

您当前所在位置：[首页](#) > [研究](#) > [理论研究](#)

贾方舟对话谷文达

2010-3-9 11:24:30 作者：贾方舟 谷文达 来源：中国艺术批评家网专稿 人气指数：101 字号：[【大 中 小】](#)**注明：未经本站允许，请勿转载！**

摘要：谷文达：从我自己的理解角度，中国当代艺术和中国的经济、社会、工业的发展是在一个层面的，反过来讲，中国的市场经济实际上还在原始积累阶段，还需要一个长期的持续发展，中国当代艺术同样处在一个原始积累阶段，更谈不上到一个成熟的阶段。大家只要略微观察一下。而当代艺术市场也是这样一个状态，几乎每天都在变，都在发展，“代沟”非常明显。

时间：2008年12月9日

地点：北京 阳光上东

人物：贾方舟&谷文达

贾方舟（以下简称贾）：这么多年了，虽然见得很少，但是一直关注着你的动向、你的作品。

谷文达（以下简称谷）：我听说你搞了一阵女性艺术？

贾：那是98年我策划过一次大型展览，叫做“世纪·女性艺术展”，邀请了许多国内、港台及海外的女性艺术家参加，规模很大。所以人们都以为我就是搞女性艺术，其实不是这样，自那以后，我只是一般地关注。

谷：其实女权主义在西方也发生了演变，与七、八十年代有所不同，现在“女权主义”在西方几乎不提了，现在的看法是，女性毕竟还是女性，从生理上不可能代替男性，女性有自己的特点同时也有其固有的制约。所以早期的“女权主义”运动的极端态度对其本身产生了一定的负面影响，它过分地夸大了革命性的效应而忽视了男女从生理和心理上的演变是一个在自然界中缓慢而长期的过程。就中国而言，西方的“女权主义”并不完全适合中国的历史与人文，社会与政治，因为中国人的性格不是扩张型、侵略型的，极端的“主义”对中国来说不能够适应。

贾：我曾经从女性主义的视角对你的作品《自然死亡2000例》作过分析。

谷：那是人体材料的第一个作品。说起这个作品还有一个笑话，在纽约的一个女子大学开设了一个新的课程，课程包括了很多著名的美国女艺术家作品，比如KK史密斯、珍妮·豪斯、芭芭拉·库帕等等，把她们的作品集中在一起作为一堂课，自然这个课程就带有明显的有关女性艺术家，女性主题等等，从当时大众的眼光来看它一定带有女权思想的倾向了。他们也希望我能够参与，给我发了信希望我提供一些作品的幻灯片给他们，我想他们误以为我是女性艺术家了，因为我的作品使用了月经血和胎盘粉，我也没有说明我是男性，就把幻灯片寄给他们了。一年后他们给我回馈说这个课程很成功，这时我才告诉他们我是个男性艺术家。这里告诉大家一个道理，任何“主义”在伸张的同时也带着偏见和误解。

贾：其实我认为他们并没有完全理解你的作品，我对《自然死亡2000例》的理解是女性的每一次经期都是一个自然死亡的例证，因为卵子没有成为生命，而没有成为生命的原因就是没有男性的参与。这实际上是一个颠覆女权思想的作品。

谷：对，我所说的“自然死亡”就是人为的避孕，就是这个过程。这件作品是一直有争议的，我本来是要把这个作品和那件胎盘的作品拿到北京做展览的，现在正在考量，我觉得国内现在的开放程度应该可以采纳了，希望能够在北京把这个展览做起来。

贾：这个作品还在你的手里吗？

最新推荐

- 超越代表制与从属关系：后苏联俄国的集体行为
- 摆脱模仿 创造中国
- 《聚变：中国当代艺术图鉴：2005-2009》
- 话语与身份
- 独立策展人的权利与义务：顾振清访谈录
- 十年当事人
- 格林伯格之后的艺术理论与批评
- 艺术史写作的多项选择题
- 吕澎关于“改造历史”之种种的答疑
- 北京大学视觉与图像研究中心：以年鉴的方法纪录历史
- 何桂彦：论如何建立评价2000-2009年当代艺术的价值尺度
- 殷双喜：要注重严谨的艺术个案研究
- 王春辰：今天的艺术勿忘意识形态
- 尹吉男：10年，是制度逐渐完善的过程
- 王明贤：10年，当代艺术与建筑全面合作
- 邵亦扬：10年，真正的多元时代刚开始
- 贾方舟对话谷文达
- “意派论”：突破与缺陷
- 模糊的前卫精神
- 吃屎、身体与强权



谷：是的。

贾：《美术》杂志曾经发表过，恐怕他们不知道是什么材料制作的，如果知道的话可能就不会发了，呵呵。

谷：是啊，是比较麻烦。其实在西方美术馆这件作品我没有可能做一个个展，而仅仅在旧金山和纽约的商业画廊举行过个展。唯一的一次是参加香港，澳大利亚，加拿大和美国的美术馆展览的是张颂仁和栗宪庭策划的最早的大型中国当代艺术巡回展，如果是一个个展就很难通过。因为这件作品，我的专业生涯中大概有两三年停顿下来了，博物馆的策展人都不愿意接触这个作品，顾虑其产生激烈的负面反应和影响。

贾：你最早使用人体材料做作品是不是就是从这件作品开始的？

谷：是的，这个作品做了很多年，是从89年开始的，我从87年的时候，做文字就告一段落了，我觉得文字解释不了宇宙的万物，我想转到一个物质世界，我感觉文字对物质的解释是人的主观解释，我想把它回归到物质本身，所以就开始了研究。我曾经做过一个草的装置，将新鲜的草，干枯的草和烧焦的草在同样的“草”的物质在不同的状态下比较地体现出来。我做了一些这样的作品，还有一件很大的丙烯的装置，有液态的丙烯、干的丙烯和烧焦的丙烯，就是同样的物质的几个不同的状态，到最后发现，做人体材料是最根本的，所以就开始了人体材料的研究。

贾：从人之外的自然物质转换到人本身的自然物质。

谷：是的。还有一点，当时大家都在讨论，这个千禧年实际上是一个生物时代，很多科学家都预测生物时代是科学研究的最终科学，把人作为科学的实验场，包括基因的研究，塑造一个人造人，这可能是最后的一场科学研究。

贾：是的，86年西安的那个“中国画传统问题讨论会”就专门请来了一个遗传工程学的专家，他曾经就谈过有关遗传基因工程的问题。

谷：现在在西方特别是美国，最聪明的学生就是集中在生物工程领域，我曾经看过一个媒体对比尔·盖茨的采访，问到下一个能顶替他的首富是谁，他说一定是从医学或生物工程学领域产生出来的，他的意思是说，电脑只是一个工具，未来真正的科学研究一定是集中在生物领域。美国大学的生物工程学集中了最智慧的学生。

贾：对，那是21世纪世界的领先科学。

谷：是的，未来战争很可能也会从生物实验当中生产士兵，哈哈..所以当时我就感觉到，我用人体材料做作品是与科学有关系的，当然我是从文化的角度阐释。我还做过一个胎盘的作品，胎盘对中国来说并不是什么稀奇的东西，因为可以作为补品来吃的。我做这个作品是把社会、文化的问题放在一起，那时候是通过产院寻找到了四种胎盘，一个是打胎的，一个是残废的，一个是死婴，一个是正常的。他有在政治、文化上的一个阐述，在西方变成一个很麻烦的事情。当时高铭璐在美国一个博物馆策划了一个展览，博物馆为了能够解释争议的问题，专门找出《本草纲目》来证明胎盘在中国自古以来是一种营养补药，这样可以淡化一些政治和社会学的问题。

贾：那么这件作品是怎样呈现的呢？

谷：我大概在不同的博物馆做过8个版本，其中最具有争议一件是这样的，有4个巨大的铁床，床单上撒了胎盘粉，打开床的时候是没有的，就是白床单，上面挂了一个床单，床单上有处女血和精液，也就是第一次性生活的痕迹，而下面也就是结果了。原来还有一件是没有做成粉的胎盘，上面还有血管什么的，是原状的。处女血的作品有两个问题比较有争议，我在做那个作品的时候对美国的女权主义运动并不了解，那时候刚刚到美国。而我做这个作品正好在那个时期，美国女性艺术家使用月经血材料都是用自己的，她们有这个权利，会少受争议。而我用的是16个国家60个妇女的，从数量和文化考量上都有所不同。另外，她们每个人还给我寄来她们的经历、诗歌等等，就是不同文化对这个的看法，从宗教、艾滋、性、女权等各个方面探讨，这是第一点。第二点就是我是个男性，如果我是女性可能争议就会小一些。这两点引起了一些争议。以致于展览的时候两方面的观众互相争论，两个留言簿上面全都是写满的，就是互相争论，有说这是最好的展览，有的说是最差的展览，到温哥华市立美术馆展览的时候议员也参与了抗议，在悉尼的澳大利亚当代美术馆展览的时候，这件作品导致这个展馆的两个赞助人，停止经济赞助一年。那还不是一个我单独的个展，只是在一个中国艺术的群展里面展示，而且是放在最后一个房间。在西雅图展览的时候，展馆门口放了一个牌子，上面写着“希望家长们不要带孩子进去参观此展示厅”。这个作品我希望有机会能够在北京展示一下。最近我想出一本书，我这里有好多妇女写的文章，里面有很多争议的观点。

贾：是不是还有一件在波兰的作品是比较有争议的？

谷：那是《联合国》跨国系列中的一件纪念碑性的作品，《联合国》还在持续进行着，最后几件是去年完成的为康乃尔大学和达特茅斯大学美术馆的三个《联合国》人发装置。在《联合国》的十几年的创作过程中，她凝聚了大概从五大洲许多国家民族400多万人口的头发，她洋洋大观的壮举，这不是画人，而是实在的人体材料铸成的艺术，她是史无前例的。

在波兰展示的是“联合国”第一件作品，那是92年，当时实际上是一个意外，在波兰历史博物馆的大堂和走廊中都

是我的作品，开幕的时候有几个波兰老太太都哭了，然后才发现这个城市有一个最大的犹太人的墓地，我的作品让他们联想到二战的时候希特勒屠杀犹太人的经历。因为当时观众的反应太强烈，该博物馆的馆长被迫将我的波兰人发的作品在24小时内撤离博物馆。

贾：这个作品的题目好像叫《联合国——波兰纪念碑：住院的历史博物馆》

谷：是的，这个作品我使用了来自波兰一个精神病院的床单，铺满了历史博物馆的大堂和楼梯，并将收集来的波兰人的头发撒上。这是联合国作品的第一件。

联合国的作品根据不断变化着的国际大的政治、社会、文化的背景而发展的。

《联合国》作品到了以色列产生了更大的争议。但那是我预料之中的，因为《联合国》的以色列纪念碑是以犹太人的头发而制作完成的，它使人联想到希特勒的犹太集中营中的悲剧。当时以色列有个国际双年展，我提出来我做《联合国》作品的以色列纪念碑，因此一定要用犹太人的头发。在我去以色列之前，已经有以色列的国家大报以头版头条整整5页的篇幅就我的《联合国》以色列纪念碑的计划采访了一些著名的社会活动家，诗人，策展人等等，并引发了激烈的讨论。我还没到达特拉维夫机场的时候，已经有些人在小规模游行了。他们对这个问题太敏感了。最后在国家最主要电台陆军电台中现场直播以色列国家议会主席与策展人讨论我的《联合国》以色列纪念碑是还是否的实况。我告诉他们我了解犹太人的历史，也知道他们在二次大战期间的悲惨遭遇，我的《联合国》的概念是人类大同的理想，我说如果没有犹太人的参与的话，我的作品就不完善了。我引得了支持。我在一周的时间里在以色列国家大沙漠上做了这件作品，他们的3个主要电视台每天从早晨就开始追踪采访，在每天晚间重要新闻播放。最后这件作品成了家喻户晓的事了。直到展览结束了我返回的时候，特拉维夫机场机场的工作人员见我时说：你还需不需要头发，我支持你！

贾：从反对最后到理解，做装置艺术说服人们接受很重要，要把你的理念让人们接受、理解，这个很不容易。

谷：是的，因为每一个文化都有自己固有的概念，要改变他们的固有概念出发，他们才会接受。搞前卫艺术的整个过程就是一步一步的在向社会常规和习俗作解释。

贾：是不是还有一个受争议的联合国作品是在瑞典做的俄国纪念碑？

谷：那倒不是我的作品引起的争议，是展览本身引起的争议。那个展览的背景是柏林墙倒后，一个俄国的著名策展人和一个瑞典的著名策展人，他们一起策划了一个东西欧对话的展览，我是作为一个国际艺术家被邀请去参与的，最后这个东西演变成了争执，两边的政治，社会与思想体系完全不一样，俄国艺术家和瑞典艺术家及策展人之间渐渐地形成了对抗，我的作品是这个展览里面占了展览的中心位置的主要作品。

贾：是叫做“国际刑警”？

谷：是的，这个是展览的题目，也是我的作品的题目。我当时已经感觉到火药味了，我这个作品完成之前向瑞典皇家空军借了一个地对空导弹，那是要国防部签字的，非常麻烦，我当时已经意识到他们之间的对话会有冲突，我的意思是要用武力来镇压文化冲突，所以我的作品就用了展览的题目《联合国-国际刑警》，最后导弹借到了，就挂在整个头发装置的中间。策划这个展览历时两年，也就是说这个对话持续了两年的时间，我参与了里面不少活动、讨论会，有时候几乎要打架一样，俄国人感觉他们是被动的，因为经费、资源都是瑞典方面提供的，他们感觉缺少控制力，所以他们非常激进。展览开幕的时候我没有在，一个俄国表现艺术家把我的作品全部拉下来撕毁，然后跑掉了。实际上是他们东西欧的矛盾，我的作品成了牺牲品。这次的东西欧对话制造了很多的波澜，这讨论一直维持了一年，我的作品是个导火线。我还从来没有碰到过这样的事情，当时帮我做这件作品的一些瑞典的艺术学院的学生都哭了，都受不了这个刺激。当时展览开幕式的现场比一个犯罪现场更惊心动魄，在我的《联合国-国际刑警》的装置给破坏之后的几分钟，四辆瑞典警车立即赶至现场，几乎所有在斯德哥尔摩的媒体都立即到了展厅。第二天我要求瑞典方面召开一个新闻发布会，瑞典象这样的文化争议很少，她一直是一个比较平静的国家。之后我写了一篇纪实题为《文化战争（cultural war）》并全文发表在1996年的《江苏画刊》，《雄师美术》和《flash art》的杂志上了。

贾：那个俄国艺术家是以表演艺术的名义做的这件事吗？

谷：他们俄国有一个系列行动，他们的艺术家很抱团，在开幕的前一天有另外一个俄国艺术家做了一个“最后的晚餐”，实际上就是宣告对话失败，就看行动了。那个晚餐就是大家在一起讨论，我当时提了一下波依斯和几个德国表现主义艺术家作的一本书，波依斯在里面提到：将来国际艺术可能就是人种之间的文化争斗。第二天俄国艺术家就在开幕式上开始行动了，两个行为艺术家，一个是做摇滚乐团的鼓手，在我离开的时候，他就去把我的作品拉下来毁掉了，并即刻逃离现场。另一个艺术家是做裸体狗的，观众来的时候它就扑上去咬，当然都是拴着铁链的。

贾：你作品被毁坏的事情在西方的规则里面是怎么看待？他的行为作品波及到你的作品，如果你去追究法律责任的话，这个是不是应该受到法律保护？

谷：这是一个非常复杂的问题，当时我的作品被砸了以后，那个俄国策展人在现场就问我，这个展厅有没有保险费？你的作品是否已保险？你是不是可以去申请？他很诡诈地说，我是否可以以将保险费来支持他们贫困的俄国艺术家。当时在欧洲有一部分评论家是支持俄国艺术家的行动的，是反西欧、反美国的一派人，在他们的文艺界、文学界、思想界有一部分哲学家、诗人、评论家是反美的，他们感觉瑞典代表了西欧和美国，所以他们支持俄国艺术家的行动，最后的结果变成了讨论艺术是创造还是破坏。这个艺术家砸了我的作品的第二年又去了阿姆斯特丹的国家美术馆，用绿色喷漆在马拉维齐的作品上喷了一个美元的符号，意思就是说马拉维齐的东西被美国商业化了。这个俄国艺术家被送上了法庭，最后判刑了。后来他又一次到美国来参加一个活动，我在格林威治村碰到他，还请他喝了咖啡。我的作品只是作为一个引爆点。经过这些方方面面的事以后，我总是想自己的作品能够从思想上有所挑战，引起一些思考。

贾：这些年你在国外做了这么多作品，我们在国内只是从刊物上有一些表面的了解，关于作品的内涵以及展出所发生的一些事情都是不清楚的。有机会的话你应该在国内做一个展览。同时，搞一个类似讲座的活动来让大家真正了解你的作品。

谷：慢慢来吧。我觉得我的作品虽然有受争议的一面，但是中国的情况已经又向前发展了，现在我觉得中国的市场骨牌的效应对艺术的影响是非常明显的。前段时间碰到一个画廊的负责人，他说现在开始准备多做些学术性的展览，因为市场突然消失了。市场的下滑其实和西方的金融危机没有必然的关系，其实从一年以前就已经开始了，市场的过分炒作之后，一定会有一个很严酷的下滑，因为它不是一个理性的、合理的升值，它不是一个在有成熟的体制和背景下的运作。这是我们处在资本原始积累阶段的一个无法避免的特征。西方的炒家也就是准确把握了这一特征的高手。

贾：这两年资本市场对艺术的介入太强大，我觉得中国的当代艺术已经有很多不正常的现象。

谷：从我自己的理解角度，中国当代艺术和中国的经济、社会、工业的发展是在一个层面的，反过来讲，中国的市场经济实际上还在原始积累阶段，还需要一个长期的持续发展，中国当代艺术同样处在一个原始积累阶段，更谈不上到一个成熟的阶段。大家只要略微观察一下。而当代艺术市场也是这样一个状态，几乎每天都在变，都在发展，“代沟”非常明显。

贾：有一个观点我们可以一起探讨，这些年我思考中国当代艺术与市场关系问题，觉得资本市场的力量过于强大，表现在有很多艺术家创作时考虑的问题不是在学术层面，而是市场层面。而在89以后一些年中，当代艺术与市场没有多大关系，那时候当代艺术的压力很大，还处在“地下”状态，一批前卫艺术家不得不到海外“兴风作浪”，而更多的则潜伏下来，转入“地下”。那个时候做作品很难，在一个很小的空间做一些很小的作品，就象高铭瀚所说的“公寓艺术”，只能够请朋友私下交流一下。在那种状态下，艺术显得很纯粹，艺术家对艺术的追求也很单纯。但是进入市场以后，一点一点的在改变，前卫艺术家逐渐的回到架上，甚至做行为艺术的也回到架上，开始画画，赚钱。

谷：这也许不仅仅是艺术家的情况，而是人的共性吧！没有多少人可以例外并在经济上成功的。艺术市场有几个相对的模式藏家是欢迎的，比如易收藏的、平面的、比较安全的等等，而架上绘画是最符合这些条件的，不光在中国，西方也是一样，这类艺术品比较容易被收藏，它没有物质上或观念上的危险性，便于进入市场、便于操作。当然也会考量到相对有美术史价值，不会把一些末流的画家在市场中捧起来，一定总会有一些美术史上的衡量。装置艺术在展览现场比较有震慑力，而进入收藏的时候可能会做其他的调整，比如草图，可以作为收藏对象，但是草图的价值不可能达到油画的水平。我们当代艺术市场处在原始低级阶段是正常的，它必须符合我们刚刚才被认可的允许存在的。展览体制，欣赏的人群和藏家均处在原始阶段。我们的艺术市场基本是混乱的，当代艺术的市场更还没形成，中国现在当代艺术市场怎么有滑坡？本来就没有存在过。想一想，我们的当代艺术在2000年才解禁，还没到十年，能建立什么？日本韩国都要比我们先进和成熟多了。他们有如此几年的疯狂天价么？过去几年是外国介入中国的一个现象，而不是真实的现实，可以给大家一个反思的时间，而且我觉得中国的艺术市场处在初级阶段，一个反思恐怕不够。就像中国大城市里面的我们自己建筑师设计的建筑一样，就说北京和上海的可行的都非常少，可想而知的中小城市的，将来的一个巨大潜力的行业是改造大量的高层建筑的外观。我们的当代艺术也就在这个水准。我认为中国当代艺术可贵的地方是它在高速的发展，我想它在世界领域将是一个最大的可能性，就像中国的经济。我想市场滑坡恐怕要经历几次以后，我们才能建立一个健康、完善的整体水平，如此才能有一个完善的体制。那就是几代人的变迁。我所说的中国当代艺术仍然在“原始资本积累阶段”和“极不成熟”不仅仅指的是艺术家和其作品，而是把艺术家和其作品放到一个整个当代艺术的大众接受度，政府支持度，社会理解度，美术馆与画廊的系统度，经济与市场的认可度和支持度以致于普遍的社会教育程度等等。我又说了，这些因素又都在一个层面度和一个深度上的。你说艺术家能离开这些成份而鹤立鸡群吗？

另外一个根本的现象我们可能还没感到其压力，或者中国艺术家还没有清醒意识和高度关注的（也许对于中国艺术家并不感到棘手的，因为中国的当代艺术一直以来处于挨打的地位），我们的当代艺术在2000年被政府解禁的同时，在国际舞台吃香喝辣的一刻，中国的文化与艺术的势力之争已经暗波汹涌了。而前卫和当代艺术在被打压下扭曲地生存着，传统保守派长期以来在政府的支持下成为骄子，他们并不需要打压和与前卫和当代艺术争风吃醋。如今传统保守派政治保护伞忽然被社会和经济发展的风雨吹破打散后，他们意识到了他们失去保护的危机和要与前

卫和当代艺术共同生存了。所以，在世纪之交时我已经说到了我们将来的矛盾和压力不是来自政府和社会了，而是来自传统保守派的阻力。

贾：你的意思是当代中国艺术的发展和中国经济的发展是同步的。

谷：它一定要有一个相对的平台，就像一个人不可能拉着自己的头发离开地球一样，偶然一个阶段有可能会出现一个奇迹，为什么中国当代艺术会出现这样一个市场，是因为中国的经济、社会、政治、国力的发展吸引了世界各国的关注，同时文化艺术也受到关注，当然中国艺术家也得益与这些。当时我离开中国去美国的时候，不受欢迎或者说普及的程度极低，中国的当代文化几乎就不存在，西方人甚至认为筷子都是日本的，水墨画也是日本的，包括英语里的“水墨”这个词Sumi都是日文的音译。甚至台湾人和香港人都希望你保持距离。

贾：现在有一种说法，说中国当代艺术的价格升值速度这么快，跟西方人介入中国艺术市场并有意识的炒作是有关系的，甚至说是一个阴谋，具有意识形态的色彩。

谷：意识形态的色彩是一定有的，我回想一下，从意识形态这方面理解的话，出去的这些前卫艺术家得到西方社会与文化体系，包括基金会、美术馆等等的支持，实际上是把包括当代艺术家和文学家等等当做是被中国政府否定的意识形态的“异端”来支持的，因为当时中国政府是反对当代艺术的。当这些人如今已不在是“异端”了，他们在政治角度上也被重新划分了，但也有一些是从艺术本身的角度来支持中国艺术家。从博物馆、基金会、政府的角度来支持的一定是有意识形态在里面的，时间长了，经历多了都会发现的。但我倒不把这个事情看成一个消极的因素，因为国与国之间、人种与人种之间总会有这些，这是自然现象。或者说纯粹的美术评判是不存在的，它是政治与社会，民族与文化的产物。

贾：这个说法现在正在引起我们国内政界的关注。

谷：是的，这个问题就是在一年前都不存在的。连我们自己都不知道我们的美术界处在何种初级阶段！

贾：从政府的角度看还有一个问题，就在去年还有前年，古根海姆艺术博物馆、蓬皮杜艺术中心陆续到中国来找分馆的馆址，到处考察，希望在中国建立美术馆，但都被文化部拒绝了。我在跟一个文化部官员谈论这个问题的时候，他告诉我，拒绝的理由就是我们还没有找到相关的政策依据，或者说没有做好相应的准备让西方的文化机构进入中国，所以法国的尤伦斯夫妇投资在798的尤伦斯当代艺术中心是以盈利机构形式注册的，非盈利美术馆注册不下来。

谷：古根海姆博物馆要在中国寻找可能性是由来已久并且是很久以前的事了。他们最理想的地点是在黄浦江边建立一个王国。蓬皮杜艺术中心理想地是上海法租界的以前曾经是法属警察局的地块与建筑。最后均无声无息了。这使我联想起去年我受阿联酋的皇妃邀请在阿布扎比和迪拜演讲我的艺术的情况。阿布扎比那时正在展出美国的古根海姆美术馆和法国的鲁佛尔宫在阿布扎比建立巨大的分馆的概念和模型展。与你问我的问题恰恰相反，我在古根海姆美术馆和法国的鲁佛尔宫阿布扎比分馆展上第一个反应不是为何中国建立不了美国的古根海姆美术馆和法国的鲁佛尔宫的中国分馆，我的反应是阿联酋有了美国的古根海姆美术馆和法国的鲁佛尔宫之后，他们的石油能买的第三个“馆”从各个方面来说都应该是中国的故宫博物院（那是在经济危机之前）！作为一个中国人和一个有文化理想的文化人，我当然希望中国有古根海姆美术馆和鲁佛尔宫的同时，我们在世界各地有故宫博物院！她是双向的文化梦！或者我们有另一种比在异地建立分馆的传统殖民式更好的方式！我想中国经济发展到一定阶段，有了政治和经济作为力量的平台，一定也会有强势的文化输出。假如说第二次世界大战以后中国是最强的政体，那么黄宾虹、潘天寿，陆俨少等等就会都成为世界级的著名艺术家，而不仅仅是中国著名艺术家。迪拜这个地方欧洲、美洲的文化机构都有了，如果中国经济再发展一个阶段，一定会有中国的文化机构，就像孔子学院。中国艺术家也一样，大家讲国际化、走向世界、走向国际，说了半天实际上是一个病态的心理，因为这不是主观遐想就能实现的，而取决于经济、政治在国际上的地位。我们一直在讨论中国元素，但我们没有真正理解一个区域文化元素的本质内容，政治的区域化决定了文化的区域化，比如美国的文化元素已经是世界性、国际化的，迪斯尼、好莱坞、肯德基、麦当劳、可口可乐等等各个领域的品牌都是世界性的，这是他的政治经济地位决定的。如果中国的政治经济地位提高到一定程度，中国元素就不再是一个区域化的元素，而是世界性的，国际化的。那时候也许每个人都会用筷子，就像现在都会用刀叉一样，谁也不会说这是个中国元素。我认为从民族情绪下去提倡强硬地与世界接轨，最后伤害的是自己。我们现在比较一下，除了美、英之外，中国艺术市场份额大概是第三位了，那么如果一个越南艺术家怎么谈国际化都没有用，因为他是一个小国，经济实体不在那个层面上。所以我觉得中国当代艺术的出来在于中国经济的发展，而不在于一定要改变形态。当然，以上我讲的是在政治与经济，意识形态与文化。当然我们还有一个科学观。三百多年的西方文明的发展，从文艺复兴到工业革命，就这一方面而讲，他们远比我们先进（这不是仅仅意识形态了）！那不是短时间能解决的。

贾：对，涉及到水墨领域也是这个问题，水墨画在中国是一个大问题，中国当代艺术这个群体不接纳水墨画家，同样水墨画家也不愿意进入这个群体，水墨面临着一个很尴尬的处境。现在国内有一个特别敏感的话题，就是“当代艺术”这四个字，很多人对当代艺术非常敏感，那些画国画的、画山水的、画花鸟的就很反感这个词，他们觉得什么是当代艺术？我们这为什么就不是当代艺术？这种问题就都提出来了。

谷：那天我在陆俨少先生的研讨会上说了，我就是指的这个，我说中国的水墨出于很尴尬的境地，不管是实验水墨、前卫水墨、传统水墨或是民间水墨，它不在当代艺术主流里，它自己有一个世界。我是做前卫艺术的，而且也是水墨出身，这种双料很少，中国做前卫艺术的基本都是从油画、雕塑里出来的，也就是说，当代艺术是舶来品。我感觉我得益于中国的传统，我当时在85美术运动的时候有两个概念是我独特的，杂志上也报道过，第一，我没有参加任何群体，因为我认为群体是一个手段、一个过程，而不是目的，目的是个体艺术家的创造发挥，到现在证实是对的。当然，当时也是需要群体来冲破禁锢的，只不过我是以独立艺术家的身份出现。现在回头看85美术运动，群体当中的主要干将留下来了，而群体消亡了；第二，我是水墨出身的，当时85运动是全盘西化，我是反对的，我反对的理由因为我是从水墨出来的，我是一个双重身份，彭德曾写过我是用中国的传统来批判西方的当代，西方的当代主义在重新审视中国的传统，这个是双面的，全盘西化只是一个过程，最后的目的是要建立中国自己的当代艺术。当时我就提出了这么两个观点，到现在我感觉我的这两个观点都对了。现在在发展下去我有这样的感觉：2000年开始中国政府其实已经默认当代艺术了，2007年是一个转折点，政府把当代艺术作为一个主流文化开始推介了。接下来我感觉水墨画应该会有一个很好的势头，有可能在中国经济进一步发展的时候走向一个很好的市场。我准备在2010年做一个35年水墨回顾展，同时我希望在珠江三角洲的深圳，广州和香港同时有各种各样的当代水墨艺术的展览。

贾：你的预测肯定没有问题，但是我觉得还是稍微乐观了一些，现在文化部也在考虑这个问题，现在有一个展览叫“墨非墨”就是他们下面一个部门出一部分经费并组织的。但现在有一个问题，刚才你说当代艺术被国家认可了，进入主流艺术了，其实在中国有2个主流，最主要的还是官方主流，就是以美协为主体的全国美展，这个体系依然完整的保存着。而当代艺术实际上还是处在一个民间状态，只不过官方容忍了，不会打压了，并且开始研究了。

谷：我也考量到这一点，前两天采访的时候我说，中国当代艺术从85运动开始，一直被作为异端看待，到2000年政府更容忍了，允许它存在了，到2007年我感觉到政府开始大力支持了，并且不再作为局外人，而是参与了进来。我感觉将来反对当代艺术的主力会由政府转移到传统美术界。我看好“渐进”而不是“革命”。从政府到民间，从禁忌到解禁，从容忍到支持，从偏流到主流，是要一次又一次的磨合到一个合理的境界的。

贾：将来有可能政府是接纳并参与，反而是美术界内部的传统势力在抵制和反对。

谷：是的，会是保守力量和开放力量之间的争论。政府现在已经不再打压某一流派了，矛盾只会存在于美术界内部，不再是一个政治问题了。

贾：你刚才讲到你认为2000年是一个转折，我很认同，一个很具有标志性的活动就是上海双年展，它从2000年起进入了国际化的操作，引进了国际上通行的策展人制度。

谷：我更多的是凭直觉，我当时参与一些活动的时候感觉压力减弱了，官方的支持度增加了。而且官方也注意到当代艺术拥有很独特的国际化语言，有利于发展中国的国际形象。

贾：这一点还反应在建筑上，这几年北京建成了几个很具有当代性的大型建筑，很被官方认可，反而在圈内很受争议，很多反对的声音。

谷：我认为这个现象是个好现象，学术界内部有争论没问题，怕的是从政治上的压制。内部争论是一个正常的现象，是具有不同观点的学术争论，不象过去，当代艺术在民间和官方都不被接受，生存在夹缝当中。现在算是登场了，有压力、有争论也是正常的。

贾：但是也产生了一个很重要的问题：水墨如何进入当代。不知道你对这个问题有没有考虑？

谷：我正在考虑，我离开中国的时候高名潞先生说：你是观念水墨领域的一员大将，走了很可惜。那个时候我已经在做水墨装置和水墨行为的作品，也曾经写过一些文章。从1999年到2003年之间我做两个系列作品，一是用中国的遗传基因做的墨，我的作品都是用中国的遗传基因在画，而不是传统的墨，是在材料上的一种改革，我希望从这方面来表现我的作品是中国化的，而不是简单的西方抽象；二是我用大概4000斤的绿茶叶做了3万张绿茶宣纸，这也是想用中国文化元素去改造我们现有的水墨材料。我想水墨画如果不与当代文化结合的话是不会有出路的，就像昆曲、京剧等等，都是一样的。还有另外一个方式我在尝试，就是水墨画与动漫的结合，深圳的展览我做了一件这样的作品，动漫是当代年轻人的一种媒体方式，它是会影响一代人的，我把这些东西做一个嫁接，也就是最精英的中国传统文化与最流行的当代商业文化的嫁接。还有我做的霓虹灯书法，所有到北京、上海访问的人第一感觉就是铺天盖地的霓虹灯，霓虹灯作为中国当代的一个流行文化元素，或者说广告文化元素，它在某种程度上体现了中国的经济发展，我把中国传统书法与霓虹灯结合也是我的一种尝试，希望能够把两个极端的文化，一个最传统的一个最流行的，用某种文化方式做一种结合。

贾：我感觉这几个作品中霓虹灯书法很有意思，将最具代表性的传统文化符号与商业文化符号做一体化连接，而用中国元素做的墨与宣纸这两个作品我认为想法非常好，但我觉得有一个问题，不知你怎么考虑，它是一种非视觉因素，你用头发做成墨、用茶叶做成宣纸，它们不具有特殊的直观的视觉效果，在水墨的形态上并没有什么改变，墨还是墨，宣纸还是宣纸，只是制作他们材料不同了。如何呈现出你的观念？

谷：我也在设计如何让观念在作品中体现。2010年我在何香凝美术馆，OCT当代艺术中心与华美术馆同时做一个大型水墨回顾展，到时候我会做一个很大的装置，就是用头发墨来做，作品中间会有一个液晶屏幕，里面会播放制作头发墨的过程，墨的制作是由一个中药厂完成的。水墨作品本身大概是这样：用头发墨点5000个点，每点一个点就用摄像机拍下来，而5000这个数字就是中国文明5000年的一个发展过程，我创作的整个过程也将会通过播放DV展示出来，并且我尝试着让水墨作品可以听，视听效果会贯穿我的作品，我现在正在做各种实验来完成它。

贾：你现有的水墨作品当中使用过你制作的墨和宣纸吗？

谷：还没有。只用它们做过装置作品。

贾：也就是说你没有用这个头发墨磨过墨，然后画在绿茶宣纸上。

谷：是的，我现在还在推敲，这个基因墨到底用什么形式展示。我也一直在进行研究、实验，比如这个基因墨，我想是把基因链画出来或是其他一些什么方式呢？目前我认为比较理想的方法就是刚刚说过的，用DV的方式来展现它的制作过程，然后镶嵌到画当中去。

贾：再来说说你的霓虹灯书法，我没有见过原作，但我想应该会很壮观。西方有一个女艺术家也是用霓虹灯做作品，安装在一些大楼上。

谷：是的，用霓虹灯做作品的艺术家很多。我的创作出发点是一种文化转换，我的霓虹灯系列不仅仅是书法，观念上我使用了一些大集团公司、大博物馆、美术馆的名称来做，我把它们翻译。比如说“纽约现代艺术博物馆”或者“中国国家博物馆”，我把它翻译成诗歌形式，通过印，就像碑林一样，反复翻印出来的。从形式而言，我不再将巨大的霓虹灯书法悬挂在楼顶了。我将巨大而具备震慑力的霓虹灯从楼顶请了下来，而设置在路边，和墙的低处，观众可以从身边感到迎面扑来的冲击力。

贾：那么你的艺术从原先的那种很具有哲学内涵的层面转化到大众波普，是不是就是从霓虹灯书法开始的？

谷：这是我很长时间一直在思考的问题，我们这一代人经历过很多哲学的熏陶和理想主义的熏陶，作品基本上都是文学化的或者说有哲学内涵的思考型的。而在转型的时候，我要把我过去积累的东西和波普化的、市场化的、都市化的东西结合起来。

贾：“天堂红灯”这个作品你是不是也思考了很长时间？

谷：是的，跟“霓虹灯书法”差不多时间。“天堂红灯”这个作品就是把博物馆展览的形式转化成公共场合展示的一个尝试。它与传统的大地艺术又有区别，传统的大地艺术从史密森开始一直到克里斯多夫，都是比较抽象的形式。而我的思考是从90年代那时候文化身份的危机和重新认定为出发点的不同文化之间的对话为主题。中国灯笼是一种很有代表性的中国符号，我选择的展示地点则是代表西方的一个象征，让它们之间的文化冲突产生一种文化对话，而这种对话是在公共场合下的，所以会更加有波普艺术的震撼力，而不是仅仅在博物馆里观看的作品，它让每一个人都能够参与进去。这个作品的前期工程非常巨大，比如需要很多政府批文，因为这个作品如果要实施一定要进入市政规划的。我在荷兰计划的是最早的。

贾：已经做完了吗？

谷：到北京奥运之前已经全部定下来了，地点在一个天主教堂，红灯笼和天主教堂会形成非常强烈的文化对话。欧洲基金会提供资金，Philip公司赞助所有的照明，这些都已经定好了，准备在北京奥运开幕的时候开始布置，灯笼全部重新设计的，采用的都是防火的材料，内部结构还要能够承受高空风力，造价很高。所有事情都落实了以后西藏事件发生了，结果那个天主教堂挂起了西藏旗，当时欧洲有一股势力叫嚣着要把北京奥运开幕取消，所以当时在荷兰的所有中国活动就都很麻烦了，而我的这个计划也以保护建筑的理由被取消了。现在有可能可以把这个计划转移到荷兰鹿特丹一个150年历史的桥梁去做，现在正在运作。

贾：我觉得这个计划很好，但是当你把这个计划拿到中国来的时候，不知你是否考虑过在国内和国外不同的文化语境下，你的作品以何种方式实施？

谷：有的，在国外，这个计划是两种文化的对话，而在国内会变成一种喜庆的项目。这也就是此作品的长处和设计的好玩的一面。同一个东西会在不同的文化，时间中有不同的结果。

贾：我认为问题就在这里，如果在国内仅仅是一个喜庆的项目的话，它的原有的意义会消解得很厉害。

谷：意义我会在这个特定的环境去寻找，比如我的灯笼上面都会有文字，或者寻找其他的点，我也正在思考，实施的难度也很大。

贾：是的，我认为实施的可能性很小，如果仅仅是以媒体形式展示，很难获得应有的现场感和宏大的视觉效果。

谷：我会先以观念的形式展示出来，我做过国内的两个方案，一个是西湖的，4.5平方公里的水面；另一个是20公里的高架路，那里连交通部通过都很困难，需要太多的批文。虽然很不容易，但我会努力的去实现它们。但媒体的实现也是一种实现。有些东西没有物质属性。

贾：这个作品在国外的确很有意义，尽管跟克里斯多的作品有相类似的地方，但还是不一样的。克里斯多使用的材料都是中性的，而你使用的灯笼是带有强烈中国色彩的，这是很明确的，不管我们叫它文化对话也好、文化入侵也好，还是你企图用中国元素包裹、占领它们也好，它有很多的文化因素的存在，而这种文化冲突正是这个作品的意义所在。

谷：我其实就是作为一个文化大使的形象，这个计划里有一个因素我是不宣扬的，就是中国艺术怎样走进国际。其实我有朋友也看出我的这个计划是带有某些文化侵略的特性的，如果只是一块红布，就很中性，所以我说克里斯多的大地艺术在种类上是接近的，就象多少人在画油画？克里斯多的大地艺术是传统的、抽象的。但它不带有文化、社会的烙印。我属于80年代底到90年代的艺术家的。是艺术为艺术消亡后的创作。我在计划荷兰那个项目的时候想采用的灯笼其实不是红灯笼，而是荷兰国旗的红、蓝、白三种颜色，我的意思就是说我们的灯笼也被你们殖民了，但他们最后还是选择了红灯笼。

贾：这个很有意思，这让我想到了一个题目：后殖民时代的反殖民色彩。

谷：是的，它是双向的，这种双向的东西取决于力量和智慧，非常复杂。

贾：你的这个用红灯笼包裹西方建筑的计划跟徐冰的“新英文书法”有些异曲同工之妙，他是用中国方块字的外形包裹英文字母，用方块字的形式规范英文。

谷：是的，如果泛指的话，任何一种形式的有不同人种，文化，地区，国家参与和介入的文化活动和艺术创作，多少会有一种文化扩张和侵略的性质在里面，至于用何种语言和方式来掩盖将“文化扩张和侵略”变成一个潜台词，我的方法是外交和文化的辞令，而不是直接的政治术语。是中国艺术家迫切的想进入国际对话的一种心情，但最终中国艺术的国际化还是要依靠政治、经济的强大，在现在的政治、经济环境下去谈国际化其实是很无奈的。前面我说过，我们不可能自己拔着自己的头发就能离开地球了。

贾：你这个计划在国内的实施让我想到两个作品，一个是90年代一个叫“大地走红”的作品，他是用上千把红伞，放在公园里；还有一个就是陈强的“渡过”或曰“黄河渡过”，他这个构思也很宏大，从黄河的源头开始行进，并且每隔一段时间取一次水样，最后到入海口把所有不同地段的水样瓶装排列成一堵墙。这个构思大家都觉得非常好。但是在实施的过程中，经过与各地官方的接触，CCTV的全程拍摄，甚至动用了航拍，最后变成了一个纯粹的官方宣扬民族主义精神的行为过程，而艺术家自己对中国文化、黄河文化的思考被消解掉了。所以我想你的作品在国内做，如果仅从喜庆的角度恐怕不够，还需要赋予其一些更深层的意义。

谷：我有两个考量，一个是你刚才所说的，我们这一代人由于所受的共产主义的理想主义教育和文革等的运动，总觉得艺术和文化是批判的才是深刻和有见地的。其实不然。歌舞升平是当今的波普的一个倾向。另一个我在考虑，这种作品是不是一定要现实批判的作品，比如大地艺术从史密森到克里斯多，他们基本上与现实批判没有关系。我认为这两方面都要考虑。

贾：我对前卫艺术也是有两方面的考量，一个就是它的形式实验的前卫姿态，另一个是精神探索的批判性立场。这两方面不一定同时具备，但是至少要具备一个，如果你不具有精神探索的批判性立场，那么你至少要保留形式实验的前卫姿态。

谷：我的作品我总有一些考量，它概括历史，概括未来可能发生的，还包括中国的、国际的，几个考量都要完善，这些我都要考虑。最后到底是怎么样的形式，我想这个问题会迎刃而解，首先难点是技术问题，庞大的经费、有力的官方支持等等。

贾：对，经费以及官方的支持是这种大型艺术最难解决的，最后能够实施的的确是寥寥无几。

谷：是的，最终我的角色就是一个设计师而已。绘画就简单的多，我在任何时候任何地点都可以买到画布、颜料，完全由我自己控制，而那个计划我可以控制的东西太多了，能够自己控制的也就是把它设计的更好些，而其他方面就看个人的各个方面的能力了。

贾：期待你能够成功的实施你的计划。

另外，80年代初曾有一个出国热，到89后，前卫艺术家们一部分人带有“逃亡”性质的去了国外，另一部分则转入“地下”状态。随着时间的推移，形势的变化，“地下”的这部分人慢慢又回转到“地上”来，到了21世纪初又出现了“海归”现象，海外的艺术家返回国内。而你的状态又有不同，你是在国内和国外两地生活和工作，不属于

“海归派”，应是“两栖派”，我觉得这样的状态好，视野会更开阔，在两边都会保持一个新鲜的感觉，不知你怎么看。

谷：让我仍然是两栖动物有两个因素，一个主观一个客观。我离开的时候抱着一种愿望，就是成为一个国际艺术家，所以我去了纽约，因为纽约当时是世界经济文化的中心，可以看到各种各样的东西。另一个，我们中国古时有云“不识庐山真面目，只缘身在此山中”，我觉得离开这个地方我可以看的更清楚。客观因素是我的家庭，我的家庭本身就是东西文化结合的，假如我是和一个中国人结婚，情况可能又有不同了。对我来讲其实目的并不重要，而重要的是过程，过程越丰富，我的作品就会越丰富。我想最后的目的就是自我消解。有过记者问我在两地生活工作，你要的是什么？我回答我要的是美国或纽约没有的和中国或上海没有的。玩的很开心……

贾：那么接下来你会在国内做一些回顾性的展览吗？这样可以国内更加全面的了解你。

谷：我有这样的计划，而且不仅仅是为了我个人在国内搞个展览，我希望能够把国际上的各种经验介绍给大家，比如展览机制、典藏机制等等。

贾：你可以说是“85新潮”最早的一个“弄潮儿”，是引领潮流的一个艺术家，而且又是从水墨领域出来的，这是很独特的，我专门做过一个统计，“85新潮”中的艺术家有65%都来自油画。而有一些像你一样的艺术家从水墨走出来，走向国际，目标是成为国际艺术家，并一直坚持不懈的探索，这是很不容易的。我一直想做一个展览，我曾经和徐冰谈过这个想法，请你、徐冰、蔡国强、黄永砷等活跃在西方主流艺术中的中国艺术家一起在国内做一个展示，但由于资金的问题一直没有做起来。无论如何，你们这些人在西方已经获得了很大的成功，我非常高兴，记得在蔡国强的“收租院”在国内遭到质疑的时候，我专门写过一篇文章支持他，我觉得我们的艺术家在国际上获得了这么大的成功，我们理应高兴，而不是去诋毁，甚至于去起诉。包括高行健，不管他如何不了解中国文化，但结果是中国人拿了诺贝尔奖，为什么我们不能接受呢，难道我们连这点胸怀都没有吗？

谷：是的，希望这样的矛盾能够慢慢消解。其实转换一个角度去看，它就变成了荣誉。谢谢你的一向地热情支持。

贾：很希望你能够早日在国内全面的展示你多年的艺术成果。

谷：一定会的，谢谢！

编辑：郑荔

>> 相关文章

- 贾方舟对话谷文达
- 美术馆：世纪梦想
- 建国后的画坛体制及其对中国画的影响（2）
- 新艺术 with “职业观众”的遭遇战
- 乌托邦的波普化：谷文达的“天堂红灯”
- 批评家的人生
- 男性视角：欲望主体的自我叙事
- 艺术批评与艺术史写作
- 建国后的画坛体制及其对中国画的影响（3）
- 建国后的画坛体制及其对中国画的影响
- 批评本体意识的觉醒
- 乌托邦的波普化：谷文达的“天堂红灯”
- 批评家的人生
- 《中国现代美术理论批评文丛·贾方舟卷》自序

更多>>

最新新闻

- 格林伯格之后的艺术理论与批评
- 走向“后观念”：范畴的超越与意义的重启
- 狩猎与矿石
- 现代水墨史写作的方法论基础与问题意识
- 杜尚的“挪用”与文化诗学
- 陆俨少的绘画
- 古今之辩：2000年以来中国思想界的现代性之争

最新评论

- tKzAMx

评论区域

用户名: 密码: 验证码: 352273 匿名发表评论

【温馨提示】

请您在留言评论时：尊重网上道德，遵守《全国人大常委会关于维护互联网安全的决定》及中华人民共和国其他各项有关法律法规；尊重网上道德，遵守中华人民共和国的各项有关法律法规；承担一切因您的行为而直接或间接导致的民事或刑事法律责任；艺术批评家网站留言板管理人员有权保留或删除其管辖留言中的任意内容；您在艺术批评家网站留言板发表的内容，艺术批评家网有权在网站内转载或引用；参与本留言即表明您已经阅读并接受上述条款； 不良留言举报电话：010-11000000



[关于我们](#) | [联系我们](#) | [诚聘英才](#) | [广告服务](#) | [版权说明](#)

Copyright © 2008 yspj.com Corporation, All Rights Reserved 艺术批评家网 版权所有 京ICP备09067419号