

长征计划邀请您加入“长征之夜”

时间：2007年4月10日—29日

地点：荷兰鹿特丹，V2_不稳定媒体中心（V2_Institute for the Unstable Media）

尊敬的参加荷兰电子艺术节的中国朋友：

受V2_不稳定媒体中心的邀请，长征计划将参加荷兰电子艺术节，活动在4月11日晚以“长征之夜”形式进行。我们选择了非展览形态的现场批判会的形式，对“长征”提出问题，展开批判，在此郑重地邀请您届时参与到这个聚会，加入并支持我们。

中国当代艺术有很多问题，“长征”和这些问题是息息相关的。从2002年至今，它所力求达到的话语和思考，充满了悖论；它所努力的实践，以失败和疲惫为特征；它所从事的田野工作，多少程度上是自说自话；它所努力建构的长征空间这一综合性的实体，在中国当代艺术的结构转型上起了很大作用，其性质和任务也是可圈可点。它在国际上每年以2至3个双年展、3至5个美术馆展的速度和形态在纵横，成为国际上著名的中国当代艺术的“运动”？“项目”？“展览”？“机构”？可是它的问题实在是太多了，我们希望通过这个现场批判会和大家交流。

我们特邀荷兰著名的思想家和媒体理论家亨克·奥斯特林（Henk Oosterling）来主持。

编者注：“长征之夜”是长征计划应邀参与2007年荷兰电子艺术节（Dutch Electronic Art Festival, DEAF）“不互动即死亡！”（Interact or Die!）时发起的一次事件。

时间: 2007年4月11日晚

地点: 荷兰鹿特丹Ro剧场 (Ro Theater)

主持人: 亨克·奥斯特林、卢杰

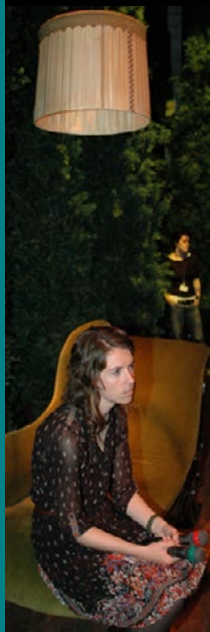
参与者: 参加荷兰电子艺术节的中国艺术家、策展人、批评家、教育家等各界来宾

翻译: 现场提供中英文同声翻译

1. 对话 卢杰&亨克·奥斯特林: 关于中国的想象和欲望 15分钟
2. 卢杰: 长征中国——2002至今的工作和困境 15分钟
3. 卢杰: 长征国际——2004至今的方法论和问题 15分钟
4. 与会的中国和国际艺术家/策展人: 你所参与和了解的长征计划 25分钟
5. 与会的中国和国际艺术家/策展人: 集体讨论和现场批判会 25分钟

无论您能否参与这个活动, 都请您在3月18日前回个信。先在此谢谢了。

长征计划





2007年4月11日晚“长征之夜”批判会的现场



亨克·奥斯特林（以下简称“亨克”）：欢迎女士们、先生们，我的名字是亨克·奥斯特林。今晚我们将对效仿了毛主席走长征的中国艺术家卢杰进行“裁定”和“宣判”，在“检察官”拟定控诉之前，我们将给“被告”一个为自己辩护的机会。为了让人们了解相关情况，我们会提供一些关于该项目的背景资料。卢杰，我想在“判刑”之前给你这个机会，有助于你自我批评。



卢杰：这会是一个有趣的开始。我将以一个15分钟的介绍来描述“长征”、它的难题和我们提出的问题。

我们可以从影片开头看到，被称为“前卫”的，是去年汉堡一个艺术节上的集体参与的项目。我们组织志愿者逆向行走，经过了汉堡美术馆，然后走遍了整个城市。这是一个隐喻，象征着社会先锋派和艺术先锋派作为中国艺术非常重要的表现形式。从1980年到今天，我们对中国的先锋派艺术家未能将他们自己转变为社会先锋派进行了批判。这一批判可以追溯到项目的历史。

经过几年的时间，我们在2002年推出了长征计划，基于我们对乌托邦主义、理想主义以及中国当代艺术只在一条路上前进的批判。后者所谓的“一条路”，也就是从东到西，大部分去往了双年展和博物馆。当这种艺术先锋派被框定为社会先锋派的时候，就会出现错位、断裂和距离的难题，即艺术项目如何在中国真正创造一种公共话语。因此我们启动了长征计划。

艺术家参与长征计划的方式有很多：可以留在城市里，通过新媒体艺术、数字艺术、网站或者博客参与长征计划的行走；也可以是亲身参与，跟我们一起行走。有许多著名的中国艺术家以各种各样的方式参与了“长征”，同时，这个项目也向民间公众开放，上千名学生参与其中。整整6000英里的行走方案策划和路线设计围绕着20个关键议题，比如乌托邦、DIY（Do It Yourself，自己动手做）、性别话语等。在每天项目的行走中，我们不断构建的图像、文本和档案，通过并置的方式，持续审视着来自西方对中国的想象，以及中国对西方的中国想象的再想象。

长征计划的议程中有一个非常重要的部分，是我们如何去认知长征计划具有革命性的重要面向正在成为另一种形式或种类的替代性媒体，能够在公共与个人、国际与本土、实践与理论之间斡旋。例如，在6000多英里的行走中，当我们这些“长征者”日常组织电影放映、工作坊、研讨会、公共展览，甚至占据更为传统的“白立方”（white cube）空间时，我们实际上在公众和艺术家之间创造了一个巨大的话语空间。我们也常常被误读为毛主义（Maoism），即非常理想化的“将艺术带给人民”

主持人（法官）：亨克·奥斯特林（Henk Oosterling）
演讲者（被告）：卢杰
参与者（按发言顺序排列）：蒂姆·琼斯（Tim Jones）、
劳伦·赖特（Lauren Wright）、桑多·多米科（Sundor Domiko）、张培力、陆蕾平、孙田、李振华、何新城（Neville Mars）、胡介鸣、玛格丽特·让·曼尼克斯（Margaret-Jean Mannix）、张巍、张尢

注：本文删节编译自2007年4月11日在荷兰电子艺术节“不互动即死亡！”期间在V2_不稳定媒体中心举办的“长征之夜”表演型讨论会的现场录音转写。活动由亨克·奥斯特林主持并扮演“法官”，邀请在场观众与十位艺术家共同对“长征”进行质疑和“审判”。卢杰则为“长征”辩护，打开这一项目所触及的种种矛盾与问题意识。本文由高艺炜翻译，沈军、王世桦、王星儿编辑。

的思路。除此之外，通过将空间、历史意识、记忆与我们的行动相结合，我们也将自己带到人民中间，带到现场，融入空间，从而将项目和艺术作品置于特定的语境之中。

再后来，当我们把这些经验、话语和作品带回博物馆、双年展和城市空间时，（语境）转化会再次发生，也许会孕育出一种既有趣，又挑衅，又具备前瞻性的视角，以审视艺术在我们这个时代如何参与社会发展、政治（的问题）；而长征计划可以成为所有问题的中介，例如转译、跨媒介、城市化、移民进程等等。最终，对于一个策展项目、个人艺术实践和集体创作的重新思考，可以为当代艺术创造一个全新的平台，以中国为焦点，但同时也与全球形势相关联。从这方面看，长征计划是一个非常中国化的项目，但它从一开始就被设定为一个国际性的项目。

（长征计划）最初的想法是在半年内完成规划好的20站行走，但实际上我们走了12站后就宣布“未完成的完成”，把团队撤回了北京。我们从农村进入（实践），然后回到城市，进入后工业废墟——在北京著名的798工业园区，我们是北京最早成立的机构之一。我们组织各式各样的群展、个展、项目、工作坊、驻地、研讨会和出版。长征计划已经成为中国非常独特的平台之一，连接本土与国际的理论与实践。

今天，“长征”仍在无限期地进行着，但和以前不同，我们不再是每天在路上行走、布展和撤展，而是更倾向于用几年时间来开展一个项目。比如与煤矿相关的项目（“长征计划——杨少斌：煤矿计划”，2004—2008年）；有关城市化的，比如和三峡大坝相关、涉及到建设与移民问题的项目（“陈秋林：迁移”，2002—2006年）。所有这些大型项目都需要几年才能完成，它们更像是通过展览和教育，在话语空间中展开的一次隐喻之旅。所以，今天与过去不一样。过去是线性叙事，而我们今天的工作是多层次、多平台的。比如我们每年会回到地方开展工作，同时会在作为中心的北京长征空间进行工作。除此之外，我们始终保持国际上的工作，每年参加两到三个双年展和博物馆展览。有时只是展示，有时则是像日本横滨的“唐人街”项目，不仅涉及实际的横滨唐人街，还通过不同的合作方式，建立起横滨三年展的空间与中国之间的联结。长征计划不局限于任何媒介或类型，既使用数字媒介，也使用非常传统的媒介，涵盖不同层次的项目和合作，比如邱志杰的壁画和行为表演《《慢慢来》，2005年）。

我们正在做的最新项目，与长征计划经常受到的批评相似，在中国被视为一个具有争议性的问题项目。当我们被奥克兰三年展邀请时，我们决定开展“（没有）唐人街”（No Chinatown，2007年）。我们没有选择来自中国的最酷、最好的艺术家去那里的博物馆的白立方空间里展示作品，而是与毛利人社区、华人社区和其他族群社区合作，同时与两位加入长征计划的新西兰艺术家合作，创建一个广播站，开展“（没有）唐人街”运动，引发“有唐人街吗？”“什么是唐人街？”的辩论。这些问题与政治、经济、社会身份意识形态问题密切相关。围绕着中国、“中国性”（Chineseness）和唐人街，我们将唐人街作为一个边界，一个被迫集居、充满问题和麻烦却又非常像一个艺术空间的场所。因此，我们把建筑竞赛、街头示威、调查、广播站等项目放到一起，试图努力推动三年展中艺术项目的边界，并将讨论引入公共空间。这个项目持续了好几年，其中有一个产生于视觉文化的非常严肃的辩论，即从一个方面反对唐人街的建设……



亨克：好的，我们听够了。我们可以让“检察官”开始与“被告”辩论了吗？我们邀请了5位中国艺术家和5位西方艺术家，他们或多或少有一些不同意长征计划的观点。请第一位开始发言。



蒂姆·琼斯：我是一个来自伦敦的艺术家。虽然你的演讲中有不少意在夺人眼球的材料，但我没有听到任何关于长征计划与当地人们互动后所带来的变化。一个跨地域的大型国际项目纵然可贵，但这个项目听起来和那些结束就失去影响的项目并无二致。它并没有真正留下什么或与人们保持联系。



卢杰：我想这是由于展示项目的时间限制，我们大多数策展人和艺术家到不同的空间工作时，实现过程中会有很多调解和妥协。项目持续在进行，有不同程度的参与方式，一个是在行走路上的物理相遇，我们甚至会把作品赠送给路上遇到的人，另一个是故地重游。我们有一个正在进行的大型民间传统调查（指“长征工程——延川剪纸大普查”），它作为行走的一部分，已经持续三年了。另一个教育项目（指“延川中小学剪纸艺术教育项目”）也有三年了，这个项目基本上是创造场所和连接，不仅在物理展览空间，也在话语空间，当新的“长征者”上路时，它就产生了一个巨大的政治、社会和公众辩论。



劳伦·赖特：我是一名来自伦敦的作家和策展人。我想问，你是否真正理解当地的文化记忆？我想你是不可能完全理解的。我的意思是说，虽然有一种国家的记忆，但你试图挖掘的却是非常具体的地方记忆。你从北京出发，这样的进入和给予是不是一厢情愿的？



卢杰：我的方法是和当地的艺术社群合作。这种社群经常被认为是几乎没有特权的，比如说业余的或者民间的艺术家。通过调查与他们合作，或者在当地建立一个长征空间的卫星空间，我们能够借由长征计划把他们的作品带进来。很多民间艺术，比如剪纸是第一次进入双年展的空间。同时，让我们的艺术家在社区工作，为他们创作，与他们合作，创作关于他们的作品。很多时候因为长征计划，我们确实凭借革命的集体意识和社会主义记忆与当地接触。



桑多·多米科：我是来自意大利的杂志编辑。我的问题很直接，我觉得你的计划背后有“合谋”的成分。这次活动的资金来源里有多少是出自西方藏家，来完成你所谓的“艺术”？这在我看来是与艺术的革命性相悖的。



卢杰：除了被指控为“反革命”之外，我还曾被指控为托洛茨基主义。是西方藏家的钱，还是中国本土藏家的钱？这个项目是由中情局，还是中国共产党赞助？都不是，这个项目完全由艺术家们支持和赞助，他们可以选择参加或不参加。



张培力：在我看来长征计划更多的是一件作品，一种“符号化”的东西。里面值得怀疑的一点是，它把当代艺术本质和形式分离开了，在过程中更多在使用一些形式。因为长征经过的很多地区都是非常贫困的，不用说当代艺术，他们就是对传统艺术的了解都是非常粗浅的。所以，你们在试图和当地的老百姓进行互动的时候，更多的是一厢情愿，互动看上去是非常表面的。



卢杰：我觉得张培力的批评是非常典型的，典型在于它就是一个由学院派衍生出的批评。在我们的实际执行过程中，很多经历给我们带来了独特的教育。比如说，姜杰的作品是让人“领养”一个婴

儿的雕塑，如果学院的教授都不理解，农村的农民怎么可能理解？但这个雕塑在路途中很容易就被“收养”了。此外，六年多来，这个“领养”家庭一直和姜杰合作，每年给她寄照片。我们当然会想象有更大规模的会面和合作。姜杰的作品在二十多年间，被20个家庭“领养”，承认它有生命。这20个家庭，每年会拍一张全家福，持续二十多年。作为一个公共雕塑，它是存在的。如果举办一个展览，邀请这20个家庭，你将会收获一个非常广泛的交叉点，涵盖从民族、经济条件、政治、视觉文化和联系等多个层面，都来自“长征”沿途遇见的人们。



陆蕾平：我怀疑和好奇的是，长征空间的实际角色是什么？它是中国当代艺术的传播者吗？它对中国当代艺术有什么实际意义？还是说，它只是中国当代艺术在西方的传播者？它组织的长征计划真正的利益点是什么？它的目标又是什么？



卢杰：有一个基本问题，我们关注的领域，恰恰是本土和国际的分离。在国际上，我们很受欢迎，很成功，也有很大问题，这都是事实，在本土也是这样。从教育、展览，到策展项目，“长征”是最理想的工作空间。所以，我们今天在这里是为了连接国际和本土。比如这个项目是为了在行走中做，那些视觉展示，让西方、国际和本地之间相互联系，革命本身就完全成为了一个国际运动，而不是一个单独的实体。我的辩护非常简单。我们为什么在那里，和我们今天为什么在这里是一样的，与我们在路上时、出发时、驻扎在某个地方时是一样的。我们正在努力改造双方，共同架起桥梁。因此，“长征”没有出发点，也没有终点。



孙田：看起来你从企业家那里学到了很多观点，而不是从乌托邦。我觉得“长征”对你来说是一种企业家的沿途宣传战略。这些你所说的画廊之外的实践、流动式的艺术家驻地或是移动中的艺术家工作坊，你实际在这个过程中推销了艺术家。我想知道你通过这个过程获取了多少利润？



卢杰：我们还没有做过去五年的资产负债统计。你提出的是一个非常分离的、二元的立场，就是我们今天的世界里非常成问题的企业家和策展人之间对立的立场。然而，所有非常成功的能够征服世界的意识形态，在某种程度上是组织和建设而来的，而不一定是解构。个人艺术家的实践，或者像“长征”和V2_不稳定媒体中心，总是有一个非常复杂的构建历史，不停地改革自己。有时你可能认为这个项目在商业方面获得了更多的关注，有时又是理想主义的那一面，被定义为乌托邦。



李振华：听起来长征计划是一个如此庞大的项目。我问一个很实际的问题，“长征”怎么平衡经济和文化的关系？从经济角度来看，“长征”如何继续进行下去？



卢杰：从一开始它就是一个纯粹的策展项目，我和我的家人赞助了五年的时间。从去年开始，资产负债情况开始变好了。但这不是问题答案，真正的答案是，我们并没有把振华所问的文化和经济分开。我们今天探讨的是，一个中国的独立机构如何实现可持续发展。策展实践本身不仅仅关乎如何推动一个机构向前发展，还涉及组织的构建方式，而不是像一个独立的项目，收集资金和赞助，然后转向另一个不同领域运作的机构，留着问题一直存在。为了建立一个有建设性的、发展中的、长期可持续的组织，我提出了有关“长征”的论述，类似于以前的共产主义革命。



何新城：我来自北京动态城市基金会（Dynamic City Foundation）。作为你在798的邻居，我真的很反感。我们都在过去几年里目睹艺术的衰落，我觉得你的长征计划在迎合一种典型的西方“艺术宣传”（art blurb）模式。就像你之前说的前卫之死，你杀死了它。原因是你使艺术体制化，你绕开了政治因素。在中国，除非你避开敏感话题，否则你就无法展出作品，归根结底，我觉得“长征”是在光耀老旧体制。



卢杰：这正是我们经常与参加“长征”艺术家们的对话。今天这个策展项目、框架和话语，就是为了反馈你们对“长征”的指责。不过，其实艺术家把它当作另一个机会，另一场展览，如果你觉得这个辩论的设置实际上很肤浅，那就是主办方的问题。项目开始的时候，我总是构建一个非常理想的方式，来检验不仅当共产主义和资本主义相遇的时候双方如何失败，也在策展人和艺术家相遇的时候，我们如何失败。它并不是在国际艺术空间中非常流行的政治波普艺术，它的政治异国情调正以一种非常讽刺的方式呈现。我们的做法，要求失败、期待失败，来显示今天是多么矛盾。当这种设置、这种能量被引入时，我们在多大程度上意识到这种矛盾？我们有多喜欢它？这就是“长征”一直在与艺术家进行的对话。



胡介鸣：我的疑问有很多年了。情况是这样的，当“长征”开始的时候，我收到“长征”的邀请，正式的书面文件是一式两份的合同，上面写了诸如以什么方式参展等。当时我已经做了一个录像作品准备在最后一站延安展出。后来长征计划终止了行走，所以这件作品并没有在途中展出，不过之后这件作品在里昂双年展上展出了。我的问题是，“长征”一开始看起来像是当代艺术体系之外的东西，但是突然就进入了这个体系。这是最初计划的，还是在过程中改变的？



卢杰：这不是事先计划的，因为“长征”在发展的不同时期面临着不同的挑战。有很多项目没有计划，但是出现了，这就是我们要承担的风险。后来我们越来越多地在博物馆和双年展的背景下工作，是因为“长征”认为，一个机构、一个双年展或者一个策展项目本身并不是问题。无论你参与的是双年展还是博物馆，甚至是市场，所面对的问题都是相同的。这并不是什么新的或不同的东西，最终更重要的是反思我们在那里做了什么。例如奥克兰三年展，我们没有把脱离语境的东西带到那里，而是通过那里的社区和历史在现场创建了一个项目，实际上是在解决我们自己的问题。刚开始在博物馆和双年展上展出的时候，我们是把路上做的东西翻译出来，就像胡介鸣的作品，我们把它带进了博物馆。但是现在“长征”不再是艺术家展出的另一个场地或者另一个展览，而是一个非常有挑战性的平台。艺术家可以与之合作，而且不仅限于中国艺术家。



玛格丽特·让·曼尼克斯：我是路德维希协会的联合创始人，也是一位不够出名的、没有被邀请到项目中的艺术家。我真的很钦佩“长征”成功进入西方艺术系统和艺术市场。我的问题是，你不觉得自己已经被艺术市场“判决”了吗？



卢杰：“长征”失败了，成功了，失败了，成功了，你和别人也一样。所以我不认为这是一种批评，更像是一种回应。

■ 亨克：我们现在将进行更深入的“审讯”，也许会更难一些，你们可以“指控”卢杰或为他辩护。卢杰，接受市场的“审判”也不是很难吧？

■ 卢杰：这是我们从艺术家那里得到的最常见的批评。一方面他们希望你非常强大，另一方面他们说你过于强大；一方面他们说你的历史很短，是一个新的组织；另一方面，他们说你已经和中国当代艺术工作了二十五年了。所以，指责市场就是卖给市场，这是一句“长征”语录。

■ 亨克：让我们回到最初的项目（指2002年的“长征——一个行走中的视觉展示”）。你使用了一个隐喻（指历史上的长征），也在行动中践行了这个隐喻，试图重走毛泽东走过的长征路。你使用了前卫的概念，而问题就在于前卫内部的悖论——你想将生活与艺术连接起来，但在连接发生的一刻，你又想表达艺术家的天才。因此，第一条“指控”是，你在开展这个项目时并未意识到这个悖论，项目一开始就带有一定的浪漫色彩。

■ 卢杰：长征计划其实非常实际。它和历史长征之间的的联系是有点浪漫。它是一个艰难的项目，承载着大量的时间和心血——不仅是个人的，也是所有加入和参与过的人们的。它时而非常情绪化，我们也可以以一种非常浪漫且理想主义的方式来呈现它。但有些想法，比如“乌托邦”，只是作为第一个地点（的议题）被创造出来的想法。

■ 亨克：“长征”有一种香格里拉式的意图，希望实现乌托邦。这是对长期以来艺术解构倾向的回应吗？或者，这是一种你认为在中国仍然存在但在西方已经消失的东西的复兴？

■ 卢杰：例如，你说过一个关于香格里拉要追溯到英国的旅游写作，与当前西藏文化旅游的建设的关系。所有这些激进文化运动的想法，都被主流文化完全带走了。因此，我们不是去加强那种类型的建设，但我们也不是去解构的。这是“长征”中非常重要的一部分。我们实际上对1970年代法国知识分子访问中国提出了质疑，我们带了包括朱莉娅·克里斯特娃（Julia Kristeva）的《中国妇女》（*About Chinese Women*）的文本、罗兰·巴特（Roland Barthes）的文本和更多其他的文本，也放映了戈达尔（Jean-Luc Goddard）的《中国姑娘》（*La Chinoise*）。但是这并不是要做什么异域风情的事情，更多的是因为那些创造或书写有关中国的视觉和文本材料，原来无法在中国出现，而今天人们可以看到它了，但人们已经失去了兴趣。

■ 亨克：你相信这种乌托邦式的意图吗？这个乌托邦的具体表达是什么？你真的试图达成某种目标，实现某种东西吗？

■ 卢杰：当然，最终我们回到教育上。

■ 亨克：所以这是一条解放的轨迹（emancipatory trajectory）？

■ 卢杰：毫无疑问，这是一个非常理想主义的号召。它可能会展现许多机会主义的东西，这正在成

为“长征”本身的一个非常麻烦的部分。但把有问题的项目或艺术作品带进来，而不是藏在那里，与它一起工作，是另一个乌托邦。

■ 亨克：但在泸定桥，乌托邦最终失败了。你（策划）的行走有20站，但只走了12站，是什么让你决定停下的？目标已经实现，还是你承认这是一个失败？

■ 卢杰：我们承认没有完成。我可以承认其中每个部分或者每个项目的失败之处，但我们不承认整个计划的失败。我们承认暂时的问题，我们更倾向于通过思考时间性来延伸这个暂时的问题，比如脱离一个策展项目，进入公共领域。

■ 亨克：那么这里又有悖论了，你想要进入公共领域，所以是“公共空间中的艺术”；而我更愿意称之为“艺术即公共空间”。这是这个项目的一个层面，但另一层面是一个策展项目，所以就把毛泽东当作卢杰吧。

■ 卢杰：不行。这是最困难的部分，也是为什么长征计划总是失败。

■ 亨克：所以你宣布它失败了。

■ 卢杰：也许我们应该不断思考什么是失败。当我们在里昂当代艺术博物馆做“长征”展览时，我失败了，并和博物馆馆长进行了一场大辩论。他想把历史上的长征宣布为“毛泽东的长征”，因此，他也想把我们的“长征”宣布为“卢杰的长征”。这两种说法我都拒绝使用。我们用的是，“整整一代人的革命选择，以长征告终”，而不是“毛泽东等于长征”这样一个很肤浅的政治框架。因此，这个“长征”，怎么可能是“个人的长征”？

■ 亨克：所以这不是你的“长征”，但在行进中你发现缺少了一些东西。你在做的艺术活动，你激发了当地的潜力，你发现人们在做艺术，而别人却不知道他们在做艺术。但在某种程度上，这个艺术项目缺乏发声途径。所以，你停下来是因为你有一种冲动，想回到以策展人的身份来让别人看见“长征”这件事情吗？

■ 卢杰：这是艺术家和策展人之间不断的谈判和冲突。艺术家和一些工作人员注入了巨大的精力，要把它当作一个纯粹的艺术项目。也有一些艺术家支持我，认为它应该超越视觉艺术的范畴，像最初设计的那样。那么，我们为什么这么着急呢？正是因为我们想去参加双年展。为什么我们这么着急？因为我们想要完成它，以一种非常职业化和功利化的方式开展工作，按照既定的计划推进，以最好的方式呈现，最大化地展现影响力，建立职业素养和专业度，完成之后就可以继续前进。我们过于执着于自己的问题，认为一旦完成就结束了，但实际上我们失败了。

■ 亨克：就像1997年由凯瑟琳·大卫（Catherine David）策划的卡塞尔文献展。她试着邀请那些通常不会被邀请的人参加，因为她想改变整个方式。你有模仿第十届卡塞尔文献展吗？

■ 卢杰：我不这么认为。我想策展研究是着眼于许多以前发生过或同时发生的非常有趣的项目的。关于这个项目与中国代表性的政治的联系，在2002年有一个非常有趣的讨论。当时我们做了很大的努力拜访当地的艺术群体，比如乡村里的摄影师。除了我们带来的现场工作坊、电影放映、现场装置等项目，我们还持续在当地建立“长征”站点作为联结。有些艺术家，在“长征”的语境中，他们是“公共艺术家”，但在我们惯常的当代艺术语境中，他们被视为民间艺术家、业余艺术家或传统艺术家。比如李天炳李师傅，他13岁时就为国民政府派来的英国摄影师工作，拍摄身份证照片。就这样，他爱上了摄影。他偷了家里养的牛，走了三天到镇上，把牛卖了，买了相机，这台相机直到今天他还在用。更重要的是，他是中国使用自然光曝光照片时间最长的纪录保持者。这些照片是政治、社会、经济、宗教和生活的唯一视觉档案。因为直到今天，那个村庄还没有水，没有电，因此他发展了一种非常独特和奇怪的摄影方式。一些人用瓦尔特·本雅明（Walter Benjamin）的理论来解读他的作品。他就这样在他的谷仓里，和牛、猪一起干活。

他的档案是最神奇的东西，作为唯一的博物馆，唯一的图书馆，唯一的策展人，唯一的艺术家，唯一的收藏家，也是整个村庄的唯一记忆。

我们找到了他，和他一起工作。在他72岁的时候，我们为他做了第一个个展，作为“长征——一个行走中的视觉展示”第一站的一部分，邀请他来记录我们的行走。之后我们邀请他到北京，在我们的艺术空间里做个展。很多当代艺术家都不喜欢这样，他们认为这个空间应该是为他们准备的。然后我们把他带到上海双年展，把他的实验室作为双年展的一部分，请他拍照记录双年展。后来我们也带他参加了国际双年展。

■ 亨克：所以，在某种意义上你把本土艺术和国际艺术联系起来了？

■ 卢杰：我们把民间的和传统的联系起来，把非当代的和当代的联系起来。

[……]

■ 亨克：毛泽东从政治层面改变了中国的整个局势，因此，在你选择（历史上的长征作为）隐喻时，一定带有某种愿景——作为策展人，你希望在整个中国艺术界有所作为。如果回顾你迄今为止做的所有事情，它们有改变什么吗？还是说被完全无视了？（长征计划）仅仅是一个西方的策展项目吗？

■ 卢杰：我们的工作有几个层面。首先，是超越视觉艺术走向视觉文化，然后，把视觉艺术带到公共领域，进行跨学科工作。这对在场的大多数人来说是熟悉的做法，但在2002年，这更像是一场扼杀当代艺术的阴谋。正如有人曾说，我们的目标是“大扫除”（house cleaning）。我们一方面通过倒走和重访历史来反思过去，另一方面在思考“长征”这样一个项目如何为未来做贡献。因此，我不会说我们被忽视了，我们要努力做的正是艺术家认为有效和强大的事情。虽然“大扫除”的努力，回顾历史、走向公众或超越学科的努力，通常不被大家理解或接受。但是，当艺术家参与其中时，他们对“长征”专业的工作的方式和能力、“长征”的空间从250平方米发展到2500平方米，以及“长征”团队从三个人的小组织发展到十四个人，都表示十分认可。与此同时，我们一直很愿意和使用不同媒介创作的人进行合作，无论是民间艺术家、传统艺术家、新媒体艺术家，还是画家。因此，

永远不会有艺术家或艺术团体对我们抱持全方位的认同。这就是我们，我们持续进行着转化的工作。不过也会有艺术家在个案或是特定合作上和我们达成一致。

■ 亨克：有没有人完全认同你的情况与教育系统有关？比如在中国的大学和艺术学院，这个项目是否为中国学生所熟知？

■ 卢杰：我认为当代艺术界的所有作品都与教育和制度有关，这是很严肃的问题。但我们与教育机构的问题是，我们认为除了作为教育场所的学院，策展实践，连同艺术实践本身，也是教育非常重要的一面。所以，会有这种分离和脱节。有些艺术家领导着机构和组织，但他们很难把自己定义为重要的艺术家的同时也把自己定义为教育家。因此，让他们走出机构，和我们一起工作，做艺术教育而不是做策展项目，是我们的梦想。

■ 亨克：还没发生吗？

■ 卢杰：这非常困难。我们觉得应该做一个“长征教育”项目，虽然没有学位，但是把“长征”本身作为一个教育平台，不只是学习艺术创作的思维方式。参加“长征教育”项目的艺术家们将不局限于艺术实践、策展、批评或艺术管理，而是将这些事情联系在一起。

■ 张巍：我在不同的双年展上看过很多次“长征”展。民间艺术非常有趣，如果我们去思考艺术和艺术家是什么关系，会发现在他们创作艺术时，不是完全自发的，而是有意识的。这当然与他们生活的地方和复杂的生活环境有关。有趣的是，你谈到的摄影师，就艺术作品而言，它们真的带来了非常强大的能量。但当你把它们放在双年展上，放在这些非常专业的艺术世界里的时候，它们应该如何持续自己的能量呢？

■ 卢杰：我认为这是一个非常重要的问题，也许我应该稍微介绍一下这个项目。在中国北方一个叫“延安”的城市，是历史上长征的最终目的地。1936年，经过两年的长途跋涉，长征者锻炼了身体，净化了心灵和身体的体验，形成了长征方法论。中国最早的现代芭蕾、交响乐团、现代长篇小说、戏剧，都是在长征的实践中被创作出来的，甚至共产主义的民主思想也在那里得到了实践。这也是毛在非常著名的延安文艺座谈会上宣布艺术为人民服务的地方。延安文艺座谈会后来对查尔斯·哈里森（Charles Harrison）和约瑟夫·博伊斯（Joseph Beuys）等人产生了非常大的影响。我们在延安做长征计划的时候，不仅胡介鸣想在最后这一站做点什么，我们收到的大多数提案都想在延安做点什么。每个艺术家都希望在这个最终站完成一些东西，这也是我们认为我们不能直接到延安的原因之一。一旦到达延安，我们相信，我们不仅仅会在那里展示艺术作品，也会收拾行装，准备在双年展上展出。我们和别人对我们的想象和指责完全相反。“长征”后来到延安时做了一个民间剪纸艺术调查（“长征工程——延川剪纸大普查”，2004年），因为该地区以剪纸传统而闻名。我们花了九个月的时间，组织了100名志愿者，与县政府签订了合作合同，走访了全县18万人。通过这九个月的工作，我们收集了15006个案例研究。一方面是社会学层面的，包括年龄、性别、经济信息、政治观点、教育背景；另一方面是剪纸的样本。这是我们所知道的最大的剪纸档案。

回到我们接下来要做什么的问题上。我们把“延川剪纸大普查”的档案作为上海双年展的主要项目。马上，它将被转移到台北双年展。所以它面对的批评是，这和当地社区有什么关系？其实，这和当地社区有着很大的关系。因为我们在那里做了这个项目，所以他们建了一条高速公路，就有了水的供应。在那里我们有了一个正在建设的“小乌托邦”。我们无法在中国的各个地方工作，但我们能够与特定的群体建立联系。因为县长和政府与我们合作，为了项目的成功，还有其他地方官员也都在关注这个文化之都，但不是以文化旅游的方式，那样会破坏它，而是与知识分子、艺术家合作，与他们一起理解、保护、创造和培育，而不仅仅是把它变成联合国教科文组织的東西。这也促使了我们的第二次合作——“延川中小学剪纸艺术教育项目”。它确实对社区产生了非常重要的影响，我们在那里做的是一件非常政治的事情。

你不能用黑格尔历史的宏大叙事来武装自己，或者像国际货币基金组织，去到特定的地方社区说，属于18万人的最当代的艺术，是唯一的当代艺术，是世界遗产。遗产是什么意思？它意味着死亡。这种积极的歧视，需要通过赋予它们当代的地位来消除，因为剪纸是社区唯一的视觉表达力量。所以当我们访问他们的时候，对他们来说，这是非常政治的。从“文革”到今天，他们完全被遗弃了。现在，有九个月的时间，人们从北京、上海、纽约过来和他们一起工作。这个时候你会发现，做这个调查有多难。人们躲着走，他们以为你做的是伪装成艺术项目的计划生育调查。

还有另一个方面，我们正在调查当地政府和政策制定者。我们特意和那里的政府工作者、计生局和当地警察局长合作，作为志愿者进行调查。这些合作促成了很多对话和转变。我们的调查对象不仅是剪纸艺术，还包括政府职能。另一种方式是审视我们自己，调查我们与他们的合作方式。策展人、艺术家和评论家如何与政府官员、调查志愿者以及被调查的民众互动。此外，还有其他层面的调查，比如剪纸如何被记录下来？它们如何显现？哪些作品是真实可信的？我们收集的剪纸样本中有多少是从香港引进的流派风格和主题？这些风格和主题的作品本是作为香港的新年企业礼物进行大规模生产的。委托订单从香港发到往中国北方，因为那里的成本更低。因此，这些剪纸作品可能不是当地的，而是进口到当地的。我们在那里调查了很多层面。总的来说，提升对当地艺术和文化实践的认知非常重要，尤其是通过了解他们的兴趣和探索背后的努力。双年展和博物馆展览也发挥着非常重要的作用，虽然它们不是唯一的途径，但它们具有不可忽视的价值。

■ 提问者：我希望能就贵公司的组织结构和工作方式得到一些澄清。因为你之前说过，你和某个人发生了争执，他说这完全是你的项目，变成了你的“长征”。也许你能想到更开放的组织方式，当你把自己从总策展人的位置上去掉了，是你害怕被指责这是一个人的项目吗？为什么你会选择给自己一个权威的位置而不是分配的责任呢？

■ 卢杰：这其实是个建议，不是问题。我很愿意这样做，我们也正在这样做。在最早期的阶段，我们几乎是通过志愿的方式进行长征计划。我是总策展人，这意味着我是唯一一个给钱的人。如果我有更多的策展人，那就意味着我有更多的资金支持，但当时除了策展和艺术支持，我不能要求更多。我不能对我的联合策展人说，你不能投钱。所以这是一种归属，一种所有权。你提出了一个想法，你组建了一个平台，卖了房子，卖了车，把所有的钱都投进去，因此，它就像你的孩子。但那是2002年。后来越来越多的全职工作人员加入，有了更多的合作机构，不仅是本地的，而且是国际上的。所以我越来越像一个导演，更多的是管理性的工作，而不是策展人。“长征”今

天进入了一个不同的阶段，不是在路上的线性旅程，而是在所有不同的空间中旅行，国际的、本地的、煤矿的、农村的、艺术中心的、北京的长征空间（主要空间）。这里会有客座策展人负责的不同的项目，也会有完全没有策展人的项目，所以我完全无法控制。希望在未来，我不再担任导演，而是成为一名志愿者。

[……]

■ 亨克：你为什么会被认为自己被边缘化了？

■ 卢杰：我们规划的是用一年的时间来学习研究非洲的传统剪纸、南美洲的传统壁画和民间艺术，并开展相关合作。这需要资金，需要空间，也需要机构支持。“长征”不应该仅仅被看作是一种装饰性的架构（而应该有更深刻的意义和价值）——我不应该这么说，这么说对邀请我们的人不好——但是，我们浪费了整整一年的时间，也没能最大限度地利用这个机会，来治愈自己的创伤，并让自己变得更好、更成熟。很多时候，就像我前面回答的一样，我们的很多问题是艺术家造成的，很多问题在于我们自己、在于媒体、在于策展同事，在于那些拒绝跟我们合作或选择跟我们合作的机构。

■ 亨克：所以，你或多或少预见这个项目向某个特定方向转变，因为你在艺术方法论或者说策展人身份上的探索更为深入。那么，你是要转变方法，还是调整你正在处理的内容？你会去其他地方吗？

■ 卢杰：这个问题太难回答了。四五年过去了，我们连个人和集体的问题都没办法展开谈论。很多时候“长征”被称为一个集体，我一直拒绝。我是很希望它是一个集体，但集体的理想在今天还可行吗？很少有中国艺术家愿意说“我是你们集体的一员”。大家今天都在庆祝个人主义的兴起。我们处于一个非常怪异的时刻。因此，人们认为我是异国人，在创造品牌，是企业家，是西方的代理人……无论是在意识形态上、在体制上还是在市场上都如此，因为来得完全不是时候。

■ 亨克：当全国代表大会决定私有财产以及向西方企业家开放边界时，这肯定不是一个错误时刻。那么，换一个方式终止这个项目就成了正确的选择。

■ 卢杰：非常正确。不过，回顾长征计划的历史，我们曾是“拷贝左派”（Copyleft，著佐权），我们在没有获得许可的情况下展示了很多作品。在新的形势下，我们又将左支右绌。就像资本主义者会认为我们是试图粉饰共产主义主流意识形态的代理人；而共产主义者则会认为我们是西方代理人。但直到今天，我们仍然没有定位“西方”在哪里，而当我们问这个问题时，人们总说“长征”太注重话语了。我希望我的作品被一盏很好的聚光灯照着；我希望我的作品能在一个真正的“白立方”空间里展出。

[……]

■ 卢杰：我得声明我不是“策展人”。我是这个项目的参与艺术家之一。从一开始我就拒绝被称为策展人，我更喜欢被称为“发起人”，同时也是一个艺术家。仍然把我框定为一个策展人对我来说是非常有问题的。

■ 张尔：目前关于中国艺术的一件事，是不管它对国际艺术市场或艺术界造成了什么样的影响，“中国性”的概念似乎是最终的卖点。这就是为什么它这么有吸引力。“中国性”是策略的一部分，还是你们项目中不可避免的一部分，抑或是你们想要在你们的论述中实现的一种方式？

■ 卢杰：我们说的是哪一种“中国性”？“中国性”有很多种对吧？例如，中国目前的情况，我可以说对“中国性”的拒绝正在成为“中国性”。我们做了一个叫作“NONO”的展览，试图最大化“非中国”的可能性来达到极致的“中国性”。我认为这将是一场非常艰难的对话，但关于“中国性”存在着巨大的争论。只有当对话变成卖了多少东西时它才会更容易地被谈论，但这种批评会变得非常肤浅。

历史上的长征叙事和教育，是我们公共生活中非常重要的一部分，是我们必须去探讨的。这种形象的展示并不是中国特色的建设，这样我们就可以很容易地卖给国际双年展、博物馆或市场。在国际展览中经常出现的政治波普艺术是相当肤浅的政治异国风情，为了远离“中国性”，与“中国性”相对立。我们的选择是深入政治领域，这是长征计划非常真诚的政治投入。如果有人懒于理解，或者完全右倾，那么他们一听到“长征”，就会说“NONO”，认为展览不过是另一种异域的“中国性”销售，这些质疑也正是你提出的问题的一部分。我不确定这是出于真诚，还是只是一种姿态或表演。五年过去了，人们仍然认为这样的政治和行动是肤浅的。

■ 亨克：“长征”的名字是为谁而取的？这很重要。这个名字是为了国际市场而选择的吗？你为当地居民选择这个名字，是为了让他们认同你的所作所为吗？我能想象你选择这个名字是因为它让人们印象深刻，但话说回来，你触发的是一种暧昧的记忆。

■ 卢杰：原因有三，一是为什么做“长征”？因为我在伦敦的食堂被邀请加入共产党——我开始意识到左翼话语仍然有很大的影响力，我们自大地认为我们已经超越了大量的传统意识和记忆——我说“不”，而另一个同学说：“你必须加入，因为你的共产主义方向是错的，是修正主义，而我的才是真正的共产主义。”有那么一刻，我开始更多地思考为什么长征是中国现代性中非常罕见的一部分，它至少是中性或积极的。我们都应该意识到一种非常危险的等级制度在强调，任何传统的东西都被框定为积极的，任何现代的东西都被框定为消极的。我对长征这个比喻的看法是，至少有一些东西还没有被政治地、异国情调地框定。这是一种理想主义和乌托邦式的方法。

第二个原因是，当我在思考我想做什么类型的展览，我想到了性别、民间艺术、新媒体或是与身体有关的等等。当我想到这一切，我觉得自己会变得与其他策展人一样。我讨厌变得“专业化”。所以我开始觉得，从乌托邦、移民、城市化、DIY，到资源共享和再分配、辩论、工作坊，怎么能像双年展和策展那样把视觉与文化分开？唯一的方法就是把它们联系起来。怎样把它们联系在一起呢？比如第二站从乌托邦出发，朝圣，重访，然后进入中国语境；（在“长征”的另外一站泸沽湖），DIY、性别和母系社会，与朱迪·芝加哥（Judy Chicago）和来自中国的46位女艺术家一起工作。

这20个站点作为历史长征叙事早已存在，而我发现这20个站点和20个主题是我们今天仍然在文化领域进行工作的内容。与其说是我选择了“长征”，不如说是“长征”选择了我。所以，它远远不是一个商业和营销的工具。

■ 何新城：过了一个多小时，我觉得我最初的问题根本没有得到回答。我还有几个问题要问。有件事让我很困扰，你说你不是策展人，而是艺术家。你说“长征”是一个平台，比如说像V2_不稳定媒体中心，那不就意味着你是在为你自己的工作，为你自己的进步，为了自我狂想，靠着个别的艺术家为生？说白了，这和我们所有有野心的人是一样的。

■ 卢杰：我明白这个问题从何而来，所以这就是为什么人们更多地选择用新媒体而不是人，或者用媒介作为人与人之间的中介材料。策展人和艺术家，还有一种非常流行的方式是空间合作，比如城市化。当你说，我在绘制世界地图，我在建立了实验室，做移民、城市化的事情，北京能对你说不吗？这时想崇高地囊括北京、圣保罗、曼谷，圣保罗和曼谷能对你说不吗？回答你的问题，艺术家总是可以对策展人的自负说“不”。

[……]

■ 提问者：我没理解错吧，你没有征求艺术家的同意就来展示他们的作品？如果你不征求他们同意，他们别无选择。

■ 卢杰：在滇西的泸沽湖是一次完全关注女性主义问题的一站，致力于与女性主义对话，但对话失败了。我们邀请了朱迪·芝加哥，并公开征集中国的女性艺术家参与，说我们将和朱迪在有着母系社会的泸沽湖进行对话。对女性艺术家来说，那是一个非常艰难的时刻，因为最成功的那些女性艺术家决定脱离女性主义了，那些宣称自己是女性主义艺术家的共有46人加入了那一站。她们觉得自己没有权力，因为这个项目是由著名的女艺术家（指朱迪·芝加哥）领导的。在那一站，我们没有权利选择任何方案，任何人都可以参与。其他站的参与方式有时也完全超出了被接受和不被接受的情况，许多时候完全无法控制。有些项目我们没有去要授权。比如戈达尔的《中国姑娘》，我想他会喜欢在中国展出的。

■ 亨克：所以你并没有为这个电影付费？

■ 卢杰：没有。像安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni），他是1970年代极少数被邀请到中国的西方艺术家之一。他拍了《中国》（*Chung Kuo, Cina*）这部纪录片。我们当中的有些人可能还记得，在开学前两个月，我们曾经开过一个现场批评会，谴责“反华的小丑”安东尼奥尼，把他捧为1970年代最受欢迎的西方艺术家。我们其实是在现场批判这部影片，但实际上并没有放映电影，整个国家都在进行这样的批判。

今天，这部影片已经不再是禁忌。我们可以批评，也可以欣赏它。因此，作为“长征”的一个非常重要的叙事——西方对中国的视觉想象的一部分——以及作为1970年代的代表，他的作品非常重

要。还有1960年代的戈达尔的作品，后来有1980年代荷兰导演尤里斯·伊文思（Joris Ivens）以及1990年代的大卫·霍克尼（David Hockney）的作品。所以，我们有大量的材料档案可以展示。我们写信给安东尼奥尼了，没有得到任何答复，我们就直接放映了。

■ 亨克：村里的人看到那些电影有什么反应？

■ 卢杰：看到法国的学生跳上火车，想要加入“文化大革命”，他们很着迷。我现在的回答太简短了，很容易被解读为异域风情。不像这个辩论，这里结束后我们会去酒吧，然后从威尼斯迅速转移到巴塞尔。最大的不同是，如果你和我们一起在路上，我们在那里的讨论结束后，会和村民一起看电影、吃晚餐。接下来的一两周，一起在当地教堂做事情，做剧院演出，社区一起帮助我们做搭建。我们会有一个持续的对话。谈话从法国人对“文化大革命”的想象到基督教再到现代性。

[……]

■ 亨克：等待“判决”结果。

■ 提问者：你已经说了很多你一直在做的事情。但我不清楚的是，如果你把自己置身于中国当代艺术的世界，或者置身于世界艺术的舞台，五十年后，当我们的孩子谈论这段艺术史和文化史的时候，你希望他们如何看待你一直在做的事情？“长征”代表什么呢？

■ 卢杰：这绝对不是我能决定的。听起来像是一个非常笼统的想法，不只是对“长征”，对任何事情都是不可能的。对于历史的长征也没有固定的解读，有多层连接的集体意识。为什么会有革命？我们是否还在新的革命的道路上？视觉艺术如何在这场对革命的反思和对当前革命的反思中发挥作用？这些问题不可能用一个固定的清晰框架来回答。我不知道人们会怎么看待我们所做的一切。我想人们会记得，直到今天，有300名艺术家，这个项目已经进行了五年多，还在无限期地前进。这是第四个非常重要的活动，包括有关“长征”的演讲、辩论、研讨会和批评会议，也是我们项目非常重要的一部分。我们能够学习、坦白，但首先我们需要庆祝这个展示的时刻。对我来说，与V2这场真诚的对话，除了这个戏剧性的场景设置之外，将会是我接受中国同行批评的一个宝贵的时刻。在中国，你不会有看到这个场景，只有在中国以外才有可能。我们从这个角度开始，但随后我们认为这种中国内部的辩论是有问题的，它没有被放在国际语境下。因此，我们向国际参与者开放。我们学到了很多。在这场正在进行的严肃的对话里，来自中国的参与者提出了很多不会在中国提的问题。

[……]

■ 亨克：首先你被市场“判刑”了。在某种程度上，你被“判了刑”，我们也被“判了刑”。你表达的谦虚和希望有所改变，在中国似乎是往相反的方向发展的。所以，我们给予自己无罪推论，并以此作为这场诉讼的最终判决。