

插曲 II

世纪：SHENG PROJECT 给“圣天作业”的一份提案

策展工作坊 II

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 2016年3月30日

地点 中国美术学院贡布里希图书馆

主持 高世名

卢杰



“给‘圣天作业’的一份提案”第二次策展工作坊现场，2016年3月30日

与会者

- 郑圣天 （“圣天作业”主人公，艺术家，策展人，艺术媒体人，温哥华美术馆亚洲艺术中心兼任总监）
- 唐晓林 （中国美术学院当代艺术与社会思想研究所博士）
- 张 杨 （中国美术学院当代艺术与社会思想研究所博士）
- 汪建伟 （艺术家）
- 邱志杰 （艺术家）
- 张颂仁 （策展人，中国美术学院客座教授）
- 杨小彦 （中山大学传播与设计学院副院长）
- 张 闳 （文化批评家，同济大学人文学院教授，同济大学鲁迅研究中心主任）
- 杨振宇 （中国美术学院艺术人文学院副院长，教授）
- 乔 - 安 · 伯尼 · 丹兹柯 （Jo-Anne Birnie Danzker，弗莱伊博物馆馆长，前温哥华美术馆馆长）
- 大卫 · 乔斯利特 （David Joselit，纽约城市大学研究院艺术史博士项目杰出教授）
- 斐黛娜 （Diana Freundl，温哥华美术馆亚洲艺术中心亚洲艺术类策展人）
- 卢迎华 （策展人）
- 翁子健 （Anthony Yung，香港亚洲艺术文献库研究员）
- 郑 绩 （中国现代文学史科学博士，供职于浙江省社科院文化研究所）
- 张 冰 （浙江外国语学院中文系青年学者）
- 石世豪 （清华大学中国现当代文学专业博士）
- 姜亚筑 （清华大学中国现当代文学专业博士）
- 刘 畑 （策展人，中国美术学院博士，2016 年上海双年展策展组成员）
- 舒德哈巴拉特 · 森古普塔 （Shuddhabrata Sengupta，印度 Raqs 媒体小组成员，艺术家，策展人，2016 年上海双年展主策展人）

讨论摘录

高世名

对我个人来说，从2010年开始我基本上就不认为curating是一个制作展览的过程，它是rehearsal（排演）。所以说我们聚集在一起，进行讨论、争辩，分享思想、情感的流动和能量，要远远大于我们所一般理解的最后总是要有一个现场来呈现 / 展示的展览。所以说这个计划会是一个很漫长的过程，也是一个更加在心智上，在情感上有交锋和互相开启的一个过程。

我们现在这个项目叫“世纪：Sheng Project”，其中Sheng就是郑圣天的简写。郑圣天老师是一个非常谦卑的人，他并不是特别愿意用“世纪”这么大的词。我们为什么要用“世纪”这个词？因为一方面，郑圣天老师的个人生命，和他的方方面面的工作，贯穿了一个世纪以来的历史。我说的这一个世纪并不是20世纪，而是一个世纪以来，他贯穿了两个世纪。刚才我说到他的工作涉及到方方面面，也就是说他的学习、成长、创作、教育，教学、策展以及他的出版，这些工作触及到了20世纪中叶到21世纪，直到今天，触及到了中国和世界艺术史的方方面面。关于艺术的理念、政治的观念、以及情感、动力，都在郑老师的身上有所交织。

郑老师把自己贡献出来，作为一个个案，一条线索，贡献给我们研究所和长征计划。他是一个超级sensor（传感器），让我们去触碰，或者说让我们去体验和反思这一百年来的经验史和精神史。非常抱歉我没有用艺术史，有两个原因。第一个原因是跟人类的经验史和精神史比起来，艺术和艺术的历史对我个人来说不是那么重要。我们仔细想一想，这一百年的艺术史，它在殖民和后殖民、冷战和后冷战、帝国与新帝国的多重历史结构之中，尤其是在全球的资本和媒体高度整合勾结并且多重运作的状态之下，实际上已经变成了一团乱麻。其实艺术史、艺术都是一团乱麻，但是这一百年以来的这一团乱麻，不但特别乱，而且到它的后期特别让人乏味，让人觉得打不起兴致，这有多种原因。在我们的海报和我们的邀请函上，有唐晓林和张杨他们的讲述，这是“一个世纪，两种国际”。刚才我解释，一个世纪指的是它贯穿了两个世纪；这两种国际，当然是我们郑圣天老师所经历的，或者说他所承受的、推动的这两种国际。我们知道社会主义当然是一种国际，还有一种国际就是我们今天习以为常的international——这个当代艺术的国际。当然我还可以找到很多种其他的国际：比如南南国际——就是南方和南方的国际，第三世界的国际，这些都是不同的。在最近一百年以来，存在着不同的，建立起国际链接、国际团结的可能性。这有很多种国际主义的方案，这是大家可以讨论的一个方面。这里除了两种国际之外，郑圣天老师用他的工作还呈现了两种现代，一种就是我们习以为常的modernism，现代艺术，现代主义；但是近年来，他在很多个场合，很多次会议中都有去特别界定，试图去重新挖掘的是被他称作的“社会主义现代主义”，这个我也想请郑圣天老师一会儿跟我们分享。

我们说郑圣天老师的生命是贯穿着一个世纪的思想和经验的历史，他有很多值得我们讨论的东西。这几年我跟张颂仁老师等诸位朋友在做的工作，很多都是关于我们的历史论述、我们的历史观和我们对于当代的看法。其中有一个计划，就是前几年我们在香港做的“三个艺术世界”，其实这三个艺术世界是指构成中国当代的三种历史线索和历史的动力。我们发现这三个艺术世界在郑圣天老师身上都能够有交集。而从他个人的经验里面来看，又何止三种艺术，何止三个艺术世界。那么在讨论这些问题的时候，我个人包括我们的团队，有很多的讨论。比如说我们会思考，众所周知郑圣天老师是当时的浙江美院，也就是现在的中国美术学院的“新潮美术”这一代人的非常重要的一位导师，像张培力、耿建翌、刘大鸿、吴山专他们，都是他的弟子。当时我们说的Avant-Garde，新潮先锋，如果跟1930年代在上海的那批“先锋派”比起来，会发现他们很多的艺术形式有些相近，但是他们的政治观念，在思想的倾向性上，甚至是截然相反的。我用一个比较粗暴的说法就是，30年代的中国先锋派，很多都去往延安，但是80年代中叶开始一直到90年代的这些先锋派，他们心里向往的都是纽约，这是为什么？因为曾经艺术的先锋、政治的先锋，是凝结在一起的，后来为什么经过了“文革”，经过了短短的几十年，会突然之间有了反向的扭转？

这些问题我这里抛出来，是我们这几年跟张颂仁、卢杰经常纠结的，或是一起思考的一些东西。我们这个研究所，为什么叫当代艺术与社会思想研究所？它其实是通过艺术这个界面，进入到社会思想和历史论述的一些思考和反思。所以说策展工作也好，当代艺术的工作也好，在我们这一群人的理解中，可能因为触及到的面会更多，更纠结，也更折腾。

刚才我讲了世纪，那么下面我想谈一下它的副标题“Sheng Project”。Sheng Project其实是郑圣天老师的发明，郑老师自己的个人网站就叫shengproject.com，我们非常惊喜地把它界定为这个展览的副标题。我记得在2012年的那届卡塞尔文献展上，我跟萨拉·马哈拉吉（Sarat Maharaj）一起看展，其中看到格林兄弟博物馆里的一个东欧艺术家的个展。看完那个展览之后我们都非常感动，萨拉当时说“艺术何止是艺术，艺术，其实是一个生命历程”，那是一个老艺术家的生命历程。这句话听起来非常俗，但是我想说的是，从庄子的意义上来说，最高的艺术就是人本身，就是生命本身。所以这种庄子意义上最高的艺术，其实是要求我们在生活中生活，在生命中探索生命，通过爱去学习爱。在这些方面，我想郑圣天老师他是一个典范，他的身上呈现出来的艺术，他把它称作是一部偶遇的艺术史——偶然相遇的艺术史。

在这部偶遇的艺术史中，艺术其实有很多很多种，也有很多种不同的角度，不同的答案，艺术家有不同的社会角色。这些各种复杂的东西，伴随着它各自隐含在后面的历史的动能，其实都交织在了这一个个体的身上。但是这个个体，绝对不是一个个人主义的个体，这点是我特别想强调的。

郑圣天老师说：“我的人生就像一个广场，人来人往，熙熙攘攘。”所以说我们面对的不是一个个人主义的个体，不是一个人，而是一个广场，这个广场是开放性的。在去年，我和刘焯以及另几位年轻人，给耿建翌做了一本书，题目叫《关于》。在那本书的序言里面，一开始我想到的是这个尼采的《瞧，这个人》，但是这不是一个人物，当时我想说的是，希望用耿建翌这一个人来定义一群人。那本书里被访谈的所有的策展人、艺术家、评论家等等，所有这些人，不是因为他多有名，多重要，而是因为他们都是耿建翌的朋友。当时我们是用这个方式来工作的。我想大家应该能理解，我之所以讲到耿建翌这个例子，其实是为了对比。在老耿身上，我们是用一个人来定义一群人，而郑圣天老师是老耿的老师，他却更加慷慨，他给出的是一个更加开放的结构，因为他把自己这个个人，个体的生命史呈现为一个广场。这个广场上面所有的人，他都在自己的目的和自己的轨道上面徘徊。他们都是这个广场上的过客，但是他们也在这个广场上面偶遇，交流，斗争等等。在这里面，这个广场是偶遇艺术史的现场，但是我们都知，我们每个人实际上都有一个metaphysical pathos，就是形而上学的一个情念，这个pathos是驱使着我们把所有的偶然都理解成必然，人生越偶然，它就越必然，当无数个偶然叠加的时候，我们称之为命运，我们觉得它是命运。

这种命运感在跟郑圣天老师的交谈中，郑圣天老师曾经试图在广场之外，设置另外一个意象——一个迷宫，我们在广场上面偶遇，遭逢，来来往往，到来又离去。但实际上看起来完全开放的广场，它隐含着一个看不见的迷宫。我这么谈不是为了去讨论命运，这个命运永远讨论不清楚，我记得上次座谈会上，有一位朋友，还专门提到了《战争与和平》的尾声。托尔斯泰在《战争与和平》的尾声讨论历史的因果，历史的推动力，讨论命运。我们其实这次并不是讨论这些，而是希望从这里面能够感受到郑圣天老师身上的一种公的意识，我这里甚至不愿意用开放性，我想说是一种公的意识。

这些年，我自己始终在纠缠一个问题，就是我之所以对现在的当代艺术不满，是因为它建基于一种私的创造力。我认为曾经有一种艺术，它的基础是一种公的创造力，我一直在试图去打捞、寻找这种公的创造力。建立在私的创造力上面的艺术，你再讨论公共性，再强调公共性，我看来都是没有用的。我用八个字来判定这种公共性，就是“众而不共，共而不公”，这是最近一直萦绕在我心里的一些问题。

很抱歉，我稍微扯得有点远了。其实“偶遇的艺术史”是郑老师自己的话语，他有一本书叫《偶遇人生——把自己扫描一遍》，把自己扫描一遍，这个非常酷，非常帅，这样一种做法，当他把自己的人生扫描一遍的时候，他会发现他的人生是一个广场。那么当我们去面对这个广场的时候，我们就一定不是面对一组生命档案。每一个人的人生都是一个生产档案的

过程，那么大多数的档案都乏味冗长、缺乏意义、没有意思，因为我们每个人活得都这样。但是为什么这样一个偶遇的人生，这样一个广场，它对我们有吸引力？但是我这里想强调的是，我们并不是要激活档案，重返现场。我们知道重返现场是现在我们经常在各种历史学的会议上，甚至在电视节目上面，经常看到的一种东西。我一直分不清，不断地重返现场到底是一种精神病的症候，还是一种治疗方法，可能都是。因为有一种精神病就是要不断地重返现场，但是有一种治疗术也是让你不断重返现场，这是我们对历史的一个判断，一个态度，一个感觉。我们讨论历史，其实不是为了要做历史的穿越者，而是要用我们的现实感来重建历史感，用我们重建的历史感去拯救历史。去拯救历史的意思并不是说去拯救那个文本的历史，而是要把历史夺过来，去占领它，然后在这里能够形成一种开放的历史学，一种生命的历史学。只有在生命的历史学这个意义上，我们那些被分段的历史，无论是在时间上的分段还是空间上的分割，它才能在每一个具体的人的生命中，呈现为一个连续的经验。

就像我们曾经讨论1949年，中华人民共和国建国，很多人认为这是一个历史分段，但是在所有活过1949年人的生命经验里面，这是一个连续性的经验。历史的存、亡、断、续，这些其实都不是我们非常简单的感慨，这里面有某种结构性的，必须要去辩证的东西。上一次的讨论里我们说到，我们每一个个人既是subject又是agent。但是当我们这样说的时候，我们只是希望我们都活得更积极一点，因为可能现实就是历史长河，泥沙俱下，我们都只是其中的一粒沙子，但是我们怎么样去面对这粒沙子，面对我们作为这一粒沙子的命运？孔夫子很超然，子在川上曰，“逝者如斯夫”。他似乎站在高处眺望历史长河，滔滔而下。但事实上，我们是河里面的一粒沙子。怎么办？上次讨论的时候，我还援引了我跟刘安平的一次讨论，关于“我们每个人都是一张有标题的照片的局部”这个话题。在历史中，每一个历史事件都似乎是一张有标题的历史照片，我们每一个人都是这个照片里面的一个局部，这是我们正常的看法。当我们坚持认为我们能够认定并且主动地把握到作为一个河流中这一粒沙子命运的时候，我们有可能绝地反击，我们有可能就像郑老师这样，把自己的人生当成一个广场，开放出来，呈现出一种公的意识，一种共的可能。

在上次讨论的后半场，郑老师才突然告诉我们他的“偶遇的艺术史”里面很关键的点，他是中国“文革”之后，艺术界第一个公派出国交流的艺术家的，1980年的时候，他本来想去墨西哥，结果我们都知道，他是去了美国。但是，本来想去墨西哥，后来去了美国，我们猜想去美国是不是因为它离墨西哥近一点？这个事情上次让我、赵川、陆兴华等几个人都很兴奋，因为历史可能不是这样。这是一点。第二点，墨西哥牵连着郑老师这一生念念不忘的一个东西，就是他讲的社会主义现代主义。这个社会主义现代主义的出现，其实给我们一个机会，让我们重新去思考社会主义现实主义。社会主义现代主义重新照亮了社会主义现实主义，那样一个我们认

为同时他也打开了另外一个可能，就是有多种国际，多种现代，多种我们想象、创造以及我们做艺术的方式。同样也开启了一个可能，就是我们怎么去面对历史。

上次工作坊结束的时候，我在笔记本上写了一句话：不要幻想有一束阳光可以照亮时间，驱散黑暗；因为我们相信，只有在全身心的响应中，在自我与事件撞击的火花中，才能照亮过去；只有再造一个现场，才能跟历史照面。只有成为历史，才能把握历史。这是作为历史长河中的一粒沙子的一个自觉和他的意志。

我再重申，我这个人一贯是热衷于讲偏见，所以说我讲的所有的这些都是我个人的观点，郑老师可能并不一定会这么想，就像上次我们说到库图佐夫的历史观不是托尔斯泰的历史观一样。

郑圣天

刚才大家都强调了我说过一句话，“我本来是要去墨西哥的”。其实这句话不是我一个人说的，中国的艺术家都是要去墨西哥的。

三十年代以来还有不少中国和墨西哥之间的交流。我们知道也有老一辈的艺术家想到墨西哥去。比如广东的冯钢百，他就在墨西哥呆了很长的一段时间，曾在那里的美术学院学习。后来就更多了，包括我的老师董希文或者王琦，他们都很向往要去墨西哥，但是限于当时的条件没有去成。至于我这一代人，像袁运生、姚钟华，我们都是做梦都想到墨西哥的。那么为什么会出现这样一个现象？其实就是回到高世名刚刚谈到的，艺术和政治，其实本来是一体的。艺术家希望探索的就是革命，艺术是通向革命的一个手段。我们为什么过去向往墨西哥？因为跟随苏联的社会主义现实主义觉得不满足，还想进一步向前进。其实是在探索革命的一个方式，怎么样能够改变我们认为比较颓废、比较物欲化的艺术。

那时我们从事艺术的目标，不是为名，不是为利，艺术是你想要追求革命精神的一种方式，所以那时候年轻人会有这样一种愿望。反过来说，当时墨西哥艺术家都想来中国，我们可以看到历史上，西盖罗斯、里维拉都很想来。我最近应温哥华墨西哥领事馆的邀请做了一个演讲，叫做“里维拉来过中国吗？”因为有很多关于里维拉来过中国的传说。但是我做过一些考证，证明他最后还是没来，虽然他想来，他有很多计划，最后还是没来成，他告诉塔马约（Rufino Tamayo）他要来，他告诉他的助手拉佐（Rina Lazo），希望她给他安排，最后都没有成功。西盖罗斯来了中国，其他像布斯托斯（Arturo García Bustos）、阿基瑞（Ignacio Aguirre）等，很多墨西哥重要的艺术家，都来过中国。如果要写墨西哥艺术家到中国来的历史，可以成一本书，而且非常有意思。但是这些故事都没有记录在美术史

中。这就回到刚才的一个问题，为什么我们平时见到的或经历过的、听到的一些故事或者段子，都不在历史中？但反过来说这些东西都非常重要，而且确实在影响我们。所以我今天想简单地讲两个事情。有一个字，我一直非常感兴趣，就是“巧”，这个“巧”是我们生命中一个很重要的一个经验，就是coincidence。最近温哥华美术馆成立亚洲馆，让我兼任他们的总监，帮他们开个头。我就做了一些研究，突然发现温哥华美术馆从1933年起就开始展览中国艺术，也就是说八十三年前，温哥华美术馆就已经展览中国艺术了。

1933年使我想起两个人，非常有意思，他们是在我们的历史所没有包括的故事中的。一个洋人，一个中国人。这个中国人1933年在加拿大做了一个展览，引起了一系列后续的发展。这个外国人1933年从美国来到中国，也引起一系列后续发展。所以它非常巧，为什么都是在1933年？这个中国人叫做江亢虎，很多研究历史的人应该知道他，他是中国近代史上很知名、很有特色的一个人物。他是中国的第一个社会主义者，而且更巧的是，他的第一篇关于社会主义的演讲是在杭州做的。他年轻的时候在日本留学，后来又回到欧洲留学，大约1911年回到中国。他当时研究社会主义和妇女运动。他在杭州的惠兴女中做了一个演说，叫作“社会主义和妇女运动”。这是中国第一次有人提出“社会主义”。他在1912年建立了中国社会主义研究会，后来成立中国社会党，毛泽东在著作中提到他是从江亢虎那里读到社会主义这个名词的。所以江亢虎是最前辈的一个社会主义者。但是在当时中国混乱的政治棋局中间，他被迫出局了。中国人说很多政治家如果不得志，就会到海外去，他1927年就到美国去了，在美国教中国历史。1931年左右，他被加拿大麦吉尔大学聘请为中国学系的系主任。这个展览是1933年在温哥华美术馆举行的，名字叫“中国绘画展”（Exhibition of Chinese Paintings），展览的是他的部分收藏。从展览的目录看起来，那些收藏是非常惊人的，他一共展览了大约97张作品，其中包括宋朝一张李公麟的佛像，还有元朝、明朝、清朝的藏品。这个展览也第一次介绍了中国的一位女画家杨令蕻，杨令蕻是20世纪中国最早到国外去展览的女画家。她以前在故宫画画，后来从故宫出来，参加了美国的一次博览会，又到加拿大来，她有十幅画在这个展览中。她是常熟人，应该属于吴昌硕的学生那一代。后来杨令蕻就留在美国了。但是美国过去对中国的水墨画还不能很广泛地接受，于是她就在美国的一个军事语言学院教中文。她的晚年是作为一个美国军官和间谍的中文老师，在加州一所语言学校里度过。据说杨令蕻在德国展览的时候，希特勒都看上了她一张画。1933年江亢虎这个展览举办时，在温哥华还做了两个演讲，介绍中国艺术。

回过来说，1933年到中国来的一个外国人就是我上次提到过的珂佛罗皮斯（Miguel Covarrubias, 1904—1957）。他是个墨西哥艺术家，跟里维拉关系很好，而且是一个很激进，很反对传统学院的人。在1930年代，他在纽约当《名利场》（*Vanity Fair*）杂志美术主编。1933年的时候，他拿到

了古根海姆基金会的一个奖金，就和他的太太露莎（Rosa Rolanda）一起到印度尼西亚去做关于巴厘岛原住民文化的研究。但是当时没有喷气机，没有直达的航船，他就上海停留了两次。虽然只有短短的两次停留，但对20世纪中国艺术留下了非常大的影响，原因就是他在上海的时候，遇见了邵洵美。我们知道邵洵美是1930年代一个很重要的文学家、出版家。然后邵洵美又把珂佛罗皮斯介绍给他出版社手下的一批艺术家。邵洵美在当时出版的杂志上，写的一篇关于珂佛罗皮斯的短文。当时他写了两篇文章，写得都比较详细，这两篇文章我已经都翻译成英文了，提供给墨西哥读者。因为他们完全不知道当时珂佛罗皮斯是在中国的情况。当时珂佛罗皮斯周围形成了一个小圈子。他在纽约就有个圈子，被称作“珂佛罗皮斯圈”（The Covarrubias Circle），最近出了一本书，形容他在纽约的影响。可是他们不知道他在上海也有个“珂佛罗皮斯圈”，圈子里的第一个人就是张光宇，张光宇可以说是中国现代设计和动画的一个祖师爷级的人物，最有代表性。张光宇自己都承认，他的创作风格在很大程度上是受到珂佛罗皮斯的影响。

另外一位就是叶浅予。我们知道叶浅予是20世纪最重要的水墨人物画家之一，他的速写尤其有名。叶浅予在自己的传记里讲，珂佛罗皮斯的一句话改变了他人的人生，珂佛罗皮斯告诉他，“你要画速写”。他以前不会画速写，就是画漫画，但是他听了珂佛罗皮斯的指导，开始画速写，速写对他后半生的艺术发展非常重要。

还有一位就是张仃。张仃也是在中国艺术界很重要的一位人物，而且是国内唯一见过毕加索的艺术家。他过世以前，我专门去访问他，拍了一段录像。我在访谈的时候问他，还记不记得那段时间。他那时候已经有点模糊了，想了半天，最后突然说出来：“珂佛罗皮斯！”他讲出那个名字的时候，在场的摄影师和其他朋友都非常感动，这位老先生在去世以前所记得的，就是这个墨西哥艺术家珂佛罗皮斯的名字。这张照片这就是他在病床上说话的时候。我们知道张仃是中国动画之父，中国现在的动漫起源于张仃，中国的壁画也起源于张仃。

很巧，这两件事情都发生在1933年。刚才高世名提到只有成为历史，才能把握历史。这些很惊人的巧合、在一起发生的事情，本身是历史上非常重要的事件。可是我们的历史学家往往带着一种有色眼镜，他们看不到这些非常鲜活生动的东西。像江亢虎的事情是我几个月前才发现的材料，然后我就打电话给洪再新求证，因为洪再新研究中国艺术在北美这个课题多年，出过专著。我就问洪老师有没有听说过1933年在温哥华美术馆的展览。他说没听说过，因为他的关注还没有扩展到加拿大，大部分研究是在美国方面。但是他非常感兴趣，说我们一定要把这个资料找出来。我们现在正在麦吉尔大学找当年他在中国学系的时候是不是留了一些收藏或记录，这种跟踪的研究是非常有意思的。令人最兴奋的是，当你面对和了解

这些事情之后，才真正看到这个事件，这个历史是怎么发展的。这些人，他们的故事、他们的材料、他们的形象，应该是我们的“圣天作业”计划能够呈现的一个对象。

我回答一下刚刚有几位朋友提到的问题。我说1950年代不是像很多人想象的那么闭塞，并不是说50年代是一个非常开放的时代。根据有一些学者的描述，好像50年代什么也看不到，中国完全闭塞，其实并不是这样。当时中国确实想要打破那个孤立的状态，特别是在万隆会议以后，中国尽了许多努力来和国外进行交流，引进国外一些展览。当然这些引进都是通过官方来进行的，那个时候没有民间机构，没有私人美术馆，全部都是通过文化交流协定。因此这些展览的都是政府行为。现在相对来看，在50年代能够每年有十几个各种各样的展览，来自东欧、西欧，社会主义国家，西方国家，还有拉美、南亚、埃及这些国家，是很不容易的。也可能这些展览对中国的老百姓来讲没有多大关系。这些展览都不卖门票，属于内部参观的性质。幸运的是，我们作为美术学院的学生或者老师，就有机会能够去看这样的展览。有时候我们为了看一个展，要坐火车坐两夜三天才能到北京，硬座，但是去看一个展览会，你还是会觉得这个是privilege（特权），因为北京的老百姓可能看不到，而你能够看得到。这是一个非常矛盾的社会。它既很匮乏，但也丰富，特别对于我们学艺术的学生来讲是如此。我们对50年代，可能要做更深入的研究。很多对50年代艺术界的状况的了解是比较表面化的。

第二个问题，为什么是墨西哥？记得我在美国学习的时候，曾经和一位美国的教授谈过这个问题。他说他发现墨西哥和中国的现代史有惊人的相似之处。第一，这两个国家都有非常悠久的历史，是世界文明的发源地；第二，这两个国家在过去三百年中间，都是在一个外族统治之下，中国是满清，墨西哥是被西班牙人统治的。这两个国家都同时在20世纪初开始了一场民主革命，中国是反清建立民国；而墨西哥是摆脱了西班牙的统治，从殖民国家变成一个独立的民主国家。而且特别有趣的是，这两个国家在20世纪初，因为革命的要求同时开始了一个文化的启蒙运动。但是这个文化启蒙运动在中国是以文学的形式出现的，就是五四新文化运动；而墨西哥是以绘画的形式出现的，就是墨西哥的壁画运动。但是这两个运动的目的是一样的，都是开发民智，理解革命，发展国家。它虽然用的是不同的工具，但是有同一个政治目的，而不是为了纯粹艺术欣赏或者文学欣赏。与这个美国教授的谈话对我有很大的启发。我才觉悟到，我们年轻时代这个墨西哥情怀为什么会产生呢？是因为同病相怜，惺惺相惜，是有一种相互的吸引力。我注意到这些年来中国的学者或者艺术家在写到关于墨西哥的时候，都爱用“梦”这个字。墨西哥成为一个梦的代表，为什么会有这个梦呢？我就想起我当年到中央美术学院进修的时候，中央美院那个时候有三个工作室，第一个工作室是吴作人先生跟艾中信先生领导的，很明确的标榜是西欧古典艺术这个传统。第二个工作室是罗工柳先生和李天祥先

生，他们是留苏的，标榜的是正宗的苏联的社会主义现实主义这个传统。这两个都不是我感兴趣的。因为我们从很年轻的时候就有一种革命的追求。希望改变，希望革命，希望自由，这个追求始终是一个主线。

在1950年代的时候大家对苏联绘画都非常感兴趣，因为相对于中国传统的水墨画、文人画来讲是新的东西，所有的爱好艺术的都希望学油画，觉得油画是代表先进，代表革命的东西。那个时候对苏联绘画非常崇拜。可是进入了之后，就发现，一旦变成正确的，它实际上就已经定形了，那么这个正确再也没有意义了。你应该做正确的叛徒。我们当时就发现，苏联绘画这样一种体制，进入之后，发现它并没有革命性，它变成很官方的一个体制，很凝固的一种艺术形态，对我就失去了吸引力。当时中央美院第三画室是由几个非常有意思的老师组成的，带领的是董希文、许幸之和詹建俊。许幸之是30年代很重要的一个文化人，搞电影美术，也搞现代主义。还有一位梁运清是从东德学习回来的。董先生和他们这几位组成的集体提出来的一个口号，是主张革命性、现代性和民族性的结合。这个口号非常吸引我。因为我们既想所做的东西有革命性，同时也要有现代性，不能回到19世纪去；但是另外一方面，我们也强调要有民族性，要有自己，现在用的词就是中国特色。他这个口号对年轻的一代艺术学子是很有吸引力的。当时我就申请到这个画室去学习。也正是在这样一个董先生的主张和方向中，我们发现墨西哥或者说拉丁美洲的一些现代艺术与之正相符合。他们都体现了革命性、现代性与民族性。至少比任何我们看到的其他艺术都更强，像里维拉就是很明显的例子。

最后我想谈一下“广场”。实际上我说的这个广场的意象，并不是想到天安门广场或红场（Red Square），或者乔-安说的the Agora（古希腊广场）。其实从一开始我想过的一个字就是Zócalo，这是一个西班牙语词。我在1983年写的一篇《墨西哥壁画印象记》里有这样一段话：

走出墨西哥总统府，是一个宽阔的广场，称为“索卡洛”。后天是新总统上任的日子，广场上已有一片喜庆气氛，忙碌中透出紧张和期待。左侧是一座古老的大天主教堂。门前人头济济，还搭着彩色的篷帐。我以为是摊贩，走近时才看到一张英文告示：“游客们：我们为抗议秘密逮捕我们的亲人，在此举行绝食示威，请支持。”转向右也是一股簇拥的人群，那里是不久前出土的蒙提祖马旧城遗址，正在施工开辟成一个露天博物馆。我惊异这么多不同事件同时在人们身边展开，大家习以为常，而有朝一日我们将称它为“历史”。

我当年到了Zócalo这个墨西哥市中心的广场之后，有一个很强烈的印象，因为那种历史感是非常奇异的：一边你看到现在的政治状况，墨西哥新总统要上任了；另一边你看到革命者在游行示威和抗议；又有一批工人毫不

理会这两边发生的政治事件，他在挖他的出土文物，在把蒙迪祖玛的废墟建成一个博物馆。这样一种平行的活动，在我们身边展开，其实几乎是每天都会发生。所以我就很喜欢这个词：Zócalo。

大约五年以前，我被邀请到洛杉矶盖蒂美术馆去参加一个讨论会，那个主办的机构叫做 Zócalo Public Square，我跟他们交谈，我问为什么叫这个名字。他们说，因为我们邀请的是全世界各种各样的人物：政治家、学者、艺术家、科学家什么的，我们觉得这就像一个广场一样。他们每个月都会邀请几个人参加讲座，把这个讲座全部视频都放在网上了。你可以看到各种各样的人在发表演讲。那一次请的是谷文达、我，纽约亚洲协会美术馆馆长招颖思（Melissa Chiu），还有南加大建筑学院院长马清运，我们四个人谈中国当代艺术，题目是“注目新中国”。所以我一直对Zócalo这个字念念不忘。以至我在这次做这个展览时就很自然地出现了广场这个意象。但是我这个意象还是回到了墨西哥，回到了墨西哥城中心的这个Zócalo。

在“长征计划”过去这十四年的忙乱和各种大大小小的、宏观的微观的工作过程里面，郑老师一直是一个参与者和支持者，更一直是我们的inspiration（启发）。这个过程里面一直有个话题，就是我们好像都已经碎片化了，无论是跟历史的关系，艺术和思想，做艺术家和做人，这之间都是断裂的。我们一起在挣扎，一起在奋斗，在两种国际之间，在不同的世界观之间，在理论和实践之间。

但是我们都想着一个问题，就是没有一个duralational，一个长期的、持续性的计划，或是教育项目，或是展览。这种断裂和对立，和非历史感，和对无法持续性的焦虑，一直存在。在这种谈话和感受的时候，我们总是会回到郑老师和他所从事的工作。长期以来，在长征，无论是关于教育、策展、艺术史，还是研究项目，郑老师一直都是一个支持者和参与者。在这个过程中，我们觉得最丰富、最挑战、最需要面对的就是：经过了一个世纪，所呈现出来的不同的时间，不同的空间，不同的艺术形态，不同的主义，不同的层面。

今天大家都说到意象，比如广场，我现在想的是一个我们大家都能够钩沉起来的几个意象。刚才说到江亢虎，说到最早的社会主义者，对他来说，出国就是“出局”，我就想到，冯玉祥的出洋考察，也是“出局”，这是一个意象。这个跟后来郑老师作为第一代中国艺术界的公派出国者的出洋就不一样了。我又想起胡适，在轮船要靠岸之前他说的是，我们回来了。又想到去威尼斯，去纽约。长征计划从2002年的行走一直到后面我们一起做的“胡志明小道”，里面一直有若隐若现的一个脉络，就是关于international（国际的）和local（当地的）之间的关系，特别在后殖民的情

卢杰

况，贯穿在里面的就是西方对中国的想象，以及中国对于西方对中国想象的想象，这种我在你之中，你在我之中的状态。

今天长征计划和中国美院去做“圣天作业”，不是想要去庆祝、历史化一个人，或者还原一个当时的现场，对现在表达一个表面的批判和拒绝来重新回到另外一种想象的乌托邦。我们长征计划做这件事情，是要拯救长征计划，就是要使它经过一段时间的调整，让长征计划回到我们出发的时候，不忘初心。当时1999年我发起这个计划，2002年出发，经过了这么漫长的一个工作，涉及到中国都市化的计划，有涉及到煤矿、唐人街、中国跟亚洲的这个历史的关系，像胡志明小道。但是从始至终，都希望长征计划是一个研究计划，一个学习的计划。通过跟郑老师的工作，我们希望它不是以展览为目的，而是一个跟学院的教学，跟我们自己艺术家日常的那种碎片化的讨论，整合在一起，来面对我们今天工作的意义。

在郑老师的艺术生涯中，一直有一部分是在寻找。他在1982年去了墨西哥之后总是不断地再重访。不是去怀旧，而是落实为一项以寻找为形式的实践。他的这类型讲座和访谈，经常沿着一条历史中的一个小材料来追问。某种程度上，我们做这个策划也有种接近的意识，像是一种思想实验一般的问询。这个实验可以让我们重新审视当时和今天的艺术家，看他们在个人创作上的意识形态和思想资源的兴趣点与历史之间的真正复杂之处到底在哪里。就是说，你若用一种发生学的角度来看待艺术实践，而不是以艺术物件的生产为评判对象，也许会发现一个政治波普艺术家也许他心中念想的是一种社会主义的实践和话语，或者一些所谓“'85新潮”的艺术家，墨西哥壁画对于他们的影响，虽然作品上看不出直接的关系，却有可能是很深的。

张杨

我们给“圣天作业”的一份提案以“世纪”为题，其实是想提出应该如何思考20世纪中国历史以及如何思考中国当代艺术的问题。我们希望通过一个人的艺术生命经验链接与勾连宏大历史叙述造成的时间断裂与切分，发掘一个更加丰富、立体、多元的历史现场与经验。

正是在这个意义上，展览采用“广场”的意象，将以时间为轴线的生命经验展开，发掘那些由个人生命中遭遇的人与事累积、交叠、生成的历史时间与事件。广场成为“用个人的生命体验，重新丈量历史”的现场。

这样的现场有无数个十字岔路口，形成一个迷宫。伫立在迷宫十字路口的正是郑老师2014年开始绘画的名为“偶遇”的系列肖像。这些他生命中遭遇的人，与他照面或者错过，既是路标又是探照灯，一方面构成了人生的无

数转折，同时也昭示了历史可能发生。偶然使个人与历史迎面撞上，使历史最终显现。在广场上的人们，包括我们，都置身其中，作用发生。

大家都试图返回历史现场。现场，作为一种历史的症候，同时又可能是对历史的拯救或者是治疗。但是每次我们带着治疗拯救的目的返回现场的时候，我们发现我们自己就是症候，我们自己就是病人。所以整个的艺术革命，包括政治革命就是叛逆、逃离和返回，然后再一次叛逆、逃离和返回。需要不断革命，最后革命来拯救它。因为当我们既是症候，又是治疗的时候，它不断地循环，需要不断的革命来打破。所以郑老师他们想去墨西哥是有道理的，因为第四国际就在墨西哥，不断革命的理论就在墨西哥。墨西哥艺术有这种活力，跟政治上的状态也是密切相关的。

另外一点，其实先锋文学的主体是什么呢？是红小兵一代。红卫兵一代人的能量基本上在“文革”造反和知青运动的时候被消耗得差不多了，但是红小兵的我们这一代人的能量是在八十年代中期开始被激发起来，包括像方力钧他们这些艺术家。从艺术精神性的生产本身上来说，它和“文革”的这种样板文艺是有相似的地方，虽然它不是官方主导的。作为一种艺术能量的生产，它有相似的地方，它是要打破原来的一种旧有的话语的结构和规则，这里面有一种革命性的力量。所以先锋文学也是一场革命，跟“文革”的革命文学之间，从革命性上来说，他们有很大的相似之处，只不过前者是在建构样板的一种形态；而先锋是打破那些东西，它要建立起一个更加现代主义的东西，是对社会主义的逃离，对现代主义的皈依。其中一个很重要的东西，就是荒谬感。但是对我来说，先锋派的文学里面所传达出来的那种荒诞感或者荒谬感，就是现实。

张闳兄的意思是不是可以说，“文革”文学是现代主义，是很先锋的，而先锋文学其实是很革命的。这里面其实是我们长期在说的这个艺术革命和社会革命，都用革命这个字，但是在很多时候，其实它是扭结，是逆反，甚至是互相冲撞的。那么这个话题也跟郑老师这几年一直在讨论的社会主义现代主义有关。这还隐含着两个附带的话题：一个是modernist socialism，一个是socialist modernism，就是社会主义现代主义，和现代主义社会主义，这两个看起来只是词语的逆反，实际上它涵盖的就是20世纪以来的历史里面的两种隐含的动能，隐秘的联系。这是我想特别希望大家能够做深入讨论的。

张闳

高世名

个人跟历史的纠结关系怎么样来处理？对于历史的写作，在我们中国的传统里面是根深蒂固的。所有的文人、士大夫，到今天的知识分子，每个个体，都会有留取青史这样的观念。从历史的写作上看，包括官方历史的确定，都有着强烈的“史观”传统。但这里面始终有一个问题，前面几位也都提到了的，个体和历史之间的纠结关系。郑老师是一个特别微妙的个案，以我对他的了解，他恰恰就在这种个体和历史之间，充满了某种智慧，一种天性上自然而然的智慧。

记得差不多十年前，学校举办八十周年校庆展——“学院的力量”。我接受任务，参与梳理我们学院“文革”后三十年的历史，期间采访郑老师，开始更多了解郑老师。郑老师1980年代末办的《世界美术信息》（*World Art News*，试刊号名为“国际美术信息”）的报纸，与我们学院的《美术译丛》等刊物，构成了中国美术学院“文革”后很重要的出版。值得一提的是，郑老师主编的这个《世界美术信息》报会让人有种强烈的感觉，即它没有那种过度的自我的立场。刚才大家都提到广场，我们知道广场这个概念是很暧昧的，它可以变得很呼啸而来的过度意识形态化，它也可以是一个非常日常的广场世界。郑老师的广场，它恰恰这两个世界之间。中国近一个世纪以来的广场意识特别矛盾，而且是我们特别难以摆脱的状态。如何自由地生活在两种广场里，在呼啸而来的意识形态化的声音和作为每个个体的自我声音之间获得平衡，这是我们每个人都会面对的难题。这种广场的复杂意识也会体现在历史的书写当中，会给我们带来这种纠结。如果你翻一翻《世界美术信息》，会觉得太让人惊讶了，在刚刚“文革”结束之后的时间里，它几乎无障碍地直视国际艺术动态，为我们打开一个极为开放的视野。它放弃那种过于主观的立场，不刻意鼓动我们的选择与判断。作为主编，他这种松弛的心态，把报纸的声音放在很低的层次，在一个报纸整体上处于宣传的热时代，他却坚持冷媒介的姿势，在那个时代是极为难得的，让人惊讶。我想起大卫·乔斯利特（David Joselit）教授的讲座上，世名主持伊始，就念了《反馈》（*Feedback*）那本书结尾处那段宣言式的文字：努力丢掉你个人的“身份”。丢掉那些附着在个人身上的各种“身份”，近百年来其实是个极其之难的问题。我们如何来放弃掉一些不真实的身份，来跟历史、跟现实建立真实的关系？

关于这个问题，郑老师其实有一个很强烈的观念，中性而开放。早些时候，他做展览，“开门之后”，他似乎开始就超越中西之间的障碍，超越中西对立的狭隘性。他要把立场上的对峙感消解掉，迅速进入到一种更为开放的对话。如世名所述，个人既不是那种特别私人的个体，这种个体里面又带有一种公共性，其实每一个人天性上都具有公共性。所谓的公共性，不是被给与的，而是个体与个体之间天然形成的。我记得思想家波兰尼（Polányi Károly）说得特别好：“每个人都能运用自己的知识，在普遍的没有具体目的的社会规则之内，做自己要做的事，这样每个人都可深具信心地知道自己的行为将获得别人提供的必要服务。社会秩序就这样地产生”。

生了。这种秩序可称之为：自动自发的秩序，因为它绝不是中枢神经的指导或命令所建立的。”如此建立起一种新的公共的秩序，这个秩序不是自上而下的，不是来自于他者给你的，这个秩序是真的秩序，叫spontaneous order，是自发的，一种新的社会共同体。我在郑老师身上多少感受到了这种状态。墨西哥去不成了，就去美国吧，该做什么事还是做着，他这种意识不能说是随遇而安，而是一种因缘流转。他在身份的转换中，因缘的流转中，从而跟他所面对的这个世界，建立起了微妙的联系。他会把自己身上所有的这种信息打开。我注意到他办报纸时不用新闻，而用“信息”，他更愿意视自己为一种medium，一个中介，一个肉身在人世间短暂着流转的一个中介，在这个中介当中，他会跟各种各样的人，跟世界发生种种因缘关系。

20世纪以后，我们慢慢意识到历史写作当中一个最难处理的问题，如何能够在种种强有力的观念性大事件背后，把更多的个体人的希望、梦想深挖出来。刚才我们说的个体人的种种碎片化感想，可能只能淹没在一个大的project中，甚至淹没在完全不能实现的project中。郑老师想去墨西哥这个梦想，包括里维拉想来中国的梦想，它们其实都是没有被实现的project，只是一个构想，一些计划。但是这个计划却恰恰对于历史本身的书写是极其有益的。而在郑老师的叙事中，这些都有不同程度的重视。我们很多人，往往是渴望行动，但最后没有行动，但是梦想，就像炼金术一样的黑暗房间里，这些梦想构成了我们一个时期，一个时代的品质，是尼采所谓的“幽暗的狂欢”。这些幽暗的狂欢，是一个时代里甚至比浮出海面成为冰山一角的那些更重要、更感人、更本源。

我有一个警惕，我希望我的发言尽量不要成为历史的追溯。刚才我们讲了很多历史，包括革命，个体跟历史之间的纠结。我们在今天的任何一个发言，都不要把自己扮演成历史的当事人，或成为某一种东西的证人，就好像我们是证明某一个时间发生的事情，以此作为真理。这个讨论应该首先对这个东西是抵制的。第二，尽量不要让历史特殊化。历史不是对某一个特殊的个人和身份的肯定，以此我们获得了一个特殊的真理。最后，工作坊尽量不要去肯定一件什么事，让它不肯定。

高世名说艺术家不喜欢革命，喜欢革命的前夜，这个让我想起一个著名的段子，就是俄国革命的前夜。列宁和托洛茨基都很焦虑，列宁的焦虑是：托洛茨基同志，东宫如果革命不成功，我们明天怎么办？托洛茨基说：我担心的是革命成功了以后怎么办。这个很精彩。

联系到革命这个概念，我想说我个人是怎么喜欢艺术的。在“文革”后期，我选择艺术很大程度上是因为匮乏，就是什么都没有。用什么来抵制

汪建伟

匮乏？那个时候选择的艺术是今天必须不能回避的一个词，就是技术。艺术在今天提起，它有某一种崇高感，但我们必须要把这种崇高感抹掉，它就是一种技术。这个技术是用来抵抗匮乏的，就是抵抗“没有”。还有另外一个概念，这种匮乏就是当下所有的已知都应该是敌人，从这个意义上讲，我们要重新定义先锋。它使我们不可以变成我们抵制一次成为革命的主人，最后成为历史的主人。这在今天，我们所有的回顾都很危险。对革命这个词，是非常重要的一个警惕。

如果从这个意义上讲，我们的革命是从哪开始的？那就是已知，对已知的抗拒，和对已知成为敌人。我们不可能有一个通过回忆来找到这个位置的一个机遇。从我个人的历史来讲，不是对现在一个东西，事物的一次反叛。我们通过反叛，我们获利，用这个利益作为一个身份的交流，从此在这个历史上获得了一席之地，这个交易是不存在的。从另一个角度上来理解，大家看见了那个时候很多的绘画有一个现象，不知道大家注意到没有，80年代的时候所有人都愿意去体验生活，好像我们自己的生活不是生活，就是必须要去体验，这个体验生活就是到别处去。那个时候美术学院的很多人愿意去新疆，去西藏，去内蒙画画，把这个当成是对艺术的一种追求，并且展示这种追求。这种对异地的追求，最后演化成对异国情调的一种根深蒂固的一种向往，这可不可以从一种正面，或者从另外一个意义上去理解，就是实际上是对你眼前“没有的”一种抵抗。

我们为什么喜欢墨西哥？大家知道改革开放，我们大量的信息、文学、电影、小说、戏剧，我可以开一个长长的单子。这个单子有两个概念，第一它是完全混杂的，欧洲的一百年的历史在我们这个地方是没有时间概念的。从托尔斯泰到贝克特的戏剧，我们几乎就是同一天在读，这样的一种读解，会如何影响我们对革命的理解？还有另外一点，就是这些几乎全部是西方人。所以说在那个时候，我们选择墨西哥可能正好恰恰是对我们已有的不满，是另外一次逃亡，就是从一个我们认为抗拒了我们已知地方的逃亡。包括我们提出的社会主义现实主义这个概念，不应该把它变成一个成果，我认为应该把它变成一个逃亡之路的一种逃亡，而且它不应该有预设地。从这个意义上讲，我们可能注定就是一个“难民”，当代艺术可能就是一个“难民营”，它不应该有一个身份和国家、地域的概念。所以说从“难民营”这个角度上来说，首先它讨论的是另外一种脱离于当下所有正确性的一种不正确的方式。第二我要谈到的就是一种反抗，不停地革命的重复会导致一种反抗的习惯性。这种反抗的习惯性有一个非常可怕的东西，就是我们最后成为反抗本身的主人。我们成为反抗的主人以后，我们不反抗我们自己，我们只反抗别人，因为我们成了反抗的主人。所以说我们应该成为奴隶，因为这个成为主人的反抗是非常危险的，它让我们丧失反抗的能力。

谈到广场这个概念，无论它是一个我们理解的剧场也好，一个流量场也好，这里有一个特别重要的概念，首先它不是一个空间概念。为什么把广场梳理出来单独谈，它是一个容纳的体，但是要超越这个概念。因为我们谈到广场只是它的一个基本属性，广场之所以被我们注意到，它肯定有一个它的生产的条件，这个生产的条件导致广场从一个纯粹空间的性质被摘了出来，它才有可能成为一个不同的空间。那么这个生产的条件是什么？它的方式是什么？广场的产品是什么？这个产品的形式是什么？如果不谈论这个，我们又回到一个宏观的革命。我们要谈产品，就要谈如何生产。我们讲广场，作为政治，作为社会，作为一个正史所理解的广场之外，可能还有一个旁注的广场，这是一个长长的名单。就像我们在看一部正史，这个正史是不改变的，在旁边不停地有旁注，但这个旁注恰恰是没有身份的。很重要的是，就是这种没有身份的旁注产生了一个非常带有普世性的文本，而且这个文本是可以传递的。这一点非常重要，这个广场不能产生特殊性，它一定要产生一个可以传递的，可以连续传递的普世价值。我们要谈的现代性，它不是以对抗另外一个现代性所延伸出来的。是不是广场本身就产生了一种媒介，产生了它自己的媒介。

我补充一句，回答汪老师的。您提到回返之地，我想您的意思大概是：我们不要将它理想化。有可能我们回去时，它其实已经发生改变。雨嫣就是我们学院墨西哥来的留学生，她也参与到我们的“圣天作业”项目里，做比较细致的资料调研。她很希望把这个研究的计划，当做她的硕士毕业论文来展开。我想这个可能是我们的项目能产生的其中一个很好的结果。

谢谢汪建伟！我们大家首先在讨论做这个研究计划的时候，第一反应就是绝对不是要呈现一个在场者、见证者、历史的幸存者。所以说它绝对不会是回顾展，然后它也不会是档案和采访的罗列。刚才老汪的发言中，有一些矛盾的地方，这个我们可以一会再来聊。但是很有意思的地方，就在这些矛盾之处，因为这里面我们感觉到主奴辩证法，你看起来反对它，其实也未必。我在想，他讲到“难民营”这个问题，难民营和广场这两个空间，这两个意象对应起来。当然，他知道这个是很危险的，因为把艺术的这群人讲成一个“难民营”，这是非常危险的一句话。但是我知道他的意思。

我这里再提一个问题，如果为了抵抗匮乏的艺术的从业者们构成了一个难民营，那么到底是什么把它围困和封闭起来的？

唐晓林

高世名

不管是广场、难民营、过道、菜市场，其实我都不太关心。1999年1月，郑老师在温哥华精艺轩给我做个展的时候，带我见了一些美术馆的人。郑老师说我们先来这里做码头，以后来的人，有地方靠船，但是上岸之后还是要干很多别的活。郑老师把自己说成码头。刚才杨振宇也讲到郑老师的心态，他觉得是天赋，依然是历史的。“西方”这个词不准确，但是先用着，我们对西方的心态很容易产生一种要么很战斗性的姿态，激烈地反西方，要么就是很全面的肯定、引用。郑老师虽然显得很洋，一直在带领、引入，但是他一直在一个比较平等、很松的状态里面。一方面他觉得得建个码头，让我们去那里靠岸，需要帮中国艺术人在世界找到舞台。另一方面，这些来中国的西方美术馆的馆长，西方策展人特别需要帮助，他们刚来到中国，两眼一抹黑，不了解情况，郑老师对他们充满了同情。不是仰视，是充满了同情，而且极其友善地想要去帮助他们这种心态。

这种心态很多中国的艺术家体会不到，因为他们还在仰视西方人，他们不觉得一个策展人来到中国，是非常困难的，他其实非常渴望找到好的艺术家，渴望突破很多管道的限制。他们也需要码头，但是他们很渴望突破管道的限制。很多中国年轻艺术家，容易有受害妄想。以前西方不策划中国展，这些年轻艺术家说人家霸道，现在他们策划了中国展，又说是后殖民，就导致大家不去体会善意的关系。而郑老师的姿态，后来影响到当年我和卢杰做长征的文案：从内到外，还是从外到内的问题。

我们都是郑老师的学生，直接受郑老师的这种气质影响。所以长征要做郑老师的个案，首先是姿态上的一种传承，长征从一开始的目的就是为了摆正中外之间的一种关系，将激烈的敌视或无限的仰视，转化成一种主动、参与、贡献的姿态。我们到底有什么东西可以贡献给别人，而不是我们从人家那里能得到什么好处，或是为了得到表扬，或者受到厚爱。2002年长征的主旨其实是以这个角度进行翻转，由拿来主义转化成一种拿去主义，这种姿态的反转是作为当时长征开始的叙述的。

如果有一个人，他在成长的时候，不是在同代人中长大的，在他年轻的时候在老一辈中长大，他老的时候在年轻人中老去，那么他就很容易产生愚公移山的勇气和接力棒的思维。我记得梁启超的《自由书》里面有一段话非常漂亮，他说做事情的人，心中要先破成败之见，因为“败于此，而成于彼；败于今，而成于后；败于我，而成于人”，所以我只要去做事情就行了，总有一天这件事情得成，然后他就会成为一个积极的行动者，同时是一个有效的贡献者。这种心态一直是我能够在郑老师身上体会到的，但这个做贡献的姿态，未必是已经非常普及的。

我们会经常听到很多批评，说中国当代艺术是舶来品，是引进来的。对此我总会用乒乓球来做比喻，乒乓球是英国人发明的，但是今天它是中国的国球。你们怎么把一个英国人发明的东西，说成中国国球呢？我想是因为

中国人这几十年来打乒乓球，打得太好了，熟练地掌握规则，国际乒联为了防止中国队永远拿冠军，就开始定制各种对付中国的规则：把球改大，正胶反胶在两边必须用不同的颜色，所有中国人的绝招一律算犯规。于是我们今天可以很肯定地说，由于中国人参与打乒乓球，乒乓球运动的游戏规则已经被重新定义了。也就是说在任何一场游戏里边，我们先做一个学习者，再做一个参与者，我们才敢重新去定义游戏规则，重新定义这件事情本身，可能是我们要做的事情。

最后一点，回到历史写作的问题，我当然完全支持郑老师的想法，特别是当我们拥有学院，一些志同道合的老师和优秀的年轻人，我们就应该制定严密的写作计划。我们开始书写我们的社会主义现代主义、现代主义社会主义的历史。不光是墨西哥，我们仔细想想，意大利共产党的画家古图索去哪里了？日共的画家赤松俊子去哪里了？在现代艺术史里面，他们的规模都被压缩得非常小。我们想象一下现代主义艺术兴起的时候，其实也是社会主义运动风起云涌的时候，他们之间的那个联系，在今天的艺术史书写里面，确实是大量被切断的。我们的这种书写，同时可能还投射回整个当代史的书写。我们这三十年的世界艺术史，到底该如何来叙述。我自己已经建立了一套叙述模型，我不准备在这里说。但是我们应该开始积极地、主动地把我们的历史叙述当作一种可能的方案，丢到世界上来。这也就是我们当初做长征，郑老师当初在浙江美院开始做这些事情，在加拿大开始做那些事情的时候的一个姿态。

我想接着汪建伟谈关于抵制匮乏的这个点，从作为“难民营”的一员来谈这个事情。因为抵制匮乏，除了抵制一个很现实的体制之外，我也想从偶然、偶遇发生历史的一些地域跟情形来谈。这个题目关键是关于国际的问题。我关心的是国际之间的缝隙，因为我就是在这种缝隙里面长大的，在这个缝隙里面被收编到一个西方体制之下的香港，可是它是个中国社会。

刚才汪建伟提的几个说法，不单是对香港这个状态有所启发，对我们今天在2000年以后的，现在的中国也需要面对国际的一个情景里面，也是有所启发的。在香港这个地方谈论匮乏，是一个真实的事情，因为艺术作为一个圈子，作为一个能够介入到现实生活，更不要说介入到现实政治、主流的文化话语，连作为一个最基本的生存的身份都是一直被边缘化，做这些只是被英国人称作“周末画家”（Sunday painter）的一种身份。但是这种匮乏不是一个外在的，还是属于自我的。所以这里面有一些很有意思的艺术家，他们做的是一种艺术的自强与抵制的工作，来面对匮乏的历史。所以在我们所说的广场上进行对话的艺术，它真的要做的应该是引起疑惑，引起思考的东西，一些让人重新偶遇而感觉到丰盛的物。

张颂仁

我想郑老师对我的一个最有意思的启发，就是在他从主流的社会现象、社会运动开始，再关注到国际交流，也关注很多不同的场合出现的东西，里面也包含了这种生产——在边缘好像也不是很正式的一种生产。

可能这个生产才是我们今天大家面对的一种状况，因为这些艺术生产都是在边缘状况下的一种次论述，往往是在革命化以外的。在这个广场上交流的一种机制是什么呢？以我的另外一个说法来谈，就是我们关于现代性的观点。可能现代才是广场上面的整个驱动的欲望机器，可是现在我们怎么解释，我们怎么去进入。无论是通过革命，还是通过其他从19世纪开始引进的各种想法，各种的弊长，除了革命以外，从革命性地打破偶像崇拜，皇庭和教廷的对立问题，还有资本主义生产的剥削和社会主义的自强问题。可是我们先把这些问题变成话题来切入，是不是全部都是来自我们本来的一个具体的经验。我们也可以说，在帝国统治世界秩序之下输出的，关于革命的想法，其实很多有很大的层面上也是在错误观念上引起，非西方世界的一种关键词叫“自惭”。我对那些大的字眼总是有点保留，认为我们还是需要重新再想。那么要是整个局面是归纳到中国如何参加进这个现代性的问题，不是以哪一种主义，而是以哪一种方式来面对现代当前的情景和自我，这个当前是已经有一百年历史累计下来的当前的情景。所以郑老师的这个工作就让我们可以梳理这个世纪的经验。从艺术的历史来谈，以艺术作为形式的一个政治来谈，社会主义的政治实验，可能是这么多的形式实验里面最大的一个，最有企图性的实验。

在这点来看，1970年代以后，所有的艺术实验其实都要面对中国社会上的一个最大的现代性的实验。那我们在后毛时代的艺术，如何再把形式作为郑老师广场上的偶遇的物与事件，来进行鼓舞与启动，可能是今天所要面临的重要论题。

石世豪

这次的主题，“一个世纪，两种国际”，很有意思。郑老师的个人经历，确实是一个非常重要的线索，可以帮助我们重新理解半个多世纪艺术的变化。

我今天就提另外一个小小的线索，希望可以作为参考，这个线索就是萨特（Jean-Paul Sartre）和他在中国的情况。萨特的小说在1940年代初就已经由戴望舒、陈占元他们译成中文发表。但是总地来说，对于萨特的存在主义，无论是介绍还是批判，在40年代的规模都是比较小的。进入50年代之后，萨特开始更加接近马克思主义和共产党。在这个过程中他也参与了很多活动，我们的《人民日报》那时候多次报道他参加反对第一次越南战争，包括反对冷战的那些活动。1953年斯大林逝世，苏联召开第二次作家代表大会，这个时期就出现了后来一般就称作“解冻文学”的潮流。同时，中国通过了过渡时期总路线，在经济上也开始逐步摆脱对苏联模式的

依赖，开始走出自己的一条道路。也就是说在这个时候，不仅萨特变了，苏联变了，中国也变了。接下来，1955年万隆会议召开，中国成功地在外交上打开了局面，在会上周恩来就邀请世界各国人士来中国看看。就是在这样的一个背景下面，萨特和波伏娃（Simone de Beauvoir）他们是在1955年9月到11月间到中国。当时有非常大的一波国际间的交流的活动，而且不只是一般所说的第三世界国家，还包括像萨特这样的西方左翼或者进步人士，或者是像英国、芬兰这些比较早跟中国建交的国家。后来《人民日报》还特别邀请萨特写了一篇非常热情洋溢的文章，他写得非常友好，就是11月发表的《我对新中国的观感》。

可是这些交流留下来的影响却是非常有限的。在50年代，其实我们可以看到萨特不仅不像我们一般所认为的那样受到比较大的批判。其实相反，他在《人民日报》上的出现，常常是非常正面的一个形象，而且事实上接触他作品的路并没有被断绝，也确实有一部分研究者在这个时期仍然持续关注他。但是可能他离那个时期中国文学内在的脉动的距离是比较远的。这个情况到他去世的80年代，正好就被改变过来。

到了1980年代，首先是张英伦、柳鸣九两位老先生率先呼吁要重视萨特。这两位老先生都是1930年代生的人，跟郑老师可能算是同代人。他们的呼吁才得到了一呼百应的效果，甚至一时之间，萨特其实在很多年轻人当中被奉为圣像。另外一个很有意思的情况，就是到了这个时候，《人民日报》好像开始非常重视萨特，如临大敌地对萨特发表了好几篇批判性的文章。他在80年代红极一时，其实当然是和当时的整个沸沸扬扬的人道主义异化的讨论等有关系。但是后面更重要的是，他的理论和创作在80年代所调动出来的情感和经验到底是么？这些东西到底是从哪里来的？这些东西在50年代之后的这三十年里面出现，被生产出来，这也许是可以帮助我们理解历史的一把钥匙。

我是从中国台湾来的，现在在北大中文系学习现当代文学，我个人研究的领域是50年代的工人文艺。因为这次主题就是“一个世纪，两个国际”，所以我本来是想讲一讲台湾年轻人的国际观和冷战。而后我又想到，其实当今的台湾年轻人缺乏国际观也不懂什么是冷战，所以觉得可以谈一下，为什么台湾年轻人缺乏国际观和冷战历史的关系。

这个会议谈两个国际，但台湾年轻人对两个国际非常陌生，我也很陌生，我还在重新认识台湾复杂的战后史和中国大陆当代史的过程当中。造成台湾年轻一代知识偏狭的原因，必须从台湾战后史的发展进程当中寻找线索。台湾在1945年，第二次世界大战结束后，重新复归中国。但1949年，

姜亚筑

国民党政府到台湾以及1950年代冷战爆发，美国第7舰队开进台湾海峡，国民党颁布《戒严法》，台湾再次和中国大陆隔绝并且隔绝了几十年。在我最近的阅读感受当中，台湾战后和大陆的隔绝，其实远比在日据时期的那个隔绝是更加严密的。

如果现在再去看1947年“二·二八”事件和50年代“白色恐怖”受难者的那个经历，几乎都有和大陆接触的经验，他们和整个中国大陆的革命以及现代化的进程，有一定的互动和配合。但是国民党到台湾之后，就截去了这个互动。在大陆出版的进步知识分子的书，就完全变成禁书，连鲁迅都不能读的。国民党在台湾实施威权统治，“二·二八”事件和50年代“白色恐怖”，造成整个社会的压抑，整个社会噤若寒蝉。国民党反共教育和升学体制，让青年学生都很苦闷和压抑，在国民党和美国新闻处允许的范围内展开现代主义的文艺、存在主义吸引了大量的青年学生，如果对比，就是大陆50年代的丰富多元，就像郑圣天老师提到的那个丰富多元，就非常凸显台湾在50年代的知识贫困和偏狭。

1960年代的文艺，主要表现在国民党统治带来的普遍的压抑和苦闷。即便是有左翼信仰的台湾代表性作家陈映真，也不得不用现代主义的形式，非常蜿蜒曲折去表达，在岛内左翼的挫败还有政治理想的不可能。因为当时的社会其实就是逢共必反。陈映真他自己的左翼政治理想，就只能非常晦涩地、以一种现代主义的方式去偷渡。但他其实呈现的就是一个台湾的社会现实。我在这里说的现代主义和现实主义，两者之间其实并不是对立的。现代主义可以有很强的现实主义关怀和表现，关键是人们怎么感知现实，以及它要表现的那个现实究竟为何。就是刚刚世豪提到了萨特，台湾也很风靡萨特，但是台湾接受萨特和大陆80年代接受萨特的心理动机，以及接受的面向，本身是非常不同的。因为台湾表现的存在主义要说的就是国民党威权体制下对人的压抑，以及各种社会介入的不可能。人的那种虚无状态，就是和这种社会气氛的一个扣合。这个和大陆80年代后，对“文革”的一个反思之后，整个社会效应是非常不一样的。

1970年代在海外有保钓运动的爆发，原先在台湾被国民党意识形态禁锢的台湾人，到了美国之后，就是在这个时期，他开始能够有个机会重新认识祖国大陆的社会主义。而且这一波海外的保钓分子，他就输送了一批禁书到台湾，进而影响岛内的学生和知识分子。

在这当中，需要注意的一点，就是美国当时为了和中国建交，在美国国内其实也有短时间的意识形态松动。原先反共反华，在短时间内，很快地变成了一个对新中国的关注和讨论，作为中美建交的铺垫。台湾在美国的留学生，这批保钓分子就是在这样的一个历史实际中，接触到了和原先国民党叙述当中不一样的、对祖国大陆的历史叙述。重新认识到原来中国并不是只有国民党一个政权，还有一个社会主义政权，而且他们认识到一点，

就是亲美亲日的国民党政权不足以保护钓鱼岛领土，只有共产党才可以反对帝国主义。在那个时期有很多的保钓人士开始转向，回到祖国大陆来。在岛内另一方面，就是和美国的关系开始有点紧张，政权也在交替。1975年，蒋介石去世的时间，是威权稍微松动的一个宽松时期，开始有很多反威权的声音，还有批判现代诗的乡土文学运动，但是随着蒋经国的位子巩固之后，这些运动都开始受到了程度不一的挫折。社会和民众对国民党统治的不满，就一直成为一个暗流。所以在这个过程中，大概可以看到台湾对外接触的闭塞。在中国大陆辛亥革命和五四运动以来，对西方的讨论和接受，在我刚刚说到的乡土文学论战过程当中，有一个类似小型五四运动的演习，也是在这个时期，开始启蒙了一代台湾人。

但是在台湾社会，1987年解严之后，很快就遭遇了苏联瓦解，这个使得台湾的社会气氛也很快转变。原先，开始去讨论什么是社会主义的历史契机，很快就被抛弃了。在20世纪全世界风起云涌的共产主义运动，一直没有在台湾获得很广泛的讨论和认识。在1950年代“白色恐怖”当中牺牲的台湾共产党员，被淹没在台湾的历史当中，没有办法理解那一代人的运动轨迹，对现在台湾社会的危机和它的政治困境是无法估量的。在解严之后，台湾民间第一波到大陆来交流的就是《夏潮》杂志集团的陈映真。当时来的时候，他接触的感觉还挺错乱的，按照作家蓝博洲的说法，就是台湾好不容易付出了很大的代价，从朦胧诗、现代诗才走到现实主义，在那个时候，大陆却正好流行从现实主义到朦胧诗和现代主义。

当然陈映真的这种感受是很真实的，这并不是说哪一边对或哪一边错。但该怎么理解，这个错位确实是一个非常大的课题，也正由于此，这一次会议是帮我了解这个课题的一个切入口。这次邀请函里面有一段话，非常有意思：“两种国际都不是今天由于资本全球化而逐渐沦为空泛话语的国际，而是挣脱当时当地危机状态的努力。”我认为也是在这个意义上，有必要重新认识、接受国际的、它当时的社会思想土壤到底是什么。不管现实主义或者是现代主义，究竟你要表现表示社会的哪一个面貌？人们的关切究竟为何？我们怎么坐实我们对历史的一个认识？而像陈映真，他跨越海峡两岸看到的一个错位，投射了一个什么样的复杂历史路径和冷战历史？

郑圣天老师在工作坊纪要里面有一段话，他说：“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，就是50年代。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这个时期，而且还能够对这个时期的记忆相当清晰。”

郑老师的这一段话非常的有意思，这段话提供了一个对50年代的直观认识，也就是他自己有一个非常直接的对那个年代当中生活的感觉。同时，

也揭示了过去被压抑的对50年代的认识。我们一想到50年代，就是政治对艺术的压抑，但我自己在读50年代的工人艺术的过程当中，我看到很多的个人，就是新中国的个人的蓬勃朝气，还有他的能动性。从现在那些材料看起来，简直就很难想象当时社会的很活跃的气氛，我阅读材料的感受来说，如果把政治看作是一个能动的、介入的积极性动力，其实50年代所要求的是一个创作者对社会的高度介入。政治确实对很多事情有干预，但同时在这个干预的过程当中，它的目的是什么？它其实试图达到培养个人的思考，进而是培养创作能力的目的。

如果仅仅把政治看作是对艺术的压抑，其实有点难解释为什么那么多人，包括郑老师在内，会感受到蓬勃多元。所以怎么理解郑老师说的，那是一个非常活跃，非常多样的时期，还要求我对50年代的文艺，要有更多的知识准备。

郑老师的工作坊纪要里面，还有另外一个维度，让我感觉和50年代文学特殊之处相扣合的一个地方，就是对第三世界的高度关注和理解，这也是陈映真看到80年代大陆思潮渐渐丧失的一个维度。而对于此，我们怎么去理解和把握？70年代末，中美建交的时间点恰恰是美国在世界范围内建立起法西斯军事政权，完成了一个全球海外军事基地的布局，吸取了来自全世界的资本，国力达到了高峰。而正在这个时候，中国国内刚结束了“文革”，随即迎来了80年代去“文革”文化的过程。所以在强调学习美国的现代化的时候，它偏离了对第三世界的反帝的一个关注。我接下来在思考的问题，同时也是一个提问，就是在这样的历史进程当中的80年代的国际本身，具有什么样的一个特性？郑老师的生命历程给予我们什么再认识国际内涵的契机？我希望多听到郑老师谈谈他50年代的感受还有思考，来丰富我对两种国际的贫乏认识。

张冰

我是做现当代文学的。我觉得特别有意思的是郑老师说50年代既不像很多人想象的那么闭塞，但也并不是我们想象中的那么开放。这一点对我来说特别有启发。郑老师谈到50年代是一个能量特别大的年代，尤其是他说到社会主义、现代主义，虽然谈的是艺术上的，但是对我这个做文学的人来说，也让我特别好奇，就是在那个社会主义现实主义的主流之外，在我们文学上叫两结合的那个创作方法之外，还存在着哪一些创作方法？

另外，郑老师一生的经历是有很多变化的，但是这些变化并不是一种断裂，其中是有延续性的，这个延续性体现出了某种历史的延续性。我们怎么来看待他身上的这个延续？这是很重要的一点。

郑绩

我是做现代文化史的，主要是在文学方面。我跟翁子健聊1980年代以来艺术界形成的这个潮流，他觉得是突然出来的，很突兀的，其实以我的认识而言，一点都不突兀。如果从整个中国的现代文化发展，现代性发展来讲，整个脉络是非常明显的。最早，在现代中国，现代性跟革命其实是一个重合性很高的概念。它是一直到后来才分化成两条路。

之前郑老师讲到邵洵美，我就以邵洵美为例来讲一下。邵洵美是一个在文艺界特别有钱的人，号称“文艺界的小孟尝”。他当时在法国留学的时候，大使馆碰到穷学生来，都叫穷学生去找他。邵洵美因此就结交了一大帮的文学界的、艺术界的朋友。他办了很多杂志，这些杂志基本上是体现了一个现代主义、唯美主义的思潮。它有没有革命元素？它肯定也是有革命的元素，甚至是左翼的元素。他跟当时的文学家也是职业革命家夏衍的关系非常好，因此大陆1949年解放以后，他就留在大陆。因为他觉得他跟共产党人关系很好，他也是参加革命的一员。当然他结果很糟糕，最后在监狱里面受到非常严苛的待遇。但起码以他当时的自我认知是觉得他也是革命的。你现在看他办的那些杂志，他结交的那些朋友，他找的那些像张光宇他们很多艺术都是商业化的。他们都觉得自己是在革命里，但现在我们来看，他也是在现代性里。这一块后来继续延续下来，虽然革命跟现代性分开了，但是继续延续下来，到1950年代又有一个小高潮。

到50年代，当时的艺术界引进了大量西方的东西，甚至是一个非常现代主义、很唯美派的东西。对文学翻译也是这样，他们翻译波德莱尔（Charles Baudelaire），翻译《恶之花》，出现这么一个小高潮。随即反右结束后，这些东西也就全部完了。

先锋文学是挺丰富的，不仅仅是内在化的，它其实是有很多很多形式。但是后来很奇怪，文学界也好，艺术界也好，它的路子越走越窄。

所以今天听到郑老讲广场这个概念，觉得非常好，因为我已经很久没有见到公共空间。有圈子感，但是没有公共空间感，所以真的如果有个广场，我会非常激动，非常开心。在这个广场中，不要给它太多规定，也不要说它不是有典籍，它也可以有典籍组成，但是也可以有理念化，各种各样的人在其中，可以保持一定的联系，在那这个广场里面可能有做艺术的人，也有做文学的人，也有像我这种更偏历史的人，在其中我们能看到资料，能看到思想，也能看到论争。

翁子健

我是亚洲艺术文献库的研究员，我们大概在2009年开始跟郑老师一起工作。刚才汪建伟老师说的关于“已知”和“未知”这个问题，我非常同意，我觉得他讲得非常精彩。在他讲的前提下，我们可以问：在这个展览

的语境中，什么是“已知”的？这是一件相对性的事。策展更好的方法就是，不要把这个展览办成一种说明，当成一个“我现在要告诉你一些知识”的平台，而是说引出一些问题。

斐黛娜

早上大家提到了“广场”的概念。公共广场为我们提供了一个共同的平台，不同的群体可以在聚集其中交流思想。我明白这个“广场”的概念是如何被描绘出来并比作“圣天作业”对话的平台。然而，广场很难脱离正方形的概念，以及封闭的形状或实体。因此，我倾向于问，郑老师的生命的视觉表现在概念设计上是否与一个宇宙、一个空间，有着一系列的联系？郑老师把自己描述成一个连接者，一个把人们聚集在一起的人。广场是一个多角度、历史和观点聚集的地方，但它要去向哪里呢？我认为很重要的一点是要说明郑老师的各种关系的轨迹，这是一个谱系，从他开始，并随着时间的推移不断扩大、增长和复杂化。

乔-安·丹兹柯

到目前为止，我们一直在谈论三个重点问题：一是实践和个人历史的问题；二是理论，也是我们一直从几个角度周旋的问题；三是形式，即展览可以以什么形式呈现，又或者实践，个人历史，理论相结合能产生出怎样的形式。

一、实践与个人历史。郑老师今天给了我一个惊喜，他拿出了一些多年前照的我的照片，我自己也没见过。这也提醒我思考，我的个人历史如何塑造了我的行为实践。我第一次到中国来是在1985年，当时我受邀带领一个文化代表团代表加拿大来中国访问，进行两国之间的文化交流。我第二次来中国是1990年代，也是官方行为，但那次是代表德国，那是上海与慕尼黑两个城市之间的交流活动。更近一次访问中国是2012年，我代表美国到北京参加中美艺术与文化论坛。今天，听着各位的陈述，我在想，在过去这二十五年里，我作为一个加拿大代表团成员、一个德国代表团成员、一个美国代表团成员来到中国，我到底代表那个国际？

我谈及我的个人历史（文化“身份”不断改变的这段历史），因为这直接导向问题的核心，即什么构成“国家”，什么构成“国际”？今天这么回想一下，我发现我还从来没有代表过我的出生国。我的不断滑动的身份，我那持续不断迁移的个人历史，反映出我们今天身处其中的这个环境的境况。

在我出生与工作的这些国家里，我的行为实践是什么？我出国时代表的是谁的文化？我在日常交往中代表了不同的国际吗？在不同的国家里我是一个国际人吗？还是在不同的国家政权范围内的一个具有多重文化身份的“某

国人”？什么是当地正在发生的，我带来了什么样的讯息？我相信在不同身份间滑动对于如何理解国家的和国际的非常重要。我相信这是把握“圣天作业”时可以考虑的行为模式。这对于在一个文化区域负有责任的个体（比如郑圣天）来说尤其如此。

“圣天作业”鼓励我重估20、21世纪艺术史的易变性。这不仅让我也去看郑圣天的人生，而且也看我自己的人生，把它当作一个人来人往的广场，充满偶遇，充满历史经验与感受。它也鼓励我追问，我是否被赋予了责任去保护我生活与工作其中的城市或国家的文化身份？或者这是否是我给自己选择的角色？选择这个角色，如郑圣天那样，就意味着必须辨认这个文化的首要价值，选择代表的是谁的利益？他必须作为一位翻译者，内外双向，以代表国内国外的两种需要。这反映出一种建立在多元立场和多元视角相互容纳的基础上的方法论。

二、理论。本质上来说，这是一个关于主体的理论探讨。作为一个学者、艺术史学家、策展人、美术馆馆长，我所获得的学术教育是要对主观性抱有高度的质疑。当我和郑圣天老师在做“上海摩登 1919—1945”展的时候，我们各有分工，而我的角色就是不去相信任何人，如艺术家的故事，还有他们讲述的故事。我的职责之一就是去弄清楚徐悲鸿、刘海粟和其他艺术家所讲述的一套故事的真实性，而它们往往是不一致的。我的工作，针对这个特定的交流时期，如果不能在别国找到至少第二或第三个相关证据的话，就什么也不能发表。如果有一个中国艺术家出国，我除了会去寻找中国的材料之外，还要找到德国、法国和英国的材料来核实这个故事。有趣的是，我对主观性的基本构成，是认识到它是波动的，未必真实。现在，我的工作已经朝另一个方向发展，在我的理论工作中，我已经欣然接受主体以及他人的主观性。它远离日渐冷漠、正确和保守中立的西方的客观性假说，这种客观性被当成是真理的基本组成部分。接受了其他人的主体性（这也是我们今天在做的）以及它所可能产生出的理论，我自问一个问题，或者我想象可能为真的问题，就是我多次被告知（在往来中国多年间我学到），在西方备受赞扬的主观性其实非常明显地存在于古代中国的文人文化中，而且主观性的渊源在文人文化中程度比西方更强烈，同时历史也更悠久。从理论的角度来看，我感兴趣的是，我们现在讨论的主体性，和个体对它的信奉，是否是对一系列古老的，根植于中国传统中的价值观的再生？

三、形式。我们一直在谈论广场，我脑海中浮现的词是Agora，希腊文化中城市的中心广场，一个聚集地，一个集会场所。它是一个城市的美学、艺术、精神、实践与政治的生活，它同时也是个集市。我们谈到了“难民”这个词，艺术“难民营”，很有趣，大家都应该推进使用它，这很精彩。我认为它反映了我们时代、社会的许多问题。难民营的含义是负面的，它的释义是聚集在一起寻求避难的人，被置于我们都不希望有所关联的

糟糕环境中。它不该是蓄意的，也不该被作为实行惯例。如果我们将广场（Agora）看做一个可以避难安身、反思、学习、交流的地方，然后如果我们去除含有过多历史含义的“展览”一词，把它看做为创造美学、艺术、精神、政治和用于交流的集市建立的广场，那么我们所谈论的便是一个计划（project）的本质。

我建议把Sheng Project（“圣天作业”计划）改为Sheng Principle（圣天原则）。原则是什么？原则就是拥有非常流动的国家国际。你可以伸展，可以交换，也可以带来远方的讯息，这也是我理解为我们今天聚集在此的优势。

卢迎华

郑老师提到广场作为一个意象来描述他的交往和实践，但是从我个人与郑老师的交往和体验来说，想到郑老师我总想到了family，“家庭”，想到了“家人”这样一个感觉，总有许多人因为工作的关系接触并围绕在郑老师周围，因为他而被凝聚成一个社区，一个“家庭”。这种“家庭”的关系，这种友爱，这种彼此的慷慨、彼此的承认，彼此给予很多的空间，把大家包括在一起，这种感觉是超越了今天早上有人讲到的“帮派”的。对于我来说，郑老师自己就是一个“家庭核心”，使艺术行业里很多，可能不同立场、不同的思想背景、不同来源的人，都有可能在他的“家庭”当中得到一个空间，得到一个对话和交往的可能性。

另外一点，我们长期以来的这种革命式的历史观，包括非常不透明的一种历史的叙述，使我们很容易在论述的时候出现问题。比如说我们经常说，中国的当代艺术是从1976年之后开始的，这怎么可能呢？我们的艺术叙事怎么可以说仅仅只有四十年呢？它来自更早的60年代、50年代、40年代，这些连续性，其实都是我们的思想资源。但是在当代艺术领域的工作里面，很多人忽略了看到自己在一个历史的上下文当中的工作，很多人也忽略了人作为一个鲜活的个体，是历史当中的一部分，但是他不是全部，不是成为一种英雄主义的艺术史。

大卫·乔斯利特

我想到了2008年的广州三年展“与后殖民说再见”。我没有去现场看过展览，但我看了图册。它的标题真的让我吃惊——与后殖民说再见。因为在美国，那些试图打破西方艺术世界霸权的艺术界人士，仍然认为后殖民理论相当重要。但是，在思考“圣天作业”的关键所在时，尤其是解决西方现代主义和社会主义现实主义这两个国际性问题的目标是如何以多种方式联系起来的，而冷战时期的反对者并未认识到这一点，也许后殖民主义的批判也意味着对冷战的二分法的一种追溯性的批判。通过对像郑圣天先

生这样的一个人的职业生涯的跟踪，我们可以看到一个人如何能够以冷战时期的对立看起来毫无意义的方式在不同的位置上穿梭。如果我没记错的话，在《与后殖民说再见》展览图录中，批判的目的之一实际上是使人们更加关注个人的复杂性。所以我想知道，在方法上，是否可以在不陷入做传记的情况下跟随一个人，换言之，看看他或她是如何通过几个被认为是矛盾的意识形态进行转变的。

我习惯于提问，而不是陈述。我想回到汪建伟和张颂仁谈到的关于匮乏的问题。我想这里可能有翻译问题。我不确定你们说的匮乏是指艺术在经济上是稀缺的商品，还是说艺术是对更广泛、更彻底的经济匮乏状况在更广泛的文化中的补偿形式。这个角度真的让我挺感兴趣，尤其是在这个时刻，至少在欧美的讨论中，紧缩的问题，特别是希腊和欧盟其他国家的紧缩问题，讨论得相当激烈。

我被郑老师一生足迹所描绘的地图所打动，他在中国渴望去墨西哥，却去了别的地方，但却又一次次回到墨西哥。对我来说这是用来思考20世纪历史的非常有趣的方法。

在印度现代艺术史中，有趣的是，我们所认定的印度现代主义绘画刚刚开始的时候，中国和日本画家也来到加尔各答探索不同风格，去接近在20世纪初期印度艺术家却理解为是亚洲现代主义的东西。从某种意义上说，如果19世纪末，20世纪初不是中国和日本的艺术家抵达加尔各答，那么印度现代主义的方向就会截然不同，这是一点。

我把接下来要说的看作思考世界构想的一种方式。共产国际驻墨代表不是墨西哥人，他是印度人。他叫做罗易（Manabendra Nath Roy），他后来与鲍罗廷（Mijaíl Borodin）作为中国共产党顾问来到中国。他后来犯了很多低级错误，被赶出去了，但我总认为，20世纪这些人们经历的非同寻常的路线和途经，比如罗易（M. N. Roy）、泰戈尔、鲁迅、孙中山，我们世界里有那么多人，他们周游世界并以自己的方式重建世界，实际上是我们所拥有的多样现代性的产物。

首先这是一个非常“困难”的计划。困难的原因是来自于，它是一个无法被隔离出的计划，因为Sheng Project的名字本身就来自郑圣天老师他在进行的、自我命名的工作计划，这个计划本身依然在进行中，而且Sheng Project内在嵌入了很多子计划，同时，它又链接着别的计划。那么无法隔离为什么就困难呢？因为隔离是一种“安全”的处理方式，所以无法隔离

舒德哈
巴拉特·
森古普塔

刘焯

或者说无距离，就造成了一种危险和挑战：它会有无数的链接需要去把握，甚至需要去命名极大数量的碎片，需要用个东西去兜住它。

但是其实从最开始已经有了两个相关的“象”存在，可以作为某种概括，就是“广场”和“世纪”。汪建伟老师也说，不应该把它理解成实际的东西，可以把它看成一个“物”。那么我可能从“象”的角度，在“象”的层面上来把握，就是把“广场”展开为一种抽象的空间，把“世纪”展开为一个抽象的时间，也就是说，这里我们要处理的是时空坐标的搭建和相应的反转和颠覆。

高老师提到《荀子》的话：“无冥冥之志者，无昭昭之明；无惛惛之事者，无赫赫之功。”除了这个冥冥之中的命运感、芸芸众生的众生感之外，荀子这句话里面的“冥冥”、“惛惛”，恰恰是一个对刚才我们所说搭建时空坐标的一个相反的操作：它是一种处在对时空都无感觉的状态。如果我们要搭建时空坐标的话，它像是原点。所以我们在Sheng Project和Sheng Principle之外，我们有了Sheng Point。刚才大家也都说到了，郑老师他有一种中性，没有过度自我的立场，非对峙的，包括邱老师说到码头，汪老师说的丧失身份，在我理解都是一种“原点式的中性”，重新记零，甚至它可以是元朝的那个“元”，一个出发的时刻。张闳老师说到逃亡，这个出发可能是个逃亡。那么逃亡的坐标，它又基于两个设定，一个是关于远方，也就是目的的设定，它是一个“假”设，但是这个设定也是真的；另一个是关于敌人的设定，一种认定。坐标的方向，当然是有箭头的，那箭头或者说方向会是什么？我这里试着给出四个参考系/参考值。

其实也就是关于我们对于艺术的方向的几个理解，而且其中两个就是对于Avant-Garde的两种对应的翻译：先锋、前卫，另外就是“新潮”，再加上一个“时尚”。其实某种意义上是对时间的不同的把握方式。尤其是我一直在琢磨Avant-Garde这两个翻译：先锋，其实是一个迎敌的、牺牲和杀伤性的一个单独的部队，它的先、后是通过遭遇敌人的先后而判断的。而前卫，它是一个前方警戒，它是一个防守性的，归属于某一个集团的部队，它的前、后是通过一个机体的前后来判断。这里存在着两者之间的一种反转。而新潮，仿佛是水或者洋流，只看得见浪头高举，心潮逐浪高，有永远求新的弄潮儿而对立的敌人消失了，后浪推前浪、前浪死在沙滩上——也是不可见、消失了。而时尚，则假设了一种连续和循环，假设历史是连续的，一种循环之中的更替、反复，然后产生了某个当下的焦点。

大家还谈到了国际，那么我们可以把“国”字也去掉，就是关于“际”。际就是两面墙的相交的那条线，也就是说其实它是坐标系和坐标系的相交，那么还可以有更多坐标系的相交、际和际的相交，际会，那么这里就有因缘际会、风云际会。也许这个时候就形成了刚才我说的这个Sheng Point，对应于黄永砅他说自己“水土随身带”，这是一个兵家式的辘重状

态，那么郑老师某种意义上，是坐标式的一种“原点随身带”。回到展览的这个层面上，由于这种“原点随身带”的操作，它就有可能可以真正的实现一种“在地”，在这个情况下，它就会把关于广场、关于无数的人、关于这个世纪的所有的细节、各种际会，再次收回来。

“世纪”这个意象，它其实是个提出问题的方式。当然本来我们对20世纪就有些认识的含糊性，再加上中国当代艺术在80年代可能是一个爆破生成，而90年代可能就通过外部的链接或者是内部跟外部的力量（比如说通过艺术市场的拓展），拓展一个新的生存空间。但就是在这种拓展的时候，也反应出一些问题，比如说卷入了世界资本主义这个艺术操作体系之后，它也陷入一些困境。我们看今天的艺术现状其实可以看出三个艺术世界，它实际上就是一个支离破碎的状态，艺术里面很多力量互相分散和隔绝；还有三个三十年，这种叙述都是把历史当成断裂的片段来看。我们想通过郑老师这一个人丰富的人生经历与体验，去链接这种断裂，去探索现代主义和现实主义有没有更多的可能性。

因此，我们才转到了第二个意象“广场”，这个广场其实就是实现我们所说的“用个人的生命体验去重新丈量历史”的这样一个漫游的状态。我们也设想，能不能通过一个迷宫的构造来呈现。郑老师描绘的那一组偶然的系列肖像的人物们在历史中间的照面，他们之间有很多种对应的关系，他们是线索，同时也是探照灯，可以打开我们对一些东西的认识。我们就设想迷宫这种方式，其实是想说，我们每一次的转折或者拐角在每个阶段都能照面一些核心，或者能够打开我们的历史叙述可能性的东西。

“迷宫”这个意象有一个基本的预设，就是它是唯一的路径。我们如果以迷宫做基础的话，需要有一个前提就是，我们要主动去把那些出入口打开，要用蒙太奇的方法，去把那些似乎看上去没有关系的東西相邻、并置，争取产生出某种对我们来说更有启发意义的关系，去建立或者说去模仿郑老师在经历真实的历史语境时的危机状态，以及在那个危机状态下所做出的反应，去模拟那样的状况，形成一个展览的结构。

另外还有一个补充，前面有朋友谈到现实和现代的辩证关系的问题，包括张闳老师认为，在大陆和台湾之间是连续的或者是镜像的状态。我就想起来，80年代中期，正好是1985年，詹明信第一次来到中国，做了一系列的讲座。讲座过程中，他提到，我们通常的把现实主义当作面对现实的态度，把现代主义当作形式多样性的开发方法，他建议翻转这样的普遍看

张杨

唐晓林

法，尝试把现实主义当成一种形式实验，而把现代主义当成一个面对现实的态度，那么我们想想，会得出什么样的结果呢？

现实主义和现代主义，在它们各自最初生发的时候都是非常具有历史动能的。可是我们把它本质化，迁移到另外一些历史时段的时候，它的历史功能可能就翻转了。可能曾经很有活力、很有生产力的工具和工作方式，就变成了我们工作的对象，就成了那个所谓的“主人”，成了我们需要努力去克服的那个东西。现代主义在80年代之初曾经一度发挥了非常重要的历史作用，帮助我们去打破当时比较僵化的视觉面貌和美学规范。但后来现代主义也被本质化地看待，甚至是做现代艺术的形式探讨和探索而摒弃艺术的社会性本身天然具有了某种正义性，这个时候也许它积极一面的功能就减弱了，它也变成了某种主人，成了固化、窄化我们判断的某种东西。

卢杰

感谢大家的发言，给我们带来了非常多新问题。这些问题编织在一起，非常值得花时间去消化。感谢所有的参与者，谢谢大家！



“给‘圣天作业’的一份提案”第二次策展工作坊现场，2016年3月30日