



条件反射 装置 张因

## 魏光庆：在艺术教育规模扩大化的背后 Wei Guangqing: What is behind magnification of the scale of art education?

程鹏 陈明强 Cheng Peng Chen Mingqiang

程鹏（以下简称“程”）：魏老师您好，我们之前已经采访了好几位湖美动画学院的教师，发现不论从师资的发展还是学生的扩招，如今的动画学院的规模越来越大。

魏光庆（以下简称“魏”）：规模是扩大了，但许多问题却有待解决。

陈明强（以下简称“陈”）：老师的数量增大是当时扩招之后？

魏：是，我们命名为“动画学院”，其实不是一个纯粹意义上的动画专业，它还包括影像媒体专业和当代艺术的学术研究。2005年我们成立“动画学院”目的是想得到政府支持，因为办学相对来说从经费上好操作，名称无所谓；我们学校的动画专业发展较早，是挂靠在国内画系；他们平时速写、线描这些课程与插画、二维动画是有关系的。我在学校油画系负责时，面对整个全球的当代艺术的这些发展趋势成立了影像媒体专业（包括平面和动态的影像），动画学院是将两个专业整合而来；我们也借这个平台，主要拓展新媒体这一块，我是比较崇尚纯学术、纯艺术的这一块，所以目前动画这一块，我就强调我们老师要注重实验动画，再加上如果我们这个影像媒体来支撑的时候，动画这边的纯艺术性就给加强了，所以相对来说就有互相的启发。

另外，作为造型这一块，我有一些目前在国内上有一定影响的艺术家作为教师，像李继开，徐文涛，龚剑等。我们有三个工作室，一个视觉造型工作室，一个动画工作室，一个影像媒体工作室。动画原来主要是二维和三维，现在也有材质动画，影像媒体就包括摄影和video；基本上是这样的一个教学结构。

85年我从国美毕业，所以湖北的当代艺术的发展多少与我80年代从国美过来一些新东西有关，直到至今带动了一些年轻的人，所以我是特别能体会这些东西，所以说我这些年大量地引进外校、海归的人才，也包括国美、央美、川美的，当然有一些人已经决定要进来，但涉及到待遇问题有些没过来，各个因素都有，正好赶到经济危机这个时候，很多想到外面当职业艺术家的甚至有一定影响的，反而愿意待在学校里，所以这几年整个师资发生了一个变化，这种变化其实带来了一种很好的信息，包括老师和学生之间的互

动状态以及知识背景发生的一些变化，各方面相对来说比以前要有了一种改观，这一点是比较好的，我觉得有一些起色。

我对国内这些年盲目的发展动画产业有些看法，因为早期的中国动画在亚洲还是很有影响的（主要二维这一块），如今政府和一些企业烧了大量的钱来发展动画，并没有找到真正解决问题的办法。我们的孩子这一代人，普遍都是在受日本、韩国这些动画的影响成长起来的，其实我们真正的问题是出在原创上，而不是一个技术问题。在一个高校成立这个动画专业，你要用你的硬件去拼搏，永远拼不过企业的，其实有些技术性的问题有专门培养职业技术的学校就行了；我认为八大院校要涉及到的更重要的是要培养创造性人才，有较高的艺术素质；培养具备编导能力的人才，创造原创的动画符号、造型。

陈：比如说有一位教师在个人的艺术创作上面确实是很有经验，但是他们可能没有教过学，在教学这一块您是否担心他在与学生交流的时候会存在问题？

魏：我认为我们的老师要做两个方面的思考，一种是教学型的，还有一种属于科研型的，比方说他的自身的创作，或者他的社会活动量比较大，他就把主要的时间在这方面偏向，把他的教学量相对弱化一点，他有学术支撑的影响力也会给学校带来学术形象；当然有一些教师可能天生就适合教书，很有教学的天赋，他可以借助这些成功的事件来给学生表述，他表述比较清

楚，同时他也可以靠这个拿到他应有的报酬。我觉得一个学校为什么要树立一定品牌？我说的品牌就是要靠几个有影响的人来支撑，它不一定完全懂教育，它有了这种支撑和他的经验本身，学生就可以从中受益，不一定说他完全进入常规教学，比方说他就采取一种讲座的方式，就是介绍自己的作品，他可能跟学生进行交流和互动，或者开发他的工作室，针对一些具体的问题他就有话可说了，他不一定就是一种很死板的方式来交流，这样的话会产生很好的效果，我认为是这样的。我称作科研型的和教学型的两种，你要把它分类，教学型的老师可能靠教学的报酬来支撑自己，科研型的就靠他自身的艺术来养活自己，比方说李继开、龚剑、徐文涛这种在社会上有一定影响的艺术家，创作做得比较好的，相对来说对他俩要求仅仅是完成工作量以后，剩下的事情全部交给别人，尽量给他们腾出时间让他们搞自己的创作。同时他们在社会上的影响也会给学生带来影响，现在一些学生选择导师会选择那种成功的，觉得是他借力的平台。

程：您觉得在本科的毕业创作和研究生的毕业创作之间，您的评判标准有没有什么不一样？

魏：我觉得我比较主张本科学子用拿来主义，我说的拿来主义是针对他的身份所决定的，而且对中国人来说，拿来是很出效果的，中国人很善于拿来，拿来本身还表明一个学生自身的审美效应，他的思考范围，他对一个东西的判断，他选择拿和不拿，本身这个东西就会测出他的高和低，老师有指导可行性，你会教授他什么是好，什么不好，来判断。有时候就只需要你掌握了别人的方法，掌握了别人的这种思维方式，因为在相对初级的普及的状态下，他们这种年龄层带有一定的模仿和拿来，本身他是给自己带来一

个提升。当然到了研究生或者越往后越强调创造性。本科生我是觉得尽量拿来和做到实验性，到了研究生的初期也是实验性，延伸到最后的比较强调创造性，我觉得这个思路就比较好了，我认为是这样。

程：动画学院从2005年成立到现在，也经过了很多年的教学经验，您觉得是否需要再细分一些方向？

魏：其实恰恰不在细分，现在假如能成立一个当代艺术学院我觉得更好，而且我觉得整个是要综合，是这样的。我觉得我的学生可能具备个人媒体来呈现，可能用油画和国画，都可以，恰恰这是一个综合的状态，这是我们教学应该的，而不是要把它细分，因为我们的教育从一开始就都是把它放在一个固定的模式里面。要给别人可行性和空间，它只有越宽泛，空间性就越大，可行性就越多。

程：像很多学校都在聘请国外深造回来的一些年轻教师，而有些学校更偏重于请在中国本土成长起来的艺术家作教师，在教育方面您是怎么看待这个现象的？

魏：是这样，我其实是在找中间的一种，两者之间的是最好的，为什么呢？因为长期在国外待了以后，他很容易脱节中国的现状，他很多价值观的方式会很难融合，然而选择这些海外回来的年轻人或者艺术家，我更喜欢那种具备世俗智慧的人。其实很多人没弄明白什么是当代艺术，当代艺术并不是一个时间概念，它只是艺术发展成为形而上到形而下的一个状态，特别是以现代主义为中心，当人们把所有的空档、创造性都填满的时候艺术如何发展？现代主义艺术家他是俯视观众的，所以从哲学体验，像德里达他们谈了后结构主义是把过去曾经有过的一种元素给重新组合，重新成为一个历史，它是一种借用和重新组合的，现代主义是否定传统的，创造自身体系的一种。但是我们的观众面对当代艺术的时候，他们经常养成自己的思维，他还在仰视的时候就发现他读不懂了。然而我觉得更重要的读不懂的原因是他需要具备世俗的智慧，就是说现实是垃圾，现实也暴露很多问题，你如果在垃圾上舞蹈而你不能变成垃圾，它的层次就在这一块。所以我刚才说，因为我们现在现实生活面对那么多复杂的问题，是大家不能承受的问题，你必须解决，你如果没有这种智慧的话，你成天就是跟自己过不去，所以说有些海归回来的人很可能是脱离了这种社会情境，他会格格不入。所以我在挑这样的人的时候，我很重视他的情商，而不仅仅是他的智商，他如果具备这个情商的话，他很快就会弄明白，如果他仅仅是个书呆子，什么都有的话，



#1

这个我觉得他不一定适合。

程：在现今各大美院这种类似的专业或多或少都会有，要么就是成立一个学院，要么就成立一个系，比较传统一点的还在国油版雕开设类似的课程，您觉得在中国当代艺术教育所面对的优势和挑战各在哪里？

魏：应该是这样说，就是我不喜欢做顺手的事情。因为我们过去的一种教学模式导致我们很多人就是靠他那一点吃了一辈子，没有一个前瞻性，他自身不做功课，并不是说他不愿意做功课，而是他不敢做，因为他可能把功课做到后面，他什么都没有，但这个问题给我们的教育带来的影响太可怕了。所以我经常给我们的老师，当他们在否定学生的时候我说你要否定自己，我说你电脑有他玩的好吗？我说他天生出来就会吗？他面临一个东西的时候他没有畏惧感，这是心里本身有一个隔膜。这是中国教育体制所带来的一个非常没办法的东西，他只能这样，把他的饭碗把握住。然而我认为什么？针对全球的概念说，如果我们的科技和我们过去从事教育的这种模式，它导致我们有很多技术层面是比人家领先的，我说的技术层面，比方

说我们所谓的基础、基本功这些东西，我们不妨保住我们基础性的东西，做一个传统项目管理，但我们绝对要拓展新的内容，就是创造思维这一块，你必须要走，你不走你将来就很可怕。所以我说中国的运气在哪儿？如果不是遇到当代艺术的话，中国和世界很难对话，因为我们过去只花了几年的时间解决了别人100年的事情，它是表层的，是因为当代艺术是关注当下的，当下永远存在的时候，我们就摆在同一个平台上，我们就没有差别，这是随着时代以及它的整个哲学体系发生变化，以及我们的国门打开以后，就是和世界上带回来的信息慢慢磨合，慢慢才把这个东西建立起来，否则的话你永远落后于别人100年，那可能现在技术也落后，就是因为有这样一个契机，所以中国艺术可以在当今的国际舞台上和别人同台演出，也不是因为我们自身的特点，是因为它的哲学背景发生了变化了，为什么中国当代艺术不断被世界认可？是因为它们的起点是同一水平的，就像我们中国在二、三十年代的时候，有一批和西方现代主义出现的类似的人，但因为体制和话语权的问题，而埋没了这帮人，二、三十年代在中国像林风眠那一代人，其实他们有很强的现代主义思想，包括赵无极在西方现代主义在美术史上的地位，不是说中国没人，而是因为在这个发生变化，然而我们关闭了那么长时间要到80年代有这种信息材料，我们就花了几年的时间把100年正好赶了一个转型到后现代，它才会达到一个同样的平台。

所以说我们的学生的思路延拓开以后，就会导致什么呢？就可以强化我们的创造力，当然我们目前属于高科技的层面和别人还有距离。比方说中国为什么出现盗版？如果中国不出现盗版那计算机没法发展了今天，你搞不起。所以一方面要打，一方面没法打，不可能打，这就是中国的一个特色，是不是这个道理？所以不能说我们不如别人我就不做这一步，那如果将来又出现这种就麻烦了。所以我06年、07年去美国，就看西方的年轻人他们搞架上绘画的，就跟我们的学生差很远，并不是说他们不具备，而是他没有兴趣，他们都在玩媒体，媒介发生了变化了，他们不玩这个东西了，当然我们也太固守它了，所以我们后面这一部分也有一定的距离。

程：前期考察的时候发现《美术思潮》这个杂志对当时一些比较前卫的事情做了一些报道，那么它有没有在间接上推动了湖北美院当代艺术教育的发展？

魏：其实湖北的《美术思潮》的呈现，也是取决于当时有一个好的美协主席，就是周韶华，他是一个有开拓精神的人，他顶着很多压力来

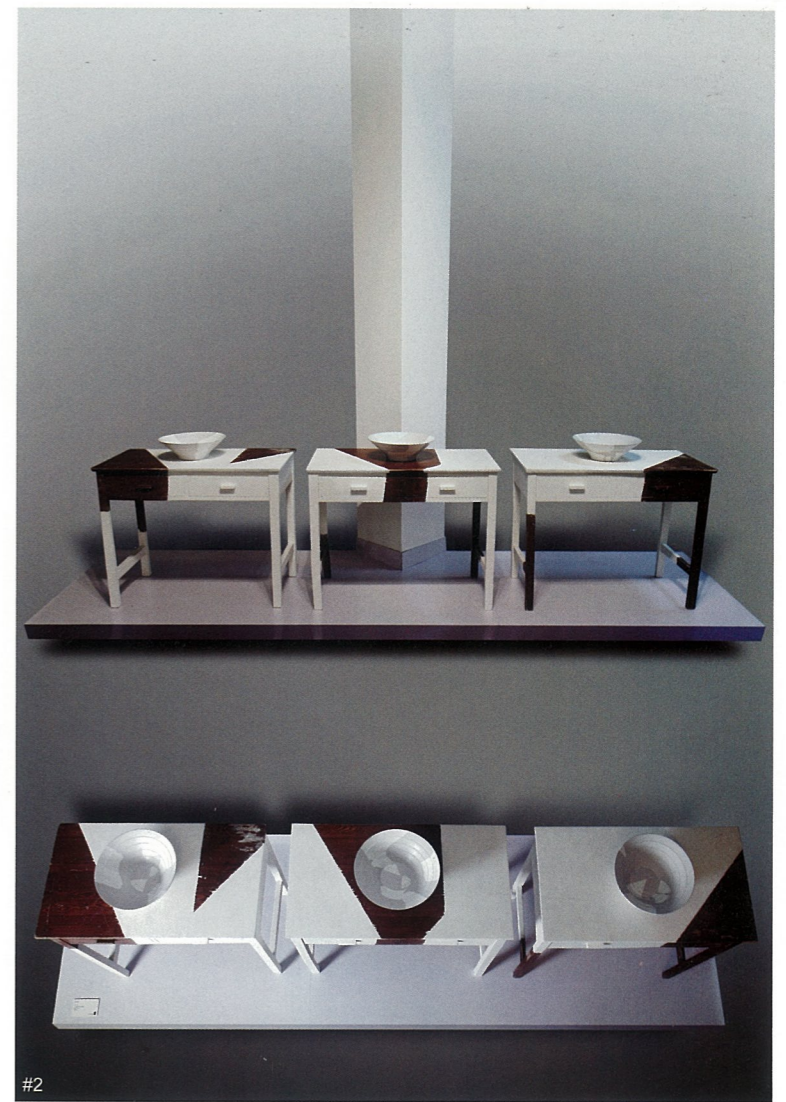
呈现这样一个东西。因为当时在湖北有一帮我们称作知识界的人，搞哲学的、诗人，包括美术评论家，再加上以往前卫艺术家的格局，《美术思潮》是建立在这样一个结构上的，我们经常在一起聚会，那会画也卖不了什么钱，就强调一种精神状态，就在一起闲聊，喝茶，这样很开心，在这种理论体系的层面上会带动一些人学会思考，愿意思考，同时也可以针对一些问题展开交流。

程：当代艺术教学是不是主要集中在动画学院里？

魏：其实也是巧合，这还是取决我以及一帮人进来才形成的。其实我是在国美还没有成立跨媒体学院的时候，就已经给学院提出要搞跨学科的这么一个学院，但他们总是不愿意做，我们学院永远是别人做了他才敢做，他永远不想把自己的平台展示，这是趋于他领导的一种保守意识。但我现在只能做到一点，就是我不干也行，但要我干我只能这样干。但目前的状态，我们学校现在特别偏重国画和水彩两个精品课程，但在在我看来问题太大了，我们现在国画的问题在哪儿？它没有传统，只有工笔；水彩我认为很多专业都可以画水彩，但这是取决于什么？也是取决于我们现有的领导，因为他不是搞西画出身的，他没有空间意识，他的思维只在二维状态，没有办法，这个东西还真是与这个有关系。我们学校走到今天这七、八年的变化，其实我们在目前是顶着很大的压力，我用了我自己的一种话语权，加上我的一些年轻老师有几个还搞的很有影响，无形中给我壮大了一些力量，导致了一些社会影响。

陈：像传统的学科，比如国油版雕，他们都是现成的模式，或者都是一些经典的课程，现代艺术教育的课程都是实验性、探索性的，很多老师会认为这是拿学生做实验，您怎么看？

魏：我也认为是这样，我特别不赞成一个经典课程分一工作室、二工作室，本身我们学生就那么多，老师也这么多，一个学生四年的教育从头到尾就面对你两三个人，这是不对的，我觉得我们的学生应该是面对他所需要的老师，他所需要的课程，应该是这种方式。但对现在学生来说，仅仅能面对的是一个非常表面的、虚拟的效果，就是到选修课那一项，还不一定选得上，放假之前的三周课程，他可能才选择一项，那很多还是其他系里选的，那是远远不够，没有连贯性的。所以我觉得一个专业，我希望学生应该在他四年的学习里面，应该面对很多老师，所以说“拿来”很重要，他具备“拿来”的能力，就会具备“借力”的能力，将来就知道他的选择越多，他所消耗的，他所要面临的和解决的问题也



#2

就更多，如果就这么几个人从头教到尾，你说他能学什么？他就那几刷子，没有用的。

陈：您看现在国内艺术教育有这么两种方式，一种是比较尊重学生自己的主动性，让学生自己去探索，去摸索，老师仅仅是提供一个环境。另一种是像有的老师给他可能建立一个系统，包括从理论到创作的一个模式，这两种方式您是怎么看的？

魏：我不认为这两个是绝对分离的，就在于是不是制定有前瞻性的系统，如果制定一个很保守的系统那是无意义的，是不是这个道理？比方说你给学生制定了一个非常有前瞻性的、很合理的新的系统，在这个系统里面发挥他充分的想象力，那是最合适的，你不能说完全把它分开，说没有系统了，就放鸭子了，那是不成形的。我知道你刚才说的系统是固有的，现有的那种，其实同样这么一个新的东西有一个新的系统。

（整理人：程鹏）

#1 食指 雕塑 伍伟  
#2 修复修复修复 魏明

当代美术家