



魏光庆



《百家姓-1》

■当代艺坛

魏光庆： 像思想家一样思考 像科学家一样实验

◎本报记者 邱家和

魏光庆，“85新潮”时期就已崭露头角，在上世纪90年代初波普艺术开始风行的时候，又与“政治波普”的代表人物王广义齐名，成为“文化波普”的代表人物。近日，上海香格纳画廊举办了《典籍——魏光庆》个展，虽然都是艺术家的新作，但仍然是“文化波普”的路数，只是作品的形式与内容的针对性都发生了变化。

挪用：波普艺术的看家本领

魏光庆最有名的作品是“红墙”系列，1992年第一次展出。魏光庆回忆道：“80年代末进入中国的波普艺术，在西方的文化环境里主要是针对消费文化的，试图消解意义层面，如把明星作为消费对象。而我们做的波普则是中国特有的，如王广义挪用的是政治符号，我挪用的是中国传统的道德说教。这些是中国特色的波普。”

魏光庆表示，挪用是后现代常见

的创作手法，就是把过去用过的视觉资源重新转换。“这种视觉资源是一种文化记忆，也是当代文化的一种基因。关键在于，挪用时要予以转换。”他认为：“我的‘红墙’系列，图像资源则来自偶然看到的‘万年历’。那有浓厚的迷信色彩，带着浓厚的宿命感，呈现了中国人的生存状态，一种无信仰的状态。”魏光庆坦言没想到“红墙”系列一做就是12年。“从针对意识形态转到针对文化，因为随着商品经济大潮的席卷而来，经济上也变得没有道德底线。”

内涵：体现中国哲学

2003年起，魏光庆的作品开始变化，其突出的标志，就是彩条的视觉元素出现。此次香格纳的个展展出的是2005年到2007年的作品，基本上体现了艺术家最新的创作成就。对这些新作品，魏光庆做了通俗的解读，比如“朱子家训”系列中采用的彩条，既像人们看电视时经常看到的彩条屏，又像条形码，因此是传媒符号与商业符号的混合体。至

于“孙子兵法”系列，则结合了现代的靶形图案，还有准心，以此来隐喻战争。

“这些作品的针对性在于，中国古代的道德说教，在今天仍有意义。中国的崛起，道德建设是最重要的问题。所谓人的素质问题，就是道德建设的问题。”对此，魏光庆运用了留德哲学博士彭富春教授对他的作品评论。在彭富春看来，魏光庆的作品非常有中国特色：“朱子家训”系列把道德方面的问题归于智慧；“金瓶梅”系列把情色归于欲望；“孙子兵法”系列则把权谋归于法术，完整地包括了中国哲学中智慧、欲望、技术三个层面。

奥秘：给观众制造盲点

魏光庆透露，“艺术家创作的一个独特的魅力，就是给观众制造一些盲点，让他们误解，看不懂这是什么。波普艺术就是用流行的、反复呈现的东西来消解意义，常常借用因印刷品。但我的作品表面看是传统木刻的印刷品，其实是用手工方式来制造一

种印刷效果：用丝网印刷技术做底纹，制造木版印刷的效果，用油画笔画出木版刻印的插图的图像。包括那上面我的签名，都是经过多道工序做出来的。”

这种特殊的效果，特别被一些批评家赞许。魏光庆说，这些独到的创作方法，往往是无意间发现的，而他再有意识地把它放大。“我喜欢这些东西，有一种历史感，特别有趣味。我追求一种独特性，把学过的西方的绘画语言都分解开，再组合为一种程序。比如用西方经典作品使用的透明画法来渲染。”

在魏光庆看来，画家和艺术家不是一回事，有人是很好的画家，但称不上艺术家。进入美术史的是艺术家。艺术家是一种状态，要像思想家那样会思考，像科学家那样善于实验。他认为，艺术家最重要的是做好自己的作品。“要警惕艺术市场无止境的需求，如果艺术家把这个当作生财之道，干吗还做艺术？艺术家始终要关注自己的学术背景，否则只顾订单，到时候再发现自己的艺术经历空了一大截，就会悔之晚矣。”

■艺苑风景

◎本报记者 杨琳

在中国当代艺术界，有一位美丽、自信且说着一口流利中文的外籍女孩一直在中国当代艺术展的前沿奔忙着，她就是来自塞尔维亚共和国的比利安娜·德瑞克。作为一位独立策展人，她已经在华居住了8年时光，为中国的当代艺术家，尤其是年轻艺术家的艺术创作和发展继续着她的努力。

2000年，比利安娜·德瑞克毕业于贝尔格莱德大学，获得亚洲研究的

想是成为一位独立策展人。

上海证券报：在中国的策展体制下，你觉得能做出好的展览吗？

比利安娜：在中国，策展人的角色一直在变。最初，中国并没有策展人这个角色，所有展览都是艺术家自己组织的。之后，通过国际性大展的推介，“策展人”概念从西方引入中国，于是策展人以中介人的身份出现在了中国的当代艺术界，起着特有的桥梁作用；但是此后，市场又希望策展人必须是一位观念性很强的人，能将艺术家的创作以非常鲜明的观点表达出来。因此，在不同的情况下，对于策展人的地位和角色就有不同的要求。2000年以后，随着美术馆的发展，慢慢有了美术馆策展人这个角色，我们将这个角色称为 Institutional 策展人。作为 Institutional 策展人，其实是能够推进这个机构发展，并产生新的可能性的一个重要角色，但在中国这个角色做的好的却很少，反而很多策展人进入某艺术机构或美术馆之后，就被体制化了。

上海证券报：如何定义“被体制化”？

比利安娜：就是变成一个在“框架”里做事的人，而且不是把这个框架打破，去创造新的可能。这是当下中国策展人所存在的一个典型问题，特别是在美术馆。艺术机构有很多我们需要探讨的内容，它不像一个白盒子或者是一个展厅，你用艺术品把它填满就行了。策展人在机构的角色是关键，因为他能够带一个机构新的发展和新的可能性，但是目前在中国这种情况并不多。

展览多了，但质量并不好

上海证券报：现在有一种声音，认为中国当代艺术发展过快，对这种观点你怎样认为？



比利安娜

比利安娜：近两年中国的画廊业发展非常迅速，艺术呈现出非常商业的一面。有一点是可以肯定的，那就是中国当代艺术展览特别多，但展览多并不代表发展快。这对于中国来说是一个特殊时期吧，市场好了，空间多了，展览也多了，但是我觉得好的展览少了，概念特别强的展览少了。

上海证券报：你认为什么样的展览是好展览？

比利安娜：我一直看好一些艺术家策划的展览，在中国，艺术家策划的展览，实验型很强，非常敏锐，可以摸到相互的状态是什么，而这一点可能是策展人不会去做的。我最近写了一篇文章，在那篇文章我就提出了“上海需不需要策展人？”这个问题。我一直都觉得不论是评论界或策展界，其刷新的速度都不够快，而艺术家比他们快多了，尤其是在艺术的整个观念上；另一个重要因素就是，艺术家更不容易涉及商业，所以他们能够非常纯粹地去做一些事。

我喜欢快的速度，而且已经很适合中国这种“快”

上海证券报：是否有人找你做艺

术投资顾问？比如藏家、画廊或艺术机构等。

比利安娜：有，有些机构将全年的展览项目都交给我来做，整个方向由我来定，就像总策划一样。另外，请我担任评委的机构也比较多；也有些海外藏家来中国，他们会找我给他们介绍一些年轻艺术家。而我也很愿意让他们更多地了解中国，让他们看到和接触到很多更年轻、更有意思的、不一样的艺术家和艺术作品。

上海证券报：在艺术市场，存在着多个环节，如策展、评论、媒体、画廊、拍卖等等，你认为这些环节之间联系紧密吗？它们之间存在怎样的问题？

比利安娜：我觉得，欠缺的是沟通。现在这些环节大多是各自为政，相互沟通不是特别多，比如评论家与艺术家之间，艺术媒体与艺术家之间。

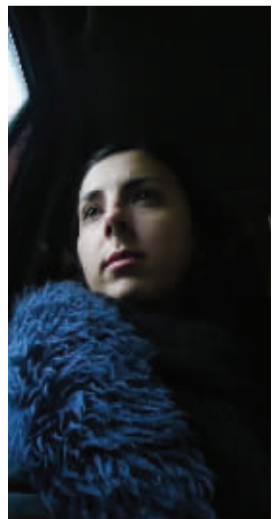
上海证券报：你在中国呆了这么多年，什么最吸引你？

比利安娜：中国的速度比较快，我喜欢快的速度，而且已经很适合中国这种“快速”，到别的地方我都受不了，也习惯不了。而且中国的大和不稳定性，能带很多新的可能性，这一点在那些已经定型的社会里是不可能的发生的，所以我很期盼在中国所产生的这些刺激感，希望每天都有新鲜的事情发生。

上海证券报：有没有想过会离开中国？

比利安娜：可能吧，我觉得离开一阵子后再回来，就可以从另一种眼光去看事物。因为长期在一个环境中，有时候就会有些东西看不到。远离一段时间之后再回来，会看得更清楚，而且可以换个角度去考虑。例如，我五月份会去参加纽约某个艺术基金会组织的策展人居住工作室项目，在那里可以做一个月的考察和策展人交流活动。

独立策展人比利安娜·德瑞克： 喜欢中国的速度感



学士学位。2004年从华东师范大学毕业美术系之后，她选择留在上海，从此开始在中国的艺术之旅。她说：“我很喜欢策展人这份工作，它如同我的生活；我也喜欢中国，喜欢中国的‘快’，而且我已经离不开这种速度感。”

策展人不应被体制化

上海证券报：你是如何成为一名独立策展人的？

比利安娜：从上海华东师范大学毕业后恰逢上海多伦现代美术馆成立，通过沟通我顺利进入了多伦美术馆学术部，开始主要以撰写中英文的评论文章为主，之后“多伦”成立了中国美术馆体制下的第一个策展部，我被任命为策展部主任，开始一系列的展览策划项目。2006年底我离开了多伦，因为我理