



粗俗和创伤

——波洛克和沃霍尔的主体性

Vulgarity and Trauma——The Subjectivity of Pollock and Warhol

杨娟娟 Yang Juanjuan

摘要：T.J. 克拉克（T.J.Clark）从文化研究路径作出的现代艺术史研究，与同时代的《十月》学派的当代艺术批评相比，有着 20 世纪 80 年代的新左派批评家所共享的一些理论基础，如社会批判理论、文化研究以及种种后结构主义思潮。本文从对艺术家（以波洛克和沃霍尔为例）“主体性”的理解入手，对 T.J. 克拉克和哈尔·福斯特（Hal Foster）二人的文本做一个初步的比较研究，以窥视批评家关于不同“主义”的论证中潜在的裂缝：新前卫艺术的情感。

关键词：T.J. 克拉克，哈尔·福斯特，波洛克，沃霍尔，主体性

Abstract: T.J. Clark's research of modern art history in path of cultural studies, comparing contemporary art criticism of *October* group, shares many theoretical foundations with most new left in the 1980s, such as critical theory of Frankfurt school, cultural studies of Birmingham school, and various post-structuralist intellectual trends. This paper focuses on the subjectivity of artists like Pollock and Warhol, and makes a comparative study of the text of T.J. Clark and Hal Foster in different "-isms", to show a crack in their arguments: the emotion of the neo-avant-garde art.

keywords: T.J.Clark, Hal Foster, Pollock, Warhol, subjectivity

从后结构主义左派批评家的角度去理解安迪·沃霍尔（Andy Warhol）这个大投机者，除了讨论波普艺术作为体制批评的意义，例如对架上绘画的冲击和祛魅，还有别的角度吗？本文将尝试进行一个比较大的跨度，从安迪·沃霍尔出场之前的艺术史说起。艺术史家迈克尔·莱杰（Michael Leja）和 T.J. 克拉克（T.J.Clark）为 20 世纪 40—50 年代的抽象表现主义提供了巨细无遗的社会背景，那也正是后来种种当代艺术与批评赖以发端的土壤。而他们的文化研究与《十月》学派的当代艺术批评有一些共同的基础，就是法兰克福学派对于社会与文化的批判，英国伯明翰学派带来的文化研究转向，和法国后结构主义时代的种种思想资源，如景观社会、消费社会、拉康精神分析等。这些共性让我们可以从对艺术家（以波洛克和沃霍尔为例）“主体性”的理解入手，对 T.J. 克拉克和哈尔·福斯特（Hal Foster）二人的文本做一个比较研究。

20 世纪 40 年代——从悲怆到粗俗

迈克尔·莱杰的《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》（*Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, 1994）一书，以一种让各种理论黯然失色的宏大规模，复原了那个时代中构成主体 / 现代人话语的一些重要元素：神话、原始主义、无意识，甚至从各个角度呈现了一部 20 世纪上半叶的美国对精神分析的接受史。和老朽阴暗、陷于第一次世界大战废墟的欧洲相比，20 世纪 20—30 年代的美国坚信本国拥有健康、阳刚、向上的文化，走在成为世界强国的康庄大道上，弗洛伊德的东西一向遭到主流媒体嫌弃，人们坚信人性是可以塑造、改善的（最后臭名昭著的行为主义心理学也正是那时兴起的），将节制、平衡、标准、规则这些旧贵族的清教徒美德施加在对文化的理想上。直到 20 世纪 40 年代，在第二次世界大战的影响下，越来越多阴暗之事曝光于天下，人们终于不情愿地接受了精神分析的许多概念，最终主导的意识形态几乎成了一个“焦虑的现代人”，也正是在这一背景中，产生和接受波洛克才是可能的。（也正是因为医治第一次世界大战创伤的需要，精神分析的理论才在欧洲广泛地普及开来。）

莱杰从波洛克本人接受心理治疗的经历

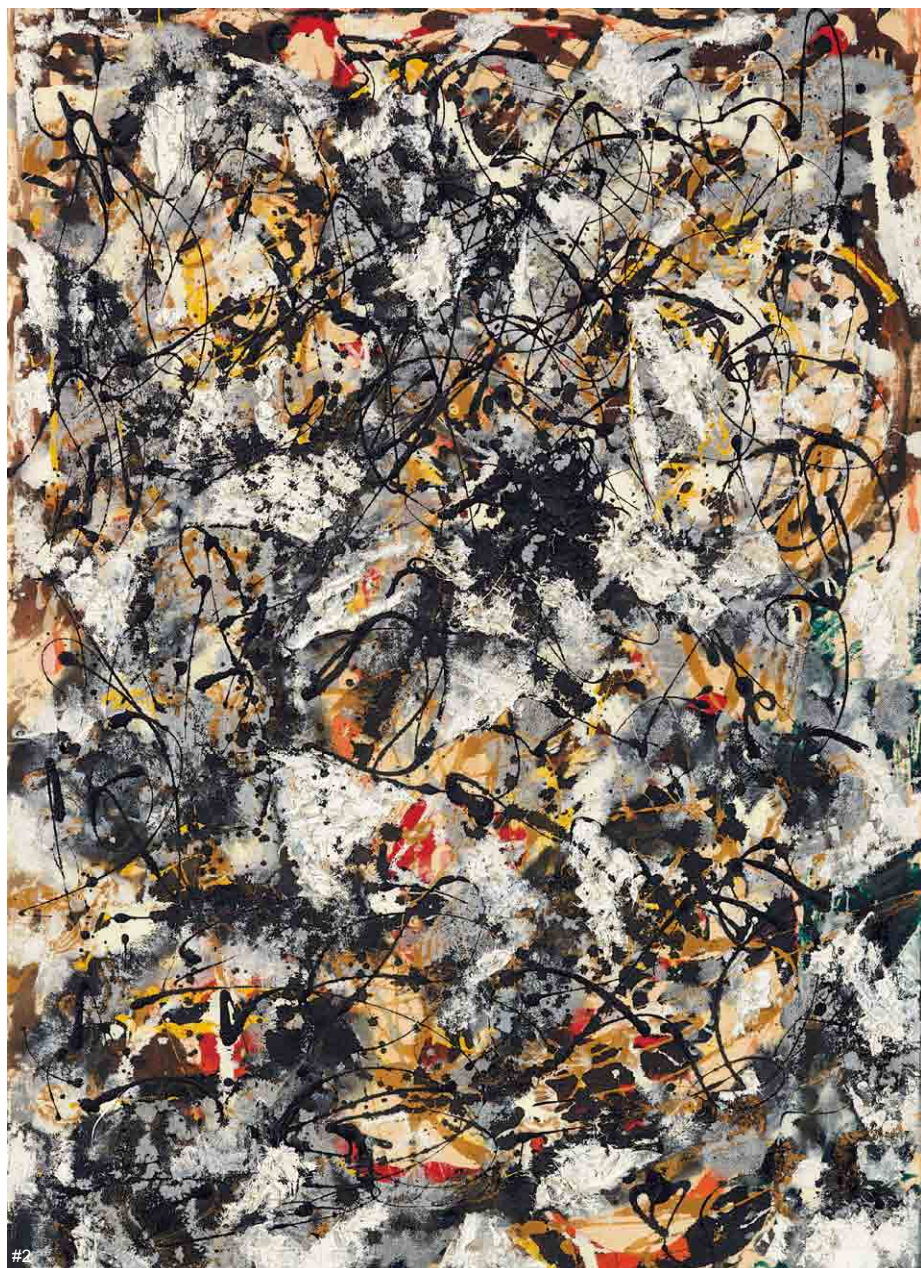
中理解他的创作思路，还创造性地联系了同时代的“黑色电影”，映射了那个时代的某种共同的、隐含的“现代人话语”：冲动、焦虑、不由自主、悲剧性。黑色电影的观众和抽象表现主义的观众一样，愿意理解自己心里也有这样的一个无意识的地带。¹

这本煌煌巨著呈现了抽象表现主义众画家在当时所接收的所有关于“人性”的理解，在此基础上，莱杰的老师 T.J. 克拉克更进一步，以 20 世纪 90 年代初所发表的《不悦的意识》和《捍卫抽象表现主义》两篇论文，进一步细化了对其中主体性的认识。在《不悦的意识》中，克拉克认为激进的艺术有着“非同一性”和“否定性”的特征，总是会与主流的意识形态形成某种对抗，例如“悲怆”就是现代主义最深刻的特征之一，它尤其适用于毕沙罗、马列维奇、毕加索到波洛克的作品，是一种“无法忍受彻底的否定性（outright negativity）”的情绪或状态。²

但到《捍卫抽象表现主义》一文中，经过对德库宁、波洛克、霍夫曼、克莱因和罗斯科等多位抽象表现主义画家作品的解读，他从“悲怆”这一特征更进了一步，认为悲怆事实上属于资产阶级的品味——总是要不断召唤着种种单纯、直接、天真和多愁善感。而真正能代表抽象表现主义的词，是粗俗（vulgar）。和莱杰截然不同的是，他尤其区分开了“资产阶级”和“小资产阶级”两者，前者有着重大的地位和影响力，后者却是既没有足够资产和安全感，却又要全心全意地认同资产阶级意识形态的人。因此，悲怆其实是“小资产阶级认同资产阶级”的形式，而粗俗，却是“小资产阶级企图充当 / 代替贵族”的形式。洋洋得意、浮夸和过度兴奋，故弄玄虚的简洁，克拉克在对抽象表现主义的捍卫中用的全是负面的修辞。³ 士兵脸上战场的黑灰不是粗俗，女佣的脏脸却是粗俗。⁴ 粗俗就是这样一种彻底“低级”的形式。

抽象表现主义是某些小资产阶级渴望成为贵族，渴望总体性的文化权力的艺术风格。当小资产阶级认为自己可以（在其主人允许下）像贵族一样有关于个性的发言权时，抽象表现主义就是这个时刻的艺术。粗俗就是那种渴望的形式……抽象表现主义，就是小资产阶级志愿成为贵族的形式，就在资产阶级不再想充当贵族的那个决定性的时刻，当小资产阶级必须去充当那个已经隐藏起

1
汉斯·霍夫曼 (Hans Hofmann)
夏日的阳光 (Summer Glory)
1944



来——甚至消失了——的资产阶级精英的时刻。⁵

显然，克拉克对于艺术的洞察力，来源于他对于小资产阶级和资产阶级之间微妙关系的洞察。他看穿了资产阶级维持权力的前提，就是它允许他的下层（小资产阶级）去代表它的文化，为了打造一种看似平等自由的文化，在小资产阶级向资产阶级认同的同时，资产阶级也必须假装赞同小资产阶级，让后者能够拥有一种成为贵族的抱负（或者

说，错觉）。于是，粗俗就是比悲怆更加有助于完成这一虚伪协定的艺术形式，只有低级又低级得刚刚好（不至于到恶心）的艺术形式，能让小资产阶级感到自身已经获得了个性伸张的最大空间，让资产阶级能够展示最宽大的胸怀，居高临下地展示他们对于小资产阶级的赞同。

这就是为何克拉克将这一时刻理解为“凝聚的、哀悼的、历史的荒谬时刻”，因为正是这一虚伪的协定让资本主义总体性的

权力立于不败之地。他明确地说：“我愿意承认最粗俗的抽象表现主义也就是最精彩的抽象表现主义，因为它最粗俗时，它才最完整再现了其历史时刻的境况——技术的和社会的境况。”⁶

让抽象表现主义同时成为一场滑稽剧和悲剧，克拉克的这一洞见，或许是关于这一艺术形式迄今为止最为深刻有力、也最令人感动的辩护。考虑到他的写作正是在西方学者的马克思主义理想获得最大打击的那些年中，这一辩护的悲愤感更加强了它的特殊意义。

创伤写实主义

但在克拉克对于抽象表现主义（尤其是波洛克）的分析中，他数次提及一种“强迫重复行为”，甚至曾说其中那种“不悦的意识”，并指出这正是精神分析学派的梅兰妮·克莱因（Melanie Klein）在客体关系理论中揭示的，在婴幼儿的“抑郁心位”之前普遍存在的“偏执—分裂心位”。⁷ 他为此拟出一段警句：

“通过这些放弃活动，首先是放弃了它决定自身的权力，然后放弃了它的所有物和愉悦，最终通过练习那些它不理解的东西，通过那样积极的时刻，它真正地完全剥夺了它自己的关于内在和外在自由的意识，剥夺了能使得意识能够自在其中的确切性。它有的是已经真正将自己的‘我’剥夺了的确定性，将它当下的自我意识转变成一个‘物’、一个客观存在的确定性（一种幻想出来的确定性，以黑格尔的术语来说，但即便是这一虚假的客观化的时刻，也是理性事业的一部分）。”

之所以译出这段奇特的“批评”，因为有个奇特的巧合，这也正是新前卫艺术的批评家哈尔·福斯特在安迪·沃霍尔的丝网印刷作品中看到的同样的东西。不再只是系列化大生产社会中的生产和消费美学，还有在那作品的背后，有一个正在进行强迫性重复的沃霍尔。在精神分析中，强迫性重复往往和遭受过的某种创伤有关。而且正如精神分析揭示的那样，有时第一次创伤往往会被遗忘，却转化为那之后的一次又一次强迫性的重复行为，强迫性，是指自己不明白原因却总是不得不做的感觉。

关于沃霍尔的主体性还有个非常耐人寻味的例子。迈克尔·弗雷德在写于1962年的

一篇“纽约书简”系列短篇中，讲述了他对沃霍尔作品的观感。我们一般认为，作为盛期现代主义批评的代表，弗雷德批判所有诉诸于物性和剧场性的艺术，亦即“不纯粹”的艺术，波普艺术一定首当其冲是他的厌恶对象，就像对于格林伯格一样。然而，弗雷德居然为沃霍尔的一系列丝网印刷画深深感动了，尤其是对其中的梦露头像，并且为此感到遗憾，因为梦露是属于那个时代的神话（她正是在1962年意外死亡的），沃霍尔的这类作品的感染力不可能持久下去，到了下一代就会褪色：“他们将不会像我一样被沃霍尔创作的美丽、粗俗而又令人心碎的玛丽莲·梦露肖像所打动。”⁸ 这个特殊事件可以说明，沃霍尔在20世纪60年代初的影响力自有其缘故——连极简主义都无法忍受的弗雷德，居然也非常欣赏他的部分作品。

弗雷德的这种感受在20年后得到了艺术史家托马斯·克洛（Thomas Crow）的呼应。就在沃霍尔去世的当年，1987年，克洛发表了《星期六灾难：早期沃霍尔的线索与指涉》（*Saturday Disasters: Trace and Refer in Early Warhol*），分析了一连串沃霍尔的早年作品，它们不但消解了在那个时代还作为主流的富裕奇景意识形态，甚至常常含有某种悲伤气氛，体现了“苦难和死亡的现实”，找到了“情感戏剧化甚至是一种历史绘画的空间”——总之，在作品的背后，有一个深沉的、富有同情心的沃霍尔。⁹

福斯特赞同这一点，他分析了对于这些作品的两种理解：一种是后结构主义式的“拟像”派，其代表人物是罗兰·巴特，认为“图像所能做的最多不过是表现其他的图像”，波普艺术是为了“将图像从拟像的表层之下的深层含义中释放出来”，正如沃霍尔自己说过的，作品的背后“什么也没有”；另一种则是“指涉”派，认为图像不可能脱离指涉，例如以上克洛的说法。而福斯特认为，这两类彼此对立的模型，其实是同等地有说服力，他试图将作为拟像和作为创伤的波普归在一起，提出一种“创伤写实主义”。正是因为这里有一个忧郁的、创伤的主体，否认、重复等手法，都只是处理创伤的不同手法。这就又回到了我们前面解释过的创伤性的重复（回归），福斯特在沃霍尔的大量访谈中找出了他本人数次流露的这类意图，分析他作品中有一种“受惊的主体性和强迫性的重复”。¹⁰

“我想成为一台机器。”这个声明通常被用来证实艺术家和艺术同等的空虚，但是它除了指向一个空虚的主体，更是指向一个受惊的主体，于是他吸收了令他震惊的事物的特性，以此作为一种拟态的防御来对付这场震惊：我也是一台机器，我也制造（或消费）批量的产品图像，我所给予的，就像我得到的一样的好（或一样的坏）。“有些人说我的生活控制了我，”沃霍尔在1963年的一场著名的采访中这样告诉批评家热内·斯文森（Gene Swenson），“我喜欢那个想法。”此时沃霍尔刚刚承认过他在过去的20年里每天都吃一模一样的午饭（除了金宝罐汤还能是什么？）。那么在此背景之下，可以将这两个声明解读为是先发制人地采取了一种强迫性的重复，一个批量生产和消费的社会激发了这种做法。如果打不过它，沃霍尔建议说，就参与它吧。还说，如果你完全进入它，你或许能揭露它；这意味着，你或许能通过你自己的极端案例来揭露它的自动性，甚至它的自闭性。¹¹

放弃自主，像个机器一样被动地生活，这一段事实上完整对应了克拉克所说的“放弃的活动”。从中我们可以看到，法兰克福批判学派的各种术语早已呼之欲出，物化、单向度的人……¹² 但是福斯特对这些表象的分析是根据后结构主义的拉康所重述的精神分析进行的，因此其中的创伤，也不是如弗洛伊德曾说的那种由一个确切起因造成的创伤，而是一种普遍的、无可逃避的、必然的创伤，是婴儿必须登录到符号界而离开实在界的创伤，是在未来与实在界一次次的“失之交臂的相遇”，“因为总是错过，所以实在是无法表现的；它只能被重复，确切地说，必然被重复。”¹³

按照拉康理论，这里面必然有着两种重复，第一种重复是症状的，或者说，表象的重复，而第二种则是不断回归实在的冲动，是超越于症状之外的，人之固有的根本冲动。由沃霍尔自己声称的和我们所看到的那些是第一种重复，第二种却是隐而不显的。福斯特解释道，“重复有助于遮蔽那作为创伤的实在，但是这个遮蔽的需求本身也会指向实在，于是在这一点上，实在又是撕开了重复的遮蔽。”而这个特殊的点，就是由拉康所定义的“偶遇”，也是由巴特所定义的“刺点”¹⁴，在福斯特看来，沃霍尔的刺点恰恰在于他的工业技术手法，通过丝网印刷处理

2
杰克逊·波洛克 (Jackson Pollock)
有红色线条的构图 (Composition with Red Strokes)
1950

的“游移不定的闪光”、图像的错位和划痕、漂白和空白、重复和上色，这些媒介手法的效果甚至超过了内容本身的效果：

“就好像套印错位或是色彩褪色的效果一样，这些突现，在视觉上等同于我们与实在的失之交臂。‘被重复的’拉康写道，‘总是一些……似乎是偶然发生的事情。’这些突现正是这样的：它们好像是偶发的，又像是重复的、自动的、甚至技术性的。”

技术性的图像，在一个“属于景观、大众媒体和商品符号”的社会之中，沃霍尔展现了一种“景观的坍塌”（肯尼迪遇刺案、梦露的自杀、种族主义袭击、汽车的残骸）。我们几乎可以理解为，这是一种情境主义的策略，将熟悉的东西陌生化，将正常轨道上的东西拉离轨道，所谓的“异轨”。而就在福斯特此文几年之前，当代艺术理论家德迪弗也探讨了沃霍尔作为“机器”的含义：

“沃霍尔似乎有他自己的乌托邦标识，一种虚弱的乌托邦主义，由美国梦所投射出来的一种社会的幻梦，梦想靠自动化工程而摆脱工作阶层，人人都可以是消费者，没有人是生产者……他不会去购买机器以便增加产量，让满世界充斥着他的丝网印刷制品；他就是那个机器，或者说，至少他想成为一个。的确，这是个痴心妄想，只是个愿望。从精神分析上说，这对于沃霍尔当然意味着一种想要摆脱欲望的欲望，想要没有感情，想要超越痛苦或者死亡恐惧的欲望。而他所有的作品（常常有一种动感）显示，这一欲望不过只是个欲望。但从经济角度分析，想要成为一个机器，意味着艺术家并不工作。并不是说沃霍尔比所有人都工作得少。简单地说，艺术家投入作品的‘劳动时间’是没有多大意义的，因为它与构成交换价值的实质的平均必要劳动时间（如马克思说的那种）相比，有着不同的秩序。在这一意义上，所有的艺术家都是机器。”¹⁵

在这段话中，德迪弗所说的“摆脱欲望的欲望，想要没有感情，想要超越痛苦或者死亡恐惧的欲望”，这也和克拉克说波洛克的“自动放弃”是同样一种心态，面对无法把握的情感而宁可完全放弃情感的那种彻底的绝望。一句话，“偏执一分裂”心位。在它的发明人……那里，其代表就是婴儿初生最早的那几个月中，一旦得不到呼应就感到天崩地裂的状态。

或者有必要将这种从“偏执一分裂”心

位到“自我放弃”“自动机”的变化说得更简单一点，这是后来的发展心理学研究中已经由大量的实例证明的一个过程，不需要拉康的术语就可以理解：如果一个婴幼儿向监护人发出的信号常常得不到回应，就会进入一种情感回缩的状态，严重者进入情感极度自闭的状态，几乎没有什么可能再恢复成情感丰沛、易于交流的常人。从这个病理角度说，波洛克（或者还有梵高）长期的痛苦，或许的确是如其朋友所议论的“你懂的，像他这种问题，一般病根都处在童年。”¹⁶

但从这几例看来，克洛、福斯特和德迪弗所强调的并不是关于个人生活的精神分析，而是重在其社会学的维度，将这种自动放弃的心态同当时的社会情境联系在一起，这其实也是克拉克讨论波洛克的思路。当然，克洛和福斯特所看见的噩梦，和德迪弗看见的物质丰富的幻梦，其中都没有多少悲怆和粗俗的气息，更多的是荒谬、紧张和庸俗。因此，如果说“粗俗”还代表了小资产阶级郑重其事的抱负，那么，荒谬、紧张和庸俗，其实就是连那一抱负都已经放弃了，于是不再是克拉克眼中的荒诞剧和悲剧，而只是肥皂剧了。鲍德里亚认为沃霍尔的作品传达了关于生命、死亡的某种深刻的东西，那么，将沃霍尔的作品作为“拟像”的图解，一目了然的是，一方面，拟像是在揭穿图像的虚伪性，另一方面，这虚伪之下又有着一种绝望感——仿佛有被仿真世界所吞没的主体，在看不见的地方呼号。

是抒情，还是反物质

在 20 世纪 80—90 年代，艺术圈面对着一种主体回归的潮流。其中最明显的有新表现主义绘画中“表现”的回归。但后结构主义批评家们认为，其中大部分的“表现”并不是具有历史/时代意识的表现，因为它和几十年前的表现没有什么本质差别，表现出的情感似乎只是从现成的历史模式中借来的情感，如上引文所说的自以为“真实”的副本堆积。但在这些表现主体的新艺术中，还是有一些作品，似乎精确地流露出了那个时代的主体困境。

或许在此有必要讨论一下精神分析理论的可靠性，因为在我国它正是因其无法证伪而总是被质疑是“不科学”的，即便伊格尔顿曾在《二十世纪西方文学理论》中以五章之中最长的一章，介绍了精神分析这一系统

性的知识领域给文学理论带来的种种变革。在伯克利大学获得物理学博士学位的精神分析学家约瑟夫·施瓦茨（Joseph Schwartz）曾讨论了这一点，他解释，可证伪与否并不是科学的标准：精神分析是一种科学，因为它企图以唯物主义的方式去了解人类主观性，并把它对人类主观性的理解置于生活的经验世界中，而非西方传统宗教的灵魂世界。如果把科学定义为以物质世界为基础的一种了解方法，那么精神分析就算是一种科学。¹⁷

福斯特本人也在《1900 以来的艺术》的导论¹⁸中充分解释了这一理论和艺术史的纠葛，他将利用精神分析的艺术阐释分成三个不同层次：象征读解、过程描述和修辞类推。象征读解是较早期的一种类似“图像学”的批评方法，过程描述则是较为笼统的一种和创作、审美过程相关的保守性的理解（这也是马尔库塞的“解升华”的来源），而对当代艺术批评最具启发性的是第三种——修辞类推，是对于艺术作品做修辞性地分析，类比于梦境、幻想之类的心理视觉的产物。本章上一节中，关于波洛克的讨论常常是前两种方法的结合，于是波洛克的笔触，成了一种交织着欲望与压抑的寓言式的标记。而对于沃霍尔还有本节之中的艺术的研究，则常常是修辞的类推，是一种无法落实任何确切的证据，全盘依赖批评家的直觉作出的比喻。

但即便同为后结构主义者、新马克思主义者，同样关注精神分析理论，克拉克却和《十月》学派之间有一种现代主义和后现代主义泾渭分明的区别。克拉克在《捍卫抽象表现主义》的最后表示，正是出于“粗俗”这一抵抗的痛苦和失败，让艺术家们不得不转向了后来种种更容易、更实际的形式，意指极简主义等新前卫艺术。到最后他断言，他无法放弃艺术和抒情（lyric）的等同性，而就在这个意义上，他认为后来的艺术是某种附属物，或者说反物质。最后这一点不是在正文而是注释中说明的，但这耐人寻味的观点，恰恰成了本文的一个重要的参照点，也让克拉克成了克劳斯、福斯特、布赫洛等人同时代的最佳辩敌。

克拉克并不赞同格林伯格和弗雷德的现代主义观，在某些方面，他和这些后现代批评家是完全契合的，但他又丝毫不信任后来的新前卫艺术。在克拉克看来，正是因为格

林伯格和弗雷德的批评观念都是有问题的，在美国根本没有存在过什么真正自律的传统或是现代主义的神话，那么之后的体制批评也只是无的放矢了，作为社会批判的方案更是没什么希望。但这种说法的问题恰恰在于，无论格林伯格、弗雷德和后来的克拉克是因为怎样的原因，坚持一种“抽象表现主义是艺术，20 世纪 60 年代之后的大部分艺术不是艺术”的观念，那么，他们本人就代表着过去的艺术史和文化史的种种惯例，他们本人就是“作为体制批评的艺术”曾试图批评的体制本身了。因此，这位现代主义的终极辩手，似乎还是带着一种关于“抒情”的同义反复。（无怪乎福斯特曾将克拉克归入“对现代主义有一种深深信仰”的行列。）

这一矛盾或许可以说是阿多诺主义者和后阿多诺主义者之争。他们都辩证地看待自己所支持的艺术模型，认为其中既有被动的、甚至投机性的表现，也有主动的抵抗；其次，他们都认为那可能是对资本主义社会文化的“最后一击”，并且是必然失败的；还有一种方法论上的共性，以形式分析、精神分析和社会学研究结合起来的，对旧的人文学科中主体话语的更新和细化。但正因为这许多深层的共性，正因为克拉克曾经是情境主义国际的一员，他对于前卫艺术的忽视是有些难以理解的。如果说克拉克是因为新前卫艺术中缺乏（抒情的）主体性而否认新前卫艺术，但上文已经显示，哪怕是弗雷德也能感受到波普艺术中的情感。正如克劳斯回顾她的现代主义同伴弗雷德的批评时曾说的，现代主义批评中有许多衡量品质的标准，似乎都无法经过严格的推敲。沃霍尔不是唯一会泄露出主体密码的波普艺术家，格哈德·里希特（Gerhard Richter）的大量作品中也有着明显的情感信息。那么，克拉克对于这种抒情和非抒情性的区分，或者可以理解为如阿多诺曾说的卡夫卡的作品和一般的政治介入的文学作品之间的区分，既然“政治已经进入了自律的艺术作品之中”，区别事实上是“自律”到哪个地步，或者说，在哪个层面上的自律？艺术跨学科几十年来，这些问题还有待进一步的探索。

注释：

1. 迈克尔·莱杰：《重构抽象表现主义：20 世纪 40 年代的主体性与绘画》，毛秋月译，江苏美术出版社，2015。
2. T.J.Clark, “Unhappy Consciousness,”

Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism, New Haven and London: Yale University Press, 1999, p314. 接下来数段中所引用的克拉克《捍卫抽象表现主义》（*In Defense of Abstract Expressionism*）一文也出自此版本。关于此章的详细介绍可见于诸葛沂《最后一击？T.J. 克拉克论波洛克及抽象表现主义》，载《文艺理论研究》2015 年第 2 期。此书中译本《告别观念》已出版，徐建等译，江苏凤凰美术出版社，2019。

3. Ibid., p402.
4. Ibid., p384.
5. Ibid., p389.
6. Ibid., p401.
7. Ibid., p329.
8. 弗雷德：《艺术与物性》，第 307 页。另外，在此书第 25 页，弗雷德于三十多年后再次解释了他当年对沃霍尔这组作品的感受，他认为这些作品的魅力出自两点，首先是梦露本人面容的神秘感，其次，是沃霍尔恰到好处的“无人格”手段——而后面这一点，的确体现了波普之作为波普的特殊性。
9. 此文收入了托马斯·克洛的批评论文集《大众文化中的现代艺术》，吴毅强、陶铮译，江苏凤凰美术出版社，2015 年。
10. 福斯特对创伤写实主义的解读与他对超现实主义的解释是紧密相关的，这就必须提到他比此书更早两年出版的著作《强迫性的美》（*Compulsive Beauty*, 1993），这本书剖析了超现实主义之中的精神层面，认为这类艺术是致力于表现诡异之物（弗洛伊德意义上的诡异）、强迫性重复和死亡驱力。
11. T. J. Clark, pp130-131.
12. 本雅明·布赫洛有《安迪·沃霍尔：单向度的人》，以马尔库塞“单向度的人”的角度理解沃霍尔的部分作品作为体制批评和社会批判的意义。
13. T.J.Clark, p132.
14. 巴特的“刺点”指的是一幅看似平常的摄影作品中突然刺中了人心的局部细节。“正是这个元素，从景象中箭一样飞出来，刺穿了我”，巴特写到。“这是我给摄影作品添加的东西，然而也是已然存在其中的东西。……它尖锐却又沉闷，它在沉默之中呐喊。奇怪的矛盾：一道游移不定的闪光。” T.J.Clark, p133.
15. De Duve, Thierry, "Andy Warhol, or the machine perfected," Trans. Rosalind Krauss, *October* 48 (1989): 3-14.
16. 《重构抽象表现主义》，第 195 页。
17. 约瑟夫·施瓦茨：《卡桑德拉的女儿》，陈系贞译，上海译文出版社，2014 年，第 5 页。
18. 福斯特：《现代主义中的精神分析及其方法》，诸葛沂译，载沈语冰编：《美术卷》，第 115 页。