

艺术与社会译丛
刘东 主编

*The Transformation of
the Avant-Garde:*

The New York Art World, 1940—1985

Diana Crane

先锋派的转型

1940—1985年的纽约艺术界

[美国] 戴安娜·克兰 著

常培杰 卢文超 译

先锋派的转型

1940—1985年的纽约艺术界

[美国] 戴安娜·克兰 著

常培杰 卢文超 译



译林出版社

图书在版编目(CIP)数据

先锋派的转型：1940—1985年的纽约艺术界 / (美) 戴安娜·克兰 (Diana Crane) 著；常培杰，卢文超译。—南京：译林出版社，2019.8

(艺术与社会译丛)

书名原文：The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940—1985

ISBN 978-7-5447-7794-0

I. ①先… II. ①戴… ②常… ③卢… III. ①艺术史—世界—1940—1985

IV. ①J110.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2019) 第 101886 号

The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940—1985 by Diana Crane

© 1987 by The University of Chicago. All rights reserved.

Licensed by The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, U.S.A.

Simplified Chinese edition copyright © 2019 by Yilin Press, Ltd

All rights reserved.

著作权合同登记号 图字：10-2013-420号

封面图片：安迪·沃霍尔在他的工作室中，纽约，1964年 (© universal images / TPG)

先锋派的转型：1940—1985年的纽约艺术界 [美国] 戴安娜·克兰 / 著 常培杰 卢文超 / 译

丛书统筹 卢文超

责任编辑 陆晨希

装帧设计 周伟伟

校 对 戴小娥

责任印制 单 莉

原文出版 The University of Chicago Press, 1987

出版发行 译林出版社

地 址 南京市湖南路 1 号 A 楼

邮 箱 yilin@yilin.com

网 址 www.yilin.com

市场热线 025-86633278

排 版 南京展望文化发展有限公司

印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司

开 本 960 毫米 × 1304 毫米 1/32

印 张 6.75

插 页 12

版 次 2019 年 8 月第 1 版 2019 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 978-7-5447-7794-0

定 价 55.00 元

版权所有 · 侵权必究

译林版图书若有印装错误可向出版社调换。质量热线：025-83658316

主编序

在我看来,就大大失衡的学术现状而言,如想更深一步地理解“美学”,最吃紧的关键词应当是“文化”,而如想更深一步地理解“艺术”,最吃紧的关键词则应是“社会”。不过,对于前一个问题,我上学期已在清华讲过一遍,而且我的《文化与美学》一书,也快要杀青交稿了。所以,在这篇简短的序文中,就只对后一个问题略作说明。

回顾起来,从率先“援西入中”而成为美学开山的早期清华国学院导师王国维先生,到长期向青年人普及美学常识且不懈地译相关经典的朱光潜先生,到早岁因美学讨论而卓然成家的我的学术业师李泽厚先生,他们为了更深地理解“艺术”问题,都曾把目光盯紧西方“美的哲学”,并为此前后接力地下了很多功夫,所以绝对是功不可没的。

不宁唯是,李老师还曾在一篇文章中,将视线越出“美的哲学”的樊笼,提出了由于各种学术方法的并进,已无法再对“美学”给出“种加属差”的定义,故而只能姑且对这个学科给出一个“描述性的”定义,即包含了下述三个领域——美的哲学、审美心理学、艺术社会学。平心而论,这种学术视野在当时应是最为开阔的。

然则,由于长期闭锁导致的资料匮乏,却使当时无人真能去顾名

思义：既然这种研究方法名曰“艺术社会学”，那么“艺术”对它就只是个形容性的“定语”，所以这种学问的基本知识形态，就不再表现为以往熟知的、一般意义上的艺术理论、艺术批评或艺术历史——那些还可以被归到“艺术学”名下——而毋宁是严格意义上的、把“艺术”作为一种“社会现象”来研究的“社会学”。

实际上，人们彼时对此也没怎么在意，这大概是因为，在长期“上纲上线”的批判之余，人们当年一提到“社会学”这个词，就习惯性地要冠以“庸俗”二字；也就是说，人们当时会经常使用“庸俗社会学”这个术语，来抵制一度盛行过的、已是臭名昭著的阶级分析方法，它往往被用来针对艺术作品、艺术流派和艺术家，去进行简单粗暴的、归谬式的高下分类。

不过照今天看来，这种基于误解的对于“艺术社会学”的漠视，也使得国内学界同西方的对话，越来越表现为某种偏离性的折射。其具体表现是，在缺乏足够国际互动的前提下，这种不断“自我发明”的“美的哲学”，在国内这种信息不足的贫弱语境中，与其表现为一门舶来的、跟国外同步的“西学”，毋宁更表现为自说自话的、中国特有的“西方学”。而其流风所被，竟使中国本土拥有的美学从业者，其人数大概超过了世界所有其他地区的总和。

就算已然如此，补偏救弊的工作仍未提上日程。我们越来越看到，一方面是“美学”这块领地的畸形繁荣，其滥造程度早已使出版社“谈美色变”；而另一方面，则是“艺术社会学”的继续不为人知，哪怕原有的思辨教条越来越失去了对于“艺术”现象的解释力。可悲的是，在当今的知识生产场域中，只要什么东西尚未被列入上峰的“学科代码”，那么，人们就宁可或只好对它视而不见。

也不是说，那些有关“美的本质”的思辨玄谈，已经是全不重要和毫无意义的了。但无论如何，既然有了那么多“艺术哲学”的从业者，

他们总该保有对于“艺术”现象的起码敏感,和对于“艺术”事业的起码责任心吧?他们总不该永远不厌其烦地,仅仅满足于把迟至十八世纪才在西方发明出来的一个词汇,牵强附会地编派到所有的中国祖先头上,甚至认为连古老的《周易》都包含了时髦的“美学”思想吧?

也不是说,学术界仍然对“艺术社会学”一无所知,我们偶尔在坊间,也能看到一两本教科书式的学科概论,或者是高头讲章式的批判理论。不过即使如此,恐怕在人们的认识深处,仍然需要一种根本的观念改变,它的关键还是在于“社会学”这几个字。也就是说,必须幡然醒悟地认识到,这门学科能为我们带来的,已不再是对于“艺术”的思辨游戏,而是对这种“社会现象”的实证考察,它不再满足于高蹈于上的、无从证伪的主观猜想,而是要求脚踏实地的、持之有故的客观知识。

实际上,这早已是自己念兹在兹的心病了。只不过长期以来,还有些更加火急火燎的内容,需要全力以赴地推荐给读者,以便为“中国文化的现代形态”,先立其大地竖起基本的框架。所以直到现在,看到自己主持的那两套大书,已经积攒起了相当的规模,并且在“中国研究”和“社会思想”方面,唤起了作为阅读习惯的新的传统,这才腾出手来搔搔久有的痒处。

围绕着“艺术与社会”的这个轴心,这里收入了西方,特别是英语学界的相关作品,其中又主要是艺术社会学的名作,间或也包含少许艺术人类学、艺术经济学、艺术史乃至民族音乐学方面的名作,不过即使是后边这些,也不会脱离“社会”这根主轴。应当特别注意的是,不同于以往那些概论或理论,这些学术著作的基本特点在于,尽管也脱离不了宏观架构或历史脉络,但它们作为经典案例的主要魅力所在,却是一些让我们会心而笑的细节,以及让我们恍如亲临的现场感。

具体说来,它们要么就别出心裁地选取了一个角度,去披露某个

过去未曾意识到的、我们自身同“艺术”的特定关系；要么就利用了民族志的书写手法，去讲述某类“艺术”在某种生活习性中的特定作用；要么就采取还原历史语境的方法，去重新建构某一位艺术“天才”的成长历程；要么就对于艺术家的“群体”进行考察，以寻找作为一种合作关系共同规则；要么就去分析“国家”与艺术间的特定关系，并将此视作解释艺术特征的方便门径；要么就去分析艺术家与赞助人或代理人间的特定关系，并由此解析艺术因素与经济因素的复杂缠绕；要么就把焦点对准高雅或先锋艺术，却又把这种艺术带入了“人间烟火”之中；要么就把焦点对准日常生活与通俗艺术，却又从中看出了不为人知的严肃意义；要么就去专心研究边缘战斗的阅读或演唱，暗中把艺术当作一种抗议或反叛的运动；要么就去专门研究掌管的机构或认可的机制，从而把赏心悦目的艺术当成了建构社会的要素……

凡此种种，当然已经算是打开了一片新的天地，也已经足够让我们兴奋一阵的了。不过我还是要说，跟自己以往的工作习惯一样，译介一个崭新的知识领域，还只应是这个程序的第一步。就像在那套“中国研究”丛书之后，又开展了同汉学家的对话一样，就像在那套“社会思想”丛书之后，也开展了对于中国社会的反思一样，等到这方面的翻译告一段落，我们也照样要进入“艺术社会学”的经验研究，直到创建起中国独有的学术流派来。

正由于这种紧随其后的规划，对于当今限于困顿的美学界而言，这次新的知识引进才会具有革命的意义。无论如何都不要忘记，“美学”的词根乃是“感性学”，而“感性”对于我们的生命体而言，又是须臾不可稍离的本能反应。所以，随便环顾一下我们的周遭，就会发现“美学”所企图把捉的“感性”，实在是簇拥在生存环境的方方面面，而且具有和焕发着巨大的社会能量，只可惜我们尚且缺乏相应的装备，去按部就班地追踪它，去有章有法地描摹它，也去别具匠心地解释它。

当然,再来回顾一下前述的“描述性定义”,读者们自可明鉴,我们在这里提倡的学科拓展,并不是要去覆盖“美的哲学”,而只是希望通过新的努力,来让原有的学识更趋平衡与完整。由此,在一方面,确实应当突出地强调,如果不能紧抓住“社会”这个关键词,那么,对于作为一种“社会现象”的“艺术”,就很难从它所由发出的复杂语境中,去体会其千丝万缕的纵横关系;而在另一方面,恰正因为值此之际,清代大画家石涛的那句名言——“不立一法,不舍一法”,就更应帮我们从一开始就把住平衡,以免日后又要来克服“矫枉过正”。

刘 东

2013 年 4 月 24 日于清华园立斋

献给米歇尔和艾德里安
他们与此书息息相关

致 谢

本书所述观念的形成历经数年。我在1974—1975年间获得了一份古根海姆奖学金（Guggenheim Fellowship），从那时便开始研究这些问题。1976—1977年，我是普林斯顿高等研究院的研究员，其间访谈了不少纽约的艺术家和艺术经销商。此书的初稿写就于我在宾夕法尼亚大学年假期间（1982—1983）。我十分感激这些机构给予的支持。

我还要感谢伊瓦尔·伯格（Ivar Berg）的支持与鼓励，米歇尔·埃尔韦（Michel Hervé）的建议和协助，以及桑纳·多伊奇（Sanna Deutsch）对手稿的批评。在宾夕法尼亚大学的历次研讨课上，学生们的回应对我的思想发展也是弥足珍贵的。

我尤其感谢宾夕法尼亚大学美术馆的工作人员，他们在我为此项研究而展开的漫长而辛苦的资料搜集工作中，给予了耐心而亲切的协助。在此研究的各个阶段，安妮·莫雷尔（Anne Morrell）、阿伦·延加（Aron Iyengar）和马里萨·贝利利亚（Marisa Velilla）都提供了可贵协助。

最后，我要感谢那些受访艺术家，他们的生活、工作和创作是本书的基础。

本书第六章、第七章的部分内容曾以《先锋艺术与社会变迁：纽约艺术界与奖励制度的转型（1940—1980）》（“Avant-Garde Art and Social Change: The New York Art World and the Transformation of the Reward System, 1940—1980”）为题发表于《艺术社会学》（*Sociologie de l'Art*, Paris: La Documentation Française, 1986）。

目 录

致 谢	1
第一章 导 论	1
第二章 作为一种社会现象的风格	20
第三章 先锋派的双重作用：美学传统与意义危机	48
第四章 作为艺术的通俗文化：作为一种过渡风格的波普艺术	70
第五章 艺术与意义：再现性绘画中的主题	91
第六章 售卖神话：艺术画廊与艺术市场	117
第七章 艺术博物馆和先锋艺术风格的接受	126
第八章 结语：先锋派的演变	147
附录 A 关于艺术形式的非介入性研究	153
附录 B 补充表格	158
附录 C 按风格分类的艺术家名单	162
参考文献	171
索 引	191

第一章 导 论

在美国艺术史上，第二次世界大战之后几十年的这段时期，地位十分独特。此前，美国也有一些艺术运动和知名艺术家，却从未产生过影响了其他国家（尤其是欧洲国家）艺术家的艺术风格。¹自抽象表现主义（Abstract Expressionism）兴起以来，纽约成为公认的先锋艺术中心，此间散播的艺术风格为外国艺术家广泛模仿，生产的艺术作品受到众多国外收藏家和博物馆的竞购。

这一时期的开始，标志着美国首次出现了一种真正的先锋派，其表现形式就是抽象表现主义。但是在20世纪40—80年代，纽约先锋艺术的特征经历了一次重要转型。到了80年代，青年艺术家的作品挑战了模糊归类“高雅文化”的做法，并使得整个先锋派观念不再不言自明。

术语“先锋派”（avant-garde）令人联想到一群强烈希望打破因袭的审美价值，并同时拒绝通俗文化和中产阶级生活方式的艺术家。典型的先锋艺术家不同于那些在作品内容中生产通俗文化的艺术家，不仅作品

1 一位法国批评家（Seuphor, 1951: 118）在1951年评论道：“现代绘画的活跃是从五六年前开始的。我的意思是，它走入了社会各阶层，并被人们谈论。过去任何东西都是重要的，至少画廊和美术馆中的艺术品是如此。几乎所有的原创概念都来自巴黎。今天，在大多数美国人看来，巴黎仍然维持着崇高的地位，但他们同时认为，我们的青年画家如巴黎的艺术家一样优秀。”

受众的社会背景不同,而且展示和售卖作品的组织机构的属性也有差异。这些作品通常艰涩难懂,只有一群规模相对较小的崇拜者会购买它们,并能够从专业角度评价艺术作品。这些作品流转于一个特殊的机构网络,此网络由画廊、拍卖行、博物馆以及更为晚近的公司藏家等机构组成。许多颇有声望的组织都位于纽约。

在1940—1985年间,这一网络的规模显著扩大;在此过程中,艺术家的数量有所增长,同时观众和各种展销艺术作品的机构属性也发生了显著变化。美国社会中包括戏剧、舞蹈、文学和手工艺等在内的其他类型艺术活动得以增长,这个大规模现象的一部分,正是造型艺术的发展。

1 这种繁荣是其他社会机构的资源显著增长的结果,大体反映出美国社会重新界定了此类艺术的重要性和相关性。在本书中,我将考察在这一阶段中出现在不同时期的七种艺术风格的美学和社会内容,追踪这些风格在画廊、博物馆、公司藏家和私人藏家那里的接受情况,并由此来分析这些变化的效果。我还将考察诸种先锋派概念在这一时期是如何演变的。先锋艺术是否出现在一种表征了某种特定环境和历史要素的结构体系中?先锋派是否像某些观察家所言已经消失了,还是说它继续以不同的面目存在?

就我的研究而言,我选择关注在过去40年中出现的七种主要艺术风格:20世纪40年代的抽象表现主义、20世纪60年代早期的波普艺术和极简主义、20世纪60年代晚期的具象绘画、20世纪70年代早期的照相写实主义和模式绘画,以及20世纪80年代早期的新表现主义。超过400位艺术家创作这些风格的作品。在研究中,我们通过使用关于这些艺术家的丰富档案资料、访谈和评论,以及艺术家本人的陈述和生平资料,可以再现每种艺术风格的兴衰过程。这些资料大都发表于特定风格甫一出现或处于巅峰的时期,因而能显示出这些艺术运动在当时的接受程度。¹

1 我集中关注的是使用传统平面艺术工具的各类风格,如此就排除了大地艺术(Earth art)、行为艺术(Performance art)和影像艺术(Video art)。我对新表现主义的分析局限于其内容,因为用以考察人们对这些艺术家接受情况的传记材料,虽很重要却难以获得。参见附录A中关于研究设计和使用此类研究方法的难点的讨论。

扩张中的艺术界：增长及其原因

在20世纪40年代，专门销售美国当代艺术品的画廊大概有20家。据估计，收藏当代先锋艺术品的机构不会超过12家。参观佩吉·古根海姆（Peggy Guggenheim）的本世纪艺术画廊（The Art of This Century Gallery）的游客屈指可数。据欧文·桑德勒（Irving Sandler）回忆，在20世纪50年代，他主持运营的一个颇有影响力的合作式画廊唐纳雀画廊（Tanager Gallery），三年中仅售出了一幅作品（Sandler, 1984: 12）。而到了20世纪70年代末，批评家大卫·鲍登（David Bourdon, 1977）则认为，为紧追当前艺术界的发展趋势，每天参观25—30家画廊是十分必要的。²在这一时期，纽约销售当代美国艺术品的画廊数量有了实质性增长。正如表1.1所示，在1977年，销售20世纪美国艺术品的画廊数量是1949年的三倍。1960年后，在这134家画廊中，有近三分之二的画廊展出了本研究涉七种风格中至少两位画家的作品（参见表1.2）。¹据估计，在20世纪70年代，专业收藏家已数以千计（Kuhn, 1977: 113）。²

表1.1 纽约的先锋艺术画廊（以10年为周期），1940—1980^{*}

创建时间 早于	存在于（%）				
	1949	1959	1965	1977	N
1949	★	41	40	26	90
1959	26	★	58	38	132

1 在代理本研究涉艺术家的画廊中，许多画廊仅代理了一位艺术家（参见后页表1.2第二列）。第六章的分析则基于代理本研究涉两位及以上艺术家的画廊的二次抽样数据（参见表1.2第三列）。

2 在20世纪70年代后期，画廊拥有的收藏家数量是他们开始有业务往来时的两倍（Kuhn, 1977: 113）。如果此信息是准确的，那么在1980年，纽约的先锋艺术画廊就共有2 550位收藏家。此数据是把1977年展览过那些艺术家的作品且和他们有业务往来的画廊，基于开业日期而分为不同类别，再用每组数量乘以年数而估算出来的。每10年的中间年份（即1975年和1965年）被硬性设定为那10年里所有画廊的开业日期。年限指从每个中间点到1980年。然而，在拍卖市场中，购买当代美国艺术品的人数很少。

(续表)

创建时间 早于	存在于 (%)				
	1949	1959	1965	1977	N
1965	19	40	★	30	197
1977	8	12	20	★	290

* 仅指销售 20 世纪美国艺术品的画廊。本次数据汇编遇到的阻碍在于, 缺少常规出版的、收录广泛的画廊名单。我参考了如下资料:《艺术收藏年鉴》(*The Art Collector's Almanac*), 1965 年 第 1 期;《美术市场 (1977—1978)》(*Fine Arts Marketplace, 1977—1978*);《艺术年鉴 (1959)》(*Arts Yearbook, 1959*);《艺术年鉴 6 (1962)》(*Arts Yearbook 6, 1962*); 马瑟韦尔和莱因哈特 (*Motherwell and Reinhardt, 1951*);《画廊导览》(“*Gallery Guide*”), 载《当代艺术》(*Art Now*) 1977 年 12 月第 8 期, 以及纽约黄页。

由★构成的对角线上方的数据表示的是早期成立但在晚近仍然存在的画廊数量。对角线下方的数字表示的是存在于特定时间段中的画廊, 在此前就已存在的百分比。例如, 在 1977 年存在的 290 家画廊中, 有 8% 的画廊在 1949 年就已存在。

表 1.2 展出本研究所涉艺术家作品的画廊
(以 10 年为周期, 单位为 %)

成立年代	展出本研究所涉艺术家 作品的所有画廊	展出两位或更多艺术家 作品的画廊
1940 年以前	8	6
1940—1949	8	12
1950—1959	16	19
1960—1969	27	28
1970—1979	34	34
1980—1983	5	2
NI	1	0
总计	99	101
N	287	134

在这一时期,另一个重要发展是当代美国艺术品拍卖市场的出现。鉴于画商和收藏家之间的协商通常是秘密的,拍卖则具有为艺术家的作品确立公开价格的效果,此价格可以作为他以后出售作品的基准。由此,进入拍卖市场对于艺术家而言,意味着经济成功的可能。在1970年之前,当代先锋艺术品只是偶尔被拍卖。但是在20世纪70年代,此类作品的拍卖变得十分频繁。拍卖市场上的销售记录显示出这些画家的作品价格日益提高的程度。在通货紧缩的情况下,在大约20年(1960—1982)里,26%的抽象表现主义作品的拍卖价格增长了500%。在其他风格中,拍卖数据仅涵盖了一个稍短的时期(1970—1982);几乎三分之二的艺术家的作品,拍卖价格都有了实质性增长(参见第六章,表6.2)。其中,抽象表现主义作品的价格最高。¹在1970—1982年间,这些画家中有59%的人,单张画作的拍卖价格曾超过10万美元。

这一期间,在纽约办展的艺术家数量已不只是逐年倍增。对此,阿罗威(Alloway, 1977b: 108)做了统计,除了过世的艺术家,在1949—1950年的展览季中,有800场艺术家个展;在1975—1976年的展览季,有1200场艺术家个展。到了1984—1985年,这个数字已接近1900。此外,还有更多的艺术家参加了群展。

美国的艺术家数量亦有了相似增长,这可以从如下事实中见出:批评家彼得·弗兰克(Peter Frank)在1980年为古根海姆博物馆(Guggenheim Museum)组织了一场由19个青年艺术家参展的展览。这19个人是他在一年的时间里,通过几乎不间断的旅行,参观近1000个画室,从将近1万名艺术家中挑选出的(Glueck, 1981: 96)。张伯伦(Chamberlain, 1980: 14)宣称艺术家的展览空间在各处都紧缺得让人绝望。统计局的统计资料汇编表明,在1970年的美国,有60万人自视为艺术家。到了1980年,这个人数达到了100万,增长了67%(Hart,

1 威廉·德库宁和杰克逊·波洛克这两位画家的作品获得的价格超过了100万美元。1983年,德库宁的一幅画拍出了121万美元的价格,是那时所有在世画家获得过的最高价格。1973年,一位收藏家以200万美元的价格将波洛克的一幅画卖给了一个美术馆(Shiery, 1974: 75)。亦可参见第六章,表6.3。然而,到了1986年,波普艺术家贾斯珀·约翰斯(Jasper Johns)的作品获得的拍卖价格已达363万美元(Reif, 1986)。

1984: 53)。¹

与此同时，纽约市外的博物馆和公司藏家的数量增长显著。截至20世纪40年代，美国各领域的成员都没有意识到先锋艺术的存在。阿什顿（Ashton, 1973: 6）谈道：

在美国很多地方，根本没有什么画家或雕塑家，更别提博物馆了。虽然就像许多美国人认为的那样，文化以公共图书馆、文学协会，甚至各式音乐小组的形式在内地渗透，造型艺术却由于各种原因远远落在了后面。其中一个原因是，出生在贫瘠文化环境中的艺术家通常会尽快迁移至大城市，尤其是纽约。

在1940—1980年之间的美国，各类美术馆的数量增长显著，其中67%的美术馆建于1940年之后。²一项随机抽样调查显示，有45%的艺术机构建于1940—1975年间，如国家艺术基金会（National Endowment for the Arts）成立于1975年。在纽约市外的、购进了我们抽样艺术家画作的博物馆（区域博物馆）中，有47%建立于1940年之后。在这些博物馆中，附属于或不附属于学院的，大致各占一半。相对于后者，前者出现得更晚。在学术型博物馆中，有63%建立于1940年之后；然而就非学术型博物馆而言，这一数字是33%（参见表1.3）。

公司藏家数量要比新美术馆数量增长得更快。在雅克·卡特尔出版社（Jaques Cattell Press）出版的《美国艺术名录》（*American Art Directory*,

1 其中许多人是业余艺术家而非专业艺术家。许多活跃的艺术家的作品无法全然依靠出售作品谋生。人们可以给艺术家做如下定义：他们以一定的频率在知名画廊或展览空间展出自己的作品（至少五年一次）。这样则会排除标新立异的艺术家在外（Becker, 1982），他们中的许多人从未通过常规渠道展出过作品。

1975年，美国国家艺术研究中心（National Research Center of the Arts）对美国社会各领域成年人做的一项调查发现，一般公众对艺术活动有着切实的兴趣。43%的人（总共6300万人）表示自己经常参与诸如照相、绘画或速写、木工和编织等艺术活动。48%的人（总共7000万人）此前几年内曾参观过艺术馆。42%的人喜欢政府资助的艺术馆，而33%的人喜欢公司资助的此类机构。

2 基于《美国艺术名录》（*American Art Directory*, 1982）所列名单。

表 1.3 艺术机构数量的增长, 1900—1979*

机构类型	成立日期					总计	N
	1900 年前	1900— 1919	1920— 1939	1940— 1959	1960— 1979		
博物馆 (非学术型)	20	19	27	19	14	99	124 ^a
博物馆 (学术型)	18	5	13	24	39	99	112 ^b
公司藏家	0	3	4	16	76	99	67 ^c
艺术中心	16	9	16	24	35	100	446 ^d

* 原始资料的统计基础是《美国艺术名录》(*American Art Directory*, 1982) 包含的条目。不包括纽约市的博物馆。

a 含一家成立于 1979 年之后的博物馆。不包括 19 家原始资料无法获取的博物馆。

b 含一家成立于 1979 年之后的博物馆。不包括 49 家原始资料无法获取的博物馆。

c 含一家成立于 1979 年之后的公司。不包括 29 家原始资料无法获取的公司。

d 含一家成立于 1979 年之后的艺术中心。不包括 32 家原始资料无法获取的艺术中心。

1982) 列出的 67 家公司藏家中, 93% 创建于 1940 年之后。有 183 家公司购进了我们抽样艺术家的作品, 其中仅有 11% 见于《美国艺术名录》, 该统计本身表明这些收藏在数量上有所增长。¹

概言之, 在这 40 年中 (尤其是后 20 年里), 艺术市场的各个方面都有了显著发展, 而且组织构造也已出现。下面, 我们将考察这一现象的各种成因。

机构性藏家和捐赠者: 新赞助人

如何解释艺术市场在这一时期的扩张? 艺术市场自身之外的几个因素影响了它的增长和运作。艺术市场扩张的主要原因是政府和公司 5

1 在此报告涉及的 183 家公司中, 我们只取得了 18 家公司的成立信息, 但可以确定的是每家公司都成立于 1940 年之后。马尔托雷拉 (Martorella, 1986) 通过研究 170 家公司藏家发现, 有 91% 的公司成立于 1940 年之后。《1986 年公司藏家艺术新闻名录》列出了 600 家公司藏家。

基金的注入。从20世纪60年代中期开始,联邦和各州政府、公司及基金会开始普遍给予艺术更多的资助。例如,成立于1965年的美国国家艺术基金会对艺术的资助,由1966年的180万美元增至1983年的1.31亿美元(Goody, 1984: 147);来自公司的投资从2 200万美元增至4.36亿美元(《公司艺术投资指南》1981年第2期, *Guide to Corporate Giving in the Arts* 2, 1981);来自基金会的资助由1966年的3 800万美元增至1982年的3.49亿美元(Goody, 1984: 149)。¹政府和公司的投入绝大多数流向了博物馆。²

人们从不同角度解释政府和公司为何会在这一时期将资金分配给艺术。罗纳德·伯曼(Ronald Berman, 1979)谈道,联邦和州政府的官员都认为艺术就像宗教和教育那样“有益社会”、有益支持者。在国会
6 辩论中,人们认为艺术的社会功用是无可估量的(Berman, 1979: 47)。

艺术减少了青少年暴力和混乱,鼓励发展手工艺,劝阻犯罪,而且提供了新的就业机会。艺术降低了药物成瘾,有助于监狱的改造工作,也是老龄化问题的一种解决方案。经常接触艺术或许能释放城市的内在张力,而且或许能够提高反抗文化的品质。

班菲尔德(Banfield, 1984: 54—60)同样列出了支持艺术发展的广泛益处,包括推进国际理解与和平、提升国家声望和大众福利、增加穷人参与艺术活动的机会等。推动政府立法的人将这些益处归于政府对艺

1 在1966—1976年间,纽约州议会艺术委员会对艺术的资助从77.2万美元增至3 570万美元,而其他州在20世纪70年代后期提供的资助则是每年100多万美元。

2 在20世纪70年代早期,美术馆从美国国家艺术基金会获得的资助,有76%流向了视觉艺术(Netzer, 1978: 66)。在伯曼(Berman, 1979)看来,国家艺术基金会给予个体艺术家的资助不到其年度预算的3%。近一半(41%)的公司基金流向了视觉艺术,用以资助美术馆、艺术展、艺术与文化中心以及艺术基金或服务机构。或许因为美术馆是可见、稳定而无争议的机构(Sloane, 1980: 113),所以它们获得的资助最多(占19%, 820万美元,见《公司艺术投资指南》,1981: 4)。在20世纪70年代早期,纽约州议会分派的基金有25%流向了视觉艺术和美术馆,美术馆接收了这些基金中的81%(Netzer, 1978: 83)。再一次,给予个人的资助只占到基金总额的很小一部分:11%(Netzer, 1978: 82)。

术的支持。此外,另一个支持政府补贴艺术的观点是,在公众对艺术机构的需求不断增长的同时,艺术机构却出现了财政危机。

在这一时期,艺术获得了一批政治上的支持者,他们为提高资助水平而在华盛顿进行市政游说活动。各类联邦机构和州立艺术委员会则共同组成了一个“艺术管理机构”。在20世纪70年代初期,因为可以获得相应的联邦资金,许多州开始资助艺术。

一些评论家认为,政府将资金拨给艺术是文化产业(Banfield, 1984)和纽约的房地产开发商(Zukin, 1982)共同游说的结果。换言之,大公司的利益、旅游业(酒店、餐厅和商店)和房地产开发商,都获益于纽约和其他地方的文化活动的扩张。

祖金(Zukin, 1982)最为充分地阐述了此类观点。她认为在联邦和州政府愿意资助艺术和艺术家的背后,既有政治利益的考量,即把艺术巡展作为对美国生活方式的宣传,也有随着画廊和其他基础设施的发展引起的曼哈顿特定区域的中产化带来的经济收益(亦见Simpson, 1981)。她强调当一个艺术社区在曼哈顿苏霍区(SoHo district)创立,房地产开发商将从财产增值中获益,而政治人物也会因创造了大量与艺术有关的工作而获益。

7

一些企业高管宣称,他们的机构之所以支持艺术,部分是出于社会责任,部分是出于自己的利益:改善雇员的生活环境并创造良好的公共关系(Hunter, 1979)。为何这些公司会选择艺术作为构建良好公共关系的工具呢?一种假设是,他们将艺术作为与中产阶级交流的媒介。中产阶级认为艺术是对“人类境况”的阐释,传达了社会价值观和信念。哥伦比亚广播公司(CBS)的一位前董事长曾说道(Berman, 1979: 50),公共领域的基本价值“最为显著,而且有时候唯有在艺术中,在音乐、戏剧、舞蹈、建筑、设计以及关于人和时代的文学作品中,才最为显著”。

哈克(Haacke, 1981)认为,那些公司实际上是想影响中产阶级里的自由主义者。它们希望通过支持“高雅文化”来扭转自由批评的方向。他认为,那些公司之所以推行支持特定类型博物馆展览的政策,是因为它们认为这可以改善自己在自由主义者心中的形象。

尽管政府和公司的资金注入促进了艺术市场增长,然而事实上,艺术市场的扩张早在20世纪60年代中期(即这些资金开始划拨到艺术领域之前)就开始了。由此看来,在战后那段时期,教育机构的增长必然发挥了重要作用,其中包括本科教育注册人数的增长,¹特别是本科和研究生阶段各类艺术项目的增加。根据美国艺术研究中心(National Research Center of the Arts, 1975: 118)的调查,具有大学教育水平的人往往最乐于参加文化活动,尤其是参观博物馆(Useem and DiMaggio, 1977: 30)。²对于大学而言,艺术是一种将人文价值传输给年轻人的手段。为了使学生切身体会造型艺术,创立校园艺术博物馆是必要的。

正如表1.3所示,早在1960年,政府和公司的资金开始注入之前,就已经有了大量的艺术机构。截至1960年,86%的非学术型博物馆,61%的学术型博物馆,以及65%的艺术中心,就都已经存在了。艺术机构在1940—1960年之间增长显著。四分之一的学术型博物馆以及艺术中心,以及五分之一的非学术型博物馆,都成立于这一时期。

另一个因素是,遍布全国的艺术中心激发了公众的艺术兴趣。社区研究学者林德夫妇在对20世纪30年代的典型美国城市的研究中发现,艺术中心的建设会带动其他艺术团体的创立(Shapiro, 1973: 10)。桑德勒(Sandler, 1976: 7)指出,在20世纪70年代,公共事业振兴署(Works Progress Administration, WPA)成立的103个社区艺术中心,参观者有80万人之多,塑造了一群新的艺术爱好者。比较典型的是,这些艺术中心主要关注当地的艺术家,并普遍有意推动公众对艺术活动的兴趣,而非以收藏和展览艺术作品为目的。

所有这些因素共同促成了一般意义上的艺术(尤其是视觉艺术)地位的提高。另一个表明公众对艺术的态度有所变化的迹象是,大众媒体对艺术的关注显著增长。大众媒体上的文章有助于提高当代艺术的知

1 18—24岁的人口中,在高等教育机构注册过的比例,1946年是12.5%,1970年是32%(美国人口调查局,1975: 383)。

2 尤西姆和迪马乔指出:“看起来,受教育程度的高低与人们是否会参观美术馆或观看现场表演的艺术活动,关系最为密切。”

名度，并将其带入通俗文化的主流之中。那些在价值观上迎合了大众媒体趣味的艺术家更容易成为媒体关注的对象。

总之，社会行为的改变，诸如教育水平的提高、休闲时间分配上的变化，都反映在大众媒体给予这些活动的关注上，它们共同促进了各类艺术机构的扩张，其中包括艺术家数量以及艺术机构数量的增加。这种增长进一步吸引了来自政府以及公司的资金，这导致了更进一步的扩张，包括拍卖市场的出现。

转变中的艺术角色

在我研究的这45年中，艺术角色发生了重要转变。在先锋派的组织基础发生变化的同时，艺术家的社会角色和职业角色也有所改变。根据比特纳的研究（Buettner, 1981: 125），早在20世纪60年代，艺术家地位的变化就达到了如下程度：“艺术家们心安理得地跻身于中上阶层，因为他们就是此阶层的一员。”

艺术家们渐渐融入美国学术体系。美国大学每年颁发的美术学硕士学位的数量由1950年的525名，上升到1980年的8 708名（美国人口调查局，1951；1982—1983）。正如表1.4所示，在本研究中，晚近风格的艺术9
家获得教育学位的比例明显较高。事实上，本研究涉及的所有艺术家都曾在学院、大学或艺术学校学习过，但是老一点的艺术家很少有人能够获得资助或具有按照学位要求来学习的意愿。

这些艺术家的谋生方式多种多样。其中一种重要的生计来源是学术界。他们以访问批评家或驻校艺术家等编外身份供职其中，不太边缘的身份则是兼职导师。他们通常要在两个城市间通勤，最终有可能成为大学、学院或艺术学校的全职职员。正如附录表B1所示，在这一时期，提供给艺术家的全职或兼职学术岗位越来越多。另一种生计来源是政府或基金会的资助。虽然此前就有用于购买画作的资助，以及用于在艺术家聚居区工作的资助，但是在这一时期，艺术家可以获得的资助总额有了显著提高（参见附录表B2）。其他人则从事与商业艺术或艺术相关

的工作，如作为编辑、批评家、策展人或画商等。相对而言，只有很少一些人完全仅靠出售作品来维持生计。

表 1.4 艺术家社会角色的变化及教育学历（以风格为分类依据）

教育学位	风 格					
	抽象表现主义	极简主义	波普艺术	具象绘画	照相写实主义	模式绘画
无学位	75	44	44	33	20	13
艺术或美术学本科	10	17	22	17	27	23
艺术或美术学硕士；博士 ^a	10	25	30	46	41	51
无信息	5	14	4	4	12	13
总计	100	100	100	100	100	100
N	21	80	28	126	51	61

a 本研究所涉艺术家中有两人获得博士学位。

10 艺术家社会处境的变化，以及普遍而言艺术的政治和社会重要性的变化（就像前述这一时期分配给艺术家的资源的增加），引发的重要结果是：艺术家的角色不再是那种离群索居、不同于通俗文化和中产阶级价值观的先锋派。鉴于唯有等到功成名就之后，抽象表现主义者和极简主义者能够获得的机会才会不断增加，所以这些变化对他们作品特征的影响可谓微乎其微。但值得注意的是，晚近风格的艺术家不再反对中产阶级价值观和通俗文化。相反，他们内化了中产阶级和通俗文化的价值观和目标。

先锋艺术和艺术嬗变

本书主要关注的是先锋艺术家在当代社会中的角色，以及艺术家创造的象征材料的性质。先锋艺术家的角色即“有特权的局外人”，这是否

为我们提供了理解社会现实的另类视野？或者像某些作家认为的那样，这样一个艺术家仅仅提供了“统治的手段”（例如参见Crow, 1983）？

先锋派的概念是极其含混的。这一术语的定义不是单一的，而是多样的。在过去的150年中，人们开始使用这一概念。不同艺术运动的成员及其批评者，已经以不同方式定义了这一概念。许多作者以此概念指称几乎所有的艺术运动，而另一些人则用它指称特定类型的艺术风格，即那些反对主流社会价值观或已确立艺术惯例的风格。先锋派概念是艺术社会学的核心概念，因为它是界定高雅文化的重要因素。高雅文化本身的定义亦是多种多样的，包括诸多争讼纷纭的主题，如高雅文化和通俗文化的边界就不断受到质疑（Gans, 1985）。艺术社会学的许多论题都是围绕先锋派的概念展开的，其中包括艺术家的社会角色、艺术演进的性质，以及艺术作品的社会效用。

先锋派风格通常是由艺术家、批评家和艺术史学家界定的。在对先锋派的分析中，有什么事情是社会学家可以做，而批评家和艺术史学家无能为力的呢？因为后者属于艺术的社会体系，他们参与到对先锋派的指认和建构之中，容易给他们的研究对象打上个人印记。与之不同，社会学方法包括确认一系列与先锋派概念有关的维度，并以这些维度来审视每次艺术运动的贡献。这样一种分析方法能够展示出“先锋派”这一标签的属性基础，是如何在不同艺术运动中发生变化的，以及附加于每个维度的相对权重又是如何因时而变的。例如，强调先锋派作为一种对抗文化（counterculture）或反抗文化（adversary culture）的作用，而非它在修正审美惯例方面的作用，是如何因时而变的？此类分析还能揭示出，艺术界在确定特定运动是否为先锋派方面缺乏共识的部分原因。

11

在给出一系列可以用来界定先锋派的特征之前，我将回顾那些论述艺术社会学、艺术史和艺术批评问题的文献中出现的多种多样的先锋派概念。先锋派概念与高雅文化概念密切相关。一般而言，高雅文化是基于如下审美传统的艺术作品：要么是有数十年甚或几个世纪那么久的接受史，要么仍处于争取认可的过程之中。后一类别中的作品，有的时候会被视为先锋派，但并非总是如此，而且不同评论家对此的看法亦有不

同。甘斯 (Gans, 1974) 认为高雅文化由两个要素构成: 数个世纪前或本世纪初创作的经典作品, 以及具有高度秘传属性、专注于解决技巧和审美问题的当代作品。相反, 通俗文化的特征是使用俗套模式——为制造一种审美效果而采用标准化的生产程序 (Cawelti, 1976)。然而很明确的是, 并非每个产生于高雅文化或通俗文化语境的事物, 都符合那种文化形式的特征。

高雅文化同样与特定类型的受众有关。从某种意义上讲, 其受众通常是中产阶级或上层阶级。高雅文化通常在一个小而专业的组织内生产、传播, 该组织是为中上层阶级的客户服务并由他们控制的, 然而通俗文化则一般由公司生产并传播给大众。一些作者认为高雅文化和通俗文化并无本质不同, 它们只是被如此标示而已, 其差异取决于在怎样的环境中呈现和消费它们。他们强调审美判断无可避免地受到批评家所处的历史和社会情境的影响 (关于马克思主义研究方法, 见 Wolff, 1981)。这些作者想要抹消这两类文化的差别, 但是鉴于高雅文化的生产语境通常是独特的, 会赋予艺术家比通俗文化的生产者更大的自主性, 因而取消两者差别的观点很难成立。

“先锋派”这一术语最早出现于19世纪上半叶的法国 (Nochlin, 1967: 5; Poggioli, 1971: 9)。它的出现似乎是由工业化引起的不断加剧的社会碎片化的结果。截至19世纪中叶, 欧洲的艺术服务于精英阶层, 艺术家所表达和普遍共享的, 正是精英阶层的价值观。当某些艺术家群体能够独享精英阶层的赞助的时候 (White and White, 1965), 那些被排除在外的艺术家就发展出一种他们自己的意识形态, 来正当化他们革新审美的做法以及自由的政治观点 (Shapiro, 1976)。到了20世纪初, 先锋派似乎已经得到充分发展。此时它显现出的特点是: 疏离于社会其他部分, 尤其是反对资产阶级社会。

从社会学家、艺术史学家以及艺术批评家给出的最新文献可以看出, 先锋派的形象是多种多样且矛盾重重的。波焦利 (Poggioli, 1971: 108) 宣称, 作为一种小众文化, 先锋艺术必须攻击和拒绝它所反对的大众文化。与之不同, 约瑟夫·本斯曼 (Joseph Berman) 和伊斯雷尔·杰弗 (Israel

Gerver) 则认为, 尽管先锋艺术家尝试以前所未有的方法作画, 但实际上他们也使用了一些基于此前艺术传统的艺术观念。他们认为随着复杂技巧以及先锋艺术基础理论的丰富, 社会评论就变得不那么重要了, 甚至有可能被彻底排除在外。对许多艺术批评家和历史学家而言, 先锋派即审美革新, 它在 20 世纪意味着专注于视觉感知问题的现代主义。在保罗·维茨 (Paul Vitz) 和阿诺德·格利姆彻 (Arnold Glimcher) 看来 (1984: 36), 现代主义者“正在表达的……是一种对视觉经验的新理解, 从而揭示出艺术的如下作用: 人的感知可以借助艺术这一工具得到拓展”。这种艺术类型因其专注于审美和技巧问题, 已被指责为完全脱离“文化的关切、目标和理想”(Alloway 引自 Fried, 1968: 51)。

作为对比, 在法兰克福学派传统中进行写作的彼得·比格尔 (Peter Bürger) 则主张, “先锋派”这一标签应该留给像达达主义者和未来主义者这样的艺术家。他们的作品攻击现代主义艺术体制本身。这是因为现代主义专注于形式美学论题, 使得它不再评论自己所处的社会环境。 13

此外, 另一种阐释 (Crow, 1983) 认为, 先锋艺术家是大众文化和所谓的“抵抗性”亚文化之间的中介, 后者从其社会需求出发, 重新界定了何谓通俗文化产品。托马斯·克罗 (Thomas Crow) 认为, 先锋派作为大众文化研究和发展的一翼, 重塑了边缘社会群体的“审美发现”, 而边缘社会群体又反过来被大众文化同化了。

最后, 围绕后现代主义的性质展开的论争, 关注的是潜在于 20 世纪艺术的审美传统已经在多大程度上被新方法耗尽和取代了; 这种新方法 with 通俗文化具有的共同点, 和它与艺术传统具有的共同点一样多 (Foster, 1983)。

关于先锋派的讨论, 核心问题是艺术家的审美作用和社会作用的相对重要性。艺术家是否希望自己既是社会批评者又是审美革新者? 这两种角色的重要性是否有差异?

在本书中, 我认为每种新的艺术运动都重新界定了艺术的审美内容、社会内容及艺术作品的生产和发行标准等方面。一次艺术运动, 就其艺术作品处理的审美内容, 若做到了如下任何一个方面, 我们就可以

称其为先锋派：（1）重新定义了艺术惯例（Becker, 1982）；（2）使用了新的艺术工具或技巧（例如杰克逊·波洛克不使用画架的做法）；（3）重新定义了艺术品的属性，包括那些可被视为艺术作品的物品的范围。那些主张恢复早期审美惯例的艺术运动，不太可能被视为先锋派。

此外，某艺术运动的艺术作品在处理社会内容的时候，如果能够做到如下任何一个方面，那么也可以将其视为先锋派：（1）作品中具有批判或不同于主流文化的社会或政治方面的价值观，例如施瓦茨（Schwartz, 1974: 5）呼应了马尔库塞，认为先锋派的一个可能角色是，提供一种对抗文化的力量和“文化批评”；艺术家哈内（Haney, 1981: 6）认为，艺术作品能够“发现那些限定了文化想象的视觉隐喻”；（2）重新界定了高雅文化和通俗文化的关系，例如艺术家使用广告和连环画图像；以及（3）批判艺术体制，后者的典型表现是达达主义者对艺术合法性的攻击。

最后，如果一次艺术运动在艺术的生产和发行方式上做到了如下任何一个方面，那么该运动就可以称为先锋派：（1）借助恰当的批评家、角色模特和受众，重新界定了艺术生产的语境；（2）重新界定了生产¹、展示和发行的组织语境，如对于替代性空间的使用（Apple, 1981），尝试创造“不可售卖”的艺术作品；以及（3）重新界定了艺术角色的本质，或艺术家参与其他社会结构（如教育、宗教和政治）的广度。一些评论家已经指出，艺术家日益与中产阶级生活融为一体，这使得艺术在功能上日益趋于“中卫”（moyen garde）作用，并在中产阶级社会中有一个稳固的位置（Davis, 1982）。

这一描述先锋派特征的方法的潜在要求是，认识到先锋派在挑战既有艺术惯例、艺术和社会体制时，不仅方法不同，挑战程度也有差异。一些艺术运动只要具备上述三个条件中的一个，就会被艺术界视为先锋派；而有的艺术运动则要同时具备上述三个条件，才会被视为先锋派。然而，重新界定审美内容似乎是最为重要的因素。那些将其反偶像活动

1 作品的生产与完成保持同步的行为艺术是此类范畴中最为激进的案例（Battcock and Nickas, 1984）。

限制在重新界定艺术作品的社会内容或生产、流通体制的艺术运动，很少被艺术界视为先锋派。因此，20世纪30年代的社会写实主义者和70年代的壁画艺术家，虽然都重新界定了艺术的社会内容及其生产、发行体制，但并不被视为先锋派（Cockcroft et al., 1977）。¹

一个艺术群体若想被界定为先锋派，其成员必先在一定程度上，明确地将彼此视为同一社会群体的成员。虽然社会互动的强度迥异，但风格作为一种社会现象，代表了一种致力于审美问题的集体努力。自我意识越明确，他们对艺术活动上述三个范畴的重新界定，就越可能被艺术界视为先锋派。正如我在第二章将要谈到的，一种艺术风格是一种社会现象，唯有在特定社会条件下，才能将“先锋派”这一标签给予某艺术群体。

为了理解先锋艺术在当代社会的作用，不仅要审视其审美内容和社会内容，而且还要考察由评估和传播这些作品的画廊、博物馆和收藏家构成的支持结构。这些组织机构不断变化的特征，影响了那些广为流传并由此被理解为特定时期最为显著特征的风格种类。艺术家数量以及艺术活动资源的增加，已经将评估和传播艺术的现存设施完全占用，因而这些组织既会资助革新，也会抵制革新（参见 White and White, 1965, 对19世纪相似情境的分析）。例如，这些机构可能会轻易地忽视由边缘艺术家群体提出的更为激进的再阐释。现在这些组织依赖于政府和公司给予的资助，这一事实已经改变了它们对于公众的态度。它们必须去寻求一个更大的受众群体，以此向赞助人证明它们对资金的使用是正当合理的。它还激励艺术家生产对于更多人而言富于意义的作品。

15

在当代社会，个体每天沉浸于数量巨大的来自电视、电影、报纸、杂

1 例如，在街头壁画运动（Street Mural Movement）中，艺术家直接与工人阶级和少数族裔邻居一起工作，创作以社区共同关注的问题为主题的壁画。这种艺术并不能达到前卫艺术的美学标准。先锋艺术批评家要么忽略了那种现象，要么消极对待，要么给予屈尊俯就的赞扬。壁画家自己认为，不能仅仅以当代艺术批评的标准来评价他们的作品（Cockcroft et al., 1977: 268），因为在壁画语境中评价一件作品的目的和相关性的标准，与先锋艺术界相比，是十分不同的。

志、广告和书籍的视觉图像中 (Berger, 1972; Walker, 1983)。这些图像的来源是五花八门的,既有源自久远过去的,又有源自刚刚过去不久的,但它们都被不断地重组起来,以生成新的或看似新的意义。有种理论视角认为,文化产品是为控制着社会机构的那些人的利益服务的。对照此视角,当代社会可被视为一个竞技场。其中,各种定义现实的观念在不断冲突、游移,各种各样的演员竞相抛出他们对于各类事件的不同阐释。埃斯卡皮 (Escarpit, 1977) 已经指出,现代社会由一个复杂的传播渠道网络构成,它对应着不同社会群体的需要和身份,然而此类材料从未得到广泛传播。一些评论家认为,通俗文化工业传播的文化产品正处于一个不断调整和发展的过程之中。在一位大众传播专家看来 (Snow, 1983: 7),“很明显,我们生活在媒介文化 (media culture) 控制的世界中,此媒介语言和阐释策略不断建构和改变着这种文化”。

鉴于大众媒介和通俗文化在当代社会的巨大影响,或许可以说,作为不同观点和价值观来源的先锋派,也日显重要。然而,雅基·阿普尔 (Jacki Apple) 指出,在美国社会中,主要的图像制造者并非艺术家,而且作为图像制造者的先锋艺术家,在未来的作用也是存疑的。她认为艺术界与传播媒介之间的交流日益增加,意在创造“一种不同的语境,以此来涵盖和超越艺术界和传播媒介”。她还指出,未来要求我们“激进地改变我们的艺术观念”。

本书纲要

我对于当代艺术风格的兴趣并不意味着我将介绍每种风格的详细发展史。我将要考察的是这些当代艺术风格的作品在多大程度上展示出了与先锋派概念有关的特征,以及那些影响了这些作品在奖励体系中的接受的因素,此奖励体系本是为绘画和雕塑等高雅文化而设的。

在第二章,我将考察艺术风格的社会方面。构成先锋派艺术风格的社会环境和社会群体的特征是什么? 我并不认为当代艺术风格的受众是一个单一的精英群体。我将找出不同的赞助人群体或支持者,阐明他

们与艺术共同体的关系。

在第三章,我将考察处于主导地位的现代主义审美传统的本质,并依据出现于本研究涵盖时间段中的几种风格,来考察这一传统是如何影响了这些风格的“意义”的,以及这些风格与先锋派在不同层面上的对应程度。

在第四章和第五章,我将依据不同风格艺术作品的内容,来考察在这一时期美国社会和艺术所处社会情境的变化带来的影响。如何解释艺术家越来越容易受到通俗文化主题的影响?他们对这些材料的使用如何影响了我们对材料的感知?再现性绘画在多大程度上反映了这一时期的社会冲突和张力?能否以假定的收藏家的社会背景和展示、购买这些作品的组织的保守性,来理解再现性绘画的“内容”?

在第六章和第七章,我将考察艺术机构的巨大扩张,研究它是如何影响了这些作为先锋艺术守门人的组织的运作方式的。如何概括这一时期的纽约艺术市场?那里是否有高水平的竞争?是否有画廊成功地控制了进入拍卖市场、取得商业成功的渠道?纽约的那些重要博物馆又是如何回应出现于此时的新风格的?区域博物馆和公司藏家在分配艺术奖励方面发挥了怎样的作用? 17

在第八章,我将讨论本研究对我们如何理解艺术角色的本质以及先锋派概念的意义。 18

第二章 作为一种社会现象的风格

艺术家广为人知的形象是一种禁欲的天才形象，他们创作作品时不与其他艺术家接触。这种观念在一般民众，甚至哲学家、美学家、艺术史学家和文学批评家那里，都流传甚广（Genova, 1979: 315）。由此看来，风格反映出个人秉性——他的性格和主体性。

为当代艺术杂志撰稿的批评家通常会暗示，不同的艺术家群体共享着那些风格，但是他们甚少提及社会要素，尽管这些要素影响了以特定风格进行创作的艺术家或其作品中与社会相关的内容。一些评论家指出，各种艺术风格只是艺术家、画商和策展人出于实用目的随意贴上去的标签，与各类社会群体没有对应关系。

与之不同，我认为最有影响的艺术作品是在不同的风格语境中创作出来的，虽然不同的社会群体对于风格审美要素的认识仍有显著差异，但其成员共享了这些风格语境。独立工作的个体很少能有与之相当的影响力。另一方面，艺术家会采纳在风格群体中发展出的观念；而未采纳此类风格的艺术家，虽然能够将从其他风格那里获得的要素重组起来，然而他们生产的独特画作鲜有新意。

从群体成员熟悉彼此的作品并互相交流思想的意义上讲，作为一种群体现象，每种风格都代表了人们共同致力于审美问题的特定方案。但

是正如我们将要看到的，他们的互动强度是有差别的。在特定情况下，艺术运动成为反对艺术变化的建制力量（Kadushin, 1976）。这种情况唯有在某个艺术运动的成员控制了守门程序（gatekeeping process）的情况下才能发生，此守门程序或直接或通过他们与守门机构权势人物的关系，来分配艺术奖励。

在本章，我将考察风格的社会方面，尤其是各类风格艺术作品的特征差异；就规范性共识的本质而言，我关心的是构成某类风格的各种要素；产生这些风格的社会群体的各种特征；作为一个社会团体的风格与作为特定风格的赞助人或作为支持者的艺术“公众”之间的关系。¹正如我们将会见到的，某类风格的社会组织，其赞助人的社会特征，以及它出现的社会语境，都影响了此风格被视为先锋派的程度。

19

风格与单个艺术家

正如我已经指出的，许多，或许是绝大多数艺术家，并未参与那些推动风格革新的社会团体。这些艺术家的首要关切是能够卖出去的作品，而非解决审美问题或发现新技巧、新主题的作品的生产。他们的作品是独特的事物，从这个意义上说，这些作品是原创的。但是，作品仅代表了一种对各种审美问题或新技巧的再定义，从这个意义上讲，它们是不具革新性的。

例如，据说在20世纪70年代后期，曼哈顿的苏霍区有一半的画廊在展览被称为“纯真印象派”（naive Impressionism）的画作——这些看起来赏心悦目且富于魅力的画作，是由毫不关心审美问题或审美革新的艺术家创作的（Beardsall, 1978: 11）。一个创作此类作品的艺术家曾说，她“没有任何关于艺术应该是什么样子的预设观念”（Beardsall, 1978: 11）。这些作品也根本不评论或阐释社会。正如朱迪·比尔兹尔（Judy Beardsall）所言，一位专画纽约旅游景点的画家曾谈道：“这些画作再现

1 从符号互动论角度展开对艺术界的讨论，参见贝克尔（Becker, 1982）。对巴黎艺术界的描述，参见穆兰（Moulin, 1967）。

了一个阳光明媚、街道整洁、舒适悠然的曼哈顿，一幅乐观的田园牧歌般的图景……它们是幸福的画作。”

许多不受当代风格限制的艺术家在创作时，会有意采用一些模式。这些模式包含大量的标准化操作，使快速而有效地生产新作品成为可能（Cawelti, 1976）。文学、流行音乐和绘画中，有许多模式化的范例。在此语境中，创作一幅画作就包括发现一些针对熟悉的主题而做的细微改变，或者赋予某种俗套以新的活力，或者发明仍然受制于那种模式的色彩或构造方式的新元素。穆兰（Moulin, 1967: 410）用相似的术语“彩石印版”（chromos）来描述那些街边摊和特定类型的画廊出售的

20 画作：

很多绘画都是以传统技艺制作的产品，遵循主题和风格的固定规则。它们是学院写实主义（academic realism）的终极具象形态。此类艺术产品代表了西方艺术活动最伟大的部分。在行家里手看来，构成这些绘画的事物是易于互换的，它们拥有一些共通的、可以满足最粗俗的趣味形式的能力，但是绘画界拒绝了此类风格。

一般而言，从效果上讲，不画此类风格画作的艺术家扮演了商人的角色（虽然并非总是如此），其首要关切是生产和销售绘画，而非推广艺术“知识”（FitzGibbon, 1985）。其中一些人在商业上十分成功，但艺术出版物从未讨论或评价过他们（Rosenblum, 1981）。相反，先锋艺术家并不仅仅以取悦公众的方式绘画；他们试图借助大量过去的艺术知识，以一种前无古人的方式来绘画。

然而艺术家们与特定风格的关联方式是多样的，随着其成员涉入围绕特定风格形成的艺术家共同体的程度发生变化，这些风格也会有相应的改变。一些属于此类共同体的艺术家在界定和传播特定风格上扮演了重要角色。其他艺术家则只是在此风格获得公众关注之后，才被批评家认为与此风格有关。后者通常是资深艺术家，批评家从新风格的角度“再阐释”了他们的作品，并进而认为他们与新风格是相关的。

一小部分艺术家会阶段性地变换风格,¹而大部分艺术家则继续坚持同一种风格,即便该风格早已丧失了它在审美上对艺术界的挑战性。例如,作为一次艺术运动,抽象表现主义在20世纪50年代末就已式微,但此后仍有许多艺术家继续创作此风格的作品,对此可以从下面这段评论见出(Bard, 1977: 103):

我们这群人,很难彻底放弃自己的绘画观念……对于所谓“抽象表现主义已死”的说法,我们是十分失望而困惑的。我们彼此疏离,不常看对方的作品,但是——感谢上帝——我们中一些很棒的人,在这20年里仍然继续创作和发展这一风格,而且越来越好。我仍然认为这些画家是属于当代的纽约画家。

事实上,在新风格以可预见的规律涌现的同时,旧风格并未消失,因而目前可以在纽约发现以各种艺术风格进行创作的艺术家。诸风格对艺术家产生了长期的影响,这意味着每种风格都反映了一种独特的“世界观”,影响了人们看待和接受过去与当前艺术的成就、恰当的题材以及各种技巧的态度。 21

作为文化网络的艺术风格

迥异的艺术风格的存在,意味着有不同的艺术传统,而新风格就是从这些传统中涌现出来的。其他的革新形式显示出此模式产生的差异。例如,科学活动的一个重要特征是科学研究建基于既往工作(Price, 1965)。正如科学论文中的参考资料所示,科学家以典型的方式将自己的努力建立在少量既有研究成果之上。对科学家而言,近期的研究成果是重要的。而对社会科学家和人文学者来说,更为久远的过去仍然与当下具有相关性。普赖斯(Price, 1970)认为,人文学者的特点是他们的所

1 在我的研究中,约有15%的艺术家曾致力于不止一种风格。

有成就都建基于前人的成就之上。不过,显而易见,有些人文学者(如语言学家)的做法也很接近于科学家。与之相似,当代的各种艺术风格在这一点上也有差异,其中一些人效仿数个世纪之前的艺术成就,有些人则以十分晚近的革新为基础。每种风格的成员都采用了一系列艺术家们可以在特定时间点获得的观念,他们选择特定观念,并以新方式将它们结合起来。每种艺术风格都呈现出一种特殊的概念和符号的构型方式,并作为其成员的“世界观”而发挥作用。

正如我们将要看到的,在当代美国艺术家中,“现代主义”包含一系列影响了艺术家的创作题材和创作方式的观念。这些画家中的许多人认为自己是现代主义的“传统”中工作的,19世纪的法国印象派画家开创了这一传统;其他人则反对现代主义,并将自己视为“后现代主义者”。

22 对于一些理论家而言,后现代主义只是现代主义的反题(Levin, 1979b)。然而,无法将某个艺术家归类于现代主义或后现代主义的事实表明,这并非如此。莱文(Levin, 1979b: 92)指出:“在20世纪70年代,几乎每个人的风格都是不断变化而多样的。”和现代主义者一样,后现代主义者时常对光影和视觉感知问题充满兴趣,但不同的是,他们还关注题材和情感表达问题(Haney, 1986: 6)。

每种风格的作品在不同程度上展示出该风格的特征。某种风格的领袖人物(他们最为认同此种风格)的作品,往往展示出该风格的大部分或全部特征。边缘成员则或许会展示出一两个特征。这就是关注特定风格的批评家们会在该风格的成员构成问题上存在分歧的原因之一。边缘成员或许会被不同的批评家归于不同的类别之内,这取决于对某个特定批评家来说,他们作品中的哪些特征是突出的。

在一些案例中,某个风格的某个成员或许会展示出此风格除某个属性之外的所有属性,但正是这一点差别就能使作品特征发生显著改变。例如,奥德里·弗拉克(Audrey Flack)的作品包含了照相写实主义的主要特征,比如呈现日常物品和用极端精确的手法来达到技术呈现效果。然而,她拒绝表现这一风格的疏离特征。她对于其主题有着强烈的感受,并希望能在观众那里唤起此类感受(Flack, 1981)。一些照相写实主

义者更为认同现代主义而非其他价值观,这使得他们的作品与其他作品区分开来,虽然他们也与其他人共享了该风格的一些关键属性。

与之相似,在模式绘画中,艺术家是否受到亚洲或中东艺术、民族工艺或通俗文化的影响,决定了他们的作品是否存在差异。就波普艺术而言,艺术家以反讽或疏离态度处理题材的程度有别,使得作品有所不同。

抽象表现主义中有两个不同群体,即色域绘画(color-field painting)和姿势绘画(gesture painting)。这两个群体都具有该风格的一些属性,同时又在特定方面异于彼此(Kozloff, 1965; Sandler, 1976: 148)。以班奈特·纽曼(Barnett Newman)为代表的色域派画家,关注的是色彩的观念和视觉印象;以杰克逊·波洛克为代表的姿势派画家,更为关注直觉并沉湎于表达自己的个性。与此同时,所有的画家,无论是色域派还是姿势派,都是高度个性化、精心呵护他们的自主性的。而且,他们生产的作品虽然在主题和理论上具有相关性,但看起来又是面目各异的。

具象绘画尤其异质。具象绘画关注过去,但是其表现方式是多种多样的,例如利用传统的题材、风格、图像或价值观。¹ 31%的具象派画家仅在题材方面是传统的;这些画家主要关心的是抽象绘画背后的审美问题。第二类次要群体的成员(18%)将对传统题材的兴趣与现代主义风格结合在了一起。第三类次要群体的成员(30%)全盘拒绝了现代主义的审美传统并试图恢复前现代主义的绘画传统。一些人则试图原样不变地沿用传统画家使用过的笔触和抛光技术。一位批评家(Mangan, 1974: 23)如此描述传统具象派画家保罗·维森菲尔德(Paul Wiesenfeld):“他是大师们的热忱学生,这可以从他对光影和抽象的使用、紧凑而节制的笔触、早期作品的静默色彩,甚至他抛光其画作的技法上看出来。他总是随身带着一本做了很多标记的关于维米尔的书。‘我永远无法停止向他学习。’维森菲尔德说道。”

其他人则创作风俗画(genre painting),描绘正在叙事的人群,直接

1 传统的西方绘画风格指存在于法国印象派之前的那些风格。现代风格包括从印象派直到20世纪中期出现的欧洲风格。当代美国风格是指第二次世界大战后出现的艺术风格。我无法归类21%的具象派画家,因为对其作品性质的研究并不充分。

使用他们膜拜的艺术家（委拉斯开兹、伦勃朗、维米尔等）使用过的构图和主题。例如，有人（Smith, 1979: 14）如此描述具象艺术家艾尔弗雷德·莱斯利（Alfred Leslie）的作品：“构图追摹的是卡拉瓦乔的《以马忤斯的晚餐》（*Supper at Emmaus*）……这些作品不仅明确涉及此前的艺术家和作品，而且源出包括荷兰画派及早期殖民地风格在内的整个风俗画传统，人物布局与之类似。”

他们不仅运用传统构图方法，还以讽喻方式借用传统图像和神话主题。这一点在一些案例中十分明显，如米莱·安德烈杰维克（Milet Andrejevic）在当代情景（如中央公园）中画上神话人物。在其他画家那里，这些特质看来就不那么明显了，但是库斯比特（Kuspit, 1981）认为这些手法在当代写实主义作品中十分普遍。

尽管同属于一种组织和社交网络，这些群体却鲜有共识。以现代方式绘画的人指责以传统方式绘画的人是“守旧主义”（Rip Van Winkleism）¹，而传统主义者则瞧不上现代主义者的“客观性”（Downes, 1976）。

正如下文所示，任何风格的观念基础最终都会失去挑战性（Makie, 1979: 25）：

在那一刻，它[抽象表现主义]成为一种方法，甚至一种模式，它提出自己的问题并给出自己的解答。但是从根本上讲，它是一种能够被有能力的画家学习的东西，这使得艺术家不再探索媒介和自我，而这本应是优秀的艺术家致力之事。它已无法吸引艺术家，艺术的危机再次表现为“不知道画什么”的焦虑。

和科学一样，在艺术中，当一种激动人心的方法不再能够产生有意义的观念的时候，就会导致危机状态，紧随其后的便是该方法被与之竞争的或替代性的方法取代。哈斯科尔（Haskell, 1984）记录了当抽象

1 《瑞普·凡·温克尔》（*Rip Van Winkle*）是美国小说家华盛顿·欧文的短篇小说，讲述村民瑞普在山中睡着，20年后才醒来，发现一切已然人事全非了。现代主义者以此嘲讽传统主义者因循守旧、脱离时代。——编注

表现主义发展到这一阶段时年轻艺术家们的绝望意识。她指出（1984: 13）：“在那时，人们认为抽象表现主义已经耗尽，濒临破产，而与此同时它又具有如此绝对的霸权地位，这使得年轻艺术家无计可施。”找到其他创作途径，是减轻人们危机感的主要途径。

风格与艺术共同体

在某个风格语境内生产艺术作品是一种社会行为。艺术家们常常盯着他人的作品，以激活自己关于艺术“知识”的观念。这与其他领域的革新者需要在社会层面确证自己的工作并表明其革新是有效的那类做法，异曲同工。我曾因本项研究访谈过一位画家兼艺术批评家，他评论道：

流行的观念认为艺术家的工作方式就是闭门造车，这听起来是真的，但事实上他们的工作是一种集体行为。你是带着其他人给出的艺术知识在画画的。这就是为什么会有巴黎这样的艺术中心。我画得越多，学得越多，我就越是意识到艺术绝对不仅仅是个体的事业。它与其他人正在做什么密切相关。

然而，不同的艺术共同体有不同的特点。在艺术家发展不同于当前艺术价值观念（无论是政治的还是艺术的）的各种情境中，他们的共同体或许会因其团结和情感投入而近似反主流文化。在20世纪40年代，围绕第一代抽象表现主义者出现的社会共同体是一个独特现象。社会互动的总量和进行社交互动的场地类型，都是后续艺术运动无法比拟的。¹ 此时的情境不同于20年后，艺术家们根本不知道何谓个人成功。

1 艺术批评家欧文·桑德勒的多卷本著作《美国绘画的胜利》（*The Triumph of American Painting*, 1976）和《纽约画派》（*The New York School*, 1978）观察和记录了那时这些艺术家之间的社会交往，是十分珍贵的资料来源。第一代抽象表现主义者是一个关系极其密切的群体。如果有人去考察他们的传记和作品评论中提及的社会关联，即他们之间十分重要而持久的关联，就会发现他们每个人都直接或间接地与至少一两其他成员有关联，如此整个群组就被联结了起来。

人们会展览并以巨款竞购他们的画作，这对他们而言似乎是完全不可能之事。在这样的环境中，他们需要彼此交换想法，并使自己确信此类艺术家角色是有前景的。桑德勒 (Sandler, 1976: 79) 指出：

1943年后，一些纽约画家开始以自动主义 (automatism) 和生物形态主义 (biomorphism) 的抽象方法进行创作——包括巴兹奥特斯 (Baziotes)、戈特利布 (Gottlieb)、霍夫曼 (Hofmann)、马瑟韦尔、波洛克以及罗斯科——他们开始逐渐熟悉彼此的作品，并经常在一起展览作品。这产生了一个建立在相互理解和相互尊重基础上的松散团体。个人交际极其重要，因为这些交际催生的是一种美学风气，接受、鼓励革新和激进的倾向。¹

促成此社会共同体的环境，部分是历史使然，尤其得益于“联邦艺术计划” (Federal Arts Project / WPA)，此计划使他们建立了联系，并一起成为像艺术家联盟 (Artists' Union) 和美国抽象艺术家协会 (American Abstract Artists) 等团体的成员。他们同在格林威治村，这种地理位置上的接近也是重要因素 (Sandler, 1978: 30)。在此风格的成长期，这些艺术家几乎都工作和生活在纽约。第一代抽象表现主义画家中的21个成员都是男性，他们当中有三分之一生于欧洲，另三分之一生于纽约——最为欧化的美国城市。此外，他们年纪相仿：四分之三的人生于1900—1913年之间。桑德勒 (Sandler, 1978: 30) 如此描述这一共同体在艺术家的自我认知及评判自己作品上的影响：

不断地见面和交换固执的观念产生的是如下这种氛围，其中有持续的反馈、共同的意识，当然还有激烈的争论。这种由艺术家给出的持续不断的评论使得那些作品受到重视，至少因为它意味着那

1 类似情况参见哈里森·怀特和辛西娅·怀特 (White and White, 1965) 对19世纪法国印象派的研究。

些作品被人们看到了,被认真对待且有了反响……观众通过给予关注(而且是满怀热情的),支持着那些艺术家,使他们更为投入地工作。那种半公共对话以及与它有关的充满活力的共同体意识,使得参与者热情高涨,以至于他们中的大部分人都觉得自己正在见证一种罕见现象:一种鲜活的美国文化。

在20世纪40年代末,抽象表现主义艺术家形成了几个增强他们社会关联的组织,最知名的是一个短暂存在的流派,“艺术家主体”(The Subject of the Artist),以及一个持续到20世纪50年代末的社交俱乐部,且仅仅以“俱乐部”而知名。在桑德勒(Sandler, 1965)看来,俱乐部成员人数的扩张堪称迅速。俱乐部的初始成员有20人,到1950年夏天已经翻了三番;“俱乐部”成为“一种亚文化的核心”,包括以其他风格和艺术形式进行创作的艺术家、批评家,甚至画商,譬如利奥·卡斯泰利(Leo Castelli)(Sandler, 1976: 214)。

到了20世纪50年代早期,抽象表现主义出现了公认的领袖——主要是威廉·德库宁和弗朗兹·克兰(Franz Kline)——与追随者。追随者包括第二代画家。在这一时期,学习抽象表现主义的罗森堡和弗里格尔(Fliegel, 1965),也被发现同属于一个关系密切的艺术共同体。一个了解他们的人谈道:

人们可以感觉到,每个人都知道其他人的画作,而且每个画作都会得到不少的评论。这营造出一个非常集聚而令人兴奋的环境:单个艺术家做出的哪怕微不足道的变化也是重要的,能引起反响,其他人可以拿来使用。

然而,那个群体渐渐不再是平等者的联合,而是分化成围绕不同领袖的分支。最终,一些资深艺术家离开纽约去了长岛等地。到了20世纪50年代末期,随着此群体的审美目标越发没有挑战性,那个共同体解体了,并在20世纪60年代被全新的运动取代。

在本研究所涉风格中,接续抽象表现主义出现的极简主义最接近于反主流文化。38%的极简主义者依靠个人交际或师生关系而彼此关联,形成几个派系:一个是英国派,包括雕塑家安东尼·卡罗(Anthony Caro)及其学生、同事;还有三个在纽约开展活动的团体,其中一个以公园广场为中心,有一些短暂的合作。这些团体因几个领袖人物的影响而有一些松散的联系。¹艾德·鲁达(Ed Ruda)描述的公园广场氛围,表明了这些团体的特征(Ruda, 1967: 31):“人们彼此影响,交流明显是相互的。很难说特定观念源自何处,或谁的影响更大、更具原创性。”

然而,极简主义者这一团体的存续时间似乎比抽象表现主义者更短
27 暂。在这一时期,纽约艺术界变得越来越不能接受拒绝主流社会,尤其是中产阶级的价值观的先锋运动。其结果是,作为一次艺术运动的极简主义,仅成为一个短暂现象。正如一项对这些艺术家作品拍卖价格的分析所示,此群体中仅有少数几人在艺术市场获得了成功(参见第六章)。此群体的领袖人物在整个20世纪70年代依然有影响力,他们的作品被博物馆竞购并被艺术杂志讨论,但是作为一个整体,此运动并未延续下来。

纽约的具象派画家发展出一个交往密切的关系网,以支持其成员推广并不流行的艺术价值观。然而,这些艺术家并不认为他们自己是特立独行的先锋派。相反,他们似乎认为自己是中产知识阶层(middle-class intelligentsia)的一员,这一阶层温和地批判美国社会,但绝不会反对它。他们的关系网起源于20世纪50年代晚期,存在于一个一起对着模特做速写的艺术家群体,就像梅塞德斯·马特(Mercedes Matter),起初只是画室的艺术教师,而后成为在各个画室工作的具象派画家(Cummings, 1979: 163)。起初,这一群体有三位抽象表现主义艺术家:菲利普·加斯顿(Philip Guston)、乔治·麦克尼尔(George McNeil)和杰克·特沃科夫(Jack Tworlov),以及五位老一辈的具象派画家:查尔斯·卡乔里(Charles Cajori)、洛伊斯·多德(Lois Dodd)、路易斯·芬克尔斯坦

1 他们是唐纳德·贾德(Donald Judd)、埃尔斯沃思·凯利(Ellsworth Kelly)、肯尼斯·诺兰(Kenneth Noland)和弗兰克·斯特拉。

(Louis Finkelstein)、保罗·乔治斯(Paul Georges)以及菲利普·佩尔斯坦。在该群体中,所有的具象派画家都曾受教于抽象表现主义者或受到后者的影响,或与抽象表现主义群体有关联。需要重视的是,佩尔斯坦认为这个素描群体的存在,对他成为具象派画家十分关键。他在1972年的一次访谈中指出(Cummings, 1979: 163),事实上,这一群体内没有什么思想交流,“每个人都几乎完全独立地工作。没人会讨论彼此的工作或任何东西。参与其中是令人激动的。这种情况年复一年地持续下来,直到人员逐渐发生变化。但是,我们中的一些人仍然在那里。我们仍然会每周见一面”。

在1968年,一个名为“具象艺术家联盟”(Alliance of Figurative Artists)的组织在纽约成立。很多艺术家出席了第一次会议,其中有不少年轻人。后来,其中一位艺术家,西德尼·迪力姆(Sidney Tillim)将这一组织描述为“一个组织涣散、满是怨气的群体”(Tillim, 1969: 45)。另一份材料则谈道(Kuh, 1971: 88):

没有职员、会长、会费和义务……一个项目委员会……为了避免反复出现的难题,制定了一些松散的指导性条目。会议形式多种多样,有时是圆桌会议,有时又变为开放的论坛,艺术家们带着自己的作品,为之做辩护、解释,并且倾听来自其他成员的直率评论。 28

这个联盟在早期似乎为青年艺术家提供了可贵的聚会之所。一个画家谈道:“起初,我们每个以具象方式绘画的人都需要彼此分享,因为当时的情境并不认可那一套……我整理了我的想法,并教自己按具象方式去画,我在那里获得的反馈和想法,极大地帮助了我。”一个雕塑家评论道:“知道有这么多其他的艺术家也在具象绘画领域工作,对我们来说是新鲜的。我们此前都觉得自己是孤立无援的。聚在一起时,我们认识到,或许我们并不是那么孤单,而我们要做的就是继续见面。”

具象派画家是唯一一个包含了三代人的群体。近三分之一的人生

于1930年之前,四分之一的人生于20世纪30年代,超过三分之一的人生于1939年之后。¹50%的人生于纽约或美国东海岸,41%的人曾在纽约的艺术学校学习。在20世纪70年代末,73%的人生活在纽约或东海岸。这些社会特征无疑会影响在其中发展出来的社会群体的属性。从此群体已知成员(87%)的熟人关系、个人关系、师生关系和组织关系等信息可以看出,仅有9%的人与群体内的其他人没什么关联。28%的人有师生关系。其中8个提供资料的人与群体内92%的人有关联。²

在抽象表现主义这一案例中,对具象绘画有不同观点的资深艺术家成了群体的非正式领袖。最终,这些不同观点引起了更多冲突并导致联盟内讧。一些成员在聚会上变得愈发爱争辩,而其他人则完全拒绝参加。

从反主流文化到熟人圈子

随着在纽约工作的艺术家数量的增多(Ashton, 1973; Sandler, 1978),艺术环境由一个关系密切的反主流文化,演变为一系列相对短暂、有着内在关联的亚文化。抽象表现主义者那些面对面的私密人际网络逐渐扩张,它的结构及其对于成员的意义,都发生了改变。由我们访谈的艺术家和卡明斯(Cummings, 1979)访谈的艺术家的评论可以看出,起初的派系似乎已经成为贯穿不同风格的熟人网络。³

1 与前述风格中的例子不同,这些艺术家中有35%是女性。

2 这个群体中有17人未列入受访者的名单。受访者的受访时间是1977年,他们列出了曾在1976—1977年参加“艺术家的选择:具象艺术在纽约”艺术展的艺术家名单。此群体中的其他成员后来参加了艺术家之选美术馆(Artists' Choice Museum)的展览。

3 就此可以从其他风格的受访者那里看到一些线索。在请他们列出极简主义者和照相写实主义者的名单时,这些名字中有一半多被提及。一份包含45人的极简主义者名单,其他风格的受访者提到其中的67%。一份包含41人的照相写实主义者名单,其他风格的受访者提到了其中的56%。在1976—1977年进行的采访中,34位受访者,要么属于抽样风格中的一种,要么属于其他风格中的一种。不同风格的成员,以不同方式相互关联:具象绘画、模式绘画和抽象表现主义画家主要依托于师生关系,照相写实主义者和极简主义者主要靠影响其他风格成员的作品,波普艺术家主要靠个人交往。在抽样的367位艺术家(不包括新表现主义)中,37%的人以上述至少一种方式建立联系。

熟人网络就像社会圈子那样运作 (Kadushin, 1976: 108—110), 其成员通过间接或直接的纽带发生关联, 使各种信息和观念得以传播到整个群体。¹ 鉴于社会圈子没有任何清晰的边界, 其成员只能基于他们的直接接触来描述这些圈子, 使其清晰显现出来。因为这些网络都是非正式组织, 它们通常与学术刊物、剧团或画廊等正式的组织结构有关联。在此网络中, 画廊发挥了重要作用。

在20世纪40年代, 一些画廊甚至成了艺术家们的社交中心。由此看来, 画廊的作用日益重要。贝蒂·帕森斯 (Betty Parsons) 的画廊成为抽象表现主义者经常碰面、交换想法的场所。汤姆金斯 (Tomkins, 1975: 52) 如此描述那时的帕森斯画廊:

起初, 它也是一个艺术家们感到十分惬意的地方。班奈特·纽曼几乎每天都在那, 与每个来客交谈。在每周六下午, 十几个或更多的艺术家或许会在后面的房间聚会, 待上几个小时, 然后一起去外面吃晚饭。纽曼、波洛克、罗斯科以及斯蒂尔会帮彼此悬挂展品, 贝蒂·帕森斯也让他们随性而为。

在20世纪50年代的几年里, 在许多抽象表现主义者生活、工作的纽约东第十大街周边, 有一些抽象表现主义者合作开办的画廊 (Bard, 1977; O'Doherty, 1967)。这些画廊大多服务于第二代和第三代抽象表现主义者。他们人数庞大, 此时的先锋派画廊无法全部吸纳。对于他们而言, 合办画廊是“他们的社交俱乐部、交往中心和郊区礼堂” (O'Doherty, 1967: 165)。不久, 鲁达 (Ruda, 1967) 谈到他们创立的合办画廊即公园广场, 主要展示极简主义者以及相关人士的作品; 他们创办此画廊的目的是将其作为“一个可以展览作品并继续交流艺术观念的合适场所”。

在极简主义的早期, 卡尔·安德烈 (Carl Andre, 见 *Archives of American*

1 卡杜辛 (Kadushin, 1976: 109) 谈道: “那个圈子是可见的, 虽然大多数成员并无直接关联。在此意义上, 它和一个群体是不同的。”

30 *Art*, 1972) 在德万画廊 (Dwan Gallery) 感受到相似的氛围:

弗吉尼亚·德万办了一个沙龙,人们在那儿簇拥而坐,交谈、开玩笑、畅饮、欢度时光、争论、打架或者随便做什么。那真是一段令人难忘的时光。这催生了一些相当有意思的东西……在展览季的末期,有个开放型展览:任何人都可以带上他们想带的任何东西,将它挂在墙上,而且那还有一个迷人的跨界装置。弗吉尼亚是一个伟大的艺术赞助人。这是一种十分务实的赞助,它促使艺术家去工作,完成、展览并销售他们的作品。

熟人圈子的存在,使得在其内部形成小团体成为可能,这些团体致力于探索有前景的方法。一般而言,除了偶尔有小团体出现,争论新风格蕴含的审美问题外,这些艺术家之间的社会关系其实没那么重要。正如一位艺术家在一次访谈中所言:“艺术界是由一种亚文化中的各种亚文化构成的。”这些团体最可能出现于每种风格的发轫期,而且一般存在时间较短。但是这并不意味着它们不重要。

这样一种亚文化在抽象表现主义向波普艺术和极简主义的过渡中,发挥了重要作用。这种过渡需要再概念化(reconceptualization)如下概念:审美惯例、技巧、艺术品的属性及其社会意义。聚集于华盛顿广场上的贾德森纪念教堂(Judson Memorial Church)周边和市区几个画廊的年轻艺术家,开启了这一复杂进程。成员来自不同的艺术风格,彼此合作。哈斯克尔(Haskell, 1984: 22—23)谈道:

那段时间,市区的艺术圈子关系密切。人们认识彼此——不是通过那些已然高效运作的酒吧,不像抽象表现主义者那样有一个社交聚会的固定场所,而是通过在演出活动以及舞蹈家、画家、雕塑家、音乐家、诗人和演员参加的画廊开幕仪式中的偶遇。在这种艺术家关系网中,各种审美意识形态和信念,既非狭隘孤立的,也不是水火不容的;视觉艺术家与舞蹈家、艺术家、画家和雕塑家尽情交

流,其结果是其审美影响轻易跨越了不同的学科门类。

阿罗威(Alloway, 1975b: 151—152)将昙花一现的鲁本画廊(Reuben Gallery)的氛围形容为“艺术家和画廊之间的便捷通道,生产行为和展览行为的一种密切关联,它不同于常规的市场行为或艺术商人的推销行为……鲁本画廊的首个展览季,有一系列精彩的展览和偶发艺术活动,挤满了艺术新秀”。31

在此背景下,一批波普艺术家和极简主义艺术家做了一些实验,有的用从城市街道上捡来的东西制作废物雕塑,有的参与偶发艺术,这是一种新型的行为艺术,试图将真实的日常生活转变为艺术活动。¹在大约五年的时间里,一些新艺术观念被发展、被实验,又大多被舍弃,同样被舍弃的还有一些孕育了这些观念的组织。然而,它们推动了绘画和雕塑的新发展。

波普艺术出现的时候,其核心成员是以下几位相互影响的艺术家:贾斯珀·约翰斯、罗伯特·劳申伯格、克拉斯·奥尔登堡以及罗伊·利希滕斯坦。看似边缘的艺术家,实际都与某个领袖人物有关联。社会互动往往发生于成对的艺术之间。例如,在罗伯特·劳申伯格和贾斯珀·约翰斯之间,在克拉斯·奥尔登堡和吉姆·丹因之间。随着波普运动的发展,有更多的波普艺术图像源自观众已经司空见惯的材料;这种共通的象征性内容,并不必然要靠社交互动来建构。这些艺术家的社会交往不像抽象表现主义者那么密切。阿罗威(Alloway, 1974: 9, 16)指出:“利希滕斯坦并不知道沃霍尔的早期作品,他们只是按各自的发展轨迹,都合乎逻辑地走向了卡通漫画那个方向。事实上……早期的波普艺术聚集了一批创作相似题材的独立艺术家。”贾斯珀·约翰斯描述的他自己与其他艺术家的关系,与阿罗威讲的是一致的:

我从未与很多艺术家密切交往过。我与劳申伯格关系密切,

1 例如克拉斯·奥尔登堡、吉姆·丹因(Jim Dine)、罗伯特·劳申伯格(Robert Rauschenberg)和罗伯特·莫里斯(Robert Morris)等。

在某个特定时期十分熟悉丹因的作品，且看过他作画……我在公开场合见过很多人，但是我没见过他们现场创作，因为我不常去那里……有时候，人们会喜欢亲密接触别的正在搞创作的人，强化彼此的关系，希望听到别人对自己作品的评价。

32 罗伯特·印第安纳（Robert Indiana）在几年后的一次访谈中如此描述这些关系的要旨（Diamonstein, 1979: 160）：“事实上，我们不是一个集体，我们都是不同的艺术家。我们中的一些人知道彼此，有的则不知道。”少数几个艺术家，虽然也受到美国艺术群体成员的影响，但还是在美国西海岸的氛围中进行交往。虽然波普艺术与极简主义同期出现，但是波普艺术家来自不同的背景，尤其是商业艺术，一种半职业性的艺术家角色已然确立。至少有三分之一的艺术家此前曾是商业艺术家。仅有四名波普艺术家受到其他风格中的同辈或他们的直接先驱即抽象表现主义者的影响。¹

在此期间，艺术圈熟人圈子的影响力越来越大，其结果是在此后数十年里，一大批来到纽约的艺术家，都融入这个圈子之中，进而与他们的很多同辈建立了或直接或间接的联系。有艺术家如此描述20世纪60年代中期：“我们有很多亲密朋友，一个大概有200人的松散社交圈。”此后出现的几个风格的成员都很熟悉彼此的作品，却很少有那种密切的思想交流。一个了解纽约艺术圈子的人谈道：“我们都看彼此的作品。知道别人正在做什么很重要。”

在此语境中，艺术家不再那么依赖彼此的交往，尤其当他们正在发展的审美观念与主流审美范式（现代主义）一致的情况下。与此同时，艺术家的角色逐渐被美国社会接纳。在比特纳（Buettner, 1981: 151）看来，当代艺术家在“一个高度灵活的信息网络”中工作，“其中有各种各样的刺激物”。

在此状况下，当此前彼此没有什么联系的艺术家开始以相似的风格

1 指吉姆·丹因（抽象表现主义、偶发艺术）、罗伯特·印第安纳（极简主义）、罗伊·利希滕斯坦（偶发艺术）、克拉斯·奥尔登堡（偶发艺术）。

进行创作的时候,一些新风格就开始涌现了。许多照相写实主义者并未在纽约定居。这些艺术家中仅有17人在纽约的艺术学校读过书,而且在20世纪70年代末,他们中仅有40%的人住在纽约或东海岸。一位最早详细记录此群体的批评家(Chase, 1975b: 7)认为,这些艺术家主要是一个文化团体而非社会团体:

从形式意义上讲,超级写实主义(Hyperrealism)并非一个运动……这些艺术家中的许多人素未谋面。他们来自美国的不同地方,但是都受到同样的影响,而且执迷于以一种相似的方式在绘画中转化这些影响。或许可以说,有一种以这些艺术家和主题的相关性为基础的共通感。

画商将那几位重要的照相写实主义者聚在了一起(Doherty, 1979: 53; Meisel, 1981: 7)。路易斯·迈泽尔(Louis Meisel)谈道:“在1973年初,我的妻子苏珊将我们的阁楼改装为照相写实主义者的‘沙龙’。在那一年里,他们都在那聚会,现在每年也都有聚会。在第一次聚会上,很多人都是初次见面,此后在那办了100多次聚会。”罗伯特·科廷厄姆(Robert Cottingham)谈道(Doherty, 1979: 53):“我们现在都是好友,在画廊办的画展开幕式上碰面,却没有形成那种关系密切的小圈子。20世纪50年代和60年代初期的纽约,此类圈子是艺术场景的一部分。” 33

在20世纪60年代末期和70年代初期,艺术家仍然可以在替代性空间,以一种高度个性化的言辞来表达自己(Foote, 1976)。这些场所和作品都是昙花一现的。没有哪个替代性空间可以持续数年。同时,合作式画廊补充或取代了画廊的那些活动,替代性空间提供了一种与传统画廊在性质上十分迥异的政治和社会功能,这些可以从经营合作式画廊多年的霍利·所罗门(Holly Solomon)的如下评论见出(“Alternatives in Rerospect”, 1981: 28):

当所有东西看起来都要分崩离析的时候,是十分悲伤的时

刻……开启此类空间是一种政治表达。我们觉得自己无法改变世界,但是我们可以私下做一些事情。开启那一空间……就是在维持人们自己的民主意识,是为人们的恐惧负责。这既是一种道德义务,又是一种愉悦。

所罗门从这样一种环境转到了她自己的商业画廊,在那里展览模式画家的画作,一些模式画家的首展就是在她的替代性空间举办的。看起来此类环境引发了新的发展趋向,其中一些趋向被各种画廊场所吸纳。在20世纪70年代中期,正是一位批评家卖力地将模式画家们聚在一起,进行非正式讨论的(Marincola, 1981)。

在20世纪80年代初期,新表现主义者出现在了东村(East Village)的许多小型商业画廊里,展出由籍籍无名的年轻艺术家创作且通常归他们本人所有的画作。当地的夜总会也会展览这些画家的作品。就像在早些时候,这些画廊是艺术家的社交中心;它们是当地艺术共同体中的社交网络的内在组成部分(Kardon, 1984)。

34 在20世纪50年代和60年代,纽约艺术界可以说是一种涵盖颇广的社交网络,其中很多参与者的角色都不止一个(Alloway, 1972: 28—29): 艺术家亦是批评家;批评家亦是策展人,反之亦然;艺术编辑亦是策展人;策展人亦是收藏者;收藏者既可是博物馆的托管人,又可以是艺术画廊的赞助人。艺术家群体将赞助人群体或支持者联系起来,支持者通过参与这一网络能够意识到艺术的新进展和趋势。麦瑟(Messer, 见Diamonstein, 1979: 229)描述了这一网络的运作机制,虽然该网络的运作效率已今非昔比:

年轻的艺术家们……并非生活在荒漠之中。他们生活在城市里,知道其他年轻艺术家的情况,经常成群地搬家,而且他们还年轻。在这些群体中,领袖逐渐成长起来,所以那些年轻艺术家是第一批表达自己对他们中的最优秀艺术家的尊重或赏识的人,他们在一起生活和工作,引起了中年艺术家的注意。中年艺术家使其被更

为资深的前辈注意到,并最终促成一些行动。

然而,随着越来越多的艺术家到来,越来越多的艺术品被展出,那些艺术守门人就越来越难以有效评估各种艺术。许多展览无人问津,而且我们还会看到,相对于三十年前的画家的作品,知名博物馆很少购买年轻艺术家创作的新风格作品。

诸风格及其支持者

为了将影响扩大到直接的社交网络之外,一种风格必须得到艺术界的认可。为了获得认可,这种风格必须获得来自核心分子的支持,无论此支持者身处艺术界内还是外围。人们通常认为先锋艺术的受众是中上阶层的精英,事实上更准确地讲,这些作品的受众包含了许多“支持群体”,宽泛而言,包括了机构性群体和亚文化群体,它们购买或支持特定的艺术风格(对通俗文化受众的相似分析,参见Gottdiener, 1985)。这些支持群体包括:(1) 机构性赞助人,如为艺术家提供资金支持并购买其画作的政府、大学和公司;(2) 专业性的艺术专家,如批评家和策展人,他们在艺术传统方面造诣精深,且在艺术作品的散播和销售方面发挥了重要作用;(3) 经销商和私人藏家。每一个此类群体中都包含了亚群体,如与传统赞助人相对的投资指向的收藏者,与非学术性批评家相对的学术批评家,以及与区域博物馆策展人相对的纽约各博物馆策展人。

35

在1948年之前,抽象表现主义者很大程度上被纽约的艺术杂志、大众媒体和美术馆忽略了。克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)和詹姆斯·约翰逊·斯威尼(James Johnson Sweeney)等少数批评家,满怀热忱地推介他们。除了创作艺术批评,斯威尼还在1945年成为纽约现代艺术博物馆(Museum of Modern Art)的绘画和雕塑指导。据称,他在该馆对于购买和展览艺术品的决策方面,发挥了重要作用(Barr, 1977: 627)。此前,他曾是艺术馆执行委员会的一员。一些早期的购买决定,

并未得到全馆工作人员的赞同。巴尔 (Barr, 1977: 635) 谈道, 馆藏委员会 (the Committee on Museum Collections) 反对购买这些抽象表现主义画作, 在艺术馆于 1952 年买下罗斯科的作品之后, 有一个委员会成员因此辞职了。

到了 20 世纪 40 年代末, 抽象表现主义者已经得到艺术界一些颇具实力的支持者的支持, 其中包括在现代艺术博物馆核心岗位工作的策展人, 以及批评家、经销商和收藏家 (Bystryn, 1978; Mulkay and Chaplin, 1982)。这些人并不那么赞同精英文化价值观, 而是以专业的亚文化方式致力于文化鉴赏。例如, 这一群体的领袖人物克莱门特·格林伯格认为, 艺术批评应该像科学那样有逻辑而且精确, 其基础应是一般概念, 而非对特定画作的直觉反应 (Kuspit, 1979b)。相比多为诗人或艺术家的非学院派批评家, 这些受过艺术史和美学训练的学院派批评家要更具理论性。一般而言, 学院派批评家关注的是绘画的形式特征, 如色彩、线条和平面等; 而非学院派批评家则更关注意义, 采用社会学或文学术语 (Glaser, 1970—1971; Rosenberg, 1964)。随着时间流逝, 这些批评家倾向于关注艺术领域中的一小部分, 在他们开始自己事业的时候, 也正是这些风格如日中天之时 (Alloway, 1975b: 259)。一位作家蔑称他们“守着某个领域, 成了常驻法典编撰者或宣传员” (Baker, 1971: 144)。

就像抽象表现主义者, 极简主义者受到有影响力的批评家和博物馆策展人的“赞助”, 正如我们通过如下事实可以看到的: 犹太博物馆 (Jewish Museum) 和古根海姆博物馆的展览在极简主义的兴起中发挥了重要作用 (Ridgeway, 1977)。在运动初期, 在知名美术馆展览和数量可观的画廊展览举行之前, 这些艺术家就得到了大量的评论关注。塔奇曼 (Tuchman, 1977: 23) 如此描述批评家对极简主义的回应:

在 1965 年, 虽然尚未举办什么重要的展览, 但关于极简主义的阐释性评论长文已很快发表于各种畅销的艺术杂志上 [如《美国艺术》(Art in America)、《艺术》(Arts)、《艺术论坛》(Artforum)、《艺术之声》(Art Voices) 以及《艺术年鉴》(Arts Yearbook)]。仅有几

个展览是在纽约的艺术画廊举办的,且仅举办了一个(顶多两个)艺术家个展。由此可见,这些长篇大论着实超前于长期的观察。

巴特科克(Battcock, 1986: 26)指出,极简主义者与其批评者实则是合作关系(亦见Tuchman, 1977)。有影响力的极简主义者书写他们自己的工作,偶尔也书写其他人的工作。¹由于他们获得了批评家和策展人的支持,所以在这一运动的高峰期过去许久之后,其领袖人物的作品依然具有影响力。

与对极简主义的热忱接受截然不同,批评界对波普艺术和照相写实主义的态度一般而言是敌对的(Alloway, 1974: 9; Buettner, 1981: 148; Ivan Karp in Diamonstein, 1979: 189),大众媒体则多为接受态度。最终,专门研究此类风格的批评家出现了,但是看起来,他们与波普艺术家和照相写实主义者的社会交往,要比他们与抽象表现主义者和极简主义者的社会交往更肤浅。波普艺术家并不像大多数第一代抽象表现主义者和许多极简主义者那样撰写立场宣言。他们多在访谈(而不是在此类宣言)中表明他们的观点(Alloway, 1972: 30)。

因为波普艺术整合了源自漫画和广告的图像,所以在某种意义上,批评家就显得多余(Fröhlich, 1968)。这一艺术风格重构了艺术家、观众和艺术品之间的关系。观众分享了这些艺术家的世界及其绘画题材,如工业化的日常世界和都市社会;他们不再需要批评家的阐释。这类艺术能够以如此顺畅的方式与受众沟通,这一事实意味着它很容易找到收藏者。拉布罗斯基(Rublowsky, 1965: 157)引用了保险经纪人、波普艺术的重要收藏者利昂·克劳沙(Leon Kraushar)的如下观点:

37

我一发现波普艺术就参与了进来。波普艺术包含了一种具有时效性和挑衅性的图像,它直接向我言说我能够理解的那些东西。这一流派的绘画描绘的正是当下。这种表达是纯然美国式的,毫不

1 曾就自己的作品撰写文章的极简主义者包括:卡尔·安德烈、唐纳德·贾德、罗伯特·莫里斯和罗伯特·史密森(Robert Smithson)等。

理会欧洲传统。这是我的艺术，是当代艺术中，于我而言唯一有意义的作品。

艺术经销商利奥·卡斯泰利在一次访谈里谈及罗伊·利希滕斯坦（Lichtenstein, 1979: 223）：“当时，他的作品经常供不应求，非常非常地好卖。”拉布罗斯基（Rublowsky, 1965: 159）认为收藏者在波普艺术的兴起上发挥了重要作用。¹他认为：“自始至终，这一流派在很大程度上都是一次收藏者的运动。收藏者是这一群体的主要推动者，正是他们使得波普艺术走向了成功。就此流派而言，收藏者是引路人。”

相较此前几个世纪，赞助人在20世纪早已丧失了个人忠诚、传播共同认可的义务和等级统治等特征（Zolberg, 1983）。20世纪的美国赞助人购买艺术作品的目的是收藏或赠予博物馆。其中一些收藏者会自己成立博物馆来存放藏品。其他人则积极加入博物馆受托人委员会，监督博物馆的活动。其中遗留的那些与艺术家有关的人情因素，以及一种想要保护他们作品的态度，使得20世纪的赞助人与艺术品投资者区别开来，后者毫无人情味地评估艺术品，注重金钱而非审美要素。有人如此描述意大利朱塞佩·潘扎·迪比乌莫伯爵（Count Giuseppe Panza di Biumo）的收藏方式（Trini, 1970: 109）：

确言之，每个选择都被个人信念决定了。在他确认自己的直觉以及每次接受某个新艺术家的画作时，都有冒险之感。当他宣称“在特定意义上，那些艺术作品、画作是我个性的延续”时，就已经抹消了作品本身的内涵。在某种意义上，收藏家也丰富了作品，并在交易中引导了作品的发展方向。

1 这些收藏家包括理查德·布朗·巴克（Richard Brown Baker）、利昂·克劳沙、利奥·姆努钦（Leo Manuchin）、朱塞佩·潘扎·迪比乌莫伯爵和罗伯特·C. 斯卡尔（Robert C. Scull）。波普艺术的其他早期重要收藏家还包括菲利普·约翰逊（Philip Johnson）、彼得·路德维希（Peter Ludwig）和伯顿·特里梅因（Burton Tremaine）夫妇。

在20世纪60年代,随着一些当代画家作品价值的飙升,艺术收藏成为利润丰厚的风险投资。这在收藏中变得愈发显著。新收藏者不愿像前人那样将藏品捐给博物馆,而是选择拍卖这些作品,或者以空前的价格卖给博物馆或其他收藏者。作为艺术“赞助人”和“保护人”的收藏者,逐渐被那些专注于特定作品或风格的收藏者取代,且这种专注大多是短暂的。在20世纪70年代初的一次激动人心的拍卖会上,罗伯特·C. 斯卡尔收藏的许多波普艺术和极简艺术作品,拍出了创纪录的价格(Patterson, 1973)。斯卡尔并未成立美术馆来展示其藏品,而是支持了一家艺术画廊(Rublowsky, 1965: 155)。利昂·克劳沙收藏的波普艺术作品,在他去世后大多卖给了德国收藏家卡尔·施特勒尔(Karl Ströher),后者在德国成立了一个美术馆来存放和展示这些作品。 38

因为各种原因,波普艺术要比既往风格更为迅速地走向了成功。拉布罗斯基(Rublowsky, 1965: 159)指出,著名的西德尼·雅尼画廊(Sidney Janis Gallery)举办了那场众人皆知的群展,成功确立了波普艺术在艺术界的地位。一位具象派艺术家和批评家西德尼·迪力姆(Tillim, 1965: 19)评论道:“波普艺术用了四年时间,就取得了抽象表现主义用了十年时间才取得的显赫地位。”

西德尼·雅尼说道,他每售出一一种新风格的作品,就会有一群新收藏者光顾他的画廊(*Archives of American Art*, 1972)。这意味着不同的风格吸引着不同代际和不同文化阶层的人(Peterson and DiMaggio, 1975)。¹对照相写实主义的支持,主要来自一些经销商和收藏者,他们大多来自纽约或位于西海岸的美术馆。苏霍区的两个画廊专注于照相写实主义,并在全美各地展出这些作品(这些展览较为全面的名单参见Meisel, 1981)。在整个20世纪70年代,经销商更为积极地去发现新的艺术风格,并大力兜售它们。纽约的经销商开始与其他城市的经销商展开合作。这些展览得到艺术杂志的广泛报道,并在其他城市的美术馆和画廊做巡展,随之出现了大量阐释性文献(Simpson, 1981: 37)。随着一

1 文化阶层是指具有相似的态度和价值观(世界观)的文化产品的消费群体,不像社会阶层那样以社会特性作为分类标准。

些艺术品的价格持续攀升,经销商、策展人和收藏人的评判,对艺术家的事业变得愈发重要,批评家的影响则相应下降了。批评家开始叹惋“回报结构的无意义性”,其中一些批评家甚至预言艺术水准将在总体上趋于瓦解。

除了少数几个现代具象派画家小有成就,具象派画家在纽约艺术市场并没有多少支持者。正如辛普森(Simpson, 1891: 39)所言,最成功的经销商主要关注“有限的几个新发展趋势”的市场,而忽略了这些

39 艺术家以及艺术中的女性运动、黑人艺术和以社区为基础的壁画艺术(Alloway, 1984: 175)。杰弗里(Jeffri, 1980: 89)指出:

仅仅围绕少数几个画廊,以及它们各自与收藏者、批评家以及博物馆关联形成的商业艺术市场,这导致新来的艺术家(尤其是那些创作非传统类作品的艺术家)缺乏机会,从而推动了合作式画廊在20世纪70年代的崛起。

在我的研究所涉范围内,超过半数的纽约画廊展出过具象派画家的画作,但这些画廊并没有可以进入拍卖市场的渠道。同时更小一部分(大约25%)画廊展出过波普艺术或照相写实主义作品,其中一些画廊在一段时期内专注于这些风格,很用心地推广它们。一些画廊变得十分专注于特定艺术风格,至少在那种风格甫一出现的时候是如此。拉布罗斯基(Rublowsky, 1965: 158)谈道:“有三个画廊,利奥·卡斯泰利画廊、格林画廊(Green Gallery)和马厩画廊(Stable Gallery),推介波普艺术。”桑德勒(Sandler, 1976: 211)讨论了抽象表现主义发展的早期岁月,其中提到贝蒂·帕森斯画廊、塞缪尔·科茨画廊(Samuel Kootz Gallery)以及查尔斯·伊根画廊(Charles Egan Gallery),是“先锋艺术的中心”。

大部分艺术专业人士都瞧不上具象风格的作品。在20世纪70年代,随着时间推移,批评似乎陷入了“危机”状态(Alloway, 1975b: 258—265; Kuspit, 1979a)。诸多迥异风格的接连登场,挑战了一个中心性的

但是又很少得到承认的批评信条，即在特定时期内仅有一种风格是有效的。具象绘画运动缺乏可以为之提供思想凝聚力的理论家。虽然几个具象派画家也发表了一些理论文章，但是并没有在观点上达成什么共识（例如 Tillim, 1977; Laderman, 1967, 1968）。人们认为这次运动缺乏“一种有说服力的理论”（Kramer, 1974）。许多具象派画家都是互相评论（Kalish, 1980: 3）或由非学院派批评家做出评论，于后者而言，这是一种收入微薄的业余自由活动，其结果是此类批评既无声望亦相对不够专业。在阿罗威看来，艺术杂志受到画廊的指引，却没有提供不同的观点（Alloway, 1984: 第20章）。一位后来成为具象艺术家的波普艺术家韦恩·蒂博（Wayne Thiebaud）抱怨道（Strand, 1983: 197）：“如果说现代主义有什么大缺陷的话，那么这种缺陷或许是缺乏一个批评共同体，来为艺术家提供严谨而有深度的冲击性意见。”

40

从这些艺术家拥有一个支持者群体的意义上来说，其支持者主要是地方美术馆，尤其是学术型美术馆和公司藏家。在我的研究中，购买了具象绘画的机构，要比购买其他风格绘画的机构的比例高（见表7.8）。¹碰巧的是，近三分之一的具象派画家曾在学院、大学或艺术学校兼职或全职授课。罗森堡（Rosenberg, 1965）指出，地方艺术关注的是内容及其内涵，“独异经验中的张力”，而非形式。换言之，它主要关注的是艺术的道德维度而非审美维度。具象绘画亦有这些特征，这或许能够解释为何地方美术馆偏爱这一风格。

总之，这些风格得到了来自艺术界各方面的支持。抽象表现主义和极简主义得到学院派批评家和青睐现代主义审美传统的纽约策展人的支持，而波普艺术、照相写实主义和新表现主义则得到经销商和投资型收藏者的支持。具象派画家和模式画家似乎在纽约艺术界没有什么有影响力的支持者；他们的支持者主要是地方美术馆和公司藏家（见表7.8）。其结果是，我研究的那些风格，都在纽约艺术市场获得了不同程度的成功（根据它们进入拍卖市场的程度以及被纽约知名美术馆收藏的

1 特定类型的美术馆倾向于获取具象绘画，尤其是那些较新的学术型美术馆和参观率较低的非学术型美术馆，它们都会购买本研究所涉艺术家的作品。

作品数量判断)。因为得到了有影响力的赞助人的支持,稍显过时的风格的领袖人物,获得了一种稳定地位,他们要比该风格的其他成员更容易得到各种艺术奖励。由此,他们也更易被视为“先锋派”。

先锋派的社会语境

在这一时期,各种艺术运动相继出现的社会语境逐渐发生了转型,这反过来影响了人们对这些运动的感知。当抽象表现主义出现的时候,其成员仿佛来自一小块飞地,他们认为自己不同于美国社会的其他人,是完全疏离的。当这一形象早已无法准确反映他们的处境之后,他们仍然有此印象。事实上,他们成功地建立了一个富于活力的社交网络,该网络不仅包括他们自己,还包括其他风格和艺术形式的艺术家,以及富41 于影响力的批评家、经销商和策展人。围绕这一社交网络,人们在这一时期讨论了先锋派的本质问题,而且该社交网络确保了那些艺术家能够获得先锋派头衔。值得注意的是,随着第一代抽象表现主义者参与社交网络的程度下降,以及群体的分化,他们在艺术界的影响衰微了。

波普艺术和极简主义的出现,使得艺术品的定义及其社会作用发生了根本性变化。这一转型在波普艺术和极简主义出现之前就已开始,最终在一个与废物雕塑和偶发艺术有关的反主流文化以及音乐和舞蹈的发展中,得以完成;此类反正统文化规模小、周期短。这些艺术家中的一些人,最终继续创作波普艺术和极简主义作品。

和抽象表现主义相似,极简主义者也建立了一个社交网络。虽然看起来,它要比抽象表现主义的社交网络更为短暂,但它包括了众多有影响力的经销商、批评家和策展人,他们十分信服极简主义展现出的独特艺术观念。在某种意义上,极简主义在此后几十年中成了先锋艺术的典型。相对而言,波普艺术的先锋地位富于争议,因为就其作品的审美内容而言,它更投合收藏者的口味而非批评家。

随着纽约艺术界的规模不断扩大,各种艺术运动也都以不同的方式来确立自己的地位。具象派画家发展出一种强大的艺术共同体,但是他

们并没有成功地将有影响力的批评家、策展人和经销商联合起来。由于社会和审美原因，先锋派这一头衔与他们无缘（参见第三章）。

模式画家也遭遇了同样的命运，他们发展出一个更为短暂的社交网络，十分深入地参与了女性主义运动。照相写实主义者建立的社会网络则更庞大，他们得到了经销商和策展人的维持。这些群体处于艺术界权力中心之外的边缘地带，以至于无法被宣告为先锋派。

在这时期的末期，新表现主义者通过和志同道合者创办画廊，在东村创立新艺术社区，建立社交网络，从而在一个竞争激烈的环境里确立了自己的地位。他们善于戏剧化地描述自己，并成功吸引了艺术权威对其作品的关注。然而正如我们将要看到的，富于讽刺意味的是，这些艺术家拒绝了先锋派概念。他们认为先锋派概念已经过时，转而主张以新方式阐释艺术功能问题。

第三章 先锋派的双重作用：美学传统与意义危机

“先锋派”意味着一群在价值观上与主流社会相悖的艺术家。一般而言，对于这些艺术家来说，似乎正是例外而非规则，才在政治和美学上都是激进的。诺克林（Nochlin, 1967）对比了库尔贝和马奈：库尔贝非同寻常，是一个艺术和政治上的真正反叛者；马奈更为典型，他在美学上很激进，但从其社会立场看，他只是疏离于资产阶级社会而非致力于推动它的灭亡。夏皮罗（Shapiro, 1976）在研究20世纪早期先锋派艺术家时发现，虽然他们经常秉持激进的政治观点，但是他们对非传统美学价值的热忱要比他们对政治的忠诚强烈得多。波焦利（Poggioli, 1971）强调了20世纪先锋艺术的“去人性化”（dehumanized）特征，其中艺术问题（而非人类自身）才是关注中心。这类先锋派路径的典型表现是现代主义；宽泛而言，指一种生产出20世纪大多数抽象作品而且似乎激发出许多关于先锋派理论论争的艺术趋向。¹

曾对现代主义做过广泛研究的维茨和格利姆彻强调，这一艺术家群体的作品唯有在现代科学语境中才能得到理解，亦即这些作品与视觉

1 “现代主义”一词往往与克莱门特·格林伯格的批评著述有关（例如Greenberg, 1961a）。然而，我是在更宽泛的意义上使用此词，包括了始自19世纪中期的现代主义艺术（参见Vitz and Glimcher, 1984: 2），其特点是抽象或在再现性绘画中吸纳抽象技法。

感知科学密切相关。他们指出，科学影响了现代主义艺术的如下显著特征：抽象，消除感知空间导致的画面平面化，以及专注于视觉感知属性的理论化和试验。这些画家受到他们那个时代视觉科学家及科研成果的直接影响，例如赫姆霍兹、吉布森以及心理学中的格式塔（Gestalt）等。诸如乔治·修拉（Georges Seurat）和罗伯特·德劳内（Robert Delaunay）等法国画家，都曾深入研究科学的色彩理论。德劳内的著述中充满了技术词汇，表明了科学用语的影响。他在自己画作中使用的诸多抽象形式，也取自色彩科学家的图解。瑞士画家保罗·克利（Paul Klee）发展了他的如下观念：通过按一定顺序系统涂绘色彩而产生对比和渐变。维茨和格利姆彻（1984: 103—104）谈道：“一种典型的科学化色彩变化，是因特定色彩在纯度和强度方面的一系列递增或递减产生的……此类色彩变化在克利的画作中很常见。”

现代主义美学传统为艺术家提供了一种世界观，塑造了他们阐释现实和界定问题的方式。在某种程度上，艺术家检验问题的方式与科学范式形塑的自然科学家的世界观和活动是一样的（Kuhn, 1970）。其差别在于，自然科学家热衷于试验并拒绝观念，艺术家则关注例证以说明那些观念。抽象表现主义者罗伯特·马瑟韦尔的如下评论，表明了此美学传统对艺术家的意义：“每个聪慧画家的大脑都装着整个现代绘画文化。这是他的真正主题，他画的每件作品都既是尊崇又是批判，谈的所有东西都是一种注脚。”

此类艺术变得愈发抽象而神秘，专注于内在的视觉感知和组织问题。正如加布利克（Gablik, 1977: 83）所言，这是“一种关系纯粹的自主艺术”。她强调20世纪的艺术成为一种“思考模型”，此模型涉及形式逻辑系统的建构，源自由诸如方形、圆形、立方体、矩形和三角形等少数基本单位的无穷组合。

在本章，我们将展示现代主义美学传统如何给战后美国艺术家留下了持久印迹，使得他们的作品排除了人文主义价值和社会政治评论。在这一时期，艺术家不断融入中产阶级，尤其是其学院角色的不断强化，加剧了这一趋势。1950年，当有人问抽象表现主义的领袖人物威廉·德库

宁 (Tuchman, 1970: 30) 艺术家是手艺人还是职业人的时候, 他回答道: “我想我们是手艺人。但事实上, 我们也不确定我们自己是谁。我们在这个世界上并无立足之地——除了坚守在边缘地带, 我们绝无立足之地。”但是早在1966年, 批评家哈罗德·罗森堡 (Harold Rosenberg) 就
44 指出 (引自 Buettner, 1981: 125): “艺术并非……一种反叛、绝望或自我沉溺的行为, 它作为一种职业活动已经在社会里趋于标准化了。”

在20世纪80年代, 戴维斯 (Davis, 1982) 指出, 20世纪晚期的美国艺术家与中产阶级处于共生关系之中。中产阶级间或受到艺术家的刺激和愉悦, 而不会受到艺术家审美挑衅的威胁。

在艺术家的社会地位发生变化的同时, 一群学院派批评家在纽约艺术界变得愈发有影响力。这些批评家强调现代主义的形式而不顾及其内容和意义, 如此就强化了艺术家作为审美革新者而非社会批评者的角色。值得注意的是, 那些被排挤在奖励体系之外的艺术家, 尤其是女性艺术家, 促进了艺术家角色中的社会批判精神的复苏, 而这点在此前被忽视了。

对美学传统和意义危机的介入

在20世纪40年代和50年代期间, 现代主义美学传统对抽象表现主义者及其追随者关注的那些问题, 以及他们对此类问题的处理方式, 具有巨大影响。人们有时将抽象表现主义视为一次与过去的彻底决裂 (Armstrong, 1964)。事实上, 在卓越的批评家们看来 (“美国抽象的伟大时代”展览, 1974: 16; Rose, 1978: 110), 它代表了一种对此前30年中主导艺术界的主要风格的综合, 尤其是立体主义 (Cubism) 和超现实主义 (Surrealism)。通过完成这种综合, 抽象表现主义者成功地将法国艺术融入美国传统。由此, 此后几代美国艺术家能够继续推进这些革新, 同时将它们整合进自己的经验。法国艺术不再是一种“舶来品” (Shapiro, 1973: 7), 而是成为美国艺术场景的内在部分。

抽象表现主义者之所以能够综合20世纪欧洲绘画的那些主要趋势,

基于一种显而易见的历史和社会因素的巧合，此巧合使美国画家能够直接接触欧洲不同传统的代表人物。换言之，抽象表现主义运动之所以成为可能，来自如下事实：现存的欧洲艺术传统，首次以个人为基础传入美国艺术家群体，这些艺术家在那时候最终发展出一个艺术共同体，使各种观念得以交流、评估和再概念化。

其中一位艺术家，汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann），尤为胜任传播20世纪欧洲艺术传统的工作。他在许多欧洲一流艺术家做出重要革新的时候（指1900—1920年，见Rose, 1978: 110）就已经认识了他们，而且他一踏入美国，就承担起了布道者的角色，成为这一运动毛遂自荐的理论家。芭芭拉·罗斯（Barbara Rose）认为，霍夫曼是将德国表现主义介绍给抽象表现主义者的主要媒介。虽然他在事实上并未教过第一代抽象表现主义者中的一些人，但他那个学校的氛围，加上他的人格魅力，使那些艺术家（无论他们是否是其正式学生），都能参与那些正在进行的讨论（Ashton, 1973: 79）。

霍夫曼的理论主要着力于解释，一个画家如何通过使用色彩和组织绘画空间而在其作品中达到特定效果。他的主要话题是色彩与形式的关系：色彩间的内在关系能够使人感知到空间和体积。霍夫曼以科学家的身份开启了他的职业生涯（Ashton, 1973: 81），他的观念部分来自讨论色彩以及色彩如何相互作用的科学工作，部分来自诸如毕加索、布拉克、马蒂斯，尤其是罗伯特·德劳内的工作，他年轻时在巴黎就知道德劳内（Laudau, 1976）。在罗斯（Rose, 1978）看来，霍夫曼知识渊博，十分了解马蒂斯、毕加索等现代法国绘画大师，考考斯卡（Kokoschka）和柯林特（Corinth）等德国表现主义大师，以及德劳内、蒙德里安（Mondrian）、康定斯基（Kandinsky）等重要艺术理论家。他认为自己的工作建基于这些人的观念之上的，正如他们在修拉和塞尚所做革新的基础上发展了自己的绘画。罗斯（Rose, 1978: 110）认为：

霍夫曼将现代色彩派绘画的主要资源——野兽派原始表现主义和新表现主义的科学光学——与塞尚的模糊移动的绘画空间概

念融合在一起的做法,是如此激进而影响深远,以至于艺术家和批评家目前仍在吸收和消化这一理论。

霍夫曼不熟悉的一个运动是超现实主义,但是在20世纪30年代末期,欧洲的超现实主义者的到来,为这一传统传播到美国提供了个人渠道。超现实主义者具备成为抽象表现主义风格的必要要素(Hunter, 1959: 134)。他们强调直觉、绘画的浪漫要素,这体现在他们强调自动主义(automatism)和直觉重要性的观念中,这与潜在于印象派和立体主义的诸原则一道,使得抽象表现主义可能突破立体主义及其分支的几何抽象特征。大多数抽象表现主义作品的特征,是使用让人想起生物有机组织的有机形式,而非仅仅使用直线或网格。

与此同时,这些艺术家自己以及其他人都认为,他们是疏离于美国主流社会的。尽管抽象表现主义者很受艺术市场欢迎(Loucheim, 1944)且受到公众的青睐,但他们认为自己被公众彻彻底底地误解了。比特纳(Buettner, 1981: 100)谈道:

无论真实与否,抽象表现主义者认为艺术家是一种孤独个体,他们被驱入孤独之境的主因不是欲望,而是不良公众的迟钝感觉。在生活中,这些艺术家与那些受到社会、艺术界认可的人格格不入,生活于一种“无望”状态之中……艺术家的孤独……是一种不断浮现的观念。

1947年,克莱门特·格林伯格在一份英国文学评论中叹惋道(引自M. Tuchman, 1970: 16):

在过去20年中,青年艺术家对于住在纽约波希米亚地区的热情已经下降,他们的智识水平却在上升,而且他们仍然留在城区,34街以下。美国艺术的命运是由青年人决定的,只有少数几人超过40岁。他们住在没有暖气的公寓,过着捉襟见肘的生活。现在,他们

都画着抽象的纹路，很少出现在57街。除了活跃在一个由狂热爱好者构成的小圈子内，他们没有任何名声。这些热衷于艺术的不合时宜者在美国的孤独状况，看起来像是生活在旧石器时代的欧洲一样。我们正在讨论的大部分年轻艺术家，要么是霍夫曼的学生，要么与他的学生和观念接触密切……可预见的结果是出现一群“被诅咒的画家”（*peintres maudits*）——这些画家已经取代了格林威治村的“被诅咒的诗人”（*poètes maudits*）。哎，美国艺术的未来要指望他们啊。应然之事迟早到来，现状却让人伤怀。他们的孤独是难以想象的、具有破坏性的、绵延不绝的、受到诅咒的。若有人认为，任何人都可以在此境况中生产出高水准的艺术作品，那么此类观点是十分不可取的。相对于1.4亿人，50个人能做什么呢？

47

他们回应战后发展出的社会压抑氛围的方式是专注于美学价值。他们反叛社会的方式是采取波希米亚式生活方式，以及创作行为本身而非艺术“内容”（Sandler, 1976: 200）。他们蔑视通俗文化和中产阶级生活方式，满怀热情地致力于审美目标和高雅文化。克莱门特·格林伯格关于先锋派（高雅文化）和媚俗文化（大众文化）的关系的观点，反映出这些艺术家的态度（Greenberg, 1961b）。多年以后，有人在一次访谈中间阿道夫·戈特利布（Adolf Gottlieb）：“艺术为谁存在？”他回答道（Siegel, 1973: 59）：

艺术只为少数受过艺术和文学教育的独特之人存在。我想要摒除“艺术为人人”的观点。艺术不是为人人。人们经常谈到艺术触及了更多的人。我不明白他们为何希望触及如此多的人。对于很多人而言，还有很多别的有趣的事物。没有艺术，普通人照样生活。

批评家通常将这些艺术家概括为“壮志未酬的宗教人士”（*manqué religious men*）、“占卜者”以及“神话制造者”。他们的艺术功用观，可

以在班奈特·纽曼的如下表述中见出（引自 Cavaliere, 1981: 45）：

新画家是……真正的革命者，真正的领导人。他们认为艺术家发挥的作用与哲学家、科学家无异，都是探索观念世界而非感觉世界的人……今天，艺术家通过视觉符号给我们提供了一个真理世界的图景。

48 在霍夫曼看来，绘画题材是次要的。他的方法，加上这些艺术家与其社会环境的疏离，共同促成了这些艺术家提到的“题材的危机”（Sandler, 1976: 31）。对于这些艺术家而言，“意义”是主要问题。他们对非艺术文化事物的拒绝，或许将他们引向了政治激进主义，而那时的社会状况则排斥这一点。在20世纪30年代，许多美国艺术家已经将其作品视为一种表达自己对美国社会状况的不满态度的手段，突出描绘社会弊病的方式（Shapiro, 1973）。在此期间，抽象表现主义者走向成熟。他们中的许多人在开始其职业生涯时，都抱有如下观念：绘画应该批判甚或攻击社会秩序。20世纪40年代，战争的来临使得画家很难成为一个社会批判者，他们逐渐倾向于主张一种中立立场。在1944年，一位重要的抽象表现艺术家罗伯特·马瑟韦尔写道（引自 Ashton, 1973: 162）：“艺术家的问题是靠什么来确证自己。中产阶级已经堕落，而且并不存在一个有自我意识、成为整体的工人阶级。”克莱福德·斯蒂尔（Clyfford Still）的一则评论同样可以证明这一态度（M. Tuchman, 1970: 153）：“我并不热衷于描绘我的时代……我们这个时代，是一个科学的时代，机械主义的时代，力量与死亡并存的时代。我觉得再去用绘画来恭维这个时代的狂妄自大是毫无意义的。”

在此风格的早期，他们转向古老神话和原始艺术，以寻找一些超越他们自己时代和地域、表达人类最深层心理需求的符号。他们的艺术成为一种自我发现和价值重估的行为。他们的画作反映出了他们的个性。他们的目标是用暗示前意识和无意识的个人化符号，来替代详尽具体的内容（Hobbs, 1978: 24）。他们认为梦想、幻想和记忆要比外

在世界的事物更具实在性（Buettner, 1981）。在霍布斯（Hobbs, 1978: 18, 25）看来：

抽象表现主义对视觉世界并不感兴趣。他们的主要关切……是看透他们自己的内在世界，以及描画……他们对世界的感觉而非世界本身……题材位于边缘，文明的边缘……和思想的边缘，此类题材将他们引向边缘图像（peripheral imagery），视界的边缘。

到20世纪40年代晚期，许多抽象表现主义者为创造一种剥除了“表面细节和次要观念”的艺术，都试图清除现存符号体系的痕迹（Alloway, 1984: 64）。对于其中一些人而言，这意味着他们正以没有预设观念的方式趋近那种绘画过程，期望画作的意义会在创作过程中浮现。他们认为，以此方式能够找到的真正题材。据说全身心投入绘画过程中的渴望，激发了杰克逊·波洛克将画布置于地上，而后从上方往画布泼洒油彩的创作方法。以此方法，他感觉自己真真切切地“在画画”（Sandler, 1976: 93）。波洛克自己谈道（1947—1948: 79）：“当我沉浸于作画时，我意识不到我在做什么……我毫无畏惧地去做出改变、破坏图像等。因为绘画有它自己的生命。我试图让它破茧而出。” 49

威廉·巴兹奥特斯如此表述自己的绘画观（引自Sandler, 1976: 93）：“画布上发生的事情超乎预料，让我感到惊讶……当我开始创作一幅画的时候，没有任何可以遵循的特别体系。每幅画都有它自己的演进方式……在我工作或当画作完成的时候，主题会自己浮现出来。”（字体为作者所改。）

这一风格的另一个成员弗朗兹·克兰谈道（Sandler, 1976: 256）：“我并不会预先决定我要去画某种明确的经验，但是在绘画过程中，它成为一种名副其实的经验。”

采用这种方法的结果是产生了没有任何高潮点的画作：“没有引人注目的高潮点——没有眼睛可以停留的聚焦点。”（Sandler, 1976: 115）这是一种不遵循任何预设观念、绝不诉诸自然的艺术。这还是一种从多

种角度阐释其意义的艺术。就像所有抽象艺术，这些作品的特征是“意义的不确定性和不可言说性”（Kuspit, 1978: 121）。

这些艺术家中的一部分人认为，自己的作品是一种崭新的表达情绪和感觉的激进方式。杰克·特沃科夫在《当代艺术家》（*Contemporary Artists*, 1981: 985）中谈道：

这些画作的信念基础是，认为确实有那种心理的和情感的非视觉经验，只能通过绘画媒介，通过色彩、色调、纹理、形状和表面等要素来表达。若画作不去肤浅地诉诸“生活”“自然”等，就可以表达得更清晰。

班奈特·纽曼等人则认为，他们的作品表达的观念一直都是西方文明的核心。纽曼谈到，他通过自己的作品试图去理解生命和死亡的本质，而且他由此获得的理解深度要胜于工程师和科学家（Cox, 1982: 69）。他认为自己的那些题为《拜苦路》（*The Stations of the Cross*）的系列抽象画，在表现人类苦难方面，比再现性画作更富有意义。

亦有人认为他们其实更为深入地表达了那个时代的社会现实，而此现实可能是再现性画作尚未暴露过的。阿道夫·戈特利布做了如下阐释（引自 M. Tuchman, 1970: 67）：

当然，艺术家经常扮演那种图像制作者的角色。不同的时代需要不同的图像。今天，当我们的灵感已经堕落到了试图绝望地摆脱邪恶、时代已经纷乱不堪的时候，我们痴迷的、隐蔽而带有象形特征的图像，成为我们的现实，即神经症的表达。在我看来，某些所谓的抽象完全不抽象。相反，这正是我们时代的写实主义。

在20世纪70年代，人们批评抽象表现主义，认为其画作缺乏明晰的意义和社会含义。库斯比特（Kuspit, 1978: 123）在专门评论马克·罗斯科和克莱福德·斯蒂尔的作品时谈道：

最出色的抽象表现主义画作，从不……传达某种终极意义……“罗斯科—斯蒂尔”式画作是虚空的，但并非什么意义也没有；它的单调是能动的，而其虚空则是可孕育的。正是因为绘画画面的缜密和意义，我们才不能像进入某种环境那样进入绘画之中。此类绘画过于不近人情、过于沉迷于自我陶醉和自负，使得人们无法轻易看透其表面……它确实是一堵抽象的墙。这种异在的抽象表面没有给出任何让我们对它有惬意之感的内容线索。

巴特科克（Battcock, 1969—1970: 48）对这类作品的阐释与艺术家自己的阐释，在措辞上十分不同：

虽然声称采取了相反立场，但是20世纪40年代和50年代的主流艺术仍然是一种批评者的艺术，而非一种反叛艺术……它与任何重要事物都无关，而且让人惊叹不已的是，它因其空洞而愈发令人印象深刻——20世纪中叶的纽约抽象表现主义，对濒临自我毁灭的社会中盛行的道德、社会、文化和伦理的危机，置若罔闻。

最近，吉博（Guilbaut, 1983）指出，抽象表现主义者表达了一种冒险而个人主义的意识形态，可与二战后在美国出现的自由政治意识形态和谐共处。从吉博的阐释来看，这种意识形态和这些艺术家的去政治化，共同促成了精英收藏家对抽象表现主义者的接纳并出于政治目的而购买他们的作品。¹吉博和科克罗夫特（Cockcroft, 1974）都认为这些艺术家的作品稍后成为20世纪50年代为冷战服务的“国际宣传工具”。在此语境下，他们认为抽象表现主义者被描述为政治自由主义的榜样，意在强化美国的帝国主义政治目的。

1 此类艺术受到“权威机构”认可，可以理解是他们的成功的结果。与此同时，其他风格的艺术群体也同样去政治化了，包括在战后仍然坚持创作的一些社会写实主义者。然而，在美国国外，社会写实主义者的作品却并不能代表美国，虽然他们的作品明确评论了美国的政治和社会图景，是美国政治自由的典型。值得注意的是，现代主义批评家推崇抽象表现主义，贬低社会写实主义，认为其作品与现代主义美学价值完全脱节（Shapiro, 1973）。

然而，在迈耶（Meyer, 1963）看来，此后的绘画，以及其他艺术形式的先锋作品，表现了一种与西方艺术和思想完全对立的视角。迈耶认为这些作品拒绝了西方文明将人视为宇宙中心、认为人能够控制自我及其所在环境的人文主义诉求。相反，他们暗示了被偶然控制的世界，其中传统的因果性和自由意志概念无关紧要。他们暗含的社会意义是，人不再是社会宇宙的中心，因而人的感受和回应也不再是艺术的参照点。

实际上，这些艺术家寻找新题材的努力（这种努力一部分是对欧洲艺术表达的题材的回应，一部分是对他们想要成为原创者的强烈诉求的反映）使他们及其后继者远离了意义，并相应放弃了社会批评家的角色。这种艺术旨趣导致的一个出乎意料的结果是，后来的几代艺术家和批评家都过于强调审美问题而不顾及意义。反讽的是，先知成了巧匠。

极简主义和对意义的否定

如果说抽象表现主义者以其艺术表明他们放弃了社会内容的话，那么极简主义者的艺术，则同时否定了审美价值和社会价值。在我研究的这些艺术群体中，极简主义艺术的立场最极端。当抽象表现主义者已然综合了20世纪艺术的主要趋势，那些想要在先锋革新方向上有所推进的人，就会发现自己身处艺术实践的前沿，在探测艺术本身的边界（Perreault, 1967）。艺术家能够在多大程度上既消除传统因素又能继续产出艺术？对极简主义而言，作为一种物品的艺术品，成为兴趣的焦点。里帕（Leepa, 1968: 203）解释了极简主义与其题材的疏离态度：“极简艺术关注的是各种感知，这些感知的基础是对各种对象（在绘画中指线条、色彩、平面、形式）的直接感受而非象征性阐释，譬如可以用一条线来表达艺术家的某种主观情绪状态。”

他们的关注点完全集中于那种剥离了社会和心理内涵的物体的艺术作品。该群体的主要成员弗兰克·斯特拉（Frank Stella）认为（Glaser, 1968: 158）：

任何画作都是一个物体，任何充分参与其中的人，最终都要直面他正在做的那些物体的物性（objectness），无论他做的是什。他在制作一种东西……我希望人们以及自己从画作中获得的所有东西就是：你可以一览无余地看到整个观念……所见即所得。

在他的早期画作中，整幅画布只画一个主题；画布本身时常是多边形而非方形，中间还被挖出了一些洞。在拒绝中产阶级价值观方面，极简主义者比抽象表现主义者更加激进。他们的观念基础是抽象表现主义者莱因哈特（Ad Reinhardt）的观念。莱因哈特被称为“第一位极简主义者”（Buetter, 1981: 141），他希望从艺术中抹去所有观念、情绪和价值观，如此他的艺术就能够没有题材和任何社会性或实用性价值。这一观点反映在极简主义者桑山忠明（Tadaaki Kuwayuma, 1964: 100）的如下说法中：“观念、思想、哲学、理性、意义，甚至艺术家的人性，都不会进入我的作品。只有艺术本身。仅此而已。”

就此类风格中的人文主义方法而言，它仅限于关注艺术对观众的影响。大卫·霍尔（David Hall, “Primary Structure”, 1966）谈道：“我关注的是通过对物体的纯粹的视觉和思想参与，在观众的思想中引起一种环境变化……我觉得观众思想的失衡和质疑过程成了画作的题材。”另一个极简主义者拉尔夫·汉弗莱（Ralph Humphrey, 1975: 56）认为：“画作应该使观众更为清晰地意识到自身。当他们看着画作的时候，他们应该意识到自己的意识。”

他们的作品援引心理学的“完形”（wholes）或格式塔理论（Haskell, 1976: 198），经常要求观众做认真的辨识。对于大部分极简主义画作而言，其意义在于它们对审美问题的解决，而非唤起外在于画作的事件和价值观（Alloway, 1968: 55）。不像抽象表现主义者，极简主义者想要在其作品中消除自己的个性。他们并不试图通过作品来理解和表达自己。他们的唯一客观性是再生产视觉现实的最基本要素（Leepa, 1968）。一位批评家（Leepa, 1968: 206）指出：“极简主义者认为任何关于自我和艺术的定义都是不可能的。”另一位批评家（Rose, 1968: 296）认为极简主

义是“一种弃世克己的否定性艺术”。

随着这种风格的发展，这些艺术家变得更加关注关系和模型，而非各类事物，画中事物不再具有任何内在意义（Wollheim, 1968: 399）。加布利克（Gablik, 1977）认为极简主义是艺术的科学传统的后裔。在去除了革新的主观性、情感性和象征性资源之后，他们转向理性方法，譬如几何图形的排列等其他数学技巧，以及实验方法。以逻辑方法为基础，创造出新图形，而此逻辑方法的运作过程是不考虑意义的。¹加布利克（Gablik, 1977: 88）引用了卡尔·安德烈的如下说法：“我试图发现的是一些微粒，以及能以最简洁方式将它们结合起来的法则，亦即，我寻找的不是不同的物体，而是物体的不同部分。”

在他们的观念中，艺术家的角色类似于科学家或工程师。此风格的大部分成员视自己为“问题解决者”，或关注科学或数学思想的人。其他人则关注一般认为属于符号学、批评或艺术哲学领域的问题（Leepa, 1968: 208）。罗伯特·赖曼（Robert Ryman）谈道（Diamonstein, 1979: 338）：

〔画家〕尝试解决与绘画有关的审美问题，其解决方式与科学家解决问题的方式极其相似……你不可能什么事都做，所以你要选择最感兴趣的事，研究它，寻找那些可能的解决方案，以及以此方法会发生什么，将你引向何处。一种解决方案会引发一种新问题，这会让你看到之前看不到的某些东西，因为你之前并不知晓这种东西。

早期风格的画家，会偶尔借助实验方法来完善他们再现现实的技巧，罗伯特·欧文（Robert Irwin）则使用此类方法来检验和质疑绘画自身的本质：图像、线条、结构、焦点、签名、持久和物性（Weschler, 1982; Levine, 1976; Butterfield, 1976）。他曾经在自己的工作室设置了一个特殊的环境空间（Levine, 1976: 76）：

1 加布利克（Gablik, 1977）认识到，科学领域也出现了同类情况，如原子物理学认为重要的是各单位之间的关系，而非各单位本身。

房间是圆形的，而且所有墙面、地板和天花板都被涂成了白色，还有藏起来的电源和一般的照明系统。在这个空间中，他工作时伴有几乎所有可以想象得到的光源，比如租借的激光、斑点灯和壁灯等……欧文还求助于科学家，尤其是物理学家和那些从事知觉研究的专家……不仅要看他们在做什么，还要看他们是如何思考并得出他们关于事物、能量和感知的观点的。

其他人使用精确的度量系统来制造用其他方法无法达到的效果。查尔斯·罗斯如此解释他的方法 (Varian, 1968: 377):

此系统包含6组棱镜，每组包含6个棱镜。那些棱镜边长3英寸，每个棱镜之间有几英寸的距离。亦即，它们被均匀地隔开了，间距等同于棱镜的宽度，这便产生了一组完美的网格。除了长度，这几组棱镜都是一样的……随着棱镜组的长度变化，人们透过棱镜获取的空间感和光线感，也会在特征上发生变化。

发生变革的不仅有他们的理性方法，还有工业化的操作技术。这些艺术家中的许多人都是使用诸如砖块、泡沫板、水泥块和木梁等工业材料的雕塑家，他们要靠工业技术和熟练的工人来实施他们的想法。本身就是极简主义者的布莱恩·奥多尔蒂 (Brian O'Doherty, 1968: 255)，将他们称为“由其他人来完成其想法的”学者型艺术家。

最终，这些艺术家中的许多人要么进入概念艺术之中 (Meyer, 1972)——其中留存的仅有艺术作品的智识方面——要么返回更传统的艺术模式之中。对于采取了后一种路线的艺术家而言，其经验似乎与一段时期内的情绪和智识危机有关。¹另一方面，极简主义使得其他风格，甚至对艺术进行激进的“基础研究”成为可能，其结果是重新定义了雕

1 在平卡斯-威滕 (Pincus-Witten, 1970: 67) 看来：“与极简主义有关的许多人物——事实上是其主要人物——最近都在重新省察极简主义者的信条 (亦即他们的精神结构)，且借助激进的感知转向……摆脱了那种自我沉溺。”

塑的本质 (Haskell, 1976: 213)。

现代主义的遗产

霍夫曼的思想对克莱门特·格林伯格的影响很大,后者成为抽象表现主义运动的重要批评家之一。格林伯格认为现代主义方法的目标是,通过消除绘画与其他艺术活动的效果,来确立作为一种事业的绘画自主性。如此,正如格林伯格所言,“现代主义用艺术来唤起人们对艺术的关注”(1961a: 103)。因为画面的平面性要比其他任何艺术形式更能概括绘画的特征,所以他认为:“现代绘画除了不断迈向平面性之外,别无所为。”

他们发展出如下观点,现代主义经典的核心观念是一幅画作由迥异的元素或部分构成。将画作的不同部分联系起来(组织画面)就像是解谜。解决方案越成功,画作就越重要,越有影响力。身为画家和批评家的班纳德(Bannard, 1966: 35)谈道:“这种观念及其带来的压力,是现代艺术风格发生变革的基础。它是现代‘主流’的核心,以不同方式影响了每位艺术家。”

在整个20世纪40年代和50年代早期,霍夫曼愈发关注实现各种艺术效果的机制,他借助各种分析性的图示,将自己的发现教给了他的学生(Cochrane, 1974a)。他从色彩的并置及其与二维平面的关系角度,细致分析了各种素描与绘画。霍夫曼的许多学生成了再现性画家,并将他的影响扩展到了此后出现的各种风格之中(Cochrane, 1974a)。

与此同时,一批有影响力的学院派批评家吸纳并发展了格林伯格的观念(Reise, 1968a, 1968b)。格林伯格自己变得“更具说教性,更为关注哲学和历史,离开了具体的美学事件”(Reise, 1968a: 256)。换言之,出现在20世纪50年代和60年代的新现代主义,完全从形式特征角度分析艺术作品,而且将这些要素视为“作品的最终现实”(Kuspit, 1979b: 172)。画家们更加关注绘画自身的一些内在问题。这意味着在舍弃意义的条件下对绘画视觉构型的强调。杰克·比尔(Jack Beal, “Seven on the Figure”, 1979: 17)指出,现代主义原理的要旨是“让我们离开自然,

使美学问题成为绘画中最重要的东西”。当格林伯格做出如下预言的时候，他自己或许预见到了其后果：“一个学科的规范越明确，就越不会给其他方向留下发展空间。”（Greenberg, 1961a: 106）我们能够在后续风格中见到这种发展趋势。

当艺术家由抽象转向再现的时候，现代主义的美学关切，对于他们中的许多人而言，依然重要。例如，许多具象派画家仍在处理潜在于抽象绘画（包括抽象表现主义¹）的美学问题：在作为一种二维画面的画布表面，以一种纯粹而具表现性的方式使用色彩，在大幅图像中工作的欲望，对绘画的触感和物理性质的青睐（Doty, 1982: 35）。现代具象派画家内尔·布莱恩（Nell Blaine）描述了她沉浸于抽象表现主义带来的持久效应（Sawin, 1976: 107）：“我从未真正离开抽象。组织意识和画面的构成方式都源于抽象。我能够自信地处理自然就源于那时的经验。”

现代具象派画家将现代美学方法用于诸如肖像、风景、静物和室内设计传统的题材之上，但是机器、商店及其产品则不见踪迹。卡恩（Kahn, 1979）指出，这些画家的题材趋向于“中性”，“自身并无利害关系，简单日常，触手可及”。这些艺术家的作品的典型特征是缺少心理学方面的弦外之音，即便在他们认为最为恰切的地方亦是如此。该群体的重要成员菲利普·马伊纳尔迪（Philip Mainardi）的作品就具有此特征。他如此谈论他画的极其中性的裸体画（引自Mainardi, 1976: 72）：“我所做的一切都是为了如其所是地看待事物。”一般而言，他们试图消除作品中的意义。例如，亚历克斯·卡茨如此谈论他的作品（Strand, 1983: 124, 129）：

我希望我的作品主要处理的是表象。相对于意义，我更关心风格和表象。我想以风格取代内容，或言风格即内容。它并不需要意义来鼓噪声势。事实上，我更希望它毫无意义，毫无内容。

1 抽象表现主义被称为“当代写实主义背后的主导力量”（“Realism, Photorealism”, 1980: 13）。这对于现代主义传统中的具象绘画尤其真实。在现代具象绘画群体中，许多年长的艺术家开始其职业生涯的时候，抽象表现主义是主导性风格，他们从这些画家那里接受训练。这些年长的艺术家也会教导现代具象绘画群体中更年轻的成员。

这些画家中的许多人没有任何欲望去探查其材料的深层意蕴。他们关注的是表象的审美方面而非现实本身，就像亨利（Henry, 1981c: 114, 116）在对所谓“绘画写实主义者”（他们占到了具象派画家的26%）的评论中暗示的：“正是在绘画中，艺术性，那种绘画性感知，被视为一种高于宗教，甚至高于美学的神圣事物。在一种风格中，绘画本身被视为直面现实的最佳载体。”

这些艺术家通常以全职或兼职的形式在大学、学院或艺术学校教书。大体而言，他们已经放弃了那种在传统意义上与波希米亚式先锋派有关的生活方式，并获得了学院角色。随之出现的是，他们在政治上和情感上与更大的社会疏离开来。这些艺术家的特点是，他们对于与公众交流的可能性持悲观态度。一位具象派画家在给我的一封信中表达了这种态度：

我时常觉得……艺术对大部分人的生活只能起到微不足道的影响……重要的艺术作品制作出来是给其他艺术家欣赏的。如果一个艺术作品有什么意义或深度的话，那么这些有意义和深度的东西，也只能被那些从主题和历史环境的视角出发，在形式层面上了解作品制作语境的人所理解。在发自肺腑的赞赏之外，那些信息闭塞或未经世事之人，只能获得艺术作品的一小部分意义。

相反，一些热衷于传统绘画风格的具象派画家，已经不再关注现代主义美学问题，现代主义更为重视当代艺术与社会现实的分离。¹保罗·乔治斯认为（Cochrane, 1974b: 59）：“鉴于艺术发挥的这种精神作用，必然有一种在观赏者之间交流的关于生命或生活的主题，而大部分现代艺术都缺乏一种真正的主题……”

在照相写实主义者之中，对审美问题的兴趣，时常变成对技巧和技术效果的关注。查克·克洛斯谈到，他感兴趣的并非图形和色彩组合的创新，而是绘画生产方式的创新——连续的色调、斑点、喷溅的斑点、划痕

1 传统具象派画家尝试以传统画家使用的技法和构图方式来创作绘画（案例参见Mangan, 1974; Smith, 1979）。见第25页注释1。

等 (Harshman, 1978: 142)。布莱克韦尔 (Blackwell) 亦有相似的观点：“从照片出发开始工作需要一种新型创新——方法创新而非形式创新。”

对于不成熟的观众而言，这些画作看起来不过是对电影图像的忠实复写。然而，细致的分析揭示出一些细微变化，这些变化源自两种媒介的差异及由此产生的有着实质不同的效果 (Mackie, 1978; Seitz, 1972)。其中一些艺术家以几张主题相同的照片作为创作素材，故而他们的画作是合成物而非复制品。迈泽尔 (Meisel, 1981: 176) 阐述了这种实践的优点，就像唐埃迪 (Don Eddy) 做的那样：

58

一扇窗创造出三重境遇；它有一个平面，其透明性浮现了第二个图像，如此它就反映出第三个视界。事实上，因为眼睛的运动方式，我们从未同时看到过三个分离的图像。唐埃迪把从不同照片中收集来的信息整合在一起，将其凝聚在同一个画面上，使不可能之事成为可能。相机亦无法达到这种效果，因为就像眼睛，它要么聚焦于远景要么聚焦于近景。

换言之，在以极其精确的方式记录物理的、可观测到的现实诸方面的时候，这些画家中的一些人尝试提供一种新的图像现实，那种我们真切看到却无法通过照片传达的现实。然而这种风格，就像现代主义版本的具象绘画那样，与本质有关的美学问题往往取代了“内容”。一位批评家 (Raymond, 1974: 26) 评论道：“他们技巧的清晰性具有欺骗性，因为他们的作品讨论如此多的东西，却又拒绝说出是什么……逃避意义或许才是其意图所在。”

模式绘画：转型中的艺术角色

在20世纪70年代中晚期，艺术家对于他们的社会角色、他们与公众的关系的认知逐渐发生了变化。一些艺术家尝试发表一些社会言论来影响艺术界和公众。与此同时，许多艺术家仍然在强调艺术作用的审美方

面,虽然那些审美问题逐渐被模棱两可的后现代主义观念重新界定了一番(Levin, 1979b)。这些互相矛盾的趋势在模式绘画那里得到了典型体现。

模式绘画起源于不那么商业化的艺术市场,而且相对于逐渐增多的“画商发起的”(dealer-generated)各种运动(Simpson, 1981),模式绘画被视为“艺术家发起的”(artist-generated)运动(Perreault, 1977: 33)。这些艺术家中的一些人的首次展览是在“替代性空间”举办的,这些空间由得到联邦和州政府资助的非营利性组织提供,艺术家在此可以用高度个人化的语言表达自己。他们由此起步,再踏入传统画廊(Solomen, “Alternatives in Retrospect”, 1981: 28)。

59 模式画家试图融合现代主义与非西方艺术传统,以及源自民谣、少数民族和女性手工艺品的主题,以表达被现代主义领域排斥的人性主题和装饰主题。他们试图通过使用具有非西方文化色彩以及由无名女性艺术家创作的作品的装饰性主题,来改变这些艺术类型在西方文化中的作用。对于这些艺术家而言,在那种环境中,装饰被视为一种人性要素,而非先锋派沿袭其一贯做法指派给它的角色,即次等艺术。他们试图在艺术界之外的观众那里,唤起一种新的对这类艺术及其体现的价值的尊重。和其他人一道,米里亚姆·夏皮罗通过将现代主义的关切,与诸如钩挂、缝纫和绗缝等制作家居用品的技术,以及像房屋、扇子和衣物等女性主题整合起来,从而将审美问题与心理、政治问题融合在了一起(Frank, 1982)。他们吁请人们去认识诸如感受、敏感和人道主义等“具有女性特质的”价值的重要性。

部分模式绘画是由中产阶级女性¹创作的,其目的是影响其他阶级的女性。她们并未像此前风格的成员那样主要以美学术语来审视艺术的目的,这些艺术家中的部分人认为对艺术的生产和欣赏都是自我理解的途径。哈莫尼·哈蒙德(Harmony Hammond, 1981: 381)认为:“艺术是直面和掌控个人生命的象征。”米里亚姆·夏皮罗(“Ten Approaches

1 其中41%的画家是女性。关于这一时期女性在纽约艺术界的角色的讨论,参见阿罗威的相关著作(Alloway, 1984)。他的研究表明,女性在此前的艺术运动中很大程度上处于外围,在20世纪70年代早期,她们的作品得到的关注要比此前有大幅增长。

to the Decorative”, 1976) 如此描述影响了其作品的意识形态: “让艺术如女性之言说般去言说的愿望……就像要负起修复被忽略的意识的历史责任那样, 敏感地对待使用的材料, 而且要使得拼贴艺术中的每件东西, 都能让人们想起一个女人的梦想。”

想要与更多公众交流的艺术家并不仅仅是这一群体中的女性。乔治·休格曼 (George Sugarman, “Ten Approaches to the Decorative”, 1976) 希望他的画作“在观众那里引发丰富而复杂的体验”。佩罗 (Perreault, 1977: 36) 认为, 此类艺术具有瓦解西方抽象艺术中肤浅的精英主义的潜能, “要比大多数社会写实主义更易于被人们接纳”。

在这一群体中, 甚至是那些完全创作非再现性作品的艺术家, 也喜欢做社会评论。尤其是, 他们尝试建构能在视觉上隐喻当代社会特定问题的抽象设计。由此, 当玛丽·格里戈里亚季斯 (Mary Grigoriadis) 认为她的画作是“一系列世俗圣像”的时候, 也就毫不意外了 (Robins, 1973: 3)。换言之, 在这些画家的作品中, 抽象主题被用来暗示和评论当代的经验现实。托尼·罗宾 (Tony Robbin, “Ten Approaches to the Decorative”, 1976) 表达了如下观点: “在我看来, 通过各种模式 (这些模式本身可能就很复杂) 的并置、叠印和互渗, 造成的空间复杂性, 是当代经验的最有效的隐喻。” 60

罗宾认为自文艺复兴以来, 西方绘画呈现空间的典型方式, 已不足以表现我们的视觉经验 (Ratliff, 1978: 101)。单一而连续的绘画视觉空间, 已被繁复而富于冲突的当代经验视为过时之物。当代经验的特征是跨文化交流、新传播技术以及科学中因果关系的不确定理论。

因此, 繁复而富于冲突的空间系统看起来更能满足人们的美学和哲学诉求。抽象设计整合了空间复杂性, 而且认为各种事件具有诸多共性, 是当代科技和大众媒介对我们的文化的影响力的隐喻。在一些个案中, 那些抽象设计被视为一个工业化国家的地形学隐喻。威廉·施韦德勒 (William Schwedler) 的画作被形容为“人为的地景、未来的机场、超乎想象的怪异的洛杉矶郊区的高速公路” (Wallen, 1980: 172)。

这一群体中的其他抽象画建构出的视觉意义是变动不居的; 这表

明在我们的大众传媒主导的社会里，具有超负荷的传播效果。这些画作颇多意义不明之处，让观众觉得自己绝无可能完全吸收画作的意义。例如，有人如此描述肯德尔·肖（Kendall Shaw）的作品（Sawin, 1977: 8）：“正是因为这些群体拒绝清晰呈现其模式，使得那些作品在今天仍有回响……鉴于那些模式意义不明、彼此冲突，所以人们必须反复体验每一幅画。”默里（Murry, 1980: 14）指出，在威廉·康伦的作品中：“在观看时，很难确定那些白色图形是在它们覆盖之物的前面还是后面。虽然彼此重叠，所有部分又都是完整的，同时被模糊缩减了。虽然这些部分都在一个平面内，但似乎又是可以前后移动的。”

- 61 与抽象表现主义相似，模式绘画代表了一种综合性风格，但是它们融合的传统迄今仍分属不同语境。¹ 尽管模式绘画的基础是非西方传统，该流派还是使用了一些西方艺术传统中的元素，尤其是马蒂斯的作品。马蒂斯在20世纪早期便在作品中试验了诸多模式。在某种意义上，模式画家也是极简主义的继承者，他们将极简主义者使用系统的、理性的和数学的方法的理念，应用于艺术作品生产。但是，模式画家的作品往往呈现出极简主义作品的对立一面——富于刺激、多彩而纷繁。其他画家从通俗文化那里获取一些再现性主题，并赋予它们强烈的政治和情感基调（Friedman, 1982: 21）。因而在某些方面，这种风格是富于争议色彩的，时常被误解。弗兰克·斯特拉是一位重要的艺术家。他起初是位极简主义者，在20世纪70年代中期转入模式绘画，因而当有人认为其作品融合了那些重要艺术运动的要素的时候，也就没什么可意外的（Hopkins, 1976）。一位批评家（Levin, 1979a: 22）如此谈论斯特拉的作品：“所有类型的现代主义形式，都滋生出狂野的变异，我们这个世纪以前的那些风格，被综合为一种去粗取精式装饰的新语法：别有用心的空洞，咄咄逼人的疏忽，似乎建构主义、立体主义、超现实主义和波普艺术都成了一种共同的语言。”

1 这些艺术家综合不同风格的程度可以从以下事实见出：42%的人同时受到西方和非西方传统的影响，22%的人仅受到西方传统的影响，24%的人仅受到非西方传统的影响，11%的人未受到两者的影响。

结 语

每次艺术运动都重新界定了艺术的审美内容，但是其实现方式各有不同。在汉斯·霍夫曼（Hans Hofmann）的引领下，抽象表现主义重新定义了处理画布的艺术惯例。他们的出发点并非主题，主题随着绘画进程而浮现在画布上。随着抽象表现主义运动的第二代和第三代吸收了这些观念，对画布的组织及其视觉构型成为作品的本质。

借助抽象表现主义，现代主义美学传统变得十分神秘，从其领域排除了人文价值、装饰和再现，以及快速扩张的通俗文化现象。抽象表现主义之后的诸种风格，要么试图往更加玄奥的方向上扩展，要么重新融入它抛弃的那些要素所在的审美传统。如此，极简主义就质疑了艺术品本身的属性：艺术品不再表示其他东西；它本身就是主题，但是剥离了所有情感和社会内涵。相反，一些模式画家试图从现代主义原则出发，来整合非西方、非再现性的艺术传统和西方的手工艺品；其他人则在现代主义传统内创造了一种新的综合体，以整合那些迥异的要素。然而，这些艺术家整合传统艺术的方式，却违背了先锋派的理念：先锋派应挑战而非复活过去。具象绘画通过重新引入再现技法，复活了与传统欧洲绘画技法及其蕴含的人文价值，尤其是肯定了传统具象派画家，而这都违背了先锋派的价值规范。 62

究其原因，部分在于政治气候，部分在于在艺术家共同体内不断发展的绘画规范的本质。许多艺术家在这一时期专注于先锋派作用的美学维度而非其社会或政治维度。正是那些觉得自己被艺术共同体和艺术市场排斥在外的人（比如女性和少数族裔），才将政治或社会主题引入到作品之中。¹正如下一章所示，其他风格通过采纳源自通俗文化的论题和讽刺美学传统本身等多种方式，重新界定了艺术的社会内容。 63

1 在20世纪60—70年代，人们的政治和社会关切主要通过静坐和罢工而非艺术来表达。这些活动一方面直接反对美国政府的战争政策，另一方面反对各种艺术体制，尤其是美术馆（Siegel, 1985）。

第四章 作为艺术的通俗文化：作为一种过渡风格的波普艺术

在20世纪60年代早期，产生于纽约的艺术作品中出现了绝对新鲜的题材。在此转型中，波普艺术家扮演了重要角色，他们从大众媒介和批量生产的物品中选取题材，使用源自广告或漫画说明书等商业艺术的技巧。波普艺术家的作品与其前辈（抽象表现主义者）以及同代人（极简主义者）的作品迥然有别，他们起初受到批评家的拒绝，但是没多久便获得了一些收藏家的青睐，确立了他们在纽约艺术界的重要地位。

这种风格讽刺并拒绝潜在于先锋艺术的美学传统，但同时又在先锋派的“奖励体系”中获得了成功，它以一种显要的方式提出了关于先锋艺术的本质及其与通俗文化的关系的问题。看起来，它所要质疑的是一位重要的艺术批评家克莱门特·格林伯格的著名论断，即先锋派的美学传统与通俗文化截然不同，而且两者之间的任何接触都可能危及前者（Greenberg, 1961b），法兰克福学派的大多数成员亦持此观点（Huyssen, 1975）。人们并不确定如何归类波普艺术，这一点在如下事实中益发明显：看起来，波普艺术在很大程度上反映了而非挑战了美国社会的主流价值观（Davis, 1977）。在本章，我将要考察如下问题：波普艺术的本质是什么？它与先锋艺术的美学传统以及通俗文化的关系如何？它对此后的纽约艺术界有何影响？

波普艺术与先锋派

即便波普艺术在纽约艺术界最为成功的时候，批评家们对于这些作品的审美价值亦争论不休。有人宣称波普艺术家强化了寻常物的意义，64并通过在新语境中呈现它们，揭示了它们的“崇高”意义（Chase, 1976: 22）。其他人指责他们不能发展而只能重复自己的观念（Moffett, 1974: 32）。班纳德（Bannard, 1966）指出，这些画家已经放弃了现代主义美学传统，对美学观念的发展也毫无助益。争论是复杂的，即便在现代艺术内部，对美学传统的理解亦有不同。正如我们所见，作为20世纪那些重要抽象作品的基础，现代主义美学传统亦为纽约艺术界的大部分风格提供了基础。

与这种发展并行的是发生于20世纪初的另一次先锋派运动，其先行者是法国艺术家马塞尔·杜尚（Marcel Duchamp）。该运动的特点是，通过为日常物品（所谓的“现成品”）任意加上艺术品的标签，来尝试打破先锋艺术与日常生活的边界。给《蒙娜丽莎》的复制品加上小胡子，将一个大批量生产的小便器作为一个喷泉雕塑来展出，通过这些方式，杜尚改变了这些物品的意义，破坏了艺术品独一无二的神圣品质，改变了寻常物的意义（Benjamin, 1973; Huyssen, 1980）。

在20世纪50年代，一位先锋作曲家约翰·凯奇（John Cage）拓展了杜尚的观念，并将其运用到先锋音乐的作曲上。凯奇的目标是生产由偶然决定的艺术，其中艺术家的自我以及艺术与日常经验的所有区别都将荡然无存。因为受到同辈音乐家的排斥，凯奇试图联系其他艺术形式的艺术家。他是抽象表现主义者“俱乐部”的早期成员（Kirby and Schechner, 1965: 67）。在他及其长期合作的舞蹈家梅尔塞·坎宁安（Merce Cunningham）的影响下，一群舞蹈家、画家和诗人参与到了激进革新的舞蹈项目之中，并在格林威治村的贾德森纪念教堂做了偶发艺术活动（Jowitt, 1971: 81）。

凯奇对画家的影响是双重的：他帮助他们重新发现了日常图像、艺术品和事件，并将它们转化到一个新的思想进程之中，其基础是杜尚的

如下观念,即艺术应该充满了游戏、双关语和悖论(Sandler, 1978: 170; Perreault, 1968: 259; Rose, 1968: 280)。另一方面,这一运动通过将视觉艺术中的高雅文化置于荒谬之地,以及表明通俗文化和高雅文化是可以
65 互换的,而有助于蚀空高雅文化的基础。

波普艺术有两个重要支脉。其中一个是由参与偶发艺术的艺术家(Baldwin, 1974),以及那些试图改变观众对待日常事件态度的艺术家发展出来的。最早的那批波普艺术家,将展示潜在于各类遍布当代社会的符号和信息中的模糊性作为自己的主题。克拉斯·奥尔登堡在其“仓库”中展览的雕塑,是诸如各类符号、衣服和食物等日常物品,这代表了波普艺术破除因袭的一面。阿罗威(Alloway, 1974: 101)认为,这些雕塑是“对实际上在实体商店里售卖和展示的各类商品的激进转化”。

波普艺术家的作品反映了他们在美学传统面前的举棋不定的态度,以及他们想要以某种方式将美学传统与通俗文化的视觉图像结合起来的欲望。对这些艺术家而言,严肃艺术的视觉图像和流行艺术的视觉图像的结合越发成问题。克拉斯·奥尔登堡的评论能够说明这一点(Glaser, 1966: 23):“我深受商业艺术与纯艺术或精品绘画和偶然效果的区分的困扰。我认为我们已经特意尝试探查了这一领域及其滑稽的弦外之音。”几年后,他更为幽默地谈道(Van Devanter and Frankenstein, 1974: 216):

若非觉得我现在做的事情与扩大艺术边界有关,我就不会再做下去……艺术已经在它的地窖、玻璃棺材里待了那么久,现在有人要它去水里游一圈,递给它一支烟、一瓶酒,它的头发凌乱,被推倒在地,有人教它如何去笑,给它各种衣服,用自行车带它兜风,它在一个出租车里找到一个姑娘,并对她动手动脚……

一般而言,这些艺术家惯于以讽刺的方式对待美学传统。利希滕斯坦以戏仿和漫画的方式模仿了现代美学传统中的名作,其中包括塞尚、毕加索、蒙德里安、莫奈和一些抽象表现主义大师的画作(Seitz, 1972:

64)。梅尔·拉莫斯(Mel Ramos)戏仿了18世纪和19世纪的法国绘画,如莫奈、布歇(Boucher)和安格尔(Ingres)等人的作品(Trueman, 1975)。贾斯珀·约翰斯创作的作品,为了讨论艺术符号的本质,借用并拓展了杜尚的观念(Johnson, 1965: 140)。这些艺术家似乎在建议人们,在当代社会既不要把艺术太当回事,也不要把艺术家太当回事。

然而,波普音乐的这一面也偏离了真正的原创性而成为混成品,这是一种在此后的艺术运动中变得更加显著的要素。在此,美学传统 66 被用作各种相互并置或者与通俗文化要素并置的图像和主题的来源,生产出某种近似于作品选集的东西。有人如此描述吉姆·丹因的作品(Kozloff, 1964: 37):

他的制作方法……很有迷惑性,在一幅画里,分开或挨个展示那些幼稚的涂鸦、自恋的抽象表现主义、一个周日画家的笨手笨脚、各种橱窗(其中展示着各种肤浅的、现在成为油漆工的釉彩样本的东西)以及……丹因的作品时常引用中有引用,或者暗示中掺杂着引用,或者戏仿与暗示并用,或者同时展现所有这些可能性。

其他艺术家对待流行主题的方式因人而异。这一对待通俗文化的不同方式的缩影,可以在安迪·沃霍尔的作品和生活方式中,以及他拒绝对自己的表现对象做任何评论,以相似的方式处理布里洛盒子、电椅照片和玛丽莲·梦露的照片等方面见出。从一种文化视角来看,安迪·沃霍尔是这次运动的主将,他以极端方式表征了自20世纪60年代就已发生的审美价值变迁的事实。他的作品表征了一些崭新的东西,其内涵唯有借助时间才能显现出来。换言之,一些波普艺术家不只是在简单地使用源自通俗文化的主题和图像;从其使用这些材料的方式来看,它事实上就是一种通俗文化。

虽然一些艺术家在通俗文化工业的语境中制作了一些极为深奥的作品,通俗文化的基础在很大程度上仍然是一种由意在造成某种审美效果的标准化生产程序构成(Cawelti, 1976)。在此类作品中,复杂的表现

对象被简化,具有普遍诱惑力的表现对象便以这种方式得到呈现。因为那些程式稍作修正就能反复使用,新版作品就能被以极快的速度生产出来。这些公式的特点的集中体现是安迪·沃霍尔从20世纪60年代就开始生产的丝网印刷肖像画。在当代艺术风格之外工作的艺术家,经常从现存的审美传统中选取元素,并将它们化约为公式;相反,沃霍尔则用源自通俗文化的要素创造出新公式。换言之,他的表现对象、技巧以及材料(其形式是大众媒介照片),都常常取自通俗文化。从本质上讲,他的题材含蓄地评论了“媒介文化”对生活的影响(Deitch, 1980; Schjeldahl, 1980)。

沃霍尔的丝网印刷肖像画以表现对象的照片为基础,涵盖了尽人皆知的剧照、新闻照片、传统家庭的快照,以及沃霍尔自己拍的拍立得照片(Bourdon, 1975: 44)。虽然丝网印刷肖像画是以照片为基础,但是它们提供的人物脸部的细节信息,比由具象派画家创作的肖像画还少(Bourdon, 1975: 44)。换言之,在这些肖像画中,题材的复杂性被极大简化了,只表现为一种模式化线条。事实上,沃霍尔并不是要如实地呈现其肖像画的人物,而是在呈现“富于魅力的幻影”。沃霍尔赋予其表现对象的,是它们被简化但更加迷人的容貌和个性版本。在眼睛和嘴唇的重要性被普遍放大的同时,那些缺点和无吸引力的特点,就被遮盖了起来。据说,他的目的是使那些肖像画显得“极其魅惑”。他做到这一点的方式是创造关于他的人物的标准图像,这些人物符合那些在通俗文化中广为流传的特定的美丽观念。在生产最终版本的“准机械化”程序的不同节点,他会给那些照片式的图像上色。但是沃霍尔强调,他做这些时十分随意,可谓马马虎虎。事实上,他的所有艺术产品(包括制作电影和写作)的特点就是毫不费力。技艺是禁忌。沃霍尔贬低且不认同任何美学传统。据说,他已经达到了自认的最佳效果,一种直觉的结果。批评家认为他的作品几乎没有关于形式和观念问题的意识。

通俗文化通常由一群合作者或某个有多位助手的人生产出来。在此意义上,沃霍尔的艺术生产方式与通俗文化相似。从20世纪60年代早期开始,他将自己的工作室命名为“工厂”(The Factory),一直被助手

和同事环绕，随行人员包括一个摇滚乐队和一个电影剧组。在20世纪70年代，该群体收购了一份月报和一个电视节目，此外还制作书籍。休斯（Hughes, 1982: 8）认为，沃霍尔批量生产了“他的大众产品的图像，对于在20世纪60年代，到底是谁生产了他的大多数作品这一问题，从那时起，其经纪人就一直避而不谈（大概有一半的作品是由其助手印出的，只不过签了沃霍尔的名字罢了）”。

68

对比来看，照相写实主义者查克·克洛斯画的肖像画，同样是以照片为基础，却是先锋派革新的典型。与沃霍尔相似，克洛斯在一系列画作中频繁地使用同一幅照片，但是两者只是在最终呈现形态上相似而已。在沃霍尔使用标准化程序创造他的丝网印刷肖像画之处，克洛斯用不同程序来创造他的每一幅肖像画。由此看来，他的每一幅画作都是不同的。他曾谈道（Diamonstein, 1980: 115）：

我想有多少人就有多少画。而且，每当我开始画另一幅画的时候，都会面临一些全新的问题……我知道我的画将要成为什么样子，但是我不知道我该在画室做什么。问题是，要看我能否在一次次地返回源头后，还能给出一些不同的东西。

因对视觉感知问题兴趣颇深，克洛斯尤其用心地去发现那些看起来微不足道，但可以从根本上颠覆人们感知绘画的方式的改变。与沃霍尔的画作不同，克洛斯的画作揭示了其画中人物的大量细节。他将人的面部比作“他们的生命脉络图”（Diamonstein, 1980: 116）。通过将他们的面部放大许多倍，他阐释了画作人物容貌的每一条皱纹和笑纹。再者，与沃霍尔不同，克洛斯是画作的唯一作者，绘制一幅画一般要花费一年的时间。

沃霍尔的作品是作为通俗文化的波普艺术的最典型的例子，其他艺术家间或使用相似的主题。罗伯特·印第安纳以字母和数字构成不同的模式。罗伊·利希滕斯坦使用源自其他媒介（卡通漫画）构成的模式。汤姆·韦塞尔曼（Tom Wesselmann）创造了一个反复出现在他的作

品中的、一定程度上去人性化的裸体。阿罗威 (Alloway, 1974: 65) 对罗伯特·劳申伯格作品的讨论, 表明其画作的基础也是某种类似于固定模式的东西:

劳申伯格是一位多产的艺术家, 他在工作时能容忍不少人在身边。这是因为他花样翻新的即兴作品源自他本人独特的操作习惯。也就是说, 他的即兴创作专注于他已经很熟练的动作。例如, 当在画布上做丝网印刷或将照片转换到印版石上时, 他处理的都是熟悉的材料, 以不同的形式将这道工序用在一件件的作品上。在那些“合成绘画”里还可以发现机敏的调节性学识, 那些画作看起来如此热衷于融合不同的材料和符号……这一潜在的简单性, 使劳申伯格能够快速地进行即兴创作, 但或许无法制作出更为精致的结构。

劳申伯格的“合成绘画”以现有材料组合而成, 如各种各样的废弃物以及报纸杂志上的照片。这些作品意味着当代艺术家不再创造新的图像, 而是使用既有图像的巨型“资料库”(Alloway, 1974: 66)。

当他们描绘人类的时候, 这些艺术家的作品与广告、通俗文化的某些方面, 有一种近似于去人性化的非个人化特征。例如, 汤姆·韦塞尔曼的裸体画上有阴毛、乳头、嘴唇, 但是没有眼睛。鉴于波普艺术与日常生活的关联, 波普艺术中人类形象的缺席 (有48%的艺术家的画作中没有) 有时被认为是悖论性的 (Alloway, 1974: 24), 这与波普艺术的高度风格化以及单维度地呈现其重要元素 (即物品) 的做法是一致的。

在这些作品中, 许多作品的制作材料是观众熟悉的, 而且它的成功也取决于那种熟悉性 (Alloway, 1974: 80)。一些观察家认为这些作品在很大程度上反映了 (而非修正了) 通俗文化的象征意义。肯尼斯·莫菲特 (Kenneth Moffett) 谈道: “没有任何阐释能够拯救那种缄默的反讽, 它来自在艺术的严肃语境中对陈词滥调不带感情色彩的呈现。语境成了内容。”

其他批评家暗示了如下事实, 即波普绘画对观众产生的效果与许多

广告的效果是相似的，这些广告将蕴含了特定类型的图像和感觉的物品与它所宣传的产品，置于同一语境中，如此就将这些意义与产品联系了起来（Williamson, 1978: 19, 43）。例如，班纳德（Bannard, 1966: 35）宣称波普艺术依赖于“预制部件”。他指出（1966: 33）：“这些作品的部分属性是，作为预先存在于观察者那里的思想和情感的‘扳机’（triggers），而且观察者的思想和情感，还因其他对波普风格多样性的了解程度而受到限制。波普艺术有悖于更为传统的艺术作品概念，即艺术作品是美、高贵思想或其他什么东西的来源。”

归根结底，波普艺术是不是先锋运动？显然，波普艺术家重新界定了艺术的诸多美学和社会维度。他们通过采纳原是为通俗文化而被创作出来的卡通漫画和广告，以及创造像食物和房屋家具等的复制品，重新界定了何谓恰当题材的惯例。一些波普艺术家，如罗伯特·劳申伯格和贾斯珀·约翰斯，通过将寝具或木片等物体贴于画布上而重新界定了画布（Siegel, 1985: 152—153）。克拉斯·奥尔登堡等人，通过创造各种装置而重新界定了艺术品，这些装置是真实的设置而非对艺术品的再现。像丝网印刷这类新技术，则改变了艺术作品的生产工序。

然而，波普艺术中的“抗议”因素是以讽刺和戏仿的形式直接针对美学传统自身而非更宽泛的文化的。波普艺术还试图通过修正与题材、技术有关的惯例，来重新界定高雅文化和通俗文化的关系，这些惯例维持着高雅文化和通俗文化的分野。

后续风格中的通俗文化

波普艺术似乎是一种过渡风格，它不仅导致再现性艺术的更新，还引入了新主题，尤其是通俗文化和中产阶级生活方式等。在相当大的程度上，波普艺术使得“中产阶级”艺术得以在美学传统中浮现出来，然而与此同时，它也通过对通俗文化的推崇而削弱了美学传统的优越地位。其效果在照相写实主义、模式绘画和新表现主义那里尤其明显，却未得到这些流派的承认。另一方面，上述每一种风格，都有艺术家纯然是在

现代主义美学传统内进行创作的。

波普艺术处理日常物品的方式,有力地促进了照相写实主义的出现,后者同样处理人造物,只是视角不同。本研究涉及的照相写实主义者中,据其个人陈述和批判性评价,至少有37%的人受到波普艺术的影响。照相写实主义者试图通过依据照片作画来将新生活注入现代主义之中,这种做法迄今为止一直都被视为禁忌。

像他们的波普艺术前辈一样,这一风格的成员都与现代主义美学传统有不同程度的纠葛。罗伯特·贝希特勒(Robert Bechtle, *Contemporary Artists*, 1981: 81)的以下评论表明了这些画家中的一些人对美学传统的态度:

[写实主义]给出了解决绘画问题的途径,而不需要过于明白其他人是如何解决这些问题的,甚至不用知道问题和可能性是什么……我选择我画的事物(汽车、郊外街道等),因为它们提供了极佳的观看机会,而不会让我想起其他艺术。

这些艺术家中的一些人的操作方式与通俗文化十分接近,这可以从他们对题材(如裸体、汽车和动物)的选择和处理中见出。波普艺术家乐于呈现脱离日常语境的人造物,而照相写实主义者却在事物所处的自然环境中展示它们:城市街道、饭店和商店橱窗。它们与通俗文化的相似,并不是因为它们呈现了此类题材,而是因为它们在这些材料中投射出了通俗文化价值观。例如,情欲是通俗文化的常见主题。通俗文化一般将情欲与肉体而非情绪联系起来,视女性为客体而非主体。在一些照相写实主义者的绘画中,女性被呈现为情欲对象,就像在广告中那样,是单维而完美无瑕的。约翰·卡塞尔(Jone Kacere)展示穿着各色内裤的女性臀部,而陈昭宏(Hilo Chen)则描画浴缸中和淋浴时的女性裸体(Meisel, 1981: 458—465; 451—454)。

波普艺术更为直接的遗产是想要在观众那里唤起情感回应。大多数波普艺术家坚持超然于他们的题材,这些题材带有现代主义美学传

统的特征，而非通俗文化的特征，通俗文化中的客观性意在诱使观众认同题材。一旦人们接受了使用源自通俗文化的题材的做法，这一维度就开始出现于当代绘画之中。例如，照相写实主义者奥德里·弗拉克（Audrey Flack, 1981: 30—31）认为：“考虑到我希望在观众那里唤起的情感，我精心选择了所有表现对象……我希望完全依靠观众自己的水平来触动他们。”

经常出现在她的绘画中的，是各种知名品牌的化妆品、香水和香烟，精心制作的馅饼、时尚珠宝，以及像玛丽莲·梦露这样的通俗文化女主角的照片等物品。就像流行电影和电视的典型样态，她的作品的色彩尤其强烈生动。她的作品象征性地将图像并置在一起，有的颇为自然，有的则不合时宜，其目的在于塑造观众对这些现象的感知。相反，喜欢描绘糖果机和儿童玩具的照相写实主义者查尔斯·贝尔（Charles Bell）则使用这一题材，以探察光线的折射和反射、颜料与色彩的相互作用等高度技术化的问题（Meisel, 1981: 55—57）。 72

正如我们所见，模式画家寻求将现代主义与非西方艺术、民俗、部落和女性工艺品的各种传统融合在一起，意在表达已被现代主义领域排除在外的人性的和装饰性的主题。这些艺术家中的一些人，试图用这些材料，沿着先锋派的反现状的传统，做与美国社会中女性角色有关的社会评论，其他人则从通俗文化或具有强烈政治或情感色彩的领域中，获取再现性主题。此外，从下面的这段对金·麦康奈尔（Kim MacConnel）的评论可以看出，他们使用这些材料的方式是意味深长的（Friedman, 1982: 21）：

通过选择我们当代噩梦中的一些物品（炸弹、导弹、战争机器），麦康奈尔将它们转化为艺术性的陈词滥调，抽干了它们的内容，平息了它们的威胁，并将它们纳入他惯用的装饰性主题之中。他就像一个快乐的大富翁，发现自己可以用自己掌握的方式，将任何事物以及恐怖、玄奥和痛苦的观念，转化为温婉优美的画面。

换言之，想要与更广大的公众交流的欲望使得这些艺术家中的一

些人，偏离审美传统而走向了通俗文化、工艺品和室内装饰（Robins, 1980）。罗宾斯（Robins, 1980）指责他们生产的是“工艺品”而非艺术品，已经与美学传统的观念和价值没什么关系了。

这些趋势在20世纪80年代早期的新表现主义风格那里达到顶点，其成员转而向摇滚乐（尤其是朋克音乐）寻求灵感，从低俗杂志、B级片以及科幻小说那里寻求启迪（Halley, 1981; Shore, 1980）。其中一名艺术家谈道：“有时，我的许多肖像取自中国的连环画——功夫类连环画书籍。功夫高手和西部黑帮老大的形象颇为相似。我还用源自美国低俗期刊里的形象……那种观念……就是要到达受众那里，触动他们。”

较之波普艺术后的其他风格，新表现主义更加沉迷于传媒形象、批量生产的装饰与服饰风格。此外，这种风格是种一体多面的现象。这些艺术家中的许多人似乎都会再利用取自大众媒介和过时风格的图像。波普艺术关注通俗文化的工艺品，这些艺术家则处理通俗文化的主题：暴力、性和浪漫。对于他们中的一些人而言，他们使用这些主题的动力，似乎是想挑畔或引起受众的反应（McGill, 1986）。他们的作品经常从连环画、电视以及电影中的现实，而非生活的现实中取材（Halley, 1983: 89）。理查德·博斯曼（Richard Bosman）画的是正被殴打的人或回应未阐明的灾难。有人提到他曾说过（Siegel, 1983: 127），他对政治性的或宣传性的陈述不感兴趣：“没什么是真实的；它只是画，一切都是虚构。”

这些画家中的一些人将严肃论题降低到卡通画的层次。有人（Moufarrege, 1982: 72）认为肯尼·沙夫（Kenny Scharf）的近期作品充满了“绿色的怪兽和红色的人类残骸，一团核弹烟雾散布在怯懦的人类周围，无线电嘶鸣着咆勃爵士乐，佛罗里达的棕榈海滩发出粉黄色的荧光”。

这一风格中的其他成员还对如下事物感兴趣：万宝路牛仔、卡通人物、影迷杂志中的照片、电器用具、各种标记（如公司标志、消费品品牌）等司空见惯、几成俗套的图像（Robinson and McCormick, 1982: 150）。对于这些艺术家中的一些人而言，这些俗套是十分有趣的，因为它们唤起了一种怀旧感。他们似乎要用他们的艺术，与大众媒介中描画的视觉

图像以及伴随他们成长的室内装饰风格，达成某种交易。这些影响体现于充斥着媚俗设计和物品的精装修的房屋室内。这些材料有时被用于做反讽评论，如兰达·茨维林格（Rhonda Zwillinger）和克劳迪娅·德蒙特（Claudia De Monte）对大众媒介中的浪漫观念和传统女性角色的讽刺。有人（Glaser, 1983: 127）认为茨维林格的《自杀枕头》（*Suicide Pillow*）是“一种感染了细菌的小玩意儿，有着伸展开来像匕首的锋利边角，背叛了浪漫爱情之果……意味着一种对盲目的市场策略的批评，这种市场策略宣称浪漫、时尚和艺术是一种纯粹的商业活动”。

在大卫·萨利（David Salle）的作品中，他将源自通俗文化和艺术史中的不和谐图像并置起来，既错乱又颇具意味。有人认为他是“画他已经画过的”以及“消费使用过的风格”（Olive, 1985: 85）。仍然有其他人将大众媒介本身的影响作为自己的话题（Hutton, 1982: 17）。通过复制大众媒介操弄图像的方式，他们证明了大众媒介影响了我们在认知和情感方面对这些图像的反应。罗伯特·朗格的作品被称为“大众媒介图 74 像、噩梦和梦想的拼贴”（McGill, 1986）。然而，大众图像的过载对萨利以及具有相似兴趣的艺术家产生的重大影响，能否获得反讽所需的必要距离却是成问题的（Perrone, 1984: 105）。

这些艺术家退而求其次，转而取笑美学传统，这是另一个由波普艺术开启的趋势。杜尚认为图像批量生产和预设的先锋艺术作品的独特性是对立的。他们通过回归杜尚的这一观念，以荒诞手法重新演绎了当代著名画作（Glaser, 1983: 126）。

新表现主义者期待的受众群体要比典型的先锋艺术家大得多，他们中的大部分人都都不想挑战公众的成见。查尔斯·克拉夫（Charles Clough）谈道（Ratcliff et al., 1982: 63）：“我不挑战世界。我看不出艺术能威胁任何人。我也不觉得艺术有什么政治效用。我将它视为转移注意力之物。艺术能启发人。”

在这些艺术家中，有许多人意在引起观众的情感反应，而非智性反应。从整合源自美学的传统观念的意义上讲，这些艺术家倾向于采纳拼贴的形式，而不是名副其实地革新这些资源的基础（Lawson, 1981）。一

位批评家 (Lawson, 1981: 42) 评论道: “在 20 世纪 30 年代和 40 年代流行于法国和意大利的艺术中, 新浪漫主义、伪超现实主义……文艺复兴和巴洛克绘画、印度的微型人像、廉价的宗教工艺品、任何特定类型的事物, 都可以成为嘲弄的对象。而且, 任何被接受的事物都成了其他事物的等价物。”

朱利安·施纳贝尔 (Julian Schnabel) 对他的绘画资源的描述, 代表了这些画家对过去的态度 (Ratcliff et al., 1982: 69):

我的绘画出自现有的艺术传统。它无论如何都不是反艺术。不同的艺术家都曾触动过我, 我也注视过他们的作品……维米尔以令人难以忘怀的方式表达了他对光线和时间的理解。如果那是表现主义, 那么我觉得我也是表现主义者。如果不是, 我会说我也不是表现主义者; 我的作品只是表现性的。

引人注目的是, 在 20 世纪 80 年代早期, 包括新表现主义者在内的许多年轻艺术家宣称, 美学传统是“枯燥乏味的”, 且不愿在此传统中工作, 因为他们认为这一传统切断了自己与“真实”世界的联系 (Lawson, 1981)。批评家们 (Plagens, 1981; Lawson, 1981) 开始指出现代主义传统的潜能已经耗尽, 这些主题的所有重要变体都被使用过。新表现主义者, 以及 20 世纪 80 年代的其他新风格的成员, 都在期望和寻求一个广泛的受众 (Shore, 1980: 82), 因此也从大众媒介而非美学传统那里获得灵感。这些发展的潜在意义似乎是, 在一个大众媒介主导的社会里, 通俗文化要比先锋艺术更能提供反映日常生活问题和困境的视觉隐喻。

通俗文化和抵抗性亚文化

在分析过波普艺术之后的艺术运动中那些源自通俗文化的主题与日俱增的渗透力之后, 为了使我们能够理解艺术在当代社会中的作用, 我接下来将要考察这些发展的意义。在文学领域, 先锋艺术和通俗文化

相互影响的程度早就有争论。几十年前，艺术批评家克莱门特·格林伯格做出的一个传统阐释是，通俗文化广泛吸收了先锋文化的素材并按照自己的需要重塑了它们。相反，克罗（Crow, 1983）最近指出，先锋艺术吸收了来自通俗文化的素材，而且这一交换发挥了更新、复活通俗文化和先锋美学传统的作用。他特意引用了由英国文化社会学家（例如参见Hall and Jefferson, 1976）关于文化变革中“抵抗性亚文化”（resistant subculture）的作用的预设。这一观点认为，对当代社会做概念化认知的角度，不应是精英和非精英，而应是范围广泛的社会群体和网络，每个群体和网络都有自己的亚文化生活方式（Gottdiener, 1985: 990）。英国理论家强调边缘性社会群体通常承担了“抵抗性亚文化”的角色。此类亚文化通过修正附加于现存的、批量生产的工艺品而发展出新的文化形式。他们指出此类群体已经影响了英国的流行音乐。这一进程的典型是朋克摇滚音乐，其中一种边缘性的亚文化改变了范围广泛的商业现象（包括时尚和音乐）的传统意义，其目的在于表达一种疏离和拒绝当代价值观的意识形态。最终，这一音乐风格，以一种在很大程度上被稀释了的形式，开始在美国和英国流行起来。 76

克罗（Crow, 1983）认为，艺术中的先锋派连接了抵抗性亚文化和通俗文化工业。换言之，通过采纳边缘社会群体附加于通俗文化制品的意义，先锋派复活了艺术并转而将其美学革新传递给了通俗文化工业。克罗（Crow, 1983: 253）断言：“先锋派可以是文化工业的一种研发工具：它探索高效运作的操控，尚未完全触及的社会实践领域，并将它们分离出来，进而使其变得可见。”如此，在克罗看来，先锋派和通俗文化关系密切；先锋派的美学发现，事实上源于对大众文化外围部分的选择性挪用，这外围部分是由非精英群体发展出来的，先锋派又转而将这些发现以某种不同的形式传到大众文化那里。他以早期印象派、早期新印象派和早期立体主义为例指出，这些艺术家群体，在一种富于热情的合作和交流氛围中，将取自抵抗性亚文化的材料与他们自己的美学革新整合在了一起。

克罗的讨论提出了如下问题，即当代艺术家描述的附加于通俗文化

制品的意义，是否源自抵抗性亚文化，以及这些制品作为艺术家活动的结果，是否会以一种修正形式重新融进通俗文化。

波普艺术包含了几种迥异的趋势。总体而言，波普艺术家似乎更关注借助讽刺和戏仿来改变先锋艺术的意义，而非改变他们在作品中再现的批量制造出的物品的意义。后一个目标经常被阐述为他们的明确意图，然而我们发现他们更乐于将大众文化的程序整合进自己的作品。正如多尔·阿什顿在20世纪60年代早期做出的评论：“[波普艺术家]并不期望去阐释或再现，而只是去呈现……规避隐喻，若从是否分析了复杂关系的意义上来看，[波普艺术]是一种贫乏的艺术类型，一种不完美的艺术工具。它远非一种社会抗争的艺术，而是一种投降的艺术。”最近，戴维斯（Davis, 1977: 87—88）谈道：“波普艺术拥有让人自豪的客观而非评判性的感性……波普艺术的感性显然漠视内容和个性。它接受自己在世界上发现的东西……并像沃霍尔的《布里洛盒子》那样，相当直接地使用它们而不做任何评论。”

值得注意的是，德国批评家起初认为波普艺术作品是对美国资本主义的讽刺，但是他们之后修正了自己的观点，认为波普艺术作品支持了资本主义价值观（Huyssen, 1975）。波普艺术起初使用一些广告图像，但是其作品的特征却表明，其影响方向稍后发生了反转（Huyssen, 1975: 86）。在一些例子中，波普艺术家的作品可以轻而易举地整合特定类型的广告，如公司广告[例如对罗伯特·印第安纳的作品《爱》（*Love*）的照片的商业使用]。

在大部分作品中，波普艺术家呈现工业制品时，会将它们置于陌生语境中。在这些物品要在某个社会语境中予以呈现的意义上来说，正如我们看到的，该语境显然是中产阶级的生活环境，例如，汤姆·韦塞尔曼将他无数版本的《伟大的美国裸体》（*Great American Nude*）置于卧室和浴室之中。

这些艺术家中的大多数人都是直接从大众媒体中取材（如连环画），而非从边缘使用者转换过的媒介中取材。“意义转换”很大程度上发生于与偶发艺术有关的艺术家中，或就是它的一个分支。偶发艺

术家群体以某种方式与抵抗性亚文化观念形成呼应，只是它是由艺术家而非下层阶级亚文化的成员构成的。

沃霍尔对同性恋、卖淫和犯罪题材的痴迷，同样可以用抵抗性亚文化的假设来解释。沃霍尔被视为出现于20世纪70年代后期的朋克运动的先驱，他们展现出相似的价值观，并代表着一种“反文化”形式（Kagan, 1978）。他对朋克运动的主要贡献是，强调冷漠、无动于衷，痴迷暴力，这可以在他制作的一系列联邦调查局“头号嫌犯”的肖像画上见出。

在其他时候，沃霍尔看起来是在肯定美国价值，起码肯定了那些与超市有关的东西，这可从下述引文见出（Alloway, 1974: 109）：“我倾慕美国，而这些是对它的评论。当前，美国的基础是粗糙、缺乏人性的产品和粗俗唯物的事物。我制作的形象，就是对这些事物的一种符号性表达。它投射出来的是任何事物都可以被买卖的这一事实，那些符号维持着我们的生活，实际却不长久。”

78

看起来，他正将新材料从离经叛道的亚文化引入文化主流，但事实上，他更像是延续了好莱坞电影的性别图像中已有所开拓的趋势，像马龙·白兰度和埃尔维斯·普雷斯利（“猫王”）这样的明星形象，都是经常出现在沃霍尔肖像画中的人物（Kagan, 1978）。沃霍尔处理的是大众媒介和通俗文化呈现现实的不同方式，而非各种边缘亚文化对现实的转换。

是否有证据可以表明，新表现主义者是从由非精英群体发展出来的边缘性大众文化中获得了他们的观念呢？这些艺术家对朋克摇滚音乐的痴迷，以及将涂鸦艺术家纳入新表现主义展的做法，或许表明确实如此。几位认同这一运动的成功艺术家，就是以涂鸦艺术家的身份开启其事业的。然而鲜有证据表明涂鸦艺术家影响了该群体的其他成员。他们的兴趣可谓殊途同归，正如罗宾逊和麦考密克（Robinson and McCormick, 1982: 160）所言：“涂鸦分享了东村艺术中的诸多风格要素——沉迷于商标（“标签”），使用借自漫画和通俗文化的主题（尤其是高级轿车的设计样式），迎合青少年对戏剧化、低俗化图像的趣味。”

一旦涂鸦艺术家开始在商业画廊办展览，他们的作品就与典型的地铁涂鸦有所不同了。在一些案例中，他们的作品看起来更像受到大众媒介影响的新表现主义艺术家的作品。正如一位批评家所言（Storr, 1982: 144）：“一旦此类艺术被驯化为服务于画廊的材料，那么这种偷偷摸摸的艺术，就很难再保持活力。”

又如一位艺术家所言（引自 Gablik, 1982: 37）：“涂鸦的活力源于本地情境。在画廊的白墙上接受它，是困难的。那样的话，它就成了商品市场的一部分。社会语境赋予涂鸦以意义，而这语境正从它那里剥离出来。”这两个群体之间没有什么实质性影响。一些涂鸦艺术家被“收编”进了艺术界；其他人则疏离艺术界，步履维艰地发展自己的作品。后者的运作模式更像抵抗性亚文化，他们形成群体，但仍与更大的舞台保持距离，且对商业成功持怀疑态度。在此语境中，这些艺术家更乐于依托自己所处的社会背景的冷酷现实，来做一些政治和道德上的发声，此类发声在新表现主义运动中相对少见。

另一方面，朋克和新浪潮，以及其他艺术媒介、音乐中涌现的抵抗性亚文化产品，对这些艺术家影响深远。朋克，起初是摇滚音乐中的边缘形式，作为一种反主流文化，有着鲜明的服装风格和近乎无政府主义的疏离性意识形态。据说，朋克美学对于新表现主义运动的出现有着深刻的影响。有人曾引用罗伯特·朗格的如下说法（Shore, 1980: 78）：“我的视觉艺术，都无一例外地受到音乐的启发，尤其是过去几年在纽约出现的朋克和新浪潮音乐。”

尽管在英国，朋克运动与政治抗议有关，但是在美国，它主要在风格上影响了流行音乐、时尚、地下电影和绘画。许多艺术家组建了自己的摇滚乐队。一些批评家曾提出一种关于“视觉朋克”（visual punk）的新美学。

这些艺术家在多大程度上形成了自己的反主流文化？正如我们所见，这些艺术家中的许多人的职业生涯始于东村，他们在那儿的小商业画廊和当地的夜总会里展示作品。这些艺术家中的一群人彼此合作，一般而言是以成对的方式，偶尔也以小组的方式。有人如此评论罗伯

特·朗格的大幅绘画 (Cotter, 1984: 7):

几乎每个环节都是集体合作的结果。它们意味着十多位或更多画家、雕塑家和技术人员的工作,这些人都在追求着属于自己的切实且不断上升的事业,朗格具其姓名,表其功劳,甚至直接写明他们的具体贡献。他们在类似于手工作坊的情境中协同工作,文艺复兴时期的许多公共艺术就产生于此类作坊。

另一个自称“先锋”的艺术家群体,在夜总会里表演绘画 (Moufarrege, 1982: 72)。其中两位最成功的艺术家朱利安·施纳贝尔和大卫·萨利与新表现主义有关,他们一起制作作品。

然而,这些艺术家快速地融入了艺术市场,受到媒体的广泛报道并在知名画廊举办邀请展,这使得他们作为反主流文化创造者的形象受到质疑 (Sandler, 1984: 18)。麦考密克 (McCormick, 1984: 20) 报道说:“在约一年的时间里,东村的场景,得到了过多的媒体和市场关注,对比近来的艺术运动,罕见其匹……”¹他们选择商业画廊而非合作式画廊的做法,反映出这些艺术家追求商业成功的程度,超乎人们的想象 (Bourdon, 1985; Dowd, 1985)。正如桑德勒 (Sandler, 1984: 17—18) 所言:“年轻的艺术家及其朋友……将富裕而时尚的艺术家的典范……80年代的艺术家追求名声——那种摇滚乐手或影视明星获得的声望和魅力——以及由此产生的可观收益。”

他们被权威机构接纳的速度和他们寻求被接纳的欲望,要么意味着他们作品中的意义转型并不是那么重要,要么意味着这些作品在一个大众媒体提供并深刻控制了我们的视觉经验的社会中,具有重大而深远的意义。他们的成功或许进一步证明,我们生活在“媒介文化”之中。

这些艺术家中的许多人做出的意义转型十分有限,这可以从最成功的几件作品的制作速度之快中见出,同时也可以从别人对他们的如下指

1 很多新表现主义者是从东村开始其职业生涯的。

责中见出 (McCormick, 1984: 22, 29): “就其最为突出的中产阶级水准而言, 他们的作品赞颂了美国文化……具有功能主义、美国特性、媚俗和卡通特性的艺术形式, 深深地植根于美国中产价值观中。”另一位观察家认为, 这些艺术家 (Ratcliff et al., 1982: 11):

已经获得最为舒适的位置, 小心护卫着风格领域的前哨, 由此借助他们充满“市井智慧”的邈里邈邈、他们的不修边幅以及他们借自自己假装要攻击的媒体的恶趣味……漫不经心地攻击媒体、公司和艺术界最琐碎的八卦……

结 语

波普艺术的兴起似乎正好与艺术家生活的社会环境变化和艺术家对现代主义美学传统的态度下降有关。在艺术家的社会角色及其作品的观众属性随之发生变化的同时, 艺术家的数量也在稳步增长, 这都使得他们难以在艺术市场中具有“显示度”。博取关注的方法之一, 是用他们的观众早已熟悉的意义系统取代现代主义。¹ 他们从大众媒介中取材, 并以一种与通俗文化革新者相似的方式处理这些题材, 从而发现这样更容易与更多观众沟通。这些趋势可以在后续的风格中见到, 且在出现于20世纪80年代早期的新表现主义中发展到更高的程度。“抵抗性亚文化”转换取自通俗文化中的特定类型材料的方式, 为这些艺术家中的一些人提供了灵感, 其他人则通过回应和评论批量生产的图像, 重新界定了艺术创造的目标。这些艺术家中的许多人决心只用“我们时代的核心图像”(Kuspit, 1982: 142) 来进行创作, 这说明我们正在重新定义艺术家的角色, 进而质疑早期的分类尝试。这些新艺术家视他们的角色为通俗文化的表演者, 而非生产高级文化的先锋派。新表现主义者杰迪·加雷特 (Jedd Garet) 认为 (Smith, 1981: 160):

1 另一个经常使用的技法是做出令人惊异或具有挑衅性的艺术表达 (Ridgeway, 1977)。

我并不觉得有责任具有什么视野。我并不觉得那样很有效。当我读艺术家书写过去的文章，尤其是两次世界大战之前的文章，我都觉得很滑稽：像精神性、改变文化之类的东西。改变文化是可能的，但我不认为艺术是进行此类尝试并做出重要变化的合适地方，艺术只能从视觉上让人们以不同的方式看待事物……在当今时代，艺术不能是那种世界的破坏者……无论你做出怎样的视觉陈述，都必须首先借助时尚设计和家具设计才能批量生产。一个煤气管道或许因为你的绘画而看起来有些许不同，但那不应是艺术家们要担心的……每个人都在重估那些严苛观念：什么构成了高等艺术。时尚和艺术的互融，是一种很好的发展。时尚和艺术变得越来越接近。这不是一件坏事。

一位广泛观察了新表现主义运动的批评家（Moufarrege, 1982: 69）指出：

艺术正在走向娱乐化，在一般公众不断增长的同时，它寻求更多的大众关注。我认为艺术家在80年代的青涩角色与60年代的摇滚音乐家相似……这些群众是艺术家的观众而不仅是经常光顾画廊的公众……要用什么样的艺术史知识，才能感动他们呢？有多少人受过艺术训练？为了触及更多人，艺术搭上了娱乐的便车：严肃且/或有趣，触及一批不同的新观众。一种不同的指意方式出现了；视觉艺术将其领域拓展至音乐、诗歌和表演之中。为了打动群众，艺术家将自己去个人化，转译为显而易见的东西，整体呈现出来，并给出一种简明版本。

82

迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）将这些艺术家概括为（Crow, 1983: 225）“一个全职的休闲专家，描绘并刺激他人感官期待的美学技师，兼职的消费者”，似乎尤其适用于这一群体。就像那些生产通俗文化的艺术家（Peterson and Berger, 1975; DiMaggio, 1977），这些艺术家要么是对画

廊系统¹有非凡影响力的超级明星，要么就是无权无势的普通人群体。

若真如斯图尔特·霍尔（Stuart Hall, 1979）所言，大众媒介提供了一份当代社会不同生活方式和意识形态的清单，并寻求在它们之间建立共识，那么在此过程中，艺术家或许可以成为一个参与者，而非“另类视野”的提倡者。安迪·沃霍尔最早侵入这一领域时遭遇的那种十分关键的摇摆情绪，在80年代中期烟消云散了。这一取向与抽象表现主义者的如下观念颇为不同：他们不是从“基督、人或生命”（M. Tuchman, 1970: 110）

83 出发来建立自己的“教堂”的，而是从他们本人的感觉出发来建立的。

1 在新表现主义运动中，像大卫·萨利和朱利安·施纳贝尔这样的“巨星”崛起得十分迅速。在20世纪80年代中期，这些艺术家中有19%的人曾进入过拍卖市场（参见第六章）。1984年，施纳贝尔的一幅画的拍卖价是8.5万美元（据《美国艺术家的拍卖价格》，1982—1984年卷）。

第五章 艺术与意义：再现性绘画中的主题

大多数意在阐释艺术的社会内容的尝试都基于以下两点：艺术反映并确证了特定社会群体（尤其是精英群体）的价值观和信念；艺术解释或阐释了影响这些群体的社会环境，尤其是他们相对于其他社会群体的状况，并更为广泛地评论了人类经验。艺术家们或直接或间接地将社会、经济和政治环境的一些变化融入自己的作品内容。

一般而言，社会精英会购买艺术品。人们认为这些作品表达了此类群体的价值观和意识形态。格拉纳（Grana, 1971）认为，在19世纪中期之前，艺术家的作品就时常成为社会典范，它们通过选择和再现其主题，将严格而静态的社会结构正当化了。虽然艺术反映某个经济和社会精英群体价值观的观点可以被成功应用于许多前工业化的欧洲社会所生产的艺术作品之上，但是随着19—20世纪工业化进程的发展，艺术家与赞助人之间的关系发生了变化（参见Berger, 1972）。正如沃尔夫（Wolff, 1981: 60）所言：“艺术作品和文化产品的意识形态特征是极其复杂的，它们受到经济及其他物质性要素的制约，这些要素不仅是社会群体存在和构成的中介，而且是各种意识形态、意识的本质和相互关系的中介。”

随着20世纪后半叶后工业化社会的出现，艺术和各种文化形式的重

要性极大提高,受过充分教育而能欣赏艺术的公众人数大大增加。与此同时,开始成为美国社会主流的中产阶级,以及其他所有阶层的成员,不管收入如何,都在羡慕那种状态、生活方式和调调(Grote, 1983)。正如我们所见,许多艺术家获得了一种中产阶级的生活方式,教育状况也有所提高。一些人开始扮演学院角色,言外之意是要在政治和经济上与更大的社会领域疏离开来。艺术家的社会处境和艺术的重要性普遍提高,其结果是本研究所涉艺术风格表达的社会和政治价值观,无论是取疏离态度,还是直接抗议通俗文化和中产阶级价值观,都与先锋派关系不大。

在本章,我将考察那些以直接或间接方式,使得作品具有照相写实主义和具象绘画这两种再现性绘画风格的作品;这些作品阐释和评论了20世纪70年代的美国社会。照相写实主义者记录了美国街头日常生活的公共面以及建筑与家庭之外的图景,尤其是商业建筑(商店和酒店)、商业产品(汽车、摩托车、塑料玩具)和中产阶级生活方式(郊区住宅和乡村俱乐部)。与之相反,具象艺术家描绘中产阶级的私人生活——他们的亲友、家庭内景和个人财产。我将考察采用此类风格的艺术家的以下三种主题的处理:美国社会中的个人情境;这些作品涉及的美国社会的特征、社会结构和社会情境;可以从他们论述自己的作品与其主题的关系中看出的现实的本质。

近期的一些研究已经分析了文学、电影和电视剧是如何阐释当代美国社会的,这为分析当代绘画是如何阐释社会主题的属性提供了参照。我们可将这些艺术作品视为显示特定社会群体在这一阶段是如何感知和阐释美国社会的文化指标。鉴于关于当代艺术的社会内容的研究事实上并不存在,所以转向文学和电影社会学,来获取一种关于艺术与社会生活的理论框架和一些预设是必要的。例如,奥曼(Ohmann, 1983: 219)认为,在当代美国社会,社会精英本身并未直接影响观念的传播,而是“一个处于从属地位但有影响的社会阶层,该阶层通过表达自己的兴趣和经验而形塑了[文学的]文化”。他认为,此阶层虽会间或批判主流文化价值,但归根结底仍会肯定那些最为核心的价值,如个人主义。他指出,由此“阶层”成员生产的“典范”小说,呈现出的社会冲突就其整

体而言，是个体心理失调和神经症方面的问题。不满被解读为一种疾病符号或个人问题，而不包含任何对社会秩序的批评。

此外，埃尔金斯 (Elkins, 1977) 已然断定，科幻作家强化而非批判了主流文化价值，然而与此同时，他们表达了中产阶级的技术指向和专业人员的世界观，并尝试解决其张力和角色冲突。科幻文学的观察者（如詹姆逊，引自 McQuarrie, 1980）认为，在科幻文学中，任何关于社会冲突或替代性社会组织方式的严肃思考都是鲜见的。据这些分析者的观点，科幻作家彻底陷入大众传媒和公共教育传播的资产阶级文化之中，以至于缺乏必要距离，无法获得替代性的批判视角。当然，这就是先锋艺术家的传统角色——与资产阶级情境保持一定程度的分离，借此做出批判性攻击。

相反，朗 (Long, 1981) 的研究表明，即便在同一种文化形式中，如畅销小说，对体制变动的反应也是显著不同的。她对畅销小说的分析表明，这些作品的特征在 1955 年后发生了显著变化。¹ 它们大多不再是以上层白人男性的视角写就的，而开始表现出对主流文化价值的幻灭和批评。在 20 世纪 60 年代晚期和 70 年代早期，畅销小说从不同层面回应了社会变化，但其主要特征是对实现自我的机会的悲观，以及在获得经济成功方面对投入与回报更为现实的评估。与权威判断不同，她指出这些小说揭示出“一种处于危机中的世界观” (Long, 1981: 284)。此前界定成功、个人行为 and 亲密关系的准则已然坍塌，使得个体直面“一个艰难困苦日益增多的现实”。正如朗所言，这些小说提供的解决问题的方案是迥异的：一些作者通过真诚地直面问题来加以处理；其他人则诉诸陈规俗套来加以解决。她认为，这些文化产品并不仅仅反映了社会变化，还通过阐释现实影响了其受众的感知和行为，进而形塑了社会变化。正如赖特 (Wright, 1976) 所言，通俗文化向受众揭示了“他们的社会是什么样子的，他们应如何在其中自处”。

一些观察者认为，我们的文化由一种独特的支持公司资本主义、抑

1 在 20 世纪 50 年代中期，其他文化形式的内容也发生了显著变化。参见彼得森和伯格 (Peterson and Berger, 1975) 以及赖特 (Wright, 1976) 的相关著作。

制社会冲突和犯罪的现实观塑造而成，其他观察者则发现我们的文化是支离破碎而充满歧见的。在一些典型的地位优越的中产阶级成员中，贝拉（Bellah, 1985）等人发现，许多人，如果不是大多数人，无法以任何连贯的意义体系来解释他们的生活。

作为社会范式或疏离的反英雄的个体

这些研究提供了几种可能性。人们或许可以期望再现性画家能够将个体呈现为一种社会范式，以巩固中上层的生活方式。另一种选择是，他们或许会专注于个体的神经症和疏离状态，且将此作为对社会紧张压力的回应。最后，他们或许会强调个体的无力和悲观，以回应超于其控制范围的社会力量。这些假设将通过对再现性绘画中的以下三类主题的考察而得到确定：对个人财富的处理；对诸如用餐、休闲活动和庆典等社会礼仪的阐释和使用；对个体特征的描绘，主要是肖像画。

社会学家并不只是以一种实用观点来审视财富，还将其视为考察其拥有者试图借助这些物品投射出来的态度和个人形象的指标（Douglas and Isherwood, 1979）。由此，在画里呈现包括房子或生活空间在内的财产，表明了艺术家对那些拥有这些财产的社会群体的态度。对艺术家而言，画作是特定时期里个人存在和社会生活本质的能指（Crary, 1976: 4）。正如照相写实主义者罗恩·克利曼（Ron Kleeman, 1981: 132）在《现实，真的现实，超级现实》（“Real, Really Real, Super Real”）中所言：“我们通过摆置于自己周围的物品反思我们的人格——一种对我们自己的重要性的自恋式反思，它对应于我们的各种选择。”与之相似，呈现社会礼仪，也指示出这些艺术家感知到的社会联结的本质和意义。最后，就整个绘画史而言，肖像画都表达了个体的社会身份，那种图像或是赞助人期望的，或是艺术家辨识出来的。

我将考察两种再现性风格的作品：照相写实主义和具象绘画。¹就

1 本书附录A讨论了本章用来分析视觉材料的模式。关于这些风格的美学方面的讨论，参见第三章和第四章。

后者而言，我将区分受现代主义美学传统影响的画家和使用传统绘画方法的画家。 87

正如表 5.1 所示，这些风格强调了当代生活的不同面相。将波普艺术家列入此表，意在进行比较，照相写实主义者和现代具象派画家都倾向于把人排除在画作之外，传统具象派画家则倾向于以肖像画或裸体画的方式来画人。一般而言，具象派画家喜欢画风景和静物，而波普艺术家和照相写实主义画家更喜欢处理机器、技术和人造制品。这些数据可以让我们看出各类艺术家偏爱的题材，但显然并不显示出这些题材隐含的问题的本质。

表 5.1 波普艺术、照相写实主义和具象绘画描绘的题材类型*

风 格	题材类型					N
	无人	肖像 或裸体	风景 或静物	家庭 内景	技术， 人造物或 城市景观	
波普艺术	48	25	14	4	86	28
照相写实主义	35	35	25	5	63	51
现代具象绘画	36	38	85	31	46	39
现代—传统具象绘画	13	43	83	43	48	23
传统具象绘画	3	68	63	24	34	38

* 数据基于对附录 A 所载艺术家的再现性作品的内容分析。

汽车、摩托车和私人飞机是照相写实主义者偏爱的题材。此类财产通常吸引了中产阶级拥有者相当多的情感投入，这在许多照相写实主义者对此类物品的再现中有所反映。财产被视为神圣图像。罗恩·克利曼谈道：“我经常画圣像，记录下 20 世纪的宗教事物。跑车再现了最为明显的跨文化圣像，但它并不是唯一的。从跑车开始，我已拓展到其他主题，亚文化图像不断增加。但不管怎样，跑车仍然是被崇拜之物。”

88 (Meisel, 1981: 305) 一般而言, 这些机器看起来都状态极佳,¹崭新、明亮而闪耀。²那些画作的标题通常都包括了那些机器的商标名。就其大部分而言, 这些物品独自呈现; 它们的所有者是缺席的。

其他画作则展示尚未被卖出的消费品。这些画作钟爱的题材是布满了人体模特架、鞋子、银器、糕点、甜点等物品的商店橱窗, 以及堆满了新鲜水果蔬菜的街边摊。动物很少被画到。这些画作对消费品的关注度意味着在美国社会里, 社会关系还没有财产重要。这些画家很少画家庭内景, 这进一步证实了这一印象。他们反而会画廉价旅馆的内景和郊区家庭的外景。

与之相反, 现代具象派画家很喜欢描绘他们在长岛或缅因的避暑别墅, 或者是在纽约市里的公寓内景。他们的静物画展示的是传统居家物品, 其中很多在19世纪就已出现。这点与照相写实主义者迥然不同, 后者喜欢描绘诸如可口可乐、番茄酱瓶子和面巾纸等静物。在他们的作品中, 技术和通俗文化制品近乎绝迹。换言之, 现代具象派画家描绘的无疑是中产阶级的生活方式, 这可以从下述访谈中见出 (Berlind, 1981: 145)。

肖尔的丝巾、珠宝、瓷器和插花, 就像马奈的玫瑰和丁香, 宣示出一种高雅而优越的社交圈子。与他们的社交姿态相应的是一种冷冰冰的心态, 偏爱算计胜于自发。权威绘画方式不容破坏。在他们的情感梳理中, 他们对纯粹美的关注以及对具有鲜明阶级特质的事物的坦诚表现, 都表明了当代形式主义对社会无可置疑的忠诚。

社会礼仪事实上在照相写实主义者和现代具象派画家的画作中都是缺席的。在照相写实主义者的画作中, 人们在餐馆吃快餐而非在家里用餐。现代具象绘画中的静物, 时常是杯子、盘子和陶器, 但是这些用具通常是空的。桌子很少是社交聚会的中心。正如一位批评家提

1 约翰·索尔特 (John Salt) 画中的那些废弃汽车是个例外。

2 参见法国画家雅克·路易·大卫 (Jacques Louis David, 1748—1825) 的作品。从社会学角度对其作品的讨论, 参见哈齐尼科拉乌 (Hadjinicolaou, 1978) 的著作。

到威廉·贝利(William Bailey)所言:“他的对象,在静穆而宏伟的构图中,看起来并不属于实用世界,反而像是属于遥远的古典美学世界。”(Oresman, 1982: 112)庆祝仪式,以及像跳舞、周末公园郊游这类可以增强社会联系的休闲活动,都难觅踪迹;它们是19世纪法国印象派画家青睐的主题。这些艺术家偶尔描绘的聚会,都是索然无味的事情。

照相写实主义者很少画肖像,即便在有人物出现的画作中,人物也大多只是场景的一部分,而非视线中心。人物经常被画得看起来像是陌生人,面目模糊,处身阴影中或背对观众。偶尔,他们会站在汽车旁或郊区房子前面。看起来,即便家庭生活也从属于美国生活的物质面,正如蔡斯(Chase, 1976: 17)在讨论罗伯特·贝希特勒的书中所言:“颇有趣味的是,他并未将其家庭肖像画如其所是地命名为《艺术家的家庭》(*The Artist's Family*),而是命名为《1961年的旁蒂克汽车》(*'61 Pontiac*)。看起来,家庭已然成为中产阶级生活的另一种人造物。”从罗伯特·贝希特勒的一幅罕见的名为《粉色牙刷》(*Pink Toothbrush*)的自画像可以看出,照相写实主义者对于肖像画(一种十分传统的处理此类艺术题材的形式)的态度是含混不清的。那幅画作描绘了艺术家映照在浴室镜子中的脸(Meisel, 1981: 42)。另一幅画作名为《1956年的普利茅斯汽车》(*'56 Plymouth*),画的是他映照在卧室镜子中的半边脸,透过画的右下角那扇窗户可以看到那辆车(Meisel, 1981: 42)。

不像其他照相写实主义者,查克·克洛斯选择专攻肖像画。他用巨幅画布来画密友,画他们没有表情的脸庞(Meisel, 1981: 112)。他的画突显人们脸上的斑纹,看起来也大多是邋里邋遢的。画中人的特征和个性是其技法的副产品,传达出与其主题有关的无限丰富的身体信息。艺术家对于此类绘画的兴趣主要是以之探讨技法问题。

在照相写实主义者描绘人类的作品中,克洛斯的画作形式十分夸张而典型。除了一些裸体画外,这些画作并不美化个体。他们看起来温和、谦逊、平凡,既不高兴也不悲伤。没有任何神经衰弱、疏离或幻灭的迹象,但也同样无意描绘社会关系。琼·泽梅尔(Joan Semmel)在再现性画家中独树一帜,她试图探索性爱关系的社会心理,尤其是从女性视 90

角审视性爱。她以自己并不完美的裸体作为主题，从女性参与者的观看角度描绘了性爱关系。她如此描述自己的绘画方式（Marter, 1978: 12）：“我试图得到的是……亲密感，个体如何真正与其他个体、他人或情境相关。接触、触摸和带有情欲的触摸的真切感。”

另一个例外是雕塑家杜安·汉森（Duane Hanson），他的写实主义作品使其成为照相写实主义运动的一员。正如他所言，其作品大多画的是“艰难度日、做着平凡而无聊的苦工的工人阶级……”（Mathews, 1981: 61）。他们是照相写实主义画家描绘的那种典型环境中的人：游客、阳光浴者、超市顾客、建筑工人、家庭主妇和老人。他将这些人视为“失控世界之网的猎物”（“Real, Really Real, Super Real”, 1981: 160），这些形象传达出来的不仅有他们的无助和沮丧，还有导致他们困境的人性弱点。他说他创作作品的目的是描绘“我们的社会环境中或隐或显的恐惧”（Hanson, 1970: 86）。

现代具象艺术家的画中人物都是他们的亲友，鲜有陌生人。除了自己的裸体，菲利普·佩尔斯坦（Philip Pearlstein）也画雇来的模特，据说他的人物来自“画家的生活环境或生活相对舒适安逸的艺术爱好者圈子……他的朋友、家人或同辈”（Nochlin, 1981: 27）。亚历克斯·卡茨专注于艺术界的精英（艺术家、经销商和作家）；他的画作被描述为“纽约画派的可视社会记录”（Tillim, 1966: 67）。

佩尔斯坦表示他最钟爱的主题，裸体，画的是客体而非人物；他对他们的兴趣，丝毫无涉他们的心理或性征。谈及他受雇绘就的肖像，他说自己从未试图表达任何有关画中人物的东西（Strand, 1983: 101）。诺克林（Nochlin, 1981: 27）曾提及佩尔斯坦的一幅画：“在《埃德蒙·皮尔斯伯里夫妇》（*Mr. and Mrs. Edmund Pillsbury*, 1973）中，无论情感还是社会判断，甚至关于事物或形式的先天知识，都不能干扰艺术家以那种据称是‘了然无趣的’眼光来审视他的模特的样子，整个场景被冻结在如牙科诊所般冰冷的聚灯光下。”

卡茨最常画的主题是他的妻子艾达，其次是他的儿子文森特。据说，他在大约20年里至少画了他妻子80次（Alloway, 1984）。在这一阶

段，他画中的妻子形象逐渐变得风格化和理想化（Gallati, 1981: 33）。艾达并未变得成熟或衰老。在不同情境里，她镇定自若的姿态鲜有改变。卡拉斯（Calas, 1968: 218）在谈到亚历克斯·卡茨时说：“卡茨的肖像画依然未被理解。这个画家回避亲密且牺牲了表现要素，以专注于漠然与公开地呈现事物。”

尽管现代具象派画家的画作比照相写实主义者的作品更喜欢处理人物，但前者很少探讨社会关系。在他们的大部分画作中，个体以有意味的方式与其他人互动，这种场景是难觅踪迹的，画家反而给予人物与其居住的环境同样的分量。人物的互动要么看起来是肤浅的，要么是不存在的。

当照相写实主义者和现代具象派画家就是否要在自己的画作中再现人物而摇摆不定的时候，许多传统具象派画家却尊奉人文主义方法，将纳入人类形象视为必要之举。据施瓦茨（Schwartz, 1974: 35）所言，作为人文主义者的艺术家“寻求一种有凝聚力的视野，使得人们能够在共同体中生活……人文主义是在无信仰的沙漠里寻找神话”。一些传统具象艺术家试图在自己的作品中再现传统道德价值，例如威廉·贝克曼（William Beckman, “Real, Really Real, Super Real”, 1981: 66）谈道，他的许多画作都意在“保存众所周知的价值观”，而且杰克·比尔尝试将“道德信息”融入自己的作品，明确希望“画作能够引导人们走向更好的去处”（Cottingham, 1980: 62）。

在许多传统具象派画家倾向于理想化他们的人类主题的时候，艾尔弗雷德·莱斯利却精于在个人肖像中暗示人物性格和在群像画中表现人际关系。在他的一幅自画像中，他展示了自己生命中尤为困顿的一个时刻，画中袒露的肚子和没拉上的裤裆拉链代表了他的脆弱。莱斯利的画作题材广泛，不仅有对悲惨车祸细致入微的重构，还有老妇人的生日聚会。他能够创作出隐喻现代生活本质的图像，正如他的一幅静物画所示，在一堆私人衣物中间，有一台电视机和一部电话，这表达了现代生活的独特性，即孤立与以技术为基础的交流形式相伴生。他称自己的方法为“对抗性绘画”（confrontational painting）：

我想要一种大卫那样的艺术,¹亦即想要影响人的行为。为达到此目的,除了以大卫为目标,我尽可能地剔除了色彩、线条、空间、透视、光线、绘制和构图。为了进一步强调每个特殊的人的个体性和独特品质,我尝试记录看到的一切。我还扩大了画作尺幅,以适应公众的目光,获得一种体制性生命,服务大众。我称此类绘画为对抗性艺术。

正如我们所见,传统具象绘画已然拒绝了现代美学传统,尝试复活古典绘画传统。对于这些艺术家中的一些人而言,这导致的美学成见并不比现代主义的意义阐释更有助益。克雷默(Kramer, 1973: 457)从利兰·贝尔(Leland Bell)的作品里意识到,他正与“往昔的绘画而非现在的生活,密切对话”。其他批评家指出,保罗·维森菲尔德曾言,他从未停止过向维米尔学习(Mangan, 1974: 23),将物体和环境画得就像是“自然的”一样(Crary, 1976: 4),“而不提供任何关于其意义的线索”(Fort, 1981: 28)。虽然迪力姆的历史画的主题是战争和破坏,但其中的人物却有着“近乎雕塑般的稳固感”(Yau, 1978: 7)。

这些画作中的人物形象,更多的是反英雄而非英雄。其中鲜有关于疏离、抗议或精神焦虑的暗示。相反,这些画家的首要关切是自己身边的中产阶级环境与人工制品,而非他们的生活、人格或他们对生活环境的反应。

自然与人造环境：社会冲突或社会和谐？

93 这些画作绘制于20世纪60年代晚期至70年代早期,那时的美国社会一片混乱,以激进的冲突、富于战斗精神的女性主义运动、对环境污染与日俱增的关注、对在东南亚发动战争是否有必要的白热化争论等为特征。一些社会学家指出,许多美国人在这一时期对社会环境丧失了信心

1 杜安·汉森关于越南战争和纽约街头流浪者的极端写实的雕塑,迈伦·海斯(Myron Heise)关于纽约第四十二街街景的画作,都不在此列(Heise, 1978)。

(Bergesen and Warr, 1979)。朗(Long, 1981: 279—280)发现, 社会变迁并未在二战后十年间出版的畅销小说中得到反映, 但是在1955年后, “社会变迁以强劲之势进入到虚构世界”。另一方面, 格罗特(Grote, 1983: 169)通过分析电视喜剧的情境指出, “情景喜剧”是“一种防御型而非进攻型喜剧, 一种朝向当前与过去而非未来的喜剧, 一种财产是神圣的、家庭是永恒的、父母总是正确的、权威总会获胜的喜剧”。

这些艺术家描绘乡村与城市环境的方式, 体现了他们是如何看待美国社会及其体制的。正如一位批评家(Mainardi, 1979: 7)所言: “虽然许多近期的风景画都是对地方的记录, 但是还有一种不同的意识, 即记录的是我们的生活。”乡村景色是具象派画家偏爱的主题。风景、森林和花园经常被再现, 有时是作为室内景象的背景。许多现代具象派画家选择画风景是受到法国印象派画家的影响, 他们的画作看起来与后者很像。伦纳特·安德森如此谈论他自己的风景画: “我深受19世纪画作主题的吸引……但也觉得这多少有点不诚实, 因为世界已不再如斯。”(Gussow, 1972: 113)一位批评家如此评论那些绘画写实主义者的风景画(Smith, 1982: 7): “作为当代自然风景的一种表述, 他们的画作似乎有点偏离重心……无论就世界状况, 还是他们继承的抽象语言而言, 他们的作品都没有做出足够的努力, 不足以唤起什么巨大的成就感。”

另一方面, 更加传统的具象派画家的风景画中的符号则隐含着评论性内容。拉克斯特劳·唐斯偶尔在画中记录工业的侵入(Ellenzweig, 1975c), 而威拉德·密德盖特则以西南部景色作为背景, 展示印第安人离开他们居留地之后的不安感(Midgette, “Real, Really Real, Super Real”, 1981: 136)。

照相写实主义者并非风景画家, 所以人们不能将他们对自然的再现阐释为他们对社会观点的图解。然而, 他们的“都市景象”显示出这是一个人类位居其次的社会。这对于他们描绘纽约市的画作而言尤其真实。在这些画中, 有些街道在特定时间里本应人声鼎沸, 却被呈现为不见人迹。就理查德·埃斯蒂斯的人像使用问题, 批评家塞茨(Seitz, 1972: 65)说:

在他的画中，偶尔有幽灵般的人像，其中多是从街对面或在电话亭里看到的景象，抛光的金属面和玻璃橱窗映照出他们或扭曲或破碎的形象。这些设备反映的人类形象是非人性化的——他们被困在一个类似于没有出口的迷宫的人造物之中。

在照相写实主义者的城市图像描绘的世界中，到处都是联合公司占据的高楼大厦，这些公司的名字被清晰地标示在楼宇上或体现在画的题目中。有时，那些符号本身就是兴趣中心（Robert Cottingham, 见 Meisel, 1981）。这些绘画提示了某种结论，而这与赖特（Wright, 1976）对西部电影的评估并不相同。西部电影模式的后期版本不同于早期，在前者呈现的世界中，个体几乎没有采取行动或发挥影响的机会。在赖特看来，孤胆英雄已经被在音乐厅演奏的“专家”取代，而且他们并不一定会有益于“人民”。

人们或许会推断照相写实主义者的题材选择意在间接表达观点，但他们强调：自己无意做社会或道德评价。他们对美国社会丑恶面的描绘，完全是以中产阶级的视角为出发点的。无论社区多么肮脏破落，人行道总是整洁的，建筑总是颜色鲜丽的。罗伯特·贝希特勒（Meisel, 1981: 27）谈道：“尽管我明白其他人可能就我的画给出什么样的阐释，但我没有丝毫兴趣去做讽刺或社会评论。我的兴趣在于它们的平凡性，即它们被熟视无睹的一面，以及从这些普通事物中生成艺术。”

艾德尔·韦伯（Idelle Weber）喜欢画纽约街头的垃圾堆，同样无意于做什么社会评论（Lubell, 1977: 8）。约翰·索尔特画被遗弃的汽车，也持同样的态度：“那些被遗弃的汽车非常显眼，它们如此肮脏、无用和庞大。而我对它们感兴趣……但我不是因为它们重要或它们在传达什么信息才画它们。它们只是十分显眼的题材而已。”

在现代具象艺术家的作品中，作为背景的城市往往在窗外，视觉中心实则在一盆花或水果上。与之不同，在凯瑟琳·墨菲（Catherine Murphy）的作品中，城市隐现在私家花园之外或远在天际。他们的城市景象和乡村风景有着相似的情感基调。传统具象派画家的别具一格之

处在于，他们倾向于赋予城市或乡村题材一种不可名状的神秘光晕。其他人则试图通过暗示画面尚有更多言外之意来强调街景的重要性。约翰·巴顿（John Button）画的荒凉的城市街道，有一种谜样的梦幻气质（Ellenzweig, 1975b）。一位批评家在谈到西德尼·古德曼（Sidney Goodman）时说道（Tannenbaum, 1977: 37）：“这些是在时间之流的特定时刻被捕捉到的当代题材，然而它们弥漫着一种独特的神秘气息，似乎属于过去而非当下。”

亨利（Henry, 1981b: 141）指出，米莱·安德烈杰维克“寻找一种更有意义、比我们想得更神奇的现实”。例如，伦纳特·安德森和托马斯·康奈尔（Thomas Cornell）将古典神话引入他们的作品（Strand, 1983; Wallach, 1980），或者西德尼·迪力姆重新解释了历史片段（Yau, 1978: 7）。这些作品都意味对更为美好的过去的怀恋。像彼得·迪恩（Peter Dean）这些人，制造了一个幻象世界来间接评论现实世界（Anderson, 1977: 21; Welish, 1981: 132）。奥拉·莱尔曼（Ora Lerman）和格雷戈里·吉莱斯皮（Gregory Gillespie）等人则创作了渗透着高度个人化世界观的自传性作品（Marter, 1982; Davies and Yard, 1977）。

总体而言，正如一位批评家所言，这些画家“很少努力呈现这个世界的现状”（Smith, 1982: 7）。诺克林（Nochlin, 1981: 26）指出，如下题材类型几乎完全被再现性画家拒之门外：“关于工作、社会不正义、穷人、被压迫的阶级和个人等图像。我们的新写实主义者描绘的贫苦黑人、工人，与米勒等19世纪的写实主义者对工厂和城市贫民窟的描绘，相去无几，都少得可怜。”

96

再现性绘画中的现实：实质还是反映？

大部分再现性绘画的一个潜在而普遍的关切是现实的本质。直到19世纪后半叶，许多艺术家和科学家都认为有个单一而客观的现实，能够借由他们的活动而被描述和理解。换言之，艺术家和科学家都相信，通过他们的努力，可以准确而清晰地感知到现实。艺术家想要像科学

家那样准确地描述现实，偶尔也会借助实验来增加他们对现实的理解。在美国画家托马斯·埃金斯（Thomas Eakins）的作品中可以看到19世纪再现现实的技法的缩影。在埃金斯那里，绘画就像是一种精准科学（Russell, 1982: 8），他是如此精确地开展自己的工作，以至于人们可以确认画中事件发生的具体时刻。约翰·拉塞尔（John Russell）谈道：“他始终以精准的态度做事。他的基本要求是，无论一匹马的运动、精密机器的运作，还是漫长一天后的简陋剧场中床单上的污秽，都应得到精准描绘。”

在19世纪末期，科学与艺术的潜在世界观都有了显著转变。正如加布利克（Gablik, 1977: 81）所言，作为科学和艺术的研究主题的单一而客观的现实观念消失了；观察者从不同的视角出发，可以就同一现象给出不同的阐释，这一观念开始挑战人们的认知。

现代理论物理学开始放弃存在终极现实的概念——找到“物自身”（海森堡说）。相对论认为世界并不是具体事件，而是抽象关系。现代物理学以相对论为总体观念、从不同视角来审视事物的这一趋势，也同时出现在了立体主义艺术之中。立体主义借助直觉实现了如下看法：任何事物都并非只能从某个单一视角来观看，而是可以借助许多空间构型和视点来审视它——它们都同样有效。

97 在20世纪，许多先锋艺术家都放弃了记录现实这种关切，转而去发掘甚至发明关于现实的新形式。为此，他们借助拼贴和数学（一般是几何）来系统探索范围广泛的视觉关系。拼贴使得他们可以将不可预测的偶发要素纳入自己的作品。这种方法最为极端的版本是极简主义。正如我们所见，极简主义艺术家关心的是关系和模式，而非物品；物品已然不再具有什么内在意义（亦见Wollheim, 1968: 399）。

20世纪后期，再现性画家并未对现实做出统一解释。其中一些艺术家，尤其是受到现代主义美学传统影响的艺术家，秉持的立场是：他们画的现实是被建构而成的，而这种现实与其现实题材的关系是微弱的。

这种观点可见于珍妮特·菲什的如下表述（“Real, Really Real, Super Real”, 1981: 72）:

我并不认为世界的表象已然确立。即便你我用以观看、分析和重构表象的特定惯例，也不过是一种想象现实的方式而已。说某人是写实主义者，不过讲明了其认识路径而非事实。

这些画家中的一些人认为，不仅画家无法成功地复制现实，而且每当他尝试这么做的时候，都必然是在制造另一个不同版本的现实。韦恩·蒂博认为（“Real, Really Real, Super Real”, 1981: 100）:

我们倾向于认为写实主义绘画是对现实的精确复制。然而，它不过是我们使用的工具而已……若你在画画的时候，凝视一个物体，你会持续地从中获得新知。你可以一直看。如果你是一个真正的写实主义画家，你将最终明白，你要的调整、修正和变化是数量惊人的。而且令人恼火的是，这种涂改是没有尽头的。

一位批评家（Turner, 1981: 21）在谈到查尔斯·卡乔里的作品时说道：“对单一物体多重而连续不断的观看，屈服于多重差异。”一位“画家—批评家”（Mainardi, 1978: 10）在谈到路易斯·芬克尔斯坦的一幅作品时说道：“这是一幅有野心的开放性作品，或许比芬克尔斯坦的任何其他画作都更可阐明他对经验本质的看法——经验是不会完结的，总是在生成，且对它的解读和阐释亦是开放的。” 98

一位艺术家提到，部分问题在于缺乏一种“范式”，一种共享的世界观，能供这些艺术家以某种方式来解决他们定义现实时面临的不融贯问题；他们总是独断地裁定某种类型的阐释是真实的，其他的则不是。格雷特娜·坎贝尔（Gretna Campbell）谈道（Passlof, 1976: 101）：“什么是真实？……目前，我们并没有见到什么画作能够很好地表现自然，回应普遍的文化需要，且得到了大家的认可。我们这个时代对真实的定义趋

向于……回到文艺复兴，且以照片为准。”

与此同时，这些艺术家也表达出了另一种颇为不同的现实观。迈耶（Meyer, 1963）认为，潜在于抽象表现主义第二阶段、极简主义、约翰·凯奇及其追随者，以及现代小说（新小说）等之下的世界观，认为物品自身是价值的首要来源。这些艺术家“重申了直接的经验感知的存在……及价值”，这与将知识视为抽象的、人造物的大多数当代科学和科技哲学的潜在朝向是相悖的（Meyer, 1963: 180）。这一观点的一些要素可于照相写实主义者的作品中见出。

一些照相写实主义者尝试尽可能追求精确，恰如拉尔夫·戈因斯（Ralph Goings）所言，他们以“细描”（rendering）方法，即以“细致入微的方式复制”来描绘主题。戈因斯本人就善于精确绘制卡车、货车和街边店等。迈泽尔（Meisel, 1981: 275）引用了戈因斯的如下观点：“现实具有一种视觉秩序和逻辑，它比我能构想出的任何图景都更为动态而精微。我试图尽可能客观地去感知这一绚丽奇异之景，并以可信的本真性来描绘它。写实主义绘画为视觉性绘画提供了机遇。”

理查德·麦克莱恩（Richard McLean）在总结他自己的现实观时，引用了法国新小说派作家阿兰·罗伯-格里耶（Alain Robbe-Grillet）的如下观点（“Real, Really Real, Super Real”，1981: 134）：“姿态和物品在成为什么东西之前就已在那儿，之后也会继续在那儿，坚硬，不可更易，永恒显现，嘲讽它们自己的‘意义’。”

古德伊尔（Goodyear, 1981）还将一些具象派画家称为现象学家，因为他们的兴趣是“收集信息”并原原本本地记下看到的東西。他引用威廉·贝克曼的如下说法：“我拒绝缩小、扭曲或美化现实。”拉克斯特劳·唐斯谈道（“Real, Really Real, Super Real”，1981: 70）：“我的画变得十分现实，至少是因为我对‘事物’本身很感兴趣。事物将我拉到它们跟前，让我‘如其所是’地展示它们。”

那些将现实视为资料来源的人创造了在细节上最为繁复的再现性作品，似乎他们想要传达尽可能多的信息，同时现代具象绘画群体的成员通常暗示而非复制他们的主题。例如，拉克斯特劳·唐斯就被描述

为在制作“一种十分少见的直接与我们的环境接触的对等物”(Storr, 1984: 158)。与此同时,他对现实的关注就其本身而言意味着,他从作品中移除了自己的个性要素。“那种几乎完全隐没自己的艺术家。”施托尔(Storr, 1984: 159)谈道。

两种迥异的现实观将这些画作区分开来:一种认为人们无法全然理解现实,任何两个观察者都无法看到同样的东西,无论它是一个物体还是一幅画;另一种认为,人们可以通过尽可能忠实而客观地记录现实来发掘现实(Chase, 1975a: 92)。

正如迈耶(Meyer, 1963)指出的那样,现象学方法拒绝了西方文明的人文主义倾向,后者将人类视为控制自身和环境的宇宙中心。根据这种观点,人类不再是社会宇宙的中心,由此人类的感受和反应也不再是艺术的参照中心。例如,照相写实主义者试图消除照片给予其主题特定方面的优先性,来创造一种画面中各要素具有均等重要性的效果,如此“在每幅画中都有无限的兴趣中心”(Raymond, 1974: 26)。与之相反,后文艺复兴画家将不同的价值赋予了他们的画作主题,反映了一种对宇宙的等级性阐释,人类则占据了重要位置。在照相写实主义者的画中,这类等级制是缺席的。正如蔡斯(Chase, 1975a: 85)评论的那样,“照相写实主义用对视觉事实的记录,取代了艺术家个人的阐释性视野”。

概言之,照相写实主义画家对于其题材的态度可以从雷蒙德(Raymond, 1974: 26)的如下评论中见出:“在他们的画笔下,天空如双层隔热玻璃一般厚重,后院的汽车和前院的一样清晰……没什么东西更好、更坏或更重要……热情毫无偏倚地散布在整个画面上。” 100

在现代具象派画家中,选择这种另类世界观的人最多。在此群体中的老艺术家那里,这种态度沿袭自法国印象派画家,关注光及其效果的瞬息之变。这些画家中的一些人致力于捕捉一种转瞬即逝的特定效果,正如格雷特娜·坎贝尔所言,“捕捉变化前的那一刻”(Passlof, 1976: 102)。其他人,例如珍妮特·菲什在一天中的不同时段来描绘其题材,由此她的画作成为“题材所处的不同环境的综合体”(Yourgrau, 1980: 97)。菲什(“Real, Really Real, Super Real”, 1981: 72)说:“因为我发现

现实在不断变化,所以绘画成了对不同时刻的分析过程。”

不过,其他画家却被我们日常观看世界时使用的异常感知问题所吸引。例如,我们认为我们是以连续的扫视方式在观看摩天大楼,但那景象实则是我们的大脑“黏合碎片”形成的稳定幻象(Campbell, 1982: 121)。唐埃迪通过引证现代物理学家的观点指出,我们并不是以单一方式“看”现实的。相反,我们使用多种多样的组织系统(认知的、直觉的和文化的),将粗糙的视觉信息加工成融贯的世界观。他认为画中的图像和现实不具可比性;相反,一幅画再现了那些组织系统的特定结合,这些系统将粗糙信息加工成接近于“既有文化对现实的理解”(“Real, Really Real, Super Real”, 1981: 156)。

一些年轻画家关心的是如何以不同方法再现特定的视觉刺激物。这些画家中的许多人,近乎痴迷地将认识论上的不确定性主题转译为反映问题。照相写实主义者以相当精微的方式来探索这一主题,描绘街头相互反射的镜面,或映照着街上的物体或行人的镜面。汤姆·布莱克韦尔(Tom Blackwell, “Real, Really Real, Super Real”, 1981: 118)谈道:

那些反射平面——平展的玻璃窗、铬合金、无斑钢铁、烤瓷面,当然还有无所不在的汽车,所有这些都永远改变了我们的世界。我的绘画题材是这些人造物表面上的光线,以及在这些平面中交织、反射、折射和扭曲的物与人。简言之,就是现代世界和我们看它的方式。

现代具象派画家探索家用镜子中的映像,或景物彼此映照的影像。一位批评家如此形容托马尔·莱文(Tomar Levine)的画作(Thomas, 1979: 39):“在《瓶子与贝壳》(*Bottles and Shells*)中,一个玻璃瓶在其表面反映着周遭的环境,同时也被它所在的亮闪闪的绿色区域所反映……”罗伯特·伯林德(Robert Berlind)通过描绘每一块玻璃上都有着不同景象的窗户而探讨了这一主题(Yau, 1981: 134—135)。在另一

幅画中，两面小镜面墙形成了一个角落，“每个镜面都通过自己表面独特的扭曲图像而强调了自己的独特性。墙面彼此映照；站在这幅画前，就像矗立在满是镜子的大厅，看到的只有无限后退的空间映像”。

两种有野心的尝试，意在探讨潜在认识论的不确定性问题，亦即各种映像中暗含着两个方向，现代画家尝试沿着这两个方向解决写实主义的哲学困境。其中一个方向是，正如照相写实主义者本·苏恩蔡特（Ben Schonzeit）的近作所示，他生产了一系列同题材画作（一家博物馆中的一间“音乐房”），都应在同一语境中予以审视（异于不同时期的画家们以不同版本描绘同一题材，但每幅画又都是独立的）。同一题材的不同版本的每一幅画作都是独特的，都是该题材唯一可能的版本，但是将它们置于一处，却汇集起无比丰富的关于此题材的信息（Mackie, 1979: 26—27）：

假如第一幅画静穆而严肃的话，那么第二幅画则具有戏剧性且略显轻浮，对第三幅画（一块聚酯镜面）的最佳形容是变幻无常——若隐若现、不断变化、包含他物等，所以它根本无法呈现真实；然而吊诡的是，我们本认为镜子反映的应是所有形象中最真切可靠的形象。

阿勒温·麦凯（Alwynne Mackie）认为，那幅画的重点是，它检验了我们预设的写实主义绘画的构成要素。正如苏恩蔡特本人在讨论那幅作品时所言（“Real, Really Real, Super Real”，1981: 51）：“这其实取决于你如何去看它，希望从中看到什么，如何去阐释它或希望聚合起怎样的现实，以及你认为现实到底是什么。你越是接近于你认为的现实，你知道的就越少。” 102

苏恩蔡特与其他照相写实主义者以及具象派画家处理的是内在于物质现实的模糊性，威拉德·密德盖特和艾尔弗雷德·莱斯利则处理他们较少触及的主题，即社会现实在本质上的模糊性。威拉德·密德盖特的一幅近作，整幅画作描画的是室内建筑，展示了一个复式套房中的一

系列房间。这一被建构而成的“环境”包括一个起居室、一个卧室还有一个艺术家的工作室。房中一些要素是“真的”；一些则是画的，比如从“真的”前厅升上去的楼梯。这一精致作品的要义并不只是视觉感知内在的模糊性，还有人类关系的复杂性。环境提供了一系列情感以及视觉关系。每个房间的氛围也是不同的，会随着画中人物和墙上悬挂的肖像（如恋人、艺术家及其模特）的态度与行为（艺术家与妻子在争吵）而改变。一位批评家（Rosand, 1971: 32, 34）谈道：

个体事件，如恨与爱、家事与公事、私人与公共、男性与女性、公开与私密等，达到了一种无调性和谐，给予了作品主题上的统一性……就像小说中的人物，唯有在整体语境中才能揭示自己更加丰富的生活……环境结构为更为精微的自我分析提供了可能，使得艺术家可以表现自己的私人和专业生活，表现他们的那种和谐、矛盾和冲突的内在关系。

事实上，密德盖特暗示的是，人类形象太复杂且富于戏剧性，以至于无法被传统框架容纳，尤其不适用于现代主义的中立手法（Rosand, 1971）。换言之，以当代写实主义方法来处理人物形象，往往会忽略当代生活的本质和品质等重大问题。密德盖特的方法朝向的是人文主义，这是以一种当代手法，而非以当代价值的理想版本来实现的。

事实上，写实主义的困境通常源于理解物质现实的本质方面的问题，同样这也适用于环绕社会现实的各种冲突。就物质现实而言，我们对社会现实的感知取决于我们检验它的方法。意义系统不断叠加，所以我们发展出从多重的、无法避免的断裂视角来审视社会经验的习惯。这些艺术家中的许多人对映像的痴迷，或许主要作用在于把握当代社会现实中社会现实的含混性，而非物质现实的模棱两可。社会学家强调，个体往往认为自己在不同的生活领域有着不同的身份。职业身份和私人身份缺乏重叠，导致人们对附着于每个人的身份的认知存在差异（Wuthnow et al., 1984: 65—66）。个体可以用多种方式谋划和改变他

们的身份，他们也会因他人的看法而改变对自我的界定。艺术家关注映像，或许事实上是对自己不断转变个人身份的焦虑的隐喻。汤姆·布莱克韦尔的画作表现的正是这一阐释。这幅画作描画的是纽约亨利·邦杜百货公司的一扇橱窗，其中有几个人体模特架，路人映现在橱窗平滑的玻璃之上。蔡斯（Chase, 1980: 155）评论道：“在此类视觉反讽中，布莱克韦尔喜欢的画作语境中的人造形象（人体模特架）是真实的物体，而‘真人’则只是玻璃上荒诞不经的形象。”

苏恩蔡特和密德盖特作品的复杂与多面表明，单一画作已经不足以用有意义的方式把握到当代现实的多维性。这或许可以部分地解释人们在诸如新表现主义和模式绘画等其他风格中看到的趋势——艺术家在画布上填满来源各异的各种形象。

结 语

这一时期，再现性绘画和畅销小说对当代美国社会的阐释是十分不同的。朗（Long, 1981）发现，畅销小说满是悲观主义情绪，推崇经济成功和成就的美国主流价值观也日益走向幻灭。而在再现性绘画中，对悲观主义的表达是十分节制的。这些艺术家的画作暗指社会关系的贫乏，艺术家本人却否认自己的作品暗含这种意义。虽然照相写实主义者将一些新题材引入了再现性绘画之中，某些题材却统统绝迹于这两种风格的画作之中，诸如工作、社会正义、贫穷和少数族裔形象等。

畅销小说回应社会变化的一种方式诉诸对个体有害的逃避主义，这通常包含了暴力和毫无掩饰的色情。一些画家采取一种似异实同的方式来回应社会变化，退回到一种个人化的消极世界之中。照相写实主义和具象绘画中的许多作品，传达了一种冷静意识和潜在的消极态度。正如一位与照相写实主义有关的雕塑家约翰·迪安德烈亚（John De Andrea）所言（Pollock, 1972: 99）：“我建立起自己的世界，这是一个平静的世界——至少我的雕塑是如此。这些雕塑中满是平静……许多新写实主义者……和我一样有一个十分消极的世界。”一些评论具

104

象派画家的文章也提到了这些作品的安宁特征,诸如“沉思般的宁静”(Ellenzweig, 1975a: 21)和“安宁”这类词语在文中反复出现。一位批评家(Kelly, 1980: 12)如此评论罗伯特·戈弗雷(Robert Godfrey):“若说这些产生了一种普遍感受的话,那么这种感受就是安静、宁静——一种天籁般的宁静。”另一位批评家如此评论费尔菲尔德·波特和拉克斯特劳·唐斯:“这两位艺术家创造了一个宾至如归的平和世界,让人得以从糟糕烦扰的世界中抽身而出——一种自愿接受的束缚,人们在其中可以自由地专注于那些微不足道的事件和对文明社会的微妙感受。”

这些艺术家中的许多人深深地沉浸于他们自己的环境。一个批评家(“Eight Contemporary American Realists”, 1977: 38)如此评价珍妮特·菲什:“菲什的画作……近乎以神圣方式展示她的画室,直到最近,她也没有越出画室来展示世界……菲什的画作是在陈述她的艺术关切,而非评论现代生活。”这些艺术家中的许多人秉持那种十分典型的与现实保持疏离的态度,这同样可以从如下评论见出(Henry, 1981a: 220):“弗莱里奇的所有画作都是一种设置……正是艺术家的自我意识使得画作获得了活力,就像‘反映’是一种行动形式。弗莱里奇的画作是一种关于绘画的绘画模式……无论如何,那种设定对于艺术家而言是现实的。”

伊万·卡普(Ivan Karp)的画廊曾展出照相写实主义者的许多画作,这些画家并不愿评论自己对其画作主题的态度,这让他印象深刻(Karp, 1975: 30):“信息出现、显明、闪耀、褪去,却无终极的意义。唯一确切的是物质性:霓虹灯管、塑料、日光灯、影子,以及由此产生的时间通道。”杜安·汉森对当代写实主义的评论也提出了相似的观点,与此同时

105 激发出不同的见解(Pollock, 1972: 99):

新写实主义绘画反映了日常生活或我们的所思所想,无论你怎么看它,你面对怎样的形象……这些画作只是不做评价地使用它。对我而言,这是不够的。我想要做评论……于我,我想要去确认那些隐而不彰的原因、变革等。我对世界不满。不是因为我认为你可以改变世界,而是因为我只是想要表达我的不满……如果艺术不能

反映生活并告诉我们关于生活的更多信息，我认为此类艺术将无法持久。换言之，这只是装饰而已，是些挂在墙上的好看东西罢了。虽然它也能给我们带来快感，但它的意义是什么呢？它只是愉快地反映了一个不存在的世界。

另一个验证这些再现性画作特征的方法是，将它们和创作于19世纪的法国印象派和后印象派绘画做比较。¹法国印象派代表了现代美学传统的发生，而当代美国再现性绘画则出现在很多观察家认为这一美学方向濒临耗竭的时期。这两种风格既有相似，亦有区别。这两种风格的艺术家都关注光线和视觉感知问题，但对如何处理这些主题有着不同的态度。

印象派和后印象派对自然光及其在艺术作品中的呈现十分感兴趣。就对光线和视觉现象的关注而言，他们与当代美国再现性画家的差异在于坚持以下信念，即这些现象可以被理解，与再现视觉现象有关的各种问题可以被解决。美国再现性画家同样关注此类问题，但是潜在于其作品的态度是，这些问题本身就是无法解决的。这些问题可以被检验，却没有终极答案。

这两个艺术家群体的不同点还在于如下事实，印象派及其追随者对变化和人生短暂无常感兴趣。他们渴望抓住时间之流中的某个尚未消逝的特定瞬间（Grana, 1971）。正如布拉特（Blatt, 1984: 295, 298）所言：“他们希望专注瞬间、流变、易变和自发事件的短暂，他们将这些要素视为生活的本质……雷诺阿和德加尝试通过呈现某个人在某个特定瞬间的某个特定动作来捕捉时间之流中的某个瞬间。”相反，许多美国画家试图在他们描画的场景中呈现那些连续而不变的事物。

106

此外，印象派画家还经常描绘社会关系，诸如情侣或一小群人之间

1 欲了解美国再现性绘画，请参见古德伊尔（Goodyear, 1981）的著作，其中有大量复印件。欲了解法国印象派，请参见布拉特（Blatt, 1984）和《巴黎国立网球场现代美术馆年鉴（1983）》（“The Jeu de Paume Museum”, 1983）。在布拉特（Blatt, 1984: 291）看来，印象派的“代表画家是马奈、莫奈、德加和雷阿诺，且在后印象派那里到达顶峰，后者包括梵高、修拉和塞尚”。

的亲密时刻。格拉纳 (Grana, 1971: 91) 谈道: “印象派画家肯定不是第一批将个体作为个体来画的画家, 但他们是最早画公共场所中的私密时刻的画家。他以正在苏醒的惊异目光将置身人群之中的两个人联系起来。” 印象派画家同样会暴露高度阶层化的社会中不同阶级间的内在张力。爱德华·马奈在其名作《草地上的午餐》(*Lunch on the Grass*) 中毫不迟疑地冒犯了中产阶级的习俗。他还在其画作中评论不同阶级之间的关系, 如《女神游乐厅的吧台》(*The Bar at The Folie-Bergère*) 中的女侍者就是在回应中产阶级顾客的关注。

相反, 在美国画家的画作中, 微妙的人际关系是缺席的。印象派和后印象派画家经常描绘人们在诸如酒吧、饭店、剧院和舞厅等公共场所的聚会, 而此类题材则鲜见于当代绘画。¹ 同时, 在美国画作中缺席的主题还有社会阶级问题。他们的作品暗示的社会状况是, 各阶级之间的关系是完全没有问题的。就其大体而言, 他们的作品主题无疑是中产阶级, 而法国画家的画作主题则来自更为宽广的社会环境, 其中包括演艺人员、艺术家、同辈画家以及中产阶级 (Grana, 1971: 79)。² 最后, 法国作家往往以相当明显的反讽态度来描绘中产阶级的社会生活, 例如保罗·西涅克 (Paul Signac) 的作品《巴黎的周日》(*Parisian Sunday*) 就描绘了资产阶级令人窒息的氛围。美国画家对中产阶级生活的描绘却没有丝毫的讽刺意味。³

人们只能猜测这两个画家群体存在差异的原因。拉纳 (Lanes, 1972) 认为当代再现性绘画的特征, 是社会而非艺术要素的产物。他认为这些艺术家面对的首要困难是, 找到具有普遍意义的形象和人物。相反, 正如巴克森德尔 (Baxandall) 所言, 在 15 世纪的意大利, 赞助人和画

1 古德伊尔 (Goodyear, 1981) 对当代美国再现性绘画的概览, 包括了 143 幅复印件。其中没有一幅描绘了酒吧、饭店、剧院或舞会。这些画中只有一幅展示了一个聚会: 艾尔弗雷德·莱斯利的《埃塞尔·穆尔的生日宴会》(*A Birthday for Ethel Moore*), 画面场景黯淡无光。亚历克斯·卡茨也同样将一个在苏霍区举办的鸡尾酒会画得了无生趣。

2 对这些画作的其他阐释, 参见克拉克 (Clark, 1984) 的相关著作。

3 艾丽斯·尼尔 (Alice Neel) 的肖像画包含了讽刺因素, 但她的攻击对象集中于个人主题而非社会阶级。

家都具有细致入微的知识，知晓一幅精美的圣像画如何表达宗教价值，而这些宗教价值代表了那个时代的主流价值观。今天，其对等物或许存在于通俗文化的形象和主题中。既然大家对可以表达当代生活的替代性圣像缺乏共识，那么当代艺术家就倾向于借用此前的艺术传统中的圣像或吸纳通俗文化符号。

法国印象派似乎相信自己可以理解并阐释社会，因此他们毫不迟疑地想要去表达其关于社会关系本质的观点。另一方面，美国画家则不愿意对社会做任何解释。通过潜在意义，人们或许可以得到如下结论：他们发现这个世界太难以理解而无法做阐释或讽刺。贝尔（Bell, 1976: 95）指出，这是因为：“如果说不是完全不可能的话，文化很难反映人们生活于其中的社会。社会关系系统是如此复杂、不同，而且经验是如此特殊、复杂而难以理解，因而很难找到可以联通彼此经验的通用符号。”

然而，正如我们所见，在当代小说中再现美国社会的图像也是十分不同的，而且再一次，人们只能猜测其中缘由。通过与那些作家做比较可以发现，一个原因或许是艺术家的社会背景（Long, 1981），但是这两个群体是十分相似的。两个群体中的大部分人都受过学院教育，男性，¹来自美国中西部的城市或东部沿海地区。然而，这些艺术家经常以全职或兼职的形式在学院或大学（63%）里教书，作家则常供职于出版或娱乐媒体行业。或许，艺术家与学院的关联使得他们免于遭受塑造了作家观念的那些经济压力。

另一种解释或许是，现代主义对文学的影响，与它对绘画、雕塑的影响，有所不同。正如我们所见，现代主义深刻影响了这些艺术家中的大部分人，使得他们的视线从社会和政治议题上转移开来。现代主义对文学有着相似的影响，但只有极少数小说家采用了此类方法。畅销小说倾向于在现实主义小说的传统内写作，为读者再造真实情境，以此作为自己的经验拓展，提供可以影响读者理解自己和生活于其中的社会的行为模式。

108

1 照相写实主义者大部分是男性（85%），畅销书作家有75%是男性，具象派画家有65%是男性。畅销书作家大多毕业于美国常春藤高校（50%，具象派画家有42%，照相写实主义者有31%）。

最后一个主要原因或许是这两种文化形式的观众不同。小说的价格要比画作的价格低很多，这意味着前者的受众所属的阶级范围要比后者的大很多。书籍可以卖给社会中各个层次的人群。这些受众，虽然大多是中产阶级，能够接受的社会阐释和评论也要宽泛很多。当代画家受到一些约束，不仅因为他们的私人藏家一般就其收入而言属于中上阶层，而且因为他们所处的环境，亦即其公共藏家是高度保守的组织——美术馆和大公司。¹杜安·汉森在回答他是如何创作他的雕塑时就揭示了这一方面（Pollock, 1972: 99）：“我可以把这些作品弄得再血腥一点，但是你得谨慎行事。就像我做的士兵那样。我差点就把它卖给了加拿大的一家美术馆，但是它们上面的血太多了。他们不希望士兵头上有太多血。（采访者问：一点血就可以了把？）是的，一点血就可以了。”

很少有画家像艾尔弗雷德·莱斯利那样，画画只是为了看而不是卖。他说道，他故意创作巨幅绘画是因为“这些画作是为机构创作的公共作品……我自己的肖像和他人的肖像，就其尺寸而言都超出了适合售卖的范围，不鼓励人们购买，由此使得这些作品适于被理解而非拥有”

109 （Van Devanter and Frankenstein, 1974: 208）。

1 或许有人会争论，去美术馆和画廊参观的公众的社会背景要更广阔一些。这对于美术馆公众或许是真实的（参见 O'Hare, 1974），但是哈克（Haacke, 1976）发现大部分画廊的参观者是艺术家或学艺术的学生。无论如何，美术馆和画廊参观公众对艺术家工作的影响，都逊色于他们的同行、销售商和收藏家。

第六章 售卖神话：艺术画廊与艺术市场

艺术风格在回报体系中发展。不同的艺术家群体选择不同的认知和技术目标，然而他们在一个支持结构内运作，竞逐名利上的回报（Becker, 1982; Crane, 1976; Moulin, 1967; White and White, 1965; Zolberg, 1983）。销售、展示和宣传他们艺术作品的机构在规模和数量上的变化，会影响他们的互动和守门功能的发挥（White and White, 1965; Hirsh, 1972）。

正如我们所见，在这一阶段初期，当代先锋艺术的市场是很小的，只有为数不多的几家画廊为一小群收藏家做守门人。在20世纪60年代，随着收藏家数量和类型的增加，艺术家和画廊数量亦都有所增加，艺术市场的特性发生了转变。经济学家发展出的市场行为理论表明，当有大量小公司彼此竞争的时候，就会有更高层面的竞争和品类更加多样的产品出现（Peterson and Berger, 1975）。随着市场规模扩大，几家组织机构确立了领导地位，由此限制了竞争水平和对创新的激励。在此情境下，特定的画廊将会扮演寡头角色，选择那种能够吸引大量买家的风格。此类风格并不必然是最新的。

在本章，我将展示这些组织性角色的关系及其环境的变化是如何影响画廊的守门人角色的。守门程序的变化对艺术职业和艺术革新的接

受有何影响？

110 大部分画廊的生意规模很小，通常由画廊老板和几个助手构成。美术馆和画廊具有相似性，而大公司和小工业公司相似。在这两个例子中，较小的组织倾向于成为革新者。在此情境中，一般而言是画廊最早接触新艺术家。通过画廊职员的努力，这些艺术家最终为更多观众所知。在决定是否给一个新艺术家首次展览机会的过程中，画廊老板及其职员必须在缺乏他人判断的情况下做大量工作。在新艺术家的作品得到展览之前，批评家很少提及他们。除非已经在画廊办过展，不然美术馆一般也不会展览他们的作品。此外，就新秀而言，画廊很难以稳定的价格来销售他们的新作。

换言之，销售艺术是最不平常的一种生意。这取决于商品的本质——它被称为“神秘交易”。人们希望“商品”的成功是因其自身的品质，即售卖自身。将商业实践合理化或进行任何类型的推销行为而非展示自身，都是可疑的。

经过精心设计的先锋艺术画廊的环境，意在传达出完全超离于世俗商业世界甚至整个外部世界的印象。白色、无窗而静穆，一家先锋艺术画廊就像一个舞台，所有的注意力都集中在眼前的艺术家身上。奥多尔蒂（O'Doherty, 1976a: 24）指出，所有能让人注意到外部世界的事物都被小心翼翼地排除了，如此人们才能全神贯注在艺术家身上：

任何干扰艺术作品自我评估的东西都会被隔离开来。这使得借助封闭的价值系统的不断重复而得以保存下来的惯例，在此空间显现出来。教堂的圣洁、法庭的拘礼、实验室的神秘和雅致的设计，一起产生了一种独特的审美空间。

当典型的前卫画廊的客户只是几位富豪收藏家的时候，这种贵族式的疏离氛围是非常适宜的。然而，随着市场的改变，画廊必须能让自己吸引大众。画作必须更为频繁地在范围更广的地方（甚至大众媒体上）展出，以期获得这些组织机构藏家的关注。在奥多尔蒂（O'Doherty,

1976b: 42) 看来,画廊曾是“画室与起居室的中间地带,它以中立面目谨慎地汇聚了两者的习俗惯例”,其优越地位也已退让给了其他空间、宗教性美术馆,甚或公司的接待室。 111

今天,公共的艺术展览有必要确立自己的价值。某种风格或某位艺术家的作品能够变得重要,是因为它被看见,作品与观众面对面本身是值得期待的。这些要素都增加了画廊的重要性,毕竟画廊的运作模式更像是一个剧院而非商店。作品吸引观众的能力是实现其价值的一个条件或标尺,就像戏剧观众的反应是衡量戏剧的标尺一样。

随着卖家数量的增加,竞争也可预见地激烈起来。有大量的小额交易和少数的大额交易,所有待售品都大同小异。穆兰(Moulin, 1967: 46)主张,在艺术市场中,所有商品都面目各异,且在本质上不可替换。如此,商业竞争理论并不完美。然而,人们也可以认为,整个世界以商业模式运作,在此意义上,艺术市场也是具有竞争性的。艺术界的意识形态认为,每个艺术家生产的艺术作品都是独一无二的。受过很多训练,眼光独到,是观众能够区分同一风格或相近风格作品的必要条件。

前卫艺术市场与其他市场的区别在于,前者售卖的物品的价值是极其不明确的。虽然在某种意义上所有物品都是相似的(例如,所有画作都是描绘或涂抹了这种或那种东西的帆布),其价格却千差万别。这些物品的价值并不像其他市场那样基于生产消耗,只在很小程度上受到其推销花费的影响。相反,其价值完全取决于由专家做出的品质评估,这些专家包括批评家、美术馆策展人,且一定程度上包括知名收藏家。然而,他们评估艺术品品质的标准会随着风格变化而变化,而且这些评估市场是不连续的。艺术品的早期估值与其最终价值的相关度往往是极低的。虽然纽约现代艺术博物馆在抽象表现主义兴起之初就开始购买相关作品,但是这些画作获得的评论很少。而在之后的五年内,其中一

112 些画作的价格就翻了不止三番 (Ashton, 1973: 211)。

在此情境下,销售者可以采取以下三个原则性策略:(1)增加他们所售产品与其他人的区分度;(2)增加他们产品的曝光度;(3)通过扩大规模,或展览最有声望的艺术家作品的的能力,来确立自己在业界的领导者地位。不少人仍然坚持认为,是少数几家画廊“控制”了纽约的艺术市场,但这是否可以得到证实呢?

销售者将自己产品与其他人区分开的最成功办法是引介新风格。事实上,在我的研究所覆盖的这个时段内,随着画廊数量的增加,新风格也在稳步增长。从纯粹的经济角度来看,风格增殖可被视为市场结构的预期结果。

比斯特林 (Bystry, 1978) 发现,在 20 世纪 40 年代晚期和 50 年代早期,一些销售者尤为热衷于推动艺术革新,这或可理解为在一个常规基础上引介新风格,而其他人的首要关切是用精明的商业操作来销售产品。一家画廊要展览五位以上的同一风格艺术家,才能称得上是真正有意推动新风格;在我的研究中,只有 27% 的画廊做过此类努力,推广了一种及以上的风格。在这 36 家画廊中,31 家 (86%) 展览过五位以上的同一风格艺术家,四家 (11%) 展览过两种风格,只有一家展览过三种风格。如果人们将守门人范畴严格限定于此类展览了五位以上的同一风格艺术家的画廊的话,那么显而易见的是,扮演过此类角色的画廊只有很少几家。这些画廊中的大多数并不热衷于推广这些风格;相反,它们似乎更加热衷于推广单个艺术家,而非某种艺术风格的成员。

这些数据表明,一些画廊靠某种特定风格确立了自己在市场中的地位,如此增加新风格给他们带来的好处是很少的。还有一些微妙要素或许会影响其行为。对于某些交易人,热衷于某种风格似乎就是热衷于某种世界观,这就使得他们难以感知其他选择。比斯特林将贝蒂·帕森斯视为画廊守门人的典型案例。在 20 世纪 40 年代晚期,她展出了抽象表现主义很多重要画家的作品;当时,许多评论家并不认可这些作品。此后,她又展出了极简主义艺术家的作品,但她事实上未展出过本研究

所涉的其他风格的作品。至于她为何在20世纪50年代拒绝展出贾斯珀·约翰斯的作品，她曾谈道（Tomkins, 1975: 59）：“我只是那时没办法去看他的作品。”在20世纪七八十年代，一位重要画商伊万·卡普注意到，每个画廊都代表着一种视角，一种观看方式，也是唯一的排他性视角（访谈，《美国艺术的成就》，1969）。

事实上，这36家守门人画廊，也明显会专注于特定的风格类型，热衷于某种范式或世界观：33%的画廊热衷于某种（展览超过五位艺术家）已经有地位的风格（抽象表现主义、波普艺术、极简主义），只有19%的画廊热衷于新风格（模式绘画和照相写实主义），39%的画廊仅仅热衷于具象绘画，只有8%的画廊热衷于不止一种风格的作品。

是否有迹象表明守门人画廊在艺术市场中占据了主导地位呢？其中一个表现是这些画廊强化其客户作品曝光率的能力，例如使用各种策略说服知名美术馆购买，在美术馆做回顾展，在知名美术馆做展览，在美国国内外做巡展，促成精英收藏家购买，提高画家个人知名度，运作拍卖，等等。纽约的一些画商与美国其他地区的画商联合起来，为他们代理的艺术家举办常规画展（Tomkins, 1980b）。其他人则聘请公关公司来吸引大众媒体关注画廊代理的艺术家。显然，守门人画廊代理了最有名的那些画家（参见表6.1）。换言之，在本研究所涉艺术家中，这些画廊代理了那些最为频繁地获得回顾展邀请，作品最常被重要美术馆购买的那些艺术家（参见表6.1）。这些画廊要比其他画廊更可能代理超过五位艺术家，他们的作品被纽约现代艺术博物馆、惠特尼美国艺术博物馆（Whitney Museum of American Art）和纽约其他博物馆购藏。¹这些美术馆会最早展览独特的艺术家，就此而言它们也很重要。在这些守门人画廊中，有11家画廊曾积极推动了几种风格，²要比其他画廊更容易代理成功艺术家。

1 伽马系数分别是.74,.93和.68。

2 这些画廊中，有五家代理五位及以上的艺术家的作品，他们创作两种及以上风格的作品。其中有六家仅热衷于一种风格，但也代理了多达五位艺术家，他们创作两种及以上的其他风格。

表6.1 守门人画廊和回报体系

	画廊类型 ^a
领导者 ^b	.61 ^c
艺术成功：拍卖 ^d	.63
艺术成功：回顾展 ^e	.82
艺术成功：美术馆购买 ^f	.74

- a 此范畴包括垄断型守门人；守门人；其他（参见附录部分的术语定义）。
- b 领导者是指最早展出特定一位艺术家作品的画廊（捆绑展出也计算在内）。画廊的区分依据是首先展出了不止一种风格、仅有一种风格或完全没有。
- c 伽马系数。
- d “艺术成功：拍卖”的定义依据是画廊展出的、曾有作品被拍卖的艺术家数量（0，1—5，5个以上）。
- e “艺术成功：回顾展”的定义依据是画廊展出的、作品参与过回顾展的艺术家数量（0，1—5，5个以上）。
- f “艺术成功：美术馆购买”的定义依据是画廊展出、作品曾被现代艺术博物馆购买
- 的艺术家。

守门人画廊扮演重要角色的另一个表现是它们进入拍卖市场的能力。在20世纪70年代之前，美国当代先锋艺术家的作品只是偶尔被拍
114 卖。此后，此类作品的拍卖变得更加频繁，虽然这些艺术家中只有不到三分之一（28%）的人曾进入拍卖市场。波普艺术、极简主义、照相写实主义和具象艺术家的作品，要比其他艺术家在拍卖市场被售出得多一些，他们的代理商就属于这11家重要的守门人画廊（这一群体的伽马系数是：.71）。¹

在这五种风格中，拍卖价格差异很大（参见表6.2）。在每种风格中，少数艺术家可以要求十分高的价格，其他艺术家居于中流，大部艺术家获得的是相对较低的价格（参见表6.2）。每种风格的平均价与这些风格中艺术家得到的最高价，表明了知名艺术家和“平庸之辈”之间的差异。

1 抽象表现主义者和模式画家之间没有这种关联。只有两位抽象表现主义者没有进入拍卖市场，而只有六位模式画家进入了拍卖市场。

正如表6.2所示，不同风格的作品价格不同。抽象表现主义者的画作价格最高，其他则要低很多。¹在这一群体中，波普艺术家作品的平均价最高。值得注意的是，在这些风格中，极简主义者反对将艺术品视为商品，故意创作非商品性的艺术品，平均价最低。

表6.2 按风格分类的拍卖价格，1970—1982*

价 格	风 格				
	抽象表现主义	波普艺术	极简主义	照相写实主义	具象绘画
\$5 000 及以下	11	22	68	43	53
\$5 001—20 000	5	22	14	37	32
\$20 001—50 000	21	22	7	16	16
\$50 001—100 000	5	6	4	0	0
超过\$100 000	59	28	7	5	0
总额	101	100	100	101	101
N	19	18	28	19	19
平均价	\$128 750	\$25 000	\$3 684	\$6 875	\$4 250
最高价	\$550 000	\$240 000	\$420 000	\$130 000	\$26 000
参加拍卖的艺术家比例 (%)	90	64	35	37	15

* 价格基于每个艺术家在该时期得到的最高价（《美国艺术家的拍卖价格》，1970—1978年卷；1978—1980年卷；1980—1982年卷）。

风格不同，决定拍卖价格高低的要素就有所不同。在抽象表现主义者中，唯一与拍卖价格高昂（超过10万美元）相关的要素是艺术家的死 115

1 鉴于只有六位模式画家和七位新表现主义者有过拍卖记录，所以这两种风格并未纳入表6.2。然而，这些风格中也存在价格分化。新表现主义者要比近来的其他风格以更快的速度进入拍卖市场，并在更短的时期内获得了更高的拍卖价格。在1982—1984年的拍卖季，这两种风格的最高价有了实质性增长（抽象表现主义：165万美元；波普艺术：42万美元），反映出部分重要艺术的作品价格的急剧增长（据《美国艺术家的拍卖价格》，1982—1984年卷）。

亡。艺术家死后，就不会再有产出新作品的可能性，既有作品也就成为稀有之物。¹在其他风格的成员中，作品售出高价的艺术家中，有80%的人与那11家重要的守门人画廊有关。²女性大多被排斥在拍卖市场之外；被拍卖的少数几位女性的作品，拍卖价格也不高。这些数据表明，特定画廊有渠道与精英收藏家合作，后者则往往将画作视为和华尔街股票无异的投资品。换言之，正如表B3所示，并非所有与守门人美术馆有关的艺术家都获得了高昂的拍卖价。这种关联对波普艺术家最重要，对具象派画家最不相干。其他要素也起作用。在具象派画家中，被纽约艺术
116 回报体系认可可是更重要的要素。在其他风格中，此要素也同样重要。

在我们的研究覆盖的这段时期的末期，纽约艺术市场由两部分构成：一个是拍卖市场，被几家重要画廊构成的小群体控制；另一个是一般市场，其中销售人员的数量和竞争水平都在稳步增长，这可以从相对于垄断市场，先锋艺术的销售人员较低的幸存率见出。³

正如我们所见，经济回报最高的艺术家，仅限于那些与少数几家重要画廊有关的艺术家。然而，拍卖市场同样是投机而不稳定的，⁴这可以从如下事实见出：在20世纪七八十年代，许多在世艺术家作品的拍卖价格与通胀率并不同步。⁵正如表6.3所示，有三分之一的画家作品价格没有任何实质增长。在两个较老风格（波普艺术和极简主义）中，有超过一半的艺术家的作品在拍卖中价格走低。

1 这一效果也反映在现代具象派画家费尔菲尔德·波特作品拍卖价格的快速增长上，他去世于1976年。在20世纪80年代早期，他的作品的拍卖价格低于2.8万美元。而到了1984年，他的一幅作品的拍卖价格达到了15.4万美元（Walker, 1984），是具象派画家群体中作品拍卖价格最高的一位。

2 参见附录表B3中按照风格列出的伽马系数。在所有作品获得高拍卖价格的艺术家中，有95%的艺术家与守门人画廊群体中的某一家有关系。高拍卖价还与（a）被知名美术馆购买（如纽约现代艺术博物馆和惠特尼美国艺术博物馆）；（b）办过巡回展；（c）在纽约的画廊办过几次展览（参见附录表B3）。正如我们所见，画廊代理的风格类型与（a）和（b）有关。

3 所有垄断型画廊都成立于20世纪70年代之前。91%的此类画廊直到1977年仍然存在。在其他123家画廊中，有75%成立于1970年，其中有37%直到1977年仍然存在。

4 帕特森（Patterson）关于艺术市场的讨论可以佐证这一结论。

5 在接下来的分析中，价格以1972年的价格为标准，信息源于《总统经济报告》（1983: 166）。画作价格以平方英尺为单位来计算；画作尺寸不同，价格亦不同。

表6.3 按风格分类的艺术品实际价值的变化*

风 格	拍卖价格的变化, 1970—1982				
	增长超过 100%	增长 1%—100%	减少	总计 ^a	N
抽象表现主义 ^b	72	11	17	100	18
波普艺术	21	21	57	99	14
极简主义	31	13	56	100	16
照相写实主义	44	22	33	99	9
具象绘画	69	8	23	101	13
所有风格	49	14	36	99	69

* 价格以 1972 年的价值(《总统经济报告》, 1983: 166)和规模为标准

a 仅包括在 1970—1982 年期间(1970—1974, 1975—1979, 1980—1982)参加过不止一次拍卖的艺术家。在每个时期, 采用拍卖最高价(《美国艺术家的拍卖价格》, 1970—1978 年卷; 1978—1980 年卷; 1980—1982 年卷)。

b 仅此一种风格在 1963—1965 年期间的拍卖资料包含在本研究之中(Bérard, 1971; 《艺术收藏年鉴》, 第 1 卷, 1965)。

117

拍卖市场外的价格信息很少。一位观察者指出, 在任何一年中, 只有不到 1% 的待售架上绘画找到了买主(Kent, 1959: 62)。在 20 世纪 70 年代, 随着艺术风格越来越多, 销售人员越来越难以评估艺术品。有销售人员提到, 他们平均每年要看 5 000 套年轻艺术家画作的幻灯片。许多艺术家找不到画廊。合作式画廊和替代性空间的形成就是为了给新的发展趋向提供展出机会。这些组织是为了应对日益排斥新风格的权威机构而出现的。

换言之, 因为新画廊在不断涌现, 所以纽约艺术市场就要不断回应各种新风格: 新的守门人画廊取代了旧的, 而替代性空间和合作式画廊则弥补了商业画廊的不足。若没有作为基础的机构的持续扩张, 这些风格的历史将会判然有别。

118

第七章 艺术博物馆和先锋艺术风格的接受

在两次世界大战之间，纽约成立了几家博物馆，其中包括现代艺术博物馆（1929）、惠特尼美国艺术博物馆（1931）和古根海姆博物馆（1937）。¹然而，直到20世纪40年代中期，这些艺术博物馆才开始关注美国艺术中的先锋派。此前，这些机构和几乎所有的画廊，要么关注欧洲艺术，要么关注写实风格的美国艺术（Rose, 1975a: 124）。它们对抽象艺术基本上没什么兴趣（Ashton, 1973）。在20世纪30年代，先锋艺术家成立了他们自己的机构，比如美国抽象艺术家协会，它为了抽象艺术获得认可而奔走呼吁。1940年，一些抽象艺术家在现代艺术博物馆门外抗议，以使人们注意到博物馆对他们作品的忽视（Barr, 1977: 632）。

在本研究关注的这个时期，对艺术发展影响最大的两家纽约博物馆是现代艺术博物馆和惠特尼美国艺术博物馆。虽然古根海姆博物馆和犹太博物馆在极简主义和波普艺术的兴起中发挥了重要作用，但是一般而言，这两家博物馆以及大都会艺术博物馆、布鲁克林博物馆，对美国现代艺术发展的影响较小。在本章，我将关注当新艺术风格出现时这些机构对它们的接受，以及这些艺术风格对这些机构的意义。它们决定购买

1 此外，布鲁克林博物馆和大都会艺术博物馆分别建于1823年和1870年，犹太博物馆建于1904年（*American Art Directory*, 1982）。

或展示这些艺术家的作品，如何受到艺术市场整体变化的影响？在这段时期，这些机构自身是如何变化的，这些变化又如何影响了其守门人角色？换言之，我们可以认为，这些机构在面对不断涌现的新风格时，倾向于拒绝接受那些意味着美学倾向发生重大转变的新风格。对它们的行为，我将提供三种解释：（1）**范式忠实**：持续选择某种风格，而非其他风格，将表明博物馆策展人忠实于一种共同的“世界观”或范式，因此，他们无法领会不符合这种范式法则的绘画的妙处。（2）**官僚体制**：纽约的一些博物馆，包括对先锋艺术最具影响力的两家博物馆，在此时期都急剧扩张。二战前，现代艺术博物馆的员工数量并不多，1948年达到了167人，1959年达到了246人，1970年达到了537人（Goldin and Smith, 1977: 93）。惠特尼美国艺术博物馆员工数量的增长程度虽不如现代艺术博物馆，但也很显著。这意味着这些博物馆变得庞大和官僚化，因而可能变得对新艺术运动不再敏锐。艾伦（Allen, 1974）对20世纪60年代晚期和70年代早期纽约的博物馆的研究发现，在这些博物馆中存在两种平行的管理结构：策展部门和商业管理部门。前者做出美学决策，后者控制预算。后者要比前者更官僚化，并且尤其重要的是，出于严格控制预算的需要，后者在70年代的影响力日益增强。（3）**对博物馆角色认识的变化**：对这些博物馆购买政策的第三种解释是，在这个时期，对于它们角色的认识发生了变化。这种变化是如此之剧烈，以至于对它们的活动而言，当代艺术风格中发生的新变，已然无关紧要。之前，人们认为这些博物馆的功能是保存具有审美性的物品或在历史传统中评估作品的价值。它们的主要观众是收藏家、赞助人、批评家和学者，属于第二章所讲的某种社会网络。在这个阶段晚期，纽约的博物馆开始重新定位自己的角色，人们要求它们为更广泛的公众服务，并且扩大展品范围。与此同时，区域博物馆和公司藏家数量不断增加，这意味着有了新的艺术品市场。

119

纽约的博物馆和先锋艺术

现代艺术博物馆：对比欧洲与美国

在20世纪30年代，现代艺术博物馆的重要性在于，它是欧洲尤其是

120 法国的艺术理念传向美国的主要通道。正如我们已经看到的,在19世纪末和20世纪初,欧洲尤其是法国的艺术家极大地影响了本研究抽样的很多艺术家。格德扎勒 (Geldzahler, 1969) 已经指出,在纽约市,这些绘画的存在,对战后画家艺术风格的发展,尤其是对抽象表现主义艺术家来说,是十分重要的。

抽象表现主义者的画作在画廊一经展出,现代艺术博物馆就开始购入。¹比如,1943年,当波洛克在本世纪艺术画廊举办首展时,现代艺术博物馆就购买了他的一幅作品。到1948年,该馆已经购买了此群体21位画家中的7位成员的作品 (33%)。到1953年,它已经购买了12位成员的作品 (57%) (参见表 7.1) (Barr, 1977; Legg, 1977)。²到1980年,整个群体都有作品进入该馆馆藏 (参见表 7.3)。

表 7.1 现代艺术博物馆和惠特尼美国艺术博物馆接受的艺术风格按不同时段购买的艺术家比例分类*

依据风格购买的 艺术家比例 (%)	时间			
	开始日期	5年后	10年后	N
现代艺术博物馆				
抽象表现主义	1943	33	57	21
波普艺术	1958	29	43	28
极简主义	1963	23	50	80
具象绘画	1968	9	10	126
照相写实主义	1972	12	27	51
模式绘画	1975	15	18	61

1 为了进行这种分析,确定每种艺术风格的开始日期非常必要。参见附录 A 中对此问题的讨论。
2 这项数据来自巴尔 (Barr, 1977) 和莱格 (Legg, 1977) 的著作、博物馆的年度和双年报告及艺术家档案。关于展览的数据来自艺术家档案和博物馆的年度和双年报告。巴尔以编年体形式按月份对事件进行了详细记录。他是博物馆的首任馆长 (1929—1943), 是绘画和雕塑策展人和后来的馆藏部主任 (1943—1967), 他所汇编的记录和报告为此提供了基础。购入物包括了对博物馆的赠礼, 以及博物馆员工用专项资金购买的艺术品。一般而言, 这些博物馆只会接受符合策展人设定标准的赠礼。

(续表)

依据风格购买的 艺术家比例 (%)	时间			
	开始日期	5年后	10年后	N
惠特尼美国艺术博物馆				
抽象表现主义	1943	19	52	21
波普艺术	1958	7	61	28
极简主义	1963	35	44	80
具象绘画	1968	21	25	126
照相写实主义	1972	20	27	51
模式绘画	1975	23	30	61

* 数据来自下列资料: 巴尔 (Barr, 1977)、莱格 (Legg, 1977)、惠特尼美国艺术博物馆 (Whitney Museum of American Art, 1986)、博物馆年度报告和艺术家档案。

121

表 7.2 现代艺术博物馆和惠特尼美国艺术博物馆接受的艺术风格
按在不同时段做展览的艺术家比例分类*

按风格做展览的 艺术家比例 (%)	开始 日期	5年后	10年后	截至1980年做 过三次及以上 展览的艺术家	回顾展	N
现代艺术博物馆						
抽象表现主义	1943	10	62	81	24	21
波普艺术	1958	29	39	18	7	28
极简主义	1963	34	41	16	3	80
具象绘画	1968	13	17	2	0	126
照相写实主义	1972	16	18	0	0	51
模式绘画	1975	18	21	0	0	61
惠特尼美国艺术博物馆						
抽象表现主义	1943	33	52	71	29	21
波普艺术	1958	11	54	46	4	28
极简主义	1963	55	61	39	5	80

(续表)

按风格做展览的 艺术家比例 (%)	开始 日期	5年后	10年后	截至1980年做 过三次及以上 展览的艺术家	回顾展	N
具象绘画	1968	30	33	16	2	126
照相写实主义	1972	35	37	14	0	51
模式绘画 ^a	1975	51	51	0	0	61

* 数据来自艺术家档案。
a 排除了艺术家开始以此种艺术风格创作之前的展览。

或许是因为纽约艺术界对这些画家的普遍态度，在1948年之前，现代艺术博物馆只展出过这些艺术家中的两位的作品，但是到了1953年，该馆展出了该群体近乎三分之二的艺术家的作品（参见表7.2）。到了1980年，81%的画家已经参与过三次及以上的展览，并且已有5个人（24%）举办了回顾展。这对在世艺术家来说，是一种巨大的荣耀。对艺术家的职业生涯而言，在现代艺术博物馆做展览的重要性可以通过亚历山大·考尔德（Alexander Calder）的一句话体现出来（Barr, 1977: 645）：“无论我取得了何种成功，我都将它归功于我在1943年在现代艺术博物馆办的那次展览。”

现代艺术博物馆对后续艺术风格的反应就更为迟缓了。在波普艺术出现的5年之后（1963年），该馆购买了8位波普艺术家的作品（29%）。10年后（1968年），该馆收藏了该流派43%的艺术家的作品。到1983年，该馆收藏了该流派64%的艺术家的作品（参见表7.1和表7.3）。尽管该馆在波普艺术出现的起初5年中，就展出了该流派29%的艺术家的作品，但在这种风格发展10年后，它只展出了该流派39%的艺术家的作品（参见表7.2）。

现代艺术博物馆对极简主义的反应亦是如此。在最初5年中，该馆购买了该流派23%的艺术家的作品；而在最初10年中，这个比例是50%（参见表7.1）。到1983年，该馆收藏了该流派56%的艺术家的作品（参

表 7.3 纽约的博物馆根据风格进行的收藏,1983 年*

风 格	收藏艺术家比例 (%)					N
	现代艺术博物馆	惠特尼美国艺术博物馆	古根海姆博物馆	大都会艺术博物馆	布鲁克林博物馆 ^a	
抽象表现主义	100	95	71	90	57	21
波普艺术	64	64	43	43	43	28
极简主义	56	50	23	15	14	80
具象绘画	21	25	2	17	23	126
现代	23	31	0	28	31	39
现代—传统	13	30	4	4	17	23
传统	37	32	3	18	29	38
未归类	4	4	0	8	4	26
照相写实主义	25	27	22	8	39	51
模式绘画	18	30	10	8	8	61

* 数据来自巴尔 (Barr, 1977)、布鲁克林博物馆 (The Brooklyn Museum)、莱格 (Legg, 1977)、惠特尼美国艺术博物馆 (Whitney Museum of American Art, 1986)、博物馆年度报告和艺术家档案。到 1983 年, 犹太博物馆仅仅购买了两位我们研究的艺术家的作品。

^a 代表布鲁克林博物馆这些风格艺术家的 33% 的画作是在 1979 年或之后购入的。

见表 7.3)。正如表 7.2 所示, 现代艺术博物馆展出的该流派艺术家的比例与波普艺术几乎一样: 在前 5 年快结束时, 展出了 34%, 在前 10 年快结束时, 展出了 41%。尽管与抽象表现主义者相比, 在最初 5 年中, 波普艺术家和极简主义艺术家的参展比例更高, 但相对而言, 两者的参展次数和回顾展次数都更少一些。

122

现代艺术博物馆更少关注后来出现的艺术风格。在 5 年后, 只有 15% 的模式画家的作品被该馆收藏。然而, 18% 的模式画家曾参加该馆的群展或个展。在最初 5 年, 照相写实主义者中有 12% 的艺术家的作品被购买, 16% 的艺术家曾在此展出作品 (参见表 7.1 和表 7.2)。这些风格

出现在艺术氛围再次发生了变化的20世纪70年代早期：这是多元主义的时期，以风格的丰富多样为特征。无论在批评家那里，还是在大众媒体那里，模式绘画和照相写实主义都没有获得广泛关注。

123 现代艺术博物馆最不热衷的是具象绘画。到1973年，该馆只购买了该群体中9%的艺术家的作品。这些画作中的大部分都是在20世纪60年代早期购买的，其原因或是为了回应1958年和1960年写实画家对该馆馆藏缺乏富于代表性的写实画家作品的抗议（Barr, 1977: 632）。在具象派画家的活动稳步增多的时期（1973—1977），该馆却很少购买此群体成员的画作（参见表7.1）。博物馆很少展出具象艺术家的作品：到1978年，仅展出该流派17%的艺术家的作品（参见表7.2）。在40多年中，除了新表现主义这个例外，该馆对新风格的反应越来越保守。在20世纪80年代早期，有22%的新表现主义者的作品被该馆购买，46%被展览（这一现象未在表7.1和表7.2中体现出来）。

惠特尼美国艺术博物馆：专注于美国艺术

与现代艺术博物馆不同，惠特尼美国艺术博物馆的建立是为了帮助在世的美国艺术家。因此，它既致力于当代艺术，也致力于美国艺术。和现代艺术博物馆相比，对于抽象表现主义和波普艺术，惠特尼美国艺术博物馆的反应有些迟缓。但在10年后，该馆收藏的这些风格的作品丝毫不逊于甚至强于现代艺术博物馆（参见表7.1）。就整体环境而言，惠特尼美国艺术博物馆要比现代艺术博物馆更易于购入新风格绘画，但与区域博物馆相比，仍有所不及（参见表7.6和表7.7）。和现代艺术博物馆一样，相对于其他新近风格，它更热衷于新表现主义（在20世纪80年代早期，这些艺术家中有35%的人的作品被购买）。

惠特尼美国艺术博物馆注重展览，¹因而更热衷于展出各种风格艺术家的作品，而不是购买它们。与现代艺术博物馆相比，惠特尼美国艺术博物馆展出的每种风格的艺术家作品的比例都要更高，而抽象表现

1 在1969年9月到1975年3月之间，惠特尼美国艺术博物馆举办了大约140场展览（Alloway, 1975a: 32）。

主义和波普艺术是例外（参见表7.2）。此外，在这些风格的发轫期，惠特尼美国艺术博物馆展出的这些风格的艺术家的比例更高（除了波普艺术，参见表7.2）。就此而言，惠特尼美国艺术博物馆要比现代艺术博物馆更易于接受本研究所涉的新风格，即照相写实主义、具象绘画，尤其是模式绘画和新表现主义（在20世纪80年代早期，后者中有62%的艺术家的作品在此展出过）。这部分是惠特尼美国艺术博物馆举办年度展览或双年展活动的反映。在这些活动中，该馆职员做出很大努力来认可和展示新的艺术观念。然而，戈卢布（Golub, 1973: 36）在分析年度展览和双年展中出现的艺术家时发现，尽管该馆将新艺术家纳入了展览，却很少再次展出这些艺术家的作品。然而，一些知名的纽约艺术家则反复在此出现。他的结论是：“就巩固名声而言，惠特尼美国艺术博物馆是一种强大的力量。”

124

表 7.4 1980 年纽约的博物馆展出的艺术风格*

风 格	截至 1980 年展出的艺术家比例 (%)						N
	现代 艺术 博物馆	惠特尼 美国艺术 博物馆	古根海姆 博物馆	犹太 博物馆	大都会 艺术 博物馆	布鲁克林 博物馆	
抽象表现主义	100	90	86	14	33	5	21
波普艺术	54	78	29	29	4	4	28
极简主义	41	61	51	57	13	3	80
具象绘画	17	30	2	3	2	17	126
现代	18	38	0	5	5	21	39
现代—传统	9	26	0	0	4	13	23
传统	26	42	8	5	3	21	38
未归类	8	4	0	0	4	8	26
照相写实主义	18	37	4	0	0	10	51
模式绘画	20	49	7	5	4	8	61

* 数据来自艺术家档案。

其他的纽约博物馆

除了抽象表现主义和波普艺术，古根海姆博物馆和犹太博物馆很少购买或展出本研究所涉风格的艺术家的作品（参见表 7.3 和表 7.4）。尽管在 20 世纪 60 年代，古根海姆博物馆就展出了大量抽象表现主义作品，但此时早已过了该流派的巅峰期。然而，有两家博物馆在波普艺术和极简主义的早期阶段十分活跃。它们都组织了重要展览，这有助于将极简主义界定为一次运动。¹在两位波普艺术家的艺术生涯早期，犹太博物馆就为他们办了回顾展，²并将他们放到了几个群展中。

与之不同，古根海姆博物馆对极简主义的兴趣则是它关注非具象艺术的逻辑发展，并进而发展为长期的重视。戈尔丁和史密斯（Goldin and Smith, 1977: 100）指出，“古根海姆博物馆最为大胆而强大的展览，似乎经常要么指向极简主义，要么源自极简主义”，至 20 世纪 70 年代依然如此。

与这些博物馆相比，大都会艺术博物馆主要关注的是过去的艺术作品。它只是偶尔参与当代艺术的发展。直到 20 世纪 80 年代，它才成立了规模庞大的 20 世纪分馆。它对当代艺术的收藏和展览看上去主要反映了某些馆员的努力，而非一种持续的政策。布鲁克林博物馆的兴趣则分散于历史和教育的不同领域，直到 20 世纪 70 年代末，它都很少介入当代艺术。在那之前，据说该馆所购画作，品质堪忧（Goldin and Smith, 1977: 104）。

小结

在 40 余年的时间里，纽约的博物馆对新出现的艺术风格的反应越来越迟缓。总体来看，它们在不同风格间做出的选择，存在很明显的一致性。如何解释它们的行为呢？

1. 专注于一种范式。罗伯特·戈弗雷（Godfrey, 1979）和克雷默（Kramer, 1977）提出了此论点。他们都认为，批评家和策展人忠实于现代主义信条，即要求艺术沿着某些路线不断革新，因而他们不愿考虑意在更

1 “迈向新抽象”，犹太博物馆，1963 年；“黑与白”，犹太博物馆，1963 年；“基本结构：年轻一代的美国和英国雕塑家”，犹太博物馆，1966 年；“系统绘画”，古根海姆博物馆，1966 年。

2 举办回顾展时，贾斯珀·约翰斯 34 岁，罗伯特·劳申伯格 38 岁。

新或复活既往艺术的当代具象绘画。然而奇怪的是,在现代艺术博物馆、惠特尼美国艺术博物馆和布鲁克林博物馆所选藏作品的具象派画家中,传统型画家要么占据了主导地位,要么与受现代主义影响的画家不相上下(参见表7.3)。这意味着,必须以其他方式来解释为何这些博物馆相对忽略了具象绘画。20世纪60年代晚期,现代艺术博物馆有几位重要人物辞职,导致该馆的发展方向在70年代初发生了巨大转变(Barr, 1977)。那些掌管博物馆购买当代绘画政策的人,十分热爱20世纪早期的艺术,这促成了该馆在这一时段的馆藏十分突出(Goldin and Smith, 1977: 94)。戈尔丁和史密斯(Goldin and Smith, 1977: 95)评论说:“尤其是从1970年以来,该馆在各方面的运转都极为偏激,从而未能覆盖一些历史时期、艺术风格和展览类型。”

这些作者也指出,博物馆看上去并没有放弃它对极简主义的追求,这是我们在纽约其他博物馆中也发现的一个特点,尤其是从展览的角度来说。在20世纪70年代,惠特尼美国艺术博物馆馆长强调作为整体的20世纪艺术,而不是当代艺术(Goldin and Smith, 1977)。

2. 官僚化。这一观点认为,这些博物馆之所以对新艺术运动的反应逐渐迟缓,是因为它们变得庞大而官僚化了。本研究所涉的六个博物馆规模迥异,犹太博物馆在20世纪70年代早期仅有12个员工,同期的大都会艺术博物馆则有760个员工(Allen, 1974: 186)。人们可能会认为,与小型博物馆相比,大型博物馆更易滋生官僚主义,但事实上小型博物馆同样对新艺术风格反应迟缓。比如,相对于其他博物馆,古根海姆博物馆的员工数量较少,但它获得的捐赠却不逊于其他博物馆(Goldin and Smith, 1977: 101),它也一直十分专注地购买具有“60年代图像价值”的画作。

126

艾伦(Allen, 1974)在对20世纪60年代晚期和70年代早期的纽约博物馆的研究中发现,相对来说,这些博物馆的官僚化倾向并不严重。它们做出的决策一般都基于专业意见而不是限于各种条条框框。艾伦(Allen, 1974: 173)的结论是:

在合理化、常规化的经济机构中,规则是确定好的,并被不断强化,权威是等级性的、与职位有关的,但在艺术博物馆中,灵活而非

形式化则是必须的；规则和程序是权宜之计而不应是命令，权威应基于专业意见。

然而有迹象表明，大型博物馆由于各种内外压力正日趋官僚化。在20世纪70年代早期及此后多年，现代艺术博物馆一直受到资金赤字和劳工纠纷的困扰。惠特尼美国艺术博物馆也经历了预算赤字、政策与策展人方面的突变（Goldin and Smith, 1977: 97）。在1969—1970年，它用于购买艺术品的花销是29万美元，但在1970—1971年至1975—1976年之间，降到了该数目的1/4—1/2之间（*Bulletin of the Whitney Museum of American Art*, 1978）。该馆在1971年购买了215件艺术品，至1976年下降到53件（*Bulletin of the Whitney Museum of American Art*, 1978）。

看起来，机构风格变化的主要因素是财政赤字（Allen, 1974: 89—90），这一因素会影响机构购买绘画、展览数量、员工招募以及对公众的态度等（公众的赞助变得越来越重要）。这反过来导致了对目标的重新规划，并影响了为达到这些目标而做出的内部组织安排。换言之，有迹象表明，博物馆的管理标准正在变得行政化和经济化，而不是专业化（Allen, 1974: 157）。

127 3. 博物馆的角色变化。在20世纪70年代，纽约的博物馆开始重新定位它们自己的角色，如要为更广泛的公众提供服务，并且扩大展品范围。劳工纠纷和那些作品受到忽视的艺术家群体的抗议加快了这种趋势。因此，这些博物馆朝向的群体，从20世纪70年代的收藏家、赞助人、批评家、学者、艺术家和商人的非正式关系网，一方面转向了包括政府机构和公司的跨机构网络（Allen, 1974），越来越多地参与到资助展览和行政需求中来，另一方面则转向了一般公众（Hightower, 1970）。在20世纪70年代，这些博物馆组织的很多展览都与先锋艺术无关，而是试图以各种方式回应社会变迁和社会问题。¹

1 比如，惠特尼美国艺术博物馆举办了展览“美国前线：图像和神话”（1973年6月26日到9月9日）；“两百年间美国印第安人艺术”（1972年11月16日到1月9日）；“城市的另一个机会”（1970年9月15日到10月4日）（*The Whitney Review*, 1970—1973）。

现代艺术博物馆馆长奥尔登堡评论说,公司赞助和政府支持的增加使得举办“一些特别雄心勃勃的重要展览”成为可能(Wilson, 1978: 141)。惠特尼美国艺术博物馆也非常重视从公司和政府那里获取展览赞助(Goldin and Smith, 1977: 98)。古根海姆博物馆馆长梅瑟尔陈述了相似的优先性(Diamonstein, 1979: 237—238):

最近几年,政府越来越多地参与到艺术活动的各个层面,我们非常幸运,获得了来自纽约州议会和国家艺术基金的可观资金;没有这种努力,博物馆就几乎无法运转……我们的计划是……赢得新的资助会员;竭尽所能争取政府的资金,并且寻求公司支持。

在早些时候,博物馆的工作人员较少,他们与艺术家、商人的私交甚好(Tomkins, 1971)。当时,寻找并获得新发展、新潮流的感觉是可能的。在20世纪70年代,对博物馆而言,这个关系网的活动变得没那么重要了,它们的新增员工竭力使自己满足公司和政府机构的要求,并且致力于增加博物馆的参观人数,以表明它们对公众具有广泛的吸引力。

因此,这个曾经非等级化的网络体系变得越来越层级分明了。它一方面包含了艺术家、批评家和商人构成的非正式网络,另一方面包括了正式的组织机构。这些机构的员工与艺术家通过中介(主要是艺术商人)交流。这种方式与通俗文化产业(比如流行音乐产业)与艺术家的关系类似。艺术家表演和创造产品,这些行业负责出售(Hirsch, 1972)。阿罗威(Alloway, 1977a)记录了20世纪70年代的博物馆(如惠特尼美国艺术博物馆)在选择参展艺术家时对少数画廊的依赖。新表现主义迅速取得了商业成功,并且与以往的波普艺术具有主题关联,这大概是博物馆迅速接受它们的一个主要因素。

博物馆与艺术家的直接接触减少的一个迹象是,在20世纪70年代,它们没有展出或购入年轻艺术家的作品。在这个时期,艺术家的年龄与纽约的知名博物馆购入或收藏之间存在关联。在此前购入和展出波普艺术品和新表现主义艺术品时,并没有出现这种关联。这两种风格中的艺

129 术家在其作品被初次展览和购入时，年龄大多都在25岁到40岁之间。后来，这个年龄段的艺术家用很少能被博物馆选中。这种现象最早出现在极简主义那里，在照相写实主义、模式绘画，尤其是具象绘画中变得愈发明显（参见表7.5）。与此同时，为数不多的艺术家获得了这些博物馆的极大关注：26位艺术家（22位是抽象表现主义者、波普艺术家和极简主义者）在至少两个纽约重要博物馆中进行了不少于三次的展览。到1970年，这个群体中有三分之二的艺术家都超过40岁了。奥尔布赖特（Albright, 1980: 43）认为，与此前相比，在70年代被展出作品的年轻艺术家实际上要更多一些，但他们大多出现在大型群展中：“艺术家可以马不停蹄地参加各种展览……却不会被人们注意到。我们面对的未来前景是，各种各样的艺术家和未来的艺术家一直‘在浮现’——但是从未浮上来。”

表 7.5 按世代分类被纽约的博物馆接受的新艺术风格（1980 年）

风 格	1930 年以前	1930—1939 年	1939 年以后
作品被购买的艺术家比例（%）			
具象绘画	63	41	11
<i>N</i>	(41)	(29)	(45)
照相写实主义	14	48	29
<i>N</i>	(7)	(27)	(17)
模式绘画	43	75	31
<i>N</i>	(7)	(12)	(36)
作品被展出的艺术家比例（%）			
具象绘画	70	52	22
<i>N</i>	(41)	(29)	(45)
照相写实主义	43	56	35
<i>N</i>	(7)	(27)	(17)
模式绘画	71	83	58
<i>N</i>	(7)	(12)	(36)

在这一时期,尽管博物馆越来越努力地吸引公众,但实际上有些博物馆的年度参观人数有所下降;只有现代艺术博物馆和惠特尼美国艺术博物馆的年度参观人数出现了大幅增长(参见附录表B4)。¹在同一时期,公司赞助人的类型增加很多。惠特尼美国艺术博物馆的公司赞助人数量从1967—1968年的14个增加到1980—1981年的159个(*The Whitney Review, 1967—1968; Bulletin of the Whitney Museum of American Art, 1980—1981*)。在现代艺术博物馆,公司赞助人的数量从1965—1966年的90个增加到1981—1982年的201个(现代艺术博物馆的《年度报告》,1965—1966和1981—1982)。正如艾伦(Allen, 1974)所指出的,博物馆从公众和公司获得资助都存在问题,前者是因为博物馆日常参观者的艺术兴趣是肤浅的,后者则是因为公司不可能是完全不考虑利益问题的贡献者。

尽管艺术家数量在以不可控的速度增长,但是博物馆购买和展出先锋艺术的预算比例却在下降。相反,资金或者用在试图表明博物馆对其他事务兴趣的展览中,或者用在对先锋艺术而言无关紧要的活动中(比如教育、出版等)。换言之,到20世纪70年代初期,对纽约的艺术机构来说,已经不可能再有效评价、拣选并展出美国生产的艺术作品。²其他地方性的艺术中心出现了,它们承接了纽约艺术界的一些功能。

纽约艺术市场的替代者

正如我们所见,在我们抽样的艺术品被创作的那40年里,区域博物馆和公司收藏的数量都急速增加。当纽约的博物馆对新风格的反应变得迟缓时,是否有证据表明其他机构承接了这个角色?

130

1 根据麦吉尔(McGill, 1984)的研究,在20世纪60年代晚期和70年代早期,全国范围内的博物馆参观人数迅速增加;但是,在20世纪70年代晚期和80年代早期,这个数目依然保持稳定。

2 在20世纪80年代中期,现代艺术博物馆承认自己忽略了波普艺术和极简主义之后的风格的艺术,并且宣布任命一个当代艺术策展人来弥补这个漏洞(McGill, 1985)。

区域博物馆

区域博物馆为当代先锋艺术风格提供了替代市场，可以从以下两种方式来评估它的这一作用。首先，可以探究纽约的博物馆和区域博物馆购买的每种风格作品的艺术家比例；其次，可以探究区域博物馆购买了，但纽约的博物馆没有购买的每种风格作品的艺术家比例。在早期的风格（抽象表现主义、波普艺术和极简主义）中，区域博物馆和纽约的博物馆购买作品的艺术家比例十分相似；但是，在后期的风格（模式绘画、照相写实主义和具象绘画）中，区域博物馆购买作品的艺术家比例则远远大于纽约的博物馆（参见表 7.6）。在后来的这些风格中，也有较高比例的艺术家的作品仅仅被区域博物馆所购买（参见表 7.7）。

表 7.6 博物馆和公司收藏中呈现的先锋艺术风格（1980 年）

风 格	不同风格成员及其作品的比例（%）					
	纽约的博物馆	区域博物馆	主要的区域博物馆 ^a	公司收藏	无信息	N
抽象表现主义	100	100	100	62	0	21
波普艺术	75	89	71	43	11	28
极简主义	71	71	58	29	11	80
照相写实主义	41	78	45	47	18	51
模式绘画	43	66	25	54	7	61
具象绘画	35	56	30	34	13	126
现代	38	56	26	51	18	39
现代—传统	39	61	39	35	13	23
传统	47	71	45	18	11	38
未归类	8	31	8	31	8	26

a 信息来自艺术家档案。

区域博物馆在艺术市场中角色的另一个表现是它们挑选、展出的不同风格的艺术家（参见附录表 B5）。仅仅在区域博物馆展出的艺术家比

例并不高（参见附录表B6）。正如我们所看到的，纽约的博物馆更倾向于举办艺术展览，而不是购入艺术作品。大约三分之一的具象派画家、四分之一的模式画家和照相写实主义者仅被区域博物馆展出，而未被纽约的博物馆展出（参见附录表B6）。总体来说，对那些没有被纽约的博物馆所接受的不同风格的艺术家来说，区域博物馆在展出和购买他们的作品中发挥了重要作用。¹

131

表 7.7 作为替代市场的区域博物馆：购买（1980 年）

风 格	不同风格成员及其作品的比例（%）					N
	仅区域博物馆	仅纽约的博物馆	两者皆有	两者皆无	无信息	
抽象表现主义	0	0	100	0	0	21
波普艺术	14	0	75	0	11	28
极简主义	8	10	64	8	9	80
照相写实主义	41	2	37	2	18	51
模式绘画	21	0	43	30	7	61
具象绘画	21	1	36	29	13	126
现代	15	0	41	26	18	39
现代—传统	30	11	35	13	13	23
传统	21	0	50	18	11	38
未归类	23	0	8	62	8	26

在这些博物馆中，有 18 家（13 家非学术性的，5 家学术性的）购买了我们的样本中超过 20 位艺术家的作品。这些博物馆收藏的艺术品数量

1 在两种类型的博物馆中，博物馆的位置（东部或西部）与它们的风格偏好有关。非学院化的西海岸博物馆不太像非学院化的东海岸博物馆或内地博物馆，后者更愿意购买具象绘画，而前者更愿意购买抽象表现主义、波普艺术和照相写实主义的作品（参见附录表B7）。和其他博物馆相比，学院化的西海岸博物馆更可能购买照相写实主义和波普艺术的作品，而不太可能购买其他风格的作品。无论是学院的还是非学院的，这些博物馆大部分都位于密西西比河东边（分别有 66% 和 61%）。几乎有一半（46% 和 42%）博物馆位于东海岸。

和分量，作为一个群体，它们在声望和影响力上可与纽约的博物馆相匹敌。那么，它们又在多大程度上分享了纽约那些博物馆的美学趣味呢？¹

6种风格全部都在这些博物馆中展出过，只有一两家博物馆缺少某种特定风格。在这18家博物馆的馆藏中，4家博物馆没有收藏模式绘画作品。10—12家博物馆拥有5位以上的抽象表现主义、极简主义和具象绘画艺术家的作品，只有6家博物馆有5位波普艺术家的作品，只有两家博物馆有5位以上照相写实主义和模式绘画艺术家的作品。就此而言，这些博物馆都比较喜欢具象艺术作品，这一点在所有区域博物馆那里都很明显。

我拿出我们样本中收藏艺术家最多的7家博物馆并将其作为一个整体，比较它们与纽约的博物馆在购买模式上的异同（参见表7.6）。它们的购买模式与纽约的博物馆更相似，而非区域博物馆。尽管与纽约的博物馆相比，这些博物馆收藏的极简主义者和模式画家的作品要少得多。与纽约的博物馆和那些区域博物馆相似，它们拥有更多的传统具象绘画作品，而不是现代具象绘画作品。然而，与所有区域博物馆相比，它们拥有的具象绘画作品要少得多。看上去，就购买艺术品的策略而言，这些具有声望的区域博物馆从纽约的博物馆那里获得了启示。对此模式的一个可能性解释是，这些博物馆的员工要比大部分区域博物馆的员工更专业，因此，他们的购买模式与纽约的博物馆的员工类似。后者由策展人控制购买，而不是由受托人控制，这更为常见（Zolberg, 1981）。

作为收藏者的公司

183个公司曾购买我们样本中的艺术家的作品。这些收藏看上去是小型的：95%的公司涉及样本中5位或更少艺术家。74%的收藏机构位于密西西比河东边，31%位于纽约市。

这些收藏的购买模式与区域博物馆和纽约的博物馆差别较大。从这些收藏的风格分布来看，很明显，相对较少的公司将具象绘画和模式

1 与所有区域博物馆相比，这些博物馆年代更久远。其中，55%建立在1900年之前（与博物馆中的比例为19%相比），61%位于东海岸。89%每年都有多于10万名观众的参与度（全部博物馆中的比例是32%）。

绘画之外的风格纳入囊中（参见表 7.8）。公司机构的声望越高，收藏具象派画家和抽象表现主义者作品的可能性就越大。¹

表 7.8 收藏了指定风格作品的区域博物馆和公司的比例（%）

风 格	非学术博物馆	学术博物馆	公司收藏
抽象表现主义	39	29	13
波普艺术	37	29	7
极简主义	46	37	15
具象绘画	66	52	50
照相写实主义	36	26	16
模式绘画	36	33	37
N	147	165	183

当研究公司收藏中每种风格的艺术家的比例时，就会发现它与区域博物馆、纽约的博物馆的差别都非常大（参见表 7.6）。在公司收藏中，抽象表现主义、波普艺术和极简主义的艺术家的比重要比区域博物馆和纽约的博物馆小。它们尤其很少展出极简主义艺术家的作品。它们展出的模式画家的作品要比纽约的博物馆多得多，但略少于区域博物馆。它们收藏的具象绘画作品不多，明显是因为它们的很多收藏包含了少数具象艺术家的作品，尤其是现代具象派画家。它们对具象艺术家的选择与纽约的博物馆正好相反。后者主要选择传统具象艺术家，而不是现代具象艺术家。这是一个奇怪的发现，因为实际上现代具象艺术家的美学兴趣与纽约的博物馆明确支持的美学价值更为契合。与此形成对比的是，人们可能认为公司更喜欢传统的具象绘画作品，认为此类绘画表达了他们希望拥抱的价值观。但实际上，这些数据可能只是反映了购买的时机。人们会认为，公司购买具象绘画作品的时间要比博物馆更晚。在 20 世纪 70 年代，现代具象派画家群体在艺术界崭露头角，在当时，纽约的博物馆正因为

133

1 根据《财富》杂志所列出的 500 强企业（1982 年）和 50 强银行、保险公司等（1980 年）名单中的机构分析。

财政困难而缩减艺术品的购买量,公司则正在增加购买艺术品的投入。

有证据表明,对这些群体中的一些画家来说,作为收藏者的公司是纽约的博物馆的替代者。然而,它们对具体画家的选择,要么遵循纽约的博物馆的模式,要么遵循区域博物馆的模式。它们倾向于购买那些博物馆已经购买过的艺术家的作品,无论这些艺术家是不是纽约的。

国外机构与美国艺术

这6种风格在国外机构的展出情况并不平衡。¹ 国外机构的收藏,涉及四分之三的抽象表现主义者,一半的极简主义者、波普艺术家和照相写实主义者,但只有不到20%的模式画家和具象派画家(参见表7.9)。² 这6种风格的艺术家在国外机构展出的比例更高,这表明人们对这些艺术风格的兴趣是广泛存在的。但是,国外购买这些艺术品的资金并不到位。

一个例外是具象绘画,它尚未得到国际认可。在具象派画家中,只有23%的作品曾在外国展出,只有12%的作品曾被购买过。³

表7.9 国外机构购买和展出的各风格艺术家(1980年)*

风 格	购买比例(%)	展出比例(%)	N
抽象表现主义	76	90	21
波普艺术	54	70	28
极简主义	48	85	80
照相写实主义	47	59	51
模式绘画	18	47	61
具象绘画	12	23	126

* 国外机构的种类包括画廊、商业公司和博物馆。

1 国外机构藏家的范畴包括画廊和公司,也包括博物馆。
2 与纽约的博物馆相比,这些机构购买和展出照相写实主义作品的比例更高。
3 除了公司和国外收藏家,还有67个各式各样的机构藏家,包括基金会(17)、政府机关(17)、州和联邦图书馆(6)、宗教机构(6)、医院(5)、学校(3)和工会(2)等。在这些收藏中,只有1个包含了我们样本中5个以上的艺术家。这些微不足道的数字表明,在其他社会机构中,先锋艺术与教育和商业机构的关系最为密切,与宗教组织的相关性看上去是最小的。

区域博物馆、公司收藏和拍卖市场

— 尽管区域和公司博物馆都为新出现的艺术风格提供了替代市场，但是这并没有为之提供进入纽约拍卖市场和商业成功的通道。在纽约的博物馆购买的艺术品中，4种风格（波普艺术、极简主义、照相写实主义和具象绘画）中的51%的艺术家的作品曾被拍卖过，而那些由区域博物馆购买的艺术品只有10%。¹这种关联性在波普艺术家那里最高，而在具象艺术家那里最低。换言之，在晚出的风格中，纽约的博物馆购买的艺术品也很少与拍卖有关。正如我们看到的，纽约的博物馆的拍卖和购买都与某些画廊的活动联系在一起。

在20世纪80年代，纽约的几家知名博物馆（包括现代艺术博物馆、惠特尼美国艺术博物馆、古根海姆博物馆、大都会艺术博物馆）都启动了建设计划，致力于扩建它们的设施（Glueck, 1985）。与此同时，美国其他地方也在建设新的艺术博物馆（Glueck, 1985; Russell, 1984）。然而，尽管购买和展出当代艺术的机构明显增多，仍有批评家抱怨说（Russell, 1985）：“事实上，每个现代艺术博物馆接纳的在世艺术家依然很少。”它的名单包括抽象表现主义者、波普艺术家、极简主义者和新表现主义 135 者。²这表明，是否接受新风格，并不在于博物馆设施是否齐全，而在于守门程序自身——正是通过守门程序，新艺术家才可被发现、拣选出来。

在这个国家的一些地方，地方艺术市场正在形成，使艺术家能够在特定地区出售作品和建立名声（Mangan, 1980: 78）。然而，这个市场的价格要比纽约低很多，而且在这些市场的成功未必就能获得国内或国际名声。而仅仅被纽约艺术界认可，就可以带来这些。

结 语

正如我们在第一章所看到的，在1940—1985年间，美国的艺术机构

1 抽象表现主义者不计在内，因为这些艺术家的作品已被包含在纽约的博物馆的收藏中。模式画家也不计在内，因为他们当中只有少数人的作品进入了拍卖市场。

2 这些新表现主义者与顶尖画廊联系紧密（参见第六章）。

大规模扩张。与这些变化相关联的是，来自州政府和联邦政府、基金会和公司资助的极大增多，以及在美国社会中艺术一般属性的变化，艺术家社会角色性质的变化。当纽约艺术市场急速扩张时，在区域博物馆和公司收藏中出现了艺术品的替代市场。

因为这种扩张，这个系统中的各种角色都慢慢改变了它们的功能。最初，纽约艺术画廊和博物馆在评价和推广先锋艺术过程中扮演着重要守门人的角色。在此时期，纽约的几家重要博物馆扩大了目标，不仅以评价和认可先锋艺术为己任，还以将艺术品呈现和推广给更大范围和更多元的公众为己任。尽管纽约的博物馆削减了购买和展览当代艺术的费用，但在整个美国，艺术家的数量却在急速增长。到了20世纪70年代早期，对纽约的艺术机构来说，有效评估和展示在美国制作的艺术精品已经不再可能。尽管区域博物馆承接了它们的一些守门人功能，但纽约艺术界依然占据着守门人体系的核心位置。尽管画廊数量和展览空间一直都在增加，但是激烈的竞争意味着只有少数艺术群体可能会获得名声或物质奖励。

第八章 结语：先锋派的演变

相对于1940年的情况，到1985年时，美国先锋艺术的组织基础变得庞大、多样而复杂。它在各方面都有所增长，功能亦有所扩大。在这个时期，美国社会中的艺术机构和从业人员数量激增，包括博物馆数量、收藏艺术品的公司数量、收藏家数量、从艺术学院毕业的艺术家数量、展览先锋艺术的画廊数量，以及为一般公众提供艺术活动的艺术中心数量。如下事实表明了这种趋势：我们研究的来自6种艺术风格的367位艺术家的作品被771家机构所购买（331家博物馆、183家公司、67个各种各样的机构和190个国外机构）。这些发展部分缘于美国社会越来越重视各种文化活动，而这又是该时期财富和闲暇时间不断增长而引发的结果。另一个重要因素是进入学院或大学的人口比例的增长，以及参与各种各样艺术活动的业余人士数量的增加。

随着在纽约工作的艺术家数量的增长，艺术氛围在特征上从铁板一块的“反文化”发展为一系列相对暂时、相互关联的亚文化。艺术家群体与赞助人或“支持者”群体建立联系，后者通过参与这个网络而对艺术的新发展和新趋势建立认识，并在艺术家获得名声和物质奖励的道路上提供了重要帮助。艺术机构数量的激增影响了这些机构作为艺术创新守门人的功能。在这个时期，纽约的知名博物馆在选择新艺术品时变

得越来越保守。尽管一些区域博物馆和公司承接了守门人的功能，但是
137 纽约艺术界依然占据着它作为艺术成功最终风向标的地位。少数纽约画廊控制着通向拍卖市场和商业成功的渠道。画廊和展览空间数量的持续增加有利于展示艺术创新，但是激烈的竞争意味着只有少数人才有可能获得名声或物质奖励。

在这个时期，占据主导地位的现代主义美学传统深刻影响了美国艺术家的自我定位，导致在大部分艺术家的作品中，关于人文价值和社会政治的评论近乎消失殆尽。随着艺术家越来越融入中产阶级（尤其是学院），这种趋势日益显著。随着现代主义传统的影响式微，艺术家越来越接受来自通俗文化的主题和图像。他们的艺术风格不同，对此也会有不同的侧重。再现型画家的作品很少描绘这个时期的矛盾和冲突，这与当代文学研究的发现有所不同。这些研究材料表明，画家对主题的选择和表现，部分受到了现代主义者美学传统的制约，部分受到了收藏家的社会阶级背景和展示、购买这些作品的机构（即博物馆和公司）保守性格的影响。

根据本研究所记录的这些变化可见，当代艺术的处境与先锋派所处的典型处境有所不同；在后者那里，少数人认为自己在美学价值和社会价值上是与大部分人对立的。尽管先锋派的名号有时会被授予持如下观点的运动，即认为艺术的角色是通过攻击艺术本身来表达对现代社会赋予艺术家的角色的拒绝（Bürger, 1984）；但事实上，当前富于争议的艺术角色观念的根源，来自出现于19世纪中期和20世纪中期之间的一系列艺术角色。早前，社会精英赞助艺术，艺术要反映他们的价值观，但是随着现代社会意识形态日趋碎片化，艺术家可以自由地主张一种在更早时期不被接受的社会态度。在这个时期出现的两种艺术角色就是反传统和美学创新。早期反传统者将艺术视为攻击资产阶级传统的手段，如
138 印象派画家马奈（Clark, 1984）。在20世纪早期，艺术家将他们的矛头对准了艺术机构自身，因为他们认为这些机构仅仅为中产阶级的利益服务。杜尚的“现成品”实验，将工业产品重新界定为艺术，拒绝社会价值和美学价值，而这正是这些运动的典型价值取向。尽管19世纪中期的艺术家以不同方式将自己关联于中产阶级，但他们在观念上却自视为来自

资产阶级社会的无阶级流浪者 (Shapiro, 1976)。

在同一时期，艺术家采取了一种类似科学家的方式来进行美学创新，探索视知觉领域。在早期，画家关注的是表达情境的意义，并且表明绘画的不同部分如何与那种意义相关。现在这些画家则用视觉现实的成分来对它进行分析，并且十分关注现实的具体层面，诸如颜色和形式 (Vitz and Glimcher, 1984)。

实际上，在世纪之交，画家们转向了两种与先锋派有关的不同方向，而且这两者多少有些冲突。在这两种情况中，观看者都需要专门的美学知识才能理解那些艺术品。这意味着艺术家倾向于彼此交流，与少数有文化的批评家、商人、收藏家交流，而不是与更多的公众交流。

另一种观点认为艺术家的角色就是受到政治忠诚观念激发的社会反叛者，其反叛目标是他们那个时代的政治经济制度，这种观点较少被归于先锋派。在20世纪30年代，美国社会写实主义者试图不仅在艺术界、在大萧条岁月中残剩的艺术市场中工作，而且也表达对社会和政治精英的强烈不满。他们的作品涉及劳工冲突、贫穷、贪婪的资本家和长期受苦的工人，积极参与工人的抗议和罢工。这些艺术家将艺术视为可以传递并改变社会价值观的武器 (“Social Concern and Urban Realism”，1983)。他们并不关心自己的艺术生涯或者美学问题。

二战后，社会环境的变化使得此类作品变得不合时宜。尽管抽象表现主义者在一个宏大范围内认为艺术家是英雄、先知和预言家，但他们实则扮演了美学革新者的角色。他们的疏离态度体现在一种深奥的美学语言中，这表明他们不愿面对他们那个时代的社会现实，而是沉迷于自我探索和个人精神。从某种程度上说，极简主义者将美学创新者与反传统者重新结合在了一起。他们延续了探索视知觉问题的美学实验传统，但他们的动机与其说是为了发现和理解，不如说是为了探测审美与社会活动的限度。

在后来的数十年中，为了应对不断变迁的社会和知识环境，这些角色逐渐发生了变化 (参见表8.1)。所有形式的文化的重要性都有所增加，这可以从公共支出和公司支出的增加、新文化机构的创造、大众越来越

越认可高雅文化中见出，这也意味着艺术家并不那么将自己视为是疏离于社会的。相反，很多艺术家颇为认同中产阶级的职业生涯目标和生活方式。美学创新者变成了继续探索视知觉相关问题的平庸中卫。他们经常通过个人化的图像来呈现视知觉问题，这类图像反映的是消极的态度和退回私人关切的做法，而不是采取疏离或者反叛立场。

社会反叛者被民主艺术家取代（Popper, 1975），前者攻击占主导地位的社会与政治体制，后者的活动则局限于在工人阶级社区创作壁画（Cockcroft et al., 1977），而且后者实则与艺术界没什么关联。他们的目标并不是改变社会，而是将关于社会和美学的观念传递给当地群众。在这种环境中，艺术品往往只是一种短暂的存在（很多都被损坏或毁掉了），这也反映出艺术作品与当地社区的相关性在不断变化。

政治艺术和一种人文主义倾向的再现艺术依然处于艺术界的边缘（Kuspit, 1985），它们主要在替代性空间和合作式画廊展出。一位合作式画廊的支持者认为，这种艺术品适于观看而非拥有（Van Devanter and Frankenstein, 1974: 208）。

表 8.1 转变中的艺术角色

二战前	二战后	主 题
美学创新者	中卫	视知觉
反传统者	休闲专家	文化体制
社会反叛者	民主艺术家	社会体制

20 世纪早期的反传统者试图取消艺术品和其他物品之间的界限。他们在 1940—1985 年间的第一批同行就是波普艺术家。后者的活动试图将美学传统与取自商业艺术和通俗文化的视觉图像关联起来。在美国社会中，随着新表现主义者的出现，艺术家的洞见要比其他图像制造者更优越的观念消失了。这些艺术家自视为用视觉图像逗乐和挑衅公众的娱乐家，而不是对艺术传统做出贡献的美学创新者或使用视觉形象

攻击政治精英的社会反叛者。

艺术角色在特征上的这些转换，揭示了这些角色的社会和文化基础的某种内在困境。对美学革新者来说，主要困境是他们的革新所依赖的范式的耗竭与更新问题。例如，有迹象表明，人们早已彻底穷尽了现代主义美学传统的潜在问题。在20世纪初期，美学革新者与对艺术感兴趣的科学家保持了卓有成效的联系，在战后，此类联系已经很难看到。艺术家试图与技术人员保持松散联系，但是较少有成功的，或许是因为后者认同的往往是公司的目标。¹与此形成对比的是，后现代主义作为一种高度折中的路径，试图通过重新纳入传统要素和通俗文化要素，来更新美学传统。

民主艺术家面临的是一种社会困境，具体而言即缺乏可以维持此类艺术活动、保证其延续性和发展的机构性支持系统。因为民主艺术家的作品并非为了出售，他们需要来自慈善机构的资金来支持这些活动，而那些资金并非总会及时到位。尽管波珀（Popper, 1975: 208）宣称“一般而言，坚持自己的美学需求、激情和命运的力量，是迈向反媚俗、反学院、反精英的未来的唯一方式”，但他并没有指出，这种艺术形式在西方社会中是如何被体制化的。在西方社会，艺术品一般被视为艺术市场中的商品。

最后，休闲专家面临的困境是如何将自己的活动与通俗艺术家区分开来，前者经常挪用娱乐领域和广告中的符号和图像。鉴于其反讽对象从艺术、艺术与社会的关系，转向了社会中的大众媒介符号的作用，艺术家就有认同其题材的风险。

这些发展与社会精英操控的文化机构的日趋衰落是同步的。自19世纪中叶以来，中上阶级就在利用文化事业来强化他们的社会地位（DiMaggio, 1982）。现在，对这些机构的控制转入了新赞助人（政府机构和公司）手中，它们可以更好地提供支持这些机构不断发展的资源，高

141

1 伯纳姆（Burnham, 1971: 68）谈到了一个大型项目，它在20世纪60年代末得到了洛杉矶郡博物馆的支持。这个项目为一些艺术家提供资金，他们每个人都都要在一个重要的工业公司待一年：“在这两个群体之间从没有任何真正的互利共生，除了有时会发展出个人友谊。公司并不觉得这些艺术家重要到需要去收买或者策反。然而，在很多艺术家的态度中，艺术家和公司技术人员在意识形态上的分歧仍是决定性的，这一点清晰可见。”

雅文化和通俗文化之间的界限正在消失。对新赞助人来说,保持这些界限并没有什么好处。

现在是一个前所未有的文化多元主义时期,各种一般化的和专业化的世界观并存。艺术界的多元主义本身反映出时代的文化分裂状态,它并未提供一种综合这些相互冲突的观点的方式,因而受到批评。在19世纪,不同的社会和文化机构都认同一种特定的世界观,而在当前的时代,每一个机构中都有着各种各样的世界观。科学、宗教以及艺术包含了各种既具体又一般的趋向,就其对社会和物质世界的现实的性质的认识而言,是断裂而矛盾的。正如我们所见,那些创作再现性绘画的当代美国艺术家,在物质世界和社会现实的性质问题上,存在根本分歧。甚至在量子物理学家那里,对这些事情也并没有达成共识(Herbert, 1985)。一些当代艺术家通过创作无意传达特定观念的艺术品来回应这种情况,这些艺术品充满断裂或矛盾的形象。人们期待观看者以自己的方式来解释这些作品,却无法提出单一的解释(Olive, 1985)。

克拉普(Klapp, 1982)认为,当代社会的意义危机来自以下事实,即信息的产生速度远快于意义系统对此类信息的吸收与综合。他认为,到处都充斥着杂乱、不相干的信息碎片,其心理效果就像噪声一样。对于此类信息,社会机构给出了新的解释,却无法有效应对。人们也可以说,意义系统是丰富多样的,但它们断裂而矛盾的事实,导致了意义贬值。看上去,意义是在对每一种社会情境的回应中被建构出来的,而不是来自对信息和知识的整合。在这种文化漩涡中,公众转向艺术寻求理解当代社会中个人存在的本质和意义的洞见;但是总体而言,艺术运动反映了我们时代的文化乱象,而没有给出解决之道。与此同时,艺术提供了一个可以重新定义和在一定程度上“评判”文化意义的背景,尽管在不同文化风格中,可以这么做的程度有所不同。在一些风格中,艺术家主要关注美学问题,而非“意义”。其他艺术家采用取自传统艺术的主题,来阐明人文主义与当代生活的相关性。最后,人们使用越来越多的大众文化图像,这一做法表明,一些艺术家在用他们的艺术重新评判遍布日常生活的视觉图像的意义。

附录 A 关于艺术形式的非介入性研究

因为这项研究覆盖了很长一段时间（45年），所以我依赖的主要是文献材料，包括访谈、评论、艺术家的宣言和文章，以及人物生平和组织机构的目录等。对艺术家进行的访谈或调查，是在20世纪80年代做的，但谈的是数年前发生的事，可能会存在准确性问题。相反，使用艺术批评家的访谈和评论看上去更合适，它们的发表日期距我感兴趣的事件最近。与这些艺术家有关的大量文献材料，使我得以探寻数十年前他们是如何思考和反应的。此外，一些艺术家详细描述了他们是如何创作作品的。与数年后的回顾性评论相比，这些材料也具有优势。阿罗威（Alloway, 1984: 7）对此持有相似的观点。他说：“因为艺术家容易接近，声望很高，所以，批评家一般会在准备一份目录或著作时进行一次新访谈，而不是从过去的材料中寻找意图的复杂性、微不足道的细节和观点的变化。由于他们不曾解释，结果给我们留下了很多没有评估过的访谈……同时，对比较性和历史性信息，也有相应的忽略。”为出版而编纂的生平目录信息，可能比艺术家在访谈中回想起来的信息更全面。换言之，因为艺术家经常被访谈和讨论，因此通过适当使用已出版的材料，是有可能重建一种艺术风格从兴起到最终衰落的发展过程的。本书的参考目录只列了实际引用到的材料。很多其他资料也曾参考过。

然而,使用这种方法收集数据存在很多困难。一个主要的问题就是确定不同艺术风格的成员。我尽力获得每种风格的完整的艺术家名单。附录C就是用来获取每种风格成员的信息来源。通过这些信息源,我获得了曾参与那些界定了特定风格的重要展览的艺术家名单,而且确定了讨论该风格的出版物。在每一种情况中,都有一些艺术家以这些风格进行创作,却没有获得关注。我所处理的是一种特定风格中最优秀的艺术家样本。就每种风格的重要艺术家而言,我的名单看上去是完整的。考虑到存在一些边缘艺术家,这份名单并不完整。但是于我而言,最重要的艺术家样本已经足够多,因为我所关注的是每种风格的潜在文化意义体系,重要艺术家对此贡献最多。我还关注艺术机构对艺术风格的接受情况。最重要的艺术家的接受情况是最好的指标。除极简主义和照相写实主义这两种风格,雕塑家都被排除在外,因为雕塑家的美学关切看上去与画家有所不同。

当一种艺术风格足够成熟,并成为一些关键作品的主题时,对这种风格包含哪些成员会有很多共识。就抽象表现主义而言,我用第一代画家,只是为了避免第二代出现的问题,并且该运动后来还经历了分裂。像照相写实主义和模式绘画等其他运动,可以非常明确地确定其边界,并轻而易举地确定其成员。就照相写实主义而言,已有学者努力汇编确切的艺术家名单(Meisel, 1981)。而对极简主义艺术家而言,将他们与其近邻即观念艺术家区分开,是有些困难的。对波普艺术而言,尽管该群体本身很小,但是曾广泛讨论该风格的批评家们,对究竟哪些艺术家属于该风格,似乎亦存争议(Alloway, 1974; Lippard, 1966b)。我尽量谨慎地界定了该群体,不考虑那些被不同批评家排除在外的艺术家。最后,对具象绘画来说,这个群体仅仅包括那些与具象绘画“纽约派”相关的画家和参与这个群体的不同画展的艺术家。在本研究所覆盖的这段时期,整个美国的具象派画家数量都有剧烈增长。我的注意力集中在“纽约派”身上,主要关注此群体的意见领袖和那些住在纽约的艺术家,此外还有那些意见领袖重视的其他地方的艺术家。这是该研究中规模最大、最为异质的一个群体。

就分析艺术生涯和博物馆购买而言，有必要确定不同艺术风格开始的具体日期，这是一个困难的任务。我们选择的日期，要么代表了画家们自身开始感到有一种“集体认同”的时间，要么是商人或博物馆通过一次展览而认真地将这些画家视为一个群体的时候。在每种风格中，一些绘画出现的时间早于被选择的时间。遵循桑德勒的做法（Sandler, 1976: 79），我将1943年作为抽象表现主义的起点，因为在这一年，这些画家开始关注并讨论彼此的作品。与之相似，将模式绘画界定为一个运动，合适的时间是1975年。那时，一群模式画家开始见面讨论彼此的作品（Marincola, 1981: 32）。

146

波普艺术的开始时间是1958年，那时在英格兰出现了“波普艺术”这一术语（Alloway, 1974: 1）。作为一个运动，极简主义的起点是该风格的首展，即1963年犹太博物馆的“迈向新抽象”展览（Alloway, 1968: 49）。照相写实主义出现的标志是1972年的一次展览。几个照相写实主义者将画作委托给路易斯·迈泽尔。为了组织展览，迈泽尔敲定了“照相写实主义”一词，并发展出了界定该风格成员的标准（Meisel, 1981: 12）。

更难确定的是具象绘画的开始时间。这些画家中的一群人，包括查尔斯·卡乔里、保罗·乔治斯、亚历克斯·卡茨和菲利普·佩尔斯坦，在1958年就一起对着模特作画（Mainardi, 1976: 74）。在20世纪60年代，这些画家以及那些从抽象表现主义中走出来并进入到再现绘画的画家（Sandle, 1978），继续以这种方式作画。然而在1968年，具象艺术家联盟成立了，这似乎是用来确定此运动起点的最佳日期（Kalish, 1979）。最后，随着东村出现了新画廊和艺术社群，新表现主义在1981年形成了一个运动（Kardon, 1984）。

在确定这些风格的成员后，只要有可能，我就尽力获取关于他们的背景和作品的信息，包括作品的复制情况。这些艺术家的生平信息，可以从生平目录中获得（比如 *Who's Who in American Art*, 1980, 1982, 1984; *Dictionary of Contemporary Artists*, 1977, 1982; *Contemporary Artists*, 1980），有时也可从艺术家的简历中获得。因为在生平目录中的

信息有时并不完整,我着重比较了不同目录中的生平信息。

我搜索了美国的主要艺术期刊(比如《艺术论坛》、《美国艺术》、《艺术新闻》和《艺术》)以及很多其他资料(参见参考文献),来获取人们评论这些艺术家的展览、作品的文章,以及对他们的访谈。我也采用了那些年间为《美国艺术档案》做的访谈。从这些材料中,我获得了关于每位艺术家作品特点的信息,尤其是艺术家试图探索的主题的性质和问题,以及他与其他艺术家之间的关系(亲密友谊、师生关系等)。这样的信息使得比对不同风格的意义系统成为可能,也使得比对以艺术家为中心形成的不同社会网络成为可能。在1976—1977年间,我访谈了少数先锋艺术家(34人),其中有一些属于这些风格的艺术家的。这些访谈提供了对艺术界的定性信息,以及与不同风格的艺术家有关的熟人网络的定量信息。

我收集到的信息数量因艺术家的不同而有差异,这并不奇怪。最重要的艺术家成为很多文章甚或图书的主题,而不太杰出的艺术家可能仅有一两篇评论。每种风格中都有一些艺术家信息全无,邮件亦无法联系到他们。

从这些生平信息中,我可以重构围绕这些艺术家所处的体制环境。具体而言,就是指代理他们的画廊、展出和购买他们作品的博物馆、购买他们作品的公司,还有为数不多的购买艺术品的私人收藏家。这些信息产生了三种补充样本,一种是纽约的画廊,另一种是纽约和其他地区的博物馆(区域博物馆),第三种是公司收藏。这些样本用来检验在本研究所涉时期中,支持先锋艺术发展的机构基础的增长情况。关于博物馆收藏和公司收藏的信息也用来比较对不同风格的接受情况。画廊信息,再辅以抽样艺术家作品的拍卖信息,可用来考察先锋艺术画廊在推动艺术家发展中扮演的角色,以及艺术市场的特征。

我在追踪艺术机构的活动时,尽管有详细的博物馆名单,但由于缺乏纽约画廊和公司收藏的明确目录而困难重重(*American Art Directory*, 1982)。这些艺术品的私人收藏家的信息最难获得,一则因为艺术家倾向于在他们的简历中优先列出机构收藏,再则因为除了知名收藏家之

外,大部分收藏家的生平信息一般难以获得。

社会学家很少系统研究视觉材料,而且在对艺术品的美学和表现内容进行社会学研究时,缺乏行之有效的指导原则。我的分析基于以下两种路径:内容分析,分析这些艺术家的代表作的主题;陈述分析,分析在评论文章、艺术家访谈或艺术家自述中谈及这些作品的内容。内容分析指明了人们因为什么题材而关注这些艺术家;文献材料则揭示了这些艺术家及其评论者赋予它的意义。在某种意义上,我将批评家和艺术家视为信息源,但我不是直接从他们那里获得信息,而是采用他们已发表的陈述。

最后,我并没有进行随机抽样调查,而是探讨了不同艺术家和组织机构的数量(它们有的规模很小)。因此就重要性而言,我的发现并非基于严密的数据分析,而是基于很多发现的累加。这些发现基于不同规模的群体,并通过百分比差别,有时通过普通相关系数表达出来。它们在总体上提供了对文化体制运行机制的言之成理的解释。

148

附录 B 补充表格

表B1 在学院任职的不同风格艺术家比例 (%)^{*}

风 格	在学院任职的时间				N ^b
	前 5 年教职 ^a	前 5 年 永久教职	前 10 年 教职	曾在大学 任教	
抽象表现主义	10	0	19	90	21
波普艺术	7	7	15	44	27
极简主义	12	7	19	57	68
具象绘画	27 (36) ^c	20	30 (38)	69	112
照相写实主义	27	7	27	46	41
模式绘画	15 (20)	8	15 (20)	46	52

^{*} 只包括大学或学院中助理教授或更高的教职。没有包括访问教职。永久教职即副教授或正教授。艺术院校的教职并没有包含在表中。

^a 在风格出现后。参见附录 A 中关于风格出现时间的讨论。

^b 并没有信息的案例就排除在外。

^c 括号中的比例只是对男性艺术家而言。

表B2 不同风格的艺术家获得的资助

风 格	前 5 年获得的资助 ^a	5 年后获得的资助	N
抽象表现主义	5	38	21
波普艺术	25	43	23

(续表)

风 格	前5年获得的资助 ^a	5年后获得的资助	N
极简主义	31	56	68
具象绘画	37	51	112
照相写实主义	29	29	51
模式绘画	50	50	52

a 在风格出现后。包括政府和私人基金的资助。

表B3 与高拍卖价格相关的因素^{*}

	风 格			
	波普艺术	极简主义	照相写实主义	具象绘画
纽约展览数量 ^a	.78	.84	.05	.92
博物馆购买 ^b	.90	.83	.74	.94
回顾展	1.00	.55	.10	.93
守门人画廊代理 ^c	.87	.74	.69	.65 ^d

* 价格范围是：波普艺术，多于20 000美元，20 000美元或更少，没有信息；极简主义、照相写实主义和具象绘画，多于5 000美元，5 000美元或更少，没有信息。展现了伽马系数。

a 范围是：波普艺术和极简主义，多于10次，10次或更少；照相写实主义和具象绘画：多于5次，5次或更少。

b 范围是：现代艺术博物馆和惠特尼美国艺术博物馆；现代艺术博物馆或惠特尼美国艺术博物馆；两者都不。

c 范围是：寡头画廊；所有其他画廊。

d 不包括女性艺术家。

表B4 纽约的博物馆的年度参观人数(1969—1980)^{*}

博物馆	1969	1980
布鲁克林博物馆	864 238	575 000
古根海姆博物馆	500 000 ^a	530 000
犹太博物馆	165 000	85 000
大都会艺术博物馆	5 746 227 ^b	3 800 000 ^b

(续表)

博物馆	1969	1980
现代艺术博物馆	1 000 000 ^c	1 300 000
惠特尼美国艺术博物馆	200 000	500 000 (1983) ^d

* 参观人数数据来自《美国艺术名录》(1970, 1981)。

a 每年多于50万人。

b 包括分馆。

c 每年多于100万人。

d 数据来自《美国艺术名录》(1984)。

表B5 纽约的博物馆和区域博物馆展出的不同风格比例

风 格	展出各种风格的比例(%)			N
	纽约的博物馆	区域博物馆	没有信息	
抽象表现主义	100	90	0	21
波普艺术	86	93	7	28
极简主义	74	81	10	80
照相写实主义	47	69	18	51
模式绘画	59	84	10	61
具象绘画	44	81	13	126
现代	54	82	13	39
现代—传统	43	78	22	23
传统	55	84	8	38
未归类	15	77	15	26

表B6 作为替代市场的区域博物馆: 展览

风 格	展出各种风格的比例(%)					总共	N
	仅区域博物馆	仅纽约的博物馆	两者皆有	两者皆无	没有信息		
抽象表现主义	0	10	90	0	0	100	21
波普艺术	7	0	86	0	7	100	28

(续表)

风 格	展出各种风格的比例 (%)					总共	N
	仅区域 博物馆	仅纽约的 博物馆	两者 皆有	两者 皆无	没有 信息		
极简主义	10	3	71	6	10	100	80
照相写实主义	24	2	45	10	20	101	51
模式绘画	28	3	56	3	10	100	61
具象绘画	37	1	44	5	13	100	126
现代	28	0	54	5	13	100	39
现代—传统	35	0	43	0	22	100	23
传统	32	3	53	5	8	101	38
未归类	62	0	15	8	15	100	26

表B7 不同地区博物馆及其所代理的风格

风 格	收藏各种风格的比例 (%)			
	东海岸	内地	西海岸	N
非学术型博物馆				
抽象表现主义	37	38	56	21
波普艺术	32	37	56	28
极简主义	55	38	50	80
具象绘画	66	72	44	126
照相写实主义	31	35	63	51
模式绘画	35	37	38	61
博物馆数量	(62)	(68)	(16)	
学术型博物馆				
抽象表现主义	29	35	14	21
波普艺术	26	27	36	28
极简主义	43	35	18	80
具象绘画	58	50	32	126
照相写实主义	24	24	41	51
模式绘画	39	32	14	61
博物馆数量	(76)	(66)	(22)	

附录 C 按风格分类的艺术家名单

抽象表现主义

第一代

Baziotes, William 威廉·巴兹奥特斯
Brooks, James 詹姆斯·布鲁克斯
de Kooning, Willem 威廉·德库宁
Ferren, John 约翰·费伦
Gorky, Arshile 阿希尔·戈尔基
Gottlieb, Adolp 阿道夫·戈特利布
Guston, Philip 菲利普·加斯顿
Hofmann, Hans 汉斯·霍夫曼
Kline, Franz 弗朗兹·克兰
McNeil, George 乔治·麦克尼尔
Motherwell, Robert 罗伯特·马瑟韦尔
Newman, Barnett 班奈特·纽曼

Pollock, Jackson 杰克逊·波洛克
Poussette-Dart, Richard 理查德·波塞
特—达特
Reinhardt, Ad 阿德·莱因哈特
Rothko, Mark 马克·罗斯科
Stamos, Theodoros 塞奥佐罗斯·斯塔
莫斯
Still, Clifford 克莱福德·斯蒂尔
Tomlin, Bradley Walker 布拉德利·沃
克·汤姆林
Tworkov, Jack 杰克·特沃科夫
Vincente, Esteban 埃斯特万·比森特

具象绘画

现代

Baen, Noah 诺厄·巴埃
Bell, Temma 特曼·贝尔
Berkeley, Pamela 帕梅拉·伯克利

Berlind, Robert 罗伯特·伯林德
Blaine, Nell 内尔·布莱恩
Burckhardt, Rudy 鲁迪·布克哈特

Cajori, Charles 查尔斯·卡乔里
 Campbell, Gretna 格雷特娜·坎贝尔
 Chupack, Jeannette 珍妮特·丘帕克
 Cohen, Arthur 亚瑟·科恩
 Day, Lucien 卢西安娜·戴
 DeManuelle, Stephanie 斯蒂芬妮·迪
 马努埃莱
 Dodd, Lois 洛伊斯·多德
 Finkelstein, Louis 路易斯·芬克尔斯坦
 Fish, Janet 珍妮特·菲什
 Freilicher, Jane 简·弗莱里奇
 Groell, Theophil 特奥菲尔·格勒尔
 Haney, William L. 威廉·L. 黑尼
 Howrigan, Roger 罗杰·豪里根
 Jacqueline, Yvonne 伊冯娜·杰奎特
 Katz, Alex 亚历克斯·卡茨
 Kurz, Diane 戴安娜·科茨

现代—传统

Bailey, William 威廉·贝利
 Beckman, William 威廉·贝克曼
 Bell, Leland 利兰·贝尔
 Bishop, Isabel 伊莎贝尔·毕肖普
 Button, John 约翰·巴顿
 Chiriani, Richard 理查德·奇里亚尼
 Ciarrochi, Ray 雷·恰罗奇
 Downes, Rackstraw 拉克斯特劳·唐斯
 Elias, Arthur 亚瑟·伊利亚斯
 Finnegan, Sharyn 沙里·芬尼根
 Godfrey, Robert 罗伯特·戈弗雷
 Kaldis, Aristodemis 阿里斯托迪米斯·
 卡尔迪斯

传统

Anderson, Lennart 伦纳特·安德森
 Andrejevic, Milet 米莱·安德烈杰维克
 Arcilesi, Vincent 文森特·阿西莱西

Levine, Marion L. 玛丽安·L. 莱文
 Lund, David 大卫·伦德
 Mainardi, Pat 帕特·马伊纳尔迪
 Middleman, Raoul 拉乌尔·米德尔曼
 Naar, Harry 哈利·纳尔
 Pearlstein, Philip 菲利普·佩尔斯坦
 Porter, Fairfield 费尔菲尔德·波特
 Rand, Archie 阿奇·兰德
 Resika, Paul 保罗·雷西卡
 Shorr, Harriet 哈里亚特·肖尔
 Thiebaud, Wayne 韦恩·蒂博
 Townsend, Diane 戴安娜·汤森
 Turner, Norman 诺曼·特纳
 Welliver, Neil G. 尼尔·G. 韦利弗
 Wilson, Jane 简·威尔森
 Wilson, Helen 海伦·威尔森
 Wynn, Donald 唐纳德·韦恩

Laderman, Gabriel 加布里埃尔·拉
 德曼
 Matthias-Dottir, Louisa 路易莎·马塞
 厄斯—多蒂尔
 Moore, John 约翰·摩尔
 Murch, Walter 沃尔特·默奇
 Murphy, Catherine 凯瑟琳·墨菲
 Portnow, Marjorie 玛乔丽·波特诺
 Santuoso, Anthony 安东尼·桑图索
 Sultan, Altoon 阿尔通·苏丹
 Valerio, James 詹姆斯·瓦莱里奥
 Wexler, George 乔治·韦克斯勒
 Wiesenfeld, Paul 保罗·维森菲尔德

Beal, Jack 杰克·比尔
 Beck, Rosemarie 罗斯玛丽·贝克
 Berg, Michael 迈克尔·伯格

Carson, Ronnie 罗尼·卡森
Cornell, Thomas 托马斯·康奈尔
Davidson, Thyra 赛拉·戴维森
Daykin, Susan 苏珊·戴金
Dean, Peter 彼得·迪恩
Dickinson, Edwin 埃德温·狄金森
Edelheit, Martha 玛莎·埃德尔海特
Georges, Paul 保罗·乔治斯
Gillespie, Gregory 格雷戈里·吉莱斯皮
Goodman, Sidney 西德尼·古德曼
Grillo, Stephen 斯蒂芬·格里洛
Grooms, Red 里德·格鲁姆斯
Heise, Myron 迈伦·海斯
Johnson, Lester 莱斯特·约翰森
Krag, Gillian P. 吉利恩·P. 克拉格
Lerman, Ora 奥拉·莱尔曼

未归类

Beal, Nancy L. 南希·L. 贝尔
Bishop, Benjamin 本杰明·毕肖普
Buszko, Irene 艾琳·布什科
Campbell, Lawrence 劳伦斯·坎贝尔
Clark, Marcia 马西娅·克拉克
Crespo, Michael 迈克尔·克雷斯波
Dufresne, Leonard 莱昂纳德·迪弗雷纳
Ecker, Kenneth 肯尼斯·埃克
Eisenmann, Michael 迈克尔·艾森曼
Faden, Lawrence 劳伦斯·法登
Gelber, Samuel 萨缪尔·盖尔伯
Giordano, Joe 乔·乔达诺
Goldman, Lester 莱斯特·戈德曼

极简主义

Andre, Carl 卡尔·安德烈
Annesley, David 大卫·安斯利

Leslie, Alfred 艾尔弗雷德·莱斯利
McGarrell, James 詹姆斯·麦加雷尔
McNeely, Juanita 胡安妮塔·麦克尼利
Mazur, Michael 迈克尔·马祖尔
Midgette, Willard 威拉德·密德盖特
Neel, Alice 艾丽斯·尼尔
Opie, John 约翰·奥佩
Perlis, Donald 唐纳德·佩利
Sklarski, Bonnie 邦尼·斯科拉斯基
Sleigh, Sylvia 西尔维娅·斯莱
Soyer, Raphael 拉斐尔·索耶
Sperakis, Nicholas 尼古拉斯·斯珀拉基斯
Sullivan, Bill 比尔·沙利文
Tillim, Sidney 西德尼·迪力姆
Uhlich, Richard 理查德·乌利希
Wilson, Jim 吉姆·威尔森

Grubb, David 大卫·格拉布
Hall, Richard 理查德·霍尔
Holtzman, Eric 埃里克·霍尔茨曼
Kramer, Marjorie Anne 玛乔丽·安妮·克雷默
Lanyon, Ellen 艾伦·拉尼恩
Levine, Tomar 托马尔·莱文
Marcus, Andrew 安德鲁·马库斯
Pitcher, Hank 汉克·皮彻
Rose, Herman 赫尔曼·罗斯
Schneider, Janet 珍妮特·施耐德
Severson, Sue 苏·西弗森
Sigel, Barry 巴里·西泽尔
Steig, Susan 苏珊·斯泰格

Artschwager, Richard 理查德·阿奇瓦格
Baer, Jo 乔·贝尔

- Barry, Robert 罗伯特·巴里
 Bell, Larry S. 拉里·S. 贝尔
 Bladen, Ronald 罗纳德·布莱登
 Bolus, Michael 迈克尔·博鲁斯
 Brunelle, Al 艾尔·布鲁内尔
 Caro, Anthony 安东尼·卡罗
 Delap, Tony 托尼·德拉普
 De Maria, Walter 沃尔特·德玛利亚
 Downing, Thomas 托马斯·唐宁
 Doyle, Tom 汤姆·多伊尔
 Feeley, Paul 保罗·菲利
 Flavin, Dan 丹·弗莱文
 Fleming, Dean 迪恩·弗莱明
 Fleminger, Irwin 欧文·弗莱明格
 Forakis, Peter 彼得·福勒基斯
 Frazier, Paul D. 保罗·D. 弗雷泽
 Gerowitz, Judy 朱迪·盖罗维茨
 Gorski, Daniel 丹尼尔·戈尔斯基
 Gourfain, Pete 皮特·古尔芬
 Gray, David 大卫·格雷
 Grosvenor, Robert 罗伯特·格罗夫纳
 Hall, David 大卫·霍尔
 Held, Al 艾尔·赫尔德
 Hinman, Charles 查尔斯·欣曼
 Huebler, Douglas 道格拉斯·许布勒
 Humphrey, Ralph 拉尔夫·汉弗莱
 Huot, Robert 罗伯特·于奥
 Insley, Will 威尔·英斯利
 Irwin, Robert 罗伯特·欧文
 Judd, Donald 唐纳德·贾德
 Kelly, Ellsworth 埃尔斯沃思·凯利
 King, Philip 菲利普·金
 Kipp, Lyman 利曼·基普
 Kirby, Michael 迈克尔·柯比
 Krushenick, Nicholas 尼古拉斯·克鲁沙尼克
 Kuwayama, Tadaaki 桑山忠明
 Laing, Gerald 格拉尔德·莱恩
 Lee, David 大卫·李
 LeWitt, Sol 索尔·莱维特
 Lukin, Sven 斯文·卢金
 McCracken, John 约翰·麦克拉肯
 Mangold, Robert 罗伯特·曼戈尔德
 Martin, Agnes 阿格涅丝·马丁
 Matkovic, Tina 蒂娜·马克维克
 Mehring, Howard 霍华德·梅林
 Meyer, Ursula 厄苏拉·梅尔
 Morris, Robert 罗伯特·莫里斯
 Myers, Forrest W. 福里斯特·W. 迈尔斯
 Noland, Kenneth 肯尼斯·诺兰
 Novros, David 大卫·诺瓦罗斯
 O'Doherty, Brian 布莱恩·奥多尔蒂
 Phillips, Peter 彼得·菲利普
 Pinchbeck, Peter 彼得·平奇贝克
 Poons, Larry 拉里·彭斯
 Romano, Salvatore M. 萨尔瓦托雷·M. 罗马诺
 Ross, Charles 查尔斯·罗斯
 Ruda, Edwin 埃德温·鲁达
 Ryman, Robert 罗伯特·赖曼
 Scott, Tim 蒂姆·斯科特
 Smith, Leon Polk 利昂·波尔克·史密森
 Smith, Tony 托尼·史密斯
 Smithson, Robert 罗伯特·史密森
 Steiner, Michael 迈克尔·施泰纳
 Stella, Frank 弗兰克·斯特拉
 Todd, Michael C. 迈克尔·C. 托德
 Tucker, William C. 威廉·C. 塔克
 Valledor, Leo 利奥·巴列多尔
 Van Buren, Richard 理查德·凡·比朗
 Von Schlegall, David 大卫·冯·施莱格尔
 Williams, Neil 尼尔·威廉斯
 Wilmarth, Christopher 克里斯托弗·威尔马思

Witkin, Isaac 艾萨克·威特金
Woodham, Derrick 德里克·伍德姆

Youngerman, Jack 杰克·扬格曼
Zox, Larry 拉里·索克斯

新表现主义

Basquiat, Jean-Michel 让-米歇尔·巴斯奎特
Bonk, Keiko 凯伊科·邦克
Bosman, Richard 理查德·博斯曼
Braithwaite, Frederick 弗雷德里克·布雷思韦特
Chase, Louise 路易斯·蔡斯
Clough, Charles 查尔斯·克拉夫
De Monte, Claudia 克劳迪娅·德蒙特
Ferrer, Rafael 拉斐尔·费勒
Fischl, Eric 埃里克·菲施尔
Frangella, Luis 路易斯·弗兰杰拉
Garet, Jedd 杰迪·加雷特
Glier, Mike 迈克·格利尔
Goldstein, Jack 杰克·戈尔斯坦
Golub, Leon 利昂·戈卢布
Hambledon, Richard 理查德·汉布尔顿
Haring, Keith 基思·哈林
Holzer, Jenny 珍妮·奥尔塞尔

Jensen, Bill 比尔·詹森
Kruger, Barbara 芭芭拉·克鲁格
Lack, Stephen 斯蒂芬·拉克
Laemmle, Cheryl 谢里尔·莱姆勒
Levine, Sherrie 谢利·莱文
Longo, Robert 罗伯特·朗格
Morley, Malcolm 马尔科姆·莫利
Pfaff, Judith 朱迪斯·普法夫
Porter, Katherine 凯瑟琳·波特
Rifka, Judy 朱迪·里夫卡
Rothenberg, Susan 苏珊·罗滕伯格
Salle, David 大卫·萨利
Scharf, Kenny 肯尼·沙夫
Schnabel, Julian 朱利安·施纳贝尔
Sherman, Cindy 辛迪·谢尔曼
Snyder, Joan 琼·斯奈德
Steir, Pat 帕特·施泰尔
Young, Frank 弗兰克·扬
Zwilling, Rhonda 兰达·茨维林格

模式绘画

Andrews, Jonathan 乔纳森·安德鲁
Bengston, Billy Al 比利·艾尔·本斯顿
Benson, Robert 罗伯特·本森
Carlson, Cynthia 辛西娅·卡尔森
Cibula, Ellen 艾伦·齐布拉
Clapsaddle, Jerry 杰瑞·科拉普萨德
Cole, Joyce 乔伊斯·科尔
Conlon, William 威廉·康伦
Davis, Brad 布拉德·戴维斯
Dries, Danny 丹尼·德赖斯

Faulkner, Frank 弗兰克·福克纳
Febland, Harriet 哈丽雅特·法布兰
Fortgang, Susan 苏珊·福尔特冈
Girouard, Tina 蒂娜·吉鲁阿尔
Grigoriadis, Mary 玛丽·格里戈里亚季斯
Gutzeit, Fred 弗雷德·古特蔡特
Hammond, Harmony 哈莫尼·哈蒙德
Heilmann, Mary 玛丽·海尔曼
Hodgkins, Rosalind 罗莎琳德·霍奇金斯

Iskowitz, Gershon 格申·伊斯科维茨
 Janson, Agnes 阿格涅丝·詹森
 Jaudon, Valerie 瓦莱丽·若东
 Kalina, Richard 理查德·卡利娜
 Kaufman, Jane 珍妮·考夫曼
 Knowles, Christopher 克里斯托弗·诺尔斯
 Koursaros, Harry 哈利·科尔萨罗斯
 Kozloff, Jane 珍妮·考兹洛夫
 Kushner, Robert 罗伯特·库什纳
 Lanigan-Schmidt, Thomas 托马斯·拉尼根—施密特
 Lehrer, Robin 罗宾·莱雷尔
 MacConnel, Kim 金·麦康奈尔
 Mauldin, David 大卫·莫尔丁
 Michod, Susan 苏珊·米肖德
 Miller, Robert L. 罗伯特·L. 米勒
 Natkin, Robert 罗伯特·纳金
 Nonn, Tom 汤姆·诺恩
 Okimoto, Jerry 杰瑞·奥基莫托
 Pindell, Howardena 霍沃德纳·平德尔
 Reich, Murray 默里·莱奇

Ripps, Rodney 罗德尼·里普斯
 Robbin, Tony 托尼·罗宾
 Samaras, Lucas 卢卡斯·萨马拉斯
 Schapiro, Miriam 米里亚姆·夏皮罗
 Schwartz, Barbara 芭芭拉·施瓦茨
 Schwedler, William 威廉·施韦德勒
 Shapiro, Dee 迪·夏皮罗
 Shaw, Kendall 肯德尔·肖
 Shields, Alan 阿兰·希尔兹
 Slavin, Arlene 阿琳·斯莱文
 Stella, Frank 弗兰克·斯特拉
 Sugarman, George 乔治·休格曼
 Thomas, Alma W. 阿尔玛·W. 托马斯
 Torreano, John 约翰·托雷亚诺
 Tseng, Marlene 马琳·曾
 Walker, Joy 乔伊·沃克
 Weintraub, Annette 安妮特·温特劳布
 Woodman, George 乔治·伍德曼
 Young, Peter 彼得·扬
 Yrisarry, Mario 马里奥·伊里萨里
 Zakanitch, Robert 罗伯特·扎卡尼奇
 Zucker, Joe 乔·朱克

照相写实主义

Baeder, John 约翰·贝德
 Bechtle, Robert A. 罗伯特·A. 贝希特勒
 Bell, Charles 查尔斯·贝尔
 Besser, Ame 阿梅·贝瑟
 Blackwell, Tom 汤姆·布莱克韦尔
 Bond, Douglas 道格拉斯·邦德
 Bull, Fran 弗兰·布尔
 Chen, Hilo 陈昭宏
 Clarke, John Clem 约翰·克莱姆·克拉克
 Close, Chuck 查克·克洛斯
 Cottingham, Robert 罗伯特·科廷厄姆

de Andrea, John 约翰·迪安德烈亚
 Douke, Dan 丹·都克
 Eddy, Don 唐埃迪
 Estes, Richard 理查德·埃斯蒂斯
 Everett, Bruce 布鲁斯·埃弗里特
 Flack, Audrey 奥德丽·弗拉克
 Gasiarowski, Gérard 热拉尔·加斯洛斯基
 Gertsch, Franz 弗朗兹·格尔采
 Goings, Ralph 拉尔夫·戈因斯
 Gregor, Harold 哈罗德·格雷戈
 Hanson, Duane 杜安·汉森
 Hucleux, Jean-Olivier 让—奥利弗·于

克勒

Johnson, Guy 盖伊·约翰逊
Kacere, John 约翰·卡塞尔
Kessler, Alan 艾伦·凯斯勒
Kessler, David 大卫·凯斯勒
Kleeman, Ron 罗恩·克利曼
Leonard, Michael 迈克尔·伦纳德
Levine, Marilyn 玛丽莲·莱文
Ligare, David 大卫·利加雷
McLean, Richard 理查德·麦克莱恩
Mahaffey, Noel 诺埃尔·马哈菲
Mangold, Sylvia 西尔维娅·曼戈尔德
Mendenhall, Jack 杰克·门登霍尔
Miller, Mariann 玛丽安娜·米勒
Morley, Malcolm 马尔科姆·莫利

Neiland, Brendan 布伦丹·尼兰
Ott, Jerry 杰瑞·奥托
Parrish, David 大卫·帕里什
Raffael, Joseph 约瑟夫·拉斐尔
Rummelhoff, John 约翰·鲁梅尔霍夫
Salt, John 约翰·索尔特
Sandler, Barbar 巴伯·桑德勒
Schonzeit, Ben 本·苏恩蔡特
Simmel, Joan 琼·泽梅尔
Staiger, Paul L. 保罗·L. 施泰格
Weber, Idelle 艾德尔·韦伯
Woodburn, Stephen 斯蒂芬·伍德伯恩
Yao, Ching-Jang 姚庆章
Yoshimura, Fumio 吉村二三夫

波普艺术

Antonakos, Stephen 斯蒂芬·安东纳科斯
Bengston, Billy A. 比利·A. 本斯顿
Berlant, Tony 托尼·伯兰特
D'Arcangelo, Allen 阿伦·达尔克安热洛
Dine, Jim 吉姆·丹因
Gill, James 詹姆斯·吉尔
Goode, Joe 乔·古德
Hay, Alex 艾利克斯·海
Hefferton, Phillip C. 菲利普·C. 赫弗顿
Indiana, Robert 罗伯特·印第安纳
Jensen, Leo 利奥·詹森
Johns, Jasper 贾斯珀·约翰斯
Kuntz, Roger 罗杰·孔茨
Lichtenstein, Roy 罗伊·利希滕斯坦

Moscowitz, Robert 罗伯特·莫斯科维茨
Nice, Don 唐尼斯
Oldenburg, Claes 克拉斯·奥尔登堡
Pettibone, Richard 理查德·佩蒂伯恩
Ramos, Mel 梅尔·拉莫斯
Rauschenberg, Robert 罗伯特·劳申伯格
Rosenquist, James 詹姆斯·罗森奎斯特
Ruscha, Ed 艾德·鲁沙
Strider, Marjorie 玛乔丽·斯特赖德
Thiebaud, Wayne 韦恩·蒂博
Warhol, Andy 安迪·沃霍尔
Watts, Robert M. 罗伯特·M. 沃茨
Wesley, John 约翰·韦斯利
Wesselmann, Tom 汤姆·韦塞尔曼

艺术家名单来源如下:

抽象表现主义

Sandler (1978)

具象绘画

“Artists, Choice: Figurative Art in New York,” New York, December 11, 1976, through January 5, 1977.

“Figurative / Realist Art,” Artists’ Choice Museum, New York, September 8—22, 1979.

“Younger Artists: Figurative / Representational Art,” Artists’ Choice Museum, New York, September 6—18, 1980.

极简主义

Battcock (1968)

Haskell (1976)

Lippard (1965, 1966a)

“Primary Structures: Younger American and British Sculptors,” The Jewish Museum, New York, April 27 through June 12, 1966.

“Schemata 7,” Finch College Museum of Art, New York, 1967.

“Systemic Painting,” The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1966.

“Ten Sculptors,” The Dwan Gallery, New York, 1966.

新表现主义

“The East Village Scene,” Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, October 12—December 2, 1984.

Nilson (1983)

Ratcliff et al. (1982)

模式绘画

“Ten Approaches to the Decorative,” Alessandra Gallery, New York, 1976.

“Pattern Painting at P. S. 1,” The Institute of Art and Urban Resources, Project Studios One, Queens, New York, 1977.

“Patterning and Decoration,” The Museum of the American Foundation for the Arts, Miami, Florida, and Gallery Alexandra Monett, Brussels, Belgium, 1977.

“23rd Annual Exhibition, Contemporary American Painting: Pattern, Grid and System Art,” Ralph Wilson Gallery, Lehigh University, Bethlehem, Pennsylvania, 1977.

“Arabesque,” The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, 1978.

“Pattern on Paper,” Gladstone / Villani Inc., New York, 1978.

“Patterning Painting,” Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brussels, Belgium, 1979.

“Persistent Patterns,” Andre Zarre Gallery, New York, 1979.

“The Decorative Impulse,” Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1979.

照相写实主义

Battcock (1975)

Chase (1976)

Lindey (1980)

Meisel (1981)

波普艺术

Alloway (1974)

Lippard (1966b)

参考文献

参考文献共分三类：书籍与文章、指南、展览目录。书籍与文章注明了作者和出版日期。指南名称用斜体标明。展览名称以引号标明。

书籍与文章

- Albrecht, Milton C. 1968. Art as an institution. *American Sociological Review*, 33 (June), 383-97.
- Albright, Thomas. 1980. The contemporary art museum: "irresponsibility has become widespread." *Artnews*, 79 (January), 42-47.
- Allen, Barbara J. 1974. Organization and Administration in Formal Organization: The Art Museum. Ph.D. dissertation, Department of Sociology, New York University.
- Alloway, Lawrence. 1968. Systemic painting. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 37-60.
- . 1972. Network: the art world described as a system. *Artforum* 11 (September), 28-32.
- . 1974. *American Pop Art*. New York: Collier Books, Macmillan.
- . 1975a. The great curatorial dim-out. *Artforum*, 13 (May), 32-34.
- . 1975b. *Topics in American Art Since 1945*. New York: W. W. Norton.
- . 1977a. Art. *The Nation*, 225 (February 5, 1977), 156.
- . 1977b. The artist count: in praise of plenty. *Art in America*, 65 (September-October), 105-9.
- . 1981. The renewal of realist criticism. *Art in America*, 69 (September), 108-11.
- . 1984. *Network: Art and the Complex Present*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- Amaya, Mario. 1971. American Pop Art. In J. P. Hodin et al., *Figurative Art Since 1945*. London: Thames and Hudson, 217-41.

- Anderson, Dennis. 1977. Peter Dean. *Arts*, 51 (April), 21.
- Apple, Jacki. 1981. Introduction. "Alternatives in Retrospect: An Historical Overview, 1969-1975." *The New Museum*, New York, May 9-July 16, pp. 5-7.
- Archives of American Art*. Smithsonian Institution, Washington, D.C.
- Armstrong, Richard. 1964. Abstract Expressionism was an American revolution. *Canadian Art*, 21 (September-October), 262-65.
- Arthur, John. 1980. Realism. "Realism, Photorealism," Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma, October 5-November 23, pp. 13-17.
- Ashton, Dore. 1973. *The New York School: A Cultural Reckoning*. New York: Viking.
- Baker, Elizabeth C. 1971. Is there a new academy? In Thomas B. Hess and John Ashbery, eds., *Academic Art*. New York: Collier Books, Macmillan, 139-58.
- Baldwin, Carl R. 1974. On the nature of Pop. *Artforum*, 12 (June), 34-38.
- Banfield, Edward C. 1984. *The Democratic Muse: Visual Arts and the Public Interest*. New York: Basic Books.
- Bannard, Darby. 1966. Present-day art and ready-made styles. *Artforum*, 5 (December), 30-35.
- Bard, Joellen. 1977. Tenth Street days: an interview with Charles Cajori and Lois Dodd. *Arts*, 52 (December): 98-103.
- Barr, Alfred H., Jr. 1977. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art, 1929-1967*. New York: Museum of Modern Art.
- Battcock, Gregory, ed. 1968. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton.
- . 1969-70. Reevaluating Abstract Expressionism. *Arts*, 44 (December, 1969-January), 46, 48.
- , ed. 1975. *Super Realism: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton.
- , and Nickas, Robert, eds. 1984. *The Art of Performance: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton.
- Baxandall, Michael. 1972. *Painting and Experience in 15th Century Italy*. Oxford: Oxford University Press.
- Beardsall, Judy. 1978. Susan Pear Meisel. *Arts*, 52 (May), 11.
- Becker, Howard S. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bell, Daniel. 1976. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Bellah, Robert N., et al. 1985. *Habits of the Heart: Individualism and Commitment in American Life*. Berkeley: University of California Press.
- Benjamin, Walter. 1973. The author as producer. In *Understanding Brecht*. London: New Left Books.
- Bensman, Joseph, and Gerver, Israel. 1958. Art and mass society. *Social Problems*, 6, pp. 4-10.
- Bérard, Michele. 1971. *Encyclopedia of Modern Art Auction Prices*. New York: Arco.

- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. New York: Penguin.
- Bergesen, Albert, and Warr, Mark. 1979. A crisis in the moral order: the effects of Watergate upon confidence in social institutions. In Robert Wuthnow, ed., *The Religious Dimension*. New York: Academic Press, 277–95.
- Berlind, Robert. 1981. Harriet Shorr at Fischbach. *Art in America*, 69 (May), 145.
- Berman, Ronald. 1979. Art vs. the arts. *Commentary*, 68 (November), 46–52.
- Blatt, Sidney J. 1984. *Continuity and Change in Art: The Development of Modes of Representation*. Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bourdieu, Pierre. 1980. The aristocracy of culture. *Media, Culture and Society*, 2, pp. 225–54.
- Bourdon, David. 1975. Andy Warhol and the society icon. *Art in America*, 63 (January–February), 42–45.
- . 1977. A critic's diary: The New York art year. *Art in America*, 65 (July–August), 67–78.
- . 1985. Sitting pretty: a new cast of art stars comes into focus. *Vogue*, 175 (November), 108, 116.
- Brooklyn Museum. 1979. *American Painting: A Complete Illustrated Listing of Works in the Museum's Collection*. Brooklyn, New York: The Brooklyn Museum.
- Buettner, Stewart. 1981. *American Art Theory, 1945–1970*. Ann Arbor: University Microfilms International Research Press.
- Bürger, Peter. 1984. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press (translated by Michael Shaw).
- Burnham, Jack. 1971. Corporate art. *Artforum*, 9 (October), 66–71.
- Butterfield, J. 1976. On the periphery of knowing. *Arts*, 50 (February), 72–77.
- Bystryn, Marcia. 1978. Art galleries as gatekeepers: the case of the Abstract Expressionists. *Social Research*, 45 (Summer), 390–408.
- Calas, Nicolas. 1968. *Art in the Age of Risk and Other Essays*. New York: E. P. Dutton.
- Campbell, Lawrence. 1982. Lucien Day at Blue Mountain. *Art in America*, 70 (November), 121–22.
- Carter, Malcolm W. 1976. The magnificent obsession: art collecting in the seventies. *Artnews*, 75 (May), 39–45.
- Cavaliere, Barbara. 1981. Barnett Newman's "Vir Heroicus Sublimis": building the "idea complex." *Arts*, 55 (January), 144–51.
- Cawelti, J. G. 1976. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Chamberlain, Betty. 1980. Professional page: alternative spaces. *American Artist*, 44 (September), 14, 99–100.
- Chase, Linda. 1975a. Existential vs. humanist realism. In Gregory Battcock, ed., *Super Realism: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 81–95.
- . 1975b. *Les hyperréalistes américains*. Paris: Filipacchi, EPI Editions.

- . 1976. Photo Realism: post-modernist illusionism. *Art International*, 20 (March–April), 14–27.
- . 1980. Tom Blackwell, 1970–1980. *Arts*, 55 (December), 154–55.
- Clark, Timothy. 1984. *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. New York: Knopf.
- Cochrane, Diana. 1974a. The teachings of Hans Hofmann: push and pull. *American Artist*, 38 (March), 26–35, 63–65.
- . 1974b. Paul Georges: the object is the subject. *American Artist*, 38 (September), 58–63, 76–79.
- Cockcroft, Eva. 1974. Abstract Expressionism, weapon of the cold war. *Artforum*, 12 (June), 39–41.
- Cockcroft, E.; Weber, J.; and Cockcroft, J. 1977. *Toward a People's Art: The Contemporary Mural Movement*. New York: E. P. Dutton.
- Collins, Randall. 1975. *Conflict Sociology*. New York: Academic Press.
- Cotter, Holland. 1984. Robert Longo. *Arts*, 59 (September), 7.
- Cottingham, Jane. 1980. For real: paintings by Jack Beal. *American Artist* (November), 58–63.
- Cox, Annette. 1982. *Art-as-Politics: The Abstract Expressionist Avant-Garde and Society*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International Research Press.
- Crane, Diana. 1976. Reward systems in art, science and religion. In Richard A. Peterson, ed., *The Production of Culture*. Beverly Hills: Sage, 57–72.
- . 1982. Cultural differentiation, cultural integration, and social control. In Jack P. Gibbs, ed., *Social Control: Views from the Social Sciences*. Beverly Hills: Sage, 229–44.
- Crary, Jonathan. 1976. Paul Wiesenfeld. *Arts*, 51 (October), 4.
- Crow, Thomas. 1983. Modernism and mass culture in the visual arts. In Benjamin H. D. Buchloh et al., *Modernism and Modernity*. Halifax, Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 215–64.
- Cummings, Paul. 1979. *Artists in Their Own Words*. New York: St. Martin's Press.
- Davies, Hugh M., and Yard, Sally E. 1977. Gregory Gillespie: the timeless mystery of art. *Arts*, 52 (December), 116–20.
- Davis, Douglas. 1977. *Artculture: Essays on the Post-Modern*. New York: Harper and Row.
- . 1982. The avant-garde is dead! Long live the avant-garde! *Art in America*, 70 (April), 11–19.
- De Kooning painting fetches \$1.21 million. 1983. *International Herald Tribune*, May 12.
- Deitch, Jeffrey. 1980. The Warhol product. *Art in America*, 68 (May), 9–13.
- Diamonstein, Barbaralee. 1979. *Inside New York's Art World*. New York: Rizzoli.
- . 1980. Chuck Close: I'm some kind of slow-motion cornball. *Artnews*, 79 (Summer), 113–16.
- DiMaggio, Paul. 1977. Market structure, the creative process, and popular

- culture. *Journal of Popular Culture*, 11, pp. 436–52.
- . 1982. Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America. *Media, Culture, and Society*, 4 (1982), 33–50.
- Doherty, M. Stephen. 1979. Robert Cottingham: an unabashed realist. *American Artist*, 43 (July), 48–53, 110–12.
- Doty, Robert M. 1982. The imagery of Neil Welliver. *Art International*, 25 (September–October), 34–41.
- Douglas, Mary, and Isherwood, Baron. 1979. *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*. London: Allen Lane.
- Dowd, Maureen. 1985. Youth-art-hype: a different bohemia. *New York Times Magazine*, November 17, pp. 26–31, 33–34, 36, 38, 40, 42, 87–88, 100.
- Downes, Rackstraw. 1976. Postmodernist painting. *Tracks*, 2 (Fall), 70–73.
- Economic Report of the President*. 1983. Washington, D.C.: U.S. Government Printing Office.
- Elkins, Charles. 1977. An approach to the social functions of American science fiction. *Science Fiction Studies*, 4, pp. 228–32.
- Ellenzweig, Allen. 1975a. Catherine Murphy. *Arts*, 49 (February), 21.
- . 1975b. John Button and romantic reality. *Arts*, 50 (November), 92–94.
- . 1975c. Rackstraw Downes. *Arts*, 50 (December), 18.
- Escarpit, Robert. 1977. The concept of 'mass'. *Journal of Communication*, 27 (Spring), 44–47.
- FitzGibbon, Heather M. 1985. From prints to posters: the production of artistic value in an alternative art world. Paper presented at the 11th Annual Conference on Social Theory, Politics and the Arts, Adelphi University and New School for Social Research, October 25–27.
- Flack, Audrey. 1981. *Audrey Flack on Painting*. New York: Harry N. Abrams.
- Foote, Nancy. 1976. The apotheosis of crummy space. *Artforum*, 15 (October), 28–36.
- Fort, Ilena Susan. 1981. Paul Wiesenfeld. *Arts*, 56 (September), 28.
- The *Fortune* directory of the largest non-industrial companies: the 50's. 1980 *Fortune*, 102 (July 14), 146–61.
- The *Fortune* directory of the largest U.S. industrial corporations: the 500. 1982. *Fortune*, 105 (May 3), 258–86.
- Foster, Hal. ed. 1983. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Wash.: Bay Press.
- Frank, Elizabeth. 1982. Miriam Schapiro: formal sentiments. *Art in America*, 70 (May), 106–12.
- Friedman, Jon R. 1982. Kim MacConnel. *Arts*, 56 (June), 21.
- Fröhlich, Fanchon. 1968. Aesthetic paradoxes of Abstract Expressionism and Pop art. In Lee A. Jacobus, ed., *Aesthetics and the Arts*. New York: McGraw-Hill, 236–44.
- Gablik, Suzi. 1977. *Progress in Art*. New York: Rizzoli.
- . 1982. Report from New York: the graffiti question. *Art in America*,

- 70 (October), 33–39.
- . 1984. *Has Modernism Failed?* New York: Thames and Hudson.
- Gallati, Barbara. 1981. Alex Katz. *Arts*, 55 (April), 33.
- Gans, Herbert. 1974. *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books.
- . 1985. American popular culture and high culture in a changing class structure. In Judith H. Balfe and Margaret Jane Wyszomirski, eds., *Art, Ideology, and Politics*. New York: Praeger.
- Gardner, Paul. 1980. Gee, what's happened to Andy Warhol? *Artnews*, 79 (November), 72–77.
- . 1982. The Stable wasn't 'just another gallery'. *Artnews*, 81 (May), 108–13.
- Geldzahler, Henry. 1969. *New York Painting and Sculpture, 1940–70*. New York: E. P. Dutton.
- . 1974. Pop Art: two views. *Artnews*, 73 (May), 30–32.
- Gendel, Milton. 1979. If one hasn't visited Count Panza's villa, one doesn't know what collecting is all about. *Artnews*, 78 (December), 44–49.
- Genova, Judith. 1979. The significance of style. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 37 (Spring), 315–24.
- Glaser, Bruce. 1966. If it was just a satirical thing, there wouldn't be any problem. *Artforum*, 4 (February), 21–24.
- . 1968. Questions to Stella and Judd. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 148–64.
- . 1970–71. Modern art and the critics: a panel discussion. *Art Journal*, 30 (Winter), 154–59.
- Glaser, David. 1983. Neo-Pop strategy. *Arts*, 57 (November), 126–27.
- Glueck, Grace. 1971. Power and aesthetics: the trustee. *Art in America*, 59 (July–August), 82.
- . 1981. How emerging artists really emerge: putting the biennials together. *Artnews*, 80 (May), 95–99.
- . 1985. The art boom sets off a museum building spree. *International Herald Tribune*, July 5, p. 7.
- Godfrey, Robert. 1979. Have museums slighted certain types of art, particularly figurative art? *American Artist*, 43 (October), 14, 117.
- Goldberger, Paul. 1984. The new MOMA. *The New York Times Magazine*, April 15, Section 6, pp. 36–46, 68–72.
- Goldin, Amy. 1966. Requiem for a gallery. *Arts*, 40 (January), 25–29.
- . 1975. Patterns, grids and painting. *Artforum*, 14 (September), 50–54.
- Goldin, Amy, and Smith, Roberta. 1977. Present tense: new art and the New York museum. *Art in America*, 65 (September–October), 92–104.
- Golub, Leon. 1973. 16 Whitney Museum Annuals, percentages 1950–72. *Artforum*, 11 (March), 36–39.
- Goodrich, Lloyd, and Baur, John. 1961. *American Art of Our Century*. New York: Praeger.
- Goody, Kenneth. 1984. Arts funding: growth and change between 1963 and

1983. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 471 (January), 144–57.
- Goodyear, Frank H., Jr. 1981. *Contemporary American Realism Since 1960*. Boston: New York Graphic Society.
- Gottdiener, M. 1985. A semiotic approach to mass culture. *American Journal of Sociology*, 90 (March), 979–1001.
- Gottlieb, Adolf. 1967. Statement. Jackson Pollock, an artist's symposium. *Artnews*, 66 (April), 29–33.
- Grana, Cesar. 1971. *Fact and Symbol: Essays in the Sociology of Art and Literature*. New York: Oxford University Press.
- Greenberg, Clement. 1961a. Modernist painting. *Arts Yearbook*, 4, pp. 101–8.
- . 1961b. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press.
- Grote, David. 1983. *The End of Comedy: The Sit-Com and the Comedic Tradition*. Hamdon, Conn.: Archon Books.
- Guilbaut, Serge. 1983. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.
- Gussow, Alan. 1972. *A Sense of Place: The Artist and the American Land*, vol. 1. San Francisco: Friends of the Earth.
- Haacke, Hans. 1976. *Framing and Being Framed: 7 Works, 1970–75*. New York: New York University Press.
- . 1981. Working conditions. *Artforum*, 19 (Summer), 56–61.
- Hadjinicolaou, Nicos. 1978. *Art and Class Struggle*. London: Pluto Press.
- Hall, Stuart. 1979. Culture, media and the ideological effect. In James Curran, et al., *Mass Communication and Society*. Beverly Hills, Calif.: Sage.
- Hall, Stuart, and Jefferson, T., eds., 1976. *Resistance Through Rituals*. London: Hutchinson.
- Halley, Peter. 1981. Beat, Minimalism, New Wave, and Robert Smithson. *Arts*, 55 (May), 120–21.
- . 1983. A note on the 'new expressionism' phenomenon. *Arts*, 57 (March), 88–89.
- Haney, William L. 1981. Our place in time. *ACM Newsletter*, 1 (January–February), 6–7.
- Hanson, Duane. 1970. Presenting Duane Hanson. *Art in America*, 58 (September), 86–89.
- Harshman, Barbara. 1978. An interview with Chuck Close. *Arts*, 52 (June), 142–45.
- Hart, Kitty C. 1984. Changing public attitudes toward funding the arts. *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 471 (January), 45–56.
- Haskell, Barbara. 1976. Two decades of American sculpture: a survey. In *Two Hundred Years of American Sculpture*, Catalogue. New York: Whitney Museum of Modern Art.
- Haskell, Barbara. 1984. *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism, and Perfor-*

- mance, 1958–1964. New York: Whitney Museum of American Art in association with W. W. Norton.
- Heise, Myron. 1978. Street painter Myron Heise. *American Art Review*, 4 (November), 100–103.
- Helms, Roy. 1979. State funds are zooming: 23 states top \$1 million for the arts. *American Arts*, 10 (December), 22–23.
- Henry, Gerrit. 1975. The artist and the face: a modern sampling. *Art in America*, 63 (January–February), 34–41.
- . 1981a. Jane Freilicher (Fischbach). *Artnews*, (March), 220.
- . 1981b. Milet Andrejevic at Robert Schoelkopf. *Art in America*, 69 (April), 141.
- . 1981c. Painterly realism and the modern landscape. *Art in America*, 69 (September), 112–19.
- Herbert, Nick. 1985. *Quantum Reality: Beyond the New Physics*. Garden City, New York: Anchor Press, Doubleday.
- Hightower, John B. 1970. From class art to mass art. *Art in America*, 58, (September–October), 25.
- Hills, Patricia. 1980. Painting, 1941–80. In Patricia Hills and Roberta K. Tarbell, *The Figurative Tradition and the Whitney Museum of American Art*. Newark: University of Delaware Press, 109–51.
- Hirsch, Paul M. 1972. Processing fads and fashions: an organization set analysis of cultural industry systems. *American Journal of Sociology*, 77 (January), 639–59.
- Hobbs, Robert C. 1978. Early Abstract Expressionism: a concern with the unknown within. In Robert C. Hobbs and Gail Levin, *Abstract Expressionism: The Formative Years*. New York: Whitney Museum of American Art, 8–26.
- Hopkins, Budd. 1976. Frank Stella's new work: a personal note. *Artforum*, 15 (December), 58–59.
- Hopps, Walter. 1965. An interview with Jasper Johns. *Artforum*, 3, pp. 32–36.
- Hughes, Robert. 1982. The rise of Andy Warhol. *New York Review*, 29 (February 18), 6–10.
- Humphrey, Ralph. 1975. Statement and critique. *Arts*, 49 (February), 56–59.
- Hunter, Sam. 1959. Into the forties: the crisis in painting. In *Modern Painting and Sculpture*. New York: Dell, 131–61.
- . 1979. *Art in Business: The Philip Morris Story*. New York: Harry N. Abrams.
- Hutton, Jon. 1982. Jack Goldstein. *Arts*, 56 (January), 17.
- Huyssen, Andreas. 1975. The cultural politics of Pop: reception and critique of US Pop art in the Federal Republic of Germany. *New German Critique*, 2, pp. 77–97.
- . 1980. The hidden dialectic: the avant-garde—technology—mass culture. In Kathleen Woodward, ed., *The Myths of Information: Technology and Postindustrial Culture*. Madison, Wis.: Coda Press, 151–64.
- Jeffri, Joan. 1980. *The Emerging Arts*. New York: Praeger.

- Johnson, Ellen H. 1965. Jim Dine and Jasper Johns: art about art. *Art and Literature*, 6 (Autumn), 128–40.
- Jowitt, Deborah. 1971. Post-Judson dance. *Art in America*, 59 (September–October), 81–87.
- Kadushin, Charles. 1976. Networks and circles in the production of culture. *American Behavioral Scientist*, 19 (July–August), 769–84.
- Kagan, Andrew. 1978. Most wanted men: Andy Warhol and the anti-culture of punk. *Arts*, 53 (September), 119–21.
- Kahn, W. 1979. The subject matter of new realism. *American Artist*, 49 (November), 50–55.
- Kalish, Howard. 1979. Toward the Artists' Choice Museum. In "Figurative/Realist Art." Artists' Choice Museum, New York, September 8–22, pp. 5–7.
- . 1980. Figurative, representational, realist art. *ACM [Artists' Choice Museum] Newsletter*, 1 (April), 3–5.
- Kardon, Janet. 1984. The East Village Scene. In "The East Village Scene," Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, October 12–December 2, pp. 6–8.
- Karp, Ivan. 1975. Rent is the only reality, or the hotel instead of the hymns. In Gregory Battcock, ed., *Superrealism: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 21–35.
- Keen, Geraldine. 1971. *The Sale of Works of Art: A Study Based on the Times-Sotheby Index*. London: Nelson.
- Kelly, William. 1980. Robert Godfrey. *Arts*, 54 (March), 12.
- Kent, Norman. 1959. Some sales talk. *American Artist*, 23 (May), 3, 62.
- Kirby, Michael, and Richard Schechner. 1965. Interview with John Cage. *Tulane Drama Review*, 10 (Winter), 50–72.
- Klapp, Orrin E. 1982. Meaning lag in the information society. *Journal of Communication*, 32 (Spring), 56–66.
- Koslow, Susan. 1982. Empirical realism and poetic form in the paintings of Lennart Anderson. *Arts*, 57 (December), 90–99.
- Kozloff, Max. 1964. The honest elusiveness of Jim Dine. *Artforum*, 3, pp. 36–40.
- . 1965. The critical reception of Abstract Expressionism. *Arts*, 40 (December), 27–33.
- Kramer, Hilton. 1973. *The Age of the Avant Garde: An Art Chronicle of 1956–1972*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- . 1974. Realism: the painting is fiction enough! *New York Times*, April 28, D19.
- . 1976. SoHo: figures at an exhibition. *New York Times*, December 10, C14.
- . 1977. Why figurative art confounds our museums. *New York Times*, January 2, D19.
- Kuh, Katherine. 1971. Of, by and for artists. *Saturday Review*, 54 (January 23), 88–89.

- . 1973. The new art and its collectors. *Saturday Review/World*, 56 (December 4), 38–40.
- Kuhn, Annette. 1977. Post-war collecting: the emergence of phase III. *Art in America*, 65 (September), 110–13.
- Kuhn, Thomas S. 1970. *The Structure of Scientific Revolutions*. 2d ed. Chicago: University of Chicago Press.
- Kuspit, Donald B. 1976. Regionalism reconsidered. *Art in America*, 64 (July–August), 64–69.
- . 1977. Art criticism: where's the depth? *Artforum*, 16 (September), 38–41.
- . 1978. Symbolic pregnancy in Mark Rothko and Clyfford Still. *Arts*, 52 (March), 120–25.
- . 1979a. Modern art's failure of critical nerve. *Arts*, 53 (February), 113–17.
- . 1979b. *Clement Greenberg: Art Critic*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- . 1981. What's real in realism? *Art in America*, 69 (September), 84–95.
- . 1982. David Salle at Boone and Castelli. *Art in America*, 70 (Summer), 142.
- . 1985. *Leon Golub: Existential/Activist Painter*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Kuwayama, Tadaaki. 1964. Statement. *Art in America*, 52, no. 4, p. 100.
- Laderman, Gabriel. 1967. Unconventional realists. *Artforum*, 6 (November), 42–46.
- . 1968. The future of landscape painting. *Artforum*, 6 (November), 57–60.
- Landau, Ellen G. 1976. The French sources for Hans Hofmann's ideas on the dynamics of color-created space. *Arts*, 51 (October), 76–81.
- Lanes, Jerrold. 1972. Problems of representation—are we asking the right questions? *Artforum*, 10 (January), 60–62.
- Lawson, Thomas. 1981. Last exit: painting. *Artforum*, 20 (October), 40–45.
- Lee, S. E., ed. 1975. *On Understanding Art Museums*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Leepa, Allen. 1968. Minimal art and primary meanings. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art*. New York: E. P. Dutton, 200–208.
- Legg, Alicia, ed. 1977. *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art: Catalogue of the Collection, January 1, 1977*. New York: The Museum of Modern Art.
- Levin, Kim. 1978. Chuck Close: decoding the image. *Arts*, 52 (June), 146–49.
- . 1979a. Frank Stella. *Arts*, 53 (March), 22.
- . 1979b. Farewell to modernism. *Arts*, 54 (October), 90–92.
- . 1980. Alex Katz. *Arts*, 54 (May), 5.
- Levine, Edward. 1976. Robert Irwin: world without frame. *Arts*, 50 (February), 72–77.
- Levine, Les. 1973. A portrait of Sidney Janis on the occasion of his 25th

- anniversary as an art dealer. *Arts*, 48 (November), 51–54.
- Lichtenstein, Grace. 1979. Betty Parsons: still trying to find the creative world in everything. *Artnews*, 78 (March), 52–56.
- Lindey, Christine. 1980. *Superrealist Painting and Sculpture*. New York: William Morrow.
- Lipman, Jean, ed. 1970. *The Collector in America*. New York: Viking.
- Lippard, Lucy. 1965. The third stream: constructed images and painted structures. *Art Voices*, 4 (Spring), 45–49.
- . 1966a. Recent sculpture as escape. *Art International*, 10 (February), 48–58.
- . 1966b. *Pop Art*. New York: Praeger.
- Long, Elizabeth. 1981. Affluence and after: themes of success in American best-selling novels, 1945–1975. *Knowledge and Society: Studies in the Sociology of Culture Past and Present*, 3 pp. 257–301.
- . 1985. *The American Dream and the Popular Novel*. Boston: Routledge and Kegan Paul.
- Loucheim, Aline B. 1944. Who buys what in the picture boom? *Art News* (July 1–31), 12–14, 23, 24.
- . 1945. Second season of the picture boom: private buying of contemporaries continues to climb. *Art News*, (August 1–31), 8–11, 26.
- Lubell, Ellen. 1977. Idelle Weber. *Arts*, 52 (September), 8.
- Mackie, Alwynne. 1978. New realism and the photographic look. *American Art Review*, 4 (November), 72–79, 132–34.
- . 1979. Ben Schonzeit and the changing faces of realism. *Art International*, 22 (January), 24–32.
- Mainardi, Patricia. 1976. Philip Pearlstein: old master of the new realists. *Artnews*, 75 (November), 72–75.
- . 1978. Louis Finkelstein. *Arts*, 52 (February), 10.
- . 1979. Gretna Campbell. *Arts*, 53 (May), 7.
- Mangan, Doreen. 1974. Paul Wiesenfeld redefines the still life. *American Artist*, 38 (August), 20–25, 58–62.
- . 1980. How New York galleries operate: do you need one? *American Artist*, (June), 78–80.
- Marincola, Paula Chronology. 1981. “Robert S. Zakanitch,” Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, June 12 to August 9.
- Marter, Joan. 1978. Joan Semmel. *Arts*, 53 (November), 12.
- . 1982. Narrative painting, language, and Ora Lerman’s trilogies. *Arts*, 56 (May), 90–94.
- Martorella, Rosanne. 1986. Beauty and the boardroom: a sociological analysis of the artistic styles of corporate art collections. Paper presented at the Annual Meeting of the American Sociological Association, New York City, September 3.
- Mathews, Margaret. 1981. Duane Hanson: Super Realism. *American Artist*, 45 (November), 58–62, 95–97, 102.

- McCormick, Carlo. 1984. The periphery of pluralism. In "The East Village Scene." Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa., October 12–December 2, pp. 20–55.
- McGill, Douglas C. 1984. More Americans attend the arts. *New York Times*, December 4.
- . 1985. Rubin of Modern Museum to stress new works. *New York Times*, February 20, C15.
- . 1986. Probing society's taboos—on canvas. *New York Times*, March 2, Section 2, p. H1.
- McQuarie, Donald. 1980. Utopia and transcendence: an analysis of their decline in contemporary science fiction. *Journal of Popular Culture*, 14 (Fall), 242–50.
- McTwigan, Michael. 1982. What is contemporary American realism? An interview with Frank Goodyear. *American Artist*, 46 (March), 12, 14, 16, 67, 70–71.
- Meisel, Louis K. 1981. *Photorealism*. New York: Harry N. Abrams.
- Metz, Robert. 1979. The corporation as art patron: a growth stock. *Artnews*, 78 (May), 40–47.
- Meyer, Leonard B. 1963. The end of the Renaissance? *The Hudson Review*, 16, pp. 169–86.
- Meyer, Ursula. 1972. *Conceptual Art*. New York: E. P. Dutton.
- Moffett, Kenneth. 1974. Pop Art: two views. *Artnews*, 73 (May), 30–32.
- Monaco, James. 1978. *Media Culture*. New York: Delta.
- Motherwell, Robert, and Reinhardt, Ad, eds. 1951. *Modern Artists in America*. Ser. 1. New York.
- Moufarrege, Nicolas A. 1982. Another wave, still more savagely than the first: Lower East Side, 1982. *Arts*, 57 (September), 69–73.
- Moulin, Raymonde. 1967. *Le Marché de la Peinture en France*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Mulkay, Michael, and Chaplin, Elizabeth. 1982. Aesthetics and the artistic career: a study of anomie in fine-art painting. *The Sociological Quarterly*, 23 (Winter), 117–38.
- Murry, Jesse. 1980. William Conlon. *Arts*, 54 (February), 14.
- Naifeh, Steven W. 1976. *Culture Making: Money, Success and the New York Art World*. Princeton University: Undergraduate Studies in History, The History Department of Princeton University.
- National Endowment for the Arts. 1975. *Museums USA: A Survey Report*. Washington, D.C.: United States Government Printing Office.
- National Research Center of the Arts. 1975. *Americans and the Arts: A Survey of Public Opinion*. New York: Associated Councils of the Arts.
- . 1976. *Americans and the Arts: A Survey of the Attitudes Toward and Participation in the Arts and Culture of the U.S. Public*. New York: Associated Councils of the Arts.
- Nemser, Cindy. 1971–72. Representational painting in 1971: a new synthesis.

- Arts*, 46 (December-January), 41-46.
- Netzer, Dick. 1978. *The Subsidized Muse: Public Support for the Arts in the United States*. New York: Cambridge University Press.
- Nilson, Lisbet. 1983. Making it in Neo. *Artnews*, 82 (September), 62-70.
- Nochlin, Linda. 1967. The invention of the avant-garde: France, 1830-80. In Thomas B. Hess and John Ashbery, eds., *Avant-Garde Art*. London: Collier-Macmillan, pp. 1-24.
- . 1981. The flowering of American realism. In "Real, Really Real, Super Real," San Antonio Museum Association, San Antonio, Texas, March 1-April 26, pp. 25-36.
- Nora, Françoise. 1967. The neo-impressionist avant-garde. In Thomas B. Hess and John Ashbery, eds., *Avant-Garde Art*. New York: Macmillan, 25-50.
- O'Doherty, Brian. 1967. *Object and Idea: An Art Critic's Journal, 1961-67*. New York: Simon and Schuster.
- . Minus Plato. 1968. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 251-55.
- . 1976a. Inside the white cube: notes on the gallery space. Part I. *Artforum*, 14 (March), 24-30.
- . 1976b. Inside the white cube. Part III: Context as content. *Artforum*, 15 (November), 38-44.
- O'Hare, Michael. 1974. The audience for the museum of fine arts. *Curator*, 17, 126-59.
- Ohmann, Richard. 1983. The shaping of a canon: U.S. fiction, 1960-1975. *Critical Inquiry*, 10 (September), 199-223.
- Olive, Kristin. 1985. David Salle's deconstructive strategy. *Arts*, 60 (November), 82-85.
- Oresman, Janice G. 1982. Still life today. *Arts*, 57 (December), 111-15.
- Orton, Fred, and Pollock, Griselda. 1981. Avant-gardes and partisans reviewed. *Art History*, 4 (September), 305-27.
- Owens, Craig. 1981. The critic as realist [book review]. *Art in America*, 69 (September), 9.
- Passlof, P. 1976. Gretna Campbell's 'new paintings'. *Arts*, 50 (April), 100-102.
- Patterson, Jerry. 1973. Facts, figures, questions about the Scull sale. *Artnews*, 72 (December), 78-80.
- . N.d. Review of American art at auction, 1970-78. In Richard Hislop, ed., *Auction Prices of American Artists*. Pond House, Weybridge, Surrey: Art Sales Index, n.d.
- Perl, Jed. 1977. Gabriel Laderman. *Arts*, 51 (May), 5.
- Perreault, John. 1967. Union-made: report on a phenomenon. *Arts*, 41 (March), 26-31.
- . 1968. Minimal abstracts. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 256-62.

- . 1974. "Classic" Pop revisited. *Art in America*, 62 (March–April), 64–68.
- . 1977. Issues in pattern painting. *Artforum*, 16 (November), 32–36.
- . 1978. Photo-realist principles. *American Art Review*, 4 (November), 108–11, 141.
- Perrone, Jeff. 1984. The fresh and the not-so-fresh. *Arts* 59 (December), 104–7.
- Peterson, Richard. 1979. Revitalizing the culture concept. *Annual Review of Sociology*, 5, pp. 137–66.
- Peterson, Richard A., and Berger, David. 1975. Cycles in symbol production: the case of popular music. *American Sociological Review*, 40, pp. 158–73.
- Peterson, Richard, and DiMaggio, Paul. 1975. From region to class: the changing locus of country music: a test of the massification hypothesis. *Social Forces*, 53 (March), 497–506.
- Pincus-Witten, Robert. 1970. [Review of Edwin Ruda] *Artforum*, 8 (January), 67–68.
- Plagens, Peter. 1974. *Sunshine Muse: Contemporary Art on the West Coast*. New York: Praeger.
- . 1981. The academy of the bad. *Art in America*, 69 (November), 11–17.
- Poggioli, Renato. 1971. *The Theory of the Avant-Garde*. New York: Harper and Row.
- Pollock, Duncan. 1972. The verist sculptors: two interviews. *Art in America*, 60 (November), 98–99.
- Pollock, Jackson. 1947–48. My painting. *Possibilities* 1 (Winter), 78–83.
- Popper, Frank. 1975. *Art—Action and Participation*. London: Studio Vista.
- Porter, Fairfield. 1981. Speaking likeness. *ACM Newsletter*, 2 (November–December), 1–2.
- Price, Derek J. de Solla. 1965. Networks of scientific papers. *Science*, 149, pp. 510–15.
- . 1970. Citation measures of hard science, soft science, technology, and non-science. In C. Nelson and D. Pollock, eds., *Communication among Scientists and Engineers*. Lexington, Mass.: D. C. Heath, 3–22.
- Ratcliff, Carter. 1978. In the manifold present—the paintings of Tony Robbin. *Arts*, 52 (March), 100–101.
- . 1982. Art and resentment. *Art in America*, 70 (Summer), 11.
- Ratcliff, Carter, et al. 1982. Expressionism today: an artists' symposium. *Art in America* 70 (December), 58–75, 139–41.
- Raymond, H. D. 1974. Beyond freedom, dignity and ridicule. *Arts*, 48 (February), 25–26.
- Reif, Rita. 1986. Jasper Johns painting sets an auction record. *New York Times*, November 12.
- Reise, Barbara M. 1968a. Greenberg and the group: a retrospective view: Part 1. *Studio International*, 175 (May), 254–57.
- . 1968b. Greenberg and the group: a retrospective view: Part 2. *Studio*

- International*, 175 (June), 314–15.
- Ridgeway, Sally. 1977. The social dynamics of an avant-garde movement. Paper presented at the Meetings of The American Sociological Association, Chicago, September.
- Robins, Corinne. 1973. Mary Grigoriadis. *Arts*, 53 (September), 3.
- . 1978. Willard Midgett. *Arts*, 52 (April), 2.
- . 1980. Late decorative art: art, artifact, and ersatz. *Arts*, 55 (September), 150–51.
- Robinson, Walter, and McCormick, Carlo. 1982. Slouching toward Avenue D. *Art in America*, 72 (Summer), 134–61.
- Robbin, Tony. 1976. Visual paradox and four-dimensional geometry. *Tracks*, 2 (Winter), 11–19.
- Rosand, David. 1971. Portrait of the artist as a portrait of the artist. *Artnews*, 70 (March), 32–34, 74.
- Rose, Barbara. 1968. ABC art. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 274–97.
- . 1975a. *American Art Since 1900*. New York: Praeger.
- , ed. 1975b. *Readings in American Art, 1900–1975*. New York: Praeger.
- . 1978. Hans Hofmann: From expressionism to abstraction. *Arts*, 53 (November), 110–14.
- . 1983. Letter to a young artist. *ACM Journal*, 1 (Fall), 16–18.
- Rosenberg, Bernard, and Fliegel, N. E. 1965. *The Vanguard Artist*. Chicago: Quadrangle Books.
- Rosenberg, Harold. 1964. Rosenberg on criticism. *Artforum*, 2, no. 8, pp. 28–29.
- . 1965. *The Tradition of the New*. New York: McGraw-Hill.
- Rosenblum, Robert. 1981. How about a show of the ten highest-priced artists whom no right-thinking museum would ever consider exhibiting? *Artnews*, 80 (January), 133.
- Rubin, David S. 1978. Andy Warhol. *Arts*, 53 (December), 10.
- Rublowsky, John. 1965. *Pop Art*. New York: Basic Books.
- Ruda, Ed. 1967. Park Place, 1963–1967: some informal notes in retrospect. *Arts*, 42 (November), 30–33.
- Russell, John. 1982. Thomas Eakins' moral dimension. *International Herald Tribune*, June 10, p. 8.
- . 1984. Modern museums are on every city's list. *New York Times*, April 29, H31.
- . 1985. Modern art museums: too much of the same thing. *International Herald Tribune*, August 9, p. 7.
- Sandler, Irving. 1965. The Club: How the artists of the New York school found their first audience—themselves. *Artforum*, 4 (September), 27–30.
- . 1976. *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*. New York: Harper and Row.
- . 1978. *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*.

- New York: Harper and Row.
- . 1984. Tenth Street then and now. In "The East Village Scene," Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa., October 12–December 2, pp. 10–19.
- Sawin, Martica. 1976. Abstract roots of contemporary representation. *Arts*, 50 (June), 106–9.
- . 1977. Kendall Shaw. *Arts*, 51 (January), 8.
- Schjeldahl, Peter. 1980. Warhol and class content. *Art in America*, 68 (May), 112–19.
- Schwartz, Barry. 1974. *The New Humanism: Art in a Time of Change*. New York: Praeger.
- Seitz, William C. 1972. The real and the artificial: painting of the new environment. *Art in America*, 60 (November–December), 58–72.
- Selz, Peter. 1963. A symposium on Pop art. *Arts*, 37 (April), 36–45.
- Seuphor, Michel. 1951. Paris New York 1951. In Robert Motherwell and Ad Reinhardt, eds. *Modern Artists in America*, ser. 1. New York: Wittenborn Schultz, 118–22.
- Shaman, Sanford, S. 1981. An interview with Philip Pearlstein. *Art in America*, 69 (September), 120–26, 213–15.
- Shapiro, David, ed. 1973. *Social Realism: Art as a Weapon*. New York: Frederick Ungar.
- Shapiro, Theda. 1976. *Painters and Politics: The European Avant-Garde and Society, 1900–1925*. New York: Elsevier.
- Shirey, David. 1974. Arts market. *Arts*, 48 (June), 75.
- Shore, Michael. 1980. Punk rocks the art world: how does it look? *Artnews*, 79 (November), 78–85.
- Siegel, Jeanne. 1973. Adolf Gottlieb at 70: "I would like to get rid of the idea that art is for everybody." *Artnews*, 72 (December), 57–59.
- . 1983. Richard Bosman: stories of violence. *Arts*, 57 (April), 126–28.
- . 1985. *Artwords: Discourse on the 60s and 70s*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Simpson, Charles R. 1981. *SoHo: The Artist in the City*. Chicago: University of Chicago Press.
- Sloane, Leonard. 1980. Is big business a bonanza for the arts? *Artnews*, 79 (October), 8, 111–15.
- Smith, Corinna. 1979. Alfred Leslie. *Arts*, 53 (January), 14.
- Smith, Corinna, and Brian Wallis. 1979. The big still life. *Arts*, 53 (May), 15.
- Smith, Philip. 1981. Jedd Garet and the atomic age. *Arts*, 55 (June), 158–60.
- Smith, Paul. 1982. Lois Dodd. *Arts*, 57 (December), 7.
- Snow, Robert P. 1983. *Creating Media Culture*. Beverly Hills: Sage.
- Spencer, John R. 1971. The university museum: accidental past, purposeful future? *Art in America*, 59 (July–August), 84–90.
- Storr, Robert. 1982. Keith Haring and Frank Young at Hal Bromm. *Art in*

- America*, 70 (March), 144.
- . 1984. Rackstraw Downes: painter as geographer. *Art in America*, 72 (October), 154–61.
- Strand, Mark. 1983. *The Art of the Real: Nine American Figurative Painters*. New York: Crown Publishers.
- Sullivan, Ellen. 1981. Sharyn Finnegan. *Arts*, 55 (April), 23.
- Tannenbaum, Judith. 1977. Sidney Goodman. *Arts*, 51 (May), 37–38.
- . 1978. Dee Shapiro. *Arts*, 52 (April), 10.
- Thomas, Helen. 1979. Tomar Levine. *Arts*, 53 (June), 39.
- Tillim, Sidney. 1965. Further observations on the Pop phenomenon. *Artforum*, 4 (November), 17–19.
- . 1966. The Katz cocktail: grand and cozy. *Artnews*, 64 (December), 46–49, 67–69.
- . 1969. A variety of realisms. *Artforum*, 7 (Summer), 42–48.
- . 1977. Notes on narrative and history painting. *Artforum*, 15 (May), 41–43.
- Tomkins, Calvin. 1971. Moving with the flow. *New Yorker*, 47 (November 6), 58–113.
- . 1975. Profile on Betty Parsons. *New Yorker*, 51 (June 9), 44–48, 51–52, 54, 59–60, 62, 64.
- . 1980a. Matisse's armchair. *New Yorker*, 56 (February 25), 108–13.
- . 1980b. A good eye and a good ear. *New Yorker* 56 (May 26), 40–72.
- Trini, Tommaso. 1970. At home with art: the villa of Count Giuseppe Panza di Biumo. *Art in America*, 58 (September–October), 107–9.
- Trucco, Terry. 1981. Insider's guide to the art market. *Artnews*, 80 (April), 78–82.
- Trueman, Honey. 1975. Realism in drag. In Gregory Battcock, ed., *Superrealism: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 223–29.
- Tuchman, Maurice. 1970. *New York School: The First Generation*. Greenwich, Conn.: New York Graphic Society.
- Tuchman, Phyllis. 1970. American art in Germany: the history of a phenomenon. *Artforum*, 9 (November 9), 58–69.
- . 1971. Interview with Jack Tworckov. *Artforum*, 9 (January), 62–68.
- . 1976. Peter Ludwig: an obligation to inform. *Artnews*, 75 (October): 60–63.
- . 1977. Minimalism and critical response. *Artforum*, 15 (May), 26–31.
- Turner, Norman. 1981. Charles Cajori. *Arts*, 55 (April), 21.
- . 1982. Painterly landscape. *Arts*, 56 (March), 115–19.
- Tworckov, Jack. 1973. Notes on my painting. *Art in America*, 61 (September), 66–69.
- United States Bureau of the Census. 1975. *Historical Statistics of the United States: Colonial Times to 1970, Part 1*. Washington, D.C.: U.S. Department of Commerce, Bureau of the Census.

- . 1951; 1982–83. *Statistical Abstracts of the United States*. Washington, D.C.: U.S. Bureau of the Census.
- Useem, Michael, and DiMaggio, Paul. 1977. A critical review of the content, quality and use of audience studies. In David Cwi, ed., *Research in the Arts*, Proceedings of the Conference on Policy Related Studies of the National Endowment for the Arts. The Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, December 7–9.
- Varian, Elayne H. Schemata 7. In Gregory Battcock (ed.) *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 1968, 359–80.
- . 1970. New dealing. *Art in America*, 58 (January–February), 68–73.
- Van Devanter, Anne C., and Frankenstein, Alfred V. 1974. *American Self-Portraits, 1670–1973*. Washington, D.C.: International Exhibitions Foundation.
- Vitz, Paul C., and Glimcher, Arnold B. 1984. *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*. New York: Praeger Publishers.
- Walker, John A. 1983. *Art in the Age of the Mass Media*. London: Pluto Press.
- Walker, Richard W. 1984. Record price for Fairfield Porter. *Artnews*, 83 (December), 22.
- Wallach, Alan. 1980. Thomas Cornell. *Arts*, 54 (February), 7.
- Wallen, Burr. 1980. William Schwedler in orbit, or, pattern is more than you think it is. *Arts*, 54 (March), 172–76.
- Welish, Marjorie. 1981. James McGarrell at Frumkin. *Art in America*, 69 (Summer), 132.
- Weschler, Lawrence. 1982. Lines of inquiry. *Art in America*, 70 (March), 102–9.
- White, Harrison, and White, Cynthia. 1965. *Canvases and Careers*. New York: Wiley.
- Whitney Museum of American Art. 1975. *Catalogue of the Collection*. New York: Whitney Museum of American Art.
- . 1986. *Painting and Sculpture Acquisitions, 1973–1986*. New York: Whitney Museum of American Art. 1986.
- Williamson, Judith. 1978. *Decoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising*. Salem, N.H.: Marion Boyars.
- Wilson, Janet. 1978. What makes MOMA run? Richard Oldenburg. *Artnews*, 78 (October), 141.
- Wolff, Janet. 1981. *The Social Production of Art*. New York: St. Martin's Press.
- . 1983. *Aesthetics and the Sociology of Art*. London: George Allen and Unwin.
- Wollheim, Richard. 1968. Minimal art. In Gregory Battcock, ed., *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 387–99.
- Wright, Will. 1976. *Six-Guns and Society*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Wuthnow, Robert, et al., 1984. *Cultural Analysis: The Work of Peter L. Berger, Mary Douglas, Michel Foucault, and Jurgen Habermas*. Boston: Routledge and

- Kegan Paul.
- Yau, John. 1978. Sidney Tillim. *Arts*, 52 (February), 7.
- . 1981. Robert Berling at Milliken. *Art in America*, 69 (Summer), 134–35.
- Yourgrau, Barry. 1980. Janet Fish: new paintings. *Arts*, 55 (December), 96–97.
- Zimmer, William. 1976. William Schwedler. *Arts*, 50 (April), 5.
- . 1976. Frank Faulkner. *Arts*, 51 (September), 5.
- Zolberg, Vera L. 1981. Conflicting visions in American art museums. *Theory and Society*, 10, pp. 103–25.
- . 1983. Changing patterns of patronage in the arts. In Jack B. Kameron and Rosanne Martorella, eds., *Performers and Performances: The Social Organization of Artistic Work*. New York: Praeger, 251–68.
- Zukin, Sharon. 1982. *Loft Living*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

指南

- American Art Directory*. 1970, 1981, 1982, 1984. Edited by Jaques Cattell Press. New York: R. R. Bowker.
- The Art Collector's Almanac, No. 1, 1965*. 1965. Edited by Marshall Matusow. New York: Art Collector's Almanac.
- Arts Yearbook 6*. 1962. Edited by James R. Mellow. New York: Art Digest.
- Arts Yearbook*. 1959. Edited Hilton Kramer. New York: Art Digest.
- Auction Prices of American Artists*. 1970–84 Volume 1: 1970–78; 2: 1978–80; 3: 1980–82; 4: 1982–84. Edited by Richard Hislop. Pond House, Weybridge, Surrey: Art Sales Index.
- Contemporary Artists*. 1981. Edited by Colin Naylor and G. P-Orridge, New York: St. Martin's Press.
- Dictionary of Contemporary Artists*. 1977, 1982. Edited by Paul Cummings. New York: St. Martin's Press.
- Fine Arts Marketplace, 1977–78*. 1977. Edited by Paul Cummings. New York: R. R. Bowker.
- "Gallery Guide." 1977. *Art Now*, 8 (December), 1–36.
- Guide to Corporate Giving in the Arts 2*. 1981. Edited by Robert A. Porter. New York: American Council for the Arts.
- New York Art Yearbook, 1975–76*. 1976. Volume 1. Edited by Judith Tannenbaum. New York: Noyes Art Books.
- The 1986 Artnews Directory of Corporate Art Collections*. 1986. New York: Artnews.
- Who's Who in American Art*. 1980, 1982, 1984. Edited by Jaques Cattell Press. New York: R. R. Bowker.

展览目录

- "Alternatives in Retrospect: An Historical Overview, 1969–1975." 1981. The New Museum, New York, May 9–July 16.
- "Artists' Choice: Figurative Art in New York," 1977. Bowery Gallery, First Street Gallery, Green Mountain Gallery, Prince Street Gallery, SoHo Center for Visual Arts, New York, December 11, 1976 through January 5.
- "Eight Contemporary American Realists." 1977. Curator: Frank H. Goodyear, Jr. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, September 16–October 30.
- "Figurative/Realist Art." 1979. Artists' Choice Museum, New York, September 8–22.
- "The Great Decade of American Abstraction: Modernist Art, 1960 to 1970." 1974. Curator: E. A. Carmean. The Museum of Fine Arts, Houston, Texas, January 15–March 10.
- "The Jeu de Paume Museum." 1983. Paris: Ministry of Culture, Editions of the Association of National Museums.
- "New York Realists." 1980. Thorpe Intermedia Gallery, Sparkill, New York, March 30–April 27.
- "Primary Structures: Younger American and British Sculptors." 1966. The Jewish Museum, New York, April 27–June 12.
- "Real, Really Real, Super Real: Directions in Contemporary American Realism." 1981. San Antonio Museum Association, San Antonio, Texas, March 1–April 26.
- "Realism, Photorealism." 1980. Philbrook Art Center. Tulsa, Oklahoma, October 5–November 23.
- "Seven on the Figure: Jack Beal, William Beckman, Joan Brown, John De Andrea, Willem de Kooning, Stephen Destaebler, Ben Kamihira." 1979. Curator: Frank H. Goodyear, Jr. Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Pa., September 20–December 19.
- "Social Concern and Urban Realism: American Painting of the 1930's." 1983. Curator: Patricia Hills. Boston University Art Gallery, Boston, Mass.
- "Systemic Painting." 1966. Guggenheim Museum, New York.
- "Ten Approaches to the Decorative." 1976. Alessandra Gallery, New York, September 25–October 19.
- "The Decorative Impulse." 1979. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa., June 13–July 21.
- "The East Village Scene." 1984. Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, Pa., October 12–December 2.
- "Toward a New Abstraction." 1963. The Jewish Museum, New York, May 19–September 15.
- "Twenty-two Realists." 1970. Curator: James Monte. Whitney Museum of American Art, New York, February.
- "Younger Artists: Figurative/Representational Art." 1980. Artists' Choice Museum, New York, September 6–8.

索引

(条目后的数字为原书页码,见本书边码)

- Abstract art 抽象艺术, 61, 119
- Abstract Expressionism 抽象表现主义,
1, 2, 3, 4, 23, 25, 31, 39, 40, 41, 45,
55, 57, 61, 62, 66, 99, 112, 114, 124,
125, 131, 146; contemporary realism
当代写实主义, 163; criticism of 对抽
象表现主义的批评, 51; demise of 抽
象表现主义的消亡, 21
- Abstract Expressionists 抽象表现主义
者, 2, 3, 4, 11, 25, 26, 27, 28, 30, 32,
36, 37, 42, 44, 47, 49, 52, 62, 64, 83,
113, 115, 121, 123, 129, 132, 133,
134, 139; face-to-face, network of 抽
象表现主义者面对面的工作网, 29;
prices of 抽象表现主义者的价格, 4;
second-and third-generation 第二代和
第三代抽象表现主义者, 30
- Abstraction 抽象, 43
- Academic roles 学院角色, 138
- Acquaintance network 熟人圈子, 31, 33
- Advertising 广告, 141; and Pop art 广告
和波普艺术, 70, 78
- Aesthetic innovator 美学革新者, 138, 140,
141
- Aesthetic tradition 美学传统, 44, 45, 66,
71, 73, 141; and Neo-Expressionism
美学传统和新表现主义, 75; and
pastiche 美学传统和合成作品, 67;
Photorealists' attitude toward 照相写
实主义者对美学传统的态度, 71;
Pop artists' ambivalence toward 波普
艺术家对美学传统的暧昧态度, 66;
rejection of 拒绝美学传统, 75; *See
also* Modernist aesthetic tradition 亦见
现代主义美学传统
- Albright, Thomas 托马斯·奥尔布赖特,
130
- Allen, Barbara J. 芭芭拉·J. 艾伦, 120,
127
- Alliance of Figurative Artists 具象艺术家
联盟, 28, 29, 147
- Alloway, Lawrence 劳伦斯·阿罗威, 31,
32, 40, 66, 69, 145
- Alternative spaces 替代性空间, 15, 34,

- 111, 118, 140; definition of 替代性空间的定义, 59
- American Abstract Artists 美国抽象艺术家, 26, 119
- American society 美国社会, interpretations of in the arts 艺术中对美国社会的阐释, 85
- Anderson, Lennart 伦纳特·安德森, 94, 96
- Andre, Carl 卡尔·安德烈, 30, 54
- Andrejevic, Milet 米莱·安德烈杰维克, 24, 96
- Apple, Jacki 雅基·阿普尔, 16
- Archives of American Art* 《美国艺术档案》, 147
- Art: increasing importance of 艺术: 与日俱增的重要性, 84; social content of 艺术的社会内容, 84
- Art centers 艺术内容, 9, 137
- Art history 艺术史, 74
- Art journals 艺术杂志, 28, 37, 40
- Art market 艺术市场, 28, 39, 41, 47, 59, 63, 110, 112, 117, 131, 141; competition in 艺术市场中的竞争, 112; growth of 艺术市场的增长, 5; prices in regional 在地方艺术市场中的价格, 136
- Art movements 艺术运动, 1, 14, 15, 28, 41, 143; and the avant-garde 艺术运动与先锋派, 14; and bureaucracy 艺术运动与官僚机构, 120
- Art of This Century Gallery 本世纪艺术画廊, 2
- Art organizations 艺术机构; growth in numbers of 艺术机构数量的增长, 6
- Art schools 艺术学校, 29, 33, 137
- Art styles 艺术风格, 2, 19, 131; dates of origin 艺术风格的确立日期, 146; defining membership of 艺术风格的确定成员, 145; leading members of 艺术风格的领袖成员, 23; marginal members of 艺术风格的边缘成员, 23; traditional 传统的艺术风格, 23; variation among 艺术风格的变异, 21; variation in auction prices of 不同艺术风格在拍卖价格上的差异, 115, 116
- Art traditions 艺术传统, 13
- Art world 艺术界, 12, 15, 34, 42, 59, 79; New York 纽约的艺术界, 34, 64, 130, 137
- Artist 艺术家; definition of 艺术家的定义, 4; popular image of 流俗的艺术家形象, 19; role of avant-garde 艺术家的先锋角色, 11; as social critic 艺术家作为社会批评家, 52
- Artistic communities 艺术家共同体, 34, 46, 63; as counterculture 作为反主流文化的艺术家共同体 27
- Artistic role 艺术家角色, 15, 33, 42, 44, 45, 138, 139, 140, 141; abstract Expressionists' conception of 抽象表现主义者关于艺术家角色的认识, 48; analogous to scientist's 艺术家的角色与科学家的角色相似, 54; changes in 艺术家角色的变化, 9; nature of 艺术家角色的本质, 18; social 艺术家的社会角色, 81; types of 艺术家的角色类型, 14
- Artists: amateur 艺术家: 业余爱好者, 137; changes in number of 艺术家数量的变化, 1, 4, 130, 136; and the middle class 艺术家与中产阶级, 140; as participants 艺术家作为参与者, 20; perceptions of social role 对艺术家社会作用的认知, 59; as teachers

- 艺术家作为教师, 58
- Artists Union 艺术家联合体, 26
- Arts: benefits of support for 艺术: 得益于对艺术的支持, 7; changes in support for 艺术支持体系的变化, 6; lobbying for 为艺术而游说, 7
- Arts programs 艺术项目; enrollments in 注册艺术项目, 8
- Ashton, Dore 多尔·阿什顿, 5, 77
- Auction houses 拍卖所, 1
- Auction market 拍卖市场, 40, 116, 117, 135, 138; emergence of 拍卖市场的出现, 3; stratification of 拍卖市场的分层, 115; women artists in 拍卖市场中的女性艺术家, 116
- Auction prices 拍卖价格, 28, 38, 39, 117; changes in 拍卖价格的变化, 3; factors associated with 拍卖价格的相关因素, 15, 115, 116
- Auction sales 拍卖 135
- Avant-garde art 先锋艺术, 2, 13, 14, 15, 28, 43, 60, 64, 70, 76, 136, 137; conceptions of 先锋艺术的概念, 2, 12, 18; definitions of 先锋艺术的定义, 1; and popular culture 先锋艺术与通俗文化, 76; role of 先锋艺术的作用, 16, 63
- Avant-garde artist 先锋艺术家, 21, 82
- Bailey, William 威廉·贝利, 89
- Baker, Richard Brown 理查德·布朗·巴克, 162
- Banfield, Edward C. 爱德华·C. 班菲尔德, 7
- Bannard, Darby 达比·巴纳德, 56, 65, 70
- Barr, Alfred H., Jr. 小艾尔弗雷德·H. 巴尔, 166
- Battcock, Gregory 格雷戈里·巴特科克, 37, 51
- Baxandall, Michael 迈克尔·巴克森德尔, 107
- Baziotes, William 威廉·巴兹奥特斯, 50
- Beal, Jack 杰克·比尔, 56, 92
- Bechtle, Robert 罗伯特·贝希特勒, 71, 90, 95
- Beckman, William 威廉·贝克曼, 92, 100
- Bell, Charles 查尔斯·贝尔, 72
- Bell, Daniel 丹尼尔·贝尔, 108
- Bell, Leland 利兰·贝尔, 93
- Bellah, Robert N. 罗伯特·N. 贝拉, 87
- Berger, David 大卫·伯格, 86
- Berlind, Robert 罗伯特·伯林德, 102
- Berman, Ronald 罗纳德·伯曼, 6
- Best-selling authors 畅销书作家, 108
- Best-sellers 畅销品; *See* Novels, best-selling 见畅销小说
- Blackwell, Tom 汤姆·布莱克韦尔, 58, 101, 104
- Blaine, Nell 内尔·布莱恩, 57
- Blatt, Sidney J. 西德尼·J. 布拉特, 106
- Bosman, Richard 理查德·博斯曼, 73, 74
- Bourdon, David 大卫·鲍登, 2
- Brooklyn Museum 布鲁克林博物馆, 119, 125, 126
- Buettner, Stewart 斯图尔特·比特纳, 9, 33
- Button, John 约翰·巴顿, 96
- Bystryn, Marcia 马西娅·比斯特林, 113
- Cage, John 约翰·凯奇, 65, 99
- Cajori, Charles 查尔斯·卡乔里, 28, 98, 147
- Calas, Nicholas 尼古拉斯·卡拉斯, 92
- Calder, Alexander 亚历山大·考尔德, 122

- Campbell, Gretna 格雷特娜·坎贝尔, 99, 101
- Caro, Anthony 安东尼·卡罗, 27
- Castelli, Leo 利奥·卡斯泰利, 27, 38, 40
- Chase, Linda 琳达·蔡斯, 100, 104
- Chen, Hilo 陈昭宏, 72
- Close, Chuck 查克·克洛斯, 58, 69, 90
- Clough, Charles 查尔斯·克拉夫, 75
- Club, The 俱乐部, 27, 65
- Cockcroft, Eva 伊娃·科克罗夫特, 51, 140
- Collectors 收藏家, 36, 51, 64, 109, 110, 111, 120, 138; curators as 作为收藏家的策展人, 35; foreign 外国收藏家, 1; institutional 机构藏家, 5, 109; number of 收藏家的数量, 2, 3, 137; role of in Pop art 收藏家在波普艺术中的作用, 37, 38; support structure of 收藏家的支持性结构, 16; as trustees 收藏家作为受托人, 35
- Commercial art 商业艺术, 33, 64, 66, 141
- Competition 竞争, 136, 138
- Conceptual art 概念艺术, 55
- Conlon, William 威廉·康仑, 61
- Constituencies 支持者, 17, 35, 39, 41, 137
- Content analysis 内容分析, 148
- Co-ops 合作式; *See* Galleries, cooperative 见合作式画廊
- Cornell, Thomas 托马斯·康奈尔, 96
- Corporate 公司的 collections 公司收藏, 1, 18, 41, 111, 120, 130, 133, 137, 148; collections, changes in number of 公司收藏数量的变化, 4, 5, 137; collections, representation of art styles in 公司收藏再现的艺术风格, 134; expenditures for the arts, changes in 公司艺术花费的变化, 6; funding 公司资助, 136; grants 公司拨款, 16, 35; patrons 公司赞助人, 130, 142
- Corporations 公司, 109, 128
- Cottingham, Robert 罗伯特·科廷厄姆, 34, 95
- Counterculture 反主流文化, 80, 137; Neo-Expressionism as 作为反主流文化的新表现主义, 80
- Crafts 工艺品, 60
- Criticism, crisis of 批评的危机, 40
- Critics 批评家, 19, 21, 33, 34, 35, 37, 39, 42, 64, 110, 112, 120, 123; academic 学院派批评家, 45, 56; curators as 作为策展人的批评家, 35; German on Pop art 德国批评家论波普艺术, 78; role of in Minimalism 批评家在极简主义中的作用 37; and Andy Warhol 批评家和安迪·沃霍尔, 68
- Crow, Thomas 托马斯·克罗, 76, 77
- Cubism 立体主义, 45, 47, 62, 77
- Culture class 文化阶层, 39
- Cummings, Paul 保罗·卡明斯, 30
- Cunningham, Merce 梅尔塞·坎宁安, 65
- Curators 策展人, 19, 35, 42, 119, 133; as collectors 策展人作为收藏家, 35; critics as 策展人作为批评家, 35; role of in Minimalism 策展人在极简主义中的作用, 37
- Dadaists 达达主义者, 13, 14
- David, Jacques-Louis 雅克·路易·大卫, 164
- Davis, Douglas 道格拉斯·戴维斯, 45, 77
- DeAndrea, John 约翰·迪安德烈亚, 105
- Dealers 经销商, 19, 36, 39, 42, 118
- Dean, Peter 彼得·迪恩, 96
- Decoration 装饰, 60
- de Kooning, Willem 威廉·德库宁, 27, 44

- Democratic artist 民主艺术家, 140, 141
- DeMonte, Claudia 克劳迪娅·德蒙特, 74
- Dine, Jim 吉姆·丹因, 32, 67
- Dodd, Lois 洛伊斯·多德, 28
- Downes, Rackstraw 拉克斯特劳·唐斯, 94, 100, 105
- Duchamp, Marcel 马歇尔·杜尚, 65, 66, 75, 139
- Dwan Gallery 德万画廊, 30
- Eakins, Thomas 托马斯·埃金斯, 97
- Earth art 大地艺术, 2
- East Coast 东岸, 33
- East Village 东村, 34, 42, 80
- Eddy, Don 唐埃迪, 58, 101
- Education, and attendance at cultural events 教育与参与文化事件, 8
- Egan, Charles 查尔斯·伊根, 40
- Elkins, Charles 查尔斯·埃尔金斯, 86
- Engineer, artistic role analogous to 艺术家近于工程师的角色, 54
- Eroticism 色情, 72
- Escarpit, Robert 罗伯特·埃斯卡皮, 16
- Establishment 建制, 19, 41, 118
- Estes, Richard 理查德·埃斯蒂斯, 95
- Exhibitions 展览, 122, 123, 124, 125, 130;
by regional museums 区域博物馆的展览 131; retrospective 回顾展, 122, 123, 125
- Federal Arts Project (WPA) 联邦艺术计划, 26
- Figurative: art 具象艺术, 40, 57, 85, 131;
art, passivity of paintings in 具象艺术中的被动性, 105; art, proportion of women in 具象艺术中的女性比例, 29; art, subject matter of 具象艺术的题材, 85; artists 具象艺术家, 115; painters 具象派画家, 28, 29, 40, 42, 58, 63, 116, 124, 132, 134; painting 具象绘画, 2, 23, 59, 87, 114, 123, 124, 126, 129, 133, 135, 146, 147; *See also* Modern Figurative painters 亦见现代具象派画家; Traditional Figurative painters 传统具象派画家
- Finkelstein, Louis 路易斯·芬克尔斯坦, 28, 99
- Fish, Janet 珍妮特·菲什, 98, 100, 105
- Flack, Audrey 奥德丽·弗拉克, 23, 72
- Fliegel, N. E. N. E. 弗利格尔, 27
- Formulas, definition of 程式的定义, 20
- Formulas, of popular culture 通俗文化的程式, 12, 67, 69
- Foundations 基金 expenditures for the arts, changes in, 基金用于艺术的支出的变化, 6; funding by 得到基金资助, 136
- Freilicher, Jane 简·弗莱里奇, 105
- Funding 资助, 136
- Futurists 未来主义者, 13
- Gablik, Suzi 苏济·加布利克, 44, 54, 97
- Galleries 画廊, 1, 2, 40, 42, 59, 148;
changes in numbers of 画廊数量的变化, 3, 137; cooperative 合作式画廊, 2, 27, 30, 31, 34, 118, 140; environment of 画廊环境, 111; as gatekeepers 作为守门人的画廊, 114, 116; number of in forties 40年代的画廊数量, 2; number of in seventies 70年代的画廊数量, 3; as oligopolies 作为垄断者的画廊, 110; as settings for social interaction 作为社会互动平台的画廊, 30; support structure of 画廊的支撑结构, 16, 111; survival of 画廊幸存者, 117
- Garet, Jedd 杰迪·加雷特, 82

- Gatekeepers: art organization as 守门人:
作为守门人的艺术机构, 17, 110, 137;
galleries as 作为守门人的画廊, 114
- Gatekeeping process 守门程序, 19, 136
- Geldzahler, Henry 亨利·格德扎勒, 121
- Georges, Paul 保罗·乔治斯, 28, 58, 147
- Gillespie, Gregory 格雷戈里·吉莱斯皮, 96
- Glimcher, Arnold B. 阿诺德·B. 格利姆彻, 43, 44
- Godfrey, Robert 罗伯特·戈弗雷, 105, 126
- Goings, Ralph 拉尔夫·戈因斯, 99
- Goldin, Amy 艾米·戈尔丁, 125, 126
- Golub, Leon 利昂·戈卢布, 124
- Goodman, Sidney 西德尼·古德曼, 96
- Goodyear, Frank H., Jr. 小弗兰克·H. 古德伊尔, 99
- Gottlieb, Adolf 阿道夫·戈特利布, 48, 51
- Government: expenditures for the arts, changes in 政府: 艺术支出的变化, 6; funding, state and federal 州政府和联邦政府的资助, 136; grants 拨款, 16; as patron 作为赞助人, 35, 142
- Graffiti artists 涂鸦艺术家, 79
- Grana, Cesar 西泽·格拉纳, 84, 107
- Greenberg, Clement 克莱门特·格林伯格, 36, 47, 48, 55, 56, 64, 76
- Greenwich Village 格林威治村, 26
- Grigoriadis, Mary 玛丽·格里戈里亚季斯, 60
- Grote, David 大卫·格罗特, 94
- Guilbaut, Serge 瑟奇·居尔伯特, 51
- Guggenheim Museum 古根海姆博物馆, 4, 37, 119, 124, 125, 127, 135
- Guggenheim, Peggy 佩吉·古根海姆, 2
- Guston, Philip 菲利普·加斯顿, 28
- Haacke, Hans 汉斯·哈克, 8, 165
- Hadjinicolaou, Nicos 尼科斯·哈齐尼科拉乌, 88
- Hall, David 大卫·霍尔, 53
- Hall, Stuart 斯图尔特·霍尔, 83
- Hammond, Harmony 哈莫尼·哈蒙德, 60
- Hanson, Duane 杜安·汉森, 91, 105, 109
- Happenings 偶发艺术, 32, 42, 65, 66, 78
- Haskell, Barbara 芭芭拉·哈斯克尔, 25, 31
- Heise, Myron 迈伦·海斯, 164
- Henry, Gerrit 格里特·亨利, 57
- High culture 高雅文化, 1, 8, 11, 12, 14, 48, 65, 71, 142
- Hobbs, Roger 罗杰·C. 霍布斯 C., 49
- Hofmann, Hans 汉斯·霍夫曼, 46, 47, 48, 55, 56, 62; students of 霍夫曼的学生, 56
- Hughes, Robert 罗伯特·休斯, 68
- Humanism 人文主义, 92, 103
- Humphrey, Ralph 拉尔夫·汉弗莱, 53
- Hyperrealism 超级写实主义; See Photorealism 见照相写实主义
- Iconoclast 反偶像崇拜者, 138, 140
- Impressionism 印象派, 47, 77, 106; definition of 印象派的定义, 106
- Impressionists 印象派画家, 90, 94, 101, 107, 108
- Indiana, Robert 罗伯特·印第安纳, 32, 69, 78
- Interviews 访谈, 147
- Investor, collector as 作为调查者的收藏家, 38
- Irwin, Robert 罗伯特·欧文, 54
- Janis, Sidney 西德尼·雅尼, 39
- Jeffri, Joan 约翰·杰弗里, 40

- Jewish Museum 犹太博物馆, 37, 119, 124, 126, 147
- Johns, Jasper 贾斯珀·约翰斯, 32, 66, 71, 113, 159; relationships with other artists 与其他艺术家的关系, 32
- Johnson, Philip 菲利普·约翰逊, 62
- Judd, Donald 唐纳德·贾德, 28, 38
- Judson Memorial Church 贾德森纪念教堂, 31, 65
- Kacere, John 约翰·卡塞尔, 72
- Kadushin, Charles 查尔斯·卡杜辛, 30
- Kahn, W. W. 卡恩, 57
- Karp, Ivan 伊万·卡普, 105, 114
- Katz, Alex 亚历克斯·卡茨, 57, 91, 92, 147
- Kelly, Ellsworth 埃尔斯沃思·凯利, 27
- Klap, Orrin E. 奥林·E. 克拉普, 142
- Kleeman, Ron 罗恩·克利曼, 87
- Kline, Franz 弗朗兹·克兰, 27
- Kootz, Samuel 塞缪尔·科茨, 40
- Kramer, Hilton 希尔顿·克雷默, 93, 126
- Kraushar, Leon 利昂·克劳沙, 37
- Kuspit, Donald 唐纳德·库斯比特, 24, 51
- Kuwayuma, Tadaaki 桑山忠明, 53
- Landscapes 风景, 88, 94
- Lanes, Jerrold 杰罗尔德·拉纳, 107
- Leepa, Allen 艾伦·里帕, 52
- Legg, Alicia 艾丽西亚·莱格, 121
- Leisure specialists 休闲专家, 141
- Lerman, Ora 奥拉·莱尔曼, 96
- Leslie, Alfred 艾尔弗雷德·莱斯利, 24, 92, 103, 109
- Levine, Tomar 托马尔·莱文, 102
- Lichtenstein, Roy 罗伊·利希滕斯坦, 32, 38, 66, 69
- Life-style, middle class 中产阶级生活方式, 71, 85, 87, 89, 107
- Long, Elizabeth 伊丽莎白·朗, 86, 94, 104
- Longo, Robert 罗伯特·朗格, 75, 80
- Los Angeles County Museum 洛杉矶郡博物馆, 141
- Ludwig, Peter 彼得·路德维希, 38
- MacConnel, Kim 金·麦康奈尔, 73
- Manuchin, Leo 利奥·姆努钦, 38
- Mass culture 大众文化, 77, 79
- Mass media 大众媒介, 9, 36, 37, 61, 64, 74, 76, 78, 79, 81, 82, 111, 123, 142; in Neo- Expressionism 新表现主义中的大众媒介, 74
- Master of Fine Arts degrees, number of 美术学硕士学位获得者数量, 9
- Matter, Mercedes 梅塞德斯·马特, 28
- McCormick, Carlo 卡洛·麦考密克, 79, 80
- McGill, Douglas C. 道格拉斯·C. 麦吉尔, 130
- McLean, Richard 理查德·麦克莱恩, 99
- McNeil, George 乔治·麦克尼尔, 28
- Media culture 媒介文化, 16, 68, 81
- Meisel, Louis K. 路易斯·K. 迈泽尔, 58, 147
- Metropolitan Museum 大都会博物馆, 119, 135, 166; commitment of to the past 热衷于过去, 125, 126
- Meyer, Leonard B. 伦纳德·迈耶, 52, 99, 100
- Middle-class milieu 中产阶级氛围, 71, 89, 106, 138
- Midgette, Willard 威拉德·密德盖特, 94, 103, 104
- Minimalism 极简主义, 2, 28, 31, 39, 41,

- 42, 98, 114, 117, 119, 122, 125, 126, 129, 131, 135, 146, 147; negation of meaning of 极简主义对意义的否定, 52
- Minimalists 极简主义者, 11, 27, 32, 62, 64, 113, 115, 123, 132, 133, 134, 140, 146
- Modern Figurative painters 现代具象派画家, 39, 57, 62, 88, 91, 92, 94, 96, 100, 101, 133, 134; reflections as subject matter of 主题的反映, 102; subject matter of 题材, 89
- Modernism 现代主义, 13, 17, 22, 33, 43, 45, 55—59, 65, 103, 106, 138; aesthetic tradition of 现代主义美学传统, 44, 81; definition of 现代主义的定义, 44; in literature 文学中的现代主义, 108; new version of 新版现代主义, 56; in Pattern painting 模式绘画中的现代主义, 73
- Modernist aesthetic tradition 现代主义美学传统, 98, 138, 141
- Modernist tradition, exhaustion of 现代主义传统的耗尽, 76
- Moffett, Kenneth 肯尼斯·莫菲特, 70
- Morris, Robert 罗伯特·莫里斯, 32
- Motherwell, Robert 罗伯特·马瑟韦尔, 3, 44, 49
- Moulin, Raymonde 雷蒙德·穆兰, 20, 112
- Moyen garde 中卫, 15
- Mural artists 壁画艺术家, 15
- Murphy, Catherine 凯瑟琳·墨菲, 96
- Museum of Modern Art 现代艺术博物馆, 36, 112, 114, 119, 124, 126, 130, 135; acquisitions of 现代艺术博物馆的购买, 121; bureaucracy in 现代艺术博物馆中的官僚机构, 120; financial problems of 现代艺术博物馆的财政问题, 127; role of in New York 现代艺术博物馆在纽约的作用, 127; role of in thirties 现代艺术博物馆在20世纪30年代的作用, 120
- Museums 博物馆, 1, 109, 111, 148, 160, 162; academic 学术性博物馆, 5, 167; acquisition policies of 博物馆的购买政策, 120; American art in foreign 美国艺术在国外博物馆, 134; attendance at 博物馆的到访率, 133; bureaucracy of 博物馆的官僚机构, 127; changes in numbers of 博物馆数量的变化, 4, 5, 137; collectors as trustees of 作为博物馆受托人的收藏家, 35; corporate 合作型博物馆, 135; foreign 国外的博物馆, 1; locations of 博物馆的位置, 166; New York 纽约的博物馆, 1, 17, 114, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 148; nonacademic 非学术型博物馆, 5; regional 区域博物馆, 18, 41, 111, 120, 130, 133, 134, 135, 136, 137; role of 博物馆的作用, 120; role of regional 区域博物馆的作用, 130; sources of funding for 博物馆资金的来源, 6, 136; support structure of 博物馆的支持结构, 16; and younger artists 博物馆与青年艺术家, 129
- Naive Impressionism 纯真印象派, 20
- National Endowment for the Arts 美国艺术基金会, 6
- Neel, Alice 艾丽斯·尼尔, 107
- Neo-Expressionism 新表现主义, 2, 41, 71, 73, 74, 77, 80, 82, 104, 124, 129; aesthetic tradition and 美学传统与新表现主义, 75; counterculture as 作为

- 反主流文化的新表现主义, 80
- Neo-Expressionists 新表现主义者, 34, 42, 75, 76, 79, 141
- Network: social 网络: 社交网络, 28, 35, 41, 42, 128; social roles in 社交网络的社会作用, 34, 35
- New York State Council on the Arts 纽约州议会艺术委员会, 6
- New York City 纽约市, 3, 22, 26, 27, 28, 29, 33, 39, 121, 129, 136, 137, 148; role of women in art world in 纽约艺术界中的女性角色, 60
- Newman, Barnett 班奈特·纽曼, 23, 39, 48, 50
- Nightclubs 夜总会, 34
- Nochlin, Linda 琳达·诺克林, 43, 91, 96
- Noland, Kenneth 肯尼斯·诺兰, 27
- Novels 小说, 108; best-selling 畅销小说, 86, 94, 104, 108
- O'Doherty, Brian 布莱恩·奥多尔蒂, 55
- Ohmann, Richard 理查德·奥曼, 85
- Oldenburg, Claes 克拉斯·奥尔登堡, 32, 66, 71
- Painterly Realists 绘画写实主义, 94
- Paintings, representational 再现性绘画, 17
- Panza di Biumo, Giuseppe 朱塞佩·潘扎·迪比乌莫, 38
- Paradigms 范式, 119, 141
- Paris 巴黎, 1, 20
- Park Place 公园广场, 27
- Parsons, Betty 贝蒂·帕森斯, 30, 40, 113
- Pastiche 合成的, 66, 75; and aesthetic tradition 合成作品与美学传统, 67
- Patrons 赞助人, 120; new 新赞助人, 16; organizational 机构性赞助人, 35; role of 赞助人的作用, 38
- Pattern painters 模式画家, 34, 42, 63, 73, 123, 133, 134
- Pattern painting 模式绘画, 2, 23, 59—62, 71, 104, 114, 123, 124, 129, 131, 132, 133, 146; modernism in 模式绘画中的现代主义, 73; popular culture in 模式绘画中的通俗文化, 73; proportion of women in 模式绘画中的女性比例, 60; role of women in 模式绘画中的女性角色, 60
- Pearlstein, Philip 菲利普·佩尔斯坦, 28, 57, 91, 147
- Performance art 行为艺术, 2, 15
- Perreault, John 约翰·佩罗, 60
- Peterson, Richard A. 理查德·A. 彼得森, 86
- Photographs 照片, 59, 99; in Photorealism 照相写实主义中的照片, 58, 100; in the work of Andy Warhol 安迪·沃霍尔作品中的照片, 68, 69
- Photorealism 照相写实主义, 2, 23, 33, 39—41, 71, 85, 87, 114, 124, 129, 131, 135, 146; critical reaction to 对照相写实主义的批判性回应, 37; passivity of paintings in 照相写实主义中的绘画的被动性, 105; in photographs 照片中的照相写实主义, 71
- Photorealists 照相写实主义者, 34, 62, 69, 71, 72, 87, 88, 100, 115, 123, 132, 134; influence of Pop art on 波普艺术对照相写实主义者的影响, 71; reflections as subject matter of 作为照相写实主义者题材的反映, 101; subject matter of 照相写实主义者的题材, 85, 88
- Pincus-Witten, Robert 罗伯特·平卡斯—

- 威滕, 55
- Pluralism 多元主义, 142
- Political art 政治艺术, 140
- Pollock, Jackson 杰克逊·波洛克, 14, 23, 30, 49, 62, 121
- Poggioli, Renato 雷纳托·波焦利, 43
- Pop art 波普艺术, 2, 23, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 62, 66, 70, 71, 73, 75, 77, 81, 114, 117, 119, 122—125, 131, 135, 147; critical reaction to 对波普艺术的批判性回应, 37; role of the critic in 批评家在波普艺术中的作用, 37
- Pop artists 波普艺术家, 14, 64, 72, 88, 115, 116, 129, 132, 134, 141; backgrounds of 波普艺术家的背景, 33
- Popper, Frank 弗兰克·波珀, 140, 141
- Popular culture 通俗文化, 11, 12, 23, 48, 62, 63, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 79, 86, 89, 108, 138, 141, 142; and avant-garde art 通俗文化与先锋艺术, 76; industries 通俗文化工业, 16, 67, 77, 129; in Pattern painting 模式绘画中的通俗文化, 73; Pop artists' ambivalence toward 波普艺术家对于通俗文化的暧昧态度, 66; relationship with avant-garde art 通俗文化与先锋艺术的关系, 14, 64; and work of Andy Warhol 通俗文化与安迪·沃霍尔的作品, 67
- Porter, Fairfield 费尔菲尔德·波特, 105
- Portraits 肖像, 87, 90, 91, 92
- Post-Impressionist painting 后印象派绘画, 106
- Post-Impressionists 后印象派画家, 106
- Postmodernism 后现代主义, 14, 59, 141; definition of 后现代主义的定义, 22
- Price, Derek J. de Solla 德里克·J. 德索拉·普赖斯, 22
- Public support 公共支持, 128, 130, 141
- Punk art 朋克艺术, 78, 80
- Punk-rock music 朋克摇滚音乐, 76, 79
- Ramos, Mel 梅尔·拉莫斯, 66
- Rauschenberg, Robert 罗伯特·劳申柏格, 32, 71
- Raymond, H. D. H. D. 雷蒙德, 100
- Reinhardt, Ad 阿德·莱因哈特, 3, 53
- Religious institutions 宗教机构, 134
- Representational painters 再现性画家, 56, 106, 138; interpretation of reality by 再现性画家对现实的阐释, 98; subject matter of 再现性画家的题材, 96
- Representational painting 再现性绘画, 71, 87, 107, 142
- Resistant subcultures 抵抗性亚文化, 14, 76—81, 78, 82
- Reuben Gallery 鲁本画廊, 31, 32
- Reward system 奖励体系, 64, 110
- Robins, Corinne 科琳娜·罗宾斯, 73
- Robinson, Walker 沃克·罗宾逊, 79
- Rock music 摇滚乐, 73
- Role, redefinition of 重新界定作用, 82
- Rose, Barbara 芭芭拉·罗斯, 46
- Rosenberg, Bernard 伯纳德·罗森堡, 27
- Rosenberg, Harold 哈罗德·罗森堡, 41, 44
- Ross, Charles 查尔斯·罗斯, 55
- Rothko, Mark 马克·罗斯科, 30, 36, 51
- Rublowsky, John 约翰·拉布罗斯基, 37, 38, 39, 40
- Ruda, Ed 艾德·鲁达, 30
- Russell, John 约翰·拉塞尔, 97
- Ryman, Robert 罗伯特·赖曼, 54
- Salle, David 大卫·萨利, 74, 80

- Sandler, Irving 欧文·桑德勒, 2, 9, 26, 27, 48, 50, 81, 146
- Salt, John 约翰·索尔特, 96
- Schapiro, Miriam 米里亚姆·夏皮罗, 60
- Scharf, Kenny 肯尼·沙夫, 74
- Schnabel, Julian 朱利安·施纳贝尔, 75, 80
- Schonzeit, Ben 本·苏恩蔡特, 102, 104
- Schwartz, Barry 巴里·施瓦茨, 92
- Schwedler, William 威廉·施韦德勒, 61
- Science 科学, 22, 25, 43, 97
- Scientists 科学家, 44, 46, 55, 97, 139, 141; role analogous to artists' 科学家的角色类似于艺术家, 54
- Scull, Robert C. 罗伯特·C. 斯卡尔, 39
- Sculptors 雕塑家, 55
- Semmel, Joan 琼·泽梅尔, 90
- Self-portraits 自画像, 92
- Shapiro, Theda 西达·夏皮罗, 43
- Shaw, Kendall 肯德尔·肖, 61
- Signac, Paul 保罗·西涅克, 107
- Simpson, Charles 查尔斯·辛普森, 39
- Smith, Roberta 罗伯塔·史密斯, 125, 126
- Smithson, Robert 罗伯特·史密森, 38
- Social circles, of artists 艺术家的社交圈子, 30
- Social critic, artist as 作为艺术家的社会批评家, 45
- Social network 社交网络; *See* Network, social 见社交网络
- Social Realists 社会写实主义者, 15, 139
- Social rebels 社会反叛者, 139, 140, 141
- Social role 社会角色; *See* Artistic role, social 见艺术家的社会角色
- Sociology 社会学 of film 电影社会学, 85; of literature 文学社会学, 85
- SoHo 苏霍, 7, 20, 39
- Solomon, Holly 霍利·所罗门, 34
- Sponsors 赞助人, 17
- Stable Gallery 马厩画廊, 40
- Stella, Frank 弗兰克·斯特拉, 53, 62
- Still, Clyfford 克莱福德·斯蒂尔, 30, 51
- Storr, Robert 罗伯特·施托尔, 100
- Street Murals Movement 街头壁画运动, 15
- Strikes by artists 艺术家罢工, 63
- Styles 风格; *See* Art styles 见艺术风格
- Subcultures 亚文化, 29, 31, 137; *See also* Resistant subcultures 亦见抵抗性亚文化
- Sugarman, George 乔治·休格曼, 60
- Surrealism 超现实主义, 45, 47, 62
- Sweeney, James Johnson 詹姆斯·约翰逊·斯威尼, 36
- Technology 科技, 61, 88, 89, 141
- Thiebaud, Wayne 韦恩·蒂博, 40, 98
- Tillim, Sidney 西德尼·迪力姆, 28, 39, 93, 96
- Tomkins, Calvin 卡尔文·汤姆金斯, 30
- Traditional Figurative painters 传统具象派画家, 63, 88, 92, 93, 133, 134
- Tremaine, Burton 伯顿·特里梅因, 38
- Trustees: collectors as 作为受托人的收藏者, 35; museum 作为受托人的博物馆, 133
- Tuchman, Phyllis 菲莉丝·塔奇曼, 37
- Workov, Jack 杰克·特沃科夫, 28
- Universities, as patrons 作为赞助人的大学, 35
- Urbanscapes 城市景观, 96
- Valerio, James 詹姆斯·瓦莱里奥, 98
- Video art 影像艺术, 2

- Visual perception, science of 视觉感知科学, 43
- Vitz, Paul C. 保罗·C. 维茨, 43, 44
- Warhol, Andy 安迪·沃霍尔, 67, 78, 83; photographs in the work of 安迪·沃霍尔作品中的照片, 68, 69; work of and popular culture 安迪·沃霍尔的作品与通俗文化, 67
- Weber, Idelle 艾德尔·韦伯, 95
- Wesselmann, Tom 汤姆·韦塞尔曼, 69, 70, 78
- West Coast 西岸, 32, 39
- Whitney Museum 惠特尼博物馆, 114, 119, 124, 126, 127, 130, 135; bureaucracy in 惠特尼博物馆中的官僚机构, 120; role of exhibitions at 惠特尼博物馆展览的作用, 124
- Wiesenfeld, Paul 保罗·维森菲尔德, 24, 93
- Wolff, Janet 珍妮特·伍尔夫, 84
- Women artists 女性艺术家, 45, 63; in auction market 拍卖市场中的女性艺术家, 116; in New York 纽约的女性艺术家, 60
- Worldview 世界观, 22, 44, 99, 113, 114; in science and art 科学与艺术中的世界观, 97
- WPA 公共事业振兴署; See Federal Arts Project 见联邦艺术计划
- Wright, Will 威尔·赖特, 86, 95
- Zukin, Sharon 莎伦·祖金, 7
- Zwillinger, Rhonda 兰达·茨维林格, 74

艺术与社会译丛

第一批书目

- | | |
|---|---------|
| 1.《艺术界》,[美]霍华德·S.贝克尔著,卢文超译 | 48.00元 |
| 2.《寻找如画美》,[英]马尔科姆·安德鲁斯著,
张箭飞、韦照周译 | 48.00元 |
| 3.《创造乡村音乐:本真性之制造》,
[美]理查德·A.彼得森著,卢文超译 | 58.00元 |
| 4.《艺术品如何定价:价格在当代艺术市场中的象征意义》,
[荷]奥拉夫·维尔苏斯著,何国卿译 | 58.00元 |
| 5.《爵士乐如何思考:无限的即兴演奏艺术》,
[美]保罗·F.伯利纳著,任达敏译 | 188.00元 |
| 6.《文学法兰西:一种文化的诞生》,
[美]普利西达·帕克赫斯特·克拉克著,施清婧译 | 48.00元 |
| 7.《日常天才:自学艺术和本真性文化》,
[美]盖瑞·阿兰·法恩著,卢文超、王夏歌译 | 68.00元 |
| 8.《构建艺术社会学》,[美]薇拉·佐尔伯格著,原百玲译 | 48.00元 |
| 9.《落入凡尘的高雅艺术:对于地方艺术市场的经济民族志考察》,
[美]斯图尔特·普拉特纳著,郭欣然译 | (即出) |
| 10.《班吉的管号乐队:一位民族音乐学家的迷人旅程》,
[法]辛哈·阿罗姆著,董智弘译 | (即出) |

第二批书目

11. 《先锋派的转型：1940—1985年的纽约艺术界》，
[美] 戴安娜·克兰著，常培杰、卢文超译 55.00元
12. 《歌剧迷：“痴迷”的民族志》，
[美] 克罗迪奥·E. 本泽克里著，易莲媛译 (即出)
13. 《音乐和社会运动：20世纪“传统”之动员》，
[美] 罗恩·埃尔曼、[美] 安德鲁·贾米森著，常培杰译 (即出)
14. 《艺术与国家：比较视野中的视觉艺术》，
[英] 维多利亚·D. 亚历山大、[美] 玛里林·鲁施迈耶著，
赵卿译 (即出)
15. 《画布与生涯：法国绘画界的体制变迁》，
[美] 哈里森·C. 怀特、[美] 辛西娅·A. 怀特著，刘敏译 (即出)
16. 《文化之内：美国家庭中的艺术和阶级》，
[美] 大卫·霍尔著，方军译 (即出)
17. 《绘画文化：从土著艺术到高雅艺术》，
[美] 弗莱德·梅耶尔斯著，卢文超、窦笑智译 (即出)
18. 《阅读浪漫小说：女性、父权制和通俗文学》，
[美] 佳尼斯·拉德蕾著，胡淑陈译 (即出)
19. 《齐美尔论艺术》，[德] 格奥尔格·齐美尔著，张丹编译 (即出)
20. 《高雅好莱坞：从娱乐到艺术》，
[美] 希昂·鲍曼著，车致新译 (即出)

The Transformation of the Avant-Garde 先锋派的转型

作为对战后现代艺术世界的一次全面社会学分析，本书超越了传统的艺术史风格……克兰以扎实的案例研究和文本分析，探究了先锋艺术家工作与社交背后的社会背景，特别是来自消费社会及大众文化的巨大影响，极具启发性。

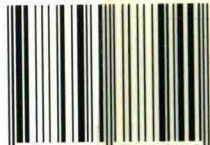
——布赖恩·沃利斯，《美国艺术》

克兰在本书中展现了极富创造性的学术才华。她历经数年，深入研究了大量文献材料，包括艺术家的传记、艺术评论、艺术纪录片、博物馆和画廊的展览目录，以及拍卖行的销售记录等，再现了先锋艺术运动的兴起和转型。

——罗萨娜·马尔托雷拉，《当代社会学》

上架建议：艺术·文化

ISBN 978-7-5447-7794-0



9 787544 777940 >

凤凰出版传媒网：www.ppm.cn

定价：55.00元