

**六年：1966 至 1972 年艺术的去物
质化：关于若干美学范畴的交叉
信息参考书：由加入文本片段、艺
术作品、文件资料、访谈和研讨会
的参考文献目录组成，按时间排
序，聚焦所谓的观念、信息和想法
艺术，涉及当时美洲、欧洲、英国、
澳洲和亚洲等地的诸如极简、反形
式、系统、地景和过程艺术之类尚
未明确指定的领域（ 略带政治色
彩 ）露西 · 利帕德编辑、评注**

[美] 露西 · 利帕德 © 著

繆子衿 宋扶日 朱荧荧

柯 乔 吴 彦 © 译

James Carl Yan Wu

中国民族摄影艺术出版社

六年

1966至1972年艺术的去物质化
Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972

[美] 露西·利帕德 © 著

缪子衿 宋扶日 朱茆茆
柯乔 吴彦 © 译
James Carl Yan Wu

中国民族摄影艺术出版社

版权所有，侵权必究

图书在版编目（CIP）数据

六年：1966至1972年艺术的去物质化 / (美) 露西·利帕德著；缪子衿等译. — 北京：中国民族摄影艺术出版社，2018.4

书名原文：Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972
ISBN 978-7-5122-1107-0

I. ①六… II. ①露… ②缪… III. ①雕塑—艺术评论 IV. ①J305

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第042577号

北京市版权局著作权合同登记号：01-2017-6132

© 1973, 1997 by Lucy R. Lippard

Chinese edition © China Nationality Art Photograph Publishing House

Published by arrangement with University of California Press

All Rights Reserved

丛 书：现当代雕塑理论译丛

学术支持：中央美术学院雕塑系

北京隋建国艺术基金会

主 编：隋建国 James Carl (柯乔)

出 版 人：殷德俭

书 名：六年：1966至1972年艺术的去物质化

作 者：[美]露西·利帕德

译 者：缪子衿 宋扶日 朱荧荧 柯 乔 吴 彦

责 编：张 宇 陈 溪

出 版：中国民族摄影艺术出版社

地 址：北京东城区和平里北街14号（100013）

发 行：010-64211754 84250639

印 刷：艺堂印刷（天津）有限公司

开 本：1/16 710mm×1000mm

印 张：30.5

字 数：260千

版 次：2018年5月第1版第1次印刷

印 数：1—3000册

I S B N 978-7-5122-1107-0

定 价：108.00元

Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones), edited and annotated by Lucy R. Lippard.

现当代雕塑理论译丛学术支持：

中央美术学院雕塑系

北京隋建国艺术基金会

现当代雕塑理论译丛编委会

主 编：隋建国 James Carl（柯乔）

编 委：吕品昌 殷德俭 隋建国 Richard Deacon（理查德·迪肯）

James Carl（柯乔） 于 凡 张 一 吴 彦

项目统筹：陈 溪

总 序

国内艺术理论与批评界有一个长期的说法：雕塑无历史。这种局面的形成，很大程度上是因为雕塑专业著作稀缺，使得关于中国雕塑的理论与批评一直没有足够的词汇和话语积累，无法形成一个完整的批评坐标体系。

向前追溯至二十世纪二三十年代，日文、法文译著中基本没有雕塑方面的书籍流传下来；1949年后译介苏联学术著作的潮流中，雕塑专著也是鲜见。二十世纪七十年代末以来，国外学术专著翻译浪潮有过几个高峰，但涉及现代雕塑理论与批评的很少。1978年，人民美术出版社出版了《罗丹艺术论》；1988年和1989年，湖南美术出版社和四川美术出版社先后翻译出版了赫伯特·里德的《现代雕塑简史》（2015年，杨振宇主编的“艺术世界译丛”重译此书，由广西美术出版社出版）；2004年中国人民大学出版社出版《造型艺术中的形式问题》；算是难得的雕塑专业译著。

长期以来，中国雕塑家依靠有限的专业知识和学术线索，习惯性地埋头工作。雕塑界缺少外来刺激，少有学术与创作流派的争论与交锋。直到二十世纪九十年代，“文革”后成长起来的一代人登上雕塑舞台，才出现了“中国现代雕塑”与“后现代”雕塑的现象，但由于缺少现当代雕塑理论建构，批评界基本处于失语状态。

为了改变上述缺憾与现状，北京隋建国艺术基金会和中央美术学院雕塑系，决心与中国民族摄影艺术出版社合作，出版“现当代雕塑理论译丛”。

丛书由国内外专家组成编委会，精选包含重要观点、对国际雕塑艺术思潮具有节点式影响的著作，涵盖罗丹之后的现代主义雕塑盛期、二十世纪七十年代的极简主义时期，以及观念艺术兴起直至二十一世纪初的百年时间。

引进他山之石的目的，在于帮助中国雕塑家、理论家和批评家，通过阅读与思考打开视野；以他人为镜，帮助我们了解自己。同时本丛书也可作为基础教材，为国内美术院校雕塑专业的教员和学生，以及广大雕塑爱好者、欣赏者，提供更全面而深入的信息，作为理论学习、教学实践和创作实践的指导与参考。

丛书计划每年面世两至三本，翻译和校对工作均由专业艺术理论工作者与有实践经验的雕塑家担纲。并在新书发布时召开专业研讨会，邀请作者、国内外理论与批评界的专家学者和雕塑家参会，就相关雕塑理论与批评方面的问题进行研讨，并在研讨会后将论文结集出版。

总之，丛书编译出版合作各方，希望以多种方式，从各个层面上，有效落实“现当代雕塑理论译丛”在国内雕塑界的影响力，以推动中国现当代艺术领域内雕塑板块的学术发展，激活中国现当代雕塑的理论与批评话语，推动全国范围内雕塑家的创作实践。

现当代雕塑理论译丛编委会

2016年11月

编委序

2016年,我们的“现当代雕塑理论译丛”出版计划正式启动。罗莎琳·克劳斯的《现代雕塑的变迁》和威廉·塔克的《雕塑的语言》的成功翻译和出版为这套系列丛书揭开了序幕。这两本书为读者能更好地理解现代主义雕塑打下了坚实的基础,以截然不同的视角和观点回溯了一批类似的作品(大致从罗丹到极简主义)。译丛编委们花了很长时间考虑,在这两部历史著作之后,怎样的续篇才是恰如其分。面前的选择很多,都可以把我们领入不同的方向,最终我们选定了露西·利帕德的《六年》和丹·格雷厄姆的《摇滚我的信仰》。

这两本书均以20世纪60年代为切入点,在时间上,与之前的两本著作也有一段短暂却极为重要的历史交集。两本书都将关注点聚焦在西方当时的前卫艺术,殷实的史料向我们展现了一个更为全球化的当代艺术圈的开端,探讨了更加多样化的文化形式。从利帕德的书中,我们可以发现对南美、东亚和东欧艺术创作的关注开始萌芽。而在格雷厄姆的文字中,我们可以读到对流行文化形态的重要论述,无论是电视节目、市郊建筑,还是朋克摇滚。

两本书都以不同的篇幅,介绍了在今天通常会被归为“观念艺术”的创作方式——宽泛地定义为——作品中想法先于物质表现的艺术类型。观念艺术的影响如此之广,想要尝试界定和揣摩它绝非易事。众多艺术形式,

绘画、表演、电影、音乐、雕塑，都能持续地感受到它所造成的冲击。将观念艺术的研究带入宣称致力于雕塑的丛书，或许会令人不解，其实这基于一个令人信服的理由：雕塑，和所有普遍意义上的三维物体，恰是部分观念艺术作品根本质疑的地方。我们希望这两本书能够就这点，以及书中涉及的其他大量观点，推动更深入的讨论。

我们感谢 University of California Press 和 MIT Press 对译丛的支持。同时，我们也要向所有参与翻译工作的所有人表示由衷的谢意——尤其是吴彦和缪子衿、宋扶日、朱荧荧之间的配合。这是一项艰巨的任务，工作量浩大，正是译者们的全心投入，此次的出版计划才得以顺利实现。

现当代雕塑理论译丛编委会

2018 年 3 月

译者序

不同于常规论著的结构设计和内容编排，《六年》的行文更接近观念艺术一手信息的庞大数据库，收录了近千个条目，分别出自数十个不同身份的信息源：活跃在那个年代的艺术家的批评家、策展人，外加那个时代的典型产物——那些游走于这些身份之间的或是认为这样的区分早已过时的艺术人士。

从一开始，观念艺术就和语言文字紧密关联。这种语言的表现形式多样：时而采用诗歌的行文，时而钻进哲学的抽象晦涩，再有时故意的机械僵化，如同枯燥的技术说明或行政文本。它们之中，有的想要推动语言的界线，有的想要搞清艺术和语言的基础结构，当把艺术理解为一种语言形式时，这究竟意味着什么。

在翻译这本书的过程中，我们面临的根本问题之一就是，如何能够尽量保留如此大量的个人化表达，让这些不同的声音能在译文的语音语调和遣词造句中有所体现。

全书以时间排序，近乎准书目的格式。翻译过程中，我们严格遵照了原书的结构次序，即便那些我们看来或许前后不一的地方，也都尽数保留，以求做到保证原作的完整度。

翻译总是一个艰难的过程，不乏各种意外发现（例如，两种语言间令人不曾想到的一致性和无奈的妥协（例如，那些对英语母语人士来说一目了然的具体文化指涉不可避免地遗失在了语言转换的过程中）。鉴于这本书就现当代西方艺术史而言的重要价值，顿时倍感翻译所肩负的巨大责任。

出于对标准译法的考虑，以及对建立此类著作的翻译体系的期望，和其他几位译者一起，我们参考了近几年来已经翻译出版的相关著作，尤其是凤凰文库的艺术理论研究系列和《艺术论坛》新近推出的《白立方内外：ARTFORUM 当代艺术评论 50 年》，在此借机对那些书的译者和编辑表示敬意和感谢，同时也必须指出我们对本书中可能存在的各种疏漏和错误所负有的责任。翻译本身就是一样模棱两可的东西，所谓的精准只会是无限接近的主观状态。相关著作间的参考互动是个良性的讨论互补过程，比方说，罗伯特·史密森作品中的“mirror”究竟该是镜体还是映照，说的是实物还是图像，在与《白立方》中的相关译文比较斟酌后，我们决定选择前者，但正因为彼此的出入，才触动了思考。还有值得一提的是“object”这个词，尤其是在与“art”配对作为“art object”时的译法，对此我们内部发生了多次讨论。根据手头有限的资料，我们发现最常见的译法是艺术客体，其次就是艺术品。我们认为，在《六年》的时代里，这个特定的艺术家群体当时似乎想要追求的是抛去所有神秘感并且切断一切商业价值的艺术，向人展示日常生活中这个纯粹的人造的东西，几番斟酌后，我们决定译作“艺术物体”，在我们看来，这是相对贴近原文语境的译法，尽管在中文里读来略显生硬，此时所谓物体的整体理论框架还需通过其他的相关论著进一步展开讨论。然而出于对中文语言习惯的考虑，在艺术物体的整体概念成形之前，为了方便读者的第一时间理解，我们决定把书名中的“art object”理解为“艺术品”，但在正文中保留“艺术物体”的译法。

翻译是个持续进行的状态，词汇和观念都是不断更新中的东西。除了个别词汇的译法外，良性的翻译也能够带动观念的更替，中文中所谓“个人”

概念的由来就是个很好的例子。《六年》中的很多作品都是第一次进入中文语境，那个特定时代的文字作品基本就是在玩语言和文字，如何为这些在母语中就已经极具挑战性的思维游戏在中文里找到对等的涵义，成了翻译这本书时再三推敲的关键。我们力求保持原文的“观念”性，而不是为了追求观念上的通俗易懂和文学上的感染力，就在翻译过程中对原文的行文风格做出妥协和让步。

与其说这是一本艺术理论选集，不如说这是一本观念艺术作品集，很大程度上，书中的文字即为原作本身，如何完好地保全这些文字，不让作品的面貌丢失在语言的转换过程中，这就是对本书译者最大的考验。这本书的这个版本，只是一个起点，用来抛砖引玉，尚有很多的推敲余地，我们希望有人能指出我们的疏漏和错误，希望这个起点能为观念艺术的认识、解读和理解带动更持久更深入的讨论。

最后，感谢 University of California Press 让我们有机会把这本经典之作带入中文，感谢整个翻译团队的努力工作，感谢隋建国老师和陈溪编辑一如既往的全力支持与悉心指点。

James Carl（柯乔）、吴彦（Yan Wu）

2018年3月，于多伦多

逃离的尝试

观念艺术家是神秘主义者而非理性主义者。他们得出的结论无法被逻辑证明……非逻辑的判断引导出新的经验。——索尔·勒维特，1969¹

I. 一段存有偏见的历史 / A BIASED HISTORY

观念艺术（Conceptual art）的时代——同时也是民权运动（Civil Rights Movement）、越南战争、妇女解放运动（Women's Liberation Movement）和反文化（counter-culture）的时代——处于一场真正的混战，而这个时代产生的民主影响，即使从未实现，但始终是合宜的。“想象”（imagine），约翰·列侬（John Lennon）以一曲鼓励我们。20世纪60年代迎来了对想象力的渴求，其核心在于尝试逃离罗伯特·史密森（Robert Smithson）所说的“文化禁锢”（cultural confinement），神圣不可改变的象牙塔，以及英雄的、父权的神话。观念艺术家不受物体状况的限制，自由发挥想象力。事后一想，他们本可以走得更远，但在我看来，观念艺术于60年代末的艺术世界是唯一有趣的事。

在实践层面上，观念艺术家清晰地提出了艺术是什么、将何去何从；从极为乌托邦的角度而言，有些人试图把一个新的世界以及反映或启发这一世界的艺术视觉化。观念艺术（或我最初称之为“超观念艺术”[ultra-conceptual art]），以将其与60年代早期出现的凝结着异常智性的极简主义[Minimal]绘画和雕塑、大地艺术[earthworks]，以及其他大型尝试区分开）

涵盖了各种风格和内容，但具有特定的物质性。

观念艺术，对于我来说，意味着作品的想法是首要的，而它的物质形式是次要的，是无足轻重的、转瞬即逝的、低廉的、简朴的，并且/或者是“去物质化的”（dematerialized）。索尔·勒维特（Sol LeWitt）区分过“小写的”观念艺术（比如他自己的作品，物质形式往往是传统的，尽管由至关重要的想法产生）和“大写的”观念艺术（或多或少是我在上文描述的那种观念艺术，但同时我认为，它可以是任何想参与某个运动的人所做的事）。这并没有让那些近年来试图评头论足的人停止把几乎任何非传统媒介的创作称为“观念艺术”。本书同样会把水搅浑，因为它记录了我对观念艺术更狭隘的定义提供语境的令人兴奋的整个场景。

大量关于观念艺术的争论包括它是/曾是什么；谁发起了它；谁在何时做了什么；它过往拥有的以及其他可能的目标、理念、政治是什么。我亲身经历了观念艺术的发展，但我不信任我的回忆。我也不相信其他人的记忆。我更加无法相信那些没有亲历观念艺术的发展的人给出的所谓权威概述。因此，我将作许多自我引述，因为当时的我比现在更清楚观念艺术的情况，尽管回看过去时总会有事后聪明。

那个时代是混乱的，而我们的生活也是混乱的。我们创造了各自版本的历史，尽管它们相互之间不总吻合；但如此混杂的肥料恰好是各种版本的历史的素材。观念艺术家，相较于依赖物体作为表达工具或容器的艺术家而言，或许对智性上出众的再现和关系更感兴趣，并为后人提供了一条纷繁的脉络。我这个版本的历史无可避免地受到女权主义（feminist）和左派政治（left politics）思想的影响。差不多三十年后，我的记忆已经与我随后的生活和学识混在了一起。当重新梳理这些在当时把我引向了之后成为观念艺术核心创作的种种脉络，我会为你提供必要的工具，一个在那个时代骚动里的语境，使你能够理解我在下文中的个人偏见和观点。我不是一个理论家。这部夹杂批判的回忆录反映了一小群年轻艺术家试图逃离画框与基座的典型表现（frame and pedestal syndrome），而那正是 60 年

代中期艺术所面临的处境。

在 60 年代初的纽约，我是一个自由研究者、译者、编索引者（indexer）、编书目者（bibliographer），并一心想成为一名作家。我从 1964 年起有规律地发表作品。60 年代中到晚期从各个层面上来讲都是我人生中最激动的时期之一：我开始靠自由写作为生（我的儿子几乎与此同时出生）。我策划了第一个展览，做了第一场讲座，出版了两本书，开始旅行，写些小说，离婚，变得政治化。观念艺术是整个过程中不可或缺的一部分。我和我大部分的艺术家伙伴从极简主义走向了观念艺术。我们从不同的方向汇聚，最终分道扬镳。

极简一词暗指白板（tabula rasa）——或者说是全新起点的失败尝试，一个曾经向往却未能实现的乌托邦，但对于它所激发的目标和欲望而言，必是举足轻重的。它曾经是，也依旧是一个吸引我的想法，尽管不是从现实层面而言。读研究生时，我写了一篇长篇论文，讲的是用禅（Zen）的扫把和达达（Dada）的幽默扫清了一片白板。我从罗伯特·莱曼（Robert Ryman）和阿德·莱因哈特（Ad Reinhardt）的绘画中看到对这种遥不可及的热望的唯物主义共鸣。从 1960 年到 1967 年，我和莱曼生活在一起，当时的他从未被当作极简主义者，因为他的白色绘画根植于 50 年代末的抽象表现主义（Abstract Expressionism）；1967 年前后，随着更混杂的“过程艺术”（process art）的到来，他被“发现”并被选入数量惊人的“观念艺术”展览中，尽管这个术语不适用于描述他对颜料和画面、光线和空间的执迷。我们曾住在 A 大道和 D 大道，后来搬到包厘街（Bowery）。那时索尔·勒维特是我们的挚友，并给我带来重要的思想上的影响。（50 年代末我们都曾在现代艺术博物馆 [Museum of Modern Art, MoMA] 工作。莱曼当过保安；勒维特值夜班，我在图书馆做助理。）

包厘街附近形成了一个艺术社区，活跃于此的人包括勒维特、雷·多纳斯基（Ray Donarski）、罗伯特·曼高德（Robert Mangold）、西尔维娅·普里麦克·曼高德（Sylvia Plimack Mangold）、弗兰克·林肯·维那尔（Frank Lincoln Viner）、汤姆·道尔（Tom Doyle）和伊娃·黑塞（Eva

Hesse)。我个人版本的观念艺术史和这个工作室社区的联系尤为紧密，同时还有勒维特的作品和写作；大概在 1965 到 1966 年之间，我通过勒维特认识的艺术家或作品有丹·格雷厄姆（Dan Graham）、罗伯特·史密森、汉娜·达博文（Hanne Darboven）、艺术与语言（Art & Language）、贝歇夫妇（希拉和贝恩德·贝歇 [Hilla and Bernd Becher]）、约瑟夫·科苏斯（Joseph Kosuth）和梅尔·博赫纳（Mel Bochner）。

大约在 1964 年到 1965 年，卡尼斯顿·麦克希恩（Kynaston McShine）和我在现代艺术博物馆着手筹备后来他于 1966 年在纽约犹太人博物馆（Jewish Museum）策划的展览“初级结构”（*Primary Structure*）。那年我还为阿德·莱因哈特在纽约犹太人博物馆的回顾展编写了画册，这个不情愿成为英雄的英雄所属的这条创作分支后来成为了观念艺术。约瑟夫·科苏斯在一个临街的店面做的作品《平常艺术博物馆》（*Museum of Normal Art*）便是“献给”他的。同时，我认识了卡尔·安德烈（Carl Andre），他富有诗意地绕开艺术作为艺术（art-as-art）这一态度，也使他身不由己地成为了观念艺术社群中难相处的一员；尽管和艺术家混在一起，但他一直都不喜欢，也不支持这些观念艺术的产物。唐纳德·贾德（Donald Judd）同样是一位有影响力的人物，一个固执坦率的艺术家和作家，是很多年轻艺术家的榜样。还有罗伯特·莫里斯（Robert Morris），他的创作难以表述且几乎没有固定风格，是后来形成的许多“重大”观念的创始人。

约翰·钱德勒（John Chandler）和我于 1967 年写的“艺术的去物质化”（*The Dematerialization of Art*）发表在 1968 年二月刊的《艺术国际》（*Art International*），这篇文章提到“超观念艺术”兴起于两个方向：艺术作为想法和艺术作为行动。1967 年底，我去了温哥华并发现伊恩和（当时名为伊莱恩的）英格丽·巴克斯特（Iain and Ingrid [Elaine] Baxter，即 N. E. Thing 公司 [N. E. Thing Co.]）以及当地的其他一些人，比起纽约的很多朋友，他们在思路完全没有联系，但彼此间却又是极度的相似。此次以