



《在博物馆的废墟上》译后记（下）

Postscript of *On the Museum's Ruins* (II)

汤益明 Tang Yiming

摘要：本文是美国艺术史家、批评家及策展人道格拉斯·克林普（Douglas Crimp, 1944—2019）的代表著作《在博物馆的废墟上》中译本的译后记，译者在此文中概述他的生平及其在后现代艺术批评领域的贡献。克林普在20世纪80年代的研究成果主要体现于《在博物馆的废墟上》文集中，分为导论、博物馆里的摄影、雕塑的终结、后现代史4个部分，阐释建立在福柯博物馆考古学基础上的后现代主义视觉艺术理论。

关键词：道格拉斯·克林普，艺术博物馆体制，后现代艺术批评

Abstract: This article is the translation postscript of *On the Museum's Ruins*, the magnum opus of Douglas Crimp (1944-2019), American art historian, critic and curator. The translator summarizes his life and contribution in the field of post-modern art criticism. The research achievements of Mr. Crimp in the 1980s are mainly reflected in the book *On the Museum's Ruins*, which consists of four parts: introduction, photography in museums, the end of sculpture and postmodern history. The book's project is to elucidate a theory of postmodernism in the visual arts based on a Foucauldian archeology of the museum.

Keywords: Douglas Crimp, art museum institution, postmodern art criticism

重新定义场域特定性

20世纪50年代末至20世纪60年代初，艺术界对“极少主义”艺术的定义并不明确。1965年10月，美国批评家芭芭拉·罗斯在《美国艺术》上发表《ABC艺术》，她认为这样的艺术是“否定和放弃的负面艺术”，得出极少主义艺术“既是先验的又是消极的”结论。1967年，美国艺术史家及批评家迈克尔·弗雷德（Michael Fried）在《艺术与物性》中写道：“以极简艺术、初级艺术、基本结构与特殊物品等说法而著称的事业，主要是意识形态的（ideological）”，他将其称为“实在主义（Literalist）艺术”。²²极少主义艺术中“非艺术的条件”，即“既非绘画也非雕塑的东西”，被弗雷德称为物性。他进而提出，物性不过是“对新型剧场的一种追求，而剧场如今已成为对艺术的否定。”²³与芭芭拉·罗斯和迈克尔·弗雷德对极少主义艺术的批评相反，克林普认为：“整个20世纪60年代，极少主义雕塑对艺术家和艺术品的特权发起攻击，转而把特权赋予观众，观众对极少主义雕塑与其放置场所的相互关系的自我感知，使作品产生意义。极少主义艺术品由现成的工业材料组装而成的事实（但不限于这样的事实），是艺术家自己影响力降低的例证。因此，通常作为艺术家主体性标准的手工性被放弃，观众所经历的是自己的主体性经验。在此接受条件下，意义是由作品及其展览场域的关系所产生的，被称为场域特定性（site specificity）。场域特定性的激进性不仅在于观众主体替代艺术家主体，而且在于通过艺术作品与特定环境的结合来确保这样的替代。在现代主义艺术的唯心主义中，艺术客体内部及本身被认为具有固定的和跨越历史的意义，决定客体的无地方性（placelessness），其归属不在特定之处，此种无地方（no-place）在现实中是博物馆——真实的博物馆和作为传播体系代表的博物馆，包括艺术家的工作室、商业画廊、藏家之家、雕塑花园、公共广场、公司总部大厅、银行金库……场域特定性通过对循环流动性（circulatory mobility）的拒绝，对特定场域的归属，来反对唯心主义，揭示被遮蔽的物质系统。”²⁴

论文集的第三部分《重新定义场域特定性》主要围绕极少主义雕塑家理查德·塞拉的创作经历及公共雕塑《倾斜之弧》展开论

述。这是“公共艺术”话题中的经典案例。1981年夏艺术家受美国总务署建筑中的艺术项目委托，将《倾斜之弧》永久性地安装在曼哈顿下城区的雅各布·贾维茨联邦大楼广场上。1985年，新上任的总务署地区行政官威廉·戴蒙德，任命自己为听证会主席，并选择委员会成员，根据证词来做出是否会迁移这件作品的决定。在听证会的证词中，艺术家、博物馆官员以塞拉的断言“移动作品意味着毁灭作品”所暗示的场域特定性作为辩护。然而，作品最终在1989年遭到拆除和毁坏。克林普在此篇论文中使用马克思主义作为其诠释结构，认为：“正是‘特定的’这个词，将对现代主义的中断起到完全的决定性意义。对于极少主义雕塑家，艺术作品被插入的语境，通常只造成现场本身的审美领域的扩展。甚至作品不能从一个位置移动到另一个位置……只有当艺术家们承认艺术的现场的社会特性，他们才开始用唯物主义反对唯心主义，而这种唯物主义不再是现象学的，而是唯心地建立在物质或主体基础上的。这种发展将再次被作为后现代主义的定义。”²⁵当场域特定雕塑的激进美学被重新阐释为政治行动现场时，公共雕塑所获的新成就是重新把作品的场域定义为政治斗争的现场，因此，理查德·塞拉揭示的真正的场域特定性始终是政治特定性。

后现代史

到20世纪80年代中期，后现代主义几乎不被认为是对现代主义的批判，而被认为是对现代主义自身关键部分的抛弃。这样的认识，为“怎么都行”的多元主义提供了合法性。“后现代主义一词描述了一种情况，在此情况下，现在和过去都可以摆脱所有的历史决定（因素）和冲突。艺术机构广泛地接受这个立场，以此重建艺术，甚至重建所谓的自律的、普遍的、永恒的后现代主义艺术。”²⁶对此，克林普在本书最后部分的三篇论文《这不是艺术博物馆》《艺术展览》《后现代博物馆》中，运用马克思主义理论，尤其是本雅明的理论和历史编纂学方法，来反对肯定的后现代主义中的折衷主义以及修正主义的历史相对论。

在《这不是艺术博物馆》中，克林普引用本雅明的“收藏者的等同者”这一概念：“对本雅明而言，真正的收藏者，也就是他所谓的收藏者的等同者，通过渲染他所

1
弗兰克·斯特拉
苍松之尖（Point of Pines）
布面油画
1959



#2

收藏之物的‘无用性’来抵制资本的需求；因此，收藏者的等同者能够解开他所积攒之物的隐秘历史意义。”²⁷以此来分析马塞尔·布达埃尔的杜撰博物馆艺术实践。克林普认为布达埃尔通过假定博物馆馆长的“等同者”——来纪念“收藏者的等同者”这一失落的过时人物。从“十九世纪部”开始，布达埃尔在当时政治观念的压力之下，建立起他的现代艺术博物馆之鹰部。这一看似微不足道的发明，与1968年法国发生的“五月风暴”事件密切相关，仅仅在1968年5月之后的几个月，这个“博物馆”就开幕了。当时，布达埃尔与其他艺术家、学生和激进分子共同参与了占领布鲁塞尔美术馆的行动。为了声援整个欧洲和美国发生的政治示威运动，占领者们宣称他们对博物馆的接管，是为了对抗始终受到比利时官方机构控制的文化，同时，也是对仅仅把文化视为资本主义消费的另一种形式的体系进行谴责。

《艺术展览》追溯卡塞尔及卡塞尔文献

展的历史，分析和批判了展览体制中的权力话语及霸权。一方面，对艺术体制化的批判愈演愈烈（比如从汉斯·哈克等体制批判艺术家的作品中可见一斑），加深了与现代主义的决裂；另一方面，社会保守力量包括官方文化机构、博物馆机构、公司董事会、艺术市场共同压制激进艺术实践，并重建传统美术类别。这是在新一代创业艺术家们的共谋下完成的，他们无视当时的政治现实和愤世嫉俗的艺术实践。那些保守的作品，对于收藏具有商业价值艺术品的新贵阶层收藏者们来说，可以满足他们“对于温和的刺激、浪漫陈词滥调的渴望，也便于参考过去的‘杰作’以及精美的装饰。”²⁸

20世纪80年代，艺术界出现否定20世纪六七十年代的政治化、唯物主义的实践，“重新发现”民族或历史谱系，返回到博物馆艺术中的倾向。适合博物馆空间的艺术死灰复燃，以吕佩尔茨的德国新表现主义，架上绘画和铸铜雕塑的回归，建筑大师建筑的

复兴等为代表。在《后现代博物馆》中，克林普重新检视艺术机构本身，博物馆代表的历史以及代表自己历史的方式。他发现随着从古到今的连续演变，博物馆历史和艺术史很相似。把博物馆的起源定位为收藏和保护人类审美遗产的普遍冲动，其历史从未被知识所阻断。他以三个“起源”机构，文艺复兴后期的多宝阁，卡塞尔的弗里德里希美术馆和柏林的阿尔特思博物馆为例作为考察对象，不是为了揭示它们的真实历史，而是观察它们如何被当代博物馆学的历史相对论所利用。当时大兴土木地建设、扩张和重组博物馆，目的是为了创造无冲突的艺术史呈现，同时，抹杀或收编对抗性的艺术实践。

对抗性实践及其与后现代主义定义和理论的关系问题，是本书的核心。克林普怀疑前卫的“终结”被视为后现代主义可能性的条件这一论断。他认为的后现代主义实践，类似于未完成的前卫事业的延续：“事实上，战前前卫通过一种批判现代主义的后现代主义视角出现，几乎就像后现代主义的前卫一样。”²⁹在这点上，克林普与彼得·比格勒的《先锋派理论》中的观点和而不同。根据比格勒的理论，随着彻底的为艺术而艺术的现代主义的出现，使艺术的自律体制化，因此，前卫既寻求对艺术作为体制的质疑又赋予艺术一个社会目的：

“‘艺术作为体制’的概念……指的是艺术生产和分配的机制，以及在一定时期内盛行的艺术观念，它们决定作品的接受。先锋转而反对以下两方面——艺术品所依赖的分配机制，以及由自律概念所定义的资产阶级社会中的艺术的地位。只有追随艺术，19世纪的唯美主义才把自己从生活实践中完全分离，才能“纯粹地”发展美学。但是自律性的另一方面，艺术缺乏对社会的影响，也显而易见。先锋派的抗议，其目的是使艺术重新融入生活实践，揭示了自律性与无任何后果之间的联系。

“当先锋派要求艺术再次成为实践，他们的意思并不是说艺术作品的内容应该具有重大的社会意义。这一要求也不在于提高个人作品内容的水平。相反，它把自身引向艺术的社会功能方面，这一过程确定影响作品的效果及特定内容……先锋派提出艺术的扬弃——黑格尔意义上的扬弃：艺术不是简单地被摧毁，而是转移到生活的实践中，尽管

改变了形式，它将会被保留下来。”³⁰

然而，比格勒认为，艺术对生活实践的扬弃并未发生，“并且可能不会发生在资产阶级社会中，除非它是对自律艺术的虚假扬弃”。在对自律艺术作品的干预中，前卫艺术的失败显而易见。在原先项目的消亡之后，采用前卫技术，“使前卫艺术体制化，从而真实地否定前卫艺术者的意图”。这是比格勒所谓的新前卫的功能。

克林普与比格勒的战后前卫（他的新前卫）观点不同。他认为，艺术作为体制的挑战是，是否有任何明确的，超过比格勒援引的达达和超现实主义的艺术实践，克林普以马塞尔·布达埃尔、汉斯·哈克或路易斯·劳勒的作品为例。同时，体制对挑战性作品的收编和抵消能力也被艺术和批评领域所公认。他试图揭示伪造现代主义体制历史所必需的证伪，无论是历史的还是当代的，使现代主义免于前卫艺术所带来的冲突的影响。

另一方面，对于战后前卫，克林普与比格勒又有相同的立场。比格勒将前卫的失败归于“无法使艺术返回社会本位，而且认为这个失败是由资产阶级霸权的延续性决定的。”同样，克林普把后现代主义实践的有效性限制为对艺术作为体制的批判，仅仅暗示了艺术融入社会实践的明显停滞的可能性。他认为，“这将错误地表明，揭示艺术的体制化并不是具有实际后果的社会实践。更严重的是，这表明，一旦社会本身已经彻底改变了，艺术只能在社会中扮演一个有用的角色，假设艺术仅仅是反映而不是产生社会关系。比格勒和我的立场都受制于以现代主义激进主张为核心的前卫主义。从这个意义上说，我的后现代主义理论存在内部的矛盾的，既有现代主义的断裂，也有现代主义最显著的特征之一——连续性。”³¹

比格勒援引法兰克福学派谴责大众文化的观点，仍然称文化工业是前卫的对立面，因为它带来了“消除艺术与生活之间的距离的假象。”克林普借助瓦尔特·本雅明的著作，在这方面的立场不那么僵化，他的论文中并没有分析后现代主义对绝对区分“高雅”和“低俗”文化进行的挑战，或博物馆在继续加固这样的区分所扮演的角色。

综上所述，克林普对博物馆批判的目标是形式主义，通过消除艺术中所有的社会背景，形式主义不可避免地会对艺术产生影响。但批判本身并没有完全摆脱形式主义——

这是一种替代艺术机构的形式主义。对现代主义的形式主义真正的后现代批评，不仅仅是“超越包含这些不连续的艺术作品的机构所设定的条件，”机构并不只是发挥它使艺术作品从生活实践中消除的负面力量，同时也积极地使艺术品和观众之间产生一种特定的社会关系。克林普希望这本书对博物馆的批判，能够提供关于知识客体的话语的有用分析。而关于知识主体的话语分析，则是由米歇尔·福柯的著作，从《事物的次序》（《词与物》）到《性史》发展而来，这一轨迹可称为具有从现代主义考古学向后现代主义理论发展的特征。克林普批评的原创性在于，他认为，接受摄影作为艺术中重要的表达媒介，“取消”或至少扰乱了艺术界的现代主义话语。他借用西方马克思主义理论、本雅明以及福柯的哲学著作，建构了博物馆与展览的唯物主义考古学。

《在博物馆的废墟上》英文版图书的装帧尤其值得一提。路易斯·劳勒的摄影作品分布在整书中，不仅是作为插图，而且也有助于对全书论点进行进一步的阐述。她的摄影作品分为三类：为阐述论文而特别拍摄的，与论文适合的现成图片，为本书创作但与特定论文无关的摄影，它们为理论话语和观点提供参照。作为文章配图的照片就像书中其他来源的插图一样。然而，作为“艺术品”的与论文无关的照片，每页一张，周围有大量的空白，配有展签似的、简短的描述性文字。这是一种典型的“高级”艺术展示手法，以明显的差异强化了现代主义的艺术拜物教，暗示了图书与艺术品、图书馆与博物馆之间的联系。

《在博物馆的废墟上》的中译本是我在浙江大学美学与批评研究所就读期间的博士生导师沈语冰教授主持翻译的凤凰文库艺术理论研究系列之一。这也是道格拉斯·克林普著作的第一部中译本。在此，我要真诚地感谢沈语冰老师，是他指引我走上艺术理论翻译和研究的道路。同时，感谢台湾新竹交通大学的指导教师刘纪蕙老师，在台交大交流期间，她的批判理论课程使我对西方马克思主义理论及福柯的思想有了进一步的认识，有助于对本书的理解和翻译。此外，感谢浙江大学的王毅先生，通读其中五篇译稿，并对译文文字方面提出一些修改意见；感谢浙江大学人文学院哲学系王俊教授，校译了书中的德文部分；感谢河北大学王志亮

副教授仔细阅读全书，对书中的概念、术语提出中肯的修改意见和建议；感谢“西西弗斯艺术小组”的师友们在翻译过程中的鼓励；感谢20世纪90年代带我去四川美术学院逛美术馆、看展的川美学友们，是他们把我从外企拖来混艺术圈，使我产生圆青春时期艺术梦想的冲动；最后，我要特别感谢父母和家人，如果没有你们的理解和支持，我根本无法在中年走上求学、研究之路。

翻译过程历时近四年，实属不易。囿于学识水平，此书的译文难免存在理解上的偏差及遗憾，恳请读者、师友们批评指正。

注释：

22. 迈克尔·弗雷德 [美]：《艺术与物性论文与评论集》，张晓剑、沈语冰译，江苏美术出版社，2013年版，第155页。
23. 同上，第161页。
24. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P17.
25. 同上，P17-18。
26. 同上，P18。
27. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P202.
28. 同上，P272。
29. 同上，P19。
30. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P19-20.
31. 同上，P21。

2

安德烈·马尔罗与无墙的博物馆摄影展
摄影：帕里斯·马奇·雅诺 (Paris Match Jarnoux)