

At the Height of Inner Perception

Heinz-Norbert Jocks (German & English)

Nach Monaten des Nichtsehens zu Besuch bei Li Dhazi in Beijing: Kaum eingetreten in sein inmitten des Caochangdi-Viertel gelegenen Atelier, -ein hoher und luftiger Raum, gefüllt mit recht klein- bis sehr großformatigen Bildern, darunter sowohl bereits beendete, als auch erst vor kurzem begonnene-, schweift der alles neugierig abtastende Blick umher. Was auf Anhieb auffällt, ist die bewusste Reduzierung der Farbpalette auf die feinnuanciert aufeinander abgestimmten Werte zwischen Grau und Schwarz. Ganz selten ist ein Übergleiten in Farben wie Rot, Orange, Grün oder Blau zu bemerken, und wenn überhaupt, so geschieht dies mit äußerster Vorsicht und strenger Bedachtsamkeit, dabei so sanft und beinahe unscheinbar, dass die immer nur punktuell eingesetzte Farbe die Schönheit der ausgewogenen Harmonie der hörbaren Stille, die allem eine gleiche Gültigkeit einräumt, weder berührt, noch stört oder attackiert. Vielmehr wird dieser wohltemperierte, von der Stimmung der Schwermut begleitete Einklang des alles im Bild so überlegt wie besonnen zur Darstellung Geführten durch den für einen kurzen Moment wirksamen Kontrast noch verstärkt. Wie zu beobachten angesichts eines kleinen Bildes, welches die Flamme einer Kerze zum Leuchten bringt, bestehend aus vier isolierten, zunächst abstrakt anmutenden Formen vor einer monochromen grauen Fläche. So gegenstandlos diese auch gehalten sind, als suche Li, sich mit Verve sperrend und sträubend gegen sämtliche Konventionen des nachmodellierenden Realismus, nach alternativen Umwegen der Inszenierung des Realen, geben sie sich als brennende Flammen,- insgesamt drei an der Zahl mit einer an ihrer Spitze angeschnittenen Kerze in der Mitte-, erst dann zu erkennen, wenn unsere organisch organisierende, alles miteinander verknüpfende Phantasie wie bei einem Puzzle mit dem Kombinieren beginnt, zwecks Zusammenfügung loser Elemente zu einem in sich stimmigen, so ausbalancierten wie alles Klischeehafte und Vordergründige ausschaltenden Bild. Darin trifft alles zur Ansicht Gelangte so zusammen, dass nichts überbetont oder zum Zentrum wird, um das sich alles andere versammelt. Vielmehr kommt es darauf an, dass alles gleiche Bedeutung erlangt und dabei organisch miteinander verwoben ist. Wie eine gleichmäßig dahingleitende Melodie, deren wohlthuende Schönheit dem Zusammenklang gleichberechtigter Töne entspringt, kommt es bei dem Kerzen-Bild, -und nicht nur dort-, auf den gut eingespielten Chor sämtlicher Einzelheiten an. Erst dadurch entfaltet es seine volle Wirkung. Wie beim Verweilen am Ufer eines ruhigen Flusses, der uns zu einem anderen Sinn für eine sich verlangsamende Zeit verführt, werden wir, als Betrachter aus dem Bann der Alltäglichkeit mit ihrer effekthascherischen, uns manipulierenden Reizüberflutung herausgerissen, dabei ganz Ohr und Auge für Nebensächliches ebenso wie für unscheinbare Dinge im Abseits. Angesichts dieser Malerei, die das Bunte, das Grelle, das Laute und das uns Überrumpelnde wie der Teufel das Weihwasser meidet, geraten wir in eine parallele Zone des sanften Sehens. In ihr herrscht das Prinzip Ebenmaß. Außer Kraft ist dort gesetzt, was Bedeutsamkeit an Stellen suggeriert, wo eigentlich keine wahrhaft existentielle existiert.

Die aus einem Weiß, durch welches das Grau des Hintergrunds schimmert, als seien die Übergänge zwischen Hintergrund und Vordergrund fließend, gebildeten Formen werden partiell von roten Pinselstrichen umrissen. Doch das Rot, so sehr es sich auch von dem Weiß und dem Grau abhebt, hat

dennoch weder etwas Dominantes, noch etwas Aufdringliches oder ins Auge Springendes an sich. Sich zurücknehmend, als ginge es um die gerechte Gleichgewichtung aller Farbtöne, umreißt das Rot, hier mehr wie ein Rahmen eingesetzt, in Form von knappen Pinselhieben das Brennen einer Flamme. Aus der Ferne hat dieses Erscheinen des Rots etwas von der phantastischen Wirkung einer Sternschnuppe. Für Augenblicke am Himmel auftauchend, lenkt sie gerade dadurch alle Aufmerksamkeit auf sich, dass sie bald wieder ins dunkle Nichts entschwindet und zuvor alles um sich herum erhellt. Doch Vergleiche wie dieser hinken wie so häufig. Denn das Rot, wenn auch nur spurenhafte verwendet, bleibt präsent. Es verweist auf das stete Vergehen des vom Feuer gestifteten Lichts.

Wie so oft belässt es Li nicht bei einer einmaligen Annäherung an ein Motiv. Es kommt zu diversen Phantasien der Wiederholung. Nicht selten wird etwas Kleinformatiges auf ein großes Format übertragen, und zwar nicht aus einer Unzufriedenheit oder aus einem Unbehagen des Malers an der ersten Version heraus, sondern weil der Sprung vom kleinen zum großen Format eine große Herausforderung provoziert. Durch diese Überführung in eine andere Dimension werden erstaunliche Veränderungen bewirkt. Das Moment der sich aus der Verschiebung ergebenden Überraschung ist dafür sicherlich ein Motor neben der ihn beschäftigenden Frage, wie ein Motiv, das als kleines Format bereits so wunderbar funktioniert, sich verhält, sobald es sich vergrößert. Denn dabei verschieben sich nicht nur die Dimensionen. Der Grad des Ausdrucks, die Intensität, die Atmosphäre und die Art und Weise der antastenden Berührung des Gegenstandes verändern sich.

Es gibt auch den Fall, da Li, das Motiv variierend, diesem eine andere Erscheinung verleiht, ohne das Format zu wechseln. So lässt er eine einzelne Kerze ganz allmählich aus dem zwischen Grau und Schwarz strukturierten Hintergrund hervortreten, als beabsichtige er, uns an dem ganz allmählichen Werden der Darstellung eines Phänomens teilhaben zu lassen. Was wir da erfahren, ist die Genealogie eines Phänomens aus dem Geist einer alles aus dem Nichts zaubernden Malerei. Deren Ende wurde zwar im Westen alle Jahre wieder verkündet, als wollte man ihr zugunsten der Durchsetzung anderer Medien an die Gurgel gehen, doch lässt sie sich schon deshalb nicht totreden, weil sie jedes Mal aufs Neue den Beweis dafür liefert, wozu sie als *Creatio ex nihilo* bis ans Ende der Tage der Menschheit in der Lage sein wird.

So erleben wir angesichts des Bildes von der Kerze, wie sich ihre Form langsam aus dem Noch-Undefinierten einer so puren wie diffus anmutenden Farbansammlung herauskristallisiert. Alles in allem haben wir es hier mit einer Geste allmählicher Konkretisierung hin zu etwas Benennbaren mithilfe des Instrumentariums der Malerei zu tun. Das Zur-Flamme-Werden der Kerze, gewonnen aus der noch nichts aussagenden Farbe wie dem Weiß ist da zur Besichtigung freigegeben. Dieses verdichtet sich auf einmal zum Ansatz einer vagen Form, die wir mit Kerze bezeichnen, gekrönt mit einer weißen, von einem Blau umschlossenen Form, die wie eine Flamme zu lodern beginnt. Das Werden ist hier das Unmerklichste und dadurch das besonders Bemerkenswerte. Farben wie Blau oder Rot, so minimalistisch sie auch zum Einsatz gelangen, tragen hier dazu bei, die Überwindung des Noch-Nicht hin zu dem Jetzt erst zu markieren, während die spezielle Art und Weise, wie die Formen aus den Farben herausgeschält werden, nicht nur deren Fragilität, sondern auch das permanente Hin und Her zwischen Werden und Vergehen und Wieder-Werden veranschaulichen. Dabei erweist sich der Pinselrieb, der einen Umriss oder die Kontur einer Form andeutet, als innere Linie der Dinge, sowie als

der Atem, von dem diese beseelt sind. Hier klingt an, dass nichts eine feste Form, also ewige Festigkeit besitzt. Alles ist permanent in Auflösung begriffen und einer Verwandlung unterworfen, eben ein ewiges Werden.

Und wenn vorhin vom Sound der Stille die Rede war, so in enger Verbindung mit der Leere, die Fülle ist, und mit der Fülle, die Ganzheit bedeutet. Fülle und Leere sind keine Dichotomie und keine sich ausschließenden Gegensätze. Vielmehr bilden sie eine Einheit. Es gibt keine Fülle ohne Leere und keine Leere ohne Fülle.

Wenn wir gerade so viel Zeit darauf verwendet haben, nur ein einziges Sujet näher unter die Lupe zu nehmen, so vor allem deshalb, weil sich an diesem einen Beispiel wie auch an allen anderen das eigensinnige Wie der Malerei vor Augen führen lässt.

Das Repertoire der Dinge, auf das Li zurückgreift, ist ebenso breit gefächert wie die Spannweite der Sujets, mit denen er sich anhand der ihn umgebenden Dinge auseinandersetzt. Wollten wir hier an dem Punkt unserer Ausführungen ein erstes Resümee wagen, um uns der Besonderheit dieser Malerei im Hinblick auf den Umgang mit Motiven und Sujets anzunähern, so scheint der von dem Sinologen und Philosophen Francois Jullien eingeführte Begriff der „Fadheit“ mehr als nur hilfreich, ja produktiv zu sein, und zwar insofern, als dass Li alles Auftrumpfende, Spektakuläre, jede Spur von einer endgültigen Fixierung oder einseitigen Fokussierung auf etwas Darzustellendes beiseiteschiebt. Diese Malerei des Unterschwelligen bezieht ihr starkes Echo voll und ganz aus der Subtilität des Unscheinbaren. Sie führt unsere Wahrnehmung bis an jene vage Grenze, an der Sichtbares aus dem Subtilen aufdämmert. Dabei korreliert diese Ästhetik der De-Intensivierung mit dem Geist des Spirituellen. Ja, die sinnliche Manifestation von etwas kommt bei Li nicht nur ohne Aufmerksamkeitsverstärker aus. Gerade durch ihren Minimalismus, ihren sparsamen Gebrauch der Farbe und durch die ungeheure Konzentration auf Zwischentöne und Zwischenräume wird ein Sehen gelehrt, das der Betrachtung der nichtfixierbaren oder auf Dauer konservierbaren Dinge zugutekommt. Keinerlei Dramatik oder Dramatisierung wird da gehuldigt. Hier wird evident, dass sich Li als Maler der jahrhundertalten Tradition ostasiatischen Denkens verpflichtet fühlt und sich nicht nur in China, sondern auch in Japan auf die Suche nach Werken der großen Meister der Tuschkmalerei wie Mu Xie begibt, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts mit wenigen Strichen, wechselnd zwischen hellen und dunklen Tönen, die Lebendigkeit von Vögeln ebenso einfing wie die Nadeln von Kiefern. Die Liebe von Li Dhazi zu den alten Meistern, die ihn so inspirieren, dass er quasi eine Brücke zwischen dem Alten und dem Zeitgenössischen zu schlagen versucht, schließt ein, dass er sich auch für die Kunst der Jetztzeit begeistert. Entsprechend stapeln sich bei ihm auf Tischen, Stühlen und in Regalen Kunstmagazine wie Frieze, Bücher und Kataloge von Peter Doig, Frank Auerbach, Eric Fischl, Francis Bacon. Überhaupt offeriert der umherwandelnde Blick auf den Tisch, in die Ecken oder durch die Räume erste Aufschlüsse über seine Motiv-Auswahl. Nichts taucht in seinen Gemälden auf, wozu sich in seiner nächsten Umgebung kein Äquivalent finden lässt. Es ist, als bedürfe es eines inneren Bezuges zu den Dingen, an denen Fragmente seines Lebens haften. Dazu gehört die Spielzeugminiatur eines aufziehbaren Esels ebenso wie die großen und kleinen Kugeln. Farbtuben. Würfel. Getrocknete Pflanzen. Die Blüten von Blumen. Eine Spinne oder ein Autospiegel. Aber auch ein weißes Pferd, das

seinen Kopf mit seinem langem Hals aus dem Bild herauszustrecken und Kontakt zu uns aufzunehmen scheint.

Und wenn er sich selbst porträtiert, so verhindert er, dass das Konterfei ihm gleicht, indem er jeden Ansatz von Ähnlichkeit mit sich selbst geradezu ausradert, und zwar derart, dass er mit dem Daumen das Gesicht auf dem in der Hand gehaltenen Selbstporträts verdeckt. Das gesichtslose Gesicht, wie wir es bereits von einem großformatigen Bild kennen, auf dem anstelle des Kopfes eine Rundform und für das Gesicht ein weißer Kreis getreten ist, lässt sich als Zweifel an dem lesen, wie wir im Westen Identität verstehen. Diese radikale Verweigerung, seine Physiognomie preiszugeben, geht einher mit der konsequenten Verneinung alles Definitiven und folgt der Einsicht, dass die Wirkung eines Bildes sich verstärkt, wenn sich dessen Schöpfer mit einem Minimum an Gegenständlichkeit begnügt. Seine Art des Malens ist ein Fliehen oder Ausweichen vor der Endgültigkeit und ein Bekunden, dass es nicht um die präzise Nachmodellierung der Realien geht, sondern um deren Atem und die Erlebbarkeit der inneren Schwingungen zwischen dem, was er sieht, und dem, wie er darauf innerlich reagiert. Die französische Schriftstellerin Nathalie Sarraute sprach in dem Zusammenhang von „Tropismen“. Ein Begriff aus der Biologie, der sich auf die inneren Reaktionen auf das von außen auf uns Eindringende bezieht. Es scheint, als läge der Maler wie die Schriftstellerin auf der Lauer, um den Zipfel der vom Bewusstsein unbemerkten, inneren Wahrnehmungen zu ergreifen.

After a few month from we parted, I meet Li Dazhi again in Beijing at his studio: a high and large airy room located at Caochangdi Art Zone, filled with paintings of various size, some of them seems already completed and rest are still in progress, I walked around and curiously scanning everywhere. What instantly striking my eyes is the deliberate reduction of the colour palette to the finely nuanced synchronised between grey and black. Only a few areas rarely coloured between red, orange, and green or blue which are noticeable, and from these capering colour, I felt their utmost and rigorous thoughtfulness, so softly and nearly inconspicuously that the - always only choice - colour neither ruined the beauty of balanced image, nor disturb the silence which concedes everything in the same. In fact, this well-tempered image accompanied by a mood of melancholy, yet strengthens everything which is as deliberately as considerately guided to represent though this short moment of effective contrast. As can be observed upon seeing a small painting, illuminated by the flame of a candle. It consists of four isolated shapes, initially abstract in appearance, in front of a monochrome grey surface. These are kept non-representational, as if Li, blocking and resisting with spirit against all the conventions of reproductive realism, was seeking alternative detours in the staging of the real. They only reveal themselves recognisably as burning flames – three in number altogether, with one candle cut at its tip in the middle – when our organically organising imagination, connecting everything with each other like in a puzzle, begins with the combining, for the purpose of joining loose elements to a harmonious picture, balanced as it lets go everything clichéd and superficial. In that everything which has appeared comes together so that nothing is overemphasised or becomes the centre that everything else gathers around. Rather, it depends on the fact that everything achieves the same

significance and in doing so is organically interwoven with each other. Like a melody which consistently glides along, whose pleasant beauty originates from the harmony of equal tones, - not only – the candle painting depends on the well-rehearsed choir of all the details. Only through them does it unfold its complete effect. Like lingering on the shore of a quiet river which leads us to a different sense of slowed-down time, we, as viewers, are torn out of the spell of the everyday with its grandstanding, manipulative excess of stimulation, in the process becoming completely aware of the incidental as well as inconspicuous things in the off. In view of this painting, which avoids like the plague the bright, the glaring the loud and the surprising, we enter into a parallel zone of gentle seeing. In it, the principle of harmony rules. There, that which suggests meaning in places where nothing truly existential actually exists is suspended.

The shapes, formed out of a white through which the grey of the background shimmers as if the transitions between background and foreground were flowing, are partially outlined in red brush strokes. Yet as much as the red also stands out from the white and the grey, it nevertheless has neither something dominant nor something intrusive or eye-catching about it. Holding back as if the just equal weighting of all colours matters to it, the red, employed more like a frame here, gives contour to the burning of a flame in the form of short brush strokes. From a distance, this appearance of the red has something of the fantastic effect of a shooting star. Appearing in the sky for moments, it is precisely because it will soon disappear again into the dark void that it draws all attention to itself as it illuminates everything around it before. Yet, as so often, comparisons like this are halting. For the red, even if only traces of it are used, remains present. It refers to the constant transience of the fire-created light.

As so often, Li does not leave it at a singular approach to a motif. There are diverse fantasies of repetition. Not seldom something small-scale is transferred to a large format, not out a dissatisfaction or a discomfort of the painter with the first version, but because the leap to the large format provokes a large challenge. Incredible changes are effected through this conversion into a different dimension. The moment of surprise created by the shift is certainly an engine for this, in addition to the question which occupies him of how a motif which already works so wonderfully in a small format acquits itself as soon as one enlarges it. For in doing so, not just the dimensions shift. The degree of expression, the intensity, the atmosphere, and the contact-seeking way of approaching the object change.

There is also the case that Li, varying the motif, lends it another appearance without changing the format. In this way, he little by little allows a single candle to emerge out of the background structured between grey and black, as if he intends to let us participate in the very gradual creation of the representation of a phenomenon. What we discover there is the genealogy of a phenomenon out of the spirit of a painting, which conjures an all out of nothing. While its end may be proclaimed year in and year out in the West, as if one wanted to go after it in favour of the assertion of other media, it does not yet allow itself to be declared dead, alone for the reason that each time it delivers anew the proof of what it will be capable of as a creation ex nihilo till the last days of man.

Thus, faced with the painting of the candle, we experience how its form slowly crystallises out of the still undefined collection of colour as pure as it is diffuse. All in all, we are dealing here with a gesture

of gradually increasing concreteness towards something nameable with the aid of the instruments of painting. The turning into flame of the candle, won out of the not yet predictive colour of white, is released for view there. All at once this intensifies itself to the projection of a vague shape, which we refer to as a candle, crowned with a white shape enclosed in blue, which begins to blaze like a flame. What comes into being here is most imperceptible and therefore especially notable. Colours like blue or red, however minimalistically they may be employed, contribute here to the overcoming of the not-yet there to mark the now-really, while the special way in which the shapes are peeled out of the colours illustrate not only their fragility but also the permanent back and forth between becoming and passing away and becoming again. In the process, the brush stroke, which indicates an outline or contour of a shape, proves itself the inner line of the things as well as the breath from which they are animated. Here, a note is sounded, that nothing possesses a solid form, that is to say, eternal solidity. Everything is permanently engaged in disintegration and subject to a transformation precisely of an eternal process of becoming.

And when the talk before was of the sound of silence, it is in close connection with the emptiness which is plenty and with the plenty which signifies wholeness. Plenty and emptiness are not a dichotomy and opposites which exclude each other. Rather, they form a unit. There is no plenty without emptiness and no emptiness without plenty.

When we have just spent so much time examining merely a single subject in such close detail, then above all because in this example – as with all others as well – it is possible to illustrate the headstrong how of painting.

The repertoire of the things Li draws on is equally wide-ranging as the breadth of subjects which he explores with the aid of the objects which surround him. If, at this point, we would like to risk a first summary of our discussion in order to address the uniqueness of this painting in terms of its use of motifs and subjects, then the term “blandness” introduced by the Sinologist and philosopher Francois Jullien appears more than helpful, indeed productive, insofar as Li sets aside everything loud, spectacular, every trace of a final fixation or one-sided focus on something figurative. This painting of the subliminal draws its strong echo completely from the subtlety of the unimposing. It leads our perception up to the vague boundary where the visible emerges from the subtle. In doing so, this aesthetic of de-intensification correlates with the animus of the spiritual. Indeed, the sensual manifestations of something don't simply manage without attention-grabbing devices. Precisely through their minimalism, their sparing use of colour and through the incredible concentration on what lies between the tones and spaces, a vision is taught which benefits the perception of unfixable or not permanently conservable things. No kind of drama or dramatisation is honoured there. Here, it becomes evident that Li feels himself committed as a painter in the centuries-old tradition of East Asian thinking, seeking out - not just in China but also in Japan - the works of the great masters of brush painting such as Mu Xie, who, at the start of the 13th century, with just a few strokes alternating between light and dark tones, captured the vitality of birds as well as the needles of pine trees. The love of Li Dhazi for the old masters - who inspire him so much that he more or less attempts to build a bridge between the old and the contemporary - does not preclude that he also has a passion for the art of the present. Correspondingly, his tables, stools and shelves are stacked with art magazines like

Frieze and catalogues of Peter Doig, Frank Auerbach, Eric Fischl and Francis Bacon. In general, the gaze around the table, in the corners, through the rooms allows first eliminations regarding his selection of motifs. Nothing appears in his paintings for which an equivalent cannot be found in his closest surroundings. It is as if an inner relationship to the things on which fragments of his life cling is required. Among them is the miniature toy of a wind-up donkey as well as balls large and small. Paint tubes. Dice. Dried plants. The blossoms of flowers. A spider or the rearview mirror of a car. Yet also a white horse, which stretches its head out of the painting with its long neck and appears to take up contact with us.

And when he paints a portrait of himself, then he prevents the likeness from resembling him, by virtually erasing every rudimentary similarity with himself, in such a way that he covers the face of the self-portrait he holds in his hand with his thumb. The faceless face, which we already know from a large-scale painting in which a round shape is put in place of the head and a white circle has taken the position of the face, can be interpreted as an expression of doubt about what we in the West understand as identity. This radical refusal to reveal his physiognomy corresponds with the consistent rejection of everything definitive and follows the insight that the impact of a painting is heightened when its creator is content with a minimum of representation. His way of painting is a flight or evasion from finality and an announcement that what matters is not the precise reproduction of the real, but rather its breath the ability to experience the inner vacillation between that which he sees and that which his inner self reacts to. In this context, the French writer Nathalie Sarraute spoke of "tropisms". The term from biology refers to the inner reactions towards something which enters into us from the outside. It appears as if, like the writer, the painter was lying in wait in order to grasp the height of the inner perceptions unnoticed by our consciousness.