

## 视觉革命论

□专栏：彭德 Peng De

## On visual revolution



一位老友曾调侃我是80年代的革命派，90年代的不革命派，21世纪的反革命派。他说这话是因为我的一本论文集名叫《视觉革命》，有些观点很激进；而我后来的文章，对某些观点有所调整，同时常常批评原地踏步的前卫艺术。在我的判断中，所谓视觉革命，就是视觉艺术不断地自我更新和自我超越，艺术感受不断展开和丰富。视觉革命是一个永无休止的过程，谈不上世俗层面的成功，更不可能停滞不前。

据说李泽厚发表过一篇文章，标题叫做“告别革命”，影响很大。如果李泽厚主张告别暴力革命或极左革命，我表示赞同；如果笼统地主张告别革命，我表示反对。因为革命不是暴力的同伙，不是极左思潮的专利。革命这个词，西语和中文是不对等的。中文中的革命的含义比较复杂，它的本义是“改变命运”。“革命”这个词最早见于《周易》，革指改变，命指上天的旨意。革命的来到，《周易》认为必须“顺乎天而应乎人”，意思是顺从天意，响应人民的愿望。它是指一种不可回避的社会变化，这个变化就叫革命。每一次改朝换代，都叫革命。二十五史上“革命”这个词，随处可见。革命的手段，通常有两种形式，一是杀头和摧毁；一是和平转变或者和平地转让统治权。帝王如果把治理国的主导权和和平地转让给年轻人或有能力的人，叫做“禅让”。禅是封禅的禅，意思是大地，大地是国土、国家的代名词，也就是帝王把国家的统治权拱手让给别人去治理。比如王莽革命、司马家族革命、武则天革命、赵匡胤革命，都没有大开杀戒，而是让政权和平地转让。总之，古代革命的理想手段是不用暴力。只要考察一下传统典籍，就不会笼统地提出告别革命。由此引出一个题外的话题，那就是20世纪衰败之际，最大的替罪羊是传统和祖宗。这种帮助当事者推卸责任的方式，转移了批判目标。20世纪的人，既不敢骂当政者——怕坐牢；也不敢骂洋人——怕断了流放的后路。所以，不论左派还是右派，打倒对手共用的伎俩，就是以指桑骂槐的方式，把对手绑在传统和祖宗的名下一道咒骂。这很像面对面吵架，不是直接的否定对方而是骂第三者，这也是新潮美术时期的文化背景。

20世纪的文化走向有两个极端：一是全盘西化，二是闭国锁关。闭国锁关使同外界的关系远不如汉唐。唐朝的将军，有很多都是外国人，因为唐朝实行殖民扩张，需要军事家，当时的老外善于打仗。20世纪的老外擅长金融财

政，另一方面提出闭国锁关。闭国锁关会导致一百八十度的反弹：全盘西化。经济生活的变革正在迅速改变国人的行为方式和思维方式。社会变革之所以总是一边倒，三十年河东，四十年河西，关键在于个人见解的缺失。这种缺失不在个人素质上，而在习惯上。中国的社会舆论，常常变得很快，就是因为潜在的素质被压抑了。一旦释放，相反的力量会发挥到极致。新潮美术，正是这种时代风尚转换中的产物。这个时代的视觉革命，留下的是正负两项遗产。

新潮时期的视觉革命，分全盘西化与中西结合两种形式。这种区别也表现在文化上和思想上。全盘西化是批判的、超越艺术的思路，推倒重来，带有暴力的成份。由于没有现成的现代思想作参照，不得不借助西方现代思想改造。它之所以成为激进社会思潮的原因，在于当时的视觉革命没有达到顺乎天而应乎人的境地，反对视觉革命的人还占据着主导地位。全盘西化不仅仅是艺术主张，更是变革的主张。这种主张同现实有很大的距离。所以艺术界的革命，首先在于争取艺术自由的权利。这涉及到利益分配的重新组织，这不是艺术本身能解决的问题。正是由于改革是在此之后，通过与西方现代文明进行比较的结果，缺乏自身结构改变的内在逻辑，因而，知识界、文化界、艺术界最见效的主张，必然是激进的、批判的、推倒重来的全盘西化的思路。

另一种追求是中体西用。中体西用是实践的、艺术的、侧重于建构的思路。这种思路到80年代的后期才开始出现，并且成了当今中国的官方艺术，大众艺术和流行艺术的主流。也是当代前卫艺术家和批评家正在分析与权衡的对象。

Accepting western idea completely and combining western and Chinese ideas are the two forms in the visual revolution in 1985. This distinction also reflects on culture and thought. Accepting western idea completely is critical, transcending art, and destruction of good and bad alike. China, for she hasn't ready-made modern thoughts, has to change herself by dint of modern western thoughts. It became a radical social thought because the visual revolution had not reach a perfect stage and the majority opposed to visual revolution.

得魂不守舍。我又让陈老莲式的文人闯进了伦勃朗的铜版画《亚当与夏娃》当中，把正在讨论是否应该吃智慧果的一男一女给吓了一跳，因为他们从来也没有想到过，一个用线条构成的离奇的“外人”，居然会闯进到处都有阳光因而也有阴影的极乐园。当然，类似的嫁接我还在进行当中，而且会越来越甚，直到人们用一目了然的眼光“哦”了一声以后，我才会有所了然。

张卫在乱搞。从某种意义上说，我也在乱搞。只是，我乱搞的目的是还原，是想让图像本来的意义在荒唐的对比中显现自身。张卫则是颠覆。他对搅乱图像世界的固有秩序充满了强烈的兴趣。

All kinds of experience has enhanced my comprehension of images, at the same time, it has increased my worry about them. I start to think of the value and significance of images. While providing with more intuitive way of reading, images have also brought with us visual violence. I didn't cheer up for this. My opinion of the Era of Images is different from that of Tong Yitian's. I'm critical about it.

I declare, now, the birth of a new word: Cuantu Era.

Of course no patent is granted to the expression, it can be used by all. The expression has little special meaning with it, but some pleasure and humor.

It's hard to say who can be the avant-gardes in the Era of Images or who can really understand the significance of it. Facing so huge an image store, nobody can be confident enough to mess it.

“唐装钉军扣”、“西装配运动鞋”成为不争的事实；再其次，他要传达出一个基本含义：图像的意义正在于图像装得有意义。

我完全相信，当张卫在进行这种“图像乱搞”的篡图工作时，他的快感是空前的。我可以设想，刚开始时，当张卫把梦露放在了齐白石的莲花池中时，他会有惊人的发现。他甚至不敢相信眼前的荒谬，因为原来的图像意义给完全换掉了，而且是双向换掉。齐白石的笔墨情趣成了笑话，这个被誉为“中国最后四个文人画家”之一的国画大师，现在居然给时尚高手迷人妖精玛丽莲·梦露给戏弄了。其实梦露也给戏弄掉了，她一屁股坐在大师的莲花中，其媚态就会变得奇怪。张卫就是这样，开始了他的图像乱搞运动，也就是篡图运动。本来席勒就是一个沉迷在幻想中的颓废主义者，可当他那多少带有伤感的女性“闯”进了中国传统的森林中时，伤感就登时变得多余，颓废也成了难以启齿的笑话。同样，西方的图像也改变了中国传统绘画的意义。同样，八大山人的名作，在明星的“积极参与”下，也失去了“杰出”的光芒。

这是张卫的方式。我呢，则和我的这位同学有着异曲同工之妙。在我长期着迷于东西方观看差异与视觉对立的过程中，我发现人们往来只能用文字来表达这种差异和对立，而从来没有在图像上寻找解释的途径。其实谁都能一眼看出西方油画和中国水墨画的差别，但人们就是不断地用各种美学名词来解释这些差别，然后冠冕堂皇地套上“意象美”VS“物质美”、“写实”VS“写意”、“焦点透视”VS“散点透视”等等名词。我总在想，难道我们不能完全用视觉的、而非概念的方式来一语道破这当中的秘密？于是，我就开始尝试进行一种“视觉拼合工作”，以便于让人们对双方的差异一目了然。

我的途径刚好和张卫相反。他是从乱搞开始，着重于对图像意义的颠覆，我是从构成视觉个别因素开始，着重于对图像意义的重建。在西方，我把两个人作为解构对象，一个是十五世纪的丢勒，一个是十七世纪的伦勃朗。同时我也把中国一些传统的绘画，比如、顾恺之、陈老莲等人的画，包括南朝时佚名画家所画的《道士图卷》拿来嫁接。比如，我把丢勒的四幅关于透视的木刻置换成顾恺之的《女史箴图》图。也就是说，我让丢勒图中的人物去画顾恺之的画。结果很自然，丢勒马上就茫然不知所措，因为他从来没有处理过这一类型的视觉问题。我让阴影爬上了《道士图卷》中的道士的双手，本来已经静修得很有境界的道士，给吓

下手，更无法下手。现在，有那么两个人，年龄居然不小，却有幸获得第一批“篡图学家”的称号，一个是艺术工作者张卫，一个是笔者，视觉研究者。

张卫在好几年前就开始了这项奇特的篡图工作。开始时人们并不在意他的“拼图游戏”，业内人士以为张卫的“拼图”不过是通过电脑而实现的“乱搞”而已。比如，他让玛丽莲·梦露在齐白石所画的莲花池中戏水（《齐白石VS梦露》），让席勒的性感裸女躺在了中国的森林中，（《鸳鸯秘图VS席勒》），或者让克林姆特的肥妹和“西门庆”在“金屋”（《鸳鸯秘图VS克林姆特》），等等。

由于篡图篡得厉害，篡得滑稽，也篡得过分大胆，真真正正的乱搞，以至于艺术界中人，包括艺术界之外的不少人，开始知道张卫其人其事其篡其图了。

张卫是我在广州美院读书时的老同学，也是著名的出版人和电影发烧友（可能很快就成为职业电影人了）。说起来，张卫有一点和我颇为相似，那就是长期生活在文字和图像之间。现在看来他还生活在电影之间，生活在静止图像和活动影像之间。他不停地写作，创作视觉作品，同时还弄电影。当年我就听他聊过如何“画”小说，也就是说如何来创作一部视觉的小说。比如他就声称，要用很多图，还要用很多不同的色彩去写字。很多年过去了，他的视觉小说始终没见出来，反倒他那些篡图式的视觉作品出来了，让人印象深刻。

我一看张卫的篡图，就登时明白了他背后的颠覆意义。

从视觉理论上说，把互有歧意的图像强行放在一起，马上会导致两个后果，一，原有的图像意义被曲解；二，碰撞出新的意义。事实上，研究视知觉和图像的学者都知道，图像的多义性和读图的单一性是互为存在的。从视觉来说，图像的多义性取决于图形本身传达意义是以象征为基本手段的，而象征要达成意义，则往往和观看者的教育与学识背景有关。更重要的是，对视知觉的大量实验研究已经证明，观看者总是从多义的图形中读解出其中的一种意义，因为不同意义在视知觉中是互为排斥的。视错学本身就很好地说明了这个普遍现象。这也说明，人们为什么总是自觉选择意义明确的图像，而放弃意义含混的图像。

张卫的颠覆正在这里，首先，他要把意义明确的图像复杂化、暧昧化、胡乱化；其次，他要破坏图像世界的正常秩序和等级，让