

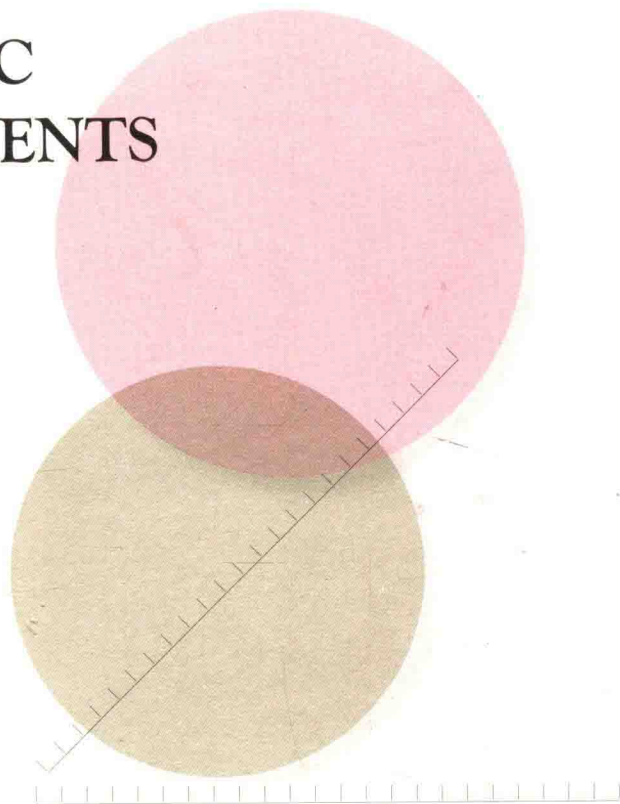
ART AND ECONOMICS

SERIES BOOKS

艺术经济学丛书

主编 吕澎

ECONOMIC ENGAGEMENTS WITH ART



两难之境 艺术与经济的利害关系

[澳] 尼尔·德·马奇 Neil De Marchi

[美] 克劳福德·古德温 Craufurd D.W. Goodwin 编

王晓丹 译

中国青年出版社

ECONOMIC
ENGAGEMENTS
WITH
ART



兩塊之境

經濟與藝術的相互關係

THE ARTS COUNCIL OF THE UNITED KINGDOM

THE ECONOMIC ENGAGEMENTS WITH ART
REPORT 2018

两难之境

艺术与经济的利害关系

[澳] 尼尔·德·马奇 Neil De Marchi

[美] 克劳福德·古德温 Craufurd D.W. Goodwin 编

王晓丹 译

中国青年出版社

(京)新登字083号

图书在版编目(CIP)数据

两难之境：艺术与经济的利害关系/[澳]马奇，[美]古德温编著；王晓丹译。

—北京：中国青年出版社，2014.12

(艺术经济学)

书名原文：Economic engagements with art

ISBN 978-7-5153-3010-5

I. ①两… II. ①马…②古…③王… III. ①艺术经济学—研究 IV. ①J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2014)第281591号

著作权合同登记章图字：01-2013-2421

ECONOMIC ENGAGEMENTS WITH ART, Neil De Marchi, Craufurd Goodwin, Eds.

©1999 by Duke University Press

Chinese simplified translation rights © 2013 by China Youth Press

主编：吕澎

副主编：孙越

责任编辑：骆军 陆遥

装帧设计：简枫

中国青年出版社 出版 发行

社址：北京东四12条21号

邮编：100708

网址：www.cyp.com.cn

编辑部：010-57350403

门市部：010-57350370

印刷：三河市京兰印务有限公司

经销：新华书店

开本：700×1000 1/16

印张：29.25

字数：345千字

2015年1月北京第1版

2015年1月河北第1次印刷

印数：1-4000册

定价：66.00元

本图书如有印装质量问题，请凭购书发票与质检部联系调换

联系电话：010-57350337

主编的话

2009年底,我开始着手写作《21世纪中国艺术史:2000—2010》。与之前的两部十年艺术史不同,在我看来,这即将过去的十年与之前的情境有很大的差异:20世纪80年代,现代艺术是伴随着思想解放的政治形势而产生的,西方哲学以及相应的人文领域里的思想对艺术家的影响开启了新的艺术历程。人们开始重新思考艺术问题,对这个时期的艺术在观念、风格、表现与技法上的变化给予了高度的关注;90年代,商品与市场经济得以发展,艺术从人们的观念形态的层面进入到了实际的交换领域,这本应是“以经济建设为中心”的改革开放的逻辑结果,但是,由于长时期的意识形态教育以及对艺术的宣传与教育功能的过分提倡,艺术的创作与作用被限制在极端狭小的领域,人们对于艺术进入市场的现象普遍难以接受,这看上去与市场化的趋势形成了一种矛盾甚至冲突。尽管如此,市场经济导致的国际接轨,使得中国的当代艺术进入了全球化的语境,很快,西方社会艺术制度的运行开始对中国的艺术体制产生冲击,那些脱离体制的艺术家就在这样的背景下,通过参加国际展览开始在国际机制中生存与发展,整个90年代的历史景观是,新的艺术现象不断产生,市场以及相关联的制度因素开始对当代艺术起着抚育与催生的作用。进入新世纪后,人们在市场经济的制度建设中可以看到新的艺术制度萌芽:画廊、艺术空间、美术馆、艺术博览会、拍卖机构以及市场化运行的艺术媒体,与之同时,策展人及其相应的制度规则也被引入中国,参与艺术投资、收藏以及经纪活动的人也不断涌现,因此,书写新世纪十年的艺术史就完全没有之

前两个十年那样单纯,尽管90年代的市场现象已经比较明显,但是,中国大陆本土艺术的全面市场化出现于新世纪。结果是,这个十年充满着远远不限于“艺术本体”的复杂问题。

熟悉西方艺术史的人了解,从文艺复兴时期到今天,艺术都与赞助、资本、基金以及由多种社会力量支持的美术馆与博物馆有着密切的关系,实际上,正是这些语境要素的不同组合,构成了不同时代或者是时期的艺术生态,直接影响着艺术创作的题材、内容、风格、趣味甚至技术的变化。

中国的当代艺术与市场发生直接联系开始于1992年的“广州双年展”,那时,批评家们提出了涉及艺术制度的若干新问题;很快,中国当代艺术家被邀请参加1993年的威尼斯双年展,开始进入全球艺术体制的运行轨道。进入新世纪,市场力量将全球艺术体制的范例带入了中国,引发了中国大陆本土的艺术制度各个要素的建设,2000年这届“上海双年展”被认为是具有国际体制雏形的例子。由于特殊的政治制度与市场制度之间的复杂关系,新世纪十年中的艺术生态经历了复杂的演变,甚至参与了实际的艺术生产。事实上,在新世纪的十年中,涉及艺术制度问题已经成为艺术史十分重要的内容,这就是我在《21世纪中国艺术史:2000—2010》写作中将涉及艺术生态与艺术制度的事件与活动作为重要的历史内容的原因。

从2005年开始,中国当代艺术在市场中出现了“井喷”式的价格上升,之后,随着全球经济危机的爆发,艺术市场又出现了急速的波动,这种波动又引发了人们对当代艺术的价值判断,这实际上是新的艺术制度形成过程中发生的现象,也是若干复杂的历史和社会原因导致的。但是,无论中国问题有多么的复杂和特殊,中国当代艺术的发展与变化是不可能与人类的经验完全相悖的,因此,正确地认识和理解中国今天的艺术现象成为我们研究艺术史的课题。在这方面我以为应该收集和 research 国外已有的知识与经验,相信对这些知识与经验的了解与研究,能够有助于中国艺术制度的合理建设,减少由于缺乏知识认知导致的问题,同时,也能够对艺术创作有进一步的理解与认识。这

就是我想编辑“艺术经济学丛书”的基本出发点。在这样一个奇特的物质主义时代,人们对今天的艺术遭遇充满沮丧,不过,我认为,“丛书”中讨论艺术与物质社会关系的著作恰好能够让我们更好地理解什么是精神世界及其价值。

感谢中国青年出版社的编辑,能够慧眼识别这些著作在今天的重要性和建设性,并给予及时的出版;感谢本“丛书”的翻译者,他们对今天中国的艺术事业做出了及时的贡献;感谢孙越在翻译工作中的组织与统筹,对艺术的热爱和对学术的严肃态度,使得她耐心地应对了翻译工作中的各种琐碎事务。

吕澎

2013年3月15日 星期五于银川

目录

导论 001

尼尔·德·马奇

第一部分 艺术与经济理论

1.1 弗朗西斯科·帕切科：艺术世界里的经济学家 035

扎芮内斯·尼格龙

1.2 作为生产因素的独特商品存在的问题：卢梭谈艺术与经济 043

贝蒂尔·弗里登

1.3 欲望的隐秘对象？19世纪的英国经济学家与“艺术珍品”价格 059

迈克尔·怀特

1.4 安抚工人：拉斯金与杰文斯论劳动力与大众文化 086

哈罗·马斯

1.5 杰文斯的音乐手稿与音乐里的政治经济学 121

伯特·莫瑟尔曼斯/欧内斯特·马太伊斯

1.6 艺术批评家眼中的艺术经济学 155

克劳福德·古德温

第二部分 艺术与经济政策

2.1 艺术品出口与英国维多利亚晚期和爱德华时期国家遗产的建立 187

海伦·里斯

2.2 1789年至1913年的国际艺术品交易和美国的政治经济 209

威廉·巴博

2.3 “逆境和厄运自有妙处”:大萧条时期国家对艺术的赞助 234

威廉·巴博

2.4 实证科学,人之规范性:莱昂内尔·罗宾斯和艺术政治经济学 255

玛西亚·巴利斯齐亚诺/史蒂文·麦德马

2.5 经济、建筑和政治:殖民主义与冷战旅店 282

安娜贝尔·沃顿

第三部分 艺术品交易

3.1 现代初期的艺术经济:人文主义学者与学术研究方法 299

图恩·凡·豪特

3.2 慷慨,高贵,华丽:意大利文艺复兴时期生活方式的传统根源 326

圭多·古尔左尼

3.3 独创性、偏好以及绘画作品的定价:斯密和雷诺兹的内在联系 360

尼尔·德·马奇/汉斯·凡·米格罗特

3.4 原创品与复制品:18世纪晚期伦敦的绘画交易 392

萨拉·扎布罗特尼

3.5 神奇的交易商:詹姆斯·考克斯的珠宝博物馆与18世纪晚期伦敦奢侈品展览的经济运作方式 402

玛西亚·波因顿

3.6 “眼见为实”:奥图·纽拉特、平面艺术以及社会秩序 427

罗伯特·伦纳德

撰稿人简介 451

导论

尼尔·德·马奇

艺术的介入

与艺术相关的经济产业正处于繁盛的发展阶段,围绕艺术品的研究也极为丰富,尤其是与之有关的生产、创造者的酬劳以及对其投资价值等方面的研究更为活跃。然而,这一现象是从过去的四五十年才开始出现的。纵观历史,经济学家并未就艺术进行过多的阐述。甚至在我们有意举办一次题为“从历史的角度审视经济学家与艺术之关系”的会议时,一些同事还认为这是多此一举。

所谓的艺术例外论

这一提醒是有根据的。几个世纪以来,经济学家仅对一件事情表现出经久不衰的兴趣,那便是定价,而对艺术品的估价通常被认为是经济分析中最具争议的问题。为什么会出现这种状况?绘画作品——本书主要涉及的是绘画艺术作品——是一种持久商品,在它的整个生命周期都将产生收益。通常,这条收益流水线堪比零危险债券。从钱财的角度来说,拥有一幅绘画作品并保留对其所有权确实是不能产生收益的,它的价值可能体现在,它具有美学性、指导性或者启发性的作用;再则,它可能是表明声望的一种方式;或者它的某一方面能给持有者带来愉悦感 (Grampp 1989, 38)。但是,当艺术品保管在某一入手中时(既不售出,也不解除所有关系),那么因保养所致机会成本与它所能创造的收益的关系就并不大了。原则上,一系列与之相同或者类

似的的东西使得这件藏品具备了收藏的价值，因此当它再次在市场上流通时，其待售价格也与这些东西有关。市场在所有因素上所加注的加权值可能已经与影响最初的买家和持有者的因素有所不同，即便原来市场对此藏品的评估与买家的价值判断完全吻合，“市场的”评估仍然会不断地发生变化。尽管如此，这件藏品进入市场便会有其价格，这个价格是由专家和对其有购买兴趣的当事人所达成的主流共识决定的(32)。但是，如果一幅绘画作品的价格是可以确定的话，又怎么会引起认为定价程序普遍存在问题的说法呢？

对艺术品为何必须被视为非常规商品的问题，我们通过阅读历年来经济学家及其他人士的看法，从中得到了一些线索。简而言之，也可以这样问：即便绘画作品的价格是可以确定的，它的价格也并不遵循常规法则，或者任何法则。那么，决定价格的常规法则到底是什么呢？对此，我们首先借鉴费迪南多·加利亚尼(Ferdinando Galiani)的观点，兴许会有所帮助。他坚持认为，所有事物都遵循一定的法则，而价值评估的常规法则是价格是由商品的稀缺性及其用途决定的([1751] 1923, 283)，即使是具有独特性的物品也不例外。但是，这些商品的价格只是规定在某个范围内，最低价取决于“卖家的名望”(按现代术语来讲，便是卖家的最低起拍价)，而最高价则取决于“买家的需求或欲望”(296)。加利亚尼坚持认为，尽管价值会视情况而有所变化，“却不会变化无常”(294；同时参见296)。

然而，加利亚尼肯定了“潮流”这个例外情况的影响，认为这是“头脑的偏好影响”，对欧洲人尤其如此(294)。尽管潮流并不能对普遍公认为是美的东西施展影响力，例如钻石和贵金属，但是除此之外的其他东西都受其影响。这一观点中存在着一个连加利亚尼本人都无法自圆其说的分歧，那便是：如果潮流影响了艺术品的最低价和最高价，并且被理解成一种弊病、怪诞、不合理的東西，那么艺术品的定价法则将难以分辨，更别提被理解了。

亚当·斯密(Adam Smith 1982, 358)对加利亚尼的观点做了更加准确的阐述。他认为需求是以财富为条件的，而独特艺术品的价格是通过对此类物

品的买卖方式来确定的,即拍卖的方式。假如有两个潜在的买家,恰好对一件艺术品抱有相同的兴趣,那么这件艺术品的定价则由实力较为雄厚一方操纵。“这一案例与拍卖行里的交易过程极为相似”:投标最高的一方拍得物品,而往往最富有的也就是“有能力拍出最高价的一方”。

本书中迈克尔·怀特 (Michael White) 撰写的一篇文章阐述了19世纪关于这一议题的观点。根据我的理解,纳索·西尼尔 (Nassau Senior) 与同一世纪晚些时候的马歇尔 (Marshall) 持相同观点,认为谷物市场可作为那些短期内供给相对固定的市场的一个模本。正如谷物在供给上的不规律性和不确定性,它的价格会受到投机压力的影响一样,西尼尔认为:艺术品的价格“不受任何既定规则的摆布”,它隐含了“特昂价格 (fancy price),这一价格主要是由当时的潮流或标新立异 (caprice) 决定的”。

杰文斯 (Jevons) 和马歇尔考察了现有两种价格理论——生产成本理论和最终的实用程度理论——是否能够应用于独特的物品。为了描述简便,我将这两种观点鲜明的言论结合在了一起。如果此类物品的价格主要是受个人的狂热愿望驱使产生的“特昂价格”的话,显然生产成本理论就无法发生作用。然而,既然像劳动力这样的独特物品(马歇尔以“古代大师杰作”为例)在供给方面显示了它“全有或者全无”的特征(供给量要么为一件,要么为零),这样一来就无所谓最终的实用程度,因此,也就不必描绘需求曲线图,更没有必要考虑边际效用。

杰文斯勉强认为艺术品是一个特例。马歇尔也有过相似的推论,但是他并不强调艺术品的唯一性,而是强调它所具有的特性,即它们“无法进行等级划分”(引自本书怀特的文章)。这使得特昂价格的产生只是“一种偶发现象”:由一个腰缠万贯的人参加了一次拍卖会、被一件特殊的拍卖品吸引的偶然事件所触发。马歇尔总结道,独一无二的艺术品当然属于一种特殊的情况,但是所有的艺术品在获得市场价值方面都充满了偶然因素,我们并不能从中寻得理论法则。

所有这些言论都表明了一种立场。加利亚尼强烈暗示艺术品的价格具有不合理性,他的这一观点与西尼尔和马歇尔的观点都有所不同,西尼尔把关注点放在了投机可能会操控艺术品的价格上,而马歇尔认为艺术品的定价完全出于偶然,三人的观点只是侧重点不同而已。在潮流力量的推动下,一件不甚新颖的物品立即成为一件毫无价值的玩意,这一现象给加利亚尼留下了深刻的印象;而马歇尔则看到,同样一件艺术品,在连续几次拍卖会上价格表现却不一样。这些观点至今仍然盛行。怀特参考了威廉姆·鲍莫尔 (William J. Baumol 1986, 10) 的著名论断,即艺术品的价格“与生俱来是不受掌控的”;作为对需求的回应,在艺术品的实际价格方面并没有出现一种切实可靠的力量使其在供需关系中保持平衡。因此,投资绘画作品就好像“冒险的掷骰子游戏”。

纵观整个19世纪,艺术品故事中真正奇妙的地方在于,由于经济理论的阐释,独特艺术品的定价问题失去了其作为合理的科学研究课题的地位。独特艺术品的定价法则与最为成熟的生产成本理论以及价格的边际效用理论背道而驰,因此它应被视为一个特殊案例。然而,即使是在18世纪,独特性也是用奇特性和无法解释性来定义的,而不是一套清晰的分析套路,艺术并不符合这一定义。

对拍卖行为的质疑

关于这一点,部分原因可归咎于当时英国艺术拍卖行因不规范操作招致的骂名。1741年,一封政府备忘录投诉称这是“贸易者的损失”,会“被归为无知或不谨慎”(Pears 1988, 65)。很多投诉被归咎于拍卖行被人为操纵,尤其表现为拍卖人行为“虚夸”,或者在拍卖会现场安置内部工作人员充当竞标者,以此抬高拍卖品的价格。除此以外,拍卖人还被指控以复制品充当真迹。

这些行为一直延续到马歇尔所处的年代。但是这并没有妨碍马歇尔在理

想的情境中对拍卖行为进行研究。在过去的几十年里,艺术品拍卖(以及笼统意义上的古董拍卖)的行情已经发生了很大变化,拍卖行为越来越接近理想状态。信息缺失以及信息不对称(比如关于拍卖品的质量信息)等问题都以切实可行的方式得到了解决。拍卖行已成为他们所提供的拍卖品的后盾。¹这些措施以及一些公开信息(最低的起拍价,以及售前专家对拍卖品的估价)试图拓宽参与者的范围,削弱这一“行业”成员所形成的炫耀“风气”。²如今,在某些地区,待售的艺术品必须明码标价,有些艺术品的价格还公之于网络,这些措施可以减少潜在的不合理的价格悬殊现象的发生³;并且,在线拍卖的出现,也减少了那些困扰着马歇尔的常客事件。

品味分析

鲍莫尔的研究重点与马歇尔有所不同,尽管前者是后者的自然衍生。鲍莫尔感兴趣的是,从严格的金融方面来看,艺术品能否称得上是一项健全的投资。然而他却得出了另一个结论,那便是对艺术品投资起主导作用的因素是除此以外的其他因素。那么这所谓的其他因素到底是什么呢?如果是在18世纪的话,这些影响因素将会归结为“心灵的需求”或者想象力的需要,用斯密的术语来讲,便是“反复无常”或者“不理智”的心理需求。想象力需求所遵循的规则与肉体的需求所遵从的规则并非一致,因此想象力需求总是夹杂着疑异。如果说这些需求是任意的,那么也就是说此类需求会随着“品味”或者“兴致”的变化而变化。

但是如果生产成本理论不再引导“市场”价格——尽管在斯密看来,它仍然在规定产品的“天然”价格——那么就需要出台一套品味理论。霍勒斯·沃波尔(Horace Walpole)曾在1779年向一位朋友解释,在评估某些古画时,“想象力”的确构成了价格的一部分(在皮尔斯的文章中有所引用1988,103)。此外,沃波尔认为18世纪70年代中期,他所看到的艺术品高价主要是由“雄厚的

财力和对艺术品的狂热引起的”(103)。这种对美的狂热是指对于杰作的品味,和其他原因也不无关系。这些原因既包括对希腊艺术所倡导的规矩与美、古典规则加之于诗意气质、17世纪中期法国人倡导的一个画家的最高追求就是去用崇高的风格表达诗意般的幻想等观念的复兴。拍卖人和交易商无法掌控诸如此类的思想运动,他们至多只能陪着玩玩而已,所以在这种情况下,影响绘画市场价格的力量是无法掌控的,即便对艺术市场上的直接交易者来说也是如此。加利亚尼在三十年前做出的关于潮流影响艺术品价格形成的论断,实则是这一症结的一种普遍表现形式;而鲍莫尔则用“无舵的”(rudderless)一词表达了经济学家在面对无法用经济学原理阐释价格的影响因素时,流露出的无所适从的情绪。

但是18世纪的“经济学家”并不都是这么认为的。事实上,很多英国的思想家,尤其是苏格兰人,认为将品味作为道德哲学研究的一部分是非常重要的且有可能的。对像理查德·斯梯尔(Richard Steele)这样的作家和思想家来说,分析品味其实是在寻找可以进行批评的范畴,品味是理性话语的一部分,且是在交流中形成的。他写道,“当一个人告诉另一个人,对方让自己过得非常愉快时,这是报答后者非常好的一种方式”(布兰斯引自斯密1985年著作中的编者按,29)。休·布莱尔(Hugh Blair)是18世纪40年代末亚当·斯密在爱丁堡收的学生,之后成为爱丁堡大学的一名教授。他补充了一个重要的观点。布莱尔似乎认为,品味实则是一种对艺术品进行恰如其分的评论的能力,而公正的批评则依赖于一个人对所评论的艺术品之生产方式的理解力。按他的另一种说法便是:“一个天才非凡的创造力,其背后的动力同样可以使其对品味进行合情合理的批评”(29)。

在亚当·斯密的偏好理论中,品味、批评以及创作所应具备的知识是相互关联的。他认为“偏好产生的根源”可从艺术品的四个特征中找到答案:艺术品的形式、色彩、稀奇性以及构图和创作中(他们的“模仿能力”)所显示的独创性(Smith 1982,337,488)。在这里,斯密主要指的是艺术品,意指后天制

作而成的商品,而不是天然获得的物品。品味与批评的介入是因为我们从制造的物品中获得肉体与精神上的愉悦感,这就不可避免地要涉及程度问题,这种感受会因创造物在形式、标准、独创性等方面的属性和程度而发生变化。我们必须尝试各种形式,然后才能判断它们的效果。因此,仅仅在形式上不断地重复,很快就会使我们感到厌倦,但如果形式过于复杂,一眼看上去无法取其大意,则会使我们感到困惑,从而使愉悦感大打折扣。因此,它涉及一个从简单的、重复性的形式到极其复杂的形式的范围问题,在这一范围内,一个人所能获得的愉悦感起初在增强,随后开始削弱,因此,如果形式恰当,就会使我们的愉悦感达到最大化。艺术品中的另两个特征,即色彩和独创性,在带来愉悦感方面同样存在着这样的问题。然而,稀奇性因其能够给拥有者带来盛名而显得弥足珍贵,这种愉悦感是否具有一个上限,则尚不清楚。

大卫·哈特利 (David Hartley 1749,在Ashfield和de Bolla1996年著作的第103页中有所引用)是与斯密同时代的人物。他认为愉悦感的下降在某些时候是完全可以避免的,或者至少愉悦感可以被人为地延长时间。比如说,一处风景给我们带来了极大的愉悦感,同时,这处风景很快就会为我们所熟悉,但是如果我们能够隔一段时间再去欣赏,那么我们每次都会带着不同的心境,而在每一次的欣赏过程中都可以发现不同的东西。这样一来,我们每次都会产生新的愉悦感,相同的风景也会一次次变得新奇,由此我们便可以将愉悦感一直维持在一个至高点上。

此种分析真的重要吗?斯密(1982,336-37)的看法是肯定的,因为它解释了劳动力的选择与分工之间的关系。我们都渴求新奇性,而且我们似乎总是驱使自己不断地将天然物品进行改造,这两种驱动力反过来又会奠定我们偏好的基础,并将这些偏爱之物转变为专属于我们的“私人商品”。几乎所有的艺术和科学被缔造出来,都是为了满足我们的偏好,而我们又“在那些原本平等的事物中进行毫无根据的区分并形成偏好”。正是因为偏好的存在,决定了专业化的方向并形成了劳动分工,而劳动分工正是收入增长的主要决定因