

## 与谁为敌？

孙冬冬

1970年代末的某一天，作为“星星美展”的成员之一，赵刚（b.1961）在朋友家中通过一本印象主义的进口画册刷新了他对油画世界的认知，之前他所熟悉的外国油画图像全部来自苏联或者沙俄时期的巡回画派的画家们（比如列宾、苏里科夫等等）。在彼时，十六七岁的赵刚远未想到绘画当时在西方业已卸掉了“推进”艺术史的媒介负担，只是一味的沉浸在19世纪下半叶的法国印象主义画家向他打开的“前所未有”的绘画图景中，更为重要的是，他与“星星美展”的伙伴们相信，在文革失败后，艺术家应该创作出有别于社会主义现实主义这一官方审美原则的作品，艺术应该突出个体的独立与自由，因此印象主义以及稍后陆续了解到的20世纪初欧洲现代主义各个流派的艺术实践，都成为了他们确立与体现“个人形象”的方法论。

对于赵刚而言，个体作为一种感觉并不是在接触艺术时的领悟，而是来自于自己的家庭在文革运动中被抄家的遭遇。赵刚的家庭近乎美国哲学家汉娜·阿伦特所认为的集权国家为了维护体制运作，在政治运动不断制造出的“客观的敌人”。在赵刚看来，抄家意味着自己的家庭被抛入了一种极端化的对立状态中，正是在“人民群众的汪洋大海中”，他意识到自己的家庭并不是那片大海中的一份子——个体与国家政治之间的一次被动撞击——以致于年幼的赵刚在内心滋生出一种对于集体意志的警惕与焦虑。

直到文革后期，通过与北京地下的绘画、文学、诗歌群体的接触，赵刚终于在艺术中发现了个体的魅力——自由。而“自由”一旦从私人的精神世界拓展到公共领域，试图自下而上地转化为一种切实的政治权利时，个体就不得不承受来自官方体制的压力，例如赵刚在1979年参加的“星星美展”。在许多关于中国当代艺术的历史叙述中，“星星美展”被定义为一个开端性事件。但据现在所知，无论是“星星美展”，或者之后因为展览而得名的“星星画会”，其成员的艺术实践与同在北京的无名画会、上海的草草社几乎处在同一历史时期，并且都拥有相似的民间背景以及艺术上的独立性。相比之下，“星星画会”因其率先打破“地下”状态，不经官方审查公开展示带有西方现代主义风格的艺术作品而被后来者更多的谈及，而言语间突出的激进与反叛更多来自于“星星美展”作为事件的政治意义，而这是与当时政治语境相联系的——就在同年的12月官方取缔了“西单民主墙”。

事实上，在1980年代前后的改革开放初期，两条不同的现代化路径已经开始争夺未来方向的主导权。但年轻的赵刚不愿置身其中做一个政治化的画家，参加任何形式的运动都会令他焦虑。耐人寻味的是，在赵刚拿着奖学金出国留学的那一年（1983年），官方开始在全国范围进行“清除精神污染”的政治运动，虽然运动很快草草收场，但也为1989年春夏之交北京那场政治风波埋下了历史伏笔。以上的这一切赵刚都不曾经历，无论是这一期间遍及全国的85’美术新潮，还是之后的市场经济转型带来的社会剧变……，赵刚都一一缺席，他辗转欧美，在纽约定居十余年，直到2007年才重新回到北京。

的确，赵刚就此错过了改革开放后的各个阶段性变化，而这正是许多中国当代艺术家、评论家以及策展人在表述时的基础与逻辑。如果换一个角度来看，赵刚的这种错失未必不是一种幸运，因为他的绘画也幸免成为时代的某样祭品——赵刚与国内艺术家在方法论上的反差，恰好占据了全球化过程的两端。在赵刚出国之际，国际艺术系统中还不存在所谓的“中国当代艺术”，而中国经验也尚未成为某种系统策略，反观赵刚在出国前的绘画所借鉴的西方现代主义绘画传统，作为一种确立的形式原则却仍在影响着西方绘画，因此赵刚在欧美留学之后很快弥补上了对绘画世界认知的时差。在赵刚自己看来，他到美国几年之后就完全蜕变成为了一个“西方画家”。

虽然，纽约的商业画廊接受了赵刚，却无法抵消画家本人日益加深的个体焦虑。如何理解这种焦虑？其中一方面出于对绘画现状的历史无奈，当绘画内部的任何实践都不足以推进艺术史时，也就意味

着前卫作为一种意识形态与绘画无关了；另一方面则来自对职业身份的某种厌倦，绘画没有成为政治的工具，却变成一种赖以生存的手段。在跳脱出某种威权的政治压抑后，赵刚却遭遇到发达的商业社会的无形束缚，在两种文化以及两种社会制度的时空转换中，之前对异邦的文化想象失去了投射的对象，这令赵刚彻底陷入了存在主义式的悲观。

于是，赵刚终于在1990年代初决定放弃艺术，另一种生活就此开始。这段生活也重新塑造了赵刚的形象：九年的华尔街工作经历、收购过一本国际艺术杂志、做过出版人、艺术经纪人、还在北京主持过一家画廊，像是一个个人主义的神话——赵刚却最终又回头选择了画家这一身份。

令人惊讶的是，在转到具象绘画之后，重拾画笔的赵刚在画布上显露出了某种破坏性，即便在他1980年代末的抽象表现主义画作中也未曾见到，他那时的绘画总是拥有一个漂亮的内在结构，用色和谐，讲求物质性的表层肌理。在经历过一段短暂的类似吕克·图伊曼斯式的图像绘画之后，赵刚开始强调画面的视觉张力，注重从底色控制画面的总体视觉，用笔率性直接，横向与纵向的笔触清晰可见、相互交织，并以速度感增强笔触的力度，有时又会通过勾勒前景形象轮廓的边缘线调整绘画平面性……，如果仅仅是这样，那么将形象引入绘画，对赵刚而言至多是对先天直觉与后天经验的展现，却不能成为他继续绘画的理由。

重新绘画的理由正是受那种破坏性的驱使，这又与赵刚近两年对题材的开掘有关，假如将其罗列出来你就会发现，赵刚很少涉及当下发生的题材，他总是不停回溯，去使用中国历史性的视觉素材。“过去的中国”作为一种讨论的范畴，在赵刚的绘画中被确立下来。在许多人看来，这是赵刚对自身“文化身份”的某种响应，对应的是画家本人在海外生活的经历。但我们也应该看到，“过去的中国”其实是一个无限远的时空，一个无法遭遇的世界，因此对于赵刚而言，他找到了一个永远不能踏进的异邦，在想象中激发一种浪漫主义的个体情怀，去抵御引发焦虑的当代性。

赵刚在 AYE 画廊最新个展“皇帝和他的……”，延续了个展“契丹人”的思路。在“契丹人”中，赵刚从自己的满族身份联想到中国东北更早的游牧民族契丹人，而契丹人侵入中原后经历汉化、战乱以及民族融合，最终消失在历史的长河中。赵刚试图通过契丹人的历史以此对接自己的个体政治以及反思全球化过程中种族与文化的融合。而在“皇帝和他的……”中，赵刚将自己的视线投向北宋的文人皇帝宋徽宗。在他看来，皇帝是一个悲剧性的个体，可能一生都在恐惧权力旁落，因为他们都是权力系统的临时代理人——前后两个个展都在讲述历史的悲剧，而由后者引申出的是个体与系统制度之间的历史宿命。在新展览中，有一幅名为《向上看》显得与众不同：在椭圆形的画面中，一只蓝黑色的鸟倒悬在山水场景的上方。像赵刚许多作品一样，无论鸟，还是山水的形象都来自对中国古代绘画素材的挪用。但这幅作品的刺眼之处在于横跨水渚的小桥被几笔涂鸦所覆盖。如果就图像完整度来看，涂鸦确实破坏了画面，然而，赵刚就是想用这即兴的几笔去解构图像，用否定的姿态与破坏的方式去证明个体在当下的存在。赵刚的绘画在妥协与激进之间来回振荡，如同一场失去敌人的自我角斗，看似无谓绝望，却又能让我们感同身受，不舍离开。