

插曲 I

世纪：SHENG PROJECT 给“圣天作业”的一份提案

策展工作坊 I

主办 中国美术学院当代艺术与社会思想研究所
长征计划

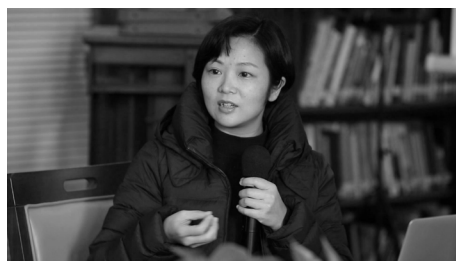
时间 2015年12月30日

地点 中国美术学院贡布里希图书馆

主持 高世名



“给‘圣天作业’的一份提案”第一次策展工作坊现场，2015年12月30日



“给‘圣天作业’的一份提案”第一次策展工作坊现场，2015年12月30日

与会者

- 郑圣天 (此次展览主人公, 艺术家, 策展人, 艺术媒体人, 温哥华美术馆亚洲馆兼任总监)
- 唐晓林 (中国美术学院当代艺术与社会思想研究所博士)
- 陆兴华 (哲学家, 同济大学欧洲文化学院副院长)
- 张春田 (华东师范大学思勉人文高等研究院青年研究员, 香港科技大学博士)
- 刘大鸿 (艺术家, 上海师范大学教授)
- 耿建翌 (艺术家, 中国美术学院教授)
- 赵 川 (戏剧、理论、艺术批评家, 草台班主持人)
- 董道兹 (David Tung, 原长征空间总监、原余德耀美术馆副馆长)
- 董冰峰 (OCT当代艺术中心北京馆学术总监、研究出版部主任)
- 蔡 涛 (艺术史学者, 广州美术学院艺术学研究所副研究员)
- 牟 森 (戏剧导演, 中国美术学院媒介展演系主任, 教授)
- 孙善春 (中国美术学院艺术人文学院副教授, 浙江大学哲学博士)
- 孔令伟 (艺术史学者, 中国美术学院艺术人文学院副院长, 教授)
- 余旭鸿 (中国美术学院美术馆副馆长)
- 刘 畑 (策展人, 中国美术学院博士)
- 高 初 (摄影史学者, 策展人, 中国美术学院中国摄影文献研究所主任)
- 石 可 (戏剧学者, 英国布里斯托大学博士, 中国美术学院副教授)
- 周诗岩 (媒体理论家, 艺评人, 中国美术学院艺术人文学院副教授)
- 徐晓东 (艺术家, 中国美术学院传媒动画学院教师)

介绍计划主题

高世名

一个世纪，两种国际。

人生就是一个广场，人来人往，熙熙攘攘。

郑圣天老师在浙江美院的历史中扮演着非常独特的角色，在中国当代艺术整个进程里面具有特别重要的意义，作出了很多的贡献。他的学生正是“'85新潮”的核心先锋，而他可以说是“'85新潮”最重要的支持者。

这个计划的主题是“世纪：Sheng Project”：在交错又交叠的历史记忆之中，郑圣天的一生就像历史的一个精心构造，他的人生可以说就是一个艺术计划，作品只是注脚，重要的是存乎其人，因此我们称之为“Sheng Project”。“世纪”这个词并非郑老师这个谦逊之人的本意，而是我们作为晚辈通过对郑老师的了解而提出来的。之所以认为他当得起，一方面因为他足够年长，更重要的是因为，郑老师从早年在校学习，后来进行艺术创作，到之后做策展，以及组织、推动出版，所有这大几十年的工作，贯穿了20世纪一直到21世纪的今天中国艺术史的各个时期。中国艺术史的历史叙事和它背后的动力关系是我们长期思考并想推动研究的。我们发现，所有的动力关系中，郑圣天老师非常“奇迹”地都触碰到了。郑圣天老师认为，在1950年代新民主主义时期的各种文艺思潮中，蕴含着一种社会主义现代主义的潜能，所以这是一个世纪里面的第一种国际。这种情况一直到“文革”发生了根本性的逆转和变化，在“文革”之后，郑圣天老师亲自侧身其中积极推动的是另外一种国际，就是今天大家讲的当代艺术的国际化潮流。“一个世纪，两种国际”，是我们对郑圣天老师艺术生涯一个简要、粗线条的理解和界定，也希望大家做分享、讨论和批判。

“人生就是一个广场”，这个是郑圣天老师自己的感触，它是“人来人往，熙熙攘攘”。很少有一个个体能够用他的人生经验、身体经验串联起中、外艺术史，这不止限于中国的艺术史，它是整个国际的艺术史，甚至有些是思想史和社会史的脉络。郑圣天老师晚近出了几本书，其中有一本叫《偶遇人生——把自己扫描一遍》。大家当时觉得这个特别酷。郑老师这一辈人，除了他之外没有第二个人会用这种思维去面对自己的历程——把自己的人生扫描一遍，会发现这是一个熙熙攘攘的广场——这样一种对自己的人生姿态，是一个非常开放的姿态，这是非常了不起的状态。

所以说，我们面对的不是一个人的故事，而可能是这个人所串联起来的几百个人物的故事。举例来说，在座的耿建翌和刘大鸿二位，当年都是郑老师的学生，1985年毕业的。1980年代，中国“'85新潮”浙美系的最重要的、大家集体认同的老师，就是郑圣天老师。我们知道，浙江美院系在“'85新潮”里面扮演着最有智性、最有深度，也是最锋利的一股势力。

同样的，郑圣天老师的弟弟叫郑洞天，熟悉电影界的朋友们知道，第五代导演的导师就是郑洞天。1980年代，中国美术界和电影界的两股创造性的新潮的动力，他们的老师竟然是两兄弟——他们在那个时代，引导、呵护学生们，某种意义上甚至是帮着学生们抵抗那个时代的一些体制的压力。他们两兄弟是异曲同工，在不同的领域做着同样的工作。因此，我们希望由郑圣天老师出发，通过由他所串联起来的众多人物的生命经验来重新丈量20世纪的艺术史叙述。

郑圣天老师的《郑圣天艺文选》里面有一个意象，他的人生是一部偶遇的艺术史，这一点让我特别感慨。郑圣天老师的“世纪：Sheng Project”之所以可以称为“Project”，有几个意义：

第一，郑圣天老师这一代人曾经经历过他自己称为的“社会主义现代主义”的时期，那个时期存在国际化的理想 / 观念，这一点是非常重要的，它重新展示出一种特别开放的姿态，就是中国跟世界上的很多个区域、很多种文化和社会进程是联系在一起的。这样的一种姿态是新中国成立的时候曾经有过的理想。那个状态是另外一种国际，它是一个开放的时代，它是一个有比较高的精神诉求和历史意识的一个状态。后来怎么就变成了一个排他的、专断的状态呢？这里面的政治过程和历史过程是怎么样？

第二，郑老师的人生经历贯穿了一直以来被分割、分断的三个世代的历史叙述，也就是所谓的新中国、新时期（“后文革”时期）、新世纪。郑圣天老师的个人经历是贯穿了这三个世代，这种贯穿的意味是很重要的。

第三，他打开了开放的中国艺术史视野，其实还通向另外一个事情，就是在整个所谓的20世纪世界艺术史的叙述里面，有一种东西是被压抑的，是被遮蔽的。比如说当时曾经影响重大的墨西哥壁画，不只在中国，在整个社会主义阵营都形成了一场运动。我们在艺术史上经常看到的20世纪初的被称作“无题”的作品，认为纯粹是形式主义的东西，曾经都有意义，都有功能。从1910年代末20年代初，一直到1955年，世界艺术史发生了一个逆转，有一种东西被转化成了它的反面。

我一直强调两个过程，政治过程和历史过程，我们很容易被意识形态化的叙述，那种上行叙述所迷惑，没有进入到政治过程中，没有进入到历史的经验脉络中去进行思考和判断。我们需要克服意识形态的上行叙述、理论化叙

述，从另外一个角度来深入到历史的经验内部，去思考这个政治过程和历史过程。这个是“世纪：Sheng Project”能够给我们的最重要的启示。

郑老师是非常有公心的人。我不欣赏以个体主义为中心的“私”的创造，我一直憧憬的是一种“公”的创造力。公民关注社会，但是人民创造历史，这是不同的姿态，不同的期许。现在有非常多看上去由公民理念所发起的社会运动，它所形成的公共性恰恰是被公众性所掩盖、所置换了，所以是“众而不共，共而不公”。

郑老师是从来不爱谈自己的人，而且也不给自己做事，他都是给别人做事，给大家做事。这次的计划也是他被动地给自己做一件事，算是第一次被大家推动着，拖了十年才开始做这个计划，所以说他的事情就是我们大家所有人的事情。

郑圣天

分享人生的三个阶段与艺术研究策划的三种方向

这个展览十多年前就开始提了，一直到去年，我开始有一点比较明显的想法，不是做一个常规的或者传统的展览，是想做一个计划。这两年来很多学者都在探讨这一个世纪以来中国艺术发展的轨迹，牵扯到各个方面，国内外对此有很多新的看法。在这种情况下，把我自己的经历作为一个个案提出来研究，可能会有一定的价值。

我的人生可以分为三个阶段。我是1938年出生，1953年到杭州，在当时的中央美术学院华东分院读书，读了五年的美院油画系。正好那段时间中国20世纪那些大师都还活着，倪貽德先生、董希文先生都是我们的老师，林风眠虽然没有上过课，但是也见过，老一辈的都接触过。当时留学学习苏联社会主义现实主义的新一代艺术家，也在那时候开始进入他们的黄金时期，对我们也产生很重大的影响。但是同时，还有一个现代主义的潮流，它并没有完全熄灭，在各种不同的层面上根据当时的条件在发展。所以那是一个非常活跃、非常多样的时期。我很有幸自己经历过那个时期，而且还能够对那个时期的记忆相当清晰。

第二个时期是“文革”以后，“八五运动”一直到90年代当代艺术发展的时期，我也是能够亲身参与，置身其中，当然就有很多自己觉得很难得的经历，包括维罗斯科现代艺术史系列讲座、赵无极绘画讲习班等等。

第三个时期就是我出国以后，基本上在国外参与中国当代艺术发展的进程，把中国艺术介绍到国外去，把外国的一些当代艺术介绍到中国来。比如说我们在90年代初，曾经在国外搞了一些大型的活动，建立了艺术基金会，支持蔡国强等艺术家进入威尼斯双年展等国际性的大型展览，也参与了创建英文杂志《Yishu》（典藏国际版），把中国当代艺术的信息介绍到国外。这本杂志现在差不多是唯一一本西方各大学图书馆都订阅的关于中国当代艺术的杂志，所以我们很高兴一直能让这个杂志延续下来，到现在已经进入第十四年了。

我在这三个阶段参与的历史，确实能够从个人的角度对研究中国当代艺术发展的进程提供一些材料。我这个人喜欢收集材料的人，我个人的笔记或者跟一些艺术家交流的书信、图片，这些东西我都尽可能保留下来。前一阶段才发现我收集了很多50年代以来在中国举行的外国展览的图录。这个资料，大概现在很多图书馆都没有，包括1951、1952年开始的丹麦、瑞典、印度等很多其他国家艺术来华的展览。这些图书资料有助于我们重新回过头来看50年代。因为很多人认为50年代是一个非常闭塞的时代，其实并不然，当时这样的外国展览还是相当多的。类似这些资料，提供给研究中国当代艺术的学者来做参考，应该还是有一定价值的。这是决定要做这件事情的想法。

关于展览的形态。我不想做一个回顾展或者一个作品展，而是想把它搞成一个项目来做，英文里面我们叫“project”。在国外大家都叫我“Sheng”，所以后来我做自己的一个网页时，就把它叫作shengproject.com。所以我的第一个想法，是想把这个展览做成一个网页，因为互联网能够让更多人接触到，而且我也希望这些资料能够让大家共享。我这个人是一个从来就喜欢做“自媒体”的人，以前上学的时候喜欢办报，后来在电台做过当代艺术的节目，然后出版书，也在网上出版iBook读物。我喜欢做这样的事，所以用网页来把我的这些想法或者这些资料呈现出来，应该是一个比较好的方法。所以我从2014年年初开始，就把shengproject.com注册上网了，希望真正想要了解一些中国艺术发展历史轨迹的人，能够到这儿来找到他需要的东西。当然到现在为止，资料还是很不够，我只是做了一个最初步的基础，好像画画打了一个底子的意思。下一步会请一些朋友帮忙，尽快完善。

我希望“Sheng Project”是一个研究过程，不止最终呈现为一个展览，而是有机会把这个题目作为起点，利用这些材料来探讨我们共同关心的中国当代艺术的问题。

实际上我从21世纪初开始，在策展方面就有做一个比较深入的系列展览的想法。我的展览计划和工作基本上分三个方向：

第一个展览是想研究30年代中国艺术和西方现代主义的对话，所以当时花了两年多时间合作策划了“上海摩登 1919—1945”，2004年在德国慕尼黑维拉斯托克美术馆（Museum Villa Stuck）展出。那个展览比较全面地介绍了上海30年代的文艺场景，以及中国和西方当时的一些对话。视觉艺术、设计、服装、电影、建筑，以及popular art（大众艺术）这些方面都包括在内，虽然规模不是很大，但是涉及的面比较广一点。这是中国20世纪第一个阶段很重要的一个对话。

第二个阶段的展览以五六十年代为主。这个展览是于2009年在纽约的亚洲协会博物馆（Asia Society Museum）展出的，叫作“艺术与中国革命”。那个展览以“文革”的艺术为主，探讨从50年代开始苏联传入的革命现实主义如何影响中国，展现在社会主义现实主义基调上中国当代艺术的发展。

第三个展览，我已经筹备了两年，将于2017年在洛杉矶南加州大学的亚太博物馆展出，内容关于中国和拉丁美洲的艺术对话。从50年代开始中国和墨西哥以及其他一些拉美国家之间的艺术对话，在美术史的研究中间是长期被忽视的。很多人都基本上不了解，但是这方面的历史其实相当丰富。为什么这这也是一个很重要的阶段呢？前面两个展览关注的都是我们所谓的fine art（美术），而中国和拉丁美洲的对话中间大部分涉及到popular art

部分，是比较公共化的艺术，比如说壁画、漫画、招贴这类比较大众的形式，对中国20世纪艺术的发展是一个非常重要的方面。

我们所谓的人生是个广场，或者是偶遇的状态，就会有各种各样的人物出现在展览中间，我举两个例子给大家参考。

一个是维罗斯科，他是“文革”以后第一个到中国来介绍西方美术史的人。我们知道50年代以来，中国的美术学院是不准讲西方现代艺术的，基本上西方美术史讲到印象派就结束了。所以我们在学校的时候最后看到的艺术家是塞尚、梵高，就是后期印象派，以后就不准再讲了，也没有这样的课。“文革”更不用说了，“文革”连印象派都被批判。所以“文革”以后，1983年我从美国回来就觉得我们需要做一个最基本的补课，就是先把西方20世纪的美术史做一个最简略的介绍。当时正好我认识这位教师，是明尼阿波利斯美术学院的一个美术史教授——维罗斯科。他也很热心，我请他到浙美来做一个系列的讲座。维罗斯科也是个很会收集材料的人，他保留了很多当年的幻灯片，包括他的文字资料、讲课的教案。当年在中国讲课时，钱景长、潘耀昌、洪惠镇、沈润棠、卓鹤君等老师都有来参加。当时在中国办学习班还是按照马克西莫夫油训班的传统，就是由各个院校派人来，利用一个讲习班的机会，使得每个学校的老师都能够分享。每个学习班都像这样，包括赵无极绘画讲习班，各个院校都派老师来。这个系列讲座也是由各个学校派来的年轻老师参加。维罗斯科的中文、英文的讲稿我都保留着。他的个人网站（www.verostko.com）上还有很多这方面的图片。在2009年，维罗斯科再次来到温哥华参加电脑艺术大会的时候，我专门又跟他做了一个视频的访谈，请他回忆80年代他来做讲座的前后经过。

我想介绍的另一个个案是王琦。他1918年生，现在身体还非常健康。我进上海育才学校是11岁的时候，学美术，他是我的启蒙老师。他以前从上海美专毕业，后来在重庆搞木刻，参与了中国木刻运动，是很重要的人物，一直到后来担任中国美术家协会主席，中国美术馆馆长，是处于权力中心的人物。但是我接触他的一生，他对我们的影响恰恰是在非官方的方面，对我自己影响很大的是非主流的艺术。因为他是第一个给我介绍欧美革命现代主义艺术的艺术家。通过王琦在50年代的讲课，我们了解到像意大利古图索、墨西哥的艺术家里维拉等等。

我印象最深的，就是他在1950年代接待墨西哥壁画家西盖罗斯的经历。我们小时候跟王琦大哥（那时我们在育才学校都叫大哥）坐马车到安徽的亳县去参加土改运动，当时我才十一二岁。后来他去北京中央美院版画系教书，因为他的法语比较好，就让他负责很多对外的接待工作。特别重要的一次是他在1957年接待了墨西哥前共产党总书记，也是墨西哥最重要的壁

画家西盖罗斯。西盖罗斯来华的时候和中国版画家开了一个座谈会，因为当时西盖罗斯在北京发表了一些相对来讲比较激烈的言论，就是批判苏联现实主义的艺术表现方法。现在看来这个事非常有意思，美协照道理应该是支持苏联现实主义的，但是美协居然把西盖罗斯写的《给苏联画家、雕刻家、版画家的一封公开信》翻译成中文发给大家作为内部参考。这封信是在美国左派杂志发表的。他在公开信中间就比较清晰、比较明确地批判苏联社会主义现实主义教条化的景象，而且认为他们并不符合革命的意识形态的要求。这封信当时翻成中文，由美协发给一些会员，包括我们学生当时都能看到。

王琦在他的《艺海风云》里面回忆当年他接待西盖罗斯的经过，描述西盖罗斯讲的话。因为西盖罗斯到中国的时候，正好1956年在北京举行了一个盛大的墨西哥全国造型艺术阵线的大型绘画和版画展览，有几百件作品，包括西盖罗斯这件很重要的作品《我们今天的面貌》。

王琦也收集了很多墨西哥的版画，包括墨西哥很重要的版画家阿尔杜罗·加西亚·布斯托斯（Arturo García Bustos）的作品。我在1982年第一次访问墨西哥的时候，就去找了布斯托斯，因为他跟西盖罗斯先后来过中国，所以对当时的中国、墨西哥之间的关系，他们有亲身的经历。

王琦不仅在自己的著作当中有关于这段对话的记录，而且他的记忆非常清晰。我在2008年到北京他家里，和他做了一个多小时的访谈，并录了像。我最近这些年做了很多这样的视频访谈，需要把他们老一辈所记得的东西记录下来。所以我花很大的力气去找到这些人，跟他们做访谈。前年我到智利首都圣地亚哥，去找50年代在中国很活跃的艺术家里万徒勒里的踪迹，找到他的女儿做了一次访谈。去的时候也很幸运，因为她女儿的身体实际上已经很不好，但还是能接待我们做了一次访谈。我做访谈的时候没想到这些资料一定会在展览里面呈现，但是觉得应该把它保留下来，可以给我们提供研究的可能。我现在收集越来越多的万徒勒里的资料，发现他在50年代对中国来讲非常重要，对中国当时年轻艺术家的影响很大。此外我也访问过很多当代艺术家，出了一本当代艺术家的访谈。这些东西可以用不同的形式呈现出来，也可以在网站上，或者在展览中。

第三个个案是瓦德玛·尼尔逊，我确实需要对他做更多的介绍。他是美国20世纪很精英的一位知识分子。他曾任美国驻欧洲的马歇尔计划的主管，也到非洲去工作过。他从国会退休之后，就专门做慈善事业。他是洛克菲勒这些大基金会的顾问，所以他在美国是一个非常受尊重的慈善公益事业的专家。因为他在战争期间曾经到中国来过，所以他有一个念想，一直想回中国。他在1980年代终于再次来到中国之后，发现了一个新的领域，他特别感兴趣，就是中国的艺术。他那个时候到杭州来访问，认识了我，然后让我陪他到南京、上海、北京各个美术学校参观。他收藏的第一批中国

艺术家的作品，包括王广义、张培力的一些作品，然后带到美国去展览。他十年前已经去世了，最近我和他的夫人联系上。虽然他不是美术专业出身，但是他对中国艺术界最初对外的沟通起了一个很关键的作用。由尼尔逊办起来的国际艺术研究会（IIA）赞助，我们请了旧金山美术学院的院长弗莱德·马丁（Fred Martin）来做一个演讲。现在老先生还在，他多次来往中国。我们浙江世界美术研究会成立大会有两个主演讲，一个就是马丁讲了1980年代的美国艺术，第二个是潘公凯，他刚从日本回来，讲了一下日本的艺术。我们把它翻译成中文发表，这是1988年《世界美术信息》创刊号的内容。

这些年，我对像他们这样的一些人物做了很多视频访谈，他们是重新认识20世纪艺术史很好的引路人。

讨论摘录

刚才我们讲到不要用个人的历史来对应时代这个问题，我有一个注释：四年前，在香港，我们开过一个研讨会，是关于钱理群先生的书《毛泽东时代与后毛泽东时代：另一种历史书写》的，这可以说是钱先生的一部精神自传。我觉得这本书是钱先生以巨大的诚意来写的，但是我们说真诚并不一定真实，就是说，真实不是态度而是能力，很多时候是这样。我作为晚辈这么说显得有点轻浮，但的确是这样的，因为钱理群这本书，可以说是一种历史的“有我之境”（用王国维的说法），但是这里面的整个叙述，是一种症状性的写作，也就是说他的毛时代和后毛时代，都是“我和毛的时代”，他把自己对应到了毛的一个对镜上去，他的叙述显得是“有毛而无党”。这是一个错误的世界观。这是其一。

其二，最重要一点是什么？这点我感觉在郑老师的工作中已经克服，就是当思考通过自我来反思一部大历史的时候，钱理群所有的个人人生历史节点，竟然跟大的历史框架的节点一模一样。比如说“文革”时期在1978年结束，这些仍然是一个公共历史的大历史的节点，但这是不真实的，在个人经验中显然不是这样。以前我在一篇文章里引用柯律格（Craig Clunas）的一个讲演，题目叫“什么时候是历史”，就是“When Is the History”，历史在何时。意思就是说，每一人的个体经验中，经验到了那个“文革”，那个新时期，它的起点和我们官方的历史节点可能是不同的。如果说你不能在这里爆破这点的话，那你的个人经验只是官修历史的投影而已，所以说，你个人性的这一面能量根本没有爆发，而且你只是一个大历史的症状，个体症状。那么，我们和郑老师就这个问题的讨论当中，他这个方面是很开放的，我觉得这一点他和钱理群的差异是，他有对西方的长期体验。

刚才几位老师都说到“偶遇”的问题，郑老师把人生看成广场，广场里面的人和人的照面，才重要。这种偶遇串联好几个时代。最近出现的关系美学里面也讲到这个。它说艺术在社会中只有通过人与人、人与作品之间的照面，才存在，才算数。这个说法的源头在哲学家阿尔都塞（Louis Althusser）的辩证唯物主义那里。阿尔都塞认为，人在不同的场合偶遇，相互照面，这个不同的人之间的照面或偶遇，才是构成历史的真正材料。所以说，郑老师在不同的时间点上面出现，那些照面，我认为是20世纪艺术史里面很关键的构成材料。我是倒过来想的，我们本来在说中国的艺术史，或者说现当代艺术史，大家以为已经确定了，但你把郑老师的艺术人生往里面一放，原来的那些艺术史接龙，就像冰那样化掉了，不见了，就像我们把它涂掉了一样。我觉得细说这个主题对于我们做“圣天作业”这个计划会有帮助的。

高世名

陆兴华

刚才世名讲的公共性和共同性的问题，我也想点评一下。现在在欧洲、美国很多的展览都是在标榜公共性，好像我们中国的艺术家做不到，据说是因为我们还没有公民社会。像郑老师这样出生于社会主义时代的艺术家，我觉得他身上的这种共同性，在他晚年被带到了北美，这意义重大，因为这东西的版本比那边的公共性要高。他将自己定位为社会主义现代主义艺术家，就体现了这一意识。

赵川

对我来讲，刚才一会儿时间，好像一场飨宴一样，我们今天在这里偶遇这些东西。有些东西我蛮感兴趣的，因为自己之前也做这方面的写作，但是有很多东西还是出乎预料。我想对我们现在来讲，素材资料可以不断地出现，不断地被发掘，最终还是回到一个问题，我们如果要来进入历史写作或者历史讨论，还要回到一个方法论的问题，我们到底以什么样的方法来讨论。我们现在会有很多展览，包括很多事情大家都非常重视，或者拿文献说事。但这些东西最后我们如何找到一个方法，跟我们自己关联起来，那个所谓的激活的过程，可能是在工作坊里应该挖掘的东西。

耿建翌

选择把郑老师作为历史这个方向很对，不单当作艺术家或策展人、历史写作者，而直接就是历史。另外一方面，因为郑老师的线索非常丰富，我们再也不会碰到像郑老师这样的情况。所以作为1985年前后几批特定时期的学生，对世名团队的工作抱有很高期待。希望接下来能看到团队工作很好地驾驭材料。

牟森

收获特别大。我对这句话印象特别深，说“郑老师的一生就像历史的一个精心构造”。而且郑老师自己的传记叫《偶遇人生》，刚才陆兴华、赵川都谈过了这个偶然性，我觉得我更好奇，郑老师整个创作和生活跟历史、时代的关系，它就像一个命数，这里面有偶数和奇数的关系。我最好奇的是，把郑老师整个存在当作一个历史的精心构造的话，这个偶然后面的必然性是什么？我觉得这一定有那个天数、命数，为什么是郑老师，为什么是郑老师这么一个巨大的存在？

如果说1980年代的文学承担了社会思想文化的助推器，很多重要问题都是首先在文学和文学批评领域最先提出然后才波及整个社会的，那么在今天当代艺术及批评显然已经替代文学，成为刺激整个社会文化的兴奋点，也是各种鲜活的、及地的、有生产性的思想和历史意识的交锋地带。

“世纪”这个问题很重要，让我想到几本书：一本是意大利的历史学家阿瑞基（Giovanni Arrighi）的《漫长的20世纪》。他在长时段和世界体系理论的框架中看待资本主义的发展和危机。他虽然谈20世纪资本主义，但是把资本主义体系的崛起一直追溯到地中海的热那亚时代，然后梳理从荷兰到英国再到美国这样一种体系霸权的转移。也就是说资本主义的发展不能仅仅局限在20世纪来看，而是要注意到每一次普遍危机所带来的体系变动，以及资本主义本身的相应反应。因此，20世纪资本主义有一个“漫长的”前史和纵深感，甚至为某种周期性摆动所决定。20世纪以现代艺术为主的艺术潮流和机制其实是内在于这个“漫长的”资本主义发展史的，这是“世纪”这个标题给我的第一个联想。

第二本书，是英国的马克思主义历史学家霍布斯鲍姆（Eric Hobsbawm）的《极端的年代》。这本书是他的“年代四部曲”的最后一部，也是写20世纪，可是他把20世纪称为是“短暂的20世纪”，他的界定是从1914年到1991年，从“一战”开始到苏联解体结束，这充斥了战争和革命的事件的世纪，也是社会主义运动兴起、建制化和衰落的世纪。社会主义的“短暂”，与阿瑞基讲到的资本主义的“漫长”，构成了一种对比。但是因为社会主义的出现，20世纪又构成了对资本主义“五百年”历史的一种巨大的否定，跟此前是断裂性的关系。20世纪社会主义艺术的各种实验至少也构成了19世纪以来的以欧美为中心的现代西方艺术的“他者”，在艺术的功能、艺术的本质以及艺术的价值理解上，都非常不一样。无论是作为经历革命和社会主义的国家，还是作为世界格局中的第三世界国家，中国在这个“短暂的20世纪”中位置都很突出。如何在社会主义的兴起和危机化的结构中看待郑先生的艺术生涯，我想是“世纪”提示出来的一个特别有意思的视野。

还有一本要提到的书，是法国哲学家阿兰·巴迪乌（Alain Badiou）的《世纪》。这是巴迪乌在1999年和2000年左右，也就是一个“世纪末”之际，在法兰西学院的系列演讲。书里面谈到的问题非常多，包括前卫、蒙太奇，特别也谈到了毛泽东的哲学，比如一分为二。对毛思想做了一些重新解释。我觉得有意思的是，他在20世纪行将结束的时候，他要发掘和激活“一分为二”，强调新世界的乌托邦意义。这对于我们破除后冷战结构下的很多简单化的意识形态很重要。对20世纪中国的历史遗产是不是也要“一分为二”？

比如，刚才郑老师谈到50到70年代的“社会主义现代主义”。这个概念很有意思，这个概念所指称的那个时期的各种开放性的艺术探索，以及通过艺术形塑的“世界观”，是不是必须认真对待，而不是轻易否定？以往在文学史、艺术史的主流叙述中，好像多把社会主义与现代主义截然对立起来，有意造成好像社会主义排斥外在世界、自我封闭的一种印象。但是郑老师的经历，以及他发掘的当时对第三世界艺术的介绍和引进的资料，不是打破了各种“想当然”，把历史的复杂性给呈现出来了吗？

所以，我觉得以“世纪”作为这个project的题目，用意很深，把20世纪复杂的历史记忆带进来了，正好构成与当代的历史叙述、当代的理论叙述一个直接的对话。

周诗岩

我延续刚才谈的广场的意象。因为我是建筑师出身，一提广场，我脑子里面出现的是截然不同的几种东西，有的是现代性的广场，它自己本身就有一个设定的方向，有一个序列，先在地就有一种秩序。还有一种广场是前现代的广场，就是本没有广场，人聚多了就成了一个广场。我觉得这种意象可以有更多的挖掘。这个“圣天作业”计划实际上也是一种有矢量的东西，而广场的矢量性和前现代的广场这样的一种遭遇，中间的几个词对我有所启发。

石可

我坦率地讲，我不喜欢中国当代文化建构中的任何神话塑造。所谓的facts become a story, a story become a legend, and a legend become a myth（事实变成故事，故事变成传说，传说变成神话），然后到神话的时候就没好了。可能这是我们做郑老师的“Sheng Project”要避免的第一件事。

第二，我在看刚才这些历史资料的时候，脑子里一直出现的画面的是电影《俄罗斯方舟》，角色在那个房间里去亲身访问历史的那个景象。

第三，我在想，历史性和我们现在有什么关系？更年轻的艺术家，看到过去的这些热血沸腾的事的时候要想想，这和我们现在有什么关系？这些档案材料以什么方式才能活过来起作用？

第四，档案原来是可以作为研究用，可以是作为储藏历史资料用，但是我觉得如果能够让它起作用，也就是当成所谓的“performing the archive”。不管这里说的是“表演”，或者说“激活”，就都牵扯到一个问题，在具体操作上，是谁来用这个材料？可能不仅仅是我们在座的各位。那么这个实践的

方式甚至和刚才说的“公共性”有关系，可能很多人都可以来和这些材料互动，那就真的是面向大众了。

刚才周老师说的广场我觉得是一个很有意思的东西。西方的广场跟所谓的古老的民族传统有关系，跟中世纪以来的教堂以及由此引发一系列宗教殖民性有关系，这跟我们中国人想的广场不太一样。我们觉得我们的广场都那么小，其实不像个广场，就天安门大一点，我们又不喜欢。

陆老师刚才提到公民社会，有很多可以来谈的东西，比如说公民社会的公共性到底是怎么回事？可以上述到歌德年代，庸俗的市民社会。我们往往讲我们没有公共性了，我们没有公共社会等等，这里面有很多东西可以谈。

如果把这个策展会议延伸到关于历史的写作跟个人的命运，当然有更多可以谈的。我觉得郑老师身上有古风，他有很多解放前的旧士人、知识分子的风采。我不是民国控，我不喜欢民国，但是我觉得他那一代人有很多值得考虑的东西，个人跟时代之间的关系。我现在看在美国待了很多年的张秉钧他们这一辈人写的回忆录，有很多这种感觉，他们对家国的思考、个人的思考，的确是蛮让人动容的。

我听陆老师讲这个话，我一想到“偶然”，就想到徐志摩的诗《交汇的光亮》了。他刚才讲到偶遇，可能我会想到尼采所说的思想家、历史学家的任务，这种真刀真枪、刀剑碰撞发出的光亮，可能是郑老师的内心波澜，值得我们来好好地探讨。讲到他的偶然性，郑老师出现在布兰登堡门等等，我就想到，就像托尔斯泰晚年写《战争与和平》的时候，他就用了很多很多篇幅来谈历史，最后他认为命运很重要，不能逃避，但是人怎么办？我又想到像奥古斯丁这样的经院哲学家，他说，“如果人不能够做他想做的自己，那么这个事也不能怪上帝”，他用这样的话来调侃所谓的命运。

当我看到投影，又看到project这个词的时候，我觉得它更像是一种投射。我担心的是，project最后变成了另外一种形式的再造。我会联想到像齐林斯基（Siegfried Zielinski）的《媒体考古学》里面的一幅插图，是一个由火光和透镜以及材料、投射面之间构成的一个暗房，它里面也包括各种其他的东西，比如油灯的烟，也包括那些恍惚的影子。也就是说，project应该是一个比较恍惚的历史的面貌，而并非像是一张张好像确凿的历史证据一样的存在。

孙善春

金亚楠

高世名

这里我稍微整理一下刚才诸位谈的几个要点。第一，该项目不是作为“偶遇”的艺术史，并不是呈现历史的在场者或是见证者，而是希望个体在场应该呈现出意志的力量，改变我们对历史事件的理解和认知。第二，我们并不是要构造“小历史”和“大历史”的关系、个人历史和公共历史之间的二元性的对应。这是我们希望在工作中克服的。第三，反对任何神话的塑造。我们的“神话”不只是高高在上的神话，同时也是潜伏的、透明的、隐性的结构。正如通过郑圣天老师所呈现出来的偶遇的艺术史，在这里面可以看到当年的主旋律以及当代艺术实际上都不是现成的东西，它是历史性的过程而形成的建构。第四，提醒大家不要把“Sheng Project”转化成为一种“Projection”，当成简单的历史投射。

赵川

今天看中国的现当代艺术的时候，如何把它放在更长的经验里面，这里提供了一个机遇，比方说国际性。郑老师在上海读书的时代，然后到浙美的时代，然后到50年代、60年代的跨越，这是否在“国际性”里？我们刻板印象里容易认为这个时期是完全封闭的。

我也有关于当时那些展览的印象。我家里也有一些五六十年代留存下来的关于外面世界的介绍信息。所谓封闭，它不是一刀切的。但是，五六十年代的国际性跟1970年代“文革”结束之后转向西方的国际性之间存在明显差异。讨论国际性的时候，应该注意差异与矛盾。不同的“国际性”就是讨论与谁链接，与谁在同一个所谓的国际里。

今天重新梳理国际性，需要发现其中的矛盾与差异，发掘政治运动、政治运作、政治实践促使矛盾推演的过程。郑老师在柏林墙拆除之前到柏林墙的画面，柏林墙拆除其实是另外一个节点，一个视觉上的节点，它显示了一个阵营向另一个阵营转化，即国际化如何转化。所以我觉得我们应该在整个脉络与叙事的过程当中，持续地看待矛盾与矛盾的发展。

此外是叙事的问题。牟森谈到偶然性背后的必然性。就叙事来说，其实就是对偶然性的选择。如何用结构的方法处理偶然性，这包涵了方法论跟意识形态的问题。整理叙事结构的时候，“Sheng Project”不应停留在素材上，它提供了很大的延展空间。郑老师有自己的思路。比方说他讲的那几个人物。每个人物其实都是一个点，从每个点出发可以延伸到更大的面向上。希望郑老师再讲讲他策划的几个展览的论述方向、展览构想，可以帮助我们讨论和处理“国际性”问题。

郑老师比我父亲大四岁，郑老师给我的第一印象是让我想到格罗伊斯（Boris Groys）。因为格罗伊斯在苏联呆过很长时间，也是被驱逐出境。2011年，我跟格罗伊斯有过四五次深入谈话，陪他到上海到处走。因为他经历的时代比我多，是长辈，所以我第一次感觉可以“撒娇”地跟他讲述我的革命或者政治的苦闷。

像郑老师这样的前辈，我们做一个计划来展示他的工作，我觉得展示应该是开放、放射的，而不是投射。我没有跟郑老师很深入地聊过，但是感觉郑老师豪爽的气概不亚于格罗伊斯。所以关于策展，我觉得这个项目应该像敞开的大麻袋，把我们都包裹进去。巴迪乌说过论述20世纪有两个方案。一是用数论方式。数论方式是确定作品的点，找准坐标。他以为这是可靠的。写书的时候，他发现这是不对的。当时美国数学集合论的代表人物科恩（Paul J. Cohen）用“想象集合”的概念来论述20世纪。“想象集合”就是说集合里面的 $\frac{2}{3}$ 、或者 $\frac{1}{3}$ 是空的。所以我想大麻袋的结构是一个选择。第二个选择就是郑老师项目里面的 $\frac{2}{3}$ 是属于年轻人。展览留了很多演戏的位置。最近艺术界很时髦的理论是关于思辨实在论。思辨实在论对整个人类文明的看法带有科幻感。就是说，在我们的展览里，郑老师、徐悲鸿以前的人，包括宋代人，他们的戏都没有演完。于是，到了某个点上，很多代人汇合在一起，几代人要一起演一次。就像郑老师项目中的很多线索中断了将近三十年，我们现在要把它重新汇合在一起演。

关于郑老师个人的历史处境，我觉得上午的讨论理解都很历史主义，而我现在很科幻，我认为郑老师的三次“变形”很成功，这是像卡夫卡所描述的“变形”。变形者没有历史。如果妖怪变成孙悟空，真实场景马上变得科幻。然后，它又变回到妖怪，真实场景再次科幻。我觉得郑老师是很成功的“变形”者。这是展览需要考虑的。

同时，郑老师又是很网络化。在另外一个项目里，我曾听郑老师讲述他对于展览的概念是要网络化。他对网络的信仰，几乎跟宗教一样。他并不在意现场。这一点也要考虑到。

郑老师使用“社会主义现代主义”的概念有很大的问题。西方的现代主义在欧洲有重要的政治意义。其中很重要的原因是社会主义情怀在欧洲不可能实现，在美国更不可能实现。但是允许艺术家代表人们表达对社会主义的向往。在这个意义上，现代主义要分中国和西方值得怀疑。中国“文革”时期的现代主义实践更正宗，它是当时苏联、德国、英法艺术家想做的。

关于“世纪”的定义，张春田老师也讲到这个问题。巴迪乌有三四个不同的定义。弗洛伊德（Sigmund Freud）第一本重要的精神学著作里面认为1909—1968年是欧洲的20世纪。苏联、中国的20世纪是1917—1967年。巴迪乌认为中国作为拥有革命经历的民族，它的20世纪只有50年，1917—

1967年。弗洛伊德《个人精神心理学》到利奥塔（Jean-François Lyotard）的《后现代状态》当中的1983年，这三个时间节点可以进行平行的讨论。

“偶遇艺术史”。阿尔都塞最早提出一个很重要的哲学问题。所谓“偶遇”，就是“照面”，比如郑老师跟柏林墙照面。阿尔都塞说“照面”之后，历史材料才算数。也就是说，必须用另外一双眼睛、另外的历史事件照亮你的面孔，你在历史里面才算存留。所以“照面”“偶遇”是人在历史中出场以后，才能作为生产历史的材料存留。

关于关系美学的问题，阿尔都塞谈得很多。关系美学里面把“偶遇”抬得很高。他是说不要艺术史，而是要嵌入当代社会。虽然星星点点，但却生效。能够“偶遇”或许是运气好，或许要寻找才能发生。“偶遇”落下的点可能比美术馆展览的历史定位更清楚。

最后再说国际性。我在《新美术》发表过一篇文章叫《从照片-小说到艺术-小说》，文章是说能够展览艺术家一生的最好格式就是“艺术小说”。我觉得郑老师非常幸运，他在自己的艺术史地位那么明确的情况下仍然活着，而且健康、开放。《从照片-小说到艺术-小说》里有一个非常经典的结论：作者或者艺术家强悍到最终能够很鲜活地生活到自己的作品里，或者生活到自己的展览里。我认为这样敬礼的姿态非常好，作为旁观者和围观者。数码时代非常强调自我编辑，我们与郑老师的关系，研究者、艺术家与郑老师的关系，是两种编辑的关系。数码时代，我们各自编辑自己，如同搏斗一样的编辑。两种编辑之间有交集，或者搏斗。它可以是电子游戏或者电子战争似的比赛结构。

刘大鸿

提到郑老师的项目，我立马想到“你办事，我放心”这句话。因为在我的印象当中，郑老师要做院长的印象根深蒂固。1980年代，浙江美术学院民意测验院长人选，我们都觉得郑老师合适，但最后院长的职位没有交给郑老师。

郑老师与革命的交集很多。他现在进行的拉丁美洲的艺术研究和“文革”时期的艺术作品都交织着革命的主题。今天，郑老师能够这么活跃也有革命的影子。

大鸿，这里要批评你一下。你看墨西哥壁画是真正在公共空间、生活现场的艺术，你的创作最后还是把它变成了架上绘画。

高世名

这是持久战问题。要向郑老师学习，足够高寿才能够回顾一些问题。

刘大鸿

还有一个故事。郑老师的项目刚发布，我太太就说了让我赶紧画齐天大圣。因为郑老师名字里的“sheng”是“圣”。“圣”比较好，“齐天大圣”也符合郑老师的定位。这其中有天罗地网的意味。郑老师的网络系统特别发达，这既是打破网络，同时它又在网络里。“齐天大圣”也是很有意思的切入点。

我本来是“孔圣人”的“圣”，出生的那一年遇上抗战，日本人开始轰炸，战火迫近家乡。临时医院设在孔庙里，我是在孔庙里出生的，所以我母亲就给我起名叫“圣天”。但是“圣”字在1950年代，特别是“文革”，有负面意义，孔圣人以及其他圣贤都是被批判的对象。所以“文革”时，学生告诉我写大字报“圣”字最容易被攻击，要打“X”。所以我就改成“人定胜天”的“胜”。这是政治思想的转化。后来被外国人念成“Sheng”，干脆用英文。

郑圣天

我们今天认为历史是断隔，其实历史一直在积累，并没有断裂。清理历史的线索应该鼓励或者引发大家去延伸历史。

董道兹

关于展览叙述和项目的呈现方式，个人叙述应该包含历史与个人经验。郑老师可以根据他的视野说明每件事情。我最近刚好读到关于人工智能（artificial intelligence）的书，知道现在智能手机可以回答很多问题。我们可以提出关于历史以及“文革”的问题，通过网络或者电脑搜索出来郑圣天老师收集的相关资料。这可以是展览的一种形式。例如：可以设计一个名为“问郑老师”（Ask Sheng）的界面，软件首先搜索郑老师自己的文献和资料库，再可以通过网络收集其他关于这些问题的内容。

关于展览的主题。一是关于两种国际。我觉得它包含两个方面：一是国际怎么样影响到中国，另一方面是中国如何影响国外。这让我联想到文化权力如何约束与开放。就我的观察，在遭遇不可能的情况时，历史是由许多个体推动的。他们在之后的选择如何正是我期望听到、读到的。

最后是广场。我曾经有过把美术馆的内部空间做成室内广场的想法。广场是具体空间扮演的角色与作用。我可能会用“独特的城市”或者“交集的空间”等概念去理解。广场并不是固定的城市空间，它是动态、发展、变化的空间。

孙善春

刚刚高世名特别提到郑老师不大喜欢讲自己，这是很有趣的现象。我觉得在谈论一个人的时候，比如郑老师一生从艺、外地游历、美术界贡献，以及对中国艺术推广等等经历，我们有意识地把一个人的人生作为故事。我们应该屏蔽故事里的神秘性、戏剧性，至少有意识地注意：故事并不只有我们所想象的某种类型的故事的样子，故事还有很多的樣子。只是我们现在已经不熟悉了。

第二点，我想再谈谈陆老师说的“偶遇”，这与第一个问题非常相关。如果我们打破某些对故事的看法。首先故事也是一种历史，也是某种历史叙事，或者说历史的呈现方式。如果破除了英雄式、神秘式、连贯式、全景式、总体性的历史观念，去除了学院历史、艺术史、中国美术史、外国美术史等等，抛开某种历史的故事观点之后，才能从历史写法的角度理解陆老师提到的“偶遇”。历史庞大地堆积，如何关联，而不是像懒汉一样对待历史。通过信手而来的引用，指指点点、只言片语，都可以把它用出来。由此，故事才可能是另外一种叙述。偶遇不是“交汇”或者“偶然”，而是用新的历史态度看待所处的世界，人生或者艺术的故事。正如贡布里希（Ernst Gombrich）的《艺术的故事》是一部艺术史，但它只是艺术史的一种写法。

第三点，郑老师的故事是个人命运，从1930年代开始到民国再到现在的艺术环节中的历史。关于个人，我们很容易想到命运。托尔斯泰在晚年连篇累牍地谈历史。托尔斯泰《战争与和平》里有强烈的历史观，战争英雄后来都变得沉默寡言。在《战争与和平》的最后，叙述者滔滔不绝，主人公却沉默寡言，这很有意思。我想大胆地总结托尔斯泰的历史观念：每个人都无法反驳地活在命运当中，无论你用各种手段都无法规避命运。命运观点之外还有历史的观点。命运虽然无处可逃，但是人的所作所为展开在世界的存在，这就是个人的历史。历史和命运在托尔斯泰那里形成很有趣的交合。在这一点上，当我们谈郑老师的个人历史，或者他身上所凝聚的一代人的命运，或者某些艺术家的命运，可以考虑用历史和命运之间的关系。

刘畑

在“战争时期的摄影”的策展人圆桌中，我讨论的问题是如何“打开”一张历史影像，“打开”加了引号，也就是说我们如何把一张图像的能量释放出来、解放出来。郑老师本身就是一个非常丰厚的档案，里面蕴藏着大量需要被解压的能量。我想到的是本雅明一句话：“历史只有在危机饱和的时候才向历史学家展露它的真实面容。”所以我会期待展览的“现场”，或者说人

工制造的“广场”，它应该是危机高浓度的现场。通过这个现场，我们可以重访、重新定义“世纪”之中的瞬间，把蕴含的能量引回当下。

我一直反复看曼德尔施塔姆（Osip Mandelstam）的那首《世纪》——因为听说展览的题目是“世纪”，我马上想到了这首诗，而且也是巴迪乌写那本《世纪》的出发点。包括陆老师讲到世纪的几种评估方式，敲定世纪的常用方式，那么可能这里有个现象是，虽然我们可以探讨郑老师个人生命史的顺序递进的叙述，但是恰恰在这个计划中，我们可能需要反过来，把它压平在某一个平面上或者空间中，不再以线性展开。做“八五·85”展览的时候，我们是把一个年份的时间点（1985年）拓展。而郑老师的项目反过来，首先可能需要进行“压缩”，但压缩、挤压、浓缩，恰恰是为了让那些能量被解压缩出来。

几种世纪的测量方式，可以扩展转化成几种世纪的属性，或者几种“世纪性”之间的斗争。比如共产主义式的超越个人的创作的，以及这种创作在新自由主义复兴时所转化成的另一种东西，等等。几种“世纪性”之间的碰撞，可能可以通过郑老师的个案展开一个斗争的现场。

我提一下项目落地的建议。

首先，该项目到底是某个具体时间的展览，还是两年期或者更长期的项目。

第二，整个项目的第一个阶段完成后是什么状态？是收束在郑老师身上，还是让大量的线索飘离在外，等待发酵与回收。

第三个，这是庞大的档案项目，展览团队中应该有档案团队。作为档案，它如何吸引美术史青年学者，甚至写博士论文的学生参与。这意味着应提前预估项目的开放性。郑老师作为“档案丰富”的一位学者和前辈，关于他的档案整理，我立刻想到的是他的家庭影集。家庭影集是蕴含了大量线索的摄影档案。在每一个艺术家个案研究中，除了放在美术馆公共空间的作品之外，家庭影集是最私人、最能被重新打开的研究机会。如果把家庭影集作为展览现场的重要线索，展览是否能向美术史研究方法拓展。

另外，档案项目有很多技术性的问题。比如私人档案进入公共空间的伦理和具体操作流程。另外是数据库的处理。比如我们的近代摄影档案（数据库）用医学数据库采编，并聘请了很多工程师重新编程，因为数据库容量太大。另外，围绕集体署名，不同时期不同人的关联性，我们会做不同的树型结构。数据库结构很适合黑客松这样的工作坊讨论。因为艺术档案具有很特别的数据逻辑。还应有更大的愿景，无论是围绕郑圣天老师个人档

案，还是数据库搭建开放平台，它们是否能让其他学者继续不断地植入新的信息与研究。

第四，“六十年的历程”和“全世界范围”是郑圣天老师的两个关键点。围绕“60年的历程”，如果设计六场对话，以每十年为时间节点，六组关键人物进行对话，这就构成了一系列激动人心的出版物和讲座。其次，“全世界范围”既包含了东西艺术交流，又包容了艺术史和世界史的双重结构。呈现如此复杂的结构是对展览论述和展览呈现的巨大挑战，可以包括论坛、讲座、图录、展览。

围绕“60年的历程”中的各种问题，比如代际、群体、师承、地域经验转化、审美经验，无论是苏联还是1980年代的当代艺术，有一系列的概念都没有得到学术史整理。这个项目能不能成为重新整理一些核心概念的机会？比如“社会主义现实主义”概念，艺术创作者和文艺评论者即使在1950年代用的都不是同一说法。这些代际、群体、地域，经过两三代艺术家的交换、派生、演变、吸纳、转换、对抗、裂解、消寂，历史的丰富性是否可以呈现？这都是我们对于展览的期待，也是我们对两年期的档案项目的期待。

张春田

这个项目如何把历史经验的复杂性呈现出来是非常重要的。今天思想界无论是所谓“新左派”还是自由主义的主流叙述，谈到20世纪中国，往往都不免简单化，都会以自己的意识形态轻易地否定对方。这种抽象的互相否定，对于客观地理解20世纪中国经验和教训是无益的，也无从对今天的文化自觉有正面贡献。郑老师特别有意义的地方，就在于他确实以个人的实际经历证明了至少在文化史、艺术史上，两个“三十年”确实不能互相否定，都可能成为今天的资源，以“世纪”为题恰恰把一种更高的整体性凸显了出来。通过郑老师非常肉身化的个案，特别是他像本雅明笔下的收藏家一样收藏了那么多非常宝贵的档案，这些资料对打捞历史、丰富我们的回忆很有价值。刚刚PPT播放了五六十年代出版一些关于波兰、越南、墨西哥的画集，从中我们也许可以勾勒出一个地图，也就是那时候艺术资源上的世界想象。这个确实跟今天用“全球化”所表达的世界想象是不一样的。如果展览能够把不同的世界想象呈现出来，以及追问为什么会有这种变化，也会很有意思。

对1950—1970年代的文学艺术，一种新视野中的“重新研究”特别必要。比如，文学史中，对50—70年代当代中国文学与彼时世界的关系就比较漠视，仿佛那时候一定是封闭和贫乏的。但实际上，拉美文学为代表的第三世界文学在当时中国有不少翻译介绍，这一点上跟郑老师刚才呈现的那些艺术上的情况正好呼应。当时古巴诗人、革命者何塞·马蒂（José Martí），还

有阿根廷的巴勃罗·聂鲁达（Pablo Neruda），以及其他很多作家都有翻译，在中国并不陌生。一些研究也表明，拉美、东欧的思想和文学，很多通过灰皮书、黄皮书译介到中国。这与我们想象中的50—70年代似乎很不一样。也是在这样的脉络里，我才理解了我博士时期的导师陈建华老师在他关于70年代上海的地下诗歌的回忆中所谈到的很多历史场景。当时，他们翻译波德莱尔，尝试用波德莱尔式的笔调、文句写作诗歌。那些诗歌现在初看会有年代错置的感觉，非常不同于70年代的主流风格。我想，随着各种材料的累积，我们关于时代的理解会逐渐复杂化。

1980年代也是如此。现在主流的文学史叙事往往把80年代文学与之前的文学讲成是截然断裂的，好像新时期的文学忽然从天而降，伤痕文学、反思文学、寻根文学似乎都与社会主义文学的想象以及生产机制没有太大关系了。但实际上，细读80年代早期的文学，就会发现它们都有社会主义文学的因素，更保持了某种社会主义文学的冲动。这种冲动就是要重建文学与社会的联系，重新把文学作为能够表征总体性的开放空间。这个传统在先锋小说之后确实逐渐萎缩了，文学“回到了自身”，“纯文学”的生产机制建立起来了。原来80年代以重建开放性的社会主义或者说民主化的社会主义为目标的、比较开放的文学和文化格局也渐渐萎缩了。文学是这样，80年代的艺术是不是也曾有过那样一种混沌的、还保持了某种总体性憧憬的阶段？先锋艺术最开始的时候是不是不仅以形式上的追求现代为抱负，还有更复杂的历史动力和历史期待？这样的讨论在今天尤其有必要。

第一，我想到的是这个项目涉及到的研究、策划、现场呈现的问题。我注意到郑老师介绍了他画的与他个人的生命经验相关的一批肖像绘画作品，我觉得很有意思。这些人不只是他个人的生命经验的折射，同时可能也是理解中国现当代艺术一些非常重要的案例、对象或者说是网络。这些肖像画既可以作为一种研究的材料，又可以作为中国现当代艺术整体性考察的切入点。

第二，由郑老师介绍的个人材料、经历、研究的状况，我想到的是这些介绍都和我们在今天反思关于中国当代艺术、现代艺术的很多历史性的叙述或者写作的工作都紧密相关。郑老师对以杭州为基地的“'85新潮”是有非常重要的承前启后的作用。他的个人项目也有对1930年代早期的现代主义到1950年代的社会主义现代主义，这样非常不同的历史时段里关于现代艺术脉络的非常专精的研究。因为种种原因，中国现代艺术史其实一直非常缺乏相应的、更为准确的历史材料，以致于很多关键时间节点的艺术史问题，都因为各种原因忽略或一笔带过。最近几年，我有在准备关于战争时期美术的问题。在关于中国艺术史很多著作里，关于战争时期的美术一直是比较空白的，或者是完全一面倒的论述。原因可能是1942年以来中国官

董冰峰

方政治宣传口径引导的结果。比如我们知道“沦陷区”十几年的时间里也有大量美术期刊、美展的活动，但相应的材料和论述都一直比较空缺。日本东亚战争引发的殖民地与“沦陷区”之间的文化交流与文化混杂，是研究战争时期（1930年代、1940年代）现代主义在中国是如何发展变化的重要背景和材料。

由此，回到郑老师介绍的1930年现代主义在中国的种种遭遇——从1930年代的摩登现代主义，到战争时期的美术，再到郑老师介绍的“社会主义现代主义”，以及今天我们谈的中国当代艺术，可能这些不同时期的专门性的材料呈现和主题研究，都会变得越来越重要。

第三，郑老师的个人网站“shengproject.com”让我觉得就像一个可见的“展厅”。比如从个人材料的分类、整理、呈现，包括清晰的组织架构都可以让观众、观者来了解、搜索、研究和观看，这已经非常接近我们今天讨论的主题，关于具体空间展览策划的一种工作方式。郑老师的艺术研究和策展的工作，和以此为基础外延到中国现当代艺术的整体性研究的视野的具体工作。通过郑老师的这个网络，也许是这个项目里面非常重要的展示或者组织策划的要点。

孔令伟

郑老师像是历史现场的目击证人。他本人是中国现代艺术实践的参与者、策划者，他身上所体现出的活生生的、真切的历史感，直接消解了我们头脑中文本化、定型化，甚至有点概念化的历史。这个项目带来了直接、巨大的思想方法上的冲击。换句话说，就是用历史本身来反驳“历史”，这是一个有趣的悖论。

在郑老师身上，我们可以看出一对矛盾。第一，当事情正在发生时，谁也不知道后面会发生什么。对当事人而言，历史其实是非常真切，甚至非常琐碎的体验，事件发生具有偶然、不可预知性。以此返观历史，历史中稳定而又固化的东西都被消解了，从当下的未知性出发，我们会充分理解历史事件中相关人物的思考方法、参与方式与意念意向。

谈论中国现代艺术，我们总是从1930年代谈起，从抗战时期、1950年代到“'85新潮”，再到1990年代以后的新艺术，似乎其中一条天然的隐形脉络。这种思考方法稍微带有形式主义的自我设计意识。我们说，如果真有必然的联系，那一定要与具体的历史人物联系在一起，而且要承认历史人物本身的跨越性、不确定性。比如倪貽德，他本人是30年代早期现代艺术运动的策划者，后来又作为新政府军代表接管了杭州艺专，身份转换非常特殊。这种复杂性在非常有效地对抗着“历史形式主义者”的自我设计。所以我们说，现代艺术家或者理论建构者要警惕自身的形式主义思考方

法，要更关注历史事实，更关注历史人物的所思所想和尚未定型的现实世界，否则很多问题将无法解释。

第二，事件发生之后，回顾中的选择和判断同样艰难。例如全山石老师画了大量革命现实主义或革命浪漫主义的作品，但在90年代出版个人画册的时候，这些作品并未收录，肖峰老师也是如此。当“'85新潮”、现代主义风潮在中国大地上涌动时，老艺术家总觉得以前创作的革命历史画不是“艺术”，吴冠中怎么可能画“炮打司令部”呢？如果说老艺术家的年画、宣传画比他的“笔墨画”“现代画”还要精彩，那简直就是人身攻击！但后来，当“红色经典”这一概念成立后，我们才开始重新珍视这部分作品。很多老画家都有大量革命题材绘画，原本要把画布都拆下来，只保留“值钱”的木框，重新绷上画布作画。但事情随后出现逆转，老画家渐渐意识到这些作品的价值，出版画册时，也一定要把这一类作品收录进来，朴素的、土得掉渣的人物形象反而弥足珍贵，成了艺术家具有特殊经历，或作品具有特殊意义的证明。这让我们感到了历史本身那带有荒谬色彩的复杂性。

这种复杂性在“圣天作业”中一览无余，以历史现场的目击证人，历史活化石作为展览名称，本身就是对历史复杂性的有力表述。这不是历史虚无主义，而是挽救历史的唯一方法。重建历史感比强有力的叙事更有价值。

郑老师的反思与经验应该予以重视，比如他介绍的“社会主义现代主义”这个概念。“社会主义现代主义”比“革命现实主义”与“革命浪漫主义”更复杂，也更有涵盖能力。“社会主义现代主义”是指在社会主义语境里同样在建构现代主义，其学理上的脉络值得深思。同时，“社会主义现代主义”概念也让人联想到“文革”以后发生的许多重要事情。比如“文革”结束后，早期现代艺术运动——“星星美展”与江丰的支持息息相关。再比如周扬的观念转变对中国现代艺术的导向也值得探究。周扬在“文革”后复出，思想发生了极大的转化，谈人的异化问题，这类讨论与80年代以后思想解放运动密切相关，也刺激了文艺界思想解放运动的大潮。然而，最初对于人性、异化问题的深刻讨论后来被转移成美学大讨论。人之所以为人，是因为人有“无缘无故的爱”和“无缘无故的恨”，这个转变我认为很有中国特色，是中国“当代艺术”的理论原型。80年代初，上海有一大批现代主义的小社团。这些青年社团与林风眠、吴大羽、刘海粟交往甚密。陈丹青到人文学院讲座时曾谈及这些现代主义团体，它们也应该与社会主义现代主义艺术相关联。

因此郑老师的项目我觉得有两点值得深究。第一，我们能不能用历史感拯救历史？第二，郑老师本人的思考和建构。作为历史证人与亲历者，他提出的概念值得重视，夸张一点讲，这些概念是历史本身更为“贴身”的外衣。

余旭鸿

1991年夏天，我跟几个小伙伴到杭州来学画。买到一本1987年河北美术出版社出版的《留学画家油画选》画册，书里有胡振宇、蔡亮、郑圣天、徐芒耀等80年代中国政府派出海外留学的艺术家的作品。我至今还记得一幅郑老师画的身穿白衣和红背带的金发少女的油画。当时，我在临摹这幅作品时，非常诧异：金色的头发，边缘尽还保留着起稿时的天蓝色。在1991年杭州学油画考美院时期，我们接触的都是列维坦、列宾这类画家的作品，以及苏联风格的中国油画，像郑圣天老师这样表现主义的中国油画极少，那时候郑圣天老师对我们来说是个谜。

去年，我们在梳理“我们在绘画中——中国油画国美之路”展览线索时，我们发现，关于郑圣天老师在油画系那段时间的叙述还远远没有展开，对于1984、1985年郑老师当系主任时，油画系的教学以及艺术思想，我们深入得也还不够。在面对中西语境或者个人命运的时候，历史有各种机缘巧合，正如刚才几位老师提到的“偶遇”，“偶遇”包涵了更加紧密的可能性。也就是说当时他所展开的艺术叙事、绘画结构、教学改革、思路突进等等还没有被有力呈现，但历史就在其中，我们现在讨论很多的浙美“'85新潮”现象，就在其中。

所以郑圣天老师的展览计划不光是回忆叙事、经典剖析，它也是郑老师三十年来艺术判断的延续。在西方艺术史叙事中，里程碑式的存在，像一个路标。它会让很多的路径拐弯，进行方向性的引导。郑老师就是这样的存在，在中国美院的叙述，以及中国当代艺术的结构中，他是非常有效的坐标，这种存在让我想起卡尔维诺（Italo Calvino）的话：“我们寻找失去的未来。”

石可

关于广场，也就是这个项目到底是否蕴含公共性，蕴含什么样的公共性？当我看到海报上的“人生就是一个广场，人来人往，熙熙攘攘”这句话的时候，我觉得这个“广场”就是“无物之阵”，在它背后是中国古典人生美学的“太虚幻境”那样的诗意。重点在于“诗意”。广场是人的游历的场所，无论是但丁那样历游三界，还是现在时兴的时空漫游，或者是《西游记》那样的历险，都和这种人生游历不一样，广场上的人生游历，没有目的性。这种游历者是，即使不知道将来会如何，还是要去做的状态。它是一种乡愁，按照希腊词源的解释，是一种带着痛苦的回顾。这里所说的痛苦，是历史经验，并非历史伤痕。它是追求本真性的，能通过现象达到真的事实性的人的经验。

我觉得我们一直缺乏对这种历史经验，以及历史经验中存在的潜意识和集体潜意识的真正探索和认识。它背后是所谓的“普遍人性”，是悲剧意识，是救赎的可能性，是那些20世纪上半叶中国文化界呼唤，20世纪后半

叶不停地被批判而一直在我们的生活中缺失的东西，少了它们，我们的灵魂就是无法安放。它是我们不愿触碰的，因为我们集体潜意识的恐惧就是来自于对这种探索曾经有过的严厉惩罚。无论如何，如果展览能够还原当时1950年代身穿哥萨克衣服参加化装舞会，《青春之歌》式的意气风发，以及随之而来无人知晓即将发生什么怪事的历史现场的话，我觉得会是很棒的展现。

我们一直心存对“西方中心论”的焦虑潜意识，因为我们一直是被论述的对象，我们固然应该把论述的权力夺取回来，但同时也不能当鲁迅笔下的“孱头”。所以，一句题外话，我理解，在过去那种单一的、避开本真性的叙述之后，现在事实的叙述突然有了两种逻辑，谁对呢？或者说谁是事实呢，谁更事实呢？恐怕两种都是事实，但也都不尽然，因为这中间的关键问题是开启对话和理解，而不是互相排斥，不是你死我活的一风压倒另一风。所以说，我觉得海报里“两种”的英文不应该是“two kinds”，而是“two modes”。

那么，郑老师这样的角色在历史中到底是什么，在中国当代艺术发展中的角色到底如何？我觉得是agent（代理者）。历史通过这样的人发生了。我们避开宿命论与历史能动性的争论，郑老师正是关键性人物之一。我们回顾过去，是为了思考现在和将来，以及未来的人如何在其中获益。

我也挑剔一下题目。首先总题目我建议是“The Sheng Project”，这样大气。“两种国际”，其中“国际”是international，两个国际就是“Two Internationales”。

郑老师是艺术家和教育家，经历了20世纪一大半的时间。对于展览，我更感兴趣叙事视角。广场作为存在，世纪是时间，国际是空间。“人生是一个广场”实际是巨大的流动的存在。“广场”有两种视点。一是置身其中，一是俯瞰。郑老师用“偶遇”来界定自己的人生态度，这已经把自己放在自我俯瞰的视点上。郑老师是串联者。

关于偶数和奇数，和郑老师作为巨大的流动存在的命运感，这让我想起罗伯特·弗罗斯特（Robert Frost）的《林中路》。林中有两条路，伫足林中，看了一条路半天，最后走了另外一条路，于是最后在想如果走那条路会怎么样。所有的偶然中，最初始的偶然带动了以后所有的偶然。我猜测去美国也许就是开始的偶然。80年代初的改革开放，去美国还是欧洲是大不相同的。如果这个计划能够超越简单的艺术作品展览的话，这可能是其

陆兴华

牟森

中可以考虑的要素。郑老师的资料文献很多，他能牵动与打通三个时期的人和事、人和事件的谱系。陆老师用“照面”来描述人与历史的发生，而我更愿意用“羁绊”来描述这种关联。

孙善春

郑老师当年到美国的最终的目的是什么，他心里是否有计划，最终促成他一生的波澜起伏的人生轨迹。我们更看重“轨迹”，而不是动因。动因如深渊，很难探测。

在古罗马时代，轨迹是把人从所谓的命运中解救出来，把他投入到另外更大或者更充分的命运当中。我觉得命运很难把握，最终考验的是我们对历史的把握，就是自己如何在命运当中展开。所有如其所示存在的世界中展开的就是人的命运。

高世名

牟森讲的“羁绊”，人生的羁绊是迈不过去，绕不开，也丢不掉的感觉。牟森是做戏剧的，古典戏剧的核心就是命运。

牟森

郑老师把自己经历的时间轨迹作为命运对象。这是“Sheng Project”的开放视野。我不了解郑老师是否跟宗教有关。我觉得从郑老师的父系再往上延伸，然后通过郑老师的学生，以及学生的学生再往下延伸。用某种形式并置纵横交错，它一定不是石可说的“神话”。

郑圣天

在学艺术的经历中，墨西哥对我非常重要。前几年我在上海看过一些林风眠的作品和资料，我非常惊奇地发现，在林风眠1924年从法国带回来的少量的书和画册中，有一本就是《墨西哥艺术史》，这在当时是很罕见的。在我的研究中，中国最早介绍墨西哥壁画的是鲁迅先生。鲁迅先生出版《北斗》杂志的时候，每一期都要以编者的名义介绍一位艺术家。1931年《北斗》第二期介绍了迭戈·里维拉（Diego Rivera）的壁画《贫人之夜》。鲁迅先生影响了中国一批版画家，包括王琦先生。鲁迅先生在文章中批判过现代主义，认为“为艺术而艺术”要走向没落。真正的艺术应该为大众、为人民。这与刘大鸿的观念很接近。这种思想传给了王琦先生那一代人。因此才会出现黄鹤楼大壁画和广州的毛主席巨像壁画创作。我第一次是从王琦先生那里听说墨西哥壁画，那时我才十一二岁。1950年代，我也有机会亲眼见到巨大的墨西哥绘画艺术原作。“文革”以后，政府要派学者到国外学习，美术

界也有名额。学校没人能去参加考试，当时的院长问我能不能去试一试。我说可以，我想去墨西哥。英文考试通过以后，我向教育部申请去墨西哥，教育部要求我学西班牙语。可是当时没有地方教授西班牙语。因为美国跟墨西哥比较近，我决定去美国。可是教育部不同意，于是我开始准备去意大利。还跟中央电台的意大利语播音员学了一段时间的意大利语。在已经准备要办出国手续的时候，教育部告知，意大利外交部把我的文件弄丢了。由于时间已晚，教育部就让我去了美国。

这很精彩。本来是要去墨西哥的，结果去了美国。

听郑老师提到墨西哥对他的影响，这是一个很美妙的瞬间。突然之间感觉到什么是“偶遇”。就是说是身体在那儿，我们遭遇了、经历了，这是非常鲜活的瞬间。郑老师的人生经历可以分成好几个段落。段落之间似乎连接，却又跨越。其中有非常复杂的交织，里面有各种各样的脉络。

回到展览，听刚刚那位老师讲，技术层面似乎不成问题，手段也非常丰富，但展览如何能够保持我们刚才听郑老师讲那一段的鲜活？我觉得这是策展团队需要考虑的事情。

先前呈现的过程，让我们似乎能触摸到历史。种种的遭遇、偶遇或者不知不觉、莫名其妙出现的现场，后来都成为了非常重要的现场。所谓“偶遇”不是循序渐进过程里的相遇，不是约会，不是有所准备，而是突然而至、突如其来的意外。它内藏的激进性，是源自现场本身的变革可能。如何把握这种激进性背后的动能？动能是什么？我们今天坐在这里讨论的一个一个阶段，它是由这些动能推动的。包括像提到墨西哥，在这里有一种豁然开朗的感觉。我开始还在想怎么联系到王琦了？原来通过墨西哥连接起来。所谓的前朝，五六十年代甚至更早时候的铺垫，它与今天的关联。这里面非常有意思。它在后面成为一种能量。我非常感兴趣！

说得非常精彩！就是我刚才一刹那想说的话。

中文里的“对”和“错”，就是对上和没对上，这就是偶遇。偶遇溢出了因果，它所指向的命运感也不是笼罩式的宿命，它已经留下了足够多的空给予各种轨迹。刚才说的“对”和“错”，“错”是没对上，“对”就是

高世名

赵川

高世名

对上了。同样的事实，你既可以用一种逻辑说它错过了，可是用另外一个逻辑它又是对上了。

我刚才听到“我本来是要去墨西哥的”的美妙瞬间，我的第一个反应是非常兴奋。我脑子里冒出了这样一句话：“一切可以不是这样的。”虽然除此之外还有无数种可能，或许它们并不比这一种可能更加美妙。但这个意念让我着迷。“一切可以不是这样”，是我们面对这个问题的很重要的一点。

虽然郑老师可以做年轻的学生辈的爷爷辈了，但不要把他当成简单的历史老人，他是个年轻人。此外，郑老师不只是我们一厢情愿认为的一把打开历史封闭之门的钥匙。他将几十年的经验公开摊开。这是这个级别这个年龄的人常常无法做到的敞开。我非常感动！郑老师把2000年之后的写生也全部拿出来。这是极其坦荡和磊落的状态。这很了不起！

刚才我们讲到“广场”的意象，以及“人来人往，熙熙攘攘”，都出自郑老自己的描述。实际上我们也已经在广场里，身在其中，并作广场上的一分子。我们是刚才讲的很复杂、很多线的命运共同体，偶遇的共同体。我希望得到大家的回应。

徐晓东

由郑老师的“我本来是要去墨西哥的”，我想到博尔赫斯（Jorge Luis Borges）的预言：假如时间是无穷尽的，那么所有的人必然会遭遇所有的事，在那种情况下，几千年后我们所有的人都可能成为圣徒、杀人犯、叛徒、通奸者、傻瓜、智者……回到“广场”这个意象，既然生命有这么多的偶然性，就无须给它定性、定义，只需将郑圣天老师的生动“存在”置放于广场当中，广场的各个区块很可能就是一段絮语。事件平面散开，并非线性因果链接。各个区块可能共时发生，交互作用。由此，它不再是神性的、有秩序的建构，而是天马行空的、暧昧的、隐秘的符号迹象。观众在叙事渴望下会自发作出解码的努力，在经验与想象的指引下寻找各个区块隐藏的关联，并自行补足他认为缺失了的戏码。

孙善春

高老师说的“对”就是面对，敞开式的面向；“错”是交错，古人说的纹路等等。大家说的“广场”，我把它归纳成冥冥之中自有定数，自有命运；芸芸众生之间自有历史。中间犬牙差互、勾心斗角。余旭鸿讲到卡尔维诺的“我们要寻找失去的未来”，牟森讲到弗罗斯特的《林中路》，我就想到奥古斯丁的话，这句话与托尔斯泰的话放在一起，就是说无论你怎么设想另外一条路，正如现在电影里很流行的话——“这不是我最好的命运”，无论如何假想，奥古斯丁说，你所有的东西就是你的命运。人生轨

迹如此这般，这就是你的命运。关于世名的话，我的理解是维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）所说的：世界竟然存在，它既然如此存在，可能这里就是你的全部命运。但就“对”来说，你可以用面“对”的方式，重新开始、展开、生长。郑老师还很年轻，在偶遇与照面的意义上，他是一个年轻人。

如果做展览，我觉得展览可以从两方面展开。首先，从框架上来说，郑老师的偶遇或者历史没必要制作成档案。其次，可以展示他的偶遇，一个我们参与其中的偶遇，形成犬牙差互的状态，试想它能够交错形成一个怎样的瞬间，或者说充满危机的历史时刻。

我就展览本身说几句。通过“八五·85”和一些重要艺术家回顾展，国美团队做这类展览已经很熟练。这次展览如果要成功的话，我觉得需要推翻已经做过的回顾性展览的框架。打碎自己之前的框架，这才是艺术展览的本意。

“偶遇”照阿尔都塞的解释是：你是偶然撞进去，但是它把你算在里面了。比如说胃出了毛病，医生让我们喝一种液体，液体帮助X光拍照的时候形成反射。相互偶遇的双方好像各自给对方身上涂了银色，于是人家拍照的时候特别容易拍到你。在历史的故事里，你偶遇了，就更容易被抓拍到。偶遇的概念我觉得要再充分地展开。

我们中国人的历史观总是太紧绷。刚才好多老师都讲到历史感，好像都担心郑老师当时重要的经验会被冷落、被忘记。这是我们的过度焦虑。我想要提醒大家开放自己的历史想象。例如，展览被构思时，我们对郑老师的历史位置是清楚的，但郑老师的父亲走进来之后，我们就有点糊涂了。如果郑老师的女儿也被放进去，之后就会越来越模糊，我们的历史感也变得不再清晰。这就像清明节我们到祖辈的坟头去怀念、敬礼，一开始事情是清晰的，可是小孩子开始哭闹，妇女们弄起了八卦，老人之间也为过去的琐事纠缠，于是越来越乱。这时，我认为，我们就不要去搞清楚历史感了，还不如坐下来，把历史里面的人物都从墓里邀请出来，倚着墓碑一起喝场小酒，围着跳几圈舞。当我们对历史真实性、本真性不那么计较后，我们就能够这样放松地对待它。这个计划可以是我们的中国现当代美术史，对西方艺术史表态的机会。

回应一下陆老师刚才的话。从展览来说，我自己有一个关节点，2010年我做完“巡回排演”（Rehearsal）展览之后，我就不做常规性的展览了。因

陆兴华

高世名

为我那个时候对于展览已经迈过去，形成了替代它的东西——排演。排演并不是简单的戏剧形式，而是对事情的理解。几年前在北京，牟森问我什么是展览，而且必须一句话说出来。我说，展览就是“展开一览”，即充分地展开一个历史的结构。在Sheng Project，我们要充分地展开它，让它能够在有限的时间里被“一览”。这是回应刚才陆老师讲的，要打碎回顾性展览的惯常模式、档案化模式。道理非常简单，我们在广场之中，我们并不是在广场之外去呈现、再现广场。这是基本的态度。这涉及到阿尔都塞意义上的“偶遇”和“照面”，不要以为有一束阳光可以照亮时间的黑暗，也不要说智性的烛光，或者说没有可以驱散历史暗夜的烛光。你要想跟历史照面，跟历史的事件照面，只有自己撞上去，撞出火花，只有在撞击的火花里面再造一个现场，才能“照亮历史”。赵川兄刚才听到墨西哥的时候，整个人突然变了，这是非常让人激动的。我们的讨论已经完全超出了展览的意义。

这张桌子上的上一场研讨会发生在9月底，研讨的是古根海姆在2017年关于中国当代艺术的全馆大展——“世界剧场”，展览以黄永砅的作品命名。“Sheng Project”是古根海姆的“世界剧场”展的结构无法消化的，它完全是异质性的元素。如果说古根海姆的大展会被大众传媒、艺术界人士认知为重要的历史事件，那么这个事件中就有一个“偶遇”，一个异质性的力量在里面。通过“Sheng Project”，这里有了偶遇的力量。

刘畑

提到古根海姆的“世界剧场”的计划，这个项目某种意义上正好对上了，这里是“世纪广场”——上海还真有一个地名叫“世纪广场”。刚才我提到展览可能是危机饱和的现场，某种意义上它是用一个危机饱和的现场的诸种“可能世界”去打开一个“可能世纪”。借用黑客松的术语：世纪的多个、复数的原型（proto-types），在其中，有一个小小的艺术世界，中国当代艺术——而正好，它的所有因素、它的生成，郑老师的脚步几乎都遍历过。这个意义上也就打开了弗罗斯特那首诗。我们可以理解它是把一条轨迹展开为一个平面，展开为一个树状的可能性，把一条轨迹展开为一个广场。轨迹其实是由失落的部分构成的。

关于“回顾”的问题。曼德尔施塔姆的《世纪》最后一句透露出某种信息，他把“世纪”比作野兽，而且是断掉了脊椎骨的野兽，但野兽试着去回首，看自己的脚步，看自己的轨迹。所以巴迪乌评论说：世纪的知识形而上学是野兽的类型学。我的理解就接近刚才我所说的几种“世纪性”的斗争。作者说野兽的脊椎骨是断裂的，但是可能有某些个体的生命通过血液是可以完成黏合的。作者提到由婴儿的柔嫩的软骨去生成新的世纪，以及在波浪中其实存在一条无形的脊椎骨——这与策划“八五·85”展览时，高老师反复提起的“历史作为一个洋面”是相关的。这可能存在

的“不可见的脊椎骨”，可能也是我在最初的时候追问的回答：侵蚀的最后，遗留下来的东西是什么。

我们去国外，一些外国人老是会因为我们是中国大陆过去的、有社会主义经验而关注我们，虽然这种经验并非出于我们的意愿。这是命运的安排，已经这样了，很残酷，但也美。我认为，我父亲这辈人身上的社会主义经验当时在“文革”时被展览，是无法讨价还价的。这是最大的展览，是在历史当中最算数的。而艺术展览可能只是一个象征行为。我曾向鲍里斯·格罗伊斯谈及这一点，他回应得很好，他说，像我父亲这样的被卷入“文革”和社会主义大生产过程中的人，本身就是艺术展品，沃霍尔（Andy Warhol）从美国望过来，惊叹的就是这种当时的共产主义世界的展示性：普通人在那时由于压抑和贫乏，反而亮了，有反光了。而今天你我这样的芸芸消费者，在这个世界里酒足饭饱，却是无光的，是会走路的商品而已。

我想把墨西哥的问题跟偶遇结合起来讲。马拉美（Stéphane Mallarmé）的诗歌里有大量类似的例子。刚才也讲到非常重要的思辨实在论，可以结合进来。去不了墨西哥，而本来应该去的。那么，既然发生了这样的偶然性，我们就要当真，让偶然性来得更强烈、更凶猛些，马拉美和最近的思辨实在论者都这样认为，掷两遍骰子吧，这样的偶然性才坚硬。“我本来是要去墨西哥的”，就这样只能去美国了，可能反而是更有反光、更刺眼的历史材料了！就把这个去不了当作郑老师命运里面的定海神针吧，接下去，命运终于开场，在我们的展览里。我想要提议，我们让偶然性、偶遇和阴错阳差来当展览的主角好不好？

我个人感觉，面对这个所谓的以“'85”为起点的中国当代艺术的当代史，郑老师真的看上去像狄奥尼索斯，他的出走北美，他的变形，他的不断学习和时时刷新，真的会让我们的著名艺术家们，比如吴山专这样的同志，很难受的！你去对比一下，后者越来越保守甚至走向“精英式种族主义”，而郑老师却像一条河，越走越宽，不断学习，使得跟在他后面的年轻人好难受！他的存在，我觉得使我们今天对于近三十年中国当代艺术的历史的讲述变得不能算数，因为老师还在学，还在变！我们的历史叙述搞不定他的行止的。

所以我还有一个方案提议，就是以郑老师的当前状态，以他一人来对决整个中国当代艺术的当前实践，让人人都与郑老师自比一下，像来留个影一样，或者说，强迫人人来这个展里自拍一下，摸摸自己的屁股。这样的展才有意思。如果回顾郑老师一生的成就去了，那我认为就无趣了，所取的历史观在我看来也太猥琐了！

陆兴华

我这样说是基于这样一个认定上：由于郑老师的国外经历，由于他懂外语，由于他在中国艺术院校潜伏很深，由于他开放和好学，他目前手里持有的这张地图可能是中国当代艺术场所域里的最大、最全和最灵活的。他是一张活地图。他看到了大陆当代艺术的钱物交换的红火，也为它高兴，但他心里是有另一套搞法的，但也不来强加，取半旁观的姿态。这一点是会让中国当代艺术的投身者汗颜的。

刘大鸿

我们不要担心“传奇”。我觉得这是无所谓的人为概念，它是怎么样就怎么样。讲到传奇，你们都不敢相信，我和郑老师一起入党。现在很多人都回避党员，而且听到入党就吓得要命。一个艺术家，哪怕已经位置很高，他都不愿意说自己是共产党员。这点是很可悲的。你明明是共产党员，而且当时很真诚地入党，都回避，都说自己是自由艺术家。他明明是自由艺术家，还跟我借画室。我说你不是自由艺术家吗？怎么还跑来找体制内的艺术家借这个借那个？应该在一个现实语境里面谈任何问题。

谈到墨西哥，谈到共产党员，我觉得这是一个很重要的线索：“共产党员艺术家”是一个很特别的点，也是20世纪非常重要的一个概念。我们知道，毕加索是一个法国共产党员，西盖罗斯是墨西哥共产党书记。很多人为什么是共产党员？他们当时入党的语境可能完全不一样。前两年我去了一趟印度，印度有上百个共产党组织，信奉这个的，信奉那个的，比如说有信奉刘少奇的，还有信奉“四人帮”的。要看党是什么时候入的，为什么要入？我和郑老师是胡耀邦时期入党的。为什么要入党呢？是因为要改良，觉得共产党里面必须要有新的血液，倡导大学生入党。那时候，我说：“你们选我当班长，我当班长可以对风气有好处。”现在的学生可能不能想象：自己要求当班长，入党。很多人至今误解，并用很现实的考虑来衡量党员的概念。其实我当时非常明确入党是怎么回事。那个场景本身就很有传奇：老师代表就是郑圣天老师，学生代表就是我。我们俩人一起参加入党会议。你说真不真实？非常真实。也可以说很神话。在中国你要回避神话没有必要。没有必要把这个事情当作特别在意的东西。

高世名

在2008年广州三年展时，刘大鸿的一件作品《马上信仰》被审查出很多问题，结果刘大鸿就直接对广东省文化厅厅长秀他的党龄：我的党龄比你长。今天的知识分子要有本事，你别躲藏，你接住刘大鸿的话题，那么你就牛，你如果接不住，那么这些理论、思考都是不算数的。

大鸿提的这个问题，把我们也导向了刚才谈到墨西哥的时候，郑老师要试图去连接的实际性的东西。他为什么会这些年一直在多个场合讲述社会主

义现代主义？当然同样的陆老师刚才点回去，社会主义现代主义绝对不止发生在1950年代、1960年代铁幕的东侧，这是一段时间的历史现象。实际上如果再往前推到欧洲的艺术史，我们还会发现一种现代主义的社会主义，这是另外的一个面向。这个面向也应该得到思考和讨论。

还有高初提议的我们在做这个工作的时候，是不是有另外的收获？社会主义现实主义会不会因为社会主义现代主义而被重新照亮？或者说被重新定义理解？这也是有意思的角度。

20世纪的美术史论述或者文学史论述，或者其他历史观，长期以来受到冷战思维的影响，所谓帝国主义阵营和社会主义阵营是两种对立的力量，这种对立影响到意识形态的各个方面，因此在传统观念或美术史的教育以及政治课里，一直认为西方现代主义和东方的社会主义是完全对立的两种意识形态。中国历史也许可以用1949年来切割，1949年以前中国是受到西方现代主义的影响，1949年以后是受到苏联社会主义现实主义的影响。但是这种观念实际上是比较简单化的。回想起来，1950年代中国年轻的艺术家受到墨西哥艺术和其他西方进步艺术家的影响，或者说是老一辈的现代主义的像倪貽德先生、林风眠先生，包括甚至胡一川先生，都不能完全归到社会主义现实主义这个范畴中间去。所以我一直在考虑这个问题：究竟如何形容这种文化现象？

直到有一次，我和美国的一个保加利亚出生的教授交谈，他说他们称之为“社会主义现代主义”，东欧学者一直在研究这个问题，特别是前南斯拉夫与前东德。他们从来没有完全归顺到“社会主义现实主义”范畴中间。他们的文学、戏剧、绘画、建筑都处于非常含混的状态。这种状态用什么定义？最后就想出来“Socialist Modernism”。现在已经有很多这方面的书籍出版，最流行的一本是一位斯洛文尼亚摄影家的书。作者到东欧前社会主义国家，包括乌克兰、俄罗斯等，把在社会主义时期修建的现代主义建筑拍下照片，出了一本图集。非常有意思！他认为社会主义国家的现代主义的建筑可能比西方还要活泼、生动。最近在网上传的帖子是俄罗斯的很多汽车站，但是更多的是纪念碑、公共建筑、体育馆、剧场，它们的现代主义倾向非常明显。因此一个德国学者说：“我们要恢复真实的社会主义时期的面貌。”

在谈论历史的时候，我们谈的都是概念中的社会主义现实主义，类似1950年代电影里的社会主义。但是我经历的社会主义不是那样，它不光有现实主义的艺术家的，同时也有像林风眠、吴大羽这样的艺术家，他们还在画画，他们也有意识形态的转变，他们在思想上成了共产党的同路人。林风眠也画渔民、农村，可是他的画风还是只能说是现代主义的画风。所以从

这个角度来说，我觉得中国应该对从50年代一直到“文革”期间存在的现代主义现象做更深入的研究。很多艺术家还活着，他们的作品也都在。上个月在北京我跟董冰峰对这个问题做了探讨，他们的研究所也很有兴趣将此列入课题。现在大量的资料等待我们去收集，比如说从50年代到60年代中国派往东欧去学习的艺术家。现在中国就是注意了“马训班”，对“罗训班”，到东德、捷克、波兰的东欧留学生关注不够。这些留学生回来对中国造成的影响，以及他们的国外学习经验，都值得注意。我最近有一个特别偶然的的机会，一个完全不认识的朋友在网上跟我联络，他说1961到1962年在杭州做过两年教授的博巴十年前去世了，博巴夫人今年年初去世。这个人说他有很多资料，问我要不要看。我就专门去了一趟布加勒斯特，把博巴的书信，在杭州时写回家的家信，以及很多中国学生跟他的通信联系，包括像潘天寿院长、吴作人院长送给他的贺年片，都拿回来了。我觉得这些资料对于研究中国社会主义阶段的现代主义具有重要意义。这些人物都是很重要的角色，当然也是一种偶遇。这非常重要，我们应该对这些资料进行深入的研究。

高世名

2010年的上海双年展是按照一幕一幕排演的。第一幕是胡志明小道。第四幕是我们跟前南斯拉夫的WHW策展人组合做的项目——“甜蜜的60年代”，它的真正的标题是“铁托的社会主义自我组织”。刚才郑老师讲的那个年代，其实存在种种的minimal utopia（微型乌托邦），种种的模式，不同的道路。因为冷战是双向遮蔽的叙述，它们后来被冷战的意识形态掩盖掉了。这就是为什么在柏林墙倒塌二十年之后，齐泽克（Slavoj Žižek）在《纽约时报》上发表讲演，大意是：1989年迅雷不及掩耳之势的柏林墙倒塌，我们直接被给予了资本主义。但是实际上我们当时要发动这样的变革，并不是为了要达到今天以及后来被给予的东西，是要有另外的可能性，我们还有很多其他的做法。但是也是另一半的偶遇，它们被拖到了今天这个轨道，然后发生了后面二十年各种各样的事实和遭遇。这就是为什么当我们听到郑老师讲“我本来是要去墨西哥”的时候产生强烈的感受，就是“一切都可以不是这样”的感受。

这里我们也要注意另外一种解说。新美术馆（New Museum）曾经做过一个展览，就是乔尼（Massimiliano Gioni）策划的“Ostalgia”，核心内容是一些在东德的社会主义体制之下的概念艺术、行为艺术创作。“Ostalgia”这个词是柏林墙倒塌之后专门发明的词汇，讲的是东向的怀旧，大家开始怀东德的旧。这样的感受也需要注意。无论如何，我们并不是又一次的Ostalgia。

另外一个案例是毕肖普（Clair Bishop）在2009年做的展览，是关于华沙的1968年。1968年发生的不止是中国的“文革”，西方的五月风暴，或者美

国的花朵革命、嬉皮运动，在华沙也有一次运动，它与法国、意大利、美国完全不同，跟中国也不同。据毕肖普介绍，展览在当地的学者、艺术界激起批判，具体情况不详。但正如郑老师所讲，有非常多的人在研究社会主义现代主义。这样的背景下，我们其实很可以理解毕肖普的论述一定会遭遇到不同的批评。

格罗伊斯曾讨论过这个问题。他认为就现代主义来说，欧洲人将其落实到形式、创作里，而苏联和中国是将之落实到生活里面。制度改造，甚至当时整个生活是按照现代主义的方式来执行的。如果追究东西方的现代主义哪边更彻底，我们中国这一边是搞到生活实践里面去的。我觉得这是蛮重要的。

我对文化多元主义其实也没有兴趣。我的纠结点关于本真性。因为不同历史经验的人对同一事情的看法一定是不一样的。我纠结的是解决集体创伤，和将来和解的可能。第二个事情是革命后社会人的经验。事件的动机与我们重新命名一个被遮蔽的历史现象，这是不一样的。但我不愿意看到的是拐弯拐猛了。这在以前一直发生。广场原来是什么样？先把这个问题落地以后，我们再考虑未来。如果说这个时间是面向过去或面向未来，不理清的话，就会发生拐弯拐猛了的事情。而这对解决集体创伤不利。

我也警惕拐弯拐猛了的问题。石可的意见对我们是重要的提醒。但是，“文革”为什么要被理解成一种集体创伤呢？

就造业的力度和强度来说，20世纪的中国历史有比“文革”强烈得多、规模大得多的事件，为什么“文革”被强调成为极其可怕的创伤，集体性创伤、命运性创伤？原因是“文革”是一少部分能立言的人的创伤，知识分子的创伤。

我并不是同情“文革”或者赞同“文革”的人。我只是说，今天在进行历史思考的时候，很重要的工作是要穿透“后文革”话语。“后文革”话语是理解20世纪的重要壁障。

就社会主义现代主义我做一点补充。确实在中东的1930年代，社会主义阵营内部有过关于现代主义很著名的争论——卢卡奇（György Lukács）和布莱希特（Bertolt Brecht）的争论。卢卡奇强调经典的现实主义，他区分描写

陆兴华

石可

高世名

张春田

和叙事。描写是写实主义性的，后面没有整体性，但叙事背后有整体性框架。布莱希特不赞同卢卡奇的观点。布莱希特觉得创作手段或者创作形式的多样性，创作本身的革命性探索，是社会主义现实主义应该包容的。

作为第三世界，中国的现代主义也很复杂。比如说鲁迅非常推崇木刻。20世纪30年代的木刻创作是现实主义还是现代主义呢？我们不要拿后世的标签去标注它。我记得徐冰在古元去世后写过《古元的意义》，通常古元被讲述成延安绘画的代表，特别强调艺术为大众等，可是古元的意义对于中国20世纪的艺术来说却是他的开放性。我觉得“社会主义现代主义”这个标签并不重要，但是它可能触发我们去思考一些从前的问题。

赵川

我是画画出身的，1980年代初，我在美院附中读书，当时墨西哥绘画对我也有非常大的吸引力。几年前，我去了墨西哥，如遇故人。墨西哥壁画如此随意就能看到。它不在美术馆，而在许多公共场所里。在80年代初，它吸引我的大概就是社会主义现代主义那种可能性。它既是社会主义的，可以与我们之前接受的意识形态结合在一起。同时它又可以与我们的美术技能学习结合起来。它不是美院主流里的虚假东西，它喻示了某种现代化实践方向。

郑圣天

墨西哥是一种集体的理想，而不是我个人的理想。“文革”结束以后，第一个最重要的当代艺术活动不是星星画会、无名画会，而是北京机场壁画。北京机场壁画是一代人聚集起来的梦想——像墨西哥人那样创作。而“文革”后终于有了这个机会。当时提倡壁画最重要的力量是张仃。张仃接受了北京新机场的壁画任务，要创作一批中国有史以来最重要的既革命又创新的壁画。他组织了当时国内最强的力量，包括袁运生、袁运甫等，他们在北京机场画了十几幅创作。当时这是破天荒的创造。首先，在政治上它打破了传统的主旋律的框架。其次，在形式上，它突破了社会主义现实主义，具有象征主义、抽象性等不同的特点。创作内容各种各样，有风景画等。这个壁画运动是“文革”以后中国当代艺术的序幕。它非常重要。所以我说我个人只是这一代人中的一员。我当时没有机会参与这个壁画运动，只是很羡慕。可是那些艺术家已经在实践了，特别是张仃先生，他说对于中国壁画家终于有一个机会能够像墨西哥、拉丁美洲艺术家一样地去创作，他觉得是中国艺术非常重要的里程碑。直至他去世以前，我去采访他，他还是这样认为。为什么墨西哥会吸引中国50年代、60年代艺术家？我的老师董希文先生曾经提出一个口号在当时广为接受，他主张艺术要有革命性、现代性、民族性。这个口号是很全面的，各方都可以接受。主张社会主义革命艺术的人可以接受，主张现代艺术和主张传统艺术的人也都能接受。而墨西哥壁画恰恰创造了这样一个范本：它是既有革命性，又有现代性和民族性。

还有民众性。

赵川

郑老师最初接受的现代主义是1950年代王琦老师介绍的现代主义，听上去当时现代主义在上海已经扎根。既然已经扎根了，我们就要很当回事。我个人体会是，中国艺术现代主义好像是我们接受的一种激进的革命主张的纽带。有了对现代性主题艺术向往的基础，要革命造反显得很合理。欧洲艺术家整天叫这个东西，中国可能更猛了一点，搞成社会制度。

陆兴华

非常感谢高世名、晓林组织这个工作坊。我就很喜欢“工作坊”这个词。我觉得工作坊比展览会有意思。我宁可开三五个工作坊，不要展览会也可以。这有点像旅行。去哪儿不重要，重要的是要走，要去。我是喜欢旅行的人，在旅行的过程中会有偶遇。我相信在筹备的过程中，会认识更多的新朋友，会得到更多思想上的启发。我的每件事情都没做完。在大家的配合、合作之下，我相信这些事情都能够做下去，包括对社会主义现代主义的认识，中国壁画的发展，“文革”艺术的思考等。相信在以后的工作坊上，我们可以当成专题讨论。谢谢！

郑圣天

我们谢谢郑老师！刚才有朋友谈到，郑老师是agent的时候，我在笔记上立即记下来：到底是agent还是subject？到底是代理中介，还是一个主体？当然，他即是agent，又是subject。如何来处理这个问题非常难。今天我们其实是头脑风暴的一天，打开了非常多的界面，在展开的意义上，这是非常重要的。

高世名

当然还有一些问题会留下来。比如说不断地重返那些现场，到底是一种症候，还是一种治疗术？精神分析里有一种治疗术，就是让你重返现场。从展览来说，它应该是非常精彩纷呈的故事，还是史诗级的叙述，或是像徐晓东、孙善春讲的静水流深？哪一种方式的气质、调性更好？

我们看到，郑老师是完全开放式，完全打开的。所以大家不要把讨论理解成对郑老师的评论，而应该把我们自己理解为广场中的一员，偶遇一页历史的一员、一分子。

最后再次感谢所有今天来的各位，谢谢大家！