

ARTYOO 专题 | 汪建伟：艺术家应该不停地往后退

原创 2017-06-05 孙天艺 ARTYOO



ARTYOO 5月专题

作为能抵达观念的“材料”

通常谈到“材料”，我们会把它理解为某种生成物件的物质或原料，但随着这种生产步伐的不断加速，似乎人们根本来不及去思考这些物件的物质性，反而被裹挟在以视觉和功能为所需“材料”的消费主义时代中。然而对于艺术的思考也无一例外，在20世纪初，当杜尚把命名为《泉》的小便池，摆进展厅时，现成物在艺术中作为一种媒介的观念思考也由此浮出水面，或许将它替换成另一件带有“现成物”属性的物件也依然能达成杜尚所抛出的问题，由此所指出的并不是“现成物”替代了原有传统的艺术材料，而是以一种媒介性的思考阻断了对固有经验和知识的“坚信”，并开启如何对未知的接受？此种思考也进一步延续到1965年约瑟夫·孔苏思创作的《一把和三把椅子》，作品由三个部分并置而成：一把真实的椅子、一张椅子的照片和一张印着辞典上对“椅子”一词解释的招贴。三者以物、拟象、语词三种不同的形式显现指向了同一事物：椅子。这种用阅读经验理解视觉的“歧途”，并不是简单地展示椅子的物质本身，也不是为了给椅子标以知识性的注脚，而是将其作为例证引出对知识、物质、图像这三者今天来看不可或缺又不能从属于单一层面的媒介关系展开讨论，也直指作品的“观念”意图。所以物、拟象、语词都可作为抵达观念的“材料”元素——从而构筑出对已有知识的怀疑，对物质本身的重新看待，以及警觉与时代的距离等诸多思考的空间。

时至今日，作为能抵达观念的“材料”更引向当代艺术中问题、思考萌发的“根源”：它既是我们长期赖以生存的地域人文环境；又涉足人寸步不离的消费文化和语言系统；也指向人们在取消了阶级、身份、性别、种族等各种社会属性后可以共享的时间维度；甚至回到艺术家最根本的不断反复的工作进程中，在面对一块木头时，关于木头的“知识”全部撤掉之后，该如何行动的问题——对已知的、正确性的提问；随之也可将其问题延展到人的身体、物质、宇宙等更终极的议题。

对此，ARTYOO通过不同艺术家的案例对专题“作为能抵达观念的‘材料’”的主题展开深入剖析，让“材料”的概念，扩展且细化到每位艺术家的工作中去，从而触及作品自身的语言、结构、文化属性、逻辑、实践过程以及所形成的悬而未决的“物”的共同体状态。（文 | 李宁）



汪建伟



艺术家汪建伟，汪建伟工作室提供

面对一块木头，关于木头的“知识”全部撤掉之后，该如何行动？

艺术家应该不停地往后退

文 | 采访 孙天艺

责编 | 李宁

对汪建伟来说，材料是一种物。这里的物更倾向于海德格尔对于存在的理解，即去功能性和属性、去以理性为统辖的称呼与讨论之后所存有之物。这种存在无法指向具体的表征和差异，从而与我们遗忘的经验和知识相剥离。这就解释了观者在面对其作品时的复杂观感，艺术家不停地从已有知识和经验体系中撤退和剥离，迫使我们对他的作品进行一种媒介之间的交叉阅读。

只有当我们重新梳理近几年艺术家的展览轨迹时，从《黄灯》、《.....或许事件导致了每一个无效的结果》到《时间寺》和《脏物》，我们才能理解艺术家的工作方式和他不断强调的排演概念。创作是一个不断实验的过程，他脱离以二元对立为基础的关系认知，而通过以材料作为物的表征的方式实现一种结果不甚明确的游移，使材料本身组成了一个内部自持且平均的共同体。



汪建伟，《好像...No.1》，2017，综合材料——木材、金属、喷漆，160×210×155cm，长征空间提供



2017年香港巴塞尔艺术博览会，长征空间展位，汪建伟作品，长征空间提供

汪建伟在谈到对材料的理解时，时常会抹平材料或媒介在我们一般理解中的概念，同时也就剔除了它们之间的差异。无论是材料本身，还是从材料中援引出的媒介，它们的意义或许就是其有可能保持的独立性，这启发艺术家以一种去弊的方式重返有关艺术本质的问题。



汪建伟，《脏物 No.3》，2015，综合材料——木、金属、橡胶、喷漆，217×140×67 cm，长征空间提供

ARTYOO：我们注意到你的近期创作，特别是装置作品，它们普遍具备一种单纯的材料性，你是否是在有意识地回归物本身，并且是如何理解它们的？

汪建伟：其实过去艺术家的很大一部分工作，并不是跟我们常说的与物打交道，而是跟围绕着这个物的媒体打交道。就像我们谈一个人、一个事物或自然、社会，所面对的并不是他们本身，而是在处理

和面对有关他们的知识，那艺术家的工作首先是从知识的层面往后撤，回到物本身。比如在我的工作室看到的钢或木头，当围绕着它们的知识消失以后，那艺术家的工作在哪儿？就好比“现成品”这个概念，如果我们退到物的媒体后面去谈它，这个概念就不成立了。因为“现成品”的概念，是存在于一个大家都认可的物处于现成品的状态。尽管它被描述成“脱离了商品的环境被放到美术馆”等等，这都是赋予物的一个意义，所以叫“现成品”。但是现成品到底是不是这个被赋予的意义？是不是我们的原理和知识给它确定了这个位置？我们从来不去想，那我们就始终处于跟现成品的概念打交道的境地。所以说，如果退到物的后面，现成品这个概念就不再成立了，因为没有理由、没有依据来告诉我们这个是现成品。



汪建伟：“时间寺” 汪建伟北京工作室



汪建伟，《脏物 No.5》，2015，综合材料——木、金属、橡胶、喷漆，128×210×70 cm，长征空间提供



汪建伟，《更多 No.22》，2016，布面丙烯、油画，150×200 cm，长征空间提供

就像你们专题中提到约瑟夫·孔苏思的《一把和三把椅子》：一个真实的物、一张照片和辞典上的物，他第一次提出了围绕一个物的媒介。但实际上有意思的是艺术家的工作恰恰是退到这三个物之后——作为一个不被这些知识所包围的物是什么呢？这也意味着存在第四把椅子。其实哈曼针对上一届文献展写过一篇文章叫《第三张桌子》，他传达的意思是“你把这个桌子做好还是毁了，它都不是那个真实的桌子。”他直接指示和指导了我们用知识、教育和椅子所堆砌出来的一个看世界、看自然的方法。同样，安塞姆·弗兰克（Anselm Franke）几年前策划的“万物有灵”展览就是在讨论将思辨从物的媒介撤出之后剩下的是什么，简单来说就是承认了物跟物之间的平等性。反而我们看现在的美术、艺术正在在用一种被已知所包围的理解方式去解决已知的问题，这实际上是一个坏的循环。



汪建伟，《...之间 No.7》，2016，布面丙烯、油画，200×135 cm，长征空间提供

第二点很重要的是反概念、反关联。物与人、物与物，以及你的思想与身体之间是没有关联的，关联是被人追加上去的，这导致我们看见水，就联想到自然。这叫联想动力学，关系美学就是建立在这样的关系动力学上，也使得我们永远在用这套关联来替代这个世界。如果我们不解决这个问题，我们可能就永远不知道物本身是什么。我希望我的工作就是在跟物打交道，而不是按我设定的路线和目标去处理物。任何一个你们看到的那些叫“作品”的东西，正好是我摸着石头过河的最近的那块石头，那下一个石头在哪儿呢？可能就是半年之后到来的东西。



汪建伟，个展“脏物”，2015，展览现场，长征空间提供



汪建伟，《脏物No.9》，2015，综合材料——木、金属、橡胶、喷漆，
59×128×69 cm，长征空间提供

ARTYOO：那关于你对物的理解是如何体现在作品的不同媒介中的？比如绘画它是平面的空间，而装置是多维的空间，并且在你的展览“时间寺”和“脏物”中，这两种媒介会同时出现，是不是也在运用两种空间的优势和局限性来传达同一个问题？

汪建伟：我们对艺术一直有误解：第一，就是艺术是工具，你希望它是你目前观念的呈现，这实际上是艺术工具论最深的一个影响；第二，我的《脏物》个展中的“脏”仍然被误解，那个“脏”不是视觉意义上的，它是当我们在做一件事之前面对对象时，对象在很大程度上被一种知识所掩盖，我认为这种掩盖就是污染的“污”。一种认知层面的“脏”。我们应该不断的冒犯我们的已知，而质疑不能仅仅停留在态度层面，所以我的工作首先要避免这两个问题，不让艺术成为一种有意义、有目的性的工具。

现在我的工作室有点像传统的作坊或物理和化学的实验室。作坊能让我保持简单和可持续性的工作，它掩藏了手工的不可重复。至于化学或物理的实验室，在这里你要回到物的属性本身，就像你刚才看到的铁、木头、塑料等等。如果你每天和它们相遇、相聚，然后移动、转换，这个时候我们所面对的很多东西不再是你自己、你的知识所控制的，也在不断挑战以自我为中心的局限，已经不再是我们赋予它某个意义，而是它本身以自己的密度、运动方式等属性开始发挥作用，产生自己的形式。所以说《时间寺》里的装置就实现了这个过程，物自身在这个时间里生产他自身的形式。



汪建伟，个展“脏物”，2015，展览现场，长征空间提供

对我来讲，装置和绘画作为两种媒体并没有区别。由于没有区别，但同时处理媒体的方式不一样，所以它会给我带来不断的修正。比如我绘画的工作和装置的工作处于一种交替当中，就像排演。它们不是越排越好，是在过程中当你觉得仿佛不用排就已经知道了一个预想到的意义时，你就得停下来。这时我会去另一个工作现场，通过其他材料带给我的一种新的困难产生思考，此时与预想和希望值产生的距离在引导我的工作。其实简单来讲，这种工作就是要往后退。

ARTYOO：所以你的工作是一种介乎哲学与科学之间的方式，需要不断思考物本身，又要在试验中提取结果？

汪建伟：这可能是一种假象，但不是科学，科学是有目的和方法的。我不知道我的工作要朝哪里发展，而且我也不期待我的实践会影响目前或未来的工作。还有就是，我的工作没有逻辑跟因果关系，科学会证明从A到B，我的工作恰恰是在证明A不可能到B。这是一种艺术家的方法，它甚至比科学家和哲学家的方法还要好。包括与拉图尔的对谈也会谈到这一点，其实拉图尔所谓的现代性，看起来是在谈现代，但他骨子里是在关注海德格尔关于物的另一个东西，即他从来拒绝物和我们认为的物的产生有着如此清晰的分类。从此意义上来讲，这也正是拉图尔所说的“我们从未现代过”，所以我们就要重新来。

所以当我们在谈物质的时候，我们并没有拥有它们，比如在讨论宇宙和社会的时候，我们其实并没有真正与宇宙和社会打交道，只是在与一些此时的知识、新闻头条打交道，这时你就会联想到我们对艺术的认识也可能只是对艺术知识的认识，也不是直接在和艺术本身相遇。其实思考艺术本身这部分工作我们一直都没做，从现实主义到现在我们都还没有逃出现实主义的框架，艺术无非是在不同时代扮演了不同的工具而已。

ARTYOO：在你近几期的展览中看到大量的绘画作品，似乎你的绘画与装置相比显得很具象，甚至对我们通常看到的事物以及人有着相对清晰的描绘，但是我们对他们的认知环境又被剔除了，进而很难去判断他们到底是什么。同时画面中还使用了很多平面状的色块或色条，不断打断我们的经验。对此你是如何理解这些绘画的？

汪建伟：对我来说，绘画的任何一个地方都可能是新的开始，都有可能发展出一个新生态。我一直将绘画看作是一个反关联的场所，比如说我画你的画像，先画你的眼镜，眼镜自身成了一个圆，脱离了你的脸和身体，自己建立了一个新的时间。这时是物在引导我，而不是我去画物。另外一点，我已经不在艺术史这个逻辑里边去考虑绘画，所以说具像和抽象这些词对我来讲都是无效的，它们都是一个物。我把我的绘画当成是一个环境，在这个环境中出现的任何东西都是平等的，包括你自己。有意思的是，我重新开始画画的时候就发现绘画可能成为我的一个由物导致实验的最佳场所，因为这个地方是我们去建立各式各样逻辑、意义和工具的重灾区。所以第一，我必须要面对一个把这些有关绘画的知识撤出去之后的环境；第二，我用了一个关于戏剧的方式去面对这个环境；第三，这不是简单地建立新的形式语言系统的革命诉求。绘画对我来讲，就意味着这三个“为什么”，这比我做录像和戏剧更有挑战性。



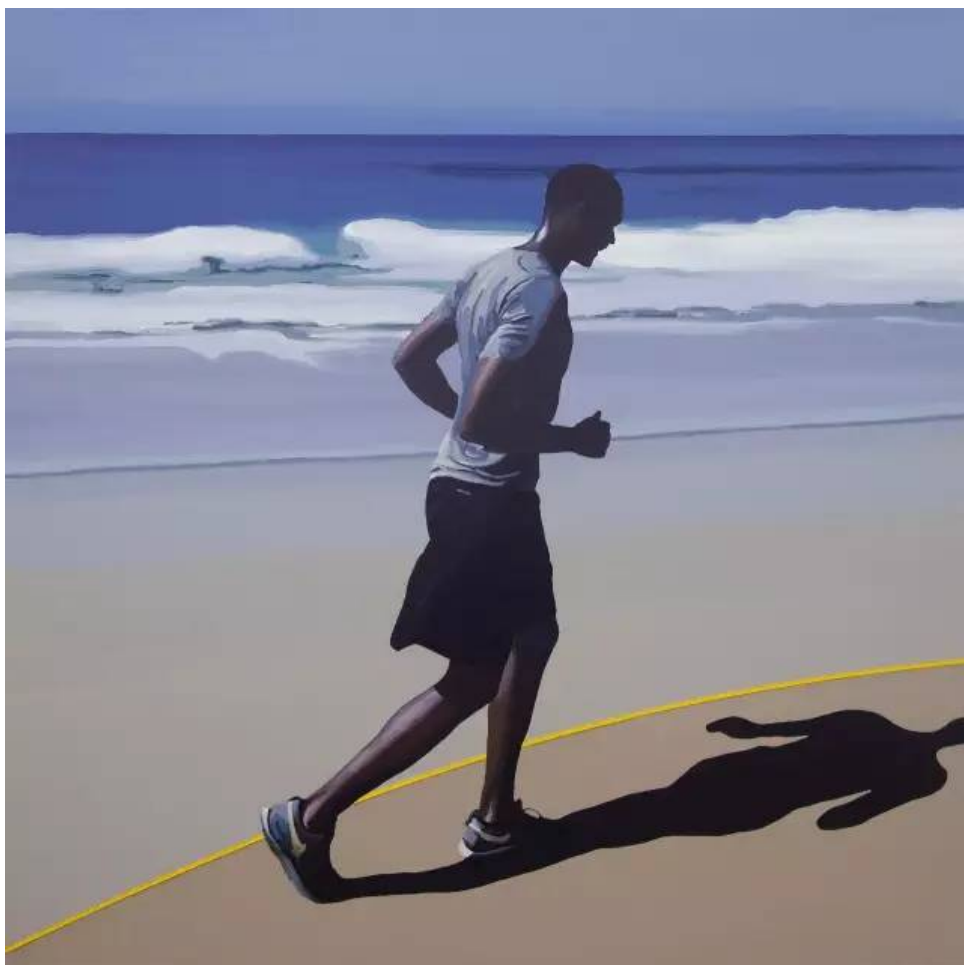
汪建伟，个展“脏物“，2015，展览现场，长征空间提供



汪建伟，《接近远 No.1》，2016，布面丙烯、油画，225×300 cm，长征空间提供



汪建伟，《1 No.4》，2016，布面丙烯、油画，225×300 cm，长征空间提供



汪建伟，《接近远 No.2》，2016，布面丙烯、油画，200×200 cm，长征空间提供



汪建伟，《脏物No.18》，2015，布面丙烯、油画，300×225 cm，长征空间提供



汪建伟，《非常近》，2014，布面丙烯、油画，200×267 cm，长征空间提供

ARTYOO：特别是你有一张描绘了一辆垃圾车（《非常近》2014）的绘画作品，其中在垃圾车的三个部位加了三个白色几何转角，你是如何具体看待这样的平面与这个物的关系的？

汪建伟：这就像我们在之前的问题中谈到的“为什么我们要更直接地反对科学”，恰恰讲的是反逻辑。正如你面对这张画时，你可以认为这是垃圾车，但同时又可否定它，这就是平面艺术，并且平面只需要一个动作，也是对一种逻辑的解除。所以对垃圾车的想像也正是我们所说的那个物，我的动作是从物往后退，但是在后撤的过程中物还在原地，其逻辑已经被终止。这也是我在《时间寺》中所说的“潜能”，即在同一时间面对一个物质的时候，它能呈现出N多种状态。所以当你面对一个物，只有唯一一个判断解除时，它会产生一个复数，但复数是1不是2——它仍旧是一张画并非两张画——绘画中的物在同样的时间里跨越了两个时间，就是作为物的时间和作为艺术的时间。艺术在今天既解除了原先的一种简单逻辑关系，又区别于美术史的逻辑去建立新的逻辑，一张画也就是在解决这个问题。其中突然出现的很多东西，一方面是在中断，另一方面是在退。

这就是我刚才提到的艺术家兼顾哲学家和科学家的双重身份，要对材料和元素进行综合考虑，这并不是来自于单纯的逻辑关系，也不是来自于艺术家的感觉。今天感觉本身已经变得非常暧昧了，当艺术家说我感觉到了什么，已经有一个复杂的东西在里面。



汪建伟，《时间寺》，2014，布面丙烯、油画，4联，258.5×822 cm，展览现场，David Heald摄，纽约古根海姆美术馆提供

ARTYOO：无论是您的装置还是绘画，其中的空间似乎是影射时间的一个重要存在，您觉得是否是空间的问题导致了时间的问题？比如像“时间寺”中的四张似乎可以拼起来但实际上无法拼起来的作品，在空间切断的时候时间也发生了一个错位。

汪建伟：以前我们还是愿意把时间跟空间放在一起谈，是因为除了物理时间之外，我们很难理解纯粹时间。但我认为物理时间只是输入了一种对时间的参照，但时间还跟很多东西有关系。《时间寺》最主要的是在解决一个“潜能时间”，“潜能时间”实际上会真正影响我们对物和世界的判断。其实更早还可以追溯到《黄灯》，黄灯被很多人理解成一个空间概念，一个中间状态。是因为黄灯没有行动发生，所以我们就默认这个时间不存在，其实不行动仍然是物的一种状态。这个问题早在亚里士多德那里就开始被讨论：任何一个物在同一个时间里都有两种以上的行动方式，这让我们必须从矛盾的完整性中来判断物本身。从这个意义上讲，任何一个行动总是包含了双重的想象和行动，这就是排演。所以在我的《……或许事件导致了每一个无效的结果》展览里，这个名字就是从马拉美的诗中来的，马拉美称它为“骰子一掷”。阿兰·巴迪欧就对“骰子一掷”特别感兴趣，他认为“骰子一掷”产生了一切思想：在骰子掷出的时间里永远包含了必然和偶然的双重想像。这就像黄灯永远包含了红和绿灯的两个想像，而这就是排演——好和坏，不好和不坏都包含在其中。



汪建伟，尤伦斯当代艺术中心个展“黄灯”，2011，展览现场，长征空间提供



汪建伟，个展“.....或者事件导致了每一个无效的结果”，2013，展览现场，长征空间提供



汪建伟，纽约古根海姆美术馆个展“时间寺”，2014，展览现场，David Heald摄，纽约古根海姆美术馆提供

ARTYOO：你在纽约古根海姆“时间寺”展览的采访中谈道：“我更希望注意到这些材料所构成的这个‘物’，而不是把它分离出来，其实物的共同体不是应该注意到物的一个‘元素’，而是注意到“物”的共同体本身。”那你如何理解物的“共同体”的？

汪建伟：“共同体”就是反关联的——首先你承认了它们的一种关系，但是这种关系并非是我们事先可以解释的。因为“关联主义”还建立了一个彼此对立的世界，比如人与自然，人与社会，黑与白，冷与暖。这种关联使得我们还没有弄清楚这个世界就已经开始行使命令，但是在行进中我们会突然发觉路被堵死了。通常我们会觉得是路的问题，其实从一开始就错了，于是当我们退回来再去理解的时候，也就产生了我所说的“共同体”——它可能是我们重新对以前的对象进行估评，估评所面对的环境，也许对立就不存在了。其实你在我的绘画中可以看到此状态，在画的过程中我不会去考虑前后左右的关系，因为我觉得不要去想“经得起时间的考验”，这句话实际上是有问题的。艺术家的工作是经不起时间的考验，为什么？“经得起时间考验”是你对时间有要求，但你是控制不住时间的。也许在画面中昨天发生的那一块颜色与今天发生的另一块颜色是毫无关系的，由此可以把这个关联解除掉。当关联解除掉之后，你会突然发觉以前的意义似乎还在，但又不同了——这正是我绘画中要找的东西，反逻辑和反科学。



汪建伟
脏物
WANG JIANWEI
DIRTY SUBSTANCE

2015.9.19-11.1



汪建伟，个展“脏物”，2015，展览现场，长征空间提供

ARTYOO：但在“脏物”展览的很多装置中，确实能看到很多在我们的经验理解范围内的连接件，它们将不同的弯曲体连接在了一起，似乎按照它们固有的独立功效，达成了一种合理的关系，但单独来看又存在不同元素之间的矛盾性，它们始终处于一种共同体当中。如果按照上一个问题，那你为什么觉得物的共同体不应该注意到物的一个“元素”？

汪建伟：问题是什么是“单独看”和“整体看”？在这里首先要面对一个问题，就是很多观众在理解“脏物”的时候，一开始就把艺术家通过感知来解决艺术问题的前提给剔除了，而是用一种知识来导向知识。而艺术家的工作恰恰是要面对对象，不是去面对两种知识。“脏物”说的就是这一认知问题。“脏物”中的“脏”，不是指道德意义上的脏，它是一种遮蔽和覆盖。但同时其中很重要的一点就是作品生成的任何一步工作都有艺术家的感知在场，这是任何逻辑都无法解释的。如果艺术家的工作连这一部分都被撤除，那它基本上就变成了科学的动作——它可以用笔记记录下所有的行程。然而我认为去展示行程并没有意义。

这就像请人吃饭，只有一大堆食材，却没看见饭，然后厨师说你们去想象一下今天吃了什么？这就是关系动力学的最大误区，它可以调动起关于食品的所有想象，但这个饭始终没有，而艺术家的工作并不是让一个等待吃饭的人去想象这个食物。

艺术家



“我为可能性而工作。”

——汪建伟

汪建伟1958年生于四川，从上世纪70年代起他开始艺术的实践，即被视为中国当代艺术领域的先锋。汪建伟在浙江美术学院（今中国美术学院）学习绘画期间大量阅读存在主义哲学和中国历史，受到这些经验的影响，他早期以绘画为主的创作带有强烈的实验性以及复杂的观念；而自上世纪90年代至今，汪建伟持续探索

知识综合与跨学科对当代艺术的影响，尝试使用不同学科的方法论去创造新的艺术语言，即在众多的关系中，从知识层面发展和建立一种新的主体的可能性；在知识综合的背景下，以哲学式的质询，实践一种交叉学科的观看世界方式，并赋予这些实践以形式。为此，其艺术作品呈现多元样式，跨越影像录像、戏剧、多媒体、装置、绘画和文本等领域。

汪建伟对一个空间的既定功用感到兴趣是从《生产》（1997）开始的，这件作品是他最早尝试创作影像作品时的代表作之一，《生产》有选择性的对发生在四川各地公共区域的社群互动进行了纪实性的记录，质询公共区域（茶馆）里人与人对话的私人空间；同样具有纪录性质的影片《生活在别处》（1998-1999），汪建伟试图将社会事件/现象放置在更广阔的领域来看待。汪建伟抗拒以单一方式来表达关系和思想的整体性，这是他视觉语言中相当关键的部分，汪建伟在《屏风》（2000）里首次以戏剧方式演绎五代画家顾闳中名作《韩熙载夜宴图》，而后的《飞鸟不动》（2005），则又结合剧场与排演的工作方法表述他对时间性或当代的阐释；《人质》（2008）用紧张激烈的32分钟的录像重构了文革期间的公社化生活，该计划是概念和联结的实验所，历史、乌托邦、符号以及影响在此通过跨越影像、照片和雕塑装置等不同的媒介被质疑和检验。“排演”是汪建伟参照现实与历史的主要途径，而汪建伟的作品即使有源自中国社会经验的部分，但往往导向的是更全球化和普遍性的维度里，例如其影像、表演作品《欢迎来到真实的沙漠》（2010）。

2011年汪建伟在尤伦斯当代艺术中心的个展“黄灯”、2013年长征空间的个展“.....或者事件导致了每一个无效的结果”、2014-2015年于纽约古根海姆美术馆的个展“时间寺”及2015年长征空间的个展“脏物”，无论是装置或绘画，都逐步成为通向未知的能动形式之存在，也是排演的形式载体，相异媒介的作品之间的对话亦或矛盾关系自身也就可被视为排演的开展。



撰稿人

孙天艺，撰稿人，译者，美国罗格斯大学艺术史硕士，现工作生活于北京。
