



凤凰文库
PHOENIX LIBRARY

艺术与社会系列
刘东 主编

日常天才

自学艺术和本真性文化

[美国] 盖瑞·阿兰·法恩 著

卢文超 王夏歌 译

Everyday Genius

Self-Taught Art and the Culture
of Authenticity

Gary Alan Fine

译林出版社

日常天才

自学艺术和本真性文化

[美国] 盖瑞·阿兰·法恩 著 卢文超 王夏歌 译

图书在版编目(CIP)数据

日常天才：自学艺术和本真性文化 / (美) 盖瑞·阿兰·法恩
(Gary Alan Fine) 著；卢文超，王夏歌译。—南京：译林出版社，
2018.1

(凤凰文库·艺术与社会系列)

书名原文：Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity
ISBN 978-7-5447-7178-8

I. ①日… II. ①盖… ②卢… ③王… III. ①民间艺
术—艺术史—研究—美国 IV. ①J171.20.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 294389 号

Everyday Genius: Self-Taught Art and the Culture of Authenticity by

Gary Alan Fine

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.

Copyright © 2004 by The University of Chicago

Simplified Chinese edition copyright © 2018 by Yilin Press, Ltd

All rights reserved.

著作权合同登记号 图字：10-2013-423 号

日常天才：自学艺术和本真性文化 [美国] 盖瑞·阿兰·法恩 / 著 卢文超 王夏歌 / 译

丛书统筹 卢文超
责任编辑 张海波
装帧设计 周伟伟
校 对 梅 娟
责任印制 单 莉

原文出版 The University of Chicago Press, 2004
出版发行 译林出版社
地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼
邮 箱 yilin@yilin.com
网 址 www.yilin.com
市场热线 025-86633278
排 版 南京展望文化发展有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 960 毫米 × 1304 毫米 1/32
印 张 11.625
插 页 2
版 次 2018 年 1 月第 1 版 2018 年 1 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-5447-7178-8
定 价 68.00 元

版权所有·侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换，质量热线：025-83658316

献给
伯尼丝·埃斯特尔·坦斯·法恩
1918—1980

一位
未曾被人赏识的
自学
艺术家

中文版前言

十年前，我出版了一本关于局外人和民间艺术世界的社会学民族志《日常天才：自学艺术和本真性文化》。正如我在本书中所写的，人们对于这个艺术领域的命名存在争议，从很多方面来说，现在依然如此。创作者被视为社会的局外人么？他们反映了一个民间团体么？他们是“合法的”艺术家么？我意识到，这些艺术家中的有些人已经受过艺术院校的训练，而一些缺乏正式教育的艺术家很容易进入精英艺术界，即便如此，我仍然决定使用一般的标签“自学”。

《日常天才》出版时，这种非主流艺术的地位正在美国艺术圈中日益上升。缺乏训练使作品看上去是本真的，这给画廊、商人、策展人和收藏家提供了识别标志。作品来自内心，目的并不在于市场，不是一种追名逐利的形式。我认为这些实践构成了“身份艺术”，以表明是艺术家的公共自我——真实的和想象的——给予了作品价值。一个艺术家是一个少数群体的一员，患有精神疾病、不识字、贫穷、老迈，或者不懂商人——收藏家体系的运作方式，因为这些因素，他获得了价值和荣耀，否则，我们会认为他们并不具备我们通常赋予艺术品价值的基础。人们相信，这些艺术家因为需要表达自我而产生，因此，他们的作品具有了本真性的光辉，受到了高度赞扬。它反映了一种内在的真实，一种内在的光芒。

收藏家会踏上他们的收藏之旅，沿着尘土飞扬的乡村道路，或者在城市衰败地区寻找这些艺术家。收藏家经常向艺术家表示尊重，但是，有时候，吸引力在于对可能转售的作品支付尽量少的钱。

我必须承认，不是每个读者都接受这种批评：这种研究可能会被视为——尽管不是被我——一种社会学对艺术品的漠视，仅仅将其视为精英对于遥远的穷人文化的热爱。这是作家托马斯·沃尔夫嘲讽地写到的“*nostalgie de la boie*”或者“对于泥土的爱”。尽管我对这些作品中的一些表示赞赏，但是，人们指责我拒绝给予这些强有力的作品荣誉（或许没有拒绝给予艺术家、商人、收藏家和策展人）。或许这些指责有一些道理，但是，或许批评家并不想承认，艺术体系并没有对作品的美学性质给予足够的关注，或者，并没有将艺术放在与更主流的作品对话的地位上。

从2015年的美国看这个艺术界，我们可以看到巨大的变化。发现新的局外人艺术家“一切皆可”的传统已经消失了。从某种意义上来说，对于自学艺术的热情已经不太明显了。当我收集研究资料时，有很多画廊，它们始建于二十多年前。现在，有些已经关闭了，其他的已经扩张了业务，将主流的当代艺术纳入经营范围（尽管带有一种局外人的边缘性），或者将全球的、民族的作品纳入经营范围。只有少数卓越的画廊依然存在。

高端的艺术家，如亨利·达格尔、威廉姆·爱德蒙森、马丁·拉米雷斯、山姆·道尔或者比尔·特雷乐，依然非常著名，越来越多严肃的学术研究和策展关注到他们的作品。然而，从很多方面来看，市场的中间层已经衰退了，其中包括那些作品受到重视，但并非最好的艺术家。定价适中的局外人艺术最终类似一时的风尚。是的，拍卖还在，一些画廊依然活跃，但是，与它曾经的盛况相比，场面已经有些冷清了。或许这是出于好意，因为品质会浮现出来。

或许本书再版时应该注意艺术界已经发生的一个变化：它越来越变成一个全球市场。在1995年，很少有美国人会意识到中国艺术家的作品，或者希望对此有所了解。美国艺术市场过去是一个美国艺术家的市场，夹杂着少量英国、法国、德国和意大利艺术家。二十年来，变化是巨

大的和令人鼓舞的。中国产生了不少国际知名艺术家，墨西哥艺术家也越来越重要，甚至非洲的艺术家也已经开始崭露头角。此外，他们并不一定居住在他们出生的地方，而是越来越环绕全球，创造项目，访问博物馆，邀集画廊，参与国际艺术会议。伊斯坦布尔、迪拜、香港、北京和上海的艺术节开始与巴塞尔、纽约、伦敦和迈阿密的艺术节并驾齐驱。人们认为，数十年之后，艺术界的重心将会进一步转移。尽管全球市场中的艺术品一般都是受过训练的艺术家的作品，但是，自学艺术家也会登台亮相，获得重视。伦敦的韦尔科姆收藏最近举办了一个关于日本自学艺术的著名展览。即便一些最著名的艺术会议，如最近的威尼斯双年展，也已将局外人艺术家的作品纳入其中了。

这意味着，你现在手里拿的这本书是基于一个特定地方和特定时间的观察和访谈：在21世纪之交的美国（1995—2004年）。尽管它的历史范围有限，但我希望它能提供一个契机，以思考什么赋予了艺术品价值。在何种程度上，我们是艺术热爱者，通过艺术品的优美和灵感来判断作品；在何种程度上，我们的判断会受到它的制作者的名声和背景的影响。当然，两者都将包含在内：艺术与美学、政治、信念相连，也与身份相连。

在21世纪的艺术界中，随着中国成为一个主要参与者，中国艺术家的世界可以传播多远，中国艺术市场将会扩张多大，以及中国当代艺术博物馆将会变得多有影响力，这些问题将决定未来数十年乃至数个世纪当代艺术经典的面貌。

盖瑞·阿兰·法恩

于新泽西州普林斯顿大学高等研究院

2015年5月

前言

每一段献词背后都有一个故事。我的母亲伯尼丝·埃斯特尔·坦斯·法恩认为自己是一个艺术家。更确切地说，她喜欢画油画。作为一个“家庭主妇”（她对此更多地感到困扰，而不是深爱），她对公共生活的参与是有限的。在学习科学和医学时，她很有天赋，这可以通过在学院获得的成功证明。但这只制造了梦想，偶尔奇幻，经常痛苦。对一个成功的精神病专家的妻子来说，绘画是一项适宜的业余爱好。因此，当假期或外出旅行时，她就会带上她的希望和她的调色板。

她的长子（当时已是青少年了）知道艺术应该怎样，也知道这些油画并不够格。这些油画缺乏透视、情感和美学理论。带着年轻人的尖刻，他热烈地表达了他的看法。他的观点和艺术批评家一致。如果他们留意到这些作品，也会私下里嘀咕同样的话（没有家庭的戏剧性场面）。
xi 最终，她留下了一些油画和一个乏味的家。

反讽的是上帝柔软的正义。在她去世后，她的长子获得了两幅油画。他用新的眼光来观看它们，惊叹于它们的天赋，被自己愚蠢的自负所震惊，追念往昔，心潮难平。除了青少年的自负之外，问题依然存在：我们应该怎样看待她的艺术？更一般地说，在一个越来越文凭化的社会中，我们应该怎样理解那些艺术创作，尤其是当它们是由缺乏组织机构

证书的人创作的时候。本真性能胜过科班训练么？

终于，这个儿子的学术之路将他带到了乔治亚大学。在那里，作为一名文化社会学家和民俗学者，他发现了一个对民间艺术感兴趣的充满活力的社群。最终，他开始认识这个领域的一些参与者（艺术家、收藏家、交易商、策展人和批评家），他自己也开始收藏这些“东西”。收藏活动让人满意，价格也是一个学者可以承受的。他的房子开始堆满东西。

在帕罗奥图的行为科学高级研究中心的休假中，他认识到，自学艺术提供了一个机会来利用他在民俗学和文化社会学方面的训练。他可以探究这个市场的创造及其动力学，在其中（与大部分艺术的和其他种类的市场相反），文凭的缺失，文化和社会资本的缺乏，有助于提高作品的价值。研究始于1995年，数据收集到2000年。这个研究早期得到了国家科学基金会给予行为科学高级研究中心的资助的支持（SBR-9022192），最终动笔于乌普萨拉的瑞典社会科学高等研究院。

这本书研究的对象是艺术领域中由没有上过艺术院校的人创作的二维和三维作品。这种艺术“类型”曾被有所不同地命名为“民间艺术”、“局外人艺术”和“自学”艺术。一个市场已经被创造出来，在其中，收藏家和商人会支付可观的钱（有时是非常可观的钱）来购买这些物品。一些作品已经纳入了博物馆的收藏。

是的，正如我将讨论的，这一段提出的问题比它解决的还要多。我提到了艺术的观念，一个艺术领域，作品的性质，艺术家的特征，这个领域的标签，一个市场的创造，价值的观念——所有这些都获得了拥有社会角色的个体的支持，也获得了体制机构的支持。这些议题都是有问题的。若不是作品的力量、意义和美，人们就会想知道，这个“领域”是不是艺术界的一个大笑话。

在此需要对社会学家的视角进行解释。在威斯康星州希博伊根市约翰·麦克·科勒艺术中心的研讨会上，我展示了这些材料的一部分。科勒艺术中心是一个很出色的小型博物馆，它的馆藏聚焦于手工艺品和自学艺术。我的报告关注的是这个“场域”中的多种角色之间的联系，这引发了争议，一些重要人物对我的演讲感到泄气。一个人宣称，我应该关

xii

注“什么”，而不是“谁”，应该关注艺术品，而不是市场。

批评意见是合理的，但是，美学分析并不是社会学家要做的事，或者，至少不是他们擅长做的事。我们将审美判断留给其他人。读者可能会感到，我并没有充分地欣赏我所描述的艺术。这种抱怨有一定的正当性，至少对我的写作而言是这样。我认为，对于批评者指责我没有去完成的任务，他们要更在行。社会学家探究的是做出判断的社会条件以及那些做出判断的人。在我讨论美学的地方，我并不是将其作为“绝对之物”来进行讨论，而是将其视为处于特定社会位置的个体的判断。艺术界是一个社群，社会学家懂得如何探究社群。在进行研究时，我遵循的是朱莉亚·阿德瑞研究自学艺术的传统，其著作名为《诱惑：艾德加·托尔森和20世纪民间艺术的诞生》。阿德瑞是一个艺术批评家、艺术史家、受欢迎的记者和社会学家，通过访谈和文件证据，她对艾德加·托尔森获得的认可进行了个案研究。艾德加·托尔森是一个肯塔基州的雕刻匠，当代自学艺术大师。阿德瑞对一个具体的时刻进行了基于历史的记述，因此，对她来说，使事实正确，使名字正确，这很重要。

尽管我在很多方面依赖了阿德瑞的分析和研究，但是，我们的目标并不一致。这并不是对某个具体艺术家名声的分析。相反，我试着理解这个艺术界结构的某些方面，以及它如何与其他世界相联系。我通过参与观察田野工作和深度访谈获得的信息是匿名的。遵循定性研究的标准程序，我并没有泄露信息提供者的名字。我开玩笑说，我依赖的是闲言碎语。对于那些熟悉该领域的人来说，我隐藏了谁曾经说过谁什么，这让他们感到丧气。他们无法获得闲言碎语的乐趣了。

很多个人在研究过程中给了我帮助：学者、收藏家、交易商、策展人和艺术家。在这个项目的不同时期，曾经给予我支持和建议的人有：朱莉亚·阿德瑞、本·阿菲尔鲍姆、芭芭拉·阿舍尔、威廉姆·阿尼特、霍华德·S. 贝克尔、西蒙·布朗纳、林尼·布朗、杰夫·科瑞、布伦达·达奈特、斯蒂芬·杜宾、约翰·福斯特、巴伦·戈登和艾琳·戈登、温迪·格里斯沃尔德、鲍尼·格罗斯曼、琳达·哈廷根、伯特·海姆希尔、瑞贝卡·霍夫伯格、里扎·科尔文、里·科根、马瑞纳·兰伯特、尤

根·麦特卡夫、朱迪丝·麦克维尔、兰德尔·莫里斯、理查德·彼得森、阿顿·拉杰、罗伯特·罗斯、朱迪·萨斯洛、巴瑞·史华兹、米隆·舒尔、麦克·史密斯、约翰·维拉齐、戴维·怀斯和维拉·佐尔伯格。对一项可能会有争议的研究而言，强调这些阐释是我自己的是明智的，我感谢的一些人可能正好不赞同我的观点。对致谢而言，很难划出界限，但是，我深深地感激数以百计的艺术家、收藏家、商人、策展人和其他人，他们在过去这些年里和我共度时光。两位艺术史家帮我转录了访谈，即德博拉·尼尔森和简·弗里德曼，感谢他们整理了我的磁带录音。瓦内斯·戈梅翻译了雷蒙德·穆兰的《艺术稀有性的起源》一文，非常感谢她。也非常感谢霍华德·贝克尔，在他的坚持下，这篇文章才翻译完成。我也希望感谢我的文字编辑唐恩·霍尔，制作编辑莱斯利·凯罗斯，以及我的编辑、餐友和朋友道格拉斯·米歇尔。

最后，我要感谢我的妻子苏珊以及我的儿子托德和彼得。他们容忍了我花在收集数据上的时间，也容忍了我收藏艺术品的花销。在我的几次收藏之旅中，我的长子托德曾与我同行。在多年的时间里，他学会了欣赏一些特别独特之人的创造力。他也帮忙准备了本书的索引。

通过扉页的插图，我想纪念我的母亲。她是一个未曾被人赏识的、日常的艺术天才。

乌普萨拉，瑞典

2003年1月 xiv

目 录

中文版前言	1
前 言	4
导 言	1
第一章 创造边界	21
第二章 创造生平	66
第三章 创造艺术家	116
第四章 创造收藏	165
第五章 创造社群	204
第六章 创造市场	249
第七章 创造组织	288
第八章 创造艺术界	329
索 引	342
译后记	355

导 言

艺术难以捉摸。我们越对它进行概念思考，它就越从我们手中溜走。艺术家意欲测试它的边界，经常无功而返。通常认为，“艺术”与美和视觉愉悦联系在一起。大部分艺术爱好者承认，他们的痴迷始于对具体作品的欣赏。无论是莫奈的风景画、伦勃朗的肖像画、米开朗琪罗的雕塑，还是雷东的鲜花画，我们对一件物质对象感到惊奇，在它们的色彩、设计或内容中找到了“令人愉悦之处”。很多艺术批评家和一些艺术家对这个入口不屑一顾，认为它欣赏的是那些仅仅“具有装饰性”的作品。这个事实揭示出艺术欣赏已经成为一种亚文化（它是专业化的，需要后天获得的价值），这与那些自然而然的反应截然不同。在《内视文化》¹一书中，戴维·哈勒对人们将何物挂在墙上进行了敏锐的分析，他发现，甚至精英阶层的曼哈顿艺术收藏家也会选择抽象艺术，出于它色彩组合的吸引力——从沙发上看，它看上去如何。但是，粗野的、让人不适的、丑陋的艺术还是繁荣起来。理查德·塞拉的一块生锈的铁板，马塞尔·杜尚的现成品小便池，罗伯特·梅普尔索普的同性恋摄影，达明·赫斯特浸泡在甲醛中的母牛，让-米切尔·巴斯奎特的涂鸦都可以

1 David Halle, *Inside Culture: Art and Class in the American Home* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 128—134.

被视为意义深远的和感人的（并且是有价值的），这反映了审美教育和艺术界判断授予地位之力量的胜利。艺术界是一个具有规范、价值和标准的社群（或一些社群）。价值通过集体的利益和行动创造出来。社群决定了何物为美，何物有力。

随着艺术家推进艺术的边界，一些人越过了实物的形态，创造出易逝的、表演的或概念的作品。一些人主张，艺术就是艺术家制作之物，无论那是什么。这个领域的产品被恰当地称为作品，正如我们描述一件“艺术作品”或一系列“作品”时所说的。

艺术是一种职业。这种观点有一些吸引力。我们通过医生的工作知道医疗是什么，通过水管工人的工作知道管道工程是什么，诸如此类。但是，我们并不满意。这种观点切除了美学原则——或者，更准确地说，将它们遗留在了实践者和他们同事的手中。

这种视角提出了一系列问题，它们都以各自的方式让人困扰。谁是艺术家？一个人如何获得“资格证书”，凭此，他可以在职业圈里工作？认可艺术品的社群是如何发展的？认可（或拒绝）艺术家诉求的艺术市场是如何发展的？我们能将美学品质和物质价值区分开么？组织机构如何提供合法化认证？对这些问题的回答构成了这本书的核心。

作为一个社会学家，我对社会界的组织感兴趣——职业的世界和休闲的世界。在霍华德·贝克尔极具影响力的著作中，他谈到了艺术界的概念，即拥有实践活动、表达的意识形态和劳动分工惯例的群体。¹我的路径建立在贝克尔的基础上，依赖于对一个艺术领域细致入微的探查。我对价值的发展过程很感兴趣，并考察了一个完整的社群如何制造出作品的等级排序。²这与我名声的探究有关。³不仅仅是作品，与它们有关的人也获得了集体的尊敬或轻蔑，因此，这也适用于艺术家。只有

1 Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley: University of California Press, 1982).

2 Arjun Appadurai, "Commodities and the Politics of Value," in *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*, ed. Arjun Appadurai (Cambridge: Cambridge University Press, 1986), 6.

3 Gary Alan Fine, *Difficult Reputations: Collective Memories of the Evil, Inept, and Controversial* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

少部分作品进入了经典，一个共有积极名声的政治体系。交易商和收藏家与艺术家关联在一起，通过他们，他们也与这个名声体系联系在一起。

名声与市场联系在一起，因此，我试图理解一个经济界——有时候，这个世界并不选择相信它是一个经济界。尽管很多与艺术相连的人有一种反市场心态，但是，这样的视角让我们从现实偏离开来：艺术是商品，它们的估价与人们愿意支付之物相关（尽管并不完全由此决定）。艺术的商品化表明，将美学视角和经济学视角分开是不可能的。¹在理解艺术时，这个市场的外形必须依此理解：它如何建立在美学主张的基础上，以及它如何试图将美学主张和经济学主张分离。此外，这个世界有的并不是毫无关联或匿名的买家或卖家（正如在超市一样），在这个世界中，充满着信任、友谊或者敌意。这种市场的特点是嵌入性关系。

这里有一份对嵌入性市场的民族志个案研究。在其中，价值与对作品的道德评价密不可分，也与它们嵌入其中的关系密不可分。通常的看法是，在这样一个体系中，个体充当了单独的一种角色，但是，正如该分析表明的，这里存在着大量的角色重叠，个体会改变他们的角色，有时同时扮演多种角色，有时连续地转换角色。因此之故，“利益的冲突”是地方性的，它已被接受为恰当的市场运行之道。和对经济界分析中通常所说的相比，角色更多是协商性的。将艺术界看作一个经济市场，是加深了而不是削弱了我们对其复杂性和美学关切的理解。

身份艺术

为了理解一个艺术市场中的价值和名声，我聚焦于一个可以近距离观察的社群：自学艺术家和他们的合作者。市场需要边界，以决定哪些作品包含在内，哪些作品排除在外。边界意味着标签，因此，我开始着手

1 Howard S. Becker, "La Confusion de Valeurs," in *L'art de la Recherche: Melanges*, ed. Pierre-Michel Manger and Jean-Claude Passeron (Paris: La Documentation Francaise, 1994), 11–28, ("Confusions of Value") at <http://www.soc.ucsb.edu/faculty/hbecker/Confusion.html>.

分析关于这个领域适当命名的剧烈争议——自学艺术、民间艺术或局外人艺术。我选择了第一个标签，即自学艺术，因为即便它和其他两者一样有缺陷，不完善，但是，它最具普遍性和最少政治性，在过去十年中，它已成为了标准的（尽管不是普泛的）命名。无需赘言，艺术不是自学的，艺术家是。

- 3 在大部分行业，在一个人的知识（一个人的文化或社会资本¹）和对他的能力评估之间存在很强的关联。训练越多，证书越多，能力越强。使自学艺术具有特殊意义的是，这种关联被打破了——实际上，是颠倒了。根据定义，这个领域的艺术家缺少正规训练，这被视为他们的特殊品质。²这个领域的命名根据的是艺术家的身份，因此，该艺术界构成了**身份艺术**的一个案例。这是否让人称心如意，我将此问题留给其他人。但是，它反映了这个领域如何概念化，以及界限如何划分。因此，我将该书命名为《日常天才》，以强调在这些艺术家的训练中“没有任何特别之处”可以让我们描述他们，但是，他们的天赋（如果是这样的话）是他们身份不可或缺的一部分。

身份的重要性并不局限于自学艺术，也包括以人口统计特征为基础的其他边缘艺术界。事例包括了非洲裔美国人艺术或女性艺术——两者都有展览、商人和专门的收藏家。³

一个基于身份的艺术界与另外两种组织形式构成了鲜明的对比：根据类型命名的艺术界，比如肖像画、历史画、静物画或风景画；或者根据风格命名的艺术界，比如印象主义、极简主义或抽象表现主义。风格的命名具有更高的地位：与类型或身份命名不同，风格命名的群体通常具有更为整合和密切的参与者网络。⁴他们通过名声的打造以及与其他艺

1 Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste* (Cambridge: Harvard University Press, 1984).

2 这是一般定义。在实际情况中，一些自学艺术家受过艺术科班训练，比如马尔科姆·麦金森。而一些“训练有素”的、主流的艺术家的则并未受过科班训练。

3 随着女性逐渐融入当代艺术界的所有领域，“女性艺术”这个范畴看上去已经被削弱了。

4 Michael P. Farrell, *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work* (Chicago: University of Chicago Press, 2001).

术界个体——尤其是商人和策展人——的联盟，共同建构起职业生涯。¹ 这些艺术家从事同一项智识事业，经常有成熟的理论。在通过艺术家社群局外之人命名的艺术界中，这种现象并不存在，比如自学艺术。

作为一个艺术界的自学艺术

自学艺术是通过创作者的特征来命名的，他们经常是未受教育的，年老的，黑皮肤的，贫穷的，有精神疾病的，犯罪的，和/或农村的。只要一涉及艺术市场，他们就缺乏社会资本，缺乏与更大社群之间的纽带，缺乏美学理论，并不是主流艺术界中完全中规中矩的专业人士。² 主流艺术被命名为当代艺术，即便自学艺术家是在当代创作，他们也没有被视为当代艺术家。³ 少数自学艺术家，比如桑顿·戴尔，或许可以不安稳地在这两个世界双栖，尽管人们会从某种不同的美学或社会视角来欣赏他。⁴ 4

社会学家霍华德·贝克尔将一个艺术界界定为“人们之间合作活动的关系网络。人们通过对于做事惯例的共识组织在一起，制作出艺术界以之著称的那种艺术品”。⁵ 贝克尔的定义是有意的同义反复，将艺术界的名声与它的实践活动联系在一起。一个艺术界包含了一群相互联系的行动者，他们意识到了共同的利益，并嵌入社会关系的网络之中。⁶ 确实，任何社会界皆然。

贝克尔的关注点是艺术家，而我将一个艺术界的概念进行了扩展，使它不仅包含生产者的网络，也包括所有那些投身生产过程的各种角色

1 Harrison White and Cynthia White, *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (New York: Wiley, 1965); 同样参见 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War* (Chicago: University of Chicago Press, 1983)。

2 Becker, *Art Worlds*, 258—269.

3 当然，在当代艺术界中有不少风格群体，即便不是全部，但他们中的大多数都认为自己“非主流”。

4 Personal communication, Lee Kogan, 2002.

5 Becker, *Art Worlds*, x.

6 在某种情况下，行为的世界与理论的世界在现实中是分离的，比如，参见 Samuel Gilmore, “Schools of Activity and Innovation,” *Sociological Quarterly* 29 (1998): 203—219.