

访问文字纪录

栗宪庭访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2007年11月6日

时间：约55分钟

地点：北京宋庄 栗宪庭府上

在《美术》：文革后对现实主义的校正和抽象艺术的出现

问：您在《美术》月刊之前是在哪一个单位？

栗：就是在美术学院，1978年毕业，以后就直接到那儿。

问：您在那边的时候，我听说有一个很重要的编辑，叫做何溶，你是直接跟他工作？

栗：是他去美院要我过去的。

问：我听说他对现代艺术有比较开放的思想。

栗：也不是对现代艺术开放，但他是个很宽容的人。在六十年代那次美学讨论里面，他有几篇重要的文章被批判，〈牡丹好，丁香也好〉，就是没有最重要的东西，大家都是平等的，这个好那个也好。当时只有歌颂正确的路线和革命的路线，或者是英雄才是最好的，文革中有最重要的一个就是「三突出」…一个作品要突出主要人物、主要人物里面要突出英雄人物、英雄人物里面要突出主要英雄人物，最后的主要人物就是毛泽东。

问：在《美术》杂志，您可以讲一下何溶的贡献吗？

栗：我觉得他当时最宽容，一般当时认为很多不能报道的，他都允许报道，而且那时候从1980年开始，越来越松动的时候，当时有三个责任编辑，我、夏硕琦和张士增。当时他就说大家轮流说了算，81年的第一期，他最后决定我来负责编辑，那时候我只有20多岁，其他人都是30多岁、40岁。因为我当时就在整个讨论过程中显示得比较激进，包括星星的报道、上海十二人的报道，但是有的没有报道成，星星审批了很多人，最后报道了，他是同意的，但是上边很多人，还有包括上海的十二人画展，上面不同意，他也没办法。78到80年这3年之间，他觉得我很关注一些新的艺术，而且思想比较开放，有一些新的点子。81年的试刊，他就决定全面改版，用我来打先锋。当然开始还是有争论的，比如说〈父亲〉，我要把它做封面，他不同意。但是我就一直据理力争，我说：你既然叫我做这个第一次责任编辑，我还是强调我的意见，他最后还是同意了，他心里还是担心的。

问：当时是不是在《全国青年美展》期间，而且〈父亲〉得了一个奖？

栗：这个封面实际上是80年发的，出来的时候是81年的1月份，那个奖是后来的。那个展览是晚了将近一年。

问：后来引起了很大争论，主要是邵大箴和邵养德之间？

栗：有非常多的争论，我在整理这些争论的时候，在挑各种不同的意见。

问：是不是当时比较喜欢现代一点的东西，或者说对写实的東西兴趣没有这么大？

栗：邵养德是西安美术学院的一个理论教员。我觉得没有那么严重。当时争论，都是一种看法，没有形成邵大箴和邵养德的对立，当时有各种各样的意见。还有很多别的意见，只是有若干种不同的意见，我把它拿出来。

问：罗中立自己的意见也是发表过。

栗：这些原件都在，最早发的是罗中立的一封信，他给我写的私人信件，然后我把私人信件做了修改，把一些私人谈话的内容去掉了，现在这个原件还在，那天我搬家的时候好像还看见过这封信。

问：后来您离开《美术》杂志的时候，是什么样的情况？

栗：我当时在编辑改版后的第一期，想关注后文革的艺术现象，其中两个东西比较明显，一个是针对写实主义，强调的是反叛写实主义、走现代主义的道路，那个是以星星、上海十二人画展为代表，在《美术》杂志上，除了星星美展报道了之外，大多数都没有太多的报道，很困难。报道得多的是对写实主义的校正，就是重新回到什么是写实主义。因为文革的写实主义是粉饰生活的，（对写实主义的校正）强调真实、强调人性，其实是从〈父亲〉以前（就开始这种趋势），只是〈父亲〉那张画画得好，罗中立前面还画了很多张画。

81年的第一期是这个，第二期我就着重的有点现代派的倾向，整个第二期是这样的。我一年管4期，第7期、第8期是雕塑，还有设计，那时候我也受到BAUHAUS的一些文章的影响。那时候我认识工艺美院的一个从德国回来的教授，他翻译了一本书，那时候到很晚才出版，但是翻译稿子一直在我手里，我想帮他一期期登，登了一点，我现在想不起来是从哪一期连载的。我想关注整个社会上，除了艺术，其他领域，应该整个八十年代是文化解放运动，不仅仅是一个美术观念，它是整个文化，包括设计、室外雕塑，包括哲学、文学，是整体的。所以到82年的时候，在整个过程中，我有很多时间到外地，看到艺术的发展是从现代派的早期开始，比如说印象派、野兽派、立体主义，后来开始出现一些抽象派，大家有一个线索，这些线索基本上是按照艺术史，就是说中国向西方开放的意义，并不是说大家走到一起，我的艺术家和你的艺术家像今天一样，直到九十年代中期，中国的艺术家还有机会和西方面对面的交流，在同一个展览上，以前不是这种意义上的开放。七十年代末向西方开放，一直到九十年代中期，这种开放是向西方的艺术史开放，而且在每一段时间都可以找到（和西方艺术史）相关的关系。

对我来说，开始出现了抽象的艺术，我很兴奋，就开始注意，想集中的做一期抽象艺术。因为我当时想，抽象艺术在「五四」以后这一百年的革命文化、革命艺术的历史（产生很特殊的作用），先有五四运动，引进了西方古典的写实主义；到了四十年代，毛把列宁的学术引进来，把艺术变成了革命里的螺丝钉，让艺术家到农村去，学习农民的艺术，这是第一次改造写实主义。接着就是和苏联紧锣密鼓的交往，1959年全部实行了契斯恰科夫教育体系。中国说的写实主义，实际上是经历了两次改造，一次是俄罗斯的巡回画派的改造，本来写实主义就是一个生活场面，它加进了太多的主观的情节性的内容。到了斯大林的时候，就加了革命，主观的说我为政治服务，要有正确的观点。中国的五十年代到七十年代的这段历史是这样的，所以它的革命写实主义不是凭空来的。抽象主义，最重要的就是能够把这些打散，没有形象的，没有形象了，你有什么革命的政策，你怎么去宣传老百姓？就没有了。当时我就以这心理做1983年的第一期，整个82年下半年我在做这期。但这期出来，费了非常大的劲，包括何溶，那时候上级又派了王琦（担任《美术》杂志主编）。何溶说：「我同意你，但是所有的领导不会同意你。」然后我就去找王琦，后来别人批评我，说我利用两个人的矛盾把这期发出去了，我也确实是用了他们之间不同意见，我想只要这期能出来，怎么都行。最后这期一印送到印刷厂，我感觉就出了问题，因为在这个时期工作过的人，尤其是编辑，嗅觉很灵敏，就会突然感觉到：坏了。他会发现周围的政治在发生变化，包括人与人互相之间传小道消息，报纸的题目、标题在发生变化，开始紧缩，形势紧张，我也意识到了，我想：肯定完了。刚发出去，好像是中宣部点了这期的名，然后美协就开紧急会议，决定停止。第一期出来以后，第二期做没做我都忘了，就被停止了。

问：那时候可能是在早一点，当时吴冠中也写了一篇文章。

栗：这个要更早一点，是八零年左右，吴冠中写〈形式就是内容〉，那个争论也很重要。我觉得吴冠中在七十年代末期有很重要的作用，就是在文化宫讲抽象派，我都去听了。

问：那时候他受很强烈的批评，可能那是比较早一点。

栗：那时候也不像文革时候的批判，还是有两种意见在争论。吴冠中那时候已经是领导了，是美协的理事，我只是一个小小的编辑。

其实就是停止工作，然后做检讨，但文革以后我就不会再做检讨了，因为文革中被关起来那段做过很多检讨，思想不清楚。但是文革结束以后，其实我读书最多的，有一段时间是读毛和马列的书，重新去看这段革命历史，重新去看共产主义运动。这些（西方现代哲学、文学的）书都要晚得多。

问：最初是从什么地方知道抽象艺术？最初看到什么引起您的兴趣？

栗：其实七十年代以后，断断续续的能看到一些画册，有些画家。我有一个讲座，一直在讲这段历史，讲到最早北京的无名画会和上海的十二人画展，这些人其实都是和三四十年代的现代主义运动有关系的，就是西方的现代主义对中国艺术的影响，是在西方完全隔绝的情况下，靠心传，像佛教里边的传灯一样的，就是一代人传给另外一代人。79年的十二人画展里有两个人很重要，这两个人是在1959年全国实行契斯恰科夫教学体制的时候，他们退学了。他们为什么退学？因为他们都是林风眠、吴大羽的学生，在下面跟他们学画，接受的是早期的从西方留学回来的这些人的艺术观念，偷偷在地下做实验，一直从五十年代到七十年代末，没有停止过。当时的整个国家是铁板一块的革命状态，但是在底下有一群人，包括「无名画会」，北京的有两个人都已经70岁左右了，他们是六十年代在北京的业余美术学院学习过，这个学校的校长是早期从日本留学回来的，学的是像塞尚、马蒂斯这样一些风格。（这两位老画家）是赵文量和杨雨澍，他们是受到从日本回来的人的影响。

最近青岛有一个展览，就是从八十年代的线索一直梳理到现在，有很多的资料，那个展览没有一个名人的，没有一个是现在很有名的人的。包括整个青岛85运动的，包括整个八十年代的，但是他有一个线索很重要，我给他写了一个题目《心传艺术梦》。就是薪火相传的方式，一代教一代，在一个不公开的场合，这种方式非常重要，对于早期的西方艺术对中国的影响。

问：我觉得在上海，一直到现在有一点抽象派的传统。

栗：对，这是一个传统，就是三、四十年代这批现代主义的宿将，一直蛰居在上海，吴大羽一直到去世都没有被这个国家正经的对待过，他死了以后，很多人才开始收集他的作品。

问：在七十年代、八十年代，您开始写出这些文章，是不是拿到外国来的一些画册，或者是以前在美院看过画册？

栗：我好像看画册看得非常少，包括我早期写的东西，更多的是在抗争这样一个集体的东西，最早期写的〈现实主义不是唯一正确的道路〉，正确的是有各种各样的，这个东西应该是受到我的老师的影响，就是何溶，〈牡丹好，丁香也好〉，尤其搞杂志工作，都是要给更多人发言的机会，有不同的意见。我做编辑的时候，始终强调要有不同的意见，要平等的对待。何溶为什么用我，我想跟我有一次在《美术》杂志会议上的一个发言有很重要的关系，我说：文革的时候，大家那么疯狂的搞崇拜活动，这是怎么起来的？每个人，包括小山村的人都会那么迷恋「小红书」，就是宣传，各种各样的媒体宣传。今天我在媒体工作了，我要按照我看到的真实的东西告诉大家，而不能听上面告诉你，怎么去愚弄老百姓。这是我一开始做编辑的时候，就从我自己的经历中（总结的），我现在不断的遇到一些编辑的时候还强调（这一点），包括我后来两次被开除公职都是因为这个，我还是强调能够坚持自己的意见。这可能跟性格有关系，性格决定人的命运。

重要的不是艺术

问：离开《美术》月刊之后一段时间，1983到1985年您是没有工作的，一直在看书？

栗：对。

问：后来《中国美术报》创办的时候，刘骁纯专程到家里来找您，他告诉我是因为他觉得您很突出，很有眼光，能知道最重要的艺术现象是什么。他到您家，您有什么反应？

栗：他是来找我，让我帮他一起做，我现在想不起来当时说了什么。我看刘骁纯后来写的文章，说我一说到激动的时候就开始骂人。我说：如果让我来做这个编辑，我一定要坚持我的看法，就是做这个杂志，尤其在社会观念激烈变动的时候，就要抓敏感的东西，抓焦点，什么是那个时期的焦点，我就要不断的抓到焦点，但是焦点在当时的社会就是马蜂窝。我说我的特点就是不断的捅马蜂窝，你敢让我去吗？他说：「你去试吧。」

《美术报》开始的时候，大家一起编，刘骁纯和他的同学都轮流的一起和我编，但我是专职编辑，他们都是在一边写论文，一边做，那时候他们都还没有毕业。突然有一段，刘骁纯、张蕾，张蕾有别的事，他不管编辑。刘骁纯他们都去写论文，要答辩了，没有时间了，报纸所有的事都在我一个人身上，我和一个美编，忙得乱七八糟的，就两个人在出周刊，这时候就我说了算，一下子就把整个美术报的版改掉了。原来他们讨论的，是要雅俗共赏，那时候我参加会议，我说我不同意雅俗共赏。在艺术研究院这样的机关，这样的一批年轻的研究人员出来，要关注新的艺术，那时候还不说「当代艺术」这个词，这个词其实说得很晚。我说要关注现代艺术，关注新的艺术现象，那就必须要冒这个风险，不能够说街上的老百姓也可以看，美术学院的学生可以看，教授也可以看，这不可能。我至今（仍然觉得）在一个在激烈变动的时期，没有雅俗共赏的东西，雅俗共赏的都是经典，成为经典以后，被很多人推举，变成经典以后放在这儿才可能雅俗共赏，但这个雅俗共赏其实有虚假的成份。就是说这个是金子，这个是名作，那些不懂的人说，我也想去听，我也去看。这里边有太多虚伪的东西。在一个激烈变动的时候，绝对是意见非常对立的，我觉得这个好，我觉得这个不好。后来我有一本书叫《重要的不是艺术》，这个题目是来自我在《美术报》上写的一篇短文。我一进去《美术》杂志的时候，我那时候20多岁，所有的老编辑，从文革以前回答这里，当拿到所有的作品，准备用的时候，在讨论的时候，进行非常激烈的争论，我觉得好的，他们觉得不好，包括星星美展，我觉得好，他们觉得不好。这时候我在想，你凭什么判断好和不好，最重要的不是这件作品，实际上是判断这个作品背后的价值体系和标准发生了变化。就像说：我出身好，49年以后的出身好是指你们家是穷光蛋，49年以前说这个人出身好，是因为有钱有地。但是到八十年代中期以后，你看现在的新闻媒体在发生变化，一说这个人好，就说：他出身于书香门第，又回过来了，就是说出身好和出身不好的本身没有发生变化，穷光蛋还是穷光蛋的出身，或者他家过去是挖煤的，或者他家过去有多少亩地，这个出身没有发生变化，但是评价他的价值标准发生了变化。就是在所有价值标准激烈变动的时候，意见永远是对立的。争论的焦点恰恰是可能隐含着未来被认可的东西，这是我做杂志发现的一个问题，到《美术报》以后，我依然是找焦点，捅马蜂窝。就是在他们离开，我一个人管的时候，突然把《美术报》改成以报道新潮为主，组织一些争论的问题。到1985年年底时候，大家开总结会，所有人来批评我，说我弄了什么乱东西，我们看不懂。那些研究美术史的人都说看不懂，这个时候只有刘骁纯站起来为我说了一句话：「栗宪庭来了以后，力挽狂澜把《美术报》改变了面貌。」

现代艺术：对生命中自由的追求

问：除了〈重要的不是艺术〉还有什么文章？

栗：〈时代呼唤大灵魂的生命激情〉，当时是针对水天中先生，水天中写过一篇文章〈请看画面〉，说新潮这

么多运动，但是你的画面不好看。比如说当时德拉克罗瓦与安格尔争论的时候，现在看来他们作品的画面都好看，他们争论是画面问题，我们争论的实际上是价值观念，就是离开价值观念，请看画面是没有意义的，同样一幅画，价值观念不一样，得出的结论是完全不一样，我就讲这个时代是需要一个大的生命激情。所谓大的生命激情就是整个时代、整个变动当中，包括中国为什么对西方现代艺术有这么持久的热情，而且这种热情真的是一部血泪史，我在写青岛的历史也谈到，有很多人自杀、很多人被关监狱，三、四十年代还不说了，就是说从七十年代末开始，四川有一个小伙子来民主墙展出他的表现主义的画，关的九年监狱，自杀的还有很多人。如果做一个详细调查的话，真的是一部血泪史。为什么？而且是在完全和西方隔绝的情况下，并不知道西方走到什么位置了，但是他有那个位置，或者有老师传给他，关于现代艺术是什么。就是说现代艺术对中国人来说，相对的使人能够找到的比较自由的表达方式，对现代艺术的热情，实际上并不是对这个语言模式的热情，而是对生命中追求自由的热情，不断的要寻找自由，因为这个时代和这个社会给他的禁锢太多了，他要表达自己，这个东西是最重要的。这篇文章就是在《美术报》发表，同时发生了跟雕塑家打官司，我成了被告，打输了，但是《美术报》也停了，也没有再提索赔了。

问：刘骁纯也说过这个故事。在《美术报》已经停刊好几年之后，在《光明日报》出现了一个道歉，署名《中国美术报》编辑部道歉，刘骁纯说他没有做过道歉。

栗：没有道歉，那时候报社已经停了，没有这回事。当时我写了一篇文章〈旧权威不破，新权威何立？〉，强调的实际上还是不同的价值准则在交替。刘骁纯写了〈危哉——盲目否定权威〉，我们之间就是想找一些焦点、挑起一些问题。包括我写的〈重要的不是艺术〉，其实当时我就是想挑起争论，其实我那篇文章完全站在新潮艺术的对立面，想挑一些新潮艺术的毛病，引起大家的关注。按照西方的现代艺术史的发展，艺术越来越纯粹化，关注一些很纯粹的东西，但是中国的艺术在学习西方的过程中，实际上一直不纯粹化，一直强调政治、强调社会这些问题，我表面上批评他，大家都在吸收外来文化的时候，我们的价值准则是什么？我们要什么？是要和西方一样吗？我们为什么这么持续的，将近一百年的历史对西方现代艺术这么热情，背后的原因是什么？是想这个问题。这个问题实际上对整个社会、对整个中国一百年的历史来说，也是中国的现代化，现代化要的是什么？仅仅是美国的现代化吗？或者在借助美国现代化的时候，我们要的是什么？这个背后和表面是不一样的东西，当时强调的还是这样的问题。我们几个人还是比较默契的，尽管意见不同，但是意见不同，就是想引起大家的注意，让整个社会来关注一些焦点，关注一些问题。

问：当时是吴少湘写的〈评奖不是分奖，分奖不是评奖〉。

栗：吴少湘，美术馆下个月要给他做一个展览。他是个艺术家，六四以后被开除了，后来去了奥地利。他当时在工艺美术学院，就是现在的清华大学美术学院教书。（当时这个城雕评选，）得奖的人占评委的70%，这在任何地方都不可能发生，这个官司居然我们打输了。

从八十年代至今的战斗

栗：当时编报纸的过程中突然需要挑起这个争论，都写得很快，也没有来得及推敲，过后一想这些文章到处都有问题，写得也不好，没有办法，完全处于一个战斗的状态，我想我一生都处在战斗的位置，包括（在宋庄）盖这些房子、盖这些美术馆，已经盖了50个工作室，所有的工程起来，完全像打仗一样，几个月必须把这个工程做好，而且所有的建筑来了，我签个字就可以盖，但将来真的出了问题我负得起责任吗？我没有任何职级，但是要我签字才可以盖房子，这个全世界都没有的，这很奇怪，我想也很荒唐。但是这是没有办法，在中国这样一个社会里面，我们赶一步、抢先一步，逼着政府往前走一步。

问：廖雯说她是87年开始在《中国美术报》工作，当时有一个批判的运动。

栗：（那是八十年代的）第二次运动，第一次是清除精神污染，第二次是反对资产阶级自由化。其实这个名词跟（内容）是没有关系的，只是词汇是这样的。

问：那时《中国美术报》受到很多批评，最有问题的一件事情就是他们发表了一篇在美国的一些艺术家的宣言，是海外艺术家的宣言。袁运生、艾未未、张宏图等人。他们这个发言是从哪里来的？是他们寄过来？

栗：寄给我的。所有的卷子都是我插的。还有很多（文章）是已经打了样的，最后还是被撤掉了。（八七年）好像是文化部要求（《美术报》）停刊，中间还有一些我们想走后门的细节，当时的文化部长是高占祥，高占祥的秘书是我的中学同学，我就去给我的同学说，让我的同学引见我见这个部长，能不能调停一下。后来我的同学说：你的私事我绝对管，但你的公事我不管。我说：我只有公事找你，私事绝对不会找你，后来就谈得不欢而散。但是其中有另外一个人起了作用，就是田宁（谐音），他是一个河北的作家，这个作家跟高占祥的关系也不错，最后他带着张蔷、刘骁纯，还不让我也去，怕我说话说得不好听。他们跟高占祥谈了一次话，后来报纸做了一些调整，稍微压一压，缓和一点，就过了关，但是两年之后这关就没过。

问：后来您决定把前卫艺术家、新潮艺术家进行大版面的介绍。

栗：介绍了几期，没有太多，是一个系列，但是做了几期就做不下去了。第一期是丁方、第二期是王广义、第三期是张培力、耿建翌，第四期是黄永砅，但黄永砅的版面就比较刺激，后来刘骁纯还说不要上了，上了比较麻烦，后来就撤掉了，（本来要刊出的）有一个达达的宣言。

问：还有吴山专、谷文达。您决定做那些专版，跟编辑部的其他人讨论过吗？

栗：那时候好像不是太多讨论，其实管事的只有我和刘骁纯两个人，我们不太跟别人商量，那么一个版面也不太商量。我决定了给刘骁纯看，刘骁纯有时候不同意，我要强硬一点，他就同意。有时候他也强硬了，就是黄永砅那个没有发，他说实在不行，我就算了。还有最后一期，六四之后，我想再登一些图片，结果还是没有登。

问：从85年、86年到《中国现代艺术展》，从整体上山西实验艺术的发展的情况是怎样的？

栗：很89年《现代艺术展》是85以来这一段时间的当代艺术的总结性展览。山西当年是中国的当代艺术很重要的地区，组委会当时也给我们一个空间，它把每个群体的地方都给了一个单元，然后来做这个地区有代表性的作品。

但实际上86年以后，我们山西的这一拨人分道扬镳了，各自不在一起做展览了。原因有很多，一个是山西也没有更多的支持当代艺术，第二次的展览南宫自身对当代艺术也没有那么大的热情，觉得这个和他们想象的所谓现代艺术有距离。刚才我也说了，等于是弥补第一次展览没有展成的事情，第二次也顺利展出了，实际上是我们在陶艺展上做了行为。我在把这些片子送到高名潞手上的时候，高名潞说前两天有两个人来过，他们也送过你们这个展览的资料，我一看，一部分是展览上别的陶艺作品，还有一部分是其中我们在一块组织展览的，叫杨精（谐音）的人，他在我下乡走了以后，她找了一帮人，也在我的这个环境里面摆了好多动作，请了专业摄影师拍了很多照片，她说那个是她的作品。后来高名潞说：「你们俩这是怎么回事？」我说：「这是我的作品，这些我不知道。」因为展览的第二天我就离开太原了，可能快撤展览之前，杨精（谐音）找一些人拍了一些，身上画的和非洲人一样[...]就在红颜色的背景上，还打着灯光，拿着陶艺作品，我说这个最初是我的作品，是他们在我的作品上拍的照片。高名潞后来就没有发那部分作品的图片。我要再晚去两三天，发表的就是那些作品，所以这个就不存在了。

问：那些艺术家您是怎么选择的？您选得很好。

栗：我看新艺术这么多年，觉得这些人有一些自己的东西，他在使用西方的现代艺术的语言方式，但他有自己的一些转换，有个人的创造性。

问：有没有一些在那时候活跃的、有意思的艺术家，但一直到现在没有受到注意的？

栗：非常多，我这几年就想做这个调查研究工作，偶尔才能做一次，因为没有太多的时间。青岛的这个研究，我就写了一篇文章，强调被淹没的东西还是大多数，淹没的不一定就是很好，但这里面可能隐藏着另外的思

想、艺术观念上更有意思的东西，不知道，但是我觉得要尽量把更多的资料挖掘出来。

问：比如像当时有一个《湖北青年艺术节》，有很多活动、展览、小群体，有很多青年艺术家，所以那些艺术家跑到哪里去了，他们是否还在做艺术？

栗：有在做艺术的，但大多数都不做艺术了。这样的各地都有，比如说西安有一波人，他们比较早，83年就出来了，他们展览完了之后，几个人都被公安局关起来了，有的去劳教，还有一个人被劳教了很长时间，他们也倒霉，他们来了北京三次，在我家门口守着想把资料给我，要详细跟我谈，但是我都不在。

问：是83年的时候？

栗：83年拿到这个消息，85年的时候，他们都被压制，好几个被劳教。但是这个资料我后来想找机会登，跟他们联系，但是几次都错过了，名字我都有，还得再调查这些事情，各地都有这样的。

问：为什么有一些就被压制？另外一些，像在上海就没有被压？

栗：中国的很多事就是这样，这是一个人治社会，不同的人，这个领导好一点，他就放过了，包括像现在看薛明德画的那些画，都没有什么和政治有什么关系的事，但是重庆政府就对他很恼火，把他关了9年时间，最后放了以后，一个什么说法也没有，但是有的地方可能比他更激烈。中国的事情是没有什么常理，不能按照法律社会来看，偶然的因素太多，人的因素太多，这个个人和那个个人不一样。甚至说不定有政治错误的人，认识某一个公安局的领导，有没事儿。没有发生根本变化，现在说中国的艺术已经得到官方的承认，这是非常表面的东西，根本上没有变化。我现在主要的精力，一是做（宋庄）这些工程，做一个园区的模式，另一个就是做电影，我做一个电影基金，现在艺术家有钱了，我去给他们要钱，然后把这些钱赞助给独立电影，尤其是拍纪录片的，这些人是中国艺术家里最艰难的。到现在我们一共放映了4次，每一次都有4个部门：公安局、安全局、文化监督管理局和文化局，这4个部门的人盯在那儿。比如说我放50部电影，他要拿掉三份之一，我就强硬的放一部分，他们最后还是有几部不让放。今年的艺术节即将开幕，但是他已经把我们的电影放映否决了，完全不让放。