

讲者：卢杰

参与者：艾琳·格利森 (Erin Gleeson)、毕周轶 (Zoe Butt)、弗兰切斯卡·索诺拉 (Francesca Sonora)、金正焕 (Kim Jung Won)、黎越 (Viet Le)、阮光荣 (Nguyen Quang Vinh)、阮如辉 (Nguyen Nhu Huy)、宋轶、万迪·拉塔那 (Vandy Rattana)、王洋、翁桢琪、许婷婷、叶楠、叶斯、易湘伶 (Di Tuong Linh)、张欣

录音整理：张欣

本文在“长征教育第一期——胡志明小道”驻地项目活动讨论录音整理的基础上编辑而成，文中以英文发言的参与者皆以译文呈现。

■ 卢杰：这次谈话肯定围绕着“长征计划的失败”或者“失败的长征计划”这个主题，（但二者）在语义学上有非常大的差异。“长征话语”总是这样绕着，但其实是真诚的，十一年以来有大量的问题围绕着“长征”。

首先第一个关于“长征计划的失败”的问题是：长期以来，国际和中国都有一个习惯，会把“长征”阐释和想象成2002年的“长征——一个行走中的视觉展示”，是一个历程。“行走”之后，“长征”参与了多次国际国内的双年展，实施了许多国际计划，建造了长征空间。可是人们因为把进行中的“行走”当成“长征”的标示，就会对之后做的工作有一种拒绝的态度。但今天再有一次行走的话，这次“行走”就会被想象成是一个以前的延伸。那么延伸的必要性在哪里？延伸是不是一个重复？当然更大的问题是：长征计划的结构里面对于前面“行走”和之后这么多年的工作之间的矛盾关系一直没有办法理清。这个是“长征计划的失败”里面挺重要的一点。

■ 弗兰切斯卡·索诺拉：你的意思是“长征”后来的活动一直被看作是第一次“行走”的接续，这到底是坏还是好？这样的担忧是不是已经说明了“长征”开始在重复自己？

■ 毕周轶：这个问题其实需要结合“长征”的组织机构形式来看。在过去的七年中，“长征”紧密地和中国当代艺术共存，同时也保持自身的灵活性。最初的灵活性还在吗？这就是发起“胡志明小道”项目的原因之一，但是发起这个项目要怎样做才能不重复过去，才能让人们明白这不是重复？

■ 卢杰：第二个“长征”失败的问题是卢杰/邱志杰，卢杰/毕周轶，朱迪·芝加哥 (Judy Chicago)/郭凤怡，汪建伟/王功新这些人之间的差异和重叠。事都是一起做，但是两人之间的差异就是做事的根本。随便拿一个来举例：卢杰/邱志杰。我们是革命同志，一直在一起战斗。邱志杰和“长征”关系比较密切是在2002年，有半年都在和我合作。老邱在2008年的时候和李振华做了一次非常有意思的访谈。在访谈中，邱志杰分析了他和我的关系，做出蛮有意思的一个总结。他总结我的“长征”的理念时提到《从外到内》(1999)，虽然这是一篇很简单的文章，却是一个思想的基础。邱说他和我在做“长征”时的一个区别是：卢杰思考策划的思想动源基本还是国际和本土之间的关系；而他思考的基本上是如何把中国特定历史时代里面，创作和策展生态里面的这些转化成创作或展览资源，来打开当代艺术的一个生态空间。他是蛮本土的，我是蛮国际的。所以和他合作的时候，从一开始就有在个人身份、经验、目的上的分别。国际/本土之间的关系被邱志杰理解为“长征”的主体，这个观点我坚决不同意。但是这么多年后再听到邱志杰这样的谈话，我就理解了当时“长征”结构上的问题。如老邱所说，我当时（2002年）的态度、观点和工作内容就是当时“长征”非常重要的一个主体。但是实际上“长征”至今为止有很多的主体，所以它在工作上有很多的矛盾。

那么，这里面就出现一个问题：如果想象成是我主导的话，“长征”是极其不功利的。我关心的是企图展开一个永远延续的可能性。我选择的策略是尽量少、有效，或者是现场去建立联系/检验一件事情。但是老邱作为一个社群领袖，作为一个艺术家的代言人，一个关键的运动者，使事情能够一直做；他作为一个独立策展人、一个独立艺术家，他想采取的就是要一个更有效的方法推进他作为策展人和艺术家的观念。而我不想要通过“长征”来做策展人/艺术家，我的工作策略就是先把全部东西列出来，再去建立一种关联。两人的策略不同，所以在准备作品、实现作品和如何介绍作品的工作里想法都会不一样。

回到国际/本土的问题。我的《从外到内》是“长征”的一个基础。摆开一般理解外和内（国际/本土）关系的层面，有一种叙述就是把中国当成全球化和后殖民的参与者，我、蔡国强、徐冰、侯瀚如都是主要参与者。但这样来谈论国际/本土没有意义。我相信以后越南、柬埔寨都会面对这样的问题。你要把你自己说成是当代的一部分，这是对自己和国际之间的一种态度。

当时“行走”的时候艺术语境是要从内到外，中国艺术家要去威尼斯。所以我提出这个“从外到内”，很容易被理解是把国际视野转向本土。但从外到内/从内到外的关系是一个历史观的颠覆，这是“长征”一个根本的基础，比国际/本土问题更关键。当时我所推出的是中国的一种非历史观的社会发展和态度，是把历史的来源、事实和复杂多元的情况简单打包成极右派的一种态度。比如简单把革命就这样盖过了，然后就失去历史的绵延。“长征”当时就是想复杂化这个东西。为什么重走长征路？绝对不是像外面人理解的那样表面浪漫地利用政治资源。当历史观的重构变成当下最关键的需求的时候，“革命”的问题必须先面对。今天我们做“长征”，革命不见得成为主体，但是当时革命记忆必须是一个主体，因为当时以这个历史来理解国际和本土就有意义了。它实在还是现在性和传统的一个问题。

■ 毕周轶：那时候和现在你都很清楚，参加国际双、三年展不是“长征”要的，对“本土”的理解才是最重要的。不过我同时也发现你强调“本土”的同时，“国际”也随之而来。我认为这就需要在“胡志明小道”项目带出的越南、柬埔寨这样的语境中来讨论了。明确了本土，国际对本土的认知和兴趣点也就随之更新。也就是说，先从自己开始剖析，而非研究外在的需求而去改变自己，我想这就是“长征”的关键力量所在，也就是今天来回溯这些“失败”的关键所在。

■ 卢杰：这就是人们在认识“长征”时，无论是在历史还是当下层面的一个误区。Zoe很敏感地体会到为什么我和老邱合作那么好，是因为我很支持本土的语境。其实，正因为我关注历史观，关注国际，所以我认为本土极其重要。大家今后在“胡志明小道”项目里同样也会面对这种问题，

不能把国际和本土分开。高世名长期以来跟我的交流里面面对“长征”的历史或当下的工作的理解我觉得是比较完整的。他认为“长征”一直都是在言说一个“你中有我，我中有你”的东西。

举个例子，我们到遵义的时候，我原本在英国写的策展方案里是要阅读罗莎·卢森堡（Rosa Luxemburg）德国工运的历史文献，就是想要先把国际本土化，之后才能把本土国际化。人家问为什么这事要从长征开始做，不能从黄河、丝路做？因为在长征里，走就是回归，“逃跑”就是胜利，想要说的是现代性不能回避革命。中国社会主义史里的革命和民族独立、国家主义、阶级斗争等等所有社会组织方式是全部联系在一起的。它是国际共产主义运动的一部分，而国际共产主义运动是国际现代性主体的一部分。我们今天的自由主义和资本主义的历史观是在拥抱现代性，但把里面的社会主义记忆、共产主义的革命作为一个“恶魔”，作为一个他者。

■ 叶楠：你所谓的“你中有我，我中有你”是不是指一种历史观？

■ 卢杰：汪建伟这么多年还在说“卢杰你那个长征还没开始”。这次“胡志明小道”计划是意味着“长征”要开始了吗？“你中有我，我中有你”这种历史观的建构，从“长征”一直走到现在是通过提取阶段性的有效性去做的。这是“长征”的第三点失败。它进入到一个当代艺术循环和建构的体制里，被现实捆绑，使大的话题遥遥无期，使它辛辛苦苦建构的“你中有我，我中有你”的关系不在场，被弱化了。

■ 毕周轶：关于“你中有我，我中有你”，对在座没有过中国经验的参与者来说，我补充几点。当我一开始研究2002年“长征”的时候，最吸引我的是这个计划就像一个个体，有自己的性格特征。就像世界上每个人自己的哲学体系一样，“长征”也有一套自己的哲学理论。“胡志明小道”和“行走中的视觉展示”就像一个人在进行自我评估的过程。人们常常把“长征”和卢杰想象为一体，但其实它和过去每一个参与者都息息相关。我们反复在问：历史感怎样表述？这次是不是答案？这也是“长征”作为一个机构在形成自己的气质，这对一个机构来说是非常独特的。很多机构在做的，最终只是一个体制结构，而“长征”则是融入了“你中有我，我中有你”这样的有人性化和信仰的地方。

■ 艾琳·格利森：我认为国际上不认同个性化。可以说他们其实特别回避个性化，他们希望东西遵循这样或那样的规则，而不是自由生长。你若提出不能被定义的事物，就会受到批评。

■ 毕周轶：但是批评是有益的啊！

■ 艾琳·格利森：批评是有益的，但是现实是你将会不断地被分类，这是

由人思考问题的思路决定的。“你中有我，我中有你”是一种人与人关系的诗意表达，是一种具有感情色彩、人性化的说法，但是这在策展的工作语境中不存在。我们可以分析任何一个策展人的工作方式，例如侯瀚如。“长征”提出这一点，让我觉得耳目一新，但是我也觉得困惑。就拿这次7月驻地创作来说，开放性是非常大的，甚至没有目标。正如你说的“长征”具有自己的个性，我的问题也是卢杰在一开始就指出的“长征计划的失败”的其中一点——“胡志明小道”计划是会最终有自己的个性，还是延续“长征”的个性？

■ 毕周轶：这就回到我们第一天关于一个群体的肢体语言的讨论。

■ 卢杰：延续刚刚这个谈话就可以谈到下一个“长征计划的失败”。一个计划围绕着几个主导的人的性格，这是“长征”的大问题。无论是艺术家、策展人、批评人、主编还是艺术生态领袖，参加“长征”就无法避免面对这个问题。我个人对“长征教育——胡志明小道”项目的理解是：它是一种缘分。其实我们这里面会有很多人从感兴趣和相信的心态，改变成拒绝或反对的观点。所以我说这是一种缘分。它更关键的是在个人经验的层面上，能给你带来什么。也就是说，可能你这次参与之后，你就和“胡志明小道”没有关系了。但是呢，我们这里展开的对话和问题对你今后别的实践可能会有一定意义。个人和群体，与个人和计划之间的矛盾关系是大家永远都必须面对的，也是“长征”一直以来存在的问题。

回到革命的话题。“文化大革命”的开始来自于毛面对修正主义的紧张和恐惧，跟阿尔巴尼亚代表团所说的“革命不彻底要继续革命”的话题。中国左派前面十几年进入这个讨论语境一直在强调“继续革命”的话题。“长征”前几年做的交流和批判会也是在谈论“继续革命”这个问题。那么，“胡志明小道”就可以不被看作是前面的行走的延伸、继续、反动、跨越、提高。就像革命这个东西一样没有完成时，它是一个必须继续的东西。它是一体的。语境的变化会带动主体的变化，主体的变化又会带动语境的变化。所以，继续革命的话题是永远存在的。

我们现在回到昨天的西藏话题（编者注：指由“长征计划——西藏调查”项目延伸出的对象）来谈“长征”的下一个失败。人们常常给“长征”的一个标签就是“长征非常政治/意识形态”，这样理解“长征”有狭隘的地方。但正因为我们有很多主观的东西，对意识形态有明确的态度，拒绝或者狂热，所以必须从那里开始去做。关于西藏这个问题，我想起汪晖在去年西藏事件的时候跟媒体的一个对话。第一是关于民族主义。如果民族主义是像佩里·安德森（Perry Anderson）、齐格蒙·鲍曼（Zygmunt Bauman）完全用西方体制来阐释的话，那么民族主义就是近代民族国家形成的产物。如果国际的形成是由民族国家在建构的，那么民族主义是不可回避的。

民族意识—民族国家的建构是西方的一个输送，亚洲不是这样的。话语的

主体是西方的，所以这个对话永远不可能是平等的。因为，像昨天老邱所说的，不仅仅是西藏的问题，南沙群岛的问题，以及中国和红色高棉（编者注：最初用来统称柬埔寨左翼势力，后指柬埔寨共产党及其后继者民主柬埔寨党等政党）的问题，这些话题的主导都来自于民族主义，而抢夺民族主义资源的同时，批判其他民族主义的拥有者。中国的费孝通以及其他人一直在强调的是中华民族多元一体的观念，这个民族多元一体的观念也是俄罗斯民族主义者、马克思主义者和不同史学观的人都认同的。我相信巴西、南斯拉夫、越南这些社会在发展中有一天一定会面对多元文化的问题。文化多元主义是我和高世名一直很关注的问题。后殖民、文化多元主义等等全部问题都必须把我们前面说的问题带进去才能够建立一个所谓的极其有意识形态的，但不是泛意识形态的表现，是一种极其本土又极其国际的状态。所以这个国际/本土的话题又能够达到一个阶段暂时的现场/共构的状态。这样就能达到极其政治的不政治。这是我所要说的“长征”的意识形态。

■ 毕周轶：我有一些不同的意见。你举例说在西藏问题上，英国永远不会承认参与了当时的事件，基于此你试图建立自己对那个时期的中国国情和历史的认知。但是如果我们假设这个假设是对的（英国不会给这段历史一个客观说法），那为什么今天的中国学者们都在黑格尔和海德格尔的理论基础上建立艺术话语？为什么不是建构在他们自己的“天下”世界观上？这里面有意思的是，中国总是认为世界无法完全明白中国的社会和政治问题，但是当谈及文化哲学，人们还是以西方为标准。这一点也适用于艺术生产方面。中国艺术家心中对威尼斯双年展和福冈三年展的看法是不一样重的。因此这个矛盾也存在于“长征”中，“长征”想重新定义“国际”，我很高兴看见“胡志明小道”项目正在基于此而开展。但是我困惑的是，我们还在用完全西方的哲学体系理解艺术。

■ 卢杰：我觉得Zoe这个观点极其重要。对于这个观点我想分两段说。第一个层面是关于“事实”。我所谓的“事实”是建立在中国对英国进入西藏的观点上。我说“没有”，你说“有”，你说有，我这个“没有”就被人认为我是不对的。但你用这么强烈的声调就对了吗？同时就把“有没有”这个话语的机会和可能性都去掉了。你放话来谈论中国当代艺术现在的情况，作为“长征”工作人员你也参与了中国当代艺术家的策展、思辨、讨论。你其实知道无论是徐震还是朱昱，他们都有这个问题，老金（金锋）甚至拒绝所有国际展览。

我们回到关于“长征”是非常意识形态、非常政治的这个话题。“长征”绝对不会以英国史观或中国史观来看西藏这个问题。其实中国史观也是很多元的。但“长征”是想让不同的史观、不同的材料和声音能够在一个平台上建立关联。“长征”本身是一个比较中立的态度，但是世界是极其不希望你中立的，是希望你极端的。所以，世界就会认为红色高棉就是血腥的，

或者是必须的，两种都是很极端的态度。因为“长征”认为各有对的地方，就采取了最政治的、最意识形态的、最危险的观点。

回到这次“胡志明小道”的命名问题。当时Zoe在越南写信给我说这个项目不能叫“胡志明小道”，她完全接受了越南人的观点，因为这样命名的话太麻烦了。但是假如当时“长征”不叫“长征”的话，今天就是另外一个东西了。这个是我们和意识形态的一种纠缠。虽然民族国家是存在的，资源争夺是存在的，但是我们需要把民族主义放在大的国际氛围里，来作为现代性的主要结构。要在大历史里去看。所以当我们在谈与越南、柬埔寨、尼泊尔相关的西方强权的时候，我们必须面对比较大的史观。

刚刚我们讲得很抽象，现在回到比较具体的话题，从一个策展计划来说，我们“长征”的历史和今天的“胡志明小道”肯定要面对一些话题。第一个：知识分子或都市人空降到民间，所做的东西需要输送、检验吗？有多少成分是互动？这个互动是有意义的吗？是不是剥夺当地的人的创作资源？我们是不是把当地人当演员，当苦力？这个是肯定会被提出的问题。重复了一万次。无论你作为参与者是艺术家、策展人还是社区领袖，都要面对一种非常表面的立场澄清。有些人会质疑：“胡志明小道”计划是西方机构赞助的吗？你是共产组织的一部分吗？你是CIA（中央情报局）派来的吗？因为我们参与的是一个教育的平台，所以我们在一定层面上是需要澄清立场的。

张培力在鹿特丹批判会（编者注：指“长征之夜”）里说过这样一段话：我看到的长征计划是一件作品，是一种符号化的东西，里面值得怀疑的东西是它把当代艺术的本质和形式分开了。在过程中更多的是使用一些形式。因为“长征”行走时，经过的很多地区都是非常贫困的，当地人对当代艺术/传统艺术的认识都是非常肤浅的。所以，你们试图和当地老百姓互动的时候，大部分都是一厢情愿，看起来像互动可却是非常表面的。

这个问题是“胡志明小道”计划也会面对的。“长征”不是一个艺术为人民的计划。它不是一个强调互动的计划。它在很大程度上是设计好的，是策划好的，可是这个策划是一种新的策划方式，就像是把安格尔（Jean Auguste Dominique Ingres）和博伊斯（Joseph Beuys）放在一起建立某种策展关联。那么，艺术家在这里面参与的有效性，不能立足于一个艺术家个人在特定的时期的特定行为、特定物件、语言、标题、作品跟特定的时间的策展的关联里面的有效性。不能这样去检验。因为艺术家所谓的“个人的独立性”，是离不开这个社群和时代的。你除了自己独立的个人存在，也是在一个主体/结构里存在的。所以呢，今天的国际当代的艺术家工作都是多元的。而我们相对的还是观点比较狭隘。那这里指的有效性是什么？其实在“行走”时，策展和展示设计的安排，这些工作是为了建立一个事实，一个身体经验，和一个视觉/对话的材料、一个人和人真实关系的材料，是一个活态的东西。它真正的作用是很难在一个狭隘的时间点里去检验的。它将来在一个回顾展里面，一个双年展里面，一个物理空间里面，无论通过哪一种展览，哪一种形态，它都能带给这个作品一种延伸。

关于艺术家参与艺术计划，这是将来“胡志明小道”计划必须面对的问题：一个艺术家的作品是否被策展给淹没了，给利用了？作品有没有好或不好这种说法？当然有，那就关系着你的本领，你的能力和经验了。有些人用当代艺术的观点去看肖雄的作品《进与出》（2002），然后说很差。但是，可能很多人会认为非常好呀。这个东西就见仁见智了，就没办法说了。

回到什么是作品，什么是作者，还有作品品质这个问题。这是关于“长征计划的失败”最多的讨论。甚至Zoe自己，她在最近半年内和我有过两次谈话是关于“长征”作品不好的问题。那么标准在哪里？这个讨论在“长征”之外，是处于比较紧张状态的。对于这个问题的讨论和体验是一直在进行的，是联系在一起的。两者有很大的不同。如果无法自定或建立一个新的对作品的评判标准，那么“长征”就体制化了，就是虚伪的，是难圆其说的。如果“长征”的作品不能给艺术家生涯带来市场利益、学术利益、作品完整性，“长征”作品怎么能够印证长征计划的成功？这是一个极其普遍的观点。说起来很容易总结，可是在日常生活中是我们最大的痛苦。关于“长征没有出好作品”的问题是“胡志明小道”计划必须面对的，也是“西藏调查”需要面对的。

荷兰动态城市基金会（Dynamic City Foundation）在北京做艺术研究，他们说：“你（卢杰）说前卫死了，是你把前卫杀死的。你应该是把艺术政治化，但是你却用政治的方式把作品去政治化。你应该是把艺术废体制化，可是你在把它体制化。你在光耀一个老的体制。”

■ 毕周轶：体制到底是什么？是不是指一个群体能高效地在此基础上分享知识？还是像很多时候，我们将“体制”用在理解消费的层面。

■ 卢杰：所以说，体制是必须的。因为只有体制化才能对得起你的历史，以及你未来的工作计划；只有体制化才能够有新的项目去学习和总结你过去没有做到的，把事情做得更好，资源使用得更有效。所以“长征”必须体制化。但是Zoe提议不要用“体制化”这个词。可是我说这和用“长征”“胡志明小道”这些词的道理是一样的，你就是要承认体制是庞大的，我们是其中之一。然后我们再用漫长的时间、动作和语言来表达这个体制是不同的。这个体制的同与不同不是可以简单概括的。你必须去检验和展开它。经济和资本是必须涉入在里面的。因为“长征”不是说为卖而卖，或者仅仅是为了它的持续性而去考虑它和市场的关联。为什么伟大的艺术家，像毕加索或者刚刚出道的年轻艺术家，都不能回避，必须思考自己和市场/商业的关系。更有意思的人，像杰夫·昆斯（Jeff Koons）和达明·赫斯特（Damien Hirst）之类的，从生产关系里思考艺术的接受和传播，与大众记忆/大众文化的关系。为什么“长征”作为一个机构/集体不能那样想？有些人说：“‘长征’既然学术，既然理想主义，就不能卖。它还是一个机构。”如果这样，那么蔡国强或赫斯特作为独立艺术家，他们怎么一直在卖？可是还有学术呢，学术和卖不卖怎么会有矛盾呢？

回到刚才我说的“长征计划的失败”，这么多人参与，这么辛苦的工作，到现在为止，“长征”的工作也只能用最大的能量把我们当代艺术里面的所有陈腔滥调，所有的误区和迷失的东西并置在一起。“长征”没办法解决问题，它都无法自圆其说。经过那么多年，那些陈腔滥调，那些误区还在，因此汪建伟一直说“长征没有开始”。

■ 毕周轶：我现在假设自己是没有中国经验的人来理解刚才卢杰提到的几点问题，在座的参与者，你们觉得以上问题在你生活的地方也存在吗？今天的策展人怎样理解本土和国际？在艺术交流项目中如何冲破各自固有的意识形态和民族性？策展人在此间的角色是怎样转变的？大家听了这些“长征”失败的感想或结合自己的背景可以谈谈策展。

■ 弗兰切斯卡·索诺拉：在西方，就一种个体发展过程中的失败而言，我发现最大的问题是艺术家越来越从属于体制中的策展人和画廊，这就是策展理念先于作品。这样的现状是好还是坏？今天的策展人已经取代艺术家而成为当代艺术家的代言人，我个人觉得这是有问题的。策展人的理念只有描述作品时，或者说与作品共存……我的意思是一个（策展）理念可能脱离作品而存在吗？就拿“胡志明小道”项目为例，作品将怎样被用来诠释策展理念？作品的存在有多重要？

■ 卢杰：弗兰切斯卡说的是关于策展的问题。国际当代艺术现场里面确实有一个过度策展的问题。很多艺术家的实践或想法变成了服务策展人、市场、画廊、美术馆需求的东西。这样，艺术家就失去了他的独立性。作品品质、艺术及独立性问题是“胡志明小道”必然会面对的，所以她提出疑问：艺术、艺术作品和艺术家在这个项目里到底是处于什么样的位置？

■ 毕周轶：这个关于作品的问题很有趣。上次和广州三年展的策展人之一萨拉·马哈拉吉（Sarat Maharaj）的对话中，他说“长征”最好的与理念关联的作品就是“一个行走中的视觉展示”，他认为在此之后“长征”就没有好作品了。因此，作品在“胡志明小道”中的角色也是个值得探讨的问题。很想听听各位的看法，作品的定义是什么？前几天我们的讨论中曾涉及到“艺术不是教育”的话题，好像是叶斯提出的。艺术和教育的区别在哪里？是不是可以通过艺术作品来学习？

■ 张欣：回应弗兰切斯卡刚才的想法。你似乎假设了艺术家在整个艺术生态中，尤其是在和展览、策展人的关系中，处于被动的角色。你认为艺术家是受控于他所处的环境，但是事实上，像杰夫·昆斯这样的艺术家，他们是有意识地在影响系统和环境的。因此，我认为当下的艺术家并不都是被动的。

■ 卢杰：我的答复是，历史观在这边特别重要。当你翻看一百页的世界艺术史的时候，你看到委拉斯开兹（Diego Velázquez）或弗朗西斯科·戈雅（Francisco Goya），这些是被过滤出来的人。但是你别忘了，他们同代人有很多是被过度策展的，只是当时策展的不是策展人，而是教皇或贵族。那些艺术家因此成为画行画或肖像画的人，成为从艺术史上消失的人。我们今天的独立艺术家不要企图把漫长的历史和复杂的作品阐释、阅读和流通关系放在一个短暂的时间里面去检验，这会引来一种紧张，自私和狭隘。因为实际上全部都是取决于艺术家本身的。

■ 听众一：我想回应艺术家、集体和“长征”的关系。Zoe刚刚提到说，当初她收到“长征”邀请函的时候，邀请方式是非常开放的，没有很具体说需要做什么。我在想，参加了“长征”，进入它的语境，所要接触的是“长征”已经建立的理念吗？还是当地的社群呢？还是借用当地历史文化来做历史回顾呢？尤其是国外的艺术家，接受“长征”邀请后是怎么开始创作有关作品的？

■ 毕周轶：首先，我之前在美术馆工作了十五年左右，对我来说美术馆是一套政策和理念的综合体，想法和观点方面较弱。我加入“长征”之前已经对它的发展历程有四五年的了解，所以我对它的理念是比较熟悉的。我觉得“长征”最有能量的方面是勇于在理论和实践的结合上不断探索，同时采用的方法是非常人性化地处理各种人群的关系。我之前的工作环境使我对作品的理解比较脱离创作主体，因此我希望更多地接触艺术创作的过程，“长征”确实满足了我的期待。

■ 听众一：也就是说你是先被“长征”的理念所吸引，而非路上的经历？

■ 毕周轶：美术馆的自身结构和作品的创作都比较远离真实的人与人的关系。美术馆对作品的研究是高度美学化的，我理解这样做的必要性，但是我个人觉得作品中真正身体力行的部分更吸引我。昨天我们听了邱志杰的谈话，其中身体力行的过程增加了他对正在做的作品的新理解。作为长征空间的国际部负责人，我的工作难点常常在于将“长征”那些非常强调创作过程的内容传达给国际，这是挑战所在。

■ 阮如辉：这是我第一次到中国，之前阅读过一些关于中国艺术的文章，当时觉得中国当代艺术很国际化，呈现出来的是“我们”对抗“他们”这样一种很共有的声音。后来我阅读到“长征”画册中卢杰的文章，期间表达了他不希望做西方和中国或亚洲艺术的协调人，“长征”要回到艺术和本土社群的关系。这一点是我希望能更深入去了解的。

■ 卢杰：当时的出发点并不是要区分开国际和本土，双年展、美术馆体制和市场。过去几年“长征”都有参与到这些现场中，比如说最近我们把郭凤怡带到巴塞尔，我们也曾经想过参加威尼斯双年展，但在实施过程中，我们发现对非当代、非艺术的东西，人们需要相当的开放性和真诚度来接受这样“外来”人群及文化的进入。比方说完全自学开始画画的郭凤怡，六七十岁开始作画，画里融入了她对气功、中国符号学、哲学（道教、佛教）的理解，她的作品无论是作为知识体还是情感体来理解都可以。这样的作品是无法进入全球化的当代体系的，“长征”是不是就因此更拒绝国际双年展和博览会？不是，我们要把这样的作品带出去。

回答阮如辉的问题。国际和本土在“长征”不是分裂的，像郭凤怡这样的艺术家，她生活在当代，身边也是当代的人，“长征”作为一个对话的平台或者一个策展项目将郭凤怡的当代和我们通常意义上的当代对接。另一个例子是“长征”做了两年的“延川剪纸大普查”项目和三年的教育项目，我们所谓的“当代”怎样和剪纸群体的当代联系起来？我们开展了这样的项目，同时还构思将卡拉·沃克（Kara Walker）的黑色剪纸带进来。

■ 弗兰切斯卡·索诺拉：在长征计划中引入国际艺术家有没有成功？

■ 毕周轶：确实是，同时有这个必要性吗？这是不是在好高骛远？

■ 卢杰：我意识到这样做会引起批评，也很谨慎地这样做。如果你已经将自己看作是国际的一部分，那么邀请国际的介入有什么不可以呢？请一个已经成名的艺术家到项目中来有错吗？记得当时我请朱迪·芝加哥参加“长征——一个行走中的视觉展示”，她还没来得及说“女权主义在那里不存在”，至少她后来有了新的说法。

■ 艾琳·格利森：卡拉·沃克剪的是剪影剪纸。剪影（silhouette）因为法国的艾蒂安·德·西卢埃特（Étienne de Silhouette）的第一个头像剪纸而得名，然后传到非洲的。我的意思是说，剪影剪纸和延川剪纸有着不同的目的，你简单地把它联系起来，让他们一起剪纸，这样做有什么明确的目的和叙述的需要吗？

■ 弗兰切斯卡·索诺拉：带入国际艺术家，只是让艺术家受益，我不认为这对当地社群会有实质意义。

■ 艾琳·格利森：而且同时将他们在国际上呈现才会有意义，否则两边受益是不平均的。

■ 卢杰：我们难道是要用联合国教科文组织的态度来对待这些剪纸吗？你知道为什么中国剪纸大都为红色，而道家的剪纸则是白色？剪纸大多时

候被用作装饰，同时也有繁衍和生死的意义。这些因素让剪纸这个活动比剪纸本身更鲜活。引入剪影剪纸艺术家，而不是剪影剪纸作品的意义也在此。延川剪纸曾经参加上海双年展，那一届的主题是“影像生存”，剪纸里面充满了和艺术家作品一样鲜明的剪影、边缘和形状因素。

同时卡拉·沃克也可能会对当地人剪纸造成影响。你可能会担忧福特基金会是为了保护剪纸这门文化遗产，你现在介绍不同于传统剪纸的传承方式是不是会令人担忧？同时，这样做会带来怎样的政治影响？……作为策展人，我们有保护文化遗产的责任感，但同时也要明白我们是在当下的某一个领域里面活动，我们可以把其他领域引入来丰富我们对当代的认识。因此我认为引入卡拉·沃克到长征计划里面没有问题。再例如，蔡国强和玛丽娜·阿布拉莫维奇（Marina Abramović）在琅勃拉邦的作品（编者注：2004年弗朗斯·莫林 [France Morin] 在老挝琅勃拉邦发起艺术项目“土地上的宁静：琅勃拉邦” [“The Quiet in the Land: Luang Prabang”]），那是由大的策展观念和结构决定的，而不是因为他们是艺术名人。当然，我理解大牌艺术家能带动更广泛的观众。

刚刚说的是关于作品、艺术家和项目的关系。依我个人的理解，作为一个策展计划、一个机构本身、一个项目主持者、资金的提供者和行政的管理者，我们确确实实希望通过一个教育项目来开始。另一个环节是，我认为在很长的时间里，这个计划会是一个平台的建构，是一个知识积累、互动、反馈、检验的建构。所以对“长征”来说，不会太直接去提供资金或者讨论方案使一个艺术家去做一个影像作品。这次计划是通过参与者和本地人一起整理越南、柬埔寨、老挝那边的影片历史和艺术历史，在里面强化并打开艺术史的叙述和对当地生态的理解。那么，艺术家参加，他要到老挝金边，他要在温哥华做作品，他要以各种各样的方式来参加“胡志明小道”项目，这个作品对我们来说不是很关键的问题。时间过滤后，可能里面会产生一批很有意义的作品，像目前有两个作品是我们委任创作的。但是“胡志明小道”是一个开放的平台，我们更关键的工作是如何提供一个计划的结构、服务或者家，以使艺术家们可以出去做一些作品，甚至他们这个作品可以做完以后和“胡志明小道”计划没有任何关系，这个也没有问题。

接下来我讲个小故事。大家知道“气象员”（Weatherman）吗？气象员是1960年代由于越战和美国左派学生运动所产生的组织。奥巴马差点没选上美国总统就是因为他跟其中一个气象员的成员有密切的关系，而这个人以前参与学生运动，出狱后是大学教授。用这个故事来说，如果我们知道这个故事和“胡志明小道”很有关系，我们是邀请艺术家来做呢，还是“长征”自己做？是艺术家做作品更好，还是“长征”做作品更好？作品和计划的关系，谁更有创造性？什么样的人有权利说他更有创造性？什么样的创造性使艺术家个人和主体之间产生新的艺术生产关系？我选择气象员这个案例来说，是因为它跟越战有关，革命话题有关，意识形态有关，国际/本土有关。我们改天可以继续聊这个问题。

■ 宋轶：其实关于你刚刚说的那些，我记得你说在“长征”2002年和老邱挑选作品的时候，其中一个标准是作品不能只是仅仅针对老邱／卢杰／历史上的长征的作品，这种狭隘的作品都被筛掉了。像关于气象员的作品这个设想，无论是艺术家还是“长征”来做，作品都会通过“长征”，面临“长征”的标准、讨论或争论。

■ 卢杰：我们当时老“长征”的时候采取的是非盈利版权（copyleft）的观念，就是说，安东尼奥尼（Michelangelo Antonioni）拍的是关于中国的电影，我就是要拿来放给中国人看。杨福东不是“长征”邀请的，他也不想参加我们的项目，但是我觉得他的作品和“长征”的展览和讨论有关，我就是要拿来放。我们就是这种极端的态度。Zoe刚刚解释说，我和老邱当时是用复制原作的图片来展览的。那么我来回答宋轶，艺术家既然会针对“胡志明小道”计划去做作品，如果“长征”这个平台是对艺术家有益的话，艺术家为什么会拒绝“长征”这个平台呢？为什么就是会坚持极端自我呢？为什么要搞得那么有紧张感呢？当时是想建立一种“长征”的关联，有越多的材料越好。

我今天谈论后产生了一个新的概念：你对已逝的艺术家的作品，或对拉斐尔（Raffaello）前期的作品的刊登或版权有问题吗？今天的艺术家也是“死”的。因为资本主义和自由主义的人权概念赋予人一种权利和责任，是为了资源传播、控制和言说的一个倾向性。所以我们不要上这个当。这是关于时间和地点的一个新的历史化。