

积极的乌有之乡 — 陈彧凡创作的源头活水

刘礼宾

在《中国抽象绘画的阐释》中，我把对中国抽象绘画的阐释分为三类：一类阐释倾向于“复古”，第二类阐释倾向于“慕西”，第三类阐释倾向于从现实语境中寻找中国抽象绘画产生的理由。笔者一直倾向于第三种观点：即探寻中国抽象艺术家的创作基础，廓清中国抽象绘画与中国当下现实的关联性。

第三种阐释分为两种。第一种或注重中国抽象绘画与官方意识形态以及主流艺术的对抗性（艺术家被表述为自由主义斗士）；或注重抽象绘画的空幻色彩和犬儒主义倾向。“自由主义”和“犬儒主义”都可以视为抽象绘画联结于中国现实的脐带，前者注重抽象画家的“主动自由”能力，后者看重抽象画家的“消极自由”倾向，基本上同属于“自由主义”派。第二类以高名潞为典型，强调中国抽象绘画的“自生性”，即中国抽象绘画在中国现实语境下的自然生长特征。他 2003 年策划“极多主义”展览，2007 年策划“意派：中国抽象三十年”，均把抽象艺术视为惯常中国现代性叙事之外的例证。

2010 年 4 月，奥利瓦策划了“伟大的天上的抽象：21 世纪的中国艺术”展。他这次对中国抽象艺术的推出，是站在他一贯坚持的“超前卫”的立场上的，由此提供了关于中国抽象艺术的另外一种阐释。在奥利瓦看来，20 世纪的西方前卫艺术以艺术语言的推进为主脉，普遍相信艺术的演进和社会发展之间有一种潜在的呼应关系，在其背后，则是历史进步的乐观主义视角。奥利瓦认为中国抽象艺术在多个层面上超越了西方前卫艺术，从而为 20 世纪西方前卫艺术提供了另外一种可能性。奥利瓦把 20 世纪西方前卫艺术的希望寄托在了中国抽象艺术之上，由此他称这种艺术为“伟大的天上的抽象”。

上述四种阐释并不能有效解释创作“抽象作品”的艺术家陈彧凡的创作。中国古代艺术并非陈彧凡创作的源头，西方抽象艺术也难以成为陈彧凡创作的活水。第三种阐释中，据我对陈彧凡的了解，“自由主义”和“犬儒主义”的创作维度，并非他的关注点。那么，是否奥利瓦和高名潞的阐释就能解释陈彧凡的创作了呢？

在奥利瓦展览的研讨会上，我提出一个疑惑——奥利瓦将中国抽象艺术视为“禅”、“道”的具体化，那么，“禅”、“道”是以怎样的途径进入艺术家的创作之中的？中间层是什么？也就是在艺术家的现实层面，“禅”、“道”是如何发挥作用的？奥利瓦回应说，这也是他一直以来的困惑。高名潞在这个问题上做了尝试，比如他所提出的“都市禅”，就是想在这个“中间层”上有所突破。2006 年，我策划“形无形”展览，写了《抽空意象后的切实存在》，并和 9 位参展艺术家分别有一个对话，也是想在这个层面上有所突破。我一直认为，把中国抽象绘画做玄学阐释，和古代进行跨时空的链接，是难以跳过 20 世纪中国文化转型（或者说断裂）这一现实的。

仅仅和现实之间做一种对应性的链接，就能解决抽象艺术的“源头活水”问题吗？这是我进一步思考的问题。尽管奥利瓦和高名潞都看到了现实这一层面的重要性，但悖论是，奥利瓦的“消极的乌托邦”和高名潞的“都市禅”都把艺术家视为消极的个体。认为他们的创作是日常生活、思维状态、创作方式乃至人生状态的一种自然流露。需要进一步质疑的是，仅仅“流露”会不会是中国抽象艺术为人所诟病的起因？也就是说，在和现实对应之外，中国抽象艺术（具象艺术同样如此）是否应该有另外一个创作维度——将一种不同于西方的“积极的乌托邦”作为自己的创作源泉？具体到艺术家身上，这个问题便转化为：除了对自己现实状态的呈现之外？有没有一种更具有生发可能性的创作源头？而这个源头和他们的价值观、文

化观又是一脉相承的（中国近百年一直缺失价值观、文化观的继承和塑造，而是在不停的革命或者解构）。也就是说，艺术家是否能超越和现实的对应关系，而具有一个超越性的创作纬度？或许艺术家陈彧凡创作的启发意义就在这里。

首先看陈彧凡给自己的创作构建了一个怎样的源头？

闽中华侨文化使陈彧凡兄弟（陈彧凡、陈彧君）的潜意识中一直有一个神秘，而且跟自己有着某种关联的外部世界——“南洋”。他们对“南洋”人及其生存环境抱有极大的好奇心，所以借助零散的碎片建构“南洋”的世界，猜测这一构建而成的世界与“南洋”的现实有何种差异和相似，并思考建构过程中（由于地域文化的差异所造成的）心理隔阂所起的作用等问题，这便是他们的创作源头。从2007年开始，他们开始了这个可以长期持续的创作项目，以整理家族记忆的碎片和一些无法解释的情感缠结。“人”和“地理”（包括自然环境和人文环境）是两个核心问题。

“构建”的基础是“碎片”形态的真实，“想象”又把“误读”融入到构建过程之中。一面“构建”，一面反思“误读”的成因，一面怀疑自己的思维，一面进行着明知错误的坚持。陈彧凡借助对“南洋”的想象，把矛盾自我与想象和现实叠压在了一起，积极进入这样一个半真实半虚幻的乌有之乡，从而保持着对现实、对梦想既疏离又亲密的关系。构建而成的似是而非的世界使艺术家悬置于现实与梦想之间，脱离日常状态。前者是陈彧凡的积极的乌有之乡，后者是进入创作状态的艺术家陈彧凡。

再看陈彧凡以何种具体的创作方式使这个“源头”流出“活水”呢？

陈彧凡和陈彧君制造了几个象征“乌有之乡”的大型集合装置，其中以《木兰溪》和《亚洲地境》最为典型。“木兰溪”是陈彧凡福建老家的一条河流，他搭建“木兰河”的模型，用来象征侨乡的生态空间。对他而言，这项工作还是还原某种情景，为工作室提供一种“境”，或者说“场”。使他可以更具具体、更自觉地去触摸记忆的碎片，整理各种线索。《木兰溪》包含“水”的概念，蕴涵着“流转”，是条流动的、贯穿着“人”与“地理”的脉络。《亚洲地境》由一个模拟屋室的空间实体和散落其中的信息碎片构成。既是对外部世界的物理空间的营造，也是对想象世界的概念延伸。作品试图呈现某种生活片段，或与物理空间并存意识痕迹，同时也留下了靠个人经验去填充的空间留白和意识空隙。

陈彧凡借助宏观的集合装置构建了艺术创作的有效支架。这个“支架”除了视觉上呈现为作品外，也是陈彧凡心理空间的具体化。已经不能简单地将这个包含着诸多历史、文化信息以及视觉元素的集合装置视为单件作品。某种程度上说，这是陈彧凡栖居的世界。正是这个世界，成为了陈彧凡创作的“源头”，里面涌动的各种“活水”预示着无限的创作可能性。

当下，从集合装置中抽离出来的比较典型的作品有两类，一类是看似抽象的平面作品。有《化一》以及兼具装置特征的《庄子》、《流动的空间样板房—场景》等；另一类是些中小型装置作品，有《亚洲地境—临时建筑》、《流动的空间》等。

第一类作品使许多观众把陈彧凡视为抽象艺术家。在我看来，他更多的是在做记忆切片，当然这个“记忆”是现实与想象的杂糅体。陈彧凡以一种近乎苛刻的方式，专注地转译他对切片的观察、分析、把玩、质疑，他所画的“点”类似事物的最小颗粒。由“点”组成的画面放大了事物任何可能被忽视的细节。这还不够，他还通过遮掩的方式，截取这些细节的片段，继续进行放大和转译。初看《化一》，经常使人联想到有机物的基因，不过这里是文化和记忆的基因，陈彧凡在用自己的方式进行着分辨和重组。

第二类作品充分体现了陈彧凡创作点的丰富性。在“乌有之乡”中截取一个元素，便成为陈彧凡进行创作的一个分支源头。在这些中小型装置创作中，陈彧凡综合了素描、绘画、雕塑、装置等多种艺术形式（其实对陈彧凡来讲，艺术形式的界限已经不存在）。这些相对小型的作品，丝毫没有丧失大型集合装置的复杂性和多元性。如果说第一类作品是“切片”，那么可以把第二类作品视为“组织”分化过程中正在形成的“细胞群”——同一起来源的细胞逐渐具有了各自的形态结构、生理功能和生化特征。上面的“化一”在这里涌动为“多元”。

陈彧凡的创作方式给被人视为沉寂、充斥着玄学气氛的中国抽象艺术带来了些许生气，他创作的丰富性、自发性、多种可能性都在他的“积极的乌有之乡”基础上呈现。选用南宋理学家朱熹的诗句“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊。问渠哪得清如许？为有源头活水来。”中的“源头活水”作为本文的副标题，也期望在中国抽象艺术的佛、道阐释之外，发现另外一个维度，我想这也是陈彧凡创作的重要价值之一。