



## 穿越火焰

“一切皆可为艺术”的可能成为可能之后,对可能的不可能性甄别是艺术家的关隘。

艺术家知道需要什么是很重要的,而比知道需要什么更重要的是知道不需要什么。尹朝阳令人凛栗之处在于其两者兼备。在可能性匮乏的早期中国以及可能性泛滥的当前,他从未偏移过既定的历史坐标,这催化他可在重要战役上聚焦火力,心理猛虎,狂野而规序。

他自始就不信赖(也不依赖)某个主题对于绘画的永恒性。尽管早期那些令人印象深刻的具象作品带有强烈的精神记忆或历史隐喻,但这些意义是次要的,包括里希特的视觉魔法、弗朗西斯·培根的异化幽灵、安塞姆·基弗的救赎叙事等等。重要的是绘画肌肉与神经系统已被吸附到他的骨骼中,并生长成他独特的器官。不惑之年,绘画的具象性对他已无秘密可言,人物与场景、图绘与意义之间的矛盾与张力了然于胸,信手悬河。仅凭一己之力,隔岸观火,藐看鱼目混杂、过江之鲫的艺术界。他是一条难以捕获的漏网之鱼,一个艺术行动的独角兽。

风景入画并非母题转换而是维度切换。这几乎带有强行入侵某一领地的野蛮行径(富有预见性的局势判断,还是本能对艺术维度扩张的野性)。貌似一个强悍的橄榄球手突奔辗转一个棒球赛场;或者说,这是“关公战秦琼”逻辑准许的平面滑人维度。他腰间悬着一把思想的刀,一路由人及物,由物及心,从现实走到了1890年的圣维克多山,以及走进了更为悠远深邃的中国伟大山水范例的迷宫结构;从实体走到了历史,从虚无回到了现实的重量。

极少有艺术家如此自觉地制造关隘并清晰地突破关隘,这种自觉性的历史弥合是冒险的、胆大狂为的以及需要放肆的技术垄断为基底。如果说1890年的保罗·塞尚以犹疑、迟缓、审慎、专注性情蛰伏于圣维克多山,试图纠正眼睛与图像的关系是刺猬的困惑,这位艾克斯大师在长达1/4世纪的独处所获却超出了他孤独使命的内涵;塞尚超越了塞尚,并让那些后继者以不同方式得到了各不相同的塞尚。简约而言,只有在深刻体悟了圣维克多山之后,在嵩山或黄山,就毋需因塞尚的痛苦而痛苦,也不必因塞尚的困惑而困惑了。如果说塞尚把怀疑与不确定性组织到了稳定性的总体与主题中,那么塞尚的疑惑则在尹氏快刀下的黄山荡然无存。研究塞尚的结果不是谨记塞尚,而是不为其羁绊。

塞尚是庄谐的,尹朝阳是狂野的;塞尚是一盏灯,尹朝阳是火焰;塞尚以不确定性呈现了确定性,尹朝阳则以确定性描绘了不确定性。这种互逆的对称性背后,潜伏着尹朝阳对宋画及他偏爱的黄宾虹范例的历史离析与语境沥透,此如吉尔·德勒兹所述:思想是能,即拉紧各种力量的关系。

与迟暮的圣维克多山或者晚年黄宾虹相异其趣,尹朝阳的黄山已毋需轮廓完整的图形,其颜料更厚烈、饱满、原质,令人触目惊心,其笔势果敢、雄沉,大刀阔斧,颜料、刀法、形感几乎泥沙俱下,力量以无所畏惧的速度与紧迫性硫磺般涌动,裹挟着激情或狂喜、快感或愤怒。抹刮之际,手起刀落,仿佛颜料自身的生命导致的地质运动,这是颜料涂层的介质叠合形成了空间的距离气象,这是对中国古代崇高图绘及黄宾虹法理(历史心理学掣肘)的斧劈。虚实、线条、轮廓、意境化约为眼睛、手、心理之间的调谐,这是自然与生命主体之间的搏杀与和解,这是作为生命的艺术品与作为艺术品的生命之间的狭路相逢。

画作存在着三种历史关系:自古而古(摹仿或复制)、自古而今(陈述或演绎)以及自今而古(生成或共生)。

无疑尹朝阳非前两者所类属。他的黄山不是黄山的复制,不是风景的陈述、翻转或抽象。“自今而古”不是回溯过去或古代形式,这是非时间性的、非考古学的、非文本化的逆动根茎,这是一种现实与历史的褶皱维度,这是形式背后的动力学。这是眼睛赋予事物的涵义。这是现实对于历史的增补。如福柯所察,“眼睛不是停留在事物上,而是提高到可见性上。”马蒂斯、毕加索或布朗库西们曾从原始的面具下擦亮了历史的火焰,这历史的火焰同样恍惚在弗朗西斯·培根荒诞腥戮的绘画里,那是米开朗基罗潜在的动能与丁托列托闪闪烁烁的光。

贪婪与野心在艺术上体现的不是权力,而是创造一种历史关系。这也就是此人在塞尚、宋代绘画、黄宾虹、魏晋雕像、壁画与更多艺术形式里攫取的历史回响。尽管艺术的权力并非暴力,但尹氏图像确实是眼睛的掠夺者,是图像激荡的飞沙走石,并让我们观看的惯性作出了由衷的让步,而这确实是绘画本身难以言传的赋能。

他使我们对绘画的强词夺理给予了意外的肯定与信任。

黄石

