

孙平 SUN PING

当代艺术

《当代艺术》

波普倾向——
当代中国新课题
POP TREND
NEW QUESTION
IN CHINA

波普倾向——

当代中国新课题

POP TREND

NEW QUESTION

IN CHINA

丛书策划：萧沛苍

丛书主编：孙平

执行主编：顾丞峰

责任编辑：李晓山

装帧设计：流水线

出版者：湖南美术出版社

中国湖南长沙人民路 61 号

邮政编码：410011 电话：0731-556729

Advisor of series: Xiao Peicang

General Editor of Series: Shun Ping

Acting Chief Editor: Gu Cheng feng

Deputy Editor: Li Xiao Shan

Designer: Liu Shui Xian

Publisher: Hunan Fine Arts Publishing House

No. 61, Renmin Lu, Changsha, Hunan, P.R.China.

Post Code: 410011 Tel: 0731-556729

当代艺术

● 编者的话	顾丞峰 (3)
● 当代中国波普倾向研究	顾丞峰 (4)
● 对中国波普的追踪评论	王 林 (11)
● 波普艺术的理论与文化背景	易 英 (14)
● 后·89 艺术中的“解构意识”和“无聊感”	栗宪庭 (17)
● 《大招贴》 ——中国现实视觉经验的时代图式	叶永青 (36)
● 世纪末：作为副产品的《集邮》 ——与任戡的对话	弓 克 (38)
● 冷漠的激情 ——张培力的几幅作品分析	易 丹 (40)
● 参与和消解：走进商业文化 ——由孙平“发行股票”想到	王璜生 (42)
● 切片与透视 ——关于孙平的“股票行动”	王 林 (43)
● 行动·参与·僭越 ——记“中国孙平艺术股份有限公司发行人民币 A 股股票” (广州)	流水线 (44)
● Editors Introduction	Gu Chengfeng (3)
● On the Pop Trend of the Chinese Contemporary Art	Gu Chengfeng (4)
● A comment on the Chinese Pop Art	Wang Lin (11)
● Theory and Cultural Background of Pop Art	Yi Ying (14)
● Deconstructions and Senselessness of the art after1989	Li Xiantin (17)
● Biuboard ——from the Reality of China	Ye Yongqing (36)
● Philately: As a Coproduct ——A Dialogue With Ren Jian	Gong Re (38)
● Indifferent Enthusiasm ——Zhang Peili's Several paintings	Yi Dan (40)
● Participation and Deconstruction: Entering Commercial Culture ——Thinking from SunPing's "Publisheng Stocks"	Wang Huangshen (42)
● Cross Section and Perspective ——Sun Pings stock action	Wang Lin (43)
● Performance · Participation · Tvanescence ——China Sun Ping Art Stock "Co.Ltd Produce RMB Stock A" (Guang zhou) Rep Ort	Liu Shuixian (44)

编者的话 INTRODUCTION

波普艺术是西方艺术史上从现代艺术到后现代艺术的一种过渡状态，它的影响在无主流的西方当代艺术各种走向中仍随处可见。自八十年代后期中国前卫艺术中大量出现波普语言至今，它经历了从潜在话语到艺坛主流话题的迅速变化。波普倾向在中国的登堂入室注定了它所关注的文化与艺术问题与西方异质。及时追踪它的发展线索，探讨它是否形成具有文化特征的语言系统，解答它是否仅为“中国当代艺术史上的一个短暂现象”的提问，预测它在今后中国艺坛的发展可能性，上述问题已成为当代批评无法回避的课题。

人们十分关心当代中国艺术在世界文化格局中的位置，对中国当代波普倾向的个案分析可能有助于我们寻找答案，这也是我们编辑此期的另一主旨所在。

如果说，对一种发展中的艺术形态进行研究意味着接受一种判断能力与心智的挑战的话，那么可以断言，我们将不断面临新的挑战。

顾丞峰 1993.1.10

In the history of Western art, pop art seems to be only a transitional phenomenon between the modern art and the post-modern art. But the influence of pop art can be readily sensed in the contemporary Western art.

In the late 80's, pop language began to appear in the avant-garde art in China. If, in the beginning, pop language still remained somewhat latent, today, it has quickly emerged to become a major and dignified topic in the art circles. However, this pop trend differs from the Western pop art in that it focuses on different cultural and artistic phenomena. To follow its traces as it develops, to explore the possibility of its becoming a linguistic system with specific cultural features, to try to answer the question whether it is simply a transient phenomenon in the contemporary Chinese art history and, finally, to foretell its future in the realm of Chinese art, all these have become the topics and subjects unavoidable to contemporary critics.

People are anxious to know the position of modern Chinese art in the matrix of the world culture. Specific analysis on modern pop trend in China may help us to answer the questions. This is also another purpose when we decided to present the issue to our readers.

Some people believe that to make studies on a still developing art form means to challenge our own capability of judgement and intelligence. If this is true, then we can speak with certainty that we will continuously be confronted with new challenges.

Gu Chengfeng Jan, 10, 1993

当代中国波普倾向研究

顾丞峰

谁都无法否认，波普艺术在当代中国探索性美术创作中已成为不可动摇的主流话题之一。如果以集中展示并具有广泛的地域覆盖性为“主流”标志，那么首届广州双年展（油画部分）上“湖北波普”现象的出现和广州“中国当代艺术文献资料展”的幻灯展上波普作品的集中呈现可以看做是当代中国波普倾向创作的一次高潮。

为避免学术研究中经常出现因对基本词汇的不同理解而导致的分歧，这里首先对波普概念做一个界定，我的描述在这个界定中应该是周延的。

波普艺术（Popular art）在西方兴起于六十年代初，兴盛于六十年代中、末期。由于涉及的艺术家众多，倾向、风格的多样化使西方的评论对它的界定也不尽一致。我以为英国被称为“波普之父”的汉密尔顿（Hamilton）的解释很有代表性。他曾在的一封信中写道：波普艺术是通俗的、短暂的、可放弃的、低成本、批量生产、年轻的、诙谐的、噱头的、刺激的和大大企业的。这个定义虽说是对外延做了详尽的描述，但它无疑是恰当的。

在西方，波普艺术被视为工业化社会的伴生艺术形态，用英国批评家路希——史密斯（Lucie Smith）的话说“是技术先进的社会强加给那些落后社会的一种视觉语言。”这就形成一个问题：如果我们套用如今在西方已不再前卫的波普概念来衡量当下环境中的中国波普作品，显然后者不那么纯粹。中国有其独特的文化背景，从目前的创作看，至少中国波普作品有以下方面特征：一，大量采用公众耳熟能详、进而可能心领神会的视觉符号。二，寻找现实中的暗喻，讽喻性和虚无性远大于对文化的赞美。三，远离传统意义上的审美范畴，更多借助观念形态给人们视觉上造成冲击。四，放弃永恒的努力，追求时效性。

以上描述只涵盖波普艺术的一般性。由于中国波普生成的特殊环境，不少艺术家近年才涉足波普语言，有的只是偶而尝试，有些作品仅体现出局部的波普倾向。

为了研究的方便，我以为用“倾向”做为对中国波普现象的描述具有更广泛意义，“倾向”既可包括将进入更纯粹波普状态的创作实绩，也可以涵盖已出现苗头的波普的“泛化”种种迹象。

一、回顾 短暂的历史

近年对新潮美术的论争中，常可以见到这样一种观点：新潮美术不过是将本世纪以来西方现代派诸种风格流变数年内在中国重习了一遍。乍听似乎有理，其实却很不客观——并非所有风格都被重习——至少在西方为强势的波普形态在中国就没有太大的回声。究其原因，也许是新潮美术运动过于推崇理性，过于强调反思及文化精英的一面，而貌似低俗的大众文化效果难以承担这样的重担。但即使在1985—1989年期间，也偶而闪出一些波普的苗头，如果说吴山专的装置作品《红色幽默》中大量的口号或文字和红旗图象及徐冰《析世鉴》中铺天盖地似是而非的文字造型及重复印制已经显示出对观众记忆的调动和观念的作用的话，那么王广义作于1988年的《毛泽东一号》则直接将中国人体味甚深的毛泽东形象直接显示，打格式的复加既调动了历史感又形成与形象的距离感，其形式已叩响了波普的大门。以毛泽东形象直接入画在国内并非始于王广义，上海的王子卫早在1987年就有将毛泽东头像搬上画面的尝试，但在当时未能展出。这样王广义的尝试就具有了相当的代表性。此后王广义又经《批量生产的圣婴》、《被工业快干漆覆盖的世界名画》阶段，1990年起开始了他直截了当的《大批判》系列。

1990年前后对中国波普艺术来说是一个重要时期，其标志在于更多的人加入了波普语言探索的行列，像杭州的张培力作品《1990年标准音》、《中国健美——1989的措辞》、上海余友涵的《毛泽东时代》、王子卫的《奖状》、武汉舒群的《崔健》、任戡《集·邮》系列、魏光庆《大拇指》系列等，这些作品形成了具有强烈的当代文化指向的波普倾向。它们所辐射出的影

响,在当时很难依托报刊、展出等传播媒介,但其强烈的视觉图式还是为更多的人所注意。自1992年前后,随着双年展上“湖北波普”集群的出现和文献展上不少更年轻画家的波普感很强的幻灯片出现,中国当代波普倾向终于成为传媒和理论界所关注的一大话题。

从地域上对波普倾向作者归类似乎意义不大,但上述提及的艺术家主要分布在长江沿线的杭州、上海、南京、武汉、重庆却是事实。也许武汉的艺术家们的集结状态是个例外,他们过从甚密的关系显然为波普的迅速传播创造了条件。“影响”这一词汇使用在描述湖北波普创作上要准确得多。在湖北波普之潮中,武汉原先从事不同语言探索的不少人如李邦耀、杨国辛、石磊、方少华、陈绿寿、曹丹等都先后拿出他们个人语言上跨度很大的作品。究竟这种状态对文化的推进意味着什么,也许我们得再过若干时候方能看得清楚。

中国的波普艺术在现代美术中,算是起步较晚的一个,它的从事者大多由已有名气但确实是转行而来的艺术家们担当,这是中国的国情。

二、分类,题材图式与精神指向

题材是个传统的术语。因波普作品形象比较具体,它所表述的画面表层还是可以用题材来分析的。相同的题材会有不同的精神指向,这一点它同其它绘画风格没什么两样。

中国当代波普作品从题材图式上大致可分出以下几类:

(一) 毛泽东母题,文革题材

毛泽东形象及文化革命中的红卫兵、样板戏形象很容易勾起人们对逝去不久的时代的记忆。虽然不少作者本意并非让人们简单地批判那个年代,但作品的图像可以迅速达到在观众视觉中“生效”的作用,作者借助迅捷的生效将作品观念性与观众交流。余友涵的《毛泽东时代》、《加花的毛泽东像》、《大招手》所采用的加花手法与打格子相似,在于将观众的思维引回到当代。李山《胭脂》系列中多次出现毛泽东在遵义的那幅俊逸的肖像,深邃的蓝背景下时时会流露出胭脂的粉红,其神秘气氛同作者以往作品的气氛一脉相承。杨国辛的《参考消息》以丝网印的方式将毛泽东这幅肖像多幅排列,连同画面上多幅出现的“参考消息”字样及各种信息构成的和谐效果,既是对一个时代的追忆,也是对今日状况的袒露。刘大鸿的《蜜月》、《样板戏》中,毛泽东形象与样板戏中及以往时代崇尚的人物奇异地并置,万花筒般地独具一种魔幻的魅力。龚加伟的《幸福时刻》、《邀歌》则颇具卡通感地将形象瞬间错位拼接,不无调侃地揭示了人们理想的错位状态。张灏的样板戏作品也有异曲同工之妙。毛泽东形象、文革中形象目前在波普作品中的出现已经不少,其形象的迅速生效的副作用是导致简单的浅尝辄止,这个问题应提起注意。

(二) 通俗文化、商品文化题材。通俗文化是一个

广泛的范围,它包括了当代流行的视觉图式,是社会心态的第一显现。就接受角度看,当代人对身边堆积的名人效应、商品广告、社会推崇甚至丢弃物更有近距离的切近感。任戡的国旗邮标制作,尽管作者试图表述“全球化倾向对国家因素的消解”,但其综合效果却显得更为趋向“流行”。王子卫的扑克、奖状形象在明艳的色彩背后隐含的文化意向虽令人迷惑却不乏轻松。王广义的《大批判》系列中占据主体的是工农兵形象,但每幅画面下部的商品标识及作品下半部分名称,还是使人察觉出其用意主要在当代。张培力《中国健美——1989年措辞》则显得更为含蓄,在观念与画面的制作上寻找到了一种微妙的契合。最为直接地传述商品之于社会的关系莫过于李邦耀的《产品托拉斯》。商品布满空间,标题也毫无掩饰,魏光庆的《大拇指》用意亦在此。其它如杨国辛《莉达夫人给孩子准备奶粉》、石磊《胎教·忘了歌词的帕瓦罗蒂》等也各有不同侧重的当代问题。方少华的《八面来风》则切入点独特,轻松而灵动的图式中尽量将文化隐藏到后台。

通俗文化、商品文化无疑给波普语言开辟了广阔的空间,就其长于对当代问题的直观反射这一点上看,这类题材、图式的波普作品还可以开拓更广泛的观众群与适应面。

(三) 历史传统题材。这方面作品目前还不算多,比较有代表性的像魏光庆《红墙》系列。作品中坚固难摧的大墙与飘浮其上代表传统的木刻本插图诸如“家门和顺”、“受恩莫忘”(选自《朱子治家格言》)等形成一种亘古不变的意味,意喻传统观念深厚地砌筑在国民意识之中。作者借历史上的视觉图象表述一个当代的观念。此外还有袁晓舫《CCTV·北宋风范》。这类作品无论在题材图式上还是在观念上都有再发展的余地,目前急需解决的是对传统形象介入的分寸和如何将“弱视”向“强视”转化的问题。

上述三类作品在题材图式上的划分是相对的,题材图式只是问题的一方面,另一方面是其散发出的观念性内涵,相同或相近的图式反射出的文化问题不同,这种现象也属常见,这就需要我们深入作品的内涵中去研究。从倾向上看大致可将波普作品分为一、喻指政治类;二、隐喻流行文化、商品文化类;三、反思传统类。这之中喻指政治类最易遭受非议。一方面很多人对政治卷入给人们的创伤记忆犹新;另一方面不少艺术家主观上对政治也厌而远之,唯恐沾边。这也导致了这类作品题材上的狭窄。其实喻指政治类作品在西方也是一大走向,只不过他们对政治的理解要比我们宽泛许多。英国波普艺术家汉密尔顿曾有感于著名乐队罗林·斯通成员涉嫌贩毒被捕而创作《大伦敦》。另一位艺术家乔·狄尔逊(Joe-Jilson)曾以《这是切·格拉瓦吗?》(注:古巴革命英雄)为题创作而名噪六十年代。在今天的西方艺术中,劳资矛盾、女权运动、反核运



余友涵 天安门城楼上的毛泽东 布上丙烯 144×160cm 1990年

动、绿色和平、竞选风波都可以成为政治题材的内容，他们所要表述的是一个公民艺术家对社会生活的参与和表态，每个人都珍视个人的权利。在中国，随着一切逐步走上正轨。相信人们心态上的开释也会导致对作品题材范围的扩大，中国波普作品的政治类题材作品将会超越原先狭窄的针对性而在更广泛和多元的环境下各呈其异。

相比之下，隐喻流行文化，商品文化类的波普现象有着广泛的社会基础和产生效果的可能性。从目前此类作品反射出的观念方面看，波普艺术的讽喻方面特征体现明显，艺术家对社会文化持批判态度是习见的。其实波普艺术也不仅是承担对社会文化的批判任务，英国当代批评家路希·史密斯曾谈到：“波普艺术也是富有赞美性的。艺术家们喜爱他们所表现的社会——它给予他们沉思的乐趣。他们喜爱它是因其代表了周围文化中为

他们所爱好的许多特点；它的速度、能量、性的冲动、对新奇的热衷。”目前国内波普作品的精神指向还谈不上丰富，从众性过强是导致这种指向性单一的原因之一。至于反思传统文化的精神指向方面，从理论上说，中华民族五千年饱经忧患的历史永远是一个取之不竭的宝库，问题是如何找准历史与现实的观念性契合点。对一种丰富多彩的复杂性的挖掘，应该是很具本土特点的模式，当然这还是一种期望。总之，当代中国波普艺术无论题材图式及精神指向上都大有余地可供延伸。

三、展望，问题与前景

随着中国当代波普的“出场”资格的具备，各种展出甚至市场行销的坚冰已被打破，一个繁花似锦的伊甸园似乎展现在眼前，然而明眼人已察觉出这里的一种紧迫感与危机感：中国原发性波普语言多产生於一种非主流的受压制的心态，早期波普作品带有明显的对抗情绪，

一旦这些对抗因素被突然化解,人们不再以对抗性情绪主导创作时,审视的标准会突然提高,学术性、国际性标准被提上日程时,新的考验就将来临。我们应当未雨绸缪,在波普倾向方兴未艾之际更深入研究问题,探讨各种可能性。我以为当前波普倾向中以下几个方面应予注意。

(一) 简单化问题

简单化倾向在当下波普创作中并不罕见,它已成为妨碍波普艺术进一步深化的症结之一。简单化可以从两方面来理解:一是观念创意上的简单化,艺术家观念的表述仅仅是炒冷饭。如果说技法的模仿犹有可看的话,那么观念的模仿对波普艺术来说几乎是致命的弱点。我这里不是反对模仿,模仿是学习的方式之一,但模仿的动力应出自心有所感,应为水掘渠而非为渠找水。这本一个常识,但在某些艺术家那里从众心态和急于生效心理占了上风,简单化是其开始也是结局。简单化的另一方面是图式上的简单并置与对位,缺少必要的阻断性处理与制作感,更不用说一个成熟艺术家具有的机智。

波普艺术对观念的倚重最初来自于杜尚,但杜尚在实验中也发现了不能简单照搬实物维持创作,他在蒙娜丽莎的脸上加上两撇小胡子标志着一种创造性破坏,他也在探寻观念艺术需掌握的一个现成品为人为加工之间要把握的“度”的关系。在波普艺术这种依赖迅速生效的形式中,简单化处理其实更为忌讳。国内目前以毛泽东形象进入作品的创作已经很多,国外已有人在专门研究这个问题,负责组织1993年威尼斯双年展的国际知名评论家奥利瓦(Achille Bonito Oliva)曾在一次与台湾艺术家座谈中提到该问题。他说:当安迪·沃霍尔画毛泽东时,其作品产生于美国波普环境,但如果台湾艺术家要画蒋介石像沃霍尔画毛泽东那样,那就是殖民化艺术家,因为波普语言产生于大量复制意向的工业社会环境里,所以它诞生在英美而不是意大利。我理解奥利瓦的意思是说每个文化集团有各身的社会背景和艺术轨迹,“殖民化”指弱势文化如果只是模仿强势文化,甚至在造型图式上也简单搬用,那就陷入自设的殖民文化圈,从而只是强势文化的附庸。波普语言的流行性和短暂性的确对简单的模仿意味着一种禁止。但这并非意味我们的波普作品不能利用已为别人采用过的大众视觉图式,只是必须清醒这一点,在采用那些并非原创的图式与观念时应特别慎重,尤其要力戒简单化的观念模仿与图式照搬。从这个意义上说,当我们向异邦及他人搜寻可资利用的原料时不能从打开的大门长驱直入,因为留给我们的空间实际上并不广阔。

(二) 符号专利问题。由于波普形式对视觉刺激强度的需要,不论是以现成品形象或个人发明的形象进入作品,一旦得以展示并得到公众和评论界的承认,它就有可能成为极为个人化的符号扬播。这种符号构成具有显著的不可重复性(指他人)和生效的短暂性(这点为

波普形式本身所决定)。其不可重复性还在于作品人工加工成分在受系统学院训练的人看来不存在技术上完成的难度(当然波普作品的最终完成还是以娴熟的控制能力为基础)。一旦某种作品图式得以生效,往往会涌现出一批自觉的模仿者。大量的模仿使该种符号生效的周期逐步缩短,最后减为零。于是人们会去寻找新的热点。图式就在这种轮回中增多。当然这种现象绝不止在波普作品中存在,只是体现在波普创作中更为明显。难怪前两年国内就有人提出要进行艺术语言上的“圈地运动”。圈地意味着他人不得染指,否则就有抄袭之嫌,某些艺术家在作品完成的过程中怕“泄密”而不愿示人的现象也时有听说。这种争相发明个人语言符号的做法既是对波普艺术特征的一种渗透,同时也蕴酿着某种脆弱——艺术毕竟不是魔术,其前台与后台的处理应当是开放的,争创专利的竞争决不应影响艺术符号在时空深度上的探索。这一点在目前尤其有必要提出。

目前国内波普艺术的图式符号大致可分为两类:一是主要借助现成品的排列。这里的现成品不是杜尚意义的现成品,而是安迪·沃霍尔意义的现成品,是经过绘制的事物可视外形。如王广义将文革时期的工农兵大批判造型与当今社会泛滥的商业、广告名称并置、舒群的中外美术史封面、任戡的国旗邮票、李邦耀的现代商品(《产品托拉斯》),基本上不破坏原有事物的外形,艺术家的观念表述主要通过图像的并置;另一类符号是以原型为主线索,通过破坏和消解外形来组成画面。如叶永青的《大招贴的海外版和中国版》、龚加韦的《幸福时刻》和方少华的《等高运算》等,这类符号更多借助“处理”来完成观念转换,更多呈现出一种波普与其它形态风格的边缘状态。如果从“专利”角度上看,前者更多需要“专利”的保护;而后者则具有更多的“生成”感。个人化成份更多些,它的存在周期也比前者更长些。我以为在推索现成品一路追求强度的作品的同时,应该更多鼓励那些处于边缘状态的探索,应当鼓励在这方面争创专利。

(三) 心态问题 这个问题的提出是有感于目前波普创作中作者的年龄层次。1992年以前投入波普的艺术家年龄普遍在三十一四十岁左右。其中不少人是85新潮美术的骁将,有人称其为“老哥萨克”。他们的经历已决定,他们难以摆脱参与历史进入推动历史的人文情节。其社会责任感与文化使命感已成为他们身上抹不去的烙印,其执着既是他们选择波普语言切入当代的动力,也可能是罩在他们眼前一道无形的潜网。

有个现象值得研究:差不多截至1992年前,“新生代”们绝少加入波普创作。他们多是选择表现周遭生存感受的写实变体语言。显然他们没有沉重的文化使命感,他们对艺术的切入可以称之为“自身切入”,而“老哥萨克”们则更多体现出一种“文化切入”,前者在视觉上容易被同时代人接受却在语言上的探索止步不前;后

者所呈现出的观念形态尚缺乏普遍认同的心理，但在语汇上变革努力是显而易见的。两者心态上的距离使“代沟”一说又有了佐证，也许“新生代”从事波普创作会给艺坛带来某种契机。

这一点已经开始被证实。1992 以来一批毕业于各地美术院校的年轻人已经出现了值得注意的苗头，如毕业于浙江美院的邱志杰、龚加韦，毕业于中央美院的冯梦波，毕业于四川美院的陈文波、张灏等人。他们年龄大都在二十几岁，不少人尚无固定职业，就其精神状态和经历来说与从事“新写实”的一些人并无多少差别，他们选择的波普题材图式与“老哥萨克”差别不大，但作品中所透露出的精神指向却更为轻松。比如同是文革时图式，王广义《大批判》系列中直接并置的批判主体与商标性客体、刚性处理的内外轮廓线与不加改动的背景处理都造成一种紧张感。紧张感产生的更为深层原因是图式所表述的文化对比，这里幽默的成份仅体现在瞬间的视觉拼合。龚加韦作品《邀歌》、《幸福时刻》同样以文革时红卫兵赛歌和接受检阅的题材为对象，作者没有简单地将场景还原，而是通过多张纸的单元拼合，造成众人动作与形体的错位，巧妙而利索地以今天的观念切入一个已属于化石化的文化状态。作品体现出的幽默既不出于“痛定思痛”，也不是“为赋新诗强说愁”，而是一种笑晒前人的轻松。尽管画面的特定场景情绪激动，但画面生发的效果却很为松弛，显示出新生代们当下特有的喜剧心态。张灏作品《打虎上山》也有类似的效果。在陈文波三联作品《王牌》中，左幅的《武术》以一个夸张而复杂的动作，勾勒出当代通俗文化外表虚张声势实则非常表面化的一面。

种种迹象表明，随着波普新生代的出场，更为轻松、更为切近当代流行文化心态的作品将会层出不穷，而真正取而代之占据波普艺术主流地位，恐怕还待于新一代明星人物的生成与生效。

（四）波普标准与泛波普问题 什么是波普作品问题我们在前文已经论及，实际上理论的概括远比创作显得苍白，至少我们在确认哪些是波普作品时就屡屡感到为难。这个为难其实西方艺术史家也曾碰到，翻阅一些西方艺术史家撰写的艺术史就会发现，罗列在波普艺术栏目中的艺术家成份最为庞杂：当我们看到安迪·沃霍尔、利希腾斯坦、罗森奎斯特、奥登伯格、汉密尔顿这些令人为之称许的名字时，我们也会为林奈德（Richard Linader）、大卫·霍克尼、马丽·索尔（Marisol Escobar）、包洛奇（Eduardo Paolozzi）这些名字而为之蹙眉。在我们的视觉记忆里，总感觉后者的造型与我们熟知的波普样式距离甚远。其实这正是波普艺术的复杂所在。波普艺术承续达达主义的有形部分，在实验中正是开辟了多种可能性，诸如西格尔（George Segal）、奥登伯格等人作品已走到超级写实主义的边缘；马丽索尔、包洛奇等的作品带有更多装置特

征；而印地安那（Robert Indiana）作品已具概念主义因素。波普的大旗下聚集了一大批召之即来、挥之即去的骁将或曰散兵游勇，大家只是在现成品、大众视觉符号的观念运用这一点上暂时被艺术史家框在一道。

明确上述问题对我们分析国内波普倾向很有好处，波普概念既应当明确又不必过分拘泥。实际上由于传媒的作用，印在我们脑海中的波普形式多是美国的安迪·沃霍尔、利希腾斯坦、韦塞尔曼一类，毕竟这只是波普的一个方面。波普形式进入中国的特定状态决定了它的展现将呈现开放状。不少国内艺术家作品的波普意味实际上与本人图式的联系很为密切，比如刘大鸿的《蜜月》中，领袖与样板戏人物与诸杂色人等济济一堂，鲜艳的色彩与奇特的造形同作者以往作品人鬼混杂、天堂地狱般万花筒效果无出二致。再如李山《胭脂》系列中毛泽东面部、腿部、帽徽上若隐若现的胭脂色形同作者以往作品中大量粉艳的莲花造型有一脉相承之处。他们作品的波普突现远小于个人造型符号的继承，这要求我们在为艺术家归类时应谨慎从事。我之所以要在当代中国波普艺术后面加上“倾向”二字，就在于“倾向”既是对不完全意义波普的描述，同时也是对波普将导致的多种可能性，亦即“泛化”的一种预测。

曾不止一次听到这样的判断：认为波普艺术只是中国当代艺术的一种短暂现象，有人称其不久行将“下课”。这种看法的片面就在于对波普艺术的前因特别是后果缺乏全面思考。实际上波普的“泛化”目前已露端倪。比如叶永青的《大招帖》最终完成已近装置，邱志杰的玻璃丝网印刷作品借助环境、既具装置特点，也颇有偶发艺术效果；另一路数更多带有行为艺术特点，如孙平“销售股票”和扩散行为、任戡将国旗图案进一步借助行为散播。可以预见不久会有波普骁将们向地景艺术、概念艺术、表演艺术过渡。中国艺术的现代形态的探索在 85 时期只是初试锋芒，它所承担的文化冲击、观念冲击任务还远未完成，从这个意义上看，今后的实验应远较前个时期要扎实，我们虽不应盲目乐观，但悲观却是十足的杞人忧天。

四、简短的结语

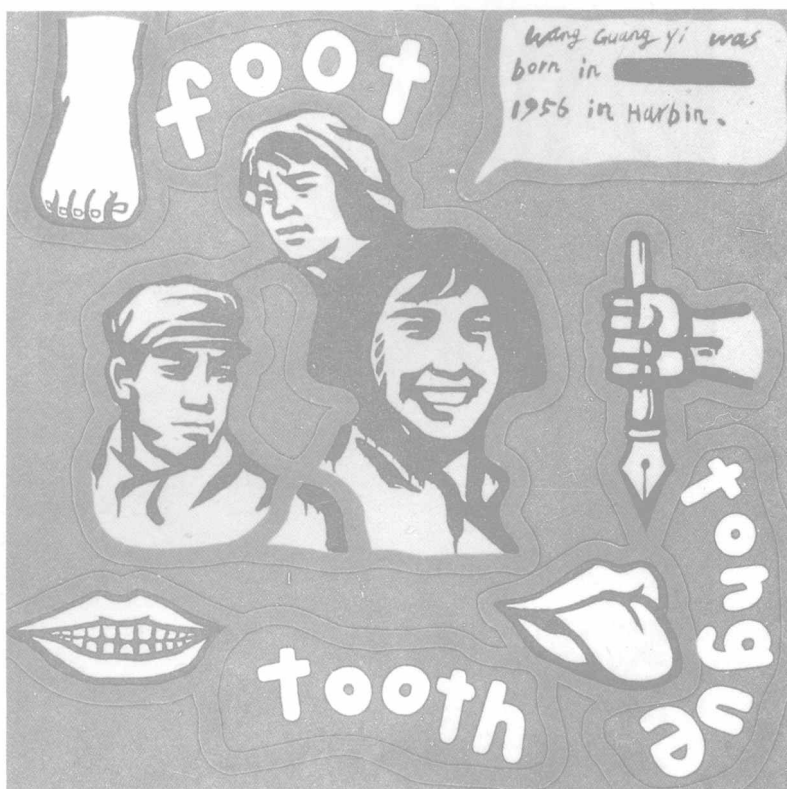
当代中国波普倾向做为主流话题之一已成为事实，历史往往在赋予机遇的同时也将赠与“危机”。批评的任务应是总结与前瞻的结合。我以为今后对波普的研究应当注意两方面问题：一是我们的研究应逐步深入到更为具体而切忌浮泛，二是我们的目光瞄向新苗头新走向的同时应力戒不加区别地肯定——中国当代波普艺术虽值盛期但杂芜已日渐增多，虽说保持一种风格样式的长期主流状态是不可能的，但通过努力使一种风格样式健全发展，充分展开而完成其历史使命，却是批评不可推辞的职责。

1992 年 9 月草

1992 年 12 月定稿



王广义 大批判 布上油漆 100×100cm



王广义 小批判 布上油漆 100×100cm



王广义 大批判——麦氏咖啡 布上油漆

10 当代艺术 CONTEMPORARY ART SERIES

此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

POP

对中国波普 的追踪评论

王 林

I 当代关怀和波普意识 (1991)

中国现代艺术家的现实条件注定了他们中的大部分人不留居在象牙塔内，生存的窘迫、精神的挤压都在迫使他们反弹，这里有一种深入骨髓的道义感和责任心。如果说八十年代初期的中国画家是用批判现实主义的直接反映来表达这种精神，那么，1989年后这种直接性则有所变化。现实精神和大众传播媒介的某种结合，使波普意识得以萌生。与英美70年代商业化、流行性的波普艺术不同，中国波普一开始就有从历史角度来关怀当代生活的特点，文革时期大众艺术和流通图片常常被作为重要素材。可以预见，知青日常生活和文革资料文献很可能以波普方式大量出现，这里有反省，有荒唐，有嘲讽，还有对大众审美心理的认同和挑战。

王广义的近作《大批判》用放大文革批判专栏刊头画的方式画成，随意加盖抽象数字，然后和诸如“卡西欧”、“雀巢咖啡”一类不需认读的当代标志组合起来。这种通俗化的政治题材的确呈现了中国人当代生活的某种状态。其作品用油漆画成，是他“被工业油漆覆盖的古典名画系列”的一种发展，由于油漆取消了画面的深度感，使一切深层的东西全部被压到表面，因而有一种中断想象和言说的直接性，由这种直接性产生的冲撞是对社会承受力的考验。至于王广义在作品完成之后对新闻媒介的调动，则有过犹不及之嫌。因为1989年后的美术界尚渐进而不尚轰动，制造明星效果需要社会情绪的兴奋感。

如果杜撰一个“政治波普”名称加之于王广义的作品，那么舒群、张培力和余友涵的近作可以分别算是“文化波普”和“民间波普”。舒群、张培力的作品（如舒群画崔健，张培力画邢质斌）都是选取当代生活中最富有新闻性和文化特征的人物：歌星和播音员。这是大众最熟悉最见惯不惊的形象，通过不断重复和一种渐变处

理，作品深藏的隐喻被表达为一种广告效应。其中舒群作品的语词意义对直观有所干扰，张培力则以一种微妙的节奏控制显示了作者充满灵性的才华。余友涵最近画了一组毛泽东生活画像，重要的改变是毛泽东的衣著，用的是民间印花布。作者是希望领袖来自民间又回到民间，还是对文革时期的历史有新的感悟？不管怎样，反正领袖的庄严感和民间的通俗性达成的反差，是任何一个观者都可以感受到的。

其实，无论在架上绘画中新近出现的波普意识，还是在装置艺术中早已存在的环境意识，都表现了艺术对当代生活的直接切入。我们所强调的现实性似乎在这里不是幻觉的真实，而是真实本身的呈现。这种直接切入生活本身的创作是“89后艺术”的重要方面。

II 历史回顾与政治隐喻 (1992)

中国波普并没有越出西方波普艺术的方化前提，即认同商业社会、影像文化和大众媒介的流行性。但和七十年代英美提出的波普艺术不同，中国波普不是抽象表现主义充分发展之后的反动，而是对新潮时期文化批判的转换。事实上，在1989年初北京的“中国现代艺术大展”上就开始出现中国波普倾向，就其延续性而言，中国波普和“理性绘画”接壤（最早可以追溯到吴山专等人的《红色幽默》），即以观念导向和文化针对性为创作支撑点，在艺术领域提出当代中国的文化问题。所以一批“理性绘画”的代表人物在1989年以后转向波普艺术，从英雄主义的崇高追求到市俗化的流行性，再者，中国波普也不是或主要不是对商业文化和流行文化的揶揄，而是对主宰过中国社会命运的政治图像和通用经典的利用，利用其知名度和影响力。由于生存环境的压力，中国波普从一开始就更多地回顾历史，巧妙而适度地翻用和复制历史人物、政治术语、文革资料等等，通过当代中国人的历史经历来触及敏感的社会问题、政治

III 异化倾向和语言扩散 (1993)

问题和文化问题。它是今日艺术对历史可笑与可悲之处的蓦然回顾,貌似轻松,实则严肃。

中国波普机智利用和转换普及化的政治生活痕迹,把这些东西置于艺术化的特殊审视之中。这种审视借助于商业文化的流行性和潮流感,实际上是在感性领域消解一段为官方意识形态所不断强化和极化的历史:以商品化解构政治性,以通俗化解构权威性,以故作正经解构一本正经,以不厌其烦的再次复述解构无数次重复的标准发音和绝对真理。

出于对流行性的认同,中国波普具有创作的一次性。它不追究历史根源,也不提出理想向度,只把历史符号从历史纵深处浮出,生成可以映照当下经验的泡影。其表层化和平板化的审美追求是非常明显的,表现在绘画里则是临摹、复制、平涂、拓印等方式和卡通化、漫画的大量采用。它是对当代影象文化的复制性和类象化的现场搬用,从整体上讲,中国波普不可能有艺术语言的连续性推进,它的所谓发展只是量的扩张,盛衰之势取决于社会情绪兴奋点的涨落。不管是王子卫、刘大鸿、余友涵的“领袖像”、王广义的“大批判”、张培力的“标准音《新闻联播》”、叶永青的“大招贴”、张瀚的“样板戏”、周细平的“帐簿(首脑与钱币)”、陈文波的“军装”还是王长百的“实物拓印”、魏光庆的“红墙系列”,徐坦的“易拉罐装置”、段玉海的“赝品系列”,都只有一个自身语言是否到位的问题,而没有来自艺术本体的评价,因为波普艺术的参照物不是来自作品世界而是来自生活领域。

从这个意义上讲,中国波普是艺术史上的短期行为,属于一次过的艺术现象(至多留下可资借用的手段,如卡通化),是当代流行文化在前卫艺术中的典型反应。其追求时新、时尚和时髦,热衷于明星效应,是不可避免的。但由此得出结论,说中国美术将从此进入制造明星的历史,则恐怕误之大矣,因为美术史不仅有一次性现象,而且有延续发展的东西。无庸讳言,中国波普将以对荒唐历史的现实嘲讽和精神消解载入史册,如彗星,必然到来却又是偶尔出现。但中国波普因其现实境遇,还有许多无可奈何之处,它渴望流行,而画家的地下状态又使它难以利用大众媒介。创作中的言不尽意更是常态,其结果利弊兼具:利者,造成中国波普特有的隐喻性和复杂性;弊者,影响了它的直接穿透力和文化冲击力。它想用肤浅来消解深刻,结果不得不有所隐晦;它想用造作来消解庄严,结果又不能不借助严肃。所以常常用两极组合来造成作品的反差,以表达某种含义,如王广义把文革批判栏刊头画和当代商标并置一处,余有涵在领袖服饰上叠加民间印花布图案。用一句开玩笑的话说,中国波普达不到“洁尔阴”广告的要求:“难言之隐,一洗了之”,它只能点到为止,其力度必然有所不足。

1992年美术界出现的“波普热”是一个虚假现象,事实上在1991年波普艺术的代表人物孔永谦、张培力、王广义、余友涵等就已经完成了他们的创意。这里应谈一谈孔永谦的波普作品——文化衫。印有“烦着呢别理我”,“先生大人同志老哥到底是上班还是练摊儿”,“我是党的一块砖,哪里需要哪里搬”,“读毛主席的书,听毛主席的话,照毛主席的指示办事,做毛主席的好战士”等等字样的T恤出现在1991年7月的北京城,其反响是颇为强烈的。这是真正进入流通领域并具有流行性的作品,作为中国波普,开官方的玩笑,找政治的钱,作者的幽默是真正现实性的和生活化的。如果分析一下当时的波普作品,有两种情况应该加以区别:孔永谦、张培力之作其现实性、针对性和批判性是最强的,语言表达(张永谦的观念性,张培力的绘画性)也是最直接最地道的;王广义作品的弱化(把声色俱厉的大批判刊头画画得文雅和软弱)和余友涵作品的美化(不是照片的圣像而是形式上的装饰和美化),固然有抚今追昔,触及中国人文革情结和毛泽东情结之功,但多少表现出委曲求存、调合致用的文人心理。

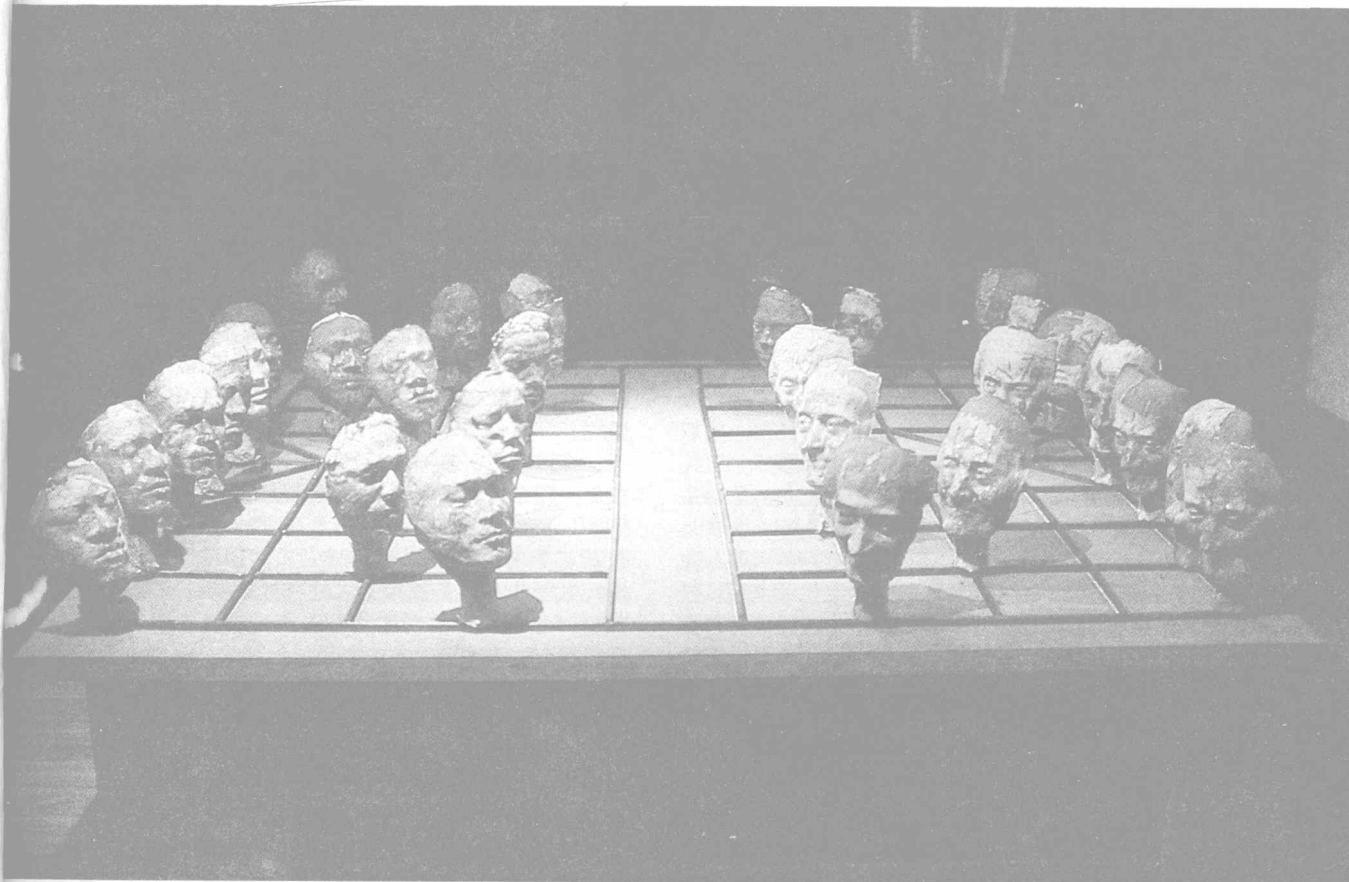
孔永谦的创作可谓一次性成功。张培力在完成“标准发音”后即转向装置和影视,试图把波普意识、艺术行为和大众媒介结合为具有现实象征性的艺术创造,他的作品提示了波普之后中国艺术发展的方向。王广义和余友涵则在量上扩展自己的作品,当然前者还得加上自我宣传的效益。

如果作为艺术史来描述,92年的“波普热”并没有多大意义——在中国大凡是“热”都呈现出某种病灶反应。“波普热”是操作艺术而不是艺术发展的结果,一大批画家蜂涌而上,实际上只是瓜分题材,争夺专利,“题材决定论”和“观念决定论”的重新启用表明这些艺术家并没有真正摆脱新潮状态甚至文革遗风。“波普热”是新潮后的新潮,因而不具备新潮美术的文化意义。市场利用批评对波普的操作,使不少艺术家放弃自己的艺术追求去争取明星效应和经济效益。在这种操作中,波普艺术成为想法、点子、主意而不是精神创造、文化创造和艺术创造。取消对精神难度和语言难度的克服,企求不费气力谋取声名和暴利,成为“波普热”的心理动力。这种情况助长了中国波普的妥协性和功利性,使之更加趋向表层化、玩笑化,从而淡化以至消解了波普艺术特有的内在的批判性——正是这种切入中国人历史经验和现实经验、生活经验和艺术经验的批判性表现了艺术家的独立精神。“行”波普的大量涌现是中国波普的异化,它宣告了中国波普作为一种艺术潮流的终结,并证实了市场操纵创作的必然结果:批量生产、流行,都是以艺术家取消创造个性即精神的独立性、深刻性、批判性为代价的。

无庸讳言，波普意识（对现成图像的重新启用）和波普语言（直接、通俗、流行和大众化）会扩散开来，成为推动中国当代美术发展的力量。从这个意义上讲，中国波普是试验性的，是对新潮美术的一次有效的补课。既然是补课就有补课的意义和下课的时候，至此中国当代美术家对西方现代后现代整体模仿和语言搬用真正告一段落。而波普艺术触及到的现实性和批判性（不是反叛性），将成为九十年代中国美术重要的精神取向，并可能通过语言综合产生出真正有独立性的中国当代美术。在这方面，一些艺术家的创作推进值得关注，他们从形而上的精神反思和形而下的生命体验中返回现实，在个性化艺术语言的逻辑发展中纳入中国经验，不回避深度体验即中国人特别是中国知识分子面对的生存困境和精神矛盾，其价值观是历史性的而不是现场性的。比如张晓刚最近的二联画《创世篇》，其画面运用党史照片或知青照片的复印件为背景，把过去那种孤独的手记变成一种历史记录，但不论是画法、色彩和基本形象都有语言的延续性和精神的象征性，他对波普语言的利用是其原创性的发展，即是说他不是简单地借用波普语言对社会现实和文化状态加以反射，而是在经验背后向内心追寻，以肉身化的体验去创造一个图像的世界。在这里绘画性重新得到了肯定，而不是像中国波普

的绝大多数作品那样只能以否定绘画性作为前提。叶永青的作品《大招贴》更是大量采用波普语言，作品把中国当代社会各种经典的、流行的、通用的、批量的、重复的、无个性的和“总是正确”的图像、文字集于一处，以揭示从政治精神的神话到商业化、市俗化和实用主义的历史解构过程。它是荒诞的，又是自嘲的，它是抄录的，又是启示的。作品由无数历史经验和当下经验的片断组成，但其精神意识却是历史主义的，并通过绘画性使其具有内心体验的性质。画家通过一系列形式控制（如统一装置方式，统一用旧报纸作底或印底做旧，统一用水墨绘制或黑白印刷，统一画法及编码、喷漆、加画笔触等）来达成作品自身的完整，在这些形式控制中艺术家语言逻辑是延续的而不是跳宕的。作品以立体的思维方式，历史的深度体验和不妥协的批判精神把中国经验引入艺术之中。

中国波普究其本质而言，是对政治神话的反对，但在借助市场力量的过程中又制造出新的神话——市场神话，精神在面对政治和经济双重挤压的时候，其独立性受到更为严峻的考验，任何艺术家都将面对考验作出选择，但我坚信能够经受这种考验的艺术家最有权利进入九十年代的中国美术史——当然，决不是中国当代美术操作史。



许江与伏尔泰弈棋——92棋局 I ° 壁垒 装置 200×200×20cm

波普艺术

的理论与文化背景

易英

西方战后最重要的艺术现象是波普艺术，可以说，西方当代艺术的后现代主义思潮都是从这里开始的，尽管当波普艺术刚发生的时候人们并没有把它作为后现代主义来看待，甚至在某种意义上说，波普艺术家是以现代主义作为他们的出发点。从后现代主义的理论规范去追溯种种艺术现象的根源的时候，才能看出波普艺术实际上划分了一个时代。它的出现预示了现代主义的完结，也可以说是作为一个神话的现代主义的完结。只有深刻理解现代主义的理论实质，才能理解波普艺术为什么会在 20 世纪下半叶的西方社会发生如此巨大的影响。

把波普艺术界定为一种后现代主义现象就在于它从实践到理论上都是对现代主义的否定，尽管这种否定不是在一种自觉行为中进行的，但它的最终结果是消解了现代主义的规范。同时，作为美国现象的波普艺术又主要是在美国独特的政治、经济和文化条件下发生的，它对于现代主义的反叛也离不开这个条件的规定。因此，有必要从理论与文化背景两方面来理解波普艺术与现代主义的关系。

现代主义艺术运动起源于法国，而现代主义的艺术理论则起源于不处在现代主义运动中心的英国，代表人物是形式主义批评家罗杰·弗莱和克莱夫·贝尔，他们主要以塞尚、毕加索和马蒂斯等人的艺术为参照，以纯审美与纯形式的理论为出发点，而他们的批判对象则是从 19 世纪中期开始衰落的学院派古典主义，也就是说，形式主义作为一种价值也只是作为批判的武器，完全排除社会与历史的经验，排除政治与文化的主题，排除描述与再现的手段，也只是在针对一个连续性的传统时才有效力。一旦这个传统不再成为束缚的力量，形式主义失去了针对性，它的危机也就开始了。到了 30 年代，美国美术批评家克莱门特·格林伯格从全新的角度重新整理了形式主义，从社会文化的大环境中来界定现代主义艺术的历史地位，从而使形式主义批评走出了纯视觉审美的圈子，而作为具有历史意义的文化内涵成为现代艺术的标准与规范。格林伯格的理论构成了波普艺术在文化上的主要批判对象，也成为它作为后现代主义在概念上主要参照。

格林伯格的形式主义理论并非出自对欧洲现代主义运动的研究与总结，而是出自美国政治、经济与文化的现实需求，出自 30 年代在欧美形成的独特的马克思主义文化。在这儿，之所以在马克思主义前面加上“独特的”一词，是因为当时美国的左翼知识分子都笼罩在托洛茨基主义的阴影之下。美国 30 年代的现代艺术面临着双重的困境，这个现代艺术的潮流与欧洲的现代主义运动是背道而驰的。当时美国主流的艺术风格是在经济大萧条所引发的资本主义危机的背景下形成的现实主义思潮——地方主义，这种思潮作为左翼文化运动的一部分在某种程度上也接受了苏联的社会现实主义的影响。地方主义虽然产生了一些优秀艺术家，如我们熟悉的霍珀、本顿和怀斯等人，但它很快就失去了活力，这主要反映在两个方面。首先是地方主义绘画在语言形态上是保守的、封闭的，它所承袭的仍然是欧洲学院派的传统。地方主义以美国景观为题材，虽然对 20 年代追随欧洲立体主义的美国前卫艺术是一种反拨，但其题材本身是一种通俗文化的样式，加上学院主义的语言，使地方主义沦为一种低级艺术的形式，格林伯格认为一院主义都是庸俗文化即包含了对这种风格的批判。其次，地方主义在意识形态上对社会现实主义的内在关系受到托洛茨基主义的冲击，托洛茨基被驱逐出苏联之后，直接参与了欧洲的现代主义运动，与超现实主义的代表人物布雷顿和墨西哥壁画运动的大画家里维拉共同发表了《创造自由的革命艺术宣言》，实际上是由托洛茨基起草的这篇文章对专制主义文化进行了猛烈的冲击，其矛头当然是直指斯大林在苏联实行的文化政策。托洛茨基认为艺术创造是自由的，“没有权威，没有命令，没有一点来自上头的指示！”但艺术又必须介入对资本主义的政治批判与文化批判，为确立一种真正自由的艺术上的无政府主义而斗争。

格林伯格的两篇重要论文《前卫艺术与庸俗文化》和《走向更新的拉奥孔》先后发表在左翼知识分子的托洛茨基主义刊物《党派评论》上，正是在美国 30 年代左翼文化运动的现实背景下，使他重新清理了西方前卫艺术理论，在托洛茨基式的马克思主义的影响下，从文化批判的角度为形式主义理论注入了新的活力。限于

幅,这儿只涉及格林伯格有关前卫艺术的标准和精英文化的论述,因为这些基本观点正是后来波普艺术所否定的准则。格林伯格在确定前卫艺术的文化价值的时候,首先假定在欧洲近代史上有一个古典的资本主义时期,这个时期在19世纪中叶趋于衰落,前卫艺术的发生正是基于对这种没落文化的批判。一切有活力的文化都是以一种高级的语言形态体现出来的,古典主义在历史上就是这种高级文化的体现,高级文化是由社会的精英阶层所接受、欣赏和赞助的。这种文化失去活力的最基本的标志就是它成为一种通俗的、大众化的样式,因此格林伯格说:“不言而喻,所有的庸俗文化都是学院主义的,反过来说,所有的学院主义都是庸俗文化。”庸俗文化在这儿即指一种低级的艺术形式,在历史上曾作为精英文化的古典主义在19世纪下半叶已变成一种专为什么艺术修养的老百姓所欣赏的甜俗的美人图。文化模式的转型最先是由这种文化所制造的符号体现出来的。取代古典主义的文化符号就是形式主义,具体地说,就是以抽象艺术为特征的前卫艺术。前卫艺术就是在反对这种没落的资产阶级文化的过程中所产生的先进的意识形态,抽象艺术是前卫艺术的文化特征,亦即格林伯格所称的“平面性”。因此“平面性”不是单纯的视觉快感,而是在历史转变时期文化批判的标志。既然这个标志具有如此重要的意义,抽象艺术也就和古典主义在历史上的作用一样,成为现代艺术价值判断的唯一标准。

格林伯格继而将前卫艺术与庸俗文化作了严格的区分,(五十年以后,格林伯格承认庸俗文化即大众文化。)这种区分的目的是为了证明前卫艺术是一种高级的文化形态,即精英文化。从而也就证明了前卫艺术是古典艺术的合法继承者,同时也是在一种文明衰落之后新文明的缔造者。在历史上,尤其是从欧洲文艺复兴以来,首先是由宫廷和教会,继而是贵族资产阶级作为艺术的赞助者,在缺乏传播媒介的条件下,赞助人和艺术家之间形成一个封闭的小圈子,艺术作品基本上不在社会上流通,占有文化知识的统治者阶层实际上成为艺术欣赏的一个精英阶层,而大众,则不过是乡村或市镇民间文化的消费者。现代主义的兴起并没有从根本上改变这种精英文化的制度,不过把贵族资产阶级对艺术的庇护变成大工商资产阶级按市场规则对艺术的购买。这儿有一个矛盾,前卫艺术既然是资本主义制度的反叛者,但它又怎么会成为资本主义制度条件下的精英艺术?是谁在收购前卫艺术作品?格林伯格对这个问题作了精彩的回答。“文化不可能在没有社会基础,没有稳定的经济来源的情况下发展。就前卫艺术而言,这种文化是由社会统治阶级中的一个精英阶层所提供的,而前卫艺术则假定它自己被这个社会所背弃,而它又总是通过一条金钱的脐带依附于这个社会。”资产阶级要维持他们对高级艺术的垄断地位,不得不把资金投向前卫艺术,前卫艺术要维持自身的生存,也必须依靠资产阶级的资金。也正是由于这种关系才造成了前卫艺术是精英的,而不是通俗的,尽管格林伯格对这种关系的前景抱悲观态度:“学院主义和商业化正出现在最奇怪的地方。这只能意味着一件事,前卫艺术正在它所依赖的富有而有教养的阶层中失去信心。”与前卫艺术的精英性相对立的是由

现代商业社会一手造成的后卫文化——庸俗文化:“五颜六色的通俗化和商业化的文学艺术、杂志封面、插图、广告、通俗杂志和黄色小说、卡通画、流行音乐、踢踏舞、好莱坞电影,等等。”这种庸俗文化取代了历史上的乡村与市镇民间文化。庸俗文化成为一般公众主要的文化消费方式,同时他们也被这种文化所改造,精英式的前卫艺术对他们来说是疏远的、陌生的。前卫艺术与庸俗文化的这种区分对格林伯格来说是有意义的,一个有教养的知识分子阶层是文化批判的主要承载者,他们也是前卫艺术的主要欣赏者和接受者,这暗示着前卫艺术文化批判的实质,这种实质使它的反叛性、抽象性和释读上的困难或与一般观众的不可沟通性都成为现代艺术的基本属性。反过来说,不具备这些属性,就可能流于庸俗文化。学院主义就正是由历史上的精英文化变为现代庸俗文化的例证。

应该承认,格林伯格为现代主义确立的标准基本上反映了二次大战以前西方现代主义运动的主要趋势。他从一个更大的历史文化背景上来重新评价现代主义的基本规则,对战后美国抽象艺术的主流——抽象表现主义和极少主义的评论起了重要作用。但战后全球政治经济形势的巨大变化,美国在全球霸权地位的确立,使现代主义原先在欧洲赖以产生的社会基础不复存在,而30年代在托洛茨基主义影响下的左翼知识分子对极权主义文化(及对斯大林主义)的批判已成为美国政府在苏联的冷战中的思想武器。美国的经济繁荣与高消费时代的来临,使得“可口可乐文化”随着美国在政治军事上的霸权主义而风靡全球。美国的俗文化传统经过现代主义的洗礼之后开始披上前卫艺术的外衣登上了历史文化舞台。波普艺术便是在这种背景产生的,它的出现标志着现代主义在理论上的终结。

波普艺术的基本特征正好与格林伯格所确立的现代主义的标准截然对立。首先,波普艺术在样式上突破了现代主义试图重建的永恒规范,它以一种具象的、写实的形式直接表达艺术家对社会和现实的感受和评价。尽管格林伯格赋与抽象艺术以极大的文化内涵,但它毕竟面对着活生生的现实生活时是冷漠的,对于重大的社会历史问题缺乏直接反应的能力。抽象艺术在形态上越来越走向单一,波普艺术在以具象否定了抽象的同时也以多种形态的写实性再次申明艺术自由的权利,同时也反映出生活本身的丰富性对艺术形式的丰富性的决定作用。值得注意的是,波普艺术作为一种现实主义的回归,绝不是历史的重复,而是否定之否定的循环。这种现实主义不仅是在艺术形态上对抽象艺术的否定,同时也是美国文化在确立世界霸权的过程中的现实需求。这种需求如同30年代美国现实的阶级斗争所产生的抽象艺术对现实主义的地方主义的否定一样。约翰斯的美国国旗、沃霍尔的《玛丽莲·梦露》、奥登伯格的《汉堡包》、甚至韦塞尔曼的《美国大裸体》都是以一种强烈的具象的视觉形象对美国文化的标榜。如果说,抽象表现主义是作为美国政府的文化武器来宣扬美国艺术自由的话,那么,波普艺术则使生活在消费时代和大众文化之中的西方人切切实实地感到了美国文化对日常生活的渗透。随着抽象艺术成为西方现代艺术的正统,成为艺术院校可传授的技艺,并日益成为装饰、建筑和设计

领域的大众文化资源时，就如格林伯格对古典主义学院派的评价一样，它成为一种新的学院主义的“庸俗文化”。格林伯格扔出了一个飞去来器，击中了古典主义之后，又飞回来击中了现代主义本身。

格林伯格对前卫艺术的第二个重要定义是其精英性，而将大众文化（他称为庸俗文化）视为文化的后卫，将前卫艺术与大众文化的截然对立视为前卫艺术的基本特征和文化优势。波普艺术则不仅不回避大众文化的视觉资源，而还直接搬用了大众文化的形式。事实上，通俗文化与高级艺术之间从来就没有一个截然的界限，现代主义运动从一开始就受着大众文化的支配，印的空间，都同样作为商业性的大众文化的消费者，不管你对这种文化是抵制还是接受，当你面对着一件波普艺术品的时候，你都会感受到它对你日常生活的侵犯。

当然我们同样应该看到，波普艺术不是商业文化的副产品，商业文化只是艺术借以显现自身的资源。就像机械文明曾经作为立体主义的视觉资源一样，波普艺术也是艺术在其自律的运动中与现实的偶合，甚至在很大程度是西方现代艺术的形式主义主流的一种合乎逻辑的结果，不过是，在现代主义批评家看来，形式即构成画面的基本的视觉因素，即形状、线条与色彩等。而波普艺术是从这种有限的资源中摆脱出来，从大众文化中为前卫艺术找到了一种新的有活力的样式。当然，这有一个前提，就是历史已经发展到这样的程度：大众文化已经成为支配人们日常生活的主要因素，精英文化已不再能垄断文化的消费。这就是一个后现代主义时代来临的时候。

象主义从题材到形式都反映出中产阶级消闲方式的响，但这种影响都被一种从古典主义承袭下来的对高雅艺术的追求所掩盖起来。在与大众文化的关系上，现代主义主要以题材来反映工业社会的中产阶级（马奈《草地上的午餐》）和下层社会（修拉：《杂技表演》）的娱乐文化，波普艺术则是直接从大众文化中开掘图资源，同时也反映出现代商业社会以超量的传播媒介视觉信息在不停地改造着人们的视觉经验。波普艺术家丝毫没有纯艺术观念，当他们以现成品来作为他主要的造型标志的时候，就是承认在视觉经验上不存贵族，我们都生存于同一个受传播媒介支配的商业文



邱志杰 献给新生活（局部） 玻璃、丝网 1992年