

从无来处
杨天歌

“最终夜晚包围了我；
我漂浮其上，或在其中，
或者它携着我，像河流携着
一艘船，与此同时
它在我头上旋转，
缀满星星，但仍然一片黑暗。”

这些是我为之生活的时刻。
我感到，我被神秘地提升到世界之上，
以至于行动最终是不可能的，
却又使得思考不仅可能而且不受限制。”

——节选自诗歌《半夜》，“画家系列”，路易斯·格丽克¹

At last the night surrounded me;
I floated on it, perhaps in it,
or it carried me as a river carries
a boat, and at the same time
it swirled above me,
star-studded but dark nevertheless.

These were the moments I lived for.
I was, I felt, mysteriously lifted above the world
so that action was at last impossible
which made thought not only possible but limitless.

—Excerpt from *Midnight*, “Painter” series, Louise Glück

¹ 译自: *Faithful and Virtuous Night*, Louise Glück, eISBN 9781466875463, ©2014 Louise Glück

从何开始？
意识与存在

王忠杰从来在半夜画画。总是在日头升上来的清晨，他告别一个夜晚，停下手里的画笔，留下画室里多是待完成的作品。

这些作品，描述起来是困难的，困难得就像如果去试图理解他这个人。其中总是有重重矛盾：简单的，又是晦涩的；逻辑清晰的，又是思绪混沌的；一目了然的，又是扑朔迷离的。这是说他的画，也是说他这个人。或许因为他们都是为夜而生的，“被神秘地提升到世界之上”²。

不过，若想要深入他的绘画，又还是要设法接近他的人。这倒也不是说，他的画是人的直观反映。若如此，理解后者，那么前者就完全明了了。他们的关系，像孪生的双胞胎，像分裂而出的球茎类植物，有同态近似、相互对照，又孑然而立、各居其位。绘画，是他存在方式的一种明证——却不是唯一的明证。他的存在是大于绘画的；同时，他的画又有独立于他的气质与品质。

因为他的存在是大于绘画的，所以，尽管他离群索居（王忠杰以半隐居的方式居住在河南郑州下属的县级市登封）、晨昏颠倒、几乎封闭式地坚持绘画已二十年有余，但是，他绝不是“仅为绘画而生”的忘我艺术家。如果仅以他在绘画上倾注下几乎是不计成本的创作时间，便把他描述为“为艺术而生、为艺术而死的”纯粹画家，那严重点说反倒是藐视了他这个人；或再学究点地说，是忽视了他强有力的、个体的存在。

于是，我们面对这样一个问题：这个如此具有个体性的他，到底是谁？恰恰，这也是王忠杰持续追问自己的问题。确切的、真实的“我”，于他而言不是一个不言自明的现实，反而是他不停追索的对象。

对于很多人（以及很多艺术家）来说，这类本体论问题是无效的，因为存在早已被理所当然地认定为预设。若艺术家的个体存在是确切的，那么从“艺术家”到“艺术作品”，我们便可相对笃定、甚至理所当然地去描述二者的关系，诸如：艺术家的创作何以和人生经验挂钩、与教养学识相连，等等等等。

在王忠杰极为特殊的创作之中，他对于个体存在的认识——甚至是质疑——达到了一种极端的强度³，以至于，任何试图简单且精确地指认艺术家特征、在此基础上描述他的作品、并单一化论述二者关系的企图，都会轻易失效。他是谁（或“他是怎样的艺术家”）是并不确切的，他的绘画（或“他画的题材、内容、思路是什么”）同样是不确切的，想要建立起：“因为他这么想”——“所以他这么画”的叙事逻辑，是枉然的。

² 引自题引之诗。类似的表达也参见王忠杰的笔记，他曾写道，“人是谜……活在迷雾中”，见：《乌云天空：王忠杰绘画》，莫妮卡·德玛黛（编），2012年，第116页。

³ 艺术家反复思索个人存在的问题，在记笔记的最后，他自问：“不知从何时开始，渐渐感到自己从‘现实’中的消失，渐渐地、却又逐步强烈地感觉到‘存在’——我在哪、我存在吗？”，第127页。

我们于是不得不刨根问底，冲破那些浮于表面的理所当然，去尽可能地挖掘、甚至是“不合时宜”地讨论些哲学问题来：他是谁？他的画是什么？这两者到底有什么关系？这些问题如此重要，是因为对此问题的思索，正是王忠杰艺术创作出发的跳板，也是他的绘画之所以动人的要义。

如前所述，虽然有无数夜晚，王忠杰都笼罩在绘画的进程中，但是他并不是典型意义上为画而生的画家。绘画，是他确信存在的一种方式，那么“画家”作为一个身份，于他而言，显得着实狭隘。对于王忠杰有深刻了解的艺术评论家莫妮卡·德玛黛（Monica Dematte）对他如此描述：

“王忠杰不是一个画家，他一直在全心全意地寻找生活的原因和意义。为了这个目的，他一直在做自己最擅长的：绘画。”⁴

在这篇目光灼灼又情真意切的评论文字中，德玛黛引述了王忠杰姥姥临终前对他说的最后一句话作为文章标题，“忠杰，长大当个画匠”。王忠杰最终投入大量时间——至今仍然如此——在绘画之上，像个耐心的匠人，他以绘画明证自己的存在。何为手段，何为目的，由此似乎显得了然。⁵王忠杰对于绘画有极大的投入，但他并不因此成为一个虔诚的画家，尽管外世倾向于如此浪漫化一个半隐居的、不停作画的人。他更近乎一个勤恳的“画匠”，而这种描述却绝不是任何意味上的贬低。在王忠杰的艺术（或是哲学）世界的语境中，这是自然而然的，也是近乎现实的。画匠指示的，与其说是最终的创作产品或结果，不如说是一个漫长而精细的过程。依赖于这个过程，王忠杰探讨着个人存在和绘画创作的某种同步。

存在，对于王忠杰而言，并非与生俱来、倏然降临且确切无疑。他对此有疑惑。如果说存在是一种简单的物理或肉身现实，那么在更深一步思考之时，他便会强调精神层面的“意识”——但这又不是纯然属于形而上世界的。他谈到，不同于一般意义上只是一种知识概念的“意识”，对他而言，意识关乎“做”，是一种实践。⁶换言之，只有在做的时候，意识才会显现（当然，包括在画画的时候），明证自我的存在。王忠杰似乎并不追求“意识”到底是什么，但他承认“意识”的存在。而这两个字，“意识”，在此仅仅一种能指（signifier），其所指代的东西（signified）也可以用其他字眼（或概念）来指代，比如“心”。所以，“意识”也好，“心”也罢，它们只是

⁴ 《乌云天空》，第 21 页。

⁵ 但这并非是要结论，认为绘画服务于王忠杰，或只是他的工具。如后文试图要论证的，他们的存在是一种互证，都在试图贴近意识之真实。

⁶ 引自笔者与艺术家的线上采访。

一个能指、一个代词、一个概念，真正重要的是它们所指向的：可以说，它是一种宏观感知，兼具理性与情感；因其绝对的先在，所以个人观念和个人情感又不存；同时，它在实践中显现其存在。因此，王忠杰所致力，便是借绘画将“意识”（或“心”）图像化；尽管他彻底地知道，这是不可能完成的任务。我们如何用具体的绘画，描述无边的意识？

因为谈及存在与意识，我们多少可以借助于让-保罗·萨特的哲学，来辅助我们的思考。王忠杰曾经也读过各类哲学，尽管他坦言还是佛法对他影响最深。⁷不过这无碍于我们暂借用存在主义哲学作为一种思考的手段。

在萨特看来，存在不是第一性的，意识却是第一性的和绝对的。萨特没有进一步解释意识的来源，因为他强调他的理论不是形而上学的，不设法去讨论一切的缘由与根本是什么。但是意识的先在，是一切的出发点。在此之上，人只是承载意识的一个客体，就像世界中的其他客体一样。在《存在与虚无》中，他描述道，“意识的出生被一个不是它自身的存在所支持”⁸，“我”即是这样的支持，但仅仅是支持而已。正是因为意识的第一性在先，我才意识到了我。因此，自我只是意识中的一个环节，只是一个客体。“我”不具有第一性，无法作为绝对而存在，正是意识让我意识到我的存在——意识创造了我。萨特讲到：“这个世界没有创造我；我也没有创造这个世界。这两者作为客体被绝对的、非个人的意识所意识到，并被其所联接”。⁹这里指出的“世界”与“我”、以及这两者与“意识”的关系，是一脉有力的思绪，亦可作为进入王忠杰思考及创作的比较贴切的路径。

在王忠杰的思维中，意识同样是先在的、而且是无边的，“思考不仅可能而且不受限制”¹⁰。在其无边的维度中，意识是清晰的、也是混沌的，可以自由散漫，也可以富有逻辑。但付诸于行动，落实于概念，成型于画面，或无论以何种形式折射转型进入现实世界，它原初的真实性便消弭了许多。他在一处笔记中剖析道，“大千世界——大多数人，独独相信其中的一个——‘现实的世界’。那是许多，许许多多共同编织的相互折射而成的‘现实世界’。

没了相互的折射，就像没了镜子，也就没人知道自己是谁，他是什么样子”¹¹。他不满甚至厌恶这种“现实世界”对于原初真实性的扭曲，而这种怀疑促使着他进行着更深、更真的自我发现，他自我要求道，“无法存在于——‘现实的’世界，只能试图找到我的真实。

⁷ 王忠杰提到的“意识”和“心”，分别可在西方的存在主义哲学和东方的佛学中找到其概念的显影；不仅如此，两个词汇的联系甚至可互换性，也让人想到这两支哲学在处理诸多问题的相似。

⁸ 萨特，《存在与虚无》，三联书店，2018年，第20页。

⁹ 转引自：克里斯汀·达伊格尔，《导读萨特》，重庆大学出版社，2017年，第24页。

¹⁰ 引自题引之诗。

¹¹ 《乌云天空》，第126页。

在此思路下，王忠杰展开了在我们看来极其严苛的自我实践中。这种严苛是不言而喻的：当意识转化于现实世界——借助于任何表达手段，绘画形式也好，或是语言文字也好——它都不可避免地会被歪曲或窄化，以至于不可能准确、只会更狭隘。¹²因为，一旦表述出来，语言（文字语言或者绘画语言）便携带上自身的逻辑，这种看似自洽的逻辑，实际上是次生的，很容易偏离原初的真实。这对于王忠杰而言，永远是根本性的难题。¹³他无法依赖任何概念，无法依赖于文字叙述，甚至也无法依赖于绘画。或许源于此，在文本实践上，除却在2004年到2011年记录了少量的、精简的、自我提示性的短句，王忠杰几乎不立文字；绘画实践，他在一直坚持的同时，也时刻充满着怀疑：怀疑它们不深入、太偏离、太冗杂。在这样的忧思中，他走向了回首看来相当漫长的“抽象时段”。

¹² 因此，笔者写下的这些文字和通篇论述，也仅仅是一种对于王忠杰的概括性解释。它们或许看似自洽，但也永远无法抵达艺术家的真实以及绘画的真实。

¹³ 面临意识“转化”于现实的根本性难题，王忠杰坚持诉诸实践、贴近意识本体。所以他在笔记中如此记录：“不是画，不是描述，是思考，是探索”，这表现了他对绘画的认识，也是一种自我的勉励。参《乌云天空》第118页。

从无来处
“抽象艺术”（2010年——2022年）

进入“抽象时段”，王忠杰试图剥离一切冗杂，将偏离扶入正轨，继续向内深化下去。他去除了
一切外在，从虚无处出发，显露出什么？又来到了何处？

在职业生涯初期，即进入漫长的“抽象”时段之前，王忠杰画了很长时间的“具象”绘画。这
里使用“抽象”和“具象”，只能说是一种权宜之计——是画面形式上的一种描述，而不是绘画
门类的一种认同。毕竟，王忠杰甚至不是“画家”，遑论对于绘画细分门类的归属感。他曾记下
这样的笔记：“没有创造，没有画面；我不是他们说的‘画家’。不是工作，而是思考发现的媒
介”。¹⁴

对于王忠杰而言，绘画是媒介，是意识在现实世界的一种折射。他在绘画过程中感受自己的存
在。在最早期的“具象绘画”中（大约从2000年至2008年），王忠杰为意识安排了现实物象的
载体，情绪浓烈，感情饱满：我们常看到赤身裸体的人，寄身于神秘晦暗的自然中，伴有野生
动物，蛇、狼、鹿¹⁵……稍后的阶段（从2008年至2010年），室内之景逾多，赤身裸体、野生
动物、家禽家畜之外，出现了和后来“抽象”阶段更相关的图式：盒子。若与上一个阶段阴郁
的情绪连续地看，这些盒子更像是一口口棺材或一座座墓碑（如《010-9》）。¹⁶形式上，它们有
大有小，单独或并列出现在画布上。艺术家像是在借此玩构图的游戏，他为游戏设计了难关：
用更少的元素，只用盒子，或者说，只创造直线分割的空间，把游戏永远进行下去。



¹⁴ 《乌云天空》，第117页。

¹⁵ 这一批作品的创作时段为2009年之前。这批作品值得更深入的探讨，不过非本文重点，在此不赘述。

¹⁶ 关于“盒子”和“棺材”的描述，与笔者的想法不谋而合的观点也出现在了邵光华的研究文章中。参邵光华：
《王忠杰：向内的还原》，<https://mp.weixin.qq.com/s/-tEvBZURJEhYjSMSJgphJg>

王忠杰,《010-9》,布面油彩,60×50厘米,2010年

这些“盒子”到底是棺材（或墓碑），还是直线分割的空间？表面上，这关乎“具象”（图式）与“抽象”（去图式）的区分；但其背后的意味更是相当关键。在王忠杰从“具象”到“抽象”创作的转折阶段，“盒子”是关键连接。一方面，它继承了前序阶段中，意识中的情感因素借助于绘画图式进行转换的创作方法。具体而言，在个别转型期的作品中，艺术家试图表达死亡之感或阴郁情绪，这些长方形的“盒子”便和“墓碑”“棺材”有诸多情感关联的迹象，比如棺材旁的人体（《009-1》；《009-9》），站在棺材或墓碑上的裸女与公鸡（《009-17》；《009-19》）。另一方面，绘制“盒子”，也可看作艺术家摆脱前序阶段中“具象”图式的一种努力。具体而言，“盒子”相较于人体、野兽，是更加所指不明的图式，这种方块的形状，既可以是棺材、墓碑，又可以是窗户、通道，它可以有情绪指向，也可有所逾越（毕竟，情感只是意识中的一脉），携上更复杂的意味。这种所指不明，反而更加切近于意识原初的样态——正是在此基础上，王忠杰开始走向只有直线和框子的“抽象”绘画。



王忠杰,《009-1》,布面丙烯,150×180厘米,2009年



王忠杰,《009-9》, 布面丙烯, 80×60 厘米, 2009 年



王忠杰,《009-17》, 布面丙烯, 150×120 厘米, 2009 年



王忠杰，《009-19》，布面丙烯，150×120 厘米，2009 年

真正的绘画转折发生在 2010 年，诞生于《010-11》这幅画中，出现了“抽象”时段的雏形：外边框包围着画芯的空白。尽管，从艺术家的笔记中得知，此前已有较长的时段，他都想往深了走，接近神秘而无边的“意识”，而不是停留于浓烈的情感表达。



王忠杰，《010-11》，布面丙烯，120×180 厘米，2010 年

早在 2004 年，他便在笔记中勉励自己：我的画面将从个人情感中出走。¹⁷这更像是一种对先前的否认，却并未一下明了之后确切的方向。从其 2004 年到 2008 年的作品来看，没有剧变发生，作品中的情感也同样饱满而热烈。及至 2008 年，王忠杰的思考似乎更加充实，方向也变得具体而明确，他记录到，“审视内心，本心中印象，非人间所有。‘心’与图像是截然不同的两种物质。把故事、情节、情感叙述、解释……等等绝对地去掉”。¹⁸这反映了一种焦虑和自我敦促，明显能感觉到他想摆脱固有的创作方法，他开始强烈地感到，那些由图像构成的故事情节和情感状态，不足以表达他的“心”（意识），因为意识的维度远大于他个人的观念和情感。

依此思路，图像的简约与克制，亦是一种情感输出的克制和收缩。回首看来，至迟在 2004 年，王忠杰已经有了非常明确的去除个人情感的想法。但是，绘画实践何如思维逻辑叙述这般容易？《010-11》在 2010 年才骤然降临，它去除图像、没有故事、因而确切地向个人的情感告别，虽然符合叙述逻辑，但其生成实际上也具有一定的偶然性和意外的成分。

如上文所述，在 2008 年到 2010 年之间，王忠杰的画面从野外的自然之景更多地转向室内的场景。与此同时，他还显露出另一个倾向，即开始在画面的边缘四周勾画出框线。这背后没有什么太严肃的思考，只是想和之前的画拉开差距，以及画上边框，就让画面不太完满，“我受不了一幅画太像一幅画”¹⁹。外围的框线以黑色居多，但也不尽然，它们时而整体框起画面中的图像（如《010-9》），时而分段、分色接合（如《009-17》），时而从边缘走进画面之内、继而成为绘画的一部分（如《009-19》）。2010 年，在创作《010-11》时，一如既往地，艺术家先画起了边框，继而在画芯着手描绘。在这幅尺幅颇大（120×180 厘米）的绘画中央，他做了各种尝试，一直在抹除，一度只留下一根线，但最终仍然没能找到适合的表达。怎么画都不满意，所以最终他将它们一气涂掉——那一刻，呈现在他面前的，仅是一片蓝色，由黄黑边框围起。画面失掉了一切，好像一无所有——但是，他好像迈过了一个坎。

正因为空无（nothingness），它反而预言着存在（being）的诞生——诞生出那个更加接近意识的真实，那个不受形象和概念束缚的先在。它还没有诞生，但它终于有了诞生的可能。可以想象，王忠杰有多少兴奋，就有多少不安，好像一个面对着新生儿的父亲。新的世界即将诞生，由他一手创制，但这多少有点意外，使他手足无措。通过将画面样式几乎削减到一无所有，王忠杰第一次接近了意识的真实。因为，既然具体的绘画无法描述无边的意识，那么，不具体的绘画是否有其可能？

¹⁷ 《乌云天空》，第 117 页。

¹⁸ 《乌云天空》，第 121 页。

¹⁹ 引自笔者与艺术家的线上采访。

当可能性显露出端倪，他同期在笔记中记下：“我削弱了形、色、感情、故事、场景、象征，去掉了表壳，露出‘核’，剩下或显露了什么？”这个问题的答案，对于艺术家来说，无疑无法由思考得来，而是要在绘画中探寻。但是，他已抹除了一切，清空了一切，推翻了一切，应该从何开始？具体说来，他在诸多层面的绘画经验，在此统统失效了：构图上，他曾善于画尺幅巨大的三联画，安排相互独立又整体叙述的几重画面（如《004-9》）；笔法上，他曾乐于调用各种笔触的质感，平涂或点彩，混色或点染，制造虚与实之间的景象或人像（如《007-5》）；喻义上，他曾活用人、兽、物与自然气象烘托超现实主义的氛围和阴郁朦胧的感觉（如《009-9》）。这些既有的绘画经验，完全无法应用于《010-11》及其行将开启的“抽象”之旅：构图上，《010-11》无甚巧思，只是绘制了边框以及中间意外清除所得的留白；笔法上，它只是由平涂构成，好在不同的色度还是构成了一些具有深度的层次，却仍然因为丙烯颜料的轻薄而显得物质性欠佳；喻义上，它接近虚无，这反倒是一重利好。



王忠杰，《004-9》，布面丙烯，168×240 厘米，2004 年



王忠杰，《007-5》，布面油彩，180×440 厘米，2007 年

我们可以说，《010-11》在概念上是成立的，因为通过它，艺术家更接近他企图达到的创作理念；但在绘画上，它多少是失败的，尺幅虽大却空洞单薄，所以背后有再多思考，也显得空口无凭、无法传达。它像一个浮肿的巨人，身体的负担使其举步维艰，但他原地挥动着战斧，誓要开疆拓土。因此，王忠杰充满希望地陷入不安，他试图做一些变化：首先，他放弃了此前两年（即2009和2010年）惯用的丙烯颜料，重新尝试起油画颜料，翌年他便完成了同样大尺幅的油画，《2011》（180×220厘米）。油画颜料的使用，大大提升了画面的质感，让他颇感欣慰，但面对巨大的白，他仍然迟疑，不知如何处理。于是，他只好从小画起，慢慢寻觅。之后的几年，再不见2米以上的大画，画幅大多缩到80公分（个别1米）之内……



王忠杰，《2011》，布面油彩，180×220厘米，2011年

随着他推翻了一切，又找到些方向（颜料上回归油画，尺幅上从小做起），“抽象”时段步入了探索的正轨。

王忠杰没有接受过抽象训练，所以无论“点、线、面”还是“空间、色彩、结构”、或是从冷、热抽象到抽象表现主义等任何抽象艺术发展史，对于他而言，都从来不是任何参考资源，亦不是我们可用以进入他的“抽象画”的视角。那么，我们应该如何进入他的画？我们又应该如何理解那些方形的框？

我们需要再次回到《010-11》：它的长方形边框，是一种偶得的意外，是清空一切内涵之后的残存。这个长方形的外部边沿，与其说是画面情节的内容要素，不如说是王忠杰为画面情节搭建的功能性舞台。长方形边框，不是画面内容，而只是个画框，因而根本不是绘画。但是，正因为它首先不是绘画，所以在王忠杰这里，才具备了真正成为绘画的潜能。换言之，正因为长方形外框否定了绘画，所以绘画才由此可能。对于王忠杰的“抽象画”的理解——对于那些从外向内、依次排叠的长方形框线的理解——或许，便可以从否定开始。否定，意味着对于画面内容的消解；否定，意味着对于图像的彻底摆脱；否定，也意味着对于前有束缚的打破。因为否定了绘画的一切，绘画才终于可以延伸。如果把王忠杰的画面比作一片土地，它曾经树木繁茂、也曾经生灵涂炭，如今，历史烟云俱往矣，落了片白茫茫大地真干净，恰在且仅在此时，在大地的四周的边缘，在距离中心的最远处，迷雾缓缓升腾而起、向内围拢过来。意识，就是迷雾。

2010年之后，王忠杰放弃丙烯、只用油画颜料，开始在小尺幅的绘画中推进，这些边框也开始向内侵占起画面。它们曾经不是绘画，现在它们从虚无和暗处走来，站上了绘画的舞台。不过，话说回来，长方形也仅是形状而已，它何以具有精神性？它何以如迷雾般的意识一样存在？它怎能借由绘画的质感来传递精神的质感？

王忠杰一开始并不知道答案，甚至不知道方向，他所能做的，就是不断地实践、实践、再实践。之前的绘画经验，在此几乎统统作废：颜色不需要再服务于任何物象，形态塑造也不再需要模拟任何现实的光影效果，冷色、暖色传递出的情绪在此也统统被抛弃。否定了一切，颜色便只是颜色——但是它们终究要排列或混合在一起，可又如何排列或混合呢？王忠杰画中的长方形边缘向内延伸，在画面围绕起数个框线。框线本身具有颜色，框起的空间也可以各具颜色；况且，这些颜色也从不是纯色，而是混合色，这让颜色及其组合的可能性变得无限。在此之上，用什么笔触来施加颜色，又是一个维度；画几层颜色为止，再是一个维度，这让无限的可能性变得更加无穷。王忠杰面临的新的绘画世界，就像意识一样无边无际。

大概从 2011 年到 2015 年，他经历了试错、寻找直至有所定型的阶段。

最初，画面有着较为一致的明暗度，在《011-1》《011-2》《011-3》中，整个画面是较为一致的深蓝、灰白和灰黑色，边框和画芯的明暗度无差。此后，画芯的明度和和周围方框的暗度对比变得强烈了起来。画芯从此以明亮的白色为基调，时常涂染出紫色的光晕，而周围的框线与框线之间的空间，颜色变幻各异，明度却一致地低了下来。好似众星拱月，周遭的一切都在烘托着中心，照亮着隐藏的意识。渐渐地，王忠杰也开始觉察到，当颜色完全脱离对于物象的服务，它的自足性便得以彰显。颜色不是任何外物的附庸了，颜色是颜色自身，是物质本体，也是独立存在的活体——它不再是意识通过人的创造性转化而生成的产物，它更接近于意识的另一种存在方式，不借助于人的转化而直接存在、并与意识相通。由此，绘画和艺术家像是平行而生的，二者彼此照应、互为存在。



王忠杰，《011-1》，布面油彩，51×61 厘米，2011 年



王忠杰,《011-2》, 布面油彩, 51×61 厘米, 2011 年



王忠杰,《011-3》, 布面油彩, 60×70 厘米, 2011 年

以具有说服力的方式存在，绘画需要借助其本体的真实性，也便是材料的物质性。王忠杰曾试图让颜色消隐到几乎不可见，比如在《013-9》中，颜色是如此地平均，以至于对任何细部的注视，都会让人逐渐忽视周遭其他的颜色²⁰。可以想见，王忠杰便是在长久的注视中感受到颜色的淡化、消失，再在一遍遍的重审、重绘中，重现相近色之间的微妙过渡。这仍然像是一种反向的逻辑：因为否定，所以肯定，即因为颜色的相近和互相消解，而更加凸显颜色的真实性和确切性。让王忠杰长时间投入于绘画的动因，正是微妙的画面质感带来的。

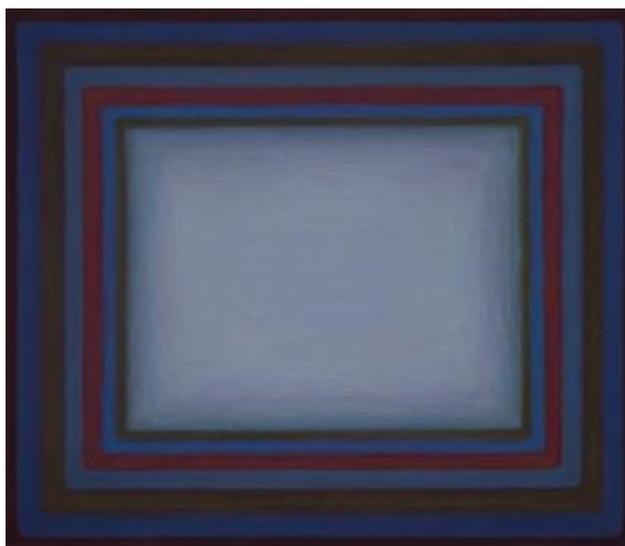


王忠杰，《013-9》，布面油彩，90×150 厘米，2013 年

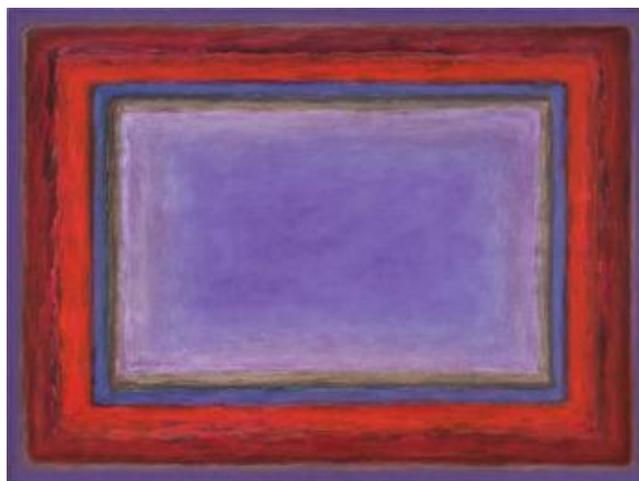
因为画面底料的半吸油特性，油画颜料的油会徐徐渗入画底，矿物质颜料便浮于涂层之上；也因此，在每一层施色后，颜色都会削弱。王忠杰比喻说，就像人走过海滩，留下脚印，海浪迅疾冲过，脚印就只剩下浅浅的痕迹。他只得继续层层施色，追寻消失之前的效果。必然，印象会有偏差，所以“消失之前的效果”也仅仅是一种妄想，或者说是画家持续施色的一个理由——他只是要借此抵达不可抵达之处。多层的颜色、多次的吸油，在画面最终遗留下矿物质颜料的粉末，形成的粉末状的质感，是时间投入的结晶，是物质性的凸显，以及最重要的，是与艺术家精神质感相接的画面质感。意识，在人与画之间，完成了交融。

²⁰ 这也是人类普遍的神经适应性的表现，亦即特克斯勒消逝效应（Troxler's fading）。当一个人的目光聚焦在某个固定点上 20 秒或者更长时间之后，在该固定点周围，也就是在观察者余光中的其他视觉刺激源将会在观察者的视野中慢慢淡化直至最后消失。

施色的笔触同样是可供观者审视的对象，也是艺术家实验尝试的另一重路径。笔触的快慢，会给颜色的叠加带来不同的效果。《2015-2016:12》中，用笔稳定、不疾不徐，方形的边沿过渡模糊、有所交融；《2018-a-3》中，短促的笔触增多，用笔时而具有动感，甚至出现了一些方向冲突的笔触。这两幅作品，同其他作品一样，都最终将注视的双目引向画芯处看似空洞却层次复杂的空白之处，像引人走向在意识原点处那宏大的晦涩，亦是无尽的开悟；它们只是方式不同，前者就像坐禅，后者乃是机辩。



王忠杰，《2015-2016:12》，布面油彩，60×70 厘米，2016 年



王忠杰，《2018-a-3》，布面油彩，60×80 厘米，2018 年

这些由总结的文字叙述得来、看似唾手可得的因与果，在王忠杰那里，是依靠数年的绘画实践研磨而出的。从 2010 年的转向、推翻、否定与重启，直至 2015 年，他从全新的世界中，积累习得了颜色的敏感性、独立性，以及如何借助物质性来体现某种具有精神气质的存在。看似在绘制“抽象”，王忠杰的路径反而更像同样对于真实性孜孜以求的具象画家，保罗·塞尚，尽管塞尚所依赖的真实乃是自然现象，而非精神现象。

在塞尚之前，印象派画家把从自然中获得的光影感知，以充满感性的色调变化呈现于画面。对塞尚而言，这是对自然的曲解。“艺术乃与自然平行之和谐”，他坚信如此；在此思路下，对于自然的表现，如果只是像印象派画家那般依赖色彩连续织体来表达光影，那么这对于自然之物的形体表现是相当欠缺的，距离大自然的真实有极远的距离。

他对自然中形状的观察，近乎是分析式的，并表明：“大自然的形状总是呈现为球体、圆锥体和圆柱体的效果”。他苦苦探寻，不仅依赖于视觉感知，更求助于知性构建，在绘画方法上探索，磨砺出独特的画法——比如以短促的、具有节律的、排叠变化的笔触进行造型——用以靠近自然的真实，那里不只有光影感知，也有物本体的轮廓和节律。他在自然中观察到的各种形状是他创作的起点，在评论家罗杰·弗莱看来，这些形体，于他而言，是用来“归序混沌无序现象的知性脚手架”。现实永远是混沌的，塞尚却探索着通向现实真相的绘画方法，试图将构图、笔触、光影等各种因素综合起来，但归根到底，“综合乃是一条渐近线，他永远在不断趋近而永远无法抵达；那就是现实，无法完全实现的现实”。²¹不同于塞尚，王忠杰试图通过绘画抵达的现实，并非自然的现实或客观物象的现实，而是一种精神的现实（意识），因而不再依赖于对任何物象的描摹。不过相类同的是，精神现实（意识）也从来不是感性的或者知性的，甚至从来不是具体的；就像对于塞尚，自然物象的表达也是同时融合感性与知性的，以及尤其是混沌无序、复杂多变的。通往现实（自然现实或是精神现实）的道路，根本上是无处可寻和无可抵达的，但艺术家投入大量时间于绘画实践，试图创造出自己的节律，向现实贴近。对于王忠杰而言，常见累月的实践终于使他在 2015 年左右，创造出了让他觉得能够贴近精神现实的质感的方法。

²¹ 参：罗杰·弗莱，《塞尚及其画风的发展》，沈语冰（译），广西美术出版社，2017 年。引用之句参第 25 页。

在这样的方法下，在时间的陪伴与积累下，王忠杰在画中通过一遍遍重复的施色，创造出具有粉末状质感的物质层；他利用不同的笔触控制，为一以贯之的质感增添参差的律动。每一幅画面都是一个活体，它们因为自足而独立的颜色（颜料）而存在，也由各自的频率节奏呼吸而生。在 2015 年，他再次有信心面对更大的、长度在 2 米以上的画幅，比如在《2015-10-7》中，尽管画芯的空白仍然巨大，但 2010 年初试牛刀时的空洞感已经消去，他已经熟悉画布、画底、颜料的物质属性，通过调节方形的间距创造律动，通过重复覆盖颜料创造丰富质感。那通向意识的道路，不再只是一种意向，而切实地落于绘画的存在之中。



王忠杰，《2015-10-7》，布面油彩，150×220 厘米，2015 年

此后，大尺幅的绘画给艺术家更多的满足感，他得以有更长的时间与一幅画的诞生共处，感受意识的漫无边际。几乎要两年左右时间，一幅大画才能诞生（如《2017.10-2019.7》）。如此之长的周期下，它们的诞生过程便是它们的存在方式，最后在表层留下的痕迹，或隐或现，俱为存在的明证。这么多年下来，艺术家也趋近成熟：画面中颜料的粉末，就像砂砾，它们总是混沌而弥散的，但当风停下来，它们也便会凝固为沙丘；画面中重重叠叠、痕迹模糊的方形以及层次丰富的画芯，总还是通向无边意识的隧道，但它们变得愈加笃定。换言之，尽管画面中仍充满晦涩和未知，但它们愈加受到艺术家的控制。当方形的边沿日渐变得冷峻，我们多少感觉到：那模糊的意识在画面上变得清晰起来，这好像一重寓言或是一重心理反应：绘画，又开始远离那本来混沌无序的意识本体了。



王忠杰，《2017.10-2019.7》，布面油彩，150×220 厘米，2019 年

从无来处，是王忠杰“抽象”绘画的一种理解与进入的方法。从无中来，意味着任何确切的有，都是一种偏离。成熟是一种确切，遂也是一种偏离。王忠杰用十余年的创作，从起点处的否定到慢热又笃定的寻找，至中途的开悟直到如今的圆融，历经十余年，以时间为伴，“画匠”式地推进工作。在自我凭空创造的领土上，他声称，“我来，我见”；但当领土落下切实的地标与标记，他将继续自己的道路——“我离开”。