

LISSON GALLERY

ICON Art
23 November 2025

ICON *Art*

ZHAO GANG: THE BASTERD GENTRY

Exhibition Nov 23 - Written By Stella Lee



LISSON GALLERY is pleased to present The Basterd Gentry, Zhao Gang's second solo presentation with the gallery.

November 12, 2025 - Spring 2026

The Basterd Gentry stands as Zhao's most autobiographical project to date, rooted in the complex negotiation of self-positioning and identity formation over the past four decades—a period during which he has built parallel careers in art and finance across Beijing and New York. Situated at the intersection of reality, representation, and projection, the project interrogates the three roles Zhao embodies—the painter, the butcher, and the banker—within a post-global, multipolar framework, foregrounding the dialectical tensions and entanglements among them. Staged across three symbolically resonant venues, *The Basterd Gentry* reveals how Zhao, cloaked in the guise of a 'gentleman,' conducts an unflinching examination of identity construction, power dynamics, and the very nature of existence from a deliberately detached standpoint.

Act One: *Shadow* | Lisson Gallery Shanghai | 12 November 2025 – Spring 2026

The first act, '*Shadow*,' is presented at Lisson Shanghai, housed within the former Central Bank Warehouse Building—a site emblematic of East-West confluence that resonates with the cross-cultural perspective central to Zhao's practice. The eight new works, all created in 2025, exemplify a deconstructive and defamiliarizing approach through which the artist reconfigures portraiture—often rendered as expressionless, signification-void silhouettes, sublime landscapes, and their underlying archetypes. These social-realist compositions are marked by romanticised, imagined topographies and spontaneous brushwork, informed by what may be termed Zhao's retrospective capitalist consciousness. Beneath a veneer of genteel refinement lies a profound skepticism toward belonging and alienation. Here, painting moves beyond formal self-reference to become a generative site where subjectivity dissolves into a state of 'non-self'—an act of othering that turns inward, gesturing toward a void of fixed meaning or destination.

Act Two: *Flesh* | ASE Foundation | 9 November 2025 – 27 March 2026

The second act, '*Flesh*,' on display at the ASE Foundation, occupies a viewing room in a space located in the former French Concession, a neighborhood imbued with historical resonance. Zhao's monumental 'meatscapes' function as visceral tableaux vivants. Adopting the persona of the 'butcher'—a figure channeling a Tarantinoesque ethos in which violence serves as brutal rationality and revenge becomes a dark ritual—the artist reconceives the canvas as an abattoir and the brush as a scalpel. This dissective methodology enacts what might be called a 'gastronomic critique': flesh, positioned at the crossroads of the memento mori tradition and biopolitical discourse, becomes a medium through which systems of exploitation are laid bare. Much like Tarantino's revisionist histories, which rework trauma through cinematic catharsis, Zhao's work stages a parallel intervention—bodies are systematised, disciplined, 'seasoned' for consumption, and ultimately resurrected as forensic evidence.



Act Three: Debt (Artist talk) | Space 185 of the Bund Art Center | 1 – 1:45pm, 12 November 2025

The third act, 'Debt,' takes shape as a dialogue between Zhao and scholar Lu Mingjun, moderated by the curator, on 12 November at Space 185 of the Bund Art Center. The conversation responds to the architectural presence of the building—formerly the Shanghai office of Mitsui & Co., a site deeply embedded in the city's cosmopolitan history—to reflect on themes of global circulation and ethical responsibility. Focusing on Zhao's experience as an investment banker in New York during the late 1990s and early 2000s, the discussion traces the intellectual dilemmas that arose from his navigation of both the financial and art worlds. Together with Zhao, both Lu and Yuan—longtime collaborators of the artist—examine how the gestures and subjects in his paintings 'devour' notions of individualism, compassion, and humanity. This dialogue aims to illuminate a visual economy in which what is depicted and what is owed become inextricably intertwined, evoking the Deleuzian notion that every surface is, ultimately, a body without organs—a site of perpetual conversion and debt.

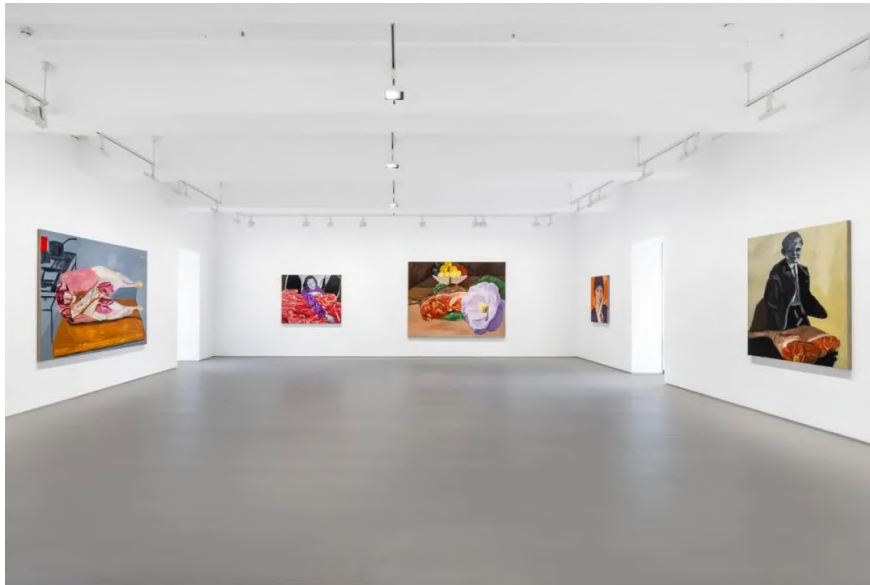
LISSON GALLERY

Artnet China
11 June 2024

赵刚：享受孤独的“肉食者”

artnet

“肉身是镜子现象，镜子是我与我的身体关系的延伸。”梅洛-庞蒂在《可见的与不可见的》中收录的《触-被触 看-被看 身体，作为自我的肉身》中曾写到这样的内容，尽管在这篇完成于 1960 年 5 月的文章更多在谈感知与世界间的关联，但看着赵刚的新作，仍会让人不断去会试图回溯“肉”究竟代表什么？



赵刚个展「肉食者」现场图，里森画廊，北京，2024 年 5 月 18 日至 2024 年秋季 © 赵刚。图片由里森画廊提供，由杨灏拍摄

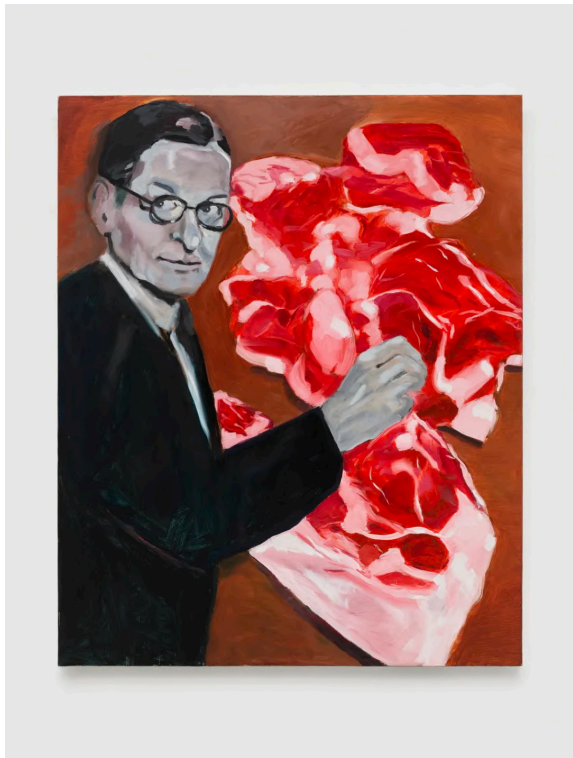
今年 5 月，赵刚度过了自己 63 岁的生日，一周后，他在里森画廊北京空间的首次个展“肉食者”开幕。一件名为《羊腿》的作品横亘在《T.S.艾略特》和《薇薇安·海-伍德》

这对曾经的夫妇肖像间，即使不远的厨具提示着这是尚未烹饪的食物原材，但剥去外皮、去除血水后的羊腿在赵刚笔下显得如此干净，仿佛一具人类肢体局部被摆放在案前。“你可以把肉看做另一种肖像”赵刚在导览时说。显然，相较于“Corps”，赵刚作品中的“肉”更似法语中“chair”，强调其中感性与欲望的一面。



赵刚个展「肉食者」现场图，里森画廊，北京，2024年5月18日至2024年秋季 © 赵刚。图片由里森画廊提供，由杨灏拍摄

在这场展览中，赵刚呈现的“肉”或“肉食”大多以陈年的火腿或新鲜的肉质来展现，两者除了颜色和形态上的不同，更多的距离是“时间”上的差异。他会故意在以诗人中年肖像为基础的《T.S.艾略特》中将人物与新鲜肉质相伴，又在画作对面《年轻的T·S·艾略特》前放置一条熟成的火腿，描绘对象的年龄与“肉”之间构成奇异的时间倒错。



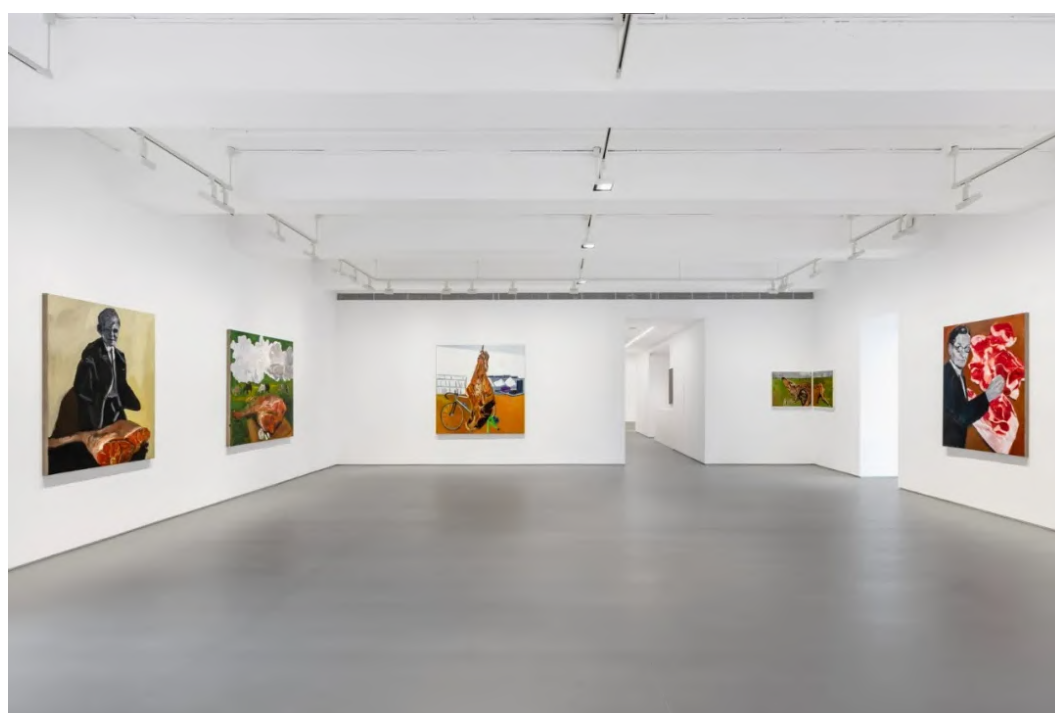
赵刚，《T.S.艾略特》，2024，布面油画，160 x 130 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery



赵刚，《年轻的T·S·艾略特》，2024，布面油画，160 x 130 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery

谈到自己近年最大的变化，他说“l give up”。因疫情而带来的一系列社会变动在赵刚看

来并不意味着打击，反而给了他很多生活的灵感。在赵刚感受到的生活节奏中，北京甚至快过纽约，而暂时的停滞间他却得以与更多朋友交流。“疫情之后，这个世界格局是这样乱七八糟的。”过了耳顺之年，赵刚说开始用倒计时的方式来计数自己的生命“嗯，大概还能有个 20 年就可能就挂了，所以就干脆就好好活着……其实我脑子里的概念总是觉得我有要活一个很精彩的最后 20 年，比如游泳的时候默记每一个来回，以前是从 1 开始，现在则是从 20 开始倒数。”“我年轻的时候，其实我们那一代人，在很长时间内获取的信息特别闭塞，基本上没有看到过什么东西。诗歌对我们影响很大，因为在那个时候诗歌的语言有一定的抽象性，当你不愿直接面对一些现实的时候，朦胧诗就是很重要的载体。艾略特的《荒原》我就读了很多遍。”赵刚说。

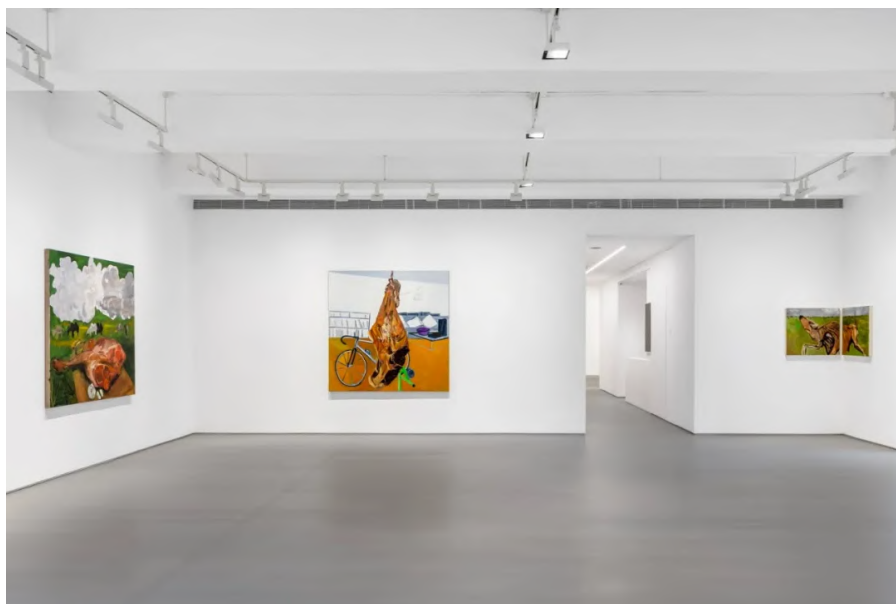


赵刚个展

「肉食者」现场图，里森画廊，北京，2024 年 5 月 18 日至 2024 年秋季 © 赵刚。图片由里森画廊提供，由杨灏拍摄

在 2015 年的文章《砸了》中，赵刚曾写着“在那里，我开始将景观与 T.S.Eliot 的诗《荒原》联想起来。一天快要结束的时候，夕阳下的圆明园，总会让我产生希望。黑暗有时会点亮我的想像”。以及“1979 年，我第一次来到苏州。我感到深深的失望。我不明白自己所看到的。我回到圆明园，回去画那个荒原。红色的天空和绿色的草经常出现在我的画里……”而在另一篇《契丹人》中，赵刚进一步解释了圆明园与《荒原》的关联，“我们年轻的时候，经常去圆明园画风景。里面的花园满足了当时中国前卫艺术家探寻灵魂的终极需求……70 年代很多诗人在此触景生情写诗，他们觉得园子很像 T.S.艾略特《荒原》一诗中所描述的。这情景使我感到惋惜，毕竟是个很重要的地方，被悲剧性的烧毁了。从

国外回到北京后，我看到很多新建的建筑上有巴洛克花样。这些建造起来的房子，让我看到了一个新的圆明园。后来我见到了一张圆明园烧毁之前的图，意识到他是个废墟其实更好。”



赵刚个展「肉食者」现场图，里森画廊，北京，2024年5月18日至2024年秋季 © 赵刚。图片由里森画廊提供，由杨灏拍摄

赵刚的过往经历丰富甚至显得有些传奇，常被人津津乐道的包括“星星画会”的年纪最小参与者；80年代先后于荷兰马斯特里赫特艺术学院、美国纽约瓦瑟学院及美国纽约巴德学院学习；在华尔街工作、也做过刊物出版人、画廊经理等等。不知不觉间，赵刚回到中国已经近20年。他坦言自己曾在2000年后身在海外时对中国充满向往，这个经历了太多环境变化的人总能敏锐地感受到文化氛围上的转向。回国后，曾经他会每晚准时出现在798艺术区一家酒吧餐厅，在一天的创作之余与往来的人士聊天。“喝酒时有时候会愤怒，有时看到不顺眼的人我就会胡说两句，其实我不适应那种社交的形式主义，作为艺术家来讲，你是最应该说实话的，因为你面对的就是一个近乎真理的东西。”在与赵刚的交谈中，阅读一直是很重要的部分，尽管他常给人以嬉笑怒骂的真性情印象，但在谈到文字和绘画时，这个曾被人描绘为“冈斯特·赵”（Gangster Zhao）的艺术家格外认真而严

肃，他将阅读作为重要的精神性的补充，无论尼采、叔本华还是艾略特。



赵刚，《肉是真的 云是假的》，2024，布面油画，160 x 180 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery

近来，他已很少出没在曾经那个酒吧，赵刚说自己有一天突然看叔本华的书，提到“孤独是一种品质”，要会享受才知道什么是孤独，甚至“当你走入一个孤独的境界后，可能朋友更多了”。他在工作室里给自己准备了一个酒吧，在“远离”中获得一种舒适和享受。在《契丹人》中赵刚曾提到自己好奇对腌猪肉、吐司和鸡蛋作为早餐的需求是不是一一定程度上会影响了自己对清代皇家收藏的判断，也提到调色板和餐盘的相似性也许与一种说法有关联：“你的食物决定了你画什么”。在“肉食者”中，《年轻的T·S·艾略特》和《肉是真的 云是假的》两件作品里，赵刚描绘了同一条火腿，《山茶花》和《火腿》中即使调换了方向，也仍是相同的火腿。赵刚说那是一个朋友的礼物，跟随自己十几年都没有吃完，每次搬家都会带上，不知不觉间，那也成为了他生活中的一部分，就像艺术家最新的兴趣

是骑自行车，后者也就自然地被记录到了画面里。



赵刚个展「肉食者」现场图，里森画廊，北京，2024年5月18日至2024年秋季 © 赵刚。图片由里森画廊提供，由杨灏拍摄

对 T.S.艾略特夫妇的描绘同样源于阅读，来自于一本赵刚无意间发现的传记——彼得·阿克罗伊德（Peter Ackroyd）所写的《T.S.艾略特》。值得一提的是，那位诗人对自己的生活并未做过任何记述，这就给了后世很大的研究和想象空间。赵刚从书中读到了诗人第一段婚姻中的矛盾与痛苦，曾有人问他是否将自己想象为 T.S.艾略特，“正好我也是一个艺术家，我也当过 Banker，但话说回来，后来我不画画，想去做 Banker 时，确实想到了艾略特的人生轨迹”。阅读到诗人的传记似乎让赵刚在自己不同的人生阶段再度与其相遇，又在自己走过的旅程中得以有更多对照。因而在他笔下，鲜红的肉犹如欲望的化身，男性将其视为客观存在的事物，而女性爬伏其上，似要拥抱，却又难掩面部的空洞与茫然。这当然是艺术家主观判断下的呈现，而自由地投射也是艺术家在创作上的一种特权，假如去翻看更多对 T.S.艾略特人生图景叙述的书籍和影视剧，或许我们又会获得截然不同的印象。

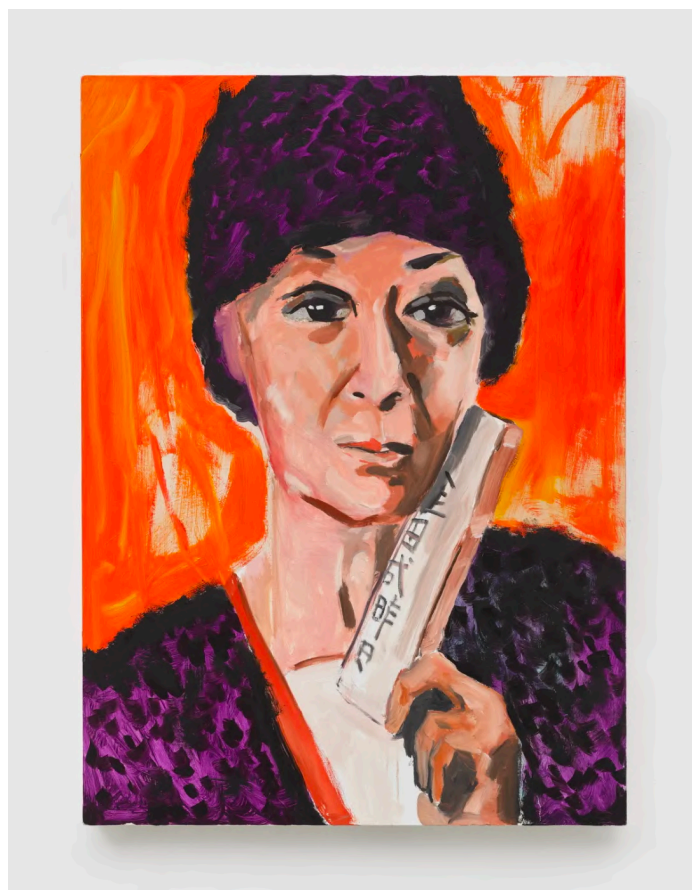


赵刚, 《山茶花》, 2023, 布面油画, 200 x 260 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery



赵刚, 《火腿》, 2024, 布面油画, 180 x 180 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery

“我对画画有比较极端的想法，比如以前跟无名画会的人一起玩，其实也看不懂他们在画什么，只觉得是一些很时髦的生活方式，同时我又很看不起这种很时髦的什么。”回看赵刚作品中对身份的探讨，描绘历史人物，尤其是与文学有关的人物屡屡出现，从契丹人到宋徽宗、溥仪，从杜月笙、鲁迅到张爱玲，以及“通往奴役之路”中《杂种布鲁斯》里的那些知识分子。在“肉食者”中，张爱玲去世前一年（1994年）为了接受台湾“时报文学奖”给她的“特别成就奖”所特意拍的照片成了赵刚的素材，照片中的张爱玲面容清瘦，手里举着印着醒目的竖排标题的报纸——“主席金日成昨促逝”，这个在一些人眼中带着冷笑的黑色幽默在赵刚的画中消解成了“金田成昨日”。他并不那么喜爱张爱玲的作品，但并不妨碍赵刚继续对身份进行探讨，他对于那些个人的具体事迹不感兴趣，更多像是与自我身份的链接。



赵刚，《张爱玲》，2024，布面油画，110 x 80 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery

“艺术家其实最重要的一个就是对自己的身份认知，这更是一个创作者富有使命的部分。”从满族身份到逐步融入儒家文化的游牧民族契丹人，从归国的知识分子到最终消失在历史中的知名人物，赵刚一直在作品中通过历史对接自己的个人身份，这与和时代相伴的经历密不可分，他坦言，现在试图探讨的身份与20年前已完全不同，甚至更加混乱，价值观的不断交错与强调自我间的巨大矛盾固然令人疲惫，却也带给赵刚更多的创作来

源。直至今日，他仍能感受到身处异乡时，因说出不同的语言而受到的待遇和态度上的微妙不同。



赵刚个展「肉食者」现场图，里森画廊，北京，2024年5月18日至2024年秋季 © 赵刚。图片由里森画廊提供，由杨灏拍摄

2021年龙美术馆的“Domestic Anxiety”个展中，赵刚曾展出过相当一部分与食物有关的作品，当时的展览描述中称“煮夫”身份对于艺术家的意义——“做饭是纾解自己常年、常态的焦虑的一种方式”。而今，绘画（工作）、做饭（纾解）与骑自行车是赵刚生活中的重要部分，在他看来，骑自行车也是一个特别有意思的事儿，“它也是一种孤独的象征”。尽管赵刚说自己在众多职业中不断回归做艺术家只是人生中“比较容易的一个选择而已”，但他仍在对肉的描绘中坚持着某种自我训练，“社会会因为艺术家这种身份而给

他一种宽容度，就好像有了一种小一点的特权，艺术家是很愿意用这种小特权的”。



赵刚，《羊腿》，2023，布面油画，180 x 250 cm © Zhao Gang. Courtesy Lisson Gallery

在《作为意志和表象的世界》的开篇，叔本华说“世界是我的表象”，欲求与挣扎是人的全部本质，而人生也在痛苦和无聊之间像钟摆一样来回摆动。T.S.艾略特 1922 年的《荒原》在 20 世纪 80 年代引入中国时必然经历了本土文化的“过滤”，但其中描述的厚重文明的崩裂与倒塌显然应和着人们所不断面对的现实，因而才被人一再铭记。赵刚的创作在面貌上并未如以往那样强烈透露着一个躁动不安世界的焦虑，或许这亦如叔本华所说那样：“一切痛苦都是由于我们所要求，所期待的和我们实际所得到的不成比例而产生的，而这种不成比例的关系显然只在人的认识中才能有，所以有了更高的悟解就可以把它取消。”

文 | 孟宪晖

LISSON GALLERY

Office Magazine
November 2023

office

The View From Afar

2023.11



July 11, 2019

"I sound too cynical?" Zhao Gang asked at one point during his interview with office following the opening of "Zhao Gang: History Painting" at the Pérez Art Museum

Miami. But cynicism and a critical eye are what helped Gang navigate the art worlds of which he was never truly a part and how he responded to what was happening in China while he was growing up during the Cultural Revolution.

According to an article from The Guardian, China's Cultural Revolution began on May 16, 1966 when the Communist Party of China, led by Chairman Mao Zedong, distributed a notice announcing the beginning of the movement. Through the revolution, Mao wanted to strengthen his control over the Communist Party and communism in China. Under Mao, a group of young supporters called the Red Guards was created to attack intellectuals and the bourgeois, and to destroy parts of "old" Chinese culture such as temples and shrines. The Cultural Revolution ended when Mao died in 1976.

- Interview by Marley Shelby
- Photos courtesy of the [Pérez Art Museum](#)

Gang was the youngest member of the Stars Group, an avant-garde art movement in China that began in about the early '70s. An article from Artsy explains that the work of the Stars Group diverged from the socialist realist style that was promoted under the communist regime and that it valued "individualism and freedom of expression" at a time when it was dangerous to do so. But the Stars Group continued to make their work, protested, and found ways to display their art, including in their own apartments (hence this exhibit's setting).

The group disbanded in the '80s when many of its members left China, including Gang. The artist moved West, to live and study art in the Netherlands and New York, then he returned to Beijing in 2006. And now he lives and works there and in Taipei, Taiwan. Gang's work examines China both up close and from a distance. And the paintings presented in this exhibit involve looking back on China's past and his memories of the Cultural Revolution.

Although the art scene has changed, both in the East and West, Gang finds that in many ways, things remain the same. Read the interview with the artist below.



Tell me a bit about your work showing at PAMM.

This is a survey of my work from about the early 2000s until now. It's a figurative representation and realism, but also a criticism of realism. It's a satiric approach to some iconic paintings.

A lot of people refer to you as “an outsider” of both Eastern and Western cultures. What have been some of the advantages for your perspective as an artist having lived in both cultures?

It wasn't really an advantage, the idea of me being an insider or me being an outsider, it all depends on how they wanna play it. I was always an insider, I was an insider in both China and New York because my practice was part of the new stream art practice. In China though, from time to time, they choose not to include me in their practice. But a lot of Chinese artists have briefly lived abroad or visited.

So is that where the idea of being an outsider came from?

Yeah, exactly. It's a very typical Chinese game. Even though they include you as an insider, they know you are challenging them, they know you are a threat to them. So they'd rather have you take on a different identity. Like now in China, I'm included in art history books and I'm a founding member of the Stars Group and China avant-garde, there are still certain people they like to promote instead. There's kind of a circle, like the art mafiosos.

So people were wanting to define your work in terms of who you were as a person or an artist?

Well in China there's no way to read about my art. Some good artists understand what I'm trying to do. But most people don't now. Most Chinese art critics are stupid and they always try to define certain art in relation to European art. Now there is a big deal of them being sort of pseudo-intellectual and it's kind of...volunteer colonialism. They don't understand how to challenge art history, they're trying to place more value on European art history than they understand. That's the problem, that's the irony. It's the Chinese and contemporary Chinese art world practicing on a very shallow basis. And the education, I taught at the Central Academy of Fine Arts, it's just horrible. I think the Chinese art practice is so hypocritical, they want to please the Western territorials and the local powers and authoritarians, it's very mixed. I paid dearly for my freedom.





What do you mean by that?

Well because they always try to find a way to persecute me and push me out. My art is really not about me being a painter, it's really about my performance of being an artist [laughs].

What would you say about the American side?

When I came to New York in the '80s, there was a super elite or white art practice that was very hard to get into. I don't think the New York art world pushed me out, it's just that I haven't really gotten in yet. I was an immigrant, so I've always had the outsider persona attached to me.

It's still something that you're trying to get into is what you're saying?

I was, but now I don't try anymore. I'm out again. In the beginning I tried. But trying without an understanding is a different kind of trying.

Memory, looking back and depicting what you remember from growing up in China, has been an important part of your work. Discuss the use of memory in your work and how it continues to play a role in your more recent works.

I always think about images from when I was little. And I like to read historical books with photos in it. I always try association of images: the old and new, memory and imagination, classic and current images.



Was the use of memory in your art different once you returned to China?

I'll put it in more of a philosophical way, memories can be concurrent with something you have to imagine and something that actually exists. In other words, it could be abstract memory and it could be realistic memory. That's what I'm trying to work with. I actually have no relationship with some of the images, but they have a relationship to me in the most abstract way through metaphorical references.

How do you see artists responding to what's going on now both in the East and West and how do you think it's different from the way that you responded when you were a young artist?

Younger artists are much more shrewd in their art practice, more angled. I think everyone's more interested in commercial success. It's very critical because art is a business. It's a very important, very big business. I think now Chinese, American, European artists, all of the successful ones, are also very good in business.

Do you think that's one of the things that is defining this younger generation of artists coming up, is that there's more of a focus on commercial success?

Yeah, of course. They're more explicit than the older artists. The 80-year-olds, they think about art more and the younger ones they're very smart, shrewd, well-educated and well-informed.

Is that because they have more tools at their disposal to help them navigate the business side of art?

Exactly.



Why do you think that is?

I think it's always been like this. I think Picasso's the best businessman of his time. Picasso's not about art, he's about how to make a business out of art. He is the ultimate inspiration of the art business.

In an interview with the exhibition's guest curator, he said that we will begin to see more multi-cultural art or art that can't be defined as or influenced by just one thing. Do you agree?

Yes, I'm sure. I think artists always end up dealing with their own identities. So multi-ism, multi-racialism, I don't know what the future holds, but sure enough it's very entertaining.

Do you think more artists are defining themselves as being multiple things at once?

Art is always about an identity crisis.

"Zhao Gang: History Painting" will be on view at the Pérez Art Museum Miami until January 5, 2020

LISSON GALLERY

artnet

撰文 Jerome

赵刚：欲望、焦虑、犹在镜中

June 29 2023

artnet

1961年赵刚生于北京，他年少时期的回忆里不可避免地留有那些革命的场景。骨血里的反叛在青春期荷尔蒙的催化下，迫切需要一个出口。赵刚遇到了那个时代和他志同道合的人，参加“星星美展”是“另一种革命”思考及行动的终点，而非起点。自发的先锋由此走向自觉。1983年始，赵刚远赴欧洲、美国求学。他艺术里的观念、语法愈加走向成熟。



赵刚，《无题》，布面油画，130×90cm，1982



赵刚，《无题》，布面油画，96.5×167cm，1979，此作品为 M+馆藏

然而，赵刚的另类传奇至此才刚刚开始。1990年代初，他放弃了职业画家的身份，在华尔街摸爬滚打，逐步成长为一名有勇有谋的金融银行家。身份的变换从一到多：赵刚既是银行家，还收购过一本国际艺术杂志、做过出版人，也经常促成艺术品的交易。然而，当成功的标签仿佛要与他焊牢的时候，他选择捡起艺术家的身份。身份再从多归一。2000年代初期，他回到了彼时正在“韬光养晦”的中国。北京，是赵刚的故乡，亦为异乡。



赵刚，《成为思想者》，布面油画，242×220cm，1989

他缺席了改革初期的转折，却在后二十年里赫然在场。由于缺席，赵刚的归来等同于另一次出走；由于在场，他目睹了文化与政治之间结成新的紧密关系。革命，作为一个原初场景渗透在他的记忆内。赵刚犀利地批判那些被人们认为理所当然的教条，不断消解着他人赋予他的各式简单的定义。虽然“战斗”的代价是永无止息的漂泊和流放

之感，但是一股强烈的欲望之流使赵刚得以逾越当下的境遇，推动着他的生命、生活，塑造了我们如今认识的这位赵刚。

欲望作为症状



赵刚，《干货》，布面油画，120×160cm，2020

赵刚热爱烹饪。他曾言：“你的食物决定了你画什么。”食物有时候是被画的对象，有时候被用作画作的标题。不过，还有一层更深的联系：绘画是向着身体之外的创造行为，它就像一场烹饪或是一次表达的排泄；“吃”则是向着身体内输送的动作。而在“你的食物决定了你画什么”里“吃”暧昧地隐身了。他画中的食物虽然是可食用的，但是艺术家选择放置它们，不让它们进入体内化为血肉，任它们暴露在时间里腐烂腐朽。



赵刚，《伟大的爱情》，布面油画，280×280cm，2021



赵刚，《Tiffany》，布面油画，160×135cm，2023

食物，去掉了“食”便只剩下了“物”。它连同其他日常生活场景里常见的物品一起入画，易逝的变为永恒的。但是，静物不静，安逸的生活潜藏着不安，率性不羁的笔法服务于情绪的直接表达。颜料、笔触给予“物”可感的物质肌理，客观对象被放大到人们需要远望仰视的程度。巨幅的静物画既冒犯、失调、讽刺又带着某种诡异的神圣感。观者并没有被要求崇拜物，它们不是消费社会里有着神奇光晕的商品。它们是记号，标记着拥有的关系。如同“站台”展览里的那些静物，介于有主物和遗失物之间。它们曾是某人的，但是无人知晓它们的故事及其中蕴含的记忆。人们只能通过“购买”再一次象征性地占有这些物。被占有的是物的符号，收藏者向它们投射着新的想象。



赵刚，《里希特已经死了8号》，布面油画，160×135cm，2023



赵刚，《长坏了的花》，布面油画，160×135cm，2021

赵刚遁入俗世，却未降身为物质和欲望的奴隶。他“恋”物，遂让俗物入画。他所画的物是他内在体验里的物，它们有着冲突感、陌生且神秘。有观察者在赵刚的作品里解读出性欲、情欲，但那或许只是更深层欲望的某个表象。赵刚用眼睛、画笔“咀嚼”“吞咽”那些物（无论这些物是否可食用），“口欲”是他通过艺术与真实世界打交道的模式。赵刚爱雪茄，它既是满足赵刚“口欲”的替代品，又是革命的“棍棒”。后者令人联想起古巴的卡斯特罗。雪茄是古巴革命的象征，是享受革命甚至是“吮吸”革命果实的标志。抽雪茄的时候，赵刚在粗与细环径的雪茄之间来回切换，不局限于某一种口感，他总是尝试着能解决某一阶段焦虑的最佳感受。创作也是如此，他刻意“业余”地让自己处于冲动或某种情绪状态下，在不同题材类型的创作间冒险。在一吸一呼中，我们嗅到革命者的焦虑一方面源自于原本的压迫，另一方面则源于他意识到了“欲壑难填”，不得不接受焦虑的持久存在。



赵刚，《Jack》，布面油画，135×160cm，2023

“煮夫的焦虑”（Domestic Anxiety）是赵刚状态的自喻。他自述道他并非自发地喜欢做饭，而是他毫无选择只能把兴趣放在烹饪上。“焦虑”是一种“美味的眩晕”——这的确是赵刚的症状。症状，即拉康（Jacques Lacan）对哲学问题的最后解答。症状就是通过欲望躲避虚无，而虚无不可逃避，欲望总是不可满足。除非丧失人性，否则任何自由的人都无法避免焦虑的煎熬。赵刚总是与内在的虚无对抗，与虚无相比，那些外部的敌对者不过是小菜一碟。画作，指示同时也遮蔽着焦虑的在场，它们是赵刚释放压抑和焦虑、获得快感的曲折路径。

犹在镜中

语言是照见赵刚艺术的一面镜子。画中的物被人辨认，就像词把自己提供给人。物如同语言一般隐藏并宣明了自己的谜。维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）判断：语句和事实之间共同的东西，不能在语言中被说出来，只能被显示。赵刚自言道他的画只是个草稿，其实就意在警惕它们升级成为“事实的图像”。可是，这是极难完成的任务，因为人们习惯了用语言去驯服图像。“凡是可以说的东西都可以说的清楚，对于不能谈论的东西必须保持沉默”——赵刚的“坏画”就“坏”在了它们是面向“不能谈论的东西”时的失败。



赵刚，《外交官》，布面油画，250×180cm，2022

镜子也照见焦虑的真正所在之处。赵刚的自我分析带有迷惑性，尤其是他表述得越清晰的时候，就越接近“不能谈论”的领域。此处，我们有必要看一看他自己创造的“模糊的”图像证据。在一组自画像中，不相兼容的身份在画面中发生着有启发性的对质。画里的赵刚身着不同身份的服装，并摆出相应身份的姿态。对自我身份的彷徨导致图像上的分裂。一改玩世不恭的艺术家形象，赵刚重塑出两种潜在的身份可能：教授的身

份凝聚着知识分子的道德责任，这是赵刚一直坚守的责任感；而政治家的野心已然显现在“革命-欲望”中了。想象里的自我写生是赵刚的自我暴露、自我怀疑。



赵刚，《政治家》，布面油画，180×130cm，2022



赵刚，《教授》，布面油画，180×130cm，2022

自画像处在“是我而非我”边界重叠的部分。赵刚兴致盎然地游走在思想、图像的边缘。艺术史或评论话语不是他在意的主导叙事。“坏画”之“坏”就在于解构的破坏力。如果我们将解构理解为“一种语言以上”，那么便可发现赵刚多年来完全不受静物、风景、抽象、人物人体、历史绘画等经典题材的制约，近乎偏执地开展着各式语言的实验。赵刚玩着幽默的语言游戏。幽默既是他的防御机制，也是他抵抗的利器。例如他喜欢给作品取一个意味深长的名字。对于越来越开不起玩笑的国人来说，这种野蛮的

幽默挑逗着大家敏感的神经。不过，想要破解他的语言谜题，猜谜人需要有相当的历史敏锐度。过去的四十余年从来不是赵刚的包袱，他以幽默感拆除了中国早期前卫的语料库，重新建立起独属于他的词汇表。他与时间博弈，既归属于时代，又是时代的异己和陌生人；他与身份博弈、与自我认同博弈，当然还有与欲望的博弈。



赵刚，《江山如此多娇》，布面油画，130×300cm，2020



赵刚，《富贵梦》，布面油画，280x400cm，2022

人生冒险的初始设定或许是一个“零和游戏”，即赢家获得的东西，必有人失去，反之亦然。但赵刚机智地修改了战利品的分配方式：让游戏者一致同意适当的策略，所有人都能赢——变成了“正和游戏”。赵刚每每分享这些策略的时候，他的形象瞬间变为“华尔街之狼”。而倘若就此就将他看作一名投机的商人，那么我们一定是低估了他的智力情商。他善于观察人性、对人的所需敏锐，并伸出手指探入人性的暗处。他嬉笑着谈及世界上的诸多连环的骗局，会“教育”晚辈一定要做“最后的骗子”。唯有在最终骗局的博弈上获胜的人，才能免于被骗。“骗子”前的定语“最后”许略微带有一丝落

寞。曾经那个时代一去不回，但时代的痕迹却永远留在个体身上。这位孤立无援的“战士”或许曾“骗”过整个世界，但当“天下无事”的时代落幕之时，我们可能会惊讶地在历史之镜中指认出赵刚才是此世代里最真诚、真实的那一位。



赵刚，《征服者》，布面油画，280x400cm，2013

对话发生在赵刚工作室的餐厅。恰逢为他庆祝生日的小聚，金牛座的“煮夫”为大家做饭。美食、酒瓶、餐具摆满餐桌，像极了他的画。采访要开始的时候，赵刚已经酒过三轮。两瓶上好的红酒下肚后，威士忌迎来了它的主场。滴酒未沾的采访者手中紧紧攥着问题提纲，但是那些已经预设好答案的套路式设问在酒后显得全然无意义。两个人的对话索性撇开提纲，别有用心地进入好似“心理咨询”的情境。并非大家读到的文字，而是现场彼此交谈的声音，编织起主体间的言语场域。受访者和聆听者的角色在你来我往中不断颠倒、置换，两者相互“治疗”。



赵刚，《来吃饭的人》，布面油画，100×70cm，2021

Artnet 新闻

×
赵刚

Q: 您对于静物画中那些被画的“物”的兴趣来自哪里？

A: 我画的是情绪，我用我的真实感受去画，所有的情绪都放在静物里，不追求画面的好看。我一个人喝酒的时候，看着桌子上的一切，我想这里可能就是我一辈子中最安全的地方了。记得小时候爷爷常告诉我：家败了，意思就是你什么都没有了。在我的记忆里，今天搬家、明天搬家，所以我到后来一直没有安全感。但那些在我面前的物却给了我安全感，眼可以看到，手可以碰到。它们被画出来的时候，会让人去猜测这些物背后发生的事。



赵刚，《Bob》，布面油画，160×120cm，2023

Q: 对物的兴趣，是东方人那种寄情于物，还是精神分析上的恋物？

A: 对于平凡的物，我有特殊的情绪，有欲望去告诉别人我的感受。欧洲文艺复兴时期的静物画很好看，但是跟我毫无关系，那是另外一个灵魂所作的，是信徒将物奉献给创造者。可是中国人没有这种体验。我把这些东西画得更荒谬、更个人、更没有宗

教色彩。同时，我也挑战了一下中国的世俗审美观。这是一种抗争、调侃。我就是想尝试跟绘画没关系的绘画，抗争的是西方或所谓的艺术史建立的标准。

Q：“坏画”这个标签里的“坏”是一种刻意的瑕疵状态吗？

A：在解构的时候，就会产生图像上的扭曲，并不是说我非要故意把画成“坏画”。

Q：您选择用极大的尺幅去画身边熟悉的小事物，是为了制造一种张力吗？**A：**不是张力，应该说是一种带有破坏性的欲望。我想改变这些物品在世界上占据的大小。但是，一旦大画被拍摄成照片就失去了原有的效果。这是一种冒险。因为不会有那么多人看到实物。我用大画在龙美术馆的展览中制造出空间感。那是存在主义的，也是超现实的。



赵刚，《兄弟连》，布面油画，360×400cm，2021

Q：巨幅图像的视觉经验是否源自您幼年时期的革命记忆？

A：有次聊天，鲁明军问了我一个很核心的问题，他问我是不是左派。我停顿了一下，说其实你问我的时候你已经知道答案了。实际上，虽然别人常说我好吃、贪图物质享受什么的，但我是真正的左派。我强调的是人的平等、人权。当代艺术就是革命精神的体现。经常有人把我跟德国的基本伯格那一代比较。他们在西德生活，西德物质丰富，所以他们厌倦物质、嘲讽物质，因为物质不能把一个人变得更美、不可能把社会变得更美。反叛需要在自己拥有之后才能反叛、厌倦。我拥有过这些东西，我才能说这些都不是我想要的。

Q：反叛是一种选择，如果它是生活所迫的必然的话，就很难说是真正的反叛。

A：我觉得我是很虚伪的人。我的虚伪就在于我自己控制不了那些情绪。我年轻的时候很想拥有，当我拥有了以后，我就觉得这不是我想要的。因为我曾拥有过，所以我才好像有特权去调侃。人生的转折点是我自己选择、判定的。所以我不是很想强调流

浪的感觉，但是长时间的漂泊确实让我没有安全感，就像我绘画不会有一个固定的方式。不过，我最近更向往有一个稳定的环境，强迫自己把一件事做到极致。



赵刚，《主人》，布面油画，162×202cm，2020

Q：您自幼在北京长大，青年时离开，壮年时再归来。北京，地点不变，但人与事都发生了变化。这里有哪些您熟悉的地方还存在着，又有什么会让您感到十分陌生呢？

A：能让我想到曾经的地点非常少。今年清明的时候，我来到我们家原来祖坟的地方。其实那里已经什么都没有了。那种感受很难说出来。我的家族本来就是分配来本地的旗人，满人曾经占领了这座城市。但是，占领却是很暂时的。历史上，占领这片土地的人最后都会输给人民。就像被一个动物吞进肚子里一样，占领者就在别人的肚子里生活。所以，你会对你自己的存在产生一种永恒的怀疑。

Q：是否可以说您一直都是在换着不同的“肚子”，在“别人的肚子里”生活。这个过程会不会有一种反作用，就是使你越来越像你。

A：我在选择。当你选择了要从某个肚子里逃出来的时候，你就会采取各种方式。但你还可能再回去原来的那个肚子。1983年，我离开中国的时候带了两本之前没时间看的中文书。一本是《围城》一本是《我的前半生》，它们写的是一件事儿，我在国外读完了这两本中文书之后就再也没看过其他的中文书了。这两本书，让我理解人生。人的心理是很矛盾的。某种程度上，这是一种宿命。不过，我觉得个人的生活方式是一个很私下的事情。需要洽谈、协商：我能不能这么存在。如果洽谈的结果是可以，我就被允许这样存在着了。



1985年，赵刚在美国 Vassar 的工作室内

Q： 在您创作的自画像中，身份是游离的。当您完成自画像的时候，会像照镜子一样去观察哪里像自己，或者哪里不相似吗

A： 最有标志性的作品应该是我穿着灰色西装的画，同时画了两张，就像一个电影镜头似的。在荷兰留学的时候，我已经不想在艺术学院待了。可能是我从小受到的家教太在意尊严、面子，我出国后特别希望中国人的形象变好。所以我当时想去牛津大学上学，成为一个参与国际政治的外交官。但是这太不切实际了，我本来的出身就不好。

Q： 您在那个时候就是“左派”吗？

A： 完全不是。申请了牛津之后，我去待了一个多月，发现这不是我想要的，只是民族自尊心的萌芽给了我临时性的冲动。后来，我去了纽约，才突然意识到少数族裔的存在感。全校 1500 余名学生，就我一个中国人。所以说，“左派”都出现在被主流压迫的地方。我最后干脆搬到黑人区生活了 5 年，又成立了社会主义现实主义小组。找一群黑人讨论种族问题。讨论得很激烈，甚至会有拿上枪支、暴力革命的冲动。今天过完生日，我就 62 岁了。我的幸运是我碰到了许多贵人，不论境况如何，他们都把我从死亡里挽救出来。有人说，我的一生是个传奇。可我要说，我其实什么都不是，我只是毫无忌讳地用我的冲动生活着。

文 | Jerome

LISSON GALLERY

Artron

撰文 江静

赵刚：人生如站台 安全感来自身边物

28 April 2023



雅昌专稿 | 赵刚：人生如站台 安全感来自身边物

这几年，艺术家赵刚新个展不断，从北京到上海再到重庆。在新展和新作中，他一直在思考和尝试如何让“静物画”这个古老的绘画题材焕发新的魅力。4月25日，由崔灿灿担任策展人的赵刚个展“站台”在武汉嘉艺术开幕，作为华中首展，展览展示出的20余件静物系列均是赵刚2023年的全新创作。







站台

本次展览以“站台”为主题，策展人崔灿灿介绍其中代表了三层含义。

首先与展览的发生地有关。作为中国最早开埠的城市之一，武汉发达的航运与铁路，在百年的变迁中，与上海、重庆一起，造就了近代中国东西方交汇中独特的码头和站台文化。作为历史建筑的武汉嘉艺术，曾是京汉铁路江岸站旧址，月台变成如今的展厅。

第二个含义跟艺术家赵刚的个人历程有关。从 70 年代末参与星星画会，到 80 年初辗转荷兰，后去往美国学习、生活、工作多年，2006 年后回到中国，赵刚在不同的国家、文化背景下来回奔波，拥有了多种口音，至今仍保持着在欧洲与美国的展览频率，也如同“站台”一般不断转换着身份与现实。

同时，“站台”也指向了赵刚的艺术语言与题材的转化。在赵刚历年的创作中，能看到曾经影响中国艺术的苏联的现实主义、德国的表现主义、美国的观念艺术等等，同时，赵刚在风景、静物、人物，具象与抽象之间反复的穿梭，多种风格的交替性使用，对绘画史的反复评议，存在主义的哲学底色，成为赵刚的显著特征，亦成为中国当代现场中的独特案例。

开幕当天，前来观展的人们走过能清晰看到铁轨元素的工人之路，步入由百年前的 7 间站房改造而成的展厅。



静物

在展览现场可以看到，画作内容从夜晚酒后的一瞥到厨房餐桌的一角，都是源自生活的偶然片段：蜡烛、骷髅、瓜果器皿等这些历史静物画中的典故，在赵刚的画笔下，用大尺幅的表现方式焕发出陌生而又全新的状态。

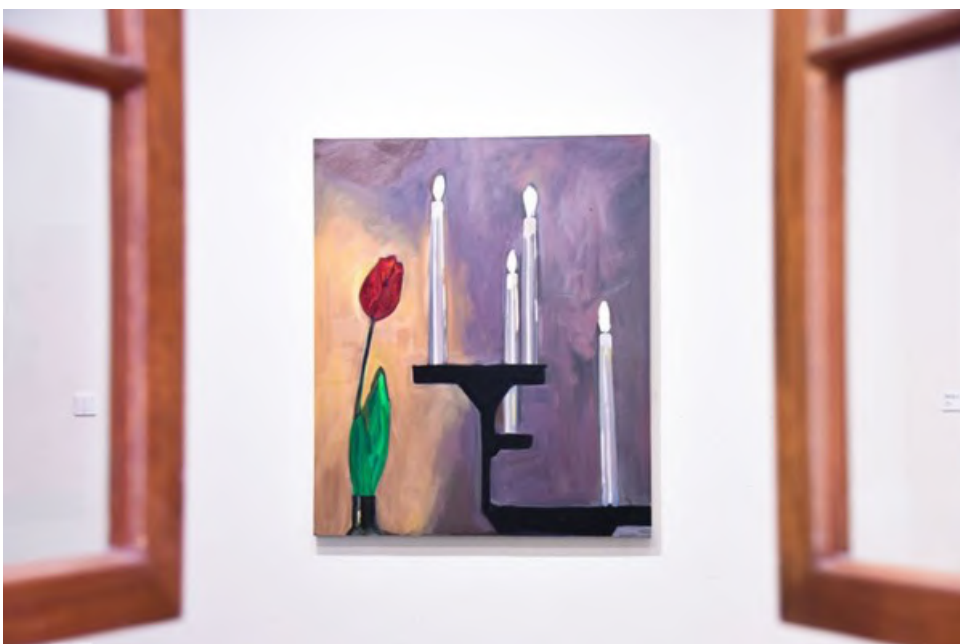
静物画成为赵刚近几年的创作重点。他在开幕式发言中自我剖析，对于静物的关注与他的成长与生活经历有关：“我是老北京旗人，小时候的经历都在搬家，到了美国之后也经常搬家，直到现在仍喜欢买房、装修，然后住一段时间转手，再买房、装修。我是金牛座，有恋物癖，很喜欢自己身边的物件。我最喜欢一边喝着红酒，一边看着它们，回想起自己的经历，感受心中的情绪，

感觉一会儿到了美国，一会儿到了荷兰，一会儿又到了意大利。看着这些东西让我觉得很安全，这是我身边最可靠的东西。”

特别是近几年的疫情，让原本就有些社恐的赵刚有了更多宅在家的理由和时间。在不出门社交的日子，赵刚自己买菜做饭，经常买花回家，然后在心爱的厨房开一瓶红酒，赏花、赏瓶子，然后作画。与画面相比，赵刚更看重情绪的表达，他期待这些情绪能得到观众的共鸣。

“星星画会最年轻的成员”，曾是赵刚艺术之路的高光开始，已经成为他“完全不能打动我”的事情。在东西方文化中穿行多年，赵刚依然为身份认同而焦虑，而且也一直焦虑于如何画得更好。

展览开幕之前，赵刚将整个展览细致地看了好几遍：“我觉得我回去还能画得再好一点，将作品再提炼和提升一下。”此次展览将作为巡展在长沙、成都落地，7月份他的新个展将在慕尼黑开幕。



【对话】

雅昌艺术网：这次展览展出的静物画是您 2023 年的全新创作，请您介绍一下。

赵刚：可能跟疫情后遗症有关，我近两年突然变得不愿意出门，变得越来越宅，就愿意待在家里或者画室。每天喝酒，然后观察一下身边的东西。我很喜欢买花，经常会买一些花回来放在家里看着，然后画一画。我觉得画静物对我来讲，是一个特别有意思的方式。看着是画花、画静物，其实描述的是我当时的情绪。其实我在某种程度上是一个很宅的人，喜欢做饭，喜欢买锅碗瓢盆，喜欢家具，也喜欢蜡烛。

雅昌艺术网：您这批作品里，有很大一部分是以人名命名的静物画。能具体介绍一下吗？

赵刚：我从来没有刻意给自己的作品划分系列，那是评论家的工作方式。我只是觉得，我的情绪到了，然后就开始画画，我喜欢画杯子和瓶子，我特别喜欢这种透明的东西。那种光特别吸引人。我就喜欢坐在厨房，一边喝酒，一边观察着身边的杯子、瓶子。这也是我 40 多年的生活习惯。

这个展览在百年前的站台发生，这里曾经有很多人来过，也留下了很多人的回忆。这些作品就好像曾经被很多人拥有过、却最终遗落在站台的物件。这些人都是虚构的。其实我们自己的人生也是这样，貌似经历了，其实都是虚构。



“里希特已经死了”系列

雅昌艺术网：还有几件作品是以“里希特已经死了”命名。这有何深意？

赵刚：“里希特”其实是一个后现代的调侃。因为里希特被很多中国人喜欢，觉得他的画画技巧很好。因为中国人就很喜欢技巧，我也很喜欢里希特的画，但是技巧其实和艺术是没什么关系的。画得好不代表是好的艺术。

雅昌艺术网：从作品中能看出您对于日常生活的关注。什么样的题材和场景能打动您、成为创作素材？

赵刚：我觉得能打动我的时候，是我看那个东西的时候会想起一段时光，那会儿我正在某个地方做着什么事情，感觉到了就拍一张照片。

雅昌艺术网：这次您这批新作里，蜡烛和骷髅的出现频率很高。

赵刚：中国文化对蜡烛和骷髅感受可能不是特别深。但是我多年在西方接受教育和生活，我对这些东西所代表的意义就比较敏感。在我的画面里，蜡烛是一个生命，而骷髅也是一种生命，都是一种对生命的向往。

雅昌艺术网：通过这些新的创作，您对于静物画有了哪些新的感受？

赵刚：我通过静物感受自己的生活，这是我感受自己人生方式的一个方式和过程。



雅昌艺术网：从您的人生经历来讲，您也经历过很多“站台”，特别是国外多年的生活经历。从绘画上来讲，这种东西方文化的不同，对您的绘画产生了哪些影响？

赵刚：其实我倒没有深入考虑到东西方文化的问题。我只是考虑到自己的需要。我在生存中是一个实用者，会比较哪一种会更加实用。

雅昌艺术网：环境对您的创作影响大吗？

赵刚：我的情绪是源于环境产生，我会习惯性将我身边的用具和房子变成我熟悉的环境。我很少用碗吃饭，都是用盘子。我的早餐就是自己做的法式吐司，这是我最擅长也是我最喜欢的，然后加上三杯咖啡。特别是，这咖啡必须得有。如果早上没有咖啡，我就特别别扭。人活着是要有仪式感，这是人区别于动物的重要特征。

雅昌艺术网：在您看来，当代艺术是观念重要，还是技巧重要？

赵刚：我觉得，谈艺术创作，最不应该谈的是技巧，但是可以谈如何通过手段去达到。艺术的材料是没有限制的，可以通过摄影，也可以通过行为艺术。观念对我来说很重要。我画的东西看上去似有似无的，看上去是一个花瓶，是一个水杯，其实是在回答另一个问题，心态在绘画之外。

雅昌艺术网：您认为当代艺术是要引起大众共鸣，还是只满足自己的内心需要就好？

赵刚：我觉得，艺术家应该担负一种责任，要对社会发展做出贡献，要参与进来。那种重复的、只是通过某种技巧而获得生存的都是一种浪费。要有发自内心的喜欢。我喜欢我自己的艺术，也喜欢我的画被别人喜欢。这让我觉得，我在不断地推进自己。我要画的画、我的感觉、我的角度跟别人不一样的，产生了不一样的视觉，那么，我对社会还是有贡献的，让当代艺术引起大众共鸣也是我作为艺术家的使命。

雅昌艺术网：您希望，观众通过您的作品引起什么样的共鸣？

赵刚：在我的画面中，一个杯子或者一朵花已经很抽象了，甚至都不具有本来的形状属性。但是，让观众产生共鸣的并不是我画面的好坏，而是我通过这种方式表达的一种情绪。观众要捕捉的也就是这种情绪。如果他被这种情绪打动了，那我就成功了。如果这个人没有被打动，那可以去打动其他的人。



雅昌艺术网：您在很多时候都会提到一种焦虑感。现在还会有吗？

赵刚：我挺焦虑的，一直焦虑。如果说一个艺术家完全没有焦虑，那纯属骗人。艺术家有焦虑是正常的，也应该有。我的焦虑在于非常想要画得更好。

雅昌艺术网：您刚才在前面提里希特也说到，画得好不一定是好的艺术。那您觉得，什么样的艺术是好的艺术？

赵刚：对我来讲，只要能看得出来的艺术都应该是好的，看不出来的是艺术就不是好的。

雅昌艺术网：听说您尝试过抽象画，现在还有继续尝试吗？

赵刚：我还会继续尝试。我画画并不是要先选一个形式，而是看我当时情绪表达的需要。我经常同时开始两件作品的创作，具象画满足我的这部分需求，抽象画能满足我的另外一部分。其实画画是一个很简单的事，甚至不用读美院，读一个技校就可以画画。但是有没有思想就很重要，这是比较难达到的。

雅昌艺术网：您对于以后的创作有什么计划吗？

赵刚：我有一个特别大的计划，我想进好的画廊，要进最重要的美术馆。这也是我最大的计划，我每天都在为实现它而努力。

雅昌艺术网：在您看来，好的画廊和重要的美术馆有哪些标准？

赵刚：最好的美术馆就是大家都熟悉的美术馆。艺术需要经过时间的提炼和挑选，画廊和美术馆也需要。中国的当代艺术发展时间还短，还没有达到那个时间点。



雅昌艺术网：近三年，您几乎每年都有个展推出，每次展览也基本上以新作为主。这种工作频率对您的创作产生了哪些影响？

赵刚：有人说我现在的状态特别好。和龙美术馆在上海和重庆的几次合作，展览做得好，得到了别人的认同，我觉得这种认同感非常重要，这是给艺术家很大的支持。如果艺术家卖不了画，也没有人说好，那就没有再做下去的意义了。艺术家是一个视觉侵占者，占的地盘越大越好。

雅昌艺术网：您对每次展览都会有预期吗？

赵刚：每做一个展览前，我都要想好，这个展览能不能做，能不能做好。当你有足够自信的时候才能答应做。如果突然给我时间，我就会变得很焦虑。每做完一个展览，我都会休息一下。

雅昌艺术网：休息的时候会干些什么？

赵刚：其实也没别的事情干，可能就还是宅在家里画画。其实我是一个相对孤独的人，孤独的人就最怕寂寞。寂寞的时候我就看看花，画点画。现在我已经不爱看书了，特别是那种思想性的书，我就喜欢看菜谱，对人类学的东西比较感兴趣。真正的存在主义就是我这种状态，没有任何真正的固定的想法和主义，什么都没有。

雅昌艺术网：就在您筹备展览的这个时间，国内外关于 AI 人工智能的新闻和讨论很多。您作为艺术家怎么看待这个问题？

赵刚：我其实对这些东西没太多关注。我觉得我可能恰好是另一个极端——没有只能的人类。我在家也不怎么看朋友圈。每天早上起来没事就看看新闻，要么是腾讯新闻，要么是美国 NBC，两种新闻交换着看，然后就开始一天的安排，要是中午想要睡个午觉，睡前也会看一会儿新闻。这些对我的创造来说也没有太大影响，主要就是消磨时间。因为一个孤独的人是最怕寂寞的。

雅昌艺术网：绘画对您来说意味着什么？

赵刚：绘画对我来讲，是我必须要做的事情，我必须要把它做好。如果做不好，人家就不会来花钱买画，我也活不下去。

雅昌艺术网：谢谢！

LISSON GALLERY

一条艺术

艺术家赵刚：年过 60，依然不安分

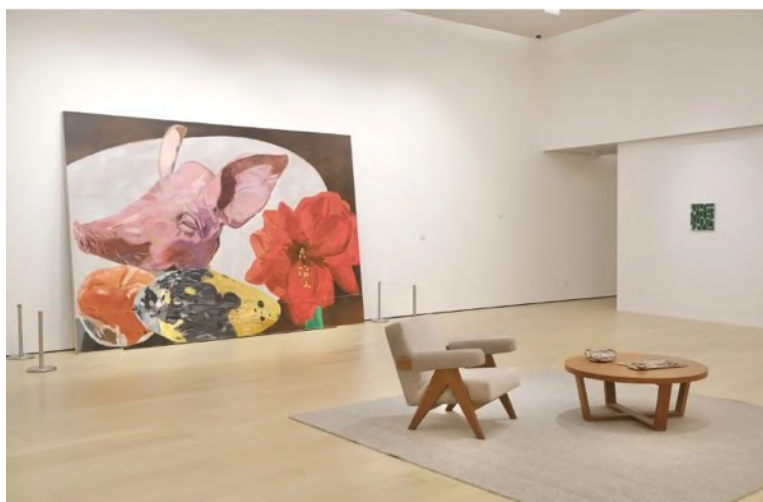
6 March 2023



艺术家赵刚：年过60，依然不安分

艺术家赵刚的人生经历，多少有那么些传奇色彩。他 18 岁就加入了“星星画会”，留学荷兰，被纽约的大画廊签约，少年成名之后却突然自动放弃了画画，跑到华尔街当了 8 年“华尔街之狼”。

重新捡起画笔不久的 2006 年，他从生活了 22 年的美国回到了中国。可赵刚仍是不安分地到处游荡，北京、三亚、台北都有他画画的地方。他画比人还要大的花卉和水果，也画自画像、古装人物、各种静物，最近，还在尝试画抽象。



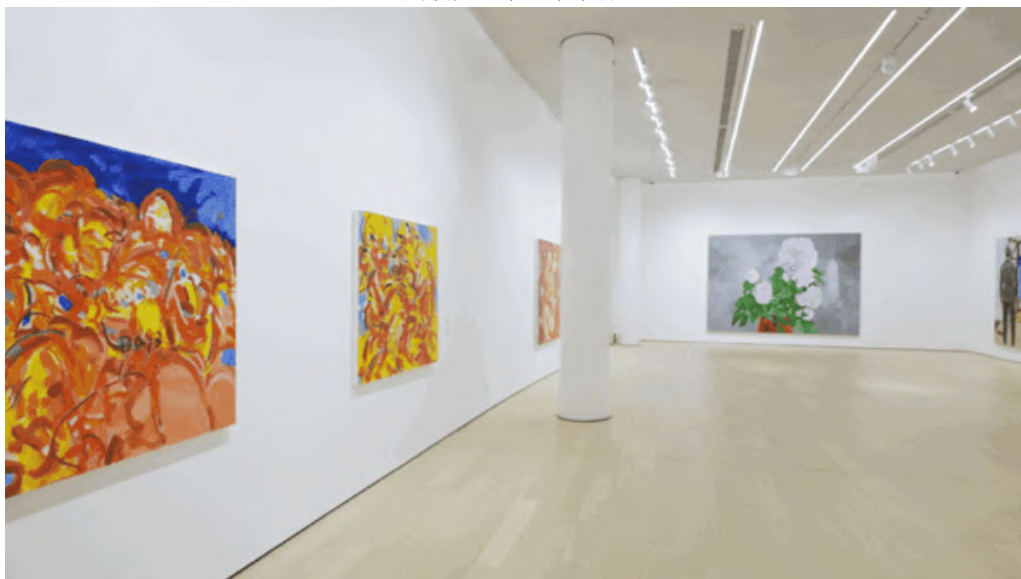
艺术家故事

ARTIST

赵刚
有想法，没思想



赵刚接受一条艺术采访



“赵刚：假期”个展现场，星合·艺术中心（三亚），2023

近日，赵刚的全新展览“假期”在海南三亚的星合艺术中心开幕。展览展出了赵刚2020年在三亚的度假期间创作的11幅小画，以及他超大尺幅的14组作品。

“我是一个有想法，但没有思想的人。”艺术家这样形容自己。开展初期，我们来到来到三亚，一路跟随赵刚买菜，回家做饭、画画、喝酒、和朋友侃大山……在他充满烟火气的一天日常中，聊了聊他奇妙的人生际遇与艺术创作。

SECTION 01

—

用两年时间

酝酿一个《假期》



赵刚在三亚的菜市场买鱼

我们见到赵老师的第一个地方，并不是展厅，也不是工作室，而是三亚当地一个再普通不过的菜市场。看着他同商贩闲谈，买了鱼、蔬菜和肉，拎着食材那种笑开了花的市井味和满足感，真让人难以想象他的本职工作是艺术家。

他回到家的第一件事儿，不是画画，而是做饭。



赵刚在三亚的公寓中做饭

“买菜做饭是看似是一件好像很多人不愿意干的事，但是我是非常愿意干的。做饭其实就是为了逃避现实里很残酷的事。有时候现实生活太可怕了，回到厨房可能是最安全的，你可以任意宰割那块肉，对吧？回到现实的时候你就是一块肉，可以被别人任意宰割。”说话间，他手起刀落，切了块鱼肉。



“赵刚：假期”个展现场，星合·艺术中心（三亚），2023



赵刚，《干货》，2020



赵刚，《北京秋天5号》，2021

他创作中食物与人的关系，与他如此热爱做饭有密不可分的联系。巨大的腊肉、猪头、葡萄酒、鱼和面包，在他的画面里，看起来就只是“食物”这么简单。

而入画的那些食材，可能就是艺术家平时做饭会用到的。赵刚说自己有很多拿手的北京菜，做的非常地道，“我会做酱肘子、红烧羊肉、红烧丸子，但是因为可能我在国外生活时间比较长，有时候还是偏向于吃西餐。”



《养老院1号》130×180cm 布面油画 2022



《中东铁路系列第三章》系列，2020

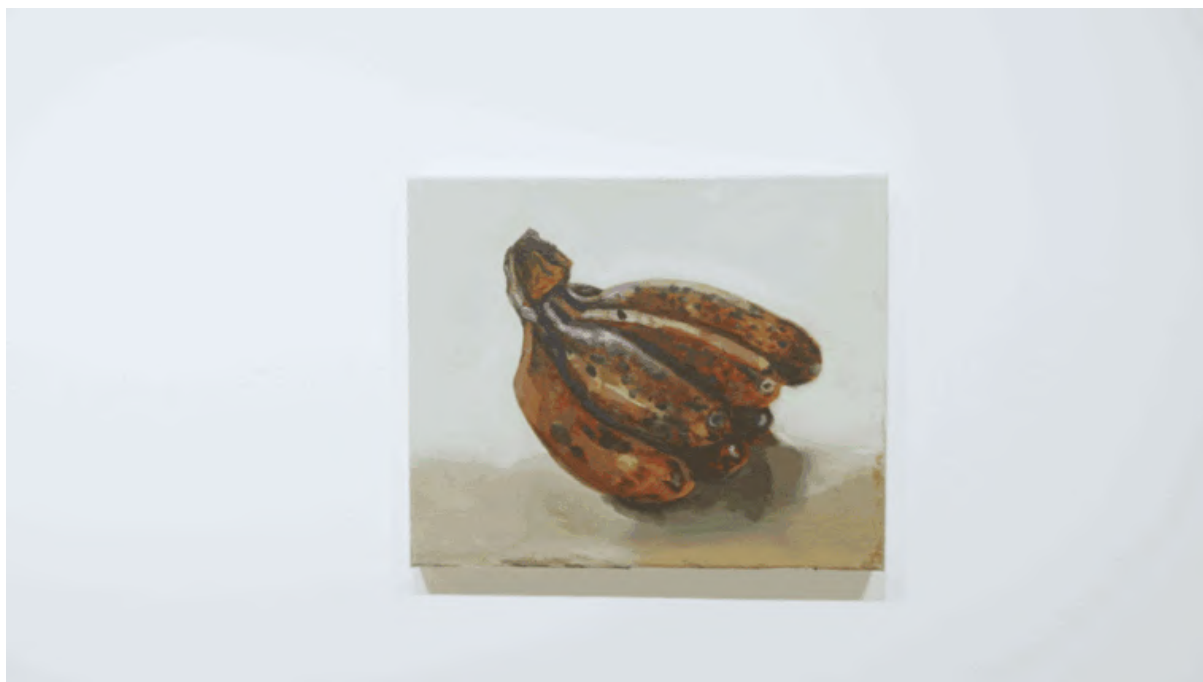


“赵刚：假期”个展现场星合·艺术中心（三亚），2023

说起这次展览的由来，赵刚很是感慨。“这个展览酝酿了接近两年，种种原因一直拖到现在。”

为什么展览叫“假期”？因为赵刚总喜欢工作一段时间之后，就抽空休息一段时间。“简单来说，我努力工作就是为了休息。”当然，“假期”对于赵刚而言还有

第二层含义——他觉得“假期”这个状态本身很有趣，很多阴谋都是在假期被策划出来的，很多人喜欢在假期思考，他也不例外。





赵刚，《陵水风景》系列，2021
“赵刚：假期”个展现场
星合·艺术中心（三亚），2023

选择在三亚办展，也是因为三亚对于他来说，是一个有特别意义的地方。赵刚同我们开玩笑说，

自己在十几年前被人忽悠着买了这个在海南陵水的公寓，当时就觉得在海边有一个公寓，好像实现了自己的中国梦似的。

“这个地方对我来讲，是一个特别有意思的地方。它是完全陌生的，我也不认识什么人，有点寂寞，每天都无所事事，所以就脑子里想很多东西。然后就是画画，除了画画也没别的事情做，我老师把画框放在我的身边，没事就画几笔。”赵刚说。



赵刚接受一条艺术采访



赵刚在三亚的公寓中画画

他说自己每天 8 点起床以后，第一件事就是先做三杯咖啡，“我最喜欢喝的就是不加牛奶的 MOCA。”赵刚说。之后他就喝着咖啡，想着该如何消磨这一天。

“想着想着，一看差不多 12 点，我就要去市场买一点东西回来做饭吃了。”赵刚这三句不离“吃”的风格，把我们都逗笑了。



赵刚在画画



赵刚，《陵水风景1号》，2021



赵刚，《陵水风景8号》，2021



赵刚，《陵水风景5号》，2021



赵刚，《鸟人》，2023

2020年，他在这画了11幅小尺幅的油画。一开始，他只是想要调侃美术史，觉得无聊，就画最无聊的东西——那些手边能够到，近在眼前的佛手、柠檬、香蕉、番茄、柚子和饭盒。画着画着，他就开始画抽象的作品了，而这个“学习抽象”的创作历程，一直延续到了现在。



赵刚，《假期8号》，2022



赵刚，《假期1号》，2022



赵刚，《假期2号》，2022

“陵水这个地方对我比较重要的一点，就是我在这边尝试了一些抽象的作品，跟之前的作品都不一样。”赵刚说。他还把他的抽象作品上编上了号，Day 1、Day 2、Day 3……就像一个孩子蹒跚学步那样，重新学习画画。

他觉的自己从来都不理解抽象，画画也是一个慢慢探索和实践的过程，而且这个过程对于他来说，相较画其他东西更加机械。

“像我一个已经过了 60 岁的人，有时候会想的东西就比较简单一点，画抽象对于我来说更容易深入进去，就像我主动进入一个老年痴呆的状态。”他笑着说。



赵刚，《北京秋天4号》，2021



赵刚，《富贵梦》，2021-2022



赵刚，《伟大的爱情》，2021

在展览里，我们发现艺术家似乎对烂水果情有独钟，甚至的都已经烂的张毛，但他还是要画。神奇的是，他画的烂水果所呈现独特的肌理像极了海洋，甚至让普通的静物画变得更深沉了。

他在陵水海边并不画海，却意外地让观众在烂水果中发现了“海”，这不知是巧合还是艺术家的故意，让我们不住在画前一再流连。

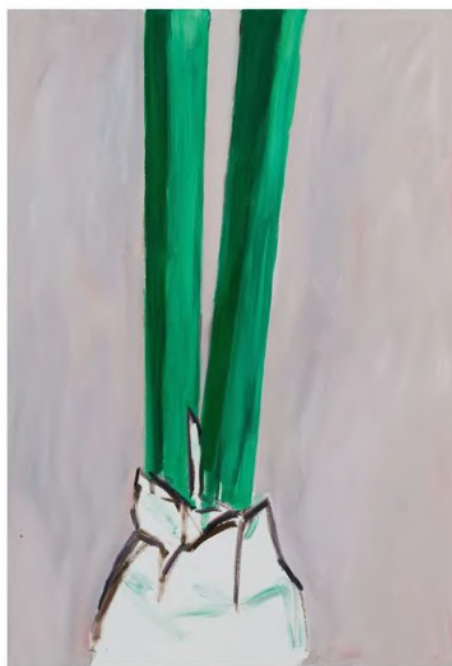
“人与食物的互动的关系，是依赖关系。看着水果烂的时候，你想一想自己是不是也烂了。”赵刚冷不丁地又把在场的我们都逗笑了。



“赵刚：假期”个展现场，星合·艺术中心（三亚），2023



赵刚，《夏日的夜晚》，2021



赵刚，《假期9号》，2022

赵刚展出的作品，很多幅都尺幅特别大，比人还高的石榴花，比人还大的牛油果、柠檬和橘子，让观众有种“怀疑人生”的感觉。

“其实画大画很难，因为它会超出你的知识和经验，不仅仅是放大就行，你还得把那总气场给画出来，还要掌握情绪。在《夏日的夜晚》里，我把一个小植物变得比人还大。尺度上的突变，可能就会带来人的异化。”



赵刚，《假期7号》，2022

展览里还有一幅两个人紧紧拥抱在一起的画，抽象、红色、热烈。赵刚说这张画对他的意义非常特殊。至于为什么特殊？他笑笑没说话。艺术家嘛，大概总要留点空间给自己。

SECTION 02

—

“30年以后， 我比以前更商业”

现在和我们聊天的赵刚随性、平和、爱自嘲且极有幽默感，很难想象他年轻的时候是如此不羁。

赵刚 60 年代出生在北京，从小就是棵“好苗子”，作为海淀区唯一推荐的孩子，在少年宫学画画。这一画，就画到了风华正茂的 18 岁上。他参加了第二届“星星美展”，也是在艺术家黄锐家中成立的“星星画会”最早的成员之一。



1983 年，赵刚在荷兰

21 岁，他选择了出国留学，先是去了荷兰的 Maastricht 国家美术学院，这是无数人向往的欧洲顶级艺术院校。“我出国的时候年纪很小，整个荷兰全是学理工科的，就我一个画画的。”赵刚说。但赵刚却因为“总是画写生，没趣儿”，仅仅学了一年，就转学去了美国纽约的 Vassar 学院。



1984 年，赵刚在美国 Vassar 的工作室内

Vassar 学院作为顶尖的文理学院，因为靠近纽约 SoHo，学校里就读的学生都会受到外界的格外关注。毫无疑问，赵刚成了那个很快就被关注到少年英才。年少成名的他，当时拿着全额奖学金，跟一个相当有规模的画廊完成了签约，连学校的校长都买他的画。

“其实年少成名这个事特别危险的，你貌似做到了很多，但其实真正的你可能离失败越来越近。”赵刚说自己当时虚荣心爆棚，导致抑郁症犯了，就跑到了欧洲，完全不想画画。



1986年，赵刚在美国 Vassar 与 Tom Canellakis 的合照

“那个时候纽约复杂又灿烂，但是其实也很残酷。我觉得年轻人好像总有一种家乡的使命感，觉得自己代表中国人，就要做最高端、最主流的那批艺术家，很多苦恼都是年轻时候自己制造出来的。”赵刚说。

当时他认为自己的代理画廊非常商业，而自己并没有进入真正纽约比较主流的艺术团体里，这让骄傲的他始终觉得自己是“少数族裔”，他也不愿意一辈子被商业所裹挟，不如就此揭过，不再画画。



1985年，赵刚在美国 Vassar 的工作室内



赵刚，《成为思想者》，1989

“但是现在的我，好像比 30 年前更商业，所以说年轻气盛，那时候干的事儿，也就真的只有那时候才能干的出来。”赵刚自嘲说。

彻底不想画画之后，赵刚在华尔街找了一个小的私人投行工作，一干就是 6 年时间。他也做了很多其他各种各样的工作，跟绘画和艺术全都完全没有任何关系。

“其实就是想逃避一下艺术家这个职业，那时候我画得太长，自个儿已经不相信这事儿了。”



赵刚，《宫殿》，1996-1997，巴德学院时期的作品



赵刚，《无题 No. 4》，1998，巴德学院时期的作品

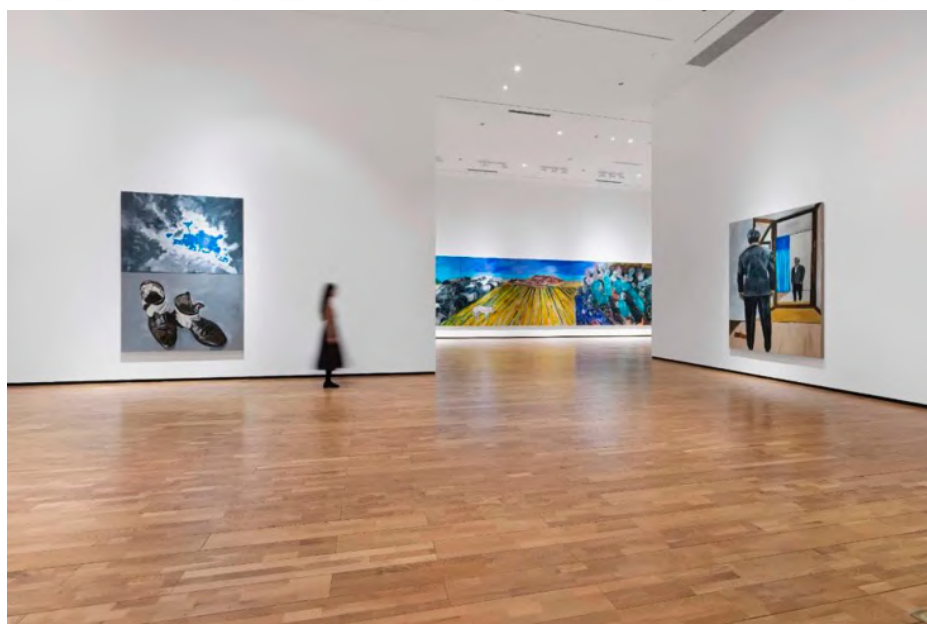
“游荡”了10年，重新捡起画笔，对于赵刚来说，似乎也只是打了一个响指的关头就决定了。他用本科时做的实验电影的带子，申请了美国的巴德学院，一击即中。整整三年，他和文学创作系、电影系、绘画系、雕塑系、音乐系、舞蹈系都混在一起上课。

每年巴德学院的一个巨大的空间里，都有一次全体学生的作品“批判大会”。“所有的教授、外来的访问学者还有同学，讨论你放在现场的作品，20多分钟，就像把你的皮给剥了，非常残酷。”艺术家说。

回过头去看这段在巴德学院的学习，赵刚坦言说自己受益匪浅。也正是在那段时间，他真正接触了很多西方主流的艺术、策展人。文艺圈的名人，从他们对他作品的评论中，他似乎找到了某种被痛答的顿

SECTION 03

“才华那都是上帝给的”



“赵刚：天下无事”各展现场，龙美术馆（重庆馆），2022



赵刚，《主人》，2020



赵刚，《归来者》，2020

2000年初，正是中国当代艺术起步的绚烂时刻，以北京为中心，聚集了无数怀抱着“中国艺术梦”的青年艺术家们，整个艺术环境甚至比纽约还活跃。艺术家们敢说、敢画、敢想，在国际艺术市场上破开了一个“红色的”口子。

赵刚说他决定回国也不是什么深思熟虑的结果，被他的艺术家朋友刘炜怂恿着，最后一拍脑袋，迷迷糊糊地就离开了生活22年的纽约。“好像是在酒精的作用下，稀里糊涂地就回来了，那时候跟现在和不一样，每天都在喝酒，清醒的时候少。”他笑着调侃自己。

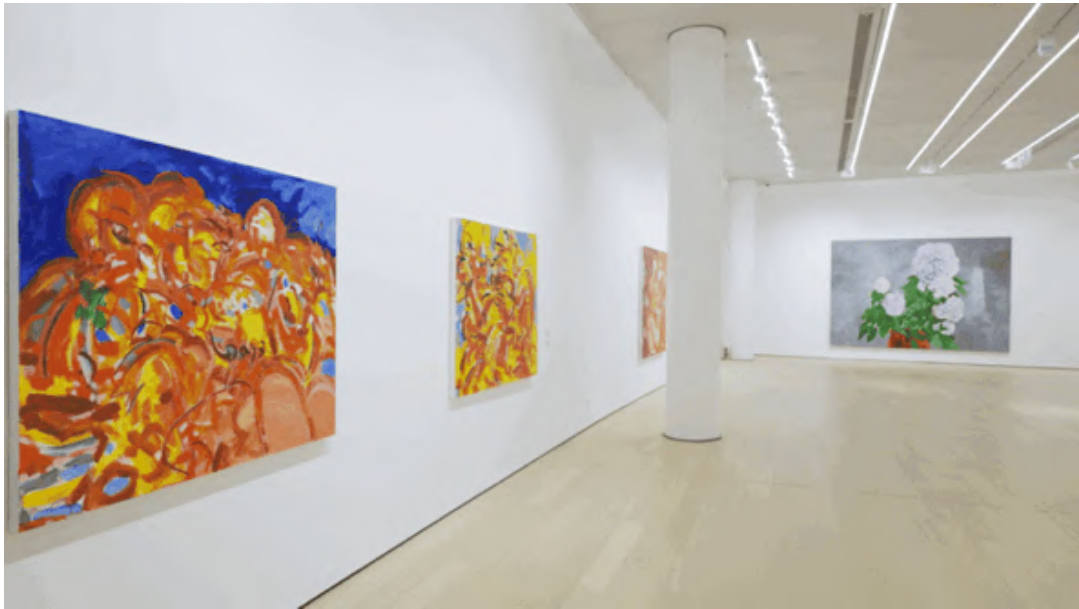


赵刚，《外交官》，2022

回来之后，他才发现比起在美国，身份认同的问题更加严重了——“我更像一个‘少数族裔’，有时候我说的话别人好像听懂了，后来才知道原来人家不理解你的意思，或者别人认为你说的话里头有别的含义，那些可能是我从西方文化带回来的习惯。”赵刚说。

在生活上，赵刚始终经历着中西文化割裂的无所适从，他的早餐依旧是美式的煎培根加鸡蛋，且永远会出现下一秒就让他火冒三丈的事情——出去买菜也可能一肚子气。

“我最喝不惯的就是餐厅里的温水里加了柠檬片，太难闻了。”艺术家边说着，便皱起了鼻子。



“赵刚：假期”个展现场，星合·艺术中心（三亚），2023

在艺术创作上，赵刚的身份撕裂同样无处可逃。他很爱从中国古画中找灵感，然后这些形象背后象征性的故事用油画的方式呈现出来。于是，画面就呈现出一种阴差阳错的矛盾感。明明是中国古代的人物和图样，但似乎确实和东方没什么关系。

“我的画，统称叫叙事性绘画，就是古装人物也好，还是我自己的自画像也好，还是各种静物也好，其实都讲一个个不可告人的故事。”赵刚说这话的时候，笑容可算有些神秘地邪乎。



赵刚，《美女》，2016-2022



赵刚，《孔圣人》，2022

“我并不是刻意要把中国文化用西方的技法给画上，只是因为单纯喜欢。历史上多少文学家、艺术家、伟大理想者，都希望中西文化能融在一起，怎么可能？我认为中西永远结合不了。”面对中西文化的差异与割裂，现在的赵刚很坦然地接受了。

回国之后的赵刚，依旧不改不安分的本性，他说自己有回避人格，在一个地方完全待不住，过一段时间就想着要挪一个地方，换换风景，换换心情。现在，至少有5个地方能让他呆着静静地画画，从北到南，北京、三亚、台北。随心而动、随情绪而动。



赵刚在家中饮酒

“我看的书现在越来越少，菜谱倒还挺喜欢看的。我以前年轻上学的时候，又学哲学，又学心理学、历史，我现在彻底都给忘了。”赵刚笑着调侃自己。

“我最喜欢在厨房喝酒，怕喝得太多，所以给自己固定一个时间，下午5:30以后再喝酒。所以每天都盼望着5:30的到来。”赵刚说。被很多人嫌弃的古装剧集，艺术家说自己照样看得津津有味。“这些东西越看越烂，但是我也离不开它们，因为我是在床上躺着看的，它们可以让我睡得很香。”



赵刚，《鸟语》，2023



赵刚，《无题》，1982

“你可以说我的生活越来越无聊，或者越来越简单。”赵刚说。但看起来，他非常乐在其中。艺术对于他来说，就像吃饭喝水，是生活的意义，是生命的延续的必要，是他“苟且存生”的方式。

采访的最后，谈到他是如何保持源源不断的创作灵感，赵刚的回答让我们仿佛再次看到了那个年少成名的天之骄子——“都说天才天才，那不得问问上帝吗？”

编辑：黄夕芮

责编：邓凯蕾

LISSON GALLERY

Frieze

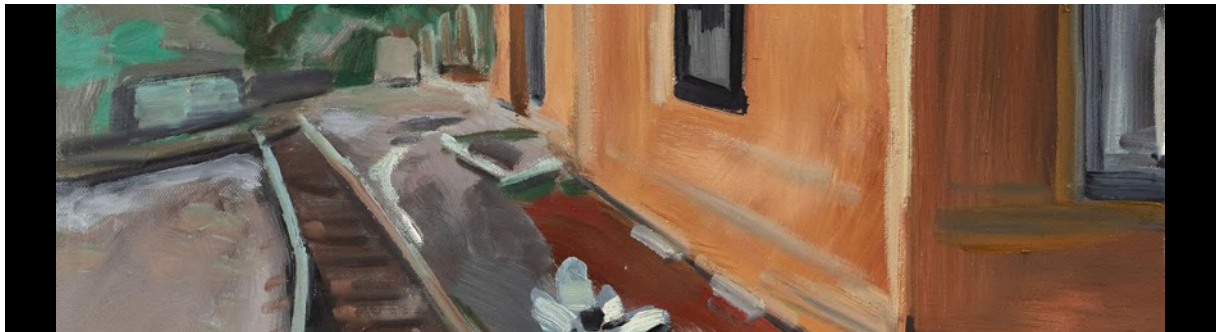
Zhao Gang Captures Northeast China's Near-Extinct Culture

By Nooshfar Afnan

8 December 2020

Frieze

By Nooshfar Afnan in Reviews, Reviews Across Asia



A leading force of the Chinese avant-garde Stars Group, Zhao Gang has long used irony to shed light on the dark fissures of history. At Beijing's Long March Space, as part of 'Chinese Eastern Railway' – a project initiated by fellow artist Zhang Hui – Zhao unearths conflict, imperialist aggression and intrigue in a region he is no stranger to: Manchuria (now Northeast China). Having visited this part of the country for ten years, the artist here presents more than 100 paintings that, informed by his own Manchu identity, investigate the province's near-extinct culture.



Zhao Gang, *Modernism Building 1*, from 'The North East' series, 2020, oil on canvas, 65 × 50 cm.
Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

Manchuria's history is complicated. After centuries of turbulence between warring ethnic groups, the region became the subject of foreign influence – initially Russian, later Japanese – at the start of the 20th century. The Chinese Eastern Railway, built as part of a secret alliance with Russia in the wake of the first Sino-Japanese War (1894–95), was the focus of this overseas encroachment. In Zhao's hands,

Manchuria constitutes a unique aesthetic environment in which multiple cultural forces collide.



Zhao Gang, *Mocha*, from 'The North East' series, 2020, oil on canvas, 65 × 50 cm. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

Structured in four parts, Zhao's 'The North East' series is a montage of historical subjects. While earlier chapters, completed during lockdown, are dominated by images of domestic items and consumer goods, post-lockdown, Zhao set out by motorcycle from Beijing for the Eastern Railway. There, the artist produced a series of small, *plein air* paintings portraying the railway and neighbouring buildings, as well as some large-scale landscapes that capture the region's crisp air, brilliant light and Russian-style architecture (*Life Painting at Hengdaohezi 3*, 2020). An admirer of Russian constructivism, Zhao looks to the bold geometries and colours of artists

such as Alexander Rodchenko. Elsewhere, depictions of former communist leaders and revolutionaries, some of whose lives intertwined with that history, are presented alongside a self-portrait of Zhao as a young man in Paris.



Zhao Gang, *Life Painting at Hengdaohezi 4*, from 'The North East' series, 2020, oil on canvas, 160 × 180 cm. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

Zhao's use of pastiche in this vibrant body of work, at times executed in a crude style, is unmistakably of its time, yet also draws on a complex history and even adds a touch of the fictional. Through his art, Zhao makes sense of the world, the forces that have shaped history and, ultimately, his own life.

'Chinese Eastern Railway: Zhao Gang' is on view at Long March Space, Beijing, until 13 December 2020.

Main image: Zhao Gang, Chinese Eastern Railway 2 (detail), from 'The North East' series, 2020, oil on canvas, 65 x 50 cm. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

LISSON GALLERY

Mousse magazine

Memorials to Desolation: Zhao Gang at Long March Space, Beijing

By Jacob Dreyer

22 October 2020

MOUSSE

Memorials to Desolation: Zhao Gang at Long March Space, Beijing

by Jacob Dreyer



In 2020, a year that has sent many of us “back to basics,” Zhao Gang and his artist friend Zhang Hui decided to visit the industrial northeast of their country, stopping by the towns strung along the China Eastern Railway, a 1930s infrastructural ancestor of the high-speed trains that crisscross China today. For Chinese people, the northeast can feel like either an abandoned backyard or a heartland; it is among the regions that have changed the least since 1979—which may explain its allure for Zhao.

The result of this journey, titled *Chinese Eastern Railway*, was presented in Beijing’s Long March Space, where Zhao showed dozens of sketches and paintings he made en plein air in the small town of Hengdaohezi. The works belie a desire for authenticity on the part of an artist in the middle of a decades-long career.

Zhao made his debut back in 1979, at age eighteen, in the Stars group exhibition at Beijing’s National Art Museum. He was then one of a tight-knit group of artists who found themselves in the capital during the first years of China’s reform and opening. The Stars were young artists who, alongside China’s Democracy Wall movement, made the first independent exhibition of paintings in China, marking a decisive break from decades of Socialist Realist art confined to government institutions.

In the course of a life as a wanderer, Zhao has been an artist, financier, and free spirit. He left China early in search of the wider world: in 1983 he moved to the West, and didn’t come back until 2007. Since his return, he has been building a distinctive hybrid practice of painterly meditation on the Chinese past. It’s been an exhausting forty years since the Stars exhibition; the China that came into being back in 1979 has never been more powerful, rich, or tired than it is today. Searching for the structure of everyday life in a small Chinese town by painting it, Zhao sought with *Chinese Eastern Railway* to travel to the origin of modern China—or, put another way, to the origin of his own path.

Cultures in flux tend to nostalgia. Chinese writers in the 1980s described themselves as 寻根, “root-seeking,” as they sought to recuperate their heritage after the Cultural Revolution. Sometimes the craving for something real can be desperate. In a society of people and cities that have gotten rich very quickly, many romanticize their working-class origins and the associated lifestyle characterized by simplicity and teamwork. There is a certain movement among art world people who are looking for answers in the countryside. Painter Liu Xiaodong’s oil portraits of his hometown, Jincheng, shown in 2010 in *Hometown Boy* at Ullens Center of

Contemporary Art, Beijing, depict the same northeastern heartland that Zhao visited. In towns such as Hengdaohezi or Heilongjiang, a nearly abandoned railway junction in Manchuria, a hotel room costs 15 euros a night, the waitress is friendly, and you can spend days exploring with a curiosity that has been absent for decades, painting everything you see.

Manchuria's blankness—it is frozen and covered in snow for months of the year—encourages outside seekers who wish to project their own desires onto it. Back in the colonial 1920s, the Kyoto School of Nishida Kitaro suggested that it was the “pure land” of Zen Buddhism, and Natsume Sōseki rode the China Eastern Railway that Zhao followed, writing a novel about the silent workers he saw.¹ This region, originally colonized by Japanese and Russians, doesn't feel culturally Chinese—perhaps reflecting its status as a former colonial frontier for the Japanese and Russian empires, with architecture and lifestyle habits inherited from that time.

In a video accompanying the Long March Space show, Zhao explains that that's what attracted him; in these Soviet-Mitteleuropean landscapes populated by Chinese faces, he sees his life as a Chinese artist for whom Europe has become also familiar. The first city to be liberated by the People's Liberation Army in 1949 was Harbin, an hour's drive from Hengdaohezi; the local flavor there is decidedly postrevolutionary and popular. Zhao's paintings, and the digital account of his trip the gallery has shared on WeChat, seek to capture the social fabric of post-socialism with the self-consciousness of an outsider.

A bunch of warehouses and a parked motorbike on a dirty road take shape in the painting *Life Painting at Hengdaohezi-4* (2020). While Zhao expresses his wish to reconnect with the hybrid landscapes of northern China, his references seem closer to European modernist painting than to the propaganda posters and films that locals grew up with. In his sincere paintings, a longing that many of us have been feeling—to abandon the cities, even if they're what made us, to search for some simpler way of life, and of making art, enthusiastically, painting for weeks on end all by ourselves—becomes graspable.

[1] Natsume Sōseki, “Travels in Manchuria and Korea,” in *Rediscovering Natsume Sōseki*, ed. Inger Sigrun Brodey and Sammy I. Tsunematsu (Folkestone, UK: Global Books, 2000).

Zhao Gang (b. 1961, Beijing) lives and works in New York and Beijing. He made his artistic debut in 1979 as a member of the Stars, one of the first avant-garde artist groups to inaugurate the era of contemporary art in China. Shortly thereafter he pursued formal art education in

Europe and then New York. Since returning to Beijing in 2006, he has turned his ever-expanding focus toward the entanglement of his personal past with Chinese history. Selected solo exhibitions include *21st: Supports / ColorLumps as Anthropography of History*, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei (2020); *History Painting*, Pérez Art Museum, Miami (2019); *Acquiring Identity*, Long March Space, Beijing (2018); *The Road to Serfdom II*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Spain (2016); *Paramour's Garden*, Suzhou Museum, China (2015); *The Road to Serfdom*, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing (2015); and *Sick Man*, Today Art Museum, Beijing (2011).

Jacob Dreyer is a writer and editor based in Shanghai.

LISSON GALLERY

artnet

当坏男孩不再使坏：赵刚台北展览呈现了当代绘画的哪个侧面？

21 May 2020

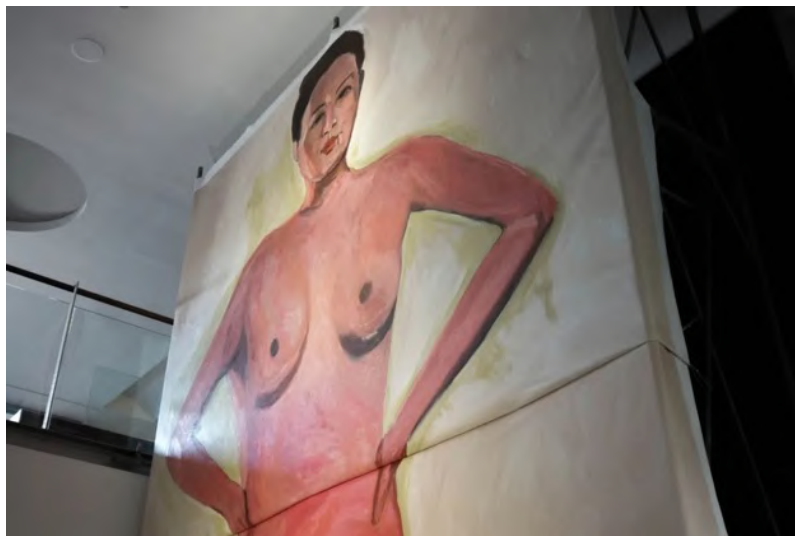
artnet® 新闻



“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

在当前的疫情形势下，对于艺术行业和艺术家而言，无法社交与出行限制了多数人的触角。长年活跃于国内、国际，且以幽默与使坏闻名艺术圈的赵刚，这回却被病毒“陷害了”——首次在台湾的大型美术馆个展，只能在疫情中进行。

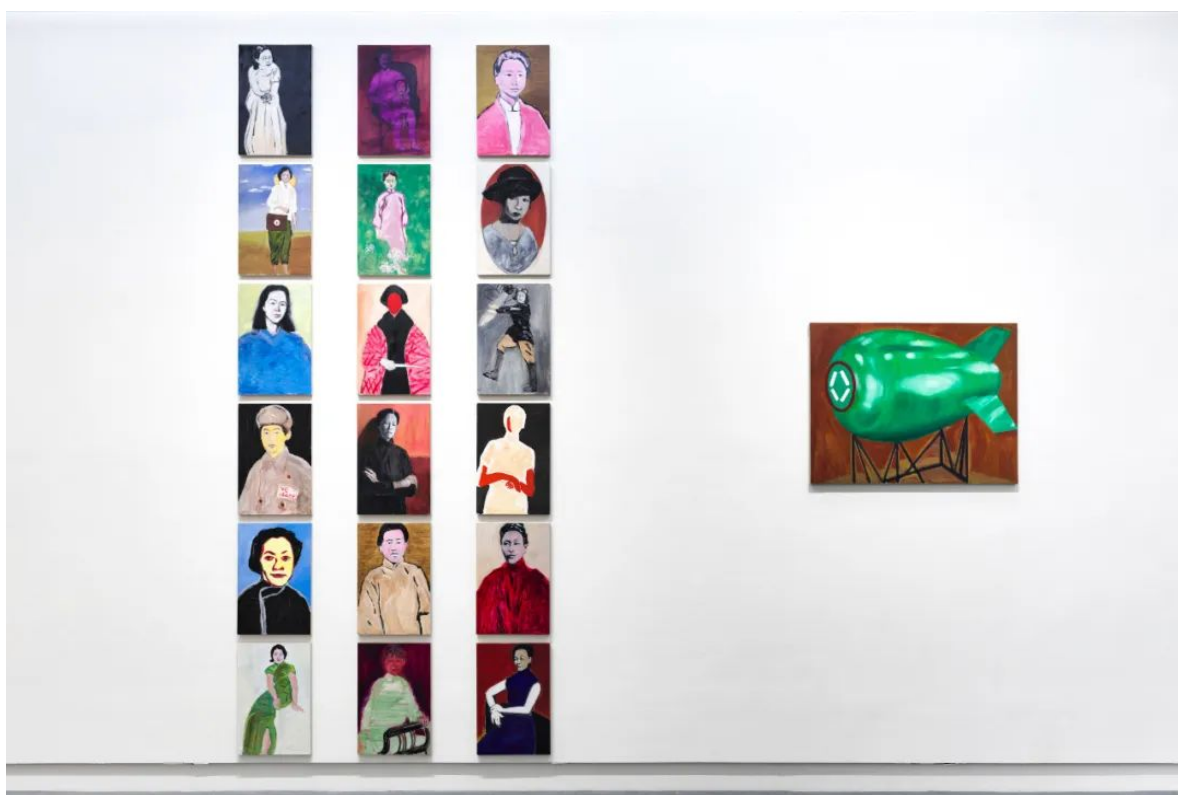
“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志”，由台湾关渡美术馆馆长黄建宏策展，占据美术馆两层空间，从美国和亚洲收集了这位艺术家近年的重要作品，以赵刚自身思维角度探讨历史。同时，赵刚最新创作的《冠状病毒》，也让熟悉赵刚个性的人都看到一个似乎“温柔”起来的他：难道坏男孩不再使坏了吗？



“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

在关渡美术馆的两层空间中，赵刚的作品媒介多样，从小幅水彩到巨幅画布油彩，都为观者提供了了解艺术家及其画作的宽广视角。而赵刚也在多年的创作中反复提出对于社会历史悠长的诘问——人们能从过去得到什么？有什么是值得被留下的？这些绘画又能剩下些什么？

众所周知，1961 年出生的赵刚，18 岁经历参与星星画会后，就转往荷兰、美国学习与工作，他在纽约生活超过了 20 年，并在 2007 年回到北京，希望体验新的中国与当代艺术。但赵刚最初回国时，发现自己与当时的北京格格不入。为了适应，赵刚继续了他在纽约所发展出来的个人化创作方法，由个人的角度描绘了对于故土的想像，以绘画探讨绘画本身与自己。而这份兼有哲学和社会学特性的思维方式，伴随着他狂狷不羁的绘画风格，席卷了正在扩张的中国当代绘画：顿时，“坏画”成为圈内最火热的话题，也的确影响青年一辈的绘画创作者。



“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图

图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

正如美国评论家弗尼（Christian Viveros-Faune）所说，赵刚的绘画“将精湛画技和多种画法完美融合，除了赵刚，鲜有画家具备这样的才情”。在赵刚笔下交织着各种风格与巧妙奇喻，相反却呈现出整体意义的协调感。同时操作至少两种矛盾的思维，引用爵士时代作家的标志性人物菲兹杰拉德的话，便是“一流的智识”——例如赵刚面对绘画功能所持有的强烈质疑。就像画家约翰·科林，列举出一长串抱有怀疑态度的现代画家，其中马丁·基棚伯格、彼得·索尔、德克斯特·达尔伍德和尼奥·罗施、丽莎·尤斯卡维奇等都列居其中——赵刚进一步证明，绘画是一项不寻常的事情，受到欲望与冲动驱使。

由此可见，他的作品也反映着一种进击性的张力。在赵刚的笔下，中国式的宣传海报、旧时代的知识份子和赤裸的肥胖女性都是描绘的对象，赵刚将这些令人感到或震撼、或尖刻、或刺中痛点的主题重新进行打磨和阐述，充分调动艺术媒介的力道，重塑那些险些湮没于记忆中的画面。

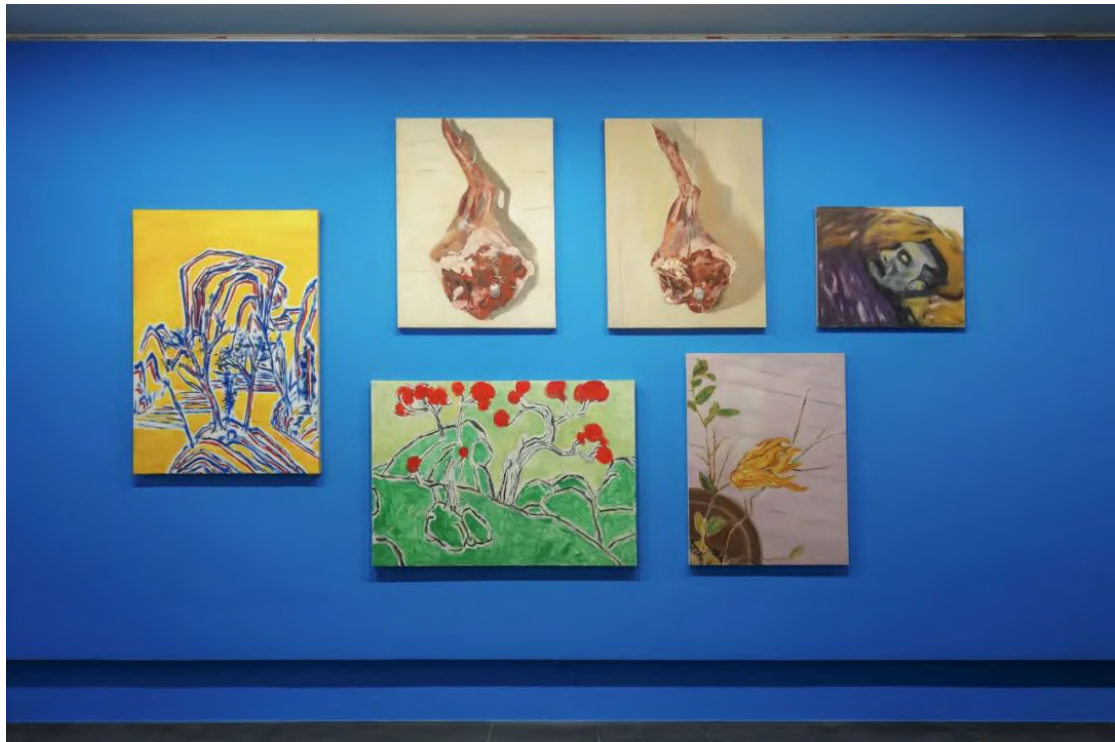




“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

在本次展览中，弗尼提到代表性的赵刚主题，皆一一证实了这名坏男孩的焦点：海报、知识分子、巨大的裸女，但是整个展览铺陈中很重要的一点，便是更深层的时间位移，从历史到社会人类学，再到生物人类学兼有论及。2016 年的作品《猿王》探讨了人类的史前源起：这只猿猴背叛了它应有的惯性，成为了一位具有潜能与智慧的生物。它放弃了自己在动物世界的“王位”，开始进入人类文明的演化。它明亮的眼神在画布上远望，也许正是望着人类历史的演进。假如中国的传统哲学家要从古代寻找指引，那么赵刚所见的则更久远。

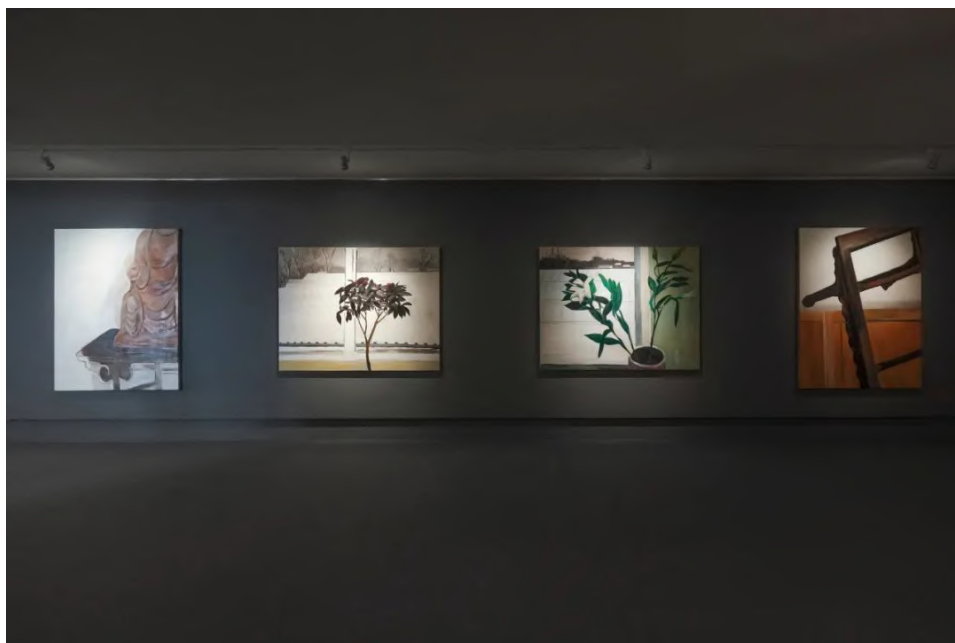
又若从世界文化史的发展历程检视，或许多艺术家在过去数十年间期待重新建构的全球概念论下，“遥远的东方”所能心生的想象已经历颠倒般的变革。赵刚创作于 2015 年的作品《中国地图》，它的启发来自德国探险家与科学家费迪南·冯·李希霍芬 1885 年的一部著作：一块石碑屹立在起伏的山丘与长城之前，引用了外国人对中国的想像，西方式的物质描绘被赵刚所挪用，结合了他的西方主观意识再次产出，如同一面镜子对照着另一面。



“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

我们已经不用去分辨这些绘画是赵刚看待自己的角度还是他的叙事方式，近乎所有作品都被填塞了他的个人历史与命运。《知识份子》、《猿王》、大型水彩连作《无题》都提供了我们如此的观看棱镜。无论是身为满族、艺术家、移民、返乡者、局内人或局外人，赵刚表现了明确的立场。

这也连接着展览的另一条重要线索，赵刚如日记般的新作《冠状病毒》，是赵刚在北京疫情肆虐居家隔离时所创作的四件作品。此系列首件作品《冠状病毒一》，艺术家描绘了一株窗前的暗色植物，窗户也将景色分割成了两半。看向窗外几乎没有景色的窗外，一片空白凝结了世界。积雪的屋顶对应着远方的树木，存留下了一片黑叶。这幅静物画提供了色彩及温暖的对比，也令人沉思。赵刚将当前全球人民关注的事件所带来的情绪感受——分离、孤立、忍受、坚韧等精神性元素透过历史材料的堆叠纳入了画作之中。



“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

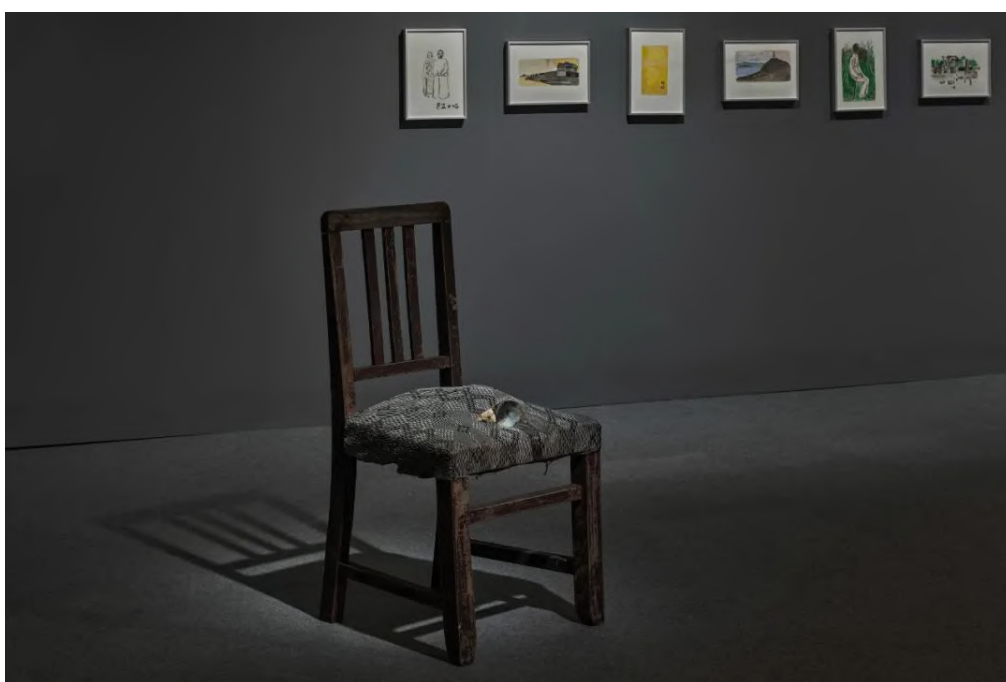


赵刚，《新冠病毒 1》，130 x 170 cm，画布油彩，2020
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

“一种对于绘画这项媒介本能般发自肺腑的紧密关联，在赵刚的艺术中格外突出，而他的艺术既是试验性的，又是与时代相矛盾的。”弗尼的这段话就如同《冠状病毒》般，说明了当代的事情就发生在当下，但也终将成为改变历史的新历史。物件被画在了画布的边缘，传统景物的价值被裁切和去语意化。赵刚选出了这些具有象征意义的意象，但有趣的是，他对这些意象所附属的象征意义持这样的态度——不刻意清除，却也不刻意融入。



赵刚，《新冠病毒3》，170 x 130 cm，画布油彩，2020
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊



“赵刚 21st：色表／支架 作为历史人类志” 展览现场图
图片：致谢 Each Modern 亚纪画廊

赵刚曾说：“我认为一个画家的困境就在于如何不像个画家一样绘画。”他不但是一个地域性、文化性的局外人，也是绘画性的局外人。当我们看到这些绘画，看着这个紧凑的展览，或许我们会看到一个坏男孩的情绪转折，但我们没能看到他对绘画中实践更智性的历史表达的松口——就当代绘画的意义层面，透过艺术家，或者说是透过一位画家与画家的职责，这些事物都能有新的意义、新的神话与新的历史。无论在中国，美国还是世界各地，能有相同认知思想的艺术家的，恐怕也少之又少。

LISSON GALLERY

Miami Niche

The Transcultural painting by Zhao Gang between East and West

By Jacob Dreyer

29 May 2019

MIAMI NICHE

The transcultural painting by Zhao Gang between East and West.

By Laura Vailati



The Pérez Art Museum in Miami opens its gigantic gates to Zhao Gang: History Painting, on display from May 24th to January 5th 2020. An exceptional exhibition presented by a curator – exceptional guest: Christian Viveros-Fauné.

A teacher at Yale and the Pratt Institute, Viveros-Fauné is a highly regarded critic and writer, winner of numerous awards. For the occasion, in collaboration with Jennifer Inacio

(Assistant Curator of the PAMM), he curated the exhibition symbol of culturalism that strengthens and expands the emphasis of PAMM on the art and culture of all those countries that have had a historic surge of Chinese investments, immigration and culture.

Zhao Gang, considers himself an insider's outsider in the international art scene, and is one of the greatest connoisseurs of Western and Eastern art, who has sublimely blended into his personal concept through which it is possible to make a critical rereading of the contemporary art history.



Cocksucker Blues, 2014– 15. Oil on canvas. 157 1/2 x 236 1/4 inches.

Born in Beijing in 1961, and a descendant of a Chinese ethnic minority (the Manchus) Zhao Gang was the youngest member of the Stars Art Group (xing xing 星星画会), the movement that founded the foundations of contemporary Chinese art . Born during the years of the Cultural Revolution, the movement and its members defended individualism and freedom of expression by using modern Western style (from post-impressionism to abstract expressionism), previously banned by the government, to challenge both aesthetic conventions and political authority.

Like other members of the movement, including Ai Weiwei, Zhao Gang left his hometown in 1983 to study and work, first at the University of Maastricht, the Netherlands, and then at Vassar College in Poughkeepsie, and in New York, where he received his master's in Fine Art from Bard College in Annandale-on-Hudson.

He lived in America for over two decades, and after participating in the artistic revolution of the 1980s / 1990s he abandoned the art to be a banker on Wall Street. This choice has subsequently developed sarcastically as a move of performative art. He finally decided to go back to pursuing his passion in 1999, but returning to China in 2007, with his wife and two children, in search of his past at the mercy of inheritance, religion and politics. China radically changed compared to the country he has left, due to the profound changes faced

starting from the 1983 Anti Spiritual Pollution Campaign in Piazza Tien-an-men, which led the country towards economic entry into the global market.



Zhao Gang and his Revolution Ballet, 2007. Oil on canvas. 61 x 51 3/16 inches.

Considered a rebel from his youth in which he took an active part in the Chinese Cultural Revolution, Zhao Gang is known in the environment as Gangsta Zhao and his artistic expression, as a trans-cultural native expatriate, reflects both the eastern and western sides, with distinct characteristics compared to contemporary Chinese artists. He currently has two art studios, one in Beijing and one in Taipei defined by Gang as China's Chinatown.

The PAMM exhibition exhibits fourteen medium and large oil painting on canvas, which bring together the multicultural aspects of the art of Gang, composed in the period between 1997 and 2015. Some works are set up inside a "studio apartment" of 130 square foot. The exhibition, unique in its kind, represents a real reconstruction of the living environment in which Chinese artists set up their own exhibitions to escape the government censorship and prohibitions. In addition to providing an example of the working conditions of the artists in a prohibitionist country, the apartment symbolically represents the battles that the Chinese

artists themselves fought in search of freedom of expression achieved only in the following years.



A Corridor of the Classroom, 2014. Oil on canvas. 110 1/4 x 78 3/4 inches.

On show his painting practice, dynamic and provocative, which freely combines western and eastern influences in relation to which he acts as an ironic watershed.

His canvases, which he composes from photographs, are composed of rough strokes, almost raw, dictated by the attitude of those who want to resist at all costs, the tendency to achieve the refinement of artistic practice, and are deliberately left incomplete in the paint finish. Like the basic arguments that skeptics supported their position of absolute agnosticism, his paintings become subversion of secular rigidity, of Chinese tradition with processed images taken of the Cultural Revolution, from memories of his childhood and of China as an economic and cultural power of the new millennium.



The Good Times, 2007. Oil on canvas. 61 x 51 3/16 inches.

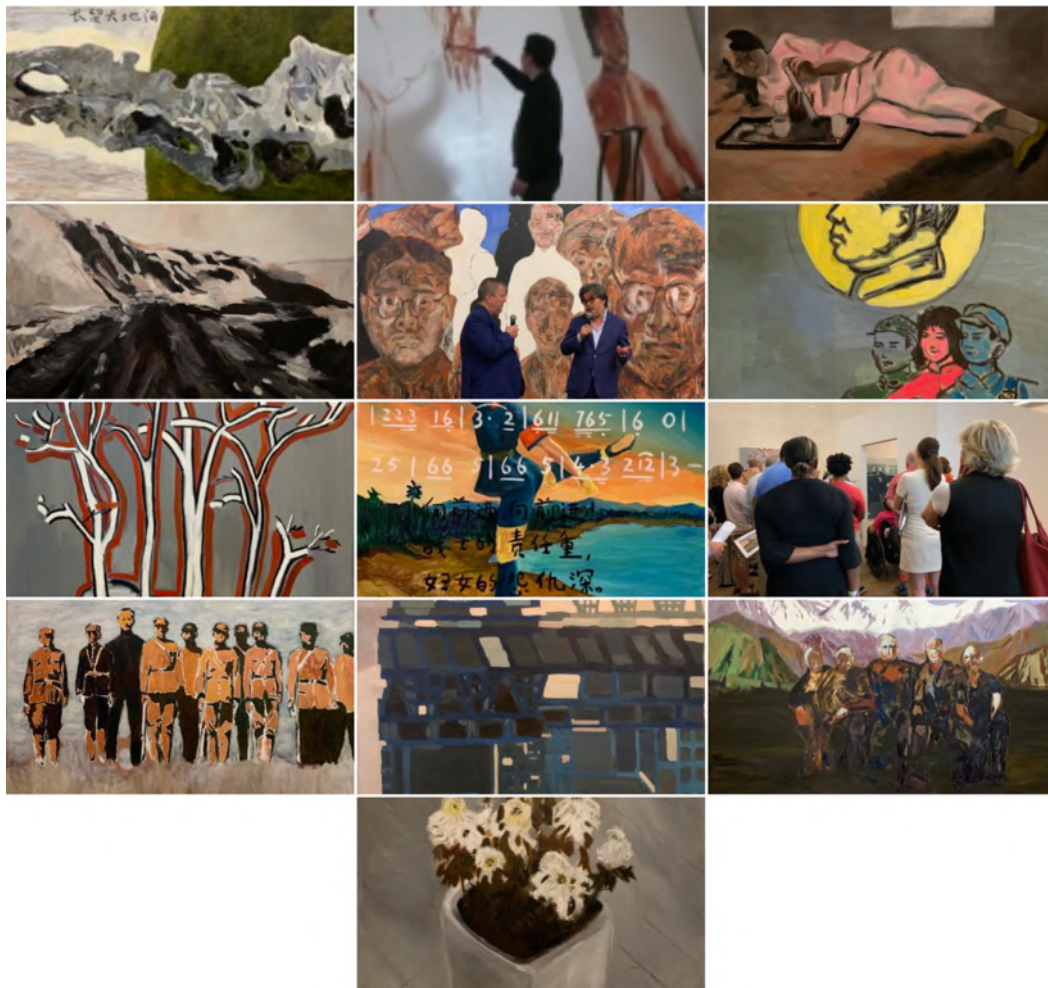
Among the works on display is a selection composed of landscapes, still-life, interior painting, genre painting, and two group portraits, in which Gang uses strong expressionist colors as a shortcut to describe his inexhaustible research for historical details. Among the proposed works, in the foreground the immense work (157 1/2 x 236 1/4 in) Cocksucker Blues, in which, inspired by the documentary by Robert Frank, on the Rolling Stones Tour in America, he represents the portraits of 21 Chinese intellectuals tortured and killed during the years of the Mao Cultural Revolution. The intellectuals, like him, were educated in the best European and American universities and returned to their homeland in order to bring positive changes for freedom and intellectual development of the nation.



Defigured Buddha, 2015, oil on canvas. 102 3/8 x 86 5/8. Long March Space, Beijing

Revolution Ballet is another revelatory artwork, which reproduces an advertising poster of the Red Detachment of Women ballet, approved by the Mao government. The work, which represents a dancer in military clothes, is a reflective starting point for the artist, in which emerges the sexual anxiety about the role of women in Chinese culture. Among the environmental paintings, A Corridor of the Classroom, represents a memory of his childhood that he portrays with a vertical balance of volumes, played on red and black: an excerpt from the private elite school in which he had studied as a boy. Defigured Buddha, is instead the irreverent representation of Buddha, represented upside down in shades of pink and white on a black background, with conventional clichés portraying him with his hands placed in a sign of charity and compassion.

Zhao Gang has exhibited in several solo shows including Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, China, 2015; Art and China: Theater of the World at the Solomon R. Guggenheim Museum, in 2017. He has also participated in important biennials and triennials such as PERFORMA 07, the Triennial of Guangzhou and the Triennial of Yokohama.



[1] Natsume Sōseki, “Travels in Manchuria and Korea,” in *Rediscovering Natsume Sōseki*, ed. Inger Sigrun Brodey and Sammy I. Tsunematsu (Folkestone, UK: Global Books, 2000).

Zhao Gang (b. 1961, Beijing) lives and works in New York and Beijing. He made his artistic debut in 1979 as a member of the Stars, one of the first avant-garde artist groups to inaugurate the era of contemporary art in China. Shortly thereafter he pursued formal art education in Europe and then New York. Since returning to Beijing in 2006, he has turned his ever-expanding focus toward the entanglement of his personal past with Chinese history. Selected solo exhibitions include *21st: Supports / ColorLumps as Anthropography of History*, Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei (2020); *History Painting*, Pérez Art Museum, Miami

(2019); *Acquiring Identity*, Long March Space, Beijing (2018); *The Road to Serfdom II*, Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, Spain (2016); *Paramour's Garden*, Suzhou Museum, China (2015); *The Road to Serfdom*, Ullens Center for Contemporary Art, Beijing (2015); and *Sick Man*, Today Art Museum, Beijing (2011).

Jacob Dreyer is a writer and editor based in Shanghai.

LISSON GALLERY

Bloomberg

Chinese Art's Final Frontier Might Be New York

By James Tarmy

18 March 2019



Gang Zhao's *Ménage à trois*, 2018. Photo: Elisabeth Bernstein, courtesy the artist and Greene Naftali, New York

Bloomberg

Art

Chinese Art's Final Frontier Might Be New York

The Western art market is desperate to get into China. Why hasn't the reverse occurred?

By James Tarmy

March 18, 2019, 5:05 AM EDT

Like many liberal arts graduates before him, in the mid 1990s, Gang Zhao found himself, with some reservations, working in finance. “I was an artist, I didn't study economics,” says Zhao, who was born in China, studied painting in Maastricht, the Netherlands, and then got a B.A. from

Vassar College.

After a few years working as an artist in New York, he needed to pay the bills, so Zhao made the switch. He was hired by a now-defunct boutique firm on 56th Street, working on mergers and acquisitions and initial public offering advisory projects. Once he had made enough money, he enrolled in an MFA program at Bard College.

As an artist, “I always managed to sell a few paintings” to international collectors, he says. “But not so much.” In the early 2000s, he moved back to China, where he developed a successful art practice.

Fifteen years later, Zhao is returning to the New York market with a solo show running from March 15 to April 19 at Greene Naftali Gallery in Chelsea.

In the interim, global demand for Chinese contemporary art has grown dramatically. Last September, the work *Juin-Octobre 1985* by Zao-Wou-ki sold for a record-setting \$65.2 million at Sotheby's in Hong Kong, while the overall Chinese art market accounted for 19 percent of global art sales in 2018, according to a UBS/Art Basel art market report.



Even so, Zhao, whose rich, figurative paintings depict “court figures, leisure scenes, social

decadence, political propaganda, and landscapes,” is opening his New York show in an uncertain market.

Gang Zhao's *High Tea*, 2018. Photo: Elisabeth Bernstein, courtesy the artist and Greene Naftali, New York

“Chinese contemporary art is really collected by China,” says Larry Warsh, the publisher of Jing Daily and a collector whose Chinese art includes work by Ai Weiwei. “The activity from western collectors was 10 to 15 years ago, and people who bought [Chinese] art then really thought China was going to explode.”

It did, Warsh says, “and a lot of people did well, but the point is that I don't believe the actual collecting base is here [in New York]. Museums collect, and selected global collectors will want Chinese art, but the real action is in China.”

An Unequal Exchange

That, dealers say, is the real issue: Since the 1990s, a handful of Chinese artists have had global success. A work by Cui Ruzhuo sold for \$39.6 million at Poly Auction in Hong Kong in 2016; the 2001 painting *The Last Supper* by Zeng Fanzhi sold for \$23.3 million at Sotheby's Hong Kong in 2013; Ai Weiwei's 12 Zodiac heads sold for £3A million pounds (\$4.5 million) at Phillips in London in 2015.

But even as Western galleries attempt to break into this lucrative Chinese market-recently, David Zwirner, Hauser and Wirth, Levy Garvy, and Gagosian have joined early players such as Pace in opening outposts in China and Hong Kong-there hasn't been an equal exchange.

“You have to remember that the historical situation is completely different,” says John Tancock, a historian and advisor to Chambers Fine Art, a gallery that pioneered the market for contemporary Chinese artists in both New York and Beijing.



Pixy Liao's *The Woman in the Red Robe*, 2018, is currently on view at Chambers Fine Art in New York. Courtesy of the artist and Chambers Fine Art

“China was just opening up to the West, the economy was booming, and a handful of artists started producing work that was of tremendous appeal to Western collectors.”

Today, Tancock continues, “that is no longer the case, and there's no longer quite the interest in China as a sort of unknown phenomenon.”

There are obvious exceptions. Ai Weiwei is the major one; Liu Ye, whose work has sold for more than \$5 million at auction, was just picked up by David Zwirner; Zhang Huan, who's nine-photograph piece *Family Tree* (edition of eight) sold for \$640,000 at Christie's Hong Kong in 2014, is represented by Pace; and several others have a robust international collector base.

But those artists came of age in the 1990s, more than 20 years ago. Their followers have been less successful, at least in the U.S. “I think to a degree what has happened is the same as with contemporary Japanese art,” says Tancock. “Certain artists have become international favorites—but only a handful.”

Welcoming Market

Yet there's reason to believe that Zhao, whose prices at the Greene Naftali show range from around \$34,000 to \$76,000, could be welcomed.

Tancock cites two recent Chinese artists that Chambers introduced to the U.S. who've been met with success—Taca Sui and Yan Shanchun. More important, Zhao isn't a total unknown. He

already has some collectors in New York, thanks to a 2016 show with Tilton Gallery, and unlike some of his peers, Zhao is working in an established vernacular.



Taca Sui's *Cave in Wudang Mountain*, 2018, was previously on view at Chambers Fine Art in Beijing. *Courtesy of the artist and Chambers Fine Art*

“He has all the touchstones of an international artist,” says Greene Naftali co-founder Carol Greene, referencing Zhao's education in the Netherlands and New York, his affinity for artists such as Luc Tuymans, and his existing aesthetic. “The work is so deeply historically informed, but it's so contemporary in dealing with social issues. He's painting in a disruptive tradition.”

When she considers an artist for her gallery, she continues, “I approach representation based on how I see them fitting into an international dialogue. To me, it's super-exciting to find a Chinese painter who can potentially make the crossover.”

For his part, Zhao says he's not concerned. “I think I'm OK,” he says. “In the beginning, people didn't really understand my art. Now it's shifting in my favor.”



Gang Zhao's *The Fruits I*, 2018. Photo: Elisabeth Bernstein, courtesy the artist and Greene Naftali, New York

LISSON GALLERY

Frieze

Double Estrangement: Zhao Gang's Memories of China

By Matthew Shen Goodman

17 May 2018

FRIEZE



Double Estrangement: Zhao Gang's Memories of China

Visiting last year's 'Art and China After 1989', the Guggenheim Museum's attempt to take in three decades of China's recent past, it was easy to feel overwhelmed. (In spite of the twin absences of Huang Yong Ping's emptied *Theater of the World* (1993) and Sun Yuan & Peng Yu's *Dogs That Cannot Touch Each Other* (2003), frozen on its title frame, both works having met with protest from animal rights activists in their original forms.) Viewers understood that they were observing documents of artistic ferment unique to the post-Tiananmen transformation from socialism with Chinese characteristics to whatever mongrel politico-economic model holds forth today. Because of that monumental historical scope, however, a more comprehensive understanding of what we were looking at could feel out of reach.



Zhao Gang, *The Central Academy of Fine Arts Model*, 2014–17,
oil on board, 1.5 x 1.3 m. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

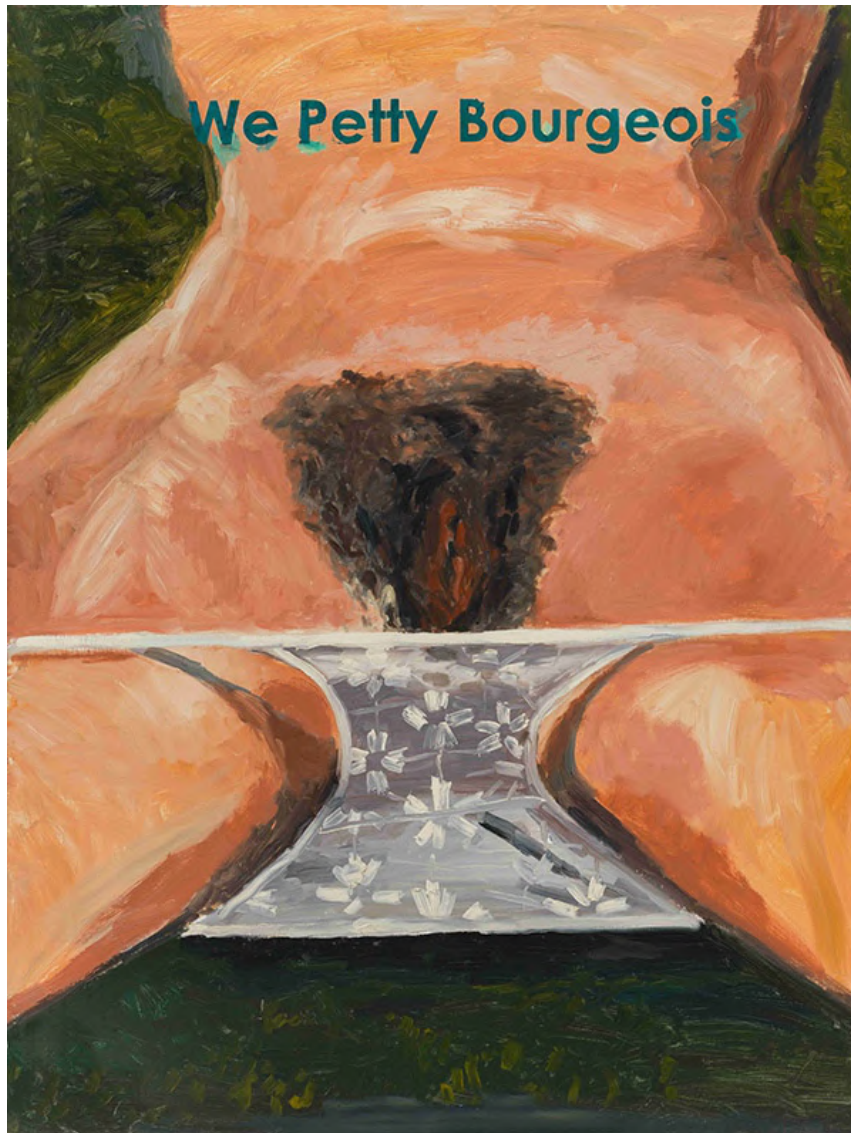
To confess a New Yorker's provincialism: there was a certain solace in seeing artist Zhao Gang's video *Harlem Socialism – Real Talk* (2002). Zhao's contribution from afar to curator Liu Jie's Long March project – which staged various exhibitions and performances along the route of Red Army's military retreat in 2002 – the video shows two dinner-meetings of the 'Harlem School of Social Realism', a sort of cross-cultural consciousness-raising circle grouping together a number of art-world figures – including the black painters Deborah Grant and Jeff Sonhouse, curators Franklin Sirmans and Lilly Wei, and Gang himself. Sitting around Gang's Harlem kitchen, they discuss theories of pigmentocracy, the Chinese Revolution as inspiration for the Black Panthers and professional trajectories post-MFA. Zhao mentions Theodor Adorno and is waved away by a graffiti artist preferring to talk Mao Zedong. With the work of artists like BUFU and against flashpoints like the trial of former NYPD officer Peter Liang, and Asian American, who, in 2014, killed the 28-year-old black man Akai Gurley, there seems to be current moment of reckoning with the possibilities of Afro-Asian political solidarity. *Harlem Socialism* provides an endlessly fascinating reminder of previous attempts, their strengths and shortcomings. (The video ends with someone reading a passage from Robin D.G. Kelley's 2002 essay "'Roaring From The East": Third World Dreaming', detailing the opportunistic and intermittent support China provided African freedom struggles.)



Zhao Gang, *Cocksucker Blues*, 2014–15, oil on canvas, 4 x 6 m. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

With its focus on black discourse (and black faces), *Harlem Socialism* already felt like a strange, if welcome, outlier to the show, which made me wonder whether Zhao would have been included at all if not for the Long March project. He could have been on the basis of a sort of premature historical pertinence. Primarily a painter, with a new exhibition opening this month at Long March's current commercial apotheosis as Beijing gallery, Zhao was a teenage member of the famed avant-garde Stars group. Their 1979 group exhibition, and the protests that followed, are often cast as contemporary Chinese art's radical break with state-sanctioned ideological and aesthetic strictures by Western commentators hungering for any signs of Democracy™ and particularly enamored with group member Ai Wei Wei. Gang, however, quickly left Beijing's avant-garde scene in 1983, just before the onset of that year's Anti-Spiritual Pollution Campaign, which sought to quell any possible outgrowths of Western liberalism. He went abroad to attend art school in Maastricht and from there to New York, where he became an undergraduate at Vassar. His work progressed from his teenage modernist cityscapes, inspired by Qingdao's German colonial architecture, to full-blown abstractions ranging from canvas deconstructions – a void here, a frame revealed there – to hazinesses approaching something like a landscape. Leaving Vassar and bouncing around Europe, with a brief and depressing return to Beijing in 1988, Zhao found himself to be a 'just good commercial painter' (as quoted in the catalogue to his 2015 retrospective at Beijing's UCCA). He left the art world to be a banker – a move he's since recast, somewhat snarkily, as a work of performance art. Following his

seven-year stint on Wall Street, Zhao used a most American of means to rejoin the art world: completing an MFA in 1999 at Bard College in New York state, where he began to paint his memories, increasingly distant, of his home country. In one series, Song dynasty houses float unmoored on the canvas, half-detailed as if barely recalled.



Zhao Gang, *We Petty Bourgeois*, 2011, oil on canvas, 120 x 90 cm. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

Zhao returned to Beijing in 2003, following the end of a relationship that made New York untenable. Both native and newcomer, his painting took on a feigned crudeness whose humour belied a critical eye taking in 21st-century China. A series of large-scale nudes (2010–ongoing), for example, features Northern Chinese women, their bodies swollen from debilitating working conditions; shroud-like paintings of modern-day descendants of the Khitan people, an ethnic group that both aggressively invaded China’s central plains and were eventually integrated into the nation-state, bring to mind today’s drive towards Hanification pursued by China in its outer regions (‘The

Khitans,' 2012). At times, it seems Zhao is warning himself, especially in his series of portraits of Chinese intellectuals of the May Fourth movement ('Intellectuals,' 2014–15). Having returned home with patriotic intent after studying abroad, only to face the vicissitudes of the Cultural Revolution, the various men crowd their faces towards the viewer in a mess of reddish clay tones, their bodies sometimes left blank, a brown blur underneath an optimistically blue sky.



Zhao Gang, *Map of China*, 2015, oil on canvas, 1.2 x 1.5 m. Courtesy: the artist and Long March Space, Beijing

Ahead of the Long March show, entitled 'Acquiring Identity', I met with Gang in his Taipei apartment, which has recently served as his studio and an idyll away from Beijing. He seemed, in the third space of Taiwan, to have made peace with his being doubly estranged. As he chain-smoked Cubans and made pasta, he amusedly recounted the interminable process of trying to preempt the Chinese government censor's ban while finalizing the checklist. ('They're smart now,' he said. 'You went to Yale? They did too.')

'Acquiring Identity' features twinned spatial interventions evoking his dual homes: paintings are hung in both Timezone8 – an expat bookstore and cafe haunted by Zhao as a means of recouping some sense of New York – and an apartment-installation in the gallery itself, which recalls the Beijing practice of showing art in public residential complex apartments that sustained the city's experimental scene in the 1980s and '90s.



Zhao Gang, *Apple of Minnan*, 2017–18, oil on canvas, 1.2 x 1.5 m. Courtesy: the artist and Long March Space

The paintings themselves are an odd mix: a woman sitting demurely in a qipao, her face covered by a burst of white flowers; a few nudes barred from a Chinese art fair (not for nudity, but for ugliness, according to Zhao); an ennobled bust of Stalin, marred by a streak of black and surrounded by rough-hewn figures. Zhao seems to be taking a perverse pleasure in throwing around the label Minnan, referring to the southern Chinese region where many pre-Kuomintang-rule Taiwanese Chinese can trace their origins. Two rhinos copulate under the celestial bodies in *The Starry Night in Minnan* (2018); *Smooth Criminal*-era Michael Jackson is *Singer Star of Minnan* (2018). Hiroshima's Fat Man bomb sits on a scaffold: a *Minnan Lemon* (2018). Minnan becoming more placeholder than place, Zhao's evacuating the region's name of any cohesive meaning reflects perhaps his own capitulation to the overwhelming scope of the histories he's both lived in the West and tried to make sense of after the fact in China. To again confess a New Yorker's provincialism: Zhao's lightly cursed cosmopolitanism (how bad can you feel for a successful banker with a painting career, or its inverse?) reminded me of the aggravated rootlessness common to most who have spent prolonged time in that city. We share Zhao's doubled estrangement, both unable to live there and angry at living anywhere else, simultaneously indulgent and disdainful of nostalgia and its objects.

Main image: Zhao Gang, The Women in the Bamboo Forest, 2012, oil on canvas, 1 x 1 m. Courtesy: the artist Long March Space, Beijing

LISSON GALLERY

长征空间 LONGMARCH

卢杰对话赵刚：规避身份与体制

12 February 2018

LONG
MARCH
SPACE
长征空间

【年度】卢杰对话赵刚：规避身份与体制

“个体与时代”年度系列对谈邀请四对艺术家和资深文化实践者，在2018年开始之际，描绘出个人记忆中的时代拐点，并以此回应到当下的复杂情境。

卢杰，1988年毕业于中国美术学院，英国伦敦大学哥德斯密思学院艺术策展与管理硕士，国际著名的“长征计划”的发起人和总负责人，长征空间发起人。



赵刚，艺术家。18岁时参加星星画会。此后，他在欧洲和纽约接受了艺术教育，毕业于荷兰 Maastricht 国家艺术学院、美国纽约州 Vassar 学院、美国纽约州 Bard 大学，并于纽约生活、工作二十余年。2004年回到北京后，赵刚不断地把焦点投向了他的独特的个人经历与中国历史之间的纠缠。

卢杰对话赵刚：规避身份与体制

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。



赵刚，《1983 - 88》，1983 - 1988

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。



赵刚，《无题》，1995

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，而是一种永久性的状态。

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身体，这种颜色又让你联想起中东地区和它的人们。



赵刚，《契丹人》，2008 - 2009

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时代表性议题的逃逸，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。



赵刚，《杂种布鲁斯》，2014 - 2015

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。

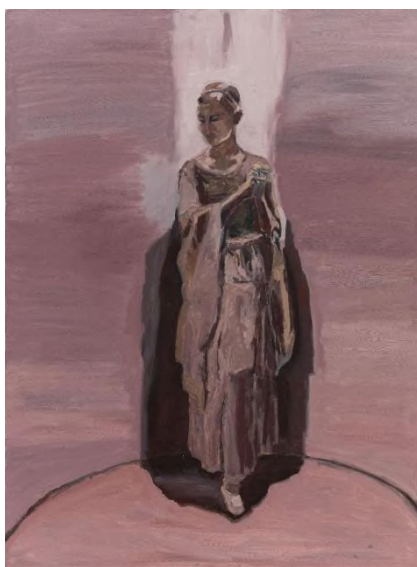
赵：当时我住在哈林区，跟那边的朋友相处得蛮自在，可以说真正回归到不太会思考身份认同感的阶段。因为在黑人社区里，大家不太管你来自哪里，他们压根就不知道，也不会去关心这种事，在就在了。

卢：那是 2000 年，我是在你们家跟黄永砵介绍了长征计划，带去了我九十多页的那版本。然后黄永砵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。



赵刚，《中法美女》，2013

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砷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。**



赵刚，《沉思者》，2017

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。

LISSON GALLERY

Meer

18 February 2017

meer

Zhao Gang Solo Exhibition

16 Feb — 17 Mar 2017 at the Tang Contemporary Art in Hong Kong, Hong Kong



Zhao Gang, *Sleeping*, 2015. Courtesy of Tang Contemporary Art

Presenting a combination of Zhao Gang's most recent work and work from the mid-nineties, this exhibition is an excerpt of Gang's ever-expanding practice. When related to the larger arc from which it is taken, both this excerpt and his body of work evade characterization. In part and on the whole, Zhao's practice refuses to be defined by a historical style, linear trajectory, or any other thematic narrative.

His works' images and ideas span the gamut of wild eroticism to deconstructed landscapes, and they make references to ancient and modern art history alike. For Gang, the act of painting itself can not be essentialized. It involves breaking down his own knowledge of painting and pursuing any and all possible directions away from the work itself. The end result does not meet him face-to-face, but instead becomes that which he has turned his back upon.

Zhao Gang made his artistic debut as a member of the Stars Group, one of the first avant-garde artist groups to open the era of contemporary art in China, when he was just 18 years old. Shortly thereafter he pursued formal art education in Europe then New York, where he lived for over two decades, developing a diverse body of work as his perspective became distinctively international.

Over the course of his wanderings, Zhao Gang has been featured along-side prominent painters such as Liu Wei and David Diao; participated in Performa, the Guangzhou Triennial, and the Yokohama Triennial; and presented solo exhibitions at the Ullens Center of Contemporary Art, the Suzhou Museum, and Santiago's Museo de Arte Contemporáneo. This is his first solo exhibition at Tang Contemporary.

LISSON GALLERY

artnet

Gallery Hopping: Gang Zhao at Tilton Gallery

By Henri Neuendorf

6 October 2016

artnet

Gallery Hopping: Gang Zhao at Tilton Gallery

East and West collide on New York's Upper East Side.



Gang Zhao Building (2016). Photo: courtesy Tilton Gallery, New York.

Currently on view at Tilton Gallery is a solo exhibition of new paintings by the Chinese artist Gang Zhao. Known for blending Eastern and Western influences in his semi-representational figurations and landscapes, Zhao seamlessly

introduces sensibilities from both worlds into his paintings. In fact, Beijing-born Zhao studied in Europe and the United States, living in the US for twenty years—and earning citizenship—before returning to China in 2006.



Gang Zhao, *Tree* (2016). Photo: courtesy Tilton Gallery, New York.

Zhao was a member of the controversial, avant-garde Stars Group that exhibited in Beijing in the 1970s, when the artist was just a teenager. The group is remembered, among other reasons, for its radical political gestures, as when it staged an influential albeit unsuccessful protest against the Communist Party of China's control of the arts.

Upon leaving China, Zhao went on to study in Holland at the State Academy of Fine Art, Maastricht, and at Vassar and Bard Colleges in the US. This Western education and Eastern upbringing come together on Zhao's canvasses, which depict a Western technical approach yet also feature distinctly Asian subject matter.



Gang Zhao, *Body of Woman* (2016). Photo: courtesy of Tilton Gallery, New York.

The work is aesthetically striking and both art historically and intellectually rooted. Zhao often borrows influences from historical paintings and artifacts and reimagines them in a distinctly contemporary style.

“I make paintings about painting, in a way of being absent, but not in the way of mere abstraction,” Zhao explained in a statement. “I am an absentee, not present, not an active participant in what I am making. I remain empty of individual identity; the forms on my canvas are also empty of identity, constituted only by the process of their creation, abiding by the Buddhist principle of anatman.”

“Gang Zhao” runs at Tilton Gallery, New York, from September 13–October 22, 2016.

LISSON GALLERY

artnet

通往奴役之路的赵刚

3 April 2015

artnet® 新闻



赵刚，摄影：Eric Powell，图片由尤伦斯当代艺术中心提供

赵刚不姓赵，直到今天他都没搞明白自己的祖姓，但这似乎并不影响他在绘画中偏好选取赵姓皇帝作为其图像学资源。2013年在其个展“契丹人”中即出现过一张宋徽宗赵佶的全身坐像，2015年4月3日开幕的个展“赵刚：通往奴役之路”中，那个戴

着展角幞头（长翅帽）的宋代皇帝以弗朗西斯·培根式的变形相貌登场，作品标题赫然成了《昨天的我》。



《昨天的我》，布面油画，130 x 155 cm，2014-2015，私人收藏，图片由尤伦斯当代艺术中心提供

与亡国之君宋徽宗一样，1961年出生的赵刚打小就好逛园子，同时他也爱画画，12岁上中学开始接受正规的美术教育，当然，逛园子的时候便想画画，这是很自然的事情，而在他逛着圆明园、颐和园、紫竹院等等这些园子的时候，他就经常遇见一些顶着文革的政治高压，因为共同的艺术倾向而相约集体写生的人们，而他们正是后来的“无名画会”、“星星画会”的画家们。16岁的赵刚就此成为“星星画会”成员。

然而，赵刚的皇族身份情结却并不尽然来自虚构或妄想，尽管，据心理医生诊断，他的精神压抑早期症状在其18岁时那些充溢红色天空和绿色野草的画面当中就已显现，尽管，他是个嗜酒之徒，并宣称酒精治愈了他的抑郁。事实上，或者据其本人陈述的事实是，赵刚祖上是十七世纪最早一批随多尔衮入关的满族人。虽然后来由于吸食鸦片导致家境没落，文革抄家后竟要靠挖祖宗坟墓里的陪葬物度生计，但这并不影响赵刚骨子里的满清贵族自豪感，所以2013年的个展便是“契丹人”（即今天的达斡尔族人），这是清朝满族人最认同的民族血统渊源。



赵刚，《路途风景》，黑白照片，25 x 17 cm，2014-2015，图片由赵刚提供

如此围绕历史族群、人物或物品建构显赫身份指涉，同时加入自我身份的虚构附会，成为赵刚近年数个展项目的主线。借由这些历史事实，他的创作找到了感性的接入点，从这个意义上而言，赵刚更接近一个中国古典的浪漫主义文人的形象，他的创作处于一种即兴状态。

此次在尤伦斯当代艺术中心的个展“赵刚：通往奴役之路”沿用了类似思路，这次他将公众的目光引向二十世纪初游学海外而后选择归国效力的民国知识分子，以及他们在国内一波波政治运动中悲惨死去的命运。展览标题与哈耶克经典著作同名，这部书认为追求计划经济终将导致极权和专制，从而在经济领域引发了古典自由主义的复兴。展览现场突出了“路”的概念，艺术家认为，一旦目标确定，在前往目标的路上便受这个目标的奴役。对这群知识分子偶然发生的兴趣让他开车在路上走了两个礼拜，去寻访这些人的出生地，用随身的徕卡 M6 相机拍摄下沿途所见园林建筑景物，刻意的曝光不足令这些黑白照片里的时间感处于凝滞状态。同时，他在车上安装了两个摄像头，车后跟着一辆摩托车，记录下路上飞逝的景物。这些构成了现场的影像作品，然而，相对于那些关于民国知识精英的绘画而言，这些影像更像是衍生品，它们丰富了现场，但并非展览主体。



赵刚，《教室的走廊》，布面油画，280 x 200 cm，2014-2015，杨锋收藏，图片由尤伦斯当代艺术中心提供

事实上，展览分为两部分，基调不同。其中位于尤伦斯当代艺术中心甬道中的作品展示了围绕这些著名知识分子展开的国家与个人命运的宏大叙事，而内展厅的作品则集中了若干个线索，因此不免有些杂乱。除了那些沿途拍摄的影像作品，内展厅很多作品更多地关联着赵刚本人，比如，影像《哈莱姆新社会主义小组》（2002、2007年）交代了他早年在纽约的思想活动以及与国内艺术圈的互动关系；而《死了的艺术家朋友》这幅画则传递了他对于生命过程的感触，正是这位朋友让

他第一次接触到弗朗西斯·培根，所以画中人脸以典型培根式的变形手法处理包含了一种纪念的含义。这种手法也复制在《昨天的我》以及《女皇》中，体现了艺术家创作中常见的移情附会，以及基于其绘画图像自身的内部指涉。然而，内展厅另一整面墙的其他几幅小画似乎只是因为尺寸接近才被摆在了一起。



赵刚，《杂种布鲁斯》，布面油画，600 x 400 cm，2014-2015，图片由赵刚提供

赵刚 1983 年即前往荷兰 Maastricht 国家艺术学院修习绘画专业，1984 年进入美国纽约州 Vassar 学院修习本科，专业为哲学，1999 年纽约州 Bard 大学获得实验电影艺术硕士学位。此前他只接受过一年的国内美院教育，1976 年他在漆画家张世椿那里磨了一年的漆，便辍学了。所以他的绘画观念更多受到当时欧洲和美国的艺术人物的影响，比如 Leon Golub 或者 Luc Tuymans，尤其是后者稍暗的静物画风。他常常提及老师带他们去两小时车程外的杜塞尔多夫艺术学院观摩画作，那是里希特等著名艺术家执教的地方。

赵刚的绘画是自由的，在技法层面，他的绘画带有明显的基于整张画的实用主义态度，这张画需要什么便加什么，那些潦草笔触协调地服务于同一个氛围，比如那些关于教室的绘画，他抽取出建筑的柱廊结构，从而构建一种精神的秩序，再加上一些红色，激发观者关于这种颜色的历史记忆心理暗示。此外，故意涂白的白色形体与涂黑的黑色形体在《杂种布鲁斯》中恰到好处地制造着象征性的意味，提示着国家与个人命运之间的冲突。他的绘画所体现的自由恰是国内诸多画家所无法企及的，但自由对于赵刚而言并不一定是一件好事，所以他需要设定身份，从一个点去眺望历史、文化与记忆，在画面上即兴创作。

LISSON GALLERY

Leap

画家赵刚：身份的焦虑

撰文 赵梦莎

19 March 2014

艺术界
THE BILINGUAL ART MAGAZINE OF CONTEMPORARY CHINA
LEAP

画家赵刚：身份的焦虑

文：赵梦莎



“契丹人”展览现场

赵刚 16 岁加入胡同里的印象派“星星画会”，1983 年出国留学，拿奖学金，顺利进入西方画廊系统，在“白人游戏”中游走。毫无疑问，赵刚是 50 年代人中的精英。然而“精英”的身份也恰恰是他最为矛盾且始终回避的一在中国艺术家们正通过“后 89 中国艺术大展”走向世界舞台时，赵刚却有意让自己成为一个“业余”的艺术家。90 年代他在华尔街投行工作了 7 年，之后做过艺术经纪，接手过《亚太艺术》的出版人，最终回归了他作为画家的宿命。赵刚其人有着鲜明而矛盾的个性，但几乎就是我们所

理解的一个画家应该有的样子：叛逆、敏感、疯狂、浪荡，他骑摩托车奔驰在路上，是西方朋友眼中的“北京的波德莱尔”，甚至还有一个“匪徒（Gangsta）赵”的外号。在不同策展人和评论者的笔下对他的评价不尽相同，他的绘画一直被笼统地冠以“荒诞”、“表现主义”或“坏画”的标签。

正是这种身份融合和丰富的人生阅历，形成了赵刚对个体身份的自觉和极端个人化的语言表达。1993年赵刚临摹了一组中国偷渡客的证件照，并命名为《间谍肖像》。每一张无名的脸孔下面都书写着一段自传式的陈述：“1989年冬。我不得不访问中国。或许我会留在那。”“当马斯特里赫特报纸刊登我的照片时，我已经开始在荷兰学艺术了。夜里我开始想家……”这些混杂着乡愁与私人记忆的文字被蓄意打乱，观者可以凭借想象随意拼接出一段真实与虚构并存的经历，还原出一个在异乡生活的中国艺术家形象。陌生的同胞激发了赵刚对身份政治的思考，并通过他者的存在来回应自身的焦虑。



《散步者》，2013年，布面油画，280×400厘米

当赵刚再次回到中国当代艺术界的视野中，整个艺术市场仍沉浸在后奥运时代市场退热后的愈合期。赵刚缺席的不仅仅是当代艺术的“中国热”，还包括整个中国社会的巨大转型。尽管他在2004年回国后作品中尝试过对外部世界的强烈变化做出反应，却没有真正地加入对中国问题的直接讨论。《命运的转折》、《伟大的战争》以及《场景》等一系列作品中选择的形象大都来自六七十年代中国经验的材料：样板戏、毛家族、战场和军阀……这显然已经滞后于90年代中国政治波普的潮流。赵刚将时代变迁的创伤体现为一种现代性的反思，在这种反思中弱化了民族主义的情绪，内化为一种暴力式的攻击性，试图重新“修正”他所理解的当代中国——这个难以言清的现实也充

满了艺术家浪漫主义的想象。他骑马出门寻找巨人，可是他的时代没有巨人，只有风车一赵刚成为了“时代的牺牲品”，离开中国 20 多年的日常经验缺失让他无法对当下的现象做出反应。然而在同辈艺术家仍旧为时代感和民族身份代言时，他恰好因为迟到而逃脱了历史的绑架。赵刚的国际身份让他豁免于表达的桎梏，在题材的选择上更加轻松与开放。

2013 年台湾大未来林舍画廊的个展“另一个现实”中，赵刚“虚构”了一组“皇家收藏”。在保持传统国画的构图与形象基础上加以篡改，制造出突兀的拼贴感：平铺笔触塑造的佛像置身写生风格的背景中，韩干（唐）的《牧马图》上写着“The Hero Never Returned（英雄永不回）”一用图像消解掉原作的语境，如此回应台湾画廊的古典情结及技法的强调。同样思路更早见于赵刚 2011 年在 Aye 画廊的展览“燃尽草木：杜月笙的收藏”中。赵刚将自己与这位历史中的人物身份互相代入，《以柔克刚》、《迂回取胜》等作品的命名方式如同章回小说建构起画面间的叙事关系，以解构这个近代风云人物的生平。但无论“杜月笙”还是“皇家”，实际上都被赵刚赋予了某种政治身份来指代其反映的文化格式，是对艺术所折射出的时代趣味以及艺术系统内部价值体系建构的揣摩。



《间谍肖像#2》1993 年，铅笔、纸本水彩，6.5 × 10 厘米

宋代这一中国历史上充满着文化与政治的矛盾，承接了盛唐文明，下接与中原文化格格不入的草原帝国；政治专制皇权与文人参政，又是儒家刻板的程朱理学的发端。去描述这一时代所蕴含的丰富象征性恰好为赵刚找到了自我表达的全新空间。赵刚绘画中极度个人化的表达是带有启发性的：在处理具象的形象时赵刚加入了他对于抽象绘

画的理解，抽象成为了他如何描述某种状态的修辞方式。其对线的运用和底图关系的处理可能与他在纽约时期抽象绘画阶段的经验有关。同时，赵刚也在绘画的形式层面去思考如何通过画面中表层的营造以及空间的建构与中国传统绘画建立起有效的连接。他在思维中熟练转换着东西方的观念，绘画成为了一种带有典型性的译介。

绘画是与平面角力的过程。赵刚强调绘画中的身体性，用情感直接支配画面，粗放的笔触将不同因素尽量控制在一个平衡点,力求一种复杂的完美；有时候则是失控的，像是一个冲动暴躁的中年人，在绘画中施展他的破坏力。绘画之于赵刚如同西西弗斯的石头，逼迫他在绘画的边界不断进退，打破了可能形成的稳定性。正是由于缺乏稳定性，也令他难于被梳理与定义。而这种独特的个体实践在时代话题的讨论消弭之后，赵刚绘画中复杂的特殊性以及对于身份思考的价值便会突现出来。

LISSON GALLERY

Art-Ba-Ba

关于赵刚“坏画”的“坏话”

冯博一

29 March 2013

We Petty Bourgeois: 赵刚部分

关于赵刚“坏画”的“坏话”

Art-Ba-Ba

头一眼望去，赵刚就像是个“土匪”，一副落拓不羁、玩世不恭的样子，哪儿有一点艺术家的作派。再看他的画，整个儿一糊涂乱抹！形象、色彩、构图等等实在看不出有什么造型的功力和技巧，更没有当下艺术圈里惯熟的绘画样式与风格，就像用“噪声”来作音乐。或许，赵刚正是从这里打出来的视角，看人生看艺术如同镜花水月，不过是生命的痕迹而已，称不上什么不得了的事情。他“坏画”里的通达和幽默虽然有些人不太认同，却自有其脉络。现在，以艺术的名义来乱搞、恶搞般的“创作”已是无法无天了，似乎没有什么禁忌而不可以做的。所以，在看他的这些“坏画”时，只要你觉得有感觉，那怕讨厌的感觉也可以。人并没有责任去喜欢任何形式的造型艺术。

但有过赵刚同样生活经历的我们这一代来说，对赵刚油画作品看后还是有一种犯忌般的快感。这与他作品的题材有着较为直接的关系，而这种题材又是与我们一代的成长经验和记忆衔接在一起。他出生于上世纪 60 年代，上小学时正值文化大革命的爆发，文革时期的八个样板戏，为政治宣喻服务的主旋律电影，包括课本、连环画等等有着明显意识形态烙印的读物，都构成了他成长过程的主要图像资源。对这些图像资源的利用大多是来源于他儿时的这类视觉印象和经验。这也是改革开放以来中国前卫艺术和西方对中国政治想象而导致的中国当代艺术的一个表征。作为艺术家个人所表现的经验性存在，更多的时候常常体现出某种精神的还原，折射着艺术家的价值观和情感取向。在这种叙事过程中，艺术家们大多习惯于从现实的角度出发，在现实性的时空中寻找历时性的记忆，以一种时间对位法来测度现实的变化，并由此表明自己对这种变化的态度。赵刚的作品有种无拘无束、自由自在的力量，有一股漫不经心和冷嘲热讽混合的诡异的气息。其中题材与叙事的汇合，又是俏皮幽默奇思的总结。赵刚青春期的 70 年代，在压抑的社会环境中，从“红色娘子军”芭蕾舞而获得偷偷摸摸的性意识时的焦虑不安，到长大成人的坎坷经历之后，对他来说，“性”已是日常生活，没有什么了不得的反抗涵义，也没有什么挣扎才获得自由的欣悦。好奇心和玩笑都来自一种洒脱的趣味和随意的绘画方式，又随着这些似乎荒诞不经的生活，生命胡里胡涂地流过去了。旧的、刻板的价值观念在此已经轰然倒塌，欲望的冲动、生理的快感夹杂一丝不屑与荒诞的态度。

一代人的经验和感受，其中相当重要的部分是记忆，代与代之间经验和感受的区别，在相当大的程度上是记忆的区别。在艺术创作中建立起一代人的经验和感受，其中相当重要的工作是建立起一代人的记忆。我之所以选

用“建立”这个词，是因为记忆要进入艺术，必须经过一个艺术语言的转化过程，这个过程不会自动涌现，必须付出人为的努力，这个人人为的努力过程，其实也就是逐渐建立文化记忆的过程。赵刚的这些作品之所以引起了我的共鸣，是因为我也经历过类似作品中的场景、心理状态等等。其实何止一件作品中的“我”和一个观者的我，谁对这些不熟悉呢？所以容易产生共鸣。但这共鸣本身还需要进一步反省，因为引起共鸣的内容不是个体自我自然生长出来的，也不是个体自我主动求索得到的，而是一个时代和社会强加给我们的，几乎没有谁能够躲避和拒绝这种强加，我们只好按照时代和社会的规定性成长，到后来就造成这样的历史事实：我们以为是我们个人的经验和记忆，其实差不多是我们大家共同的经验和记忆。从这个角度来说，赵刚绘画的特殊性是由中国这个特殊的历史文化的处境所决定的。

构成赵刚作品另一大特点是饱含着明显的荒诞意识。荒诞来源于理性原则与客观现实的悖谬和矛盾。就其本质而论，荒诞是以破碎的艺术形式描绘一个破碎的世界，是以丑的艺术形式去表现一个丑的审美对象，是以荒诞的形式直接表现荒诞的内容。也许我们的历史、我们的现实太荒谬了，从而导致了理解赵刚“坏画”的一种逻辑依据。他为了使荒诞成为他的审美对象，在其作品中尽情地使用了冷嘲、夸张、反讽、戏拟、戏仿等多种语言的手法，以使荒诞的概念形象化和审美化。对于赵刚来说，就是通过对所谓的英雄、样板、政治的历史进行寓言式的虚构和夸张，揭示荒诞制造者和承受者双方的荒谬。有些作品的精彩之处是在画面上都随意地写上一句话，类似于小孩儿在墙头的涂鸦，但都直接地道出了他的主观态度。这种不合常规的夸张正是为了对某种政治模式、社会秩序、机制系统、思维惯性的反复嘲弄，而凸显荒诞的感觉。荒诞与自由并存，从荒诞中释放出来的是来自人的灵魂深处的另一种人性自由与解放的要求，在荒诞的背后透出了他对不合理现实存在的反抗和对一种新的、更高的理想追求。而反讽是试图以这种现实的荒诞现象特别是对荒诞的各种造因的直接模仿。这些反讽，不仅使叙事增加了某些审美的智性成分，还使作品在内蕴上折射出对各种现实生存秩序和价值观的怀疑。戏拟与戏仿不仅是一种艺术手法，同时也是一种人生态度，体现了他将传统本身的悲剧转化为喜剧的感受与认知。赵刚的一些绘画是直接中国传统的经典名画用油画来临摹，画面呈现出水墨与油画语言并置的质感差异，更像是他摹本的手迹。我们可以看到一种中国文人画经典图像的挪用和虚构、历史的诗意和现实的困境混杂在一起——一种超摹本拼贴的戏仿效果。这种在经典内部处理经典的方式，具有用残留在经典中的能量破坏它们的控制力，改变了以往经典作品力量的作用方向。通过揭示已被接受的视觉模式的局限性，而对单一叙述的权威性提出了挑战，使这些耳熟能详的作品所提供的标准变得短暂而不可靠，添加的中文话语在忍俊不禁的幽默中更耐人寻味。换句话说，他在对感兴趣的经典图像资源的利用上，对所谓美术史上已成定论的作品，做了带有褻渎性的批判，使观者获得的是介于美术史图像的真实与非具体之间界限的关系，并在这种间隔当中相对充分地表达了他对经典的解构和诠释。观者在开始审视这些作品时就意识到，他们将要阅读的文本已不是传统意义的美术史中的经典之作，而是经过赵刚临摹放大之后的“新”历史的视觉图像，视觉文本已经深深地刻下了他个人创作的烙印。也许在他看来，我们为错综复杂的人类经验创造的模式能力是极其微弱的，所以人类需要不断地变换视角，探索新隐喻，创作新样式，以便不断地抵制静止或者混乱，使众多长期被传统叙述压抑的其它叙述和记忆得到了某种释放。因此，与其说赵刚是在对经典的临摹与复制，不如说是在清理他过往意识和视觉记忆与经验。

从图象到处理图像，一幅幅通过主观意识对经典的模仿而形成的艺术作品，不仅仅是对不同时期经典作品的审美趣味、样式的破碎，也是拼贴与建构性的尝试。而支撑他实验的观念除了不愿将自己已固定化的风格样式一直延续下去之外，其实是与他的对绘画本身的思考与迷恋是一脉相承的。或者说他的创作是使用了后现代主义的方法论，试图消除原本与摹本、表层与深层、真实与非真实之间的对立关系的阐释模式。使作品的深度在他的平面临摹中，在自我放逐和虚无中获得自慰。他作品的妙处就在一个个图像里穿透人性的荒唐，洞悉生命本身的复杂，透露了欲望拨弄下自我的不安和兴奋。他将原来宏大的叙事消解了，也消解了那宏大事下的紧张和压抑。他在沉迷中有超脱，在快感的宣泄里还有一丝嘲讽，这让他画出的“坏画”显得和其他中国艺术家大不相同。似乎赵刚的创作在中国历史的临界点上，记录下了他的兴奋和困惑。他游走在欲望和对于欲望的嘲讽之间，没有归宿。