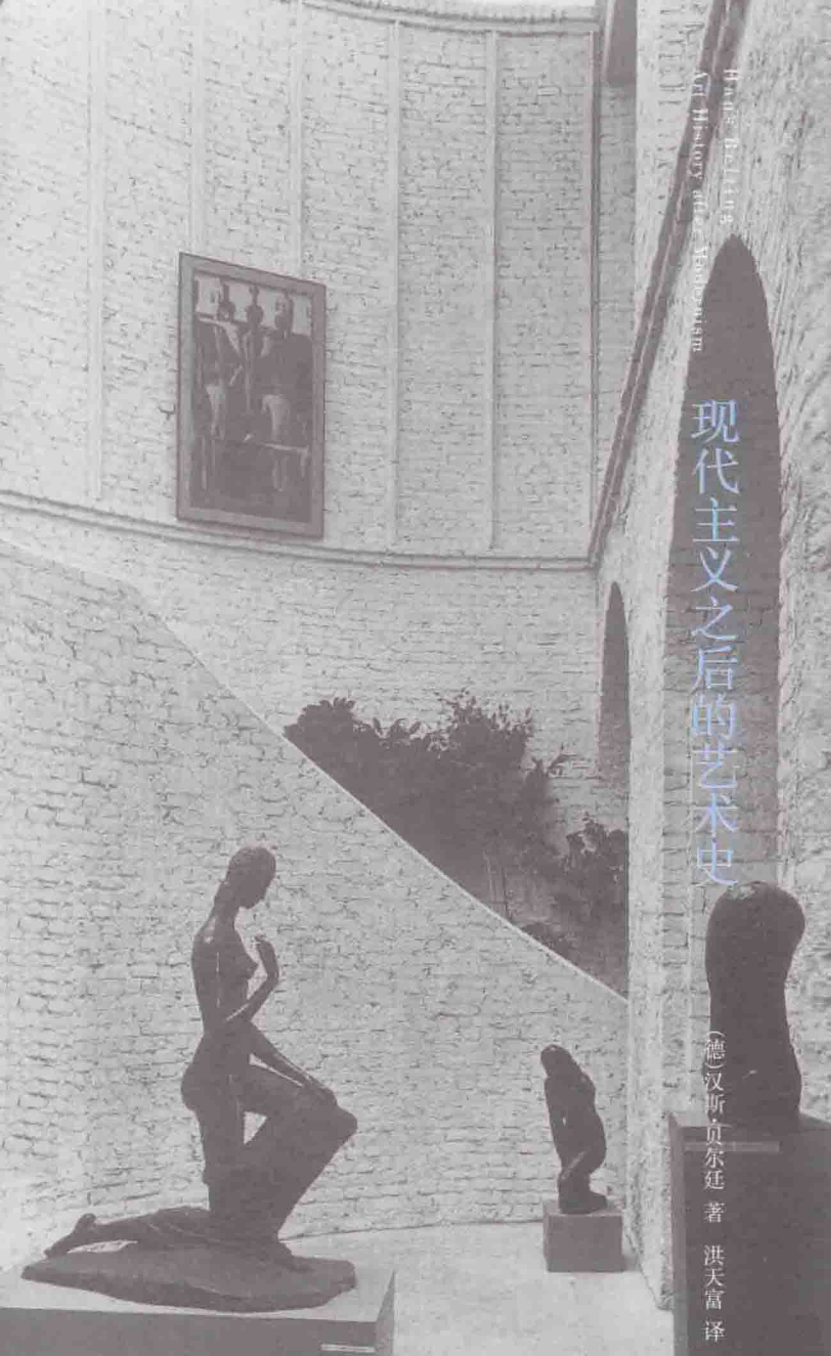


Handwritten
Art History after Modernism

现代主义之后的艺术史

(德) 汉斯·贡尔廷 著 洪天富 译



棱镜精装人文译丛
主编 张一兵 周 宪

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

Hans Belting

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。

序言

谁业已习惯于艺术的终结，艺术史的终结就不再会给他留下深刻的印象。此外，他亲眼看到，在这期间，作为文化的对象和大学的学科的艺术史，甚至在大众化的水平上，已经成功地得到认同，更不用说各种艺术展的迅速发展了。所以，人们也有权谈论“艺术史的胜利”，不过，这也许是一种皮洛士式的胜利^①，因为艺术史像任何一种长期拥有社会地位的权威一样，任凭某种教条主义的摆布。在这期间，我们注意到，一种合乎科学的对规章制度的偏爱，恰恰对付不了 20 世纪混乱的艺术，艺术史臆想的普遍主义其实是西方的一种误解。今天的环境——在这种环境中，技术上的图像引起新的混乱——正在改变艺术史的观念

^① 公元前 279 年，古希腊伊庇鲁斯国王皮洛士战胜罗马人，但损失大批有生力量，意为得不偿失的胜利。——译者

(Bild)，这种观念以前是为一种明确规定的目的而产生的。所以，如果我们想作收支结算，为我们选择一个展望未来的地方，以便不仅在专业学科里，而且在艺术里视察那些有效的思维习俗的终结，这不一定是精神失常的一种标志。

关于终结的谣传也许是一种合乎时代的思想方式，用今天的话说，这是一种论据，但这种论据与其说是一种夸张的词藻，不如说是一种保留条件。所以，这种谣传也是一种说话方式，以便去探讨正题，并把正题变为一种提问。换言之，艺术史的终结中所包含的这种保留意见提供了一个预期的机会，以某种眨眼会心的方式 (mit einem gewissen Augenzwinkern)，在“国王死了，国王万岁！”(Le roi est mort, vive le roi!) 的口号下处理艺术史。单单艺术史家的纯粹数目就足以担保，这个已经成为他们的职业的题目不会终结，在其余的人文科学里也存在着类似的现象。但是，如果我们认真对待“艺术的历史”这一概念中所包含的原来的观念，即再现一种真实的历史并公布它的意义的观念，那么我们有充分的理由给予这种提问以高度重视。在艺术的历史这一概念中既包含一幅图画的意义，也包含对一种框架的理解：图画意味着艺术事件，框架意味着被书写的艺术史。艺术一直和艺术史的框架相适应，就像艺术

史的框架始终跟艺术相配一样。所以，我们今天不会说终结，而会说破框 (Aus-Rahmung)，破框造成的后果是，图画解体了，因为图画不再被关在它的框架里。关于“终结”的传言并不意味着“一切都完了”，而意味着“改变话语”，因为事情发生了变化，不再和它原来的框架相适应。

在这期间，对艺术史及其历史的方法进行考古学的研究早已成为一种时尚，艺术史这种独特的同业公会 (Zunft) 的历史化显示，我们的情况就像古希腊后期在埃及亚历山大地区发展起来的文化发展的情况一样，需要收集和整理材料。20世纪即将结束，因此我们有充分的理由对艺术和所有关于艺术的叙述重新进行考察。但是，在我们尚未等到这个日期之前，就有人抢先提出了另外一些最终口号，断定现代派已经终结，以便再次能够开始某种新的东西和赋予这种发生了变化的历史观一个名称。此外，对刚过去的“世纪的终结” (fin de siècle) 及其类似烟火的过时观念的回忆还没有完全模糊，所以我们不用担心它会死灰复燃。于是，也有个别人大放厥词，空谈本千年的终结，仿佛现代的思维仍有能力使人想起这样的一种时间单位和回顾现代派的盘子边缘 (Teller-*rand der Moderne*)。但是，应该承认，我们的艺术概念只是近代的一个产物，这种承认有助于我

们抑制轻率地表述空话的兴致。连续的终结是所谓现代派的短命周期里的加速度。也许，事情和人们所想的不一樣，所谓的连续的终结只不过是较长历史进程的从容的循环中一个小插曲的终结而已。

现在，敢于深入探究学间的作者似乎落入了他自己的文章标题的圈套。所以，有必要预先加以说明，我所说的是某种被称为艺术史的人工制品的终结，而且是从游戏规则的意义说的，但是我的出发点是，游戏是以另外一种方式继续进行的。这个题目反正不可能结束，需要用大量的证据加以科学地论述，因为它处在内部和外部变化的一种持续不断的过程中。所以，当我开始修改我在慕尼黑的最初几年里所作的有欠缺的尝试的时候，我也变成了我自己的专业的考古学家。当时，事情涉及到一次就职讲课，我在就职讲课中作出反对被错误地管理的传统的姿态。这个标题引起了人们的误解，所以在出意大利文版的时候，我用《艺术的自由》(Freiheit der Kunst) 这个附录补充了原来的标题，以便和线性的艺术史进行对比。此外，我对艺术史这个专业的描述也引起了人们的不满，因为一种全面的学术批评或方法上的批评并非我的本意，何况这种批评比以往更少。今天，更确切地说，我的文化批评的兴趣在于社会

和各种机构构成的周围的环境。换言之，这个标题只是一个条目，它使我有可能会对艺术史和艺术的情况提出一些纯属个人的看法，当然，这些看法涉及的绝不只是终结。

在新的文稿里，首先映入眼帘的变化是从前在标题后面的问号不见了。当时还是一个问题的东西，在最近几年里对我来说已变成一种真实可信的东西。性急的读者现在会问我为什么这样做，并且还要求我提出几个新的论点，以便把这次修改同原来的文本区别开来。但是，如果读者的确有这种需要，我得请求他耐心一点，希望他读一读为这个版本产生的新的文本。在这个新的文本里，我并没有提出一些有说服力的口号，而是提出一些认识和观察，它们需要一个人们用以阐明我们的空间，此外，它们像我今天所谈及的所有事情一样是暂时的。但是，我想告诉读者，老的文章和新的文章是怎样产生的。新的文章越是进一步发展，我就越发感到需要改写老的文章。两者之间的区别在于，在老的文本里，我保持了从前的论据的框架，但是框架里的内容却不一样了，而且艺术科学（Kunstwissenschaft）不再是文章的中心。某些我当时想说的东西，今天我才能充分地论证它们。与此相比，我在新的文本里提出了一些新

的经验与题目，诸如东方和西方、当代的博物馆，以及我在卡尔斯鲁厄设计学院执教期间更详细地了解到的各种媒体。我作为艺术史家和同时代人所进行的内心对话，在这两篇文章里变成了文本的形式。

这个版本所经历的第二个变化在于图像部分，在老的版本里还没有插图。在新的版本里，我用杂乱无章的插图展示主题，这些插图本身就是最好的说明，而不仅仅用来图解文本。它们的大杂烩和结构紧密的艺术史形成鲜明的对照，所以恰恰能够代表事情的状况。有时，这些插图也许更加有说服力，反正是比文本本身更加直观生动，而文本本身总是处在一种学术性话语和变化中的世界之间的矛盾之中，须知，变化中的世界是压根儿不可能用这样的话语复制的。在这里，我迅速地碰上了一种意见分歧（Zwiespalt），这种意见分歧不仅存在于今天的艺术科学和今天的艺术的共存中，而且指明了我们的科学文化的状况，也就是说，我们的科学文化，和它不再能够控制的世界相比，通过推理和丰富多彩的论点（räsionierend und themenreich）发挥自己的作用。各门学科总是试图赋予时代精神以恰如其分的表达方式，以便用这种表达方式重新找到和回想起时代精神。如果人们是诚实的，那么这种著名的话语本身是自我