

## 新闻稿

“开始之前结束之后”

陈界仁、胡向前、黄然、汪建伟、王思顺、徐震、周啸虎

2014.9.2 - 11.2

长征空间，北京

“在我的开始中是我的结束……在我的结束中是我的开始。” T. S. 艾略特时年52岁时写下了著名的《四个四重奏》(Four Quartets) 中第二首诗，《东科克》(East Coker)。东科克是艾略特的祖先在迁移到新大陆前在英国居住的村庄。艾略特以“在我的结束中是我的开始”为这首诗开端；以“在我的开始即是我的结束”结尾。“始”和“终”的观念被解构、错置，始即为终，而终即为始；开始不再是在结束之前，而结束也不在开始之后。宇宙的现实被起点和终点约束，如史蒂芬·霍金在《时间简史》(New York: Bantam, 1988) 中说，“我们将会看到，在宇宙开端之前时间概念是没有意义的”。个人的现实也被出生以及死亡所制约。虽然衡量时间的方式经过人类文明千年的演进，已经达到了标准化，秒、分、时、日、周、月、年，但是“时间”作为一个概念仍然是很抽象的，每一个个体对“时间”的理解，可以是以个人为出发的，也可以是被文化、经济、政治、宗教、历史等各种因素所影响的。

长征空间的“开始之前结束之后”精选七位艺术家十余件作品，其中一部分作品直接触及“时间”的概念，而另一部分的作品则因为被置于“时间”的语境下而引发了对作品新的想象和阐释。

---

Address: 798 Art District, 4 Jiuxianqiao Rd, Chaoyang District, Beijing

Mailing: Long March Space. Mailbox 8530, Beijing. P.R. China 100015

地址：北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区 | 邮址：北京市8503信箱长征空间 邮编 100015

陈界仁的《路径图》(2006)为2006年利物浦双年展委托制作的作品。影片中陈界仁(生于1960年)邀请高雄港码头工人进行一场虚构的「罢工」行动,以此连结全球劳工运动史上著名的海王星玉号(Neptune Jade)事件。

1980年代,英国在撒切尔政府的执政下,所有港口开始被有计划性的转为私有化,私人公司并逐步雇用非工会工人与临时工,以取代原本工会工人的工作。

1995年9月,20名利物浦码头工人被默西码头与港口公司(Mersey Dock and Harbor Company)无预警解雇,其余400名码头工人随即围起罢工线展开罢工行动。利物浦的行动,点燃了全世界码头工人反对港口私有化的抗争。

1997年9月,利物浦码头罢工行动已持续了两年,一艘名为海王星玉号(Neptune Jade)的货柜轮,在利物浦由非罢工工人装载货物,预计前往美国旧金山湾区的奥克兰港卸货。透过国际码头与仓储工会联盟(ILWU〔International Longshore and Warehouse Union〕)的串联,奥克兰港的码头工人响应了利物浦的抗争,同样在港口围起了罢工线,并拒绝跨越罢工线为海王星玉号卸货。

之后,加拿大温哥华、日本横滨、神户等港口的码头工人,也同样围起罢工线声援利物浦码头工人。海王星玉号在世界各地的港口都无法卸货下,最后在1997年10月17日12时30分由神户驶往台湾的高雄港。

高雄港的码头工人从未听说过海王星玉号事件,亦未与ILWU等组织有任何联系。在海王星玉号事件发生的同一年,高雄码头工会为了抵制港口装卸工作「民营化」的政策,也发起过一次抗争运动。但由于在地复杂的政经结构以及缺乏国际奥援,这场抗争最终并没能改变装卸工作「民营化」的政策。之后,高雄码头工人只有被迫接受成为「散工化」的事实。

2006年8月初,陈界仁在与高雄码头工会讲述海王星玉号事件后,获得高雄港码头工会的同意——围起一个象征性的罢工线。2006年8月17日至19日,在承租高雄港码头的私人公司员工的私自放行下,影片于港口外的公共空间与私人码头内拍摄完成。之后,再于利物浦双年展期间藉由放映影片的方式,与利物浦当地居民进行对话。

对陈界仁而言,拍摄一场虚构的「罢工」行动,不仅是在资本与国家共同连手的新自由主义下,提出对于未来政治行动的想象,他同时关注的是如何以艺术形式「延伸」原先事件的结局,让历史事件带来的启发性与积极意义,不因真实事件的结束而成为「过去」,以及如何藉由艺术形式创造出事件的「后续发展」,使事件的意义成为可被观众继续想象的「经验」与「方法」。

影片大都只聚焦在码头工人脸部与肢体动作的特写,而将港口与海洋景象「隔绝」在景框外,对陈界仁而言,港口的被私有化——也意味着港口与海洋被私有化政策所吞没和一个犹待被「重新开放」与「重新看见」的空间。

特别感谢:台湾的高雄港码头工会、高雄市政府劳工局、高雄市劳工博物馆筹备处,英国的Labor Video Project、CASA等机构。

注:文字由陈界仁工作室提供

胡向前的《速度图》(2011)纪录了艺术家本人与电流平行移动的过程。

胡向前的公寓里有一个电灯开关,虽然开关距离电灯很远,但是按下开关的一霎,电灯立即亮了。

“电究竟有多快?”

于是,2011年胡向前(生于1983年)进行了一个表演,现场有一个跑道,与跑道平行的边上

有一个架子，架子上卷着数公里的电线，电线的一端是一个开关，另一端则是一个电灯泡，发令员在拉下开关的同时扣响发令枪，胡向前朝着灯泡的方向奔跑。现场的观众看到灯泡立即亮了，但是胡向前还没有跟上。这个过程以延时摄影的方式纪录了胡向前在跑道上的移动，以及灯泡渐渐亮起来的过程。这一趟短短二十米、两秒多的距离总共生成了一百余张照片，每张照片与下一张照片之间是小于0.02秒的时间差。

胡向前说：“从A到B，从起点到终点，是个永恒的空间和距离。无论电的速度多快，它也是永远从A到B，从起点到终点。我为这种空间和速度感到着迷，很美。我也是从起点到终点，通过身体的移动来捕捉这种速度，希望通过这种方式让观众也能感受到这种速度的美。”

胡向前的《一米之内》(2011)是一组7张剧照式的照片，以7个灯箱的形式呈现。艺术家说，“这个计划来自于电视频道的普通肥皂剧。”

胡向前(生于1983年)着迷于这所谓的“普通肥皂剧”，老百姓的娱乐。肥皂剧中有许多可观察到的规则，比如根据广告节点而平均分配的戏剧高潮，剧情推演的模式，演员的外形、服装、化妆，道具、布景、台词等等。虽然“肥皂剧”一词源于美国，不过它既定的模式使它很容易被复制，形成一个国际共通的大众文化视觉语言。

胡向前为了这个作品写了一个剧本，找了演员、设置了布景道具灯光，将自己置身于肥皂剧中表演，拍了一个肥皂剧式的录像，但是最终仅仅选用7张剧照。这7张照片演绎了整个剧情，每一张照片之间的空白代表的是被艺术家剪辑掉、视为不必要的片段，换言之，《一米之内》虽然只有7张照片，但是它同样是一个完整的肥皂剧，只不过本片导演选择留下的片段仅是这7张照片。

注：标题《一米之内》来自于艺术家认为，肥皂剧中的演员之间的距离大多数时候都在一米之内。

黄然的《美的，让人渴望的，卓越的，邪恶的》(2011)是循环播放的幻灯片，黄然(生于1982年)沿用纪录1986年“挑战号太空梭事件”的影片，截取太空梭爆炸前、中、后的片段，制作成一组40张幻灯片。

挑战号太空梭在发射后73秒爆炸，7个飞行人员全数死亡。调查显示，因为此发射计划史无前例地征募了一名教师，作为“太空教师计划”的第一个试验，美国高达17%的民众在挑战号发射时同步收看转播，85%的民众在爆炸一个小时内得知噩耗。此事件造成太空梭计划停滞32个月。

“挑战号太空梭事件”是个进入美国社会集体记忆的灾难，而这个爆炸的片段在美国大众眼中是与伤痛、震惊、不解的情绪紧紧相连的。黄然刻意选用幻灯片为媒介正是为了将爆炸的影像与这个灾难的事实和它造成的巨大影响分开。《美的，让人渴望的，卓越的，邪恶的》是连续的，但是它也是片段的，当爆炸的过程被切片、定格，呈现在观者眼前的是纯粹的影像，即便只是占时，这些影像所背负的意义被剥除了。

黄然的《无声沉默》(2014)是一句没有句点的话：“这是历史，因为”，透过不断重复句子虽然完整了，但是没有提供任何信息，不停在原地打转，“这是历史，因为这是历史，因为这是历史，因为…”。黄然(生于1982年)采用三面翻广告牌的形式进行“循环论证”，一个理论不断的被重复播放…循环论证是一种自我参照的方法论，“A是真的，因为B是真的；而B是真的，因为A是真的。”，A和B都是真的吗？还是都不是真的呢？

汪建伟的《循环种植》(1993-1994)是一组16张照片,纪录了上世纪九零年代初期汪建伟(生于1958年)与当地农户商议,农民拿出一亩地做实验田,由他提供新品种小麦种子,农民负责播种,风险与收益由双方共同承担。汪建伟用傻瓜照相机记录下了种植小麦的全部过程,从秋天播种开始,插苗、施肥、除草除虫、浇水到隔年夏天收获。汪建伟说:“这个照片不是摄影作品,它用不着清晰,只是一个事件的记录。”

汪建伟的《1》(2014)是一个排演的过程。虽然汪建伟(生于1958年)在浙江美院就读时主修油画,也曾在第六届全国美术大展上一举获得了金奖,但是汪建伟离开美院后不久就放弃了画架,转向装置、录像和剧场。或许因为当时的他对绘画这个媒介已经失去了“质疑”的态度。对自己的工作存疑,是保持汪建伟一直走在前端的态度。二十余年后,从2011年尤仑斯当代中心个展《黄灯》开始,汪建伟再度对绘画质疑。他开始对绘画这个传统的媒介进行实验,这个实验的方法论艺术家称作“排演”,每一次面对画布都是从头开始一路排演到结束的过程。在汪建伟的绘画的表面上观察得到时间的痕迹。

汪建伟的《凝视》(2009)是一个录像作品,聚合了不同时代、不同空间的角色在同一个聚光灯下。开场就像一幅北宋的工笔人物画,五组人物身着宋、明戏服的演员在弹琴、在小酌、在下棋...,但是画面是静止的,只有一阵风吹过舞台。台上演员开始动作,从事各自休闲性质的活动,接着身着清代戏服的演员也出现在台上,然后民初的,现代的,舞台渐渐被不同时代的角色及属于不同时间的活动所充满,在一个信号之后,所有动作静止,画面回复静态。

汪建伟(生于1958年)说:“凝视与游离,叙事与呈现,构成了我们观看作品(电影、戏剧、展览)不同的空间方式,它们同时被隐匿于时间的控制之中,时间既控制着我们的观看又将我们隔绝在不同的‘正确性’中,我们已经被固定在各自艺术方式的形态之中。”

王思顺的《所有肉体都是有悔恨的》(2012)分成两个段落,第一部分是艺术家在北京大山子桥下一侧人行道上以长拍镜头抓拍对面人行道上一段视频,于2012年在长征空间的个展“时间差”展出。开幕当天下午,展厅观众随着艺术家的带领来到大山子桥下一侧人行道,而对面上有一幕和展厅视频一模一样的情节发生。唯一的不同是,这段“情节”是一个表演,艺术家选用和抓拍视频中的路人相像的演员穿上同样的着装,出演视频内容。这段演员的表演形成了作品的第二部分。2012年的“时间差”中仅仅展出了第一部分,此次可说是《所有的肉体都是悔恨》首次以两个段落的完整版展出。

王思顺(生于1979年)说:“没有时间,没有开始,没有结局,剧场般的建筑形态加上穿梭来往的车辆和噪音形成粗砺的介质,特别恍惚和疏离。仿佛这个情节在自己身上发生过,或是这个情景以前见过,像是上辈子的事情。届时,我们的想像不再是一种比喻,现实反而成为一种修辞。隔着车流,对岸是自己,这种伤感,是整个城市的伤感。”

王思顺的《欲望又n分之一》(2012)来自一个无观众的表演,艺术家随意将一饮料瓶盖扔在展厅地上,在瓶盖外画个圈,捡起瓶盖,再扔,直到扔进那个圈。这个表演以录像的形式被纪录下来,画面上可以看到艺术家以及他不间断地尝试将瓶盖扔进地上的圈里,每一个镜头都是同一个角度,捕捉到同一个人反复做同一件事,唯一的几处剪接仅发生在当艺术家离开现场时。

Address: 798 Art District, 4 Jiuxianqiao Rd, Chaoyang District, Beijing

Mailing: Long March Space. Mailbox 8530, Beijing. P.R. China 100015

地址:北京市朝阳区酒仙桥路4号798艺术区 | 邮址:北京市8503信箱长征空间 邮编 100015

表演者（艺术家）、瓶盖、地上的圈，被一个不断重复的动作连在一起；动作逐渐失去意义，表演者的专注、沮丧、无聊、疲惫的身体和情绪反应慢慢浮现。这个表演该如何结尾是不可辨的，唯一的变数是何时结尾，然而在这影片中最令人惊喜的反而在最终。

王思顺（生于1979年）说：“世界是一个庞大的方程式，我们被决定着。不经意中微小表面的背后实则经历了一个大于我们世界的定律演算，概率作为对不确定性最为有效并充分的描述，其演算的宿命，决绝又充满迟疑。”

注：《欲望又n分之一》所记录的行为于2012年6月在长征空间发生，当时艺术家本人就是在现在《欲望又n分之一》展出的位置扔瓶盖，反复尝试直到扔进为止。

**徐震的《装饰品》（2008）**是一个四频道的录像。此作品的来源是徐震（生于1977年）在创立没顶公司之前最后一个个展中的其中一件同名大型现场表演装置。2008年，徐震在长征空间的展厅中搭建了一个大型一比一的宇宙飞船，一男一女在宇宙飞船里生活了21天。舱内设置四个摄像头，以闭路电视的形式在舱外的展览现场直播宇宙飞船内的实况。观者进入展厅时只能看到宇宙飞船的外部以及四个闭路电视，看不到舱内的情况。物理上而言，这个看似宇宙飞船的物体是一个“真实”的存在，但功能上而言，这个飞船并不存在，因为它无法被当成宇宙飞船来使用，它是个道具。舱内是一个虚构的现实，一男一女模仿太空人的生活作息，在舱内认真地生活、工作了21天。不过，舱内是否真的有这样的一个平行现实在发生，唯一接近证据的就是四个闭路电视上显示的视频和视频上的不停往前滚动的的时间戳记。

**徐震的《革命翻模》系列（2012）**来源于徐震（生于1977年）发起的一个社会活动。通过向外界征集各类冲突事件中的标志性物品——石块，并使用传统翻模技术，复制每块石头，保留和展示它们的模具。艺术家试图复制和延续革命力量和情绪。这是一场延续运动的运动，试图纪录人类历史中的叛逆的本能。

注：《革命翻模》系列（2012）为没顶公司出品。

**周啸虎（生于1960年）的《蒙太奇结构》（2010）**是一部泥塑动画短片。电影是一门以时间为基础的艺术，蒙太奇是影视电影创作的主要叙述手段和表现手段之一。蒙太奇的定义根据地区不同的电影工业及历史有不同的说法，爱森斯坦曾说：“蒙太奇是电影的神经，而要说明蒙太奇的属性即是要说明电影这个大问题。”不过他还是提供了一个虽然不具体但是相对客观的观点：“蒙太奇是一个从数个独立镜头的冲撞中生成的概念。而每个序列元素不应该被视为一个接着一个，而是一个在另一个之上。”拼贴的概念借由蒙太奇手法被带进了电影。假设每一个镜头是一个独立的个体，当不同的镜头组接在一起时，往往会产生各个镜头单独存在时所不具有的含义。

《蒙太奇结构》呈现了典型蒙太奇手法，以暗杀者及被暗杀者两个故事线简短镜头交错的剪辑促成影片紧凑的节奏，引发观者紧张的情绪。