

学院的黄昏

易英 著

湖南美术出版社

学院的黄昏

易英 著

湖南美术出版社

学院的黄昏

作者：易 英 责任编辑：黄 啸

湖南美术出版社出版、发行

长沙市人民中路 103 号

湖南省新华书店经销

湖南省新华印刷三厂印刷

开本：850×1168 1/32 印张：15.75

2001 年 2 月第 1 版 2001 年 4 月第 1 次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 7-5356-1469-8/J·1385 定价：26.80 元

目录

超越形式——美术批评导论（代序）	1
“生活流”断想	15
“我希望被人理解”	21
当前创作中的象征主义倾向	24
关于连环画的对话	30
面对历史的选择	36
抉择于技术与观念之间	47
民间艺术与现代意识	54
形式与精神的抵牾	60
素描：历史与现实的思考	69
现代主义的困境与我们的选择	79
前卫还是新潮	88
现代油画向何处去	92
社会观念的开放与艺术观念的困惑	102
重新调整艺术与生活的位置	108
行动艺术：无政府主义还是形式主义	113
油画语言与文化属性	122
批评二题	128
走出你的圈子	134
新潮美术会卷土重来吗	140
湘军崛起与湖南图式	145
徐冰和他的精神殿堂	149
爱欲的危机	154
波普艺术的理论与文化背景	159
穿越历史的云层	166
选择与条件	171

历史·文化·艺术·····	183
学院主义的黄昏·····	188
大众文化与中国前卫艺术·····	193
创造意义·····	202
批评在艺术市场中的位置·····	207
当代文化与美术学院教学体制·····	215
力求明确的意义·····	225
历史的重构·····	231
大众文化与社会批评·····	257
进展与徘徊·····	265
艺术思潮与抽象绘画·····	292
前卫与边缘·····	304
现实主义与现代主义·····	316
走向新世纪的梦想·····	328
转型期的中国当代艺术·····	334
人的悲剧与历史的变形·····	348
黑色天堂的回声·····	352
现代主义之后与中国当代艺术·····	358
从荒原到彼岸·····	369
描述性的回归·····	374
艺术的真实与政治的神话·····	379
从精神底层到社会评论·····	393
妓女、白痴及其他·····	402
观念艺术与前卫制度的解体·····	407
大西洋两岸的对话·····	412
个人经验与历史记忆·····	418
金钱的诱惑与批评的失落·····	423
中国社会结构变化与中国现代美术·····	431
谁画得更好? ·····	443

面向 21 世纪的美术教育	448
坏画倾向研究	459
个人“表现”与公共话语	466
实验水墨的图式	471
实验水墨的可能性	477
回望家园	482

超越形式——美术批评导论（代序）

美术作为人类精神现象整体的一部分，无疑从各个侧面都反映出与人类社会繁杂缤纷的精神文化和物质文化的密切联系，从原则意义上说，每一个侧面都可以成为个体的美术批评的出发点。但是，从整体上说，我们将美术批评的出发点界定在形式或风格。形式是美术区别于其他精神活动的最基本的特征，是艺术家感受世界和作为一种交往方式的最独特的手段。因此它感觉和把握世界的方法不同于哲学、宗教和科学，同时也不同于文学、戏剧和音乐等其他艺术门类。在研究或评价一件艺术品和一种艺术现象时，尤其在涉及到确立一种价值标准来进行美术批评时，首先应该把握住其最基本的形态和特征。奥地利美术史家德沃夏克（Max Dvorake）指出：“对一种风格的分析和对风格演变的深入研究是作为一门科学的美术史的基本任务。”以形式主义批评著称的瑞士美术史家沃尔夫林（Heinrich Wofflin）也表达了同样的观点，“每一个艺术家都发现某种置于他面前的视觉的或然性，并受到它的制约……视觉有其自身的历史，揭示这些视觉层次必

须作为美术史的主要任务”。他们的观点虽然反映的是 19 世纪末美术史方法的主流，但对我们今天探讨美术批评最基本的特征仍有启发意义。

形式主义批评具有显著的功利性特征，与现代主义艺术运动的兴起有密切的联系，但是在实证主义哲学观念的支配下，正是形式主义才使美术批评在美术史上第一次具有美术自身的专业品格。这就是说，美术批评开始立足于美术本体，逐步摆脱文学式、新闻式和随感式的批评，无论美术批评在其后的发展中产生多少复杂的模式，但这个转变是根本的转变。形式主义批评没有终结批评的历程，也不可能囊括所有的美术现象，但它抓住了美术本体的核心，其意义还不在于它作为一个独特的批评流派，而在于它给其追随者的启示，给其对立面则提供了一块向前跃进的跳板。

德沃夏克一再要求美术史研究返回到对可实证性“事实”的研究，从美术史学上看，可实证性是指能被文献和逻辑证明的事实，在美术批评中则是可以被经验证明的事实，也就是批评家对作品的美感经验的把握。美术作品首先是以一定的物质形态呈现在观众面前，但它并不诉诸观众对物理事实的接受，而是以假定的结构和空间关系把艺术家的意志和情感强行输入给观众。所谓强行，就是指非理性的不含社会—伦理价值判断的纯审美经验的反映。美术作品以其独特的表现形式，色彩、体面、空间、明暗、结构等诸因素，作用于观者的生理心理反应，实现审美快感的要求。这些因素是构成美术作品的最基本的因素，而观者的反应构成最基本最单纯的审美经验。一幅油画的物理事实是画框、画布和颜料，但在画框的范围之内，物理事实被幻想的空间所取代。这种空间就是绘画的诸因素按一定规律和秩序所形成的各种各样的关系，即我们所谓的“结构”。结构的浅层构成艺术家创作的技法与材料，这不是形式批评的主要对象，结构的深层则反映出两个对应的关系，一是艺术家的创作心理，二是接受者的审

美心理,二者的结合使纯审美的愉快得以实现。现代绘画强调表现出对象的内在关系。实际上无意识的自然界不存在超表象的内在关系,只是通过艺术家的主观投射,才使得经过变形和抽象化处理的自然形象与再现的形象相比,具有更强烈的表现力。因为主观意念在再现风格上更多的是体现为一种选择,即所谓题材,而变形则是艺术家的意志与无意识的物化。所以,所谓内在关系不过是艺术家意志的表现,如果通过对结构关系(诸因素的有机组合)的分析,探索艺术家的深层心理,就可以对形式的表现力做出合乎逻辑的判断。怎样从纯形式的角度判断一件作品的表现力,包含有两个层次或方法:1.探索艺术家的心理机制与形式结构的对应关系,艺术家的文化属性、知识结构、个人经历与生存环境决定了他对形式的选择,比如,艺术品中最动人的悲剧性力量就在于艺术家通过色彩排列、体块组合、笔墨浓淡和线条运动等诸关系,深刻地反映出艺术家的焦虑意识。2.根据美在于和谐的规律实现诸因素的最佳组合。无论是色彩、线条还是明暗层次,任何一种组合都是一定文化的反映,文化的共同性决定了艺术家与观众之间对某种组合关系的默契。一般说来,人的和谐感不是超文化,一定的和谐形式也深刻地体现为一定文化的符号形态,但置身于特定的文化圈内,很难判断这种关系的文化根源,而往往是通过大量的横向比较来确定艺术家的文化属性和在形式感上的独创性。就像沃尔夫林一样,他的批评体系只有在大量参照同类作品的情况下才有意义。

现代艺术的复杂性决不会使艺术创作以单一的形态呈现出来,描述的、具象的、再现的等表现手段使以纯形式为特征的结构关系隐退到可辨别的物象背后,观众的欣赏注意力往往集中在哲理、伦理、政治等非审美的主题上,这并不意味着艺术家作说教或文学的方式取代了审美,而是反映出社会意识对艺术家的制约,作为社会群体的一员,同样分担着共同的群体意识。对艺术家而言,不在于他表达了什么样的意识,而在于他怎样表达这种

意识，他基本的冲动是源于形式的创造，社会意识往往是在自觉与不自觉之中成为形式显现的渠道。对观众而言，接受（欣赏）的过程体现为理性与感性的复合，理性的判断在共同的价值标准的支配下接受作品所表达的社会意识，直觉的判断则在于形式所造成的审美心理定势迫使接受的焦点集中在最有表现力的作品上。反过来说，无论一件作品具有多么深刻的社会含义，如果缺乏有效的表现形式，就不会引起观众的注意。但观众往往忽略了自己的直觉判断而只意识到理性的判断。克莱夫·贝尔（Clive Bell）指出，普通观众往往不具备对纯形式的反应能力，描述性的内容作为一种钓饵，使观众在无意识中被形式所感动。批评家的任务之一就是揭开这层非审美的面纱，使美术的本体显现出来。

二

沃尔夫林在其形式主义批评中，决不容许历史环境论的观点，只强调纯粹的形式分析，但这并不等于否认在形式操作的过程中文化干预的可能性，后来的学者注意到，沃尔夫林不过是没有把这个课题纳入到他的研究工程。形式作为个体的创造，在很大程度上取决于艺术家对形式的直觉把握，同样，观众对形式的接受也主要依赖于直觉的通感。克莱夫·贝尔指出形式的审美价值在于有意味的形式，但他在论证这个问题时陷入了循环论，他将形式的意味界定为感情，即艺术家通过形态、线条和色彩来传达感情，而观众又从艺术品的形式中感受到感情。贝尔认为感情来自艺术家对自然界美的事物的凝思，这种感情是无法言传的，只有用形式来表达，而形式感又是艺术家的直觉本能。英国形式主义批评家罗杰·弗莱（Roger Fry）看到了贝尔方法的局限性，进一步指出形式的意味主要取决于社会心理背景、个性的审美心理服从于一个更大的民族审美心理结构。他在分析中国古代殷商青铜器的兽面纹时，提出了一个大胆的假设，这种狰狞恐怖的装

饰纹样来自于部落间血与火的文化，是对命运恐惧的心理通过审美心理在器物装饰上的投射。这是罗杰·弗莱的晚期思想，他还没有来得及将付诸现状的批评。从纯形式的批评转变为形式—文化的批评是现代美术批评的一个重大突破。

形式与文化—历史的关系并不是社会批评所强调的在画面上的直接表达出来的社会内容，一件作品中当然可以有现实、经验、自然景物等内容，但绘画的本体却不是由这些东西构成的，而是由形式——个体艺术家的直觉本能的物化形态所构成。但从严格意义上说，艺术品又不是个人的创造，而是一种文化以个体单位形式表现的变体。人是符号的动物，一个人从儿童到成人的成长过程是由人本的人变成社会的人的过程，在这个过程中，一定文化圈内的社会把各种文化特征强加在他的身上，使他不仅成为一个适应生存的人，也成为一个从属于特定文化的人，他的思想方法和行为方式无不具有与群体的其他成员相似的特征。如果他恰好是一个艺术家的话，形式就是他以直觉的方式表达了这种群体意识。值得注意的是，人被塑造为文化的人的时期主要在儿童期，其接受方式也主要是以无意识形式进行的，也正是在这个意义上，弗洛伊德在分析达·芬奇的《蒙娜丽莎》时才特别强调作品与作者童年被遗忘的记忆的联系。也就是说，以直觉方式进行创作的艺术家对于他从小就被规定的文化属性是不可逃避的，因为接受方式和表现方式都同样体现为无意识的过程。早期的形式批评，如克莱夫·贝尔突出强调了形式与直觉本能的关系，这实际上已经跨出了从文化上来把握形式的第一步，因为个体的直觉或无意识的内容从来就是专属于个体的。贝尔当然还没有意识到这一点，罗杰·弗莱的社会心理背景说也仅仅看到一个巨大的文化模式与形式表现的外在联系。

形式与个体的创作心理的关系在确定形式的文化属性上还不是最关键的问题，尽管艺术家的无意识表现是形式批评的一个重要层次。个体无意识是紧接在意识下面的一个心理层次，艺术家

在画面上自觉表现往往构成画面的主题和社会内容，而形式的选择则在于无意识的把握。艺术家个人所受的训练和教育虽然也在无意识中起作用，但最重要的方面还是个人的后天经验中被压抑、遗忘了的内容，艺术家很难自觉意识到这些因素在画面上的效力。精神分析学家荣格指出这还不是人的心理结构中最深最隐秘的部分，在个体无意识之下还潜藏着集体无意识，这是任何个体都无法意识到的、集聚着几乎自人类有史以来的所有经验和情感能量的深层心理层次。集体无意识并不是通过生物性的遗传而继承下来的，而是以社会遗传的方式一代又一代在一个巨大的文化模式中对被指定的文化符号不断接受、置换和变形而形成的。在这儿，我们看到两个概念不同的“符号”却又有着内在联系的现象。一个概念是指人类的文明史或历史都是由人的产品构成的。卡西尔(Ernst Cassirer)说：“所有历史学家都知道他的认识是借助对物理对象的具体分类之考察进行的。他在其全部工作中依赖这些对象，依赖于那些我们称作历史文献和历史遗迹的东西。”符号不仅指示和记录着人类文明的进程，也决定了人所生存的文化环境。另一个概念是艺术品也是以符号与形态记录了艺术家的个性特征与一定历史阶段的风格特征，作为风格的符号它有不可归复的特性(惟其如此，才有了风格史的美术史)，作为文化环境的一部分，它又迫使艺术家成为文化的载体，用它来重构人类的情感经验。集体无意识则是把这两个概念贯串起来的重要线索：现代艺术的形式在整体上不可避免地作为特定文化圈(地域或民族)的古代文化原型的置换与变形。一个地域或民族在漫长的历史演变过程中形成了相对稳定的审美心理结构，它对最单纯的形式语言都有内在的规定性，这种规定性不仅指示着人们感知形式的方式，也指示着人们的生存方式和思维方式。所以，对艺术家来说，最难的是把握或表现他自己，对现代批评家来说，最难的则是透过线条、色彩、构图等千变万化的形式关系，把握到潜藏于艺术家深层心理的文化原型。

现代主义艺术的一个重要口号是“形式即内容”，其基本原则是把内容与形式作截然的分离，内容是指传统的描述性与文学性题材，形式则是题材的载体。在强调美术语言的独立性之后，形式就成了舍弃内容的空壳，成为艺术家自我表现的符号。现代美术史学中以题材为研究对象的图像学同样认为形式只能依附于可陈述的内容，帕诺夫斯基(Erwin Panofsky)说：“一幅‘抽象派’绘画可能最清楚地显示了纯粹的形式，但……所含的内容是极少的。”通过形式的文化—历史分析可以看出，形式与内容的传统分割在现代美术批评中是可以融合的，但融合的方式不是把二者混为一体，也不是单纯地把艺术家的主观意志作为形式的内容，而是透过具象或抽象的形式关系把握住作品的文化—历史内涵。从这个意义上看，“形式即内容”的命题应该颠倒过来：“内容即形式”。这个“内容”与任何传统的批评概念无关，而是某种历时性和共时性的文化。应该强调的是，形式的文化内涵不在于艺术家本人在作品中标榜了何种文化特征，而在于艺术家在宏观上对文化的自觉或不自觉的理解，在于集体无意识的介入。这样，批评家才能从作品中追寻艺术家的主观意识与社会历史的联系，追索形式的“家族史”(原型)。但是，纯粹的民间艺术应该属于艺术民俗学的研究对象，在美术批评中它恰恰是文化原型的基质，而简单地把民俗符号作为标签的作品，不过是对民间艺术的仿造，也无法作为现代批评的对象。

三

罗杰·弗莱的传记作家斯波尔丁说：“从社会、宗教、哲学、经济和历史的关系来谈论艺术通常比从艺术本身出发来谈论艺术要容易得多。”这儿牵涉到一个价值判断的问题，从各个人文学科的角度出发来谈论艺术，实际上以本学科的价值标准为参照。所谓“容易得多”即指确立美术本体的批评标准往往更加复杂和困难。问题不在于其他价值是否掩盖了艺术价值，而在于艺术家

在语言的创造上是否有所突破。这样我们就接触到一个关键性的问题：怎样确定形式创造的价值标准？美术批评与美术史虽然都是以艺术家和作品为研究对象，但前者与后者的重要区别之一是批评家必须对批评对象做出价值的判断，而美术史研究则完全可以采取一种中性与超然的立场。

但是，恰恰是美术史的规律证明了每个时代都有这个时代特定的“形式”，我们将这种“形式”称之为风格，即时代的特征在形式上的体现，它表现为在某一特定的历史时期艺术家在形式创造上反映出来的共同倾向，这种倾向又最先集中体现在几位走在时代前面的艺术家身上。一部美术史就是一部风格的演变史，当然风格不能简单地理解为画面上的形式构成，而是像前面所说的那样，在这个结构中凝聚了巨大的文化内涵。沃尔夫林在研究意大利文艺复兴和巴洛克艺术时确立了比较风格学的模式，但他也遇到一个难以克服的难题，风格为什么一定要演变，为什么一种形式一定要取代另一种形式？形式或风格的更替正好是批评的价值标准所在，一个艺术家是否创造了新的形式，体现出一种新的风格，就意味着他正使某种流行的风格成为平庸和俗套，批评家的敏锐同时反映出他能否透过缤纷的社会伦理批评把握住一个正在来临的新趋势。

在确定这个批评标准之前，我们首先要检验这个标准的合理性和必然性。风格演变的规律是什么？风格演变与艺术家的历史地位是怎样的关系？限于篇幅，在这儿只能提出问题，目的是说明艺术家的创造性与风格演变的规律是一致的。

关于风格演变的原因有两种基本解释，一是“疲劳说”，另一是“时代说”。两种解释都有其合理性和片面性，实际上二者之间有一种内在的联系，也可以说是一个现象的两个方面。但是要真正解决这个问题仍然是一个艰巨的任务。像沃尔夫林说的那样：“只有从一种心理学的观点，抓住惟有建筑才是表现那个时代的方式，我们才能说清楚巴洛克这种新的形式感。”然而我们

却没有足够的证据来证明历史上艺术家的创作心理和观众的接受心理。“疲劳说”基于这样的推理：形式接受的过程是一个审美感知的过程，感知的方式是形式给人的感受器官所带来的刺激，当这种刺激反复进行的时候，接受器官就逐渐失去了新鲜感，而变得迟钝起来，于是接受者开始寻求新的刺激。艺术家是新形式的创造者，也是旧形式的接受者，他最敏锐地感受到一个时代对某种风格的迟钝或“疲劳”，而开始寻求新的表现形式。这种观点的弱点是显而易见的，它将风格问题抽象化了，把人简化为只具有生物的反应功能，单纯追求形式的刺激。美术史上反复出现的一种现象是，当某种风格走向繁琐和纤巧时，总会出现向风格的初始阶段归复的趋势，如果按“疲劳说”，这是否表明了知觉器官又要重新体验一次这种风格的刺激呢？“时代说”则是强调风格的时代背景，每一个时代必定有反映出这个时代的艺术风格。这种机械唯物论的观点在陈述一种风格的来源时，总是罗列一番当时主要的历史事件和时代特征。随着艺术心理学的发展，“时代说”越来越难以论证风格与时代的直接联系。但我们不要忽视了与“时代说”密切相关的“时代精神”，这种观点不是强调直接的历史背景，而是突出了精神特征，艺术作为一种精神活动，也属于时代精神的一部分。这种观点来源于黑格尔的历史哲学，每一个文明阶段都是绝对精神的显现，艺术、宗教和哲学都是绝对精神显现在这个时代的一部分，艺术的历史是世界历史的原则展现在整个时代之中时的一种连续性的表现。这种典型的唯心主义观念虽然漠视艺术自身的客观规律，却给了我们一个重要启示：一个在特定时候和地区创作和思考的艺术家，必须使他的作品与时代的基本“理念”保持一致，但艺术现象与其他精神现象不是互为背景的关系，而是一个总的精神模式中的一部分。

奥地利美术史家李格尔(Alois Rigel)的“艺术意志”把黑格尔的绝对精神赋诸艺术风格的考察。他将艺术品视为某种有目的的“艺术意志”的结果，所有的时代在艺术意志不间断的发展

中占有一席之地，风格是艺术意志在一定历史时期的整体体现。“艺术意志”的仍然是一个唯心主义的模式，但它为心理学的风格探讨开辟了道路。李格尔说：“……大艺术家，甚至天才也不过是其民族和时代的艺术意志的执行者，尽管是最完美的执行者。”一种风格的形成，无论其时代精神如何，最终要落实到艺术家的创造，艺术家的创造本能和创造冲动是艺术意志的真正内涵，是风格演变的最原始的推动力。艺术家不是在真空中进行创造，他是作为一个既定文化的继承者来进行艺术活动，在他被既定文化所塑造的过程中也包括前在的艺术图式对他的塑造。按贡布里希（Ernst Gombrich）的图式修正理论，新风格就是艺术家力图摆脱惯例对其知觉的支配，使传统图式发生变化。因此，艺术家首先是在一种旧图式的惯例中进行创作的。如果我们设想，旧的图式能够满足艺术家的美感需要，那就没有创造新形式的必要。从原始艺术到现代艺术，几乎每一个历史阶段的艺术形式都有其独特的表现力，而这些形式又总是被新的形式所取代。形式是审美感受的对象，对艺术家来说，审美感受的发展过程也就是形式被美感力量所消耗的过程，旧的形式无法容纳新的感受和新的时代精神，迫使艺术家开辟新的“能源”。所谓消耗是指形式本身失去效力。艺术家通过形式来把握世界，他对世界的反映不是阐释和陈述，而是保持在一种感性活动的范围中，形式则是这种感性活动的物化。通过形式，不仅可以看到艺术家的个性心理、文化特征，也可以看到他对社会、历史、哲学、政治的认识和理解。形式具有这种双重性，一方面，在同一文化圈内和同一历史阶段，它有一种同一性和共通性，这就是所谓民族和时代的整体风格。另一方面，作为文化特征和个性特征的形式又有不可互换性，它总是适应着艺术家创造本能的需要，顽强地从整体风格中表现自身。艺术家对世界的新的（审美）感受产生时，首先是在既定的风格或图式的惯例中创作，因为新旧风格还表现出一定程度的重叠，随着感受的深入和复杂，个人风格开始突破既定

风格，旧的图式失去了效力，从而创造了新风格，实现了风格的演变。从有效到无效的过程就是消耗。但消耗并非抛弃，风格演变不是进化的过程，每一时代的风格或形式都是相对的，也是不可归复的，它凝聚为文化符号成为人类文明史的一部分。

具体到个体的艺术家，平庸与独创的分水岭，就在于他怎样摆脱前在图式的惯性支配，创造出富于个性的新形式。这种个性包括两个方面：一方面是艺术家本人的气质，将形式作为袒露心灵的图画向现实与历史敞开；另一方面是前卫性，即与同一时期或同一群体的艺术家相比，他的形式具有超前性，这一点在现代艺术中尤为重要，它所体现的不是简单的花样翻新，而是透过千变万化的现代生活，对人的生存方式和价值观念的变化做出的敏感反应。

四

在分析的演变时，突出强调了艺术家在形式创造上的自觉意识，正是这种自觉意识成为风格的新陈代谢的推动力，促使风格由一个阶段向另一个阶段演变的中介环节。自觉意识并不体现为单纯的创作欲望，同时也包含了社会群体意识通过个体的行为对既定风格的选择和改造。如果我们站在一个更高的层次上来考察风格的发展，就会看到在历史长河中，一个特定地区和特定时代的艺术风格一旦形成，并不是按照一条单线自律地运动，它总是和异域文化的风格发生着联系，并进行着扩散，或反过来说，一些地区放弃了原有风格的一些典型特征，开始接受另一文化风格的影响，最后使自身风格与外来风格完全融为一体。风格的迁移就是影响与被影响的问题，它改变了风格发展的轨道。李格尔的“艺术意志”可以解释风格演变的原始动力，但无法解释风格之间这种交错发展的情况。正是在这种不同地域与民族的风格之间的相互作用，我们有了一个超越形式的原则，也就是说在形式与风格的原则上还有一个更高的原则，即精神的原则。这不是指体