

常宁生编译

[德]汉斯·贝尔廷等

艺术史终结了吗？

当代西方艺术史哲学文选

EALS 21

实验艺术丛书

45/87
[德]汉斯·贝尔廷等

艺术史终结了吗?

J110.9
31

当代西方艺术史哲学文选

常宁生编译

EALS 21

实验艺术丛书

湖南美术出版社

1999

艺术史终结了吗？

湖南美术出版社出版·发行(长沙市人民路 103 号)

责任编辑:黄 啸

湖南省新华书店经销 湖南省新华印刷一厂印刷

开本:787×1092 1/32 印张:11.5 字数:25 万

1999 年 8 月第 1 版 1999 年 8 月第 1 次印刷

印数:1—5000 册

ISBN 7-5356-1355-1/J·1273 定价:24.50 元

常宁生

序 言

1994年至1996年，我受国家教委资助作为访问学者在美国伊利诺斯州芝加哥艺术学院艺术史、理论与批评系和芝加哥大学艺术系，作西方后现代艺术状况的博士后专题研究。在此期间，由于对西方艺术史学科的研究发展和现状的兴趣和关注，我还参加了由詹姆斯·埃尔金斯（James Elkins）教授主持的艺术史理论和方法研讨班。该研讨班成员主要由艺术史专业的硕士和博士研究生组成。学员们研读艺术史学科的代表性论著，并对当代不同学派的理论与研究方法中的一系列问题展开学术讨论。我还清楚地记得当时埃尔金斯教授重点推荐阅读的一些著作有：迈克尔·波德罗的《批评性艺术史家》、迈克尔·巴克森德尔的《意图的模式：关于图画的历史解释》、D. 普莱茨奥斯的《反思艺术史：关于一门羞怯学科的沉思》、汉斯·贝尔廷的《艺术史终结了吗？》、诺曼·布莱森的《视觉与图画：注视的逻辑》、《词语与图像：法国王政时期的绘画》和《诗画：法国新艺术史论文集》、里斯和博泽罗的《新艺术

史》、W. J. T. 米契尔的《图像学，形象、文本和意识形态》、F. 哈斯克爾的《赞助人和画家：巴洛克时代意大利艺术和社会关系研究》、G. 波洛克的《视觉与差异：女性、女性主义和艺术史》以及 C. 诺瑞斯的《解构：理论和实践》等十多种。

研讨班学员在认真阅读上述当代艺术史论著的基础上，每次都对一个相关的主题展开讨论，这些论题包括：艺术史研究的对象和范围，艺术史发展的模式，艺术史与当代艺术的关系，艺术史与精神分析，从词语到图像：符号学和艺术史，女性主义与艺术史，结构主义与艺术批评，艺术史的分期标准，艺术史研究中的阐释，传统艺术史与新艺术史等。研讨班上的气氛热烈，各种思想和观点的冲撞常常会引发出许多新的认识，给人以启迪。总的一个感觉是，艺术史学科目前在西方正处于一个新的发展阶段，在整个当代学术文化的大背景下，来自其他学科的各种理论和方法都在不断地对艺术史研究产生影响，并向艺术史学科领域渗透。因此，艺术史也可以说正处于一个大的转变时期，艺术史研究的理论与方法还有待不断完善。特别是面对当代社会新的传播媒体，如广告、电影、电视、电脑和网络所产生的无处不在的图像文化的挑战，艺术史学科需要检视自身的学术定位，重新确立自己的学术角色，并担负起未来的视觉文化研究的使命。由此，也使我联想到了中国艺术史学科的发展现状和存在的一些问题。

近年来我国的艺术史研究和学科建设与发展取得了一

定的成绩，除了全国一些主要的艺术学院相继建立了美术学（美术史）系外，东南大学、北京大学也先后组建了以艺术研究和人文教育为主的艺术学系。尽管对各类艺术的讨论和著述在中国有着悠久的历史 and 传统，但作为一门现代意义的人文学科而言，艺术史学在中国仍然是一门非常年轻的学科。根据现代学术的标准，衡量一门学科的发展是否成熟和完备可以从下述几个方面来加以考察：1. 具有一支相对稳定的研究和教学队伍，2. 建立相应的学科研究和教学机构，3. 创办一批高质量的专业学术期刊，以及出版反映本学科学术研究成果的专著和论著，4. 建立全国和地区性的专业学会和学术团体组织，5. 定期或不定期举办本学科专业的专题研讨会和学术交流活动，6. 建立学科内部相对稳定的学术规范：如共同认可的研究对象、研究范围、专业术语、研究方法和理论体系，7. 广泛参与同学科的国际学术交流，并能产生较强的国际影响力。

按照这样的标准，我们可以看到，我国艺术学科的发展显然处在一个初期的阶段。首先，艺术史学科的教学和研究人员主要集中在专门的艺术院校，他们大多只是把艺术史作为一门公共课来教学，以至沦为艺术创作的附庸。除少数大学外，艺术研究在我国的综合性大学中还未能普遍地确立自身的学术地位，这与国外艺术史研究和教学在整个高等院校人文学科中所占的重要地位形成了强烈的对比。其次，就美术学（相当于西方的艺术史学科）而言，目前全国具有博士学位授予权的学术单位只有中央美术学

院、中央工艺美术学院、中国美术学院、中国艺术研究院、南京艺术学院、北京大学艺术学系和东南大学艺术学系七家。自 80 年代以来我国培养的该学科专业的博士数量极为有限（总数约在 20 人左右），而且他们主要集中在各自的学术单位从事教学和研究工作。第三，在社会转型时期，由于受到商品经济大潮的冲击和影响，原有的一些学术性较强的专业理论期刊，如《美术史论》、《美术译丛》、《美术思潮》等或停刊，或改版，出现了一时的学术萧条景象。直到近年来东南大学创办《美学和艺术学研究》，湖北美术学院创办了《美术学研究》，加上原有的《美术研究》、《新美术》、《艺苑》、《朵云》和综合性的《文艺研究》，才勉强为美术学科研究保持了基本的学术论坛和阵地。

与西方发达国家相比，我国艺术学科的薄弱环节还表现在未能建立全国性的或地区性的专业学科学会，更谈不上定期举办有关学科发展问题的学术研讨会。中国美协尽管下设有美术理论委员会，但其任务主要是关注艺术创作和批评交流，而不是一个学术研究的组织机构。由于没有全国性和地区性的学术组织，学术研究缺乏长期和整体性的规划，学术交流、沟通和相互间的协作不够，致使大多数研究人员仍处于学术“个体户”的状态，从而造成了研究课题和研究成果在低层次上大量重复的现象。80 年代后期以来，国内学者有计划地编撰出版了几套大型艺术通史著作，如王伯敏主编的《中国美术通史》（12 卷）、王朝闻主编的《中国美术史》（10 卷）、朱伯雄主编的《世界美术

史》(10卷),此外还有一定数量的艺术史的专题论著和论文集相继出版,基本上能够反映我国当前艺术史研究的现状和水准。

现代学科的进步和发展是一个动态平衡的过程。当一门学科发展到一定阶段就必须建立基本的学术规范,如确立基本的研究对象,划定学科研究的领域和范围。学科制度化和规范化的一个基本方面,就是每一学科都试图对自身和其他相近学科之间的差异进行界定,共同确认和统一术语体系和研究方法体系。中国现代美术学的形成,存在着中国传统学术体系和西方现代艺术学体系交融过程中出现的矛盾和冲突现象,因此,还需要有一个不断调适和整合的过程。例如,对学科的基本术语和概念的认识和理解,以及对运用西方现代艺术学理论和方法来研究中国艺术史的有效性问题上,都还存在着一定的分歧。老一代研究艺术的学者具有较深的国学功底,对传统的文献史料掌握较好,在对古代艺术家和作品的研究上大多注重编年、考据、鉴定,以及品评的方法;中年一代学者由于受到西方思想的影响,在研究中能够自觉地运用马克思主义的理论与方法,同时结合中国传统的史学方法,注重社会背景、阶级关系和意识形态对艺术生产的作用。从80年代中期开始,国内学术界有意识地翻译介绍了一批重要的西方艺术史学名著,如沃尔夫林的《艺术史原理》和《古典艺术》、帕诺夫斯基的《视觉艺术的含义》、豪塞尔的《艺术史哲学》、贡布里希的《艺术与错觉》、《图像与眼睛》、《象征的图像》、

《理想与偶像》，以及阿恩海姆的《艺术与视知觉》等。这一工作已经对我国艺术学的研究和学科发展产生了积极的影响。一些中青年学者也开始尝试运用风格分析、图像学、社会学、心理分析、视知觉心理学和接受美学等西方艺术学的理论和方法，来研究中国美术史的材料个案和课题。当然，要想取得具有较高学术价值的研究成果还需假以时日。中国艺术学科的发展与繁荣既需要认真总结和整理自己学术传统中的经验和方法，同时也需要积极引进和借鉴国外学术发展的理论成果。但从整体上来看，我国艺术学界对西方当代艺术学科的发展和现状的了解和认识都还很不够。学术译介和研究工作明显地缺乏系统性和长期的规划性。西方艺术学发展史中的一些里程碑性的著作和当代学科发展前沿的许多重要著作都未能及时地翻译过来。这项工作的实施需要学术界、翻译界和出版界的有识之士的共同努力和协作才能完成。

中国艺术学科的研究和发展，作为人文学科的一个重要门类，既应保持学科自身在一定范围内的独立性和自主性，同时也应具备在整个现代学术文化背景中的开放性和同步性。著名考古学家，原美国哈佛大学教授张光直先生在倡导中国人文社会学科应该跻身于世界主流时，提出了实现这一目标的三部曲：“第一，跳出中国的圈子，彻底了解每个学科在当代国际主流中的关键问题、核心问题是什么；第二，研究中国丰富的材料，在分析和阐释这些具有特色的材料后，看看能否对整个人类共同关心的问题具有

新的价值和贡献；第三，如果有价值和贡献，一定要用世界性的学者能够看懂的语言写出来。”我们预期在面向 21 世纪的中国艺术学科在不断走向学科规范化的同时，也必将在整个国际人文社会科学界赢得自身应有的学术地位。

在美研究期间为了能够更加深入准确地理解和把握当代艺术史研究的理论和学术热点，我将平时阅读的部分理论著作和学术论文翻译成中文，并希望以后能有机会介绍给国内关注西方当代艺术史研究现状的同行读者们，也许这对我国艺术史学科的建设和发展也会具有一定的参考和借鉴价值。我想，编选这部论文集的意义也许正在于此。1998 年 5 月，埃尔金斯教授应中国美术学院美术史系邀请来华讲学，其间专程来南京看画，并再次与笔者进行了长时间的学术交流。同时还将他最新发表的一些重要的论文和论著赠送给我，希望听到我的批评意见。在中国能够出版这样一部论文集，首先要感谢湖南美术出版社李路明先生的大力支持，这是本书得以出版的关键保证，同时还要特别感谢人民美术出版社的陈履生先生和《江苏画刊》的顾丞峰先生，他们的热心推荐和帮助大大促进了本书的早日完成和问世。

最后，将本书所选编论文的出处向读者作一简单的介绍：《瓦萨利和他的遗产：艺术史是一个发展的进程吗？》和《艺术史终结了吗？——关于当代艺术和艺术史的反思》两篇论文选自德国艺术史家汉斯·贝尔廷的《艺术史的终结？》（1984 年）一书的若干章节。《当代艺术史学科的危

艺术史终结了吗？

机》一文选自美国艺术史家 D. 普莱茨奥斯的《反思艺术史：关于一门羞怯学科的沉思》（1988 年）第一章。《法国新艺术史的挑战》一文选自诺曼·布莱森编辑的《诗画：法国新艺术史论文选》（1988 年）一书所撰写的导论部分。英国当代艺术史家和批评家斯蒂芬·巴恩的《新艺术史有多少革命性？》一文选自里斯和波泽罗的《新艺术史》（1988 年）论文集。詹姆斯·埃尔金斯的论文《没有理论的艺术史》最初发表在芝加哥大学出版的《艺术探索》杂志（1988 年冬季号）上。琼·哈特的《重新解释沃尔夫林：新康德主义与阐释学》最初发表在美国学院艺术协会主办的《艺术杂志》（1982 年冬季号）上。安东尼·维德勒的《艺术史哲学：从温克尔曼到德昆西》一文选自《异议》（Oppositions）杂志第 25 卷（1982 年秋季号）。夏皮罗、詹森和贡布里希三人的关于《欧洲艺术史的分期标准》的讨论选自弗吉尼亚大学出版社的《新文学史：理论和阐释》杂志（1970 年冬季号）。奥列格·格拉博的《论艺术史的普遍性》一文选自《艺术杂志》（1982 年冬季号）。《西方艺术史学：历史与现状》是一篇关于西方艺术史学科发展的历史与现状的综述性文章。该文是根据 P. 杜罗和 M. 格林哈尔希的《艺术史手册》一书的导言编译整理而成。

1999 年春于南京艺术学院

目 录

序言	常宁生 (1)
扩展的视野：西方当代艺术史研究对象与范围的转变 (1)	
西方艺术史学：历史与现状	(13)
关于欧洲艺术史的分期标准	夏皮罗、詹森、贡布里希 (41)
瓦萨利和他的遗产：艺术史是一个发展的进程吗？	汉斯·贝尔廷 (58)
艺术史的哲学：从温克尔曼到德昆西	安东尼·维德勒 (102)
重新解释沃尔夫林：新康德主义与阐释学	琼·哈特 (130)
法国新艺术史的挑战	诺曼·布莱森 (163)
新艺术史有多少革命性？	斯蒂芬·巴恩 (190)
没有理论的艺术史	詹姆斯·埃尔金斯 (206)
当代艺术史学科的危机	多纳尔德·普莱茨奥斯 (253)
论艺术史的普遍性	奥列格·格拉博 (273)

艺术史终结了吗？

艺术史终结了吗？——关于当代艺术和艺术史的反思

..... 汉斯·贝尔廷 (290)

当代西方艺术史研究论著参考书目 (341)

编译后记 (349)

目 录

(1) 主 要 著 作 汉 斯 · 贝 尔 廷

(1) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

(11) 艺术史理论的危机和当代艺术史理论的反思 汉 斯 · 贝 尔 廷

扩展的视野

西方当代艺术史研究对象与范围的转变

自 80 年代以来,西方艺术史学科的发展出现了一些新的变化。这些变化的原因部分是来自对艺术史学科自身历史发展的反思和重新认识,部分是受到当代西方学术大背景的刺激和挑战的影响。许多中青年一代的艺术史学者越来越意识到,作为一门年轻学科的艺术史在 19 世纪末 20 世纪初之交曾处于理性生活的最前沿,而到了 20 世纪 60、70 年代却大大落后了。在艺术史研究领域,至少有两三代学者已停止了理论性的思维活动。艺术史学科的先驱者温克尔曼、莫雷利、李格尔、沃尔夫林等人所开创的学术研究和思想体系,在今天已退化成为一种毫无创见的常规职业,并在艺术市场和博物馆收藏的压力下逐步变成了一种碌碌无为的学术机器。其中一个最有趣的现象就是,本世纪初从艺术史学科发展出来的理论和方法体系,如艺术意志(kunstwollen)、风格分析(stylistic analysis)、作品鉴定学(connoisseurship)、图像志分析(iconographic analysis)等,不仅为艺术史学科自身的发展奠定基础,而

且还对相关的其他学科（考古学、人类学、美学和文学）产生着持续的影响，然而今天的艺术史学科却正在自觉或不自觉地借鉴和引用其他学科发展出来的理论与方法，如精神分析（psychoanalysis）、阐释学（hermeneutics）、符号学（semiology）、解构主义（deconstruction）、女性主义（feminism）等。近 20 年来，由于中青年一代的学者的不断探索和努力，艺术史学科的发展已出现了许多新的转机。传统艺术史和新艺术史之间的差异已日趋明显。而艺术史学科在当代的变化最直接地体现在学科研究的对象和范围上。

一、艺术史研究对象的变化

西方艺术史学科自形成以来，一直是以历史上造型艺术中的绘画、雕塑和建筑作为研究对象的，而其中又以古代希腊罗马的雕塑和建筑，文艺复兴的绘画，以及 17、18 和 19 世纪的绘画和建筑为中心的。由于历史上的艺术向来被分为“高雅艺术”和“低俗艺术”两大类。传统艺术史一向关注的是那些“高雅艺术”，即所谓“美的艺术”。50 年前艺术史学科对研究对象有着非常明确的界定，像连环画、插图、广告、摄影图片、各类装饰工艺品等都不是真正的艺术史家所关注的对象，更不用说电影、电视，以及最新的电脑制作的各种虚拟图像了。1982 年美国学院艺术协会主办的《艺术杂志》曾以“艺术史学科的危机”为专题，对艺术史学科的现状展开讨论，该专辑的编者亨利·泽尼尔先生认为“艺术史需要反思学科研究的对象”，这是

一个当务之急的问题。^①洛杉矶加利福尼亚大学艺术史教授 D. 普莱茨奥斯也认为,当前艺术史学科需要关注的一个问题是,“艺术史研究的特定的范围和对象的概念,即学科的界限范围以及辨别和建立这些界限的准则是什么?”^②此外,还有一些学者尖锐地指出,传统的艺术史研究所使用的风格分析、图像志,以及作品目录,决不像当时的作者所声称的那样是中性的和客观的学术活动,相反它们都是为统治阶级的意识形态服务的。艺术史还不可避免地深深地被卷入到艺术市场的商业活动中,而这在很大程度上也决定了艺术史的研究对象问题。所谓高雅艺术的绘画、雕塑和建筑,其实是为少数受过高雅文化教育的社会群体而制作的,这些社会群体都具有大致相似的社会地位、文化背景和世界观。这样的认识就导致了对艺术史研究中的两个相互关联的问题的思考:什么才是真正的艺术?艺术史所研究的客体(对象)应该是什么?

早在 1962 年,美国艺术史家耶鲁大学教授乔治·库布勒就提出,艺术品的范围应该包含所有的人造物品,而不仅仅是那些无用的,美丽的和富有诗意的东西。^③根据这样的观点,整个人造物品的领域就与艺术史的研究领域相吻合,而成为今天艺术史的研究客体。今天,人们也越来越意识到对于了解历史和文化,以及不同民族和社会来说,把艺术分为“高雅”和“低俗”的观念完全是人为的文化偏见所造成的。任何对艺术史学科的重新界定都必须承认:艺术史研究就是对人类文化中不同时代和不同地区的视觉形

象的分析和讨论。在传统观念上，这就意味着把对艺术作品（它可以是绘画、雕塑、建筑或其他图像和人工制品）的考察定位在一个历史的、社会的和文化的有机情境中。这样，许多以前被认为是“次要”和“低俗”的艺术类型，正越来越引起艺术史学者们的普遍关注。一件15世纪意大利的手工艺品与拉菲尔所画的圣母像可以具有同等的学术研究价值。自文艺复兴以来所建立起来的“美的艺术”与应用艺术、装饰艺术、民间艺术和大众艺术之间的区别，也变得越来越不明确了。尽管在当代博物馆的艺术展览中，传统的绘画和雕塑媒体仍然占有一定的优势，但我们也可以越来越多地看到诸如法国家具、俄罗斯服饰、中国出土文物、埃及木乃伊或大洋洲宗教礼仪物品这样的艺术展览。艺术史的研究理所应当对这一范围广阔的视觉物品的世界作出积极的反应。

另一方面，传统艺术史还面临着来自20世纪艺术发展与变化的挑战。许多艺术史家对把握变化异常并具有文化实践性或实验性的当代艺术感到极为困惑，显得多少有些力不从心。德国艺术史家汉斯·贝尔廷就曾不无感慨地指出，自19世纪末以来，艺术史家和艺术家就开始分道扬镳了，除了像拉斯金这样的特例外，艺术史家们就不再为他们同时代的艺术家安排在艺术史中的位置。而且艺术史家们通常也不去撰写一部直至今日的完整艺术史。^④哈佛大学教授诺曼·布莱森也认为英语世界的传统艺术史由于与当代艺术批评的分离，导致了艺术史家们在解读当代视觉