

## 缪晓春和他的《H<sub>2</sub>O》

巫鸿

翻译：郝岩静 兰亭

缪晓春最新的艺术作品，《H<sub>2</sub>O - 艺术史研究》，是他对于生命和艺术连续与变形进行的沉思。这些作品以哲理来回应他在上一个作品《虚拟最后审判》(*The Last Judgment in Cyberspace*)<sup>1</sup>中提出的一个问题。正如那组作品中的一个视频录像的题目所揭示，这个问题就是在人类历史之后“我们会去哪儿？”。运用电脑动画技术，这个视频录像中表现了一个人——用数码技术重构的艺术家本人的形象——在米开朗基罗《最后的审判》这个浩瀚的宇宙空间里穿梭。像是迷路的流星，他在虚拟空间的至深处出现，变成了无数个一模一样的个体，变成了众神，也变成了一度生存在世的芸芸众生。在基督教末日论中，在最后审判之日，每一个人，无论男女，都要来到耶稣面前，让主来审判他们各自的所作所为。值得奖励的人可以上天堂，罪行累累的人要下地狱。但是在缪晓春的电脑动画中，所有的人都最终消失，消失在那无形的广袤空间，而那里正是他们生命的起始之地。我们无从了解他们的出身，也全然不知其未来的归宿何在。所以这个视频录像并没有为“我们要去哪儿？”提供答案，而是仅仅把问题提了出来。另一方面，通过消除天堂和地狱的差异，通过创造一模一样、面无二致的神和人，艺术家有效地反驳了传统基督教的救赎方式。“同一性”和“连续性”，而非差异性和等级性，构成了电脑动画叙述结构和视觉呈现的基础。由此看来，这个作品架起了《虚拟最后审判》和《H<sub>2</sub>O - 艺术史研究》的桥梁，因为《H<sub>2</sub>O - 艺术史研究》这组作品的明确主题就是同一性和连续性。这也解释了为什么缪晓春要把焦点聚集在 H<sub>2</sub>O 上，因为他认为水是最能体现同一性和连续性的自然元素了。艺术家在他为这组作品所写的自述中是这样解释的：

实在不知我从何处来，将往何处去。但我知道有许多物质天天在我身体里进进出出，H<sub>2</sub>O - 水是其中之一。它在进入我躯体之前曾出入过无数的植物、动物和人物；从我身体排出之后，它又会继续出入于无数的植物、动物和人物。我是曾经的容器之一，是流经的地点之一。水从海洋到天空、从天空到大地，从远古到现在、从现在到未来，循环往复，从无停息。它是否记录和传递着生命的源头和归宿的某些信息？所有的生命也因它而息息相关吗？它们会因此而惺惺相惜吗？像水一样柔弱易逝、变幻无常的生命，是否也会像水一样循环往复呢？

那消逝了的生命会像蒸发了的水滴一样，还会在某个地方凝结，变成雨、雪、霜而重回大地吗？<sup>2</sup>

但是，这组作品却并非试图记录水的自然传递和变化。事实上，缪晓春选择了一系列名作作为他的“素材”来重新呈现。因为这些画面都是艺术史上最杰出的画家所创作的，比之客观世界的自然现象，更能深刻地昭示出水在人类生命中所扮演的重要角色。就像在创造《虚拟最后审判》时一样，缪晓春把画面中所有的人物都置换成了以他自己的形象为模型的一个单一的三维数码形象。不同于《虚拟最后审判》的是，这个形象的意义不再是在单一作品中统一各个人物的形象，而是把各个不同历史时期的绘画连接成为“一种新陈代谢<sup>3</sup>”（缪晓春的用语）。在他看来，如果说水在这个自然的世界里从一个生物流向另一个生物，那这组作品就让他（或是他的形象）成为一个中性的元素，“游走”在不同时期所创造出来的艺术作品中，这是一个基于旧主题创造新作品的“依旧出新”的过程。

## 再生与毁灭生命

所以，《H<sub>2</sub>O - 艺术史研究》就有了两层含义。一方面，这组作品，包括一系列的数码摄影作品以及一个电脑动画，可以被理解为对生命这个有机程序的暗喻，水是其中不可或缺的元素。另一方面，这些图像是基于对“艺术史的研究”来重新呈现已有的图像，它们可以被视作“变幻图像”，也可以叫做“图像的图像”，这明确反映出艺术家对于艺术创作的深刻思考。应该指出的是，尽管缪晓春以前在中央美术学院学习的是艺术史，而且他还获得了中央美术学院艺术史系的硕士学位，但是他却并不是用标准的艺术史的方法来为他的《H<sub>2</sub>O》选择欧洲的艺术杰作作为素材的。相反，艺术家的直觉引导了他的选材，用他自己的话说就是，这些作品里的水“触动了他的心灵”<sup>4</sup>。然而，不是所有的作品都在明确地表现水，所以人们应该探讨一下这位艺术家之所以选择这些素材的背后隐藏的原因。分析了他所选择的作品和他的再创作后，我们发现艺术家被这些作品中至少三种水的象征所“触动”。

首先，基于老卢卡斯·克拉纳赫的《青春泉》（1546）和米开朗基罗的《大洪水》（*The Deluge*）（1508-1509）的两幅作品，生动地刻画了水在重写生命和摧毁生命时的无穷力量。很多的古代文明都发展了“神奇之水”的思想，在神奇之水中沐浴或吸取此水能让人长生不老或返老还童。所以亚历山大大帝曾经试图到世界的尽头去找寻生命之泉。即使到了16世纪早期，波多黎各的总督庞塞·德莱昂还带领了三只船去比米尼寻找类似的生命之泉，结果他发现了佛罗里达州。老

卢卡斯·克拉纳赫的作品也是根据同样的想象所创作的：在他的作品中，进入“青春泉”的老年妇女从泉的另一侧出来时重新变成了年轻的女子。缪晓春试图在他的作品中强调这种神奇力量：泉水用充满活力的水波拥抱着来沐浴的人，人体颜色的变化表现了这些人返老还童的过程。但是水并不是无时无刻都善待人类的；众所周知，水也会残酷无情的夺去人的生命。一直以来都有很多的故事和图画描绘大洪水，那是一次险些灭绝人类的可怕洪水。《创世纪》所讲述的洪水故事，给了米开朗基罗在西斯廷教堂作画的灵感，这样的洪水故事频繁地被西方艺术家所描绘。但是相似的末日事件也大量出现在很多其它的古代文明中，比如巴比伦吉尔伽美什史诗，以及中国在第一个朝代夏朝之前发生的毁灭性洪灾的传说。尽管诺亚方舟的故事说的是上帝降下大洪水来惩罚那些邪恶和罪孽之人，但是米开朗基罗却让无辜的妇女和儿童成为画面的焦点，他们被这场灾难吓得惊恐万状，挣扎着要逃离噩梦。缪晓春再创作的版本则进一步摒除了性别、年龄和行为的差异；所有的人物构成了同一个被灭顶之灾威胁的无名种族。艺术家还扩大了洪水的比例，事实上，因为画面上人物的个体性已经不是这个作品的主题，这片宛若汪洋般波涛汹涌的洪水就成了整个画面的聚焦点。

## 水造就人

缪晓春所选择的要进行再创作的第二组经典作品包括三幅杰作：提香的《酒神节》(1520-1521)，波拉约奥罗兄弟的《圣塞巴斯蒂安殉教》(1475)，以及布鲁盖尔的《基督背负十字架》(1564)。不同于《青春泉》和《大洪水》，水在以上几幅作品中并没有扮演一种重要的叙事性角色。但是缪晓春在他的再创作中赋予了水一种升华的象征性意义，因而水这种自然元素就代表了一个人的生理功能，那么水也就进一步跟人的欲望、情感和精神联系在一起。提香的《酒神节》，也叫做酒神巴克斯的盛宴，跟物质性和欲望联系得最紧密：这幅画表现的是酒神来到安德罗斯岛这样一个神话的场面。岛上的居民兴奋地等待着酒神巴克斯的到来，人们可以看到远处巴克斯的船和风帆在迎风招展。人们已经喝得酩酊大醉了，但是他们还是继续举杯来欢迎他们的保护神。当缪晓春第一次看到这幅画时，他被画面中的一个细节所吸引：一个小男孩儿正在掀开衣服当众撒尿。对缪晓春而言，这个小男孩儿无所顾忌、不受拘束的行为突出了整个巴克斯崇拜的物质性：它的物质基础仅仅是一种液体的转化。

水不但满足人体的需要和欲望，而且具有精神、思想和情感上的意义。中国古语云“上善若水”以及“君子之交淡如水”。这种精神上的联系就是缪晓春在重新表现波拉约奥罗兄弟的《圣塞巴斯蒂安殉教》和布鲁盖尔的《基督背负十字架》时所表达的主题。两幅作品中最引人注目的一点就是画面上的一些人物变成了透明的水晶质形象，而其他的人依然是不透明的实体形象，

或是还穿着普通的衣服。在这些特别的透明人物中，波拉约奥罗兄弟画作中的圣塞巴斯蒂安就是其中之一，圣塞巴斯蒂安因为自己是基督徒而被判决死刑。他被绑在柱子上，被利箭所射杀，圣塞巴斯蒂安被六个弓箭手包围，这些弓箭手的姿势不同，形态不一，更加强化了圣塞巴斯蒂安忍受痛苦这一画面的向心点。缪晓春不但使用了不同的材质来表现这两组人物，而且还改变了原画，从而突出了水的重要性：利箭穿过圣塞巴斯蒂安的身体离他而去，从伤口处流出的是透明的液体。缪晓春还加入了一个视觉方面的隐喻：一个玻璃瓶翻倒在地，液体从中流出。这里要表达的信息很清楚：身体就像一个容器；当容器里的水都流光的时候，生命也就停止了。

缪晓春对于布鲁盖尔作品的再创作就更加复杂。原画所描绘的是耶稣生命中的关键时刻：“耶稣背负着十字架，走向受难地。他身后是古利奈的西门，西门帮助耶稣承担十字架的重负。圣母马利亚几乎晕倒，由其他三位修女来搀扶。传布福音的圣约翰在圣母马利亚的身旁，使劲搓揉着他的双手。”（马太福音：27：30-3）。布鲁盖尔的这幅作品之所以闻名艺术史，是因为他把圣经里的故事带入到现代，让他的同时代人有了直接的感受，而同时又对人类的行为做出了概述。举行仪式的队伍，自始至终都是急急忙忙，在画面的中央，当耶稣不堪重负，倒在沉重的十字架下的时候，所有的人都停了下来。无论是折磨他的恶人还是那些悲痛欲绝的信徒都顿感惶惑不安。在画面的前景处是一个弱小的远离众人的孤单群体，这里有绝望的圣母马利亚和她的同伴。不管是在布鲁盖尔之前还是之后，很多艺术家都只是重新讲述这个故事，但是缪晓春再创作的目标却不在于简单地重述这个故事，而是把焦点放在了画面中那些具有深刻精神的人物身上，并将他们与喧嚣混乱的人群区分开来。通过把耶稣、圣母马利亚和画面前景处的人物变成水晶质的“水样人物”，缪晓春创造了一种独特的方法来同时表现痛苦、脆弱和纯洁。他解释道：“生命是如此透明与脆弱，极易受到攻击而消逝。人只是薄薄一层皮包裹着的一团肉体而已，而肉体之内 70%是水这样一种物质。人最脆弱的时候，体内会流出一些东西，如悲伤时流泪，受伤时流血，疲惫时流汗”。他还说道：“（耶稣）也很脆弱，忍受着极大的伤害。他为所有的生命去牺牲（当然他又复活），在这一点上打动和征服了很多人。我把那些前景里在哭泣的人，包括圣母马利亚和圣徒们，都做成了透明状的水晶质，隐喻他们都“哭成了泪人”似的，其他人如行刑的士兵和无动于衷的旁观者都加了衣服，中间只有耶稣是个透明体”<sup>5</sup>。

## 人创造上帝

缪晓春所选择的最后一组作品包括乔托的《浴足》（1304-1306），米开朗基罗的《创世纪：创造亚当》（1510），以及普桑的《有第欧根尼的风景》（1647），这些作品的主题不尽相同，但是所有作品都把水表现成为人和神之间，人和自然之间，以及人和人之间的联系中介。乔托的原画

事实上并不是直接表现水，水只是内涵于叙事之中。但正是缪晓春的再创作提醒了我们：当耶稣在给门徒洗脚的时候，水这种自然成分必定以象征性的意义联系着耶稣和年长的门徒。普桑的作品描绘的是一件关于古代哲学家第欧根尼的闻名趣事：第欧根尼在抛弃了尘世所有的物质用品之后，看到一个人在溪边直接用双手捧水喝，于是就把他所拥有的最后一件物品——一个杯子——也扔掉了。缪晓春的再创作强调了这两幅作品中的水的重要性，而他对于米开朗基罗的《创造亚当》的重新处理是整个系列作品中最大胆的。这个作品包括两幅静态图像和一部电脑三维动画，这个子系列作品无论画面结构还是象征意义都与原画相去甚远。

最重要的是，上帝和亚当之间的关系被倒置和逆反了。亚当，尽管被包裹在一个透明的圆球里，尚未开始生命，但是他的双手却捧着一团水晶质的水，象征着生命之源泉。而上帝则是用一根长吸管把生命（也就是水）从圆球中吸走。然后他把这宝贵的水源传送给围绕着他的天使。缪晓春想象着这个悬空的圆球可以是微观的，也可以是宏观的：这个容器可以是一个大型生物的微小细胞，也可以是广阔太空的一个想象中的飞船。不管是细胞还是飞船，这个容器所代表的就是一个装载并保护着生命的密封容器。缪晓春说道：“在太空飞船里，水对于生命弥足珍贵，喝水，洗漱，都要循环使用它。在三维电脑动画里有一团人在这容器之外，处于保护之外，处于失水状态，他们用一根长长的吸管把这团水吸过去，他们获得了生命。透明圆球里的人（也就是亚当）把水传递给别人，他失去了水，也失去了生命，最后化作一具骷髅，粉身，碎骨，消逝于宇宙之中”<sup>6</sup>。

换言之，其实是人牺牲了自己，创造了上帝。

---

<sup>1</sup> 这组作品的讨论请参考巫鸿，“缪晓春的《最后审判》”，《缪晓春：虚拟最后审判》（芝加哥，沃尔什画廊，2006）。

<sup>2</sup> 缪晓春，“关于《H<sub>2</sub>O-艺术史研究》”，艺术家提供的原稿。

<sup>3</sup> 同上。

<sup>4</sup> 同上。

<sup>5</sup> 摘自《“H<sub>2</sub>O”的艺术想象-巫鸿缪晓春谈话录》。

<sup>6</sup> 同上。

—— 原载巫鸿：《缪晓春：H<sub>2</sub>O-艺术史研究》画册，沃尔什画廊，芝加哥，2007

