

斑点、尘埃、效果图、皮卡比亚、“破案笔记”、味道、光、声音及其他——谢南星的创作
文：卢迎华

从2011年开始，对于一直跟随谢南星的创作以及新的观众而言，谢南星的作品发生了一些显著的转变。最直观的变化是这些新的画作向人们提出了一个难题：如何观看？更直接的问题可能可以这样表述：如何理解谢南星的画布上展示在我们眼前的这些斑点？如何接受艺术家这样的一个决定：把结果袒露无遗，却拒绝提供其来源和出处？而对于艺术家本人，他早在2005年就已经开始摸索并设计各种“伪装绘画和逃离绘画”的途径了。一个“绘画高手”把最能显现自己高超技能的画面隐藏起来，只把“痕迹”和“斑驳”公布于世。这样做并不是因为艺术家过于自信，认为自己作画的痕迹就足以构成作品，虽然他的确执拗地认为这样展出就足够了。除非亲临他的工作室，我们只能在画册当中偶尔看到留下痕迹的画面的全貌，即使这样，图像也往往是以较小的尺幅出现，作为文章插图被刊登出来的，从不占据注意力的中心。实际上，每次造访谢南星的工作室时，我都会注意到表层的画布早已被掀到底层画布的背面，即使对于进行中的作品也无例外。无论是否有意为之，艺术家中止我们对于画面叙事的欲望的意识都是强烈的。这些探索一方面基于对绘画这个媒介所深怀的信念和依赖，另一方面又对于传播绘画的方式以及人们理解绘画的普遍意识有所怀疑。

2014年1月，我们在从艺术的问题到立场的问题：社会主义现实主义的回响中展出谢南星当时正在进行的一组绘画三角关系逐渐移动(2013)中的三张。这组作品一共有五张，创作的方法是将一层画布覆盖在另一层画布之上，谢南星在上层的画布上作画，颜色会随之漏印到下层的画布上，形成另一个画面。和其他以同样方式创作的画作一样，谢南星只会让放在他实际作画的画布底下的那张画布出场，作为他的作品出现在展览之中。我们看到的是艺术家在表层画布作画过程中渗透到下一层画布的痕迹和斑驳，一种一般经验中的“副产品”。要强调的是，艺术家不会再在通过“漏印”所形成的画面上再添加任何一笔，这个规则对于任何一幅都没有例外，有如原则一般。对于这一点近乎“洁癖”式的固执，艺术家的立场毫不含糊：“我不想直接在下面这张画布上画任何一笔，因为画哪怕一笔或一点，都逃不了美术史上下文的关系。我也不希望各种学过美术理论的人或策展人来说闲话。谁好像都逃脱不了美术史这张网。这是很可怕的东西，理论家和策展人随时都会把它们联系在一起。索性，我就在画布上不画一笔上去。”¹

谢南星使用这样的方式进行创作已有一段时间了。最早可以看到这种工作方式端倪的是2009年的作品无题(No.2)，这是三幅以白雪公主和七个小矮人为蓝本的系列画作之一。与其说是蓝本，倒不如说是艺术家为了自己的自由杜撰而打的一个幌子。其中两幅画面无题(No.1)(2009)和无题(No.3)(2009)将白雪公主和七个小矮人的童话绘制成了一个试图勾勒出一起凶案现场原貌的“破案笔记”，用世俗化的指称和带着戏虐、调侃和诅咒的语言，由实线、虚线连接起的貌似合理的关系网来构成对于这个经典童话故事的全新表述。而其中无题(No.2)(2009)首次局部运用了在画布上的画布作画的方法，在画布的中央放置一块尺寸接近画面面积一半的画布，在上面画了白雪公主和小矮人之后，将画布拿走，只有溢出画布的图像局部和渗透下来的依稀还可以辨别出图像原貌的斑驳，与艺术家围绕中央画面四周写下的文字：“她”（用箭头指向了白雪公主）、“养女与第二次奇迹”、“注意：多种乐器的区别”等，构成了画面的整体。这些貌似有关、欲言又止、暧昧而含糊的文字意不在于提供理解作品中所要讲述的故事的通道，而在于截断更多的联想，把我们的注意力引向了绘画本身。

在一次艺术家讲座中，谢南星这样表述他的动机，“从2005年开始，我在思考上更关注绘画的语言问题。比起以前静态的具象物体，我更多地讨论场景和物体的空间感。其实严格来讲，那种画面还是属于具象绘画的内容。在绘画领域里，它是不可以轻易越过或者避而不谈的问题，它是绘画的起始点，而且这条线索没有中断过。”²近十年来，艺术家的工作从某种意义上说是一致的，通过自己不断极端化的实践声嘶力竭地声明着绘画的价值本身，一种不仅仅依赖于艺术史经验和普遍现实中所形成的观看和判断绘画的惯性而存在的价值。笃信这种价值的艺术家本人希望通过不停地阻隔这些已有经验的通道，而能达成对于绘画价值和绘画本身深深的凝视。当然，艺术家很快就会觉察到自己深陷的是一场永不会停止的战役，而且随时可能腹背受敌。他所面临的层层壁垒可能是来自同仁与艺术内部的拒绝，毕竟，普遍经验往往是一种通用的语言和货币，是许多艺术家工作的起点和目标；当然，观众更无从理解它的来源。在往前征战的同时，艺术家还要时时提防掉进另一种经验的陷阱，那就是被纳入“抽象画”的阵营。

在很大的程度上，谢南星所摆脱和拒绝的也正是他的工作中所对话的对象：中国的艺术史话语和理论实践的二元化和教条。我们难以逃脱命名的惯性，而更坚固的是这样一种现实：即命名的基础是建立在非常局限和狭隘的理论经验和意识之上的。这对于一个个体经验往往得不到充分认识和施展、始终被裹挟在文化语境中的创作者而言，尤为绝望。如果谢南星曾读到过耿建翌于1988年发表于中国美术报第22期中的文章作品与观众，他会发现这场艺术家的创作面对“理论框架”和“观众”的战役早已打响而自己并非孤军作战，艺术家是否摇身而成为革命者，让语言变革成为新闻焦点本身并不不断地保持革命的姿势，还是走上“语言的自恋道路”，使同情者们“最终吃下不消品位艺术家愈来愈个人化的微妙手段，而偏向恋爱艺术家的风度”，面临的都是一种既希望创作被观看又对于如何被观看无法掌控的窘境。耿建翌在文中一直重申这种困顿：“语言的个人化和语言的新闻性领域已不再是植物茂盛的森林，形式的树已被砍伐得差不多了，但至今人们仍留恋着这片土地。”

上个世纪80年代中期之后弥漫在中国艺术界的“纯化语言”的思路和话语产生了广泛且深远的影响。从80年代中期新潮美术中过度依赖哲学理论作为出发点和意义的创作风潮到80年代后期以来简单地将理论作为创作和语言的对立面，一味地把不被理论束缚作为创作的出发点和合理性基础，并往往过度强调感性和本能对于创作的唯一性。这些“逆反心理”都持续地塑造和束缚着创作的取向。栗宪庭以胡村为笔名在1988年第37期的中国美术报中写道：“艺术家……发现了他们最无法忍受的新潮美术的弊病：概念化

和语言粗糙，并把这归咎于轰轰烈烈的运动形式和强烈的政治、哲学色彩。”在这种认识的驱动下，艺术家们热衷于纯化语言的探索。“当各个相对分离的局部总和起来时，展现在我们面前的便是对新潮美术的巨大逆反心态：相对急风骤雨式的运动形式，他们强调沉静下来；相对各种新理论、新观念此起彼伏，强调作品本身的价值；相对重激情和审美内涵，强调对语言的纯化。”当这种逆反心理在展览、研讨会、媒体报导中形成一种倾向性的问题时，“它就背离了强调艺术自律的初衷，同样变成一种社会思潮。”而作为一种潮流，选择的空间实际上是很狭小的。正如身为艺术家的耿建翌所体会到的：“语言的自恋道路和语言的新闻道路使所有的艺术家心灰意冷，样式的餐馆已被坐满，后来的人只得在门口徘徊。”

艺术家的自觉自律使谢南星不愿意受制于这样一种左右两难的境地，也不愿意继续受惠于自己已经被广泛接受的图像、样式和类别，尽管那些解读和界定曾经给他带来过耀眼的成功。1996年毕业于四川美术学院版画系的谢南星在毕业后就以一系列刻画年轻人的身体和状态的绘画脱颖而出，这些画作以年轻人的身体和一些血腥的符号为描绘对象，以视觉上的戏剧性让人产生心理上的压迫感和被害感。1998年之前以年轻人的身体和生活状态为刻画内容的作品往往被归纳在一种“青春残酷”的命名之下。尽管艺术家同意其作品中所刻意为之的戏剧性与悲剧感有关，但始终不认同将青春与残酷联系在一起是自己的本意。“其实‘青春残酷’也只是批评家提出来的，这么快就被归类了，对艺术家来说确实比较冤枉。我最早开始画这种东西，与观众的参与和交流是有关系的，我当时想能不能画出一幅特别让观众难受的画来，让人打心眼里难受，从而受到震动。”³谢南星在不同场合里都做过类似的表述。

1998年到1999年之后，谢南星停止了系列的创作，而开始思考画面如何不借助有特定指向的具体图像，比如赤裸的身体、流淌着血的伤口、床单上的血迹等符号，而是通过日常之物去表达一种心理的体验和感受。2000年至2001年间，艺术家专注于将液体、炉灶上的火焰、墙面上的光斑、走廊的尽头、吊灯等作为刻画的对象，尝试从中找到一种与戏剧化、心理体验有关的基本对象。从这个阶段开始，谢南星实际上已经开始设计“逃离绘画”，或者更确切地说“逃离图像”的路线了。

“身体”、“伤害”、“冲击”、“使观众受到震动”是在20世纪90年代后期至2000年初弥漫于艺术行业里的一股时风，当时出现了以“人与动物”为主题的行为艺术展览，巡回至全国，“后感性”的表演现场、不合作展中的部分行为作品等等。这些动向和反应一方面有艺术实践者们对于日益产业化、市场化和归驯化的艺术行业前景的不安；一方面也有同时来自欧洲的一些创作趋势的回响，比如伦敦的感觉（1997）展的轰动效应。但艺术家的敏锐使谢南星既意识到自己的创作是在一种时风里形成的，但又不愿意止步于在感官和图像内容的叙事层面所达到的效果。他所希望的是一步一步接近他对于绘画和创作的更深远的意图。在艺术家自己的认识中，他的绘画从最早就带有某种特质：“虽然我是通过视觉来表达，但是却希望（视觉）语言能有所延展，甚至扩展到别的领域，比如和声音等更多的维度发生关系（并非去改作录像）。”⁴

然而在此阶段，他的创作被认识和“消费”是在艺术史家吕澎所描述的、在新世纪出现的“影像绘画”的潮流之中的。“进入新世纪，艺术家们从里希特那里获得了一个提示：即便是摄影图像，也可以反过来成为绘画的母题、素材或者表现手段的刺激……所谓的‘影像绘画’不过是新世纪第一个十年里的观念绘画，不少艺术家对此乐此不疲，这也导致了一个不少人的名单，例如李松松、李大方、谢南星、尹朝阳这样的艺术家的作品。的确，由摄影作品刺激出来的观念绘画是一个转向，即从符号性的绘画转向叙事性的绘画，这意味着人们对过去的经验的某种依依不舍，并且不可摆脱地对今天的精神生活产生着影响。可是，这类艺术家的图像即便借用了历史的照片，也被剪裁或改编得难以识别，实际上是一种借用图像的再造，是一种虚构的叙事。”⁵

2001年开始谢南星创作了两组三联画，分别以有声音的图像I、II(2001, 2002)命名，让观众通过绘画的画面，或者视觉的语言去感受到别的内容，比如湖面、呼啸而过的声音、错车的效果、远去的车辆。其中第一组的三幅画分别绘制了雨水落在玻璃上的三种速度。同一年，他还画了三幅肖像画，分别是同一个视频图像，确切地说，一个女人头像的三个局部。艺术家给自己的创作设立了非常有限的边界，特别是在内容的选择上，是非常克制的，甚至可以说是对自己相当吝啬和苛刻，修炼般地强迫自己在其中挖掘有关绘画的可能性。在这个阶段，画什么的重要性远远不如怎么画，或者说怎么以“画画的动作”传达出其他的感官感受。当然，怎么画以及希望通过绘画达到什么也决定了如何选择题材的问题。类似的尝试还在2003年的六幅构图几乎无异的画中展开。六幅同样尺寸的画里反复出现一个同样的空间，只不过让不同的人以及空间的些许变化形成它们彼此之间的差异。“每一张内容不一样，但都是呈现这样的画面。你会以为这是随处捡来的底片，其实这是六张不同的画面，要比一张画给你提供的内容，包括空间、时间和心理上的作用有更多的延伸性。这不只是靠六张画的数量造成的，而是它的连续性造成的。”⁶

连续性地重复“描画”一个对象的方式再次出现在2006年创作的三联“漫画”中，画的是同一张“台球桌”从不同角度被观看的样子，台球对于他而言是年轻时夜晚消遣的主要内容，一个熟悉的物体，但却不是这四张绘画中的主体。真正的主角是光，或者说营造出与光有关的体验。“光在我的作品里就像一个媒介，在2005年的作品里我使用了光的穿透性。比如你画一个人物肖像，对着光看时，你几乎看不到人的形体，因为画得薄的地方光线有延伸，厚的地方会成黑乎乎的一团。我觉得这很有意思。这让我产生了对绘画不同的期待，它提供的就像一个奇迹。你完全无法想象光线塑造的这一切。”⁷

着迷于通过光塑造或者说隐藏原始图像的艺术家在2008年的三联蓝色绘画第一顿鞭子中刻意通过将北京的某个广告牌“作正反颠倒，然后在其背后打灯光，接着用影像记录下这个场景，最后再从播放这段影像的电视屏幕上直接拍摄某个画面作为最终创作的参照图片”而拒绝了我们对于原始图像的追溯。这样的选择把观者置于创作者同样面对的有限空间，专注的是绘画的行为本身，而远非绘画内容的意义。在进行了一些取消画面内容阐释或符号辨别的可能性的极端实践之后，艺术家似乎又短暂地回到了画面叙

事的轨道上来，而这一回归也使他开始将艺术史作为他不断叩问、怀疑但又同时汲取出发点的矿区。2009年的系列《我们是三张“临摹”的画》。谢南星在网上下载了“达达”时期法国艺术家弗朗西斯·皮卡比亚 (Francis Picabia) 一个时期的几件作品。皮卡比亚的代表作是用机械图形来表现戏剧性色彩的绘画。但在他的一生中，他的创作都处在不断地演变当中，而没有把画画好。他不是一位传统的画家，只是想通过不断地转换风格和内容，表现出自己的毫不畏惧。谢南星在阅读皮卡比亚的作品和经历时，发现皮卡比亚有一段时间竟然翻画了色情杂志封面，而且画得不好。人们觉得他的脑子生锈了。谢南星临摹了他的这三张画色情杂志封面的绘画，通过这样的方式来了解他。在一定程度上，这组创作像是艺术家对于自己所发起的一次自我拷问。这其中更深层次诉说的是一种创作者内心的不确定性和不安：一位艺术家是否应该不断地转变？转变在何种基础上是毫不畏惧的表现还是导致失败的原因。而谢南星似乎从这个思考和研究皮卡比亚生涯的过程得出这样一个结论：一位艺术家画得好不好与他的性格有关，而实际上并不完全关乎创作的本身。

对于艺术史中的人和事的探究在这个阶段的创作中尤为突出。在《我们》(2009)之后，谢南星选择了一本题为炫色家居室内装潢参考书中的内容，对其中的一些装修设计图进行了模仿，这些设计图的原标题、构图，和对家具产品的运用对艺术家而言都透露着与美术史尽管晦涩却必然的联系。艺术家为这组作品起了多少有些耸人听闻的意味的题目《即兴第500号(遗忘)》(2011)、《白屁股》(2011)和《委拉斯盖兹的教皇英诺森十世的肖像》(2010)。关于为什么选择装修的设计图进行描绘，艺术家曾经这样叙述：“基本根源在于，我发现装修设计图的设计师是和以前的画家有联系的。他们知道绘画艺术史、表现技法，知道画的大概状况，可能读过美院，参加过培训。画家面对的是白布，装修设计师面对的是一个空间。如果看装修效果图的杂志，能看到诸如欧陆风情什么的，都会讨论到大小、色调、光线，是纯粹的技术语言，和绘画是同样的语言。比如哪里应该表现浮华而又不犯肤浅，灯光、卧室、玄关等起到什么作用。在绘画中如何使用色彩、构图、比例关系，都和装修谈论的是一样的，生成关系也是一样的，都在讨论如何面对白布和空白空间，都有符号、有色彩、有光线、有心理。那么我想，它们之间就肯定不是那么遥远。而绘画是标准的纯艺术，比较高实；装修是廉价的一次性实用美术。装修的画法一定是受美术史上一种技术进步性的表达的影响。好比桌子上的灰尘，怎么不会看成是来自莫高窟的微小颗粒。通过这种最遥远的联系，我发现效果图就像灰尘一样，但依然以局部、片段的方式展示了绘画，一个微观现实反射的大世界。”

在谢南星看来，我们所有关于绘画的经验都仅仅是一种艺术史的灰尘，保持着各种关联，但绝非全貌。而对于创作者和阅读者而言，面对灰尘一方面是无处可逃的，但同时也是可以保持拒绝的。2011年以来，谢南星创作了一系列用一层画布覆盖在另一层画布上并在上面完成有完整画面和叙事内容的画作。在谢南星的描述中，这种作画方式“有点像国画里的宣纸，上面画完后，下面所剩的是不可辨识的图案。画家不可能画上面不管下面。不管是上面还是下面，这都是你的。”画面的内容既有古典小说和神话故事，也有艺术史中讨论画家、被画者、画面和空间客体之间关系的故事。艺术家却只展出下面的“印刷”图像。其中斑驳的油墨痕迹依稀能够让观者推测出顶层的构图，这些微弱的图像偶尔露出痕迹，但很快又消散在视觉的移动当中，这些痕迹令绘画立体起来，谢南星将这些星斑称为“灰烬”，它既非抽象的陈列，也明显没有具象的形态。而艺术家真正的意图是希望通过这种绘画方式脱离艺术史的轨迹，进入一个真空的位置，并最终获得标识新的艺术史地标的可能性。

在这些“漏印”所形成的或被艺术家称为“尘埃”、“阴影”的画中，2013年的三角关系逐渐移动系列之中有一幅来源于卢西安·弗洛伊德 (Lucian Freud) 于2005年完成的作品《被一位裸体崇拜者惊吓的画家》(The Painter Surprised by a Naked Admirer)。原画中，女模特蹲坐在画家的脚边抱着他的腿，而画家离画到一半的画布还有一段距离，一时无法回到画架前。之所以选择这幅画，谢南星认为这个画面所讨论的真实性的问题对于他所思考的关于绘画的问题是具有隐喻意义的。弗洛伊德是一位忠实的写生画家，他的成就也在于写生。可是在他晚年的时候，他开始讨论人的真实性的问题。在谢南星看来，这幅画中模特拽着画家，让他别继续往前走，别继续画那张画。其真实其实是模特儿在紧紧拽着弗洛伊德这个事实，而绘画只是一个幻影。弗洛伊德影响了很多中国画家，他的技法非同凡响，表现也有特殊性，这增加了他的怪癖性。在谢南星的画中，他把弗洛伊德的形象替换为自己，在他笔下，自己是那位被他所追求的真实所羁绊住而无法到达画布前去完成画作的艺术家。因为既然谢南星的绘画所针对的是所有的具象绘画，那么其结果“也同样是灾难性的呈现”。因为他自己所接受和经历的是同样的技术、笔触、造型的训练，以及艺术史的经验。当然，艺术家不会把这幅画呈现给我们，他的真身已经在逃，只留下躯壳和伪装，让我们揣摩。只是这场希望摆脱具象绘画传统的出逃，作为艺术家近年来实践的主要核心，前途仍然未卜。就像这幅具有“自我肖像”意义的画面所呈现的，画家很有可能被自己的命题绊住了脚，陷入一个进退维谷的僵局。

¹ 谢南星，第二顿鞭子之后，根据艺术家2014年1月17日在深圳OCAT图书馆演讲发言整理。未发表。

² 谢南星，第二顿鞭子之后，根据艺术家2014年1月17日在深圳OCAT图书馆演讲发言整理。未发表。

³ 谢南星：如果只有我一个人玩，这是没有趣味的，AMNUA素描III 展览系列访谈。采访者：王亚敏。2015年3月于草场地谢南星工作室，北京。

<http://www.nuamuseum.org/Detail.aspx?id=388>。

⁴ 谢南星，第二顿鞭子之后，根据艺术家2014年1月17日在深圳OCAT图书馆演讲发言整理。未发表。

⁵ 吕澎，论绘画：观念与手。

⁶ 谢南星，第二顿鞭子之后，根据艺术家2014年1月17日在深圳OCAT图书馆演讲发言整理。未发表。

⁷ 谢南星，第二顿鞭子之后，根据艺术家2014年1月17日在深圳OCAT图书馆演讲发言整理。未发表。