

理智与情感

— 张恩利艺术批判



〈美术馆里遗忘的铁丝〉 布面油画 150x150cm 2011

探究张恩利的绘画，让我们从他 2011 年的一幅近作开始。

在名为《美术馆里遗忘的铁丝》的方形作品中，画面极为简单的由三个元素组成，彩色的条状地板，一团杂乱、呈 8 字形的铁丝和规整的隐在其中的田字格。彩色的条状地板笔直线条从画面右下角向画面左上角聚拢，而由曲线构成的铁丝，从左下方的大圆由下往上运行，在画面的右上方聚成了一个小圆。整张作品以直线和曲线呈对角交叉的方式完成了构图，它们的交汇点落在画面右上侧 $1/3$ （黄金分割点）处，形成了视觉焦点。作为背景的田字格被均匀的分布在画面，规整但隐约。画面中最显突兀与并不是色彩明快，却看上去不怎

么“真实”的条状地板，而是在画面上方由一团铁丝中“飞出”的一根。

当仔细研读这幅绘画，我们会发现构成画面的与其说是地板和铁丝这两个物件本身，不如说是夺人眼目的两种线条，规则的直线和不规则的曲线，更明确而言：呈矩阵的背景方格和呈放射性的直线；由浓重的“湿笔”形成的曲线和淡灰的“干笔”留下的阴影曲线。

在这幅作品中，张恩利绘画中最常出现的几个鲜明的元素均被囊括其中。我们将从这些基本的元素出发，走近艺术家的绘画世界，去了解他的艺术风格并阐述他的艺术美学。

一.

张恩利绘画的最基本元素是在画面中作为背景，均匀分布于整个画面，隐约可见的田字格。自2003年起几乎出现在他大多数的绘画作品中。这些规整的方格并不能简单的被视为绘画本身，而更类似于绘画习作时用于控制构图均衡，把握比例而设置的辅助，这样的方格我们可以在大量中国古代碑帖上发现。但问题在于：绘画笔触的自由似乎完全和碑帖书法所要求的工整、限制不同；更重要的是，像张恩利这样一位可以对所绘物件形体进行成熟把握的艺术家何以仍然需要这样的辅助？这样的田字格对于他的绘画而言是一种辅助还是一种限制？

在寻找这个答案之前，让我们再一次观看《美术馆里遗忘的铁丝》这幅作品，发现张恩利绘画中另一个鲜明的元素：曲和直的线条。虽然这样的提法看似可笑，因为绘画的构成无外乎线条和色块，线条的组合形成所绘之物的结构，色彩填入其中显现出物的特性。但是，在这幅绘画中，不同寻常之处在于：被绘制的物件几乎只有清晰可辨的线条，即便是由色块组成的条形地板，用于勾勒地板的直线也清晰可辨。而我们也无法将他的绘画视为完全由线条和色块构成、并统治画面的抽象绘画，因为物的形状还是可以被辨识。曲和直的线条在他的绘画中又为何如此异乎寻常？

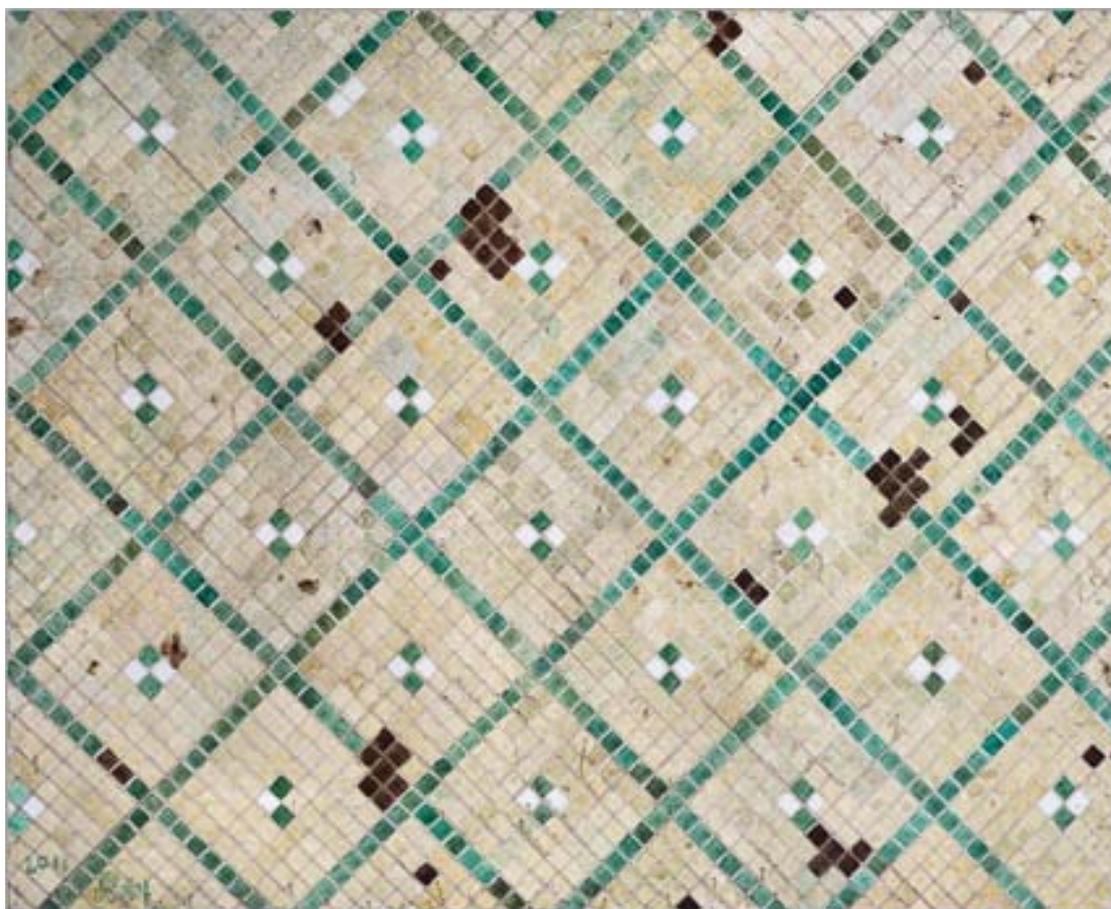
在回答这些问题前，首先让我们回顾一下张恩利的早期绘画（1991-2002），寻找线索。在他的早期作品中大量充斥着夸张的，扭曲的线条，变形的身体和表情以及浓烈的色彩，我

们几乎无法找到任何直线的影子，虽然他的早期绘画因为以人物为主，导致直线条的缺失。但即使是在画面中出现那些由直线构成的物件时，直线也呈现出断裂或者“不怎么直”的状态。2002年，这是艺术家绘画中重要的一年，人物开始逐渐淡出，物件开始大量初见，但画面仍然以曲线为主，即使是那些他绘制的物件本身因物理结构导致的直线条，依旧看上去“不怎么直”。然而，在2003年的一幅名为《黑树》的小作（50X40cm）中，变化出现了，我们在其中第一次发现了均匀分布，完全笔直，隐约的，“不属于绘画”的方格。在《黑树》中，构成树干和枝条的曲线也沉静下来，他们呼应着作为背景的直线，游走在直线间，黑重的色彩和组成树叶的色块，远观更似中国书法中笔触的表现。在这之后，他绘画中开始逐渐多的出现田字格矩阵，特别是在他那个时期绘制的《树》系列中。即使色彩还是显的浓重，强烈，但整个画面却安静下来，张扬的色彩消失了，即使是偶然作为树背景出现的红色调，也显得暗淡、阴郁。田字格的出现从这种意义上而言，对画面效果起到了强烈的限制和约束。也正是2003年后，在可供参考的作品图录中，除了一张《像标本一样去世的母亲》，代表曲线的人物彻底从他的绘画实践中消失了（即使他偶尔为之的所谓人物画，也不过仅仅是人的头顶部或后脑勺），取而代之的是用曲线对于物件的描绘。

至此，从2003年，张恩利的绘画慢慢抽离了他绘画中原有的戏剧性表现和强烈的感情喷发，这种抽离直接感官经验后呈现出的是他作品在视觉效果上的冷漠。但是，这种抽离，这种冷漠，这种取代人的物件的出现，并不代表绘画中人的“不在场”。人虽然在艺术家的绘画创作中消失，但他将绘制人的那些曲线笔触挪移用来描绘物件。更为重要的是，回到《美术馆里遗忘的铁丝》这幅画作中，首先，这种几乎对角而成的，无论在东西方的绘画中都属于慎用的构图，对于这点，作为画家的张恩利应该不会不知道。但为何他还是选择了如此冒险的构图法？让我们来看他对于铁丝的表现，画笔在每个区域不断变化，从柔到刚，从浓到淡，从干到润，纵横交错细长不安的线条散乱的“站立”在倾斜的地面，笔触看似简略潦草，但充满张力，难以按捺律动的情绪。这样，铁丝的细曲线和衬在其后的斜直宽线条在画面中构成了强烈的视觉冲突。由此，前景强有力的曲线完全削弱了对角的地面，作为地面的对角斜线条完全在这些灵动的曲线下成为了一种具有装饰效果的背景。而在此中，那根向上“飞出”，转而向下的铁丝尤为夺目，浓重的笔触跳出画面，仿佛田字格的限制以及地板的直线完全无法约束住它。这些自由，浓烈的铁丝如舞蹈般，色重但形态轻盈。我们完全能够从这些不规则的曲线中发现一种不可控，一种犹如山水画中自然的流动，一种自然背后属于人的情感的流动。这种流动抵抗着作为背景的均一、刻板、毫无悬念的方格，同时，井井有条的，

在规则、整齐划一的条状地板和不规则、夸张的曲线铁丝之间仿佛暗示着人的两种状态，这两种状态，是艺术家绘画中人依然在场的证据，他通过曲直之间的变化，对比和冲突，并将它们置于方格约束限制形成的网中，投射出人的理智和情感在这个日复一日，永复轮回的日常世界中的交替和冲突。

二.



〈拼花马赛克地面〉 布面油画 130x160cm 2011

或许，以上用张恩利绘画中曲线和直线，规则线条和不规则线条来暗示理智与情感之分还无法令人信服，因为在他的一些绘画中，均一分布在画面的田字格有时会消失，在另一些绘画中曲线也会消失，只剩下规则的直线。这样的绘画作品其实并不少见。在他一系列以马赛克作为主题的绘画中，那些自由、不规则曲线就完全缺席。让我们来看一张名为《拼花马赛克地面》的作品，在这张作品中，那些原先作为底格出现的，均一、规整的矩阵再现整个画面，不过是以马赛克分割而成的图案形象出现，且呈 45 度角扭转成正菱形。在大菱形图

案里，单块方形马赛克又组成了更细密的小方矩阵。这是张恩利对于方形矩阵最彻底的绘画实践。在这张沉静收敛，带有冥想色彩的作品中，远观图案均匀分布，色彩单调，但当我们靠近后会发现，色彩在每个大菱形图案中都发生着极为微妙的变化，更甚之处在于，在一厘米见方的单块马赛克上色彩也在发生变化，这些变化从物理性而言，有人长期使用过的脏迹，更多的是由于时间久远的自然风化，腐蚀，甚至脱落造成的扎眼的色彩。在这幅绘画中，张恩利用直线构架了空间结构，用填充其中的色彩变化让时间可视化，在这种“空间-时间”交错融合的绘画策略中，他通过色彩微妙改变，在看似单一、规整的图形和单调的颜色背后，注入了“曲”和“杂”，正是这些“曲”，“杂”，让整个画面细腻，舒缓，虽然弥散沧桑和久远之感，但仍然充满活力和音乐性，这也使得画面拥有了类似于巴赫复调音乐的特点：在单一的赋格曲中，在由 A-B 音构架而成的主调中可以演化出无数细小但永无止尽的变奏。在张恩利那里，色彩的纤毫之变正体现了人情感赋予画面的力量，这种力量较之单纯的曲线条表达更具有强烈的暗示。这样由马赛克组成的矩阵母题，无论画面的马赛克是否组合有具象之形，都一律呈现出如同铁丝的线条同样的“曲”、“杂”。

当然如同曲线条会在张恩利的作品中消失一样，直线条和田字格同样会在他的绘画中消失，我们可以轻易的发现这两类虽然不多，但同样极为精彩的创作，一类是画面极简的作品，通常整个画面只呈现几根弯曲的线条而已，另一类是画幅很小的小品化制作，同样画面构图通常只有一个造型极为简约的物件。比如名为《两根皮管》的作品就属于前者，两根悬挂在一个绳子上的皮管占据了整个画面的三分之二以上，它们优美的曲线和画框边缘坚硬的直线形成直接对话，而在画面最上方的那根因为被皮管悬重而稍微弯曲绳子平衡着整个画面充满张力的气氛；而《透明盘子》和《三个孔》属于后者，整个画面的绝大部分或大部分几乎被这物件占据或相反，除此之外，别无其它。在《透明盘子》中玻璃杯体上形成奇牙齿形状奇怪的留白，在《三个孔》画面除了三分之一处呈三角分布的三个小孔外，只有略带些色彩的白墙，使得这些不大的作品表现的神秘而不安。无论是《两根皮管》这类作品充满张力的作品，还是《三个孔》这类小但神秘的绘画，如果我们把这些作品的画框形成的正四边形看作田字格中的一格的话，这样就很好理解画面中直线条和矩阵的缺场了。



〈两根皮管〉 布面油画 200x220cm 2010



〈透明盘子〉 布面油画 80x100cm 2011



〈三个孔〉 布面油画 79x79cm 2011

当我们审视完张恩利绘画的这些风格特点,让我们回到关于理智与情感的暗示中。均一、隐约的田字格规范,有规则可循的直线条分布和散乱曲折的线条的对比、冲突;均一清晰的方格和变化万千的色块之间的一种“空间-时间”关系;以及画框边缘的直线和绘制曲线之

间直接面对面的交锋。这些所有的艺术特点使得他的绝大多数绘画作品充满细节和张力，令人不安但同时又常常使人进入冥想。当观者面对画面的第一刻，我们可以通过物形带出理性的判断，此为何物。但当仔细观看后那些曲线绘制线条和色彩的弥散变化又使最初的理性判断之理（正确）发生动摇。至少，在画作前，那些原本经验化的看，构建在知识上的理智判断多少会打点折扣。艺术家的绘画同时唤起我们内心两种截然不同的体验，这两种体验构筑了我们的人生，在受到种种规范的人类社会里，法律与道德，社会规范与经验判断，科学结论和群体认同无时无刻——如同他绘画中隐约的方格那样——限制每个人的情感和行动，而人被限制和规范后可能的结果也正如他绘画中呈现的两类线条：被规范的，可以预见走向的直线条和无法规范，无法预见的曲线。更多时刻，在我们身上这种曲线和直线往往同时存在，让我们不安，挣扎，痛苦，纠结其中。

三.

张恩利又是怎么去选择他所要描绘的物件的呢？这种物件又如何与人的情感产生关联？在他的绘画中，题材的选择看似随意，选择面看似宽广，然而，当我们纵观他 2002 年以后的绘画，却发觉其实不然。自 2003 年后艺术家就一直聚焦于物件，这是些太过于寻常，以至于将它们入画后变得非同寻常的物件。呈现弯曲的物件是他近年绘画中最经常出现的母题，诸如皮管，铁丝，网兜。而此之外，他涉猎的物件大致分为四类，1. 墙面和地面；2. 容器（容纳物之器，容纳人之器，如床和室内空间）；3. 圆形物（包括球形，圆柱形）以及 4. 除人以外的自然之物（植物及果实）。而所有这些物件都具有一个共同的特点：它们一律在画中显现旧且斑驳。选择这些物件入画，明显是张恩利深思熟虑，比较选择的结果。进一步，我们发现，作品中的物件与其说是具象写实的，不如说它们属于极简写意的范畴。一旦做出这样极简写意的绘画风格的实践，在绘画美学上执意追求单调，在技巧上追求不像，艺术家就无异于站在刀刃之上，一不小心画面便会流于不折不扣的乏味。他的画面常常看上去具备了这种乏味，画面缺乏色彩的强烈变化，内容了无新意，同样的母题不断出现，相同的元素反复运用，一物一画面的情况更是大量出现，以至于画面中反复出现“孤立”效果。的确，在他的绘画中，往往会给人以这种“离群索居”，无依无靠之感。这种离群索居的感觉也正是现代人口密集的城市中城市人最常有的感觉，表面聚集却内心疏离孤独，表面繁华喧闹却内心凄冷无生机，艺术家用日常之“常物”，特别是那些被我们使用后抛弃的“常物”

来隐射当代都市中芸芸众生之“常人”的心理状态和孤立之感。

或许由于这些物件太过于普通和日常，有些甚至毫不夸张而言属于垃圾之类，极易被人所忽视，因此，当张恩利将它们入画后，再次呈现在我们面前时，反而会使观者产生一种强烈的陌生感和心理震动。艺术家通过他看似信手拈来的个人化的看和选择，在绘画中，转化为他个人心手合一的对于物件的“凝视”，最终成为我们所有人对于熟悉的日常之物的再次观看。这种再次呈现和再次观看，改变了我们原有对于物件一眼而过之“看”，变成一种面对自己内心的“相互凝视”。

四.



〈彩色纸筒〉布面油画 180x201cm 2011

在题材，风格和艺术美学之外，张恩利绘画中某些技法的选择运用和画面的处理同样加强了他的艺术表现。特别是对直线与曲线条的不同处理，以及他对于色彩的运用。让我们再一次回到《美术馆里遗忘的铁丝》这幅作品上，在对曲线条的处理上看上去有些潦草，有时显出几分犹豫，若干阴影部分仿佛根本没有完成，而且实体的铁丝和阴影之间也毫无物理意义上的光学对照关系；颜料的浓淡变化幅度不大，曲线偏用浓色调。此外，在这幅作品中我们还发现，张恩利从不过多斤斤计较描绘细密的纹理，形式和空间上也显的不那么连贯，用西洋透视法绘制的条形地板和前景类似散点透视绘就的杂乱铁丝之间没有物理上的依附关系，而且用相同的质量感处理完成的近景和远景，即便这一条状地板是以焦点透视法绘就。这些特点同样在他另一近作《彩色纸筒》上体现的更为明显：构图打底时的炭笔痕迹依稀可见，画面上偶尔出现的“错误”线条和色彩或保留，或用其它色彩掩盖，在纸卷交接出有明显的直线描绘痕迹。更重要的是，看似由焦点透视法结构的纸卷，显的平且笨拙，对颜色的处理更显散漫和随意。在张恩利的绘画里，通过线条对比，色彩运用，“错误”的保留以及看似随意的拙笔，成为一种与所谓绘画原则和传统的疏离，它们非但不是缺点，反而是他绘画的主要成就，成为取之不尽，用之不竭的源泉。

进一步而言，从《彩色纸筒》和《美术馆里被遗忘的铁丝》两幅作品中，我们更可以发现张恩利尝试改变、发展自己的绘画创作。对物的描画从几笔绘制的粗线条到一挥而就的细线条，笔触更为灵动无序。设色从浓且阴郁转向轻盈、明亮，构图虽然依然撑满画面，但由于淡的铺染，色和色之间的界限变得模糊，从而减轻块面沉重的感觉，构图依然紧凑却不再感觉如此压迫。这点尤其体现在《彩色纸筒》一作上，尽管构图依然拥挤，但对于纸卷的描画只有一种简单表现：直线加圆。加上色彩的明快且不张扬，使整个画面沉浸在一种素净、极为简洁的情绪中。这种不同寻常的画面情绪的变化，可能使观者更容易走近张恩利的绘画世界，或许，更关键的是，对他而言，色彩不再被视为一种在绘画上可视的精神压力。

五.

当我们通过线条，色彩，画面构成，题材和技法运用上探讨了张恩利绘画中的各种呈现后，我们会进一步发问，艺术家何以作出这样的艺术选择？

“格物致知”是中国传统儒家学说中人认知世界万物，最终修身达己的重要方式，在《礼记·大学》所提到的八目中“格物”被列为首。所谓“欲诚其意者，先致其知；致知在格物。物格而后知至，知至而后意诚”。简而言之，就是人通过对物之格（格：至也。即看穿物质现象，而至其本来面目，方可得到其真象），最终达到对事物，对人生的理解。在张恩利的艺术中，他同样巧妙的，视觉化的用“格”来“看穿”他画笔下的万物。但是，当艺术家将自己内心的秩序感呈现在条理分明的画格中时，这些结构并非一味地对所绘的万物进行摹仿，如果仅限于此，他的绘画仅仅是复制万物之形而已，无关“致知”。在他那里所绘之物，更可以被视为艺术家自由的心灵图景，是艺术家自我实践的工具和体现。画笔不再单纯具有描绘的功能，而是自我修养的视觉显现。也正因此，绘画成为了一种哲学思维的彰显。

在张恩利的绘画中，被规范的万物，有时总需要观者费点气力才得以辨识，物形被有限度的保留，他似乎并不在乎物件距离远近之定位，而以密集和结实的造型单位或者截然相反的疏离和寂寥创造一种概括性的视觉体验；他用摇晃的律动，不安线条的交织，明暗的流转对比来去除画面物件的实体感，用厚重的笔法和简化的造型，借以形成强而有力的平面化图案，而粗放的笔触效果更使得画面上的一切呈现平面化倾向。这些用抽象化的手法处理后的物件，在很大程度上已经失去了原有的“时间-空间”指标，物件也失去了个别的特征，而是被纳入了艺术家内心统一的“时空”。观者再也看不到详实逼真的物件原有的质理，光影处理和表现细节。至此，艺术家在物件/自然形象与纯粹的绘画形式之间，找到了一种近乎完美的平衡和力度体现，将现实世界伸手可及之物转化为极具表现力的淡薄意象。纵观艺术史，那些具有变革精神的艺术家往往敢于大胆的跃入全新的形式领域，用新的方式赋予日常以崭新的面貌，而且总会保留足够的熟悉度，确保可读性。对于张恩利而言，虽然他从不过多的纠缠于绘画的“逼真”问题，但这或许因为在他那里“逼近什么样的真”才是他绘画之哲学，即：通过直观所得到的心领神会乃是终极的真实。他所关心的，是一种精神与心理的强大活力，而绝非仅限于对自然之物敏锐观察后的精确记录。

对于任何艺术家而言，在多大程度上能够忠实于自己的生命定位，人生体验和历史传统，而不随波逐流，弄潮赶浪，就多大程度决定了他可能取得的艺术成就。近一百多年来，东方艺术家往往处于一个两难之境：在西方艺术思潮的冲击和侵袭下，如何选择自己的艺术走向？如何在逆转和坚持自己的艺术风格之间做出抉择？又如何传承千百年来伟大的艺术遗产？在张恩利的艺术实践中，他不断试图用“动乎意，生乎情，举乎力，发乎文章，以成变

化规模”（石涛语，见《溪山渔隐图》跋）的绘画方式来回答这些问题。有一点可以肯定，在张恩利的绘画中，他继承了东西方两种截然不同的绘画传统：即刻意呈现真实的世界，把时间，不起眼的物件以及承载它们的空间囊或其中的西方传统；以及极力将画家个人的人生体验，个人修养和人生感悟投射到线条中的东方传统。

理智与情感，这两种交织在每个人头脑和内心中的存在，在张恩利那里，以一种“格物”之精神完美的再现，以绘画中最基本的线条呈现出来，规整的直和莫名的曲。而无论曲直，在张恩利的绘画中，被衬以色彩，这些色彩从阴郁到明快，从沉重到轻盈，从智走向从心。

张恩利正走向知天命之年，这个年龄从东方到西方，一直是伟大的先辈大师们艺术生涯走向成熟和巅峰的开始，我们从他近期绘画中色调的转变仿佛隐约看到了他艺术创作中坚决但轻盈的改变。对一位以理智与情感的交融来支撑自己绘画的艺术家而言，平衡自己缜密巨大的理性和充沛、细腻的情感，是一条刀刃上的道路，我们用“如履薄冰，如临深渊”这八个字来预见他今后的艺术创作之路不为之过。

王峻

2011年11月10日凌晨初稿

2011年11月21日傍晚终稿