

库艺术

KUART

库艺术 · 艺术库 — 中国当代艺术的文献档案

数码设计

年度艺术人物

ARTISTS OF 2017

2017 · 新经典

2017 · NEW CLASSICS

CN11-5292/TP [国内统一刊号]
ISSN 1672-9129 [国际标准刊号]
2018.03 Issue 57
定价/RMB 32.00



尚扬

新经典

一个知识分子的
独白

THE MONOLOGUE
OF ONE
INTELLECTUAL

尚扬，四川人，生于湖北（1942—）。1965年毕业于湖北艺术学院，1981年油画硕士研究生毕业。曾任湖北美术学院教授、副院长，中国美术家协会理事、华南师范大学美术研究所所长。现为首都师范大学美术学院教授、中国油画学会副主席。

致敬·新经典

如果要推举中国当代艺术在世界语境中最具成熟度和分量感的艺术家，尚扬必然是其中之一。

尚扬为自己构建了一个极为丰富驳杂的绘画空间——正如当下的中国一样：传统、信息、媒介、自然、污染、破碎等等，他的绘画就像一个容器力图将艺术家在平日所感知的一切纳入其中。像拼贴、破坏、未完成、物质性等尚扬极具特色的绘画语言，其实正是艺术家面对现实的一种真实反应，它们是一种事实，尚扬也并未将之美化，而是以一种历史和文化的目光将之呈现。

在普遍认为「艺以载道」已经成为过去，绘画面对世界已经无力的背景下，尚扬让我们看到绘画在这个时代依然可以具有穿透现实、历史与文化的力量。在尚扬的身上，奇妙的融合了传统素养、家国情怀、当代观念、语言实验、后现代哲学等等看似矛盾的因素，但这正是他们那一代中国人所走过的真实精神历程，只是尚扬选择真实地面对它，因此他走的最远。

当我们面对尚扬的绘画，赞叹其所蕴藏的宏大精神力度与斑驳的物质质感时，请不要忘了，这种悲剧性的力量正是来自于我们身处的现实。艺术语言的背后是一个知识分子深切的痛感。

文 / 佚名

《剩水图》： 尚扬的“紧急性”自然

“我从上世纪九十年代初期开始，在作品中表达对人类与环境问题的关注。随着时间的推移，在愈渐深刻的生存体验中，我已无法抛开对这一问题的思考。我一直努力赋予这种思考以独特的表达，因为这是我作为一个视觉艺术家存在的理由。我所追求的这种表达仅仅包含三个简单的要素：当代的，中国的和我个人的。”

——尚扬

尚扬：我关注的是“母本已坏”的自然

2002年，尚扬在完成《山水画入门》系列作品后写了这么一句话：

“学习描绘山水画的母本已经变得面目全非，何以入门？”——这是尚扬自上世纪90年代以来对人类与环境关系问题的再次批判性表达。如果“何以入门”代表的是知识分子尚扬的文化批判立场，那么，“以何入门”就是艺术家尚扬的文化重建实践——即在当下“母本已坏”的时代，我们如何重新面对自然？知识分子身份指向对当代危机的发问、锐化与批判，艺术家身份指向对当代文化命题的重建、实践与赋形。长久以来，正是这两种身份的交织与相互滋养，推动了对这一紧迫性问题的独特思考——尚扬工作的意义与特殊性正聚焦于此。

“母本已坏”的自然 是工业社会的产物，正是“资本-权力”的介入使自然不断被“异化”与“格式化”，并在后工业社会进一步腐坏——再也没有林木参差、云气孕育的原初性自然，而只有岩石崩裂、丘壑虚脱的溃散性自然。文化被剥蚀，精神被耗散，现实被消费，自然被塌陷，一切都始于上世纪90年代的中国城市化进程之中。尚扬对“母本已坏”自然的关注正是始于自然的“系统性”崩溃，以及由此产生的人与环境的根本性断裂。这些断裂后来不断被问题化、具体化、形式化，这就是我们已经熟知的《大风景》、《董其昌计划》、与新近的《剩山图》与《剩水图》。



尚扬 折叠的风景——关于空气的审美 248cm×283.9cm×11cm pm 粉尘及印有风景照片的画布





尚扬 坏山水 193cm×666cm 布面综合材料 2017





尚扬 折叠的风景——三个透镜 218cm×263cm×7cm 布面综合材料 2016

《大风景》：一切固化为石

文艺学学者余虹从时间与主题角度对尚扬“风景”一词的含义有过清晰的分析（前现代风景、后现代社会风景、后现代自然风景），然而，风景中的“大”对于尚扬意味着什么？却是一个更为关键、也更需仔细辨析的问题。为什么“大”的问题在上世纪90年代被提出？“大”如何能成为中国上世纪90年代的关键性问题？尚扬的艺术实践又是如何对“大”的问题作出独特破解的？回答这些问题，也就是在追问什么是尚扬所说的“当代的，在地性的和我个人的”。

如果“风景”一词已经明确指涉为“中国乡村的现实环境”（高速公路的蔓延、乡村被快速工厂化、土地快速被权力-资本重新分配）；那么“大”一词则指涉“当代性”特征。具体的说，“大”意味着三重含义：首先是“小”，其次是“多”，最后，作为对“小”与“多”的再次综合，“大”对尚扬意味着“一切固化为石”。

对尚扬来说，这个时期的自然并非“变大”，而恰恰在“变小”。上世纪90年代末，尚扬在与余虹对谈时说道，“1957年以前，武汉的长江、龟山和蛇山一带的山水还十分壮观并令人敬畏，人站在那里会感到自己的渺小和与自然的博大。自1957年开始，那里的山水以及人与它们的关系发生了巨大变化，那年一桥飞架南北，长江顿时变小了，1980年龟山上耸立起巨大的电视塔，龟山顿时变小了，蛇山上建起了巨大的黄鹤楼（该楼原被古人建在山脚下，古人懂得不能妄占山水），蛇山顿时变小了。随着这些巨大建筑的出现，人与山水之间的比例关系发生了根本改变，人变大了，山水变小了”。另一方面，与自然风景变“小”相伴的是，是消费社会风景的变“大”——“大”正在从一种“完整”，转向一种“破碎”，并进一步转向“拥挤”。尚扬认为后现代社会的根本景观特征就是“莫名其妙的混乱和碎片化，各种毫不相关的事物与碎片会同时出现在同一空间”。

然而，作为艺术再现却不能把后现代世界状况之混乱无序简单搬上画面。尚扬对此的破解方案就是“将一切固化为石”。并非要呈现混乱的现实本身（自然之变“小”与物象之变“多”），而是要呈现现实的混乱原因，即是什么原因使“小”与“多”出现的？这种原因就是来自“权力-资本”对现实自然的“结构性分割”，正是在这种分隔中，一切被固化下，一切被拥挤在一起，这就是我们在《大风景》中看到的“百纳布山体拼装结构”与“地层内部的剖面结构”。余虹将其总结为一种“谁都见过，但谁也没见过”的视觉特征：“在这样一种结构中，尚扬将世界历史的时间性风景放了进去，那些各自显赫一时的恐龙、香烟、汽车、高楼、人影等最终都沉积在不同的岩层，成为尚扬视觉平面的共时性物

象”。尚扬的最终方案就是一块被“权力-资本”固化的岩石。在中国当代艺术谱系中，尚扬是最早对这个问题提出根本关注的那位艺术家。

《董其昌计划》：“时空压缩”的自然

尚扬自上世纪90年代末开始关心对“母本已坏”的现实自然进行“文化重建”的问题。《董其昌计划》中被超级压薄的自然呈现出的“平面性”、“拼贴性”与“并置性”是一个必然的选择。它的创作时期与中国大规模进入全球化市场经济及数字化同步，也绝非偶然。在这个阶段，尚扬几乎放弃了传统绘画材料，而是开始使用城市化时期最常用的工业材料（沥青、油漆等）与最为常见的数码图像。正是在这个时期，“自然”一方面被快速城市化，另一方面被快速影像化，前者关乎“速度”，后者关乎“同时性”。具体的说，这一时期尚扬探讨的问题就是，在新的“时空压缩”条件下，“母本已坏”的自然呈现出那些断裂性特征？并如何将这些特征视觉化？

尚扬使用两种不同的姿态在面对这个问题：极端“现实”的与极端“精神”的。前者以评论家的身份，面对的是现代性计划理性配置带来的极端碎片化与撕裂性，放大并呈现计划的破坏性潜能，并将之推向极限化的阶段，批判性的呈现现实危机——这些工作体现在《董其昌计划》的一系列大画中；后者以画家的身份，将精神拉回到自然未被分化的原始洪荒状态，即产生在神话阶段的想象式地理学，这些工作体现在伴随着《董其昌计划》同时产生的一系列小画中，即《册页》、《日志》和《手迹》。长久以来，尚扬使用两个身体工作，一个身体在呈现当下中国的撕裂，并将撕裂投射到大尺度的劳作之中；另一个身体在寻找弥合，并将弥合呈现到精神性的书写之中。这两个身体相互碰撞与修复。长期以来，尚扬就在这两种身体中切换：大画无论怎样的爆裂与碎片，最后总是用精神性书写将其内在抚平，小画无论怎样的苍茫与浑然一体，上面总有一道伤疤。

《剩水图》：“紧急性”的自然

如果《大风景》是一种“一切都固化为石”的自然（主要出现在表面），《董其昌计划》是一种“时空压缩”的自然（文化的深度被去除并全部摊平），那么尚扬于2015年开始创作的《剩水图》系列，就是一种“紧急性”的自然。尚扬将长期以来其作品所具有的批判锋芒指向了一个公共性问题——“三峡工程”（时间使曾经的三峡问题累积到危机性的程度）。对尚扬而言，当代的问题就是当下的（时态判断）、重要的（价值判断）且紧急的（危



尚扬 剩山图—6 205cm×713cm 布面综合材料 2014

机判断)问题。当虚拟自然在网络软件上越来越粘稠且美丽的时刻,真实自然在技术治理中却越来越稀释而衰败;当政治经济形态中的三峡越来越有力的时候,社会生态中的三峡却越来越衰弱,如何让资本—政治景观中的三峡,重回面对未来的当下,且揭示蕴含其中的紧迫性,就是尚扬所理解的“紧急”——那种不可逆性的“母体已坏”的自然。

那么,自然“何时”成为了一个重要且“紧急性”的问题?对农业文明而言,自然的问题历来重要,但却很少被认为紧急——能够可逆的、往复更新的自然不会被认为紧急,只有生态环境出现了永久的“不可逆性”,自然的问题才会被认为“紧急”,这正是后工业时代与全球化时代的当下境况:始于工业文明的对自然的大规模消耗速度已经远远超过了自然本身的修复能力,被耗散的自然终于成为了奄奄一息的“紧急性的自然”。对尚扬而言,这种“母本已坏”的自然已经不再与“文化”与“人”有关,而仅与“权力”及“资本”有关。权力固化自然,资本解体自然;

自然因被固化而失去生机,自然因被解体而四处坍塌;权力使自然被国有化,资本使自然解体而被城市化;正是这两种力量的不同比例的组合,塑造着自然的当代现实。

从2002年开始,尚扬在完成了《董其昌计划》系列十年的文化重建实验之后,再次回到对现实问题的关注。《剩水图》中的“剩”就是尚扬理解的此刻的当代性,而这个问题的提出,与当下全球社会对可持续性发展问题的关注再一次基本同步。这也许就是为什么尚扬把这个问题视为一个“紧迫性”的原因:艺术家如何在“政治的”预言环境危机的同时,“情境的”建构“母本已坏”的自然的当代图像?

情境：“三峡”作为一个投射

尚扬的《剩水图》是对“三峡”的一个“情境”建构,也是一个行动。而“三峡”,既是一个意识形态的计划,也是一个资本的计划。



从现场看，尚扬的《剩水图》是由三种媒介构成：图像、声音与实物。图像投射着计划，声音激活着回忆，而实物建构着现实。《剩水图》共享着《大风景》开始的“环境-生态”问题（《大风景》可以理解为一个政治、资本在乡土中国造就的过剩风景），也共享着《董其昌计划》的时代语境与语言实验（在全球化与城市化进程中的文化自主性重建），它是对两者的再次综合：即艺术语言的美学能量如何与政治能量相互投射的问题，此刻，它们同时聚焦在“三峡”。一方面，“三峡”成为了一个被政治性建构的自然，一方面，“三峡”也成为了生态性被断裂的自然，这两个自然彼此否定着对方，却无法找到一处重叠。

“计划”是去除“情境”的，“情境”是抵制“计划”的。“计划”去除的是世代生活在这里的200多万人的生活痕迹，以及残留在三峡移民所用过的扁担上的电话号码，尚扬在他的作品前曾拨打过这个号码，并录下了这个声音：“您拨打的手机是空号，空号，空号……”直至这些声音完全消散在水中，没有一丝回响；“情

境”建构的是无意间突然听到此时废锈水泵中依然传来三峡水声的瞬间，苦涩、刺痛与惊醒。三峡的机器此刻正在轰鸣；“计划”试图抹去的是三峡移民的集体记忆与吃散伙饭的声音，“情境”建构的是这些记忆的重新“激活”与“在场”，此时，这些声音此时正从图像深处传来：川江船夫的高亢号子、孩子们正齐声朗诵着“朝辞白帝彩云间，千里江陵一日还……”。

在一个意识形态主导的社会中，一切流动的物质都固化为石；在一个资本主导的社会中，一切坚固的物质都烟消云散。长久以来，尚扬所关注的自然问题就在这两极之间震荡：大风景系列重点关注了前者，权力将利益分割镌刻在自然的沟壑之中；而董其昌计划则重点关注了后者，不同时空的自然共同失去了原来的语境，强制性的被压缩为一个“超扁平”的“临时性平面”；《剩水图》则同时呈现了这两个计划本身，也建构了一个激活当下反思的“情境”：它既预言了这两个计划所将带来的后果——自然被政治力量固化，生活被资本力量摧毁；水汽固化为管道，移民的扁担物

化为文物，生态被浇筑成机器，而机器又将生命潜能抹去。也呼唤着我们重新将“三峡”这个问题提起，不再遗忘，不将它在日常消费奇观中被淹没，面对社会—生态系统被强制关机与重新格式化的现实——《剩水图》是对一个即将到来的“生态—政治”危机的寓言、警示与行动。如果“计划”建构的是空间，那么，“情境”建构的就是时刻：在这个时刻，现实与回忆重叠，模糊与清晰同现，集体与个人互逆，我们感受，被惊醒，直至一种行动。

解读尚扬作品的命名是一项重要的工作，因为正是在命名中蕴藏了尚扬不同阶段对“母本已坏”的自然的当代立场与个人态度：

“大”成为自然在全球化阶段的主导特征，“自然”成为“权力—

资本”的“计划”，“剩”即这个“计划”的结果。“权力—资本”与电子技术不断生产出拟像的风景，而尚扬的工作就是将它一一剖开。从这个意义上说，尚扬目标不是重新转译传统自然本身（实体的），也不是重新解构传统的文化自然（山水画），而是正视今天的“母本已坏”后的自然，真实的揭示塑造当代真实自然的现代性力量本身，或者说，不是记录自然坍塌的结果，而且揭示自然被坍塌的原因。尚扬与许多当代知识分子共享着问题，但并不共享答案。他的工作，就是用艺术的方式，直觉性的，预言式的，批判的，揭示出对这个问题的根本思考。



