

山水之坏和真理之坏

文/汪民安

尚扬，1942 年出生于湖北，湖北艺术学院美术系油画专业（本科、硕士研究生）。先后担任湖北人民出版社美术编辑，湖北美术学院教授、副院长，华南师范大学美术研究所所长、教授，首都师范大学美术学院教授。中国美术家协会理事、油画艺委会副主任，中国油画学会副主席，中国国家画院院委，中国国家画院研究员。

在上世纪 80 年代的《黄河船夫》中，尚扬就流露出他对人和大地关系的兴趣，在这幅画中，船夫、黄河、大地融入一片共同的黄色之中，他们是一体的。哪怕每个船夫都苦苦挣扎，但他们彼此之间还是有一种和谐的整体性。在这里，人和人相互依存，而人和自然既相互依存，也相互砥砺——作为技术中介的工业和机器在此尚未出现。但是，从上世纪 90 年代的《大风景》开始，尚扬就剔除了画面上的人物，“大风景”意味着全新的风景，一个新的没有人的风景，一个碎片化的风景和自然。对尚扬来说，自然和风景像被刀切割过一样。而且，碎片化的大风景既是自然风景，也是社会风景，或者说，自然风景和社会风景是一体化的，它们同时在这个时候解体。上世纪 90 年代确实是个分化和解体的时代，自然的解体，乡村的解体，伦理的解体，各种各样先前共同体的解体。这些解体一方面来自工业机器大规模的运转（世界工厂的启动，对自然和大地不顾一切的开垦和折磨），另一方面来自市场的无情淘洗（人们的衡量纽带唯有金钱），工业主义和市场机制携手启动。尚扬碎片化的景观（自然风景和社会风景）是对此的一个敏锐寓言。这个“风景”一开始就取消了秩序、深度和中心性，它们平面，支离破碎，块状地拼贴，碎片般地堆砌，这是尚扬所预示和发现的上世纪 90 年代的景观社会，即双重的破裂景观：社会的破裂和自然的破裂。

这种破裂越来越显著，以至于尚扬随后就出现了反思和怀旧的情绪：他不仅注意到此刻的自然的破损，还不无留恋地勾勒了这个破损之前的完整的自然，还试图让这个破损之前的自然风景再现，它让破碎的风景和完整的风景并置，让它们剧烈地对照，让它们在历史中对照，也就是说，存在着一种关于自然的历史，关于自然被不断地损坏的历史——《董其昌计划》就是以三联画的方然式将遭到残暴开掘而不断地破碎的历史进程表达出来。



《坏山水 NO.3》布面综合材料 168 x 777cm 尚扬作

如今，董其昌式的山水杳无踪迹，这令尚扬的作品越来越出现一种触目惊心的粗犷。在先前的作品中，对完整的山水还有依恋之感，甚至还会将自然山水作为要素以各种方式引入作品中，人们在那里看到了一个完整山水的苦苦折磨，它们被各种外物所刺伤，它们在痛苦地呻吟，它们的呻吟似乎在召唤挽救。但是现在，山水的总体性彻底消失，偶尔在画面上出现了山水，也是一种彻底的败坏，这是无可挽回的颓败图景。因此，尚扬干脆就将他的新作品命名为“坏山水”。尚扬似乎要将画面不顾一切地毁掉，他的画面仿佛就是山水，他奋力地制作出山水，但也奋力地毁灭这山水。他拿着大刷子在山水上疾戳，他在山水周围愤怒地书写指控；他甚至在整张大画面上直截了当地宣告了山水和自然的 decay（腐烂）；这像是在判决，在宣示，在抗议。如果说，尚扬先前的绘画既有冷静的反思（黄河船夫），有理性的质疑（大风景），有

历史的感伤（董其昌计划），有具体的哀悼（吴门楚语），如果说，所有这些都对自然的复建尚存希望的

话，那么现在，尚扬似乎已经不抱任何期待，他不仅在毁坏画布上的山水，还在毁坏画布本身，他干脆自己动手，自己来摧毁。我们看到了他的愤怒，我们看到他作品中的撕裂，破败和衰竭的图式，画布无力承载山水，画布本身已经凋零，画框已经摇摇欲坠，因为目光之中已无风景，唯有剩余的撕裂残片。失去的似乎已经不可能再回来了，除了抗议之外还有何办法？

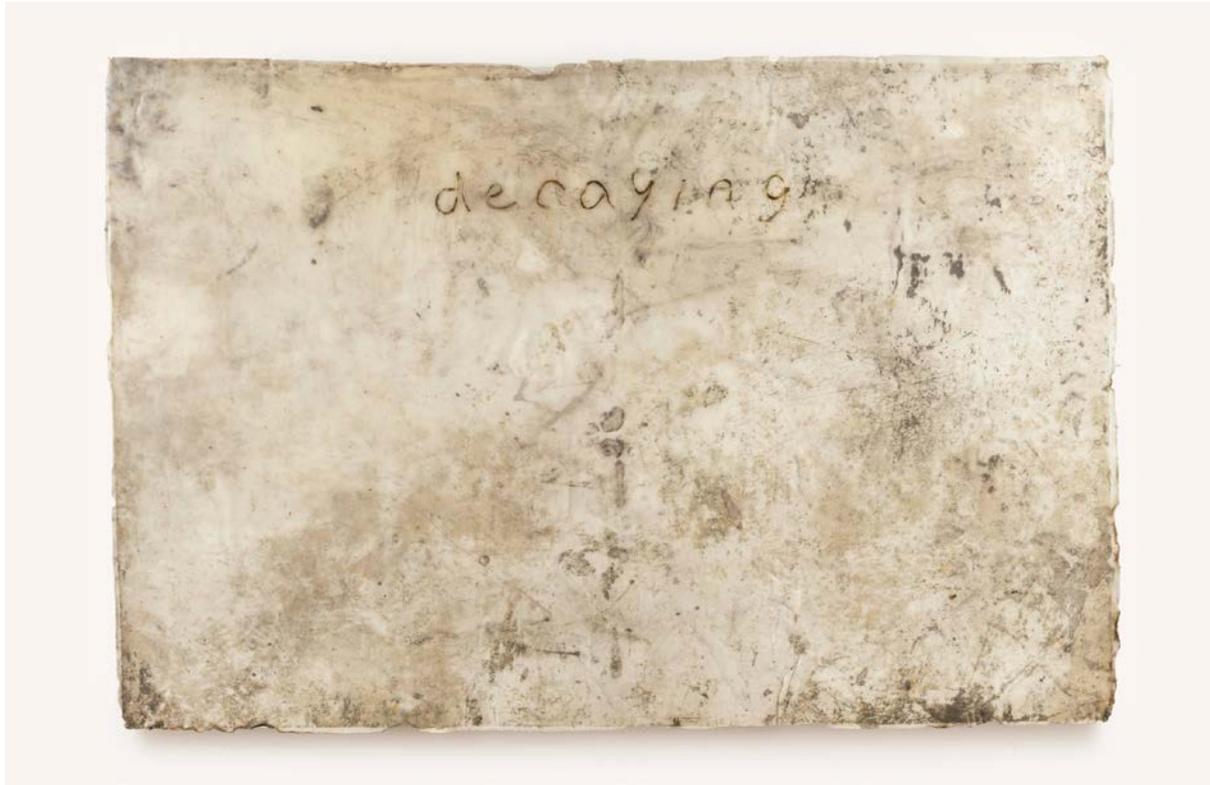


但今天的问题远远不是山水的破败，既不是艺术传统中的山水，也不是作为自然风景的山水。人类不仅仅改变了山水，山水的破碎已经显而易见，更大的问题在于，人类改变了地球本身。这种改变如此之显著，以至于现在被称为“人类纪”。地球已经进入到一个新的阶段：即人类凭自身之力足以改变地球的时代。人类已经不再是地球的安宁的栖居者和虔敬的守护者，而是地球自大狂妄的占领者和操纵者，人发明了工具——技术，且借助这种技术来宰制自然，人也因此越来越和地球处于某种对抗关系和张力关系，以至于地球是作为人类的对象，作为人类的视觉图像而展示给人的。对于人来说，地球是一张有距离的巨大图像。但是，它是一张被蹂躏的图像（尚扬的画面正是这蹂躏的图像）。海德格尔在上世纪五六十年代指出这一点的时候，正是人类所谓技术大加速的启动时刻，技术发展得越快，对地球的征用和挖掘就越强烈，人类对地球的影响就越巨大，“人类纪”的形成也就越稳靠。地球也因此陷入巨大的改变之中：气候变暖，物种灭绝，海平面上升，空气、土壤和水都被污染，这些人们都耳熟能详。如果说，人将自身不断地改变和打造以至于人在自我摆脱从而向某种“后人类”转化的话，那么，人是不是也促使地球向某种“后地球”转化？

《白内障 NO.6》 布面综合材料 171x88x9.5cm 尚扬作

地球到底是怎样受到人类的影响和改造的？或者说，到底是怎样具体的手段来改造地球？在《白内障》系列中，尚扬直接将化学物质（各种化学产品）作为现成材料，将它们贴在画布或木板上，或者直接将它们制作成画布和画面，也就是说，它们是以现成物的方式而被制作成一种“画面”、一件作品，就像他以前用钢筋、沥青等材料制作画面一样，这次他甚至直接用大量的液态的化工产品（乙烯等）来制作。为什么选择这样的材料？毫无疑问，这些化工制品是摧毁地球至关重要的技术成品。也就是说，尚扬一方面将地球被毁坏的现实和结果展示出来，另一方面将毁坏地球的媒介展示出来，他的作品是对手段和结果的同时呈现：化工制品既是毁灭地球的手段，也是对地球表面的最后覆盖；与之相呼应的是，化工制品既是

作品的媒材，也是作品的最后效果，它就是作品本身。他暴露这些化工制品，让这些制品显赫地在场，让这些制品来自我诉说，让这些制品既暴露自己的肆虐，也暴露自己的脸面，暴露自己肆虐之后的脸面。



《白内障-Decaying》 综合材料 173x265cm 尚扬作



《白内障-未知物》 树脂 57x57x49cm 尚扬作

为此，尚扬一方面将它们直接展示到画布上《白内障》，另一方面，他将这些乙烯制品处理成类似画布但有厚度的平面《白内障切片》，在它干燥之后使之保持一个固定的形状并能悬挂。不仅如此，尚扬在这些厚重的乙烯制品中包裹了各种各样的零碎杂物，人们并不清晰这些杂质为何？它们隐隐约约，斑斑点点，凹凸不平，构筑了这个化工“画面”景观：这个景观有时候看起来像剩余垃圾物那样，肮脏不堪；但有时候看起来却又有一种特殊的凌乱之美：它们色彩朦胧，有物质零星点缀，像一张随机而成的抽象画一样，似乎是一种特殊的风景，这些作品的效果，既和谐也混乱；既优美也肮脏，这不是今天的人造地表景观的如实隐喻吗？我们有各种各样可见的“风景”，但这可见的风景在其中包裹着某种隐秘的坏核。这些可见的风景有时候有一种人工的精致，但是，它难道不也是灾异的预言？那些奇怪的构图、奇诡的凹凸、奇异的点缀，不是一种灾异图式？灾异往往和优美携手同行，在优美之中包含着灾异。同样，这些奇怪的不平展的构图是抽象画，但不也是对地球的地理测绘吗？不是地球的一个俯视性截面吗？同样，这个截面这个切片有厚度，它们包裹着某些杂质，它们有浅表的深度，这难道不像是地球表面上的薄薄一层吗？而人类对地球的征用和折磨不正是在这虽然浅表但依然有厚度的层面进行的吗？在尚扬的《白内障切片》这里，我们看到了抽象风景和地理测绘的融合，优美和灾异的融合，深度和平面的融合，以及最根本的，有限性和无限性的融合。这些作品，这些切片，它们是如此的有限，但是，它们难道不也是无限地球的预示吗？不是对无限地球的灾异性预示吗？

而所有这一切“坏山水，坏地球”的根源是什么？尚扬同样画出了它的背景：坏山水源自坏的人文知识、坏的观念、坏书，他画出了《坏书》系列：《坏逻辑》《坏文学》《坏历史》《坏政治》，这些坏书别别扭扭、毫无主见、随波逐流、东倒西歪地躺在画布上。它们如此地随意，如此地颠倒黑白（尚扬将历史书画成虚空，将文学书画成杂烩，将逻辑书画得矛盾丛生）。我们不清楚，到底是因为它们对真理的远离导致了山水之坏，还是山水之坏也传染到它们身上导致了真理的败坏？坏山水难道不是知识之坏的结果吗？但无论如何，一个坏的局面涌现于此，哪怕它有时以优雅的面孔出现。

（作者：汪民安，首都师范大学教授。主要研究方向为批评理论、文化研究、现代艺术和文学。专著有《福柯的界线》《尼采与身体》等十部。）