

时代的牺牲品

田霏宇

我为赵刚的画册写文章这件事会使不少人心里不舒服。这些被我冒犯的人当中会有亲近的朋友，也会有同行里的熟人。*“刚斯塔·赵”，一位将会被冒犯的人曾给赵刚冠以此名；如其所指，赵刚并不是一个到处被喜欢的人。目前的北京，写评论就是去赞赏，并且一个人的社会关系时时被监视和衡量，于此情形下为这样一位艺术家的作品集思撰文可被视作最高级别的犯罪。

我第一次和赵刚说话是在2004年8月初，798工厂的At Café。那时我在给华尔街时报写一篇故事，为此采访洪晃。赵刚正在做的事，（后来我知道）其实是他常常在做的事：这一次是走进来打断采访，和他这位80年代凡塞学院老校友交换了几个嘲讽人的小笑话。我们坐了大概半个小时，其间赵刚谈到他对纽约的不悦，正在为Jack Tilton在通县东郊建造的艺术家居住空间，以及过去他和洪晃在美国做学生时那段真正的好时光——一段与当时那个他们不愿为伍的中国脱离的日子与我观察到的他们同代中国人很不一样，他们两种有一种活力——很象两个中年美国人，大学校友，曾熟知彼此，很多年后在校友会上碰到。

我想在这里我应该插入赵刚70年代末在星星画会中年轻而积极的角色，这是段不可不提的历史。年仅十六岁的赵刚在美术馆的栅栏外挂起作品；参与机场壁画项目，其中一幅画里有泼水节上身裸露的傣族女孩，当时被认为过于暴露；一张著名的照片捕捉到他在1981年星星和今日诗刊（其实两者为一体）在颐和园合办的晚会上，带着墨镜和一位法国女孩跳舞。我可以试着得出结论，赵刚从那时起就是一个叛逆英雄。可以这样说，赵刚的个人主义和神话创造在他多年旅居美国期间得以深化；他对中、西文化都有深刻理解，这在他同代人中为数甚微，谦虚些说，赵刚是真正地能说一口地道的中文和地道的英文。但这种神话创造似乎恰恰是赵刚在每一幅画中所要否定的。

赵刚的画面上没有复杂的观念，这正是它们之所以有力量。他的隐喻和策略是早酝酿好的，一个由前苏联社会主义先锋，摄影引发的观念主义者（Richter-Tuymans 路线）和德国表现主义者 Kippenberger 形成的组合。与 Kippenberger 相似，是赵刚以这种方式画了很久以后得知的。赵刚画的很好，这点无人否认。他的画并不改变观者，尽管它们着实使人愉悦。这表示“绘画的成功”，“回归形式”吗？最近类似这样的理论正低吟着试图解释在每一部手机都具备了照相机的今天，架上绘画的意义。对于赵刚，但愿这些并不是他的画所要表达的。

那么这些画要表达什么呢？赵刚在星星画会时期的作品提供了一个理解的出发点。几个星期前，在北京某私人美术馆一个为期只有十天的展览中，我看到了其中的两幅画。在不理想的灯光下，它他甚至没有被挂在一起，而且都已损失了相当多的颜料。然而这两幅画，带着完全属于其本身的绘画想像语言，像稀有品似的在毛之后，邓之前的一片艺术作品中，赫然醒目。一幅画是深橙黄色的背景，一个行人过街天桥；另一幅画是几何构图室内，落了雪的室内窗台，白色格子窗外，一片蓝色的天。出自那个时期，当许多艺术家通过阅读质量很差的译文，观看印刷很差的图片，从图形艺术和立体派艺术中寻找灵感的时候，这两张作品则通过它们与当时的物质世界简单直接的联系，超越所有虚浮的梦想，对现实情形作出了尖锐的反应。在这两张作品里涵带的愉悦几乎和它们的美感一样历经年代——我们可以想象，二十世纪八十年代初，当我们从一扇窗户望出去，或穿过一条繁忙的街道，这就是我们会看到的当时的北京。

近三十年后的今天，看着赵刚为这次展览准备的作品，那种愉悦感竟莫名其妙地相似。这组作品回归到赵刚一直感兴趣的主题上，将政治和历史，爱情和性交叉在一起。我们这一代人往往不容易被借用社会主义视觉语言的绘画作品打动——我们从未亲眼目睹这段历史阶段的初始演绎，并且我们对当代艺术的了解完全来自于二十世纪九十年代少数画家；他们运作的成功其实是因反讽性地符合了西方的认同标准。而这次展览里中心作品的成就远不同于那些被称为“政治通俗音乐”运动的作品。在这幅画中，大约 30 多个红军战士从他们单色的世界里注视着观者，唯一的颜色来自于共产主义的战旗。形象来自大众市场的一本长征历史书中的几页；书已破旧，二十世纪九十年代的图形设计仍然显示出共产党并不复杂的愿望：要将政治纲领变成畅销书。（像这样的不为人熟知的大众市场发行的历史书，布满了赵刚的工作室。）艺术家对图片还是尊重的——人物都伫立着，带着应有的庄严肃穆——但是，在旗子的白色部分，通常是令人骄傲的分队名称所在位置，赵刚插入了一行倒霉的字，“我们都是农民”。

六个不规整的字，堆在左边画板的最左边，与整体构图一样重要。这几个字似乎被画里的整个团队像誓言般同时说出。它们使画面本身得以解脱，语言性的矛盾迫使观者去重新考虑艺术家整个作品之后的绘画立场。这个政党当然不会否定自己是个农民政党，所以这一句宣言带有政治正确性。然而画中的颠覆性和非主流性也是通过这行不规整的字得以表现，它们有抵消整个主流构架的力量。类似的效果在其他一些作品中也有呈现。比如现代芭蕾舞剧“红色娘子军”中的舞蹈者，或是共产主义模范工人雕像，都在画中被黑粗线遮挡了眼睛，如同报纸上刊登罪犯照片的做法一样。另一个肖像画以一本毛泽东传中的照片为参照，画的是主席和洪晃的祖父站在一起。（洪晃在上文提到过，她是赵刚在凡塞学院的校友，目前在媒体时尚界颇具影响力。）这张画中隐含的讽刺倾向同时表现在这一批画的其他几张中，尤其是现实生活中的烈女这一系列，观者的参照是李安的电影“色戒”。另一组系列来源于二十世纪前半叶，纽约城里上层中国人的婚礼照片，与上组系列相同，赵刚通过当代中国大陆人的感知，来看待一种幻想——它诱使了共和国时期的发展变迁。为使这种对比更显著，这些老照片都必然地与甜蜜的现代夫妻配在一起。赵刚对于后面这些照片的再创作，取材于后社会主义大众通俗杂志，这与王兴伟的绘画有共同之处。对明显的陈腐老套加以模仿，是用最好的方式去谈论比普通人的爱情故事更大的话题。

这就是赵刚的作品带给我们的：感受到画里的人、物所要寻找的，但找不到方式逃出艺术家为他们设定的情形。可能这是由艺术家的冷酷造成的，也可能他知道我们就像画中的红军，快乐的情侣，历史伟人——都仅仅是时代的牺牲品。

田霏宇

于 Perugia, 2007 年 12 月 14 日

*注解：英文谐音同“匪徒·赵”。