

一个未完成的时代

文 / 孙冬冬

来源于尤伦斯当代艺术中心出版画册《GANG》（2015）

本画册可在 UCCA STORE 购买

赵刚从纽约搬回北京定居已有七八年的时间。作为一位受人关注的职业画家，赵刚拥有两处工作室，一处在离798艺术区不远的黑桥村，一处在通州的宋庄——两个村子里麇集了大量的职业艺术家，其中绝大多数都不是北京人。在1979年，赵刚还是“星星画会”中最年轻的成员，当他2007年重新回到自己艺术生涯的原点时，北京的艺术现场已从二环迁移到五环的附近，甚至更远。与之对应的是，当代艺术在中国已经发展成了系统化的行业。赵刚的耳边经常听到一些让他感到陌生的艺术家名字，或许其中某个年轻艺术家就是他的工作室邻居。同样，对于许多年轻的艺术家而言，“星星画会”与“星星美展”中的那些艺术家是一些美术史中的人物，有时这是对“过气”的一种委婉说法。

“星星画会”，这个因“星星美展”而得名的北京的现代艺术团体，主要活跃于1970年代末至1980年代初期。那时的中国正在从毛泽东时代向改革开放更迭交换，不只有“星星画会”，在同一历史时期，中国的各个城市纷纷出现了这种由体制外的艺术青年自发组织的现代艺术团体，比如上海的“草草社”、重庆的“野草画会”以及北京同城的“无名画会”。在中国美术馆东侧公园内举办的第一次“星星美展”，在许多关于中国当代艺术史的表述中被定义为一个开端性事件，参展的艺术青年们组织了著名的“十一游行”，喊出了“政治民主、艺术自由”的口号，通过行动将“自由”从私人的艺术维度展到社会的公共空间，其中针对体制的激进与批判，显现出在艺术们的心中，他们亟待一个全面开放的新时代的到来。

“星星画展”作为一件充满象征意义的事件被型塑在了中国当代艺术的现代性叙事中。对于赵刚而言，彼时参加“星星画会”，或者结识北京其他的文学、诗歌群体的朋友，甚至对西方的兴趣，更像是在重建一种现代的城市文化。在“星星画会”这个松散的团体中，作为一个热情的参与者，鼓动赵刚投身于此的是那幅未能尽全展开的西方绘画图景，当时有许多像赵刚的艺术青年，通过各种途径如饥似渴地搜寻西方现代艺术的画册与资讯——赵刚也曾托人从国外带回马克斯·恩斯特的画册以校正自己的艺术坐标。如今看来，那是一场时空错位的自我教育，赵刚从一开始就与中国的美院传统划清了界限，他有意地回避了“现实性”在其绘画世界中的投射，试图让自己的绘画脱离“工具化”的层面。

1983年，赵刚在朋友的帮助下，幸运地拿着奖学金去荷兰留学，辗转欧美，后在纽约定居十余年，因而他错过了遍及全国的“85’新潮”美术运动，以及从1992年开始的中国市场经济转型带来的社会剧变，尤其是2000年初中国加入世界贸易组织，全面融入世界资本主义体系的全球化进程。而中国在改革开放后的各个阶段的变化，作为一种中国经验，正是许多

中国当代艺术家、评论家和策展人在表述时的基础与逻辑。如果将中国最近30余年的现代化定义为一种全球化的过程，那么赵刚对于中国的经验恰好占据了两端，虽然错失了其间社会现实与社会心理的激烈转换与斗争，但这种错失也使得他的绘画幸免成为了某种应对时代的祭品。

在赵刚出国之际，国际艺术系统中尚不存在所谓的“中国当代艺术”，而中国经验也尚未成为某种系统策略。反观赵刚出国前的绘画，其所借鉴的现代主义绘画传统，作为一种确立的形式原则仍在影响着西方绘画，因此在出国后，赵刚很快弥补了在绘画认知上的时差，在他自己看来，没用几年就蜕变为一个“西方画家”，自如地与纽约画廊合作。尽管如此，赵刚却在1990年代初放弃了职业画家的身份，转向了另一种生活：七年的华尔街金融工作经历，收购过一本国际艺术杂志，做过出版人与艺术经纪人，还在北京主持过一家画廊，人生亦如传奇。或许，正是在这段时期，赵刚重新思考自己，而不是艺术；思考中国，而不是未来。

对于赵刚而言，中国是一个始终无法告别的时空，不仅无法告别，而且与他的生活也越来越近——他之所以转身华尔街，是因为他的朋友当时正与中国做生意，急需一位懂中文的翻译。看似人生的契机巧合，实际上依托的是中国经济崛起的全球化背景。新自由主义经济政策在中国的推行，不但使得中国成为了“世界工厂”，也让中国成为全球的资本创富中心之一。对于赵刚而言，中国始于1990年代的一系列变化，并不在他的预料中，而华尔街的工作提醒他返身关心中国问题。然而，当中国重新闯入他的视野时，沉积在赵刚内心的历史情绪，也如幽灵般回袭而来，那是个体在面对威权体制时的一种恐惧，回溯的线索是他在离开中国前的生命状况——个体活在一种不确定性的氛围中，总是感到无法掌握自己的命运，过着一种没有尊严感的生活。

于是，我们通过绘画看到了两个赵刚，一个是当他重拾画笔转到具象绘画之后，在画布上显露破坏性的赵刚，注重从底色控制画面的视觉张力，用笔直接率性，横向与纵向的笔触清晰可见、相互交织，有时又会通过勾勒前景形象轮廓的边缘线调整绘画的平面空间……赵刚重温了德国新表现主义的绘画传统。与之相比，被赵刚之前所终结的绘画，要显得更为优雅与纯粹，即便在他1980年代末的抽象表现风格的画作中，画面也会拥有一个精巧的内在结构，用色和谐，讲求物质性的表层肌理，但它被稀释在了纽约日常的现代生活中。赵刚两段间隔的职业画家经历，实际上呈现了两种不同的现代性经验，个体的时间意识在无法趋前之后，主动地让位于对空间场域的叙事。反观赵刚回到北京时的中国当代画坛，画家们业已感受到了一种职业上的乐观，他们中的绝大多数正试图从图像世界中获得灵感，发明出某个具有代表性的个人图式，借以对接中国快速城市化、消费化的日常经验。与之相比，赵刚的绘画显得有些不合时宜，在他的画中没有转瞬即逝的现代经验，他似乎是一个早已经历于此的过来人。将赵刚近年来的绘画题材罗列出来，我们就会发现画家很

少涉及中国当下发生的题材，他总是不停地回溯，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。

保罗·德曼曾指出，没有过去就没有了身份，没有过去，理解就成空话。在赵刚的绘画中，我们看到了赵刚对自己身份的提示，但它却不表现为后殖民理论中的身份认同，而是在挖掘古老文明内部的某种权力本质。例如，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儒家文化的濡化、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对接自己的个人身份，将全球化过程中的种族与文化的融合定义为一种历史的重演。与之对应的是，赵刚对北宋文人皇帝宋徽宗的兴趣，在他看来，皇帝是一个悲剧性的个体，他们都是集权系统的临时代理人，可能一生都在恐惧权力旁落，在他们的身上最极端的显现出个体与集权系统之间的历史宿命。“奴隶与奴隶主是相同的”(鲁迅)——如果说统治者因为统治而不自由，那么被统治者呢？在赵刚的画作中，这些被统治者常常是以“俑”的形象出现，俑是中国古代坟墓中陪葬的偶人，相比革命叙事中对群众正面与积极的描绘，赵刚笔下的是一群没有个性、相貌趋同的被动形象。而当赵刚以同样的方式，描绘“文革”期间的现代知识分子形象时，我们看到了中国的王朝政治与现代政治之间出现的某种时空重叠。

正如旅美的历史学者李怀印所言，“应当指出，当中国进入21世纪第二个十年时，在其政治和经济现实中，仍没有令人信服的迹象，去印证新自由派知识分子所期待的中国未来发展的可能方向。但也不能说改革时代的经济和政治体制及实践已经稳定下来，会形成一个明确的模式，去型塑中国未来发展的道路，或对其他非西方国家产生影响。”对于中国而言，当下的一切悬而未决，但对于赵刚——这个近乎于超越民族的全球化的个体自由主义者，他关于中国的叙事却似乎放弃了相信有所谓的“未来”，或许这是一种批判，但其中也浸透着一种未(无法)完成的悲凉。