德国艺术家乔纳斯·伯格特（Jonas Burgert）在电影银幕大小的巨幅画布上绘制作品《Viechlast》（2020）。画中是两架直升机相撞后的残骸，一架是黑黄相间的蜂纹直升机，另一架是则鲜艳的火红色。欣赏这部史诗般的作品时，我们不禁联想到浪漫主义时代的伟大灾难画作，如西奥多·热里科（Théodore Géricault）的《梅杜萨之筏》（1818-1819）和卡斯帕·大卫·弗里德里希（Caspar David Friedrich）的《希望之沉船》（1823-1824）。观赏这幅宏大的作品，我们本能地发出双重疑问——这场灾难性事件因何而起（《Viechlast》并未正面回答），以及是否有幸存者生还。

搭乘黄色直升机出行的生物看起来情况不妙，机体坠毁时头部着地，静止的机翼上溅满深色血迹。红色直升机的乘客的命运很可能更为残酷——那是一群拥有白色毛皮的动物，包括狗、羊和健壮的马匹。冲击将它们的血肉之躯压缩成苍白的单一团块，尾巴、爪子和蹄子突兀地露在外面，或无力地垂下，或在痛苦中抽搐，或流露出难以置信的震惊之情。

形形色色的人形生物出现在事故现场。某个兼具雌雄两性特征的紫色身影，身上缠着松松垮垮的蓝色缎带，在坠毁的直升机旁举行意味不明的仪式（也许是感激某个仁慈的天空之神降下恩惠，因此奉上最后的祭奠？）另一个裹着绿色头巾的人形手举襁褓中的巨型蚂蚁，似乎刚从遗骸中抢救出宝贵的婴孩，又像要把珍馐美味端上宴饮的餐桌。孩子爬上破碎的机体，嘴角露出恶毒的微笑，看起来像作祟的小鬼。画面左上角有个只穿短裤的男人，他躺在碎片中，双目紧闭，可能是死了，也可能是睡着了。在画面的中心附近，一个女人坐在磨损的沙发上，面无表情地盯着观众。对右脚旁一头扎进地面后缓缓下沉，此刻已看不到肩膀的身体毫不在意。任由观众想象，这究竟是从天而降的空难受害者遗骸，还是某个意识到大难临头的旁观者？此人践行了鸵鸟逻辑，认为只要没有亲眼目睹灾难，那么，自己所在的现实就不会受灾难影响。

正因《Viechlast》画面上浮现众多诡异奇特的人物，观者很容易就忽视了隐藏在布局中的叙事。艺术家在画面边缘刻意设置几处混淆比例感的元素：巨大的黄铜带扣、硕大的黄花、大块的胶合板碎片。也许，直升机是玩偶房里被看不见的童子神明刻意摔坏的玩具？若是这样，为何场景中的人物和动物如此生机勃勃，充满活力？画作上又为何飘洒着生机盎然的精巧花簇与泼溅的颜料？《Viechlast》将多种不同寻常的风格糅杂到一起：坐在沙发上的女人拥有精雕细琢的写实主义面庞，画面左侧则有如同头骨、脊椎和扭曲金属一般混乱的物件堆叠在一起，共同融为近乎抽象的风格。伯格特的灾难画作之所以令人惊叹，除了拥有画幅宽幅、无尽叙事、似是而非的图形以及精心安排之下宛如心电图折线的水平构图外，还因为艺术家坚持在同一时间发掘蕴藏在媒介中的多种可能性，却不担心它们彼此矛盾或相互抵消。他在画作中展示了与上述顾虑截然相反的效果，在正确的执笔者手中，不同颜料总能够共同绽放。

伯格特笔下的空间和人物无疑具有奇幻色彩，但这并不意味着应当将他的作品归入奇幻类别。以J.R.R.托尔金（J.R.R. Tolkien）的作品《指环王》（1954-1955）为例，原作小说衍生出数不胜数的文学、电影和电视前传，连缀而成的连贯叙事打造出具有内部一致性的虚幻王国。欣赏伯格特的绘画与雕塑作品时，我们并不会产生这样的感觉。也不能将他比作艺术史上赫赫有名的耶罗尼米斯·博斯（Hieronymus Bosch，1450-1516）与威廉·布莱克（William Blake，1757-1857）。尽管两人以截然不同的实践手法营造幻视效果，但他们的作品深植于基督教信仰，想要揭示作品内涵，就必须熟谙宗教传说与象征符号。显然，伯格特拒绝为想象世界中的人物与地点编织背景故事，并坚称在他笔下反复出现的丝带、棍子、棋盘图案和繁茂的枝叶等图形并非亟待解码的象征符号，而是用于构建图像与物体的实用工具（以丝带为例，只要加以操纵，就能把平面图形转换为立体存在）。尽管从视觉效果上看，他的作品陷于无序的骚动，然而，从理念出发，他本质上是个极简主义者。他不强求观众了解某种特定的文化传统，或者熟悉（艺术）历史上的某场事件。相反，他只要求我们思考人类最基础、最根本的意义。

《我们从哪里来？我们是谁？我们要去哪里？》法国后印象派画家保罗·高更（Paul Gauguin）在1898年完成的作品标题中提出上述紧迫问题。一个多世纪以后的今天，人类仍在寻找答案。即便我们找到应对当前环境危机的方法，继而迈向较为光明的未来，我们后人仍将为存在之难解的本质忧心。观察伯格特画作中的人形，似乎总是把高更提出的问题挂在唇边。这些形象似乎跳出了线性时间与逻辑空间，却仍然与我们对视，试图与我们（暨他们的肉身对应物）建立联系。在《Sinnwild》（2024）中，一位年轻女子站在立方体石座上，双腿在脚踝处交叉，双手各持一根顶端缠绕缎带的长棍，棍棒在她背后交叉形成“X”，与自肩及髋缠绕在她上半身的X形花环相呼应。她身后是一堵紫色高墙，方形的紫色瓷砖渐次脱落，桃红色花朵正在努力攀援。也许是为了与墙面呼应，年轻女子身穿裙摆磨损的橙黄色连衣裙，裙子上交错的三角形织物也不断剥落，橙色织物落在她脚边，色彩缓缓渗入底座的石材中。了无生机的坚硬石料与缤纷斑斓的有机物质摆放在一起，理想中的几何形态与肆意生长的真实世界并置，观众很可能感受到其中鲜明的对比。《Sinnwild》不仅是画作标题，也是伯格特个人展览的主题——“Sinnwild”是正式德语中并不存在的混合词，其涵义可大致翻译为“野性的感觉”。我们能直观地理解其涵义，因为这个词让我们想起被意识所掩盖的野性与自由，宛如脑内闪回，提醒我们总是被刻意掩饰的动物性。

俄国小说家弗拉基米尔·纳博科夫（Vladimir Nabokov）在回忆录《说吧，记忆》（1951）中写道：“摇篮在深渊之上摇晃，常识告诉我们，我们的存在只是两处永恒黑暗之间的光明裂隙。”当我们面对伯格特的画作《Feinschleich》（2022）时，脑中就会浮现出这段话。画中，两个孩子坐在方形石板上，石板看起来就像无尽的黑暗虚空。大一点的孩子，是个女孩，她张开双手，两手之间悬垂着粉红色长线。女孩用粉色的线捆住绿色的黄蜂，黄峰的头颅则被哺乳动物的颅骨取代。孩子们的小平台上摆着盛放凋零花束的花瓶、白色的海象骨头和灰色布料，织物褶皱宛如人类的脸，散发出幽灵般的死气。女孩专心捕捉嗡嗡作响的猎物，并不在意周围的黑暗，但它的命运与她的困局何其相似。相反，男孩（可能暗示夏娃与亚当）则凝视深渊，嘴里含着像是烟斗状物体：他是打算将无尽的黑暗吸进自己微小、脆弱的身体中，还是打算吹奏乐曲，让旋律在永恒中回荡？也许他是想吸引命运安排者的注意，无论是谁将他们安置在这方石板上——是救生筏，是监狱船，也是漂浮的坟墓。还有其他人在场吗？事实上，我们不知道。

我们可能会好奇伯格特的笔下的人物如何想象他们所处的世界，又如何在现实和幻想之间划出界限。在《Duldung》（2022）中，一名男子靠在破碎的窗户旁边阖眼休息，头上长满了白色的野花，他似乎像童话故事中的《睡美人》那样长眠了几个月乃至几年。我们无法探知他心灵投影室中变幻的梦境，一切都深锁在他的头颅中。画作《reib Hauch auch》（2023）同样思考了视觉体验之否定，描绘了摸索粉色花束的盲人——他可以触摸到花束的形态，却永远无法看到花束的颜色，甚至无法形成其色彩的概念。他并不知道，自己身上沉闷的灰色西装，袖口已饱蘸鲜艳的色彩，就仿佛花朵以色彩为他赐福，以鲜活的能量为他授粉。《reib Hauch auch》是一副悲剧画作吗？（毕竟盲人永远不知道自己已蒙福指引，如果那能称之为福）我更愿意将这幅画作视为揭示世界奥义的冥想，世界总是比我们意识所及要广大、更斑斓、更复杂——世界会以我们无法感知的方式穿透我们、影响我们。要理解这一点，就是要理解我们共同的珍贵人性，以及人性在艺术创作中发挥的作用。

伯格特曾特意点明：“幻觉不是与我们毫无关联的纯粹虚构；幻觉是现实的一部分。”尽管他的绘画作品在某种意义上可以视为通向虚构世界的窗户，但他的雕塑则另有心迹。伯格特的雕塑与我们站在同样的维度，与我们的身体在同样的光线中投下同样的影子。绿色铜像《Stück blieb》（2023）刻画出如丝般的织物包裹着女性躯干，她阖上双眼，表情愉悦，内心的幸福流淌而出。我们不禁想象，也许她是来自伯格特绘画世界的使者，在那个世界，时间凝滞不动，物体和空间却变化万端，拥有无限可能。她可能会和我们交换多少新奇的知识，又可能会给我们带来怎样的智慧？