

《现代主义之后的艺术史》

图书基本信息

书名：《现代主义之后的艺术史》

13位ISBN编号：9787515508849

10位ISBN编号：7515508841

出版时间：2014-3-1

出版社：金城出版社

作者：[德]汉斯·贝尔廷

页数：544

译者：苏伟/译、评注,卢迎华/评注

版权说明：本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介以及在线试读，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com

《现代主义之后的艺术史》

内容概要

《现代主义之后的艺术史》

作者简介

《现代主义之后的艺术史》

书籍目录

《现代主义之后的艺术史》

精彩短评

- 1、各种文集。“终结论”又唠唠叨叨解释了一遍。关于新媒体艺术、政治议题的分析得不错。。。
- 2、是比较好读的译本。但好读有时就会带来精确度欠缺的问题。对于不懂德语的读者来说，或许可以将两版翻译结合起来。
- 3、书翻译得还算不错，内容也真的很棒，但是老是掺杂着不伦不类的那些到底是怎什么？评论？索引？那些具有普及连接意义的插播内容也倒还好，借着书缝放进的那些个指指点点恩恩怨怨，我是真无福消受。出版社怎么把关的呢？如果是这个态度做书，那也就没什么好说的了。还好不可再版。
- 4、纸质差
- 5、第一章畅快淋漓 第二章意气风发 这个老头写的东西启发性极强 给我一个崭新的视野 两个评注者也很棒 对中国艺术界的剖析鞭辟入里 当然远非完美 但是读着很爽
- 6、历史，评论的角度评判艺术，而。。。艺术就应该是艺术，仅此
- 7、就这书本身来说还是值得推荐。译者和评注者是策展圈里的人，评注里结合中国当代艺术进行思考，也颇具启发性。译文好读流畅，大致可以算是普及本，但有一些地方可推敲。
- 8、即使没有艺术的历史也是艺术的历史。即便没有观念本身也是一种观念。终结，更多的时候是之后的新生。于是一个中文中覆灭的词语在英文或者德语中却拥有着生命的活力。
- 9、新论“艺术史的终结”
- 10、断断续续读了八个月，啃完了。准备再买另一个译本重读。
- 11、框架把所包含的一切联结为图像；当艺术转换为哲学的同时自身也走到了尽头；观念是空洞的
- 12、推荐南大的译本。这本书不是严格意义上的艺术史著作，而是一部以艺术史本身为论述对象文集。20世纪80年代中期，贝尔廷第一次提出了“艺术史终结”的论题，并在之后的很长时间里一直延续着这一思考。本书是国内首次完整授权翻译版，书中作者引领读者重新进入艺术史的历史，细致入微地揭示了艺术史如何成为一个学科的真实进程。
- 13、后来发现读的许多东西都与它有所联系，真的是很有趣。
- 14、本以为页多详细为好，但对比里南大洪天富版，这版本里多出来140多页多是翻译的冗余。洪版将德文翻译得轻快简练，如薛华翻译《浪漫派》一样机灵有趣。老一辈的学养还是深厚的。
- 15、历史已经成为历史
- 16、纸头和封皮都比较糟糕 很容易旧 书应该做的开面再大一点 估计是不好卖 才做小的。。。内容是不错
- 17、贝尔廷教授的论文读过后加上苏伟和卢迎华的再次论述，思考远比读到的更多
- 18、当我们无法再发现新颖之物时，当旧的东西不再陈旧时，“终结”就不远了。
- 19、至少这种当代性的评论对话的出版方式是我一直期待的。
- 20、系统而且很有见解。
- 21、师从过冯至的译者就这个翻译水准？！逼着人找原著自己玩去的意思是吧？！
- 22、艺术终结了吗？不！还没有。
- 23、属很小，书很厚。
- 24、酣畅淋漓，艺术史是个框架，而艺术已经脱缰

《现代主义之后的艺术史》

精彩书评

章节试读

1、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第52页

抛开理论对个人学术生涯的用处不谈，每种理论中都含有侵略性和无助性。如果我们足够真诚，那么更愿意知道的是事情为何如此，希望去理解我们的文化，而非惊诧而又满怀怀疑地听闻理论的交响，后者无非是为其作者贴上了标签。

2、《现代主义之后的艺术史》的笔记-艺术或艺术史的尾声

当他们生产艺术作品的时候，他们自己创造历史。当他们从艺术作品中复制他们的样板的时候，他们再次依照历史办事。

3、《现代主义之后的艺术史》的笔记-艺术或艺术史的尾声

在今天，人们不再以静观的方式，像观察一幅配有固定框架的图画一样掌握文化，而是以插入的演出，像观察一种集体场面一样掌握文化。这可能有众多的原因，其中一个原因是，我们越来越少地生产自己的文化，却越来越多地研制更好的技术，以便复制其他文化。随着教育人们对文化应尽的义务失去耐心，希望把文化变成一种娱乐，而娱乐的目的不是开导人，而是令人惊喜，娱乐应该激起一种轰动事件，在这个轰动事件中，我们参与了某种我们不再理解的活动。艺术家们准备适应按照“自助”这一愿望，纵情地和不体面地按照“重制”(remake)的口号再次上演艺术史，以至于由艺术无法更改的历史面貌造成的拘束正在消失。艺术不再严格地、令人难以接近地代表文化和它自己的历史，而是参与各种纪念礼仪，或根据观众的文化水平参与各种娱乐性的歌舞杂耍演出，在这些演出中，文化被请求重新登台演出。

4、《现代主义之后的艺术史》的笔记-艺术或艺术史的尾声？

今天谁要是对于艺术和艺术史表态，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。

5、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第288页

第三章 作为一种叙述模式的艺术史

1550年 瓦萨里出版的艺术史传记尝试向读者解释事情的进程，试图在艺术遗产中区分什么更好，什么最好，更主要的是“找出每一种风格的原因和根源所在，呈现不同艺术兴起和衰落的本质”。

朴素叙述—官方普世性叙述的转变的呼声

19世纪以前 艺术和历史的意义还未固定 而这是艺术史（在艺术的历史中呈现艺术）的前提

1764年温克尔曼《古代艺术史》他决心“建造一个体系”，“从艺术作品中”抽离出狭义的“艺术本质”，而不只去谈论“外部环境”。（西塞罗的影响，在更广义的基础上理解历史一词，这种理解的意义只能“从希腊语找到”，故他选择远离自己文化圈的艺术，同时更选择古代艺术中更遥远而模糊的希腊艺术，使一切都从想象的历史中奔涌而出，是温克尔曼对于历史的理想状态的设想（*））

维也纳学派（19世纪后期开始统领艺术史界）：唯一的艺术史见证了普世性艺术的存在，一切考察对

《现代主义之后的艺术史》

象都在此公理下讨论。（但是这种普世主义是后来发展出的，也是产生后才跨越了文化边界的。）

1792兰奇（Lanzi）《意大利绘画史》“哲学层面的时代精神诉求着系统的产生”（继承温克尔曼）

第四章 瓦萨里与黑格尔：早期艺术史书写的开端与结束

所有的艺术史书写都变成了使用艺术理论，后来的人们为了告别这种使用理论付出了极高的代价。以前，人们以普世的艺术理论所提供的价值观念为准，历史地塑造艺术；但是后来，人们开始依靠其他陌生的历史研究模式以及哲学和美学准则，而将艺术放在历史学和经验的语境之外，作为纯粹的原则理解。（对理性的夺权）

在黑格尔那里，艺术自产生就变成过去式，不断失去着在现实中的作用。“绝对精神”

第五章 前卫艺术和艺术批评

前卫艺术本身产自艺术的革命动力，但如今的公众却令人惊奇地接受了它，赋予了前卫艺术作为反动者的身份。如此前卫艺术一味线性的前进就失去了意义，走向了其反面。前卫艺术早已让位给低层艺术，它本质上是一种精英主义。

*1960年左右爆发的有关前卫艺术的争论，其深刻的原因也许是，自此之后前卫艺术带着另外一种作品观念出现，撤回到所谓虚构艺术的观念中，或者呈现给观众的是日常生活中某种经过有意布置的物品，引发惊奇。

（注：前卫艺术遭遇的危机是，评论家希望重新发现作品的独立性，使其摆脱某一种潮流而被阐释。一些艺术家更让艺术思考独立于作品，独立于批评话语，不依赖于阐释。（Yves Klein 1957 自由的景观用尖叫回复要求解释的批评家）

第六章 艺术史研究方法

潘诺夫斯基 图像学 1939年用类型史代替用风格思考艺术观念，让艺术退居幕后。他试图从作品中读出人类精神发展趋势，在相同文化和传统的文本和文献中重新找到作品的本真含义，以此凸显时代之文化症候。（亦即表达作品意义与艺术家表达有差）

*如果想要找寻学科今天的状况和研究方法，就需要了解当下的文化地理形势，研究英国这种艺术研究没有太多传统负载的国度，或者美国这种集合了二战前后艺术研究逃亡者的国度。今天，这些地方仍在输出新的脉搏，它们的艺术学科常常受惠于其他学科的研究者。

6、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第50页

艺术史作为一种模式，本身就是评论，是历史评论，因此我们可以把这种评论的艺术史看作一个问题，除非它又演变成为观念史。

7、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第19页

艺术与文化：如今的艺术被文化占领，走上证人席，以便让文化更好地发挥作用。

创造艺术 or 复制样板（生产自己的文化 VS 复制别人的文化）

艺术家：对未来负责

《现代主义之后的艺术史》

艺术史家：对过去负责

美术馆/博物馆：与艺术博览会没什么区别

增强娱乐性 or 为读者制备文化

专家只不过是主持礼仪，不需要作认真的解释……投资顾问在社会声誉方面接替了艺术解释者。艺术的成就就取决于谁收藏艺术，而不是谁制作艺术。

8、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第30页

阿里阿德涅的长线已经被扯断，为了我在历史文化的迷宫中辨明方向，每个人都在用自己的方式寻找道路。当人们朦朦胧胧开始察觉到艺术史终结的时候，我们要回溯到源头去考察。

9、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第1页

IV

风格和历史实际上是20世纪早期艺术的问题，是这一学科有意无意努力保持新鲜的东西。但“现代主义的后期艺术史狂热”所提倡的艺术史分歧意见走出了艺术史的或者艺术编年史的分期方法，并认为：我们的艺术观念以及艺术史的路径都带有我们自身的文化经验的色彩。

已经视自身为典范和标准的艺术史话语。

第一章

无论是谈“艺术”还是“文化”、“历史”还是“乌托邦”，每个概念都要打上引号，以求在必需的怀疑中继续使用这些概念。（要想保持自身的合法性（legitimacy），就必须向自身发问。）

艺术是技术的敌人，后者主要意义在于使用性，为使用者而非创造者提供信息。技术从一开始就对任何人类形象或世界图景漠不关心，而这又正是艺术所要反映的东西。夸张地说，技术阐释的不是现有世界，而是要制造出一个“技术世界”。

持续性曾经是艺术存在的依靠，如今已被瞬时的印象代替，这与现代性易逝（perishability）的本质相符合。

古典现代主义的几个关键词：

普遍性诉求：这是现代主义托起的一个概念，从今天来看，它代表了欧洲中心主义的视角，无法在全球范围内传播。

解放禁忌：这个现代主义曾激励通过斗争争取的东西，现在也失去了价值，因为艺术不会再挑衅任何人。

技术为主的艺术世界理想

前卫：市民文化的消亡使其失去了敌人

精英文化

历史/艺术史：身份和矛盾的场所，因其无所不在和易变的特质失去权威。

讨论由此而始。

（现代主义就是艺术寻求自身独立化的努力，是打破哲学和美学拘囿，建立艺术乌托邦的理想诉求。但现代主义自身承受着既向传统寻根，又试图打破传统憧憬未来的悖论。现代主义，在它的自我神话、崇尚进步以及无限夸大主体意识形态的诡谬中耗尽了能量。早在19世纪末，经典现代主义就已经面临深刻的危机，真正的现代艺术诞生（文学话语的作用）。其后两次大战，冷战，艺术讨论的分化嬗

《现代主义之后的艺术史》

变，与殖民话语共谋和对抗中延伸到世界各地。)

第三章 艺术评论作为艺术史的问题

绘画诗 Ekphrasis (Ekphrastic poetry) 源自古希腊

方法的问题实际上涉及的是艺术评论 (Kunstkommentar) 和艺术作品之间的关系问题。艺术评论总是想消除自身与作品的区别，代替作品的位置，追求与作品间所谓的模仿关系，也就是说用评论指代艺术。这种诱惑在艺术品失去了封闭的意义形式后变得更大，艺术品只能通过评论得以传播，而评论却是艺术的对手。艺术批评 (Kunstkritik) 则将艺术理论的任务接了过来，哲学家和文学家写出了各种艺术家统一的宣言，作为一个流派的首领出现。(Fillipo Marinetti, Andre Breton)。.....

观念艺术是否可以让艺术理论变得多余。(命题优先于作品)(Joseph Kosuth: One and Three Chairs)

具体美術協会(ぐたいびじゅつきょうかい) 1954ころ - exhibited 2009 la biennale di venezia

英国艺术界对中国艺术家和评论家的提问：如果说我们对于中国当代艺术的选择总带有偏见和殖民性，那么你们会提出怎样不同于我们的立场和角度来界定你们自己的思考呢？

第四章

现代性与艺术史之间的悖论

艺术学产生于现代性之中，却在旧艺术中寻找研究对象，并在那里找到了全部科学原则。

旧艺术的“风格”和“历史”源源流入到现代性中。

(危险性) 我们能看到在艺术中产生的结果，但常常愿意忘却伴随着这些结果的主导思想，或者去艳羡当时时代拥有揭竿而起的幸福。

未来主义：人们想终止静止艺术(蒙娜丽莎被盗)，却又在持续生产在内部让时间运动的艺术。与传统的决裂蕴含了创造性个体理念的灭亡。

达达，荷兰风格派：19世纪人们学到的历史知识，突然间变得多余起来，人们已经学会了从形式中推演艺术史。艺术家和他们的生活最多还能提供可以进入风格史的相关信息，但已经无法形成主体。如此一来，风格也变成了个人性的对立面，为纯粹的观看提供了保证。

(评注：80 90年代中国当代艺术：在对西方现代主义艺术史收录其中的风格更替所赖以生存的时代精神缺乏充分了解的前提下，把艺术创作简单化地理解为一种风格的确立并付诸实施。艺术市场的蓬勃实际上只是在收获着80年代各种风格时间之后逐步明确和形成的个人风格的简单的胜利。) 详见照片

第五章

两个事件发生在现代性的肇始和我们的当下之间，从外部打入艺术内部，打断了艺术史步步为营的脚步和惯性——纳粹的艺术方针拉开了新的大幕，美国人的插手则迫使曾经专属于欧洲人的空间向他们敞开。

第一届卡塞尔文献展(1955)。重新修正的“失落的现代主义”被神化，没有了对立。经典现代主义

《现代主义之后的艺术史》

在殿堂式展厅中的复兴。全新的理想主义。但是，它自行其是地试图用净化过的愿望和记忆图景取代已经发生的历史，在它的这种历史理解中隐藏着逃离当下的冲动，发现这种冲动的则是一个他者（other）——美国。

1981 科隆 西方艺术（Westkunst）展

并不是东方艺术的反义词，毋宁说是美国人常说的Western Art，即欧洲的，或是将美国补充进欧洲现代主义，持续的欧美共栖状态的概念。

两者都是为现代主义确立规范的努力，它们获得了成功，奠定了一种普遍的对现代主义的历史理解，而我们要批判的正是这些。

第六章

所谓战后“第二次现代主义”，无非是重心转移到美国。（注：不断在建立和解构自身的西方模式中最生动的范例）

很多人认为在抽象的对立面会产生一种绝对艺术，使得观念和作品最终可以融为一体。（Yves Klein）

现成物（Ready-made）

波普和法国的“新现实主义者”。当媒体世界在美国艺术中再生时，欧洲人的“整体艺术”转向了反面。自此之后，艺术不再是两种文化可以划分的事情了。然而20年后欧洲才开始严肃审视这一革命。80年代的展览总令人不舒服地试图将两种在艺术中常常互为混淆的文化对峙起来（德国的美国艺术和美国的德国艺术etc），但是却让“联姻”的呼声声势浩大（国际主义神话）。

随着西方统一性文化的臆想产生，历史上第一次出现了没有代表时代的主导型艺术风格的时期。艺术容纳了原则上互斥的立场，已无法适应统一性原则。艺术史书写陷入无秩序状态（impromptu）。

第八章 世界艺术的诉求

美国（1945年前展厅和1945年后展厅）

女性主义

世界艺术史

但这些诉求无论其有多少正当性，只会促使曾经的艺术史形式瓦解。据欧洲模式发展形成的艺术史形式是否还有足够的能力应付（UNESCO所崇尚的）统一性叙述呢？这种艺术史形式并非对于事实的复述，它很难转移到缺少这种叙述的文化中去。

欧洲自古代到现代的时期完成的历史循环属于这种（以改写历史为己任，将自身文化看作身份的场域的）思想传统，它塑造了一种文化空间，艺术在此之中不断回到自身的模式。欧洲正是一种特殊的历史循环走到尽头的地方。而缺失这种传统的地区，很难产生相似的东西。

一个普遍的误解：西方现代主义将会给全球文化带来福祉，就像曾经的传教士在世界各地散播基督教的宗旨一样。（西方特有的普世主义修辞，绝对而抽象，认为全球现代化是线性进程）

“流散艺术”（基塔依）所有人都和犹太人一样在流散中生活，在世界中找不到家的感觉，因而试图用共同的心跳塑造不同的群体。流散艺术是世界艺术的对立面，篡夺和替代了长久以来联结于西方艺术历史的身份意识。

《现代主义之后的艺术史》

第九章 艺术对抗艺术史——以大众文化为镜

《究竟是什么东西使今天的家庭如此不同，如此吸引人？》作品的意义在于，这是一幅用新手段创作的拼贴画，它隐藏在带有某种关联的虚假空间之中，如果不认识到消费世界已然凝结为没有出口的生活空间*，这关联也是纯粹的假象。

媚俗艺术作品模仿了艺术，但却不是艺术——这曾经是比较成功的阐释。不过在今天看来情况恰恰相反，艺术（似乎在）模仿艺术作品，以求为自己（在其他领域面前）证明，艺术尽管如此或者说恰恰因此才是艺术。

第十一章 新美术馆中的艺术史

Arther C. Danto 针对1990 MoMA展览 High and Low：美术馆作为艺术的“圣殿”而非“学校”仍然属于市民时期的观念，在美术馆领域，这种观念恰好宗教化了现代主义。

(*今天市场上的添加甚至发生在在世艺术家的作品上，但我们需要从另一种角度看待这种现象。价格也是代表了艺术曾经的神话的直观符号，只不过这种神话在今天是以价格的形式表现出来的。价格将艺术自身越来越褪去的光晕抓住，披在自己身上。价格吸引了人们惊奇的目光，这种惊奇原本是为艺术预备的，但艺术无法再用自身的手段引起人们的惊奇。价格促使艺术完成了期望中的再次神话化，人们不愿像曾经丧失了宗教一样再次丧失它。

今天，展览仅仅填充了信息的空缺，填充的方法更多是通过提出某一命题，再用作品证明这一命题的有效性。

10、《现代主义之后的艺术史》的笔记-第190页

“媚俗艺术作品以艺术为前提，而艺术总是远离媚俗而存在。但如果艺术在媚俗艺术作品中找到一席之地，通过走后门的方式将它进入到艺术史中，情况会怎样？区分艺术价值优劣之分的传统方法在这里失效了。媚俗艺术作品模仿了艺术，但却不是艺术——这曾经是比较成功的阐释。不过在今天看来情况恰恰相反，艺术（似乎在）模仿媚俗艺术作品，以求为自己（在其他领域面前）证明，艺术尽管如此或者说恰恰因此才是艺术。”

《现代主义之后的艺术史》

版权说明

本站所提供下载的PDF图书仅提供预览和简介，请支持正版图书。

更多资源请访问：www.tushu000.com