

EI HOMBRE Y EL OBJETO: ESPACIO TACHADO Y TIEMPO SEPULTADO.

Francisco Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón

INTRODUCCIÓN

En pintura, como de todos es bien sabido, la representación de objetos inanimados ha sido una práctica permanente a lo largo de los siglos. Tanto es así que se ha impuesto con una etiqueta genérica: bodegón o naturaleza muerta. A diferencia de las analogías propias del retrato –posesión de la imagen, congelación del tiempo– o del paisaje –delimitación del espacio, olvido del tiempo–, el bodegón revierte en índice la formulación icónica de la pintura figurativa (no hablamos aquí de la no figurativa para no enredarnos en la compleja madeja de lo conceptual, pese a que su juego discursivo sea con seguridad mucho mayor).

En tanto que el retrato sacraliza e idealiza al referente, o el paisaje señala los límites y contenidos de un espacio, el bodegón –o naturaleza muerta– muestra a nuestra mirada objetos cuyo referente casi siempre es evidente pero que apuntan hacia otro territorio: el del ser humano. Utensilios cotidianos, útiles de labranza o de cocina, alimentos, flores... objetos y más objetos con un punto en común: su relación “de contacto” con el hombre, de quien no obtenemos visualizada la presencia física. Porque, ciertamente, esos objetos señalan referentes inmediatos, reconocibles, pero apuntan hacia un pasado en el que significaron algo más para alguien –esa persona que hizo uso de ellos para su placer o para marcar con su representación el hálito de un recuerdo. Un referente, pues, que se constituye a su vez en signo para otro, cual acontece en la propuesta de la semiosis peirciana.

Son objetos que suelen aparecer en un espacio descontextualizado (una mesa, una repisa, un cubículo) y están dispuestos de acuerdo con una voluntad enunciativa que propone una composición alejada con frecuencia de la experiencia cotidiana. La ocasional aparición alegórica a lo largo de la historia

de un cráneo de calavera (*vanitas*) sugiere la volatilidad de la presencia humana, la inestabilidad de la vida y, en último término, el relativo valor de las cosas frente al inexorable paso del tiempo y el triunfo de la muerte.

Pero –he de confesarlo– no soy un especialista en pintura y esta introducción me permite pura y llanamente acercarme al punto de conexión que podemos establecer entre el bodegón y *Still Life (Naturaleza muerta)*, el film que Jia Zhang-ke realizó en el año 2006 sobre los trabajos de demolición-construcción realizados en la Presa de las Tres Gargantas. Ese punto de conexión no es perceptible exclusivamente en el título de la película, muy explícito, sino en el hecho de que su discurso se formule en torno a la relación hombre-naturaleza y que se puntúe mediante la utilización icónica de bodegones. De hecho, en *Naturaleza muerta* se establece igualmente una relación de contacto entre el hombre y su entorno, o, mejor dicho, entre el hombre y la significación profunda que ese entorno en transformación tiene para él en tanto configurador de una concepción de mundo que, al transformarse por completo, se pierde y deja un imponente vacío (lo cual, como puede deducirse, no está muy alejado del *vanitas* pictórico).

NEXOS

La esencia de la representación fotográfica es la de la captura de una imagen de lo que una vez estuvo ahí (icono de lo real). A ese referente lo denominamos profílmico en el caso del cine. Es evidente que un cuadro, por muy hiperrealista que sea, no puede concebirse de ningún modo como una huella de algo que estuvo ahí. Esta diferencia, con ser esencial, no es definitiva porque siempre hubo, hay y habrá un espacio más allá de la representación que conecta a esta con su espectador.

Así pues, el objeto que aparece en un bodegón referencia un objeto real similar que ha tenido –al menos conceptualmente– un contacto directo con el hombre: el animal cazado, el recuerdo de una opípara comida; los utensilios de cocina, el placer gastronómico; cualquier objeto, numerosos recuerdos. Y esto no es muy diferente en la fotografía porque ese “estuvo ahí” implica el recuerdo de la persona en un momento temporal concreto y en un espacio específico. Un referente se constituye en índice de otro.

La fotografía instala, no una conciencia del *estar ahí* de la cosa (cosa que toda copia podría provocar), sino la conciencia del *haber estado ahí*. Nos encontramos por tanto con una nueva categoría del espacio-tiempo: localización inmediata y temporalidad anterior; en la fotografía se da una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *entonces*. Sólo a nivel de este mensaje denotado o mensaje sin código se comprende plenamente la *irrealidad real* de la fotografía; su irrealidad es la de su *aquí*, pues jamás se percibe la fotografía como una ilusión, no constituye en absoluto una *presencia*, y habría que rebajar las pretensiones sobre el carácter mágico de la imagen fotográfica; y su realidad es la de *haber estado allí*, pues en toda fotografía se da la siempre pasmosa evidencia del: *así sucedieron las cosas* (Barthes, 1986: 40-41)

Del mismo modo que la fotografía ha sido la base sobre la que se ha generado la imagen cinematográfica (representación del movimiento), la pintura ha encontrado en el tiempo sus diferentes modelos de espectador y ha ejercido sobre ellos muy diferentes procesos de conocimiento y fruición.

La representación medieval era plana: un mapa ordenado de símbolos precisos al que cada cual debía acercarse para comprender -y acatar- su lugar en el mundo. Y como tal, un mapa cifrado, demasiado lejano del universo cotidiano de la percepción. Un universo cerrado sobre Dios -sobre su mirada- e indemne a la mirada de aquel que se le aproximara.

Todo lo contrario, entonces, en la representación renacentista, en la que se constata un proceso masivo de desimbolización. Los símbolos de lo divino pueden -aunque ya no necesariamente- seguir allí presentes, pero se hallan cada vez más encarnados en las formas de lo humano, cada vez más arrojados por un espacio -por una naturaleza- que se asemeja cada vez más a la de la percepción cotidiana. La perspectiva, el efecto de profundidad es, en este sentido, la figuración de un espacio desdivinizado y desimbolizado, un espacio habitado y habitable por el hombre.

Y he aquí que nace un nuevo triángulo, pero uno ya no vertical, ni sometido al plano de la pintura e independiente del espacio que la rodea y en el que se encuentra situado el observador, sino uno horizontal, perpendicular y exterior a la superficie pictórica, trazado sobre el espacio que media entre éste y su observador (González Requena, 1986: 31)

Naturaleza muerta se autodefine como bodegón y fomenta la relación imagen fotográfica – imagen pictórica de la misma forma que lo hace con objetos – seres humanos y hombre – naturaleza. Tal como ocurría en el anterior film de Jia Zhang-ke, *The World* (2004), la fórmula enunciativa se puntúa en el film que comentamos mediante nexos, que son bodegones, y en el anterior eran mensajes a través de móviles.

Estos son los nexos, señalados específicamente como tales, que aparecen en *Naturaleza muerta*:



Cigarrillos: 15':15"



Alcohol: 25':00"



Té: 47':00"



Caramelos: 75':20"

A los que es conveniente añadir otros tres sobre los que no aparece rótulo alguno pero que cumplen una función similar:



Tiempo



Ficción/Ilusión



Recuerdo y homenaje

En los cuatro primeros, la cámara se desplaza hacia ellos, congela la imagen y cierra con un fundido a negro o encadenado, según los casos, reivindicando así la función que cumplen en el film, que es equiparable a esos bodegones con los objetos del recuerdo más personal y directo; los otros tres tienen un carácter más conceptual:

- la temporalidad, señalada unívocamente por esos relojes de diferentes tamaños;
- la magia del instante cotidiano, marcada por ese esqueleto de edificio que vuela por los aires como un *o.v.n.i.*, en tanto la camiseta tendida da cuenta de la presencia humana en un terreno a punto de sucumbir por la destrucción y -¿por qué no decirlo?- la tecnología, el futuro, el avance y el progreso. Este aspecto mágico es subrayado al final del film por ese plano de los edificios en ruinas sobre los cuales cruza un funambulista.
- finalmente, los objetos ligados a la representación icónica directa de una persona y a la relación que mantenía en vida con Han Sanming (¿el protagonista?) mediante su fotografía:
 - los ladrillos referencian su trabajo en tanto parte integrante del equipo de demolición;
 - los cigarrillos remiten a su costumbre de fumar y a las constantes invitaciones que tienen lugar a lo largo del relato por parte de Sanming;
 - y el teléfono móvil, un objeto personal de contacto directo con el individuo, cuya canción le identificaba y por la que su cuerpo ha podido ser encontrado entre los escombros.

La fotografía, en este caso, nos permite adjudicar los índices a un ser humano de carne y hueso.

No hay excesiva diferencia entre estos materiales icónicos y algunos bodegones pictóricos:



Martínez Navarro



Sánchez Cotán

Lo importante, según venimos manteniendo, es ese contacto con el individuo, el placer/dolor del recuerdo a través de la imagen de algo que ha sido grato como motivo de goce, que ha sido poseído, que ha sido perdido o que ha formado parte de nuestro saber, de nuestra idea y concepción de mundo como seres humanos. En *Naturaleza muerta*, el mundo en el que viven los personajes está condenado a su desaparición entre las aguas, solamente el recuerdo mediante su perpetuación icónica lo puede preservar; de ahí que Han Sanming funcione como *leit motiv* de una búsqueda que tiene mucho de viaje iniciático que le lleva a recorrer el espacio de las Tres Gargantas en busca de su mujer e hija (dieciséis años después de su separación) y que, por otro lado, supone un desarrollo metafórico de la búsqueda del tiempo perdido y la constatación de un mundo que ha dejado de existir o se encuentra en sus últimos alientos debido a la intervención de la mano del hombre, artífice de la construcción (puente sobre la presa) y de la destrucción (demolición de los edificios y entorno habitado).

MIRADAS

Si los personajes “miran”, otro tanto hace Jia Zhang-ke a través de ellos y de la utilización de la cámara como un testigo de los acontecimientos, ora observando directamente, ora colocándose en una posición semisubjetiva que permite ver lo que mira el personaje manteniéndole en campo. Pero la operación que lleva a cabo el realizador consiste en marcar constantemente el procedimiento, el dispositivo cinematográfico, dando cuenta así del discurso de fondo que atraviesa el film y que, por supuesto, no se limita a las dos tramas argumentales (hombre que busca a su esposa e hija para recuperarlas, mujer que busca a su marido para divorciarse, cuyo único vínculo es que ambos proceden de la región de Shanxi) sino que se abre a una reflexión sobre el pasado que muere, sobre los nuevos tiempos tecnológicos, sobre la miseria humana, sobre el desplazamiento y el desarraigo, sobre, a fin de cuentas, el propio discurso fílmico, porque, en *Naturaleza muerta*, hay una importante dimensión metadiscursiva.

Así, la cámara mira sobre el personaje, situándole en su eje óptico, marcando explícitamente que Sanming está ahí, en el espectáculo cinematográfico, como base para el desarrollo de una profundización en el espacio contextual en que este se encuentra. La trama argumental se constituye en excusa: lo importante es la vida en su conjunto, en su inmensidad.



El personaje, a su vez, genera el nexo entre los espacios a partir de la representación icónica de estos, tal como ocurre cuando en el billete puede verse impresa la confluencia de los ríos:



Se observa de esta forma cómo la mirada enunciadora se superpone sobre la del personaje, pasando de la de cámara subjetiva a la semisubjetiva y suturando a su vez una elipsis que permite tanto transportar al sujeto como a su percepción contextual a través de un tiempo indeterminado. De ahí que debamos poner de relieve la calidad esencialmente mostrativa del cine de Jia Zhang-ke, en cuya base está la utilización de espacios y acontecimientos reales para introducir en ellos las historias que narra y a sus personajes, en muchos casos interpretados por actores no profesionales, que se ven inmersos en un entorno del que forman parte en su vida real (no en vano el propio realizador es oriundo de Fenyang, Shanxi, lugares que en el propio film son origen de los personajes sobre los que la acción se desarrolla).

Este predominio de la mostración (*showing*) sobre la narración (*telling*) implica una concepción “documental” del discurso fílmico (en otros contextos hemos defendido el término “método de trabajo documental” antes que admitir

la posibilidad de una imagen que suponga una representación directa de la realidad) que no reniega de la utilización híbrida de las imágenes “documentales” y de las “ficciones”, lo cual se pone de manifiesto abiertamente en el film por la explícita aparición de marcas enunciativas de todo tipo: la planificación (panorámicas laterales, en muchos casos de ida y vuelta, como en la penúltima escena; ausencia del contraplano; utilización del “plano vacío” (*pillow shot*)¹...

Esa hibridación genera un plus de significación porque evidencia que es posible documentar con el menor grado de manipulación:

- 1) desvelando el proceso tecnológico de la filmación,
- 2) haciendo patentes los recursos expresivos y narrativos utilizados, y
- 3) provocando en el espectador la capacidad de reflexión, en este caso sobre la posibilidad de mostrar lo que aparentemente no vemos y que es, a fin de cuentas, la realidad, o la representación que podemos hacer, mediante una intermediación técnica, de lo real inalcanzable.

La cuestión es que las películas hablan a través de sus significantes tanto de la época representada en su trama argumental como del presente, con independencia de que la acción pueda estar afincada en una u otra temporalidad. Como decía Jean-Luc Godard, todo film es un documental sobre su propio rodaje, parafraseando la siempre vigente sentencia de Roman Jakobson que indica que toda obra de arte nos cuenta la génesis de su propia creación. Quiere esto decir que una producción audiovisual lleva en sí misma, de forma implícita, los índices de sus mecanismos de producción de sentido y de su relación con el mundo real conjugado en presente, puesto que nadie ni nada puede eludir su implicación contextual. De esta forma, una película de ficción, utilice o no procedimientos de tipo documental (como es el caso que nos ocupa), siempre nos documenta:

- 1) sobre el espacio y el tiempo (presente, pasado, futuro);
- 2) sobre el mundo real, por analogía o metafóricamente;
- 3) sobre los imaginarios sociales y culturales, que se contrastan entre emisor (ente enunciativo) y receptor (espectador);

¹ En este párrafo se utilizan indirectamente algunas referencias que aparecen reseñadas en la bibliografía final. Concretamente a Burch (1982), Gauthier (1995) y Gómez Tarín (2004)

4) sobre sus propias condiciones de producción (destacando el aspecto tecnológico), y

5) sobre su condición de ficcionalidad.

Este parámetro final es esencial, ya que el contrato de suspensión de la incredulidad por parte del espectador permite que este mantenga una clara conciencia de que lo que visiona es un constructo ficcional y, en consecuencia, el efecto verdad de las imágenes no conlleva una fe ciega en ellas.

Naturaleza muerta propone dos itinerarios subsumidos en uno principal, que es el de carácter mostrativo sobre los acontecimientos que acaecen en torno a la Presa de la Tres Gargantas, y más concretamente en Fengjie, cuya población está condenada a ver desaparecer bajo las aguas (si no físicamente, sí en cuanto a sus recuerdos y objetos cotidianos) su forma de vida.

Los dos personajes, que nada tienen que ver entre ellos y que no se encuentran a lo largo del film, Han Sanming (minero) y Sheng Hong (enfermera), desvelan diferentes puntos de vista sobre el entorno en transformación, pero el punto de vista del film es único: el de la enunciación, radical y profundamente marcada, lo que puede apreciarse en los planos generales en que los personajes son “envueltos” y “absorbidos” materialmente por el entorno.



Las tramas del hombre y la mujer se diluyen en beneficio de la propuesta mostrativa que es, a fin de cuentas, la imagen que preserva el recuerdo de los lugares visitados. La transformación social genera desplazamientos de las personas, sin rumbo en ocasiones (el propietario de la mísera pensión se instala en otra no menos miserable debajo de un puente, los compañeros de la cuadrilla de demolición no dudan en viajar hacia otro lugar donde puedan

obtener mejores rendimientos por su trabajo): deslocalización, desmembramiento, desarraigo... El interrogante sobre las condiciones del progreso no se formula, pero queda inscrito en cada una de las imágenes (el uso de móviles en los más sórdidos ambientes es un ejemplo muy ilustrativo).

Jia Zhang-ke señala en el film su posición observadora del mundo que le rodea y reflexiona sobre el estatuto de la ficción. Un momento clave, en este sentido, tiene lugar cuando un personaje, dando la orden de iluminar el puente, obtiene como resultado esa luz en una combinación radical del desarrollo ficcional con el método documental (no por casualidad la cámara se mantiene en un plano semisubjetivo):



La desolación, la destrucción, como proceso en sí mismo capaz de servir de mecanismo de subsistencia para la vida miserable de los protagonistas, es mostrada a través de la mirada enunciadora con una composición del plano que siempre funciona con raíces pictóricas (aunque sería prácticamente imposible que así no fuera, si tenemos en cuenta que el cine hereda de la pintura una gran parte de sus recursos expresivos)



El propio Jia Zhang-ke contribuye con sus declaraciones a cimentar la idea que hemos propuesto de una representación icónica que otorga un plus de sentido: "Un día entré sin avisar en una casa y descubrí objetos cubiertos de polvo en una mesa de trabajo. De pronto, sentí como si el secreto de la vida acabara de caérseme encima. Los viejos muebles, los papeles en la mesa, las botellas en el alféizar de la ventana, los cuadros de la pared cobraron un aire triste y melancólico. Una naturaleza muerta es una realidad que preferimos no ver. Aunque esté enmarcada por el tiempo, su silencio está lleno de los secretos de la vida". Así pues, no podemos dejar de pensar en ese hermoso plano en que Han Sanming y su mujer reencontrada miran con esperanza a través del muro derruido: sobre esas ruinas hay una vida latiendo y también un hálito de esperanza.



TIEMPOS

El cine es, desde luego, "una máquina simbólica de producir puntos de vista" (Aumont, 1995: 55), como hemos podido comprobar; su gran diferencia con la pintura se encuentra en la temporalidad.

El pintor, cuyos medios se despliegan en el espacio, no necesita ocuparse del tiempo, sino de la elección de un *instante* de la hábil determinación, en el interior del acontecimiento que quiere representar, del instante mejor, más significativo, más típico, más *pregnante* [...]

Ese "instante pregnante" postulado por Lessing no existe, no existe *en lo real*. Un acontecimiento real existe en el tiempo, sin que sea posible decir, salvo conjunción rarísima y puramente accidental, que tal

o cual de sus "momentos" *a fortiori* sí debe tratarse de *un instante* - lo representa y lo significa mejor que los demás [...]

Únicamente haciendo trampa pueden casarse la instantaneidad y la pregnancia, la autenticidad del acontecimiento y su carga significativa. Dicho de otro modo, sencillamente: el sentido no se da en lo real (Aumont, 1997: 59)

Naturaleza muerta hace gala de un fuerte trabajo sobre el tiempo que se suma al que lleva a cabo sobre el espacio para introducir el relato en una banda de Moebius que impide la perspectiva cronológica lineal y, en consecuencia, la sucesión de acontecimientos como relaciones de causa-efecto, quebrando lo que es la norma en el modelo de representación hegemónico.

Las historias del hombre y la mujer parecen fluir en continuidad, pero pronto descubrimos que esto no es así. El vínculo que pasa de uno a otro, en lugares diferentes, mediante una elipsis indeterminada, es la visión de un objeto que cruza los cielos a gran velocidad (podría pensarse en el *o.v.n.i.* cuando despega el edificio, pero aparentemente no puede serlo si nos atenemos a las posiciones de los personajes aunque sí podría ser si quebrantamos la norma espacio-temporal y no damos crédito a esa visión como hecho sino como ilusión).

Más tarde, los trabajadores que van a enfrentarse con otra colla que ha dado una paliza a uno de los suyos aparecen dos veces: en la primera ocasión están en el interior del local de trabajo y la enfermera venda al herido la cabeza (estamos en la parte del relato que se focaliza en el personaje femenino); la segunda vez, el grupo está en la calle y sube a una furgoneta (en esta ocasión el relato se halla focalizado en Han Sanming). Ambas escenas establecen una continuidad lógica, pero, sin embargo, en la historia global del film hay una distancia inequívoca. Por lo tanto, la parte dedicada al hombre y la dedicada a la mujer ocupan espacios similares en cuanto al tiempo de la historia, pero se desdoblán en el del relato. Esto se ve claramente si los planos (muy distantes entre sí) son puestos en continuidad: los mismos personajes salen a la calle en el primero y están sobre la furgoneta en el segundo; a la derecha del primero tenemos a la mujer (Sheng Hong) y a la izquierda del segundo, al hombre (Han Sanming).



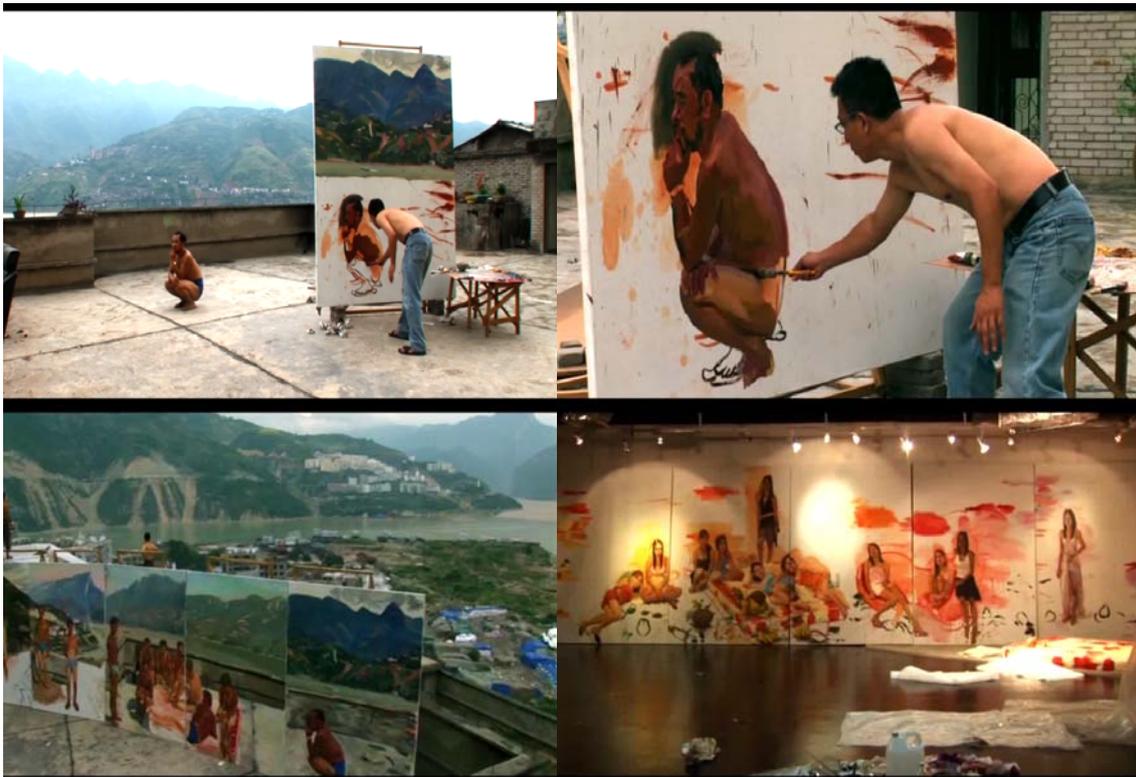
Este tipo de conexiones internas son frecuentes a lo largo del film, sean con los personajes secundarios o en los desplazamientos por el río (las barcazas, las miradas a esos grandes espacios)

No es banal este tratamiento de la temporalidad. A la par que marca enunciativa, el trabajo con el tiempo redefine la dimensión espacial del film, que es la referencia más directa y concreta, para proceder a singularizar el mundo cambiante y sus relaciones internas. Lejos de toda tentación moralizadora, el film plantea el paso inexorable del tiempo, la imposibilidad de detenerlo: solamente la ficción, armada con las herramientas de la representación, puede desdoblarse, observarlo desde diversos aspectos, pero, al final, su paso es inexorable.

En este sentido, el descubrimiento del cadáver entre los escombros (mediante una llamada telefónica que lanza la canción en el lugar indeterminado en que se encuentra) conecta con una referencia cinematográfica, la del descubrimiento de los amantes en Pompeya en *Viaje en Italia* (*Viaggio in Italia*, Roberto Rosellini, 1954). Conexión esta nada desdeñable, puesto que Jia Zhang-ke juega también en este film a mostrar lo que rodea a los personajes más que a estos mismos en una *road-movie* que habrá de llevarles a cambiar el rumbo de sus vidas (tal cual el entorno), pero, además, porque el trabajo con aspectos tomados directamente de la realidad, con personajes que no son actores, con vivencias “reales”, cobra una importancia capital. El tiempo ya no muerto sino solidificado de *Viaje en Italia* hace eco en multitud de planos de *Naturaleza muerta* en los que la imagen mantiene a los personajes en cuadro o integra en el relato con plena brillantez los planos vacíos.

EPÍLOGO

Una de las características más importantes del cine de Jia Zhang-ke es la utilización de métodos de trabajo de corte documental fusionados con materiales de ficción. De hecho, la hibridación es una de las esencias de su cine, al son de los tiempos, ya que hoy en día son precisamente los cruces de géneros y formatos lo que más se está desarrollando en el discurso audiovisual y sobre lo que conviene reflexionar largo y tendido en otros foros. Aprovechando, pues, el rodaje de *Naturaleza muerta*, en los mismos parajes y con similares personajes, rodó un documental sobre el pintor, hecho al mismo tiempo, como puede deducirse de las pinturas de paisajes y personas (los intérpretes, que no actores, del film). El documental lleva por título *Dong*, y relaciona al pintor Liu Xiao-dong con el propio realizador, mediante reflexiones en voz alta, entrevistas, etc. Las intenciones de ambos quedan abiertamente de manifiesto, cuestión que esperamos haber desvelado en parte con este texto.



BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques (1997): *El ojo interminable*. Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- BURCH, Noël (1982): *Pour un observateur lointain*. Paris: Cahiers du Cinéma / Gallimard.
- GAUTHIER, Guy (1995): *Le documentaire un autre cinéma*. Paris: Nathan.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2004): "Ficcionalización y naturalización: caminos equívocos en la supuesta representación de la realidad", en *El Documental, Carcoma de la Ficción Volumen 1. Actas del X Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*. Córdoba: Consejería de Cultura y Filmoteca de Andalucía. Págs. 63-70.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*. Valencia / Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión / Institute for the Study of Ideologies & Literature.

FILMOGRAFÍA DE JIA ZHANG-KE

- Xiaoshan huijia* (1995)
- Xiao Wu (Pickpocket)*, 1998)
- Zhantai (Platform, Plataforma)*, 2000)
- Gong gong chang suo (In public, En público)*, 2001)
- Ren xiao yao (Unknown Pleasures, Placeres desconocidos)*, 2002)
- Shijie (The world, El mundo)*, 2004)
- Sanxia Haoren / Still Life (Naturaleza muerta)*, 2006)
- Dong* (2006)
- Wuyong (Useless)*, 2007)
- Women de shi nian* (2007)
- Er shi si cheng ji / 24 City* (2008)
- Heshang aiging (Cry Me a River)*, 2008)
- Black breackfast*, en *Stories on Human Rights* (2008)
- Moving the Arts* (en pre-producción, 2010)
- Ciqing shidai (The Age of Tattoo)*, en producción, 2010)