

从商人到艺术家

——在角色转换的背后

From Businessman to Artist——behind a Role Switch

原弓 沈其斌 Yuan Gong Shen Qibin

沈其斌（以下简称“沈”）：你原来是一个成功的艺术商人，大家最关心、也是最质疑的就是你在商人和艺术家之间完成身份的转换问题？

原弓（以下简称“原”）：如果你了解当代美术史，对我的转型就不足为奇了。让我们浏览一下艺术界的成功案例：安迪沃霍——非常优秀的跨媒介（warhol TV和录像作品）传播者；博伊斯——一个跨社群（社会雕塑和其在政治领域的影响力）的偶像；而达明赫斯特和杰夫昆斯都拥有自己的公司和工厂（2014年达明赫斯特将开自己的画廊），他们既是成功的商人也是艺术的明星，他们的共性是都有着一个跨界（跨身份）的事实。在今天，艺术家跨界的背景恰好说明他有文化多元性与综合的能力，也存在着产生新艺术方法论的偶然性与可能性。在现代性悖论的影响下，这种跨界、跨文化现象再正常不过了，甚至是一种优势。

今天中国适逢其时，往往市场成功的艺术家，自身都在进行合理而有序的卖和买的管理活动，本质上这种素质就决定了是否是商人身份的问题，如果没有这样的素质就不会处理好艺术家面对市场（社会）的困境。

另一方面，可能别人对我的过去不是很了解，毕竟我年轻时在上海印刷技术学校的专业是美术制版。而对艺术的热情，却从未放下。97年在香港艺术中心做了自己的个展，也许是我一直在一个比较传统艺术的圈子里，我自己的艺术理想，与今天的圈子没太大联系。

沈：你的创作语言都和你的经历有关，联系这个再来看你现在

绘画、打磨、印刷、就很正常，背景很重要，因为抽离这个背景来解读你的作品就会觉得很抽象，很难介入。那么艺术和你内心价值有着什么样的联系？

原：每个人的内心都是非常矛盾的。一个人从小有一种心理价值，这种心理价值会根植在人的内心深处，一直到老都会有这种本源的呼唤；还有一种是社会价值，在我们成长的过程中，往往社会价值会将心理价值淹没，可能我生存能力比较强，但不管经历怎样的事情，我依然坚守着儿时的心理价值，从未放弃。当这种心理价值，适当的时候它就会爆发。

沈：那个时候通过什么途径学画画？

原：是在文化宫和学校学的，之后我从上海印刷技术学校毕业以后，分到上海出版局的日历设计科，整天画年历稿、黑白稿。

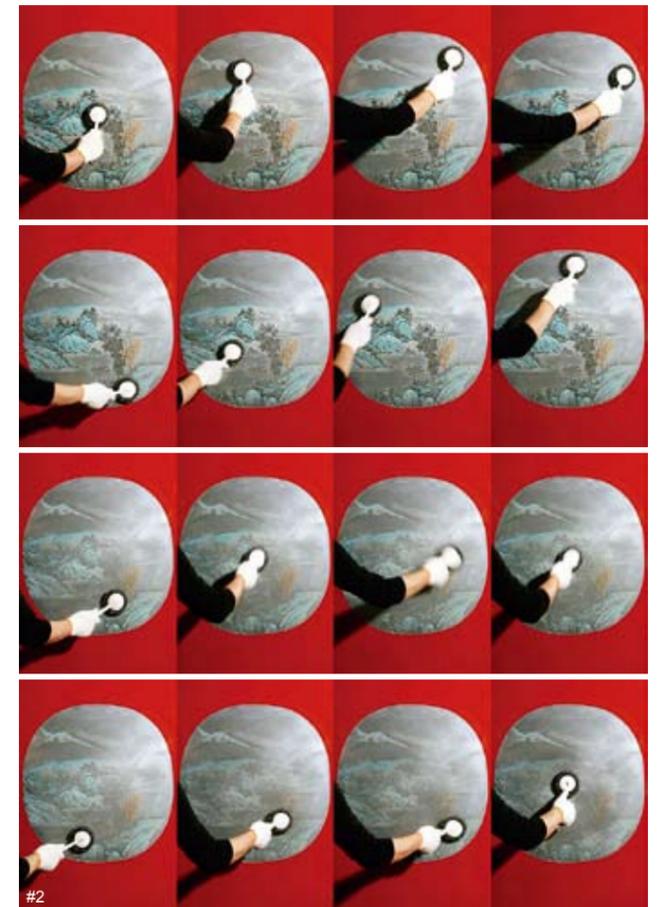
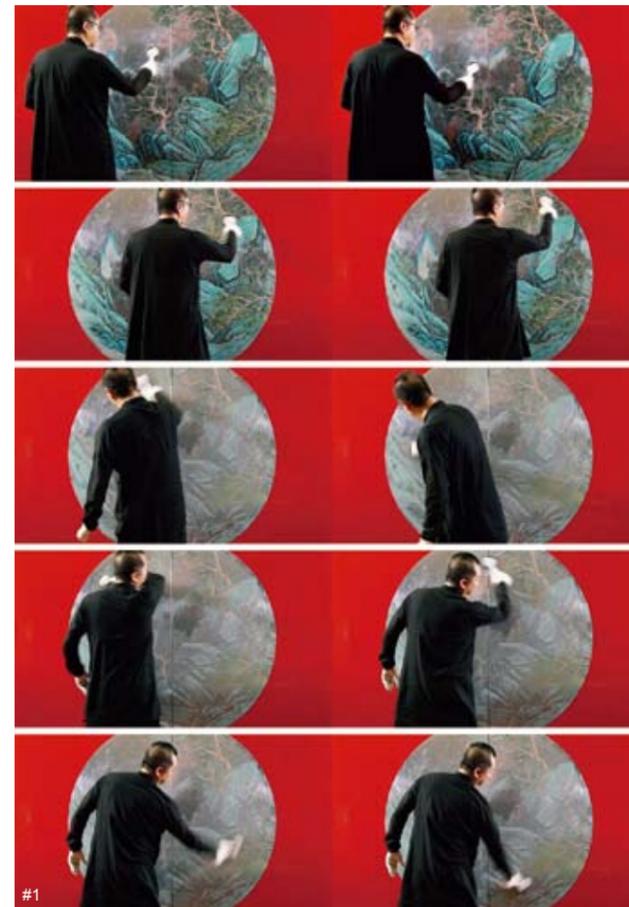
沈：你提到“心理价值”，具体问一下你的“心理价值”是什么？

原：还是做艺术家，我从小就想做艺术家。

沈：从你内在的艺术梦想渊源，再来看你的现在身份的转型、变化，这样理解起来就是非常合理的。

原：说起艺术梦想，还是要从小时候谈起，我妈育有五个男孩，我排行第五。因妈妈想要女儿，小时候她就拿我当女孩养，穿女装、扎辫子。因此我在学校里不太合群，常常受到别人欺负，我通过打架来反抗。我最愉快、最幸福的时候，是我独自在家画画。那个时候还小，我就看了一些艺术家的传记，觉得艺术家是最崇高的职业，所以有了今天这样自然而然的事情。至今我还保留着

I #1-2 走向当前的历史 现成品系列作品当代与艺术史-青绿山水 现场 原弓



十三、十四岁时的习作。

沈：这样理解你的作品中有某种超越常人的狠劲、执行力，是一种力量感的能量，我想可能是跟你的成长经历有关。严格意义上讲，你小时候的心理是与常人异异的，你的母亲可能很希望得到一个女孩，把你当女孩来养，是否导致你心理上有些些变化，你如何把这种性别上的异化转化为鉴证自我的存在。

原：可能因为这些原因，我做出来的事情也异于常人，毕业后我分配到了出版局设计部门工作，在八十年代初的时候，那可是金饭碗，不过我还是辞职了，年轻时候就喜欢特立独行。

沈：哪一年辞职的？

原：1979或者1980年。我1961年出生的，二十岁就工作了，因为我手工画得好，当时在单位里边很受宠，好多人来找我画产品样本。

沈：找你干私活。

原：后来觉得这样挺好，我就辞职了，很长一段时间帮人家做艺术设计，画效果图，画商业壁画，还搞装修设计、时装设计，很杂很丰富，体会这个社会在开放过程中的变化。

沈：你通过艺术来介入商业是挺早的，从这个意义上讲你可能是中国最早的职业艺术家。让你下决心以一个职业艺术家的状态开始是哪一年？

原：职业艺术家的状态有过两次，第一次是在1995年左右，因为我自己的经济基础比较好，我想做艺术家。那个时候我开办了原弓美术馆（1995至今），是上海最早的民营美术馆，这都是基于我

自己对艺术的热情。不过2000年的时候我因为各种原因经历了一次破产，一直到2003年，美术馆也同时经历了一次停顿，不过2003年我觉得艺术的机会到了。

沈：为什么这么说？

原：危机和机遇总是并存的，当时上海很多房地产商都跑了，我觉得艺术的机会来了，这个时候我重新开始。

沈：从非典开始起步，你觉得是机会，这就是你与众不同的地方，有很多人非典来了就跑，你反而觉得机会来了。

原：浙江有个朋友正好到上海，他知道我在搞美术馆和策划什么的，于是就叫我做些项目策划方案，我当时找了很多烂尾楼，做了一些如何让其重生的方案，结果我做的七、八个方案成功了六个。

沈：这个等于是重新崛起了，帮助他们重新规划。

原：从2003年到2005年，我的策划案帮他们赚了以亿计数的利润，我也获得了自己的那部分利益，之后对于我的退出他们都很难。2006、2007年时我花了不少的钱做很多艺术家的展览，在与很多艺术家交流的过程中，决定自己做艺术家。

沈：有什么特别的事促使你做职业艺术家？

原：2006年我做了一个主推年轻艺术家的“新动力”展览，当然展览的选择很市场化，所有人的作品都卖疯了。当时我开始反思当代艺术的简单化、表面化、形式化的现象，而这种“新”根本没有达到阿多诺所说的“新是不可承受的，是死亡的近邻”。对于这种“新”的追求不如说是一种表面的口号。只是一种市场需要的



#1-2 跑题 综合材料 原弓

#3 走向当前的历史 现成品系列作品当代与艺术史-青绿山水No.11 原弓

新，就是一个形式花样，并没有因创造而离开母体的痛感，我觉得太简单。因为人们根本没有深入到陌生之底部去寻找“新”，也没有勇气否定“新”之于昨天的悖论。那么，“新”价值是不存在的。展览之后，我策划许多艺术家一起去了几次西藏，一共去了一百多人，花了不少钱。在今天看来是还有意义的。我希望通过旅程、风景和对话，来对空洞的内心有所启发。

沈：当时做了一场行为？

原：其实是一次体验，是一次对当代艺术的反思，做了不少偶发作品，或是与我的作品相遇。

沈：你个人如何承担这么庞大的项目？

原：这个钱我不认为是我的，是在营运“新动力”展览过程中产出的，应该还给艺术生产所需要的和创造性。当时我刚好读了一本书《现代性的五个悖论》（[法]安托瓦纳·贡巴尼翁），觉得自己做得不对，主要是方向有问题。我想干脆走走想想吧，多与艺术家交流。西藏回来之后，我决定做相对实验性的艺术，我想寻找新的材料，一定要找到真正“新”的东西。

沈：首先从材料上突破？

原：是的。材料随着艺术观念的变化和演进，是艺术观念和身体经验的“物”化。

沈：问题和悖论作为你的切入点。

原：首先有三种价值取向是我应该去做的。第一，关于人为之外的自然力量的价值包括灾难。这种价值是悲剧性的，具有巨大价值（情感和反思）。第二，不受某种哲学、不受某种政治、不受某种制度控制的价值存在（发现艺术的独立性）。第三，是一种乌托

邦式的，没有未来感的，没有国家概念的，跨地域的，看似无聊的而没有目标的，却坚持向前行走的价值存在（神经末梢式感知的发现）。这里充满悖论，你看我的工作都是这样在做。比如我去调查和参与考古，看似是没有价值，但我在一边挖掘它的价值，一边寻找智慧和反思价值与自我的印证。

沈：两个方面：一个是灾难后的价值重塑；一个是非功利的行走。

原：不是价值重塑，是对非人为灾难的现场自然价值的重新认定，灾难（自然和美的负面，但是与美好恰好构成了自然多变的本体）是没人性的（人类文明的极端化定义），但却在创造一个巨大的审美经验。

沈：跟汶川地震有关吗？

原：当然。

沈：行走和调查是否促使你更深度的思考？

原：是的。2007年去西藏之后，我回来做了一个作品叫“中国尺度”，我把布达拉宫重新设计了一遍，用“314”数字重新设计了通道、门、窗，看起来很局促，我在里边释放了三百一十四灭火器，别人也拉了灭火器向我射来，这个作品还是比较感性的，但是很直接。我认为西藏问题是个文化问题，我只是用我的艺术方法去表达我个人的意见。

2009年我用第一届“新动力”展运作余下所有的钱，在上海做了第二届“新动力”展。我把空间交给所有参与的艺术家的，有人用炸的方式、有人把房子烧了，出现了很多方案。其实这是我和过去进行的一次涅槃。

沈：完全改变了你的生活。我觉得你的整个过程很有意思，你

的艺术历程反过来也折射了中国这样的一个文化发展的奇观，当然我们需要用时间去梳理，你就是一个当代样本，就是一个在发展的时间标本，一个个案。2009年进到中国艺术研究院开始正式读博士，这个你觉得对你以后的人生有一个怎样的改变？

原：首先是让我刹车，学会放弃那些现实中既得的利益，静下来去思考。我觉得读书是很重要的，尤其是在学院里面读书。

沈：如果没有这经历的话可能造成理论的无所依托。

原：学院学习还是有一定的系统，教你如何避免理论的恐惧与苍白，自己也会相对自信。我怎么去做，自己都思量过，知道该怎么做，不该怎么做，这是很重要的。因为现在的艺术没有办法摆脱一些跨学科的影响，但又不能过分的受到影响而忽略了艺术的独立性，这个度就是艺术需要的力量。

沈：你去中国艺术研究院读博士，包括在北大进修所有这些事情，是出于一种很美好的愿望或者是希望有自我梳理的过程，你从09年进艺术研究院以后，读了哪些书对你的影响比较大？

原：我一般不太喜欢通篇去读。因为读书的构成是跟社会的构成相关的，获取的知识是为了对美术史形成的整个过程和现象有充分的了解和客观的解释就够了，我更喜欢解释者的视角。作为艺术家，我自己不会把自己放在一个理论家的位置，成为做理论的人。我更多喜欢的是一种比较本能的、直接的、感性的工作方式。当然我也会回到理论的视角和逻辑中思考，但是出手的时候还是感性的，我最关心的是自身的处境与社会的真实接壤。

沈：什么样的处境？

原：活在今天所面临的问题。周边发生的事，通过现实与现象

的直接感受，和通过阅读来了解不同，但都是需要的。在面对社会变迁中的种种变化，我都将其纳入到现代性的现象中。

沈：作为理论依据。

原：现象背后的潜意识。我自己喜欢读的可能是跟我的背景相仿的，比如东欧理论家的一些东西都是和中国现实有联系的，像齐泽克、马尔库什等。读拉康的书我只是想去了解我如何解构，在解构之后如何建构，如何找到自我，他对我影响可以是我的新作“当代艺术史”的打磨的过程，充满背离母体的痛觉，有象征意味。

沈：现代性所谓的创造其实就是不断地破坏和颠覆，不断地解构。所以，也导致整个社会意识形态对人的那种怀疑、质疑，缺乏信任，这也是整个社会的大背景，无论是在政治、经济、社会、伦理、道德等方面都反映出来。

原：还有就是社会普遍对“新”的迷信，这个社会不断的在消费所谓的“新”，是无度与冷漠的，缺乏某种艺术能带来的温暖。

沈：把创新作为一种崇拜。

原：大部分看到的是一种形式主义的“新”。我们要消除简单的“新”，强调深度的对主体性框架（既存观念和形式）颠覆的“新”，消除对“新”的强迫症的疑虑，才能达到真正的“新”。现在整个社会构成了一个很大的欺骗市场，这个欺骗的市场的“新”充满矛盾难以回头。

沈：不是以个人意志为转移的。

原：传统的价值被颠覆和否定，比如说杜威讨论过“精英艺术”和“大众艺术”无界限的一个问题，如果我们关注安迪·沃霍尔，会发现艺术作品本身的价值创造，不在于我们对传统的图象价值的认定，而在于一个艺术家的标签化和可识别系统的建立，这种标签化和可识别系统是靠传播来获得价值的。艺术家是如何进行创作的，我们且不论；艺术家的知名度和知名度的传播，重要的不是艺术家创造的图像是有多么的现代化、古典唯美或是浪漫主义，最重要的是什么？

沈：最重要的是通过手段、工具所形成的品牌和符号。

原：最重要的是艺术家和媒介（medium）、媒体（media）的交融，达成的市场价值。我曾经尝试过艺术经纪人系统在艺术商业活动中的操作，媒体推波助澜制造市场明星效应的过程。在今天这种知识和经验依旧很重要。

沈：你所做的艺术跟你对当下社会的理解，跟你的独特解读方式确实和一般艺术家有很大的差异。你更多的是在一个社会性的角度，来解读社会和通过艺术媒介反映它。

原：我认为艺术家始终站在一个剧场的角度——做一场表演。

沈：2011年之前，你做了很多“行走”、“灾难现场”的作品，这些确实从体量、能量上已经有了一个视觉的呈现。2011年大家都知道你参加了威尼斯双年展，当时对你来讲，你参加的感受是怎样的？

原：首先是我与传媒的关系，参加54届威尼斯展对我真的非常重要，是我艺术生涯的一个转折点。过去的经验积累在那一刻爆发了，我在威尼斯是用一种管理学的方式从事艺术工作的，在展览过程当中，我在传播这一块做了充分的铺垫，无论是欧广联，还是威尼斯新闻网站的首页都有作为。我认为今天艺术的创作，艺术的质量和整个艺术系统的辅助同样重要，它是艺术的一部分。

其次，我与作品与现场的关系，威尼斯中国馆的空间里边80%是油罐，艺术家作品的呈现很大程度上会受到影响。所以，我觉得第一个要做的，就是“废除空间中的视觉主体”，实地考察回来后

马上重做方案，参展的艺术家只有我是飞过去看现场的，这对我很重要。“消除空间中的视觉主体”唯一的方法就是让这个空间中固有的内容——油罐，全部消失。

在中国馆现实的环境中，我认为装置做得再大也没有用，所以就把它“隐藏”起来。所以当时就产生了“隐藏”、“充满”和“消失”的观念。我装置的造雾能力足够大，构成了一个隐晦的“阴谋”，房子是一个“阳谋”构成的视觉主体。让“阳谋”之中充满“阴谋”。气体（负氧离子水雾）是有压力的，释放到一定的时候，它的压力有导向的流动到中国馆外面处女花园的草地上，和那里的“雾”汇合成一个整体。

威尼斯双年展给了我一个非常好的机会诠释立场，一个是对视觉和精神依存，及其思维惯性上的消除；第二是与生命的生生不息暗合。

沈：大部分的注意力都放在作品本身，而不在于作品跟社会的互动。

原：这个作品在国际网络上有百万的转载，很多时候占据了网站的首页，这个转载量被欧洲的媒体评为6月4号的中国之最新闻，作为一个作品能有如此媒体曝光度，证明刚才谈到的艺术家、作品、传媒合二为一了。

沈：所以你觉得你的表演很成功？

原：我觉得它是属于今天的艺术。

沈：威尼斯的这个“雾”的作品，从“藏”到“充满”到“消失”，再到“流动”。

原：其实它是很乌托邦式的，我觉得艺术家在“剧场”里需要有种执著的能量，我喜欢这种空灵和虚无，以至于我后来带着“雾”在全世界漫步。

沈：我知道你有一个作品叫“周公土收藏计划”，这个作品的缘起又是怎样的？

原：这个作品是2009年的北大进修结束后的事了。

沈：“周公土收藏计划”这件作品有着历史叙事和社会宏大叙事的暗喻。

原：北大的徐天进教授在周公庙遗址做发掘工作，他从2003年开始五、六年来已有很丰富的考古成果。弥补了中国很多关于传统文化流传中，遗失的文明器物的发现工作，有六千多个甲骨被发掘出来，很多文字发现，对周以后中华历史文明考证起到了决定性作用。

周公庙遗址发掘是世界重大考古发现。徐老师让我去那边看看有没有可能做个展览？当时我叫了其他艺术家一起去，当大家各自拿出方案时，我的方案是把这里挖出来的土收藏了，这些艺术家朋友以弃权来反对我的“暴力”，他们说：“你太‘暴力’了，这要花多少钱才能运走。”我说我不管，多少钱都要运走，这就是我的方案，我是一个收藏家和艺术家的身份收藏土。我强调“收藏”这两个字，我跟徐老师说完方案之后，他觉得挺有意思，因为“收藏物”，往往是作为一种文化载体的价值认证，它一定在文化的不同方面存在意义，比如在文化记载、科技含量、审美等等。但是对这样一个平时我们熟悉的“土”（大地），并不在我们的收藏经验里，作品的第一个步骤就是“收藏”。我去了周公庙遗址很多次，吃住在那儿，拍摄记录了从谈判、签约、购买、运输、仓储一系列的过程。

前期我做成了两件事。第一，我本来认为这个“收藏”是无法进行买卖的，结果一克周公土二万元成交了，第二，因为王林邀请我参加广州三年展，我把十个立方的周公土收藏展示了，“收藏”

进入了广东美术馆。

我写信给全球的重要美术馆介绍这个方案，泰特的海外部的馆长也给我回了信，觉得太有意思了。我很希望我自己的方案出来之后，倒过来认证我的方案是不是有趣，它是不是在今天还站得住脚，是不是够疯狂而有意义。我最近的作品是把画在马口铁皮上的图像打磨消失，一个月的时间画的图像，被彻底打磨掉，变成粉末后总有后悔的感觉。这种感觉就像离开母体的疼痛一般，而痛觉是重生的开始。

沈：这种疼痛、消失是你的一种重生，这是你要的东西。

原：我认为追求新的过程当中不是追求新，是要追求什么？“重新”，重新开始的“重新”。

沈：重新就是重生的概念。刚才讲的“周公土”，我第一次听到这个材料的时候就觉得很震撼，因为我觉得这个材料本身能够打动我；第二，我觉得你现在再用这个材料做作品的时候，还有很大的空间，还可以继续做。作品中体现了你的逻辑，你对材料本身有极高的敏感度，你知道用什么样的材料能够进行转换，跟你的内在的气质比较吻合，比如说“雾”的那件作品，雾也是一种特殊的材料，好像代表了中国文化讲的“精、气、神”，但它又有“行走”的概念，是一个非常有意思的方式；而“周公土”这件作品中周公本身在中国几千年文化里有特殊的象征，有深厚的历史积淀；还有你在“汶川地震”中搜集的灾区的镰刀等工具，所有这些都是非常有意思的。你对材料的处理上是不断地在给自己找理由，找借口，找说服自己的方法，所以就会去寻找一种理论的支撑，这就是让你去开始读书，使自己安静下来的原因。

原：我是比较感性的，为什么感性的去坚持呢？这和我对理论的了解是有关的。使我能够摆脱对理论的恐惧，也不怕有人说我的作品不好。我自己知道自己在做什么，因为作品不好，所以往后才会有更多的可能性。



Liang Siheng

梁思衡

2012.12.15 — 2013.1.11

当代美术家



hi小店

原创艺术 未来之选

www.hiartstore.com

北京市朝阳区酒仙桥路2号798艺术区东街
E: info@hiartstore.com T: 010-5978 9418