



2
道格拉斯·克林普肖像

似，前者就是艺术品的家族陵墓，他将博物馆的终结归因于陷入文化矛盾的体制；相反，克莱默坚信杰作永恒，能对艺术品自律性造成威胁的，仅仅是艺术品的“不恰当”展示。克林普不同意克莱默的观点，对博物馆在后现代主义艺术实践中展示艺术品的作用提出质疑。首先，他以列奥·施坦伯格（Leo Steinberg）在《另类准则》（*Other Criteria*）中率先将“后现代主义”这个术语用于讨论罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）的“平台式画面”为例（图1），所谓的“平台”是“能接受大量与前现代或现代主义绘画领域中的作品无法相容的、异质文化图像和手工制品”⁹的平面，这样的画面导致“艺术主题从自然转向文化的最激进的转变。”⁹克林普认为劳森伯格的“平台式画面”是迈克尔·福柯“知识考古学”在艺术实践中的体现，“施坦伯格借用图像来呈现福柯所谓的不同历史阶段的不相容性，正如在一张桌子上，知识被罗列出来。”¹⁰艺术史上现代主义的开端通常以19世纪60年代初马奈创作的作品为标志，福柯在《图书馆幻想曲》中认为马奈以老大师作品为原型的《草地上的午餐》和《奥林匹亚》是最早的博物馆绘画，与博物馆及艺术史存在相互依赖的关系；克林普援引福楼

化’，（2）摄影的重新分类，对传统的现代主义媒介以及承担主导地位的美学理论所带来的威胁，（3）拒绝作者身份和真实性原则的新摄影实践出现，导致摄影被重新理解。”¹²在《博物馆的旧主题，图书馆的新主题》中，克林普对比纪念纽约现代艺术博物馆成立50周年举办的3个展览：“20年代艺术展”“毕加索：回顾展”“安塞尔·亚当斯摄影展”，批评保守的艺术形式在20世纪70年代的复苏。他认为对毕加索那样的“天才艺术家”的追捧是迷信艺术神话的“陈词滥调”，偏离了激进艺术运动。现代主义时期，前卫艺术中的现成品及立体主义拼贴的影响被忽略，而杜尚的现成品体现出这样的主张：“艺术家没有创造任何东西，他或她只是对历史所提供的‘一切’加以使用、处理、置换、重新组织、和重新定位。这并不是剥夺艺术家介入的权力，改变或是扩大话语，而只是为了排除那种权力来自历史和意识形态之外的自我存在的谎言。那些现成品使得艺术家不能制造（*make*），而只能摄取（*take*）已经存在的东西。”¹³绘画和摄影之间的本体差异，恰恰是制造和摄取的区别。亚当斯和萨科夫斯基持摄影本体论立场，实质上是现代主义自律性理论在摄影领域的重复，使摄影获得与绘画相同的地位，从而进入博物馆收藏。克林普提出摄影对现代主义有两种误用：消极的方式和积极的方式。

摄影对现代主义误用的消极方式是进入博物馆和图书馆的艺术部。比如，茱莉亚·凡·哈费腾，时任纽约公共图书馆艺术与建筑部图书馆管理员，把图书馆藏书中19世纪以来的摄影作品，以摄影艺术家来重新分类，并组织展览，使这些摄影作品重新获得价值。另一种积极的误用方式是建立起全新的、激进的艺术实践。克林普认为这些激进的艺术实践“玷污了作为现代主义独立类别的绘画和雕塑的纯洁性。”¹⁴20世纪60年代，劳森伯格和安迪·沃霍尔以丝网印刷的方式把照片印在画布上那一刻，现代主义艺术的自律性就不断受到摄影的威胁，摄影使后现代主义艺术产生成为可能。在本文末尾，克林普指出，将后现代主义与多元主义混淆的问题在于“这种观点把现代主义终结的症候与积极取代现代主义的新事物归纳在同一范畴内。”¹⁵比如，埃德·拉斯查的《26个加油站》被误编到与汽车、公路相关的图

书馆分类中，显然是由于后现代主义所带来的重构。

19世纪早期博物馆的创建伴随着摄影术的发明。现代主义时期，作为博物馆艺术主要形式的绘画的地位，受到摄影的威胁。1839年，路易·雅克·曼德·达盖尔（Louis-Jacques-Mandé Daguerre）发明摄影术时，法国学院派画家保罗·德拉罗什（Paul Delaroche）就曾断言“从今天起，绘画已经死亡。”在《技术可复制时代的艺术作品》中，瓦尔特·本雅明认为艺术作品从根本上一直是可复制的，复制技术对艺术作品产生改变，从而使艺术作品“真切性丧失、气息（*Aura*）凋蔽”“随着第一种真正革命性的复制手段摄影的兴起，艺术觉察到危机的迫近……艺术作品的技术可复制性在世界历史上第一次把艺术作品从它对仪式的寄生状态中解放出来……艺术生产的真切性尺度失效之际，艺术总的社会功能也发生了翻转。它不再立足于仪式，转而立足于另一种实践，即立足于政治。”¹⁶《绘画的终结》延续对上述话题的讨论，1974年在纽约现代艺术博物馆举办的“当代艺术八人展”艺术家们的作品引起艺术史家及批评家芭芭拉·罗斯的强烈不满，她认为这些极少主义及观念艺术作品从审美角度看平淡无奇，“极少及观念艺术的激进主义从根本上讲是政治性的，其隐含的目的是彻底败坏占统治地位的资产阶级文化的形式和机构。”¹⁷她的不满尤其针对丹尼尔·布伦之后被称为体制批判的艺术实践：蔓延于艺术博物馆墙面及建筑的、挑战绘画边界的那些条纹作品，这样的“在场”作品，探索绘画与建筑之间的关系，颠覆绘画作品的尺寸，使美术馆机构也得服从这种形式关系。纽约现代艺术博物馆绘画与雕塑部主任威廉·鲁宾认为，“博物馆本质上是由资产阶级民主创造的折衷机构，用来协调大众与精英私人赞助范围内的艺术的关系。这种状况可能即将结束，使得博物馆与当代艺术实践无关。”¹⁸而当时大地艺术、观念艺术以及相关的创作，的确超越了博物馆空间的限制，另一方面摄影获得与绘画同等的位置，被博物馆收藏，导致绘画式微，面临被终结的危机。

《后现代主义的摄影活动》一文中，克林普认为“摄影推翻了艺术的审判席”，影响到博物馆、艺术史等艺术体制衡量艺术品的标准。摄影获得灵晕而对绘画造成威胁，

是为争夺博物馆的预算和墙面空间所进行的真正的竞争。他敏锐地发现1974年以来“图像一代”艺术家以摄影、影像、行为等作为媒材创作的新动向以及与极少主义雕塑剧场性的关系，并以“后现代主义”来概括杰克·戈德斯坦、罗伯特·朗哥、谢莉·莱文、辛迪·舍曼等艺术家的作品。“通过摄影模式，尤其是复制、拷贝、拷贝的拷贝等与摄影相关的各个方面，来触及再现的问题……通过不在场的特殊在场，通过其与原作的形式、甚至与可能的原作的不可逾越的距离生效。”¹⁹这样的在场被克林普概括为“后现代主义的摄影活动”。20世纪70年代中期，各种恢复艺术品“灵晕/气息”的企图，体现在表现主义绘画的复苏和摄影作为艺术的胜利这两种互相矛盾的现象中，却被博物馆同时接纳。

《挪用挪用》是克林普为宾夕法尼亚大学当代艺术研究所举办的“图像清理者：摄影（1982.12.8—1983.1.30）”展而作的评论文章。在艺术领域里，挪用是利用预先存在的对象或图像，对它们不进行转换或稍加转换之后用于新的创作。在视觉艺术领域，挪用意味着对人造视觉文化的整体或部分样本进行适当地采用、借用或循环利用。²⁰克林普认为“挪用”已经扩展到文化的各个方面：时尚、娱乐、建筑及艺术，成为重要的文化转向标志。不能单纯从挪用这一现象来论断艺术实践的进步或后退。继而以建筑师格雷夫斯和盖里著名的建筑实践为例，对两种挪用进行区分。由于格雷夫斯挪用建筑风格，根据需要模仿、并列各不同历史时期重要的建筑风格，被视为后现代主义挪用。盖里的实践挪用材料和单个元素，仍然保留现代主义的历史经验，属于现代主义挪用。当“挪用”运用于摄影时，克林普对比罗伯特·梅普尔索普和谢莉·莱文的摄影：“梅普尔索普的照片，无论是肖像、裸体或静物，挪用了战前摄影工作室风格。它们的构图、姿势、灯光，甚至主题（社交名人、冰冷的裸体、郁金香），使人回忆起那个历史时刻”²¹；而莱文仅仅通过翻拍，工具性地挪用摄影甚至绘画。然而，当摄影作为博物馆艺术被大规模接受，在克林普看来，这是摄影实践运用挪用策略而产生的作用。劳森伯格挪用摄影图像之后接下来的几年，他的作品确实真正地瓦解了艺术与非传统艺术之间的界限——一套全新的审美活动的确实发生。

这些活动不能被博物馆空间所包含，或被博物馆话语系统所解释。（未完待续）

注释：

1. 参见<https://www.artforum.com/news/douglas-crimp-1944-2019-80228>.
2. 参见ACT UP Oral History Project Interview of Douglas Crimp, by Sarah Schulman, May 16, 2007. <https://brooklynrail.org/2016/10/art/douglas-crimp-with-jarrett-earnest>.
3. 玛丽莲·萨默斯·罗宾逊（1943—），美国小说家和散文家。在她的写作生涯中，获得包括2005年的普利策小说奖，2012年的国家人文奖章，以及2016年美国国会图书馆美国小说奖。2016年，罗宾逊被“时代”杂志评选为100位最有影响力的人物。
4. 戴维·萨默斯（1941—），弗吉尼亚大学艺术史学者及文艺复兴时期艺术专家，代表作为《真实空间：世界艺术史和西方现代主义的兴起》（*Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*）。
5. 埃斯沃兹·凯利（1923—2015），美国画家、雕塑家和版画家，从事硬边绘画、色域绘画和极少主义艺术创作。作品强调线条色彩和形式。
6. 艾格尼丝·马丁（1912—2004），出生于加拿大的美国抽象画家，而她自称为表现主义者。1998年获得国家艺术基金会颁发的国家艺术奖章。
7. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P.viii.
8. 同上，P47。
9. 同上，P47。
10. 同上，P47。
11. 同上，P54。
12. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P15.
13. 同上，P71。
14. 同上，P76。
15. 同上，P80。
16. 参见瓦尔特·本雅明《技术可复制时代的艺术作品》，赵千帆译，《20世纪西方艺术批评文选》，沈语冰 张晓剑 主编，P29-30。
17. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P85.
18. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P78.
19. 同上，P111。
20. 参见维基百科“挪用”词条[https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%8C%AA%E7%94%A8_\(%E8%89%BA%E6%9C%AF\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/%E6%8C%AA%E7%94%A8_(%E8%89%BA%E6%9C%AF))。
21. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, 1993 MIT, P128.