

卢杰对话赵刚：规避身份与体制

文章来源于长征空间

卢：对我来说，你作品让我最感兴趣的是你实践中体现的特殊性，它们总能回应到我的策展和机构工作中、以至于个人实践的兴趣。你的摩托车之旅，或者创作中表达的离散身份。这背后所能展开的复杂面向，是对知识分子之于历史、民族、地域等的复杂关系的敏感度和其身份的探索，同时又是近几年中国当代艺术场域中持续被压抑的问题。而你的离散经验，以及你重回到北京的客居经验，也是中国当代艺术在艺术史写作时被压抑的叙述之一。两者的匮乏是一体两面的症状。由此，我想先跟你回溯你在华尔街时期的方方面面。你是哪年去的华尔街？

赵：1993年我去了华尔街。九十年代是特别郁闷的时期，也是中国政治波普开始发展的时候。我当时的感受是陌生的，没有感同身受的生理反应，甚至觉得那是不太重要的。虽然在华尔街阶段我跟艺术界毫无联系，但之后重新做艺术的时候可以很快入手，是因为这段经历可以被视为在艺术作为主线的过程中，所积攒的生活经历与生命经验，最终就是你找到一个专属的习惯。

卢：不同于其他人的生活轨迹，你没有铺好的轨道供你参考。一方面你把自己放入纽约艺术界几十年，直接和当地的艺术圈有所互动，跟中国其实是完全脱节的；其二是纽约的90年代相较于70、80年代，也是相对暗淡的时期，对外来艺术家的培育和关注相对缺乏。意识形态衰微，没有出路，笼罩在一种历史终结论的叙述中。只有少数人能在这个进程中作为一个历史的精神状态的投射，包括个人的挣扎，个性的被遮蔽，包括体裁和方式、风格的虚伪呈现。这本身是一个悖论。既然已经被给予了一个很自由的绘画创作空间，为什么又没有非常出挑的绘画实践所产生，而都在寻找标准、统一性、整体性？大多数艺术家都是离时代非常近，恨不得一头栽进去再寻找一个制高点、充分点。我谈论的不是个体跟集体的对立矛盾，其实绘画无关可能性或不可能性，只是你对它的掌握、理解、把握和介入的程度有多少。每个人在评论绘画的时候都有合适的专属自己的方式，因此非标准化并不就是坏画。

那时你被卷入到纽约艺术世界的氛围里，在创作初期都是很温和、很甜美的风景画、田园画，后来变坏、愤怒、野蛮，但依旧存在着优雅。同时这种优雅被你通过“性”去表现，而不同于其他人追求相当传统的古典人体语言、形体表达，或是跟政治符号、意识形态符号去结合。别人观看你的“性”的题材会认为它是扭曲的，实际上那些转嫁、符号、程式，以及关于意识形态的陈腔滥调才是扭曲的。大多数海外华人艺术家都在强调身份政治和后殖民，他们全力以赴投入到全球资本主义文化建构，以反对被边缘的姿态，要占主流，要斗

争，述说自己被流放。“流放”这个词在你这边其实是一个政治建构而不作为一种身份和资本。这种“流放”不是暂时性的，而是一种永久的状态。

赵：此外，还存在主动放弃展示身份的情形。比如在国外，有一次我拒绝了杂志采访，因为他们把我放到一个冷战产物的层面。我不愿意成为任何一种身份，或变成身份的象征，我从一开始就很抵触这件事，不想以此博得同情。90年代我在白人区生活，时间久了以后越来越不愿意活在这种白人主流的社圈里。我不反感白人，就是我不愿意再延续这种殖民主义的理念。同时我也非常关注身份、心理、情感、生活方式里面所勾陈的历史和当下交织在一起的被扭曲、被遮蔽物，有意思的认知和体验。譬如我骑摩托车去到新疆，路途中除了雪山就是沙漠，回来之后特别迷恋那个地方，因为一大片沙漠的颜色，看起来就像一个女人体，这种颜色又让你联想起中东地区和它的人们。

卢：你离开中国后直接错过当时80、90年代时的主导叙事：国内的八五艺术新潮、八九大展、大地魔术师等。这批艺术的叙述中，都有非常强烈的时代烙印，跟国家的意识形态、改革相关。你则是自己用游学的方式，自我创造、自我学习。在没有清晰轨道的情况下，以个体的方式开展出一种新生。这是少有的离散华人之经历——当时恰恰是大多数海外华人艺术家以反对的姿态投入到了全球资本主义文化建构，是对想象他者的再度想象。在你这里，包括《全家福》（1998）在内的创作，实际上都带有对个人生活经历的反观。其中的窥视、享乐在某种程度上是对当代表性议题的逃逸，并且持续至今。

赵：我觉得问题不在于我是不是中国人，而是我们都在成为中国人，对吧？你知道我为什么画很多中国题材的东西？其实我对于这些东西，很热情又很生疏，为什么？因为我觉得让我不解的，是这些人的身份是不是真正的中国人的身份，它让我怀疑，所以我一直在画相关题材。那画到什么程度，画到它不作为中国人去画的程度，所以我会用很多表面上是中国人的成分，但实则相反。我把它画的似是而非，几近于中国艺术，或者说“近似于绘画”，但其实不是。这是我在巴德学院三年的学习结束以后得出的对绘画的思考。我觉得人生啊，最重要的一点，就是不管你是什么身份，任何时候都可以放弃，任何时候又都可以捡起来。

卢：你思考的结果体现为你始终非常勇敢和自然地去抵触固化的系统。人们抱怨体制却又投入体制，投入后又是新一轮的抱怨，无尽循环中最终成为移动的、压迫别人体制中的一部分。长征长期以来和你的缘分，围绕在几次思辨性的策展项目中展开。当年走长征，其中一个命题即是空间是有记忆的——过去的政治环境与文化文本所构成的集体记忆，如何在当下的视野中被重新评估？长征所有行走过的空间，都承载着当下和过去两种语境之间。你在2002年对《长征——一个行走中的视觉展示》的回应，是长至月余的集体讨论——《哈林区的新社会主义现实主义群体》。在纽约多元族裔的语境下，谈论社会现实主

义重新获得思辨和实践上的可能性。在这个时期，与你的餐桌思辨相平行的绘画实践所共同回应的，是如何转化日常生活的实践，并回应对后历史叙述的反思。当然这里又带出另外一个问题，就是关于绘画的可能性。

赵：当时我住在哈林区，跟那边的朋友相处得蛮自在，可以说真正回归到不太会思考身份认同感的阶段。因为在黑人社区里，大家不太管你来自哪里，他们压根就不知道，也不会去关心这种事，在就在了。

卢：那是2000年，我是在你们家跟黄永砅介绍了长征计划，带去了我九十多页的那版本。然后黄永砅看完以后跟我说非常牛逼，卢杰，不要真的去做它，写成一本书吧，把这九十多页扩展成九百页，千万不要真的去做，这是他的读解。

赵：当时他是在Jack Tilton那边做个展。我给长征计划的这个方案则是在我家餐厅组织的一个小组，讨论社会主义现实主义的行动在今天应该是什么，当时哈林区比较好的艺术家都在。到最后对这件事情都非常兴奋。

卢：你们来参加长征是派一个黑人来。

赵：对，都有人选了。

卢：我现在得去查档案，看看为什么后来没发生，是因为我们没钱，还是因为我们的人力不够去操作，还是我们觉得太危险。不论是何种原因，最终这个计划没有实现，但回头想想也挺有意思。我们那时候做的一千件事，其实最牛逼的一百件事可能都没做。

赵：这个过程可能就是永砅说的不一定非得去做。

卢：2002年的《长征——一个行走中的视觉展示》是跟你的第一次真正合作，原来就是朋友，你做你的，我做我的，我们都是纽约当地中国社群的一员，作为朋友在一起聚会，聊天，喝酒，然后过一些天你打电话来说：你知道我为什么消失了吗，酒驾被抓起来了。你一直是个性很张扬的人，很有意思的。

我最后想说一点，今天我和你的合作有点像是多年来的水到渠成。从你十几年前加入长征计划到今天，长征其实经过了两个阶段，目前到达了第三个阶段。第一个阶段，长征的结构和叙述我们都很熟悉，国际和本土的置换，空间和记忆的关系，这些母题都非常明确，也有那么多事件和阐释的叠加。中间经过2007、2008年，一直到现在将近十年的时间，通过个体艺术家来展开共同的、对艺术、社会和当下的体验和反思。我认为现在处于第三个阶

段，会更关注我们心理、身份、情感、生活方式里面所勾陈的历史和当下那种交织在一起、被扭曲、被遮蔽的，同时又非常有意思的认知和体验。上次我的中东之旅中有一些带有异地陌生感的画面，有点像你作品中的画面，譬如巴林沙漠中央最有名的一个景点，生命之树。但是另外一个带有赵刚风格的画面是别人都不去看的，我很费劲的开了车到沙漠去看的是巴林的第一个美国油井。我的旅行、行走，包括阅读和对这些形象、画面的体验，好像都能通感到你的一些情绪和想法，会有相似的对事物的想象与投射。在看你的作品时，我会比较多的想到你作为创作者及你所创作作品的方方面面。这些风景是一个时代所创造的地理版图和个体命运的关系，其中透露着一种你作品中带有的气质。

赵：对。我一直有在探讨绘画的一件事是，在中国的传统概念中，他们的绘画和体制之间的关系和西方发展出来的作者绘画是不同的。绘画在很长一段时期一直是主流的政治文化次序中派生出来的次要产物，当时并不是一个表现性很强、有生涯可言的职业。所以我重新画了一些中国的老题材和很多人不曾关注或忽略的东西，是因为我想把它的表现性显示出来。一方面我希望通过这种方式去勾起我们对这些主体的重新关注，另一方面想揭露历史和主流叙述遮蔽人与物的方式。