

论坛概述：

在北京双年展期间，北京城里以外围展或独立展为名出现了七十多个展览，近两百个艺术家参展，展点跨越整个北京城，大多数的策展人都策划了展览，相当一部分艺术家同时参加了几个展览，大量的艺术家和媒体人士从全国各地赶到北京观展。

北京地区近一时期出现了许多艺术空间，策展人和艺术家的工作因而更为活跃，艺术和社区的关系更有互动。在急速发展的表象下，策展人的工作和艺术原创的关系进入了一个新阶段，这些新发展给当代中国艺术带来了何样的影响？策展人们不仅在总结自己工作的得失，也希望与同行交流，虽然在一定程度有所沟通，但并没有形成公共对话的平台。尤其重要的是，参展或没有参展的艺术家是如何看待这一时期策展人的工作和这些展览？我们渴望通过这个讨论会，在策展人之间，在艺术家之间，在策展人和艺术家之间，对话交流，展开批评与自我批评。对话邀请了北京地区的二十二位策展人，大多数近期在北京策划了展览的策展人都来参加了会议，同时也有在京媒体、艺术家们以及艺术领域的其他人士来参加这个论坛，与会者八十四人。

发起人：卢杰

主办：长征艺术基金会、二万五千里文化传播中心

主持人：皮力

主要发言人：范迪安、费大为、冯博一、顾振清、黄锐、冷林、卢杰、皮力、徐勇、尹吉南、张朝晖、张离、朱其等

论坛的内容分为四个部分：

1. 艺术家的工作和策展人的选择，发言人：范迪安、冯博一、顾振清
2. 艺术与商业机制合作的底线，发言人：黄锐、张朝晖、张离
3. 当代艺术与社区文化，发言人：卢杰、徐勇、朱其
4. 艺术格局转换后的当代艺术，发言人：费大为、冷林、尹吉南

在各位发言人的独立发言和其他发言人的对话之间，在场其他人士不断参与讨论。会议历时五个小时整。

卢杰：我发起这个讨论会的原因，是针对北京近期艺术生态的快速发展，尤其是新的艺术空间的不断出现和北京双年展期间出现了大量的展览，带来了所谓“当代艺术蓬勃发展”的表象下所存在的问题。大家在私下有局部的交流，都认同跟进理论和批评的必要性，因而我觉得有必要做这个对话。不是为了得出结论，而是提出问题。如果涉及到比较敏感的学术话题，也是对事不对人。今天非常高兴皮力能够来做主持人。

皮力：会议题目叫作“批评与自我批评”。今天大部分到会的都是在双年展期间策划了一个或者几个展览的策划人（策展人）。能不能从自我批评先开始，每个策划人谈的时候，先谈平时自己很少有机会谈的。这个展览你到底实现了多少，这个实现度你满不满意，差距在什么地方？我们基本设定了四个问题，分别邀请不同的策划人来做发言。

第一个问题，北京双年展期间，有很大比例的展览是由房地产公司的资助来完成的，甚至发生在新的房地产项目里面，我们想谈的是：艺术和商业进行合作的时候，商业规则对当代艺术的创作和展览会具体产生哪些方面的影响？

其二，双年展期间，很多策划人的展览，艺术家是混合的，最高纪录是一个人参加了7个展览，由此延伸出问题：艺术家的工作和策划人的选择之间是什么样的关系？

第三点跟大山子艺术区（现798艺术区），就是我们现在开会的这个地方有很大的关系：当代艺术和社区文化之间的关系，艺术家在今天的权利究竟是什么？或者说，我们今天的社会是不是真的还需要当代艺术？

第四，我们想引申到一个比较宽泛的理论化的题目：进入2000年以后，中国当代艺术的格局发生了一个巨大的变化，原来的展览和创作模式，和社会的上下文关系，比如官方和地下的关系，都已经发生根本性的变化，在艺术格局转换之后的当代艺术在社会中的位置是怎样的？

顾振清：我在国内做策展，每次做组织工作之前，都在设定我的一个工作范围和工作空间，也就是说，旨在呈现当代艺术本土化的进程。但是，我认为本土化是一个口号，是一面旗帜。其实，实质是需要好多鲜活的艺术现实、或者心理现实来达到体现。所以我一直在考虑当代艺术本土化的实质是什么？那么，通过我的这些展览策划，通过和这些艺术家工作的认识，理解，让他们的工作能有机会表达出来。

第二，我在考虑本土化的第二个问题，我想这也可能是中国当代艺术对全球化语境的贡献性。最后当然还是要看你在国际上有多大的影响力，才能确定你这个本土性的自主性能有多大。如果说只形成一个封闭性的影响力，变成区域文化，最后还是变成洋化产品，不能体现一个真正的文化局面。所以我想我们现在要做的展览，就是要在本土搭建一个国际平台。这个展览如果拿到国际上去，应该是一种规范的、到位的展览。

我的有些实验，可能会跟国际上发生过的事有些重复，但在中国当代的现实语境中，大可不必有什么顾虑。我这个展览方式可能在美国发生过了，既然现代化的模式在中国发生的过程有让人难以想象的变化，这种变化，可能正有利于我们用现代性来描述。这种不断的累加扩张，会慢慢地形成我们自己的个性。

我的一个短处就是对于国内各种社会力量，对于当代艺术的精深度的工作还做得不够，所以有好多地方不得不打折扣，使得我内心中所构想的本土化的国际平台，或者国际语境的本土化平台没有完全实现。只有大家努力去开拓不同的空间，当代艺术在中国本土化进程的实质，才能慢慢地浮出台面。

皮力：刚才老顾谈到，本土搭建的国际平台和在国际情景下的本土平台的问题。我想，这次我们双年展和所有同时发生的这些展览期间，冯博一策划的中德艺术联展是唯一的民间举办的国际性展览。你做国际性的交流展览的时候，在一个充分理解的本土社会上展示一个缺乏了解的区域或国家，你选择艺术家的工作是怎么样展开的？你的标准是什么？这个展览是按照什么样的架构来做的？

冯博一：我做这个中德展，我有一个最基本的想法。刚才顾振清也谈到，在1990年代末，很多比较前卫的艺术家或者实验艺术家，都是在国外做展览，或者说等于被国外所选择，带来了一种创作现象，创作针对国外的策展人、某个外国机构、美术馆、博物馆。国外的策展人甚至画廊，就会根据他们的这种好恶选择作品，形成一种迎合他们的现象，这是在1990年代末期比较明显的一种状况，大家也都批评过。

实际上就是由一个所谓的中国的策展人来策划，中国艺术家和德国艺术家的展览，我希望中国的当代艺术跟国际上的当代艺术在选择与被选择上，是一种自然的、公平的、对等的关系。中国很多艺术家都参加过国外的策展人或者某个美术馆策划的展览。中国也有独立策展人策划的展览，也把外国的加进来，但是相对来说数量还是比较少，或者说也没有形成比较大的一个规模。所以，我希望能够把德国的艺术家，他们的创作，根据中国策展人的策展思路或者主题，把它们都纳入到中国的或中国北京形成的这样的一个展览机制里，这样我觉得有一个公平的对等的一种交换，并不是说谁代表一种权力话语，谁选择和谁被选择。

还有，刚才皮力说，在我做的这个展览中，中方艺术家有几个同时也参加了顾振清的展览，可能也参加了其他别人的一些展览。我对这个问题是这样看，一个艺术家同时参加这么多展览，也有问题。我希望艺术家能够比较专心地参加一两个展览。有人统计说有个艺术家参加7个展览，这7个作品肯定在思路、在准备上都要打很大的折扣。在1990年代初期，实验艺术是为了跟现有的秩序发生冲突或者碰撞的。随着现在当代艺术格局的变换，更重要的是我们自身的问题，所以我觉得这个“批评与自我批评”会议是有必要的。包括在798做行为的，各种各样的七十多个展览，问题出在哪儿呢？当代艺术老是紧张，咱们当代艺术家老是解构别人，老是批判社会，但是咱们内部系统的这种自我批判，或者说一种纯粹知识分子的反省，实际上是非常重要的。是为了参加展览，还是为了最好地呈现作品？一个艺术家同时参加这么多展览，实际上也是咱们内部系统一个挺大的问题。我没有要行为，因为我对行为还是有一定的看法，在北京双年展外围展中做行为的，比如挂裸体招贴画什么的，都到二十一世纪初了，还做这种带有功利性的，为了出名和让人看的，实际上非常无聊。对策展人而言，还是要以展览来说话。别人没有脱过，我脱了，这太小儿科，是太初级的做法。并不是说做了第一，就是一个很前卫的艺术家。

顾振清：我觉得冯博一的工作和我的工作在这一次展览期间有一个比较性，我们怎么来建构一种更加规范的展览的机制。我在做“二手现实”展览之前，首先锁定了美术馆之外的两个具有展览执照的场所。展览的安全性在现在为止仍然是没有朝着机制发展，所以我也否决了一些比较过激的作品。我们说是不破不立，具有很多可以解构的念头，但是如果我们不把机制，把体制先建构起来，你批判什么，你批判都没有对象，你先上来就是大批判，结果到现在为止，我们一直批判的是一个计划经济时代的那个体制。而建构的努力到现在为止，还是有价值的。

所以我想，这次冯博一做这样的一个展览，在没有执照，黑的情况之下，能够把这个展览做下去，实际上也在试验这种弹性，国内空间能不能接受这样的方式，这种试验传播成功，实际上是对这个

展览承认，接下来大家再做的，可能就会更加有信心。而且这一次七十多个展览形成中国当代艺术大跃进的局面，这个局面肯定就会有好多冒进啊，好多好多词汇出来。但是在遵义会议我们讨论过，纽约一天同时有五十多个展览开幕，那么我们只是一个季节做七十多个展览，我们多了吗，我们是不是真的就是说已经多到泛滥？我们把这次所有的展览的观众都统计到一块，有多少人呢。我们这一次在社会上到底有多少的辐射，有多少媒体放大，我觉得还是远远不够的。所以多是好的事情，我们就是在这里再加强，作为知识分子、艺术界同业人士需要一种自省。像这次卢杰和皮力所搞的这个对话情景，这才能让我们有一种反省，然后才有批判，甚至有一种解构，但是必须先建构。所以我觉得就是在这方面，我对冯博一的工作保持一种敬意。

皮力：我现在想把问题清理一下。刚才顾振清的第一轮发言基本上都是谈怎么展览，那么第二轮，我想谈的还是在展览中出现了什么样的问题，我们的艺术家重合的非常厉害，但策划人从开始选择一个艺术家的时候，是按照一个什么样的规则来选择艺术家？然后是什么原因又会导致你放弃这些艺术家呢？

冯博一：我这个比较简单，因为我做的这个展览是比较红色记忆的。其实最开始德方机构觉得这个题目太政治性了，因为它是德国外交部下属的一个基金会。它说能不能改，我就随口说那就改一个叫做“左手与右手”吧。我觉得红色经典的东西，包括“文革”的视觉、造型艺术，虽然有当时为政治服务的那种现实功能，但是抛开为政治服务这个方面来说，在视觉上是非常单纯的而且有力量。当时艺术家在创作的时候也充满激情。把这种东西从当时的历史语境当中提取出来，跟当代艺术结合或者再利用，是一个出发点。再同时针对当代艺术系统内部的问题。许多艺术家批判解构的对象，恰恰是在他们现实生活中想用的东西。个人化不是没有道理，但是我还是倡导纯粹的、有力量而且具有革命激情的作品。现代艺术家的一些创作状况比较个人化，不是说这个没有道理，但是我总觉得这还是有问题。我试图颂扬或者说倡导单纯的，纯粹的，有力量，而且有革命激情的东西。有人说我这个展览，老资格的艺术家长太多了。的确如此，但是你要是做这种红色记忆的展览，那艺术家应该有这样一个生活经历，在他的个人成长环境当中应该有红色记忆，在这个基础上才能利用，或者说才能再进一步创造。

皮力：顾振清，同行经常开玩笑说，你是集团军的方式来建构展览。每次展览艺术家从人马到作品规模越积越大，你刚才也作了一些辩解，呈现本土的艺术创作的一种生态变得很重要。那你在一个生态和作品自然之间，如果让你做一个选择的话，你在选择艺术家的时候，你是把呈现那种生态放在前面？还是把呈现一个完整的具有学术价值的东西更为重要？

顾振清：有一个问题就是说，到底先有展览，还是先有艺术家？我做展览主要是有两种展览形成方式。一种是我在当年度或者在此近几年里面，有看到艺术家创作里面有一种苗头，归纳为一个艺术问题或者文化问题来，我会用归纳化的方式把这些苗头结合在一起，最后就是用展览的方式把这种东西进行强化；另外一种就是我还是很注意跟我有一种共同经验的艺术家，跟我有在展览当中不断配合的经验，共同工作经验会把某种实验性，或者会把展览的最后的呈现达到极致。我希望展览本身是一个产品，这里面我会大量的使用跟我有充分工作经验的艺术家和合作人员来工作，这样才能让这个展览在某种方面更加理论化。先有一个原型，然后不断的有一种更有活力的更年轻的更愿意去加入的艺术实验作品或一些艺术家进来。

另一种方式就是“主题先行”。策展人的个人意志和个人意向过于被强调，我不大使用这种方式来做展览。策展人最重要的工作，就是给艺术家提供最好的最优秀的展出条件，这个我想是策展人的全部工作，而其他的互相的心理揣摩的内容都是主观的，那么在这种情况下我想中国艺术家如果有一种心理自觉来做一些非常优秀作品，这些作品有可能跟策展人或中国知识分子所考虑的全部问题有所抵触，或者有所超前，那么把这些问题敏感的把握到，然后通过一个展览来展开出来，对当代文化或者对当代知识分子的思考可能会有影响力。“二手现实”就是在这样的一种情况下出来。

皮力：刚才谈的还是在展览怎么展这个问题上，现在回到我们的另外一个概念，就是本土踏进的国际平台，跟这个本土搭建紧接着相关的，就是在国际平台搭进的中国当代艺术的呈现。这次北京双年展期间唯一一个为西方观众预设的展览，就是由范迪安先生策划的威尼斯双年展的中国馆，因“非典”的原因没有成行。在这个展览里面，他原来预设的观众是西方的观众，而现在把这个东西放在北京和广州展览的时候，预设的观众已经发生了很大变化。我想把范老师扯到这个谈话里面来，你在接受“南方周末”采访的时候，说到外国人谈中国展览的时候，经常已经带有他们要的中国艺术家名单来，所以，范老师您谈一下，在国际环境中搭建中国本土艺术的呈现舞台的时候，当你的威尼斯双年展的中国馆的观众，预设的观众发生变化的时候，你觉得你这个展览到目前为止是否满意？

范迪安：如果说这个时期中国艺术表现出一个整体生态的变化的话，我觉得今天这个会议可能会是一个变化得以集中的一次机会。在理论上，还是在思考上，能得以集中的机会。问题还是要放在一个整体上来看，我看我们现在说是一个策划人活跃的时代，但我认为这一切在中国还是刚刚开始。虽然中国策划在最近一个时期确实表现得一下子多了起来，但好像艺术家、好的艺术作品怎么分配到策划人那里，却存在一点问题。策划和创作之间，绝对不是单向的选择过程，是一个双向的选择，如果这个双向选择能够进行得更良性一些，我们的情况会更好。我看了最近的一些展览以后，觉得策划（策展）的理念、策划的旨意还是趋同多于差异。要批评的首先还是整体的做法，要从批评界，或者策划界（策展界）自我来解释这个问题。

刚才皮力邀我回答自己的问题，我觉得不要简单地把现在的威尼斯看成是西方的场地，应该看成全球的场地。今天的国际格局，可能已经不再是西方和非西方的非此即彼的两极艺术的对话，而是混同的、相互间胶着的，大家共同展示的平台。我们应该注意到前两年，费大为先生他们在为上海双年展考虑的时候，曾经想以“非西方与非西方”的一种格局来作为上海双年展的一个主题，我觉得那都是在不同背景下，对今天整个国际艺术格局的正确判断。这些思考或者这些实践已构成了促进国际艺术格局产生变化的一些动力。

我在考虑威尼斯双年展中国馆的时候，没有刻意预设观众是西方的。我们很长时间有对中心和边缘的焦虑，也可能是对正统和另类的焦虑。可以理解，我自己也经历过这种焦虑，甚至经常在两个地带之间穿行、思考、实践。但是我想，整个国际艺术格局在近五年已经起了很大的变化。我考虑双年展的时候，就是想避免或者不要从紧张的心理出发，因为如果自我的心理紧张了，也就必然会做出一种个别的姿态，很自然地为了强化自身或者要主动戴上什么样的文化帽子。姿态的东西只能存在于局部空间里面，或者在比较有限的文化视野中得到价值的体现，而不能够成为今天不同文化背景下艺术之间的交流。

第二个问题，它在中国发生，这当然是非常偶然。这偶然中也有必然。威尼斯的组委会和他的总策划人，居然会同意中国馆在中国举办，我觉得这这就是一个新事物。中国的艺术今天要进入到各个空间里面，同时也包括着对整个空间起调解作用的架势，这就是今天我们做的事情。或者说，这也就是策展这个工作所具有的一处意义。

如果还要再讲，我自己觉得关于这个展览，我非常的不满意。不满意的地方，我就是觉得到最后来看。特别到了北京来看以后，这个展览的5个艺术家的作品在叙述性上太一致。还没有完全拉开作品的之间那种学理上的结构，还没有完全拉开。这是我自己觉得不够的。这个展览本来当时还可能有一些其它形式和威尼斯产生关系。这是当时在没有去成的时候，我们和陈泱曾经合计通过和威尼斯的现场互动，构成一层关系。这个计划如果能够实现，那就不是放在中国弥补式的一次展示，而真正地形成了一种世界型的观点。这是我深感惋惜的。

我想，无论是做展览还是做经营，做纯粹的非盈利的文化事业还是经营市场的工作，永远是在斗争与摸索的。每一个展览，包括在北京，在798的展览，可能都含有部分妥协的结果，包括自我的妥协，但不是无原则的妥协，而是根据此时此地的所有条件做出来的一种策略。展览策划几十年的历史经验已经告诉我们的。



皮力：好，开始我们的第二个讨论题目。在双年展期间，所发生的大部分展览有一个不可置疑的事实，就是和各种各样的商业机构，房地产公司，有着千丝万缕的关系。如果说1990年代以前，是一种政治机制对当代艺术的吸纳、压制或握手、斗争这样的一个状态的话，那么，在今天跟当代艺术构成最深刻的维系，实质上是一种商业机制。这一次有很多展览是发生在房地产的小区里、样板间里、售楼处里。当然有很多的理由很多的说法来解释这个展览为什么会发生在这里。由此而引伸出一个我们不能也无法回避的问题：当艺术和商业机制进行合作的时候，它的底线到底在什么地方？艺术到底是用来装饰这个房子的，还是艺术是用来占据这个空间的？



张朝晖：社会变得越来越商业化，某一天会变得彻底的商业化。商业化会越来越细腻，越来越丰富，越来越宽泛，成为强有力的因素，甚至是决定因素。我们会在这个过程中，更多考虑互动。商业合作共勉也好，推动也好，或者它提供一个平台也好，从好的一方面来讲，提供一个更宽泛的空间方便我们表达。当然肯定也有制约，不可能泛泛而论。刚才谈到现在展览供应很充分，很发达，艺术家参加很多展览，我觉得这是一个很好的现象。而且我觉得现在展览供应其实远远谈不上充分发展，既然体制本身允许这种展览发生，不干预、不干涉，就有很多艺术家同步参加不同展览的局面。关于一个艺术家可能同时参加很多展览这种现象，我不认为一个艺术家同时参加好几个展览是一个问题。相反，这毫无问题，恰恰反映了我们的艺术家是有活力的，也是艺术家本人强烈的表现力和冲力。而且他是否参加什么样的展览，我没有权利评论他，他有他的自由和选择。关键的问题是在于他那个作品本身的质量，在纳入一个特定的展览的时候，是不是能说明问题，能不能充实这个展览的叙述环境，能否被策展人深入的了解和研究。

1990年代末的时候，关于城市化、本土化有很多理论可以探讨，借鉴，还有什么后现代主义啊、行为主义啊、东方性啊等等很多，是最响的可能也算是一个很宏大的话语，而且我们当时做的作品本身又很难跟这个趋势发生了特别密切的联系。所以，慢慢的我想把我自己的思考意识做成展览，把思路建立在一种城市化的平台。从1999年、2000年以后，中国城市化发展，有特别年轻的一种特征，兼容了国际化的西方的一种特征，甚至同时也兼容了从香港，日本从韩国汉城过滤过来的一种西方化的文本，在世纪初逐渐就呈现了一种都市文化话语。无论是从城市规划或者人们物质生活条件，还有这种物质的充裕，交通，城市景观变化，包括艺术创作的丰富性，都提供了一种可能，一种平台。我们有可能就是从城市化、都市化这个角度来检验中国当代艺术发展，或者某种方面新的一种景象。我认为我谈到的现代艺术和当代艺术一直是以一种都市化发展的背景来演绎的。

皮力：在网站上，吴鸿先生写的一段文章，我想可能作为一个引子，各位策划人能不能讨论一下。吴鸿说到：“……这次外围展特别多，有人说，是中国当代艺术发展转型的一个重要转折标志。我绝对持不同意见，我认为这种庙会式的表演是艺术界日益浮躁，功利心态的一次集中体现。如果说其代表了什么转折的话，那么可以说通过这次的集中表现，我们可以预见日益商业化将取代以往偏执的理想精神的表达。将是中国当代艺术今后发展的一个重要方向……。”“……这种机会主义的方式因为在第三届上海双年展的外围展中曾经实现了一些机遇的神话之后，越来越被从事当代艺术的策划人与艺术家视为一种非常行之有效的，非常便利的方式与途径。这样子，发生一个非常奇怪的现象，很多展览在并没有人事先统筹的情况下竟不约而同的将开幕的时间按某一个对中国的当代艺术举足轻重的牛比重要人物的行程来安排，其相互之间的默契与配合令人赞叹，所以我们说这些展览在这个时间在这个地点里集中展出的目的只是为了一个重要的观众能够看到而已……。”我想这是网站上很公开的对双年展期间各位策划人工作一个批评和质疑。

卢杰：吴鸿的批评有一部分我是赞同的，不过对开幕时间的批评上我有不同意见。我们在做长征空间展览的时候，事先就一直在打听冯博一、张朝晖他们的展览什么时候开，因为我就想跟他同步。我们大家在798里做事情，在外面做事情，特别希望能够合作，合作也不一定就和利益挂钩，利益也有积极的和消极的。就像我们今天开这个会一样，这个椅子来自各方，这白的椅子来自李振华先生的那个空间，这里因为经常开会，所以一借来就借了有几个月了；一部分来自于黄锐先生的空间，一部分来自于徐勇先生的空间，至少我个人在设定展览时间的时候有个看法，总认为中国当代艺术尚处于资源整合的阶段，我们特别有必要来约定一个共同的时间，方便于大家来看展览。

张离：这次外围展的状况，我觉得还是积极的因素比较多。有的人说是大跃进或者质量不好，或者是太多、太烦、太滥。我觉得艺术家的积累到了一定的程度，产生这个现象，是自然的。不是说，大家都要特别努力地去寻找什么机会，当然机会主义在当前状况里面是一个突出的问题。

朱其：现在可能大家更多地把眼光放在双年展上，双年展和国家美术馆也在改革，国家体制是有限定性的，我个人不太看好政府双年展。看整个这次外围展，我们现在的展览已经从作品的展示手法，到布展方式，跟国外同类的展览做得差不多了。如果说中国从八五新潮以来学习西方的艺术、观念和他们做展览的方式，我觉得到了现在面上所能看到的和学到的东西，我们已经完全学到了。如果中国现代艺术体制能够真正建立，一个标志那可能就会应该是有有一个像古根海姆美术馆这样子，由民间财团来建立的一个真正意义上的民间的美术馆，由民间美术馆去推动办的一些展览，我个人是看好这个方向。当然，作为策展人，得在中国的限定性是非常多的，除了钱的问题外，还有艺术家的水平问题，还有策展人你自己的性格，比如说我也许能交际，但我怕丢面子，所以我不愿意到处去交际，到处去拉赞助。

我现在不太关心国际新潮是什么东西。从这个展览开始，我开始更多的往回头看。中国的策展人有一个问题，我们一直忙于实践，形式上很前卫，对新的问题非常敏感，但大家没有学会从历史的角度看这些新的问题。如何从历史的角度去看，或者从一个人文主义传统的角度来看当代产生的一些新的问题，那么就需要我们更多的内在东西，所以我就试图展示一种内在话语的爆发力。

卢杰：既然有这么多的策展人跟商业机制不可避免的在合作，说明这是一个不能逃避的问题。既然

房地产是目前中国经济发展里面最敏感最活跃的一个现象，表明它也是最具现场化的一种形式，其实从某种意义上说也很鲜活地代表了一个很中国也很国际的一个景点，这是个很有意味的现实。那么房地产商又最敏锐地看到策展人是有可能的、能够合作的最佳对象。问题是共同做些什么事？不可避免也好，找到逃离体制的方式也好，这里可以回应刚才皮力的这个话题，艺术和商业机制合作的底线到底是什么？

皮力：房地产公司可能拿个100多个万出来，拿个五六十个万出来做一个展览，再拿出点钱，给记者，给文化版的记者当好处费的话，这个投资的钱，永远比他直接把钱给房地产版的需要便宜得多。这里有一个巨大的经济投机运作模式隐藏在这里面。明明是在做广告，是一个跟房地产公司合谋的产物，为什么还要给自己扯出一大堆的理由，所谓是艺术中心、博物馆空间？策划人好像都已经习惯了有条件的赞助，中国有没有无条件的赞助呢？我们要工作得更艰苦一点，我想这是非常重要的一个问题。有偿的赞助在当代艺术里已经不是一个问题了，像朱其说的，策划人好像成了帮老板去压价和提包的人。又像顾振清说的，房地产公司之间的竞争关系，导致一个展览的理念不能完全实现等等问题。如果真的是这样的话，那艺术到后来就真的只是装饰墙面的东西了。这样的展览做多，也不能提供一个新的意义来。

对于策划人来说，一个最大的、更大的挑战还是怎么样去寻找一种新的社会，新人。或者怎么样去捕捉促成这种新的社会资源所形成的一个新的叙述系统，去关照形成这个系统过程比我们做展览本身的意义还要重要的多。做一个展览它并不是要你真的要做成一个展览。对我们来说，可能更重要的，你要通过做一个展览，去训练一套人的工作方式，去训练一套人的工作习惯，这才是我们今天中国的策划人所面对的最大一个问题，也是我们的工作跟西方相比最有意义的一个地方，因为我们今天不仅仅是做展览，我们是要把大系统给做出来。

朱其：策展人真的不应该说去死盯着那几个老板，还是应该盯着老板的上和下。要做成社会气候，就是民众的工作，社会气候是很重要的。我们有没有必要那么急着要去社会化和公共化？

卢杰：这里有一个很尴尬的问题，如果我们在这里，我要是想存在的话，我还得必须盈利。如果说还是有不少艺术家挺喜欢我这个地方的话，那么还得真的要帮我挣钱。不挣钱工商局税务局都会说你这是不对的，这年头哪有做非盈利事情的？

在中国这么一个非常复杂的平台里面，对于商业非商业，盈利非盈利，甚至体制非体制这些东西，我们大家正处于一个更复杂化的现场，但它也特别有意义，这就是我为什么要在这里工作的原因。所以有策展人朋友跟我说，你既然做长征，既然做些很浪漫很疯狂的事情，那你不能把以前做艺术市场的历史、把市场的尾巴夹起来，或者藏起来。我说，不对，我反而要把它高高举起。我曾经是非常好的艺术行政管理者，市场经营者，如果有一天、或者此刻，有条件、有构成艺术家和市场之间的平台的话，我会努力继续去做。市场非市场，独立或体制，都看你做啥，怎么做。但是，对于商业的抵触，有表面化的危险，就像我们今天在座的同仁都谈到的，主流之外或者以地下这东西，也有表面化的现象。

今天的会议到目前为止，我看基本上还都是策展人在聊，没有艺术家来现身说法。我刚刚查了一下，双年展外围展期间，有挺多的媒体对双年展外围展的一些批评。当策展人们在今天整个会议里面都谈到妥协，甚至有自我审查的一种可能性。那么，他这种作为策划者或项目本身的中介者的角度，已经有妥协的话，你们艺术家如何去面对这么一种工作条件？如何保持自己的艺术理想能在某个特定的条件下得以最充分的体现？

王迈：当代艺术是一个非常残酷的现实，以前有非常多的老一代艺术家，他们实际上也非常好，但他们没有进入一个策展的体制，那么也就无法进入到一个所谓的全球化和地域化的这种运作过程，这个事实我们应该说出来。这是一个共同的事业，所以我说你不纳入一个策展体系，不进入这样一个循环、展览和运作的过程中，就只能变成一个艺术爱好者。不是说不进入策展机制就是业余艺术家。

顾振清：我觉得这第二个问题非常好，实际上也是涉及到我们这个当代艺术的一个拉练的过程。刚才皮力所说的就是训练一批人，训练相关人员的工作习惯和工作经验。包括就像长征活动，实质上也是另外一种训练的过程。我们好多跟房地产、跟商业机制的合作或者妥协，实际上也是这样的一个过程。那么，这个过程当中，最关键的底线不是朱其所说的一种姿态，这点上我跟他有不同的想法，因为它是一个当代艺术独立的价值观的一个把握问题。做一个展览最后是不是对当代艺术的学术有贡献，或者说对文化建设有贡献，这个贡献是不是有价值有意义？而不是我最后做的展览变成了房地产的一个变相广告。这里需要策展人的专业性，独立性，立场和态度。当代艺术必须有一个完整的原则。那么，如果你（房地产）要赞助当代艺术，你必须就是慢慢认同它。因此你不但是得到了一个好的展览，我其实还得到了一个策展人，这是他的一个资源整合策略。那么在谈到其他方面时，他也会慢慢的认同了你的一套价值观。中国社会和各个社会力量对当代艺术价值的的一种认同，对这种经验的一种认识，而不是为了机会，准备做任何妥协。

徐勇：所谓的商业底线的问题包含两种概念。一个是艺术的独立性问题，还有一个是艺术和商业之间的关系问题。我不能同意朱其刚才说的一些观点。进入1990年代以后，再谈艺术和商业之间这种相互的关系至少在国际上已经是个比较落伍的问题了，虽然在中国可能还是一个比较现实的问题。那么从某种意义上来说，如果说一个商人没有文化，我们会把他称作暴发户，是吧。如果今天一个艺术家，或是一个策展人，不谈商业问题，我认为那是阿Q。我是一个商业和艺术混合的人，不管我是从商业而艺术，还是从艺术而商业。就我自己的经历来讲，因为在社科院、下干校的时候，接触到像钱钟书等等的知识分子，他们完全不讲金钱，要保持自己的高级，但他们需要不需要自己的名誉呢？非常需要。那么他越回避商业这个问题，越回避这个体制，就越把他自己孤立起来，闭门拒客，那么实际上他这个名誉可能会越高。我相信艺术家在这方面也一样。

进入1990年代以后，商业的特征就越来越明显，因为中国没有回避市场，没有回避国际化这个潮流。这样的话，你跟商业、政府合作，无论是互相利用还是共谋，大家都处在一个共同体当中，通过不同的方式、不同的媒介，都在寻求一种不同的社会价值。在这个共同体当中就不能再自设什么底线了。就底线的这个概念来说，是跟商业相矛盾的一个概念。

你说我这个“再造798”究竟是商业活动还是艺术活动？4月13日“再造798”那时候来了几千人，我觉得是当代艺术比较空前的一次活动，之后又有“蓝天不设防”这样一种社会性的公益活动。这些都是对当代艺术有利的推动。商业和艺术确实分不开，能够使798这个地方最终实现一种商业和艺术之间的良性互动，就是我的最终目的。

黄锐：我曾经和地产商谈过一次，因为他们看了中央电视台的报道，一定要找我，说把你的经验拿到我们这边来。我说我们这儿的经验是保留这些工厂，他们说这就不好谈，必须要把工厂给砸掉。我说，那这样，你们采取一个转换，就是在这些工厂曾经做的艺术品保留下来。他们说那不行，那些东西我们的客人不要。结果这事就吹了，一脚踢出来了

皮力：更荒诞的是：深圳一个机构把我找去，更荒诞的是要他说要盖出一个旧厂房，再把它变成房地产项目，然后叫LOFT去卖。

黄锐：所以我说，以后策展人碰到这样的机会的时候，不妨再给他开个单子：这里的艺术当时替你们卖房子，现在你是不是也能帮着把这些艺术也卖出去？

朱其：我回应刚才的话题。我不反对艺术和商业或者说老板结合，实际上所有的展览都肯定需要平衡和底线的。国内的现代艺术体制，根本就不用担心了，会随着经济总量不断壮大，10年以后，会有大量的现代艺术基金会、美术馆。但是我觉得，就是该如何去获得这种东西？我们是搞精神和搞文化的人，还是要用精神去换得这些东西。这就需要建立（艺术）自己的在社会中的一个身份和象征资本，也就是说要建立一个姿态，要去谈对社会、对宗教、对历史的看法。实际上我们现在很多策展人，把大量的精力都耗在饭局和活动里面，我们没有时间去建立我们自己的一种素养，这样会是一个恶性循环。我觉得中国以后并不缺基金会，和画廊，博物馆，我们批评家、艺术家和策展人群体能不能在中国建立精神姿态的、自己的思想体系呢？这可能是一个很长远的一个事情，但是现在应该去关心这个问题。这一点，文、史、哲界搞得非常好。

皮力：我们因为时间很紧，所以我想把第三个问题和第四个问题合并在一起。下面的问题和徐勇先生说的的问题很有关系，就是当代艺术、当代社区、当代社会这三者之间的关系。它涉及到艺术家的权利，还有就是艺术的公共性的问题，这是我们下一个章节要讨论的问题。

卢杰：很多人先走了，说是因为没有看到自我批评，只有批评和自我辩解。

听众：自我表扬。

皮力：所以我想现在想请尹吉南先生作第一个发言。如果没有自我批评，就先批评一下，想请你谈一下，北京外围展你也都看了，你做一个旁观者的角度，来谈谈我们今天是不是真的需要当代艺术，或者当代艺术和我们的这个社会究竟是一个怎么样的关系？

尹吉男：我们肯定是要的，但社会是不是需要？我想坐在这里的很多人都是很需要当代艺术的，没错吧。刚才不是用了一个人民的概念吗？真的为人民服务的话，就是要站在平民立场上，就为人民服务，如果是这样子，那么就可能需要有一个机制。其实朱其提了半句，说策划人做自我批评当中忽略了别的新生的东西，忽略学术整合的那个部分。咱们举个例子来说，做一个民间测验，做老百姓的一个测验：到底中国的知识大众——我就讲知识大众吧，他们脑子里面有没有稍微一个框架性的、系统的中国当代艺术的知识？这是一个问题。这个工作现在谁做得到呢？策划人是不做的。那策划人不做，你批评家要做？也不做。学院教授也不做。就没有人做这个事情。

还有一个问题，是不是把裤子脱了就是新？或者是用一个其他什么极端手段就成了新生代艺术家？一直是不太清楚的。策划人做自我批评当中忽略了一点，没有一条大家认同的我们共同走过的路，像长征一样，长征是“宣言书”，是“播种机”，是进入历史语境里去的。这部分工作，要从自我批评角度看，跟所有策划人有关。策划人在写文章的时候是单向性的，缺乏为人民服务的思想，

他是以人们看不懂为标准的。假若他稍稍做一点妥协，就会不一样。他能跟老板妥协，跟房地产商妥协，他就不肯跟知识大众（更别说和无知大众）做一点点妥协。

就好的策划人来讲，一方面需要去组织新的东西，那么还有一个整合历史的部分。为什么说当代艺术是“我们”的艺术，而不是“他们”的艺术。因为“我们”跟“他们”没有建立关系。特别像巨型展览，最后的效果都带有很多后遗症。这后遗症实际上是对很多追求艺术生态环境，包括对投资人的这种教育起了一个不好的头。因为对于投资人是要教育的，这种教育功能不是教化书的教育，而是行为的，是策划人行为、是艺术家行为对社会的教育。可是大家都不统一，大家都是在想竞技，关心的是谁在前在后，很少考虑实际作用。至于这个竞技场有没有观众在鼓掌，不注意这个，只是说自己很来劲。就这个时代来讲，它确实是一个在操作方式上我相信比西方更为多元化的时段，就多元可以讲，因为它既没有模式，也没有没有那么多的法律条文的限制，有各种各样的可能性，但是目前来讲，问题在是不是因为策划人的结果，使艺术的方式变得更加多元？还是策划了半天，你策划，我策划，只是家里的组合变来变去，其实还是那些东西。

皮力：这次北京双年展期间，说实话，我觉得没有展示出这一二年的状况，但这不是策划人的问题，这可能还是艺术家的问题。有些作品如果说要批评与自我批评，艺术家现在是完全找不到自己了，找不到北了，这个是非常大的一个问题。现在所谓商业和非商业，我们都是在一个很混沌的一个状态下来探讨的，所以艺术家怎么样找着自己的一个位置？在这个位置没有找到之前，北京双年展，周围的这些展览，包括现在出现这种状况是很可以理解的一种状况。我们今天都在批评策划人，批评什么？我们有没有真的静下心来看看我们的艺术质量到底是怎么样？我们先不谈动机，不谈什么商业，我们就谈质量。有些作品质量不仅是没有往前走，而且是几乎大踏步的往后退，这个是很让我觉得奇怪的一个事情。

观众：是什么样子的东西吸引一个观众走进一个展览或者说一个展览场所？还有一点，我感觉到，作为艺术家本身好像大家就一直很心虚，如果今天这个展览没有我出现，我就害怕被忘记。

皮力：今天中国艺术家正在享受的东西，是他们反对的东西。他们反对的东西，他们现在正在享受这个东西。所以，为什么我们今天把这个作为讨论的最后一个题目来拿出来。我觉得极左极右这个问题，我也是同意老尹的这个说法。从本质上来说，这个双年展，这些外围展中的很多东西，那种精神趋向跟挂在那个美术馆里面那些行画是一样的。我了解冷林的观点，你在90年代初期，也算在国内较早开始独立策展的策划人了，你现在从德国回来以后如何看这个状况？

冷林：谈点务虚的吧。我的看法还是比较正面的，当然，这一次798的展览及其他外围展能看出，中国这几年来的发展和变化在自觉意识上可能稍微小一些。十年前看到国际开始提高展览认识，包括小汉斯他们开始反思展览，逐渐才开始对展览本身有反思的这么一个过程。在中国，策展人的这个概念是在1990年代以后才开始有的，我1995年才知道有个策展人这么一个功能。当后来开始对展览本身有意识的时候，就有策展人的概念，有了很专业的行当。那么我觉得在中国，卢杰的长征展览都还比较有意思，就是这类用探讨新的模式来反对传统展览的概念。

皮力：我们策划人为什么会忽略艺术质量的问题？现在中国似乎已经是展览工业到来的时代，跟欧洲的体制化基本上是同步的。现在是为了当代而做当代的展览，为了新而作新，我觉得这个问题特

别大。大家像疯子一样去找年轻的艺术家，然后你可以看到艺术家参加展览就像城雕接活一样。冯博一要谈红色记忆，陈羚羊就把她小时候的一篇作文翻出来，老顾的展览在苹果社区里面做，陈羚羊就给苹果社区去做一个广告。艺术家怎么样去对待艺术？怎么样把这种态度纠正过来是策划人的工作。策划人一方面是艺术家的保姆，帮他完成他的作品，但另一方面要去纠这个偏。但我们在这个展览当中没有去纠偏，我们现在就是鼓励了那种流氓无产者这种气质，这是一个问题。

环境的转变已经是很明显了，但艺术家还是停留在这个很自我的那种小的语言区位里面去工作。如果真正、活生生地把一个空间交给艺术家，看他怎么样才能够像一个手工业的劳动者那样去设计这个空间，去把作品放进去？我们艺术家现在都没有这种能力，这种能力不是学院能够给的，只能通过展览经验来获得。但如果我们展览还是目前这个水平的话，学院又不能提供这个资源的话，我觉得这个就是很令人担忧的一个现状，这个问题，倒不是艺术家的问题，我觉得可能也包括是策划人的问题。



顾振清：皮力提到的这拒绝和被拒绝的问题，我觉得我是要自我批评的。在讨论方案的时候，我觉得是策展人和艺术家工作最精华的部分。为什么你的方案需要修改，我最关心的是你能不能走出你以前的一些思维习惯和做作品的一些经验，然后获得一种零界点以外的可能性。我跟陈羚羊在讨论苹果社区的空间以及她的作品磨合的问题，到最后她跟我亮出底牌，说：你时间那么紧，然后我现在工作量又那么大，我现在只能就这么一个方案了。这个地方我犯了一个错误，我当时过多地考虑她作品的一个视觉量，是这个展览中的一个必要组成因素，而就宽容了她在艺术性方面的一种亚文化形态，所以我就迁就了这个作品，其实我应该把这个作品拒绝掉。这是给我一个教训。如果艺术家再有这种，就是说不愿意跟策展人一起来深入某一个计划，深入某一种思想性上的思考的话，那么，策展人应该有一个立场，对这种艺术家应当拒绝，这是一个值得我自我批评的地方。

对于作品，艺术家对展览、工作经验的一种方式，如果不能放在一个准确的位置上的话，我会拒绝他。但是如果艺术家愿意跟策展人来共同认识一个作品的可行性，一个成长经验，至于他背后参加多少展览倒不是一个前提条件。



皮力：这次北京的双年展期间的外围展体现出了一个巨大的展览工业的魔力。我们所有人都在这个大机器下面在往前冲，没能停下来。这不是一个问题？



朱其：就的国外的艺术家来讲，也并不是每个人都很好的，也有投机的，但至少他有一拨人在做几年磨一剑的作品。这就是咱们中国艺术界最大的问题，大家每年都在赶场。理论界自身也肯定有问题。比如说，一个翻译系统的建立。其实我们的翻译已经停了15年了，从1990年代初，到现在停了15年了，但是人家文、史、哲、整个已经对国外的翻译系统，从一个框架完全建立起来了。



卢杰：我个人还是不太关注这些展览的质量和数量问题，尹吉男刚才提的往前看和往回看的这个东西非常重要，但是我们的艺术家和策展人是否能很敏感的从这个角度去看问题。我现在想提另外一个话题，就是策展人的必要性问题。策展人如何去个新的东西阐释到旧的一面，或者旧的东西阐释出新的一面，其实从这个角度来说，很多收藏家可能其实比我们更敏感，我们如何能够把这个望远镜倒转来看一个展览。刚刚谈到展览的功能，冷林谈得非常好。展览如果有策展人的参与，却没有带出一种建设性的、一种对展示文化本身的研究和呈现的话，展览的内容反而会变成一个非常空泛的东西。

如果说中国的展览文化的庞大，那么我个人经验，它的确是全人类历史上最庞大的一个，看你如何去看“展览”。前不久，来一些国外策展人，我的想法就是要让他们看中国的展览文化，我带他们去看北京的“抗非典”展览，在世纪坛，然后带他们看国家博物馆做的是全国打击刑事犯罪的一个展览，然后我就告诉他们说，这也是中国的展览文化。在这种文化上他们很无知，或者没有拥有的。说到展览的这个机制本身的庞大和资源的丰富，当代艺术展览这一块，我们真的没有那些做农业展览的人做得好。一旦我们进入，想要以农业展览的那笔钱或者那个场地来做的时候，我们可能就会显得特别尴尬。这时候我就经常在想，有没有需要策展人？至少在中国此刻的当代艺术这个语境里有没有需要策展人？

皮力：我有一个很偏激的看法，1990年代以来，中国最优秀的两个展览，都不是策划人做的。上海的“超市展”，和“范明珍和范明珠”那个展览，都不是策划人做的，是艺术家自个儿做的。所以你就发现艺术家有话要说，和你让艺术家说出话来，这两种思路肯定是不一样的。艺术家现在是没有话说，因为这个巨大的整合环境当中，艺术家现在找不到自个儿的位置，你还逼得他做这么多展览，让他在里面说话，他整个儿就说不出来话。当然我不是说我们的展览文化太多，我是说我们的展览工业太旺盛，这两个词也有特别大的区别。

总结发言的机会给费老师。北京双年展的所有展览你也看了，现场的会也都听了，刚刚从法国飞过来，在倒时差，所以不敢让你发言。因为我知道你马上要做一个在法国的展览，你也是带任务来的，我特别想听听你的看法，包括对我们今天这个讨论的看法。你是今天在场的唯一海外华人，旁观者清，当局者迷。

费大为：国内的情况发展的非常快，觉得很惊讶，也很高兴。好像是条件越来越好，但思想性的东西越来越往下走，这可能也是不可避免的一个问题。慢慢地进入体制化，现在体制还刚刚开始有一点萌芽。原来在上海还提心吊胆，觉得在上海双年展期间做外围展会不会被关掉，现在居然在北京这么重要的地方有这么大规模的外围展，居然没有被关掉。我觉得这是一个很重大的转折点。政府过去可能觉得文化不是很重要，特别是美术这方面，现在居然出了那么多钱，给美术做这么大的一个双年展，这是很重要的。

面对这个情况，所谓“合法化”已经不成问题，已经在慢慢地进入体制化。但这个体制化应该跟西方的体制化有一些比较。我1980年代中期去法国的时候，最大的震惊就来自于1985年，刚刚是在我们闹前卫艺术的时候，法国前卫艺术已经全都成为官方的了，而且把它正在引进商业化的机制里，也变成了一个权力内部争斗的一个工具。我们现在眼睛都盯着外国的大展这种体制内的东西，我们比较少看到外国的艺术家个人在面对体制时是怎么去反映的。慢慢地，我觉得中国的艺术家也会（意识到），就是需要更坚强的个人来更加强大地去对付这种局面。否则的话，就是表面上我们看到的一批一批成功的艺术家，在西方也是很快的，三五年就淘汰一批，也可以很成功，然后慢慢地就进入商业界。西方也是，很多文化人也都是很悲观的，中国慢慢地也进入到了这种状态。

刚才大家说的艺术家做展览就是接单子，做艺术是为了做展览，我们能不能把展览忘掉？我想起中国古代（有个词）叫“得意忘言”，就是你得到了里面的精神的东西，就可以把语言忘掉。当然不是不说话，说话还是要说的，但是要知道什么是主要的，什么是次要的，现在的主要情况有点颠倒过来了，展览变得太重要了。

顾振清：我补充一点，刚才说到规范展览这一点，我不得不提到长征。策展人的一个重要性还是对

展览工作的一种规范性梳理，比如长征做“民间的力量”，我认为是双年展期间最好的一个展览。第一就是从开幕式到现在是一模一样的，包括王文海先生，到现在还在做老毛的雕塑，一直保持开幕式时候的兴奋。第二，可以看出这个展览是巨大工作量的冰山一角，它包含了卢杰和邱志杰他们在长征期间、在长征以后对民间力量反映出当代性的梳理和破解，这需要有大量的田野工作。也只有田野过程才能使得展览最终转换成一个当代艺术展。这样的展览应该进入到学者和艺术史的认识和研究视野，这是我的一个补充。

冷林：正好相反的是，这是一个资本主义的操作。我觉得长征非常有意思，他们还需要走，可以作无限长的、没有时间概念的这么一个课题。在长征过程上发现了一些很有意思的事情，但把这些东西纳入到展厅里面来了以后，就跟我们过去前卫一样，被收藏了，那个感觉还是一样的。你要把它提升到某一种体制里面，那它真正的活力生命力就可能丧失。蒋济渭当初为什么去那个山上面去这么干？纳入到展厅里为的还是一个资本主义的发展，但如果你通过某种策展能把某种意义还原到那个地方，你就起到艺术家的作用了。回到刚刚费大为说的，我觉得这是一种权力借用问题。前卫性已经不提了，怎么样保持艺术原始的活力呢？能在纳入体制的同时又转换出另一种活力因素，有很多工作需要做。策展人这几年发展的比较快，艺术家消失了，这也是一个趋势，角色之间相互位移，过去很固定的那种我的创造力一定集中体现在艺术家身上，但现在商人也在创造，政府也在创造。社会面临重新解构、重新整合的大环境，包括农民、全民都有要创造的精神。所以艺术家过去那种创造力、那种想象力可能不像以往那么强烈了，这本身跟社会的变化是有关系的。

皮力：好吧。我们准点6点结束会议。我圆满完成了卢杰的任务了。

卢杰：还是要再感谢大家。可能有些公众对于我们的话语不熟悉，其实批评和自我批评都达到了。