

1998年11月15日 木刻版画 方力钧

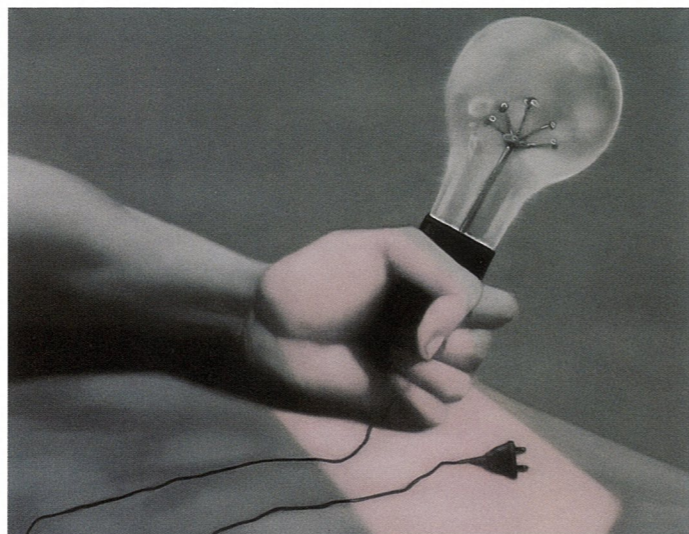
承认的艺术家 The admitted artist

◎杨小彦 Yang Xiaoyan

贡布里希在《艺术发展史》“导言”的第一句中说：“实际上没有大写的艺术，只有众多的艺术家。”当此书在上世纪80年代，经范景中翻译出版中文本后¹，这句对“艺术”多少有所怀疑的断言，就随着贡氏理论在中国美术理论界的走红而广为人知了。其实，贡氏的意思是清楚的，他不去追究时人对艺术的一般理解，而去讨论那些且被称为“艺术家”的作品及其历史。因为，如果先从“艺术”的定义出发，作为文化史学家的贡氏就不用写这么一本普及艺术的专著了，他得花上许多篇幅来讨论什么是“艺术”。而且，讨论的困难是显而易见的。首先，从语言哲学来看，“艺术”的定义很难获得完全的逻辑支持；其次，从经验哲学来看，关于“艺术”的研究又和人们的日常经验过于相悖。作为波普尔科学哲学自觉的推崇者和运用者，贡氏只能依据经验主义本身，放弃对概念的抽象演绎，来谈论艺术史。

问题是，在我看来，不仅“艺术”本身难以定义，“艺术家”本身也不容易定义。进入贡氏书中的人物自然都是“艺术家”，但这不等于在他视野之外的那些同样从事创造活动的人们就不是“艺术家”。这个称号不是贡氏所能赋予的。至今为止，世界上并不存在一个命名“艺术家”的权威机构，让世人相信“艺术家”的合理性。但我这样说，并不等于相反的道理就是对的，那就是，“艺术家”是自然形成的。在我看来，“艺术家”无法自然形成。那些被称为“艺术家”的人，的确是被命名的。也就是说，他们是被承认之后，才能成为“艺术家”。

不过，我这说法还是容易遭到反驳，因为从某种意义上说，“艺术家”是可以自然形成的。这等于说“艺术家”可以自我命名。事实上，每一个人都可以自称为“艺术家”，而且，从个人价值的自我肯定出发，我还认为，每一个人都是艺术家。我向许多人说明这一点，尤其向那些并不从事艺术工作的人们说他们也是艺术家，只要他们愿意。当然，我得到的最普通回答是：那我为什么不是艺术家？每当这个时候，我就会说：是的，你不是艺术家。你之所以不是艺术家，原因很简单，就



失忆与记忆(一周) 油画 张晓刚

是你认为你不是艺术家。你认为你自己是，你就一定是。我这样说绝对不是狡辩，更不认为艺术家是个很容易当的角色。艺术家自我命名，很容易，也很难。容易是，自我命名没有标准，随时都可以；困难是，没有必要自我欺骗。所以，说自己是艺术家，不是说了就是了，还需要勇气，需要追求甚至信仰，否则自己都很难相信，又如何告诉别人，自己是个艺术家？

世界上确有那么一些人，他们把自己的某些行为、信仰或结果说成是艺术，从而自我命名为艺术家。也有那么一些已经得到承认的艺术家，他们对于艺术家的界定，持有严格的标准，而把对艺术家的命名与一种价值观相联系。相反的情况也会出现，比如宣称自己不是“艺术家”，自己的作品不是“艺术”。有意思的是，这种否定性的宣称，同样遭到否定。也就是说，自我宣称不是“艺术家”，在一个特定的艺术语境其实是有困难的。你说你不是“艺术家”，可“艺术界”却认为你是的。你之所以是“艺术家”，正在于你宣称你不是。承认的逻辑就是如此。比如，二十世纪争议最大的艺术家杜桑，尽管他名满天下，可他一直都拒绝承认自己是“艺术家”。确实也不断有人同意杜桑的自我评价，极端者还认为他是一个“骗子”。至于他那件争议最大的作品《泉》，究竟是胡闹，是一件现成品、一只普通的小便池，还是伟大的“艺术”，至今仍然争论不休。对于这件作品，杜桑也同样否认它的“艺术性”。³去年《南方都市报》曾转述国外相关报导，说有几个英国艺术史家和理论家，凑在一起评选二十世纪最伟大的作品，第一件就是《泉》。这个报道真假如何无从考证，但事情却颇为有趣。如果按照这个评选的结果来看，上世纪最伟大的艺术家就非杜桑莫属了。可是，前面已经说过，杜桑自己对此是持否定态度的，可他还是作为“艺术家”得到了空前的认可，他那件“艺术品”小便池也被承认是“最伟大”的了。这种现象说明了什么？

至少在我看来，就社会而言，这种现象说明一点，那就是“艺术家”的命名权不完全操纵在个人手里，甚至根本就不在个人手里。“艺

术家”是被承认的，而不是自封的。这一点对于那些渴望成为“艺术家”的人们来说，无疑是一个打击。而且，“艺术家”的承认还必须遵循某些社会逻辑，经受已经制度化的“承认关卡”的检查。

然而，我们还是在近半个世纪的艺术发展当中看到一种竞争：对“艺术”进而对“艺术家”的命名竞争，“承认”什么是“艺术”和谁是“艺术家”的概念竞争。

从某种意义上来说，被承认的“艺术”或“艺术家”一直受到强烈的挑战。杜桑的行为方式，不管如何定义，其中的挑战性显然得到公认。当他一再宣称自己不是“艺术家”时，当他一再地“反艺术”时，准确来说，他的意思是，他不是过去那种得到承认的“艺术家”，他更不认同过去对“艺术”的解释。也就是说，他不承认过去的“艺术”，更遑论“艺术家”了。⁴结果，在新的艺术语境中，他的行为得到了认同，于是他的行为就被重新解释成“艺术”，他理所当然也就成了新一代的“艺术家”。

博依斯不认同杜桑时代基于杜桑实践而对“艺术”的解释，他用“扩展的艺术概念”来拒绝从前的承认，寻求新的承认，这样就产生了“社会雕塑”这一概念。博依斯一再强调人人都是“艺术家”。为博依斯写传的海纳尔对此解释说：“博依斯说每个人都是艺术家时，指的并不是每个人都是画家或雕塑家。他的意思是，每个人都具有必须加以发展和培养的创造性能力。”⁵同样继续评价博依斯的创新概念：“博依斯的‘社会雕塑’说超越了杜桑的现成品艺术。…博依斯主要做的，是对杜桑‘反艺术概念’的质疑，这一概念博依斯自己仅仅为了说明一般性的问题，而在方法论上运用一下。博依斯解释道，他所谓的‘反’是反对因袭至今的艺术概念，这恰恰与杜桑的‘反艺术概念’相反，因为杜桑将‘反’与他的新型艺术，即现成品艺术联系在一起。”⁶博依斯在这里说得很清楚，杜桑反的是过去，他要做的事就是把“现成品”通过“反艺术”的策略变成“艺术”。博依斯正是从这一点来挑战他的伟大前辈的，他不赞成这样一种承认的策略，因为那无异于把对“艺术”的解释范围变得过于狭小了。博依斯的作法刚好和杜桑相反，他不“反



大批判——诺基亚 油画 王广义

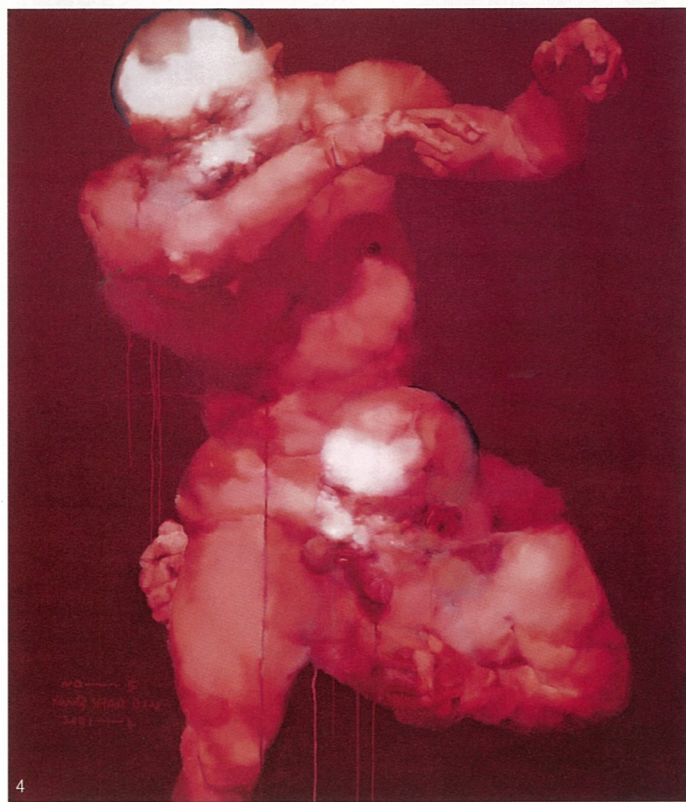
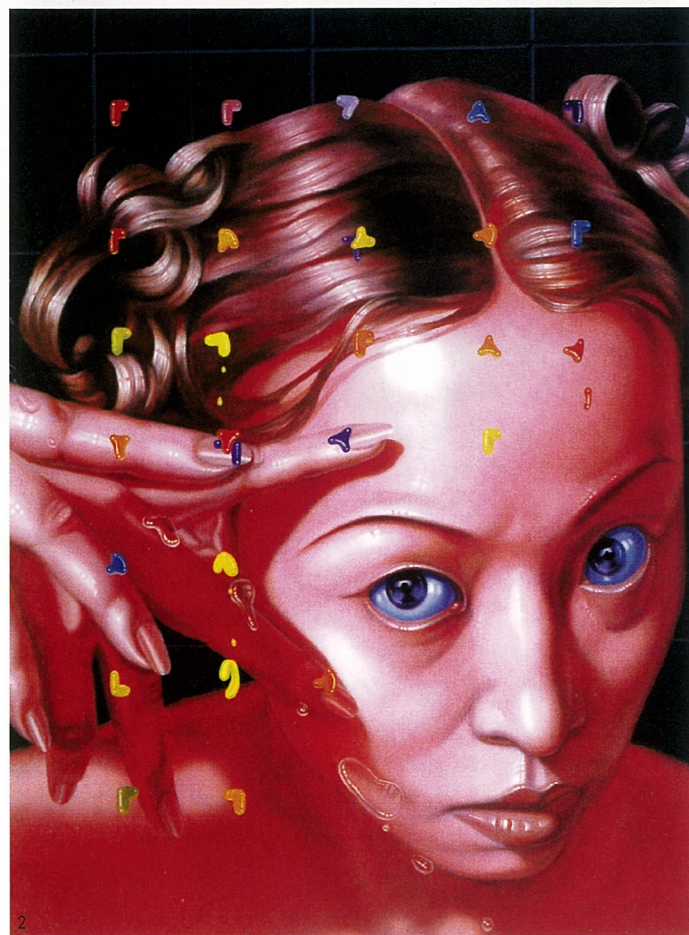


闲野鹤I 油画 岳敏君

对”，而是“扩展”，扩展到人们不可思议的程度，于是就顺理成章地出现了“社会雕塑”这个概念。那么，什么是“社会雕塑”呢？海纳尔解释说：“人的思想也是一种雕塑，在人身上产生的雕塑—人们可以像艺术家观看他的作品那样观看自己的思想。”按照海纳尔的解释，博依斯把人的思想也定义为“社会雕塑”，大脑皮层中活跃的物质运动及其产物也可以成为“被观看”的、因而是“艺术”的主体。这种说法的确“扩展”了对“艺术”的解释，进而对“艺术家”的解释，也肯定超越了当时所有对“艺术”持有激进观点的人们的认识。博依斯热烈地宣称道：“这让我认识到，必须建立另一种艺术观念，它和每个人都有关系，不再仅仅是艺术家的专利，而是一种只能在人类学意义上解释的观念。这就是说：每个人都能塑造点什么，而且将来所谓社会热雕塑必定要被塑造出来，从这一意义上讲，每个人都是艺术家。”⁸

兜了一个圈，博依斯回到了某个原点上：“艺术”是没有边界的，因而“艺术家”到处都有。杜桑的“反艺术”只是反对过去不被承认是“艺术”的“艺术”，比如现成品，但他的代价是取消了人们成为“艺术”和“艺术家”的资格。博依斯要找回这个资格，所以他一再扩展，直到把无形的“思想”也扩展成“艺术”为止。

的确，按照博依斯的理想主义认识，有多少人口就有多少“艺术家”，有多少想法就有多少“雕塑”。可惜，艺术史家只关心博依斯一个人，包括他的想法。艺术市场还把他的所有残留物品，从贴身衣服到随手的签名全都弄成了可以高价流通的“收藏品”。少有人去关心全体“艺术家”，也就是全体人口以及他们的想法，因为这些“艺术家”泛滥在世界各地，虽然每天都有“创造”，但因为各种原因，却连记录



下来都成为困难，更不要说被承认了。

这说明“承认”有两种，一种是“个人”的，像杜桑，像博依斯；另一种是“社会”的，由一个制度来操作。个人间的“承认”是一场无休无止的概念博弈。进入现代以来，这场博弈一般以“否定”的方式出现，通过“不承认”另外一种概念来达到“承认”自己的目的。社会的“承认”就比较复杂了，它化身为一整套完整的体制，使“承认”成为操作程序。存在于这套操作程序中的核心则是交换：个人与社会

的交换，名声与利益的交换等等。

关键是，两种承认并不是没有关系的，更不是平行的和平等的。个人间的“承认”博弈此起彼伏，从来就没有平息过，就像上述两个反叛型人物所做的那样。同时，这种个人的反叛要适时进入社会的“承认程序”当中，好转化为某种社会性的成果。否则，交换就无从落实。

“适时进入”的含义是“反抗”：个人概念反抗社会概念。或说得更详细些，陌生的个性化概念反抗广为人知的社会性概念。反抗成功，

社会一旦吸纳陌生概念，“陌生的个人”就会被洗刷掉，从而演变为可以流通的社会性俗语，成为新的“广为人知”，然后逐步顶替掉旧的“广为人知”。⁹所谓艺术界的“新旧”运动就是这样交替进行的，并最终使“创新”成为获得进入社会“承认程序”的准入证。结果，“反抗”和“创新”就成为了“承认的艺术家”这场运动中的同义语了。

面对体制化的社会的“承认程序”，个体“艺术家”的愤怒是可想而知的。这说明成名并不容易。不过这只是表面现象，千万不要以为成名充满“艰难”，于是我们便谴责社会的“承认程序”。我早就说过，反抗是一门产业，可以获取利益。¹⁰创新也一样，是利益的象征性载体。原因就是反抗和创新的产业就生存在社会的“承认程序”中，是“承认”本身滋养了一代又一代的“艺术家”，在更新“艺术”概念的运动中，完成了应有的交换。而交换的进行，则意味着社会的“承认程序”当中含有资本的内容。

写到这里，我发觉问题开始进入到另一个层面，即社会与经济的层面。个体的概念活动如何“活”在社会的“承认程序”中，交换又是如何成为现实的，对此布迪厄在关于“文化资本、象征资本与社会资本”的讨论中有过清晰的交待。¹¹那自然是一套复杂的理论体系，不是这篇小文章所能概括得了的，所以我对此只能存而不论。但是，在结束这篇讨论之前，我想我还是应该略微交待一下社会的“承认程序”究竟指的是什么。在我看来，这个交待还是很重要的，否则整个讨论就会落不到实处。

作为社会的“承认程序”，广义来说，指的是一种艺术生产、传播与流通的社会制度，这个制度由三个部分组成：第一部分是画廊、拍卖行、博物馆与展览馆，其中有公立也有私立，可以统称为艺术市场。在这一部分中起作用的是操作艺术市场的白领们，他们是画廊和拍卖行的经理层，是博物馆与展览馆的管理层，是各种因着不同目的而从事收藏的收藏家们。第二部分是艺术教育和生产部门，包括美术学院、艺术学校和各式艺术工作室、画室、艺术作坊等等。在这一部分中起作用的是担负着不同艺术专业教学与研究任务的老师，以及前来求学的学生。第三部分是与艺术品传播有关的领域，包括出版、电视、报纸、杂志、网络等各种大众媒体。正是这些媒体，把发生在艺术界的各种争论散布开去，形成社会风潮，甚至还造成社会运动。这一部分



起关键作用的自然是媒体工作人员。在这三个部分中，还活跃着一大批被称为“艺术批评家”或“艺术策展人”的群体，他们或写文章，或组织展览，或出席研讨会，或出版专著等等。他们每人都有自己的“理论法宝”，有自己的“艺术利益”，有自己的“艺术家队伍”，有不同的承认标准。正是他们，把“承认程序”变成了每天都可以看得见的“学术活动”，从而掩盖了不同性质的资本之间进行交换的真相。

就具体的社会情境而言，我相信东西方之间一定存在着巨大的差异，从而导致了不同的“艺术家”及其“概念”的出现。

不管个人如何的敏锐，如何的天才，他肯定无法逃脱社会的“承认程序”的淘汰与过滤。他唯一的办法就是用个人化的概念来抗衡，然后在抗衡当中寻找同盟，并通过一系列的操作让自己浮在体制的表面，从而完成“命名”的任务，达到被“承认”的目标。在我看来，“艺术家”就是这样被承认的。一个“艺术家”一旦获得承认，他也就无法避免地代表一种利益，从而也就合法地社会化了。谁也逃不脱这种命运，伟大到杜桑和博依斯，渺小到数也数不清的众多的“架上画家”。唯一区别是，在他们之间，“承认”仍然有等级之分，有的是“伟大的艺术家”，有的是“真正的艺术家”，有的是“艺术家”，如此而已。¹²

注：四月中旬，我受到四川美术学院俞可老师的邀请，来到重庆黄桷坪“坦克库·重庆当代艺术中心”，其间我做了一个简短的讲座，题目叫“承认的艺术家”，意在抛砖引玉，让大家讨论。讲座时间短，论述自然不清楚。讲座之后的讨论却颇为热烈，提问之精彩，让我难忘。回来以后，《当代美术家》要围绕我在讲座中提出的问题进行讨论，对此我极表欢迎。为了更准确地表述我的观点，我事后写出这篇短文。在我看来，争论是好事，对繁荣学术、提升档次大有益处。文章观点不一定正确，希望能继续引起讨论，这样我的目的就算是达到了。

1 范景中所翻译的《艺术发展史》有两个版本，最早是天津人美版，出版于1988年，后来又有北京三联版，出版于1999年，但都源于同一译本。此句英文原文是：There really is no such thing as Art. There are only artists.

- 1、身份互换系列 摄影图片 苍鑫
- 2、维生素E13号 油画 陈文波
- 3、中国 油画 傅正杰
- 4、11月5日 油画 杨少斌
- 5、迷恋的记忆 陶瓷 刘建华
- 6、美金 陶瓷 徐一晖





1、链 录像 曹斐
2、吸管人系列 摄影 蒋志
3、绣像系列(3) 常徐功

范的翻译是：“实际上没有艺术这种东西，只有艺术家而已”。有人据此而断言范的翻译不准确。其实，在我看来，范的翻译大致上是准确的。贡氏所强调的是作为历史现象的“艺术家”和他们的作品，而不是“艺术”本身。事实上，从贡氏的理论体系来看，他是知道作为概念的“艺术”的历史的，也熟悉语言哲学和科学哲学对语词与概念的态度和立场。范出于对贡氏理论的了解，在翻译时为了既照顾中文语境，又考虑到英文原文，所以对“艺术”一词作了不同的标示。只要看看附在这本书后面的注解，对此就会一目了然。

2 “艺术界”同样有一个形成的过程，一个被社会塑造的过程。从客观角度看，“艺术界”是社会分层的必然产物，从制度角度看，“艺术界”是艺术交换制度的象征性存在。

3 关于杜桑的争议和评价，可参看一系列有关他的论述。中文本《杜桑访谈录》最早有台湾版本，吴玛莉翻译。美国的王瑞芸也曾翻译了这本书并在中国出版。关于杜桑，还可参见王瑞芸的相关论文集。

4 杜桑承认的艺术是“反艺术”。海纳尔在讨论博依斯时，提到了杜桑的这一特点：“杜桑是一位笼罩着神秘气息的沉默寡言者，陶醉于棋师的角色，作为作品总量不多的‘反艺术家’享有世界声誉，他1912年最终停止绘画创作时，刚刚25岁。”见海纳尔·施塔赫豪斯《J·BEUYS》，吉林美术出版社2001年中文版，69页。

5 见海纳尔的书，72页。

6-8 同上。

9 今天，不管是“杜桑”还是“博依斯”，不管是“现成品”还是“社会雕塑”，全都成为当代艺术圈流通的概念，不仅随口就可以说出来，而且还成为衡量是否“懂得”艺术的潜在标准。如果有谁说不知道谁是“杜桑”或从来没有听说过“社会雕塑”这个概念，那几乎等于说他不懂“艺术”。

10 见拙文《厕所、卡通与反抗的利润：跨文化的艺术现实及其获利方式》，载《天涯》杂志1999年4期。

11 布迪厄的理论有中文译本，我建议可以阅读以下三种：《文化资本与社会炼金术》，上海人民出版社1997年版，《实践与反思：反思社会学导引》，中央编译出版社1998年版，《实践感》，译林出版社2003年版。



1、飞燕图 油画 朱小禾
2、脸 油画 马六明

社会怎样承认艺术家

How does an artist admitted by the society

◎孙振华 Sun Zhenhua

小彦提出了一个有吸引力的问题，特别对那些希望成为艺术家的人来说更是如此。因此这是一个有意思的问题。

只有得到了社会的承认，才是艺术家。这似乎是一个不言而喻的问题，实际上，这个问题的提出，包含了一种转换。他强调的是，是不是一个艺术家，这不是一个内心标准的问题，不是一个个人信念的问题，而是一个社会尺度的问题；是不是艺术家，这不是一个可以逃避检验的问题，而是一个有标准，可以检验的问题。

问题是，如果我们接受他的说法，艺术家是由社会来承认的，接下来的问题是，社会如何承认艺术家？

这里似乎有一个双重承认的问题：如果个人需要社会来承认，那么社会关于艺术家的承认机制、系统，或者说承认框架又是怎样形成的，它又是如何被承认的？

我们还可以继续提问：社会承认艺术家的机制和标准的有效边界和范围是怎样的？

一个跨越不同时间，不同空间，能够为历史所普遍接受的关于艺术家的标准？如果这种标准不是普遍的，那么，关于社会承认的问题，

如何摆脱它的主观性？

杨小彦关于“承认的艺术家”之后还有一个副标题：“关于社会承认若干条件的讨论”，我感兴趣的是他提出了怎样的条件。在具体的内容中，他似乎并没有明确地讨论必要的条件，如果我没有理解错的话，他只是在向我们暗示一个条件，这个条件就是市场的条件、经济的条件。他所列举的大量的图片，说明某某画家的画价是多少。这似乎是在说，市场是硬道理，社会承认就是经济的承认、市场的承认。

如果把社会承认问题完全归结为经济问题，那么，我们还不能匆忙做出结论，这个必要条件还要经受艺术史的检验。当我们把社会承认的问题，放到艺术史上来考察的时候，我们发现，市场的认定、经济的指标只是艺术发展的某个阶段才出现的现象；大量的被社会承认的艺术家并没有市场的记录。市场可以成为在商品经济条件下，社会承认艺术家的条件，但这种条件还不能成为一个完全充分的条件。

看来，社会承认的问题，无法完全转换成是一个经济学的问题。那么社会究竟怎样承认艺术家，就像他在结束时所说的那样，“让我们继续思考吧”！

