



#1
去玩。到义乌大市场，觉得义乌贩子家产都是上亿的，上千万的人，孩子们没有人陪着玩，孩子们不玩玩具，他要玩广场上的东西，他要玩那种大气球，把大气球拔下来，搞坏它，她就发现这孩子理想不是这个，既不是玩具也不是父辈成功的东西，而是他这个在广场上的破坏行为，所以她就用这种方式做她的思考，后来他的一系列作品都是围绕着成人世界的孩子，我们同时非常鼓励每个学生都有自己的选择点，即便是有一个共同主题，但是在共同主题里面，你们每个人还是要有自己的特色。

陈：我还有一个问题就是，你刚刚说的其实很注重对思考能力的培养，您刚才提到了一个培养学生的创新力，但是对于创新力这块我们的课程安排上有一些什么样的课程？

杨：因为创新力的评价，我们肯定会遭遇两种方式，一个是我们传统的教育里面对创新的判断，就是我们自己存在的；另外一个是在做实验教育这块的时候，对创新和创新能力的理解，一定会碰到这两种观点。就像刚才我们举的例子，一杯白开水放在手上了，我们在座的四个人，谁能显示出意义来？谁就有创意。就是这么简单。我们的都是水，可是谁会这杯水变得有意义呢？大家都一窝蜂的迷茫的时候，那这个人给你一杯没有动过手脚的水，就是创新力。

丁：总体艺术根源来源于西方。西方的根源来源于像这个结构主义，还是后现代主义解构式的，它有一个具体的？

杨：它其实是一个叫瓦格纳的，其实你要说它的源头，它是法西斯主义的。一个所谓的极端的概念。瓦格纳当初之所以受希特勒喜欢是因为他把零散的、混乱的东西统和在一块，形成强有力的改造关系，它的艺术音乐来不是钢琴、小提琴、什么协奏曲。它就是混合，声光电一起来的。瓦格纳那时候就开始了。他的音乐会，是可以出现敲击，这种没有音乐的东西，可以出现。所以那时候是震撼，希特勒需要这个。他就是要形成一个把全人类最好的东西变成更好的东西这样的一种理想。比较极端的。

丁：就是在教学当中，教师有没有给他灌输一个理论储备，一些思想方法，还是在教学的课堂当中，自我去形成的，比如阅读呀，思想的追溯还有一些对美学史的整体思考，是自己形成的，还是在教学当中有一个设置的？

杨：有设置，这个我们两相结合的。学生的兴趣爱好，尽量保护他们，或者是尊重他们的，教学课程的编制，还需要很强的所谓的教学思想和方法在里面，这是两条线，一条是，你们看上去是在自由的选择和学习，可是你们一旦进去课程就被规范了。在这个过程一边是帮你们清空，一边是重塑，同时也是给你们发现和再造一条路过程。教育的过程就是这样子的。是并行的两条线的。而且我们从来都是讲教与学的双向互动的，不是讲单向的，即便是老师在帮你清空的时候，有时候用很强势的语言和要求，你必须完成多少个方案，必须为这一个方案作出多少种的可能性。这样也是有的！

张：我想问一下关于在教学当中的问题，因为我们学生他是要有自己的特点，有的反应快，有的反应慢可能要到课时他才慢慢反应过来。那么您在教学当中是怎么处理的呢？

杨：有这个矛盾，这个是很现实的，在这里面的不同的观点是邱老师是宁可掉队，我是希望一个都不能少。工作室形成了两种的补充方式，有的学生跟不上，落下了，没关系，其实我们的教学是课堂内和外都在的，学生随时可以跟我来讨论的，就会出现这种情况我们尽量的减少到最低，但还是免不了，每一届都会有几个这样的学生，他开始进来的时候可能是很厉害的，到了里面就会迷失掉了。这样的学生是有的，每年都会几个，我们是救不过来的。

丁：总体艺术工作室，就是总体这一个概念，和今天这个社会现象是如何思想的、如何对应的？

杨：其实我简单的说，因为它有很多的说法，但是实际上这个社会艺术嘛，就是一个社会艺术，社会艺术就是说生活艺术、艺术生活，其实我们就发现自由艺术的起源就是波依斯之后的德国教育的一个成果，德国人发现其实艺术就是自由的，以前的分科系，除了建筑和艺术以外，就不要再分了，所以心里在德国只有两个系，建筑系和自由艺术系。

（整理人：吕智强）

当代美术家

邱志杰： 学院应该培育一种思潮

Qiu Zhijie:
Art academy—a circumstance of
cultivating and making trend of
thought

程鹏 吕智强 丁楠 王基宇
Cheng Peng Lv Zhiqiang Ding Nan Wang Jiliyu

吕智强（以下简称“吕”）：关于总体艺术工作室，它其实从之前到现在跨媒体学院一直没有什么变化？

邱志杰（以下简称“邱”）：对。其实后来跨媒体室工作室就按照总体艺术工作室的原则了。就是美院以前的那种分课方式是按让媒介来分系。那么，到零三年我们改成综合艺术，那么综合绘画变成里面的一个工作室，就是非典型绘画了。不能叫国画，不能叫版画。然后接着第二个工作室就叫综合造型，其实就是装置。那么我们这个工作室，当时杨劲松叫我们去。那么我就说必须得叫总体艺术。他们说最好都带一个综合，什么综合视觉、综合什么。我说什么都是综合视觉，没意义的。那么我们这个模式就从2003年到2010年，存在了8年，到了这个跨媒体艺术学院合并的时候，你要有一个摄影工作室，一个声音或者网络的工作室，一个录像工作室，一个装置工作室，可是我这个还叫总体艺术。当然我们实际上媒介有一些稍微的倾向，比如说我们比较倾向以多媒体表演，所以我们媒介有一些倾向性，但是确实没有办法说哪一种，把我们改称叫多媒体表演工作室也很扯蛋，改成叫非美术馆艺术工作室也很扯蛋，改成叫什么日常艺术工作室它还是等于总体艺术，还是一种文化倾向。

丁楠（以下简称“丁”）：就是您的课在这个设置里面是比较靠前的，在分工作室之前是先上您的课，是这样吗？

邱：我们是这样的二年级进来，其实我们合并这个跨媒体艺术学院，我个人的理解最重要的意义在于未来可能建制一个基础部。因为我们现在在教学中碰到的最大的问题就是，我们的专业教学跟基础部的教学，包括到考前的教学没办法衔接。那么所以我们要浪费一个二上的时间来补基础部。那么特别是整个招生的品质也不是我们



#2
这边倾向的，所以我们只有合并，合并的第一个成果就是，我们的基础部变成和动画学院共享了，不再是跟油画系共享了。这样子他在一年级的时候就可以上媒体艺术史、上电影史、上摄影史。

吕：基本上二年级就是一个转化思路的过程。

邱：对，然后四年级搞毕业创作。实际教学就只有三年级一年。那么你想我们以前我读书的时代，杨福东是油画系的，我是版画系的，黄永砷都是油画系的。我们学的都是传统的东西并没有妨碍我们成为当代艺术家。那我们变成所谓的专业的当代教育，反而变成非常尴尬，我们真正的教学阶段只有一年，我觉得是一个非常有问题的一制度。

吕：但这个制度它可能都是一个外在的，比如说像您这一波人，都是有一个自己有求知欲望的，我们在采访中跨媒体学院的很多老师都提到一个学生自我学习能力一个问题，又要完善教学体制，又要有自我学习的能力。

邱：我们是两套兼容的，我觉得不能完全依赖自我学习。当然其实我理解的学院最大的意义是让一些比较优秀的人能够呆在一起，其实同学比老师重要。在学生之间能够形成这种东西大概是学院最有价值的一种地方。它也不会自动形成。所以教育其实主要的工作是在组织这种共同体的形成。那么我们基本上两手同时做，一方面我们有工作室特别明确的课程设置，那么我是觉得我们作为课程的设计者必须拿出干货来，越严密越好。另一方面，我们每一个学生都有自己的自课题。等于两套同时在做。

吕：就是在选这个题目的时候，也是做引导的方式吗？

邱：给题目的时候，其实是我们一起论证的。就是每一批新的学生进来，每个人必须选一个我们叫下基层的项目，比如说这个人就得连续三年在

#1 画家与模特儿 陈少峰
#2 家当写生 董媛



#1

拍各种学校门口的校训，先从定视觉采集的工作开始，然后我们就开始一起分析，关系到哪一方面的知识，建议他往哪一方面去阅读。

丁：还有一个就是，您那个一些调查课开设的很多，就是调查课跟学生创作之间这个嫁接你是用课程来衔接的，还是他自己从个人考察里得到一些？

邱：我们的调查本身都包含创作。我们调查已经非常明确，就是不能做成纯粹的社会学调查和人类学调查。而且我们的调查跟北大的社会学系的那些调查还是有一些取向上的不同。我们还是鼓励用本地材料创作，或者创作完就在本地发生，就是在真实的社会空间中，用调查中采集的东西来创作，最后形成的东西对本地的人群是有意义的，这个也是我们鼓励的，所以基本上每个调查项目都到尾声的时候，大家都是在创作的共识上再调查了，就是他的目标是创作。

丁：比如说创作的那个结果，你鼓励一种有效性，就是对这个社会有效、有作用，您是怎么想它这个创作的有效性的？

邱：我举这个我们贫困设计来说吧，第一阶段大家就是采集，然后每个人每天拍几百张照片，马上它就形成分类了，那么我们就开始讨论分类的原则，最后他们暂定用宜家的原作。形成分类之后，就有一些概念问题就出来了，比如说什么算基础材料，什么算二手材料，到底叫平民设计，还是叫贫困设计。但是事实上我们最后还是改叫贫困设计，就是大家经过讨论，认为那些基层什么都说不出问题的实质来。然后如果发现老城区的生活比较富足，他们做的大不了把一个葫芦劈开当花盆什么的，那个擀面杖加上筷子头做成按摩器。然后大家发现最感人的是那些城乡结合部的人，什么烤羊肉串的工商给他一个这么宽的摊位，它为了增加一个营业面积，他作为一个圆的，他站在中间烤，都是跟生存需求有关，跟玩关系不是那么大。那么所以最后还是用

贫困设计，那么在这个过程中，我们讨论概念，里面包括我们在评选十佳贫困设计，有时候就讨论评选原则，这里边那个创意程度占多少，廉价程度占多少，材料的节约程度占多少，可推广性占多少，这些都是大家在讨论的。那么然后接着我们是要求每个人为一个对象做一件贫困设计，根据他的需求。那么在这个过程中其实就是一个深访，让你完全深入的了解这个对象的需求。那么做出来已经有一点像作品了，就开始介于这个作品和使用的问题之间。比如说有一个社区没有公用花坛，但是有空地，那么有个孩子就拿一个自行车改造成能放上花盆的，然后寄养在邻居的家里边，然后他们星期天都推这个花坛到公共空间来，就形成一个公共花坛。它也是实用的，也有点像作品。我们按照当代艺术的标准，说它是作品，人家也不好说什么，就属于这种。

吕：现在毕业这么多学生，大概的状况都是干什么的？

邱：学生四分之一会成为艺术家，然后有画廊代理的，比较频繁的有展出的机会的有四分之一，四分之一会在艺术的圈内紧密的相关行业，像798有很多的我的学生，什么唐人、长征、伊比利亚、尤伦斯什么的，这是紧密相关的行业，或者艺术杂志什么的。再有四分之一是会在广义的创意产业，在广告公司，设计公司，或者是杂志什么的，就是非艺术类的杂志。那么另外四分之一本来我就见不到他们，毕业以后也不知道他们在干嘛，肯定有这么一个原因，大体上这么一个比例。

吕：2003年您去中国美院的时候，之前你没有从事在学校里的工作吗？

邱：对。

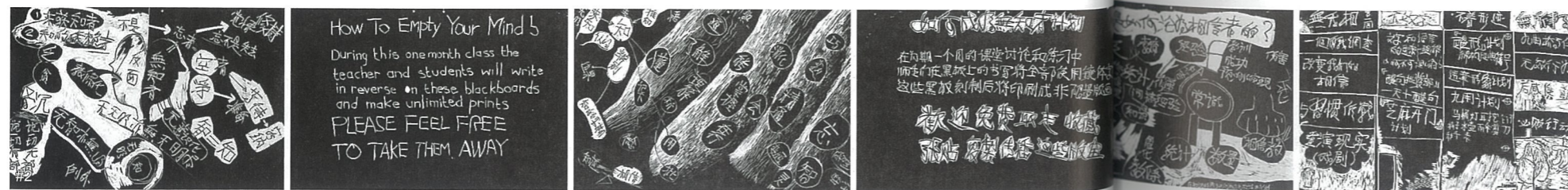
吕：那就是您跟这个杨老师一块商量这个教学思路，把它建立起来的？

邱：差不多是吧，基本上杨老师提的一套课，我提的一套课，然后两套课程有部分配合的非常好，有一部分也不太好配合。杨老师是那个德国的叫做自由艺术系这个倾向。但他又跟张培力的那种又不太一样，当然我跟杨老师都挺能磨合的，我也告诉他你说你这样，学生会晕，不行的。

丁：您觉得现在这个艺术家在社会结构当中他是属于一个什么样的位置，尤其是社会结构需要变动的时候，一个艺术家充当一个什么样的角色。

邱：现在的目前艺术家是被体制的宰制的很厉害特别是当代艺术，因为画廊、美术馆、策展的人、艺术史书写，整个形成一套特别严密的体制。那么这一个当代艺术体制一方面它高喊个人自由，实际上是没有个人自由可言的，就是说他们需要什么产品，符合这个产品的规范就能出头了。那么符合规范之后，你就贴一个超市的标签你照着这个来，基本上是一个特资本主义化的一个模式，这也是为什么我对这些，个人自由，包括选修什么的，我有一个警惕，就是任何个人都没有能力对抗这种体制，就是你以为自己在自由创作，你做出来就是整个体制暗示你去做东西。你以为自己是在自己创作，那么我觉得这个时候艺术家如果要打破这种资本主义体制的控制，必须继续做艺术思潮。就是像达达像超现实主义那样，必须用一种强有力的思潮，来团结在一种思潮里面，才可能对抗一种强大的体制。所以其实我为什么会用这么大的热情来教书，就是我相信学院应该培育一种思潮，学院应该形成一种学派，所以只有团结成一种东西，才可能对抗。所以这样子就势必要求我们的课程有很明确的倾向性，目的就是为了做一股思潮的抚育器，就是有一个工作室的目的。

(整理人：吕智强)



#1 光之遗迹 图片 缪晓辉
#2 “如何成为无知者” 中国美院实验课程