恩斯特·路德维格·基希纳和于林汉

文：马克·吉斯布恩 2023 年 2 月 15 日

我们的目标不是东方，或者更确切地说东方不仅仅是一个国家或地理概念，而是灵魂的归宿与青年时期，它似乎无处不在却又无影无踪，它是所有时代的整合。

-- 赫尔曼·海斯·摩根兰福特/东方之旅（1932 年）

在这个时代变迁的多元背景下，艺术再现的对象或情感，赋予材料新的感觉以及当代的应用价值。虽然后现代主义内部对绘画的界限的定义依然存在争议并且模糊不清，但有一点却是断续中依然保持不变的，那就是创造标记，用钢笔、铅笔或色彩对标记进行表达性的利用。[i]这一点始终都是艺术实践的核心。但是当我们谈到两位年龄相隔百年的杰出艺术家时，也就是说一位健在而另一位逝去的，来自欧亚大陆两端的，拥有不同文化历史背景的艺术家，他们的共同点是对图符的表现性利用以及制作标记。通过线条和色彩的概念性和人为的使用（意即脑海中色彩）恩斯特·路德维格·基希纳（1880-1938）和当代中国艺术家于林汉的作品被联系在一起。实际上，基希纳在他的作品中将色彩视为比线条更加重要的元素，他也将自己称为色彩艺术家，色彩渗透到他作品的每个部分，包括绘画作品。[ii] 就像基希纳本人所说，“没有什么能更好地了解一位艺术家除非在他的绘画作品中”。[iii] 线条和色彩是基希纳艺术实践的两个关键元素。[iv]

在现在的展览空间里，我们可以看到这位德国大师以线条为基础的图符，他的街上人物画、卡巴莱舞者、裸体画和都市生活中的人物画，这些作品代表一个通过绘画进行探寻的过程，这种探索给他作品未来的趋势，和风格的多样性，以

及后来版画和木刻创作带来帮助。因此，这些作品展示了基希纳即时的，十足的断音似的绘画技巧所带来的新鲜感，在这样的作品中，线条切分了尼采式的表现主义的节奏感。[v]线条的即时使用通过绘画作品扩展，也成为了于林汉作品的特点，他的作品与基希纳的不同在于利用线条去协调具象和抽象之间的关系，而不是在基希纳作品中展示的城市空间和线性的仿哥特式的垂直状态及由其带来的压迫感。于林汉通常在其绘画过程中采用特选的必要的外科修复手法，和来自医学的外在物体，这些元素作为身体的抽象外延。[vi]

但他的兴趣不在于对解剖的描述，而是通过图画的技巧进行一种联系式的身体认证。他的艺术指向现代主义对人物轮廓的不同区分方法，有别于后现代主义强调身体是作为物体的存在。于林汉强调身体的物体属性，这与传统的表现人物形体的外在轮廓的手法不同。[vii]一种全面的对外形与形态的重新评估见证了在 20 世纪末期对艺术概念的当代理解方式的剧烈变化。于林汉还采用和适配其他新技术，比如使用多种计算机屏幕截屏照片，通过打印将这些图片在他的画布上拼接。这就给他形象拓展的图符进一步的扩展维度。这与手工拼接和更传统的，也是基希纳采用的，木刻版画技术相去甚远。

这位中国画家用线条组成稳定的图画网格，这是现代派的比喻说法，利用这种方法画家创造一种模糊的基础结构，而在现实中这种结构成为视觉的重写。这个网格有重叠的多层的画面内容，交叉点、形状和各种想象中的荧光球形元素。虽然一些点位的叠层覆盖了下面的网格线，但另一些地方保留了薄薄的色彩透明化处理，仿佛图案在表面自由漂浮。在“追踪”这幅作品中，线条及叠加绘出的形态以相对持续的方式进行操作，用画家自己的话说：“对具象创作对象的安排，

实际上我需要一个媒介去展现我的点和线，而不是用点和线去表现图像，这是一个重大的反转做法“。因此，这样利用线条引起的人们对于林汉艺术创作的争论从没有停止过。与之相反，他对色彩的合成使用是源于他个人本能的色彩意识，因为画家脑海中的色彩成为一种巧妙的手段，而不是对自然世界的色彩简单地拷贝和复制。于林汉这种合成色彩的方法与基希纳在 1910 年的心理观察做法是一致的 “…艺术是由人来创作的。他自己的身体是艺术的核心…因此艺术家的创作必须从他自己开始”。[viii]作为读者，我们对这段文字的理解可能是我们大脑的情感意识塑造了这个世界，就是它呈现在我们眼前的样子，不同人对这个世界的外貌和色彩的感知是同样的，此后该样貌和色彩又激发了我们用绘画对它进行表达。就像平面是由线构成的，从而组合成为空间，而且线也与那些人为创造的弯曲线条有关，色彩与自然的光有关，也就是说线条带来张力，色彩带来韵律。对于于林汉而言，色彩是抽象和液态的，而且不拘泥于与轮廓或局部色彩保持一致。他的色彩使用贯穿可视化的符号制作过程，自由地使用材料，用延申的肢体语言进行表达。考虑到两位艺术家的时代相差一个世纪，生活在不同的历史背景下，我们无法将二人完全同一化类比。基希纳和于林汉利用的材料范围不同，知识结构不同，但是我们可以说在把符号制作作为世界性的语言这一理念上，他们是一样的。将孩提时代就会使用的符号制作作为探讨的内容似乎是平庸无奇的，但是，就像引用的前言所说，这个探索的旅行无处不在，却又无影无踪。在旅行过程中，我们偶然发现相同的艺术表达可以穿越时空。

---

[i] 断续一词在此文背景中，指的是米歇尔·福柯的话 “事物不再以同样的方式被理解、描述、表达、定性、分类和知晓的。“ 详见”知识考古学“一书，1969 年发表，由施莱登·史密斯英译。德罗兹说福柯开启了就理论与实践多样性的辩论。

[ii] ‘色彩在黑暗处也会闪亮’ 恩斯特·路德维格·基希纳在纽约新博物馆展览时吉尔·洛伊德说的话。

[iii] 详见路易斯·马塞尔 “基希纳绘画天才” 1921 年发表 250-263 页 …基希纳作品中的绘画，是他后来版画和木刻的一部分…,详见葛尔肯的 ”恩斯特·路德维格·基希纳作品中版画的角色 “ 2014 年。

[iv] 详见布鲁斯·戴维斯，斯特芬妮·巴伦的 “德国表现主义版画和绘画” 一书第一卷，罗伯特·戈尔德国表现主义研究中心，洛杉矶当代艺术馆

[v] 基希纳是 1905 年表现主义运动的领导者，给其画派取名布鲁克画派。尼采一直是与表现主义联系紧密的哲学家。表现主义运动涵盖文学、艺术和电影。

[vi] 详见 “双倍幻觉：于林汉” 画册，北京 Hive 当代艺术中心, 2019 年

[vii] 具象化的线条而不是弯曲的线形轮廓的理念，是战后现象学的延伸概念的一部分，茅利斯·庞迪 “感知的现象学”（1946 年出版） “眼睛和大脑“ 是他在此书中的一篇文章，出版于西北大学出版社。

[viii] 8.详见鲁道夫·恩海姆的 “形状与形态“这一概念来自 ”艺术与视觉感知：创造性的眼睛的心理学”一书，加州大学出版社，洛杉矶伯克利和伦敦（1954 年出版，1974 年再版）42-95 页。该书 20 世纪后半叶连续刊印，是最有影响力的，确定战后人们对形状与形态区别的理解的一本著作。