

缪晓春：双重视点的摄影

乌苏拉 · 帕南斯—布勒

翻译：毛保淦

我们大都有这样一种经历：出门旅行再回故里时，脑海中充盈着对陌生他乡的浮光掠影，携带着给留守在家亲人的礼物，心中满怀着叙述逸闻趣事的渴望，带着业已改变了的自我重返老家。归途中脆弱的心期望家中一切依旧，亲朋好友安然无恙，我们居住的城市或乡村面貌如故。可是我们都经历了那陌生的一刻：给我们最强烈陌生感的甚至是我们深深依恋、无比信赖的居室！尽管所有物品原封未动，都在老位置上，但我们面临的却是一派异乎寻常的沉默，只有当我们再次触摸并使用这些物品之后，它们才重又活跃起来，和我们亲密如初。

环顾我们所处的世界，处处都在高速发展，而中国更是如此。近二十五年来中国的变化速度大概在世界各国中是最令人瞩目的，比如经济产量的提高，交通状况的改善，对教育文化的投入，手工生产让位于业已普及了的自动化生产，等等。再有就是城市化，很多城市都膨胀为超级大都市，它们无论在建筑的高度，城市的规模和综合功能等各方面都不落于世界其他大都市之后。

缪晓春曾在德国卡塞尔美术学院学习造型艺术，并于 1999 年完成了他的毕业创作。之后他回到中国北京，并在中央美术学院任教。在德国留学期间他也偶尔回中国，每次回去，他都要刮目相看原来熟悉的一切，所有的所有都与以前大不相同。城市中古旧之处越来越少，旧貌处处换新颜。

在德国学习和去欧洲其他国家旅行期间，缪晓春认识了许多新的艺术媒介。相对于绘画、雕塑和素描等传统的艺术媒介，不仅仅摄影和电影已有了很长一段被用作艺术媒介的历史，新的艺术表达方式如观念艺术、空间装置、录相和电脑动画在欧洲当代艺术中也已屡见不鲜。艺术家们用多种不同的艺术手段表达了他们的忧虑：即我们这个时代人类对自然无休止的压榨和对历史的漠视。

一天我在缪晓春所在的卡勒哈特工作室看到他坐在一架旧缝纫机前，前面是一大堆中国丝绸，其中有一块是深蓝色的，另一块是浅柠檬黄色的，而他身边是一堆用玻璃钢制作并上色的几个身体局部，一个胸像，头戴少见的头冠，一双可以乱真的手和穿在向上翘着的靴子里的双脚。缪晓春说他在给他的文人士大夫做衣服。雕像带有缪晓春的脸部特征，只是发式是中国古代官员的。整座雕像做完之后用一个支架撑着，首先陪伴他在德国各地旅行。在一些引人注目的公共场所拍摄照片，如法兰克福机场、卡塞尔的火车站和威廉高地令人惊叹的巴洛克式人工阶梯瀑布，也有当地一些不太容易去的地方，如汽车工厂的生产装配车间，与一个德国家庭共进晚餐，钻进卡塞尔的一个电话亭里，坐在一个电脑屏幕前，甚至还爬进了一架私人飞机的驾驶舱。最后还站在一群中国人中间，他们于1999年去波恩抗议示威，抗议美国对中国驻南斯拉夫使馆的轰炸，其中有四个使馆工作人员死于这次轰炸中。结束了在德国的拍摄后，这个来自另一个时代、既没有护照也没有签证的文人士大夫和他的艺术家一起飞回中国，继续他在中国的艺术创作。

从此，这个中国传统文人士大夫的形像变成了缪晓春摄影观察的见证人，并以此身份出现在他所有的摄影作品中。无论是在大部分记录现代生活的场景，还是偶尔捕捉古代遗存的场景中，我们总能在艺术家的作品中找到它。我们来看看“他”与西方公共场合中的雕像的不同之处。在西方城市广场中心和显眼之处，随处可见各种纪念碑雕像。有诸神英雄、神话人物、帝王将军、富豪阔商、诗圣画杰、音乐巨匠等等，它们大都用耐久材料做成，如用青铜浇注或用大理石雕刻而成，安放在高高的底座之上，为熙熙攘攘的游客所围看。与此相反，缪晓春的雕像安安静静，从不引人注目夺人视线，它在某一个时间存在过，但似乎随时会消失，相对于纪念碑的久远，他是稍纵即逝的。他并不被用做纪念某个人，也并不负有政府所赋予的歌功颂德或文化传承的使命。而在中国古代，一个文人之所以为帝王所选用，在于他对传统经史子集的理解和诠释，在于他能通过科举考试，在于他能写诗赋词，甚至在于他写得一手好字！

这也许是缪晓春用这样一个中国古代文人士大夫的形象的理由之一，它像一面镜子来折射我们这个时代。艺术家似乎把观看自己所处的这个时代的眼光转给这个面部特征与他相似的雕像，而“他”又承接传统文化，对于观看照片的观众也因此产生了两重性。这个雕像并不属于照片所反映的时代，但通过他的目光，艺术家可以突然用一种带有距离感的眼光，去除了某种成见，来看眼前发生的一切，这些事件因此失去了我们已经习惯的理所当然，就好像

我们是第一次看见它们！时间的长流在这一瞬间凝固，不仅照相机的快门从延续不断的时间流动中截取了一个片段，同时也因为这个雕像，“他”似乎是安放在作品中的一面镜子。照片也因此产生了两个视点：一个无疑是照相机镜头所造成的光学视点，另一个则是投向现实世界的中国文人士大夫的历史视点。除此之外，我们还能再加上观看照片的观众的视点，而他们的视点则为照片中雕像的目光所牵引。我们一直把照片看作是将运动着的瞬间固定下来，凝固为静止不动的瞬间，而在这里我们凭直觉作出判断，画面中有个东西本来就是静止不动的，他从人群中凸现出来，并吸引了我们的视线，那就是这个文人士大夫。我们在照片中见到的静止——这是作为摄影的前提——变成了一种具有象征性的仪式，时间在此获得了片刻的休止，获得了对普遍观看方式的反身自顾，而我们还未有过这样一种观看现实的视觉经验。

因而缪晓春放置这个雕像的位置本身也变得很重要，这是刻意而为的。他很少将雕像放在画面正中，而是移出中轴线，有时或坐或站在画面边缘，有时在门框的亮色中显现出来，在一面真实的镜子面前，显得好像还有第二个雕像存在，或者从背后为镜子所映射，此时世界既在他们的后面，又在他们和我们的前面。作为摄影本身有自己的一个透视点，一个透视线的会聚之处，而艺术家又在此之外加进了一个历史的透视点以补充照片的消失点，作为照片中的另一个“观看点”，他们反过来加强了对现实世界的观察和审视，类似于音乐中的对位法，这造成了画面中两个对立面。但艺术家不偏重于其中一方，只是把现实和过去结合起来，提供给我们一个开放的尚待解决的问题。

画面中出奇的静穆要归功于作者高超的拍摄技巧和对于特殊的拍摄点的选择，这经常是一种古典式的观看方式。首先是画面的尺幅，它通常会让我们想到中国古代卷轴画，或在纵向或在横向无限延伸。拍摄的视点通常是这样选择的：常常取消焦点透视，强调照片中出现的平行主题，观看的视点扩散到画面的每个角落，在一个压平了的空间中充盈着和谐和宁静，对引起空间错觉的平面化的注重，决定了艺术家的摄影观察角度。

在德国的照片都是用一架 6x6 的哈苏相机拍摄，一张接着一张拍摄，之后印放在钨地纸基纸上，把它们拼接起来，因而有拼贴的味道，看得到有些细节在照片的不同部位重复出现。但在中国拍摄的照片已经几乎是天衣无缝地拼接在一起，已经看不出这是由几张底片拼接而成的了。钨地纸基纸和准确的曝光使得照片有优美的灰色调和丰富的细节，如绘画一般充满气氛。自 2001 年底起，他改用机背取景的仙娜相机，大底片保证了他能印放更大和细节更丰

富的照片。

我们很难想象他用绘画来表现这一切，摄影提供给他一个独特的观察方式，去考察自己所处的时代和历史之间的关系。这座异样和奇特的雕像在现实和历史之间形成了一条鸿沟，但摄影的客观性又抵消了这种似是而非、荒谬离奇的紧张对立。照片中运动速度过快的物体，如行驶着的汽车、开摩托车的人、匆匆行走的旅客都因为摄影时的长时间曝光而变得幽灵般模糊不清，这和由于放置了雕像而造成的人为的静止带来了奇妙的对比，提供了额外的观看经验，现实变成了一部加速的“电影”。而艺术家和他那沉默不语的见证人却要通过他们固执的双重观察把这部电影浓缩凝固于一瞬。其中有一张在上海南浦大桥桥下拍摄的照片，大桥幽暗的桥身形成了强烈的颇具戏剧色彩的会聚线，这固然要归结于艺术家选择的角度，但同时也经过了凝练、浓缩和转换。

维莱姆·弗鲁塞尔（Vilem Flusser）曾指出，黑白摄影更适合于给我们以追忆，而彩色摄影则表现为对追忆的丧失，成为后现代时期自我遗忘的一个记号。如安德列亚斯·古斯基（Andreas Gursky）在他的大幅彩色照片中所表现出来的芸芸众生的令人震撼的失落和不知所终。我们可以把缪晓春的彩色摄影系列和黑白摄影系列加以比较。这些彩色照片注重描述的是一种场面的气氛的“温度”，士大夫雕像的存在会多少影响到它。两者的对比又使画面获得了某种特殊的气氛，而士大夫雕像介入的那一瞬间就显得更引人注目：似乎眼睛一眨稍事休息之后它就突然出现在那里，眼睛再一眨它就会悄无声影，历史的易逝和正在逝去的戏剧变成了一种不由自主的记忆的运动，如果不被固定，它们在下一刻就会悄然遁去。

缪晓春的摄影中值得称道和我们誉之为经典的东西，是很难跟欧洲或西方某种普通意义上的摄影美学标准联合起来的，也不能仅仅在形式上看作是我们所熟知的中国传统绘画的一个摹拟，它更多的是一种沉思冥想和全神贯注，这既吸引了艺术家也吸引了我们观众。摄影的构图和视点，照明和曝光都是为了达到全神贯注的目的，就像我们提到的是为了将现实和历史状况作为问题提出来加以考察。如果说缪晓春把传统文人士大夫的形象是当作一面镜子来折射和见证现实生活，那么观看者也会被卷进去，从他们的角度去询问历史的变迁，提出从哪里来到哪里去的问题。让我们看一下那幅题名为《在电脑前》的照片。在一个完全现代的室内，这位士大夫坐在计算机前，尽管他背对着我们，但玻璃窗里却映出他那半明半暗的形象来。整幅照片笼罩在平静祥和的气氛之中，而这平静祥和不正是这位士大夫所生活的年代的

文化目标吗？而我们在这里不是离我们的目标—用魔术铺就的、把过去和现实连结起来的一座桥梁—也已经很近了吗？

—— 原载缪晓春：《缪晓春》，“盘桓”展览画册，麦勒画廊，卢塞恩，2002