

态度与自律——关于谢南星的绘画伦理

文：鲁斯·诺克

我在以前的一篇关于谢南星作品的文章中曾试图以一个学者，同时又是一个个体观众的角度对无题(No.1) (2006)进行阐述。我本想像一位受过良好训练的艺术史学家一样对它进行一本正经的分析，但我马上认识到我无法用一贯的方法来看待这幅画作。无论我如何深入作品其中对它进行细读，这种方法都会让我误入歧途并分散我的注意力。经历了起初的失控和挣扎，随着写作慢慢推进，我明白了，这幅作品的主题之一便是反抗观者带有控制欲的凝视。

就我而言，写作一直意味着面对满满的画布和空空的笔记本时漫长的凝视。这不是一种悠闲的练习，我其实在忙着调解一个事实，那就是要将那些漫无边际的思绪、反复无常的观察和稍纵即逝的领悟赋之于语言，唯有我的才智才能引领我穿越这一痛苦的过程。它们或有或无地骚动着我的大脑，谁也不知道那燃烧着的神经元的混合物到底意味着什么，直到我们将它真实地写在纸上。

命题一：当一个坦诚的观者或者说一个认真想要理解作品的观者站在谢南星的作品前，他/她很可能会面临一次观看行为的危机。观看行为，更确切地说是其危机，正是我之前思考的核心。在不同艺术实践中汲取灵感，从早期浪漫主义哲学家、诗人诺瓦利斯(Novalis)到米开朗基罗·安东尼奥尼(Michelangelo Antonioni)的电影放大(*Blow-Up*, 1966)，谢南星并非唯一一个在观众身上唤起不安的艺术家。实际上，我们必须把他的作品放在一个更宽泛的艺术家传统——处理媒介最基本问题中去考虑。他们尝试并一直寻求着利用媒介的潜力去挑战该媒介所再现的对象。正如诺瓦利斯的预言所说：“有形皆寄于无形。”¹

总有些人比我们聪明，也有些人比我们愚笨。有时候，我比我自己还笨。看过批评界与策展界写作中大量的繁文缛节，我在写作时希望能尽量避免使用行业术语。鉴于此，让我们来重新审视这其中的核心问题：任何形式的沟通都附身于一种媒介，而任何一种媒介都有其局限，也许是结构性的，也许是源于某种文化语境之下的使用和阐释方式。理论上，我们知道，我们每说一句话，同时必然是会遗漏一些东西的，要么是被遮盖掉了，要么是没能被表达。但是通常而言，我们只关注沟通的内容，而忘却了没有被表达的东西。此外，我们还会否认一个事实，那就是——所有的再现都隐含着一种使之有形和使之无形的双重过程。

命题二：谢南星的画作引起观看行为的危机并非因为艺术家是一个虐待狂或要故意扰乱他的观众。他只不过忙于处理绘画的问题罢了。他的态度是因为他在精神上和事实上都集中于一项艰难的任务。虽然艺术家为他的观众考虑，曾想要“在绘画中创造一个仿佛让人感觉是可以走进去的空间。”²但我可以断言，观者只不过是艺术家事后才会考虑的因素。但是，通过阐述存在于绘画本身当中的媒介性的矛盾——比如制造具象与抽象之间的张力，谢南星剥夺了观者对无代价的华美意义所抱有的幻想。

在我之前的文章中，曾得出了这样一个结论：为了能衍生出一种无形的存在，谢南星去除了关于视觉化诸项传统的错误想法。我将那个衍生而来的存在定义为一种观看形式：“我们如何学会用自己的方式去看，如何能使我们的想象力和欲望同‘看’这个行为结合在一起，如何学会注视内心去唤起我们的灵魂——这些问题都在谢南星的绘画中得以探究。”³

七年后，我又一次坐在了艺术家的工作室，准备着关于他的一篇新文章。七年是相当长的一段时间，即使对于像他这么慢的画家而言：“太多的绘画会把我稀释。”他在和李振华的一次采访中曾说道。“这点与他的许多能快速生产、制作并以加速度的步伐适应新环境的中国同辈形成惊人的反差。在他的工作室外面，世界的面貌已经悄然改变，但工作室里，时间却好像静止了。是的，他已经创作了新的绘画系列，但是却并没有改变他的绘画模式和思维。的确，他已开启崭新的绘画和观念试验。2014年他开始创作了无题系列(*untitled nos. 1-6*)，该系列由六幅大小不同的绘画组成，在风格上与2006年的无题(No. 1)有相似之处。

相似之处之一是虽然谢南星坚持“绘画目标是具象绘画”，⁵他仍然采用一种非常复杂的图像生成方法，而这种方法是不太会产生“具象绘画”这一结果的。(这大概也是他起初要坚持具象的原因。)拿2014年的无题(No.1)为例，其原始参照是他母亲拍摄的一张照片，照片上有一瓶花。谢南星根据照片画了一幅油画，给它打上强光，于是受光的画布背面便产生了一个全新的图像，紧接着谢南星用一架摄像机捕捉了画布背面的这个图像，再将其输入电视机，最后再用相机拍摄下录像的截图，最后这幅照片就是谢南星这幅画的草图。录像机的屏幕在谢南星拍摄时变成了一面镜子，只要多注视一会，我们就能看到投射在画布上的手持三脚架的艺术家幽灵般的身影。

另外延续以往作品的一点是，2014年无题系列中的绘画作品否认了一个我们可以全面解密作品的正确观看位置的存在。我们需要一定的距离才能看到全景，才能看出任何貌似“形态”的东西，但是由于画布表层被不同的颜料和画笔加以处理过，画布的一些局部对光的反射使得我们无法看清楚画本身的样子。如果我们想看到这些局部，必须走得很近去研读画布表面，而与此同时我们也丢失了画的全景。

命题三：既然2014年无题no.1所基于的照片有一个私人性的背景，那么我们把视角由关于知觉的美学问题（即观看的愉悦与烦恼）转移到艺术家的个人实践上也顺理成章。我认为谢南星的绘画中蕴含着关于存在主义的元素，这一点与一种纯粹基于媒介的分析或唯独以知觉为中心的美学思考是相矛盾的。“我不认为我有什么大进步。”谢南星曾在十年前与一个同仁的对话中说道。讽刺的是，他当时非常高产，而且作品明显地呈现出不亚于“进步”的发展。今天，他已经步入了艺术事业的“退场”阶段，这是他还是一个年轻艺术家的时候就许下的心愿。⁶但就谢南星的案例而言，获得对自己作品有更深层次的理解比赢得更广泛的观众对他更有意义：作为一个艺术家，我到底在做什么？我的创作需求和欲望是什么？我有哪些弱点和不足？而我又该怎样在我的绘画实践中去阐述这些问题？由于已经建立了足够的自信，谢南星才会坦言：“我的工作源于我的怀疑。”⁷这一评论明显指向近来中国的艺术教育，他深感困于服从各种预先设定的方向之中，这种怀疑同时也是向内的，指向艺术家的自身创作。

我和谢南星一直坐在他的工作室，看着2014年的无题no. 1(2014)，已经许久了。它黄绿色的色调并不雅致。他管这叫“病”，并解释道这幅作品是名副其实的“招魂”。为了悼念他的母亲，当她在几年前过世时，他找到了这幅山茶花的照片作为一个新系列的起点。他的投影出现在承载着记忆的回响的画布中这一点更反衬了母亲的缺失。所有人都要在我们生命的某个时刻进行回忆的工作，虽然我们都很清楚它的无力。某些缺失是绝对的。

过了一段时间，我意识到，要停止在这幅画布上工作，一定需要相当的勇气和自律。因为，要结束一种追忆的行为意味着接受了我们所想挽留的那些确实已离我们而去。当然，一个艺术家可以任意宣称一部作品完成的时间，或者用一种正式或官方的认可去认定一个艺术家结束作品的时间也是可以的。图像生成的方法以及媒介本身有助于人们做出决定。所以继续添加一层又一层的颜料是毫无意义的，谢南星的风格也只能容纳这么多。然而，在一幅作品上花费的时间是可以有一定弹性的。一个画家若想永无休止地在一幅作品上工作，也没有谁会去阻止。据说连19世纪前的早期绘画大师们都做过类似的事。在无题no.1中，我们能察觉出背后的挣扎，大多是为了达到颜色的平衡：要让绿色、黄色和蓝色共存于一个画面并非易事。但是谢南星做到了。不仅如此，他还完成了这件画作。

无题no.2(2014)——作为对第一幅作品进行的一次重述，总结了艺术家在第一幅作品中学到的经验教训。艺术家好像想要证实，在哀悼的心理学之外，他那些历经艰难才获得的经验是可以幸存并延续下去的，毕竟这种心理学是一种极为私人的创造驱动力，不该也不能被开发成一种生产力的工具。

当谢南星开始着手第三幅作品时，他已经完全开始游刃有余地驾驭记忆这一驱动力。这一次，作品同样是基于一幅母亲的照片，但是无题no.3(2014)是一个新的开始，它正式提出了一个问题，同样是关于具象和抽象之间的平衡与制衡。这幅作品构建于几层可被解码的意义之上（如果使用图像考古学的方法），但它们同时又基于构图得以糅合在一起。

上面的最后一句话听上去相当晦涩难懂。我意识到，我可以写出关于这些作品的林林总总、方方面面，也没有多少人能驳斥我，原因极为简单：如果读者没有机会亲自看到画作，那么便缺乏必要的工具来反驳我的诠释。拍摄这些画作也不容易，所以作品的照片也同样是晦涩难懂的。如果读者记得，这些作品难解的问题之一是一个观者需要将不同观看位置看到的東西拼凑在一起，而它们又彼此排斥。很明显，架在一个固定点的相机是无法捕捉其精髓的。此外，这些画作有着非常丰富的细节，但由于它们缺乏图解，所以难以在脑海中持续，只沦为了一座海市蜃楼。

命题四：任何对谢南星2014年的无题系列（untitled nos. 1-6）进行解读的尝试都必须在作品在场时进行。

我不知道这是否构成一个收藏这些画作的有力动机——它们呼唤着被拥有，嘲笑着紧紧抓着视觉幽灵不放的观者们。我甚至都不知道此刻我对这些作品的描述是否有意义，也许我更应该向未来的观者提议：去亲自看看那些画吧！

相对应的，作品的图像持续在躲避着我们，这一体验突出了它几乎诡异的面貌。奇怪的是，这并不是因为画的物质性特点。如果画家事先将重点放在绘画本身，并因此对画布表面进行某种处理或直接指向了框上画布的物质性，那么从物质性的角度去解读也无妨。但事实是，我们知道这幅画就在那里，但它在那里并非为了让我们能以任何有限的方法去观察它，这一点赋予了它一种存在上的独立性，独立于我们，或者更确切的说，就在我们身边。

谢南星回避了任何描述性的，也许能给我们指明方向的标题。他宣称标题是无意义的，“因为我已经在我的作品里清楚地表达了我自己。”⁸换言之，当谈论他的绘画到底在探讨什么时，他唯一会提及的便是这些作品本身。这一点凸显了作品的物质存在。然而，与其他所有会把赋予意义的权力留给画作本身的画家相比，谢南星的作品异常的无趣。我之前几次提到过具象与抽象之间那模糊的张力，但是这里我们要面对一种新的不确定性，一种更复杂的不确定性。这些作品显示出了艺术创作的绘画性模式和概念性模式之间的暧昧关系。

在西方当代艺术史中，我们通常会区分那些追求美学性的实物艺术和那些对此拒绝而偏好去物质化的观念的艺术。尤其是那些既有兴趣，又有能力去操控绘画的物质语言的画家，他们通常都被划归到第一个阵营之中，甚至被亲切地称为“画家猪”（Malerschweine, painter-pigs）。其他那些追随观念性观点的艺术家则被认为是在尽力追求根除绘画中的个体姿势和物质性。⁹

命题五：谢南星的绘画不能被放在审美化的实物艺术或观念性的去物质化的框架中考量，而是坚定地两者之间盘旋。

就我而言，这种不明确性在《无题no. 4(2014)》中体现得最为充分。其成功也许要归功于它的原始参照图像不是一张照片，而是谢南星自己创作的一幅画，画的是工作室院子里一个小花盆里的一棵小树。我猜想他每天都会路过这一撇平淡的自然，也就有了充分的机会去研究它。我在谢南星的工作室里看他的这个新系列看了好几个小时，离开的时候，阳光耀眼，空气干燥。这一场景充满着理想的气味，可其实这个小花园相当平常，真的是这景色打动了我吗？更有可能，是工作室里那幅画给我留下的视觉后像影响了我，在我看来，那幅画呼应了一些中国水墨画的知性。必须要提醒你的是，我绝不是指那种将水墨变成油彩的恶俗方法，遗憾的是，这种方法在三流中国当代艺术中相当流行。恰恰相反，扁平却错列的风景构图、画作仿佛向下滑动并脱离中轴的姿态，和微微着色的背景上蜡染印花似的棕色，这一切协力制造出一个效果，捕捉了在某个特定时刻意味着永恒的场景。它是几乎令人痛苦地在场着，又几近完美地缺席着。

如果《无题no. 4(2014)》算得上一件杰作，那么紧随其后抛开一切的《无题no. 5(2014)》则是对谢南星自律的见证。他的自律推动着他在每幅新作品中挑战自己，而伦理则督促着他带着真正怀疑的眼光质疑他达到的成就。又是一朵花作了主角，这一次，艺术家让他的一个学生提供了一幅原始作品给他参照，同样，图像经历了从一种媒介到另一种的多次转换的复杂过程，之后才被置于大幅的画布之上。在整个系列之中，《无题no. 5(2014)》大概是最坚决和断然的。

但是我却钟爱《无题no. 6(2015)》，另一件以画家自己画的一幅花为原图的小幅作品。这好像是艺术家特意为自己创作的。他已经完全驾驭了他要表达的主题，以及那些仿佛在画布表面进行颜色演出的湿答答的大块斑迹。他甚至允许画面出现厚重粘稠的颜料，如果这意味着什么的话，它可能会被解释为“过剩”。但艺术家自己评论道：“我想画点什么，但又什么都不是。”¹⁰我想，这些大块斑迹可以被看作是画家自身对于表达性的需求的场所，和在没有具象或内容的情况下一种表达意义的形式。它们同时意味着有待发掘的一条路径。因此，这最后一幅作品也成为全新开端的完美驱动力。我多愁善感的内心告诉我，谢南星的母亲会喜欢这幅画。直到最后，我也不清楚，到底那粘厚、带有斑迹、象征着绘画过剩的部分是否是这幅画的初衷，还是它只不过是谢南星艺术态度和规范的一个副产品罢了。但是我不愿问他这个问题，不知何故，窥探这个问题显得那么低俗。

命题六：如果我们采用哲学家彼得·奥斯本 (Peter Osborne) 的主张，也就是所有当代艺术都是后观念艺术，其定义为：

1. 承认艺术的批评性遗产，比如艺术有一个不可消灭的美学维度 (因为它要求某种形式的物质化) 的事实
2. 接受以反美学的方式使用美学材料的必要性¹¹，那么我们就必须承认谢南星是一位真正意义上的当代艺术家。

¹ 诺瓦利斯, *Das philosophisch-theoretische Werk*, 载于: *Werke*, Hans-Joachim Mähl, Richard Samuel编, 慕尼黑 / 维也纳, 2002年。

² 谢南星与艾未未的谈话, 载于: 谢南星 作品: 1992-2008, 北京, 2008年, 第89页。

³ 鲁斯·诺克, *Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren—有形皆寄于无形*, 载于: 谢南星 作品: 1992-2008, 北京, 2008年, 第31页。

⁴ 李振华, 谢南星访谈, 艺术家出版物, 2014年。

⁵ 2015年2月与笔者的对谈。

⁶ 谢南星与艾未未的谈话, 载于: 谢南星 作品: 1992-2008, 北京, 2008年, 第89页。

⁷ 同上。

⁸ 2015年2月与笔者的对谈。

⁹ 为了论述的目的, 我缩短了艺术史, 这是很危险的。如果需要阅读关于绘画的还原论观点与概念论, 请参考T. J. Clark在他的 *Farewell to an Idea: Episodes from the History of Modernism* 中论述马列维奇的部分, 纽黑文/伦敦, 1999年。

¹⁰ 2015年2月与笔者的对谈。

¹¹ 彼得·奥斯本, *Anywhere Or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*, 伦敦, 2013年。