

后现代的就是如此

格雷戈尔·扬森

翻译：黄晓晨

“照片，特别是那些表现瞬间的照片，是极有教益的，因为我们知道，从某种角度来说，这样的照片和它们所要再现的事物本身之间具有很高的相似性。但是，照片的相似性是由其物理生产过程本身决定的，即是说，照片是对自然的点对点的重现。由此，在整个符号系统中，照片应该被划归为索引类符号。”¹

作为整体的城，随意自在的城，北方的城，紫禁城，沙城，皇城，中央帝国的都城，凤城，自行车之城，物之城，格栅中的城，纵横交错的城……，北京是一座拥有诸多名字和多张面孔的城市。当你在这座城市的多条环路之间、和这座大都市的千百万居民一起生活过一段时间，你就学会了珍视这些人的名字和面孔，也会理解他们的生活方式。北京是一个令人难以捉摸的、恒久如一的城市，对很多人来说，这个城市是丑陋和不能引起共鸣的。但这个城市的原有规模和一成不变在过去的几年间却已发生很大改变。北京城原本是从紫禁城——宫城，到皇城，再到被坚固城墙包围的内城（也就是今天的二环路）那么大，但现在，北京已经变成被七条环路包围、人口总数超过一千八百万的大都市，同时，它作为世界上人口最多国家的首都，也变成了一个“地球村”。

如果你稍微了解一下北京，就会喜欢上它。1964年出生于江苏省的缪晓春就喜欢上了北京。缪晓春的生活区域位于北京一个巨大的、尚在发展中的地区——望京，他的工作室和家都在那里。他最喜欢的饭馆、他所授课的学校——中央美术学院（CAFA）也在这一地区，他目前教授的是媒体艺术方面的课程。望京居于北京的东北方向，在四环路和五环路之间，东边是大山子和798艺术区。在过去十年中，望京已经从一片蛮荒发展成了一个功能完备、人口总量达到三百万的崭新大都市。在望京地区完全看不到老北京的面貌，取而代之的是林立的高楼大厦，它们都是商业化的产物——摩托罗拉、西门子还有奔驰等大公司都在这里设立了中

¹ 查尔斯·哈特/保罗·魏斯（编者）：《查尔斯·桑德斯·皮尔士全集》。剑桥（马萨诸塞州）：1931年。第二卷第159页。——原注

国分部。城市建设追求着风驰电掣的速度，一切都无所逃遁，什么代价都在所不惜。望京的房价和租价在 2009 年涨了百分之二十，这一增速连像缪晓春这样在此居住的人都感到奇怪甚至惊诧。

于是，在 2008 年到 2009 年之间，缪晓春开始实施他的一个想法。要理解他的这一想法，首先要了解一些关于这座城市高速扩张的背景知识。缪晓春无意记录城市面貌的急剧改变，但他将其变成了一个值得关注的主题。²缪晓春在北京地图上放置了格尺，记录下那些交汇点的经纬度，并且对这些点进行了实地的、360 度的全景拍摄。在长达十八个月的工作中，借助于 GPS 技术，缪晓春以及他的团队精确地把这些随意选取的坐标和真实地点——对应起来，并以它们为拍摄对象，将今天的北京呈现在了 639 张图片中。转换成数码图像语言，这意味着立足于实际地点来绘制世界，也意味着以北京为例环顾世界。如此，北京城原本完美的城市规划被呈现出来：始建于十二世纪的城墙，其原址位于目前巨大环状系统中的二环路；居于核心地带的首条环路实际上是围绕紫禁城的围墙，而这一中心地带的中心目前是一个无人居住的区域。这一非常有独创性的项目的最大特点是它的中立性和过程的客观性，同时，这个索引系统在创意之初就竭力避免和弱化自身的艺术色彩以及与之相联的主观色彩，这也是艺术家缪晓春所要追求的效果：对今日北京所展现出的方方面面进行筛分、收集和汇编。而这个城市同时也常常难以掩饰其明显的乡村特征，有时也会表现出一些内省和个性，或者就是雷姆·库哈斯特所说的“普通城市”和失去身份标签的可替代性。

在所有对事物进行重现的媒介中，摄影一直都是最好的选择。³在它的帮助下，其他媒介得到了归纳、分析和传播。在摄影作品内部，时间似乎被完好保存下来，同时又得到了集中和浓缩。但随着电脑技术的发展，摄影目前已经被强行赋予或受到排挤而不得不接受一个新的悲剧性角色：它是一种对事物进行再现的媒介形式，而现在，它却变得可被再生产。霍利斯·弗兰普顿提出过绘画中“怀疑过程 (dubitativen Prozess)”的概念，借助于电子图像处理软件，数码摄影设备也逐渐拥有了这一特质：如画家那样，数码摄影师可以“对图片进行反复处理，直到它变成自己想要的样子为止。”⁴

² 参见：《整体城市：北京现场。中国高速城市化发展中的文化视角》。载：格雷戈尔·扬森主编：《卡尔斯鲁厄媒体艺术中心 2006 年展览目录》。科隆：2006 年。——原注

³ 关于这段话可参见：胡贝图斯·冯·阿梅隆科森/施特凡·伊格尔豪特/弗洛里安·吕泽尔主编：《摄影之后的摄影。西门子文化资助计划项目。》德累斯顿/巴塞尔：1996 年。重点参考第 93 页至第 99 页。——原注

⁴ 霍利斯·弗兰普顿：《对摄影中的苦痛的慎重思考》。载《循环的困惑：电影、摄影和视频：1968-1980 年

在对摄影的怀疑态度——词典翻译为“怀疑倾向”或者“怀疑”——产生之后，那些仍想为摄影开创某种理论的人，有着各自不同的思路。最为著名的就是威廉·J·米切尔在《重塑的眼光》一书中研究摄影的真实性遭到破坏这一问题时，引用了苏珊·桑塔格对同一问题的表述：“……照片是要作为一种不可置疑的证据来证明某事曾发生过。”⁵而后现代理论家们对摄影作品中的真实成分早就表示了质疑，同时，就对数码图片的处理所展开的激烈讨论也证明，公众实际上仍然坚持将真实性看作摄影作品的本质之一。如米切尔和其他研究者所说，在一个数码摄影作品的可信性遭到质疑的时代，摄影作品的接受者们只能被迫相信图片来源或者图片产生背景的可信性。⁶由此，从某种程度上我们可以说，要回归到摄影产生之前的时代的美学中去，同时要回归到一个符号世界中去，这个世界被简化为语词和图像之间的二分关系，但同时，二者之间又是紧密相连的，因为不管是语词还是图像，都是双向编码的统一体。诚然，对具体语境和阐释的依赖原则不光适用于数码摄影，而是普遍适用。摄影作品及其表现对象之间所存在的索引关系的碎片化，不光对后现代的认识论具有重要意义，而且对一种图像占主导地位的文化体系中的政治来说，也是一种显而易见的不稳定因素。（这在中国是一个影响深远而又棘手难办的问题。）但无论怎样，摄影作品中譬如欺骗、造假和真实性等问题已经引起了广泛深刻的注意，已经将人们的注意力从另一个与摄影相关的领域转移开来：摄影和它的指涉对象之间的索引关系已经全面崩溃，因而摄影的真实性也不复存在，其后果与摄影产生之初对“光晕”的破坏作用一样，可被相提并论。这么说来，当缪晓春借助于格尺随意去寻找北京索引并让他人摆放格尺完成这一计划、将一切外来影响都摒除在外时，他的直觉引导他做了一件正确的事情。缪晓春认为，这样就不会有操控、欺骗和谎言存在。

在《北京索引》自主生成的过程中，缪晓春同时还在进行另外一项复杂工作，那就是将希罗尼穆斯·博斯的三联画作品《俗世乐园》用现代的、符合时代要求的数字技术进行改写和转

的文本》。纽约：1983年。第177页至第191页。此处引文参见：第190页。——原注

⁵ 转引自威廉·J·米切尔：《重塑的眼光：后摄影时代的视觉真相》。剑桥：1992年。第22页。另可参见：旧金山摄影协会1988年举办的《数码摄影》展览的展出目录，策展人为马妮·吉列和吉姆·波默罗伊。《数码摄影：被捕获的影像，易变的影像和新的拼贴方式》目录下有两篇文章，分别是：蒂默西·杜克雷的《虚假的爱》（第2页至第9页）以及玛莎·罗斯勒的《图像仿真，电脑修片：关于伦理的思考》（第28页至第33页）。——原注

⁶ 有人认为，应该用特殊符号对经过数码处理的图片做出标识，否则，被处理过的图片的原图是怎样的就会变得无从得知。有一位挪威人提出了一个相关建议：将已处理过的图片用大写字母“M”作出标识（“M”代表“Montasje”，即“修改”的意思）。参见：约翰·拉雷施：《数码摄影：明日的图像》。托伦斯：1992年。第160页。——原注

换——这幅作品创作于 1516 年，现存于马德里的普拉多美术馆。缪晓春创作了具有里程碑意义的一件作品，这件作品由照片、素描、刺绣、线描和三维电脑动画影像作品组成，它展现了世界神秘主义中宗教预言般的崭新宇宙——完成于 2008 年的《坐天观井》，花费了缪晓春一年的时间，但实际上，他本人数年之前就开始研究西方那些带有宗教色彩的历史画。缪晓春在对存在、出生、死亡、爱、天堂、上帝和生活的意义等基本问题进行追问时，借用了某些西方著名的绘画主题，并使用现代图像技术对其进行转换。博斯作品被认为是文艺复兴时期的超现实主义巨制，而且一次又一次地为新世界观的产生提供了灵感，而缪晓春对博斯作品中圣坛的阐释表现为一个拥有九个巨型屏幕的幕墙。缪晓春所制作的彩色图片带领我们进入了爱丽丝仙境般的世界，让我们在电脑技术的帮助下走进了虚拟的俗世乐园，同时也为我们了解他本人的大脑提供了可能。

《最后审判》是米开朗基罗绘制于罗马西斯廷教堂穹顶的壁画，它同时也是一部宏大的空间史诗，而缪晓春把它转换为一种后现代版本。这幅壁画离北京如此遥远，在地球的另外一端，产生于基督教统治下的世界帝国的中心。对于一个中国艺术家来说，这幅壁画在当下那些被图片愚弄之人的文化记忆中占有着一个核心位置。在日本，这幅壁画在二十多年前就被从黑白图片转为印刷精美的作品全集。而缪晓春却从没见过这幅壁画，他只见过画册中那些包含细节的局部图片，即便如此，这已足以让他在虚拟世界中，对这幅受新柏拉图主义影响的人物色彩结合完美的作品进行转换。这些具有多义性的图片在缪晓春那里得到了新解，它被转换成他本人关于想象和生存空间的现代梦想，这一空间以一种游戏姿态和与超现实的联系促生了新的图片。缪晓春在 2006 年创作了《虚拟最后审判》，这是一部包含了系列图片和庞大的三段式视频的作品，在这部作品中，缪晓春让我们看到，如果用一种近乎自省的角度转换来看这部作品，其意义结构会发生怎样的转变。艺术家用自己的形象替代了米开朗基罗作品中的近四百个人物，在他的带领下，我们似乎和他一起、和他的想象力一起，进入了西斯廷教堂。

缪晓春在虚拟世界中对图片意义进行了人类学意义上的探讨。在进行这项工作之前，他从 2000 年开始，以大幅面图片表现着自己的新故乡北京。他出色地在《庆》（2004）中再现了 SOHO 现代城，在《待》（2005）中表现了北京的“硅谷”，在《余》中展现了一座矗立在传统餐馆旁的 KTV 俱乐部的夜景。缪晓春制作出的这些尺寸几乎可以覆盖整面墙的图片忠实地绘制出了这个城市现在的面貌。缪晓春把反映北京飞速发展的场景拼贴在一起，并在这许多

图片中，将中国的首都、世界的现代大都市表现得新鲜而充满活力。缪晓春在这一创造阶段已经开始用电脑软件来处理其摄影作品，并在之后的创作中重点应用了这一技术手段。在电脑上处理影像，这是好莱坞电影制作人的拿手好戏——尤其在制作某些灾难大片时。

2004年至2005年可以被看作是缪晓春的转型期。在这之前，缪晓春在对东西文化的异质性和同质性进行表现时，更多是将抓拍下来的照片置于一种冥思和静态的语境中，而在这之后，他开始将多种摄影元素和在电脑上对图片进行后期处理结合在一起，并使其作品拥有了一种更加复杂的结构。比如说，观众在观看《庆》（2004）这幅作品时，可能会觉得这应该是使用鱼镜头拍摄的单幅图片。但细看之下，又会觉得这种想法是不对的，因为图片中有重叠之处，同时图片的某些细节看起来异常清晰。实际上，这幅作品是在总共大约90幅、时间上有一定跨度的单幅图片的基础上创作而成的。比如说，同一群头戴黄色安全帽的工人出现在了图片的多处位置——正如在中国传统山水画中，有时候同一个形象会出现在画面的不同位置，以表现他在大自然中的活动轨迹。而摄影也不一定要拘泥于将自己固定于某一特定时刻，而是也可以表现某个更长的时段。

借助于对数码摄影技术的精妙应用，缪晓春扩展了人类的观看方式。人类的眼睛可以自由观看、聚焦于远近不同的物体上，并使它们在视野中“变得清晰”。但相机镜头最初都是定焦的，这就导致处于非中心位置的物体显得模糊。缪晓春在电脑上把很多数码照片放到一起，并且模拟了人类眼睛的功能，但同时，也终于摧毁了摄影可以“反映真实”的幻象。摄影和其他类似媒介一样，在近二十年中一直处于一种尴尬的境地，因为随着与数码技术的融合，其本身的特质逐渐变得隐而不显。通过电脑软件，我们可以随意修改那些经过数字化处理的数据和本来就是数字化编码的数据。电脑是一种万能的机器，它让我们在更深层意义上去挖掘“真实”的含义，而这种改变让人类这种智能生物感到有趣。另外，图片生产的方式往往和某些风景画中所使用的技术有些类似：在风景画中，总有些特定的物体在画面前方或背景中得到强调或者被有意缩小；而在图片制作中也是如此，因为就和绘画一样，在创作过程中，当艺术家试图把握眼前的现实时，他对世界的观看是带有选择性和主观性的。缪晓春同时接受过东西方训练的视觉感知方式，因此在进行类似创作时，他选取的是一个在艺术史上具有特殊意义的位置。

缪晓春曾于1995至1999年在德国学习过五年，就读于卡塞尔艺术学院。他是双重意义上的

“陌生人”：一方面，他进入了一个陌生的、西方文化体系中，另一方面，作为在国外逗留过一段时间的中国人，当他回到北京时，他也是个陌生人。九十年代末，他用玻璃纤维完成了一个中国古代儒家文人的形象，这个形象变成了缪晓春在陌生之地最可信赖的朋友。这尊庄严的塑像通常出现在城市场景中，显得庞大而高贵，同时又显得和周围世界有点格格不入，但却又因其可以影响世界的智慧和对生活理解而显得充满自信。

缪晓春最初的那些摄影作品通常都是黑白两色，同时也极度简洁的，正如那个古代文人在德国所表现得那样，谦虚而克制。这些照片透露出他是一个“在西方世界云游的神秘旅人，我们无法辨识他来自于中国的哪个地方、哪个时代。”（巫鸿）。在缪晓春看来，这个古代文人是学者和艺术家的复合体，他生活在中国的汉朝到宋朝之间（公元前 206 年至公元 1279 年），在制定一些与社会相关的决策时，他有绝对的发言权。从历史上来看，两百年之后的欧洲艺术家也曾享有过这种高质量的生活，博闻强识的学者们是美第奇家族和其他推动文艺复兴的诸侯们的座上宾。从这个意义上讲——如缪晓春所理解的那样——在那些涉及到人类存在方式的核心问题上，文化记忆超越了时间和地理的界限。缪晓春没有对西方和东方的图片记忆进行区分，在图册中，缪晓春那个散发着安宁祥和气息的形象，在东方和西方之间、在古老的中国和后现代的全球化时代精神之间建立了美妙无比的联系。在《在德国朋友家做客》（1999）这幅照片中，这个文人形象和几个德国人一起端坐在桌边，但是，他坐在那里，只是一个缄默的客人。这个古老的、令人肃然起敬的形象无论如何不会是现实生活中的真实组成部分，但他是一个有着象征意义的客体，他也表现了“丧失了使用属于自己的语言的语境”这一主题。“我是他者”，这一点兰波早就说过。这样的说法，恰如其分地描述了那些身处现代社会的中国人和周围世界的关系、和原本的自我的关系。

《海市蜃楼》（2004）是一幅充满象征意义的宽幅照片，至此，一个摄影系列也接近了尾声。我们站在高处，远远地俯视着城市，这里是缪晓春的故乡——江苏无锡，这个城市位于上海附近。在开放式缆车上，我们看到那个中国文人坐在另一节车厢中，缓缓地爬上一座山，在这个文人身上我们看到了艺术家本人。他缓慢上行，将历史抛在身后，他进入了崭新的生活，进入了未来。文人雕塑跟着那个创作他的人一起，回到了创作者的出生地，他们在回忆和当下里，一起打量着这个已经变得面目全非的城市。《海市蜃楼》以长幅表现了城市的快速发展，我们看到位于森林边上的、传统风格的带院落的房子，然后看到一排排的高楼，看到高速路，看到城市中心的摩天大楼……即使缪晓春告别了那个古代文人，他也仍旧在关注着城

市发展过快对人们的影响，这个主题非常明确而且被更为精确地表现在了他 2009 年的作品《北京索引》中。

缪晓春的摄影很好地表达了一种和自我的对话，而这个对话的主题是关于作为本质的精神以及虚拟的数码图像的光晕，同时，它也是对现实中并不在场、但却非常重要的事物的记忆和保存。作为摄影师的人在对《最后审判》的模拟中，同时扮演着审判者和被审判者的角色。从最根本上看，在图像中，同时也是在三维空间、在全景中探索存在的可能和认知的可能，才是这一视觉媒介最让人着迷的地方，因为正是我们通过摄影的绝对力量对于艺术世界及其美丽所作的有限观察，得以将属于一体的东西拆散开来，并且赋予现象以自主性，使之自成一体。

—— 原载乌塔·格罗森尼克, 亚历山大·奥克斯:《缪晓春 2009-1999》, 杜蒙出版社, 科隆, 2010