

视觉的迷宫

皮力

在缪晓春的摄影中，存在着一个微妙的悖论，即他在不断地用摄影解构摄影本身，而和绝大多数艺术家不同的是，形成这种解构的不是观念，而是视觉本身。

从视觉形态上看，摄影术的核心是它的焦点透视原理，从这个意义上说，它是以透视画法为主要表现手段的西方绘画的一种延伸。透视为观看的主题提供的是一个一览无余的位置，这个观看的位置和画面背后的消失点形成作品空间上的中轴线，使所有被呈现的景物有机地安排在一定的空间秩序和深度之中。在某个意义上讲，透视是对全景和整体结构的一种描述，它所强调的是作者和观众对全局不可取代的中心地位。无论是作为西方绘画观念的延续，摄影同样是使它呈现出来的物体看上去就像在一个视点看待的实际情形，物体具有“近大远小”的特点。而所谓的大和小都是以作者和观众的主体为中心的。同样的逻辑下，对于摄影而言，和绘画一样，同样存在一个“最佳视点”，在这个视点上，观众和作者的眼光重合并得以统揽全局，而所有对细节的观看都是服从于在这个视点上获得的印象。这个视点的局限性体现在实际操作中的“镜头局限”和观看中的出现在作品表面的反光等一系列的干扰。传统的摄影语言无形中制造了一种暴力的标准：好的作者必须使观众站在他的“主体中心”上，而好的观众必须使自己的“最佳视点”和作者的“主体中心”重合。

但是，在缪晓春的作品中，我们会发现作品中的“主体中心”或者观看的“最佳视点”似乎被无可挽回地弱化了。缪晓春作品的一个基本特点是他为自己编造和制作了一个宽衣博带的中国文人士大夫的形象，在过去的几年里，这个形象像一个幽灵一样出现在他所有的作品中。除了缪晓春作为艺术家进行拍摄的“主体中心”之外，在作品平面上还存在着一个以雕塑（我们姑且可以称之为缪晓春II）——确切地说是它那虚假的目光——为中心的另一个“主体中心”。缪晓春II形成了一个荒诞的空间，它是在场与缺席的一个临界点。所有客观的行为和场景都围绕着它展开，可是它的目光却投向了这些场景和行为以外的地方。这样，作为画面主体的缪晓春II对作为拍摄者的缪晓春的“主体中心”形成了一次解构。作品的主体中心从站在拍摄位置上的缪晓春转移到了作品内部的缪晓春II，转移到一个“最佳视点”无法在客

观空间上到达的地方。

缪晓春这个时期的作品试图通过“自塑像”来实现作品之中和作品之外的双重“见证”。从观念层面上讲，这种做法未免简单和直白，但是从视觉上看，它却造就了一种奇特的意义空间。在这个意义空间中，拍摄者和被拍摄者之间形成了对抗性的关系，拍摄者试图让观众的目光投向画面本身，使观众在场，而被拍摄者却坚持将观众的思维导向画面之外，使之缺席。

在结束了海外的留学生活之后，缪晓春回到了母校中央美术学院任教。这个作品的计划也被带回到中国来完成。也许是中国急速的现代化和都市化过程赋予了他深刻的感受，他的作品主题也发生一些微妙的变化。早期的作品关注的似乎是中国和西方的对比，而现在他更关注过去和现在之间的反差。和他生活达四年之久的德国相比，中国在视觉上充满喧嚣的细节。这种新的视觉强烈地体现在他的作品中。

和早期的作品相比，缪晓春作品中开始失去原来那种纯净、祥和的氛围，现在它们充满了各种各样的情节矛盾和眩目的细节。观众会发现这些作品采取了一种新的“场景策略”，一方面作品中的细节开始增多，另一方面自塑像缪晓春II开始游离于作品表面的中心地位。它总是出现在那些边角之上，阴影之中或者镜面的反射之处。通过这两种调节方式，缪晓春对于摄影的解构达到了无以复加的地步。

这些作品从表面上看，似乎缺乏一个固定的视觉焦点，过于平铺直叙。如果说在早期作品中拍摄者的“主体中心”被缪晓春II挑战的话，那么现在作为拍摄者的缪晓春似乎通过多次拍摄干脆放弃了自己的固定焦点的“主体中心”。这也意味着“最佳视点”的彻底消失，在这种情况下，观众的目光似乎出于一种真空失重的状态。人们努力想要通过对细节的观看得到某些总揽全局的东西，可是由于“最佳视点”和“主体中心”都消失了，这种努力显得格外的徒劳。放眼看去，除了细节还是细节。喧嚣的细节使得目光永远无法在某处长时间的停留。于是作品的表面成了一个巨大的视觉迷宫，每次观看都显得格外的疲惫。但是偶然之中，目光在某个不起眼的地方发现了缪晓春II，或者说它在某个地方等待着观众的的目光。于是这场迷宫的穿行才得以结束。

缪晓春II处变不惊地看着那些和它没有关系，但是却永远继续的日常生活。这些图片不是记

录性的，甚至缺乏一个固定的视觉焦点。巨大的照片和众多的细节使我们的眼睛不得不在图像的密林中快速穿行。而那个身穿古装，面无表情的人，或许便在某处等待着我们的目光。他的存在，并没有改变这些日常生活场景的性质，但是却使观众产生了一种新的目光。这些作品所渲染的就是这种在场和缺席之间的临界点，并成功地将这种临界点转换成一种视觉迷宫。

从一个更终极的层面上看，缪晓春和缪晓春II所合力营造的不是观看的对象，而是观看的方式。这是一种类似于中国古代绘画的“散点透视”。就像在西方艺术中透视是对全景和整体结构的一种描述一样，中国的散点透视代表着一种可游、可居的文人理想。前者是一个追求客观再现的求“真”的过程，而后者是一种试图获得主体解放的求“美”的努力。但是在缪晓春的作品中，我们发现当他用求“真”的手段去求“美”的时候（在最新的作品中，他甚至更极端地用传统中国画的构图来调节画面），得到的却是无穷无尽的视觉喧嚣和心灵的失落。自此，缪晓春通过营造特有的视觉迷宫，完成一次双向消解：一方面他用东方的观看方式巧妙地颠覆着摄影的本性和求“真”的价值标准，另一方面又用摄影术的求“真”特性来审视今天的现实，在一个现代化的场景中精确地计算着现实和理想之间的距离。

—— 原载缪晓春：《缪晓春》，“盘桓”展览画册，麦勒画廊，卢塞恩，2002