

艺术史文丛

图像与意义

英美现代艺术史论

沈语冰 著



商务印书馆
The Commercial Press

艺术史文丛

图像与意义

英美现代艺术史论

沈语冰 著

 商务印书馆
The Commercial Press

2017年·北京

图书在版编目 (CIP) 数据

图像与意义: 英美现代艺术史论 / 沈语冰著. — 北京: 商务印书馆, 2016

(艺术史文丛)

ISBN 978 - 7 - 100 - 11073 - 0

I. ①图… II. ①沈… III. ①艺术史—研究—英国—现代②艺术史—研究—美国—现代 IV. ①J151.60.95②J171.20.95

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2016) 第326138号

权利保留，侵权必究。

图 像 与 意 义

英美现代艺术史论

沈语冰 著

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街36号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

苏州市越洋印刷有限公司印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 11073 - 0

2017年9月第1版

开本 670×970 1/16

2017年9月第1次印刷

印张 25⅞

定价: 98.00元

鸣 谢

在《20世纪艺术批评》(中国美术学院出版社, 2003年)出版后的十多年里,我陆陆续续翻译(或合作翻译)了欧美现当代艺术史论专著十种,继续深化和细化前十年的工作。我的意图要比单纯奠定西方现当代艺术史的基本文献稍微复杂些,我不仅想到了这些经典著作被译成中文的“原初诠释”作用,而且坚信在浩如烟海的外国艺术史文献中航行,是需要足够的胆识、智慧和装备的。这其中必有的装备就是一张航海图。

遗憾的是,当我摸索着出海之时,现成的航海图并不存在。稍稍接近此图的,恐怕要数范景中先生编撰的《美术史的形状》(中国美术学院出版社, 2003年)了。可惜这部规划中十卷本的目录学文献,至今尚未全部出版。所能看到的,唯有前两卷而已。回顾往事,独自航海的风险和艰辛令人感到后怕。好在一路之上,我绝不孤独。良师益友的教诲往往有之,同行和学生的支持也时时抚慰着我。

这里首先要感谢的是芝加哥艺术学院詹姆斯·艾尔金斯(James Elkins)教授。在我经过十多年学习和探索,对西方现当代艺术史论已有大体了解之后,艾尔金斯教授为我描绘了更清晰的轮廓。我特意请求他为

中国的外国美术史研究者提供一份可资参照的书目，他不仅答应了这个唐突的请求，而且在我的一次次请益过程中，不厌其烦地提供信息，修订目录。与此类似的还有宾夕法尼亚大学艺术史系的迈克尔·莱杰（Michael Leja）教授。如果说艾尔金斯教授为我修正了更精确的航海图，那么，我称之为当代欧美艺术史领域学术源流图的东西，最初就是由莱杰教授为我提供的。他们的慷慨和雅意，不特冲破了国别与语言的樊篱，筑就了学术交往的高情厚谊，而且极大地提高了我冒险出海的信心。

说到信心，我感到必须感谢一个人。他就是剑桥大学哲学学院的雷蒙德·盖伊斯（Raymond Geuss）教授。他在传授知识方面的慷慨激昂与交游行止中的温柔敦厚恰成鲜明的对比。在讲授黑格尔（G. W. F. Hegel）和丹托（Arthur Danto）的课堂上，他可以口若悬河、滔滔不绝地连续演讲一个小时；但到了课余，在食堂或咖啡厅，他会轻声细语，静如处子。正是从他那里，我第一次听说阿瑟·丹托的名字。而从阿瑟·丹托那里，我才得以结识迈克尔·弗雷德（Michael Fried）、T. J. 克拉克（T. J. Clark）和罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）等活跃在欧美艺术史一线的大家。

与他们交往的最直接结果便是，一条通向欧美当代艺术史学科的路线图在我眼前渐渐清晰起来。不过仅有路线图是不够的。这时候，师友和同道的帮助才显得弥足珍贵。当我有些冒失地推动“凤凰文库·艺术理论研究系列”（特别是其前身“艺术理论与批评译丛”）时，我的思想准备是不够充分的。虽然我早已意识到，在国内开展相关领域的学术翻译和研究工作早已万事俱备，只欠东风。而这个东风，就是能够做出启动一套大型学术文库决定的出版家和翻译家的合力。我有幸得到了他们的无私襄助：江苏凤凰美术出版社前后三任社长顾华明先生、周海歌先生、葛庆文先生，以及美术史家和翻译家范景中先生。

随着翻译和研究计划的推进，越来越多的同道和友人给予了我帮助。这里不仅有合作翻译者刘凡女士、何海先生、王玉冬先生和贺玉高先生的

身影——他们多为海归学子，本身事务就十分繁忙，但都不惜放下手头的活计，从事最枯燥而又繁难的翻译工作——还有我的博士弟子们，特别是张晓剑、诸葛沂的援手。正是这些同道和弟子与我合作翻译了让本书得以成形的重要译著：《另类准则：直面20世纪艺术》《现代艺术：19与20世纪》《艺术的理论与哲学：风格、艺术家和社会》《艺术与物性：论文与评论集》《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》《知觉的悬置：注意力、景观与现代文化》。没有他们，此书的写作便难以想象。因为现当代艺术史论翻译和出版的特点，是著作和图片都涉及版权问题，必须在国际版权合同签署后的两年内完成译事。如果没有合作者，根本不能想象在十余年内能完成十余种艰深学术著作的翻译和研究工作。

最重要的是，这里我不得不提及与我的翻译和研究工作形成某种同盟关系的出版社编辑们：广西师范大学出版社的陈凌云先生、张文礼先生和孟志成先生，广西美术出版社的冯波女士、陈曼榕女士，特别是江苏凤凰美术出版社的郑晓女士。在长达近十年的合作中，郑晓女士作为责任编辑，先后编辑出版了我的七部译著，从文库的构思、版权的查询和落实，直到编辑过程中的大量琐碎之事，事无大小，细细商量。在电话、短信和微信这些更为便捷的交流方式之余，十年的交往还留下了近500封电子邮件，堪称文库的原始档案。最后要感谢商务印书馆的盛情和美意，拙著得以忝列“艺术史文丛”。猥赐令名，不胜惶恐，然而与有荣焉，亦倍觉欣慰。

沈语冰

2016年9月18日

目 录

001 鸣 谢

001 导 论

027 第一章 罗杰·弗莱与形式主义

097 第二章 格林伯格的现代主义理论

133 第三章 施坦伯格的现代图像学研究

179 第四章 迈耶·夏皮罗与精神分析

253 第五章 T. J. 克拉克和艺术社会史

301 第六章 乔纳森·克拉里的视觉考古学

353 注 释

379 参考书目

393 插图目录

395 索 引

导 论

1917年，当杜尚（Marcel Duchamp）将一件现成品送到纽约独立艺术家大展上展出之时，他发动了对古典美学的最后颠覆。¹康德（Immanuel Kant）建立在与日常对象相区别的审美对象独特性之上的整个传统美学思想的大厦坍塌了。²20世纪60年代，随着概念艺术、大地艺术、行为艺术和装置艺术的出现，艺术的边界得到了扩展，艺术理论也发生了巨大变革，以回应艺术实践所提出的问题。³20世纪70年代以来，在哲学、文学理论等人文学科的影响下，艺术理论获得了迅猛发展，大有凌驾于实践之上的趋势，以至于下半叶以来，20世纪开始有了“理论的世纪”之称。⁴

早在19世纪初，出于对现代性社会的分化规律的尊重，不以艺术创作为皓的，而以历史探索为旨归的独立的艺术史学科，率先在德语区创建。⁵20世纪初，这个学科空前繁荣，并在西方英语国家及世界其他国家建立起来。⁶从一开始，艺术史学科就设在综合性大学，而不是艺术学院；隶属于人文学科，而不依附于艺术创作。因此，艺术史是一种智性和独立的科学，不受艺术创作的制约，就成为这个学科的基本规定性。⁷

20世纪70年代，传统的艺术史学科发生了重大改变。科技发展带来

的视觉文化的飞速发展，电影、电视、广告等新兴视觉媒体的渗透，迫使艺术史重新思考传统杰作之外的大量视觉现象，文化研究、电影研究、视觉文化研究等学科相继建立，“新艺术史”也应运而生。⁸在这个背景下，对现当代艺术的评论和学术研究，也开始被纳入艺术史、“新艺术史”或视觉文化研究的范围。以美国为例，20世纪70年代，罗莎琳·克劳斯（Rosalind Krauss）以20世纪现代艺术家大卫·史密斯（David Smith）为题，获得哈佛大学艺术史博士学位，开创了以当代艺术的学术研究获博士学位的先例。⁹其后她在纽约大学、哥伦比亚大学开设现当代艺术史课程，特别是提出并实施以现当代艺术史论为中心的研究生和博士生计划，培养了一大批现今活跃在各国的艺术史家、艺术批评家和策展人。¹⁰与此同时，受美国当代艺术实践、批评和理论研究活力的感召，许多才华横溢的欧洲学者纷纷前往美国主要大学担任教职，包括罗兰·巴特（Roland Barthes）的学生、法国人伊夫-阿兰·博瓦（Yve-Alain Bois），德国法兰克福学派的传人本雅明·布赫洛（Benjamin Buchloh），以及比利时学者蒂埃利·德·迪弗（Thierry de Duve）。¹¹

遗憾的是，受到苏联学科体制和意识形态的影响，我国从一开始就将艺术史学科设在艺术院校。在强调“学以致用”“实践高于理论”，特别是“理论要与实践服务”等实用主义和急功近利思想的影响下，我国的艺术史学科一直处于艺术创作的附庸地位。在我国，广义上的“艺术理论”（与“艺术实践”相对称）包括艺术史、艺术理论（狭义）和艺术批评。从一开始就处于边缘和附庸地位的它，发展非常不理想，其直接后果便是使艺术创作失去了真正意义上的智识支持和良好的生态环境。由急功近利和短视所带来的“使用说明书”式的艺术理论——理论研究要与实践提供说明——从根本上缺乏独立和智慧，也因此失去了自主学术的引领作用和超越作用。以学术自身的价值言之，这种实用主义的小聪明却以智识的大智慧为代价。以学术的大功用言之，艺

术理论在我国远未形成一种独立自主的力量,因而也未能与政治和资本形成博弈之势。其结果,正如我在其他场合曾多次指出的那样,20世纪的中国艺术不是被政治绑架而走,便是为资本裹挟而去。

理论实用主义的一个间接后果则是,在一般品位和大众审美方面,我国的情形远远落后于世界的潮流和趋势。不消说,我国公众的一般趣味还停留在古典艺术上。在艺术院校或综合性高校里,通史课或通识课也还是以古典艺术为主;间或提到一点现代艺术,通常也到印象派为止。无论是在社会上,还是在学院里,除了个别涉及现当代艺术的专业外,总的情形仍然是对现当代艺术充满了无知、偏见和漠视。有关现当代艺术的研究,基础十分薄弱。简单地说,与西方研究机构已经将重心转向现当代艺术不同,在我国,对现当代艺术的研究基本上还处于散兵游勇状态。

作为一个学科,艺术史论在我国的发展尤其不利的原因可由一个显而易见的史实加以说明:滕固作为我国近代接受过欧洲艺术史学科正规训练的极少数艺术史论专家之一,英年早逝,只留下了令人歆歔的著述和数十年寂寞的身后名。¹²与西方哲学和外国文学相比——尽管20世纪后半叶的社会环境对这些学科的发展总体来说是极为不利的,但薪火相传,到20世纪晚期改革开放之时,这些学科的巨擘硕儒尚存——美术史论的研究是何等寂寥!

我长期执教于综合性大学,对学科之间发展的不平衡有切肤之痛。与外国文学和西方哲学这样的大学科相比,西方美术史的文献少得可怜。人们可以看到世界文学名著基本上都已经译成中文了,大多还不止一个版本;西方哲学大家的选集甚或全集,也都有了中译本。而西方美术史,之前除了范景中先生主持的贡布里希(E. H. Gombrich)著作的翻译¹³、陈平先生主持的维也纳学派文献的翻译¹⁴是较为系统的以外,其他艺术史大师的作品,甚至其代表作,都还没有被介绍到中国来。

与之相应的是,我国的外国艺术史研究,除了上面提到的几位学者的

系统翻译外,注重学术渊流、重视史学史、具有目录学意识的也不多。以2013年泰晤士与哈德逊(Thames & Hudson)公司出版的*Books That Shaped Art History*(中译本《塑造美术史的十六书》)为例,此书介绍了西方艺术史上16位大家的16部代表作,作为初涉艺术史学科的入门津梁。¹⁵但到目前为止,大约只有八部有中译本。范景中先生等翻译了其中的四种(包括沃尔夫林[Heinrich Wölfflin]、潘诺夫斯基[Erwin Panofsky]和贡布里希的书),我翻译或组织翻译了另外四种(分别是罗杰·弗莱[Roger Fry]的《塞尚及其画风的发展》,格林伯格[Clement Greenberg]的《艺术与文化》,罗莎琳·克劳斯的《前卫的原创性及其他现代主义神话》,汉斯·贝尔廷[Hans Belting]的《图像与崇拜》)。《塑造美术史的十六书》所提供的书目当然不是唯一的选择,而且偏重于英美艺术史著作的缺点也非常明显,但它至少在一定程度上代表了欧美学者对艺术史这一学科形态的基本看法。从这份书目中,我们不难看出我国西方艺术史视野的局限性。

一 起源即道路

在这种情况下,翻译、梳理和研究西方现当代艺术史论,就显得尤为重要。艺术史论的翻译涉及目录学、翻译学、艺术史等众多学科。而艺术史又涉及文史哲和社会科学的大量学科。因此,翻译工作最能考验译家的目录学修养、外文和母语水平、艺术史学科的训练以及综合素质。

书目的选择可以见出翻译家的眼光。从浩如烟海的文献中遴选出值得翻译的经典著作,不仅需要译家熟谙文献目录,而且需要长时间的深入研究为前提。关于目录之学,清代学者王鸣盛有过一段经常被引用的文字:“目录之学,学中第一紧要事,必从此问途,方能得其门而入,然此事非苦学精究,质之良师,未易明也。”又说:“凡读书,最切要者,目录

之学。目录明，方可读书；不明，终是乱读。”¹⁶可见，苦学精究与质之良师，乃趋近目录学之法门。无论是在策划和推动“凤凰文库·艺术理论研究系列”时，还是在我本人的外国美术史学习中，我大概都称得上是这一至理名言的践行者。

早在2001年初，我还在英国做访问之时，就致信范景中先生，就翻译出版一套艺术批评译丛之事专门列出一个书目，征求他的意见。这个书目后来成为“凤凰文库·艺术理论研究系列”的基础。正式执编凤凰文库时，我又专门去南山路拜访范先生，并就“书目”一节请求教益。而在这个过程中，我再请美国芝加哥艺术学院的詹姆斯·艾尔金斯（James Elkins）教授专门为中文读者撰写了一个西方当代艺术史方法论的书目。

艾尔金斯教授在其《1970年以来的西方艺术理论概览》（“A Brief Look at Western Art Theory, 1970 to the Present”）中罗列了17种趋势或取向：现代主义（Modernism）、盛期现代主义（High Modernism）、女性主义（Feminism）、批判理论（Critical Theory）、马克思主义或马克思主义批评（Marxism or Marxist Criticism）、艺术社会史（Social History of Art）、后结构主义（Post-Structuralism）、符号学艺术史（Semiotic History of Art）、反现代主义（Anti-Modernism）、体制批评（Institutional Critique）、社会学艺术史（Sociological History of Art）、经济学艺术史（Economic History of Art）、科学的艺术史（Scientific History of Art，指用自然科学的方法来研究艺术史的趋向）、述行批评（Performative Criticism）、关系美学（Relational Aesthetics）、艺术接受理论（Reception Theory of Art），以及精神分析批评（Psychoanalytic Criticism）。¹⁷艾尔金斯教授一再强调，这只是他的个人所见，是不完全的，而且一定带有个人偏好。我也丝毫不想让读者误以为，我相信这就是西方艺术史、艺术理论与批评的全部。但是，仅仅作为一个出发点，它为我提供了方便。

艾尔金斯教授的单子中所列的各种潮流，并非没有交集或可归入大类的共同点。事实上，它们可以清楚地被归入几个大类。例如，现代主

义、盛期现代主义可以明确地归入一类。女性主义、批判理论、马克思主义或马克思主义批评、艺术社会史、体制批评，也不妨归入一个大类。如果说前者致力于从现代艺术史的内在逻辑（罗杰·弗莱的形式主义理论、格林伯格的现代主义绘画理论、迈克尔·弗雷德 [Michael Fried] 综合后期维特根斯坦的惯例理论）来解释现代艺术史，那么，后一个大类则倾向于从艺术的外部因素来解释艺术史。此外，后结构主义、符号学艺术史、反现代主义、述行批评、关系美学，等等，接近于或者干脆构成了通常被称为后现代主义思潮的种种。而社会学艺术史、经济学艺术史、科学的艺术史、艺术接受理论以及精神分析批评，则又属于另一大类。总之，它们大体上可以划分为四个板块：即形式主义—现代主义、艺术社会史、后现代主义及其他（包括精神分析）。

这个框架结构，与我在《20世纪艺术批评》中架构20世纪西方艺术史论（特别是批评史）方法论的框架，有异曲同工之妙。我在交代《20世纪艺术批评》一书的结构时曾经这样说：

他们是本书围绕着现代主义、历史前卫艺术、后现代主义这三个关键术语组织起来的叙述线索上的关键人物。现代主义以波德莱尔作为引子 [导论]，接着过渡到罗杰·弗莱的形式主义批评 [第一章]，再到阿波利奈尔的立体主义批评 [第二章]，可以读作现代主义基本主题的呈示部；接着，在展开部中，本雅明 [第三章] 与赫伯特·里德 [第四章]、格林伯格 [第五章] 与罗森伯格 [第六章]，则代表了历史前卫艺术与现代主义的交替展开，而詹克斯 [第七章] 与克莱默 [第八章]，不妨称之为后现代主义与现代主义的曲折展开；最后，在再现部中，丹托的后现代主义 [第九章] 与阿多诺的现代主义 [第十章] 则代表了当代艺术理论与批评中最具原创性的哲学总结。¹⁸

换句话说,2003年时,我就以现代主义、(历史)前卫艺术(Historical Avant-garde)与后现代主义(Post-Modernism)这样三个术语来组织20世纪西方艺术批评的主要线索。稍后,我将现代主义、(历史)前卫艺术与后现代主义视为现代艺术研究与批评的三大范畴。¹⁹

无独有偶,在美国学者哈尔·福斯特(Hal Foster)、罗莎琳·克劳斯、伊夫-阿兰·博瓦及本雅明·布赫洛(Benjamin Buchloh)所撰写的《1900年以来的艺术:现代主义、反现代主义、后现代主义》(*Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*)一书里,四位作者以现代主义、反现代主义和后现代主义这样三个术语来架构其20世纪的艺术史叙事。尽管他们的反现代主义概念与我所说的(历史)前卫艺术概念并不完全相同,但它们在指称达达主义、超现实主义,特别是“无形式艺术”(formless art)时,又有惊人的一致性。²⁰他们在该书导论中列出20世纪西方艺术史书写的主要方法时,又提出了形式主义—结构主义(Formalism-Structuralism)、精神分析(Psychoanalysis)、艺术社会史和后结构主义作为主要的方法论。²¹

细心的读者应该可以发现,这与眼前这本书的主要结构已经非常接近:从罗杰·弗莱的形式主义理论,经格林伯格的现代主义学说,到列奥·施坦伯格(Leo Steinberg)的现代图像学研究,再到迈耶·夏皮罗(Meyer Schapiro)的精神分析和T. J. 克拉克(T. J. Clark)的艺术社会史,最后是乔纳森·克拉里(Jonathan Crary)的视觉考古学。

如果说“质之良师”是我治学道路的第一步,那么完成这一步的前提则是“苦学精究”。到目前为止,我的治学过程大致经历了三个阶段。第一个阶段是20世纪90年代,主要的著述是一本概论性的书《透支的想象:现代性哲学引论》。这本书与其说是写给读者看的,还不如说是写给自己看的。因为我想弄清楚现代性到底是怎么回事,究竟应如何看待传统、现代、后现代的关系。通过这本书,我大体上为后来的治学道路准备

了一种较为宏阔的框架,使我得以在现代性这一大视野里来观照现代艺术问题。²²第二个阶段是2000年前后,我想在现代性这一宏观视野下研究西方现代艺术问题,特别是现代艺术批评问题。我有一个直觉,即如果从现代艺术史本身入手,那么,众多艺术流派、艺术家、艺术作品、艺术思潮和理论会使你如堕五里雾中,失去方向。而假如我们循着艺术批评的理论 with 思潮,那就相当于抓住了主要问题,抓住了纲要,就可以将现代艺术这张大网拉起来。这就是《20世纪艺术批评》这本书的由来。²³第三个阶段就是从《20世纪艺术批评》出版以来直到现在,进一步完善、细化和深化前一个阶段的工作。《20世纪艺术批评》写了十大批评家,每一个都只得到了粗线条的勾勒。例如,我在那本书的第一章就写了罗杰·弗莱,但只有2万字。后来,我翻译了弗莱的两部著作,写出了关于弗莱的将近20万字的研究性文字,这自然不是当年那2万字可以比拟的了。²⁴

不妨这么说,伴随着我学术起步的是罗杰·弗莱。在我看来,他是西方美术史上那种非常罕见的能够将批评家的敏锐与史学家的博学结合起来的伟人。作为意大利古典艺术的鉴定大师,他在非常年轻时就被任命为美国大都会艺术博物馆的欧洲绘画部主任,并与意大利绘画鉴定大师乔瓦尼·莫雷利(Giovanni Morelli)、美国古典艺术鉴定家暨意大利文艺复兴艺术史专家伯纳德·贝伦森(Bernard Berenson)一道构成了欧洲古典绘画鉴藏圈的金字塔塔尖。²⁵弗莱还是“后印象派”(Post-impressionism)这一艺术运动的命名者,以及塞尚(Cézanne)等后印象派画家的主要评论家和艺术史家。²⁶更为难能可贵的是,与弗吉妮亚·伍尔夫(Virginia Woolf)一道,弗莱等人形成了布鲁姆斯伯里群体(Bloomsbury Group)的核心,对20世纪的整个美学现代主义运动,乃至欧洲的全部智识生活,都产生了难以估量的影响。²⁷

而将罗杰·弗莱的形式主义方法向前推进,从而形成对现代主义最清晰陈述的,便是美国大批评家克莱门特·格林伯格。²⁸格林伯格的学术

思想及其批评理论，已经遭到了后来者的批评，但是，几乎没有人会否认他在美国纽约画派的思想自觉的过程中，以及在这一画派被世界所接受的过程中所扮演的关键角色。²⁹更重要的是，格林伯格对现代主义理论高度浓缩的概括和至为明晰的辩护，既成为后现代主义者最主要的攻击目标³⁰，也成为今天讨论整个20世纪西方艺术，乃至整个艺术现代主义（格林伯格认为始于马奈 [Manet]）的起点。想象一下弗雷德在对马奈的卓越研究中对格林伯格的重要参照，以及在弗雷德与极简主义（Minimalism）艺术家和批评家的论战中对格林伯格的反复指涉吧。³¹

正是在梳理格林伯格的学术理路和批评方法时，我遭遇了美国另一位杰出的艺术史家和艺术批评家列奥·施坦伯格。某种意义上与罗杰·弗莱类似，而比格林伯格更了不起的，乃是这样一个事实：施坦伯格同时是意大利文艺复兴艺术和战后美国当代艺术的权威。³²对于这样一位曾获得过克鲁格人文与社会科学终身成就奖（Klug Prize，有人文社科“诺贝尔奖”之称）的艺术史家和艺术批评家，在我翻译和介绍之前，国内美术史界几乎闻所未闻，这不能不说是一个巨大的惊讶，也不能不说是一个不可原谅的缺憾。³³如今，随着施坦伯格的批评杰作《另类准则：直面20世纪艺术》（*Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*）中译本的出版，人们对他的重要性终于有所认识了。

一旦发现了格林伯格历史和思想的双重意义，我们也就不难发现同一时期美国另一位了不起的艺术史家和艺术批评家迈耶·夏皮罗。夏皮罗通常被认为是美国本土成长的最伟大的艺术史家，同时也是将艺术史家的渊雅博洽与批评家的敏锐睿智融会贯通的大师。在艺术史界，夏皮罗一直享有传奇之名。如今的哥伦比亚大学还设有两个以他的名字命名的教席：哥伦比亚大学艺术史夏皮罗讲席教授，以及现代艺术与理论夏皮罗讲席教授。他一生获奖无数，包括美国国家书评奖和米切尔艺术史奖均颁给他的名著《现代艺术：19与20世纪》（*Modern Art: 19th and 20th Centuries*）。³⁴

在我国，夏皮罗因其一篇批评马丁·海德格尔（Martin Heidegger）的文章而知名。但是，在中文语境里，他的名字和形象似乎也因这篇文章而固定。他对德国哲学家海德格尔的这一批评，后来又遭到法国哲学家雅克·德里达（Jacques Derrida）的批评。也因此，夏皮罗似乎成了夹在两座哲学高峰之间的“落后”和“保守”史学家的典型。夏皮罗批评海德格尔的文章收入《艺术的理论与哲学》（*Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*），该书是代表夏皮罗一生学术水准的四卷本自选集的最后一卷。这部自选集还收入了艺术史上至为重要的论文《风格》（“Style”，中译本第一次全文译出）。国内读者通常只知道夏皮罗批评海德格尔的那篇论文《作为个人物品的静物画：关于海德格尔与凡·高的札记》（“The Still Life as a Personal Object: A Note on Heidegger and van Gogh”），却不知道夏皮罗在90岁高龄时撰写的《再论海德格尔与凡·高》（“Further Notes on Heidegger and van Gogh”）³⁵。在我看来，这是将这一事件定于一尊的力作。

在《现代生活的画像：马奈及其追随者艺术中的巴黎》的译后记中，我曾指出，T. J. 克拉克原本不在我的翻译和研究范围内，但他却阴差阳错地长久伫留在我的视野里。克拉克的名头很响，在国内也多人提到他，但是，无论是对其代表作，还是对其艺术社会史方法，人们似乎都缺乏足够的关注。尽管我承认阅读和翻译他的著作都是痛苦的经历（克拉克语言晦涩，又好微言大义），但是他的重要性毋庸置疑。³⁶其学说和方法，当然还有他的研究主题——现代主义，特别是法国现代绘画——都是我心仪已久的对象。他和他的著作还因为接地气的原因而备显尊荣：作为一个自称的“历史唯物主义者”，以及公认的“新艺术史”的代表人物，他的学术路径和著述经历，足以架构起西方马克思主义与我国艺术类教科书之间的桥梁。³⁷如果我们想要摆脱庸俗唯物论和机械反映论的羁绊，同时又认可历史唯物主义对历史的解释力，那么T. J. 克拉克是无论如何都绕不过去的。