



现场

798

李九菊
黄文亚
编著

艺术区实录



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



张大力(职业艺术家)

黄文亚 摄

《对话》与对话

——张大力访谈

时间：2004年9月3日

地点：六里屯·张大力工作室

采访人：黄文亚 韩伟华

问：我们印象最深的是你的作品在北京旧墙上喷的大头像《对话》系列，请谈谈当时的一些创作背景？

答：我1983年来的北京，那时的北京真是很漂亮，虽然城墙拆了，但古城的基本结构还在，平安大道还没有，东四十条和张自忠路的两侧都是那种北京特有的老槐树，路很窄，棋盘状特别明显，二环路以内都是老胡同，那种古都的气味你走在街上就能闻到。现在很多老胡同都没了，北京被毁了，我觉得是被愚昧和无知所毁掉了。都市化不是简单的拆迁，而是应该更好地去保护一个城市的文明，更好的去完善它的功能，对吧？比如你说老胡同里没有上下水，没有煤气呀，这些都可以解决。我在意大利住了好几年，那些老街巷和北京一样窄，甚至更破，可人家为什么可以弄得那么好，因为人家可以运用现代的技术去解决古代不能解决的问题。你不能说不好解决就一拆

了之，那是一种不负责任的做法，何况你有没有这个权力，你只是这个城市的委托管理者。拆得最厉害的那几年里，我一直都在街上做我的艺术，我知道我个人不能改变什么，我的声音微不足道，但我还是希望我有表达意见的权利，我在那些拆毁的老房子的废墟上涂鸦我的符号，我管这个行为叫《对话》。我的《对话》不但跟环境交流，也在这个环境里生存的人做交流，它们是一个整体。现在我画得少了，因为已经差不多拆完了，现在我开始关心别的，关心这些后面的问题，不是表面的，而是人的问题。为什么中国变成这样？是谁有权力这么盲目地为所欲为的去做事情？

问：还有一个现象，北京这个城市比较规划，涂鸦这种艺术形式过去是很难被接受的，曾经有过一段时间人们很抵制这个事情出现。

答：对，在我喷的时候基本上是抵制阶段，最初那两三年我都是在秘密当中工作的，因为有一段时间报纸，这个我也在画册中做了记录，他们说是谁干的，抓着了要关监狱什么的。所以我那个时候其实也不知道结果是

什么样子的。法律也不是很健全，抓这样的人可以使用任何法律规定，比如说破坏公共财产罪；违反公共秩序罪，等等。也挺害怕的，但我还是坚持了下来。1997年，有一天，警察到我们家找我，敲了门，坐在那儿，我那时候真的有点害怕了。当时警察就问：“街上的人头是你画的吧？”我说：“不是我画的。”，他就说：“我们是干什么的，找你还不容易吗？”说我们早就知道是你干的。后来我就解释。他们问我的意思就是：你做这个干什么？你为什么这么做？后来警察发现我其实就是一个画画的，他们心里可能安静了很多。然后我跟他讲，我是正规的，还是美院毕业的，我也不是专门跟你们捣乱的，不是这样的，我是一个很严肃的艺术家，我做这个是为了艺术，而且国外也有很多这样的艺术形式。我给他们拿很多画册看，把这个东西强调它是艺术，而且是一个观念艺术，让他懂和了解。他们当时有一个猜测：可能是一帮人跟政府作对，所以他一直问我：“你们是几个人？”我说：“就我一个人”，他就很放心。

问：作品量这么大，完全是个人去完成的？

答：完全是我个人完成的。那时候北京不像现在，你看现在街头写的小广告，马上就涂掉了。我画完了，放在那儿一年也没人涂，所以不断地增加，你明天又画，后天又画，不断地扩大，永远地在那儿，所以显得特别多。

问：已经变成当时北京的一景，很有意思。我觉得很可惜，如果2008的时候也能出现这个，也是一个很好的现象？

答：现在不可能了。

问：可以和政府合作来做这件事情。

答：那就是两件事了，性质发生了变化。我当时还有个想法，我觉得这是一种艺术活动，而且这种活动是中国从来没有过的，从来没有过涂鸦这种艺术形式，实际上我也想做一个抛砖引玉的工作。这样一个上千万人口的大城市，它竟然没有一种街头艺术，所以我去做一下，我希望后面有人能跟上来。有一些年轻的，他们画别的，跟别的国家的大城市一样，这样就很活跃。很可惜只有我一个人在做，后来没有更多的人。

问：做也是有人做，但是他们量不够，分量达不到吧？

答：他们没这个意识，就是玩一下，不是拿这个东西当武器去表达他们的思想。我是这么想，后来这种喷漆很容易买到，很简单，就是人，艺术家的问题。如果你想做，很容易做到。很可惜，到现在一直是我一个人。

问：你的简历显示，你过去是中央工艺美院学书籍装帧的，当时是跟余秉楠老师？这样一个很秩序化的东西，怎么演变到你后来去做当代艺术，很情绪化的东西？

答：我们那时候考大学和现在不一样。你现在决定了考什么专业，你可能一辈子要从事这个专业。我们当时是有那么多画画的人，而且每个省就招很少的名额，上大学变成了一种途径，一种求生的途径。你必须得考上，无论是什么专业，只要是美术系就行，只要是画画就行。我们那个时代的人很多学院都考过，我也是，什么浙江美院、中央美院，然后是鲁艺、哈尔滨师范大学。因为它实际上是促使你走上一条从事艺术的道路，不管你考上哪一个系，你毕业可能不是做这个系的工作。

那几年中国连环画很流行，而且我们系有几个很重要的艺术家，他们画插图很有名，像高燕、魏小明老师。所以我当时就对连环画和插图很向往，所以我考了书装。本来毕业我想从事插图的工作，但是到后来我毕业的时候，我的思想却发生了很大的变化。

问：“85’思潮”开始了？

答：对！然后在大学三年级的时候，我就想做独立的艺术家，不再想去

从事这样一个服务性的工作了。

问：你最早采用的艺术形式好像是水墨？

答：是水墨，我最早画水墨画。刘国松对我影响很大，他后来到工艺美院教过书，我大学毕业那年他还送给我一本他的画册，我当时特别激动，觉得他这种做艺术的态度就是我要追求的。他的观点就是把中国古老的艺术形式现代化，这对一个启蒙阶段的大学生很有诱惑力。我们有一种古老的艺术，它现在衰亡了，我们要给它从新振奋，就是把古老的水墨变成现代水墨。我画了好几年，那时有好多人这么画。等我到了意大利以后，我发现这完全是一个空想和幻想，是闭门造车的一件事，那纯粹关心的是笔墨技法。可事实上艺术最后关心的不仅仅是技法问题，也不单单是在纸笔间发泄个人情绪。这是我过了很多年才突然明白过来的道理。我觉得艺术不是这样的：不是一个人在画室里，一个房间里，你和纯粹古人去交流，因为你也没有见过古人，只是通过书本和技法跟他交流，这是不成立的。跟你身边的事做交流，关心现在，你的艺术才会有活力，才能跟你的个人生活有关系。

问：水墨那是一种虚拟的境界，有可能就是一种虚假？

答：对！现代艺术让很多艺术家都重新再活了一遍，很多艺术家都重新找到了他们生存的基础。要不然你会生活在虚空当中，一个不存在的世界，那很悲惨。所以从1992年起我就彻底的放弃了水墨，我觉得再画下去毫无意义。我开始到街上去涂鸦，那真是一种全新的感觉，我不需要注意什么技巧和传统，没有约束，我是自由的人，是我在决定我的艺术。

问：你当时涂鸦的就是一个人头？为什么会选择一个人的侧面？

答：就是一个人头，选择侧面是因为好画，必须要一笔画出来，因为人的正面很难一笔画出来，而且正面也不像个什么东西，可是侧面就不同，人的形象一下就会勾勒出来。还有当时我主要是画我自己，在观念上要表现自己，一个艺术家跟他周围的环境的关系，就像刚才我跟你讲的一样，跟他生活的现实有关系，就是他活在这个城市，他跟他周围的人和物是有联系的。除此之外，你还要和你身边现实存在的精神状态有种交流，那怎么交流呢？你把你的符号留在这个状态里就完了，然后随着时间的增长，你的符号慢慢地增加，慢慢地在精神上就会有一种联系和沟通了。因为涂鸦是一个大量的工作，是一个需要时间的工作，通过这种量和时间的积累，最后他的思想和

结果就会呈现出来，就这样。你一个涂鸦并不能说明问题，起码要坚持很多年。

问：广东那边有一些青年可能会有一些涂鸦，但那根本不成气候，而且他们也没有那种想法去继续。

答：对呀。需要时间，需要想法、精力和毅力。因为有的时候工作的结果是不错，但是过程却是单调的，所以很多人可能很难坚持下去。你要骑自行车骑到海淀然后再骑回来，因为你不可能坐车或走路，这是惟一的选择，因为很快，还可以随时停下来，很随意，上马路崖子也行。你开车就不能做这个事情，不方便。走路，你走了那么一段路已经累了。

问：有些艺评人对当代艺术有这样的评论：花了大量的时间做很无聊或者无用的事情，有这样的评论。像徐冰先生的《天书》，花了三年时间，闭门在刻，这是一种很繁复很无聊的工作，你觉得呢？

答：他可能想通过这种无意义的创造，表现他的一种思考，因为我没有和他交流过，我也不是特别地懂他的作品。但是对于我们这些艺术家来说，我觉得我们是很简单，很简单，就是说把我们看到的，所思所想，通过艺术的形式展示出来。因为你学过艺术，你知道怎样来通过一种技巧把普通的事物变成艺术品，你受过这种训练，你就会了。就这么现实的一个采访，你怎样把它变成艺术？所以你必须用一种方法表现出来，然后别人马上就知道了。像我做的这《一百个中国人》，还有翻制的《种族》，这一系列的作品都是在这样的一种观念的支撑下去表达的。徐冰实际上应是我们上一代的艺术家，“85’思潮”的时候我们还太年轻，他们已经亲身参与进去了，他们可能受到那种传统的教育更多一些，就是不像我们的破坏力更强。

问：我看您的简历上还有和画廊的合作，各种画廊，在意大利的时候。那你当时选择的艺术形式是什么样的？是架上还是别的？

答：是水墨画。我当时画抽象水墨在画廊出售，卖得也不是很高的价钱，但也够自己生存用了。后来突然有一天，我觉得我这么创作根本毫无意义，就不做了，也不能卖钱了。我开始到街上涂鸦，我当年在开始的时候也没有想过，这个涂鸦它怎么能卖钱，不知道。后来到北京，我才慢慢地，有系统地用照片做记录。原来没想过，也没考虑得那么细。

问：还有一件作品：《思想牌绞肉机》，这是一件比较有意思的作品？

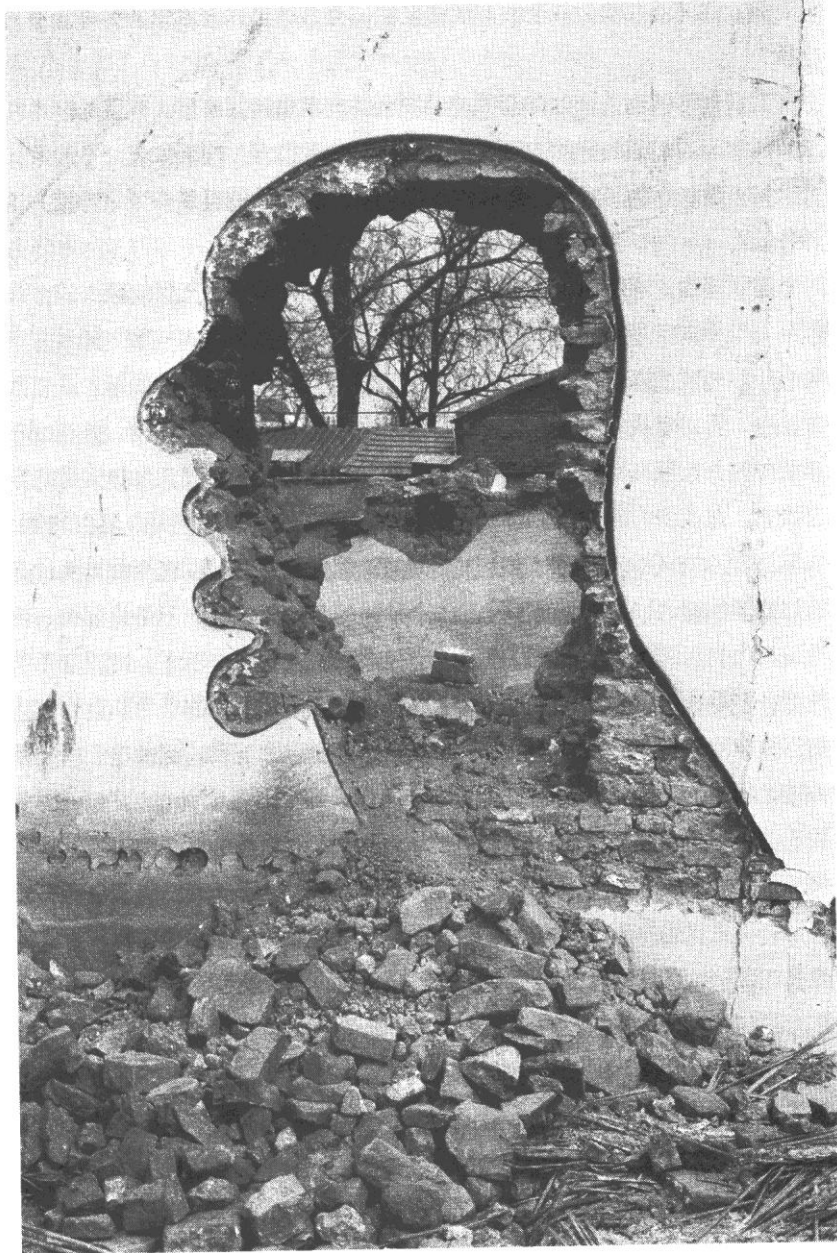
答：那是一件在很小的范围内展示过的作品，人很少，差不多就十几个人。是在东四八条，在中国艺术研究院戏曲大礼堂，我把那个肉皮冻人头用绞肉机(思想牌)给绞碎了，然后把绞碎的肉皮冻再吃到肚子里。

问：当代艺术它有很突出的精英化，就是小部分人来享受这个东西，好比你的那个展览，特别小众。那么是否你的涂鸦作品实际上突破了精英化？

答：对！实际上这样的作品在中国有一定的限制。比如我们做当代艺术的人，没有大规模的画廊和博物馆去展示我们的作品，那你怎么办？艺术家不可能每天在家里画画，然后交给画廊销售。他需要通过一个展示的方法给更多的人看，有些艺术家他常年都在工作，但别人并不知道他在做什么，也并不了解他，跟他没有交流，这实际上是一件不好的事情。那你怎样才能让你的艺术脱离书斋，脱离象牙之塔，你肯定要想一种办法，想办法把你的作品拿到城市的公共空间里去，你要突破限制。比如说美术馆不展览你的作品，画廊也不理解你的创作，那你怎么办？你的画挺好，你要跟别人交流。所以在某种程度上艺术家有时候也很像演员，如果他失去舞台的话，他的演技再高明，他也会变成一个无用的人。你一个很好的演员，但是你没有电影可演，你没有创作的机会，那你在家里，你的演技是白搭了。

问：但大众的理解和审美肯定会给你形成一种误读，是吧？那你对于大众对你的作品的解释怎么看？

答：你不能怕大众的解释，不能屈服于大众的解释，不能跟大众的解释走，这对于一个艺术家很重要。在你的艺术创作中你是强者，你跟你的艺术直接对话。在你创作的时候，你不能考虑别人对这件艺术品的意见，如果你考虑来考虑去，你的作品就没办法做下去了。所以你做完了以后，别人愿意怎样评论怎样理解和误读，你都不用管了。因为你已经开始从事新的工作了，时间长了，通过许多事件，人们必然地会对你有一个正确的评论。你只能这样，你看我的画册前面的记录，所有人对我作品的评价都是贬低，没有什么赞扬，没有什么人对这个作品有好的印象。一开始都是这样的，说这个东西是垃圾，是一种破坏，或者说这个东西在国外都司空见惯了。但是我要经过很长的时间告诉他们，我做的是什么事，事情并不像他们想象的那样，我用我的作品和行动来纠正他们的错误观点。当然你要对那么多人解释你做的事情是很难的，需要时间和精力。



对话(行为·摄影·1999) 张大力

问：您可能是惟——一个和大众发生密切关系的当代艺术家，另外还有赵半狄？

答：赵半狄也是一位介入现实比较深的艺术家，很不错。但我的艺术在北京肯定是看过的人数最多的一件作品，超过百万。

问：对！你的《对话》是原作现场观看。那能不能再谈一下〈种族〉这件作品？

答：能谈。这件作品是在我做完《一百个中国人》后又继续深入的一件作品。从2003年的春天开始到了秋天，9月份第一次在冯博……策划的《左手和右手》展览上展出。我开始思考人的问题，特别是中国人的问题。我在西方住过，我对于我们中国人有一种看法，当然也包括我自己在内。我在《一百个中国人》那篇文章里也聊到这个问题，我总是觉得中国人为什么那么容易淡忘，在很多的方我们都能看到这种现象，这种思想它是从哪儿来的？

实际上我说的《种族》是对这件作品很简单的概述，就是说这个种族为什么有这么多问题。很矛盾，而不是讲这个种族的身体怎么样，不是讲那个东西是精神上的。因为，这个问题靠你一个艺术家个人也解决不了，你改变不了什么，但是我要发表我的意见，我要用我的艺术记录下我的思考和这个时代的问题。我干脆就使用拷贝的方法，把他们直接记录下来，记录他们的身体外貌，因为我认为一个人的身体长成什么样，那完全是因为他的内心使然，物质的外形是受控于精神的结果。比如说一个人他总是生气，他的脸就会有因为生气而形成的皱纹，一个人的身体长期的在一种思想的控制下也会有倾向于那种思想的外形，你的遗传基因会告诉你这么做。你生长在农村，或他生长在部队，那身体慢慢地发育总是会有区别的。我就用石膏把一个人具体的翻制下来，记录他们的个体就是记录这个时代的精神。再过三十年我们回过头来看我的作品，你就知道差异是什么，除非我们停滞不前。那时中国人不会像现在这样，他周围的条件发生了变化。所以我的作品是记录了中国这个时代的活标本。你看清代中国人被征服了以后，那人的脸是麻木和痴呆，他们没有那种从心底里冒出来的喜悦，没有那种自豪的感觉。五十年代的画册你看过吗？那时候人们都梳特别平和整齐的头，脸上部很喜悦，感觉充满未来，大家努力的工作。六七十年代，“文革”的时候又是很单调、很紧张和严肃的表情。所以每个时代的人脸都是不一样的，都有时代的特征，就是精

神状态不一样造成的。这次奥运会，中国人那种很轻松、很自信的东西又回来了。

问：像在大山子看到你再次喷的侧面头像是在2002、2003年，距离现在比较近了。你对大山子这边的艺术家、798艺术现象怎么看？

答：我觉得挺好的，有这样的地方挺好的，我喜欢有这样的地方，但是不知时间能否很长，我有点怀疑。但是我赞成和欣赏有这样的地方，起码大家有一个展览的地方，有一个交流的空间。有很多人带着小孩或朋友去看现代艺术展，画室和工作是完全开放，很多人通过这里了解了现代艺术，了解了艺术家在做什么，他以后就不可能封闭自己了。在这种条件下，你一定得多去交流，给别人多看你的机会。大山子这样的地方我觉得非常好，它的意义甚至超越了国家美术馆的功能，我不喜欢国家美术馆，那地方看起来像艺术的灵堂，是死亡。

问：如果这地方被长期保留，您会不会选择入住或者找一个工作室？

答：我想我可能不会。因为这样的地方会越来越贵，越来越时髦化。可能它发展到一定的时候会变成像美国的苏荷一样，变成一个高级的地方，引领时尚的地方，然后大部分的艺术家就又搬走了，找便宜的地方，更有意思的地方，然后会出现很多这样的区。实际上我觉得像大山子这样的地方在北京不应该只有一个，应该有好几个，北京是一个有着一千三百万人口的城市，只有一个大山子不够。

问：意大利是不是也有这种仓库改造的？

答：对，有那种郊区的房子，艺术家花很便宜的价钱把它买下来，自己慢慢地经过很长时间的改装。在意大利房子是有私人财产权的，受法律的保护，所以别人不会赶你走，或者一下子拆掉。纽约的苏荷区和东村也是这样的，它的财产是私人的。为什么在中国不能保存下来，跟这个国家的体制有很大的关系，那不是你的，也不允许私人买卖，明天就可以让你走。

问：对，他们现在还经常为了租赁等事跟物业吵架。

答：对，很困难。不光是他们，你就是住在胡同里那种老院子，不是也说拆就拆了嘛。好的院子都不能保留，都被成片的拆掉了，推土机过来了，北京被拆了。这也是因为对私有产权的保护没有落实，如果宪法保护每个人的私人财产，比如说这房子是我爷爷买的，当年花了多少多少钱，我有地契，

谁都不能动，即使它再破，你也不能动它。不能像现在，一个通知让你明天搬走。

问：怎么选择在大山子艺术区喷你的作品？

答：2003年9月“左手与右手”展览期间，我把很多地方都喷上了我的作品，同时里面也在展览我的新作品《种族》。

问：考虑那边观众多一些？

答：对。

问：考虑接受者多一点？

答：那我倒没考虑，正好有展览嘛，我参加冯博一的展览，有好几个晚上我在布置展览，有很多时间在那里，然后我就顺便画了一些，很自然。就跟我原来的行动一样。原来和朋友去吃饭，吃完饭回来的路上就顺便把一条路喷了。

问：这个雕塑是AK—47？是在《种族》之前做的？

答：这是1999年做的，挺早的。这个枪不是中国造的，是从苏联来的，就跟那个思想一样，当年革命和暴力也是从俄国来的。在五六十年代中国人作战都是用这个枪，后来我们自己也生产了。我们生产它，也卖给别的国家，像非洲、中东等第三世界国家。我把它当成是一种思想，一种暴力。这种暴力不是说你在街上和人打出血的暴力，而是更甚。我认为思想是更厉害的暴力，这种暴力更加深刻，使人绝望，它会控制你的大脑，或者让你干什么和不干什么。所以我当时就使用这个符号在街上我的人头旁边也画一个。就是说这种城市的剧烈改变，以及城市思想也受暴力的威胁，这不是一个自由的城市，像纽约、巴黎那种在精神上完全自由的，接受对立派和异端。后来我也使用AK—47这个符号来画画，那种平面的作品。

问：架上绘画再次进人是哪一年？

答：是2000年开始的，现在我画得比较少，不想画了。我现在要做新的东西，有一个挺大的计划，可能要做一年多，到时候再给你们看作品。

问：你的作品是有计划的在做？

答：我每件作品都有计划，不是突然一个很冲动的闪念，然后明天就要实现。我的作品你光看外表好像每件风格和形式都不一样，比如有雕塑，有图片，有绘画，但在它们后面所要表达的观点都是一样的，都是一件事，我

要表达的一件事情。对，它关注的是什麼。

问：能看一下你早期的水墨吗？有这方面的资料吗？

答：没在这，都在家呢。

问：我们最早认识您是通过吴文光那个纪录片《流浪北京》，看过两次，我们觉得您的经验比较丰富，是不是跟您后来能坚持十年来喷这个有关系，是不是跟您的经历、性格有关？

答：对，吴文光那个纪录片是最早的。我大学二年级的时候已经想过做一个独立的艺术家了。当时中国的条件比较差，因为这样的艺术家生存下来比较困难。到了1987年我大学毕业，我没有服从分配。那时大学生毕业不服从分配，简直是自取灭亡，你知道吗？你好不容易考上大学，念了四年，有一个固定的工作，然后你什么都不要了。我最后连档案都没有了，我也不知
道在哪儿。我就这样离开了学校，他们给我分配到东北，我实在是不想回去，因为我觉得做我这样的独立艺术家必须在大的都市，在北京。因为在北京你可以看到那种思想上的交锋。后来我没有办法，怎么办？学校给了我九十三块钱的派遣费，就是回到东北工作的派遣费。我就拿这九十三块钱在海淀租了一个房子，那时候九十三元可以租好长时间，好几个月，半年呢。为什么到海淀呢，因为那地方靠近北大，我们刚刚毕业的学生跟学院不愿意断开。学院里有新的思想，有讲座，能跟他们保持经常的联系。还有就是北大附近房子很便宜，还有一个更重要的原因是我们可以到北大的食堂吃饭，很便宜，几毛钱的菜票就能吃得很好。因为当年北大非常宽松，不像现在戒备森严，还有旅游项目去参观，当时很自由，很随便。去食堂吃饭，你换饭票就行了，所以我在那儿住了两年多。

问：这也是第一批圈明园艺术家人住吧？

答：最早。

问：是在园明园附近？

答：北大西门，福缘门，畅春园，我就住在那边。现在都变了，变成电子街了，物价和房价都特贵。

问：后来我们也去玩过，跟一个老画家，他以前也在圈明园。

答：是吗？到了意大利以后1993年在威尼斯双年展上，我碰到了廖文。她说你都不知道，那儿已经变成画家村了。我都没有概念，画家村到底是什

么样的。我是1989年离开中国的，那时候我们在那儿就几个人，没什么村。

问：当时是谁在那儿？

答：我，还有话剧导演牟森，还有画家华庆，他现在在台湾。我们三个人是最早的，因为我们钱比较少，后来我们就合租了一个小院的两间房，一块住，这样可以互相照应一下。华庆应该是最早的，他先去的那儿住在漏斗桥，后来我们发现这地方便宜又好，就都过去了。我们去了以后还有王德仁也住在附近，就是1989年现代艺术大展时，他发避孕套作品的那位。再后来高波、朱小阳也都到那边住，第二年又来了张念他们。后来有几个写诗的也住在那里。但是1989年一下子都散了，跑掉了。

问：后来从意大利回来以后这些老朋友还联系吧？

答：联系，通个电话什么的。但现在大家都特别忙，不像当年，成天耗在一起。

问：你在国外有没有关注国内的当代艺术？

答：关注。中国第一次在威尼斯参加双年展，1993年的时候，老栗带去的那批人，像王广义，我都很关注。我去看，看中国艺术是怎么发展的，跟国外有什么差别。我在国外那么多年，那时我在研究当代艺术的来龙去脉，怎么回事？像波依斯的展览我都去看。

问：像您这样有学院的阅历又有当代艺术的积淀，会不会想以后在学院里面教书？

答：不会。我想我不会去教书，我不愿去教学生。教书是一个挺沉重的工作，它实际上是把你的经验传授给学生。你要整理你的经验，让学生去知道，然后怎么掌握这个工具，再让他们自己去发展。我觉得我不会做那样的人，我只会做一个独立的艺术家。

问：您从意大利回来以后，国内这种城市的变迁是不是也促使了你实施〈对话〉的计划？

答：对。实际上我在国外那么多年，我研究现代艺术，我一回来就马上想怎样把我认为的现代艺术和国内的情况衔接起来，事实上大家都在做同样的事情，包括没有出国的和留在海外的人。我觉得都在做一件事。因为你做的是当代艺术，你肯定得跟当代生活发生联系，你的生活就是一个中国人的习惯。还有你的文化，你被你的文化所化，你不可能变成别的种族的人，所

以，艺术最终还得反映你的精神状况，就是这样一个过程。

问：从圆明园被遣散，到现在很多艺术群体的变化。你是怎么看待中国当代艺术的现状的？

答：我觉得是必然的，这是一个必然的变化。一开始是被警察驱散，因为警察认为这些人聚到一起很危险。现在警察不去管你了，国家也开始接受你了。就目前来说中国的地下艺术已经不存在了。我们那时候就是地下艺术，警察一直防着你，国外记者对你一直有兴趣，他们认为你是反抗者，是当局的对抗者。可是从那时到现在慢慢地出现了很多问题。有时经济改变一切，比如798厂，这个地方厂方要租要卖，艺术家付的钱太少，他们不愿意租给艺术家，他们要更多的钱。他们用经济的方法来制约你，中国的发展就是这样的。你没办法，所有的人都要跟当代有联系。最早是政治，现在是经济，你逃都逃不掉，又没有深山老林可以隐居。

问：当代艺术还不是主流艺术，只是边缘的一个状态。

答：当代艺术确实是一个边缘状态，但是它会慢慢地变成主流。比如说E海双年展会邀请一些当年的边缘艺术家、地下艺术家，他们正成为了主流。而另外一些更激进的艺术家的加入进来成为了当代艺术的边缘群体，他们随着时间的推移和别人对他们的更多了解，他们也会慢慢地变成主流。一直能够刻意保持边缘的艺术家是极为困难的一件事，他必须得一生孤独。所有的人都是这样，你看那些艺术圈里的大师，年轻的时候没人理他们，他们就是边缘化的，愤世嫉俗的和主流对抗的不妥协者，像垃圾一样被美术馆和画廊赶走，但是时间改变了这一切，他们登堂入室，也死掉了，他们变成了博物馆研究的对象，变成了一个标本被别人翻看，他们不能控制住自己的生命了。实际上他们的物质生命就要结束了，就是说他们的身体衰老了，他们的思想也慢慢地凝固了，然后时代改变了。他们生活的那个时代彻底的结束，他们完成了他们自己的任务。尔后，新的人又会接替他们，去做这些人看不见的事情，他们不知道的事情。肯定是这样，不断的边缘化。中国也会这样，中国会和所有的国家一模一样。