



“1958年5月，毛主席在北京十三陵水库工地参加劳动”（《毛泽东主席照片选集》）
这幅照片(图1)中被抹掉的人物，是时任北京市委书记兼市长的彭真(图2)。“文革”前夕因“彭罗陆杨反党集团”案被打倒。



被隐藏的视觉秩序

●文/杨小彦 ●图片提供/张大力
●资料提供/刘潇

我一直在使用“观看控制”与“视觉秩序”这两个关键词，来描述近百年发生在中国的视觉文化现状。我所说的这个现状，不仅包括通常的艺术与摄影，还包括电影、电视与舞台中的视觉呈现，包括全民的服饰与发型，包括日常的肢体与手势语言，以及围绕这些文化表象的背景，比如风光、景观与色调。至于媒介当中的视觉表达，更是在这两个关键词的指涉当中，得以还原其社会动员的本质。

之所以“观看控制”与“视觉秩序”会成为描述近百年中国视觉文化的关键词，正好说明，一旦现代性成为传统社会转型的内在目标，原有适应自然经济、彼此几乎相安无事的政治空间与文化空间，就会因转型而出现激烈动荡，从而发生碰撞，从而把各种不同类型的文化表达式吸纳进去，加以改造，使之成为其中的有机部分，起着配合动员的作用。在这些不同类别的文化表达式中，艺术首当其冲成为了革命的对象，先是导致了艺术革命，然后适时转变为革命艺术。

对比起传统艺术来说，摄影无疑是新兴的视觉手段。自1839年摄影术发明以来，这一便捷的科技留影方式得以广泛应用于社会，只是，在相当一段时间里，摄影的自我特征暧昧不清，长期以来摄影无法与传统艺术比美，但在动员方面，在观看控制方面，摄影却起着超出常人认识的重大作用，成为建立新的视觉秩序的有效途径。

我说的这一有效途径，还不完全体现在摄影方面。固然，就像本雅明所一再强调的那样，大自然对着镜头和眼睛各说了不同的话，即使在现场

拍摄，也会因个人立场与观看角度的不同，而使图片包含着明确的倾向性，用以煽动读者的心性，引导他们走向摄影师所期望的方向，促使摄影产生重大社会影响的无疑是媒体。正是传播业的发展，让摄影迅速跃升为公认的有效的动员载体，而起着建立与规范视觉秩序的作用。

拍于1942年延安文艺座谈会期间的合影，除毛泽东本人外，其余居然全都模糊化了。很多年后这一照片得以恢复，人们才发现，坐在毛泽东身边的，原来就是女作家丁玲。上世纪50年代初毛泽东公开号召干部劳动，还亲自去北京郊区十三陵水库铲土，当时发表的图片，有时在北京市长的彭真陪同，但到了1976年时，图片中原有的彭真，就被认真地修掉了。类似的例子其实数不胜数，这只能说明，我们一直都生活在一套严密的视觉秩序当中，可以看见什么，不可以看见什么，如何去看，大概在我们这一代还没出世时，就已经被规定下来了。

至此我们已经很清楚地看到，在视觉秩序当中，存在着一套卓有成效的修改机制。或者说，之所以视觉秩序能够成为事实，之所以观看控制能够生效，就传播而言，正在于这一套修改机制的运行。修改机制构成了视觉秩序的核心，是保证视觉秩序维持不乱的重要前提，也是视觉持续产生广泛影响的基础。一旦这一修改机制失灵，可以想象，视觉秩序就一定会崩溃，随之而来的就是观看控制的灰飞烟灭，我们可能会进入一个视觉的无政府主义世界。当然，出于理性，我不能假设一个视觉的无政府主义将会是什么状况，就像我不能假设一个失序的世界将会是什么样子。

(下转08版)



“把有限的生命投入到无限的为人民服务之中去。”（《雷锋精神永放光芒》宣传册）

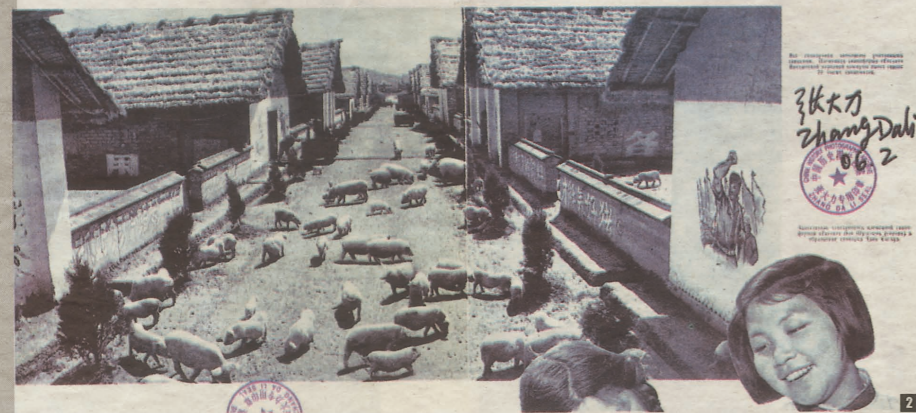
原图(图1)中的雷锋只是集体劳动者中的一员，而修改后照片中的背景变成一幢房子(图2)，其他劳动的人也全部被精心修掉，或许编者是为了表现英雄雷锋经常静悄悄不留名地为人民服务这一光辉品质？



《鲁迅1909年在东京蒋抑厄病室》
（鲁迅在日本，纪念鲁迅留日百年明信片）

这幅照片历经两次修改，第一次从鲁迅摄于蒋抑厄病室的一张照片中裁剪出鲁迅的单人照(图1)，第二次修改(图2)或许出于一种视觉上的完美主义，原图背景中身份不明的和服女性也被精心修掉。

002—05 目击
困在污染的泥潭里



“养猪事业大发展”(《人民画报》1960年9期 P14-15(俄文版))

这幅照片(图1为原图)在修改手法上似乎与2005年华赛金奖作品《广场鸽接种流感疫苗》颇为相似,但如果联系照片的拍摄时期,则不难理解,猪的数量不仅关系到画面的美观与否,更是一种为浮夸风提供的伪证。



(上接07版)

张大力是艺术家,他的艺术实践一开始就具有让人难以想象的社会性。上世纪90年代初,当中国艺术界还对涂鸦艺术很陌生时,张大力就已经在北京城里到处涂鸦了。不过,把张大力这一时期的作品归于涂鸦艺术倒是过于简单了,甚至,我还认为他算不上是什么涂鸦艺术家,更与美国著名的涂鸦大师哈林风马牛不相及。在我看来,张大力一开始就在自觉不自觉地玩一种与传播有关的游戏,对他来说,重要的是匿名,用匿名去涂鸦,才是其真正的意图。今天,当我们身处全球化的互联网时代,才真切认识到,匿名对于新时代来说,具有多么重要的意义。甚至,我以为让传播变得尖锐起来的原因,恰恰就发生在匿名与反匿名对崎之上。互联网时代的重大争论就在于如何看待这一匿名现象,究竟是取消匿名,还是保持匿名,也同样成为新一轮博弈的焦点。表面看,匿名让传播的责任与内容分离,可能会导致不负责任的言论四处泛滥,但实际上,谣言泛滥的前提正是正常信息的严重受阻。只要信息是真正公开化的,谣言还会泛滥吗?

张大力的匿名游戏玩了好些年,然后在适当的时候公开了身份,把已经颇具公众效应的人像符号转变成对象,把这一作品中的另一个与城市拆迁有关的社会主题彰显起来。这之后的张大力颇为活跃,并且尝试新的实验,出入于平面与三维之间,但作品的社会指向却始终如一。表面看来,张大力的作品形式颇为多样,但他从来就不是一个形式主义者,而是一个巧妙运用自己的语言,针对社会发言的公共型的艺术家。

好几年前,张大力开始注意公开出版物上对图片的修改这一现象。我估计开始时是有偶然性的,纸媒体上的图片,常常由于各种原因被修改,这一点,我怀疑很多人都很清楚,清楚到不需追究,也不愿意去追究的程度。一旦深入到图片修改的现象之中,张大力吃惊地发现,这是一个普遍存在的事实。在经过长期的搜寻与整理之后,张大力明白了其中的机制化因素,他总结了修改图片的四种形式:第一种,也就是最容易被观察出来的,涉及政治人物的浮沉变迁;第二种是美学式的,图片发表前编辑根据流行的审美标准进行或多或少的加工;第三种是“修版”,不过这一次不是出自于编辑,而是出自于技术工人,比如修版师傅的眼光;最后一种最为接近绘画,主动剪裁和拼接一个趋于理想的场景,以符合受众的期待。正因为张大力有这些发现,他才明确意识到,所有公开发表出来的图片,某种意义上都属于“第二历史”,一种背离了原作的“历史”。这么说来,原始图片也就成了“第一历史”。张大力不是传播学者,他只是个艺术家,出自本能寻找具有广泛意义的社会主题,和刚开始在废墟上涂抹头像符号一样,张大力对某种存在传播状态中的视觉现象发生了好奇与疑问,他追根溯源,才发现“第一历史”与“第二历史”的差别,继而为探究这两者之间的不同意义产生了创作上的冲动。

重要的不是理论,传播学理论已经能够比较精确地描述作为表象的事实。1922年李普曼在《公众舆论》中指出,受众对于理想图景的期待是偶像之所以产生的社会条件,舆论的力量在于,通过对公众期待的不间断塑造,来达到影响历史的目的,也就是说,出现在媒介中的“第二历史”,有其传播学上的理由。但是,我们不能据此而认定,伪造历史也是合法的。在“第一历史”与“第二历史”之间,必须设定一个适当的张力,嵌在这一张力当中的,就是我们习惯称之为的“新闻的伦理与法律问题”,否则客观性就会成为空洞的目标。当然,这不是张大力的事,张大力所要做的,就是通过收集与排列,复活已经死了的“第一历史”的历史,同时通过复活而赋予似乎还活着其实价值全无的“第二历史”以新的价值。这就是张大力“第二历史”的根本所在。一方面他在复活历史,另一方面他在重新解释历史,他的方法就是,让两者——“第一历史”与“第二历史”并列,彼此成为对方的镜像,然后重新确立自身。这时候所确立的,既不是“第一历史”,更不是“第二历史”,而是一种全新的观念,一种只有艺术家才能呈现的视觉化的观念。

“我努力使他们在失踪了的暗处重新活过来,回到他们原来的位置。”
——张大力



《哈尔滨滑冰运动员李建华》(《人民画报》1959年2月(3期)P22(德文版))

这幅构图,瞬间皆颇为完美的照片(图1)原来是三幅图片(图2)拼接的产物,高高跃起的滑冰运动员做着舒展的动作,而背景中的建筑也交代了地点信息。



被复活的历史

这幅照片正式发表时(图2),女饲养员身边的小孩被精心修掉了,其文字说明“饲养员像慈母一样”能为我们提供一点猜测的线索,或许编者认为小孩在画面上的存在某种程度上削弱了饲养员对小羊羔的“独爱”(发表于《人民画报》1959年4月P26(德文版))。在张大力的作品《第二历史》中,为许多这样的照片还原了本来面目。

