

这不是一本通常意义的艺术评论文集，而是一本谈话录。它收录了20世纪80年代以来我和艺术家、批评家在不同时期的一些对话，以及一些媒体对我的采访。其中最早的一篇是1987年我与刘骁纯先生的对话。70年代和80年代，不太讲究录音。其实那个时代，我和艺术家、批评家、学者的交流非常频繁。但是，很少想到把谈话录下来整理发表。90年代以来，才开始注意把一些对话录下来，但是大多出于展览策划或者画册出版的需要。

艺术不看人脸色

高名潞 编著

CIS | 湖南美术出版社

Art Does Not Look At His Face

艺术不看人脸色

高名潞 编著

CTS 湖南美术出版社

Art Does Not Look At His Face

图书在版编目（CIP）数据

艺术不看人脸色 / 高名潞编著. —长沙：湖南美术出版社，2013.10
ISBN 978-7-5356-6710-6

I. ①艺… II. ①高… III. ①艺术评论—中国—文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字（2013）第294861号

艺术不看人脸色

出 版 人：李小山

编 著：高名潞

责任编辑：李路明 陈荣义

特约编辑：王志亮 匡丽萍 李 辉

责任校对：谭 卉 王玉蓉

装帧设计：文 波

出版发行：湖南美术出版社（长沙市东二环一段622号）

经 销：湖南省新华书店

印 刷：北京今日风景印刷有限公司

开 本：889×1194 1/16

印 张：25.75

版 次：2014年4月第1版 2014年4月第1次印刷

书 号：ISBN 978-7-5356-6710-6

定 价：58.00元

【版权所有，请勿翻印、转载】

邮购联系：0731-84787105 邮 编：410016

网 址：<http://www.arts-press.com/>

电子邮箱：market@arts-press.com

如有倒装、破损、少页等印装质量问题，请与印刷厂联系调换。

联系电话：010-65079488

目 录

自 序

第一篇 为什么是当代艺术？

中西当代艺术的发展与转换——高名潞与郑晓华对话 / 005

文化与艺术·艺术与文化——高名潞与刘骁纯的对话 / 034

要保持思考的独立性——《南方周末》采访高名潞 / 050

美学回归——高名潞与孟禄丁谈抽象艺术 / 072

第二篇 运动和独立：中国当代艺术的逻辑和悖论

何溶和他身历的那个时代——雅昌艺术网访高名潞 / 084

刘迅是一个开明的官员——雅昌艺术网访高名潞 / 088

目击现场：'89 艺术的真实记录——南沙访高名潞 / 094

当对话媚俗时，我们需要一种心境的大化——吴玛俐访高名潞 / 101

四川当代绘画的危机——何桂彦访高名潞 / 115

艺术连接公众——《城市景观设计》访高名潞 / 128

以艺术的方式表达社会责任——《艺术世界》访高名潞 / 131

“圈子”和市场不应该“绑架”中国的当代艺术——《新闻周刊》访高名潞 / 135

中国当代艺术绝非“浮躁整体”——《北京商报》访高名潞	/ 139
艺术产业化引发的反思——高名潞、徐冰、胡赳赳谈当代艺术	/ 141
我反对口述历史——《南都周刊》访高名潞	/ 144
寻找中国的艺术思想叙事——朱其访高名潞	/ 153

第三篇 神话与纪实，精英与大众：艺术观与艺术功能是否一致

艺术与公众——高名潞与陈晓云对话	/ 164
以艺术调和人的对立——高名潞与戴光郁对话	/ 171
爆破与借箭：文化游击队的策略？——高名潞与蔡国强对话	/ 181
体制下的“艺术”神话——高名潞与顾德新对话	/ 191
人间万象——高名潞与李占洋对话	/ 199
“后纪实”：批判地关注——高名潞与渠岩对话	/ 210
艺术与民工——高名潞与宋冬对话	/ 214
静默抽象中的流动叙事——高名潞与谭平对话	/ 221
生活的艺术——高名潞与尹秀珍对话	/ 229
“艺术是一种独立的声音”——高名潞与展望对话	/ 233

“视觉奇遇”与“廉价趣味”——高名潞与钟飏对话	/ 241
文化劳作——高名潞与徐冰对话	/ 245
精英文化的兴起与失落——高名潞与徐冰对话	/ 257
“实验水墨”发展史——高名潞与张羽、盛葳对话	/ 270
批判力的丧失——高名潞与王功新、林天苗、张培力、弗兰和李山的对话	/ 286

第四篇 意派：抛弃转向

建构中国艺术的方法论——高名潞、严善淳、邱振中谈“意派”	/ 302
通过“意派”梳理一条艺术史脉络——高名潞与王鲁炎谈“意派”	/ 321
整体与分离——高名潞与任戡谈中西艺术思想的差异性	/ 339
对西方二元论思维模式的超越——高名潞、隋建国谈“意派”	/ 348
“不是之是”：意派是历史叙事，还是理论构架？	
——鲁明军、鲍栋、韩文载（Archibald Mckenzie）和王志亮与高名潞谈意派	/ 356
舆论仪式——高名潞与冰逸、魏星谈意派	/ 386
被媒介的媒介：水墨对话——杭春晓访谈高名潞	/ 392
无用之用的艺术——高名潞与 Paul Moorhouse 对话“抽象”	/ 399

自序

这不是一本通常意义的艺术评论文集，而是一本谈话录。它收录了20世纪80年代以来我和艺术家、批评家在不同时期的一些对话，以及一些媒体对我的采访。其中最早的一篇是1987年我与刘骁纯先生的对话。70年代和80年代，不太讲究录音。其实那个时代，我和艺术家、批评家、学者的交流非常频繁。但是，很少想到把谈话录下来整理发表。90年代以来，才开始注意把一些对话录下来，但是大多出于展览策划或者画册出版的需要。应该指出，还有一些不同时期被遗漏的对话，只有留待以后有机会再增补。

本文集根据谈话内容分为四个部分。第一部分是关于当代艺术的定义、特点和流派的讨论，包括对西方现当代艺术以及中国当代艺术的分析、讨论和辩论。第二部分主要谈中国当代艺术现象。读者可以从不同时期的谈话了解到作者对中国当代艺术不同发展阶段的关注和评论，试图指出中国当代艺术自身的发展逻辑，并对其中的非良性因素提出了直率的批评。第三部分主要是和个体艺术家就创作过程和创作思想所进行的讨论。读者一方面可以了解作者的想法，另一方面，从艺术家的谈话中，也可以发现这些艺术家创作的宝贵参考资料。第四部分是我 and 个别艺术家和批评家就“意派”理论展开的对话和讨论。《意派论》在2009年发表后，引起了持续的反响、批评和争议。迄今为止，我还没有正面回应，因为仍在做着计划中的延续性工作。但是，部分有关意派的谈话，可以视为我对一些意派批评观点的回应。

过去三十年，中国当代艺术走出了自己的道路。它和发生之际的社会政治、经济市场、艺术机构以及批评舆论有密切联系。然而，真正的艺术是独立精神的产

品。它无需看权力、流行和金钱的脸色。这是一种文化至上的信仰。在今天的全球化时代，政治理念、宗教信仰和道德价值，这些在过去通常是由宏大理论解决的问题，今天必须在理论之外同时开辟个人感悟的通道。通过个人冥想、人格修炼和个性品位这些微观途径来实现某些社会共识和公众文化的信仰。艺术既不是政治的婢女，也不是金钱的奴隶，更不是空洞人性论的背书。艺术必须是一种个人信仰和修炼的产物。它决定了真正的艺术创造和独特品质的艺术品必须来自“旁若无人”，而不是艺术为哪些人“服务”的那些老生常谈。

我非常感谢王志亮博士在编辑此书过程中所做的大量工作。他与匡丽萍、于海生、庄楷、左永红、刘恩琴编写了每篇谈话的提要，并添加了所有注释和插图。匡丽萍参与了后期编辑和插图校对等工作。没有他们的工作，就没有这本文集。感谢湖南美术出版社出版此书，特别感谢李路明先生对此书的热情支持，感谢陈荣义先生负责的编辑工作，以及文波先生赋予本书的极有才气的装帧设计。

高名潞

2013年3月

第一篇

为什么是当代艺术？

中西当代艺术的发展与转换

——高名潞与郑晓华¹对话

概要：中国人民大学艺术学院常务副院长郑晓华教授做客高名潞北京寓所，与高名潞教授探讨当代艺术在中国的发生，当代艺术从西方到东方的转变等问题，共同探究怎样在中国建立一个让当代艺术健康发展的学术平台。

郑晓华（以下简称“郑”）：有很多人反对当代艺术，抵制当代艺术。他是不懂，完全不理解，存在很大的误解。因为我本人过去十几年都是研究古典的东西，跟当代艺术隔得非常远，隔阂可以说也很深，过去因为不接触、不理解，所以对有些东西就觉得不可思议。曾经有一段时间，我也是对于当代艺术的一些东西采取了一种不接受的态度。但是这一两年，在国外也看到一些东西，另外也接触了一些资料。当代艺术，在欧美已经差不多半个世纪了，在国内，也有二三十年了吧。像这样一种现象，我想至少我们学术界要正视它的存在，要对它开展研究，要发现其中的价值，为什么这些人在苦苦追求？认识就停留在这样一个水平，所以从学理上、从学术上，对于当代艺术的很多问题我都不太明白。对于当代艺术来说，对它的了解，我跟社会上的普通人其实没什么区别，基本上是在一个层面的。所以我非常希望能够借此机会跟您请教当代艺术的一些来龙去脉，它的学术的内在的合理性。在中国，当代艺术的发展状况，它存在着什么问题，我们应该怎样去引导、去推动？做这样的事情对我们当代文化的建设有什么意义？

我们绘画系的一些最有影响的教授一致推荐您，希望我们学院能够把当代艺术这门学科建构起来，有一定的学术平台，弥补我们学院在学科上的不足，同时，能够引领我们的艺术学科走到学术的前沿，这是我们的教授，徐唯辛老师、闫平老师、王克举老师，他们一致推荐的。这是两方面的原因，一方面是我本人对于艺术发展中的一个长期的现象的认识，希望得到改变，另一方面是我们学院的这些学术骨干他们的推荐，就促使我们推动这件事情，争取能够重建我们中国人民大学在中国当代艺术研究方面的平台。

我们很需要扫盲，普及了解当代艺术。另一方面呢，通过我的了解，我再去传播，向相关的部门领导宣讲，怎么样来理解这个东西。专家是圈内人。作为圈外人，我们的看法也是影响社会的一种方式。所以我们集中一些问题，希望通过这次访谈，请您给我们做一些普及性的讲解，帮助我们来加深理解。

高名潞（以下简称“高”）：我挺感谢你们上次邀请我去讲演，跟大家交流。如果能够一起合作，就有这种可能建立一个当代艺术的平台。这不仅对于大学，目前对于整个中国，在21世纪对当代艺术的了解、推动等等都非常重要。

当代艺术“当代”的这个概念在20世纪70年代用得比较多，因为在此之前，一般人们用“现代”、“modern”。或者是在70年代出现的。“当代性”这个概念是后来才提出来的。对“当代性”这个概念现在也有很多人在争论。我前年在几所大学组织了一个国际性的会议，题目就叫“现代不等于当代”、“现代性不等于当代性”，也就是“modernity”不等于“Contemporaneity”。我从字面上来理解“当代”，它是一种当代人的时代精神，跟我们说的时代精神有点相关。为什么以前不用“当代性”？因为以前“当代”这个概念还没出现，为什么最近二三十年才用得比较广泛呢？还是与当代艺术发展到这个阶段其自身的一些特点有关系。

“当代性”的最大特点是它的包容性，它要包容，它要面对，它要面对传统，面对现代人的生活，面对当代人群的每一个阶层。“当代”体现的是一种包容性。特别是后现代主义出现之后，出现了“当代”这样的呼声，也是对后现代主义的某种程度的超越。后现代主义倡导对现代主义精英大师完全独创性的崇拜的超越，使艺术能够打破精英和大众之间的沟壑，当代艺术更多地渗透到日常生活当中去，与科技的结合是一方面，与大众文化、与个人心理经验的沟通，都是当代艺术所强调的东西。

郑：当代艺术是从什么时候开始的？

高：说到当代艺术，在西方，它应该是出现在20世纪70年代末，80年代初。它和后现代主义的出现也有一定的关系。因为正是后现代主义强调多元主义、女权主义²、后殖民主义等等，对西方中心的一种批评，社会改革的需要，导致在文化上提出各种各样的主义。后现代主义为什么在70年代出现？为什么到80年代出现了当代艺术？后现代主义艺术到了80年代的时候才真正出现高峰，体现了后现代主义精神。但是体现了后现代主义精神的这些艺术很快地又开始朝刚才所说的当代艺术方向发展。比如说在西方，尽管在70年代女权主义在理论上已



图1-1 巴巴拉·克鲁格 《我们不会参
与你的文化游戏》 复印照片 1983年



图1-2 辛迪·舍曼 《无声电影21》 摄影 1978年

经有了一种呼声，但是实际上直到80年代，真正的女权主义者，像琪琪·史密斯、芭芭拉·克鲁格（图1-1），还有辛迪·舍曼（图1-2）这一批女性艺术家才用视觉的形式表现女权主义。

另外，还有像其他的艺术探索，如针对殖民主义等等。80年代的背景很有意思，一方面后现代主义达到高峰，另一方面70年代以来的法国学派、德国法兰克福，像福柯、德里达、罗兰·巴特、皮特·伯格，欧洲在政治、语言学、解构主义等各个方面杰出的人的出现。在80年代之前，是六七年代以来的政治上的一种自由主义的呼声，到了80年代的时候，与后现代主义结合起来了，形成了一种文化上的冲击力。同时它在视觉上，在艺术表现上，又突破了很多束缚，这些束缚都是现代主义出现以来的那些规范化的东西。到20世纪80年代出现了一种视觉文化热，把过去的艺术、传统的艺术形式看成是一种视觉化了的文化表现。文化的各种问题，多元主义、后殖民主义、女权主义等，在过去要不是通过口，要不然就是通过文章、论文来表现。怎样把这些通过视觉形式表现出来，是80年代一个非常重要的课题。这时“Visual Culture”——视觉文化的概念开始出现，到90年代已经非常流行了。在这个时期你可以发现，我们的大学基本上还是艺术学院，在西方的大学，在美国的一些大学里边是艺术实践，后来把艺术史和艺术实践结合起来，而且给了它一个新的名字，叫视觉……

郑：视觉传达。

高：视觉传达，视觉艺术学院。为什么是视觉艺术或者视觉文化呢？是因为它宽了，它更开放，更包容，打破了过去传统形式主义的概念，打破了纯粹艺术必须有门类的概念。当代艺术家试图把当代艺术看成一种视觉文化，而不是某一个门类。在这种背景之下，它融入了科技，比如新媒体的科技化的运用。另外还有市场，20世纪80年代以来全球化的市场发展得十分迅速。所以说大众的文化、好莱坞的电影和精英等等，加上电脑、卡通，各方面的新媒体，另外与电视、广告等等混杂在一起。

80年代以来，当代艺术变成了一个边界更不清楚的，非常开放、模糊，没有办法用一种媒介，也没有办法用某一个固定的概念去界定的东西。有的时候大家觉得当代艺术奇奇怪怪的，对于艺术家说的是什么人们搞不清楚。另外，艺术家有时甚至把现成品也拿过来了，直接当作艺术作品，这怎么是艺术呢？这不就是搬把椅子，或者拿一个床，或者弄一个什么，这就是艺术吗？对于传统欣赏者来说，这显然是不可思议的。刚才说的这个现成品，是从50—60年代的波普艺术转过来的，波普艺术到了当代，就不是当初的概念了。当代波普艺术想突破，为什么艺术就只是绘画，艺术为什么只是平面，为什么艺术家拿着笔在画布上画的才算艺术。点石成金就是这个概念，它启发人们首先去想什么是艺术的问题。只有这样，有一种开放性的概念、观念的时候，你才能够更加包容地容纳当代艺术的不同形式。大家觉得很奇怪，从形式上奇怪，从表现内容上奇怪。艺术作为一种方式不再像过去那样，有的时候不光在室内、美术馆里存在，甚至走到大街上，或者以公共流通中的某种形式出现。我觉得就是当代艺术的一个背景，在这个背景当中才出现了这样一种形式。

郑：我们现在看艺术史，从19世纪、20世纪，从现实主义开始，到浪漫主义，到后来的“印象派”，再到后来的“野兽派”³、“立体派”⁴。这些脉络过来都觉得很清楚，而且他们的主张也都很清楚。一直到美国的抽象表现主义⁵为止，我觉得这些还是清楚的。再往后从“Modern Art”到“Postmodern Art”，这个转逆点是在什么地方？

郑：从“Modern”向“Postmodern”转向的话，应该说有几个现象。从绘画上来说，因为“Modern”主要的组成是绘画、雕塑，也就是我们传统所说的架上。

郑：实际上还是在圆的形态里面进行变革。



图1-3 波洛克 《薰衣草之雾》 布上油画 1950年

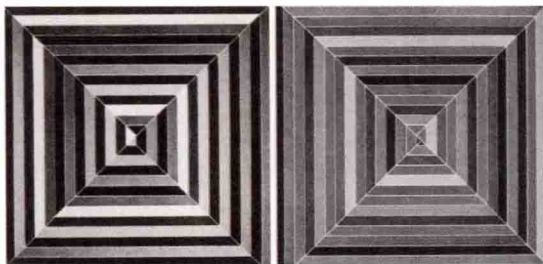


图1-4 弗兰克·斯特拉 《贾斯博的双重体》 布上醇酸树脂 1962~1963年

高：对，它强调绘画就是绘画。

郑：像波洛克⁶的作品，他虽然是“滴洒”（图1-3），创作方法已经是革命性的变化了，但是他还是在画布上画。

高：现代主义相信艺术家给予画面一个形式，是独创性的。现代主义反对用文学叙事，因为古典的绘画都讲故事，现代艺术不再讲故事了，给予绘画形式一种独立性，这种独立性实际是无所不包的。它本身自成系统，形式就是形式，语言就是语言，它不再为文学服务，不再为哲学服务，当然也更不为政治服务了。现代艺术就是自己非常艺术为艺术的一种状态。

到了50年代的时候，绘画本身受到了极少主义⁷的挑战。有一个艺术家叫斯特拉（图1-4），他说，你看到什么就是什么，你别说这么悬。抽象表现主义，或者是之前的早期的现代主义，艺术的形式里边还有一种精神，强调艺术的独立，只有艺术形式变得独立，不再为文学服务讲故事了，这时艺术形式才能自由表达精神，不管这个精神是我个人感觉到的，还是一种宇宙精神。



图1-5 安迪·沃霍尔 《美元之歌》 丝网版画 1981年

之后出现了极少主义，很多西方现代的研究者把极少主义看作是后现代主义的颠覆人、后现代主义的掘墓人。后现代主义表面上看还是现代主义的，也是几何的，但是极少主义指出来，给艺术作品一个精神是无意义的，你看到的色块就是色块，线条就是线条，它是物质，就是物质而已。所以很多人把极少主义看作对现代主义的颠覆。50—60年代还出现了波普，就是早期波普，像劳森伯格，后来还有像安迪·沃霍尔这种波普（图1-5）。波普艺术⁸也是一种颠覆，波普艺术就是不再相信画面是唯一的，表现的可能是现成品。这些东西是从杜尚过来的，杜尚早就在达达时期提出了这个。50年代出现波普和达达时期不一样。因为50年代是美国文化达到顶峰的时期，商业成了主导的一个因素。这个时候的人们对艺术的那种所谓神秘性不相信了，资本主义发展到这个阶段，把它看成了

一个神话。波普用杜尚当时的这种现成品方式作为颠覆现代主义的一种形式，装置、丝网印刷、批量生产、复制玛丽莲·梦露和其他一些明星，包括安迪·沃霍尔。安迪·沃霍尔15分钟内就可以让你成名，没那么神秘。这个社会是一个系统，造就了艺术家，造就了明星，不再相信一个画面有那么大的神秘性了。这个其实也是后现代主义的一个起源。

到了20世纪60年代的时候，艺术上出现了“Conceptual Art”，就是观念艺术⁹。就是第三个方面……

郑：60年代出现了观念艺术。

高：观念艺术主要是反体制的。如果说前边第一个极少主义主要从绘画本体来颠覆现代主义，波普主要是从艺术观念上，从什么是艺术的角度来颠覆现代主义，到了观念主义的时候，“Conceptual Art”，先是在英国出现，后来出现在美国、加拿大，它们是怎么从艺术中产生出来的，从这个角度去挑战现代主义的呢？现代主义，表现一种乌托邦，一种精神，纯粹性等等。观念艺术一开始它也不是先走到反体制，一开始它是用语言。通常大家都觉得艺术是视觉的，视觉的形象是最重要的。所以艺术的任务就是创造一个新的视觉形象，或者视觉形式。观念艺术认为不是这样，它认为最重要的是观念，是“idea”，艺术首先创造的不是视觉，你先有了一个观念，所以他们就用文字。1968年英国成立了一个艺术小组，就是语言小组，艺术语言，就是“art language”，他们全写什么是艺术，把“What is Art？”当成艺术作品。美国、北美也是这样。一开始他们的“Conceptual Art”主要是concept，指的是概念、文字，用这些去颠覆根本，就是颠覆视觉。很快到了70年代，到后来又发展到80年代，他们注重反体制了，他们发现艺术，生产艺术的不是艺术家，是一个系统，这个系统也包括艺术家，但是更重要的是包括传媒、杂志、批评家、策划人、美术馆、市场、画商等，掌握艺术作品的价格标准和意义的也并不是艺术家，而是这个价值系统。观念艺术的一些艺术家走向了反体制、反系统，有的艺术家甚至故意策划一个活动，把一些批评家和策划人叫到他那儿，来了以后他就说：“这就是我的作品，我把策划人都叫来。”有的艺术家把一个博物馆的东西搬到另外一个美术馆去，诸如此类。还有一些艺术家是用具体的形象来揭露美术馆背后的一些共谋，美术馆和背后资助它的大财团之间的一些共谋，甚至有时候还揭露政府怎么样利用这个艺术。观念艺术在20世纪80年代就形成了，后来又和女权主义、后殖民主义、多元文化等等结合起来，形成一个非常壮大蓬勃的艺术现象，又和后现代主义结合起