

内在感知的边角

海恩兹—诺尔波特·约克斯

分别多月后，我又在北京见到了李大治：他的工作室坐落在草场地艺术区中，室内高敞通透，摆满了大小不一的画作，某些已完工，还有一些刚刚落笔，刚踏进画室，我就好奇地四处张望。第一眼望去，最引人注意的是作品的色调，画家刻意将色彩精简为灰黑区间，浓淡间却存在一种细腻的呼应。画面上只有很少一些部分跨越到红、橙、绿、蓝区间，在这些跳跃的色块中，却能看出一种极致的谨慎和严格的克制，它们非常温和，几乎难以察觉，在波澜不惊、无声若有的画面中，这些明亮的色点完全不构成干扰或威胁。事实上，在温和而略带忧郁的画中，画家的表达是深思熟虑的，冷静稳健的，整体的和谐感经由不经意跃入眼帘的色差反而得到了增强。在一幅表现烛火燃烧的小型作品中，我们就可以看到这种效果。纯灰背景上分布着四个独立的轮廓，形状乍看有些抽象。在这种抽象的勾勒中，仿佛可以感觉到李大治在竭力绕开、抵制所有那些复制现实的绘画传统，他在寻找一种演绎现实的蹊径，在这幅画面中——一支蜡烛顶位于中央，周边是三簇火焰——只有当我们的想象力像拼图那样通过有机的组合拼接，将散落的碎片拼成一个统一和谐的整体，将一切媚俗和肤浅的东西都阻挡在外时，我们才能看出这是正在燃烧的火焰。在这个过程中，被呈现出来的形象完美融合在一起，没有突兀的角落，也没有被簇拥的中心。换言之，画面中的每一个细节都获得了同等的意义，并有机地糅合在一起。在这幅表现蜡烛的画作（以及其他作品）中，呈现出的是无数个体合成的美妙和声，正如一段平缓的旋律，其美妙之处来自于均衡音调的和谐共生。画作正是通过这样的方式发挥出其巨大效力。在这幅画前，我们就像驻足在一条静谧之流的河畔，那河流让人感觉时光放缓，感悟其别样的意义，观画者被抛离了日常生活充满功利心和诱惑陷阱的轨道，他们转而注视聆听那些边缘的细枝末节，那些难以察觉的事物。对于那些绚丽、突兀、喧嚣、钝重之物，画作避之不及，只有这样我们才能借它沉入一种温柔的观看姿态。画作中无处不充满一种均衡感。它不会故作高深在某处强调某些并不存在的意义。

在几个白色轮廓的映衬下，画底的灰色仿佛闪烁着微光，背景和前景的界限也因此变得更柔和，白色物体的部分边缘处勾了一些红色线条，那抹红色虽然和旁边的白色和灰色截然不同，却完全没有任何颐指气使或格格不入的意味。那几笔红线类似外框，丝毫不引人注目，仿佛其存在的目的是为了构建色彩间的平衡，简洁几笔勾勒出火焰燃烧的形状。从远处看来，那红色散发出流星般的奇幻效果。它们在天空悄然闪现，吸引了所有人的目光，在灿然点亮周边后又悄无声息地遁入幽暗虚空。然而这样的比喻依然不尽恰当。因为那抹红色虽然悄然如暗影，却是明确在场的。它代表着火焰光芒的不断消损。

李大治对一个主题的探索从来不是一次性的。反复的加工中不断涌现出形形色色的想象。他常把一些细微的对象展开到大画布上，这并非出于画家对作品的吹毛求疵，而是因为，从小到大的跳跃是一种艰难的挑战。在进入另一种维度时，作品会发生令人惊异的变化。移位过程中产生的惊喜和画家探索的母题一样不断激发着他的创作，在放大之后，小细节会呈现惊人的效果和姿态。因为在此过程中发生移置的并不仅仅是空间维度。表达、密度、氛围、对象的触感都会随之发生变化。

李大治在不断尝试主题变奏的时候，除了改变画面尺寸，也会选择赋予其另一种表现形态。比如说，他在灰黑色的背景上画了一支轮廓逐渐清晰的蜡烛，他的意图似乎也是让我们也参与到现象缓慢成型的过程中。我们感受到的，是一种现象的诞生史，诞生于魔幻般无中生有的绘画精神。西方多年来一直在宣告绘画艺术的穷途末路，或许人们只是为了让绘画给新媒体让出空间，然而绘画却驳回了这种死亡宣言，因为它一次又一次地证明了自己拥有无中生有的魔力，直到人类文明泯灭的那一日。

在这幅蜡烛画中，我们可以体验到，在一片纯净而又变幻的色彩混沌中，蜡烛的形态如何脱茧而出。在绘画的作用下，我们看到了有形之物缓缓具象化的过程。在白色等语义含糊的颜色勾勒下，人们观看着烛到焰的演化。这个过程被凝缩为从初始依稀可辨的蜡烛形状，到顶端蓝边勾勒的白色火焰，那火焰似乎即将热烈绽放。这个变化的过程几乎难以察觉，却又因此引发无限深思。画面上零星的红蓝色，让这种从无到有的过程更清晰，而在同时，这些色彩也以一种独特方式衬托出了清晰的轮廓，这种表现方式不仅揭示了形状的脆弱，同时也体现了其在生成和消逝之间永恒往返的轨迹。用来勾勒简洁轮廓的线条呈现的实际上是事物内在的轨迹，就像是赋予它们灵魂的呼吸。我们隐隐可以领悟到，世上无一物拥有稳定的形态，或永恒的硬度。一切都永远处于消解的过程中，不断经受变形，这才是永恒的生成。

前文我们谈到了画面的无声若有声，这种状态其实来自于一种充盈的空虚，充盈代表的是整体。充盈和虚空并不是两分法，或彼此排斥的两级。反之，它们共同构成了一个整体。充盈和空虚相伴相生，缺一不可。

我们之所以花这么多笔墨去仔细揣摩这组主题作品，是因为这组作品和其他所有作品一样，能够表现出绘画艺术的自我意志。

李大治的题材库很深，他会从身边形形色色的物体中提炼无数主题。如果到此对李大治创作主题的艺术特质作一个中期小结的话，我们可以借用法国汉学家、哲学家弗朗索瓦·于连（Francois Jullien）的“淡”概念，这个概念放在此处不仅很合适，而且非常令人深思，因为李大治恰恰淡化了一切钝重、耀眼的事物，淡化了所有聚焦终极对象的痕迹。这种淡笔绘画充分发掘出了不经意事物中的意味深长，并因此引发人的强烈思考。它将我们的感知引导到可见之物在细腻中熠熠生辉的模糊边缘。这种反聚焦美学带有一种灵性意味。在这种极简主义的绘画中，在对色彩的苛刻运用、对过渡色和过渡区的专注中，人们可以学会观看那些无法聚焦或在时光中弥久长存的事物。他的作品不宣扬戏剧性，也决不刻意追求戏剧化效果。很明显，画家李大治秉承了东亚悠久思考传统的使命感，他也一直在中日两国搜寻牧溪等国画大师的作品，牧溪是 13 世纪初的画家，善于用寥寥几笔忽明忽暗的色彩来表现禽鸟和松针的鲜活。李大治深受古代绘画大师的启发，也为此尝试在古典和当代绘画之间架起桥梁，但这种爱并不妨碍他对当代艺术的热情。他的书架、桌椅上四处摆放着《弗利兹》（Frieze）等艺术杂志，以及彼得·多伊格（Peter Doig）、弗兰克·奥尔巴赫（Frank Auerbach）、艾瑞克·费舍尔（Eric Fischl）、弗兰西斯·培根（Francis Bacon）等人的著作和作品集。只需扫一眼他的工作桌、角落，或在各个房间转一圈，我们就明白他的创作源泉从而何来。他画中的对象无一不来自生活中触手可得的素材。他渴求的，似乎是在生活中的细碎杂物中找到一种内在呼应。这些杂物包括一只玩具发条驴、大大小小的球体、颜料管、骰子、干枯的植物、花朵、蜘蛛、汽车镜，还有一幅画，画中的白马探出修长的脖子努力朝画外看，似乎想与我们交流。

画自画像的时候，李大治拒绝复制自己，相反他去除了像中所有与他相似的特质。画中一只手捏着他的自画像，大拇指却遮住了他的脸。正如他的另一组大型画作的名称，那是一张没有面目的脸，在头部所在的位置，只有一个圆形轮廓，脸部则由一圈白线表现，在这里他似乎表达了对西方“身份认同性”的一种质疑解读。这种强烈拒绝透露面目的举动，和他长久以来对确定性的否定精神相符，也体现了他的一种理念，即当创作者将对象精简到最大化程度时，画作才会产生最深刻的效果。他绘画的方式是对终结性的逃离和避让，他也宣告了绘画的任务并不是对现实的精确描摹，而是呈现现实的气息，呈现所见与所思的差异引发的内在震颤体验。法国女作家娜塔丽·萨洛特（Nathalie Sarraute）将其称为“向性”（Tropismen）。这是一个来自生物学的概念，它指的是人对外在刺激的内心反映。也许这位画家和这位作家一样，都在尝试捕捉那些我们的意识没有觉察的内在感知的边缘角落。