

景觀

二十世紀的藝術與政治

• 高天民

一

在整個二十世紀的歷程中，藝術與政治始終保持着密切的關係，這構成了二十世紀藝術的一個顯著特徵。從二十世紀初意大利未來主義與法西斯的結合開始，藝術就在世界範圍內與政治結下了不解之緣。我們在達達主義、超現實主義和納粹國家社會主義藝術中都可以看到這一點。尤其是俄國十月革命的成功，更把世界分成了社會主義和資本主義兩大陣營，藝術也隨之成為兩大陣營進行意識形態宣傳和政治鬥爭的重要武器。這點在冷戰時期達到了白熱化，無論是美國的抽象表現主義還是蘇聯的社會主義現實主義或中國的革命現實主義，都被賦予了強烈的意識形態內涵，從而使政治成為藝術中無法擺脫和難以迴避的重要主題之一，以至直到今天這個所謂「全球化」的時代，藝術中的政治問題仍是藝術家須要時常思考和解決的關鍵問題之一，只不過它已從以往狹義的意識形態政治擴展到社會生活的各個方面，以更加具體和隱蔽的方式呈現出來。由此看來，只要人們還需要國際範圍內的文化交往，政治問題就必然作為文化競爭和國家可持

續發展的一部分，以各種各樣的方式在藝術中表現出來。

二

進入二十世紀之後，西方社會正經歷着一場前所未有的歷史轉型：由文藝復興時期建立起來的工具理性開始受人懷疑，一種頹廢、反叛和惶惑不安的情緒首先瀰漫於敏感的藝術家之中，從十九世紀末的象徵主義到以「表現」為突出特徵的印象主義、後印象主義、新印象主義和野獸主義、表現主義等，都表現出這樣一種文化趨向。然而，值得注意的是，這種文化趨向很快就與政治意識和政治選擇緊密結合在一起了，其基本出發點就是對資本主義矛盾的認知和對資本主義社會的反叛與否定。這個趨向的第一次明確而全面的展露，始自以1909年2月20日在法國《費加羅報》(*Le Figaro*)上發布第一個宣言為標誌而誕生的意大利未來主義。在這個宣言中，該運動發言人馬里內蒂(Filippo Tommaso Marinetti)極力主張一種前所未有的「革命性」的思想，強調對「革命」、「暴力」、「動感」、「機器」的

歌頌和讚美，把「勇敢、傲慢和騷亂」視為「我們時代的主流」。未來主義的這種「革命」和「破壞」的觀念，正是來自馬克思主義及社會主義的未來理想，就像意大利共產黨創始人葛蘭西 (Antonio Gramsci) 所說的①：

他們有一種明確的觀念，即在我們這個大工業的時代、工人佔城市多數的時代和充滿緊張與喧囂生活的時代，必須要有一種新的藝術、哲學、風俗和語言形式。這就是他們具有明確革命性的觀念，一種絕對馬克思主義的觀念。

也就是這樣的觀念使他們把革命的矛頭直指資本主義，並因而受到後來墨索里尼的法西斯主義和俄國社會主義的稱讚與支持。

未來主義作為一個藝術和美學運動雖然曇花一現，然而馬里內蒂期望一個以機器為美的新世界取代資本主義的舊世界的思想卻並不是孤立的，它與二十世紀初歐洲已開始普遍瀰漫的一種反叛精神相匯合，並通過第一次世界大戰的催化迅速傳播開來，最終在1916年初成立於蘇黎世的「達達派」那裏得到進一步發展。達達主義顯然接受了未來主義的革命和破壞的思想，他們把這看成是對資產階級秩序與理性的顛覆，因此，他們崇尚無理性、混亂、直覺、反系統化和一切都是可能的觀念，並在其藝術中開始嘗試「揀來品」、「現成品」、「拼貼」和拓印等後來被人們稱為「創新」的藝術手法。這種對社會的不滿和對時代的絕望，自然引起政治派別和共產主義團體的注意，他們之中許多人參加了共產黨組織的政治活動，有些人甚至加入了共產黨。就政治理想而言，其目的就是要將人民從資本主義的病態中解放出來。



首屆國際達達博覽會現場(1920年6月，柏林)

達達主義的藝術和政治抱負被隨後的超現實主義所接收。布勒東 (André Breton) 在1924年創立超現實主義時就明確規定了它的基本性質，即「純粹精神的自動主義」。這個定義既顯示出它的藝術追求，又表明了它的政治方向：以特立獨行的藝術主張反對資產階級的「美學或道德偏見」。1934年布勒東提出了超現實主義的兩個任務，一是對意識與無意識的關係的認識，另外就是採取社會行動的問題，他說②：

這種行動，按照我們的看法，在辯證唯物主義中有它的適當的方法，我們不能首先採取這種行動，因為我們認為，人類的解放是精神解放的先決條件，而且人類的解放也只能期待於無產階級革命。

對超現實主義的政治期望，促使布勒東在超現實主義期刊《超現實主義革命》(La Révolution surréaliste) 第五期(1925年10月)中宣布，超現實主義從此屬於共產主義，並隨後又專門創辦了《為革命服務的超現實主義》(La Surréalisme au service de la révolution) 雜誌。與此同時，一些超現實主義藝術家也是在這種期望下訪問了蘇聯，並受到蘇聯政府的熱烈歡迎。

畢加索 (Pablo Picasso) 十分贊同超現實主義政治綱領，並加入了西班牙共產黨，他曾經撰文寫道^③：

你認為藝術家是甚麼？一個低能兒罷了。如果他是一個畫家，那就僅僅有一雙眼睛，如果他是個音樂家，那就僅僅有一對耳朵，如果他是個詩人，那就僅僅有一具心琴，如果他是個拳擊家，那就僅僅靠他的肌肉嗎？恰恰相反，藝術家同時也是一個政治人物，他會經常關注悲歡激烈的事件，他從各個方面來做出反應。他怎麼能夠不關心別人，怎麼能夠以一種逃避現實的冷漠態度而使你自己同你的那麼豐富的生活隔離起來呢？不，繪畫並不是為了裝飾住宅而創作的。它是抵抗和打擊敵人的一個武器。

畢加索這種藝術作為武器的觀念在極力鏟除現代藝術的德國納粹那裏也得到了明確的體現。1933年希特勒及其納粹黨掌握了德國政權以後，便開始以納粹主義的世界觀和政治需要對德國的社會、文化生活進行全面的

希特勒參觀「頹廢藝術展覽會」(1937年7月，慕尼黑)



控制，並按照種族主義的原則把文化劃分為「德意志文化」和「非德意志文化」兩個部分，以推行他們所推崇的「德意志文化」。所謂「德意志文化」，簡單說就是指德意志人創造的文化成果和歌頌雅利安或日耳曼血統優越的理論和作品，以及可以用來為納粹主義服務的學科或學術流派等。因為在希特勒看來，藝術是政治的延伸，政治沒落藝術也必將墮落，反之亦然。這就需要建立為其政治服務的藝術。為此，納粹一方面開始全面清除被他們稱為「頹廢藝術」的現代主義藝術，一方面提出了「血統和土地」的命題，其目的就是利用藝術的武器，既反對帝國主義又反對布爾什維克的社會主義，建立以「德意志文化」為中心的「永恆的」藝術^④。

在這裏出現了一個有意味的現象：西方現代主義藝術從一開始就在政治上與它賴以生存的資本主義形成對立，但今天人們卻把它視為與社會主義對立的資本主義的特有藝術形式，而納粹則把資本主義和社會主義同時視為自己的敵人。二十世紀藝術（特別是現代主義藝術）的這種命運使之不可能在與政治毫無關係的情況下獨立存在。然而更有意味的是，這種矛盾性竟然在蘇聯同時表現出來。就在達達主義者在蘇黎世的伏爾泰酒館進行藝術革命的時候，在它對面的一個房間裏，列寧也正在策劃着一場即將影響世界的政治革命。這場革命以消滅資本主義和帝國主義制度為目標，試圖由此建立一個嶄新的布爾什維克的社會主義新世界，而這個目標與現代主義藝術最初的政治衝動是一致的。正是在這個共同的目標下，現代主義藝術與布爾什維克主義在蘇維埃建立之初走到一起了^⑤。從1910年

前後馬列維奇 (Kasimir Severinovich Malevich) 開始了他的「立體未來主義」之後，俄國—蘇維埃的「前衛藝術」，像輻射主義、至上主義、構成主義等，就以其革命性而著稱，其中最具影響力的是蘇維埃時期的構成主義 (故又稱「蘇維埃構成主義」)。1920年，蘇維埃前衛藝術家在「藝術文化機構」(Inkhuk) 的領導下正式提出「構成主義」的概念，他們否定了康定斯基 (Wassily Kandinsky) 的「純藝術」觀念而主張藝術應該直接為新的共產主義建設服務。他們認為以往的「純藝術」或「畫室藝術」、「實驗室藝術」必將為他們所提倡的「生產藝術」或「構成主義藝術」所取代。因此他們大都投身於具有現實意義的藝術實驗之中，以至最終打破了藝術家與工程師的界限，並得到當時蘇聯政府的大力支持，因為他們的追求與列寧的公式「電氣化+社會主義=蘇維埃」是一致的。這種追求就是要「在材料價值的構成上發揮才能，即建造有用的東西，房子、椅子、桌子、凳子等，成為哲學上的唯物主義者和政治上的馬克思主義者。他們在藝術品中看到的只有頹廢的資本主義嚮往而在共產主義的新社會中根本無用甚至有害的娛樂和消遣。」^⑥

然而斯大林上台後，這種為現實政治服務的「構成主義藝術」卻被否棄，因為在斯大林主義者看來，「構成主義藝術」不僅是一些小資產階級的個人呻吟，而且也是真正的勞動大眾所無法理解的，因此，無產階級必須建立真正屬於自己的藝術，這就是1934年蘇聯第一屆文代會上通過的「社會主義現實主義」，它主張以寫實的而非抽象的或「構成」的藝術形式，為廣大工人和農民創造能「懂」的藝



「大德意志藝術展覽會」展場一角(1937年7月，慕尼黑)

術。也正因此，社會主義開始與現代主義藝術家發生了分歧，他們認為社會主義藝術退化到了資本主義初期，因此不再具有革命性。這樣，許多蘇聯前衛藝術家被迫逐步離開了蘇聯，而在歐洲的前衛藝術家也在大失所望中開始反對蘇聯及其文藝政策。但更重要的是，現代主義藝術最終被推到了資本主義一邊，成為資本主義的專利。從1930年代起，許多現代主義藝術家在納粹迫害下移居美國，美國開始成為「保護」現代主義藝術的大本營，美國政府也開始同情和支持現代主義藝術。尤其在二戰結束前後，在意識形態的強烈對立中，美國政府敏銳地從現代主義藝術中看到了它的政治價值。關於這一點，蘇聯美術史家曾明確指出，在二戰結束之後，「美國官方宣傳很快就估計到，如果使自己的宣傳有可能與所謂先鋒派結盟，並使這種聯盟的鋒刃指向社會主義現實主義，那將會給美國官方帶來怎樣的利益。這個事實的政治意義在盟國戰勝法西斯德國之後到來的『冷戰』時期，得到了清楚的表現。」^⑦自此之後，社會主義和資本主義在藝術形式上做出了判然不同的選擇，但是其政治含義不僅沒有削弱，反而更為明確。

三

以上對西方二十世紀藝術與政治的關係做了一個極為簡單的描述，而世界範圍內的這種歷史和文化變遷，不可避免地在中國得到了或隱或顯然而卻是積極的回應。在俄國十月革命勝利之後不久，馬克思主義就作為一種學說傳到了中國，並很快成為政治行動的綱領。馬克思主義在文藝思想上向着兩個方向延伸：一方面導致了階級分析觀點的誕生，另一方面則培養了平民主義的思想。階級分析的觀點使人們看到，無產階級和勞苦大眾作為中國未來建設中的生力軍在現代社會中的重要價值及其不可替代的地位，因而打破以往貴族和資產階級對藝術的壟斷，創造一種從內容到形式都與以往判然有別的、嶄新的無產階級的或普羅大眾的藝術就勢在必行，這就是二十世紀20年代中國共產黨成立之後左翼美術的基本判斷和努力方向。平民主義的思想則被一批憂國憂民的民主資產階級知識份子繼承下來，他們從五四提倡的科學和民主精神中看到了平民化進程對中國民主和現代化建設的意義，認為唯有打破貴族和資產階級的文化與知識壟斷，培養全民的道德和理性精神，才能造就一代具有現代意識的「新民」。為此，他們不遺餘力提倡美育、開辦學校、開展藝術運動，以喚起民眾向善向智的心性。這兩種趨向在20、30年代的共同理想下，構成了中國藝術的政治傾向的獨特特徵。

但值得注意的是，儘管階級分析的觀點在30年代曾經一度以極端的方式造成文藝中泛政治化的傾向，儘管平民主義的思想最終又不得不退入精英主義和貴族主義，成為精英文藝自

我表現的一種作料，然而這兩方面卻在新中國成立之後無可選擇地走到一起，共同構成新中國文藝的基石。這個結果是由政治的統一和文藝政策的一致帶來的——在政治上以中華人民共和國的成立為標誌，而在文藝上則是以1942年毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》中提出的「政治標準第一，藝術標準第二」為準則。但無論是階級分析的觀點還是平民主義的思想，雙方的共同目的均在於教育大眾、喚起大眾，以造就適應未來建設需要的新的大眾。因此，這種一致使兩個方面在新中國成立之初，就在一切為了群眾、一切從群眾出發的政治思想的指導下匯合在一起。王朝聞在新中國成立之初的新年畫創作運動中就這樣告誡年畫作家：由於新中國人民的政治地位已經大大提高，人民的覺悟也正在提高，其審美水平也就不會永遠停留在喜愛灶王爺或象徵發財幻想的財神之類的題材和形式上，所以「為人民服務的年畫畫家，能夠加強政治學習，加強鬥爭生活的體驗和觀察，了解群眾的思想感情，從原則上認識甚麼是新社會的群眾的願望和理想，怎樣才能使形象適當地表現他們對待各種事務的動作、姿態、表情、心理狀況及各種人物的相互關係。」^⑧從此可以看出，這裏的政治與群眾的觀點是合一的，因而也是和諧而有效的。或者說，政治只有在正確反映民意的情況下才能與藝術建立合理的關係並保證藝術的健康發展。

不幸的是，這種關係很快就被打破。1962年毛澤東在中共中央八屆十中全會上明確提出了「千萬不要忘記階級鬥爭」的口號，使階級分析的觀點借助「政治標準第一，藝術標準第二」的表述突破了先前政治與藝術

的和諧關係，上升為藝術創作和藝術評論的首要依據。在此之前，毛澤東一直關注着文藝的政治方向問題，尤其當他看到文藝界「大、洋、古」的現象盛極一時就更添擔憂，因此他把創造新的社會主義文藝視為破除資產階級思想、建立無產階級專政的重要組成部分之一，並親自開始了對文藝的干預。毛澤東的這個判斷，不僅是出於一個獨立的政權要建立與自己的完善政體相適應的意識形態的需要，也是處於孤立的冷戰氛圍中必然的政治選擇，就像此時美國政府對抽象表現主義的支持一樣，是冷戰政治的一部分。但問題在於，作為黨和國家主要領導人親自直接地干預文藝，就必然使文藝徹底意識形態化，最終使文藝成為政治的附庸和工具，文藝就不可能真正實現「百花齊放」。

在政治的強大壓力下，一切藝術問題都被意識形態化了，甚至藝術形式問題也不能倖免。由1962年至文革之前的一段政治相對寬鬆的日子裏，藝術形式問題又被一些藝術家提出來給予關注，其中版畫家王琦可以說是最熱中的一位。1962年末，王琦專門在中央美術學院和中央工藝美術學院向學生作了關於美術形式問題的報告；1963年秋，王琦又應吉林美協之邀赴長春作同樣內容的講座，他的講座後來形成了以「論藝術形式的探索」為題的三萬多字的小冊子，並在吉林美協編印的《美術參考資料》上全文發表^⑧。王琦在該文中認為，藝術形式是藝術研究的重要內容之一，而且「現在許多人對藝術形式問題十分感興趣，搞創作的人尤其迫不及待地從藝術實踐上去接觸這個問題」，但遺憾的是，「我們在過去一段時期，注意藝術的內容更多於注意藝術的形式，……對於藝術形式的

發展規律，以及有關藝術形式的一些比較重要的問題，都研究得很不夠」，尤其「令人感到遺憾的是馬克思經典作家們在這方面留下來的寶貴遺產也並不多」。可以說，「唯物主義美學家在有關藝術形式問題上所作出的努力，比起他們的對手來是不免有些遜色的」。因此，他希望通過考察十九世紀末和二十世紀初西方現代藝術，能在這方面做出一些探索。從學術的角度來說這本無可厚非，然而在一個特殊的年代裏，這顯然就大有問題了。果然，到1964年毛澤東發出對文藝的兩個批示之後，全國文聯就開始整風。這時江青也參與進來：「美院也搞起現代派啦！? 王琦此人我們不知道啊！倒要看看他的文章！」全國美協不得不組織文章嚴肅批判王琦的觀點：「這是甚麼階級的藝術觀？」文章作者從對立的兩個階級的角度，對王琦的藝術形式觀進行了九個方面的「質疑」。文章最後以階級的二分法把王琦推向了無產階級藝術的對立面，問道^⑨：

請問，王琦究竟要誘導中國的美術家走上甚麼道路、甚麼方向上去？他的藝術觀點，究竟是甚麼階級的藝術觀點？

眾所周知，對藝術的這種政治干預在文革中達到了極致。「政治標準第一，藝術標準第二」的藝術評價標準最終放棄了「藝術」，成為藝術為政治服務，甚至是為政策服務，成為配合各項政治運動的宣傳工具和手段。這樣，藝術就徹底喪失了它的獨立價值，藝術家也不得不放棄了藝術形式和個性的追求，其結果就是思想的禁錮和藝術的凋敝。

對於這種極端意識形態化的做法，在文革結束之後開始得到反思和糾正。以周揚在第四次全國文代會上

提出的以「文藝為社會主義建設服務、為人民服務」取代「文藝為政治服務」的口號為契機，1979年11月19日至21日，中國美協常務理事擴大會議上專門對政治與藝術的關係進行了座談。人們普遍同意在經過文革之後，正確認識和處理藝術與政治的關係是一個需要深入探討和認真總結的問題，但對它們的關係卻有不同的看法。有人從藝術的獨立性的角度提出，過去所提「政治標準第一，藝術標準第二」的提法不是辯證的觀點，因為「藝術作品是一個整體，政治與藝術是互相交融而不可分的，不能割裂為第一第二」。特別是因為「藝術品主要作用是娛樂，教育寓於娛樂之中，離開了藝術性，無娛樂可言，觀眾不接受，藝術就失去價值；因而如果硬是要把它分個第一第二，藝術性倒應該是第一，不然它首先就不是藝術」。但也有人承認所列事實卻不同意這樣的結論，他們堅持認為「政治第一，藝術第二」和「內容決定形式」這些基本思想不能否定^①：

從來就沒有無政治的藝術，只是有的比較明顯，有的比較隱晦，表現的方式不同而已。配合政治運動在一定的情況下也是需要的，……問題在於你所服務的政治是不是符合歷史的發展規律，是不是代表了廣大人民群眾的利益，體現了他們的理想和願望；如果是這樣，作品的政治性，就是來自生活本身，畫家發出來的就是真實的肺腑之言，而絕不是裝腔作勢的東西。

儘管最後大家以近乎折中的「兩點論」取得了「共識」，但其實在整個文藝界已經醞釀起一股反政治和反意識形態(或去政治、去意識形態)的潛流，它通過「星星美展」、「85美術運

動」，最終在「政治波普」、「玩世現實主義」、「艷俗藝術」等現象中突出而充分地表現出來。這時，人們在「藝術自律」的觀念下開始追求「純粹」的藝術，試圖成為與任何政治無涉的「純粹」的藝術家。尤其在90年代初市場經濟的催化下，許多人開始懷着這樣的美好理想聚集北京圓明園，似乎要重建自己心中的淨土。其實，人們並不懷疑這些藝術家對待藝術的真誠，而且對歷史上政治和意識形態的壓抑所帶來的後果仍記憶猶新。雖然這時的藝術已脫去了顯著的意識形態外衣，但卻採取了更為隱蔽的方式——這一點直到90年代後期許多歷史事實在中國披露之後人們才更清醒地認識到，如美國政府當年對抽象表現主義的推動和在70年代開始的對蘇聯的文化與意識形態滲透等。在這其中，市場經濟的發展是一個重要因素，因為市場的擴展必然帶來藝術家個體意識的膨脹，當這種膨脹達到一定程度時便逐步轉化為與強調集體主義和未來理想的社會主義意識形態的對立，這就是中國90年代以大眾主義美術為資源，同時又不斷批判和消解大眾主義美術的諸多藝術傾向產生的心理原因之一。然而這種心理的產生還不僅來自市場的作用，同時也與人們稱之為「後冷戰」時期的意識形態對立密不可分。尤其在90年代初中國經歷了蘇聯的解體和自身向經濟建設的轉型之後，人們的意識形態觀念大大弱化了。但實際上西方利用藝術和文化交流對中國的意識形態滲透和顛覆從未停止過。就在大批中國年輕藝術家放棄工作來到北京圓明園「畫家村」追求藝術自由的時候，西方某些利益集團也開始通過其各種代理人以購畫、訂畫和在使館辦展、邀請出國等方式來

引導這些畫家的創作，其名義就是藝術創作自由。儘管雙方對藝術創作自由觀念的認識不盡相同，但卻同時導向了對意識形態甚至對中國社會主義政體的反叛。

如此看來，在當代社會和文化情境中，藝術與政治的關係已變得更加隱蔽和複雜。它不再以意識形態的面目出現，而是滲透在文化和生活的各個方面；它也不僅僅是一種政治宣傳，而是變成觀念和文化改造的重要手段。這就是二十世紀90年代之後藝術與政治的一種新型關係，這種關係最終是以文化政治的面目表現出來的，即由以往冷戰時期的意識形態的競爭轉向文化的競爭，這是一種更深層和持久的競爭，關乎民族生存和可持續發展的問題。它在藝術中具體表現為語言的選擇、文化身份的確立、價值標準的制定和未來文化戰略的判斷等。這一切都與話語或話語權的建立有着密切聯繫，這就向當代藝術提出了一個廣義的政治觀的問題，即甚麼才是當代中國新型的文化政治？而且這種文化政治與二十世紀中國的現代性和藝術進程是一種甚麼關係？尤其大眾主義美術在其中將扮演何種角色？對這些問題的回答將對中國當代藝術的發展產生積極而深遠的影響。

註釋

① Antonio Gramsci, "Marinetti the Revolutionary?", *Ordine Nuovo* (5 January 1921), quoted in Caroline Tisdall and Angelo Bozzolla, *Futurism* (London: Thames and Hudson Ltd., 1977), 200.

②③ 轉引自里德 (Herbert Edward Read) 著，劉萍君譯：《現代繪畫簡史》(上海：上海人民美術出版社，1979)，頁74-75；90。

④ 其標誌就是1937年7月18日和19日在慕尼黑相繼開幕的「大德意志藝術展覽會」和「頹廢藝術展覽會」，這兩個展覽表明了納粹對藝術的政治取捨。

⑤ 我們在這裏一直使用「現代主義藝術」一詞而不是「現代藝術」，意在特別強調它的意識形態特徵——既是文化的也是政治的，因為「主義」(ism)本身就意味着有意識、有目的、有方向和有計劃，即「現代主義藝術」具有自己明確的文化和政治追求，這就是對資本主義文化和意識形態的革命與反叛。

⑥ "CONSTRUCTIVISM", in *The Oxford Companion to Twentieth Century Art*, ed. Harold Osborne (Oxford: Oxford University Press, 1990), 126.

⑦ 勒·雷因加德：〈抽象主義〉，載基霍米洛夫等著，王慶璠譯：《現代主義諸流派：分析與批評》(北京：中國文聯出版公司，1989)，頁242。

⑧ 王朝聞：〈學習舊年畫不應該硬套舊年畫形式〉，原載《人民美術》，第二期(1950)，轉引自《王朝聞文藝論集》，第一集(上海：上海文藝出版社，1979)，頁55。

⑨ 以下所引王文皆出自此文，王琦：〈論藝術形式的探索〉，載中國美術家協會吉林分會編：《美術參考資料》，1963年第2期，頁2。

⑩ 何溶：〈這是甚麼階級的藝術觀點？——對王琦先生《論藝術形式的探索》一文的質疑〉，《美術》，1964年第4期，頁40。此文是在中國美協為回應毛澤東對文藝界的兩個批示而成立的「理論批判組」的組織下寫出的。

⑪ 以上引文均參見〈總結經驗 繁榮創作——中國美術家協會召開常務理事擴大會議〉，《美術》，1979年12月號，頁7-9。

高天民 1961年出生，1984年畢業於南京師範大學美術系油畫專業，獲學士學位；1992年畢業於中國美院史論系歐美現代美術史專業，獲碩士學位；現為中國美術學院副教授、博士。