

## 物昭天成的画境

何建丹

“北纬 30 度上下的轴心时代被雅斯贝尔斯发现”。这句话有三个重点：无奈的地段和紧迫的时段，以及发现和被发现的“个人”们：这个掐头去尾的时代，这个强弩之末的地带，这个力不从心的人。漩涡里的鱼如果意识不到离心力是谈不上原则的。如果能意识到离心力是螺旋形的，艺术感就觉醒了，因为这是一种“没有接口的准确”的唯一形式。

每一个时代都有所处时代的自设藩篱的当代性。看看这些曾经的当代艺术家们吧：马萨乔（Masaccio）以精确的西洋独眼透视表现空间时那是石破天惊的当代！萨福（Sappho）以第十缪斯的名义说出那些人话时被现代人误读为古典！锈迹斑斑的杜尚（Marcel Duchamp）早已被撵回古典时代了，他的重要在于曾经锃亮的本质。鲁尔福（Juan Rulfo）以轮胎推销员的身份化身一块陨石坠入拉美文学湖里的浪花让全世界目瞪口呆，目前还无人可以给他命名！雅斯贝尔斯（Karl Theodor Jaspers）发现的轴心是属于时空的，但是一定不止于此，真正重要的轴心是超时空的，是一个枣核的两点一线，不可逾越。艺术一定是回归自身的，自我的和残缺的，与日用酬酢同步的，以短暂印证永恒的。

王亚彬选择远离任何一个漩涡。这从他两个工作室的所在地可以看得出来，都远离艺术中心而且都具有文化前后的气质，从而更有效地回归自己。一个在郑州，一个在黄山。郑州已是一个当代的城市，地平线以上和所有那些有力没气的城市一样，但是地底下那些尖叫了几千年的陶俑们，在等着可以谈心的另一个俑；黄山自是一座当代的名山，和山对话的都是客，和山外山对话的历来多是名家，墨气山气熏人。从郑州到黄山，王亚彬是一个当代的人，把两个自己重叠得严丝合缝（地下的自己和地上的自己）。

艺术家的可悲在于被时间蒸熟然后一步步误入歧途或成大名，然后被后人塞进冰箱，在兴衰之间步步踩空，成就了一种形式，却丢失了形式这个词本身的内容。艺术家要保持对自我的新鲜感，靠得是和前人和后人保持距离，就像自己的手和脚的距离。显然，王亚彬对于中国古代艺术深入骨髓的溺爱和对脚底名山堂叔般的感情让他的画有了手足情深的温度和高度。他经常画人，除了表现“人”以外再无别的，比如细节，比如身份，比如情绪，在山里，在梦里，只是个人，人山因树浑成一体。他画花，纵笔直斜上下，无花色有花意，不在花上着意，把“技巧”的意义剥除到露骨，不需要徘徊，直驱目的地。他的画布通常是皴裂的，这让他开始以一个艺术家的名义和画前的物建立直系的血缘关系，让他多年的思考和沉淀得以宿命似地沿画面生长蔓延，流入画布肌理克制的沟壑，并散发出具有隔离感的形色意态，被自为的自然引导，在表里之间另添几层意思。他的画不是写生似的，却也绝非梦游式的，这让他具有历来中国画家非可见而是可感的一贯特质，在物与象之间如履薄冰地保持着平衡。

画“画”，“画”画，画如王亚彬。冷蓝灰紫色的山云花树下一二三四个人走站坐卧在长宽大小不等的画布画纸里，把谨慎的现实改装成随意的超现实，王亚彬用不准确但是直接的造型和颜色捕捉到内心世界精确的形式，让我们看不到却迅速感受着属于他个人的气质，让随时准备死灰复燃的另一种当代绘画找到一块迫不得已的土壤，在眼睛里发芽，死守这份目力所及的疆域，执肆的形色，绵密的布局，瞬间的自我生发，让每一幅画重叠了起来，和外面的世界保持了一种精确的距离，这是一种对于过去和未来的自己的热爱掺和着对抗的对于仅仅是手和眼之外的一切貌似信手拈来实则是孤寂到独裁的胜利。