

对谢南星作品的注释

文：Peter Pakesch

谢南星无疑是中国当代艺术中较为引人注目的人物之一，我们很难把他迄今为止的作品归入我们熟知的那些中国当代绘画作品的行列或跟它们比较。谢南星避开了像岳敏君、张晓刚或方力钧那些艺术家典型的、容易识辨的图式，从一开始就走上了探索一种可以被视为有纲领性绘画的道路。谢南星的作品反映的，是他作为艺术家的自己、他的经历以及他与绘画作为媒介的各个层面之间的关系。自然，这无疑与今天在两种有着不同图像范式（paradigm）和艺术传统的文化之间进行创作的条件有关，同时也涉及了各类图像媒介的尺度和意义的问题，模拟与数字信号共存组别的问题，这同样是一个有关各种数码电子图像被停滞于片刻之间的命题，这些图像在当今世界无处不在。

无可置疑，这是一项大规模的纲领，它与当代艺术分析性绘画中传统的西方范式同出一辙。

直至上世纪70年代，至少在自己的绘画史中，西方绘画的历史是被当作世界绘画来描述的。这源于一种现代主义的共相（universal）要求。十九世纪，西方现代主义力求为一个共相/普遍艺术寻找范式，努力将不同文化的艺术产品融合到自己的图像、形式语言中：请看日本、远东对印象主义和维也纳青年风格（Jugendstil），及非洲雕塑和其它“野蛮”文化对立体主义的影响；在随之而来的抽象主义时代中，西方艺术与现代主义建筑紧密携手，继续致力于此。最晚自50年代开始，这种努力只局限在因冷战而分裂的半个世界中。统治那另一个社会主义半边天的是所谓的社会主义现实主义，这在革命中国尤为突出，在那里，社会主义现实主义甚至形成了自己独有的特色，使我们——从西方的立场来看同样如此——无法将它跟中国历来的绘画传统联系起来。

这些无论如何都是我们在观看当今——不管是何种——绘画时应该考虑到的背景。现代各种科技媒介为我们带来了可以无限生产图像的可能性，那么，我们对绘画的思考也是和对这个图像世界的反思分不开的。就像我们会一再看到的那样，这两个层面构成了谢南星绘画作品的一个重要背景。

自1990年以来的中国绘画，我们能够看到源于西方的强烈影响，在某些范围内，它们无疑来自美国的波普艺术、80年代的新具象和杰出的德国艺术家格哈特·里希特（Gerhard Richter），后者对中国艺术的影响应该是相当大而有效的。如果说波普艺术为改写受制于意识形态的图像学（iconography）提供了工具，“新野兽们（Neue Wilde）”的绘画促进了新主观主义的发展，那么，里希特的影响和意义与之相比应该更为深远，中国艺术家对里希特的反应甚至可能与中国绘画更传统的层面和课题有关。一个西方观者，如果对这个悠久传统不甚了解，在这里自然是无从入手的，那么，如何从中国的艺术理论立场来描述当今中国与西方绘画的交手，这将是一件极其令人关注和引人入胜的事。

让我们回到里希特绘画对中国的影响。它是普遍源于里希特绘画的重要性？或这里我们遇到的是一种态度，即一种与中国人更为久远的艺术观有关的态度？一些对里希特绘画的评注提及了照相现实主义的方面，也指出了其画面的模糊所带来的魅力，颜磊2000年的《策展人》在这里应该是一个很好的例子。

.....

谢南星第一次引起国际关注，是1999年第48届威尼斯双年展上他依据照片创作的画作，那是一些效果剧烈的作品。剧烈的是画面中自我暴露的人物及他们的可伤害性和被伤害性。这里表现的是一种令人感到紊乱的现实主义。明显地以摄影为基础，这个绘画现实主义生成的却更像是电影纪实片的画面，尤其以系列来看，这些画面指向的是强烈事件和观看者很难体会的一些神秘莫测的情节。与维也纳行为主义（Wiener Aktionismus）或70年代美国行为艺术不同，这些画面没有任何仪式感，没有任何东西指向审美或艺术界定的空间中发生的有意向的行为，尽管人们完全有理由认为艺术家眼中的画中人是他自己。除了令人震惊的对身体的表现和隐藏在它们下面的（自我）攻击性，使那些画面具有激烈感的是绘画的形式：谢南星成功地使人感觉那像是在匆忙之中、压力之下拍摄的纪实片，不仅如此，他以绘画的手段令人不易察觉地通过光线及色彩效果最大程度地加强了这种戏剧感。

这正是那些作品令人震惊（shock）之处，这里是寻找让谢南星着迷和他的画抓住我们不放的东西的地方，在这里，我们能够体会到谢南星那种对表面、对通过色彩在画布上产生的光、对在薄薄的画面中消失后又重新组成的物质的细致的洞察研究，而我们作为见证人，见证的是画面没有尽头的消失和重新浮现。

.....

2000年，谢南星创作了一组大尺寸作品，在这些作品中，他细致地描绘了一个煤气炉的火焰、地上的一块油渍、一个不定的空间或一个日光灯发出的苍白的光等。这是一种在多个层面细微至极的结构中制造深度的绘画。表面被弄得模糊并因此而细密，画面有远看令人诧异，近看极其散乱的效果。画布的表面遮掩了其它的表面，在看似照相般的现实中，这些被掩盖的表面，尽管题材平凡无奇，一旦在一定的距离下得以释放，它们会以图符式的力度烙入你的脑中，使你看见那种经过画家预加工的感知密度，那种抓住人不放的、象是构成那幅画的基底的模糊。可能也正是这种模糊使那么多年轻的中国人对格哈特·里希特感兴趣，在谢南星这里，它依照画家自己的传统得以继承发展。

“我研究表面，”艺术家如此描述自己的作品，“但也象医生一样研究那些紧依在我们精神之下的层面。”（引自麦勒画廊北京-卢森网页）

.....

“所以，‘绘事必以微茫惨淡为妙境’。然而，当你的心性不够开放，心中的焦虑没有得以开解，或者你的心镜不够宽阔，心中的能量没有得以展开，以便让你进入那个根本的境界的话（‘非性灵廓彻者’），那你将‘未易证入’，所有的努力将无济于事（见【明】李日华《竹懒论画》）。此外，还要把这种消除了有无、让‘本’之‘混沌’出现的虚淡跟另一种模糊区分开来，后者只是无秩序、混乱或缺乏正

确性的后果，我们不要忘了，这个‘本’[法语：*fond*，德语：*Grund*；译者注]就是‘盈’，即使‘望之无形’，它仍然是‘揆之有理’。当墨在纸或绢上化开留白之后，那种由此出现的好似无法探究的‘幽深’，是你仍然可以去分析揣摩的。妙手之下的墨在纸上化尽渗透，‘与天地生生之气，自然湊泊’之后，那么，‘显隐’便被表现出来了，而他就不需要像画匠那样‘日摹妙迹’，‘争巧拙于毫厘’了。”（〔法〕弗朗索瓦·于连，《La grande image n'a pas de forme（大象无形）》，引自慕尼黑Wilhelm Fink出版社2005年德语版，第54页）

谈论当今绘画，我们是不是可以借助弗朗索瓦·于连这样的文本来搭一座‘桥’，通往那个有着如此悠久传统和历史的艺术？这个问题在这里就不作回答了——还是应该让那些‘受天命’的人去完成这个使命，对无疑同时也将是一个思想和物质史的比较艺术史来说，这里有一大片土地可以开垦。恰恰就中国而言，对另一个不同系统的涵义和实践的提示是相当重要的。这也涵盖了一种‘视觉习惯考古学’。既然我们已经说到了〔中国〕与〔西方〕艺术的交往不是普遍的，〔中国艺术〕在过去一个世纪中的发展不是持续的，那么重要的，是要看到东亚图像世界所共有、中国图像世界所特有的那些层面。

刚才我们已经提及欧洲现代主义和亚洲的关系。日本和中国的艺术及建筑对西方的来说，有着特殊的意义，同样，尤其在20世纪初的中国，我们也能看到对西方早期现代主义热衷的接纳，这种接纳在被社会主义现实主义中断之后，只能在某些区域内被重新演绎。今天，我们惊异中国当代艺术的能量和对图像的需求，和别处一样，这个动力因日益孳生的媒体世界无处不在的存在而更为强大。中国于此可能是一个特例。就像我们知道的、在过去几年中每天都能看到的那样，没有任何一个其它国家能够在那么短的时间里完成一个如此巨大的变迁，并将这种变迁通过电子媒介展示给自己的国民。电子媒介的生产和拥有是新的财富积累中一个不小的组成部分，而电子生成的图像无疑也代表了一个新的世界，这个世界同样也允许旧事物的介入。这些图像成为了重新发明‘视觉上下文’不可或缺的一个部分，因为发展速度迅猛，它们在中国可能比在其它地域更为强烈和有影响力；许多艺术家对此作出了极其直接的反应，这应该是理所当然的。

谢南星对表面感兴趣，知道如何在自己显微世界般的绘画中对它们进行空间塑造。在2001年和2002年创作的一系列作品中，视频的表象便成了一大主题；再一次吸引他并让他在薄薄的画面上论述的是光和物质。你可以从画面上看出这些作品大致是有照片参照的，但显然不是对照片一对一的使用，你能够识辨出视频的肌理这一谢南星平面空间的重要部分，更多的，我们就知道了，或有意不被我们知道。画面后面是无足轻重、戏剧性的、自传式的电影和摄影素材，唯一具体的是那种闪烁和画面的不确定。稍纵即逝的电子图像被牢牢地烙入了画布，这是谢南星在接下去的几年中用大幅画布继续令人叹惋地处理的一个主题。感知中的烙印，隐喻地说，成了其它素材中开放的火焰，被表现的仍然稍纵即逝，仍然不确定，而画面细密的质感更是加强了这种感觉，让我们看见一个非现实的空间，一个我们不知道如何定位的现实的闪烁。

.....

与之对立有一个反命题：2006年，谢南星创作了一幅红色的单彩画，用几近厚涂（*pastose*）的方法绘制而成，一个‘巨型雕塑’。这幅作品首先可以被视为对单彩画的一个献礼——在现代主义中，单彩画这个命题曾被反复不同地阐述过。然而，谢南星并不把自己限制在这里。与大部分单彩画不同，这幅作品没有英雄主义之举，它滋养着一个秘密，它显示的不是一个抽象空间的规模、它的开放或对它的丈量。这是有关书法的一片风景，它涉及的是一个有关‘再现表面的表面’的命题；那些你可以识辨的不确定符号，它们只是污物痕迹。单彩成了歧义，你可以顺带着去体验它。可能，这幅画非常中国。

德中翻译：苏晓琴