



凤凰文库·艺术理论研究系列

范景中 主编

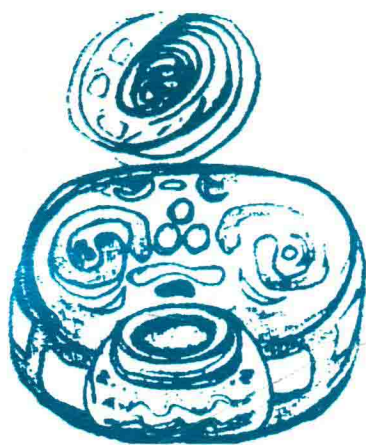
沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

「美」 迈克尔·莱杰 著 毛秋月 译

重构抽象表现主义

20世纪40年代的主体性与绘画



Michael Leja

Reframing Abstract
Expressionism: Subjectivity and
Painting in the 1940s



凤凰文库·艺术理论研究系列

范景中 主编

沈语冰 执行主编

江苏凤凰美术出版社

「美」
迈克尔·莱杰 著
毛秋月 译

重构抽象表现主义

20世纪40年代的主体性与绘画



Michael Leja

Reframing Abstract
Expressionism: Subjectivity and
Painting in the 1940s

此书获国家社科基金重大招标项目“西方当代艺术理论文献翻译与研究”（项目编号：13ZD124）的资助

图书在版编目(CIP)数据

重构抽象表现主义/(美)莱杰著;毛秋月译. —
南京:江苏凤凰美术出版社, 2014. 12
(凤凰文库·艺术理论研究系列)
ISBN 978-7-5344-8309-7

I. ①重… II. ①莱…②毛… III. ①抽象表现主义
—研究 IV. ①J209.9

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 303434 号

Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s originally published
by Yale University Press

© 1993 by Michael Leja.

All rights reserved.

Jiangsu Phoenix Fine Arts Publishing, Ltd is authorized to publish and distribute exclusively the
Chinese (Simplified Characters) language edition. This edition is authorized for sale throughout
Mainland of China. No part of this book may be reproduced or transmitted in any form or by any
means, electronic or mechanical, including photocopying, recording or by any information
storage and retrieval system, without permission in writing from the Publisher.

版权所有 侵权必究

著作权合同登记号:图字 10-2011-401 号

责任编辑 孟尧
实习编辑 范懿伦
装帧设计 周伟伟
责任校对 吕猛进
责任监印 朱晓燕

出版发行 凤凰出版传媒股份有限公司
江苏凤凰美术出版社(南京市中央路 165 号 邮编:210009)
出版社网址 <http://www.jsmscbs.com.cn>
经 销 凤凰出版传媒股份有限公司
制 版 江苏凤凰制版有限公司
印 刷 江苏凤凰通达印刷有限公司
开 本 652 毫米×960 毫米 1/16
印 张 38.75
字 数 501 千字 插图 91 幅
版 次 2014 年 12 月第 1 版 2014 年 12 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-5344-8309-7
定 价 88.00 元

营销部电话 025-68155683 68155677 营销部地址 南京市中央路 165 号
江苏凤凰美术出版社图书凡印装错误可向承印厂调换



凤凰文库
PHOENIX LIBRARY

凤凰出版传媒集团
PHOENIX PUBLISHING & MEDIA GROUP

凤凰文库·艺术理论研究系列

主 编 范景中

执行主编 沈语冰

项目总监 毛晓剑

项目执行 王林军

出版说明

要支撑起一个强大的现代化国家,除了经济、政治、社会、制度等力量之外,还需要先进的、强有力的文化力量。凤凰文库的出版宗旨是:忠实记载当代国内外尤其是中国改革开放以来的学术、思想和理论成果,促进中外文化的交流,为推动我国先进文化建设和中国特色社会主义建设,提供丰富的实践总结、珍贵的价值理念、有益的学术参考和创新的思想理论资源。

凤凰文库将致力于人类文化的高端和前沿,放眼世界,具有全球胸怀和国际视野。经济全球化的背后是不同文化的冲撞与交融,是不同思想的激荡与扬弃,是不同文明的竞争和共存。从历史进化的角度来看,交融、扬弃、共存是大趋势,一个民族、一个国家总是在坚持自我特质的同时,向其他民族、其他国家吸取异质文化的养分,从而与时俱进,发展壮大。文库将积极采撷当今世界优秀文化成果,成为中外文化交流的桥梁。

凤凰文库将致力于中国特色社会主义和现代化的建设,面向全国,具有时代精神和中国气派。中国工业化、城市化、市场化、国际化的背后是国民素质的现代化,是现代文明的培育,是先进文化的发

展。在建设中国特色社会主义的伟大进程中,中华民族必将展示新的实践,产生新的经验,形成新的学术、思想和理论成果。文库将展现中国现代化的新实践和新总结,成为中国学术界、思想界和理论界创新平台。

凤凰文库的基本特征是:围绕建设中国特色社会主义,实现社会主义现代化这个中心,立足传播新知识,介绍新思潮,树立新观念,建设新学科,着力出版当代国内外社会科学、人文学科的最新成果,同时也注重推出以新的形式、新的观念呈现我国传统思想文化和历史的优秀作品,从而把引进吸收和自主创新结合起来,并促进优秀传统文化的现代转型。

凤凰文库努力实现知识学术传播和思想理论创新的融合,以若干主题系列的形式呈现,并且是一个开放式的结构。它将围绕马克思主义研究及其中国化、政治学、哲学、宗教、人文与社会、海外中国研究、当代思想前沿、教育理论、艺术理论等领域设计规划主题系列,并不断在内容上加以充实;同时,文库还将围绕社会科学、人文学科、科学文化领域的新问题、新动向,分批设计规划出新的主题系列,增强文库思想的活力和学术的丰富性。

从中国由农业文明向工业文明转型、由传统社会走向现代社会这样一个大视角出发,从中国现代化在世界现代化浪潮中的独特性出发,中国已经并将更加鲜明地表现自己特有的实践、经验和路径,形成独特的学术和创新的、思想、理论,这是我们出版凤凰文库的信心之所在。因此,我们相信,在全国学术界、思想界、理论界的支持和参与下,在广大读者的帮助和关心下,凤凰文库一定会成为深为社会各界欢迎的大型丛书,在中国经济建设、政治建设、文化建设、社会建设中,实现凤凰出版人的历史责任和使命。

中文版序言

2007年,我在中国的多所大学、博物馆和图书馆举办了关于美国艺术(尤其是关于抽象表现主义画派)的讲座。听众们反馈的问题和意见告诉我,中国人对于杰克逊·波洛克、巴内特·纽曼、马克·罗斯科等纽约画派艺术家的兴趣既广泛又浓厚,而且,这种兴趣不仅存在于研究艺术史的师生之间,也存在于大众之中。所以,当我后来得知沈语冰教授计划将我这本研究抽象表现主义的专著译为中文的时候,我感到非常高兴。我有幸与本书的译者、宾夕法尼亚大学联合培养的博士生毛秋月小姐结成了密切合作的关系,这段经历也让我相信,此书的中译本一定将是严谨的、准确的。我对毛小姐超乎寻常的耐心,以及她在这个富有挑战性的翻译过程中所贡献的智慧及创造感激不尽。

我诚恳地希望,本书能够推动不同国别之间的人们展开进一步对话,丰富彼此对于艺术史与文化的理解。

迈克尔·莱杰
2014年11月8日

致 谢

本书的创作萌芽于10年之前,正在哈佛求学的我向T.J. 克拉克老师提交了一份关于纽约画派研讨会的论文。从那个实验性的开始到这本大书的完成,时间已经过去很久(我差不多在中间阶段,即1988年完成了博士论文),假如离开大家的帮助,我永远无法走到今天。

T.J. 克拉克,我的博士论文导师,在我进行研究的每一阶段都提供了无可估量的支持和建议。是他本人和他的著作启发了我构思出本书的雏形。在我写作期间,他的批判性阅读也大大充实了本书的内容,遗憾的是,本书为此做出的注释远远不足以体现这一点。自始至终,他一贯的热情和鼓励与他深刻的批评和建议都同样重要。

安娜·蔡夫、安·吉布森还有赛尔热·居尔博特尤为慷慨地对本书的初稿提出了细致入微的批评意见。虽然我们会在一些细节问题上产生分歧,但这些从来都阻止不了我们富有建设性的学术交流。

还有许多同事和朋友也为本书提供了实质性的帮助,他们是:卡尔·贝尔兹、霍利·克雷森、约翰·扎普利卡、惠特尼·戴维斯、迈克尔·弗雷德、莱因侯特·海勒、沃特·霍普斯、迈克尔·凯孟曼、苏珊·曼宁、理查德·迈耶、约翰·欧布莱恩、拉里·希尔弗、丽莎·提克纳、南希·特洛伊、大卫·凡·赞顿、安妮·瓦格纳、卡尔·威克美斯特。还

有,亨利·赞纳、迈克尔·奥平、塞尔热·居尔博特和苏珊·维特吉也在之前给了我宝贵的机会,让我能在公众论坛上试着去表达我最初的一些观点。在西北大学、哈佛大学和麻省理工学院,一些研究生和本科生参与了我开设的关于纽约画派的研讨课,他们为这个主题提供了新的能量和全新的理解,是他们让我经常重新思考我的论述。

我在波士顿和华盛顿的美国艺术资料档案部门的工作,得到了以下人士的大力协助,他们是:罗伯特·布朗、艾丽卡·厄尔和塞西莉亚·琴。格伦·麦克米兰和理查德·德斯罗切、保林·麦圭尔、蒂娜·佩特拉和王恳(音译),以及戴维·特曼的热情相助,使得我在纽约和华盛顿的工作得以顺利进行。伊夫-阿兰·博瓦、马瑞·福利、海伦·海瑞森、詹森·麦考伊、妮娜·尼尔森、桑福德·史华兹和 E. V. 陶帮助我获取了重要的资料。耶鲁大学出版社的朱迪·麦德龙和辛西娅·威尔斯耐心地将本书的草稿变成了一本出版物,其付出卓有成效。

本书的写作还得到了以下单位的经济支持:盖蒂·格兰特计划、华盛顿国家美术馆视觉艺术前沿研究计划、怀丁基金会、哈佛大学、西北大学。西北大学跨学科研究中心帮助我支付了本书在照片和图像使用版权上的费用。

我为这本书工作了 10 年,在这 10 年里,我一直受到家人的鼓励、支持和信任,它们来自我的父母玛格丽特·莱杰和斯坦利·莱杰,还有我的亲人们,尤其是苏珊娜·巴恩斯。我对他们的感激之情无以言表。

最后,玛格丽特·沃思对这本书也有着深刻的影响——她的影响无疑超出我的预期。她的犀利评论和积极的质疑启发了我,并带领我走向了新的、富有成效的方向。在本书接近完成的时候,她每日在我身边的陪伴已带给我太多的益处,学术上的激励只是其中之一。

“梦与野兽,”爱默生在早年的一期杂志上写道,“是帮助我们发现自身奥秘的两把钥匙。”他自己都没有意识到,这句话表现出多么敏锐的直觉。

——刘易斯·芒福德,《人的转变》(Lewis Mumford, *The Transformation of Man*)

人们常常用艺术作品来阐释或解决那些在社会和文化中显得紧迫、基本或棘手的问题。在某种程度上,这正如尼尔森·古德曼(Nelson Goodman)所讲,是视觉再现的“认知功效”:通过再现或象征“世界”中的某些特定因素,人们的经验将变得易于归纳,得到重新调整;这个世界也将被人更加充分地理解、规划和阐释。^[1]因此,视觉再现是人们获取知识的一种媒介,不管这些知识是科学性的,还是非科学性的。然而,知识往往带有意识形态的色彩:在任何一个时期,那些被认为是知识的东西,在本质上都是被一系列流行的趣味、价值观,以及人们眼中的利用价值所决定的。第一眼看上去很纯粹的发现,即视觉再现中发生的某种客观真相(如直线透视),之后都会被人揭示为某个文化所独有的建构,它带着意识形态的烙印,并且在一定条件下才会出现。^[2]

有的艺术作品尤为成功地介入了人们迫切关注的问题,也造成了后 2

续的效应,有时候至少看起来是这样。这些作品因调动和涵盖了某些隐喻和话语而引起了文化的密切关注,同时,它们还会与人们关注的其他再现形式产生冲突、相互竞争,那些形式既是主流文化焦点的产物,又会使其发生改变。不管人们对一件艺术品的评价是褒还是贬,也不管人们对它的接受是否能够度量作品引起的文化反响,艺术品在瞄准文化重点问题上的成败都可以从其受到的关注程度来衡量。

本书作者认为,纽约画派(New York School)的艺术,能够恰如其分地反映出美国社会在20世纪40—50年代早期的文化特征和意识形态。在笔者看来,威廉·德·库宁(William de Kooning)、阿道夫·戈特列布(Adolph Gottlieb)、罗伯特·马瑟韦尔(Robert Motherwell)、巴内特·纽曼(Barnett Newman)、杰克逊·波洛克(Jackson Pollock)、马克·罗斯科(Mark Rothko)、克利夫特·斯蒂尔(Clyfford Still)等人在过去40年间获得的卓越地位,既不是建立在其纯美学成就上,也不是因为美利坚帝国在冷战时期把他们的作品当成了政治武器,哪怕人们已经把这两种相互对立的因素视为纽约画派的主要历史。其实,对这种艺术的成功推广同时建立在作品的艺术水准和国家行为之上。不过,这种推广是因为画作的其他特质才得以实现,并为人们所接受。在这一点上,芭芭拉·赫恩斯坦·史密斯(Barbara Herrnstein Smith)的看法可以给我们提供参考。她曾经谈到过艺术品是如何获得高度认可进而成为“经典”的。她认为,一件作品的地位得到提高,变得经久不衰,“既不是因为各种机构在客观上(马克思的术语)的共同策划,也不是因为一代代独立的受众持续关注着某件作品的永恒价值。这其实是因为,各种被建构的客体、意外事件以及文化选择机制和传播机制之间产生了一系列持续的互动。”^[3]这种艺术有一种能力,它不仅深深地根植于人们对其艺术品质的理解之中,其存在的时间也要先于美国国务院和现代艺术博物馆等机构的推广(且可以作为后者发生的前提),那就是,它为其受众展示出了某些具体的特殊功能:它直接地、有效地介入了人们最关心的文化问题,因此成为一个制造知识的有利阵地,而那些知识则带有深刻的意识形态特

征。这个画派最突出的特点,是它试图把关于人性、意识以及人类生存状况的新知识融入视觉再现——这些新知识正是它从心理学、人类学和哲学当中慢慢收集而来。通过改造欧洲现代主义的传统,纽约画派设法再现了在美国文化当中占据支配地位的主体性——即一种展现人类个体经验的模型——并且用这个主体性展开了创造。也就是说,纽约画派的艺术参与到了本章开头芒福德所提到的文化事业当中。然而,尽管那些画作表面上镌刻着新知识和新发现,亦即一种新出现的主体(它显得既分裂又烦乱,充满“无意识”和“原始”的冲动和本能),但其实那些知识和发现是一种建构,其中包含着 20 世纪 40—50 年代以降的美国主流文化当中各式各样的意识形态。

人们通常把第一代即最主要的一代纽约画派称为抽象表现主义,它正是本书的研究对象。说它与文化和意识形态息息相关,并不是说它吸引了大量观众,或者它已经被相当一部分人所“理解”或欣赏。相反,它 3 屡屡遭到“中产阶级”(middlebrow)的谩骂和嘲弄。“中产阶级”属于一种简要区别文化差异的现代范畴。^[4]另一方面,“社会底层”(lowbrow)观众基本上并不了解抽象表现主义。只有所谓“社会上层”(highbrow)——即城市里的那些文艺界人士,还有处在社会、经济和政治上层世界中某些喜欢冒险的投资者和文艺爱好者,才会对这种艺术表现出一定的兴趣和支持。但是,外人也很难理解他们的高谈阔论。

尽管人们围绕着抽象表现主义产生了困惑和反对意见,它的受众也十分有限,然而纽约画派还是在二战期间及之后成为探讨美国文化中某些重要主题的阵地,影响深远,卓有成效。纽约画派的文化影响并不是依靠观众的赞许和认可而获得的;它没有吸引到大批爱好者。相比之下,它却成功地引起了媒体的兴趣和关注,且不论后者的反应是尖锐还是温和。例如,有人在看到波洛克和德·库宁等现代主义者的作品之后,这样悲伤地评论道:“在逃离了人造世界中的机械和恐惧之后,我们又陷入了心理世界的阴暗走廊。当艺术被用来解释心理、表现心理以及治疗现代人心理创伤的时候,艺术批评便失去了用武之地,艺术的标准

也不复存在。每个最轻微的笔触都能成为一种启示。于是我们对心理世界的认识陷入了一种悲观主义：笔画越粗糙，启示就越明显。”^[5]

即便是这样消极的注解也能够告诉我们，这种艺术是什么，它的诉求是什么：这一艺术多多少少关注的是当代人的心理世界，它的形式和笔触具有某种启示性的意义，它好像回应了人们生活在技术世界之中的恐惧，等等。艺术评论带给我们的信息并非总是可靠的，但通常情况下，人们还是会以某种程度上的精确把握住一些最基本的特点，然后渐渐地，那些一点一滴的假设——例如新艺术当中画家们的创作范式，艺术作品的创作源泉和创作主题，以及这些源头和主题的具体形式、性质（如“阴暗的走廊”、“我们的悲观主义”等）——会通过各种大众媒体得到传播，进而与一些文化关注点产生关联。著名的《生活》（*Life*）杂志刊登过一篇名为《现代艺术的圆桌》（*Round Table on Modern Art*）的文章，其中复制了德·库宁、巴齐奥蒂（Baziotes）、斯塔莫斯（Stamos）、戈特列布和波洛克的作品，它最后说道：“现代艺术的麻烦把我们带回时代的麻烦……现代艺术的意思就是，当下的艺术家陷入了一种极度个人化的挣扎当中——他们挣扎着去发现自我、维护自我和表达自我。”^[6]另一个例子，是《时代》（*Time*）杂志转载了山姆·汉特（Sam Hunter）在《纽约时报》（*New York Times*）上评点波洛克的文字：“他把绘画艺术当中非理性的一面发挥到了极致。”汉特还附上了他的解释：“想必（极致）意味着他的脚。”^[7]①人们在关注抽象表现主义的时候，不管表现出来的是焦虑、时不时的宣泄，还是严肃的探讨，最后总是会呈现一出带着轻蔑态度的喜剧。这里有一则关于人们的焦虑情绪得到集中爆发的好例子：《纽约时报》的资深评论员霍华德·德夫里（Howard Devree）在谈到波洛克于1951年回归具象这件事情时说道：“只要这些是画家有意识地创作出来的具象元素，它们就会带着恐怖的暗示力量，它们会把生活中原本就存在的情感迷宫转变为表现主义画家笔下那噩梦般的幻影世界，就好像是

① 译者注：汉特在这里开了一个玩笑，极致[extremity]在英语当中兼有手脚的意思。

我们不小心参与到被束缚的女巫们的安息日中，那黑色的混乱局面，以及世界末日的各种可怕景象，就好像是罗普斯(Rops)或者蒙克(Munch)在用抽象的方式作画。”^[8]这些句子仿佛支支吾吾地想要尽力传达一种扑面而来的恐怖感。至于对作品的严肃探讨，我们不妨看看《纽约时报》上另一位批评家斯图尔特·普雷斯頓(Stuart Preston)的观点。1955年，他在评论波洛克时写道：

这些革命性的画作显示，他大胆地丢弃了绘画创作中的构思；他随性而为，无情地粉碎了以往的艺术传统，并且，他第一次在艺术当中引入了大量暗示潜意识的元素，用来展示他的创作才华，这些元素显得那么原始、直率和质朴。人们没有必要在他的作品中寻找“美”，或者担心作品传达出了影射社会的隐喻。除非我们用心理学知识更加深入地探究波洛克富有创造性的绘画方式，否则，我们只会在他那面向自我的艺术中，看到粗暴的、晦涩的扭曲图形，它们在某些情况下会显得特别重要。赫伯特·里德(Herbert Read)爵士曾评价波洛克“自动地记录了关于自我的方方面面”^[9]，于是，当我们面对着这样的艺术时，我们很难对其做出价值判断。

这些出现在大众媒体上的评论——它们的态度或是困惑，或带有敌意，或嘲弄，或显得不安，或表示赞赏——使得成千上万非专业的读者认识到，纽约画派希望通过描绘一些奇特的作品，从而在一个动荡的时代里发现自我。这些绘画运用到的视觉手法——即欧洲盛期现代主义的手法——无疑是深奥的。但是，采用那些手法而完成的作品，以及朝那些手法靠近的作品，还曾经受到了本土化的、特定趣味的影响，这些趣味，也同时被《生活》、《时代》、《纽约时报》以及《时尚芭莎》(*Harper's Bazaar*)等杂志的许多读者所拥有。抽象表现主义究竟在多大程度上介入了主流文化的关注点——即从属于(仍用本篇引言中的术语来说)中产阶级和知识分子团体的文化——目前还没有被学者和批评家们认识到。虽然大部分作品是抽象的，但这一艺术向观众展示了与他们息息相

关又颇有意义的种种隐喻,它所指涉的人群,要远远多于那些被格林伯格(Clement Greenberg)和罗森伯格(Harold Rosenberg)这两位最有名、最耀眼的抽象表现主义发言人所吸引的读者,二者的解读既引人入胜又深奥晦涩。具体来说,前者极其仔细地分析了抽象表现主义具有进步意义的形式创新,后者则是用了一种暧昧、夸张的存在主义修辞手法审视这一艺术。而本书的“野心”,正是要去展现和分析纽约画派及其赖以繁荣的文化之间广泛存在的依存关系。

我将沿着两条既不相同但又相互联系思路展开研究。其一,是把相关作品和当代各种文化产品进行一番细致的比较,涉及的文化产品包括一些流行的哲学学说、文化批评、好莱坞电影、报刊评论等等。抽象表现主义与主流文化之间的紧密联系是一些捍卫这一艺术的、好胜的精英们远远想象不到的。其二,从历史出发,对彼时美国文化内部的种种冲突进行一番概述,有些冲突表现为社会矛盾,有些则是历史上发生的大灾难,其中既有国内事件,也有国外事件。纽约画派的作品向人们证明,在解析文化冲突中的焦点问题时,源自现代主义的手法和形式极为有效地帮助它建构出了一方阵地,或者说搭建了一个舞台。文化与艺术的汇合,也是促成艺术上的现代主义在当时的美国繁荣发展的重要原因之一。

上文把纽约画派的作品形容成“阵地”和“舞台”,其实是一个蓄意的讽刺:现有的话语机制已经把抽象表现主义与本书即将展开的社会分析和文化分析隔离起来,而“阵地”和“舞台”二词却频频出现在这一话语当中。笔者的研究把抽象表现主义绘画视为与历史和意识形态密切相关的文化工艺品。这种研究思路是传统的学者们(不管是历史学家还是批评家)不太欢迎的。虽然这种艺术当中的杰作已诞生 40 余年,但是其捍卫者仍然拼命拒绝有人对它进行去普世化、去理想化的研究。最近,在 1987 年 12 月发行的《纽约时报》上,有一篇文章试图把波洛克从两种所谓的敌人那里拯救出来:一种是艺术史家,他们决心要展现波洛克作品

当中的意识形态特征——“但这无论如何是做不到的”，因为其作品的重要性“独立于任何意识形态或时代之外”；还有一种人是所谓的“后现代”美国艺术家，他们因远离“波洛克和他代表的东西”而承担了艺术上的极大损失。^[10]波洛克和整个纽约画派可能已经开始泛起古旧的光泽。但是，一些重要的社会机制还不愿意看到它们被当成历史现象来分析，人们还是普遍把它们捧为具有非凡魅力、具有超时空表达力的东西；人们觉得，要在它们的美学高度之上还要寻找什么历史和意识形态简直是一种离题之举。

导致这种保守性的一个重要原因，是因为这些艺术品在本国文化中有着相当重要的地位。在今天，抽象表现主义的观众人数已经大幅增长，远远超出了精英阶层的范围，而且它们也得到了主流文化的认可。波洛克、德·库宁、马瑟韦尔等人已经足以撑起一场具有“轰动效应”的展览。我们的文化事业——它们从属于那些严肃地对待视觉艺术，并支持各种机构进行推广的一部分中上层阶级，也在一定程度上通过纽约画派树立了自己的形象（即一种“美国式的”文化身份）。人们认为，抽象表现主义的兴起，在文化上高度对应着美国在二战后的西方世界里军事、经济和科技的全面崛起。人们不仅相信它标志着美国视觉艺术的成熟和独立，还通常认为，它在艺术上完美地代表了这个国家的主流中产阶级文化最看重的特质和理想，比如个人自由、胆魄、独创性、庞大的野心、开阔的胸襟、自信，还有力量。

然而，从历史角度出发的分析已然徐徐展开。在某些艺术史家的视野下，抽象表现主义似乎是在一些相当特殊和偶然的信仰及野心的催生下出现的，并且，它的接受过程、推广过程、人们对它的阐释，以及这一艺术本身，都被深深地卷入了历史进程之中。^[11]大部分艺术史家关注的，是纽约画派如何被战后的美国拿来宣扬文化帝国主义，这一发展过程已经被人们广泛谈论，我在此无须赘言。但这些研究的主要关注点，都是关于抽象表现主义的接受过程——例如人们对它的阐释、它获得的支持以及它所符合的利益。我也关心人们对抽象表现主义的接受，并将在后文