

《暗夜精灵》155cm×200cm 布面油画 2014

# 云无心以出岫

## ——江洲的绘画艺术

一、江洲的创作,是与当今艺术潮流背道而驰的。

可是,将怎样描述这潮流呢?其中一个有趣的观点是这样的:现代主义随着克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)的“如今不可能去画一张脸了”便已终结,随后普普艺术的出世,仿佛带我们踏上了当代艺术的坦途。另一方面,黑格尔的艺术终结论也无疑在支持这种艺术的发展趋势。再后来,丹托(Arthur Danto)提到的哲学入侵艺术和大众媒体高速发展,以阐释学为基础的艺术占据了绝对的优势,仿佛艺术作品必须得或多或少跟当下产生点儿关联,要有更颠覆的观念,要认识到更新的社会复杂性。

那么面对中国这样的以意写形的绘画传承及绘画观,这个时代的创作者面临的担忧则是双重的:源自真实观察本身的绘画面临了假象论;有更多的自称艺术的图像被制造出来,为的是在现实社会中参与图像消费。

二、江洲习画以来,一直在探索绘画及观看的方法,他清楚地通晓自己并不需要快速地找到一种看起来更适应当代的语法。他对源自观看的绘画非常痴迷,这种痴迷也使他决定了与当代艺术的快速翻新语言、观念及形式追求保持了谨慎的距离。

江洲的描绘,大多是自然景物。“自然”是艺文世界的经典主题,因为景与物作为视觉艺术的凭借再合适不过。中国的文学史上,山水(自然景物)作为最好的引申素材进入诗歌之中,肇始于先秦,而魏晋是一个高峰期。据考证,这种现象得以形成是由于当时的士人受玄学感召,冲破尘世的藩篱,寻求精神解脱的理想去处,如陶渊明就“意”和“形”的问题这样发问“既自以心为形役,奚惆怅而独悲?”实际

上,中国的山水画也是一样在这样的背景下发展起来的,至少是一种主要助动。而且,一如上古的山水诗,中国古代的文人画家在工作生活之余,亦将可以闲云野鹤的山水当做了隐逸的场所。

与许多文人一样,江洲并不是学画出身,儿时痴迷于画画,他在自述中描述了这样一个细节:“对自己儿时的印象就是喜欢画画,经常一个人坐在家画,记得那时候主要是临摹连环画上面的人物,临得最多的是三国演义和水浒传,后来我还画了一套水浒人物,整整108张。”后来,直到他科班求学于著名的理科院校,之后取得了北大的工商管理硕士学位,儿时的绘画偏好仍旧时刻伴随着他,尽所能地让他体验美术。

不惑之年以前,江洲从未从事与艺术创作相关的职业。其先前的经历,就可写一本扣人心弦的时代奇闻录。而当事业到达一个峰点时,他让人生来了一个戏剧转向,重起炉灶,投入艺术的生涯。而这个在他人看做的转折,于我看江洲处理的很自如,就如同曾经嗜好文科和美术的他可以在大学期间对电磁场理论、量子力学表现出强烈的兴趣和禀赋一般,选择绘画,这个初始便属于他的表达途径,也许就是江洲“人生体验接受洗礼的地方,换句话说就是浸泡感光底片的地方。”——塞尚语。

2011年,这个自小有美术爱好的人,停顿了与金融市场相关的生活,操持起了自小以来再熟悉不过却又再陌生不过的绘画材料,长日的沉湎,将时间与画布互相打磨。

三、观看江洲的画,没有弥漫质问当下社会的情绪,没有晦涩的文学修辞,甚至也没有任何暧昧的情景暗示。初看江洲的画,有如沐浴深山的午后骄阳,或会来一阵快活淋漓的急雨,也不妨碍画者即兴对雨作诗。



绘画就是其自身的目的地。画家作画,至于它是一个苹果还是一张脸孔,对于画家那是一种凭借,为的是一场线与色的演出,别无其他的。

——塞尚(Paul Cézanne)

《峡谷日出》300cm×190cm 布面油画 2013

记得他画于2011年的第一幅创作《Hobart日出》,是几乎没有光线的,如套色版画一般,礁石与远山及天水间的一汽氤氲,生出了混沌,万物的缤纷多姿将从这虚空无灵中打开、生成、消融。

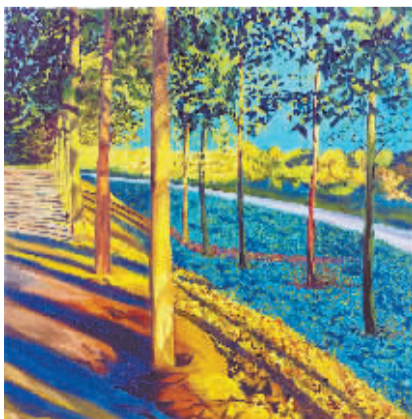
在江洲的创作中“树”是反复出现的主题,形态各异的树木是多重人生的变奏,也是向未知世界探出的触角。而树在画面中的远近、隐现和构成,也多少反映了江洲这些年在创作中的变化过程。

最初的江洲喜欢去很远的地方拍摄或者写生,用他自己的话说是“去一般人难以到达的地方猎奇”。汲以这种获取素材的方式,他前些年的画中更多是全景式构图,倾斜夸张的山峦、层叠的云彩,江洲在其中研究图像结构的设立和变化。因而树也就隐在了这些大场景中。

在后边的创作中,树木逐渐拉近了。江洲也不再拘泥于研究结构的对比变化,而进入了一个更加畅怀写意的实践。此时有更多的画作开始表现树木的肌理,树皮与花朵、荆棘的交融缠绕。构图是节选式的了,树干、山角肆意地戳进画面,笔触变得更加狂野,笔墨更加放浪天真。江洲自己的创作状态,也由此从描绘大江大山的雄心,回到了自己赖以生存的环境。于是色彩也越发浓烈了起来。在江洲这里,色彩被进一步解放了,一如马蒂斯所说:“奴隶式的再现自然,对于我是不可能的事。我被迫来解释自然,并使它服从我的画面的精神。色彩的选择不是基于科学,我没有先入之见地运用颜色,色彩完全本能地向我涌来。”江洲总会谦虚地说一直不知道怎么调和颜料,而那些画面中大胆的色彩和简练的造型和时间天赋般地交混在一起,在画布中凝固起来,拂之不去。

江洲的描绘物中没有过多现实事物的纹理,他对图像梳理时婉拒了现实的冗繁信息,使得笔触比现实的肌理更加直接和热烈。在每幅画中都能窥见他的实践和他对各种画法的糅杂运用。你能在他的画中看到他对光影的表现,将自己的主观意识融入到景物中。而江洲的情致里必有一种质朴天然的东西,让他的画呈现出一种孩童般的浑然天成。

四、我想观者从江洲的摸索过程中也



《温榆河畔之三》180cm×180cm 布面油画 2013

可以探寻一些线索。江洲近来的作品笔触更加交叠渗透,由此可见江洲进入了一种挥洒笔墨的自更新与自循环。在这些实践过程中,有一些江洲的创作线索是一直没有变的。

单从“光阴”系列的几幅画中,就可以发现:其一,介于写实和表现之间的回旋拿捏,是江洲的主要表现。其二,惯于直接在画布上挤出颜料,用大笔直接牵掣、排列的粗狂敷色,使他的作品有一种接近儿童的天真和陶醉,这是经历过学院派“去个性化”的创作者身上所不得见的。其三,江洲画中的事物形态和色彩,除以图像作为参考与凭借,大多来自想象,与实际场景大有出入,通常比实际场景纯粹、浓烈,将或是江洲的理想世界。

克利(Paul Klee)曾经说,艺术是表现现实,而非描绘现实。江洲的创作线索也与此不谋而合。

比如在近作中,他将一种类似于抽象表现分析的表达欲,用来描述他可以开解的图像:在画作《光阴-三》中,一块巨大的岩块将画面撑满,岩石本身在湖蓝色的基底上用黄色与粉紫分离开了块面,尤其是亮部的白色光斑,可窥见江洲的表现能力,石块体积感的塑造,完全源自互补色交叠的笔触,背景则用半调和的红绿色代替了空气透视的颜色;最新的作品《光阴-四》中,画面中树木与图景的主次前后之间呈现出可交纵的图底关系,图底的互相转换悬置了一种时空信息:来自蓝紫与黄绿的纹理、现实与意象的空间、颤动着几欲淡出又渐次确凿的边沿轮廓。

五、江洲透彻地将作画的理由隐在了画布之后,与之同时的还有某种现实境遇和特定的身份。甚至在方法论上将阐释学的意识也一并隐去,消融在他的画里。在他的画中,世界各地仿佛成了一体。温榆河与伊斯坦布尔的街道同样明艳照人,没有了分别心。于是他的近作也就是越来越明显地呈现出有别于以西方审美为主的绘画的异质性。即江洲无意中将中国古代文人画的一种精神特质挥洒在了油画画布中。中国绘画的最高表现形式无疑是写意畅神,即画家主观情景相融的再现形式。文人画画家往往画的是心中之丘壑,块垒、山川和浮云,抒发的是个人的性情,一种在喧嚣尘世中的内在修为,而甚少与社会流行话题取得关联。

不论艺术怎样发展,艺术的版图怎样变化,人类依然在用视觉、听觉、嗅觉去感受世界的存在。不论当代艺术的语言怎样变化,在中国,有许多审美于观看本身以及朴素情感意趣的画者,江洲无疑是其中富有个人特质的一页,并且他不用为此捍卫什么,因为这种古典的情怀来源于他自己对观看的认知,并可触发他的生活,这是在其他的国度学不到的东西。

“云无心以出岫,鸟倦飞而知还。”绘画的生涯能给江洲带去无限喜悦。在最自然的表达欲引领中,他选择了最信手拈来的方法。恰源自其自身经历来的清醒,也蕴含了千帆过尽后的能量沉淀。(张葱)