

## INTERVIEW TRANSCRIPT

### 孔长安访谈

访问：杜柏贞、翁子健

日期：2011年4月5日

时间：约2小时30分钟

地点：洛杉矶 孔长安工作室

### 西安现代艺术展

**问：**早年您在西安，从喜欢艺术到后来组织西安现代艺术展，这个过程是怎样的？

**孔：**其实好多当年的艺术家或者喜欢艺术的人，都是因为文化革命。文化革命给我们弄到农村下乡，或者工厂。在工厂里面，十七、十八岁，是荷尔蒙最强的时候。没书看，偷书看。工作就这么一点时间，工作完了，没事干，吃饭抽烟，又没有钱。

我有一位叔叔是四十年代从中央美术学院毕业的，他影响我，我们通信，他教我怎样画画、怎样观察。

七十年代初我就在工厂学画画，一边工作一边学习画画。但是这个时候没有西方当代艺术的任何资料。文化革命之后，我们就考试上大学了，像我上77届大学了。我本来是想到西安美术学院的，想学雕塑，我那时会做一些三维的作品，做得很好，但都是写实的，比如狮子和人。但是西安美术学院考不上，第一年考试的人太多了。最后考进了外语学院，我还是继续画画。

外语学院的一个老师是从英国来的，他送了我一本很厚的《History of Modern Art》。有一年夏天，他回英国，买了一本Henry Moore的画册，当时Henry Moore还活着，我的老师买了一本画册，还让Henry Moore签了名，写道：「孔长安，希望你喜欢艺术。」我看了Henry Moore的书，觉得真不得了，因为我没有想过雕塑可以这样做，以后我便全这样做。

我到了西安外语学院，当时有外语老师，条件真的不错，可以接触这些东西。我在想艺术是怎么回事，但当时不懂艺术是要有社会条件的，以为艺术只是形式感的研究，不是的。我想中国的七、八十年代做艺术的人，如果他们都懂的话，不会发展成今天的这个样子。

西安很闭塞。西安美院的一些学生，可能有老师给他们带来一些资料。他们也在做这些比较抽象、比较变形的形式的作品。有几个朋友把我们组织在一起，想在西安办展览，办这个展览跟北京八九年的展览是一样的，也是费尽千辛万苦：找场地，找许可同意，艺术家在一起又是一群乱七八糟的人在一起，最后弄得乌烟瘴气的。

展览我们没有留下资料，没有照相机，没有人拍照片，就没了。当时我们办展览的其中一人张雨方，他现在在深圳做生意，他出了一些钱，恢复了展览，尽量把找到的作品都放到里面。

这个展览当时在西安算是一件事了。西安是一个很落后的小城市，突然有一个看不懂的展览。那是81年，文化革命完了没多久。79年，我和也是参加展览的一个朋友陈克雄一起去四川玩。四川的农村我没有看过，颜色漂亮极了，跟北方不一样。我们在那里画画，有农民过来问我，你为什么要画破房子？我就说：好看啊。他说：你为什么要画社会主义的阴暗面？这就是当时的状况。

所以这个展览在西安举办时，跟你看到的这个意见本一样，有骂街的、有批评的，效果是比较大，但是没有被查封，糊里糊涂过去了。可是展览完了以后，我们在西安外语和西安美术学院上学，学校的管理部门，叫团委或者辅导员，就开始来找我们问问题了。「你这张画是什么意思？」我就说：「你也没有去看过这个展览，你怎么知道的？」

后来我才知道宣传部专门有人去调查。听说他们不知道应该怎样对这个展览反应，文化革命刚刚结束，又不能做得太过，又不能不做，要不要把这些人抓起来算了？结果北京艺术研究所的陶咏白，正好在西安的文联或者美协出差，政府管事的人便找她，问这个事情在北京会怎么样？我们是抓还是不抓。陶咏白说：「这个不能抓。」就没有把我们抓起来了。

**问：**当时您怎么知道现代艺术的信息？

**孔：**在79年，栗宪庭在《美术》杂志工作，将星星画展作全篇报导，他也因为这件事倒霉了。当时我们不认识他，只是看到他做的《美术》杂志。在这之前，邵大箴也介绍过西方现代流派，他有一篇文章，不太大，但他基本上把印象派一直到四、五十年代的流派包括达达主义全都介绍过。还有北京油画研究会，像冯国栋的一些作品，也在《美术》上刊登过。

我们当时有一个机会，认识有一个美国的摄影家，叫Joan Cohen，她要来西安。我在外语学院上学，我的一位老师是加拿大人，他说有一位女士来西安，她喜欢艺术，你能不能去帮忙翻译。我说那当然很好。她来时正好是我们办展览之前，她来过我的家，也去过西安美术学院的工作室，见到这些作品，她后来写的一本书里面也有提到。

由于她没有看到这个展览，我后来给她写了一些展览的介绍。我在写介绍时，发现自己一直在想的是「艺术是什么」的问题。我会想，我们的作品应该归到什么地方？是好的艺术品还是差的艺术品？那就自然会想：什么是艺术品？它的功能是什么？它到底是干什么的？

**问：**当时您希望成为艺术家？

**孔：**不敢这样想，我生活在西安，感觉好像很多人在管我，我的父母就不同意我这样做。

你做艺术，而且是这样的艺术，人家看不懂，我自己都看不懂，我都不知道我做的这些破玩意是什么，后来我才知道，因为看了外国的书，艺术讲的是FORM，这个ORGANIC FORM很有意思，是自己在往外长的东西，但是你还不知道它能干什么。比如你想做一个环境雕塑，这是不可能的事情，第一你不是艺术家，第二老百姓看不懂，所以当时想当艺术家，但是不可能。

我想所有当时的中国艺术家都这样觉得，就是没有机会，其实我觉得后来八十年代中国艺术，就是这一个概念：机会。这个机会是决定了，第一，你能不能做一件艺术作品；第二，你可不可以继续做作品。这是很关键的。当时也不懂艺术，艺术也不能为你带来什么东西。当然你有兴趣，不然你做这个东西很无聊嘛，可是兴趣还是在于对艺术的热爱，这种热爱是很自然生成的，你是这种人，你便会这样做。

**问：**当时有没有明确概念，艺术是分成古典、现代的，而您是倾向哪一方面的？

**孔：**当时艺术史的概念应该是有的，怎么说，都能看到由古典艺术到印象派之前的介绍，这儿一点那儿一点，可以看到，在小说里也看到文字的介绍。而且对中国艺术史都有基本的概念，你随便找一个什么人，对于中国艺术的基本概念还是有的，但是对于现代的知识是完全没有。

邵大箴介绍毕加索，介绍立体主义，很震惊，简直是不可思议，怎么会这样？而且不好看。野兽派，不好看。但是你亲手一做，又是另一种感觉，你会发现它有道理。当然这也不是当代，还是传统艺术。我当时理解的水平还是在艺术的FORM，对于西方当代艺术，没有概念，对于西方社会没有概念，所以对于西方当代艺术的理解也一定是有问题的。

## 到中央美术学院

**问：**后来西安现代艺术展还有没有为您带来麻烦？比如到您分配的时候。

**孔：**还好，问题算是不大。我在外语学院英语系最好的班里，有三十多个学生，毕业后都是到大学当老师的，77届西安外语学院这个班是最厉害的，可是我被分配到西北政法学院当老师。我觉得不好。可以到西北大学当老师，又可以留在西安外语学院当老师，但是不能到政法学院，感觉不太顺。后来我想到美国来上学，但是不容易，奖学金搞到了，但是签证拿不到，当时签证特别的严。后来一生气，他妈的考中央美院好了。我在七月被拒签签证的，翌年二月考试，从七月到二月准备，写了一篇Henry Moore的论文，然后准备西方和中国美术史，这些以前根本没有弄过，但考上了，准备了六个月，不吃不喝不洗澡，整天在读

书。

**问：**为什么您会考美术史系的？

**孔：**我倒是想考雕塑、画画呢，但之前我學的是外語，所以是不可能的。这是Network的问题，你不是画画出身的，去考中央美术学院绘画的研究生，不可能。我只有一个办法，便是考美术史，但是我不喜歡歷史，我從小不喜欢历史。但考美术史是我能做美术的一个可能，而且只有这个可能我才能进入美术的范畴。中央美院不一样，又开放，社会各种关系都好，又在北京，我觉得在中央美院这段时间收获最大。

**问：**所以您读的是硕士，是中央美术学院美術史系最早的碩士嗎？

**孔：**不是，最早是七七届已经有美术史的硕士，例如薛永年、令狐彪。

**问：**跟您一起读书的有什么人？

**孔：**侯瀚如、范迪安。侯瀚如是本科，毕业以后他直接考上研究生了。费大为跟他是一班的，但是他没有考研究生。范迪安好像是从福建師範大学艺术系考过来的，他在福建已經工作了。范迪安原来在美院进修了一两年，他跟侯瀚如、费大为都认识了，他算是老美院了。我來了誰都不认识。我们宿舍房间，有一张單人床，有一张双层床。侯子最先来的，把单人床佔了，之后我来把双层床下面也佔了，老范最后來，只能睡在上面了。我们那一届可能有七、八个人。

**问：**当时美术史的课程是怎样？老师是谁？

**孔：**在考上美院之前有一个面试，跟老师面试。我才知道美院有邵大箴、李春、常又明，这些是西方美术史的老师，后来常又明指定成为我的老师。常又明很有意思，他是燕京大学毕业的，我的妈妈也是燕京大学毕业的，比他早。常又明是英语系的，但他跟我一样，喜欢画画。燕京大学后来合并到北大，他从北大调到中央美术学院，他当过中央美院的图书馆馆长。他很有知识，但不擅表达。有段时间，他做过荷兰尼德兰时期艺术的研究。那是文艺复兴之后市场化的一段时间，画非常多，老百姓也买得起。他带我。他问我想研究什么，我说我想做西方当代艺术。

范迪安是中国美术史系的，我忘了他论文寫了什麼，反正好像是秦漢的時代。西方美术史系的，有一个陈纲领（谐音），他是另一个外语学院德语系毕业的。他選了德國弗利德里希[Caspar David Friedrich]的时代，大概是第一次世界大战之前的。侯瀚如是要搞当代艺术的，還在广州搞過表演，但他選的是哥德时代的雕塑，我不清楚他怎麼想的。

我看过Henry Moore，我就想研究当代艺术，但我研究的東西有局限，因为美院没有这些东西。美院的图书馆只有一些画册，没有可读的文本，不能做研究。北京图书馆有，那里真的很多书，有达达主义的一些英文书，对我很有用。我的论文后面有一个书单，很多书，挺有意思的。我这里有一篇英文的我的硕士论文，这篇论文只有三十多页，美院的要求不高，很好。

美院的本科生是要上课的，研究生没有开课。像我们本来是学外語的，没有上过本科，我们便去听听本科的课，反正也没事做。从来没有在学校见过侯瀚如，因为他已经上过了本科的课，他真是没事干，整天就在北京饭店玩，抽洋烟、喝洋水。范迪安和我都上本科的课，所有课都听，所有老师包括朱青生的讲座。这些东西只是补课，或者是基础教育。当做自己的研究时就出现问题了。

常又明说：你没有做过美术史，你得给我从头到尾學一遍，我得知道你什么水平。他给我第一个题目，让我做埃及的艺术，这是随便的一个题目，目的是看看我的水平，所以第一个学习我就研究埃及的出土艺术，当时这方面的资料也非常有限。文章交给他他很满意，他说找个地方帮我出版，在《美术研究》还是哪里。就是这样，常老师每个学期他都要求我写一些文章，都能发表，要不就在《外国美术》、要不就在《美术研究》。北京当时有几本杂志，两本是中央美术学院办的、两本是艺术研究院办的，还有一次发表在湖北、湖南的杂志。

我一直在想，艺术最后是个艺术品，是物件，你不能老画画放在床底吧。当时湖南有一个杂志《画家》，

我在上面写了一篇关于艺术市场的文章，我又不想用我的真名字，用了笔名，因为这是我的一个想法，跟我学校的研究没有关系。这就是国内第一篇美术市场的文章（笑）。当时是鲁虹当编辑的，应该是85年。我当时用的笔名是于心，即于心不忍，这个事情我做得太坏了，我自己都过不去。后来有天吃饭，老范来了，他说：「外面有人写了一篇关艺术市场的文章，不知道是谁，查！」我想他是觉得这个文章写得好，所以我就说，是我写的。于是后来人们说搞艺术市场老孔来搞，因为你对这个事情有想法，你说过这个事，所以在89年艺术大展上我负责卖画。

## 杜尚研究

**问：**可否谈谈您的毕业论文？是关于杜尚的，为什么您会认识到杜尚，为什么会产生兴趣。

**孔：**七十年代，我在工厂当工人。我在工厂是70—77年，我自己学画画是72、73年，后来一直在画。后来觉得画就是这么回事，觉得自己已经画得挺好了，所以想学别的。我们家是西安外语学院。文化大革命的时候，老师没事干，满肚子是外语，但没事干，也想教学生，碰巧我想学，75年左右我自己开始学英语，也不能说学得好，反正认识几个字。

当时西安有一个外文书店，这个外文书店是全国各地都有，是卖一些书展剩下的书。他们也不知道是什么书，反正是书展的书都在那边卖。那大概是75年，还是文化革命的时候，有一段时间有一大堆艺术书籍，里面就有杜尚。我看见那本书，看见一个自行车的轮子，印象特别深。其他的，马蒂斯、莫奈这些人的画，还是有基本的逻辑，有外在的现实，有画面的表现，人起码是人的模样，脸虽然是绿色的，但还是有眼睛。这个杜尚真弄不清楚，所以印象十分深刻。所以在我知道Henry Moore的东西之前，我已经见过杜尚的东西，但是联系不上。当时我不把他念成杜尚，我的外语水平就那样一点点，我念成杜查普。

杜尚很奇怪，后来你不可能不去看它。在外语学院有老师送给我一本厚厚的西方当代美术史，里面就有杜尚，自然而然我就去读为什么。西方艺术家的定位，不是由我决定的，是出版社出书时、这些写书的人定的，而他们定位的理由这些人在艺术史上的作用来定的，书中写杜尚是father of contemporary art。我就想，凭什么？他的东西一点都看不清楚，一张卡片上面加个红点就是一个作品，有什么重要？他的小便池有多重要？

其实我后来看他的东西也不多，因为关于杜尚的东西太少，但还是觉得他是值得研究的。他在立体主义的条件下，从法国到美国。当时美国的文化什么都没有，很奇怪，有钱的人很多，因为商业发达。美国想做文化艺术，但她是第二手的国家，在1910年代，美国跟巴黎、欧洲都是不能比的，欧洲人到纽约，看他的衣服都不一样的。

后来我发现我的兴趣不在艺术本身，是在艺术的社会学中，所以我看了很多Arnold Hauser的书，我觉得所谓社会学、艺术发生的理由是关键。现在人们说中国艺术家用十年时间，走完了西方艺术家一百年的路，这是胡说八道，胡说八道。中国的现实是产生中国艺术的条件。我一直觉得产生当代艺术的条件，不是艺术本身，而是opportunity。这是研究那个时代的艺术的一个切入点。

所以为什么研究杜尚，是因为以前看了不明白，人家说他很牛，最后发现他真是牛。

**问：**老师对您的论文有什么意见？

**孔：**老师不知道杜尚是谁，他没说什么。论文选题是上学以后第二年做的，所以开始时，他让你写埃及的东西，是为了知道了你有没有研究的能力，后来他觉得我还行。我前面高一届有一位李唯昆（谐音），他的论文拿给常又明去通过的时候，改了六稿。手写呀，不是电脑写！字不用多，两万字，一张稿纸是三百字，两万字要写多少张。第二拿去，再改，连标点符号都不放过。但常老师改我的论文时，一遍就过，因为他知道我的水平，但也有可能，我研究这个人，他也没有太多理解，所以只从方法论方面看行还是不行，从结构上、从文字表达上看行不行，就完了。

问：当时有没有口试？

孔：有。毕业之前有一个论文答辩。我们那年好像是五个毕业生：范迪安、侯瀚如、曹庆元、陈广林（谐音）、我。论文答辩一天之内要做完，美院的一班老师，还有从美术研究所找来的吴甲丰，就是北京关于美术批评和美术史的当时最高的权威都在。在这之前一个月还是半个月，把论文複印本给这些老师看，论文答辩时他们就问你一些问题，你就一一回答。

## 新潮时代：机会

孔：王广义一来中央美院，就说是代表北方艺术家，反正就是要到中央美院来闹事，要跟你们聊，要把你掀了。王广义一来就：维特根斯坦！舒群来美院砍了一天，晚上找个地方睡觉，找到了侯子的床位，侯子不在，在北京饭店住。舒群晚上和我聊天。我是有逻辑的人，他们是有热情的人。那时我跟舒群聊了什么我都不记得了，过了十多二十年，那年费大为做八五新潮回顾展，把所有人都请到北京了，舒群说：「老孔，当是在美院宿舍聊了一个晚上，有很多意见我还是要保留。」操，都他妈的过了十多二十年了，你还能想起这个屁事？这说明了那个时候，很多很多搞艺术活动的人要杀到北京来，让你知道他在干什么，没有关系的，便想办法弄些关系到北京来。从艺术社会学的思路来看这些事情，是没有机会等机会，有了机会抢机会。

艺术本身，也可能是因为那个时候人的荷尔蒙太强了。中国当时吃的杂粮，没有现在这些高级玩儿，什么奶酪、牛肉，没有，就是什么破南瓜、破饭。现在人提倡LOHAS, Lifestyle of Health and Sustainability。那天我的朋友说：「LOHAS?咱们五、六十年代的生活，他妈的不比LOHAS还LOHAS?」不开车、吃粗粮、没有污染、没有肉。但那个时候的精力最旺盛，年青。

问：您同意外地艺术家的风格比北京艺术家的风格更前卫？比如在中央美术学院的艺术家的，比较少前卫风格。大概因为在北京，不必太前卫，都有很多展览的机会。

孔：要想，一个很穷的地方的人，一定想过得不穷，一定想办法富裕。当时不比较世界，只说中国之内，北京最牛，北京什么都有。中国其他地方，每个月拿粮本，一个人一个月有三十斤粮，二十斤是玉米面，十斤是白面，这是有比例的。北京在最困难的时候都能吃上对虾。北京的什么条件都好，物质条件最好；文化水平来讲，北京有这么多文化艺术的机构，比如文化部底下有八个学校：中央美术学院、中央音乐学院、中央音乐学院、中央戏剧学院，有这么多。所以北京人不缺精神。

比如说，文化革命时，日本的一个指挥家，带着波士顿交响乐团来，不知道是否尼克松访华时谈好的条件，来北京表演一次。这个日本指挥家叫小泽征尔，星星的人都画他，太了不起。你不能拥有这个乐队，但就能拥有那个表演的时间，外地人看不见，电视又没有转播，只能听说。

钟阿城写关于他下乡，他家是北京的，所以他回北京，朋友带他去北影看内部电影。我们在下乡都在割草，他妈的北京人还可以看内部电影。所以从社会观察，外地为什么这么多人做不同的东西，就是没有机会创造机会，然后他就能做出事。

做传媒的人会看，如果把艺术家分类的话，杭州的跟山西的不一样，他就很有可能说：山西太原是由宋永平宋永红为主的行为艺术，而杭州浙江美院的人的行为艺术，更多不是以社会问题冲突为主题，更多是以形象、形象与自然环境的关系的唯美形式。这是我现在胡说的，但你回去找找，高名潞肯定是用同一个方法来做的。北京当时没有这些活动，就是因为北京有这么多文化院校的条件，有那么两三搞前卫艺术的人，早就在里头了。

问：您自己本人比较关注的艺术活动是什么？

孔：我自己不太关注，这里面也有一个关系的问题：你跟这些人都不认识，人家不来找你砍，不来灭你，你没法跟他聊，就像刚才说的NETWORK。外地艺术家在北京做的最重要的事情，就是建立关系，跟北京艺术各个

领域的人。别人也不会跟我建立关系，因为我那会儿是学生。他们的目的是如何创造一个有利的条件，那么我当时是学生，我没有创造条件的条件，我就一般了。

所以高名潞、栗宪庭周围的人很多，高名潞在《美术》杂志工作，栗宪庭是元老级的人物，所以他没工作也是有工作，跟现在艾未未一样，没有工作也很忙，为了国家大事在操心。

**问：**所以您在中央美术学院就是做研究，没有直接参加艺术家的活动？

**孔：**有，但是不多。有天我们跑到北大参与「观念二十一」，这种参与是有的，但是是属于起哄，是很不伦不类的一件事，但西方的行为艺术在很多情况也是不伦不类的，这有时做事情不讲理由，糊里糊涂就做了。

**问：**您有没有将您的研究，与中国当时发生的事情作联系？比如看中国当时有没有发生像杜尚一样的观念艺术。

**孔：**没有。第一，人们不太知道杜尚的事，第二，艺术家在看到其他地方的艺术活动时，他不是通过阅读来看的，他是看模样，很可能望文生义，他就按照他的理解或曲解做了，可能是派生出来的。

我研究的其实不完全是杜尚，是达达主义，只是我必须落脚在一个人身上，最后活着有影响的，就是杜尚。杜尚的东西国内很多人研究，可是杜尚的关键很多人不知道，大家只知道他是当代艺术之父。杜尚伟大的地方就是，第一，不重复，他的观念不重复，卖复制品是另外一回事；另外，他说不要投入。他说艺术是毒药，让人上瘾的，要是不停地做，将来会有点上瘾了，不好，要冷漠。这是我认为我研究杜尚最有心得的地方。至于他在什么地方做了什么事，做了什么活动，这些我认为都不是很重要，因为指导他的行为的是他的思想，他的思想我认为很有可取的地方。国内很多艺术家说杜尚，不见得很把握到重点。

## 国际艺苑、中央美术学院画廊及艺术市场

**问：**您毕业之后到国际艺苑去，能不能谈谈当时的情况？

**孔：**我写过一篇艺术市场两三页的小文章，人都知道了：老孔想做市场。大学毕业之后我想在北京工作，我觉得市场不是不好的事情，我觉得很好，应该做。那年CHRISTIE'S在故宫做了一个拯救威尼斯和拯救长城的拍卖，CHRISTIE'S给我发了一张票，让我去看。我觉得市场的事情很有意思。他们老给我寄图录，我觉得挺有意思。

还有另外一个主要原因，是艺术史研究，特别是西方艺术史的研究，我觉得算了，不要搞了，因为在北京研究西方当代美术史，这是笑话。研究古代的已经没有什么资料可以研究，研究新的，我又不在现场，怎么研究？算了，我们做点具体的事。

国际艺苑的刘迅，我们认识。原因是有一次一个朋友吴小林（谐音）介绍我跟刘迅认识，然后我帮他卖画。他这么小的一张画，一个美国人要买，死活不松口，最后五千美金，很小的一张画。刘迅很有名，但他的画没有名。虽然他的画画得很不错，但五千美金，我想在美国都没有这个市场，但是我帮他卖的。这个美国人太喜欢这张画，五千美金他也觉得不高，付现金。

后来我跟刘迅说，我想在国际艺苑工作。当时说要发展中国的艺术市场，而且什么大事都做，但是不清楚。我便去了，发现他们要建一个酒店，酒店底下有一个画廊，各种商店都有。但是我去时酒店还未盖，我们在筹备处，所以我去国际艺苑的原因是有可能在那里做艺术市场的工作，可是我们没有场地、没有画廊，什么都没有。只有几个人在办公室，其他人都不是学艺术的，只是普通的工作人员。

我们跟在北京的外国公司联络，看看能不能通过他们卖一些作品，但当时北京卖艺术品的氛围不好。在这个时候我认识了香港的张颂仁。当时张颂仁小青年一个，带着女朋友到北京来，我们不知道怎样糊里糊涂就认识了。十三艺廊的老板李先生，我也认识他了。当时便有可能通过香港卖一些东西，当时张颂仁也不清楚要做什么，可能有些人给了他一些钱，想买一些东西，拿到香港去卖。张颂仁后来得到中国会的支

持，中国会那个人是戴安娜皇妃的同学，通过欧洲的渠道便做起了起来了。但在那之前，他住在建国门外的一个小酒店，也是寒酸得不得了。

那时候认识的一些做艺术市场的人，都没有实力，十三艺廊买了毛栗子的两张画，给他出了一个小图录，不得了，太难了。我跟王广义说，我這裡過幾天可能有人來看，王广义就把他的画拆开画框，一捲，骑自行车送到我这里來了，一来就是三、四张大的，在地上装起来，《马拉之死》什么的，卖不掉。

我在学校选研究题目时，我喜欢杜尚，我便選杜尚，我喜欢当代便选当代，我不会去选保险的，比如我选埃及的话很保险，没有政治问题。我喜欢什么我就弄什么。后来在国际艺苑不行，一些人觉得我做事不应该这样做，但我觉得这样好，所以我跟别人合作有困难，这是我的问题，我不喜欢妥協。我今天也是这样，我不喜欢和人合作，我觉得怎么好我就怎样做。

所以我离开国际艺苑，便到中央美院的画廊。美院的画廊在当时做得很不好，但空间很不错。管画廊的两个工作人员都是高干子弟，他们知道艺术品可能有市场，他们就到美院画廊里工作。我跟他们做事要跟他们商量，我也觉得不舒服。其实我想做艺术市场的初衷非常好。吴山专说：老孔，你有什么事情都做得太早了，要是你晚做幾年便最好了。

**问：**国际艺苑是属于什么体制的？

**孔：**好像是北京市文联。文化革命时，刘迅说过江青，所以被关在唐山的监狱里关了几年，唐山地震便把他震出来了，后来平反什么的，他便回到文联当主席。有一个日本公司出资，跟文联合作做一个酒店的项目，国际艺苑就是做这个事的。

**问：**国际艺苑卖的画是从哪里来的？

**孔：**开始时，我们想卖当代艺术，因为我的朋友关系。国际艺苑在筹备期间都是花钱不赚钱的，就是因为《中国现代艺术展》中有些画给东京画廊買走了，东京画廊把钱打过来是通过国际艺苑的帐号，国际艺苑收取百分之十或者百分之二十，剩下的钱交给艺术大展的组委会，再由组委会还给艺术家。这是国际艺苑赚的第一笔钱，是由我赚的。卖掉的有徐冰、王广义，反正是在现代大展上被抓住的，都算到国际艺苑的头上。没抓住的，像张晓刚，画拿走，现金全给他。

后来国际艺苑盖起来了，我去看过一次刘迅，刘迅还请我吃饭。那时他们卖的基本上都是北京画院的画家，是功力比较好的艺术家，但绝对不是前卫的艺术家。

**问：**中央美术学院的画廊卖的又是什么呢？

**孔：**中央美术学院的画廊主要为中央美院油画系、国画系服务的。后来，在我走了之后，中央美术学院画廊承包出去了。以前中央美术学院还要管这个地方的开支，承包出去可以做的事情便多了，更活泼了。在这之前是中央美术学院老师卖画的地方。

**问：**当时的当代艺术家对于市场有没有概念？

**孔：**有有。就像我刚才说的OPPORTUNITY，如果你抱着这个字看十多二十年来的中国当代艺术，你就全都看明白了。

我们在西安办展览时，就想让COHEN夫人来我们工作室看看。她本来想将在北京看到的，如星星画展、现代油画研究会，在西安美协做一个幻灯讲座，想给西安的艺术家及美术单位讲讲她在北京看到的艺术家，而且讲讲美国的艺术家，讲两个专题。我们西安的小艺术家，特别希望COHEN来看看我们的展览。这儿潜在的就是一个OPPORTUNITY。

当时西安外语学院有一位德国老师，他看上一个艺术家的作品，想买。我家住在外語学院，所以我把他领到我家，把画买了，大概三百多马克，发大财了。艺术家看到钱之后，无所谓了，有钱就成了。因为没有想到艺术能换钱，这太不得了了。

那么《现代艺术大展》時，为什么要專門成立一個部門，管賣画的，因为干什么事不花钱？到处都欠了一

笔钱。而且每个人都知道这个展览里面的作品，将来还会升值。王鲁炎是展览其中一个艺术家，他那时候有钱，他在艺术展上买画，你要三千给三千，你要五千给五千，就买了一堆画。后来尤伦斯来了，就从王鲁炎手中买了一些画，可能是费大为帮他转卖的，但证明当时的人已经知道，这是个OPPORTUNITY。

中国从当时直到今天还是一个政治的国家，在一个政治的国家，艺术在可以有、不可以有的灰色地带很有意思，这个意思可能给艺术家带来两个结果，好或不好，我们在西安就遇上不好的结果，差一点就被抓起来了。

**问：**当时艺术家有没有讨论关于市场的问题？

**孔：**我觉得都希望这个事情发生，但讨论不起来。但八十年代的北京，已经有几个专门经营艺术市场的人，比如林天苗的妹妹林天芳（谐音），还有国际艺苑的吴小林（谐音），这是我比较熟悉的两个人。林天芳认识很多海外的收藏中国艺术品的人。她还领人到我这里来买了一张小画，四百美金，那时我在上学。

当时有一个语叫「拷秘」，就是我帮你卖了画，你给我百分之十的commission。吴小林（谐音）就是专门做这种卖画的，而且画家基本上都知道，到今天你去艺术家工作室，都有不成文的规定，就是你领来的人，到我工作室来买画，买了我必须给你一部份，包括艺术家之间也是这样，今天这个传统是当时留下来的。

那时候没有人谈这个事，谈不起来，而且我认识一个有钱人，我怎么能告诉你呢？我后来仔细想，当时国内没有这样的机会，北京还是机会最多的，大家都是为了一点机会，这个机会是什么呢？或者是钱，或者是到哪里办大展览，大展览结果还是钱。刚开始不知道展览怎么办，后来慢慢懂了，比如说你要让我去办展览，我先去看场地、看你画廊，卖了分成就不用说了，画廊分钱的规定早就有，还得有制作费、差旅费。

## 中国现代艺术展

**问：**《中国现代艺术展》上有一位赞助人叫宋伟，您跟他有接触吗？

**孔：**有所接触。宋伟不是每次谈都在，但我见过几次。他基本上主要跟高名潞谈。当时不知道到底怎样才弄到钱，可是美术馆就是要有钱，不放钱不可能。宋伟可以协助，他的条件大概就是要多少张画。开始他说无条件支持，后来又不是无条件支持。宋伟做什么生意？他是做盒饭快餐的。五块钱五块钱赚的、他的钱也真的不容易。只是他有比较多的快餐车，所以他可以做得比较多。

后来现代艺术展有些作品在展览完之后，还有可能卖画。因为人的决定需要点时间，所以我们把大部份的画先放在自己手里，半年之后没有卖出，再还给艺术家。这半年时间，这些画就放在宋伟的家里。宋伟这个人我觉得很伟大，起码他解决了当时一些问题，虽然他的钱一会有一会没有，让人觉得好像从来没有似的，可是有一天就把钱堆在这里，就现金，而且是一块两块，因为他是卖快餐的，他的钱还不是十块，是一块、两块、五块。

**问：**在这个展览您的职责是什么？

**孔：**只有在筹办这个展览期间一直在的人，才能参与这个展览的组织。这个展览我觉得基本上是高名潞的展览，因为高名潞很想把这个展览办成，高名潞有很多想法，别人是办不成这个展览的，别人是办不成这个展览的，因为别人不是这么非要把展览办成不可。一会儿提小皮包来了，说：「农展馆有地方。」一会又来，说：「又不行了。」我们都会开会，但听一听就是了，具体不去做。所以这个展览是高名潞的展览。

我们一直参与讨论、开会什么都在一起。最早有朱青生，后来他可能跟高名潞一样，觉得自己段位比较高，一山不容二虎，所以他就退出了。栗宪庭肯定也是这样。栗宪庭是最早关注中国当代艺术的人。栗宪庭与高名潞的矛盾很大。开始我不知道，后来他们真的打了一架我才知道。

我当时是美术学院美术史系的在校学生，不可能有重要的事情做，范迪安、侯瀚如也是，费大为比较特

殊，我们一会说。我们开始讨论可能性，怎樣實施，这是大家都一起的，最后要分工，那就看每个人的特长了，看在展览中能发挥的作用。范迪安负责的是媒体的宣传，为媒体提供新闻稿。栗宪庭负责展览最终的甄选和展览现场的布置，布置现场时别人都出去，就他一个人留下。侯瀚如、费大为还有我，负责对外联络，因为我们外语比较好，费大为法语比较好，侯瀚如什么都能招呼，我的英语比较好。

这个展览毕竟是自己做，不是有展览模式的展览。比如说现在范迪安做展览，都要按照展览的规模来实施，比如新闻发布怎样做、该花多少钱，都有格式，我们没有格式，自己瞎弄，也没有经验。所以我来负责卖画，卖回来的画放到展览的组委会。唐庆年负责财务，管家。我们借钱、花钱就是他来管理。当时基本上吃饭都自己掏钱，到后来只有一次可以去饭馆吃一顿饭。

展览期间又有很多事，当时有知识分子呼吁释放魏京生。这事就看出来北京艺术家与外地艺术家的区别，外地艺术家基本上都不参与、北京艺术家有参与、有不参与。参与的人都是跟发起活动的人有人际关系的，比如栗宪庭、夏小万、施本铭。当时是说酒吧那里有人请我们吃饭我，没吃过别人请吃的饭，又没见过钱，听有人请吃饭大家都去。去到那个酒吧，根本没饭吃，酒吧里就是方励之这些知识分子在呼吁释放魏京生。都北京艺术家，里面基本上没有外地艺术家，外地艺术家跟事情发生的中心枢纽没有关系，是脱节了，北京的、在圈子里面的艺术家不脱节，后来矛盾就出现在这里。

**问：**这个展览上的画有一位价目单，当时这些价钱是如何定呢？

**孔：**我忘了。我手上肯定要有这个单子，要不然我不可能去卖，但是我现在没有印象了，我肯定有参与决定，但这个好像成了枝节问题。卖画在现代大展上是很小的一件事，几乎没有发生，就是田畑幸人买了几张画。有好些艺术家自己在卖，没有抓住。张晓刚抓住，又放了，其他人都不知道。所以这件事在我印象中是很小很小的一件事。

当时我在国际艺苑工作，要转账这些事我倒是还记得，钱从日本打到国际艺苑的帐户，国际艺苑提取了百份之多少，然后再把钱打到现代艺术展的帐号。所以后来高名潞和唐庆年是可以提取这些钱用来还他们借的钱。艺术家是从我这里拿钱。

**问：**但这个钱应该不是很多。

**孔：**一张画是一千美元左右，到艺术家手的钱应该很少了。国际艺苑提取好像是百份之十，那是三万多人民币，那是我赚的所以我记得，所以总数应该是三十多万人民币…

**问：**除了卖画的事之外，您对于《现代艺术展》有什么感觉？

**孔：**展览应该是很好的。在看到这些作品时我都很吃惊。在布置展览之前，有一次我们预展，在挑选作品，因为作品多，场地放不下全部。但预展看跟开幕式那天看不一样，开幕那天看，气派就出来了，我觉得还是挺振奋的。很多艺术家的作品，你真的忘不了，不管是用什么方法、什么思想做出来的，通过什麼渠道想像出来的，还是很不错。

八十年代的中国艺术，要是笼统地说、不负责任地说，学的、抄袭的很多，但在这个展览上表现的都不一样。在展覽空間裡真正有一種政治的氣氛，你会感到这些艺术家做的不仅仅是艺术，而是想通过藝術來表達一種人的本能、意願。

风格上，你可以把这个人跟西方风格配对，但整個展覽放在一起，氣氛就出來了，發現是一種精神。這個展覽最大的意義是精神，不是純粹藝術的意義。八十年代的作品，從展覽中拿出來，一件件，單看作品，馬上就有學術的感覺，比如這個作品有類似塞尚的影子，那個作品不是當代、現代的範疇出來，是傳統的純技法的表現。从学术角度看历史，是可以这样看。

身历其境不一样，就像去参加游行一样。事后去看，你会觉得，我有病吗？参加这种破玩意。但当时你不可能不参加，不参加你过不了你精神上的关卡。我觉得这个展览，起码告诉人们中国有这样的艺术，中国有这样一批人做这样的艺术，但是做这样的艺术是要冒险的，我们有81年做艺术冒险的经验，所以我特别能体会。《现代艺术展》要抓人的话，艺术家可能抓十个，组织人全都抓掉。当时在中国就是要冒险，人们体会到中国人没有那么多权力、没有那么多自由、没有那么多表达的渠道，只能用马马虎虎、遮遮掩掩

地去表达。这个展览最能呼应的，就是当时的地下刊物、民主墙，体现人的尊严的愿望。艺术作品上，我觉得最让我震惊的，还是王广义。王广义就敢画毛泽东，而且就敢在这个展览上画毛泽东，他就是来抓这么一个机会，人的目的可能有很多层，但不可能不首先考虑实际的情况。要是人家说这个东西必须拿下来，这个展览就没有你了，他这个画往上一放，咱们展还是不展？而且不止你们自己看，中宣部也要来人看。怎么将中宣部的人应付过去？挺难的。

**问：**您刚才说费大为很特别，为什么呢？

**孔：**费大为很特别，在前期开会时我们没有见过费大为，后来他出现了。费大为跟我说，他一个人花于外联的邮费，就一千多块钱，所以费大为很厉害。他在之前去过法国，他在法国一下子很多关系，这个事情他一下子就发到法国去了，所以他很有意思，在展览成熟的时候他起了作用，在筹备的时候他倒没有参与。展览筹备有两年时间，最早说是在农展馆，后来高名潞提个小包来了：「美术馆！」从这点我挺佩服高名潞的坚持。

**问：**当时现代大展的筹备委员会中，高名潞是在《美术》杂志、栗宪庭是在《中国美术报》，你们是在中央美术学院，这三个方面是怎样联系起来的？

**孔：**这个联系比较简单，也可以说是OPPORTUNITY的缘故。我们在北京的艺术院校和艺术机构，便自然有关系。我们在美术学院的硕士班，也不用找关系，似乎在里面一坐，人们就会觉得这个人能办事，人们就会来找你。黄山会议是在这之前，我没有去，因为我跟他们都不认识，我刚到北京不久，我根本都不知道，他们回来我才知道。黄山会议也是乱七八糟的，打架，但基本上定了调子，要做一個展览…最后，艺术家也协调好了，各地搞艺术批评的人也协调好了，展览组织的人只能在北京，而且组织展览的人是没有报酬、没有钱的，所以很容易便找上在学院的学生，但也不能用本科生，太小了，于是自然而然就是我们几个人。

**问：**大展上，发生开枪事件时您在现场吗？

**孔：**开枪时我偏偏不在现场。开枪是有策劃的，温普林拍了录像。温普林当时牛得不得了，他跟中央电视台有关系，有机器，乱拍一通。而且他是收藏家，他后来到了西藏，这个录像还能保存。我听温普林说，肖鲁、唐宋当时就让温普林在那里等著，开枪时候开机。我当时是去请北京电视台的人来拍摄，我们去北京电视台找记者。所以刚刚开幕时我们不在，等我们把记者找来了，我才进现场看，看到大量的行为，其实是挺难过的，因为办这个展览太不容易了。光说开会，花这么多时间，就挺费事了。但是艺术家就是不配合，他要创造一个BIG OPPORTUNITY。展览的条件，不许干这个、不许干那个，所有参展艺术家都知道的，但一开展，他照干。第一个干的是李山，李山都是老头了，放一盘水在洗脚，气死人。吴山专一定要卖虾，不卖他的虾要坏了，结果刘开渠来买了几斤。所以公安局来封展览，一句话，你们说好没有行为艺术的，现在有行为艺术，他分分钟都可以封…一个老鼠害一锅汤，你个人想出人头地，你去北京天安门开枪，不要在我们展览上开枪，我们的展览多不容易呀！如果你还有点学术性，你想在历史上做一点事情，哪怕我们当时懂得的历史也不多，哪怕我们当时什么条件都不具备，可是好不容易把这个展览弄出来，在过去被查封了多少个展览、在没有办成的多少个展览之后，总结出那么多的经验之后，第一次办成的展览，开幕第一天被查封了，他妈的你说可惜不可惜？如果中国艺术家在这寻求一个机会，这也不错，因为当时外界媒介很多报导。我们认识很多在北京的记者，包括TIME MAGAZINE和NEWS WEEKLY的两口子，还有很多报纸的记者，我们都认识。他们记者特喜欢这个查封，中国大乱了，有文章发了，多好。但是有点脑子的人都会认为这个最好不要查封。因为展览嘛，有病吗，刚刚才开了就关了，应该让更多的人来看，做一个公共的展览，多多少少就有点博物馆展厅的功能，考虑的不是你一个人的事，你要考虑怎样让观众接受你。你不想负责任都得负责任，这是一个展览。如果你还未让观众看，你自己就把它弄关了，你这不是疯了，神经病？所以我认为在这个展览打枪，对于他们两个人来说，一鸣惊人。唐宋被带走，我跟他一起在车上，他说：「无所谓。」我想这小子怎么这么狠？后来才打听到，唐宋的爸爸是某个军区的司令，肖鲁的爸爸是肖

峰，浙江美术学院的前院长。他们不怕，有后台，第一天抓了，第二天放出来，枪也还了，是向他们一个什么叔叔借的，又是什么军区的司令。

我个人看法是一个老鼠害一锅汤，但从总体中国的艺术、民主自由的历史看，这枪打得挺好，因为关注很多，最后使中国艺术家的地位变成了政治地位。打了枪之后，展览后来又开了，他们悄悄打枪，也不是我们的责任，我们没法管的，他们带着枪我们怎么知道，好，把这两个人抓起来，展览接着开。从今天看，反过来是强化了展览的新闻性，使展览名声更大，也不是坏事。

## 到意大利，FLASH ART 及威尼斯双年展

问：孔老师，您九十年代到了意大利，这个过程是怎样的？

孔：一我在中央美院认识了一个贵人，就是Francesca [Dal Lago]。Francesca这个人，活泼，疯疯癫癫的，但人特别好。她也是从中央美院毕业的，跟我们差不多同一时间，但她不是正常的机制，不用考试答辩。后来她到意大利领事馆的文化处工作。这就是北京的好处，有那么多外国领事馆的驻中国办事处，所以要找外国的OPPORTUNITY，就要在北京。

有一天，她跟我说，老孔，你愿不愿意去意大利？我说，当然想，意大利的艺术多好，我还不知道意大利是怎样的，但我知道意大利的艺术史。她说是意大利外交部有几个奖学金发不出去，本来好像是要给非洲的，现在转到中国。她让我去做个英语口语，便知道能不能去了。这个考试很简单，考官用英文问我一些问题，我回答了，就成了。

我去意大利是在博洛尼亚大学，在这个大学艺术系联系好了。去了大学里说，我们也不知道你要来，反正外交部转给文化部，文化部安排到我们学校了，反正多一个少一个学生也没关系。学校什么都不管，每个月我去银行把资助金取了，上不上课无所谓，跟在美院一样的，在那里白拿两年钱，但我在那里研究威尼斯双年展的事。我觉得人到这儿了，威尼斯双年展我以前听说过，我在北京看了劳生伯展览，印象很深。在劳生伯的介绍中我记住了他在1964年在威尼斯双年展拿了金狮奖。我到了意大利才把这个事情联系起来：这个金狮奖是意大利的，劳生伯是美国艺术家，为什么这件事这么重要呢？后来我才知道，美国的当代艺术在六十年代以前是没有地位的，有发生的事，但是没有地位，都欧洲事情说了算，很多观念都是以欧洲为先，一直到了「非形式」艺术，六、七十年代，但是当劳生伯在威尼斯拿了金狮奖，美国的当代艺术才翻了身，才受到欧洲人注意，后来才有Andy Warhol、William De Kooning、Basquiat这些才真正受到注意。所以劳生伯的作用很大。

我到意大利是跟黄笃两个人一块去的，到了威尼斯看，荒凉，没有人，就一些国家馆，没有展览时闲着，有展览时才有人看。我不用上课，学校没有要求，老师说你愿意来找我便约个时间，不愿意来便不必。我意大利语不好，他英语也不灵，我跟他根本对不上话，但是这个教授很牛，他叫Linado Bellini（谐音），他跟Bonito Oliva是意大利美术批评界和美术史界很有份量的两个人，到美术杂志说Bellini（谐音），每个人都知道，就跟邵大箴差不多。他不正式带我，但我给他放过中国当代艺术的幻灯片，他说挺有意思，没什么评价，他不太懂。但他跟Bonito Oliva有关系，个人关系非常好。

我在费大为手中见过一本ART DIARY，这是画廊用的商业手册，比如洛杉矶的画廊想找当地的艺术家，便可以在里面找到电话。可是我当时不懂，我想如果让中国艺术家弄到上面，不是也有意思吗？我就拿着一些中国艺术家的幻灯片，去敲门，找他们的头聊聊。我就说，我是干什么的，我想干什么，我想把中国艺术家的名单放上去，他说好。他问我有没有关于中国艺术家的材料，我说有幻灯，后来便让他看了幻灯。他说：这样吧，你给《FLASH ART》写一篇关于中国艺术的文章，反正你在博洛尼亚大学进修艺术史，你抽时间给我们写一点，我就写了。我写有点担心，因为我过两年想回去，我出来之前安全部有人跟我谈过话，我就不愿意用真名写，用了假名。

写了之后，我找了一个美国留学生和几个英语好的意大利学生帮我改。我是在中国学的英语，到外面是两回事。有一天，我跑到牛津，去那个博物馆，有一个苏格兰人，我听不懂他的话。后来我去杂志社，有一个美国编辑问我，你看到这个杂志的清样吗？我让你看看，一看到王广义封面，有意思。因为每一期《FLASH ART》都有Bonito Oliva的文章，我后来知道Bonito Oliva看了这一期，他是1993年威尼斯双年展

的策展人，他给我打电话，让我去策一个展。这些全是通过《FLASH ART》。

后来我们想把《FLASH ART》带到中国去，这件事跟吕澎有关系。但是跟我之前说的，我这个人跟人打交道有问题，跟人长期合作会有问题，我认为别人错的时候，我决不能听他的，所以我现在一个人做个人工作，比较舒坦。我们想做中文版《FLASH ART》，谈好了，Francesco Bonami [《FLASH ART》的编辑]也到了广州了，但是具体谈不下来，第一期他们可以资助在米兰印刷，第二期你要自己找地方印刷。

那时我跟台湾《艺术家》杂志的何政广关系非常好，他说他帮我在台湾印，印完帮我发到中国去，结果出事就出在这儿了。我那个时候没有条件，没有钱，也暂时回不了中国，如果我要去跟中国政府说，这是为了中国的艺术发展什么的，这种话我一句都说不出来，这事我办不了，结果这个杂志做了两期就做不下去了，没钱了。

本来是想这样的，两期之后广告费可以自理，在做的过程中，我最深刻的感受是艺术管理、跟总的艺术事件，不是艺术而是生意，是跟任何生意没有分别的一种生意。纸花多少钱、印刷多少钱、广告费多少钱，每人工资多少钱。所谓艺术市场，跟艺术家的原创有关系，但是更多是跟鱼肉市场一样的，鱼肉好吃不好吃，跟艺术家做得好还是不好，是一样的。你卖不了，钱都拿在手里，鱼都臭了，不行。搞市场，必须是有MBA学位、有经验、有经营的愿望的这种人做的，否则不好做，不好玩。我做了两期之后，我觉得我也不是这种材料，他们要跟海关打交道，吃饭什么的不行。

我跟吕澎合作也有不满意的地方，尽管最后我们握手了。我在去意大利之前，我跟吕澎是非常好的朋友，我们在之前说好了，我要是出国，因为我懂外语，懂美术史，能不能把国外的东西，放到他的《艺术·市场》杂志来介绍，所以每次我有点什么我都发到他那里去。我跟吕澎的问题是出在钱上，他答应给我钱没有给，我自己不要钱，我跟家里人说吕澎要给我们寄钱，但吕澎没寄，那我跟家里人怎么交代，所以这种事情个人是不应该计较的，因为是在搞革命，个人恩怨怎么能计较？我根本不计较，但是错就错在我跟家里人说了，家里人在等钱呢，等不了怎么办。再多大损失我都无所谓，但是造成别人对我反感了，我就不好弄了，我再去找他要，这个钱你必须得给，但还是没给。

事过这么多年，再提这件事，一点意思都没有，只不过是提这件事才能说明为什么跟吕澎的合作做不下去，其实吕澎的能量非常大，要是是能跟他合作的人，能有好的心态，可以做得出事。有一年在纽约，当时王川得癌症了，他说：「吕澎他妈的屁股背着人十几万，睡得香香的，一点事都没有，你这点钱算个屁啊？」于是我跟吕澎便握手言欢了，挺好。

**问：**可否谈谈您策划威尼斯双年展开展的经验？

**孔：**在这之前，《大地魔术师》介绍了很多亚洲艺术家，及后法国很多亚洲艺术家的展览都挺不错的，于是威尼斯双年展方面跟我说，你不要只策划中国艺术家，你最好从你的角度来看西方艺术家，就是这个原因，这里面我只能有三个中国人，其他人有些是我看到有趣的，有些是别人推荐的。

由于这个开放展（“Aperto”）是专门推新艺术家的这个里面也有较量，当时选了十三个策展人，每个人负责十个艺术家，这就是130个艺术家的展览，上面还有一个总策展人，是《FLASH ART》主编的老婆，叫Helena Kontova，这就看出艺术生意的关系，就在这种潜移默化中，比如说老孔，你可否把这个人放进去，有这类事，你便知道在艺术界的大活动里，有很多需要协调，需要安排，需要考虑周全。但我的确是亚洲第一个混到威尼斯双年展的策展人，也是中国第一个，毫无疑问。在那之后，威尼斯双年展才成为中国人注意的展览，不完全是因为我，是那年有Bonito Oliva做了一个卫星展《东方之路》，是他看到《FLASH ART》上中国艺术家的介绍，而且Francesca通过关系，到罗马跟他见了一次面，给他看了一次幻灯。

**问：**当时您在这个展览上挑选的中国艺术家是吴山专、王友身和李铭盛，为什么？

**孔：**是有主题的，那一届主题是「生存」（Survive）。我在欧洲的时间，对吴山专的了解可能最多，吴山专有很多想法，很敏感的一个艺术家，但是没有机会，他的生活状态就是这个展览的主题，他没钱，他住的房子就只有我的厕所两个这么大。我去汉堡他们学校去了很多次，谈想法时，有很多震撼的想法，挺好的，那时我是以艺术家的角度，我俩在策划一些活动，这是选吴山专的原因。

李铭盛呢，当时我对台湾的艺术其实不了解，但是李铭盛是个半疯子的一个人，他让我看了很多作品，跟

环保有关，他的性格也很有意思。

王友身是我哥们，他做的跟媒体有关系的作品，在我还没有觉得很关键的时候，我给FLASH ART的编辑看过，他觉得好得不得了，因为是跟杂志有关系，是用最简单、最土的方法用杂志作为符号做的作品，他的作品反映现在媒体对你的影响很大、很厉害了。所以王友身是糊里糊涂，没挑的就选了他。

我其实想叫黄永砅，但这跟《大地魔术师》的时间很近，他们认为不好，我认为应该再推一下，强化一下，但他们不同意，便算了，我刚开始做没那么大权力。

**问：**这个展览之后，您还留在意大利一段时间。

**孔：**生活一塌糊涂，没有钱，我的画一年参加一次在杜尔塞多夫的画廊的画展，比较大，算是个展，有的时候卖得好，有的时候卖得不好，我没有经济来源，所以我跑到德国跟我老婆一起了。到德国就因为她在哪儿，我在德国汉诺威申请了一个学生的位置，拿到了签证，后来都不是办法，小孩也带过去了，这个时候美院找我，来了就副教授，但小孩刚出来，中国的情况难说，我就把美院的机会放弃了。

后来美国一个公司有机会，我便来美国看看。我们在德国老是有居留的问题，到美国申请绿卡，申请送上去，两个星期批准了，这个绿卡太容易了，所以待下来了。在美国我在帮一个中国大陆的体育公司工作，就是李宁的公司，他们有一个体操馆，过了一段由于经营不善，这个公司要关门，那我怎么办呢，后来我就跟李宁说，我还是想做公司，我们两个就开了一个印刷厂，做到一半他又不做了，因为不赚钱。

后来我想，我从开始，到做FLASH ART，再到美国做事，从来都是有钱的问题，而且从来都是要问别人要钱，所以我知道向别人要钱，很难受。李宁有修养，他能接着继续要，但我没有这样的修养，于是我后来开了自己的设计公司，一干便是十年了，去年生意很好，要交很多税，今年就不行了。

**问：**您现在对策展是否已经没有兴趣了？

**孔：**我不冲动，现在不想这个事，想通过一个展览表达我的意图的愿望没有了。我现在不想要太多的观众，只要我周围的人就够了，做好自己的事。