

## 從盲流藝術家到江湖飄零

(From vagrant artist to being adrift in all corners of the country)

This interview is more like an autobiography of an artist. Our main character Wen Pulin, interviewed by Yang Du on March 19, 2001, talks about Chinese contemporary art between 80's and 90's, its development and its struggles, its rise and its downfall, and how western civilization influenced the direction of the development of Chinese modern art. This is a story about a vagrant artist adrift in all corners of the country.

---

### 從盲流藝術家到江湖飄零

——溫普林訪談錄

楊渡 2001 / 3 / 19 於北京溫家堡

作者前言：在遇見溫普林之前，早就聽聞了他的大名。一九八七年，是他和幾個畫家朋友先在圓明園落腳，成了一群「三無人員」藝術家；是他最先接受《中國美術報》專訪，喊出「盲流藝術家」，讓圓明園成為中國年輕畫家追尋的聖地。他組織並舉辦了「長城搖滾」，轟動一時，他目睹了中國前衛藝術界的几乎所有重大事件，包括了1989的「槍擊事件」等，並作了最詳實的攝影記錄。

然而，在一九八九年六四之後，他和弟弟兩人開始流浪，假裝是推銷員，漂泊到西藏。這一漂泊，整整五年過去了。一九九三年，他才回到北京城。這時，中國畫壇已人事皆非，行動藝術當道。他和這一幫哥兒們非常熟，就用攝影機記錄了中國當代行動藝術。所有的大俠、怪人、吃自己腳丫子的、和麵包蟲一起睡的、把壽衣當服飾的、在牆壁上畫大頭的……，都成了他記錄的對象。很奇怪，這些哥兒們也特別信任他，有事，不能讓官方知道的，一定會暗中通知他。

他從不收集藝術品，包括這些畫家朋友的作品。他只收集朋友的思想，因為這是無形的，真正的生命。他流浪到西藏，和藏人建立深厚的友誼。為了感激西藏人在流浪生活的情誼，他認養了許多西藏小孩，甚至發願為一個貧窮山區的地方蓋一座喇嘛廟。發願完成之日，當地人感動無比，認為他必定是某一代高僧轉世。但他卻認為：「下半身還沒修好，下一輩子再說。」

傳說，有百八十個朋友和他一起進西藏一個偏遠的地方，開著吉普車由四川上去。他人還未到，聽說當地就有藏人傳告：嘎松澤仁（溫老大的藏名）要來了。他到的時候，傳說，村子裡的馬隊招展着旌旗都到村口相迎，齊把槍口對天猛開，有如禮炮。

現在，他住在北京五環路更出去的農村裡。自己弄了一塊地，蓋房子，名為「溫家堡」，常常有各地流浪漢、畫家、盲流、西藏朋友來往。他的兒子現在上小學，藏人認為他是一個小活佛轉世，一直想接去西藏接受活佛的養成教育。但他硬是認為不是。西藏人只得派了一個小男孩來伴這個「小活佛」讀書上學。就住在溫普林的家裡。

溫家堡中，有黃土庭院、白楊樹等，亦有西藏獒犬，一大一小，大的是母親，小的是孩兒。溫普林的女兒小名格格，常常在院子和狗玩，累了即與獒犬相擁而眠，甚是快活。

最近，應一本雜誌之邀，他開始把以往交往的畫家朋友，行動藝術家的故事寫成一百零八條好漢的故事。才寫了三十六人，就有好事之徒要出書，乃結集成書，名為《江湖飄》上集。本來，他預計要寫一百零八人的，但有人認為他為什麼還未寫到自己，就紛紛上門拜訪。弄得溫普林非常懊惱，竟因而停筆。因為他認為，自己的寫作只是圖一個快活、愉悅。如果要像《水滸傳》一般排名次，那不就又體制

化了吗！

這本《江湖飄》之好看，令人眼睛一亮。每一個行動藝術人物，活靈活現的出現眼前。玩的行動藝術怪招，讓人目不暇給。但溫普林不是想作藝術評論，而只是對這些生命作一個記錄。像老朋友一樣的互相調侃，玩鬧。它紀錄一代藝術家剛剛出現的剎那，創造力與作怪力如火花般閃現。對溫普林來講，藝術家的作品或某些被收藏遺留的，都沒有他們的生命本身來得精彩。

在本篇訪談中，溫普林縱論從八〇年代到九〇年代的中國當代藝術，它的孤獨與奮鬥，上升和沈淪，以及西方世界是如何影響著中國美學的創造方向。一個《從盲流到江湖飄零》的故事。

問：我們是先從藝術形成的土壤，一個城市的氛圍談起吧。從《江湖飄》當中可以發現，中國的流浪藝術家幾乎一致性地選擇了北京做為落腳的地方，為什麼反倒不是選擇有「十里洋場」之稱的上海，那裡不是有更多商業機會嗎？

答：上海，這個大城市已具有商業大都會的形象，但它離文化大都會的形象距離仍舊遙遠，不再有流浪的藝術家，而他們都流浪到北京這個城市來了。雖然北京在政治上極其高壓，但在民間卻有極多參與的可能及流浪的可能性，簡單地說，這個城市是有包容度的。

問：這些流浪到北京的藝術家，如何在北京生存？

答：北京生活很容易啊！第一招兒，走洋人的道路。時代不允許賣國求榮，不過嘛……，揭点儿社會的瘡疤，畫點政治的波普，「來啊！來啊！社會主義圖式」，咦，這個帝國主義喜歡吶！一個是利用意識形態，一個是利用商業，北京商業的機會無限，所以藝術家可以寫字、作點文案、設計廣告啦！實在不行嘛，就幹點體力活兒。

北京是有包容性的，因此有「流浪北京」這個辭，可沒有「流浪上海」這個辭。上海是社會主義高度體制化的奇蹟城市，所以上海只有「海歸」（不是一個烏龜的龜字），沒有「北飄」。上海的體制化極其系統，街道還保留「小腳偵緝隊」，到處是監視。不像二、三十年代，有亭子間、租界地，多少中國最前衛的文人全集中在上海租界地裡頭，它帶來了文化的多彩性。

問：我們回到主題吧，六四時，很多人選擇了西方，但您為何在離開了北京後，跑到西藏呢？

答：那時候，還能有什麼想頭啊！對我來講，首先腦子裡想的就是說哪適合就去哪了。譬如說，一般的人嚮往西方，而我呢，就是奇怪，我向來對西方沒有好感。像我每年都會出去幾次，辦簽證時，他們就會問我：「你打算在那逗留多長時間？」我回答：「媽的，他包我幾天吃住，我就逗留幾天，多一天我就不想待了。」他們是歧視中國人，不管到那裡，還要簽一個「簽證日期結束以後不會停留該國家」的保證。就相當於你接到一份宴會的邀請，上面注明，吃完饭你必須回家。我吃飽撐的啊！他今天不管我酒店飯館了，明天我就回家。我寧願留在自己的地方，即使是一艘破船，目睹它沉船，我也不會離開，別的地方再好，我就他媽死活扎在這兒了。

對我來講，一九八九以後，我腦袋裡馬上想的就是「西藏」，為什麼呢？就是「自然」。我曾在八一年、八六年去過，西藏給我寬闊，空靈的感覺，就因這樣的意象，去了。事實證明我當初的選擇絕對是正確的。

西藏文化具有一種博大的氣度，眾生平凡，絕對的慈悲為懷，你愈慘呢，他對你愈好，就我跟弟弟兩個流浪漢嘛，西方叫做「嬉皮」，那時候中國還沒什麼嬉皮，但當時真的是一種嬉皮式的生活。北京特悶，我呼吸不過來嘛。人到西藏，空闊無比，又有高原反應，人會缺氧，氧氣一缺乏，想像力就來了。這就是為什麼一些傻B，包括我自己，平常還挺正常的人，一到西藏，就變得特別空靈，特別浪漫。高原反應嘛！（大笑）

問：當時在西藏，一個陌生人，要怎麼生活？

答：以前有一些西藏朋友，但後來大多是新結識的朋友，因為他們太容易結識了。他們那兒天天都是笑臉，我想嚴肅都嚴肅不起來。等我回到北京已是五年以後（一九九三年）的事了。但這五年之中，倒曾數次短暫回到北京，例如：辦離婚啦、錢沒了、打算找些過去的朋友湊點錢，就這麼個二、三次。在這五年之間我到處走，隨處走，就是沒有目的的聯想才是真正的人生，任何設定了目標的人生，即便是達成了目標，也不過是「傻B」到底而已。

問：從西藏回來之後，你就開始追蹤《江湖飄》的相關內容嗎？

答：我是自一九八七年就開始拍這群藝術家的紀錄片，這一點可從《中國行動——八十年代到九十年代的行為藝術》這本書看出詳細的脈絡，所有相關的現場都拍了。通過這些紀錄，我與這群藝術家成了哥兒們，所以這十多年裡，只要有重要的事件或活動，他們都會提前通知我，我都會趕到現場把這些紀錄下來。

問：八七年的時候，整個政治上還很悶啊！

答：八七年還真是很悶的時候。但一九八八年我已經在長城上舉行一個巨大的活動叫「長城搖滾」，約有一千多人參加，整段長城都是行為藝術和搖滾樂。整個活動全部都有紀錄。從這以後，所有相關的前衛活動，像「槍擊事件」，他們都提前通知我，留下影像的記錄。所以我掌握了中國前衛藝術最全面的影像。

問：像這玩意兒只能老朋友偷偷通知，否則不被查禁才怪！

答：是這樣，只能地下的玩兒。中國的現代藝術可說是逐漸合法化的過程。到了九十年代末，傳媒裡邊實在沒什麼可炒了，才慢慢發現前衛藝術還是一個真空，開始有報導。這給我提供了一個舞台。有這麼一本比較鮮活的雜誌《視覺二十一》，給我開了個專欄，每期介紹幾個前衛的藝術家，這專欄還替我命了題叫「前衛一〇八」，意思就是要我挑一百零八個好漢，把二十年來中國前衛藝術的過程，利用個人的故事描述，將它演義下來。

接下這個專欄後，我將這麼多年積累的資料，重新編進他們的故事中，等湊齊三十六人之後就發行第一本——《江湖飄——上集》，以後還想再想出第二本、第三本……。

等到動筆之後，就發現原先「一〇八」的概念太狹窄了，容易讓人家有一種誤讀。可能很多人會認為我在建立一種「話語霸權」，為這些英雄好漢排名次。說實話，我並不想做中國現代藝術史的圖錄，也就是「誰有名，誰腦袋大；誰牛B，誰賣錢多」，我把他們全找過來。因為我寫的人物全是自己撞在我的槍口上；我絕對不會聽說誰牛B，我就登他，那我不就是傻B，成了記者了！

問：哈哈，你罵了全天下的記者了！有膽識，繼續罵。

答：可不是？咱們這兒的記者就這麼個樣兒！

問：看來你很討厭體制啦、建制化的東西？

答：我討厭所有體制化的東西，寫著寫著居然發現我也他媽的體制化了！所以我現在就不寫了。至少我停半年，躲避躲避。尤其這一連載後，好像我老大，他媽的一言九鼎，我說誰是好漢，誰就好漢。有些人就上門來了，要我也寫他一寫。這就變成了負擔。

我的人生第一原則是愉快。寫作也是一種娛樂。每寫一個人，都會回憶與他交往的過程，腦子裡產生很多烏七八糟的聯想，心裡特別愉悅。但如果寫作變成一個任務，我必需去完成，馬上就沒興趣了。我也不能說我永遠不寫了，但至少現在是不寫了。

更何況，當初寫時也沒有一個整體的構想，所以你會發現文風前後不一致，今天高興了這麼寫，明天高興了那麼寫。故事之間也沒有太多的聯繫，它有一些自然而然的聯繫，因為生活本身提供了這些豐富多彩。而且這些好漢之間，本身也挺瘋狂痛快的，譬如開玩笑說，像寫《三國演義》、《水滸傳》，不是他本事大，而是這些哥兒們還真有魅力。這與寫《紅樓夢》不一樣，《紅樓夢》那是功夫，我沒有。我就是

這班哥兒們確實是好漢。

我就說了，我最多是「聊齋」，只不過我開了一間茶館，請天下好漢，溫家堡大門洞開，來吃喝玩樂，在我們談話交往過程當中，我也受到了很多滋養，這些音容相貌，我是抹都抹不掉的。我把它整理紀錄下來——就是說我與天下藝術家這麼好，很多人在我这儿看不到什麼當代藝術作品。很多人很吃驚，以為我准收藏了一堆。但我只收藏思想，如果說我變成對藝術品感興趣，我可能會墮落，我的私心會出來。譬如說我收藏誰，我就猛吹誰。那就不好玩兒了。我覺得收藏思想，無形的東西，那是最愉快的。所以，我始終保持一種距離，那種距離對我特別重要。

問：這本書讀起來特別荒謬又歡樂。裡頭有很多特怪的好漢，像李娃克寫了自己的訃文，真虧他想得出來，這些人為何為執迷於此呢？

答：李娃克那哥兒們非常傑出。他現在想拍一部電影，我們到處幫他找攝影師，攝影師一聽說有拍35毫米電影的機會，表現都很興奮。可是等到讀了劇本之後，全嚇跑了。你說，一部電影劇本就能將攝影師嚇跑，這玩意兒……

問：內容在搞什麼？不至於叫攝影師自己脫光拍自己吧？

答：不是，不是。能讓攝影師自己都不好意思，這內容夠絕了。內容是描寫一個在手淫當中成長的少男心路歷程。（有人插話：要不要找一個女攝影師會好一點？眾乃大笑。有人說：下一個劇本又有了。）或許，將來我寫李娃克「後傳」的時候，又有得寫了。

問：這太好玩兒了！這些寶貝，怎麼會這麼執迷於這種表現方法？而且確實相信它具有創造性，夢想可以成真。一般來講，你寫劇本，有創意，自己都會先過慮一下，恐怕都不好意思去說。可在北京，老天，政治味最濃的北京，居然有這麼相信的人，還有一幫哥兒們，幫他找攝影師，找資本……。真是不可思議！

答：這劇本寫的過程，我特別興高采烈，一直幫他出主意呢！我認為啊，一切由人大腦當中產生的念頭，所謂思想這個範疇的，都應該把它記錄下來。假設若沒有這些前衛藝術家，我們的生活將會是多麼無聊！

問：令人百思不解的，為什麼特別在北京，會產生這麼一批人？不論是一百零八條好漢也好，每個人都性格鮮明，且怪得理所當然，理直氣壯，倘若將場景拉到上海，一定沒有人會理你，為什麼是在北京？

答：要談為什麼會是在北京？這就得回顧一下中國一百年的文化史！我認為只有兩頭是有魅力的。

二、三十年代的上海，由於租界的關係，帶來另一種自由的空間。那時候，中國所有神頭鬼臉的人，大俠，甯管是音樂的、舞蹈的、戲劇的、電影的、文學的，在那時期，全部集中在上海。所以中國文化，一百年來最燦爛的原點是在二、三十年代的上海。

等到後來就完蛋了，什麼日本鬼子…等，及到共產黨進城，上海就變成空城了。以後，中國就有一段漫長的、極其寂寞的空白。因為戶籍化的管理，這種「一個蘿蔔一個坑」的生存束縛，導致整個中國沒有文化的自由空間。我問過阿城，如果一定把上海跟其它的國際大都市相比，她更象哪個城市，阿城說：“象西貢，因為只剩下歐式的房子，房子里的人沒了。”真他媽精屁！

到八十年代就不同了！八十年代胡耀邦實行了思想解放運動，那時候不得了。八十年代中期的思想解放運動，直接誘發了八五新潮美術。八十年代的藝術，在整個中國的思想界是最前衛的，迅速將西方一百年來所有的歷程快速演變一次，對中國的文化思想界刺激極大。在此背景之下，中國出現了第一批流浪的藝術家，即所謂的「自由藝術家」，我則稱他們為「盲流藝術家」。

在當時中國，一個是思想的開放，一個是經濟的開放，經濟的開放帶來生活空間的可能性，由於商業需要大量的廣告文案，甚至是體力的需求，這些東西都不是靠單位的人所能滿足的。這樣的空間決定了一大批高等學院畢業的藝術家，首先放棄舊有的國家允諾的條件，成了「三無人員」——無戶口、無單

位、無糧票。這時，可以發現空間極其廣闊，生命是自己所把握的。可能物質生活會有很長一段時間陷於緊迫的狀態，但很自在。在這種狀態下，藝術家的生命就活開了！

一九八七年《中國美術報》最先採訪了我，誤以為我是最早出現的圓明園藝術家、盲流頭兒。那時，我就打出「盲流藝術家」的旗號，但卻有很多人不好意思稱自己是「盲流」。不過，用不著幾年，藝術家的名片上都印上「盲流藝術家」了。

當時，《中國美術報》在全國非常具有影響力，全中國看了這份報紙且嚮往自由的藝術家們，就像看到一盞明燈，看到延安的寶塔山一樣。他們發現，就有這麼一個傢伙，可以如此活著，有這麼一個地方可以待著。我們像當農民的，在圓明園的村子裡，租了最破的一間房子，搞咱們自己的藝術。那時，圓明園的盲流“總共才有十幾個人，七、八條槍”。（革命样板戏《沙家浜》中的戏词儿）最早出現的盲流都是八六、八七年畢業的，八五年以前畢業的幾乎都沒有當盲流的。我是八五年畢業的，八七年就當盲流了。

此時，圓明園就成了延安寶塔山了。人們嚮往的程度好比三〇年代嚮往解放區一樣。八十年代全國各地不甘寂寞的藝術家都投身到圓明園了，其中很多現在已是「大腕兒」（意指有錢有力的人）。為什麼來北京呢？很多人會提及《中國美術報》裡的那篇文章，開句玩笑地說，就好比以前上海的某個文人、明星，某天到某地的茅廁拉屎，當下打開國民黨的報紙一看，小小的，一個豆腐似的小方塊，報紙寫著「蔣介石又在陝北剿共」，哇操，延安還有一個根據地，立馬帶著隊伍去！

到了九十年代更不用說了，進入一個經濟介入的時期，整個中國社會都在慾望趨使下動了起來，八十年代的理想慢慢地離我們遠去。而「慾望」這個東西是很厲害的，特別是在北京，有很多的可能性。當中最強的購買力來自洋人，所謂的「party」文化就在此時興起。藝術家都紛紛趕過來給洋人「唱堂會」（註：民國時代的有錢人請人到家裡來唱曲，名為「唱堂會」），所謂「小曲兒一張口難開呀，美元贊助拿過來！」

問：我倒是見識過一回，有一個地下劇場的演出，沒有官方許可的，可當時就有不少老外應邀前來，好像有這麼個味道……。

答：是這樣，賣的畫首先由洋人來挑選。九〇年代的畫，首先是賣政治，然後賣自己，一開始先是畫毛主席，接著畫自己賺錢。等到畫自己不行了，再畫自己的老爹、老娘，就是強調所謂的近距離、潑皮、無聊，就這些東西，西方人特別喜歡，認為它代表中國九〇年代的精神狀態。

當中，最重要的標誌是一九九三年的「威尼斯雙影展」，那時中國的藝術家歡呼雀躍，覺得中國藝術走向國際舞台，終於與世界同步、接軌了。但用我的話來說，那真他媽「見鬼」了。從那以後，哇操！就不得了了！一個村子裡頭只要一個成功，就表示有一百個人犧牲了，永遠都是這樣。其實中國藝術家的境遇是極其悲慘的，但因它每年總會有一、二個成功的案例，就能導致無數的革命先烈前仆後繼。

問：這些現代前衛藝術家們之間，有沒有什麼等級的差別，聽說住的地方就不一樣？

答：最近，有一本《新潮》雜誌，邀我撰寫一篇關於中國現代藝術的文章，閒聊中訂名為「中國美術各階級分析」。我就逗樂，表示：『階級』這個概念，比較沉重，馬克思拋出了階級這個概念以後，引起全人類的鬥爭，鬥爭就不美了，鬥爭已過時，再強調階級，容易誘發內心的不平衡，這個不好。咱們時代變了，用辭也要變化，最好改成『中國美術各層次分析』。像李洪志是講層次的，層次可以統一所有痴迷者的意識，只要自己努力修煉，就可以通往下一個層次，你就不忌妒了。『階級』一變陷阱，天天就想把地主掐死，就想打土豪，分田地。至於中國美術界，譬如說一類層次——方力均等（現在是中國賣最好的一類畫家），那就是冒白煙的，二類可能祖墳冒青煙，三類可能冒黃煙的，四類的，可能就冒黑煙的了。咱們分層次會比較愉快！

藝術家有個臭毛病一打腫臉充胖子，譬如說你是一個老闆，他是一個經紀人，他把你介紹到我這兒來

了，買了一張畫，你給了我二千美金。哇操！其實我已經好幾年沒開壺了，這二千美金對我而言，簡直無比重要，好似二萬美金。結果呢！我隔壁的鄰居知道我賣了一張畫，問我賣多少錢，我就不自覺地說：『賣了二萬美金。』

這是真事，有名有姓的，一點都不誇張，自己都相信這是實話！接著你就被經紀人帶到另一個畫家家裡去了，你要買他的畫，當然你的開價很正常，一幅二千美金。當下他暴跳如雷，急了，破口大罵：『你少矇我，我懂。』他懷疑經紀人暗中吃錢，他說：『他媽的，那個傻B剛剛賣了二萬美金，你以為我不知道哇！』這情形非常尷尬，是中國前衛藝術畫壇的悲劇！

若是宋莊的村頭一幅畫賣二百美元，傳到村尾時就變成二萬美元了。那麼，整個村莊窮苦百姓們，最低層次的人蜂擁而至，要求上了一個層次的人請客。上了一個層次的人就極其高興的，以為自己中了二萬美元一樣，掏出一大筆錢來請客，一起分點利，這是中國前衛藝術的現狀。

問：現在這些人仍住在圓明園嗎？聽說了一些地方，還有更多的盲流藝術家出來了？

答：圓明園現在已經不僅是圓明園遺址了，簡直是對中國藝術界的荼毒！當年八國聯軍把價值連城的國寶，媽的，幾個法郎的給拍賣了；一百年之後，同樣又是圓明園，我們偉大的現代藝術家們，又被百兒、八十塊美元給消費了。今天圓明園再次成為遺址，「中國當代美術遺址」。

問：好，那新址呢？弟兄們總得有個去處吧！

答：那個變了遺址以後呢，弟兄們就做了鳥獸散，現在分佈在北京幾個區域。

圓明園之後是東村，不過東村也變遺址了。東村出了一批大俠客——行為藝術。中國的「行為藝術」是以「裸體」為正宗，這是一個很重要的識別。簡單說，就叫「脫落斯雞」。中國有這麼一句話叫做「窮則思變」，還有共產黨告訴我們的，「身體是革命的本錢」。最後，大家做了這無本的生意，賣他的窮棒子——「趙光腩合作社」（這是中國近代史著名的一個概念），趙光腩窮到他家只能光屁股的時候，這時，他就想出主意來了，進入了一個概念的時代，以「脫」為正宗。當然，這是戲談！

一個藝術作品之所以偉大，在於能引起人們充分的關注，從各方面去理解它，像東村藝術家們對生存狀態的質疑，是非常值得肯定的。當然，對西方的視點來講，提供了一個極其有力的證據，足以讓西方人同情及憐憫我們，進而「資助」及「供養」我們。自然東村最後和圓明園同樣下場，也變成了遺址。

東村之後就是宋莊（位在通縣），以通縣為大本營，通縣已到了「通縣人民政府開會把前衛藝術當作通縣的經濟增長點」的程度，可見前衛藝術在此已經提高到這位置了。

宋莊也分幾個層次，像黃永玉這層次，屬於遺老遺少，是傳統貴族的殘留，在此暫且不論；新貴們集中在通縣叫「小舖」的地方。雖然說名叫「小舖」，但所謂「廟小神仙大，水淺王八多」，這個小舖出得都是大腦袋人兒，是中國前衛藝術界最早一批暴富的，代表人物是方力均、劉偉，他們兩個一個畫自己，一個畫自己爸妈。還有畫政治波普起家的老牌明星王廣義。如果你極其聰明，懂得經營自己，譬如說我一年畫幾幅畫吧！不是說我有才氣就拼命畫，那就把自己給畫死了。上了層次的人是不這麼做的。我只在春季拍賣、秋季拍賣，而且只在重要的展覽上露一點，我的畫嚴格控制只有幾張。

如果西方買主需要這類圖式的話，他找不到直接第一號，就退而求其次，選擇相對差不多的，大腦袋沒有，就來二腦袋，大麻子不在，就請二麻子。這時就帶來一種趨勢。這種模式導致第一批暴發戶。但是他們這種暴發太快了，快到他不曉得自己喪失了生活方向。若按馬克思那庸俗的社會學觀點來看，也就是以「誰褲兜兒裡有多少銀兩」來判定，這是最高層次的人。這些層次的人基本上還有個特點，許多都是孤家寡人，鑽石王老五。

接著第二層次的在「花家地」，靠近四環路一帶，人稱「花大爺」。他們賣的錢有些也并不比第一層次差。第一層次維繫著國際的標牌，可能是曾經賣得最高或收藏得最廣，而且一般住在豪宅裡頭，過著莊園的生活；至於第二層次則住在高級公寓裡，且是自購的，享受業主的待遇，當然也有一些暫時租用，

正在拼命挣钱的，這層次基本上也很牛 B，都是國際人，天天需要倒時差、倒文化差的。譬如說剛剛在阿姆斯特丹跟他媽的洋婆子睡過，馬上又得回來跟四川的村姑睡，這肯定會有文化差的（大笑）。

而在一層次與二層次之間，有個一類半層次的，就是所謂的「上苑」（往昌平方向有個村子，村子有「上苑」及「下苑」），這裡的畫家也有宅子，但宅子基本上屬於土宅子，類似我溫家堡這種鄉下。上、下苑的畫家已能自立門戶，且有個像樣的畫室（準畫廊或私人博物館）把自己的畫作長年的陳列在那裡，像個體的小賣部，在這等待著揀客帶著畫商去視察、去選購。這些個畫家多半標榜著一種閒散的生活方式，沒有那麼國際化。他們做出一種狀態，比較超凡脫俗，譬如說在家裡弄個佛堂、打個座啊，這種事還得搞的。基本上玩的是這種造型。

為什麼說他們帶有「造型」的性質呢？我就聽過這樣的笑話：有位文化類的朋友到上苑看一位藝術家，藝術家把客人請進來了之後，告訴你：『你們先等一會兒，我的座還未打完，還要打一會座呢！』他們生活真的很少天倫之樂，像這村子很少看到孩子，老人更是沒有，最有意思的是連女人也見不到。傳說上苑埋著一個清朝公主，她因為愛情而冤死，所以她的靈魂纏繞這地方的女人，使這地方外來的女人過不下去，所以藝術村裡不是離婚就是分居，他們藝術家自己戲稱是「鰥夫村」。

此外，離第一層次——通縣「小舖」近一點，向他們藉點光的是在「宋莊」，「宋莊」是最大一片的定點，成集團狀態，約五、六百人，且持穩定的成長趨勢，屬第三層次。這些人生活的極其糟糕，雖說仍嚴格守著賣藝不賣身的信條，其實有些也是沒機會賣，要有機會賣的話，早就賣了。有很多在這裡的人迅速改變他們命運的方式是「嫁老外」——娶個洋婆子，是迅速進入上一個層次的捷徑。

上層次有幾種捷徑，找洋婆子曾是最靈的一招兒，但是現在找洋婆子愈來愈不好找了，而且現在的洋婆子也多是外國盲流，本身也都是屬於層次很低的，不像八十年代，九十年代洋婆子的水準，他媽的世風日下，連洋婆子也貶值了。

八〇年代最先上層次的也都是娶洋婆子的人。他們回來以後就牛 B，插上鳳凰腿兒了，都不知娶的都是那些在西方世界的另類，指得是響往東方，在西方主流社會活不下去，家裡又沒有老錢，或有老錢不要了的人。很多娶了洋婆子之後，就後悔了。因為以前沒機會，但現在娶了一個洋婆子，可以認識更多的洋婆子，多的是比他娶的洋婆子好看、有錢的，並且特別容易摳到手，這些洋婆子可能是有了錢，特別地響往東方。所以，以前總認為「先到手的麻雀比天上飛的鳳凰要好」，就隨便先抓了一個——渾身長毛，基本上沒進化好的那一類，胡亂速配，配完之後才發現上當了，婚姻當然也不穩定，最後變成了「騎馬找馬，騎驢看唱本，走著瞧」。藝術家存著「娶洋婆子」的心靈，多可悲啊！當然這不是說裡頭沒有偉大的愛情，但愛情是在任何的角落裡都會發生的。对了，娶了洋婆子以後最著名的造型是叼個大烟斗之類的。

宋莊里差不多赤貧的層次，他們也絕對有暴富的可能。像有一個畫家每次都畫拖拉機，因為青春記憶可能是從哪個村裡上來的，某天突然有個畫商去了他那裡，那個傻 B 恰好是個農場主，最愛拖拉機，一看拖拉機樂壞了，就把它們給一窩收了，這畫家立馬就脫貧致富了！另外，前二年，有哥几个畫艷俗的，被某個老外看上，竟然一個畫家的成功會導致一個流派的產生，最後導致「艷俗藝術」的產生，類似於八十年代鄉土繪畫、傷痕美術。所以，前衛的程式化、江湖的體制化，要不就是被收買，要不就是到另一體制去了，但皆與藝術無關。這都是當代非常幽默的現象。

問：這確實是一種悲哀。江湖上飄著飄著，有人被撈上去了，就一堆人跟上了。藝術的創造力，就這樣改變……。

答：藝術史上有個規律，就是跟的人愈多，前面的人賣得愈好。當然，他們相信這個跟的神話，其實已注定失敗了。這就相當於股市裡套的永遠都是小股民，操盤的在中國是共產黨，在西方是黑社會。

最後，第三層次以下（等而下之），屬最慘的，連渣都沒有的，散居在全國各個角落。這裡邊也有一些

比較狠的，譬如劉新華、李娃克、三毛。我開始大都關注這些十八層地獄最底層的，說穿了，吃了上頓，沒有下頓飯的。這些人又不是國際人、又沒有人代理、又不會經營、又不會英語、又沒有色相可以出賣，簡直是慘透了。可以說，倒楣的事全集中在一個人身上。但你可以說他活得活靈活現，像《江湖飄》裡頭紀錄的，大都是這一類或曾經是這一類的人。這類里的杰出代表，伟大的前卫藝術战士，山西大同的大張走到了底——最后一个作品把自己給做掉了。

按照很多人說法，這一類人是不入流的。所以，很多人批判我撰寫《江湖飄》來企圖建立另一種「話語霸權」，裡頭寫得都是不真正具有文化意義的人，寫得都是我認識的狐朋狗友，但實際上有些發牢騷的人，本身也特別想變成我的狐朋狗友，就是為了提醒「還沒有寫到我」。

問：現在的藝術呢？

答：在進入二十一世紀後，中國前衛藝術最新的傾向，說句笑話，叫「奧運精神」。「中國前衛迎奧運」指得是更兇、更狠、更光、更大。更光，譬如說以前光（光屁股）是一個人光，現在則是讓一群人陪著一起光；更狠，譬如說你放二兩血，我放半斤；你頭上敢敲一塊磚，我敲兩。很可悲的，這都是等而下之（第三層次以下）的人做的，但這個層次也註定開始分化，譬如說某些人就變成更高層次的人的跟班。

另外，像有一類的藝術家，一不靠畫廊收買、二不靠學術的國際化，靠得是實力，回過頭來玩兒藝術，且自己建立一套遊戲規則——自己當策劃人兼藝術家，「反正有店，藝術家兄弟們，給你錢，陪我玩吧！」這種人有的是殘存的藝術夢想，但沒有機會真正成為被人注意的藝術家，例如：艾未未（詩人艾青的兒子），他在紐約生活多年，最常說的一句話是：「沒人理你啊！」這句話真感人啊，簡直是可以媲美祥林嫂的語言。一語道盡中國藝術家在海外的邊緣處境。

這些人家有老錢，沒有老錢也有祖蔭。他們資產足夠雄厚之後，不忘藝術的話語權，回過頭想弄藝術。但他又上不了別人的台，干脆就自己搭個台吧。像「上海雙年展」出了名的不是這次雙年展本身，而是同時舉辦的「不合作方式」。「不合作方式」恰好選在雙年展的同時，可見這「不合作」是「合作」得多麼的到位啊！而且是小爺雅興，扔幾十萬玩兒這個展覽。他自己的作品是：拿個古董文物罐子，一鬆手，小爺雅興——給它 cei 了（指摔破了）！

他每天在畫廊裡待著好像自己有生殺大權似的，收藏裡擺著真正的土陶，每天或興致來時，宰殺一個——拿個古代土陶罐給它塗漆，用現代塗料把它刷白了，再擺回去，在他家收藏土陶的房子裡面，他可以隨心所欲的把這千年的文化給槍斃了。這類的畫商、老闆或藝術家們，就會慢慢地聚集一些跟班的藝術家，變成相依附的生存狀態。很多藝術家心裡對他們是很複雜的，一方面恨、一方面又說：「這樣的藝術家太少了，假如中國這樣的藝術家多點的話，大家都有飯吃了。」簡直是員外郎啊！這是前衛藝術家的另類，用古代藝術評論等級來說，就是「神妙逸能」里的逸品了。

問：如此一來，江湖流浪也就被體制化了？

答：大體而言，中國美術各層次的基本狀態大致如此。而且江湖的體制化，幾乎形成了各自的山頭，類似「民間美協」，或民間美協的主席、秘书长之类的角色。每一層次都要尋找自己的代言人，譬如說一個藝術家叫做莊輝，因為趕上影像的時代，靠賣照片上了層次，現在已經離開栗爸爸（指評論家栗憲庭）的胸懷，也離開艾未未的「員外府」了，自立門戶，想超越所有的層次，再上一個層次，努力去冒白煙。這時，他選擇的方式反而是去跟最年輕的藝術家或藝術批評家，其中有一個叫皮力的新新人类代言人，在那發表言論說：「老栗的時代終結了！」皮力就宣稱自己代表七十年代以後的人。「專滅老人兒！」這很像港台的黑道片，幹掉老大。江湖上是飛沙走石啊！所以，我為了避免被江湖化，經常要逃離這個領域，就去西藏，本爺不玩兒了，行不？

問：話說回來吧。你說，這些行動藝術家如何生存？真的都是靠西方人買畫來「供養」嗎？

答：我特強調「資產階級的胸懷是博大的」，歷史就是如此！現代藝術的歷程就是這樣：誰罵資產階級，



資產階級馬上鼓掌，給你挑個大地方去罵，西方的現代藝術進程都是這麼過來的。「誰出來進行文化批判，我就收藏誰」！而「行為藝術」原本是藝術家終於想出一個招——「我光→我瞬間的→沒了」，讓你沒法收藏我。但資產階級也想出了一招——我收藏你的照片，你在某年某月某時光屁股的場面，我買你的照片里的屁股，这不比女裸体前卫多了！。

而這些畫廊的畫商特別精明，馬上換了新的遊戲規則，參照版畫的方式，前十五張具有絕對價值，十五張以後底片銷毀，你再買就是膺品了。例如：東村的大師張洄，十年沒賣出一張作品，後來一下子走紅了，到了美國，光是陈年旧货据说就賣了二十萬幾美元，締造一個奇蹟。就是有這麼成功的先例，差点儿誘導中國所有的藝術家都开始玩兒圖片。

最近在挪威有個中國前衛藝術展，其畫冊邀我寫一篇文章，我設題目為「從行動到表演」。中國現代藝術基本墮落成MTV啦。在攝影棚裡製造，而且現在提出的口號竟然是「重要的是一張照片」。這口號還嫌不夠強烈，再加一個頓號：「重要的是一張照片、只要一張！」這就是中國的前衛藝術！

東村另外一個（稍微差一個層次的）叫馬六明（簡稱小六子），專門妝女人的那一個，全世界到處去表演，這東西非常奇怪，也是個「中國特色」。

行為藝術一個基本的理念是強調偶發性、現場感、瞬間表達。但現在中國的行為藝術居然像鄉土繪畫一般，可以形成流派，而且重覆表演，保留劇目一演幾年，進而進入畫廊拍賣。隨著歲月的流逝，顯露出女色的日漸衰敗。小六子現已經腦滿腸肥，出現腫脹的皺摺，腹部脂肪已開始下墜。但英俊的小六子每天仍堅持不懈地在家裡用女士的脂肪振動器（最新流行的「脂肪消除儀」）振動自己。

毛主席曾說過：「一個人做點好事並不難，難的是一輩子做好事，不做坏事。」要是一輩子只做一件好事而不做其它好事可就難上加難了。小六子要是一直堅持到很老的年紀，渾身都是老樹皮一樣，還繼續做這活動，以顯示歲月的痕跡，那我I服了you了。不過，還在堅持維護自己的色相，感覺層次就低了一點兒。

問：換一個角度來談，小六子的身體就是他的商品，與MTV的商品沒有啥兩樣，前衛藝術基本上是不是在這個層次上就被消費掉了呢？

答：基本上是如此。九十年代中國的商業文化顯示出可以與資產階級媲美的博大氣勢，叫做「收購另類」。以傳媒為先導，把所有的東西都炒作後，發現還有個領域——「前衛」尚未炒作。從去年開始，特別是進入今年以來，媒體的主流，你別說中國這麼個極權的國家哦，要知道，主弦律已偷偷變成了「另類」，誰要想進主弦律，就要把自己妝扮成另類，這是一個速成秘訣。共產黨每天都在抓他的喉舌，可是悄悄地，它不知道它的媒體早就被先鋒們給顛覆了。

這類人太多了，像孟京輝（為「先鋒戲劇」的代表）就是一例，他那也叫做「先鋒」？整個與趙本山（電視台一個演小品的人）是一個層次，典型代表著九十年代的小品文化。像《二人傳》還有原創及偉大的傳統，確立的是經典，但他只有皮毛，一個外包裝，適應民眾的低俗口味，哪有先鋒是以討好民眾為己任的？

真正九十年代的主流是王朔。丫的裝B犯傻（北京土話，罵人），王朔整天罵這個丫的，丫的，但他比誰都丫的！因為他絕對是裝B犯傻，最懂共產黨最需要什麼，他與共產黨在九十年代基本是袁大头（袁大洋）的兩面，誰也離不開誰。他好像是極其另類的一種語言方式，解構了所有「高大全」（指崇高、偉大、全面）的東西，但實際上中國九十年代早就沒有「高大全」這東西存在了。

中國九〇年代的主弦律就是「墮落」，就是「慾望」，就是「貪婪」。王朔是個現實主義者，他只有把民間的語言拿來了，又恰到好處地不直接與體制對抗，所以他在幾個層面都是極其討好的，寫了《千萬別把我當人》，也能寫出鼻涕一把淚一把的《渴望》。成功了之後，他老人家開始罵人了，開始罵「老弱病殘」。老的就是金庸，殘的代表就是余秋雨，病的代表像白岩松，他是中央電台節目著名主持人，還出自

傳，叫《痛并快樂着》。典型地個人主義假冒國家主義，然而做為國家的代言人，他內心有一種生活在宮里頭的感覺，但不得不這樣做，所以他的「痛，病，快樂」寫得特別經典，基本上寫的是「太監自閹手記」。北京有句土話，叫「割雞巴敬神」，自己疼死了，神也得罪了。

王朔罵這些老弱病殘來顯示他的技倆。王朔最看不慣的人是老舍，一提老舍就壓住不憤，不過，「當了和尚別罵賊禿」，老舍是以老京腔進入文學史，王朔是以新京腔傳世。王朔天天想顛覆這個、顛覆那個，最可悲的是，說不定以後的中國在談新中國文學史時，講完了老舍，就該講王朔了。王朔是老舍的真正傳人，他們兩個有精神的一致性，並不具有一種真正的批判性與挑戰性。他與體制保持的關係是極其機智的，是小市民時代成功的典範。

咦？我怎麼說到這裡來了？

問：說到九十年代藝術的墮落……。

答：九十年代的藝術，事實上都被消費了，消滅了，而且是大都作秀——行為秀、前衛秀、先鋒秀、地下秀、另類秀，這東西都在「秀」的範圍內。誰進入主流媒體，以為自己勝利了，誰就被媒體吞噬了；誰要是以為駕馭了媒體，誰就上了當。

問：被消費的另一個性格，是不是也被國外的使館、老外給消費了，舉例來說，這些藝術所創造出來的，基本上是為了滿足他們的「TASTE」。像在中國作家中，他們會特別挑某幾個，為什麼呢？是否意謂著在尋找他們熟悉的文化，特別是在中國居然可以找到與他從出的國家一樣，類似的前鋒藝術或者味道時，他會特別喜歡。

答：這答案是肯定的。在中國找到他們（西方）熟悉的味道，因為僅僅是「找到」，還算可以接受，畢竟它已經存在了，最怕的是「被」引導。中國藝術家很會察言觀色，他覺得帝國主義需要什麼，馬上就「MADE IN CHINA」，這一種是更可悲的。

若要談到九十年代中國藝術徹底的為西方所用（徹底的墮落或商品化），有二個人功不可沒。這完全不同的兩個人，可通過雙方努力有異曲同工之妙。一位是中國現代藝術之父——栗憲庭（被現代藝術家稱為「栗爸爸」），他是鬥爭意識極強的批評家，有殘存的革命英雄主義和理想主義的領袖型人物，對中國八十年代的現代藝術進程已經功不可沒。到九〇年代初期，他特強調一個觀念：一定要有「針對性」，所謂「針對性」就是要批判，你要有敵人。

最初，他極力推崇的是政治波普，他看不上所謂以新生代為代表的一批潑皮無賴、近距離，沒有任何針對性或思想覺悟、畫俗不拉幾的或世俗生活的人，評價極低，但後來迅速地轉變了，這是個奇蹟。原因有二：帝國主義讓栗憲庭組織這類人的展覽，另一方面，這些孩子們蜂擁地在他身邊，管他叫「栗爸爸」。在這樣一種生存關係中，老栗恰好做了這些人的代言人，迎合了西方的需求，潑皮無賴這些東西就走向國際市場。

那麼誰來收藏呢？另一位重要的人出現了，名叫「希克」，可能是瑞典大使，或西方某國大使，利用在京做外交官期間，以極其低廉的價格，逐漸地、有目的地收買中國藝術家的作品，他屯積了一大批中國的現代藝術，不斷地在國外做各種類型的展覽。累積投資到現在，他可以做中國現代藝術博物館了。這簡直是期貨。中國的現代藝術就是在這樣一個背景下成長起來的。所以說，中國前衛藝術的這些英雄兒女實際上都有兩個爸爸，一個老革命的爸爸，一個老鬼子的爸爸（愛國影片《英雄兒女》中的著名台詞：兒呀，你有兩個爸爸，一個老革命的爸爸，一個老工人的爸爸）。還有一位想當表叔的美國佬，辦了一家中國藝術網，企圖將前衛藝術之蟲一网打盡，就这么一間虛擬的小門臉兒房，竟然被驕縱得越來越象飛行員了。

問：在如此媚俗的背景下，中國現代藝術該如何判斷？

答：通常藝術史有二層的標準，其一，我們認為它是由一件一件的藝術品購成的歷史，所有的批評家、

學者皆追尋的是這樣的一個理念。如果沒有一件一件的藝術品，他就喪失了一個支點，無法去判斷藝術這個東西；而藝術史是由博物館、收藏家、買主來評定，說到底這些都是「買家」。我就天天投錢買個傻B的話，譬如說梵谷，打死我也沒覺得多好，就是被日本人買得那麼高，太奇怪了。大家都沒想到嗎？梵谷之所以成為梵谷並不是藝術品本身，而是藝術家這個「人」。

其實藝術史，就是藝術家拉的屎，藝術的「把巴」（按：北京小孩子的土話，意指大便），所有的學者都關注這個「把巴」，去化驗、分析梵谷生前吃了什麼，所以才拉出了這個「把巴」，分析的結果由「把巴」推而出來的食譜，然後再來證明這個「把巴」的重要，這個「把巴」在美術館就價值連城了。

所以，我到西方從來不去博物館，對我來說，博物館就是停屍房，沒有任何意義。對我而言，重要的是生命，因此，《江湖飄》表達出我紀錄藝術家的盛宴，提供了藝術家的食譜，告訴人們藝術家吃什麼、喝什麼，至於他拉了什麼屎與我無關。

中國最近出了一本《九十年代藝術史》的書，這本書就是九十年代的藝術糞便，它提供了九十年代藝術家拉的屎的化驗單，這個掏糞英雄叫呂澎。他按西方的價值標準——「誰腦帶大，誰賣錢多，誰就重要」，基本上按這個路子將中國藝術史九十年代書寫了一把。中國的藝術史由這些小商小販來歸類，這就說明了中國目前藝術精神的水準。

藝術家創造了他媽的藝術屎，藝術的糞便，供西方糞便愛好者（那些屎克朗們）收藏，藝術的糞便由民間郎中（專賣假藥）提供九十年代的化驗報告。他套用了粟憲庭（粟爸爸）革命領袖的概念，終於與西方接「軌」了，我說這是接「鬼」了。這傻B也心知肚明，知道這藝術史在文化上毫無意義，只不過提供了購買清單，它應當叫做「中國當代美術導購指南」。要是沒有投資的需求，可以完全按照他的指南去做。同樣，這個傻B也做過八十年代中國藝術史，那更荒唐，對於他的理念來說，他所能理解欣賞的層次，老的只能理解到何多苓（四川美院畫家，喜畫鄉土，很民俗、富詩意），小的只能理解當時的年輕畫家沈曉彤（畫風迷幻，帶點詩意），但居然欺世盜名地企圖梳理八十年代的藝術史，將別人的資料——只要能偷地、能拿地，拼湊一起，就對八十年代藝術史下結論。所以說，中國的當代藝術史是非常可笑的。

他為什麼有資格寫這兩本書，當然是因為與美術出版者做了交易。

一九九二年，呂澎策劃了一個「廣州中國油畫雙年展」，那是第一次主動向商業投降的一個展覽，主動地、大張旗鼓地放棄理想的一個展覽，以為有錢能使鬼推磨，坑蒙拐騙了一個老闆，出點錢，硬性地說你值五萬就是五萬了，你值一千就值一千了；此外，還企圖給藝術家排座次，這是第一次主動積極的商業化努力，但是極其失敗，導致一些藝術家憤怒的親口對我說：「想剝他的手指頭。」可見江湖險惡。他將藝術家賣了，藝術家都還沒點到賣自己的錢呢，他當時猛推一個掌握大權的編輯，把這編輯選成「特等獎」（與王廣義齊名）。反過來說，出版社也給他權利，讓他來寫美術屎。

九十年代更是赤裸裸地商業交易。身為小商小販，為何樂於做化驗員呢？這是因為醉翁之意根本不在酒，藝術與他何干，只是他可以假藉藝術的名義去坑那些大金牙的錢，幫他們發展商業文化事業。《九十年代藝術史》不是給藝術家看的，而是給收藏家、房地產商人、文化投資者看的。給他出版機會的人，誤以為自己也會因之生效，這怎麼可能呢？兩次掉進同一個茅坑，只有在江湖上留下笑柄而已。

問：《江湖飄》紀錄了藝術家的青春及創作力，可以讓人鮮活地感覺到每一條好漢的生命力。每個藝術家可能剛剛出現的某個剎那是最美好、最燦爛的，也許那個剎那過去之後，商業來臨了，自己為了謀生而失去某些東西；而有的人則是堅持地繼續漂泊走下去…，這群九十年代的藝術家們，他們要如何走下去呢？

答：我也想這問題。八十年代判斷藝術的價值只有「學術」一個標準，認為藝術具有衝擊力就夠了；到了九十年代初是「學術」及「商業」兩個標準，有沒有畫廊來買你，成功不成功；到了現代（九十年代中後期及跨世紀以後）只剩「笑貧不笑娼」一個標準了，只要上了一個層次的，唯一標準是「價位」，

中國的現代藝術已到了這種地步。整體來講，這是極其可悲的；但作為個體來講，假如某位藝術家被畫廊收買，上了一個層次的，這当然是好事，我會跟他講：「兄弟，走好。」

真的，我是祝福他的，為他高興，我覺得一個人曾經年輕過、燦爛過，就值得牛B了。怕就怕「未衰先老」啊！機體是健康的，但要求已經沒有了，一點想像力都沒有了，開始分期付款供房子，努力中產階級了，這恐怕比暴发戶吃喝嫖賭搖腦袋還缺乏想象力。不過總的來說，不斷會有新鮮的血液湧進這個領域裡來。

我們希望所有的藝術家變成杜尚是不可能的。有幾個牛B敢在那嚷嚷，我一輩子未曾為了汽車、房子、女人發過愁、低過頭？天下有幾個這樣的藝術家？會堅持「一輩子我的生存方式是我自己的選擇」的人，有嗎？這樣的人太少了！我從未覺得某個藝術家因為創作了某件藝術品就變得很偉大。相反地，我喜愛的，首先是個藝術家，即使他一件藝術品也沒做，但他藝術的生存，生活方式是藝術的，總比那些藝術品賣得異常好，你跟他傻B一談話，哇操，那整個是一個農民，一個暴發戶啊！他的想像力他媽的用在怎麼裝修房子、汽車，天天比這個比那個。藝術家之間比的都是比誰花錢墮落、誰一賭一擲千金……，牛B得實在沒得比，比誰他媽的時差過不來。有藝術家就整天在比誰剛從紐約、法國、倫敦等地回來，後來搞到從北京到雲南，都有時差了！搞到最后現代藝術家只有見到老闆或是小姐時才談藝術的。

《江湖飄》中紀錄的三十六個好漢中，有三分之一，甚至一半已是上了一個層次的，都有畫廊代理，且在與日俱增。讓畫廊代理有成功與不成功的一說，所以，我一直在說，人生要訂目標的話，最後目標實現時可能是一個悲劇，很多藝術家已經流露出這種情形。

問：高行健一篇談美學的文章裡曾提到，西方九十年代之前的美術觀念以「叛逆」為主，甚至是叛逆所有畫商、畫廊這一切……，到叛逆你的體制，最後發現這體制一直不斷在收購你，同時，叛逆到最後，要回歸到「什麼是藝術真正要尋找的本質」，在這些藝術家中，是否看見他們真正要尋找的本質？

答：當然有。如果沒有這種理念（理想）支撐的話，很多藝術家是走不下去的，就是永遠有這麼一號藝術家。但是，走著走著，很多意志薄弱者就堅持不下去了，但是往往這時他除了藝術已經不會別的，只好富貴藝中求了。就好比除了賣唱，我他媽做不了生意，那我只好賣唱，這時賣唱就會想如何成角、成名演員。前衛藝術家天天罵大眾媒體裡的演員、戲子，認為那幫B是下三爛的，說他婊子，其實也許自己比那些大眾媒體的還要噁心，處處地相當嚮往自己也變成明星，只不過沒有人家那種色相及本事。

說句過分的玩笑，他實在沒著了，走到大街上給自己一磚頭行吧！砸得我自己滿臉鮮血，你總得同情我吧！我操！這時老太爺們行個好，有錢的幫個錢場，沒錢的幫個人場，他就變成江湖賣藝的這種感覺了。為什麼後來我改了書名叫

《江湖飄》，道理就在這，這是一些在江湖上一浪一浪盪過了，飄浮而去的故事。一波波生命的浪跡！

問：這裡最好玩兒的，恐怕是記錄了某一些藝術家，他曾經有過的生命剎那。那些被收藏的，也許遠不如他的生命來得精彩。那是純真、鮮活、明亮的瞬間。這樣我比較能夠理解你為什麼要支持西藏畫家安多強巴的原因。不過，那是另一個流浪西藏的故事了。這個傳奇，我們下次再談吧！