采与哲学》，第72页。

1 《尼采与哲学》，第105页。

2 *Ecce Homo*, p273.

恰被偶然性所肯定。同样获得一种必然性，同样获得一种存在，同样获得一种“一”，但是在这里，同柏拉图完全相反的是，这不是通过否定偶然的方式，不是通过排斥差异性的方式，不是通过灭绝多样性的方式而获得自身的肯定。肯定偶然，多样性和繁殖，就肯定了必然，一和多。所以这是肯定之肯定。就此，偶然，这世上最古老的贵胄，“我把它归还给万物，把万物从目的的奴役中解救出来。”尼采正是用投骰子游戏所表达的永恒轮回来肯定偶然，偶然和掷骰子处在同一片没有阴影的天空：“万物宁愿在偶然之脚尖上跳舞。噢，我头顶的苍天，清澈而崇高的苍天啊，对于我，你的纯洁便是：不存在永恒的理性蜘蛛和蛛网。在我看来，你是神圣‘偶然’的舞场，是为神圣掷骰子游戏而改设的神桌！”¹

从概率论证出的永恒轮回，在游戏中所表达的永恒轮回，肯定了偶然性；正如从时间来论证的永恒轮回肯定了此刻和生成。那么，从能量的角度来论证的永恒轮回肯定了什么？肯定了权力意志。力“由最简单到最复杂，由最静、最僵、最冷变成最炙热、最野蛮、最自相矛盾，然后又从充盈状态复归简单状态，从矛盾嬉戏回到和谐的快乐，在其轨道和年月的吻合中自我肯定，作为必然永恒回归的东西，作为生成的东西，不知更替，不知厌烦、不知疲倦，自我祝福。”在一个能量守恒的世界中，永恒轮回，就必须肯定力的无休无止的生成。只有力的无始无终的生成，才能导致永恒轮回。这也可以反面论证，因为力本身就是无休止的生成（增长），那么，在一个有限的能量世界中，它只能反复轮回（积累和释放的轮回）。这样，如果有几个层面的永恒轮回的话，就会发现永恒轮回在不同层面所作的肯定：概率的轮回对偶然性的肯定，能量的轮回对力的肯

定，时间的轮回对此刻（生成）的肯定。我们看到，无论是偶然性，力（权力意志）还是此刻和生成，都因为这种肯定而获得了自主性，这些在柏拉图主义中被存在和目的所拒斥的东西，这些被“真实的世界”所拒斥的东西，现在都被赋予了持存性，被赋予了深度，被赋予了主权。它们不是向存在的无足轻重的过渡，它们和存在也不抵触，相反，它们自身就接近存在，它们和存在无限接近，或者说，生成打上了存在的烙印，偶然性打上必然性的烙印，此刻打上永恒的烙印。“如果生成是一个巨大的环，那么这个环上的每种事物都同样是有价值的、永恒的和必要的。”²力、生成、偶然、瞬间实际都统一在生命之内，它们构成生命不同层次和视角。这样自主的生命，就不再被目的论，不再被上帝，不再被理念，不再被进步论的枷锁所钳制，相反，它每时每刻都自我肯定，自我决断，自我评估，自我游戏，自我舞蹈。从最根本的意义上，作为力的生命获得了存在性，获得了自身的永恒，在每个瞬间中获得永恒。正是在这个意义上，正是因为生命肯定自身，生命的价值在生命之内，而不是在他者那里，生命并没有受到外在之物的审判，尼采反复地说，同一物的永恒轮回，是生命的最高肯定形式。“尼采希望使一切存在者的此在和如此存在重新恢复自己的无辜，希望把人重新转换为万物的本性……万物都如其所是地存在，而不是以别的方式存在……世界既不能作为上帝的造物而存在，也不能以其他的方式而存在；世界只能作为一切循环中的循环而存在；并且如其所是地存在；查拉图斯特拉关于同一的永恒轮回的学说同创世的教诲相对立。”³

三

这一切都是同一物的永恒轮回学说所内在主张的，

也可以说，这是查拉图斯特拉所主张的永恒轮回。如果说永恒轮回恢复了此刻和生成的自主性的话，在某种意义上就是恢复了生命的自主性——就是冲破了生命上空的乌云。在这个意义上，永恒轮回的宣示就是对生命的肯定。这就同侏儒所理解的永恒轮回迥然不同。对于侏儒来说，忽视此刻的永恒轮回是简单地轻飘飘地转圈圈。这是否定此刻，否定生成，否定偶然，因而也是否定生命的轮回，也即是虚无主义的轮回，是小人的轮回。我们已经看到了这种轮回在大地上挖了诸多坟墓。现在，关于永恒轮回的两种理解以及因为这两种理解的不同结果就出现了：既然一切都永恒轮回：那么，就存在两种可能性（就如同上帝之死导致两种可能性，如同两种可能的虚无主义）：一种是虚无的轮回，小人的轮回；一种是积极的轮回，超人的轮回。对于虚无主义轮回而言，什么都是重复的，什么都是没有意义的，因此什么都是否定的。对于超人的轮回而言，什么都是重复的，什么都是有意义的，因此什么都是肯定的。就单纯的永恒轮回学说而言，它毫无疑问是同整个柏拉图主义—基督教模式相抗衡——它反对上帝创世说，反对目的论，反对二元论，反对线性时间观和进步论。但是，永恒轮回要生出超人，还是要克服对它的虚无主义理解和接受，要克服侏儒所理解的永恒轮回。也就是说，查拉图斯特拉的永恒轮回学说必须完全根除侏儒的永恒轮回学说，只有这样，只有根除永恒轮回的虚无主义取向，才是尼采所理解的永恒轮回。也只有这样的轮回，才能传达给孤寂者所组成的民族，才能生出超人。我们来看看，永恒轮回是怎样来克服它的虚无主义取向的。

查拉图斯特拉通过一次梦的寓言，来表达他对虚无主义轮回的克服。在梦中，他看见了一个年轻的牧人，“蜷缩着、颤抖着、哽咽着，扭曲着脸，口里垂着

一条黑色大蛇”，死死地咬住牧人的咽喉。这条蛇可能是在牧人睡觉时爬入他的喉中的。查拉图斯特拉想将蛇从牧人口中拽出来，可是没有成功。“‘哎呀，咬蛇！咬下蛇头，哎呀！’我竭力呼叫，我的恐惧、仇恨、恶心、同情，一切善与恶都随着这呼喊出来了。”“正如我呼喊建议的，牧人咬蛇，狠狠地咬！他把舌头吐得老远——然后跃入高处。”在这个奇怪的梦中到底发生了什么？这个年轻的牧人是谁？这条黑色大蛇又是什么？

这个牧人有三个特点：年轻人，躺在地上，在睡觉。正是在这样一个处境下，黑蛇爬进了他的喉头。年轻人，说明他不是动物，他应当克服他的动物性了，他应该身体很好，他本是充满朝气，充满活力，具有创造性和增长意愿的人。也就是说，刚刚从孩子长大的年轻人，应当具有相当的潜能。但是，他却躺在地上，在睡觉。躺在地上，因为尼采对空间上的高低特别敏感，躺在地上在他这里显然指的是一种较原始和低贱的状态，就像侏儒状态那样。虽然是一个年轻人，但还没有完全摆脱动物性，而且在睡觉，躺着睡觉，在这么一个低的空间睡觉——显然他没有增高和增长的意愿，没有变形的意愿，因为睡觉意味着停滞，意味着自我保存，意味着衰败。在某种意义上，这样一个睡觉的年轻人处在一个末人状态。也就是说，一个有潜能的人，一个本应增长的人，在上帝死后，无所事事，没有抉择，安然入睡。正是在这样一个情况下，一条黑蛇乘虚而入：“大概是在睡觉的时候蛇爬进了他的咽喉——蛇死死地咬住他的咽喉。”就此，这个本应是健康的年轻人脸上“如此恶心，如此惨白和恐怖”。这个年轻人弄得如此病态，令人揪心，他快被这条黑蛇咬死了。那么，这条黑蛇是什么？它怎么会爬进这个年轻人的喉头？

1 《查拉图斯特拉如是说》，第180页。

2 尼采：《权力意志》，贺骥译，漓江出版社，2007年，第262页。

3 洛维特：《墙上的书写》，华夏出版社，2004年，第8页。

蛇是黑色的，而且是沉重的。尤其是，蛇能盘旋，是能转圈圈的动物，而沉重的蛇是下坠的，是重负。我们很快就会想到，这条黑蛇意指虚无主义的轮回，就是侏儒所理解的简单的转圈圈的轮回，是否定此刻、生成和生命的轮回。同时，这个虚无主义轮回和动物（蛇）相伴。因为虚无主义轮回总是导致了人的动物状态。就此，蛇一方面是个自我保存的动物，一方面又是否定生命的轮回。它是这二者的默契组合。当这个年轻人睡觉的时候，或者说，在这个年轻人完全不清醒和懵懂的状态下，虚无主义轮回和动物的二重性很容易被他所接受，很容易闯入他的世界和体内，很容易吞噬它，很容易让他变得面色惨白！但是，这个真相被查拉图斯特拉所看到，他要将年轻人从虚无主义轮回之口中抢救出来，因此，他“用手拽蛇，拽呀拽呀——白费劲”。这种虚无主义轮回一旦侵入了人的内在世界，一旦被人所接受，一旦构成人身体的一部分，它是没法从外面拽出来的，外在的力是无法消除人内在的虚无主义轮回的。我们也可以说，一当上帝死掉了，虚无主义轮回侵入了人的体内，那么，外在的“启蒙”是没有用的，启蒙运动的各项计划是“白费劲的”。用海德格尔的说法是，“虚无主义不能从外部来加以克服。仅仅用另一个理想，诸如理性、进步、经济和社会的‘社会主义’、单纯的民主之类的东西，来取代基督教的上帝，从而试图把虚无主义强行拆毁和排除掉——这样做，是克服不了虚无主义的。”¹

那么，如何才能克服它？只有从内部来克服，年轻牧人只能自己咬断蛇头，只能自己克服虚无主义轮回。“牧人咬蛇，狠狠地咬。他把蛇头吐得老远”，咬，是咬断蛇头，为什么是蛇头？咬就要目标明确，就要针对最核心最主导性的东西，就是要咬断虚无

主义轮回的实质和核心——因为这种轮回具有欺骗性，不辨认出它的虚无主义本质，不辨认出它的实质（蛇头），就无法克服它，就无法咬断它。同时，咬，咬紧牙关，狠狠地咬，这是牧人的形象，咬，通常是不顾一切的表现，只有咬才能表达出意志和决心。克服虚无主义轮回不是一件轻而易举的事情，要果断，要坚决并且要不顾一切，这一方面说明蛇头的危害之深、之大、之彻底，不“狠狠地咬”就无以清除它。另一方面，牧人的咬，正好是意志的表达，咬是战胜和征服的手段，牧人如果不咬，就还是一个末人和奴隶，只有咬本身，才传达出主人的形象，也就是说只有敢于去战胜，去征服，只有肯定的权力意志的爆发，才可能变形为一个新形象，才可能发生转机，才可能进入到一个增长和提高状态。蛇头终于被“咬”断了，并被吐得老远。虚无主义轮回连同它所携带的动物性，这个重负，这个藏在牧人体内的“最爆烈、最凶恶的东西”因此被克服了，并且远离了牧人，它和牧人分道扬镳了。在这样的情况下，牧人终于获救了，凭借这一咬，重新奠定了自己的形象：“他不再是牧人，不再是人——而是变形者，他光耀四方，他笑了！人间从未有谁像他这样笑过！”²

不再是牧人，不再是人，他变成了超人。也就是说，人，如果咬断了蛇头，即克服了身内的虚无主义轮回和动物性的二位一体的话，它就会变成超人。在这一节的前半部分，查拉图斯特拉已经将两种轮回观对照起来，并且让它们一决高低，“‘站住！侏儒！’我说，‘我与你势不两立！我们两个我是强者——你不了解我深邃的思想！你也不可能容忍这深邃的思想！’”³查拉图斯特拉思考的是积极的轮回，是肯定此刻的轮回，侏儒思考的是消极的轮回，是否定生命的轮回。这两种轮回“势不两立”，互相不能“容忍”。我们在后面的“痊愈者”一节

中已经发现，查拉图斯特拉坦承：这个差点被蛇咬死的牧人正是他自己。“那怪物怎样爬进我的喉咙，把我窒息得透不过气来！我咬下了它的头，吐了出去。”¹也就是说，本来有自己明确的轮回学说的查拉图斯特拉却被侏儒的轮回学说（蛇）弄得窒息了，弄得生病了，弄得面色惨白，有两种轮回学说在他体内交战。这呼应了他所说的侏儒的“势不两立”。事实上，这两种轮回学说同时在年轻的牧人体内。牧人为什么能咬掉虚无主义轮回？是凭借什么在咬？恰恰是积极的轮回在咬，是查拉图斯特拉所宣讲的永恒轮回在咬，只有这种积极轮回咬断了虚无主义的轮回，这个年轻的牧人才能成为变形者。也就是说，同一物的永恒轮回有一个面孔，却有两种实质：只有克服自己的虚无主义实质，才能变成积极和肯定的永恒轮回，才算得上“痊愈”。所以，查拉图斯特拉所宣讲的永恒轮回学说，一定是对虚无主义的永恒轮回的克服后才得以确立自身的。一旦克服了这种虚无主义，和它分道扬镳（将它吐得老远），同一物的永恒轮回才真正地变成了肯定的轮回，才真正地将这个牧人变成超人。这两种表面一致的轮回之间存在着这样的沟壑，通过这样一咬，终于被越过去了，尼采不仅感叹：“在酷似之物间，外表最好进行欺骗，因为最小的缝隙却是最难越过的。”²如果说这条黑蛇是沉重的蛇的话，那么，牧人将它吐出去，显然就有种解脱感，“然后就跃入高处”，这种解脱导致了向超人的变形，以及这种变形中所自然的“跃入高处”，就如同查拉图斯特拉对侏儒的摆脱，“侏儒从我肩上跳下”，此刻，“我感到轻松了。”从躺在地上到跃入高处，这是空间的变换，也是从末人到超人的变换，这种变换正好遵循权力意志的提高和增长法则。

这个时候，这个变形者“光耀四方，他笑了！人间

从未有谁像他这样笑过！”又是光！光释放和照耀，它乐观、通达、热情，最根本的是，它肯定。而且，它笑了，笑，正好将预言家的悲观预言所淹没，将悲观主义淹没，将“悲观主义者疲惫的目光、对于生命之谜的怀疑、厌倦人生者的冷冰冰的否定”³淹没，正如光将乌云遣散。这个时候，《快乐的科学》中第一次传达永恒轮回时所提出的选择问题就有了肯定的答案：“‘你是否还想再来一遍，并无数地再来一遍？’这一所有人的问题，这一万物的问题，作为最重的重担置放在你们的行为中！或者，你将如何恰当地规划自己成为你自身，规划自己成为这样的生命：渴望最终的永恒肯定和印记？”超人就是这样的答案，光和欢笑就是答案。这个时候，同一物的永恒轮回，在查拉图斯特拉克服掉了它的虚无主义一面之后，就变成了肯定生命的轮回，狮子向孩子的变形也成为现实——超人诞生了，充满欢笑，光耀四方。

作为永恒轮回的产物的超人，是一个前所未有的新生儿：“人间从未有谁像他这样笑过！”⁴这既表明他是新生的，新的开端，而且还是肯定性的。我们也看到了由狮子变形而来的孩童，也是一个新生儿，是“一个新的开始”，“一种神圣的肯定”，还有查拉图斯特拉的追随者——孤寂者所组成一个新民族所生的新生儿。这三个新生儿同属一体，它们都是新生的“超人”。也就是说，作为永恒轮回的第一个教师，查拉图斯特拉宣讲了永恒轮回的教义（肯定此刻），这个教义通过三种途径，即狮子、孤寂者和牧人生出了超人，肯定了超人。现在的问题是，超人这个新生儿，将如何自我肯定？这个超人，是一个“自转的轮子”——它自身也在轮回。如果肯定性的同一物的永恒轮回这一学说，导致了超人的诞生，那么，这个超人，这个新生儿也必定要轮回——

1 《尼采》，第 431 页。
2 《查拉图斯特拉如是说》，第 172-173 页。
3 《查拉图斯特拉如是说》，第 171 页。

1 《查拉图斯特拉如是说》，第 375 页。
2 《查拉图斯特拉如是说》，第 236 页。
3 《论道德的谱系》，第 247 页。
4 《查拉图斯特拉如是说》，第 173 页。

万物都要轮回。也就是说，轮回生出了超人，而这个超人又要进行轮回，超人身上积聚了轮回的两个过程，两个肯定的过程。它是前一个轮回肯定的结果，是后一个轮回的肯定的事实本身。我们已经看到了轮回是怎样生出超人的，现在我们要理解的是，这个超人是如何轮回的，如何是一个“神圣的肯定”？

四

超人是孩子，尼采赋予了这个隐喻以多重意义：除了有意将他看做是新生的，欧洲从未出现过的形象之外，还同时意味着，它要不停地增长，不停地提高，因为孩子总是增长的，它不可能衰退——作为一个孩子的超人就意味着增长本身。我们在前面已经看到了，超人，作为一种新价值的奠定，就是权力意志的增长过程，是生命的肯定过程。超人、孩子和权力意志，它们是生命自我肯定的几个面相，因此具有实质上的同构性。超人，作为一个孩子，处在持久的增长状态，而决不意味着一个稳定的静止的终极形态，这样的超人就是权力意志的形象化表达。如果说，超人意味着孩童般的不停的增长，那么，在什么意义上，这个超人，这个权力意志的增长过程是轮回的？这个作为新生儿的超人如何复现和轮回？也就是说，增长和轮回是怎样在作为一个孩子的超人这里得以统一？

我们可以通过一个生命的自然过程来说明这一点：一个初始的孩童，它要生长、积累和提高，这个过程是个自然的强化过程，是一个不可逆转的肯定过程——孩童决不会衰退，它内在的本能要求增长、提高和肯定：孩童在不停地生长。但是，它不能无限地肯定，不能无限地增长，不能无限地强化，生命必定有它的能量高峰——孩童的生长法则，正如

权力意志的运作法则：权力意志同样不能无限增长。尼采就是在这个意义上将生命看做权力意志。不过，孩童成长、积累到什么状态才达到他的高峰？一直到他的壮年。这个时候，他的增长达到饱满和巅峰状态，就如同太阳处在它的正午时刻。就在这个时刻，饱满的身体之力忍不住要流溢而出，要自然地释放，这个释放——如果我们将权力意志定义生命，也就是身体的话，那么，这种释放就是性的释放，性的释放会播下一个生命的种子，最终会导致分娩者的释放，这个释放（生育）就是一个新生儿的诞生，就是创造了一个新生命。在此，释放意味着创造。性的释放是生命的肯定：它不仅表达了最活跃的生命力本身，而且还诞生和创造了一个生命。就此，生命（权力意志）的积累和释放过程，就是身体的积累和释放过程，就是一个孩童的生长、成熟、释放和再诞生的过程，是一个孩童的轮回过程：孩童在增长到巅峰（壮年）的时候，又通过（性）释放再次创造了（诞生了）自身；然后再次增长和积累，再次释放，再次诞生新的孩童，如此反复，如此轮回，这就是孩童的轮回，是作为一个孩童的超人的轮回。这个永恒轮回实际上正是在这个意义上对生命的肯定：这是生命的诞生。生命在这个轮回中不断地诞生，不断地受到肯定，诞生也是轮回的。

这样一个超人的轮回过程有什么特点？这个过程完全是肯定性的，完全是权力意志的全过程：增长、提高、释放、诞生；再增长、再提高、再释放、再诞生；反复不已。这个过程实际上就是积累和释放的轮回过程（就此，我们也能明白，为什么尼采一会儿说权力意志是力的累积，一会儿说权力意志是力的释放）。在这个轮回过程中，完全没有迫使生命衰败的东西，完全没有否定性的东西，完全没有反动的东西。只有单纯的肯定，单纯的增长，单纯

的对生命的刺激和鼓励。因此，超人的这一轮回过程，具有强烈的排斥性和选择性：排斥衰败、排斥反动、排斥否定。只有超人轮回，小人无法轮回；只有孩童轮回，衰败的人无法轮回；只有强健的人轮回，病弱的人不能轮回；只有肯定的人能轮回，否定的人不能轮回。也就是说，有创造（生育）能力的人能轮回，无创造（生育）力的不能轮回；如果生命是这样一个轮回的增长过程，它事实上也是一个自然过程，那么，为什么要对生命进行人为的否定？为什么要让生命的生长受到阻遏？为什么要让生命沉浸在反动力的折磨之中？这就是尼采反对奴隶道德的根本原因——奴隶道德就是对这样的生命的自然增长和轮回的阻碍。

如果说，在轮回当中，只有单纯肯定的话，反过来，这个轮回也是一个选择性的律令：它必须是肯定性的，进入到这个轮回当中的所有力都应该是肯定性的。即便是天生的反动力，即便是天生的否定要素，即便是天生的损害生命的东西，一旦进入到这个轮回中，也必定要经受这个轮回本身的改造，变成能动力，变成肯定要素，变成强化生命的东西。我们看到这个轮回过程中有痛苦，分娩的痛苦——这是生命的否定要素，但是在这个轮回中，这个痛苦被转化为快乐的强化剂，是创造和繁殖的伴生物：没有分娩的痛苦，就不会有新的（孩童的）创造，痛苦是为了激发更大的创造性欢乐。正如超人经常大笑一样，生命的诞生和创造能产生巨大的快乐——权力意志的充分实践总是伴随着快乐，这种快乐也是在分娩者经历了极度痛苦之后表达的巨大快乐，一个新生的孩童在此诞生——这也是创造，痛苦分娩成就了伟大的喜悦创造。“创造——这是摆脱痛苦的伟大解救，它使生活变得轻松。然而创造者本身必遭痛苦，必经变化……创造者本身是新诞生的

婴儿，但他必须又是分娩者，是分娩者的阵痛。”¹正如痛苦是快感的刺激一样，这个超人的轮回，将释放变为积累的刺激前提，将否定变为肯定的刺激前提，将毁灭变为创造的刺激前提，将反动的力变成主动的力的刺激前提。这种轮回，我们丝毫不陌生——这就是在不倦地毁灭和创造的狄奥尼索斯式的轮回。痛苦、毁灭、否定，在狄奥尼索斯这里，都是生命强力的刺激物，就如同毁灭性的悲剧总是生命的积极的肯定一样。如果说超人在这个轮回过程中在向谁轮回，答案不言而喻：向狄奥尼索斯轮回。

我们还可以将这个新生儿超人看做那个无限时间上的大门通道，是那个出入口，它是一个意义非凡的瞬间，是过去和未来的交接点。超人，在这一刻，既包括了一个创造性的过去，也包括了一个生长性的未来。也可以说，它身上同时聚集了一个创造的结束和一个创造的开端，一个创造者和一个被创造者，一个分娩者和一个新生儿。这一刻，至关重要，绝不能被轻易地打发。同样，在超人这里，我们也看到了两种层面意义上的永恒轮回在此的交集：作为教义的永恒轮回创造了超人，作为实践的永恒轮回被超人所实施。我们必须区分教义的永恒轮回和实践的永恒轮回。我们最后来看看这一完整的永恒轮回过程吧！首先是作为教义的永恒轮回：存在着同一物的永恒轮回（万物都在无限的时间内自我重复）这一规律，尼采借助于永恒轮回这一规律，克服了柏拉图主义—基督教的超验和终极模式。接着，从效应的角度，尼采将同一物的永恒轮回教义区分为两种：一种导致虚无主义的对生命的否定，一种导致积极的对生命的肯定。尼采通过积极的永恒轮回克服掉虚无主义的永恒轮回；这个积极的（查拉图斯特拉所宣扬的）永恒轮回教义，诞生了新的超人（权力意志的肯定过程以及对这种权力意志的价

1 《查拉图斯特拉如是说》，第 89 页。

值肯定)；这是永恒轮回教义的作用。为什么查拉图斯特拉总是训导的口气？为什么他要一而再地“如是说”？为什么他要有门徒和动物？永恒轮回首先是作为要宣传的教义而出现的。但是，一旦超人诞生了，即便是未来的超人，超人也当有自身的存在方式，有自身的实践方式——而且注定是轮回式的存在和实践方式。超人注定是通过永恒轮回来展开自己的生存实践——这样，永恒轮回就变成了超人的实践：这是作为实践，准确地说，是作为实践原则的永恒轮回。这样一个永恒轮回，就是对生命的绝对肯定，轮回一定是肯定，一定是生命的生长，在此，只有肯定生命的东西才能轮回，只有增长和提高才能轮回，轮回的每个瞬间都在提高，都在肯定，换个角度说，只有提高才可能轮回，提高是轮回的动力，也可以说，轮回一定要求提高，要求生长。提高和轮回相互促进：没有提高就没有轮回；没有轮回就没有提高——这是尼采伟大的建设性，是他的迫切律令，是他最高的实践原则。在这个实践性的轮回中，剔除了老化，剔除了衰败，剔除了腐朽——孩子一当壮年之际，一当正午之际，就开始释放、创造和新生了。轮回避免了终极性的衰老和垂死。

就此，尼采的永恒轮回是双重肯定：教义式的轮回肯定了（创造了）作为一个孩子的超人，实践式的轮回让作为一个孩子的超人自我肯定。正是在这个意义上，尼采说永恒轮回是对生命的最大肯定。超人将这两个不同层面上的轮回纠集在一起，作为绝对的肯定本身的超人，如果是尼采意义上的未来哲学的目标的话，那么，这也是尼采的未来的人类学目标。



台湾影像艺术简史

孙松荣

法国巴黎第十大学表演艺术研究所电影学博士，台湾台南艺术大学艺术创作理论研究所博士班、动画艺术与影像美学研究所专任副教授（合聘）。现任《艺术观点 ACT》主编。曾担任 2012 年第八届台湾国际纪录片双年展“纪录之蚀：影像跨界的交会”单元策展人。主要研究领域为现当代华语电影美学研究、电影与当代艺术，及当代法国电影理论与美学等。著有《蔡明亮：从电影到当代 / 艺术》（北京：金城出版社，2013），《入镜 | 出境：蔡明亮的影像艺术与跨界实践》（台北：五南出版社，2014）

一 导论

当代影像艺术（moving image art）研究的重要启迪之一，无疑是打破影像范式的框架与媒介特殊性的格局，对重构举凡触及相关的历史、社会、文化、政治、经济、机制、美学与理论等面向极具重大意义。这股被称为“扩延电影”（Expanded cinema）的浪头，兴起于1960年代，至今其革新态势由于数字技术的推波助澜依旧不减。它借由录像艺术、观念艺术、数字电影、媒体艺术、行动主义、行为表演、活动影像装置、另类电视、动力艺术、光艺术、电子艺术、科技艺术及投影影像艺术等独树一帜的影音创制与理念拆解传统电影，并扩增其向度，且将呈现各种影像的流动形态推向极致。相关作品的差异实践，从光影到声响的形塑、从非物质性到物质性的表现、从黑盒子、白盒子、户外空间甚至到天际的展示，凸显创作者不同的艺术想象与独特观点。

上述语境有助我们以更宽阔的视角来重新思索台湾影像艺术及其意义。它不仅在开始崭露之际，即与堪称为艺术跨界的创制现象结下不解之缘，更重要的是，其发展持续地与其他影像范式与媒介产生从表现形态和内容含意极具实验性的关联，致使其内容与范围不断变化，而不存在单一化的影像类别。在我看来，本文拟将阐述的台湾影像艺术的两种范式，从单频道录像艺术到幻灯片艺术，可说体现这些表征。值得强调的是，此种游走于电影与其他各种影像范式之间的边际特质，使台湾影像艺术与其他媒介构成生成关系，且构成一种扩延式的影像艺术系谱。

二 20世纪八九十年代单频道录像艺术： 王俊杰、袁广鸣

以如此扩延式的影像艺术观点来建立台湾影像艺术及系谱，值得关注的有1980年代初期开始萌发却鲜少深论的台湾录像艺术。如果起始于1960年代的欧美录像艺术史是从现象学或表演阶段（phenomenological, performatic phase）到雕塑阶段（sculptural phase）的演进，台湾录像艺术的发展则体现出一种压缩式的演化现象。其中，崛起于1980年代中期的单频道录像艺术，主要来自于两位当时还只是美术系的学生、如今已是重要艺术家王俊杰与袁广鸣融汇视觉艺术表现与电影语言的作品，格外引人瞩目。

如果思索台湾录像艺术的创作史，严格来说，它约莫出现于1983年或1984年左右。自此之后，所谓的录像艺术不必然以录像为媒介，而是逐渐被数字媒介所取代。八九十年代台湾评论界所使用的录像艺术之称谓，逐渐丧失指称的物质性基础，录像艺术逐步被录像艺术的名称所替换，成了“没有录像的录像艺术”（video art without video）¹。乍看之下，我的这一段台湾录像艺术的历史分期似乎带有媒介决定论的倾向，严重地犯了物质决定论的毛病。事实并不然。我的意思并非专断地想要借由媒介来划分台湾录像艺术史，而仅是以之作为分界，试图凸显出录像艺术时期的创作者之各种不同手法与观念。再者，值得强调的是，这个以媒介差异作为历史分界的作法，我的意图也不是为了全面地彰

显媒介特殊性、纯粹性或其技艺特质。就20世纪八九十年代与2000年以降的台湾录像艺术发展史来看，媒介特殊性除了主要表现在以单频道、多频道以及录像雕塑的录像艺术作品中，其实也频繁地出现过结合其他不同媒材与表现方式的创作形态。从1980年代的装置艺术、1990年代的数字科技到2000年以来的网络科技等，皆可谓是台湾录像艺术混融其他各种媒介的显例。我再度强调，这一段台湾录像艺术史开端之所以值得检视，主要有两个原因：一方面是录像艺术作品所开展的殊异性、创造性与批判性，需要重新凸显与论述，以便为在地录像艺术史观构造出具体而物质化的辩证体系，进而能对历史与美学等面向的系谱做出阐释的深化工作；另一方面，我注意到这一个时期的录像艺术作品实则已显露出与其他影像范式发生链接与交混的关系，最明显的是此种从录像艺术脉络发展出来的影音实验又同时和电影有所联系，这一点值得重新思辨。具体来说，第一个面向可在郭挹芬、洪素珍、王俊杰及袁广鸣的影像实践上体现出来，这彰显出台湾录像艺术的某种试验状态与倾向；第二个面向则可分别以王俊杰在柏林求学时期及袁广鸣参加实验电影竞赛的影像作品中看出端倪。在我看来，如果第一个面向具有形构台湾录像艺术在美学风格与历史等层面的重要涵义，第二个面向则展现出一种录像艺术的电影阶段（cinematic phase）。如今这个电影化的录像艺术趋势不仅在各种国际大展上广为风行，在台湾也常常可以看见其踪影。我觉得有趣之处，在于到了此一发展阶段，录像与电影有着更为密切的关系。两者之间的关联性，值得深思。

台湾录像艺术发展的时间较晚，从第一手相关信息的取得、硬设备的购入、知识的转译、教育的传授到展览的举办等面向往往并不非常及时。可以这么说，关于台湾录像艺术的创作发展史初期，由于晚了欧美与东亚（如韩国）等国几十年才开始发展¹，使得此种堪称为延迟性的艺术语脉衍生出一种代理性与想象性的双重境况。我的确切意思是，此种双重境况同时指涉代理性与想象性的艺术实践。代理性的艺术实践之例：一位是晚了卢明德一年才去日本筑波大学艺术研究所专攻录像艺术的媒体发展与制作的郭挹芬（卢与郭是夫妻），另一位则是在旧金山艺术学院主修电影制作后来选择录像艺术进行创作的洪素珍。初到日本的郭氏由于接受当时正对欧美录像艺术产生强烈研究兴趣的山口胜弘教授的指导，而开启了她的创作新径。1983年，她为了参加筑波大学艺术研究所入学考试创作出三件录像装置作品《角落》、《宴会》及《大寂之音》（即后来在台湾展出的《寂静的声音》），如果不以台湾作为首个发表地而是以艺术家身份为依据，它们可说是目前台湾最早的录像艺术之作。和郭挹芬一样，于1976年移居美国的洪氏也是受到外国教授的引导与建议，才开始以电子媒材进行影像创作，并于1984年完成录像艺术《东/西》（East/West）的第一个版本。至于想象性的艺术实践，我指的是当时尚未进入文化大学美术系就读的王俊杰及艺术学院（台北艺术大学的前身）美术系的袁广鸣，他们透过艺术杂志（如《雄狮美术》、《艺术家》等）、美术馆与替代空间的相关特展（如1984年于北美馆举办的“法国Video艺术联展”、1986年4月

¹ 我所说的这一个“没有录像的录像艺术”，其情况和当前的电影发展态势如出一辙。影片所指涉的胶卷物质基础，即“film”虽已无法在当今全面数字化的时代表征电影（cinema）的唯一意义，但却不会阻止电影继续生存、繁衍或发生崭新变革。如同2014年第60届奥伯豪森国际短片影展（International Short Film Festival Oberhausen）其中的一个单元节目“记忆无法等待：没有影片的影片”（Memories Can't Wait: Film without Film）所体现出的某种电影当代想象与趋势。相关细节，请参见第60届奥伯豪森国际短片影展官网：<http://www.shortfilm.de/en/short-film-magazine/reports/anniversary-60th-international-short-film-festival-oberhausen-memories-cant-wait-film-without-film.html>。

¹ 2013年10月韩国国立现代美术馆（National Museum of Modern and Contemporary Art）举办展览“New Media Collection from MMCA The Future is Now！”，即以1960年代作为韩国录像艺术史的起始时间。相关细节，请参见馆网：<http://www.mmca.go.kr/eng/exhibitions/exhibitionsDetail.do?menuId=1030000000&exHid=2013040500000>

春之艺廊举办的“录像、装置、表演艺术”等)及从国外留学回来的老师(如留日学习光艺术的苏守政)提供的有限新息等渠道,展开录像艺术创作的摸索阶段。几乎同步于郭挹芬与洪素珍在国外完成前述作品的时间,王俊杰在高三暑假的“云门舞集夏令营”中以舞者身体为题并结合杜尚(Marcel Duchamp)、波洛克(Jackson Pollock)与封塔纳(Lucio Fontana)的艺术母题,拍了生平第一部录像艺术《变量形式》(1984);袁广鸣则是借由《米勒的晚祷》(1985),启动了属于系列作品的第一部单频道录像。

我注意到1980年代的单频道录像作品,似乎与广义的政治批判与反省有关。从1988—1989年,王俊杰创作了三件录像艺术作品《表皮组织的深度》(1988)、《FACE/TV》(1989)与《历史如何成为伤口》(与郑淑丽合作,1989)。可以这么说,它们皆是奠基于艺术家在“息壤”两次发表会上的《暴动倾向第三号:被强暴的映射管》(1986)与《每天播放A片的电视台》(1988)所发展起来的作品。如果王俊杰在“息壤”两次发表会上的两件复合媒材影像装置《暴动倾向第三号:被强暴的映射管》与《每天播放A片的电视台》是借电视噪声,及将色情影片和新闻节目剪接在一起的手法来突破社会禁忌,并凸显政治操控电视媒体的议题,显然从《表皮组织的深度》、《FACE/TV》到《历史如何成为伤口》更具体地实践了录像艺术介入社会对媒体与政治进行批判的目的。《表皮组织的深度》依序以油脂(olein)、芭蕾(ballet)、组织(tissue)与伸缩性(elasticity)四段标题,开展女性用植物精华美胸、裸身跳舞、身体器官及色情影片的蒙太奇影像,加上搭配了歌剧与古典音乐,让身体与A片、私密与窥淫浸透在享乐、华丽与猥亵的气氛之中;

《FACE/TV》(1989)则在枪林弹雨的声音中拆解电视新闻画面,一位面对着电视屏幕戴着墨镜的男性观众不断喃喃自语着“影像不对、完全正确、重复、加深”等话语,国际政治、党国政体及立法院内朝野肉搏战的实时快报如同花边新闻,显得一文不值;《历史如何成为伤口》交错并置中国1989年政治状况与“五二〇农民运动”的新闻段落,讽刺国共两党的媒体意识形态其实是一丘之貉。

我在前文提及台湾录像艺术在开始发展之际,由王俊杰与袁广鸣为代表的单频道录像创作与电影维系着紧密的关系。显而易见的,前述的《FACE/TV》与《历史如何成为伤口》中有关文字与影音之间的蒙太奇手法,无法不让人联想到戈达尔从20世纪60年代至70年代期间在《美国制造》(Made in U.S.A, 1966)、《周末》(Week End, 1967)与《此处与彼处》(Ici et ailleurs, 1976)等影片对于政治与日常、音画与文字游戏所展开的创造性试验。如前所述,1980年代国际录像艺术作品除了在台湾的美术馆特展与替代空间的展览之外尚难得一见,像王俊杰与袁广鸣这样的美术系学生从电影图书馆、“影庐”MTV、金马国际影展及“太阳系视听图书馆”等渠道所观赏到的国外影片,帮助他们推进创作的想象与实践。

属于《米勒的晚祷》同一系列的《关于米勒的晚祷No.2》(1986),袁广鸣以米勒(Jean-François Millet)的画作《晚祷》(L'angélus, 1857—1859)为创作源起,在长达数分钟的作品中呈现往草丛冲刺、用手挤压单眼流出鲜血、天空梭升空的新闻画面、颠倒的街景及黑画面。与此同时,传来阵阵钟响的画作与动感十足的片段化影像不断地交错,画作逐步从颜色斑斓转变为无色,与之产生强烈对比

的是向草丛暴冲的影像忽而呈现负片化、忽而呈现远近变焦、慢动作、抽格、停格直至无声的样态。在我看来,这件致力于彰显动静强烈对比效果的作品不只可体现出电影化技艺的表征,也是尔后袁广鸣进一步实践在《逝去中的风景》系列(2007—2011)、《在记忆之前》(2011)、《记忆中的肖像》(2011)乃及新作《占领第561小时》(2014)中有关影像敛缩一个特写细节或涨大一个天地世间的视觉母题。我尤其对袁氏完成于1980年末、1990年代初期,较少被评论的两部作品《关于回家的路上》(1989)与《小孩》(1994)深感兴趣。在这一部于1990年获金穗奖优等实验录像带的短片《关于回家的路上》中,由苏守政饰演的主角,撑伞走在雨夜的街上,袁广鸣用了大量的剪接段落呈现人物不同角度的疾走模样,并透过他走入屋子内从事的日常活动(看书、喝茶、自言自语等),相互产生对照效果。从浴缸与浴室洗手台不断溢出的水的画面,和人物的眼镜框变成两个闪烁着电视噪声的凹洞,诡谲地在这部同时杂糅神秘、闲常、不安且安插了一首轻快西洋老歌《刚漫步在雨中》(Just Walking in the Rain, 1956)的片中发生着。和王俊杰一样,袁广鸣在《关于回家的路上》也置入快速转台的电视画面,呈现噪声与炮弹射击的频道和剪辑自苏守政的嘴唇影像叠加并置。而鲜为人知的《小孩》,全片长五分钟,其迷人之处在于袁广鸣极具巧思地将单频道作品纳入分裂银幕(split screen)的手法,让这部讲述小孩在铁轨上迷路急着返家的影像事件展现出极具吸引力的视觉动力:一方面从影片一开始即将色彩检验图(Test Card)置于屏幕左边,插入一个由左往右的推移镜头来拍摄隧道墙壁,并将布满石块的水波影像从左到右逐步推进,使画面体现出火车行驶的水平节律;另一方面,艺术家采用架置在火车上的广角镜头借由前进与后退、

俯角与仰角的幽灵之旅(phantom ride)来捕捉站在轨道上失魂落魄的小孩,他的特写,他消失在水平视野的微小躯体。反复经由一前一后、一左一右、一上一下的音画蒙太奇,《小孩》几乎成了一部会动起来的列车,也可视为另一种转形自录像雕塑的电子动态影像。

王俊杰在完成了《历史如何成为伤口》之后赴德国深造,在柏林拍摄了几部影响日后系列大型录像装置的作品,例如《夺命妖姬:第三代奥狄赛》(1990)、《霹雳浪子情:第四代奥狄赛》(1991)、《龙凤富贵吉祥如意拼盘》(1992)、《清汤虎丹》(1992)与《中国神秘宫廷菜》(1994)等。其中,《夺命妖姬:第三代奥狄赛》(1990)、《霹雳浪子情:第四代奥狄赛》(1991)与《龙凤富贵吉祥如意拼盘》建构在一定的叙事基调,讲述男欢女爱,结局不是女主角掏枪将男主角枪杀、双双死于枪下,就是用摄影机拍摄政府监视器的男主角横死于示威的街上[这母题多年后在《我要天堂M92》(1999)与《罪恶之城00:00:00:00》(2013)重返]。王俊杰于1980年代台湾时期所建立出的一种结合戏谑与批判、乖张与后设的现代主义风格,在这些凸显音画快速剪接的影片中展现出反电影(Counter-Cinema)的意图。具体来说,反电影在王氏的作品中,一方面清楚地和柏林围墙倒塌事件有关,反映在人物生命与东西德政治社会激烈变化的关系上;另一方面则涉及艺术家有意地将异质影像肌理和叙事接榫起来。《龙凤富贵吉祥如意拼盘》中的中国菜肴准备过程与爱恨情仇的故事平行发展,既是出人意料的设计,也是合理引爆命题的有效策略。我的意思是叙事段落不过是王俊杰铺展的影像背景,他使用人们再熟悉不过的烹饪节目的制播手法,尤其搭配英语介绍中国菜肴的形态,除了向我们呈现

俗套影像的制作过程，更是为了诱发我们观看与思考影像的关键问题。这就是为何当王俊杰在纪录片《以艺术之名》（2009）中提起许多观众拨打《十三日羊肉小馒头》（1994）内藏的电话号码来订购商品却无法如愿的事情时，显然从单频道录像作品《龙凤富贵吉祥如意拼盘》《清汤虎丹》到录像装置《十三日羊肉小馒头》、《极乐世界荧光之旅》（1997）乃至《HB-1750》（1998）可谓均展现出艺术家一脉相承的精神结构：影像是制造幻象的起点，唯有观众的介入可仲裁它，使作品不致沦为对当代现实的拷贝，而是一台引发介入者其不可说与不可见的内在感受的后设机器。

三 幻灯片艺术：高重黎

配置构成，在高重黎的《人肉的滋味》中意味着艺术家如何将拾得物与现成物以拼贴（collage）形态，转化为幻灯片图像、装配（assemble）幻灯机具、安排载盘里幻灯片顺序，及将之投影在内键屏幕上的方式。由内到外、由平面到立体，这几项配置构成环环相扣。拼贴，在尚未被达达（Dada）与立体主义（Cubism）等历史前卫派（historical Avant-garde）艺术家占为己有、发扬光大之前，乃是一项历史悠久的民间技艺。由12世纪日本出版缀饰着金箔素材的诗集封面、非洲部落的象征标志，至18世纪德国诸如镶嵌着蝴蝶翅羽等民间工艺品，即可见其踪迹。到了20世纪风起云涌的二三十年代，前卫派艺术家在文学、画作、摄影乃至电影等艺术领域将拼贴的二维运用推向极致，并强力辩证艺术与生活、政治与美学之间相融和的涵意，摄影蒙太奇（photomontage）与电影蒙太奇是个中代表。至于意指在三维空间上将各种不同对象聚合组装的装配，它的历史发展尤其在摄影术被发明出来之后，

屡屡出现不少杰作，其中丹麦作家安徒生（Hans Christian Anderson）曾作《大屏幕》（*The Great Screen*, 1873—1874）即将上百个肖像照与风景图像拼贴于屏风上，构成一种雕塑形态。显而易见，从西方现代主义的艺术史语境来检视拼贴与装配的词意，它们和拾得物、现成物及蒙太奇连成一体。就某种程度而言，在我们看来，高重黎在《人肉的滋味》中的配置构成尤其与此西方艺术实践史脉络，息息相关：一是表现在幻灯片图像的拼贴，另一则体现于幻灯机装置及尤其蒙太奇影像和声音之间的链接。

当中，最关键联系在于，高氏在这部幻灯片秀与影片一开始，即以一颗子弹在1948年11月26日16时40分打中参与徐蚌会战的艺术家父亲连长高文斌的脑袋，作为揭露个人身体创伤与集体历史记忆的视觉母题，并凸显图文与声音、个体与群体，及回忆与历史之间所引起的惊颤、不连贯以及分裂的作法，并非偶然。此种乖张的特异效果，抑或，高重黎致力展现枪响躲不及防的视觉震惊，那种被本雅明在《机械复制时代的艺术作品》（*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936）中称作“在达达主义者那里，艺术品由一个迷人的视觉现象或震撼人心的音乐作品变成了一枚射出的子弹，它击中了观赏者”的著名段落，无不是《人肉的滋味》回应前卫派艺术家善于以粗野风格来彰显反叛性与荒谬性的手法。从高重黎首次获得金穗奖最佳8毫米实验影片《那张照片》（1984）开始，透过作为现成物的静照〔选自寇德卡（Josef Koudelka）的摄影集《吉普赛人》（*Gypsies*, 1975）里一张家人凭吊遗体的照片〕进行杂糅拼贴与蒙太奇的试验，乃是其看家本领。从达达电影对观者所引发的触觉特质到8毫米实验影片的剪辑演练，二十多年后《人肉的滋味》的视觉

风格可谓是此种现代主义震惊效应的延续：子弹既是那令人震栗不已、疾速穿透身体、不偏不倚打中头颅，寄存于颞骨内，达致撕裂般的触觉感的子弹（如同其自述：“贯入一个黏黏湿湿有弹性的温暖环境”）；更重要的，它还是促使情境迥异的图像与图像、历史事件与历史事件、声音与声音能够超越时空局限而遭逢的助燃器（犹如子弹另段告白所说的：“我作为一颗子弹，参与了中国内战几十亿颗子弹中的一颗，这是我的历史，也是他这个人，作为中国内战一分子的历史，而这个历史的前因后果，当然也就涉及了亚洲全世界所有人类的实况，也就是绝大多数的人类，沦为极少数人的盘中餐、烩上肉的历史。”）。这即是为何高重黎绘制了子弹里会有无穷无尽的人体排排站的图像，此种堪称套层结构（mise en abîme）的图像指向子弹打中人体、贯穿历史，由此展开幻灯片秀欲对殖民主义、去殖民主义与新殖民主义等议题进行阐发的题旨。

幻灯片的转动与图像的投影，犹如射出的子弹。具体而言，高重黎将拾得物与现成物透过拼贴形态化为幻灯片图像的手法，主要有两类。第一种是在彩色正片上以单一图像显现的各式静照、素描、影片段落、旧玻璃片等。这些有的是历史照片，例如：阿波赫达（Freddy Alborta）拍摄玻利维亚军队展示切·格瓦拉（Che Guevara）尸首（*The Corpse of Che Guevara*, 1967）、卡帕（Robert Capa）捕捉西班牙内战中弹士兵倒地瞬间（*Loyalist Militiaman at the Moment of Death, Cerro Muriano*, 1936）、纳粹军队、徐蚌内战、日俄战争、出征日本士兵的家庭合照、英法联军、冷战时期国民党军队的游行等；其他林林总总的素材，计有：《军事图鉴》的子弹与手枪图录、戈雅（Francisco de Goya）知名油画《1808年5月3

日的处决》（*Los Fusilamientos del tres de mayo*, 1814）、毕加索（Pablo Picasso）画作《韩国的屠杀》（*Massacre en Corée*, 1951）、泽普鲁德（Abraham Zapruder）于1963年无意间拍摄到美国总统肯尼迪（John Fitzgerald Kennedy）遇刺身亡的8毫米影片片段、印有中华民国国歌片段歌词的破旧底片、高文斌头颅X光照与负伤证明书、高家桃园门牌、台独游行团体、手持《毛语录》与总统府的合照、手绘连长中弹流血不止与无头链球人的漫画素描，及经济部宣传加工出口区的幻灯片等。第二种拼贴则是直接在幻灯片上并置上述图像，例如并列卡帕照片的士兵倒地和戈雅画作的开枪军队（右半部画面），及将戈雅画作中被枪毙、掩面哭泣与高举双手的民众（左半部画面）和手握枪枝的纳粹军队对列在一起。至于同一类型的拼贴，指的还有并排历史图像的作法，譬如徐蚌会战时发布的戒严令（1948年11月11日）和守着大炮的国民党军队、参与会战席地而坐的士兵和筑巢于高家桃园门牌上的燕子喂食数只小燕子；同型拼贴中，高重黎也借用摄影蒙太奇，譬如将年老的父亲肖像直接黏贴在浩浩荡荡出征的国民党军队照片里，以及将无头的裸身链球人剪贴于英法联军的相片中，等等。显然，《人肉的滋味》幻灯片中的拼贴图像，立意甚明：单从上述幻灯片中西班牙内战左右翼分子的厮杀（1936年）、法国军队处决造反的西班牙人民（1808年）到纳粹军团（1940年代），即可凸显高重黎借时空错置的影像来反思独裁者与压迫者的暴力及轮回历史的用意。至于徐蚌会战中拼贴中国战场和台湾家园，乃至无头裸身链球人现身于被西方列强侵略的国土，则展现高氏欲透过绘制的主角——幸存且流亡的年迈父亲、去头的赤裸人——介入历史彰显个体的无力、荒谬、徒然与主体失落，抑或，重新梳理东亚历史结构形成的意图。因此，不管是单一图

像，还是单张幻灯片上并列或黏贴的两个图像，在尚未于载盘上转动并在屏幕上形构蒙太奇之前，即已体现高重黎致力形塑一种截断线性历史，让跨越东西方时空的生命境遇能在同一个瞬间聚合、撞击，促成对话的配置构成。

毫无疑问，高重黎的影像创制思想处处流露出电影现代主义的精髓，蒙太奇是其表征。更确切而言，在我们看来，高氏此种一边透过拼贴图像，一边将图像与图像进行蒙太奇致使历史对话和显形的方式，不折不扣展现出戈达尔在《电影史》（*Histoire(s) du cinéma*, 1989—1998）中欲传达的理念：历史来自产生比较与差异的蒙太奇；这是历史的一个时刻，也是电影的一个时刻。如果法国“新浪潮”（la Nouvelle vague）老将借录像媒介来链接出自不同素材的历史事件以彰显档案与历史间的共振以及电影投影历史的力量，高重黎的《人肉的滋味》则透过幻灯机成就台湾影像艺术史上恐怕是一项前所未有的创举：仅仅靠着 80 张幻灯片的转动、屏幕投影及录音带的同步播放（这些被艺术家称为“活动式影像的电影”），不只创造联系近代世界史的影像力量，更拟构 20 世纪台湾史和身份政治的议题。再者，《人肉的滋味》的吊诡是，幻灯机虽绝无法如电影放映机一样投影出带有各种修辞学的活动影像，甚至比起《堤》（*La jetée*, 1962）这部被马克（Chris Marker）仅以静照来构成的著名短片更显静态，但它作为电影仍师出有名，如同本文一开始提及的那些声称以现场光影（而没有投影在银幕上的活动影像）来扩延电影的艺术家一样，在于：高重黎通过一台具备近似电影录制、剪接与投影的自动化作用和功能的特殊幻灯机具，以另一种方式模塑蒙太奇，进而扩展了电影。高氏“幻灯简报电影”在结合照片与语声之际，随着定时器调节幻灯片变换的节奏

与声响，创制出处于静态与动态、突变与平稳变化之间的三种蒙太奇结构（图像蒙太奇、历史蒙太奇，及声音蒙太奇）。作为扩延电影的《人肉的滋味》，约莫 16 分钟长的幻灯片秀，端坐椅子上的观众平视屏幕上视听到的是，从幻灯机转动的喀哒声随着发出枪响的那一刻开始，子弹射出，陆续穿越切·格瓦拉惨死于左翼革命年代、肯尼迪遇袭、西班牙内战、19 世纪初对抗法国的西班牙独立战争、参与徐蚌会战的连长高氏中弹、日俄战争、“台湾独立”街头游行、英法战争、日本发动太平洋战争、国民党军队冷战时期的军事游行、朝鲜战争、台湾加工出口区，及年老高文斌在台湾生活实况等横跨近两百多年的历史进程。这些以非线性方式呈现的历史与生命事件，且穿插各种手绘漫画素描、理论读本片段絮语、视听档案、各种声响素材与高重黎的语声，如同前述，虽无法与活动影像的修辞学相提并论，但幻灯片秀中亦不乏透过轮播好几张连续性的画面（如手绘中弹倒地的连长父亲）与逐步放大的图像（如子弹内部人形排排站的细节），造成叙事化、故事化与心理化的效果。当然，此一对幻灯片图像进行切割与强化以达成个人不幸遭遇（叙事化）、历史命运（故事化）及内在感受（心理化）的电影化作法，目的无不是为了在图像与图像之间形成蒙太奇效应：中弹的父亲，其创伤身体及陷入内战的国土，正如同 19 世纪初从法国致力脱离殖民状态而在一个世纪多以后又陷入内战的西班牙，才刚摆脱半殖民状态的中国旋即在 1940 年代进入影响两岸深远的国共内战，两岸分而治之、冷战结构的东亚局势与统独问题等情况接连发生。因此，战争不过是幻灯片秀的引子，重点还是在于如何从图像蒙太奇引燃历史蒙太奇。换言之，对高重黎而言，他所着重的无非是由近代到当代、由西方到东方、由中国大陆到台湾的历史过渡中，这些交替、闪现于屏幕上的静态图片，

由幻灯片在向另一张幻灯片转移的空隙时间所指陈的一系列重要历史发展过程：左翼势力受挫、独裁者横行、殖民主义肆虐、新殖民主义再起，及去殖民运动崛起的历程。而台湾的过去与现况，即是高父生命的缩影，更是这段历史发展进程的结果。

四 结论

台湾影像艺术的发展脉络一直以来虽体现多样性与异质性的趋势，而本文阐释台湾实验电影的两种范式，即从单频道录像艺术到幻灯片艺术，主要目的在于拓展影像范式及辩证美学与政治之间的连结关系。从扩延性的框架来检视台湾实验电影，单一影像范式的观念可被打破，不同类别的影像实验作品可以视为同一系谱的延展。1980 年代录像作为影像创制的重要媒介，透过现场录制与立即播放等特质，王俊杰与袁广鸣借由单频道录像艺术展现他们反思国内外政治脉动与社会趋势的积极思考：透过音画蒙太奇与资料影片的风格化运用，对于消费社会、党政体制及国际政治等系统展开意识形态批判。而借政治训导作为内容与表现手法的《人肉的滋味》，透过幻灯片秀展演历史命运与分裂主体之间的关系，开启了另一种思辨政治的当代艺术之影像范式：在迈向一种特异影像美学与语汇的形塑之际，体现出一种融合实验电影与当代艺术的手法和思维。

在禁区与博物馆外，
创造另一种书写空间

09

在禁区与博物馆外， 创造另一种书写空间 ——与陈界仁对谈《军法局》

郑慧华

郑慧华（以下简称郑）：你拍摄《军法局》的动机和出发点为何？《军法局》反映的是怎么样的政治社会脉络？在解除戒严二十多年后，为什么还需要重谈这个历史空间？对台湾当代社会而言它的意义为何？

陈界仁（以下简称陈）：《军法局》和我过去大部分的作品一样，常常被误认为是在讨论“历史重塑”的问题。但事实上在我的影片里，连结到历史的部分，通常只是作为讨论台湾当代社会问题时一个时隐时显的背景。

我关注的重点是我们为什么会处在目前的社会状况？这样的社会状况是在什么样的历史与社会脉络中演变至今？我们可能的出路是什么？艺术在寻找当代社会的出路时，可以扮演什么样的发言位置？以及如何藉由艺术的形式提出对当代社会的另一种意见。

在讨论《军法局》前，我想先从真实的“军法局”——台湾戒严 / 白色恐怖时期关押和审判政治犯的场所——背后的政治社会意义谈起，这有助于我们之后讨论如何藉由艺术的形式，对当代社会提出另一种意见的可能性。

1987年台湾解除戒严后，如同其他第三波民主国家，也面临该如何处理过去威权体制在戒严 / 白色恐怖时期对人权迫害的历史。原本经由对白色恐怖时期的档案研究、责任追讨以及对威权体制进行深刻的反省，通过“转型正义”的阵痛过程，可以适度的弥平威权体制在台湾社会内部所造成的各种鸿沟和创伤。

然而吊诡的是在民主化后的政党竞争下，“转型正义”不但未被全面公开的实践，反而成为台湾过去二十几年来不断内耗，以及将台湾社会割裂成两大“假性族群”相互对峙的核心原因之一。

原本过去的统治阶级——国民党，应该为戒严时期带给台湾人民的伤害，负起全部的法律和道德责任，同时更有责任承担起在“转型正义”下必要的自我反省和自我批判。然而国民党为了延续其政党生存的正当性，除仅对受难者及其家属做形式上的道歉和经济补偿外，对于白色恐怖背后形成的原因、责任归属则完全不予交代，更刻意的将白色恐怖时期的历史档案予以销毁、掩盖和遗忘。

另一方面，作为“象征”过去被统治阶级的民进党，在取得政权的八年期间，不但“延迟”对白色恐怖历史的厘清和反思，反而藉由操作简化、刻板的省籍、统独、加害与受害的二元对立逻辑，将原本威权体制下对台湾人民是不分省籍和族群压制的历史事实，以及对受难最惨烈的左翼人士身份予以“模糊化”，藉以持续的占据“受难者身份”的道德光环，以取得政治上的利益。

从多元民主的观点看“转型正义”的问题，无论是国民党还是民进党，这两个虽然在国家主权的主张上分属统独意识形态的两端，但却同样代表资产阶级利益的右翼政党，不只“掩盖”和“模糊”在白色恐怖历史中，众多政治受难者在政治思想和身份上具有差异和多元性的历史事实；更同时刻意忽略白色恐怖背后形成的真正主因：即美国在冷战 / 反共构造下，借着支持台湾的威权体制去肃清台湾的左翼思想和政治异议者，并作为其推进全球资本主义化的步骤之一。

直到此刻，在台湾讨论“转型正义”的问题时，仍旧十分容易陷入统独意识形态的争议陷阱；而我关注的焦点也在这里。相对于学者们对于白色恐怖的历史研究，我想或许可以从当代的角度对于“转型正义”问题作出另一个提问：我们（当代社会）是否还在继续建造“监狱”？或者说，在全球资本主义下，“戒严”是否真的结束了？这并不是一个历史问题，而是当代的现实问题。

郑：我们知道真实的“军法局”与你成长的环境有关，那些生活经验是如何进入到你的影片？

陈：从我有记忆以来，我家对面就是戒严时期的“军法局”。小时候我常常在监狱围墙外一所中学的足球场嬉戏。当时“军法局”对我来说就像“自然物”一般的存在，我从来没有意识到这座监狱跟我的生活有什么关系，更没有想过里面的犯人是为了什么原因被关。

到我十七八岁，开始去图书馆看一些杂书时，我看到《自由中国》、《夏潮》等党外杂志，才开始理解到“戒严”是什么和“军法局”里面可能关的是些什么人。这时候我才了解“军法局”是戒严社会里一个不能公开言说的禁区。或许是因为意识到这是一个禁区，反而让我想知道“军法局”的里面到底是什么样子。我记得那时我还画过一些想象“军法局”内部的草图，也幻想过如何挖一个地道进入到“军法局”内。

另一个经验是解严后，公开谈论戒严和白色恐怖已不再是禁忌，90年代初，我参加了左派朋友成立的“民众文化工作室”。这个工作室以研究白色恐怖时期的历史为重点，每次聚会都会邀请一位被关过

的政治犯讲述他们的亲身经验。当时我虽然对政治和社会性艺术很感兴趣，却不知道除了报导文学和纪录片外，还可以怎么做？同时像我这样在戒严时期受教育和成长的“戒严之子”，发言的位置又是什么？还有除了把政治议题“造型化”外，是否还有更具积极意义的艺术形式？当时我对这些问题充满了困惑，所以直到民众文化工作室结束，我还是什么作品都没做。

但那个时期有一件小事让我记忆深刻。一次我和一个政治犯聊天，我跟他提及我小时候常在“军法局”的围墙外踢球，他当时不经意的回答：“那我可能从监狱的小窗户看过你在那里。”这句话我一直记得很清楚，或许是因为这句话，让我想到有一个从戒严监狱内部往外看的“视点”。

虽然我从小就看着“军法局”的外部，也想象过它的内部，但我却从未曾真正的看见过。我那时候常常在想，看见这件事到底是什么？直到1996年我重新开始创作后，才逐渐认识到关于看见这件事，可能不在于我是否目睹了什么？而在于我理解了什么？或是我用什么样的“视点”去理解我生活的社会和世界，而这个时候真正的“看见”才可能发生。

郑：是否可以进一步谈谈你为什么开始进行“书写”计划？“书写”在你创作中的意义又是什么？

陈：这还是必须从台湾社会的政治转变谈起。

台湾由冷战、戒严、白色恐怖、接着成为加工导向的世界工厂，之后进入消费化社会、解除戒严，并且开始实行资产阶级代议制的民主制度，以及随之发生蓝绿政党的统独争议、加入WTO，直到近年的

加入反恐同盟等。虽然这一切表面看似台湾社会内部自主性的演变，但实际上，这还是在美国和资本主义全球扩张策略下的“被动性的转变”。而其中戒严 / 白色恐怖的发生，是这一系列“被动性转变”的核心关键。

戒严 / 白色恐怖既是国民党对内部政治异议者的残酷镇压，更是美国 / 资本主义在全球通过其各个地区的政治代理人（政党）对反对者所进行的全面清理政策。

“军法局”代表的是在这个政策下镇压异议者的执法机构，但戒严 / 白色恐怖更大的目的是为了驯化在监狱外的一般人民，以及隔绝人民可能产生的异议思维。换句话说，“军法局”之所以要长期关押少数的政治异议者，是为了建造一个更大型的监狱，去关闭所有人民自主思考的可能性。

在这个大型监狱里，人民成为“被改造者”，随着资本主义各个阶段的发展和各种治理技术的发明，人民被有计划性的改造为戒严体制的共谋者、反共体制下的“反共斗士”；或是世界工厂中温驯而低薪的工人、追求消费欲望的消费者、资产阶级政党的忠诚追随者和拥护资本主义全球化的守门人。

我那时候想，在追求个人自主性的过程中，我们如何从一个“被改造者”转变成具有能动性的“反改造者”？我们每个人是否可以从具体的在地生活经验中去反思整个政治、社会和经济体系附加给我们的世界观？甚至，去描述和书写出另一种版本，以有别于国家机器与资本主义价值观所描述的世界；尽管个人的知识和经验有限，从在地经验出发的个人“书写”，对于资本主义的批判可能会显得过于

局部化，但我相信由个人开始，藉由和其他人与其他地区的连结，经由彼此的相互对话、认识、补充和积累，人民是可以连结成更全面性的反抗行动。

1996 年之后，我就沿着这样的想法，从反思自己的在地经验开始，进行各种“书写”的创作计划。

2007 年当西班牙索菲亚皇后美术馆委托我制作作品时，我想就藉由拍摄《军法局》一方面与同样面临“转型正义”问题的西班牙进行对话，另一方面，也算是开始进行我在民众文化工作室时一直未曾进行的工作。

郑：你为何采用“想象”和“虚构”的方式去连结军法局这个历史空间？它是否用来呈现你所谓的“看见”？

陈：军法局在解除戒严后已不再是关押政治犯的地方，在 2005 年当时执政的民进党已通过将军法局改建为“台湾人权景美园区”的项目计划，但是到 2007 年我准备拍摄《军法局》前，因为还在进行改建工程，所以还是不能进入。

但能不能进入对我已不再是个障碍，相对于如何还原白色恐怖历史的课题，我关心的是“戒严真的结束了吗”。如果戒严不只局限于国家在紧急状态下的临时管制措施，而是如同台湾过去的经验——戒严被日常化了 37 年，那对于今天还处于国家管制和排除措施下的某些人而言，戒严真的结束了吗？

所以影片是从“即将来临的零时零分，戒严令将宣布解除。现在是十一点五十五分五十秒，剩下不到五分钟，我就可以离开。”的字幕开始，到影片结

束时，影片里并没有任何人离开了那个“戒严”空间，时间也还停留在十一点五十五分五十秒。

对我而言，这个看似封闭、时间停滞的空间，并不是一个没有出路的地方，而是只有意识到这个“空间”的存在，才能去认清我们始终处于某种戒严的体制内。无论是在戒严 / 白色恐怖时期，还是在全球资本主义的消费主义或反恐同盟内，我们始终是在其内部，而所有的改造和反改造的斗争，也必然是在这个内部进行。

因此对我而言，是不是在真实的军法局里面拍摄，还是使用想象或虚构的叙事形式，都不是为了要去辩证真实与虚构的界线为何？而是在全球资本主义的内部里，如何藉由想象的叙事策略，去看见和转换这个空间成为其他的可能性。

郑：为什么会想要藉由一位被遗忘的政治异议者的眼光，连结到台湾当代社会弱势族群的游民、移工、失业劳工等人的生存状态？

陈：我之所以想由一位被遗忘的政治异议者的眼光去连结过去和现在，主要是我认为白色恐怖时期是台湾在美国支配下，被整编入全球资本主义版图的关键时期。而这个部分在清理白色恐怖的历史问题时，常常被有意识地遗忘，也因为这个遗忘，使得在对于台湾社会发展的讨论上，戒严时期和解严后的民主化似乎成了两个截然不同和毫无关联的历史阶段。而背后的支配者——美国 / 资本主义，却巧妙避开其支持戒严体制的责任，并成功转换身份成为台湾民主化的助力，继续在台湾推进资本主义全球化的进程。

在资本主义的扩张发展下，必然会对被宰制地区进行去历史和去在地脉络的殖民策略，以使被宰制地区只能长期处于由消费主义所生产的“零碎化”状态——一种处于永恒而无法满足的消费欲望中，这样的状态使我们丧失了历史感和未来方向，也丧失了从自身的在地历史经验里反思被宰制原因的能力。

所以对我来说，只有重新连结这个被遗忘政治异议者的“视点”，以及与这个视点相互连结出来的视线，才能够再度建立起历史过程中的问题意识；也因为有这个“视点”的存在，我们才能理解今天台湾对移工、外籍配偶、失业劳工等弱势族群的人权、工作权和居住权等法律规范，是资本主义发展出的新形态管理机制，或者可称为新形态的“社会戒严”，同时藉此建造了当代社会中的无墙监狱。如果没有连结这个“视点”，我们就很难“历史性”地了解今天的这一切为何会发生，以及这种新形态的“社会戒严”背后的治理逻辑。

郑：影片中，你运用了大量的象征物——法律书籍、判决书、监狱的管理手则、档案、铁皮屋等，甚至《军法局》的整个场景是搭建而成，为什么想要采用搭景的方式拍摄？它和现实中的军法局形成怎么样的指涉关系？

陈：虽然我拍片的时候军法局还没有开放，但这并不是我想用搭景方式拍摄的原因。

军法局在戒严 / 白色恐怖时期是管制的禁区；在成为人权园区后，它有可能成为将人权问题博物馆化的空间，再次将犹待厘清的历史问题、人权问题交回到由国家主导的状态，甚至成为台湾两个右翼政党藉由争夺历史解释权而进行权力斗争的场域。

“戒严是否结束？”是对当下整个社会状态的提问，因而军法局在我的影片中，是作为对社会空间和国家体制的隐喻，而不是指向真实的军法局。如果这部影片是在真实的军法局内拍摄，反而会失去指向台湾当代社会的意义。

我搭建军法局场景的原因，是相对于戒严时期的禁区，以及相对于国家将人权“博物馆化”后的空间——由国家规范观看伦理的场所，以及一个可能因为人权的政治正确性，而使得观众不敢去质疑的“神圣场域”。所以我想藉由影片的搭景和书写行动，去解放这个被禁区和博物馆所限制住的多元想象和多元书写的空间。

郑：这部影片跟你之前的作品很不一样的是你采用了大量的声音元素，声音在影片中扮演怎样的叙事位置？

陈：虽然我以前的影片都是无声或接近无声，但事实上我对声音一直都很感兴趣，声音是一个比影像更具穿透力的媒介，但声音操控听者情绪的能力，也可能是很危险的。所以关于声音该如何发出、收录和制作的伦理以及在叙事位置上的政治意义，这些问题我跟影片的声音设计罗颂策讨论了很久，最后我们决定只用演出者与空间和对象接触时发出的声音为基础，而不再做任何的配乐。

因此在影片里，我们只会听到人的脚步与军法局地面的碰触声，以及翻阅法律书籍、判决书时的摩擦声，或是人在撞击铁皮屋和撕开报纸时的声音，简单说这些声音都是人与体制碰撞时所发出来的声音。

郑：在《军法局》的最后，以真实身份参与演出的

演员在表格的背面、报纸讯息的框格外写下自己真实的身份与处境，这与影片中不断出现的“档案”、“讯息”、以及国家权力所掌控的书写之间有着强烈的对比，你希望透过这样的方式传达什么？

陈：我了解大部分的观众可能并不清楚白色恐怖的历史或是台湾复杂的政治脉络，要厘清这些问题，文字会比影像更为清晰，同时关于台湾的移工、外籍配偶、失业劳工等议题，也不是一部影片能完全呈现；我也无意在影片中告诉观众何者才是正确的历史，或者何者才是正确的答案。

我思考的是影像能否开创一个在既有的党派政治和统独辩论之外的想象空间，这也是为什么我在《军法局》中是以一种“氛围”的方式去连结这其中的多重元素；我希望的是让观众作为主动的想象者和探询者，能在这些多重的元素中，对影片在很多问题上所呈现的“空缺”或未说明悬置的部分，能以主体的身份去探寻：那些被遗忘的政治犯是谁？这些移工、大陆配偶、失业劳工、游民为什么会在军法局这个空间内？这之间的关系是什么？时间为什么还是停留在解严前的5分钟？这些代表国家管理机制的表格和个人身份之间存在什么样的权力关系？……如果观众有这些疑问，我相信这会延伸和形成出多重对话和书写的空间——一种动态的空间。

如同影片的最后，演出者将官方表格反转过来，留下空白的表格背面和一枝枝笔，这既是留给未参加演出的人，同时也是邀请观众在影片之外进行其个人的书写行动。所以某方面说这是一部“未完成”的影片。

10

高士明、郑慧华 与刘韡对话¹

高士明、郑慧华和刘韡

刘韡（以下简称刘）：这个是几年前的设想，要做一个大场景的、行动的拍摄，把整个街包下来搭成影棚，把所有的东西都拍进去，包括正在化妆的人和影棚的灯。后来觉得这样做有些问题，因为我之所以想这么去拍，是觉得拍摄的方式、思维的方式必须与内容在一起。我觉得原来的拍摄方式太艺术化。我想去艺术化，我想把人们对艺术的期望给打断，像休止符一样地打断。当它比一个普通观众拍的还要不像一个作品的时候，这就回到了我创作的一个核心就是自由。

于是我用随意的方式拍摄，拍摄的地点、其中的人以及这些人的生活方式都是一体的，我的剪辑、拍摄等都是无序的，而这些都需要在一起。

高士明（以下简称高）：你原先的设想其实是对那个街区感兴趣，但是不像好莱坞的真人秀场那样，在大的影棚里面进行无所不在的拍摄，而是游走式地像游击队似的进去，但是互相之间可以穿帮，是希望这么来做，是吧？

刘：是的。最早是想拍像帕索里尼描写的 20 世纪 60 年代罗马郊区的怪异场景，一群什么也不是的、身份模糊的无产者。因为那个街区的气氛挺怪异的，它不像印度那种会长期存在的贫民窟，而只是移动产生的暂时之地，随时可能拉入到我们的生活中，也随时可能消失，就像一个连接城市和农村的罅隙。他们从事着我们生活中的建构工作，他们的生活状态既不工业化，也不全球化，所有的东西都恨不得自己做，就像艺术品一样。这些东西不是标准化的，也不是从商店里就能买到的，但是其实他们都特别渴望能够进入到现代性的进程当中。色彩条随时把他们拉进来，把他们列入到全球秩序中，或者作品的次序当中去。我觉得这个街区特别漂亮，很有力

量感，是最真实的一个现实。

郑慧华（以下简称郑）：你能否再解释一下你的框架的构想，影片的内容和画面之间的关系？

刘：拍摄应该是随意的，分类也是需要的。在进行简单的分类后，我将整个结构打成格。因为如果不用分格的方式，也不用一个叙事，而是混在一起拍，就会变得个人观点很强。而我认为个人观点没有任何意义，所以就采取现在的方式，进行自然的呈现，通过我的分类把整个的状态分格出来——这是一个横向的格；纵向的格就是彩色的色块，隔离之间的空隙。一方面是隔离，一方面是拉近。拍摄是随机的，对我来说任何现实都不能忽略，我不能有选择性，或者说不公平地对待这个现实。所有的拍摄与图像都是无所事的，自然而原始。因为这跟他们无序的生活状态有关，所以我所有的方式，拍摄、剪辑、之前的格子、后来的呈现等，在装置里面所有的东西都必须是有用的，对我来说不能浪费。其实每一个部分都是距离产生的，所有的线，所有露出来的东西都必须把它纳入到真正的我拍摄的这个现实当中，所有的东西我不想把它变成无用的东西，没有用就把它拿掉，对我来说所有没有用的都可以去掉，哪怕是最重要的图像，如果它没有用的话我也可以把它去掉。基本上是这样的。

高：我对两个事情感兴趣，一个是现场，那个街区打动你的东西是什么？你刚才提到，它是城乡之间的一条缝隙，这个地方不能被一般的社会阶层的说法所定义，它不是贫民窟，也不能说都是边缘人群，这个街区有很多的丰富性和可能性。这两年，艺术圈开始对身边的世界做真正的观察。上世纪 90 年代的政治波普，他们与其说观察，不如说是一种假扮的形象。而杨福东做《青·麒麟》的时候，就是到

一个石雕厂去“观察”。重点是：观察者的位置在哪里？艺术家对影像的处理方式，面对世界的方式，他的观察位置，这些都至关重要。我们发现，杨福东的方式，你的方式，都跟做纪录片的人完全不同。

我们常常讲“无良艺术家”，就是说艺术家不太关心或者说不太相信纪录片工作者常有的道德感与人道主义。当代艺术家在看现实的时候其实是“无情”的。我说的“无情”，是驱除了那种温暖、浪漫的情怀，一切自然发生，现实就是这样发生，发生就是现实。你有一个说法是“看到的就是我的”，就像在说——发生的就是必然的。

另外，我认为刘韡处理录像的方式跟他的绘画方式高度同构。他首先分类、切割，设置好结构，然后把现实的碎片往里罗列。在这里，录像就是一个容器，他无非是为容器设计了一些规则，做成一个制像的程序。

这件作品的出发点是游击式街拍，其实这些影像本质上是一些关于片刻的纪录，不过是把现实的小区硬性变成了摄影棚，在这个摄影棚中，所有的支架都裸露出来，被拍摄者看见，内和外的结构是被刺破的。

我们面对这样一个非常丰富、复杂、动人的现实，而这个动人的现实正在慢慢消退。现在中国人改变命运的可能性越来越低了，我们逐渐进入一个不可见的体制运作之中。这个街区仍然是上世纪 80 年代的中国，它还存在着一种高流动性、高密度、不稳定、难以界定的状态，这是真正吸引人的。所以艺术家的第一反应，是要把这个小区以一种行动影像的方式去自行构造。然而，艺术家的位置在哪里？如果你不是要去介入而是宰治，那么你的位置是离它非常远的。我觉得这件作品的初衷，跟 2008 年的《四百下》属于同一脉络。

现在的展览中，现场展示的构架和影像编辑空间的构架是彼此应合、相互共构的。在刘韡的绘画、装置以及影像中，都有一种格式塔，在物理空间里、编辑空间里，以及他的认知方式中，都一直裸露着脚手架。我说的格式塔不是指完形，而是座架的意义。这个结构性的东西，就像建房子。一般人的理解中，脚手架建完了就拆了，好像这个房子才是唯一的目的。但是刘韡的作品，无论装置还是录像，实际上脚手架跟用脚手架搭起的东西同等重要，并且它始终在场。

刘：关于架构问题我想说两点。一点我觉得做过的东西，无论是整个作品还是原则，都不要去隐藏和修改，因为它们自有理由存在。再一个问题关于框架。我觉得所有的东西必须限定，否则是没有意义的，而这个框架就是一个限定，它包含了限定的东西和方式。其实跟你所说的编辑的空间也是有关系的。

高：吴山专的《今天下午停水》，一下拉开了整个空间，那是一个思想的空间，而你真的把电视框这个空间打开了，这是真正实在的视觉材料的空间。这件作品里，这些色带其实是框架的一部分，放进去的影像在里面不断地跳动，编辑空间给拉开了，这既是物理空间，也有思想空间。其实刘韡绘画也非常像是在做剪辑，不管是平面还是剪辑软件，将剪辑空间实体化，像画布那样，所以影像生产就变成一直添加视觉材料的行动。我觉得这是刘韡除框架之外的另一个手法。这个部分跟他最初的设想已经完全不一样了，出发点思考的是影棚及其反面，这是从电影生产的前段去思考的，而现在是从后段去思考。这个编辑空间，实际上不再是影像生产的空间或者媒介，而是变成了一种方法。杨福东的作品《第五夜》是基于对“什么是影棚”这个问题的思考而产生的，而把剪辑空间变成一种方法和形式来的创作，反而是以前没有见过的。

剪辑空间就是音轨和图像轨道作为基本框架，如同横轴和纵轴，纵轴是由色块的闪现来构造的，你的感觉就是把所有现实材料往你的世界里拉，或者是往现在的比较标准化的世界里。

刘：色块是一个界限，也是一个轨，是整体化、一体化的方式。

高：其实这些色块很暴力，仍然是框架的一部分，就是说实际上给出这个框架之后，无论是打乒乓球的还是吃东西的，都成为某种自然或者说自发影像，这种图像越日常越烂越自发，放到整体框架里面就是越正确的东西。这件作品重要的是要抵抗美学、抵抗所谓的“好图像”，现在看到的仍然还有些太美学。

刘：因为所有的图像太有用了，不需要那么有用的图像在里面。每个镜头都是有用的，都是跟主题切合的。

高：去拍无意义的图像是很难的。

刘：其实我有很多是无意义的图像，因为影像时长太短了所以需要删节。这也和空间有关，如果所有的东西都被利用的话，就会缺少纵深感。很专业地拍纪录片的时候，你真的不知道什么是重要的，拍摄的对象本身不重要，而技术和个人的观点很重要。但是在我的作品中不可能存在个人观点，因为在不断的添加和修改中，最底层的东西可能会被盖没。如果你不断地叠加就变成新的世界，它就在一条在线，所有的东西都需要你思考，而在其中，我认为艺术家的观点不重要。我们没有办法呈现出全部，只能不断地添加，使它成为思考的源泉。一个问题的开始基本上就是结论。

高：刘韡和杨福东对影像的理解非常不一样。杨福

东经常提到没有道理的硬切，想去追求乱拍乱剪，但因为他是美学天才，所以自己做不到。杨福东为什么会对这个感兴趣？这里触及到一个问题，我们怎么样能够不通过美学表述去观察现实。安迪·沃霍尔当年曾经有这个意思。他的“工厂”相当于一个微型社会，他只要开机就可以，一切都准备就绪，他不需要剪辑——开机就是一切，就是一个世界，它会自动演出播放。

刘韡的态度中，我们的个人观点和表述不重要，他尽可能消除掉所谓的艺术性，而艺术家的作品痕迹就留在影像这个层面上。这在今天是一个很重要的姿态，其他人那么做肯定被称作“不专业”，但是像刘韡这样一个专业的艺术家，多年来一直坚持这样的姿态，我觉得是一个很有意思的点，问题是怎么去解读它？

年初在台湾的时候我说到“一张有标题的照片的局部”。我们生活的时代和现实都容易被赋予一个标题，但我们每个人的生活仅仅是这张照片的局部，而个体和局部是没有标题的。而事实上这个大画面的标题也是被赋予的，其本质上是无常的、没有道理的、自然发生的。刘韡的作品，除了他自己的结构性与形式感之外，更有“形式就是观念”这一点。“形式就是观念”跟“态度成为形式”要放在一起思考才能完整，我觉得在刘韡的工作中形式是根本，他是一个非常原发式的形式主义者。“原发式”意味着他不是“症状性”的，是指他的形式主义是建构性的，接近于20世纪上半叶的那种感受，体现在俄国构成主义和形式主义诗歌中。早期的抽象绘画有很强的观念性，甚至神性，而那种神性力量由不同的建构所引发。刘韡作品的结构性与建构感同样具有这种气质，形式的生产就是精神生产的一个部分。

刘：其实绘画方面，我还是在找一种新的感知方式，追求真实性。因为现在，我们观看到的所谓真实性，以及面对自然、物品、传统的感受，都已经完全改变了。我们的观看方式在不断变化，所以我努力要找一個视觉的图像的真实性在里面。

郑：但是因为片长的问题，你还是剪掉了一些东西？

刘：肯定会剪的，刚才士明提到图像看上去太美学了，其实是方式出现的问题，我觉得这个方式就是：内容和手段是一样的。对我来说无论是做装置、绘画或者影像，都是在做一个模型，通过各种建构之后挤压出来的东西，倒出来是什么就是什么。我认为这个需要精神想象，所有的录像都是物质，这个物质通过我的这些框架解构，即“去物质”最后留下的只是精神。

高：提到片断的影像，我想到蒋志当年做的《片刻》，也是一个片段一个片段的，每个片段都有自己的意味，放在一起就有更大的意味。而刘韡的片段，按照之前的作品推断，其意味并不重要，它们像一堆现实的贴图，自动产生。他特别像一个隐藏在上帝工作室里的不负责任的程序员，let it be——不讲道理，也没有道理可讲。蒋志的状态最后通向的是表述和诗意，而刘韡这里恰恰不是表述，他是通过一个架构，设置一个机制去让世界自己发生。

我跟耿建翌曾经谈过两个学生的创作，他们的出发点很棒。一个是张培力的学生，他的作品是名为《补帧》的小装置，在眼镜上装一架自动感应的微型相机。戴着这个眼镜，每次眨眼的时候就能拍到一张照片，而你眨眼的时候恰恰是你生命影像中失去的那一帧，通过这个装置把那一帧给你补上了。

第二个是杨福东的学生，他把五支录音笔从杭州的不同的地方寄给在美院的自己。因为不同快递公司的快递员走的路线不一样，最快的两个小时就收到了，最慢的隔了一天才收到。录音笔记录了这个过程中的声音，他把录音播放给大家听。实际上我们不可能把所有的声音都听完，但是从作品来说，这是他的一个姿态、一个起点。

当我跟老耿聊这两件作品的时候，他说这两件作品都触及到了一个很可怕的东西，他从来没有敢去碰——就是真正的、绝对的现实。这两个作品碰到的都是一种“非人”的东西，即现实本身。我们把主体性、把人的表述排除出去是非常难的。但是这两件作品恰恰都用一种机制捕捉到了这个东西。

我刚才看到刘韡的影像，它跟蒋志的《片刻》非常不同。在刘韡的作品中是绝对的非叙事性，是老耿说的那种非主体的非人的影像。这件作品面对现实的时候是“无良的”，是一个非主体的世界的呈现。

刘：其实是这样的。首先，你说的“非人”特别好（高：一个没有主体的世界），但它其实不是看上去这样的，因为你对这个街区的切入点已经存在了。另外，在方式上我要回避一个问题，就是不用政治和宣传的方式来做，因为方式本身就是政治。如果你是政治的态度，那你的方式就一定这个态度。我觉得这个是隐藏在里面的。

高：我觉得这件作品政治性很强。比较强调“社会介入”的作品，实际上是往往在主客分离的基础上去关怀、介入、参与。表面上，刘韡的这件作品中主观是被去除的，剩下的是纯粹的“非人”的呈现。但是骨子里，这是一件政治性的作品。这些色块的设置像是在平面上、在空间中“立法”，是影像生

产的 constitution。他所面对的这个街区，一切这么发生，一切都在这里如此这般地运作，那里做的其实是另外一个建构（constitution），世界如果是一个房子的话，这就是脚手架。从他 2010 年做那批木结构的大装置开始，一直是房子和脚手架同时存在的，而且同样重要。房子的内和外都是被脚手架穿插的，内部也有脚手架，这是最关键的部分，也是他工作中一个很本质的部分。

郑：之前你做的录像有结合这样的空间和装置吗？还是就是一般的影像？

刘：最早的录像装置，没有单纯的。唯一一个单纯的是《四百下》。

高：但那也不是录像艺术。

刘：其实这个也是这样，只是需要一个媒介。

高：其实就是图像，他对图像的认知方法特别像图像本身——在图像出现的一刻，直接显像。在今天，任何一个小学生的街拍都已经是美学的艺术了，而原初的直接的成像的意义，我们今天不去认真做是达不到的。

刘：我自己思考的是一种政治精神，确实有你提到的立法的部分。当我做这个东西的时候不去管他到底发生了什么问题，而是只要这个结果，所有的框架是为了自由，所有的图像无所谓。

高：设置了框架之后，所有的图像都是开源式的。就是说一切都可以往里面添加，这个结构是一个平等的容器，所有的图像都是平等的。

张頔仁（以下简称张）：作品里面的所有图像都是完全开放的即时录像，一切都是实实在在的，摄像机就在那里。你剪切这些图片的时候，有哪些选择的条件？

刘：就是通过分类。这些是生活，与生活有关的就是娱乐。你面对的是一个群体，或者一条街，当你不是以个人的观点来表达的时候，你就必须把它的类别分清楚（张：社会行为之类的），以最表面的形式来切割、罗列，不作个人的判断。因为毕竟还是一个作品，需要把这个构造起来，这同时也是空间的构造。我想去掉个人观点，既然是面对现实、表达现实，那么观点本身就会改变现实。当然观点是必须存在的，所以我在创作作品的时候就做了一个框架，把观点分离出去，现实是录像的部分这个主体，观点就是这个结构，这个结构是我所有的观点和猜想，其实是需要印证的，这是我自己设定的一个中轴，我们也可以进入到一个个人化的世界里面，也可以进入到一个更宏大的世界里。

张：这件作品呈现的方法、你以前的画和木结构装置，其重点就是我们谈到的立法与审美。这两方面其实都有一个很明确的延伸点，就是早期的前卫精神、前卫风格和前卫方法。要是我们从这里头再找出所谓客观的、非人境界的界限的话，再回到历史渊源已经不可能了，因为有一个历史渊源已经牵涉到整个意识形态、那个时期的审美想象。

高：我觉得以刘犇自己以前的工作方法来看，他这个东西会再持续很长时间，他会不断地往里添加，不断地发展，不断地变形，最后会出现一个特别棒的东西。他每次发起一个东西的时候，最后都会形成一个很像样的建构。

11

开头： 哈伦·法罗基，1944-2014¹

希托·史德耶尔

如何创作作品的开头？往往第一句话就奠定了作品的基调，它是构建文本、声音以及图像世界的基本材料。一个文本或电影的开头是全篇的缩影，让人产生期待。

好的开头可以抓住问题最基本的形式。尽管看上去似乎毫不费力，但真正做到却很难。好的开头需要一种简单诉说事情的技巧与精确，就像制造砖头、武器或者硬盘文件所要的技艺那样，创作开头的确是一门艺术。

哈伦·法罗基的诸多作品开头之一：

我们可以直接切入事件的中间。²

哈伦·法罗基他是一名传奇的电影导演、作家和组织者，他创作了无数教科书般的作品开头——从宣传短片到散文电影以及其他作品，从说教的虚构作品到真实电影（cinema vérité），从单屏作品到多屏作品，从柯达胶卷拍摄到 AVI 格式，从毛泽东到大杂烩，从默片到喋喋不休的有声片，从细读到拉开距离地评论，从采访到干预，从合作到证实。7月30日，哈伦·法罗基逝世了。

法罗基在超过四十多年的职业生涯中，创作了大量非同寻常的作品。颇似悖论的是，对一个始终将各种事物、情境以及图像比来比去的人来说，这些作品又是无与伦比的。从他所做的来看，他一直坚持简单、清晰而且有理有据的原则。用电影术语说就是

与视线平齐。他留下的遗产跨越了年代、体裁和疆域，而他作品中丰富的思想和洞见将会继续启发别人，会慢慢扩散传播开来，会永远持续下去。

与其说法罗基的实践目的是完善技巧，还不如说是为了完善一种创造的艺术，并且进行创新。即使在日后已经成为此领域的大师，他也没有停下探索的脚步。他继续前进，永远保持新手的姿态。如果他还能再活 25 年，很有可能会赤手空拳地开始创作 Theremin 系列电影了，他一定会十分投入，并注意到那些新科技的弊病，这类新技术大多是为了迎合消费者趣味而产生的浮夸战争场面。

那么，如何创作开头呢？

1992 年，法罗基在他一篇文章的题目中发出了一个惊世骇俗的宣言：“现实将会开始。”³这就说明在他看来，现实尚未发生。这着实是一个令人困惑的表述，尤其考虑到此话还是出自一位公认的有影响力的纪录片导演之口。法罗基暗示说现实可以通过对军事基础设施和军事手段的视野以及知识的抵制来达成。但是这句引文还是明确宣告说现实尚不存在，或者最起码能配得上“现实”一词的现实还不存在。那么我们就必须面对这样的问题：我们仍然在承受重担还是被理解成了今天的现实？这个问题刚刚还在困扰富士康（Foxconn），并且表现在私密的 Snapchat 服务器上：网飞（Netflix）公司出品的一部将 ISIS（古埃及女神）刻画成青少年德勒兹战争机器的肥皂剧。仅仅十几年前，Facebook 那

时还被称作施普林格出版社（Springer Press）（在西德尤其如此），ISIS 被称为 SA，好吧，美国空军（USAF）那时还是叫美国空军。战争的名称不停的在变，就好像战争本身改变了一样。现实的缺席这一点从未改变。

某个开头采取了声明的形式：

英雄被扔回了他自己的世界。英雄没有父母，也没有老师。他只有依靠自学，而这是最有效的手段。¹

《主席的话》（*The Words of the Chairman*）是法罗基最早的一部电影，是一部传奇性的宣传短片。一本毛主席的红宝书被撕毁了，它的书页被叠成了一架纸飞机朝国王的人体模型掷去。《主席的话》表明官方声明需要以一种混乱且运动的方式呈现出来。应该出其不意地利用文本和图像，将它们随意地掷入世界之中——既强制征用又赋予它们自由。一切想当然的场景、视图和态度都应该拿来严格分析，将其拆解并重塑。并没有老师和父母来教你该怎么做。纵观法罗基的作品，冲突总是表现在世俗的客体和情境之中。²拿这部影片来说，一张简单的纸就体现出了冲突。冲突不仅仅是内容的一部分，它已经内化为创作背景的一部分。《主席的话》是与奥托·席利（Otto Schily）和霍尔格·迈恩斯（Holger Meins）合作完成的，席利后来成为了德国内政部长，而迈恩斯是赤军团的成员，死于一场狱中的绝食抗议活动。他们一个成了国家的脸面，另一个却像敌

人那样死去。创作过程就存在冲突，这是影片最基本的形式。

另一个开头：

如果不进行观察，那么这个世界还存在吗？³

这部开头属于他晚期的作品之一：是才华横溢的 Paralell I-IV 系列的一部分，探讨了计算机合成的游戏影像。这一系列影片反思了游戏世界的诸种元素：多边形（polygons）、非玩家角色（NPC's）、8 位图形（8-bit graphics）、屁股物理学（arse physics）、单侧曲面（unilateral surfaces）。好吧，屁股物理学是我乱编的，抱歉。《平行 I-IV》就相当于一本计算机合成影像史的初稿，当前仍然处于蓬勃发展之中。影片描绘了各个虚拟世界的不同表面，并冷静地审视它们的缺陷。《平行 I-IV》是如此谦虚，如此简洁，如此迷人，极其异想天开，我几乎可以一遍一遍地观看。你们应该觉得幸运，里面没有什么我说的屁股物理学。

1992 年，法罗基与安德烈·乌日克（Andrei Ujică）联合执导的《革命录影纪事》（*Videograms of a Revolution*）拍摄了一个相似的开头。这部开创性的作品对 1989 年罗马尼亚政变长达 125 小时的影像资料进行了剪辑，其中既包括电视台播出的画面，也有非专业设备拍摄的画面。它实际上展现了电视是如何放弃记录现实，并转而创造现实。《革命录影纪事》追问道：为什么那些叛乱者没有袭击

1 这篇文章是以法罗基粉丝的口吻写的。在法罗基 120 多部影像中，我差不多只看过三分之二。那些以专业精神、清晰表达和深刻洞察评论过法罗基作品的人有：托马斯·艾尔塞瑟（Thomas Elsaesser）、克里斯塔·布吕姆林格（Christa Blümlinger）、梯尔曼·鲍姆加特（Tilman Baumgärtel）、诺拉·奥尔特（Nora Alter）、乔治·迪迪·于贝尔曼、奥拉夫·穆勒（Olaf Möller）、福尔克·盘滕伯格（Volker Pantenburg）、汤姆·基南（Tom Keenan）等人。可以参阅他们关于哈伦·法罗基的文章，以全面了解他那跨越半个世纪的创作。还可以观看安娜·法罗奇（Anna Feroqi）精彩的短片：《普通生活》（*A Common Life*）（2006—2007，26 分钟），它完美地讲述了法罗基的生平背景。感谢哈伦·法罗基长期的伙伴马提亚·拉贾曼（Matthias Rajmann）持续为我提供资源的在线下载。

2 《平行 II》，2014 年，单屏录像装置，彩色，有声，9 分钟。

3 哈伦·法罗基，《现实将会开始》（*Reality Would Have to Begin*），引自《痕迹：书写》（*Imprint: Writings / Nachdruck: Texte*），Susanne Gaensheimer 和 Nicolaus Schafhausen 编（纽约：Lukas & Sternberg 出版社，柏林：Vorwerk 8 出版社，2001），第 181—213 页。

1 《平行 IV》（*Parallel II*），2014，单屏录像装置，彩色，有声，11 分钟。

2 这部影片与玛莎·罗斯勒（Martha Rosler）制作于同一年的作品《把战争带回家》（*Bringing The War Home*）有惊人的相似，都强调战争的本土性与普遍性。

3 摘自《平行 I》（*Parallel I*），2012，双屏录像装置，彩色，有声，16 分钟。

总统官邸，却直奔电视台而去？在1917年，当社会革命无可挽回地结束之时，一项崭新的、且同样充满着矛盾的技术革命开始了。人们渴望面包，最后却得到了便携式摄像机。叛乱就发生在电视演播室，最终再现创造了现实¹——法罗基、傅拉瑟和其他人是在剧变发生时最早进行报道的那批人。当人们观看事件时，事件也就具有了真实性。抗议者在电视频幕里跳进跳出，涌向街头。屏幕已经坏了：当抗议活动、珍稀动物、谷物早餐、黄金时间、电视测试图案纷纷从二维图像的平面中撤退之际，内容也就不再有任何实质意义。²1989年，抗议者袭击了电视台，也同样是1989年，蒂姆·伯纳斯-李（Tim Berners-Lee）发明了互联网（World Wide Web）。25年以后，寡头们反问道：既然人们没有面包，那么他们为什么不去吃自己的浏览器呢？

这些作品就是基石，他现在就可以开始自己的建构之旅。但是确切地说，去建构什么呢？法罗基开始建构的是一种平行结构。左边监控拍摄，那么右边就进行反拍摄，而蒙太奇技术则像下面的实心砖，用来展现空间化叙事。《论格里菲斯电影的结构》（*On the Construction of Griffith's Films*）使用了Hantarex显示器作为拍摄工具/建筑材料（construction material），电影如今已经被改造成了建筑。³

曾经每户人家只有一台电视机，但是现在已经有了好几台。政治体制的种类在缩水，而银幕数量则成

倍增加。《工人离开工厂》有数个版本的开头——电影空间转向的完美语法。⁴影片的第一版为单屏幕版。第二版变成了十二个显示器同时播放工人离开工厂的画面，这些画面是从20世纪电影史的不同阶段挑选出来的。⁵辩证法（dialectics）在这里突变为十二分法（dodecalectics）。通过增加工厂的出口，法罗基使工人的世界也相应地增殖。工人们离开工厂，从而成为演员，并扮演他们自己。工厂变成了战场。自1987年以来，法罗基还一直在拍摄工作是如何通过展示的方式变为表演的。超过数十部的真实电影展现了培训、场地、会议、努力表演的人的镜头：《表象》（*The Appearance*）、《采访》（*The Interview*）和《并非没有风险》（*Nothing Ventured*）。⁶人们狂热的推进运动和项目，仿佛身家性命都依赖于斯。劳动要早于商品拜物的出现，《主角》（*The Leading Role*，1994）表现了东德五一国际劳动节大游行的设计，与此同时，柏林墙正在倒塌。想一想一场由军旅运动员表演的电视芭蕾舞吧。

另一组作品探讨了建筑如何训练身体、反应和感知。一座监狱：怎样通过监视关注犯人；一座大商场：如何引导顾客；遍布各地的砖厂：怎样通过人力、机器以及3D打印机来生产砖块。⁷导演的计划最起码是这样，但是3D打印的砖块在影片中根本就没有出现——科技的发展还远远赶不上法罗基那疯狂的步伐。

在影片开头，平行蒙太奇的技法与传送带——生

产中从一地到另一地陆续输送货物的一种工业形式——一同出现。影片的空间转向与重大变革一同到来：非工业化。劳动成为一种景观。工厂成为美术馆。传送带在中国被拆卸掉，再重新安装起来，与此同时，超大的美术馆也在那里出现。工业生产在分裂成单向镜像的世界里继续坚持。尽管表面耀眼，但是空间已经在商品拜物、廉价机票、注意力缺陷的情境中土崩瓦解：新的范式出现了。法罗基观察、倾听、论证并且调整。他一度变得安静。不管怎么说，《喘息》¹（*Respite*）（又名《记忆》）没有音轨。在影片中，法罗基展示了一幅无声的画面，画面中是供纳粹娱乐的韦斯特伯克（Westerbork）集中营里一个在押人员。通过这部影片，他层层剥落了遮盖种族灭绝的常态。声音的缺席凸显影片最令人震惊的记录的那一面，它记录下了将纳粹的表演姿态视为现实的那些观众的沉默。

现实本应该展开。

法罗基作品的另一个开头：

看上去它有可能就是一个错误。²

一个士兵驾驶着一辆坦克穿越一片虚拟的风景。在美国结束那场双方力量不对等的越战之后，持续20世纪80年代的冷战让位于另一场永久的针对“恐怖”的不对称战争。战争变了，但又保持着原样。在20世纪，法罗基一直在抵制使用模拟航拍的军事侦察。在21世纪，他意识到军队依赖于模拟仿真。照片记

录下了一种现时情境，而模拟仿真则预演了即将发生的未来。模拟仿真把再现丢在一边，逐点逐像素地再创造一个新的世界——通过破坏和撤销来建构。相机不仅要记录，同样也要跟踪、导引，要扫描、投射，也要搜索并销毁。战争变了，但又保持着原样：它成为了商业利益的共谋，并根深蒂固在日常现实中最平凡的细节里——战争现在源于图像。

类似战争，法罗基的作品也发生了改变。类似战争，他的作品却又保持着原样。法罗基最近期的作品总是走在时代前沿，将我们分析与视界的极限推向前进。当人们享受永久工作福利制时，他们就没有功夫去怀旧，而必须不停地传播、重述和模仿。就像在《主席的话》中，当一张纸被叠成了飞机——一种武器时，这张纸也就变成了一组多边形。它可以叠成战斗机、时装包或者是毛茸茸的迪士尼人物。它们可以使教育、游戏乃至军事行动的一部分，正如与纸飞机一样。

在法罗基去世后发表的一篇访谈中，他谈到了《主席的话》：

它是关于我突然投射到世界之中的一个乌托邦瞬间。在外部世界你们无法看到，最起码你们没法用相机把它记录下来。但是在这部影片中，我仍然这么认为，我做到了把一个完整的人造世界，像3D动画那样呈现出来。³

电影导演至今只能以几种方式再现世界，而真

1 这部作品之前的一部是《一张图片》（*Ein Bild*），描述了与威廉·弗拉瑟（Vilem Flusser）关于《新画报》（*Bild Zeitung*）杂志封面的一段对话。两部比较来看，很显然，现实在某种程度上是由再现所创造，但是这一阶段同样也见证了电子图像创造现实的勃兴。

2 在暴动中，电影一度也成为了受害者。电影院不再是冷却社会冲突的场所了。

3 《论格里菲斯电影的结构》，2006年，双屏录像装置，黑白，8分钟。

4 《工人离开工厂》，1995年。数字录像，有声，36分钟。《工人离开工厂：110年》，2006年，十二屏录像装置，36分钟。

5 影片的另一版本目前正在埃森市（Essen）展出，播放十五个不同国家的工人离开工厂的情形，它是法罗基与安特耶·埃曼联合执导的影片《单镜头中的劳动》（*Labour in a Single Shot*）的一部分。我尚未看到这部片子。

6 《表象》，1996年，录像，有声，40分钟；《采访》，1997年，录像，有声，58分钟；《并非没有风险》，2004年，录像，有声，50分钟。

7 《我觉得我正目睹罪犯》（*I Thought I was Seeing Convicts*），2000年，录像，有声，60分钟；《购物世界的上帝》（*The Creators of Shopping Worlds*），2001年，录像，有声，72分钟；《比较》（*In Comparison*），2009年，录像，有声，60分钟。

1 《喘息》，2007年，录像，38分钟。

2 摘自《严肃游戏 I：沃特森的牺牲》（*Serious Games I: Watson is Down*），2010年。双屏录像装置，彩色，有声，8分钟。

3 菲利普·戈尔（Philipp Goll），《哈伦·法罗基：去世后的访谈，关于足球、毛泽东和电影》（*Harun Farocki: Ein posthum erscheinendes Interview über Fußball, Mao und das Filmemachen*），载于《丛林世界》（*Jungle World*），第32期（2014年8月）。

正关键的是创造出不同的世界。

矛盾的是，开头往往也是在最后才创作出来，因为它需要考虑到影片中的一切。但是法罗基晚期作品并不只是原先那些开头衍生出的新版本。它们开始展露笑容。这些晚期作品闪烁着趣味的光芒，这并不是因为它们的深沉和严肃，而在于：从《严肃游戏》（*Serious Games*）到仅仅只是游戏，从《深度游戏》到适度游戏。它们甚至还做到了每时每刻都令人兴奋，并与我们息息相关。法罗基的新人精神也是与日俱增。

今天，工人们已经离开了工厂，在停车场摆弄着合金装备。他们越来越混乱，为办公室狂欢而安装的迪斯科网格现在正播放着 ISIS 时装周广告。¹今天的工人们是玩家、代理人、投手、士兵、舞者、寄垃圾邮件的人、机器人以及难民。如今，弹道学靠屁股物理学来升级，电视装配有“我的世界”（一款游戏）组件，而现实仍然在行动中缺失。我们比任何时候都更需要法罗基的作品，而令我心碎的是他却永远的离开了。

我知道不只是我一个人这么认为。从柏林到贝鲁特，再到加尔各答、墨西哥、光州，以及任何飞机或者无线网络可以到达的地方，法罗基的作品都能让人们产生共鸣，并团结一心。从书呆子斯特劳布（Straub）和惠勒特（Huillet）到 Tumblr 上的印象主义者和游手好闲者，从西柏林到约旦河西岸，从沙龙布尔什维克、电话运动家、草图大师使用者

（SketchUp gallerinas），从便携式电影放映机俱乐部到手机浏览器。我自己最起码就认识一个被他的作品所征服的军人。法罗基就是自己的联合国吸烟室，在那想象中的走廊里，他与科技官僚、安理会成员、动态影像小组委员会一起共同分享。他的作品无往不摧，即使改变，仍然杀伤力十足。每当镜头转到到卡尔·马克思大道（Karl-Marx-Allee）时，人们都会变得软弱无力。²

我们所有人现在都可以回答你的问题：

如果我不进行观察，那么这个世界还存在吗？³

不管怎样，现实将会开始。也许，通过一遍遍的开头，最终现实可以来到我们面前。

胡默然 译

1 引自与穆柏安（Brian Kuan Wood）和安德鲁·诺曼·威尔逊（Andrew Norman Wilson）关于其作品 *Sone* 的对话。

2 法罗基的沃尔沃敞篷车本有机会单枪匹马地拯救东德，如果在五一国际劳动节大游行之前做一番周密的部署的话。

3 摘自《平行 I》，2012 年，双屏录像装置，彩色，有声，16 分钟。

策划团队简介

策展人：董冰峰 / 策展协力：郑慧华 / 展览总监：何金芳 /

客座策展人：周昕 / 策划助理：何欣、陈铭桦、周凌

董冰峰，居住在北京的策展人、制作人，现为 OCAT 北京馆学术总监兼研究出版部主任。从 2005 年至 2014 年先后为广东美术馆、尤伦斯当代艺术中心的策展人、伊比利亚当代艺术中心副馆长、栗宪庭电影基金艺术总监。2008 年至 2012 年，他还是《艺术与投资》、《当代艺术与投资》、《ART IN CHINA》、《独立评论》四本刊物的主编。2013 年，董冰峰以写作提案《展览电影：中国当代艺术中的电影》获得“CCAA 中国当代艺术评论家奖”。从 2000 年至今，董冰峰在中国内地及海外策划、组织超过 50 个群展和个展，包括“首届中国独立映像节”（北京电影学院，2001）、“第一届北方独立影像艺术展”（藏酷新媒体艺术中心，2002）、“染：中国新艺术”（新加坡 esplanade 国家表演艺术中心，2006）、“从极地到铁西区：东北当代艺术 1985 – 2006”（广东美术馆，2006）、“交通：艺术高速公路”（法国 le pave dans la mare 基金会，2009）、“工作坊：艺术家是如何工作的”（伊比利亚当代艺术中心，2009）、“从电影看：当代艺术的电影痕迹与自我建构”（深圳 OCT 当代艺术中心，2010）、“FAT ART 2010”（今日美术馆 / 摩登天空，2010）、“纸上美术馆：12 华人艺术家”（伊比利亚当代艺术中心，2011）、“60 分钟影院”（曼彻斯特华人艺术中心，2012 / 台北立方计划，2013）、“关注未来艺术英才计划”（今日美术馆，2012 / 2013）、“第 7 届真实中国双年影展”（纽约大学电影系，2014）等。他也是“第二届广州三年展”（广东美术馆，2005）的学术秘书和“85 新潮：中国第一次当代艺术运动”（尤伦斯当代艺术中心，2007）的助理策展人。

郑慧华，独立策展人，目前生活和 works 于台湾台北。1997 年至 1999 年于台湾辅仁大学担任西洋美术史兼职讲师。2000 年至 2005 年，她旅居加拿大温哥华，期间任台湾《今艺术》杂志特约作者，现为该杂志特约主笔。她于 2003 年开始策划展览，包括：“看不见的城市”（加拿大温哥华，2003），“穿越：废墟与文明”（台北，2004）、“2004 台北国际双年展：在乎现实吗？”（共同策划）、“疆界”（台北，2006）、“宝藏岩泡茶照相馆 / 第五阶段 / 勘误：叶伟立、吴语心之个人与共同创作”（温哥华，2008）、“亲历幻见”（台北，2010）、第五十四届威尼斯双年展台湾馆“听见，以及那些未被听见的：台湾社会声音图景”（威尼斯，2011）、“‘重见 / 建社会’专题系列展”（台北，2011—2013）、“家非家：岛屿的短篇故事”（曼彻斯特，2012）、“第三届台湾国际录像艺术展：忧郁的进步”（共同策划，台北，2012）、“巫士与异见—西天中土艺术家特派展览”（香港，2013），以及共同策划“造音翻土：战后台湾声响文化的探索”（台北 / 高雄，2014）。2009 年，郑慧华进行为期一年的“批判性政治艺术创作及策展实践研究”计划，成立相关网站并出版《艺术与社会—当代艺术家专文与访谈》专书。2010 年，她与文化工作者罗悦全于台北成立“立方计划空间”，旨在深耕在地文化、建立与创作者的长期合作，并推动台湾当代艺术与国际之对话和连结。

何金芳，策划人，目前生活、works 于广州。2000 年—2006 年，在广东美术馆工作，参与了“2001 敦煌特展”、“广州三年展”、“向摩尔致敬——少儿绘画比赛”等重要展览、推广活动，2006 年—2012 年任《画廊》杂志总监，策划了很多重要专题，如《全国艺术家村落调查》、《谁能登上诺亚方舟——70 后艺术生态调查》、《当代艺术收藏秘籍》、以及《孤而不独——中国独立动画之路》、《影。像。画之情缘——关于当代艺术电影性》等。2012 年发起并组织、联合策划“首届深圳独立动画双年展”，同时统筹竞赛单元活动事宜；2013 年策划“微观青春”、“非线性意志”、“动画是一层皮——11 个艺术家的工作案例”等展览，同年年底在广州成立荷堂艺术空间，以推动当代艺术为主旨。

周昕，旅居美国纽约的独立策展人和作家，纽约大学电影学系硕士，曾在 Wooster Group, Anthology Film Archives, UnionDocs 等替代性影像和媒体机构策划放映和展览，评论文章散见于《电影评论》、《布鲁克林评论》、《艺术论坛中文版》、Indiewire 等电影和艺术刊物，此前曾在弗拉哈迪影像研讨会、中国独立影像展和草场地工作站工作。

Curatorial Team

Curator: Dong Bingfeng

Curatorial Collaborator: Amy Cheng

Exhibition Director: He Jinfang

Guest Curator: Zhou Xin

Curatorial Assistant: He Xin, Chen Minghua, Zhou Ling

Dong Bingfeng is an independent curator and producer based in Beijing. Since April 2013, he has been assuming his position as the Artistic Director at OCAT Institute. From 2005 to 2012, he worked as a curator in Guangdong Museum of Art, Ullens Center for Contemporary Art, and the deputy director of Iberia Center for Contemporary Art, Artistic Director of Li Xianting's Film Archive. He also was the chief-editor of four magazines: *Art & Investment*, *Contemporary Art & Investment*, *ART IN CHINA*, and *The Independent Critic* from 2008 to 2012. In 2013, he won the Contemporary Chinese Art Critics Award (CCAA) with his writing proposal *Cinema of Exhibition: Film in Chinese Contemporary Art*. In these ten years, Dong Bingfeng curated and organized over than 50 exhibitions in China and overseas. His main experiences as a curator are: The 1st Unrestricted New Image Festival (Beijing Film Academy, 2001); The 1st Northern Independent Image Exhibition (Loft New Media Art Center, 2002); *Rǎn: A contemporary Art Exhibition* (Esplanade Theatre, Singapore, 2006), *Form Polar Region to Tie Xi Qu: Exhibition of Contemporary Art in Northeast China 1985-2006* (Guangdong Museum of Art, 2006), *TRAFFIC-Art Highway* (Musée des beaux-arts et d'archéologie, Besancon, France, 2009), *Work in Progress: How do artists work* (Iberia Center for Contemporary Art, Beijing, 2009); The Seventh China Independent Film Festival (Nanjing Shangdong Center for Contemporary Art, Nanjing, 2010); *Looking through Film: Traces of Cinema and Self-Constructs in Contemporary Art* (OCT Contemporary Art Terminal, Shenzhen, 2010); *FAT ART 2010* (Today Art Museum,

2010); *Museum on Paper: 12 Chinese Artists* (Iberia Center for Contemporary Art, Beijing, 2011); *60 Minute Cinema* (Manchester Chinese Centre, 2012), *Focus On Talents Project* (Today Art Museum, 2012). He was the academic secretary of The 2nd Guangzhou Triennial (Guangdong Museum of Art, 2005) and assistant curator of *85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art* (Ullens Center for Contemporary Art, 2007).

Amy Cheng (b. 1970) is Independent curator and art critic. She lives and works in Taipei, Taiwan. She received an MA from the Graduate Institute of Art History at National Taiwan Normal University (Taipei), and from 1997 to 1999 served as a lecturer of the history of Western art at Fu Jen Catholic University (Taipei). From 2000 to 2005 Cheng lived in Vancouver, Canada, and served as a feature writer for Taiwan's *ARTCO Monthly* magazine, where she currently works as a lead feature writer. Cheng has curated numerous exhibitions, including: *Invisible City* (2003) and *THTP/Phase Five/Oversight/2008* at the Vancouver Centre for Contemporary Asian Art, *Ruins and Civilization* (2004) at the Eslite Space in Taipei, the *2004 Taipei Biennial: Do you Believe in Reality?* (co-curated), *Altered States* (2006) at the Taipei Fine Arts Museum, *Traversing the Fantasy* (2010) and *Re-envisioning Society* (2011-2013) at Taipei's TheCube Project Space, *The Heard and The Unheard — Soundscape Taiwan*, Taiwan Pavilion at the 54th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia (2011), *Unhomely: Tales of An Island* at Chinese Arts Centre in Manchester, *The 3rd Taiwan International Video Art Exhibition* at Hong-Gah Museum of Taipei (2012), *Shamans and Dissent (West Heavens, Artist Dispatch Project Exhibition)* at Hanart Square of Hong Kong (2013) and *ALTERing NATIVism – Sound Cultures in Post-War Taiwan* (co-curated, Taipei, Kaohsiung, 2014). In 2009, Cheng undertook the one-year project *Critical Political Art and Curatorial Practice Research*, for which she established a website and contributed to and edited the publication *Art and Society: Introducing Seven Contemporary Artists*. With Jeph Lo, she founded Taipei's TheCube Project Space in 2010, which aims to explore local culture, establish long-term relationships with artists, and promote contemporary art exchanges between Taiwan and the international community.

深圳华侨城创意文化园简介

He Jinfang, Independent curator, lives and works in Guangzhou, China. During 2000-2006, she has worked at the Guangdong Museum of Art, and was involved in the curation of many major events, such as the *Dunhuang special exhibition in 2001*, the *Salute to the Masters: Children's Painting Competition*, and the *1st Guangzhou Triennial*. During 2006-2012, she as the director worked at the *art gallery magazine*. She was responsible for the planning and writing of special-subject articles which were well-received in the circle, including the *Investigation report of the important art of Chinese village in 2009*, *Art Ecology Survey of 70s.*, *Predicament of Private Museum*、*Tips for Collecting Contemporary Art and Along yet not longly:the pathway of Chinese Independent Animation, Film.Video.Alove for Images:Discussion on the film-ish Property of Contemporary*. She initiated planning and co-curated the *First Shenzhen Independent Animation Biennel 2012*, and *Competitive Units* at the same time. In 2013,she curated the exhibitions of *Micro-youth* 、*Will Non-linear*、*Animation is a Piece of Skin: Case studies of 11 Artists*. At the end of the same year, she established H&H Space, aim to promote contemporary art.

Zhou Xin is an independent curator and writer in New York. He has curated programs and exhibitions at Anthology Film Archives (NYC), Spectacle Theater (Brooklyn), UnionDocs Center for Documentary Art (Brooklyn), and The Wooster Group (NYC). His writing has appeared in *Artforum.com.cn*, *The Brooklyn Rail*, *Film Comment*, *Indiewire*, *Modern Weekly* and elsewhere. He also has worked with several film festivals and arts institutions in a variety of capacities, including the China Independent Film Festival (Nanjing), the Robert Flaherty Film Seminar (New York) and Wu Wenguang Studio (Beijing). He holds a MA in Cinema Studies from New York University.

华侨城创意文化园 OCT-LOFT 位于深圳华侨城原东部工业区内，地处华侨城东北部，东邻侨城东路，北靠侨香路，原入驻企业多为 20 世纪 80 年代引进的“三来一补”工业企业。园区占地面积约 15 万平方米，建筑面积约 20 万平方米，分为南北两区。2004 年下半年以来，富有创想精神的华侨城人根据厂房的建筑特点以及政府对文化和创意产业的相关政策指引，创造性地提出将工业区改造为 LOFT 创意产业园区的想法，通过将旧厂房改造为创意产业的工作室，引进各类型创意产业，如设计、摄影、动漫创作、教育培训、艺术等行业，还有一些有创意特色的相关产业如概念餐厅、酒廊、零售、咖啡等。通过这些改造，使旧厂房的建筑形态和历史痕迹得以保留，同时又衍生出更有朝气更有生命力的产业经济。

2005 年 1 月，OCT 当代艺术中心进驻创意文化园南区；2005 年 12 月，首届深圳城市 / 建筑双年展在创意文化园举行；2006 年 5 月，华侨城创意文化园正式挂牌。华侨城创意文化园南区现已引进了香港著名设计师高文安、梁景华等人的工作室，具有百年历史文化的国际青年旅社，设计创意行业的品牌企业都市实践公司，鸿波信息公司的动漫设计基地，华侨城国际传媒演艺公司等约 40 家创意、设计、文化机构。

2007 年起，基于创意文化园南区的成功运作经验，华侨城启动了北区项目改造升级计划。北区定位是以创意设计为主的潮流前沿地带，作为艺术创作的交流、展示平台，融合“创意、设计、艺术”于一身的创意产业基地。北区还启动了 3000 平方米的艺术大众共享平台，聚集了一批涉及多个领域的前卫、先锋、创意、设计商家，如欧洲著名的家具品牌 Vitra、汇集中外人文艺术书籍和复古黑胶唱片的旧天堂音乐书店、关注世界各地女性时尚创意生活和网罗世界各国女性艺术大家作品的《Little thing 恋物志》杂志官方概念店 Little thing shop 以及弘扬禅茶之道的岩陶等优质商家。2011 年 5 月 14 日，华侨城创意文化园实现整体开园。

OCT-LOFT Profile

OCT-LOFT, located in the former Eastern Industrial Zone of Shenzhen OCT, lies in the northeast of OCT, east of Qiaocheng East Road, north of Qiaoxiang Road, whose former stationing enterprises were mostly introduced in the 1980s as "custom manufacturing (with materials, designs or samples supplied by clients) and compensation" industrial enterprises. The park covers an area of approximately 150,000 square meters, with gross floor area of 200,000 square meters, divided into northern and southern areas. Since the second half of 2004, OCT-ers who are full of creative spirits creatively put forward the idea of transforming the industrial zone into LOFT creative industrial park, according to the architectural characteristics of the plant as well as cultural and creative industries policy guidelines from the government. Through turning the old plant into the creative industrial studio, introduce various types of creative industries, such as design, photography, animation creation, education and training, arts and other industries as well as some related industries with innovative features like concept restaurants, lounges, stores and cafe. Through these transformations, preserve the architectural form and historical traces of the old plant, while derive more energetic and vigorous industrial economy. In January 2005, OCT Contemporary Art Center stationed in the South District of LOFT; In December 2005, the First Shenzhen Urbanism \ Architecture Biennale was held in LOFT; In May 2006, OCT-LOFT was officially launched. The South District of OCT-LOFT has introduced the studio of famous Hong Kong designer Gao Wen'an & Liang Jinghua, International Youth Hostel with century-old cultures, design and creative industry brand enterprise Urbanus, Hongbo animation design base, and OCT International Media & Performance Company totaling about 40 creative, design and cultural institutions. Since 2007, based on the successful operation experiences of the South District of LOFT, OCT launched the upgrading program of the North District project. North District, positioned as creative design oriented trend frontier zone, also a trading and exhibition platform for artistic creations, is a creative industry base integrating creativity, design, and art. The North District also launched a artistic public sharing platform of 3000 square meters, gathering another group of avant-garde, pioneering, creative and design businesses involving several sectors; e.g., the famous furniture brand in Europe – Vitra, Old Paradise Music Bookstore pooling Chinese and foreign arts and humanities books and retro vinyl records, Little Thing Shop— official concept store of Little Thing Magazine collecting women's fashion & creative lives all over the world and pooling works of female artists worldwide, Teaston promoting the way of Zen tea, and other high quality businesses. On May 14, 2011, OCT-LOFT was fully open to the public.

2014 第二届深圳独立动画双年展合作机构:



首席合作媒体:



合作媒体:



网络合作媒体:



支持媒体:



致谢

我们真诚地感谢为第二届深圳独立动画展和本书提供支持的所有艺术家。

我们还要感谢郭晓彦、李振华、胡昉、朱青生、张业宏、曹恺、凯伦·史密斯、吴超、崔辉、滕宇宁、赵松、许雅筑、张献民、蔡萌、陈韵和张培力。

Acknowledgement

We would like to express our gratitude to all participating artists for their kind support of this publication. We would also like to thank Guo Xiaoyan, Li Zhenhua, Hu Fang, Zhu Qingsheng, Zhang Yehong, Karen Smith, Cao Kai, Wu Chao, Cui Hui, Teng Yuning, Zhao Song, Xu Yazhu, Zhang Xianmin, Cai Meng, Chen Yun, and Zhang Peili.