

# ANDY WARHOL

AND PAT HACKETT

## 波普主义

安迪·沃霍尔  
哈克特 著

译

河南大学出版社  
HENAN UNIVERSITY PRESS

ANDY WARHOL and  
PAT HACKETT

*POPism*

The Warhol Sixties

# 波普主义

沃霍尔的六十年代

安迪·沃霍尔 帕特·哈克特 著

寇淮禹 译



河南大学出版社  
HENAN UNIVERSITY PRESS

## 图书在版编目(CIP)数据

波普主义 / (美) 沃霍尔, (美) 哈克特著; 寇淮禹  
译. — 郑州: 河南大学出版社, 2014.8  
ISBN 978-7-5649-0846-1

I. ①波… II. ①沃… ②哈… ③寇… III. ①沃霍尔,  
A. (1930~1987)—自传 IV. ①K837.125.72

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2014)第 039437 号

## POPism

Copyright © Andy Warhol, 1980

All rights reserved

河南省版权局著作权合同登记号:图字 16-2013-211

## 书 名 波普主义

著 者 [美] 安迪·沃霍尔 [美] 帕特·哈克特

译 者 寇淮禹

责任编辑 王 慧 王明娟

封面设计 纸皮工作室·郭瑞

---

出 版 河南大学出版社

地址: 郑州市郑东新区商务外环中华大厦 2401 号 邮编: 450046

电话: 0371-86059701(营销部) 网址: [www.hupress.com](http://www.hupress.com)

制 作 南京紫藤制版印务中心

印 刷 开封智圣印务有限公司

版 次 2014 年 8 月第 1 版

印 次 2014 年 8 月第 1 次印刷

ISBN 978-7-5649-0846-1

开 本 889mm×1194mm 1/32 印 张 14.625

字 数 280 千字 定 价 48.00 元

---

版权所有,侵权必究

(本书如有印装质量问题,请与河南大学出版社营销部联系调换)

## 致 谢

因为史蒂文·M.L.阿伦森 (Steven M.L. Aronson) 是个非常好的朋友，他甚至在离开了出版业后，仍继续着此书的编辑工作。他的机智，他怪异的洞见，以及他那显而易见的歧视都是无价之宝。一行一行，一针一线，他编织起了构成六十年代的一幕幕场景。

A.W.和 P.H.<sup>①</sup>

---

<sup>①</sup> 指本书作者安迪·沃霍尔和帕特·哈克特。

## 前 言

本书是我个人对六十年代纽约波普现象的观察。帕特·哈克特（Pat Hackett）和我在写作中再现了从一九六〇年——那时我开始波普创作——起的十年。这是对那时的我和我的朋友的生活的回望：绘画、电影、时尚和音乐，那些超级明星以及我们的关系，这一切构成了我们在曼哈顿敞间（loft）的情景，那个为人唤作“工厂”的地方。

——安迪·沃霍尔

1960—1963



如果我早点儿走，死在了十年前，那么时至今日大概已经成为一个为人所尊的异数，受着顶礼膜拜。一九六〇年波普艺术在纽约初登舞台之时，这里的艺术界一派欣欣向荣，甚至连那些古板的、端着欧洲腔调的家伙们都不得不最终承认我们也是世界文化的一部分。抽象表现主义早已确立了地位，而在五十年代后半期，贾斯珀·约翰斯（Jasper Johns）和鲍勃·劳申贝格（Bob Rauschenberg）以及其他一些艺术家已经开始把艺术从抽象和内省那类东西中带回来。然后波普艺术拿了里面的放到外面，又拿了外面的放到里面。

波普艺术家采用的形象是随便谁沿着百老汇大街前行都能在0.01秒就注意到的形象：漫画、露天餐桌、男装长裤、名人、浴帘、冰箱、可口可乐瓶——所有这些了不起的摩登事物，那群抽象表现主义艺术家竭尽全力不予一顾的事物。

关于波普画家的一个值得一提的现象是他们在彼此结识前已经在画着相似的画了。我的朋友亨利·戈尔德扎勒（Henry Geldzahler），大都会博物馆（Metropolitan Museum）二十世纪艺术策展人，在他被正式任命为纽约文化沙皇前，有一次这样



谈到波普艺术的发端：“就像是一部科幻电影——你们这些散落在城市的不同角落的波普艺术家，彼此互不相识，从污泥中跃身而起，把你们的画作置于身前摇摇晃晃前行。”

我的艺术训练得自埃米尔·德·安东尼奥（Emile de Antonio），初识德的时候我还是个商业艺术家。在六十年代，德因他的尼克松和麦卡锡电影而出名，但在五十年代，他是个艺术家经纪人。他会为艺术家联络所有的一切：从社区电影院到百货商场以至大型企业。但是他只为朋友工作；如果德不喜欢你，他就不睬你。

德是我所知道的把商业艺术看成真正的艺术而把真正的艺术看成商业艺术的第一人，而他也令到整个纽约艺术界都这样看。

五十年代时，约翰·凯奇（John Cage）住得离德很近，在乡村，纽约市北的波莫纳（Pomona）。他们成了朋友。德为约翰办了一场音乐会，并因此结识了贾斯珀·约翰斯和鲍勃·劳申贝格。“他们手脚并用，凿钉子，搭台子，”德有一次跟我提起这事儿。“他们那会儿身无分文，住在珍珠街（Pearl Street），他们会在来村子里时洗澡，因为他们住的地方没有淋浴，只有个可以像婊子那样泡澡的小浴缸。”

德为贾斯珀和鲍勃找了份在吉恩·穆尔（Gene Moore）手下为蒂芙尼（Tiffany's）布置橱窗的工作，在做这类工作时，他们不用自己的真名，而是共用一个假名——马特森·琼斯（Matson Jones）。

“鲍勃会为如何布置橱窗想出许多商业上的点子来，而这些想法中的一些，”德说，“可是非常地糟。但他有一个想法很有意思：把东西放在蓝晒图纸上，这样你就会得到一个那东西的映像。那大概是五五年，你连一张他的画儿也卖不出手的时候。”德沉沉地笑了笑，显然是想到了鲍勃的点子是怎样地层出不穷。“他的橱窗展示做得粗粝的都非常地美，但那些多少有点儿艺术调调的都糟透了。”我如此清楚地记得德讲给我听的这些话，是因为就在那时，德说：“我不知道你为什么不当个画家，安迪——你比谁的点子都多。”

虽然也有其他人跟我这样说过，但我从来都不确定我在画界所可能有的位置。德的支持和他明朗的态度给了我信心。

当我完成了最初的一些画作，德是那个我想要把作品展示给他看的人。他总是可以即刻看出事物的价值。他不会说些“这东西是从哪儿来的”或是“这是谁画的”等等这类绕弯子的话。他会看上一看，然后直白地告诉你他的想法。他常会在下午的晚些时候到我那儿喝上几杯——那时他住得离我很近——我们通常只是随意闲聊，而也就在这个时候，我会把我正在做的商业绘画或插图拿给他看。我爱听德讲话。他谈吐优雅，声音低沉，语调从容，每一个逗号和句号都落得恰到好处。（他曾在弗吉尼亚的威廉和玛丽学院 [College of William and Mary] 教哲学，又曾在纽约城市学院 [City College of New York] 教文学。）德让你觉得只要你一直听他讲，大概就能学到你此生所需知道的一切。我们会喝很多威士忌，用我那时待客常用的利摩日（Limoges）酒杯。德很能喝，我喝得也

不少。

那时我在家工作。我的房子有四层，包括一个位于地下室的生活区，那是厨房的所在，我妈和她养的许多猫也住在那里——所有的猫我妈都叫山姆。（我妈有天晚上出现在我彼时住的公寓，带着一些行李箱和购物袋，向我宣布她离开了宾夕法尼亚，好来“和我的安迪住在一起”。我说好吧，你可以住下来，直到我置备一套夜贼报警器为止。我爱我母亲，但老实讲，我以为她会很快厌倦纽约市而思念起宾夕法尼亚和我的哥哥及其家人。结果，她并没有，于是我决定买下这栋位于上城的房子。）她住楼下，我住楼上。我在客厅那层工作，那一层一分为二，半是工作间，满是我的画和艺术用品；半是寻常的起居室。我总是把窗户的卷帘垂下来——窗户朝西，本就没什么光线进来——屋子的内墙上嵌有木板。整个房间给人一种阴郁的感觉。我有一些维多利亚时期的家具，错杂其间的是一匹老旧的旋转木马、一个嘉年华会上的那种拳击台、几盏蒂芙尼台灯、一个雪茄店印第安人偶、几个孔雀标本，还有几部投币游戏机。

我的画整齐地叠放在一起，我总是把它们整理得很好。我一直以来都是那种只能把东西整理一半的人，总要不停地与乱堆乱放的倾向开战，这里一堆，那里一擦，总有我还没来得及收拾的东西散在各处。

一天下午五点，门铃响了，德进了来，坐下了。我给我们俩各倒了些苏格兰威士忌，然后我走到刚刚完成的两幅画旁，

两幅画都是约六英尺高三英尺宽，面朝墙斜靠着。我把画翻过来，两幅并排靠墙放好，然后退到一旁自己先看了它们一看。它们中的一幅是个可口可乐瓶，在半高的地方有着以抽象表现主义手法做的一番涂抹。另一幅则只是硬生生的、以黑白两色勾勒的可乐瓶。我什么也没跟德说。我什么也不必说——他知道我想要知道什么。

“呃，你瞧，安迪，”他在盯着它们看了几分钟后开口了，“它们中的一幅就是一坨屎，什么手法都用上了点儿；另一幅则卓尔不群——它是我们的社会，它是我们所是，它绝顶地美，绝顶地直白，你必须把前面那幅销毁而展出这一幅。”

那天下午对我来说是个重要的下午。

在那天之后，有多少人看到我的画时迸发出了笑声我甚至都数不过来。但是德从不认为波普是个笑话。

那天他离开的时候低头看了一眼我的脚：“你他妈到底什么时候才能买双新鞋？”他说道，“整整一年了你都这么穿着这玩意儿到处走。它们太破了，而且令人作呕——你的脚趾头都要顶出来了。”我很欣赏德的直言不讳，但是我没有去买新鞋——我花了好长时间才把那双穿顺脚。不过在绝大多数其他事情上，我总是听从德的建议。

五十年代后期我常去逛各种画廊，通常是跟我的一位名叫特德·凯里（Ted Carey）的好友。那时特德和我都想有一幅由费尔菲尔德·波特（Fairfield Porter）为我们画的肖像画，我们觉得如果让他给我们两人共画一幅，之后我们再把画裁开一

人一半的话，就能便宜不少。结果他给我们摆造型的时候，让我们两个在一张沙发上坐得太近，以至于事后我们根本没办法把画沿一条直线裁开，最后我不得不给特德钱整张画才归了我。不管怎么说，特德和我一起追踪着艺术界的动态，随时关注着正在发生的情况。

一天下午，特德打电话来非常兴奋地对我说，他刚在利奥·卡斯泰利画廊（Leo Castelli Gallery）看到一张看起来像是漫画书中的画儿，他说我该马上去亲自瞧一瞧，因为那跟我正在做的几乎是一码事儿。

我和特德稍后碰了面，之后我们上楼去看那家画廊。特德准备买一幅贾斯珀·约翰斯的画，四百七十五美元，画的是灯泡，因此我们得以不用费太大劲就能说服画廊的人让我们到后室去瞧一瞧。在那儿，我看到了特德跟我说的那幅画——画的是一个在火箭飞船里的男人，背景上有个女孩。我问那个领着我们四处转的家伙：“那边的那个是什么？”他说那是一位名叫罗伊·利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）的年轻艺术家的画。我问他他怎么看那幅画，他说：“我认为它着实令人激动，你不这么认为吗？”于是我告诉他我也画类似的画，并问他是否愿意来我的工作室一趟，看看那些画。我们约了当天下午晚些时候见。他的名字叫伊万·卡普（Ivan Karp）。

伊万来的时候，我把我的商业艺术画作都藏起来了。既然他不知道关于我的任何事情，也就没道理主动谈起我的广告从业背景。我仍旧展出了那两种风格的画作——有着笔触和颜料点滴痕迹的更带感情的画，以及没有个人笔触的冷硬的画。我

喜欢把两种风格都展示给人们，以激起他们对于画作的不同之处的评论，因为我仍然无法肯定是否可以将笔触完全从艺术中拿去，变得不露声色、不表情态、不具名姓。我知道我绝对想拿掉从笔触中透露出的态度——这也是为什么我总是在同样的摇滚曲目的震天响中画画儿，一张45转的唱片，一放一整天——像伊万来的那天正在放的是迪基·李（Dickey Lee）的《我昨天看到了琳达》（I Saw Linda Yesterday）。轰响的音乐清空我的头脑，使我仅凭本能工作。事实上我不仅以那种方式使用摇滚——我还会以同样的方式用收音机放歌剧，并开着电视（但不开声音）——如果所有这一切还没能让我头脑变得足够空白，我会翻开一本杂志，摆在一旁，然后边读杂志边画画儿。我最满意的作品是那些“不动声色”的画。

伊万惊讶于我没有听说过利希滕斯坦。但他的吃惊远远比不上我的：发现有人也在以卡通和商业主题作画！

对伊万我很快就心生好感，引为知己。他年轻，对任何事都有着积极的态度。他就好像在随着音乐起舞。

起初的十五分钟，他略带迟疑地检视了我的画。之后，他理出了头绪并开始了分析，“只有这些生硬的、直截了当的作品才是重要的作品，其他的那些不过是对抽象表现主义的致敬，它们无足轻重。”他大笑起来，说：“我是不是太自以为是了？”我们就我画作的新的主题一事谈了很久，他说他有预感就要有震撼性的事情随之发生了。我感觉很好。伊万有办法让你感觉很好，所以他走以后，我坐下来把他说的他最喜欢的那幅《小南希》（Little Nancy）卡通画包好，系上红色蝴蝶结，

送到他所在的画廊。

第二天伊万带了一些人来，他们都是对放在卡斯泰利后室的利希滕斯坦的作品有兴趣的人。（卡斯泰利尚未正式展出利希滕斯坦——一切都还不那么郑重其事。）

几个月之后，我向伊万询问了画廊后室的那些利希滕斯坦的画他最初是怎么弄来的。他说有一天他正在画廊向一些学院的学生讲授如何评估新艺术家的作品（你如何决定是否要展出它们），一个紧张兮兮的年轻人带着他的画出现在了门口——他看到有那么多学生在，羞得不好意思进来。伊万不得不在走廊里看他带来的那些画。学生们自然想要看伊万通过这个现实的范例向他们展示他刚刚还在讲解的内容，他们自然期待看到那个一贯自信、沉着、镇定的伊万。但是当伊万看到利希滕斯坦的作品时，他困惑了——它们“古怪而张狂”，和他此前见过的任何画作都非常地不同，他告诉罗伊他想留下两幅，放在后室的架子上等卡斯泰利来看。

伊万，听他讲，自五九年开始为卡斯泰利工作。“我那时和玛莎·杰克逊（Martha Jackson）一起工作，”他告诉我，“一天迈克尔·松阿本德（Michael Sonnabend）过来找我，‘伊万，你干这个太大材小用了，来跟我和我朋友一起吃个午饭，’我说，‘为了这餐饭随便让我做什么都行。’午饭的地点是在我从没去过的卡莱尔（Carlyle），那儿有厚厚的桌布和餐巾，以及冷淡而略显倨傲的侍应，我愿意为这样的午餐做任何事。于是我就去为利奥·卡斯泰利（Leo Castelli）工作了，他那时还和伊利安娜是夫妻。（她后来成了伊利安娜·松阿本德 [Ileana

Sonnabend] )。用第一笔薪水，我买了套新西装。”

利奥有艺术史的教育背景和非常好的眼光，但是伊万令他变得乐于冒险，四处游逛新艺术家的工作室。伊万年轻，对新的可能持开放的态度；他尚未被任何狭隘的艺术哲学所桎梏。

伊万做到了“飘然”处事而不给人以漫不经心之感。而且他是那样地会说话。他的举止仪态仿如一位聪敏的贴身近侍，而这，人们喜欢。他以轻松的个人风格从事艺术品买卖，与波普艺术的风格非常恰切。多年以后，我明白了为什么他能成为一位如此成功的艺术品经纪——也许听起来有点儿奇怪，但我相信这是因为艺术是他的第二所爱。他似乎更爱文学，他把性格中的严肃一面都投注到那上面去了。六十年代，他写了五部小说——真是没少写。有些人做第二所爱的事甚至比做最爱的事做得好，这也许是因为当他们太过在意的时候，那件事就束缚了他们的手脚；但是知道有自己更爱做的事在等着他们则给了他们一定的自由。怎么都好，反正这是我关于伊万成功的理论。

在抽象表现主义和波普之间的那段日子的最后时期，艺术界仅有非常少的人知道哪些艺术家好，还有就是那些自己好的人知道还有哪些人好。总之一切都好像是私人信息，公共层面上，艺术界还未知晓这一切。一件偶然之事特别使我认识到，大致说来，艺术界对于这一切正在发生的事是多么地无知。

德在弗兰克·斯特拉(Frank Stella)还在普林斯顿念本科时就认识了他，两人一直是好朋友。(德提醒我说有一次他带弗



兰克到我的住处，我指着弗兰克随身带着的一幅他的小画儿说“我要六张”。我不记得这件事了，但它一定发生过，因为我确实有六张那个画儿。）弗兰克的黑画系列（black paintings）中的一张挂在德位于东九十二街的公寓里。德的住所拐过一个街角住着一对精神病医师夫妇，我这里称他们为欧文（Irwin）和希尔德加德（Hildegard）。他们是正统的折中的弗洛伊德主义者。<sup>①</sup>我跟着德参加过一些他们搞的派对，那些派对真是非同寻常：宾客中除去精神病医师，就都是来自联合国或联合国教科文组织——用德的话说，“那些不切实际的社会改革组织”——的黑人。德曾大笑并发誓说那许多年把他们所有的派对都算上，“我只遇到过一位迷人的女子，那是个容貌糟糕的群体。”

一天下午我打算顺路去拜访德，我到门口的时候，正赶上他打开门，冲着希尔德加德和她的一个住在街尾的女性友人嚷“给我出去！我再不想见到你们！”我搞不清楚究竟是怎么回事儿，因为他和希尔德加德是很好的朋友，所以我就只是往里走，进了公寓，而她们则出去了。那是个美丽的雪天，窗户开着，雪花飘进来。

德解释给我说这一切都开始于希尔德加德指着墙上的斯特拉的画嘲讽地问“那是什么”。德告诉她，“这是我的一个朋友的画儿。”她和她的朋友笑喷了，“一幅画儿???”然后希尔德加德走过去，把它从墙上取下来，拿一瓶威士忌浇在了上

---

<sup>①</sup> 此处是沃霍尔的一个文字游戏。straight(正统的)一词既有不偏离某一主义、学说之意，又有“异性恋的”之意。这对夫妇当然是异性恋的，故而也就可说是正统的。