

Hans Belting
Art History after Modernism

现代主义之后的艺术史

(德) 汉斯·贝尔廷 著 洪天富 译



棱镜精装人文译丛
主编 张一兵 周 宪

目 录

现代主义之后的艺术史

Art History after Modernism

(德)汉斯·贝尔廷 著 洪天富 译

第一部分

以当代

1 艺术

2 艺术

3 艺术

Hans Belting

4 现代派的不受欢迎：艺术与历史 / 59

5 对现代

艺术”

6 西部艺术：在战后现代派于美国的主导 / 77

7 欧洲：处在艺术史分裂中的东西方 / 101

8 世界艺术地理学 / 115

9 以大众文化史 / 132

10 媒体艺术里的时间和历史的时间 / 150

译

歌德学院(中国)
翻译资助计划

南京大学出版社

图书在版编目(CIP)数据

现代主义之后的艺术史/(德)贝尔廷著;洪天富
译.—南京:南京大学出版社,2014.1

(棱镜精装人文译丛)

ISBN 978-7-305-10917-1

I. ①现… II. ①贝… ②洪… III. ①艺术史-世界

IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2012)第 301741 号

Hans Belting

Das Ende der Kunstgeschichte

Copyright © Verlag C.H.Beck oHG, München 2002

Simplified Chinese Edition Copyright © 2010 by NJUP

Through HERCULES Business & Culture GmbH

All rights reserved

The translation of this work was financed by the Goethe-Institut China

本书获得歌德学院(中国)全额翻译资助

江苏省版权局著作权合同登记 图字:10-2010-178 号

出版发行 南京大学出版社

社 址 南京市汉口路 22 号 邮 编 210093

网 址 <http://www.NjupCo.com>

出版人 左 健

丛 书 名 棱镜精装人文译丛

书 名 现代主义之后的艺术史

作 者 (德)汉斯·贝尔廷

译 者 洪天富

责任编辑 杨全强 沈卫娟

照 排 南京紫藤制版印务中心

印 刷 常熟市华通印刷有限公司

开 本 787×960 1/32 印张 13.125 字数 210 千

版 次 2014 年 1 月第 1 版 2014 年 1 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-305-10917-1

定 价 42.00 元

发行热线 025-83594756

电子邮箱 Press@NjupCo.com

Sales@NjupCo.com(市场部)

* 版权所有,侵权必究

* 凡购买南大版图书,如有印装质量问题,请与所购
图书销售部门联系调换

译者前言

本来，翻译并仔细阅读了汉斯·贝尔廷教授为此书写的序言和后记之后，我无需赘言了。尽管如此，我仍感到有必要从译者的角度对他的生平、主要著作及艺术史观作一简要的介绍。

汉斯·贝尔廷于1935年生于德国的安德纳赫(Andernach)，曾先后在美因兹和罗马大学学习艺术史、考古学和历史，并于1959年取得艺术史博士学位。此后，他作为艺术史副教授和教授任职于汉堡大学(1966)、海德堡大学(1970—1980)和慕尼黑大学(1980)。1984年为哈佛大学客座教授，1989—1990年为纽约哥伦比亚大学迈耶尔·夏皮罗(Meyer Shapiro)客座教授。从1992年起，他一直是新建的卡尔斯鲁厄设计学院(Hochschule für Gestaltung Karlsruhe)的艺术史及媒体理论教授。2000年，他与来自艺术史、文学批评、哲学、神经学和心理学的24位应考哲学博士(Ph.D.Candidates)

拟定了跨学科的研究项目:《人类学与图像:图像-媒体-身体》(Anthropology and the Image: Image-Media-Body)。

贝尔廷是欧美范围内最早提出“艺术史的终结”这一论题的学者,他于1983年出版的论著《艺术史的终结?》是在上世纪60—80年代欧美艺术界和学术界对传统的文化和艺术观念进行反思的大背景下产生的。1968年之后,欧美很多新一代的哲学家和艺术史家,诸如丹托(Arthur Danto)、普雷齐奥西(Donald Preziosi)以及库斯比特(Donald Kuspit),就对传统艺术史学科的规范和理论思路提出了质疑。丹托反对用哲学的观点解释艺术,因为“一旦艺术变成另外一种东西,即变成哲学的时候,艺术已经走到尽头了”。普雷齐奥西公开要求“重新思考艺术史”(Rethinking Art History),因为“人们只有在艺术史自己的历史框架里才能够理解艺术史”。库斯比特反对美国批评家们的正统路线,说“他们把纽约的艺术家们创作的一切东西解释为唯一具有普遍效力的艺术,和这种艺术相比,所有其他的艺术充其量不过是闭塞落后的东西而已”。

如果说上述三位美国艺术批评家只是在个别方面对传统的艺术史提出质疑的话,那么贝尔廷是最早系统而全面地提出艺术史的终结的德国艺术史家。他的论著《艺术史的终结?》从标题上便可看

出,他对艺术史的终结是作为一个问题提出来的,他并没有发明、而只是引用了“艺术史的终结”的说法,他之所以在这种说法后面打了一个疑问号,旨在对这种说法作一个理性的质问。贝尔廷指出,我们不应该用文艺复兴以来以瓦萨里、黑格尔为代表的传统艺术史家所采用的规范评价标准来处理艺术问题,而应该根据艺术在当代的创作实践对艺术以及艺术史加以重新检验。在贝尔廷看来,“艺术史”是对“艺术”的描述(Repräsentation),“艺术史”把在一定的历史时代中产生的“艺术作品”按照某种关系重新表述成为一种连贯的叙事。艺术作品和艺术史的关系好比图像和框架的关系,既然框架里的图像变了,框架也要随之改变。也就是说,既然艺术创作随着时代发生了变化,我们就不应该把发生了变化的艺术创作削足适履地组合在同一个框架中,而应该为变化了的艺术创作找到适合其需要的叙事模式。因此,贝尔廷认为,从这种意义上说,“艺术史”并没有终结,终结的仅仅是一种线性发展的、结构紧密的艺术史(Kohärente Kunstgeschichte)。

从1983至1995年,在这十年的时间里,贝尔廷继续对艺术史的终结这一论题积极地和创造性地进行思考。1989年,他与原苏联画家彼得·威贝尔(Peter Weibel)一起创立了卡尔斯鲁厄设计学院艺

术与媒体工艺技术中心(Zentrum für Kunst und Medientechnologie, 简称 ZKM), 推动了录像艺术和媒体艺术的发展, 并首次将录像艺术纳入美术馆的收藏系统之中。此外, 他还广交朋友, 和韩国录像艺术家白南准(Paik, Nam June), 美国录像装置艺术家比尔·维奥拉(Bill Viola)以及美国电影导演彼得·格林纳威(Peter Greenaway)等等建立了学术上的联系, 他们在交往和合作中彼此刺激、相互促进, 为对艺术史进行跨学科的研究打下了扎实的基础。贝尔廷把他在这一十年间的实践经验和收获写进了他于1995年发表的《艺术史的终结——十年后的一种修订本》里。在这个新的版本里, 贝尔廷将艺术史置于与现代主义对话的语境中加以考察, 他毫不留情地揭示了现代主义艺术史模式的弊端: 在它的惯性之下, 艺术市场和画廊主(Galerist)为了自己的利益继续把某种类型的创作变成潮流, 从而获得短暂的胜利。贝尔廷主张在“后历史”(Posthistoire)的语境中, 将媒体艺术、大众文化、博物馆学与全球化语境结合起来, 以便在与“他者”(指不同的文化与艺术)真实而具体的对话中促成一种把考古学、文化学和伦理学融合在一起的“艺术史”。

2003年, 贝尔廷以1995年出版的用德语写的《艺术史的终结——十年后的一种修订本》为基础,

经过对该书进行增删,出版了用英文写的《现代主义之后的艺术史》(*Art History After Modernism*)。如果说1995年出版的德文著作是1983年出版的德文著作的一种修订本的话,那么2003年出版的英文著作则是1995年出版的德文著作的一种修订本了。这三部著作反映了在这二十年来作者观点的持续进展。作者在英文版的著作里写道,“现代主义之后的艺术史”不仅意味着今天艺术看上去与以往不同,而且还意味着我们对艺术的话语表述也改换了方向(参见 Hans Belting, *Art History After Modernism*, University of Chicago Press, 2003, p.vii)。贝尔廷还指出,当代艺术事实上处在一种“后艺术史”的阶段,例如当代艺术家,诸如美国艺术家汉密尔顿(Richard Hamilton)、美国艺术家劳申伯格(Robert Rauschenberg)、美国女摄影艺术家谢尔曼(Cindy Sherman)等等,可以毫不顾忌地挪用艺术史中的名作用于自己的创作,完全摆脱了“历史的负担”,丝毫没有受到现代艺术史关于原创性的强迫性影响(同上书, pp.115, 125)。贝尔廷总结性地指出,既然“一种具有内在逻辑的艺术史模式”已经终结,那么,结果便出现了“以几种甚至更多种并列的艺术史取代那种唯一的、强制性的艺术史的情形”(同上书, p.7)。

贝尔廷于1990年发表的著作《图像与崇

拜——一部艺术时代之前的图像史》(*Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*), 着重研究了拜占庭和文艺复兴艺术。贝尔廷认为, 不应该把图像混同于艺术, 因此也不应该把图像史混同于艺术史, 这是因为图像是一种肖像, 而肖像本身是人或物的画像, 正是在这个意义上, 图像与宗教实践有密切的关系。图像的功能并不在于像艺术品那样作为一种审美对象供人们欣赏, 而首先在于被人崇拜。贝尔廷之所以撰写这部著作, 其目的在于建构一种“艺术时代之前的图像史”。而贝尔廷心目中的艺术时代(*Zeitalter der Kunst*)指的是由文艺复兴时期瓦萨里所倡导的以艺术家、艺术理论和艺术风格作为主体的艺术史阶段。所以, 他心目中的“艺术的时代之前的图像史”必然是一部“没有风格的艺术史”。

继《图像与崇拜》之后, 贝尔廷于1998年发表了另一部与他的艺术史规划有关的著作《看不见的杰作——艺术的现代神话》(*Das Unsichtbare Meisterwerk: die modernen Mythen der Kunst*)。这部著作的书名源于巴尔扎克的小说《不为人知的杰作》(*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831)。小说通过老画家弗朗霍夫(Frenhofer)用尽毕生的精力, 在穷年累月中反复修改、涂抹和重画的一幅神秘而不为人知的画阐发了这样一个主题: 艺术是对一种无形的

绝对的追求。贝尔廷从老画家身上发现的正是现代艺术对“绝对”的追求，正是这种追求绝对艺术的理想不断地促使艺术向前发展。

不难看出，上述这几部著作与贝尔廷的艺术史叙事密不可分，他把一部“普遍的艺术史”分成了三部各自独立的艺术史：“艺术时代之前的图像史”（《图像与崇拜》），“艺术时代的现代主义艺术史”（以瓦萨里、黑格尔为代表的艺术史）和“现代主义之后的艺术史”（《艺术史的终结？》，《艺术史的终结——十年后的一种修订本》，英文版《现代主义之后的艺术史》，《看不见的杰作——艺术的现代神话》）。

综上所述，贝尔廷是一位与时俱进、勇于实践和创新、面向未来的当代杰出的艺术史家和媒体理论家。这使我想起歌德的几句至理名言：“万物均有自己的时间”（Alles hat seine Zeit），“死与变！”（Stirb und werde！亦译死而转生！），“理论是灰色的，生活之树常青”。歌德的这几句至理名言为贝尔廷的为人、思想和艺术理念作了一个很好的总结。

本书即将付梓，趁此机会，我要感谢北京歌德学院的领导，是他们独具慧眼，把贝尔廷这部名著推荐给南京大学出版社翻译出版，并在物质上给予译者以支持。我还要感谢南京大学出版社，是他们

出于信任把此书的翻译任务交给了我，并在我翻译此书的过程中及时给予帮助。译者在写这篇序言的时候，参考了中央美院李军教授发表在《艺术设计研究》杂志上有关贝尔廷的艺术史叙事的文章，受益良多，在此一并表示感谢。

目 录

译者前言 / 1

序言 / 1

第一部分

以当代为镜看现代派

- 1 艺术或艺术史的尾声? / 3
- 2 艺术史的终结与今天的文化 / 12
- 3 艺术评论作为艺术史的问题 / 39
- 4 现代派的不受欢迎的遗产:风格与历史 / 50
- 5 对现代派的迟到的崇拜:“文献展”与“西方艺术” / 66
- 6 西部艺术:在战后现代派中美国的干涉 / 77
- 7 欧洲:处在艺术史分裂中的东西方 / 101
- 8 世界艺术与少数派:艺术史的一种新地理学 / 115
- 9 以大众文化为镜:艺术奋起反抗艺术史 / 132
- 10 媒体艺术里的时间和历史的时间 / 150

- 11 新博物馆里的艺术史:寻找自己的面孔 / 186

第二部分

艺术史的终结?

- 1 今天的艺术体验和历史的艺术研究 / 223
- 2 今天的艺术中的艺术史:告别与幽会 / 227
- 3 艺术史作为叙事模式 / 237
- 4 瓦萨里和黑格尔:早期艺术描述的起始和终结 / 245
- 5 艺术科学与先锋派 / 257
- 6 艺术研究的新老方法:一门学科的游戏规则 / 273
- 7 艺术史或是艺术作品? / 295
- 8 媒介史与艺术史 / 312
- 9 作为虚构的现代艺术的“历史” / 324
- 10 后历史中的现代派和当代 / 339
- 11 《普洛斯彼罗的书》 / 372

第二版后记 / 384

I 艺术或艺术史的尾声？

第一部分

以当代为镜看现代派

——关于各种媒体、理论和博物馆

今天谁要是想对艺术史或艺术理论提出新的论点，他首先得告诉也许还存在的读者的每一个论点，一开始就由于随便许多其他的论点而贬值了。人们只可能采取一种以其他的形式代替的立场。最好是坚持自己业已决定的立场，同时估计到，其他人觉得它是错误的，或者其他人赞同它，但也许已经误解了它。这是独白而不是对话的时代。当然，还有许多共同的题目，至于那些聚集在这些题目后面的人是如何理解它们的，这是一个尚未解决的问题。尾声也算作是一个悬而未决的问题。尾声早就是一种新潮，所以人们最好是撰写一篇关于尾声的时代的尾声。尾声意味着什么，是意味着历史的终结，还是现代派或绘画的终结，这并不重要。重要的只是人们对尾声的需要，因为这种需要刻画了一个时代的特性。当人们没有发现任何新事物，而旧事物不再是旧事物的时候，尾声总

1 艺术或艺术史的尾声？

今天谁要是艺术和艺术史表态，他就会发现，他想告诉也许还存在的读者的每一个论点，一开始就由于随便许多其他的论点而贬值了。人们只可能采取一种以其他的形式代替的立场。最好是坚持自己业已决定的立场，同时估计到，其他人觉得它是错误的，或者其他人赞同它，但也许已经误解了它。这是独白而不是对话的时代。当然，还有许多共同的题目，至于那些聚集在这些题目后面的人是如何理解它们的，这是一个尚未解决的问题。尾声也算作是一个悬而未决的问题。尾声早就是一种新潮，所以人们最好是撰写一篇关于尾声的时代的尾声。尾声意味着什么，是意味着历史的终结，还是现代派或绘画的终结，这并不重要。重要的只是人们对尾声的需要，因为这种需要刻画了一个时代的特性。当人们没有发现任何新事物，而旧事物不再是旧事物的时候，尾声总

是可想而知了。

但是，尾声在今天也是一种假面具，人们用它迅速地对自己的论点提出保留意见，以便不厌倦读者或听众的宽容。不管是谈论“艺术”或“文化”，不管是谈论“历史”或“乌托邦”，人们总是将每一个概念放入引号内，以便在出现怀疑的情况下还能继续运用它。此外，人们一开始就已经估计到另外的、不同的理解，但是至少不再取得一致意见。在这期间，在每一个概念上都已经挂着一张名片，上面写着使用这一概念的人，以便以这种方式把这个一般的概念局限于个人的理解。谁要是谈论文化，很快就会被告知，根本不再有文化，只有经济和各种媒体作为例外。今天，这些概念和论点遭到了艺术从前所遭到的同样的命运：换言之，它们只有对自己的陈述采取保留态度，才能被确认为合法的。当然，也有许多人通过改变话语挣钱度日。但是，只要今天人们对意识进行总结，他就会发现，意识在所有的题目和语言规则中都是尾声式的，就像开始时的现代派曾经是序幕式的一样，因为最初的现代派好斗、追求未来，而且对当代不能容忍。当时，人们想同历史作斗争，而今天人们担心会失去历史，因为在这期间历史正是人们当时所企盼的同样的现代派。一种涉及人们曾经作为目标的东西的尾声，