

命题与讨论： 语言介入与概念艺术的理念革命

赵奎英

摘要 概念艺术在当代艺术的产生与发展中，发挥了重要且持续的作用。概念艺术以思想观念为中心、以语言运用为主导，在观念、媒介、感知等方面都引发了剧烈的革命，在观念方面具体表现为艺术成为一种前所未有的“命题”和“讨论”。命题并非“艺术是艺术”的封闭式断言，而是在持续质疑艺术本质的基础上不断提出新的艺术命题；讨论则针对的是与艺术相关的各个层面的问题，包括“什么是艺术”“什么是艺术家”“什么是艺术品”“艺术与社会的关系”等。概念艺术的所有革命都与语言运用直接相关，其中观念革命与语言介入关系尤为紧密。从语言角度对概念艺术及其观念革命进行探讨，对于更清晰和深入地把握概念艺术并构建当代艺术哲学及美学话语，具有不可替代的意义。

本文为国家社会科学基金重大项目“当代艺术提出的重要美学问题研究”（批准号：20&050）成果

在当代艺术运动中，很少有哪种艺术类型比概念艺术（conceptual art/concept art）更具有革命性，同时更富有争议性，而概念艺术的深远影响与对它的有限研究不相匹配，以至于《概念艺术：批评选集》一书的编者认为：“与20世纪60年代出现的其他新前卫运动相比，概念艺术在过去二十年里因缺乏艺术史学家和评论家的严肃讨论而引人注目。考虑到概念艺术对随后的艺术发展、围绕后现代主义概念的批判性讨论，以及对艺术家、策展人、评论家和历史学家认识和使用各种形式理论的巨大影响，这种接受上的差距尤其具有讽刺意味。”^①时至今日，这种差距应该说已有较大改善，尤其是国内学界近期涌现出一些颇具分量的成果^②，但从整体上看，对于概念艺术的革命性意义仍然估价不足。无论是媒介上的去物质化与高度跨媒介性，感知上的反审美与复杂“共感知性”^③，还是观念和功能上的批判、反思与讨论等，概念艺术都展现出全方位的、空前的革命性。概念艺术在各个方面的革命都离不开语言运用，其中观念革命与语言介入关系尤为紧密。鉴于此，本文将立足具体的概念艺术作品，从语言介入角

度对概念艺术的观念革命进行集中探讨，揭示概念艺术如何通过语言运用来质疑艺术的本质，讨论艺术概念、艺术家、艺术品乃至新概念艺术批判等问题。概念艺术的出现犹如艺术的“成人礼”，它推动当代艺术走出“审美舒适区”，发挥自身更为深刻、强大和多元的功能。

一、语言介入与概念艺术界定

概念艺术通常被认为是产生于20世纪60至70年代的艺术运动，但它并非仅存在于这个特定的历史时期，而是至今在当代艺术界中发挥着重要作用。如“艺术-语言”小组所说的：“概念艺术这一术语在其最广泛的流行用法中，远远超出了相关运动的历史界限，用以指明一种持续存在的普遍艺术潮流……事实上，在艺术家的世界中，概念艺术被当作一面旗帜挥舞着。”^④（图1）概念艺术不仅与当代艺术源头一致，也是当代艺术的主要代表或者说基本底色。

概念艺术的第一个突出特征是大量运用语言，对概念艺术的界定基本都会谈到这一点。伊芙·卡伊瓦说：“概念艺术作为20世纪60年代末70年代初兴起的一场历史性的艺术运动，是当代艺术实践的一个参照点，一般以其语言运用为特征。对许多人来说，它甚至将写作重新定义为一种艺术实践。”^⑤强调概念艺术与语言的关联，其实自概念艺术最初出现时就已经开始了。最早于1961年提出“概念艺术”一词^⑥的激浪派艺术家亨利·弗林特说：“概念艺术首先是一种以概念为材料的艺术，就像音乐的材料是声音一样。因为概念与语言紧密相连，所以概念艺术是一种以语言为材料的艺术。”^⑦另一位概念艺术家赛斯·西格劳布说得更明确：“如果有可能把10名、50名、500名不同的艺术家集中在一个单一的美学定义下——我认为这是不可能的——那么一个全面的描述应该是，这些艺术家从事的艺术的主要特征是语言占主导地位的运用。”^⑧以约瑟夫·科苏斯的作品为代表的经典的概念艺术，更是被称作“语言概念主义”（linguistic conceptualism）。

对概念艺术来说，语言既是运用的媒介材料，也经常成为表现的对象或主题。概念艺术家运用语言的方式多种多样，语言在概念艺术作品中的存在方式也各不相同：能以声音形式存在，也能以文字形式存在；能以单个的语词或句子存在，也能以文本语篇存在。语言可以存在于作品之中，作为作品表现的对象或主题；也可以存在于作品之外，作为作品的题铭或解释。此外，语言可以作为指令存



图1 “艺术-语言”小组展览“索引01”（Index 01），第5届卡塞尔文献展，1972年6月30日至10月8日

在于艺术家的创作行为之中，也可以作为意念存在于艺术家的意识之中，还可以作为艺术的媒介、材料，与图像、实物等媒介元素一起出场。概念艺术不仅直接运用文字，还借用文字语法，将文字、图表、插图等当做“名词”运用。

语言文字不仅大量出现在单个的概念艺术作品中，也大量出现在没有任何美术作品、纯粹运用语言文字的概念艺术展中。纽约的杜万画廊（Dwan Gallery）是较早组织专门以语言为主题的展览的画廊之一，它在1967年6月3日至28日举办了展览“被观看的语言和/或被阅读的事物”（Language to Be Looked at and/or Things to Be Read）。1969年8月28日至9月27日，伦敦的当代艺术学院（ICA）举办了开创性的展览“当态度成为形式：作品-概念-过程-情境-信息”（When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Processes-Situations-Information），标志着概念艺术的另一个决定性特征：“被列入展览目录的人算作参加了展览——艺术家不需要在画廊里展示任何东西。”^⑨

就像展览可以只展出目录，也出现了专门收藏艺术家书籍的收藏家。克莱夫·菲尔波特（Clive Phillpot）是专门研究艺术家书籍的收藏家和策展人，创造了“文字作品”（wordworks）一词，它最早出现在《艺术杂志》（*Art Journal*）的1982年特刊《文字与文字作品》（*Words and Wordworks*）中，这是一部与文字打交道的视觉艺术家们的作品选集。视觉艺术家的文字作品的确与作家的文本存在区别，前者表明“语言运用是如何被置于新的艺术形式和手段的习惯探索范围之下的”，并相应地进行“营销”^⑩。如卡伊瓦所言：“各种各样的物品，如笔记、草图、明信片、散文、信件和杂志等，被重新打上了‘文字作品’的标签，逐渐进入私人 and 公共收藏、豪华出版物和专门的艺术展。”更详细地说，“概念艺术家运用语言的方式多种多样：识别、陈述、指示、命令、观察、描述、命题、引证、讨论等。它们经常与物体、动作或地点相结合，并以题注、明信片、草图或随笔的形式呈现。除此之外，字词还出现在画廊的墙上、街上、展览目录和艺术家书籍中，并被分发给观众，或在艺术杂志和公报上流传”^⑪。

从艺术媒介来看，概念艺术大量运用语言文字；从艺术观念来看，概念艺术是“作为观念的观念的艺术”（art as idea as idea）^⑫，思想观念才是它的最核心要素。对概念艺术来说，媒介材料形式本身没有高低之分，从书面或口头的语言达到物理现实的各种媒介都是平等的，只要能表达观念，任何媒介都可以使用。概念艺术大量运用语言，最重要的原因是语言最适于表达观念。科苏斯说：“艺术本身，既不是传达观念的道具，也不是签名的证书，它只是作品中的观念。”^⑬勒维特更是处处表达出观念对概念艺术的决定性作用，只是他所说的“观念”与科苏斯有所不同。在勒维特看来，“观念的”并不就是“逻辑的”或“理性的”，概念艺术家是探索逻辑所不能达到的边界的人^⑭。无论如何，思想、观念、想法对概念艺术而言是最核心的。

至此，我们可以说，概念艺术具有两大密不可分的本质特征：一是以语言运用为主导，二是以思想观念为核心。就像罗伯塔·史密斯所说的：“尽管形式是极其多样的，大多数观念主义活动仍然为下列二者所统一：一种几乎是毫无异议的对语言或语言分析体系的强调，以及一种信念——自命正确的和在某些方面是清教徒式的——认为语言和观念是艺术的真正本质，视觉经验和感官愉快只是第二位的、非本质的。”^⑮这两大特征使得概念艺术以及受其深刻影响的当代艺术，在媒介、观念、功能和感知

方式上表现出全方位的革命，本文集中探讨概念艺术在观念方面的变革。

二、分析命题与艺术本质问题

概念艺术最初是杜尚发起的“单个人运动”，到了20世纪60年代中期则发展成“群众性的热潮”^⑧，最终成为20世纪最为影响深远的国际化艺术运动。这一革命得以发生的直接原因或前提是语言的介入和运用，如布赫洛所言：“概念艺术固有的主张是用语言定义来代替空间和知觉体验的对象（作品作为分析命题），因此它对该对象的地位构成了最重要的攻击：它的视觉性、它的商品地位和它的分布形式。”^⑨

概念艺术的革命首先表现在艺术观念的变革上，而这种观念变革又首先表现在对艺术概念的质疑上：艺术的本质和功能就是不断质疑已有的艺术概念，提出新的艺术概念和命题，贡献新的观念或想法。科苏斯不断强调，“艺术的功能是什么？或者说艺术的本质是什么？如果我们继续将艺术作为艺术语言的形式进行类比，我们就会意识到，艺术作品是一种在艺术语境中作为对艺术的评论而提出的命题……那些最终只能最明确地指向艺术的艺术形式，最接近分析性命题的形式……艺术作品是分析命题”，“艺术就是对艺术的定义”^⑩。这种将艺术视作“分析命题”“对艺术的定义”的观点，不仅在科苏斯那里存在，更在早期概念艺术家中具有广泛影响。史密斯在《观念艺术》一文中指出：“对于一些艺术家，特别是科苏思（斯）、韦纳、巴里和‘艺术-语言’小组成员，语言扮演着一个准形式的角色，作为材料，也作为主题而存在着，而这些艺术家的作品几乎毫无例外地集中于给艺术下定义的问题上。”^⑪但科苏斯同时认为，关于“艺术究竟是什么”，似乎并不存在所谓的“真相”。这也就意味着，尽管概念艺术家热衷于给“艺术”下定义，但他们给出的并非最终定义。概念艺术观念革命在于不断挑战和质疑的姿态本身，而非提出某种具体的艺术观念。

概念艺术观念革命和对语言的运用，在概念艺术的发起者杜尚那里就已经开始了。他说：“在法国有句老话，愚蠢得像个画家。画家被认为愚笨，但诗人兼作家却很聪明。我想变得聪明。我必须要有发明创造的想法。”^⑫于是，他将“小便池”（《泉》，1917）搬进博物馆以挑战绘画传统，进而影响了整个当代艺术观念史。在杜尚的这一行为中，“签名”和“命名”发挥了关键作用。签名使艺术家得以出场并对凡常物进行授权，命名则使这一凡常物与19世纪安格尔的名画《泉》强行发生关联，并对后者所代表的经典艺术概念进行颠覆性挑战，由此产生了杜尚的《泉》这样一部惊世骇俗的作品。科苏斯指出，这一道理同样适用于杜尚之后的大多数作品，“杜尚之后特定艺术家的价值可以根据他们对艺术本质的质疑程度来衡量……艺术家通过提出关于艺术本质的新命题来质疑艺术的本质……艺术的本质确实与‘创造’新的命题密切相关”^⑬。艺术能够创造新的命题，语言介入功不可没，杜尚及后来深受他影响的概念艺术家们都深谙这一道理。

莫里斯在给弗林特的信中写道：“很长一段时间以来，最大的问题是观念的问题。那些最受钦佩的人是提出最惊人、最深刻的观念的人（如凯奇和杜尚）。”布赫洛在谈到莫里斯时则说：“正如莫里斯回忆的那样，他自己‘对杜尚的迷恋和尊敬与他对语言

的执着有关，与他所有的工作最终都建立在对语言本身的复杂理解之上的想法有关。”布赫洛还指出，莫里斯从20世纪60年代初开始的作品表明，他对杜尚的解读已“通向了一种有关现成品功能的结构主义和符号学式的定义”^②。莫里斯在作品《审美撤退的声明》（*Statement of Aesthetic Withdrawal*, 1963）中为自己的另一件作品《连祷文》（*Litanies*, 1936）签署了一个文件，以法律契约的形式撤销了《连祷文》的审美特征。这种做法比科苏斯将艺术看作分析命题实则更进了一步，此时“审美的定义一方面成为语言惯例的问题，另一方面成为法律契约和制度话语（权力话语而非趣味话语）的功能”^③。

概念艺术的观念革命或者说对以往艺术概念的批判和质疑，使概念艺术不是作为艺术的艺术，而是作为批评的艺术，甚至是作为艺术理论的艺术。“许多艺术家所坚持的学究式的、说教式的或教条式的基础已经融入了艺术之中。”^④这种作品没有提供多少“可看”的东西，而表现出去物质化、反形式主义、反视觉审美的特征，提供了新的质疑性的观念，其价值在于激发思考和讨论^⑤。概念艺术之所以能实现这样的观念变革，正是因为依赖于对语言媒介的大量运用。《艺术与语言》杂志的编辑在其创刊号的《前言》中写道：“这篇前言就其本身而言，是试图证明什么是‘概念艺术’的一个概述，被认为是一件‘概念艺术’作品……艺术家思想的内容是通过书面语言的语义特性来表达的。因此，许多人会认为，用‘艺术理论’或‘艺术批评’这一范畴名称来描述这种趋势更为合适。”^⑥

由此可以发现概念艺术的观念革命与语言介入的深层关联。正是对语言文字的大量运用使艺术成为一种“分析命题”“对艺术的定义”，成为一种“艺术理论”“艺术批评”。这也带来了概念艺术的观念革命的第二个重要表现，即用艺术讨论艺术，用艺术讨论艺术理论、艺术哲学中的基本问题，使概念艺术成为提出问题、讨论问题、围绕问题展开的充满论辩色彩的“元艺术”。

三、语言运用与艺术概念问题

托尼·戈德弗雷在《什么是观念艺术?》一文中指出：“观念艺术不仅向艺术对象提问：这种艺术为什么是这样？谁是艺术家？什么是文本？而且也向观看或阅读它的人提问：你是谁？你代表了什么？”^⑦若脱离语言，则概念艺术几乎不可能提出和讨论这些问题。通过运用语言，概念艺术不仅重新思考有关艺术自身的问题，比如什么是艺术、什么是艺术家、什么是艺术品，也重新思考语言哲学的基本问题，比如语词与事物、语词与图像、语言与真实的关系，进而思考艺术哲学的基本问题，比如艺术与再现、艺术与真实、艺术与虚构、艺术与自身的关系。概念艺术的问题讨论在与艺术相关的各个层面上展开，并体现在众多的概念艺术作品中，此处以其中的三部代表性作品为例。

对于科苏斯的作品《一把和三把椅子》（*One and Three Chairs*, 1965, 图2），一些研究者仅将其看作关于艺术的“重言式命题”，即通过同义反复的方式把“椅子是椅子”“艺术是艺术”说了三遍。如乌尔里希·莱瑟尔和诺伯特·沃尔夫认为：“科苏斯创作于1965年的《一把和三把椅子》属于以‘摹仿性’（古德龙·因波登）仿制同义反复

模式的奠基性作品。”^②这种说法的主要依据是，科苏斯本人提出的“艺术是一种分析命题”是一个“同义反复句”的宣示。也正是凭借这种说法，布赫洛对概念艺术进行了尖锐批评，认为科苏斯的艺术观在声称“要取代格林伯格和弗雷德的形式主义的时候，他也是在升级更新现代主义的自反性的计划”^③。这种解释和批评实际上将这件作品乃至科苏斯的概念艺术观局限化了。



图2 科苏斯 一把和三把椅子 1965 纽约现代艺术博物馆藏

对艺术作品的分析应该立足于作品本身，而不能仅参考艺术家的“宣言”或他说出来的“意图”，伟大的艺术作品永远大于艺术家的“宣言”或“意图”。尽管概念艺术家提出同义反复的艺术观念，但他们的艺术作品并非封闭的断言，而是提供了一种开放的讨论，就像科苏斯所说的：“观念艺术‘最为纯粹的’定义应该是它对‘艺术’这个概念之根基的质询，正如它逐渐指出的那样。”^④即使艺术家表现出通过艺术作品下断言的意图，他们的作品仍然具有开放讨论的可能性。概念艺术作为一种高度跨媒介的艺术，在运用语言时，可以通过自我否定或充满矛盾、歧义、不确定的断片性语言组合来打开作品的讨论空间；更重要的是，概念艺术还使用语言之外的媒介。《一把和三把椅子》即为装置性的跨媒介作品，它将一个椅子实物、一张椅子的放大照片和一张源自字典的“椅子”辞条复印件同时并置在展厅里展出。现成实物、摄影图像、文字语言三种艺术元素，它们占据的空间及其间隔共同构成了这件作品，文本的语言序列以及媒介间隔又使作品有了时间性，这使作品具有观者可以具身介入的“具身空时性”，并且在观者的介入中不断生成问题情境^⑤。科苏斯提出艺术情境下的分析命题，它们无法像哲学语境下的分析命题那样抽象地发挥作用，我们也无法像对待哲学命题那样完全抽象地解释它们。根据科苏斯的说法，艺术作品是一种分析命题，它们并不提供任何关乎事实的信息，因此也不存在作品语言与作品之外的现实世界的关系问题。但文字语言、现成物品和图像媒介的同时介入使这一情况变得复杂，因为在艺术作品的语言系统的内部出现了语词与事物、语词与图像的关系等问题，这促使我们重新思考模仿、再现等传统艺术哲学问题，并且对艺术概念的根基进行质询。科苏斯本人也说：“有了这些现成物，艺术的重点就从语言的形式转向了所说的内容。这意味着它将艺术的本质从形态学问题转变为功能的问题。”^⑥这一转变无疑在分析命题的形式运作上打开了缺口。

根据西方传统的主流艺术观，艺术被理解为一种再现。再现或者以语言文字存在，如文学；或者以二维图像存在，如绘画；或者以三维造型存在，如雕塑。根据这种再现的艺术观，文学语言、绘画图像、雕塑造型都被认为是对一个对象的再现，再现语

言、图像、造型与被再现对象之间是“摹本”和“原本”的关系，二者以相似性为基础，在时间上和逻辑上都具有先后性，既不存在于同一个时间中，通常也不存在于同一个空间中。但《一把和三把椅子》将再现艺术中本来不同时间、不同空间的三种东西并置在同一个时空中，谁是原本、谁是摹本，谁在先、谁在后，已经无法分辨，它们都是构成《一把和三把椅子》这一作品符号的媒介元素。椅子图像、椅子实物、椅子文本作为媒介元素被纳入作品符号系统的内部，并且都处于平等的位置上。艺术家可以设定对这件作品的观看顺序，但观者有选择从哪里开始观看的自主权力和自由。椅子实物（现成物）的介入使这个作品符号既不是纯粹的语言形式，也不是由单一、虚幻的图像构成的，而是和实在世界直接连通的；同时，它也不是对外部世界中的对象的模仿，因为在外部世界中从未有过能将这三种元素并置在同一个时空中的“组合物”或“装置物”。但科苏斯的目的并非仅进行形式方面的探索，而是借此挑战或表达艺术概念问题。在科苏斯看来，“形式主义艺术家和批评家”的问题是“都不质疑艺术的本质”，他们关心的仍然是“立体主义物质的或视觉的特征”，而非艺术理念探索方面的价值，“就艺术而言，梵高的画并不比他的调色板更值钱。因为它们都是‘收藏品’”^③。无怪乎布赫洛说，概念艺术“是对视觉性和再现的传统定义的最为无情的消除……对战后时期的绘画和雕塑再现形式进行了最严格的调查，并对传统的视觉范式进行了批判”^④。

按照通常的观点，我们在观看和解读科苏斯这件作品时，先从客观事物到事物的图像，再到事物的语言概念。然而，在柏拉图看来，世界的最高存在是理念，理念的床才是原本，现实世界中的床只是理念的床的摹本。同时，理念最直接的表现是“言说”的逻各斯，书写文字只是言说逻各斯的摹本，相比言说，书写文字离理念更远一层。因此，很难说从实物的椅子到图像的椅子，最后归于语言概念的椅子，就是这件作品的最终观看顺序。如果再加上德里达对柏拉图以来的“语音中心主义”的解构，对言语与文字的位置的颠倒，会使这件作品乃至语言、图像与事物的关系变得更加充满争辩性。这件作品虽然被一些研究者认作同义反复、以内部模仿性为基础，但实际上因实物、图像、文字语言三种媒介的同时介入而极其复杂。它没有提供图像、事物和语言的固定秩序，而是仅提出问题，促使我们重新思考三者的关系以及艺术本质问题。它以对三种媒介的混用、并置创造出充满争议的问题情境，鼓励我们对它进行讨论，而非做出断言。

四、语言运用与艺术家问题

如果说科苏斯的《一把和三把椅子》主要讨论了艺术本质、艺术再现问题，那么基思·阿纳特（Keith Arnatt）的《裤子-词片》（*Trouser-Word Piece*, 1972/1989, 图3）则讨论了“什么是艺术家”问题。该作品也同时引入摄影图像与语言文本，由两块分开、并排、同等尺寸且都包含文字和照片的展板组成：右边是一个站着的男人的黑白照片，他的脖子上挂着一块夹芯板，上面写着“我是一位真正的艺术家”；左边，在艺术家的名字和作品的标题下有一段文字，取自英国哲学家约翰·奥斯汀《感觉与可感

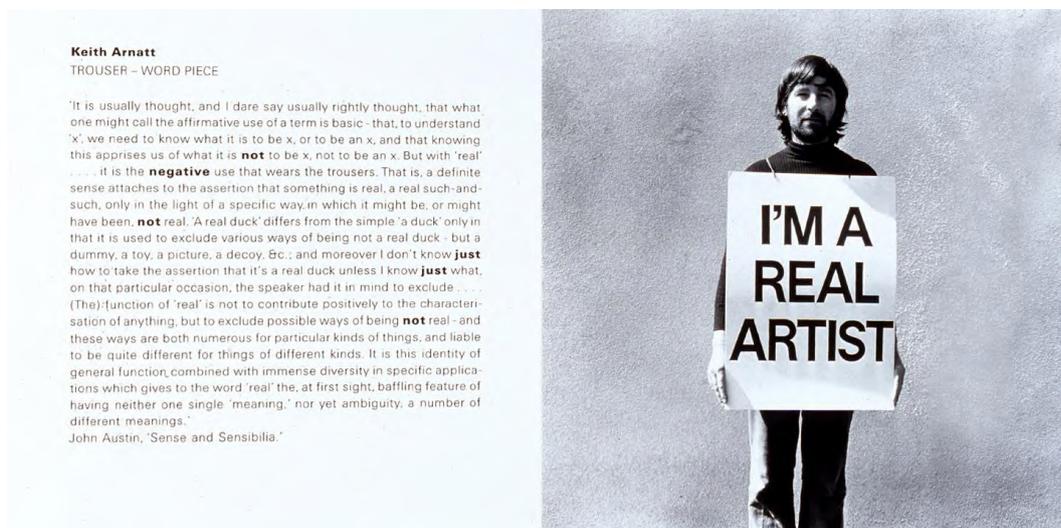


图3 基思·阿纳特 裤子-词片 1972/1989 明胶银印（两张拼贴照片） 每张100.5×100.5cm 泰特美术馆藏

物》(Sense and Sensibilia)一书中关于“真实”(real)的讨论。该作品最初于1972年作为编目在伦敦海沃德画廊(Hayward Gallery)举办的重要的概念艺术展“新艺术”(The New Art)上亮相,后于1989年在伦敦摄影家画廊(Photographers Gallery)举办的阿纳特个展“垃圾与回忆”(Rubbish and Recollections)上展出。据说“新艺术”展曾想把两部分内容印在同一块展板上,但最终分成并排的两块展板。这种安排使两块展板之间有了空隙和间隔,外部空间得以介入作品。而这种间隔也像阅读中的停顿、音乐中的休止、绘画中的空白,使空间得以时间化、时间得以空间化,也可以加大文本与图像间的裂隙,为提出问题提供更强的动力。

不难看出,阿纳特的《裤子-词片》同样是一件跨媒介的概念艺术作品。它首先是对语言文本与摄影图像的并置,但二者间不是一种对应关系(原本与摹本),而更像是一种“例示”关系(类型与殊例)。艺术家的照片不是“真实”文本的图像,而是“真实”的一个“实例”,这也是左边文本讨论real一词、右边摄影图像用例子说明“真实”的意义。摄影图像也包含图像与文本两部分:一是真实的艺术家的摄影图像,二是关于这个真实的艺术家的命题,它们构成一种断言式的肯定性关系。但这里真实的艺术家和语言命题都是以摄影图像存在的,我们看到的并非真实的艺术家,而是真实的艺术家和语言命题的照片,真实的艺术家实际上是没有出场的。而当“我是一位真实的艺术家”的牌子出现在一张真实的艺术家的照片中时,这个命题断言便变得可疑了。整体的摄影图像与取自奥斯汀著作的文字文本以及存在于它们之间的空隙,共同构成了《裤子-词片》这一作品。作品标题中的“Trousers”也是一个隐喻,在奥斯汀的著作中,该词指的是“穿裤子的人”“男人”,象征着权威。因此,“穿裤子的人”隐含着“真正的人”“有权威的人”的意味。但随着“我是一位真实的艺术家”命题受到质疑,这一切都变得可疑起来。

“我是一位真实的艺术家”这一断言的提出就是为了激起疑问、激发讨论。当我们肯定一个东西时,就必须排除我们否定的东西。在作品引用的文本中,奥斯汀讨论了肯定的过程,并注意到“说某事是什么也需要理解它不是什么”。因此,在这个命题中,肯定性断言没有封闭问题,反而激起问题。根据卡伊瓦的解释,在“我是一位真

实的艺术家”这个命题里，“‘真实的’限定了‘艺术家’这个词，这是基于‘阿纳特是一位真正（real）的艺术家’，因为真正的艺术家在艺术画廊展出他们的作品，阿纳特在艺术画廊展出作品，而在艺术画廊展出作品的是艺术家”。然而，艺术家和画廊的关系并不是那么直接的，这正是阿纳特的作品所质疑的一点。事实上，“‘真实的’这个词并不是任何类型的限定词。它也被用作评价词，例如‘这是一块真正的牛排’”^⑤。当“真实”成为“真正”、事实判断变成价值判断，就会被附加很多与政治、历史、文化语境相关的评价性的东西。于是，问题被进一步打开，引发出“什么是艺术的限定词，或者谁是艺术的限定词？如果我这么说，我是艺术家吗？或者只有当我在画廊展出我的作品时，我才是艺术家吗？在美术馆展出作品是成为艺术家的唯一途径吗”^⑥等问题。

由此可以看出，在概念艺术中提出的命题不是下断言，而是对命题本身进行质疑，激发对它的讨论。艺术家提出命题“我是一位真实的艺术家”，不是傲慢地强迫人们承认他的艺术家身份，反而意在激发人们探究什么是真实的艺术家、艺术家与艺术的关系等问题。贡布里希说：“实际上没有艺术这种东西，只有艺术家而已。”^⑦这样一来，似乎只要是艺术家做出来的都是艺术，而“什么是艺术家”却没有任何条件限制。阿纳特提出的问题是，艺术家是凭什么说自己是真实或真正的艺术家的？谁能够判断某人是不是真实的艺术家，判断依据又是什么？是依据奥斯汀对真实的解释（“穿裤子的人”），还是社会、时代、艺术界、语境对于真正的艺术家的要求？是依据艺术家创作的作品本身，还是作品是否在权威画廊、博物馆展出？艺术家与艺术的关系是什么？艺术家与体制的关系是怎样的？艺术家与语言的关系又是怎样的？

对《裤子-词片》来说，更为复杂的是，艺术家不是作为真实的人站在他的作品旁边，通过作品断言他是真实的艺术家，而是以他的照片图像站到作品中，从作品内部质疑“我是一位真实的艺术家”的断言。艺术家的摄影图像并非艺术家本人，真实的艺术家在这里是缺席的。但艺术家的摄影图像并非与真实没有任何关系，毕竟它被视作对真实对象的最忠实的再现。也正是这种语言的介入和设置使问题变得错综复杂，它不仅让我们思考什么是真实的艺术家、什么是真实、什么是真正，也让我们思考艺术家与图像、艺术家与语言、语言与真实、图像与真实等一系列问题，同时促使我们讨论艺术家与权威、艺术家与自我的关系。这种通过挂上牌子宣告自己是真实或真正的艺术家的行为，还具有某种质疑艺术家“个人性”和嘲笑艺术名人的幽默讽刺意味。阿纳特的这件作品打开了一个充满矛盾、协商和争议的讨论空间，在新技术高速发展、AI越来越深入地介入艺术创作的当下，“什么是真实的艺术家”问题会变得更加复杂和突出。

五、语言运用与艺术品问题

“什么是艺术品”是概念艺术运用语言讨论的另一个重要问题，马塞尔·布达埃尔的《现代艺术博物馆，鹰部》（*Museum of Modern Art, Department of Eagles*, 1968, 图4）是这方面的代表性作品。他在1968—1975年创作了大量的环境作品，重塑了“博物馆”



图4 马塞尔·布达埃尔 现代艺术博物馆，鹰部 1968 摄影

概念。《现代艺术博物馆，鹰部》实际上是一个“虚拟博物馆”，艺术家通过完整模拟博物馆开幕的程序，全方位审查了博物馆的文化监控机制。与科苏斯相似，布达埃尔也将语言与视觉、文本与图像的交互作用作为创作的核心，同时受超现实主义艺术家玛格利特在“图像语言与语言图像及其在描摹与现实之间”^⑧进行游戏创作的影响。

布达埃尔的艺术创作关注艺术品的商品化状态，致力于揭露博物馆如何控制艺术的生产、分类、展出与传播，如何把凡常物变成神圣艺术品，又把神圣艺术品变成昂贵的商品，而他的工作则将这一切“倒过来”：通过给各种真实或伪造的物品贴上文字标签“这不是艺术品”来揭开神圣化的外衣，从而实现“让物回到物”的状态。这近似一种“回到事物本身”的现象学努力，但又与现象学有所不同，因为布达埃尔重新将物“形而上学化”，就像莱瑟尔与沃尔夫所说的：“布达埃尔在创作之初追随实物写实主义。日常生活中与艺术异质的材料（例如蛋壳、贝壳和煤）与其‘图像载体’——桌子、椅子、锅、铲、玻璃杯等——组合成实物，让人联想到超现实主义里谜一般的实物。现成品原则与新写实主义齐头并进，不过，布达埃尔以这两种美学为基础的实物力图将视觉可把握的现实重新转化为与象征和形而上学相关的提问。”^⑨但人们往往忽略布达埃尔对物的这种复杂情感和操作，仅将他看作概念艺术家中强调“体制批判”的那一类。这一身份定位或许正确，但也遮蔽了他的深层追求。布达埃尔的目的并非仅止于此，他与科苏斯一样，关心语词与事物、语词与图像的关系，通过给各种真实或捏造的物品贴上“这不是艺术品”的标签，既向杜尚和玛格利特致敬，也向观众提出“什么是艺术品”的问题。与上文谈到的以肯定性断言激发讨论不同，此处布达埃尔是通过否定性命题提出问题的。但就像任何一个肯定性命题中都隐含着一种否定性辩论，任何一个否定性命题中也都隐含着一种对肯定性命题的追寻和探讨。

一个有意思的问题是，布达埃尔虽然受杜尚和玛格利特启发，并通过创作向他们致敬，但也与他们“对着来”。杜尚斩钉截铁地对其现成品宣称：“这是艺术品！”^⑩玛格利特的名作《这不是一只烟斗》中虽然画着一只烟斗，下面配的文字却是“这不是一只烟斗”。杜尚用语言断言凡常物为艺术品，玛格利特则用语言否定关于这一物的画

即为这一物。布达埃尔给各种真实或伪造的物品贴上的“这不是艺术品”标签，在句式上类似杜尚的断言和玛格利特的否定，在理路或内容上却正好相反。他不像杜尚那样将凡常物断言为艺术品，而是否认凡常物是艺术品；他也不同于玛格利特，后者否定艺术品与实际物的同一性，强调艺术品与实际物的不同，其中隐含的是“艺术品就是艺术品”。布达埃尔的“这不是艺术品”，既切断了杜尚提出的所有凡常物都可以成为艺术品的程序，也强调了与玛格利特所言完全相反的东西，即实际物不同于艺术品，物就是物。

福柯的同名文章对《这不是一只烟斗》有过解读。他指出，通过文字符号与形象画面的相互配合，玛格利特的绘画在“所说物”与“所见物”间引发了否定关系，切断了语言与事物的“确认性”和“相似性”联系，以一种典型的“图文分离”宣布了“图形式”努力的解体^①。此处福柯揭示出“图”与“文”的分裂，意在凸显作为可见物的“图”而非作为语词的“文”，“事物”“形象”对“语词”“理性”也即“逻各斯”统治的反抗，以及在空间化、视觉化的“图”中，无法被线性化、逻辑化、时间化的语词之“文”所控制、规约、秩序化的更丰富的东西。这与福柯的考古学和谱系学更加重视沉默、混沌、可见、非连续性的物的领域这一思路完全一致^②。布达埃尔的“这不是艺术品”的否定性断言同样在词与物之间制造了分裂和张力，这一分裂也具有突出物的目的，即突出物对使物成为艺术品而脱离物自身的规则、权力和机制的反抗，就像莱瑟尔和沃尔夫所说的：“布达埃尔将该问题转化为艺术品的地位问题，‘这不是艺术品’这句话形式上与玛格利特的‘这不是烟斗’很相近，当真使鹰脱离了艺术的语境。他以此推翻了杜尚所引入的原则，即一切皆可转变为艺术。”^③

由此可以看出布达埃尔的概念艺术所具有的革命性。当我们在艺术博物馆里看到在艺术实物旁边树立的文字标签“这不是艺术品”时，会不禁思考这些摆在艺术博物馆中的物若不是艺术品，又能是什么呢？如果这不是艺术品，那什么是艺术品，或艺术品是什么？如果说这就是物，那物又是什么？这样的否定性命题必然激起种种疑问和讨论。“博物馆的展现重新虚构性地赋予本身已充满博物馆神圣光辉的鹰展品以艺术品的性质：作为展品的艺术所表现的是艺术，恰如玛格利特画中的烟斗所表现的当然是烟斗。”但布达埃尔通过“这不是艺术品”式的语言介入，消除了博物馆赋予实物的神圣光辉，揭穿了“在此运转良好又显得高深莫测”的机构体系^④，从而推动着让艺术回到艺术、让物回到物。这种对“物之物性”的返回也是对“艺术品之艺术性”的返回，同时促使我们思考“什么是物”“什么是艺术品”等问题。

余论：语言介入与新概念艺术批判

综上，概念艺术通过语言介入实现了艺术观念的全面革命，它通过语言使艺术成为命题，同时通过情境由命题激发讨论。这种讨论从对艺术概念本身的质疑开始，进而涉及社会、政治、文化领域，如史密斯所言：“对于差不多所有其他观念主义艺术家，语言的功用多少也是一种工具、一种方法，通过它，他们把一些生活场面，而非艺术，在观众的心灵和精神中突现出来。许布勒和汉斯·哈克运用语言去表达或者搜

集信息，提出复杂的，往往在本质上是政治的、社会的、非视觉性的问题，或者只是简单地描述人类存在的丰富多采的模式。”^⑤这种对社会、政治、文化的更广泛的批判，实际上正是后概念艺术（post-conceptual art）和新概念艺术（neo-conceptual art）的突出特色和趋势。

20世纪60至70年代概念艺术的出现，使“艺术的符号学已经发生了不可逆转的变化，将我们引入了一个新的艺术时代”^⑥。这个“新的艺术时代”也是后概念艺术时代。所谓“后概念艺术”，指20世纪70年代至今受概念艺术影响的当代艺术，也有学者明确提出“当代艺术就是后概念艺术”^⑦。在这种广义的后概念艺术中，在20世纪80至90年代，尤其是90年代，又产生了明显建立在概念艺术的原则上，并与新的技术、媒介紧密结合的新概念艺术。

新概念艺术继承了概念艺术的遗产，其中概念、想法仍然优于传统美学或媒介应用，但“去物质化”和“反审美”的主张已经明显减弱。新概念艺术延续了概念艺术对艺术对象和艺术机构的质疑，更关注艺术的商品化及其与性别、种族和阶级的关系。虽然新概念主义没有压倒一切美学，但它更倾向于摄影、录像、电影、广告等大众媒体形式。新概念主义深受后现代主义理论影响，挪用、幽默、讽刺、反讽、悖论等，都是新概念主义艺术使用的修辞方式。如芭芭拉·克鲁格（Barbara Kruger）的《无题（我购物故我在）》[*Untitled (I Shop therefore I Am)*, 1987]、《无题（你的身体是一个战场）》[*Untitled (Your Body Is a Battleground)*, 1989, 图5]等，都是典型的新概念主义艺术作品。

《无题（你的身体是一个战场）》是一幅大型丝网印刷摄影肖像，其中描绘了一个女人的脸庞，分为黑、白两个半边，上面覆盖着红底的白色粗体字“你的身体是一个战场”。这个作品是克鲁格为了回应1989年华盛顿妇女游行抗议反堕胎法而创作的，它借用广告的视觉语言，把鲜明的黑、白、红组合在一起，强化了信息的对抗性，颠覆了媒体对女性气质和个人主权观念的影响。在传统的艺术作品中，女性通常是物化对象，但在这里，隐在黑色中的半边脸和在黑暗中闪烁着白光的眼眸，使物化对象趋于消解，似乎升起一种紧张的战斗气氛。而“你的身体是一个战场”的语言陈述，则让作品的主题直接出场，也使作品更具力量。尤其是克鲁格使用限定词“你的”（Your），将作品与观众切身联系起来，加强了行动性。“这是一件强有力的作品，它迫使观众关注女性在社会中面临的困境。然而，如果没有艺术家的说明文字，这幅图像可能不会代表如此强大和重要的政治信息。”^⑧但这个陈述不是封闭的断言，因为作品的主标题是“无



图5 芭芭拉·克鲁格 无题（你的身体是一个战场）
1989 丝网印刷 284.48×
284.48cm 布洛德现代艺术
博物馆藏

题”，“无题”与陈述间的张力使这部作品具有激发反思、对话和讨论的空间。《无题（我购物故我在）》通过戏仿笛卡尔的“我思故我在”，同样呈现出多义性、对话性和可讨论性。

从这些作品可以看出，语言在新概念艺术中仍然发挥着关键作用。正是由于语言介入，包括新概念艺术的概念艺术才能更自由地提出命题或问题，履行质疑、批判、反思和讨论的任务。作为最高程度的跨媒介艺术，概念艺术批判并不只是从语言到语言、从概念到概念，而是围绕着各类问题，通过对以语言为主导的各种媒介的交叉、跨越和综合使用，创造了各种令人惊异和深思的问题情境，这也是高度概念化的概念艺术仍然是艺术的原因。

概念艺术推进到极端后无疑有其局限性，但只有当艺术发展到包含对自身概念进行反思的概念艺术时，艺术才真正完成了“成人礼”，现代艺术探索才能走向新的革命，从而具有与传统及现代艺术都极其不同的当代性。那些以往在艺术批评、艺术理论和艺术哲学中才被强调的东西，受概念艺术家重视和宣扬，他们不仅让艺术承担艺术的使命，而且让艺术承担文学、哲学以及艺术批评、艺术理论的使命，这也是概念艺术在今天仍然重要的原因。概念艺术的一切特征和革命都离不开语言介入，正是由于大量运用语言，概念艺术才能通过艺术质疑艺术概念，并对艺术赖以产生的社会、政治、文化提问并讨论。概念艺术的观念革命和语言介入对当代艺术具有直接而深远的影响，从语言角度对概念艺术及其革命进行探讨，有助于清晰把握概念艺术的问题框架和深层逻辑，为当代艺术哲学与美学理论建构提供有力支持。

- ① Alexander Alberro and Blake Stimson (eds.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge and London: The MIT Press, 1999, p. xiv.
- ② 如肖伟胜《观念艺术及其批判》（《文艺研究》2022年第3期）、《观念艺术的生成与内涵及其革命性意义》（《学术月刊》2023年第7期），张巧《概念及其不满——论概念艺术的身份危机与解除》（《艺术学界》2020年第2期）、《概念艺术本体论的建构——以勒维特与科苏斯的概念主义话语为中心的考察》（《中国文艺评论》2022年第11期）等。目前国内学界主要有“观念艺术”和“概念艺术”两种译法，为了强调概念界定、语言运用和思想观念等特征，本文采用“概念艺术”译法。
- ③ 参见赵奎英：《当代跨媒介艺术的复杂共感知与具身空时性》，《文艺研究》2021年第4期。笔者于南京大学艺术学院主办的“文化/艺术跨媒介研究”国际研讨会（2019年11月）上的主旨发言《语言介入与概念艺术的跨媒介分析》亦对此有所讨论。
- ④ Art & Language, “Voices Off: Reflections on Conceptual Art”, *Critical Inquiry*, Vol. 33, No. 1 (Autumn 2006): 113–114.
- ⑤⑨⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳⑳ Eve Kalyva, *Image and Text in Conceptual Art: Critical Operations in Context*, Cham: Palgrave Macmillan, 2016, p. 1, pp. 209, 123, p. 208, pp. 208, 1, p. 129, p. 129.
- ⑥ 关于“概念艺术”一词最早由谁提出，国内外学界尚存争议。综观相关材料可以看出，这个词最早应该是由弗林特于1961年提出的（see Benjamin H. D. Buchloh, “Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, pp. 533–534, n. 1）。
- ⑦ Henry Flynt, “Concept Art”, in Kristine Stiles and Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists’ Writings*, Berkeley: University of California Press, 1996, p. 974.
- ⑧ Michel Claura and Seth Siegelaub, “L’art conceptuel”, trans. Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 286.
- ⑩⑪⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳⑳ Jeanne Siegel, “Joseph Kosuth: Art as Idea as Idea”, *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*, New York: Da Capo Press, 1985, p. 221.

- ⑬ Joseph Kosuth, "Intention(s)", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 466, n. 2.
- ⑭ Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 106.
- ⑮⑯⑰⑱ 罗伯塔·史密斯:《观念艺术》, 尼古斯·斯坦戈斯编:《现代艺术观念》, 侯瀚如译, 四川美术出版社1988年版, 第281页, 第279页, 第286页, 第287页。
- ⑲⑳㉑㉒㉓ Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 515, p. 518, p. 519, pp. 521-522, p. 515.
- ㉔㉕㉖ Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, pp. 165, 170, p. 164, p. 164.
- ㉗㉘ See Joseph Kosuth, "Art After Philosophy", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, pp. 170-171, pp. 163-165.
- ㉙ Lucy R. Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 49.
- ㉚ See Zhao Kuiying, "Viewing the Value of Contemporary Art Work from the Angle of Conceptual Art", *Rivista di Estetica*, Vol. 79 (2022): 49-62.
- ㉛ Editors of *Art-Language*, "Introduction", *Conceptual Art: A Critical Anthology*, p. 99.
- ㉜ 托尼·戈德弗雷:《什么是观念艺术?》, 尹呈译,《雕塑》2000年第1期。
- ㉝㉞㉟㊱㊲ 乌尔里希·莱瑟尔、诺伯特·沃尔夫:《二十世纪西方艺术史》下, 杨劲译, 商务印书馆2016年版, 第113页, 第115页, 第115页, 第117页, 第117页。
- ㊳ 参见托尼·戈德弗雷:《什么是观念艺术?》。
- ㊴ 参见赵奎英:《从“对象”到“情境”:当代艺术的情境生成本体论探讨》,《文学评论》2024年第2期。
- ㊵ 贡布里希:《艺术的故事》, 范景中译, 杨成凯校, 广西美术出版社2008年版, 第15页。
- ㊶ 参见乌尔里希·莱瑟尔、诺伯特·沃尔夫:《二十世纪西方艺术史》下, 第116页。
- ㊷ 参见迈克尔·福柯:《这不是一只烟斗》, 张延风译, 杜小真编选:《福柯集》, 上海远东出版社1998年版, 第117-120页。
- ㊸ 参见赵奎英:《论福柯的空间化转向与本质性写作》,《天津社会科学》2010年第6期。
- ㊹ <https://www.contemporaryartissue.com/post-conceptual-and-neo-conceptual-art-a-complete-overview/>.
- ㊺ Peter Osborne, "Contemporary Art is Post-conceptual Art", <https://fondazioneratti.org/projects/contemporary-art-is-post-conceptual-art>.
- ㊻ Martin Schulze, "Barbara Kruger: Your Body is a Battleground", <https://publicdelivery.org/barbara-kruger-battleground/>.

作者单位 南京大学艺术学院

责任编辑 吴忌