

南风窗

FOR THE PUBLIC GOOD

赖幸媛专访 P60

- 22. 公开选拔大学校长
- 17. 南海：中美情报“暗战”显影
- 46. 司法改革不能没有律师参与
- 52. 三月西藏的两个政治符号



独家策划

法官变脸?

ISSN 1004-0641





Wasafunzi wamesweka vifungo vikubwa vya kitabaka pamoja na wakulima msikini na wa chini ya daraja ya kati katika "kuwa pamoja katika mamba mrafano". Keng Hsen-chen (wa pili kuti) mwanafunzi aliyeyitana kwika kipindi cha mwana katika skuli hiyo, anamitazama mkulima msikini mzee ambaye zaisani akikaa naye wakati wa masomo yake katika skuli.



《人民画报》1969年2月P25“程庄农业劳动学校”，编辑和出版者：人民画报社，社址：北京阜成门外北礼士路车公庄大街，电话：89.2127，电报挂号：3973，印刷者：北京新华印刷厂，厂址：北京阜成门外北礼士路车公庄大街，电话：89.5073，电报挂号：0456，总发行处：邮电部北京邮局，订购处：全国各地邮电局、所，代订代售处：全国各地新华书店，国内售价每册1元，本报图片文字如需复制请注明转载本报，代号：2-7，总248期，本报用汉、朝鲜、俄、英、德、法、日、越南、印度尼西亚、印地、西班牙、阿拉伯、瑞典、斯瓦西里、意大利、乌尔都十六种文字刊印。

原版黑白底片档案 144466

很多发表的新闻摄影，不是为了记录某个瞬间，而是记录时代。修图反映的是一个时代的认识，而不是对一个特定地点特定时间的认识，这已经不能用“做假”来加以解释了。在那个时代，人们觉得在雷锋后面放上一棵青松是很自然的事情。

张大力的“第二历史”

» 胡远行

2008年沸沸扬扬的“周老虎”事件，引发了关于图像真实性的新一波大讨论。一片嘈杂中，有人戏言，周老虎将老虎年画置于老虎理论上出没的自然景观中，用相机拍摄后公示说“有老虎出没注意”，完全是当代艺术中观念摄影的思路手法。虽是戏言，却折射出当代艺术与“对立”一方对如何运用、呈现图像资源的不同理解。

当代艺术中人倾向于将图像看作是用以言说世界的生产资料，生产资料本身并不是言说更不是世界，并且，艺术家们应该很认同村上春树在耶路撒冷的发言，他说作家就是职业谎言制造者，“通过更有技巧地说谎——也就是说，创作看起来似乎是真实的小说——

小说家才能够将真相带到新的地方，才能让新的阳光撒到这片新的土地上。”

普通人当然不能认可创作一幅摄影作品就是为了说谎，而在摄影“原教旨主义者”看来，摄影术的发明和运用，与主观性的文字语言完全不同，天然地是为了真实地呈现我们所在的这个客观世界——尽管与真实永远存在距离，但是主观上是有意还是无意地“非真实”则是大是大非的问题。

当代艺术家的问题在于，对图像的真实性毫无兴趣，而在观者看来，相当多艺术家的言说并不能压制住图像本身的言说，遑论消

“有时候它所呈现的东西，不知道，像梦，我觉得像一场梦。有的时候晕晕乎乎就像在作梦，看到这些尘封的历史的时候，发现它，我很喜悦很震惊。”



《雷锋画册》，雷锋纪念馆供稿，大连出版社出版发行（大连市中山区昆明路36号），辽宁省新华书店经销，沈阳市第二印刷厂印刷，字数20千字，开本：787×1092 1/24，印张：3，印数：20001-35000，版次：1990年3月第二版第一次印刷，书号：ISBN 7-80555-194-4/J·5，定价：3.90元



《学习雷锋好榜样》，新闻展览照片普及版，新华通讯社出版，全国新华书店发行，北京新华印刷厂印刷，编号：5007，每套9张，定价：四角五分，一九六五年六月出版。

解后者；摄影“原教旨主义者”的问题在于，他们要求的是一个不可能完成的任务，追求真实的过程往往自觉不自觉地遮蔽了真实。

早在2005年，张大力就对这两方面的问题给出了一个有趣的回应——一件名为《第二历史》的作品。

什么样的图片？

张大力从2003年开始有意识地收集中国近现代史上的新闻摄影图片，这些图片的创作时间从上世纪初年代到70年代。张大力的收集标准，既不是依据图片本身反映的史实事件，也不是依据图片创作者的姓名流派地域观念，而是依据图片是否经过修改，即张大力收集的是摄影底版及其衍生出的不同版本。作品《第二历史》的创作过程，根本上，在于创作者的收集过程：查阅、搜索、购买、借调、比对、整理、分类、存档。而作品的形式，相对而言，可以说极为简单——以比对的方式将反映同一事件的修改前后的两组照片并置在一起。做个不是很恰当的类比，近似于现在很多时尚杂志都要开设的栏目——《大家来找碴》。

收集的源起，源于一个我们在日常生活中都会遇到的境况：张大力在生活、工作中接触到一些反映同一事件的历史图片，这些图片明显是来自同一张底版，却有着细节上大或小的区别。寻找、

整理这些照片的过程极为繁琐，张大力收集的途径，一是买书、画报、画册，从50年代至今，只要相关内容的他都买，找出符合的图片；一是到档案馆去调查借调。张大力去过鲁迅纪念馆，雷锋纪念馆，焦裕禄纪念馆、王进喜纪念馆……各种画报的档案室，通过各种各样的关系，把原始的底片调出来。所有发表过的图片，张大力将发表的册页拆下，记录下原书的出版日期年月批号；没有发表过的图片，则想方设法把底片调出来，然后电分做照片；有一类图片很特别，它不是拍摄的，而是通过四五张照片拼贴出来的，张大力找到了这张原版的剪下来的照片，照片背后有说明，时间、怎么拼接的，谁拼接的，为什么要这样，等等。他把它们用水慢慢泡开，不同部分放在白纸上，分裂的部分呈现出来，然后再扫描。

2003年至今，张大力花费了大量的时间精力翻阅这些图片，他没有借助任何技术手段，所有照片都在他的脑子里“存盘”——看到这张，脑海中闪现另一张，然后起身把它找出来。

图片为什么会这样？

刚开始收集的时候，张大力只是想看看修改这些照片的目的是什么，并没有预设这件作品最终的结果，甚至没有预设这是一件作品。但是“就像写小说一样，人物有一个慢慢丰满的过程”，张大力



《人民画报》1973年9月(法文版)
P2“战胜连年干旱”，编辑和出版者：
人民画报社，社址：北京阜成门外北
礼士路车公庄大街，电话：89.2127，
电报挂号：3973，印刷者：北京新华
印刷厂，厂址：北京阜成门外北礼士
路车公庄大街，电话：89.5073，电
报挂号：0456，总发行处：邮电部北
京邮局，订购处：全国各地邮电局、所，
零售、代销处：全国各地新华书店，
国内售价每册1元，本报图片文字如
需复制请注明转载本报，代号：2-7，
总283期，本报用汉、朝鲜、俄、英、
德、法、日、越南、印度尼西亚、印
度、西班牙、阿拉伯、瑞典、斯瓦西里、
意大利、乌尔都十六种文字刊印。



原版黑白底片档案 157354

在收集、比对、整理的过程，想法开始转变。最初他的想法比较简单，是从真假的角度看待这些图片，随后逐渐发现这些图片背后不仅仅是一个真假的问题，而是一个美学的问题。当时修图片的人未必是受了领导的指示把部分内容修改掉，领导有权力修，有的时候编辑也有权力修图，美工师有权力修，甚至印刷厂的工人也有权力修，“这么多人都在修这张照片”。

张大力特别强调，很多发表的新闻摄影，不是为了记录某个瞬间，而是记录那个时代。“比如某某来中国访问，当时某个领导人并不一定在，可是《人民日报》头版到了发表照片的时候，必须得有他在才行，就把他另一次时间的留影剪下来贴在旁边了。”修图反映的是一个时代的认识，而不是对一个特定地点特定时间的认识。他认为这已经不能用“做假”来加以解释了——修改图片的人“不觉得是做假，他们觉得是天经地义的，他们就是要把照片做好”，“在那个时代，他们觉得在雷锋后面放上一棵青松是很自然的事情”。

翻开家中的老照片簿，往往有一两张“彩色”照是黑白照片上色的产物，而几乎所有照相馆留影都有“修版”的痕迹；电脑修图软件的普及更是令形象的改动、背景色彩光线的增减不费时力；时尚刊物上那些光彩照人的明星，哪个不是多多少少抹去了瑕疵？而数码相机在手，我们可以轻而易举地把修改搬到拍摄现场，站位、表情、体态不符要求，删掉，重新来过……我们每个人都趋向于看到一个理想的自己——用艺术史学者巫鸿的话说，一个“升华”的形象乃至一个“升华”的场景。对照片的修改，并不仅仅是出于政治宣传目的，出于政治宣传目的的修图，也不是孤立的现象，在普通人注意到的

那些明显修改的背后，是我们很少自觉意识到的大众文化心理基础。

张大力将这些修改过、再创造、我们所熟悉的照片叠加在一起呈现出的“图景”称为“第二历史”，他说第二历史“也是历史的一部分，它就如同本体的影子，在光源的照射下可长可短，可虚可实，甚至可以因为光源的奇妙变化而让人们拒绝承认本体的主导地位，影子使给它提供存在的母体显得丑陋。因此人们会自然地修改那些他们认为不美的、又必须接触和可视的一切物体”。更重要的是，这些图片所代表的美学观，在60年的时间里，差不多一直指导我们的生活、学习、工作和家庭观念。

图片如何成为艺术？

如果说《第二历史》的创作初衷和过程，可以看作是对摄影“原教旨主义者”的回应，那么作品的展出则是对那些常规运用图像资源的当代艺术家的挑衅了。囿于种种限制，《第二历史》在国内只小规模地展示了一次。在这唯一一次展出中，观看展览的绝大多数是艺术家，张大力的回忆是，“很多人进来一会儿就走了……他们没有看懂，认为那是我修的图，我都来不及解释，那天来的人很多，我不能像祥林嫂一样，抓住一个就说这个不是我修的”。愈是当代艺术中人，心中愈有着预设——艺术，一定要对原料有个再加工。不难想象，在这样的预设下，少有人探究张大力想要陈述的图片修改背后的美学观。1995年，张大力开始在北京街头留下他那著名的名为《对话》的“光头人像”，当时就有读者给报纸写信问这是艺术还是垃圾；10年之后，连同行们都不能理解他了。



《解放军画报》，1970年9月号，编辑出版：解放军画报，社址：北京西四大红罗厂胡同13号，电话：66-6844，电报挂号：7384，印刷者：一二〇一工厂，发行者：邮电部北京邮局，本刊代号：2246，订购处：全国各地邮电局、所，总第280期，1970年第9期，定价：每册一元。



《革命战争摄影作品集》，《革命战争摄影作品集》编辑小组编，人民美术出版社出版，北京新华印刷厂制版印刷，新华书店北京发行所发行，1974年9月第一版第一次印刷，书号：80275736，定价：(甲)7.20元。

在张大力看来，艺术圈“都对形式感的东西比较感兴趣”，摄影界倒是找他做过采访，但也仅仅是从真实与否的角度来看待作品，至于图片修改背后的美学观，同样没有进入他们的视野。

面对这样的反应，张大力很平静。张大力一直对历史有着特别的兴趣。他原来的志向，不是想当一个艺术家，而是想当一个写东西的人，但是“当时条件不好，我没有走上这条路，没有考上那种学校”，最终选择了通过视觉创作观察、体验、反映他所在的时代。这也是他为什么选择一种历史学、档案学的研究方式进入《第二历史》的创作，提出的问题却又不同于历史学家对史实事件的强调，而是对图片修改的方法论以及其所反映的视觉文化机制的关注。

和他以前的“光头人像”相比，《第二历史》本身已经是一件看不到多少创作者情绪的作品，少了以往那种观看的强制性，不再强调创作者的身份，甚至在形式上隐去了创作者的身份。他认为《第二历史》不是一次性完成的作品，而是长期的项目。一方面，收集整理的图片数量上去了才能充分说明自己的观点，“证据越多越能支持你的观点。真正到了200多张，你的条理才能理得非常清晰”，而这是一个漫长的和自己较劲的过程；另一方面，一个艺术家做一个作品和他一直在坚持做一个东西是不一样的，“因为很长时间坚持一个东西是一种思想”。

这种耗费大量时间精力的比对研究，给创作者带来快乐的同时，非常伤人，不仅伤脑子伤视力伤身体。张大力说，“有时候它所呈现的东西，不知道，像梦，我觉得像一场梦。有的时候晕晕乎乎就像在做梦，看到这些尘封的历史的时候，发现它，我很喜悦很震惊。”

链接

《第二历史》的创作

《第二历史》中展示的照片大致有如下几类修改目的：

① 政治目的，这是一种非常典型的形式，在这种状态下修改的图片，大都是执行任务或是不承担责任。他们会随着时代的改变及政治人物的起伏而反复变化；② 被美学所支配的修改和创造，这种情况是将主要任务突出，巫鸿先生称之为“升华”，由于主人不在画面的中心位置，或背景杂乱等等，这种修改是图片更加符合当时的美学观念；③ 心理作用下的自动修复，这有点像电脑软件在有些情况下会自动修复某一文件的碎片，修改图片的人大都是工厂的印刷及上色工人，专业术语叫“修版”；④ 主动创造和虚构一个主观的场面，这差不多是一种绘画式的创造，把不存在的但需要表达的主题，通过不同的图片剪裁和拼接，从而创造出一个理想的画面，它反映了时代的要求。

《第二历史》照片的修改方式：

取消照片中的特定人物；置换照片中的特定人物；框定局部，取消形象的上下文；改变背景，突出中心任务和主题；增设或取消道具和细节；对中心形象加以提高和润色；改换和增加照片中的文字部分，给予画面以不同的和加强了的主题。所有这些方法，常常结合使用，其目的多种多样，但最根本的，是为了创造一个理想的画面，将现实予以升华。在看过这些并置在一起的照片之后，任何人都会被修图者的技术震惊，要知道，那个时代还没有可用于此类工作的电脑及软件。