

幻象

缪晓春的摄影新作

巫鸿

翻译：兰亭

该展览的中心作品是一幅 8 米长的无锡全景摄影（海市蜃楼），是缪晓春的近作之一。它是在无锡这个中国中南部古城的名山——惠山顶上拍摄的。观众在这个画面上依然能发现散落于各处的传统建筑，然而跃入眼帘的乃是建筑构架的一片汪洋——如高楼大厦，其中大部分都只是近几年内迅速兴建的。正是这一急速的城市巨变给了缪晓春灵感，他将这件作品题为《海市蜃楼》。一如他在随后的访谈中所解释的：

“就好像你从山上看到的那些现代的高楼本来不应该出现在那里，然而它们突然就涌现在你眼前，就像是海中或者沙漠里的蜃景一样。我用“海市蜃楼”这个词，是想表达我对东方这样一些现代建筑所产生的一种近乎超现实的感觉。”

对生于无锡并在惠山脚下度过了童年的缪晓春而言，这种“超现实感”既是深切强烈的，也是极为个人的。又如他在访谈中所言，他上小学时，就已在同一座山顶上描绘无锡了，惠山周围的许多地方，已融汇在他对这个城市的无数记忆之中。的确，本展览中的许多作品都是聚焦于这样一些地点，包括无锡动物园（戏），孔子雕像（隔世），还有一座耸入云霄的毛时代遗留下来的锅炉烟囱（耸）。这些地方业已成为不同历史时期的标志，并取得了与之相应的身份。它们在《海市蜃楼》中彼此之间，同时又和新建的高楼大厦相共存。艺术家因此表现了一个深刻异质的城市——一幅由不完整的元素构成并始终具有历史间断性的景象。神奇而又纷乱，这一城市景观启发我将此展览题为“幻象”（Phantasmagoria），《美国遗产辞典》对该词的释义有三：1）一系列荒诞不经，毫无联系的怪异景象，犹如梦境或者发烧时的幻象；2）使用数码技术制造的镜焦频繁变化的影像效果；3）艺术领域中鬼怪形象的表现。所有这些词义都适于理解缪晓春该展览中的摄影作品。

自上世纪 90 年代晚期，缪晓春创作了一大批作品，可以分为 4 组或 4 个时期。第一组是他在卡塞尔 Gallery Stellwerk 首次举办的摄影展，属于缪晓春在卡塞尔艺术学院的毕业作品。这是一个黑白摄影系列，每件作品都有一个与真人等大的雕像作为其中心特征。这座雕像峨冠博带，一如中国古代的文人贤士，是直接从缪晓春身上翻制的，面容酷似缪晓春本人，俨然艺术家的化身。数件作品表现他作为一个神秘旅人从中国某段时间，地点均不确切的过去一路走来，游历西方：他到了一个空旷的火车站（到达），或者注视着机场里熙来攘往的人流；继而他又出现在异国他乡的各种不同的社会场景中：在一个普通家庭的餐桌前（在一个德国家庭做客），或是一个工厂车间，在一间艺术教室里，或是一次政治集会上。在所有这些场合中，他始终庄重而矜持。神色肃穆，始终如一，他那自始至终的沉默达到了难以交流的程度。因此，当他确实有所表现之时，他扮演的角色也只是一个无动于衷的旁观者（在海格里斯山上）。这些作品显然具有自传性，因为它们体现了缪晓春在德国留学的个人经历。

但这些照片并不是随意拍摄的，这些图像使他自己的身份成为问题。正如他在访谈中陈述的，他以雕像作替身，是因为雕像能够更好地象征过去最辉煌时期的中国文化。但是这个替代的愿望并非没有代价：艺术家作为一个人，须从这些自传性的图像中消失；而那座雕像，神态依旧高傲而冷静，却永远无法成为现实生活的一部分。

这一进退维谷的困窘在第 2 组作品中继续发展并深化，这组照片是缪晓春 1999 年回国后创作，并于 2001 年在中央美术学院展览馆的个展上展出的。这个展览的主题——“从东到西，从西到东——”确定了这是前一个个展的续展，其意义再次是由这座雕像设定的。他既出现在每张照片里，同时也以雕塑的形式展现在一个装置上（“从东到西，从西到东”展场）。然而，置身于中国的环境中，这个古代文人的意义变得愈益复杂。一方面，他是来自过去的复活者，对现代生活陌然不知；另一方面，他是从外国回到中国的。因之这座雕像与其周围环境的对比，就反映了中国传统与现代化的矛盾冲突，同时也意味着缪晓春留学 5 年返回中国后所受到的“文化碰撞”，在他 5 年的留学期间，中国急速步入了全球化和商业化的进程。这组作品的某些照片表现了雕像出现在一个西装店，一家快餐馆，一处枯燥乏味的房地产新开发区，或是置身于无处不在的商业广告的包围中（大字广告）。缪晓春在访谈中对这些图像作了如下解释：

“事实上，这座雕像和当代中国的关系，比他在我的德国系列图像中所展示的文化关系显得更加‘不协调’——他出现在中国的一个城市里，显得更为突兀和缺乏逻辑。我想这是因为，中国近几年的变化实在是太急剧，太突兀了。”

这也可以解释这组作品中的其它一些照片，其特点是一种强烈的怀旧情绪。有一张照片，这个古人在无锡动物园里望着“猴山”，那是缪晓春从小就熟悉的一个地方。另一张照片是从惠山顶上拍摄的，缪晓春小时候曾在那里描绘无锡。还有几幅照片表现了雕像在长城上的景象。这个长城系列的作品，似乎是把古人重新安置在他的原文化环境中，但有一张照片却表现了他在长城上受伤的情景（不敌）。一位女性驻足相扶，而几个西方游客从他身边走过，满脸迷惑不解的神情。

从2002年起，缪晓春开始使用数码技术创作巨幅彩色照片。这些作品始终让人联想到他早期的图像和主题——诸如中国社会不断深入的商业化，那个古代文人的孤独与盘桓，以及传统与当代文化的对比等，但是它们越来越复杂的构图反映出艺术家在风格和技术上日益大胆的创新与追求。事实上，他试图将镜头中的画面置于一个超长构图框架的倾向，已经在前一时期的创作中显示出来，但现在缪晓春开始有意识地将这一构图风格与中国古代绘画相结合。他在访谈中频频谈及这个话题。总而言之，他认为传统的国画，无论横轴还是竖轴，都与西方绘画在其固有的时间性上存在根本不同。与根据一次性透视法构成的西方绘画（或照片）相反，卷轴画往往有多个不同的场景和与之相应的消失点。同一个人物多次出现，就像一个叙事者会带着观众去看画。数码技术使他能够在摄影中实现这一源自中国传统绘画的艺术观。他可以将许多图像拼入一个单独的画面，创造出极其微妙的细节张力和精细的拼接转合。

以他2002年拍摄的《传》为例。它的横向构图基本包括3个部分。左边是一条静静的小河，从一排传统风格的房舍前流过；缪晓春的古人在河边背面而立，凝视着深色的河水。中间是一条石径，通向一座小桥；它的前部被夸张地缩短，并进一步被桥上两个大大缩小的行人衬托出来；一条狭窄的乡村小巷紧接着出现在石径的一侧，并将画面明显切分，两个少年正向我们跑来，手里端着玩具枪。小巷的右侧是画面的第3个部分，展现的是顶角的一排房屋；我们的视线会立刻聚集在房屋鲜明的白墙上，一个女孩正在屋前拨打手机。现实

与虚幻就这样在一个建构的画面上混为一体，照片在蓄意不一致甚至荒诞。然而，艺术家处理各部之间和图像之间的衔接拼合如此娴熟，以至画面的荒诞反而成了他的理性和技术复杂性的明证。

§

以《传》为代表，本展览的大部分照片都属于缪晓春的第3组作品。这个时期以《海市蜃楼》——我用来开始这篇引言的照片——宣告结束。具有意义的是，在这幅照片上，那个古人雕像最后一次出现在画面里，而缪晓春本人的形象则是首次在画面中现身。他们分别乘坐在两个不同的高架缆车厢内，彼此对面而过，走向相反的方向。仿佛艺术家正在向雕像告别，它将不再用作他的化身。

从这一刻起，缪晓春进入了他的第4个时期，亦即目前的创作阶段，代表作是本展览中的两件灯箱片。这两张作品都是有意识地在作文本间的参照，并以时间性作为表现主题。作品《跌》令人想到马塞尔·杜尚的油画《下楼梯的女人》，照片表现一个少女上阶梯跌倒的情景；作者说这张照片同时也是对罗德钦柯摄影作品有意识的回应，因为后者“频频使用对角线的斜向构图”。作品《庆》纪录了北京一家庞大的房地产业的落成仪式，如果说照片的巨大尺寸和精细图像让人想起古斯基的场面，那么缪晓春的主要灵感却仍旧是源自他在传统国画中发现的时间的非一致性。

“这张照片没有那个假人，而是表现了真实的人不断地多次出现在这里或那里——我的想法是，在整个事件的过程中，这些人一直在不停地走来走去。通常摄影中很忌讳重复同一个形象。一个人怎么可能在同一个画面上出现两三次呢？但这正是我想表现的。比如，有一个记者分别从不同的地点拍摄开业典礼；还有一个庆典的组织者，在台下看着她自己在台上指挥着庆典的程序。这张照片于是就承载和传达了另外一种意义的真实，因为它表现的是整个的事件过程。我不再需要那个古人，因为摄影与传统文化的关系现在可以从摄影的风格这个角度进行思考了。在一幅古画上，如描绘陶渊明的《桃花源》或他回归故里的画，一个人物常常多次出现以表现一系列的事件。这是一种独特的绘画语言或者说风格，我把它吸收进了我的摄影中。”

我们可以用这段话作为这篇引言的总结，因为它表述了缪晓春当前的实验目标。

—— 原载巫鸿：《幻象：缪晓春的摄影新作》画册，沃尔什画廊，芝加哥，2004