

**SURREALIST**  
**POP**

---

**超现实波普**

---

**SURREALIST**  
**POP**

---

**超现实波普**

---

流动艺术

**SURREALIST**  
**POP**

---

**超现实波普**

---

**SURREALIST**  
**POP**

---

**超现实波普**

---

主编 彭锋  
执行主编 鲍禹

卷  
江西美术出版社

■ 本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分  
版权所有，侵权必究  
本书法律顾问：江西中戈律师

图书在版编目录（CIP）数据

流动艺术. 4, 波普超现实 / 彭峰主编. -- 南昌 :  
江西美术出版社, 2010.11  
ISBN 978-7-5480-0468-4  
I . ①流… II . ①彭… III . ①艺术评论—中国—现代  
IV . ①J052  
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第213254号

《流动艺术.4—超现实波普》<sup>①</sup>

学术主持 范迪安  
编 委 (排名按姓氏笔画排列)  
丁方 丁一林 水天中 王沂东 张祖英 陈丹青 邹跃进  
李鹤 汤煜旻 易英 尚杨 范景中 杨飞云 俞晓夫  
郭润文 贾方舟 栗宪庭 高名璐 徐冰 徐芒耀  
徐虹 朝戈 谭平 戴士和  
主 编 彭锋  
副主编 张根俊  
执行主编 鲍禹  
责任编辑 王大军 陈 东  
资料统筹 朱玉 杨晨鹏  
采访编辑 慈海 朱玉 赵轶 王璐 牛瀚迪  
书籍排版 王越  
设 计 曹震  
出 版 江西美术出版社  
发 行 江西美术出版社  
社 址 南昌市子安路66号  
网 址 <http://www.jxfinearts.com>  
经 销 全国新华书店  
制 版 北京博雅思企划有限公司  
印 刷 北京天成印务有限责任公司  
电子分色 北京博雅思企划有限公司  
版 次 2010年11月第1版  
印 次 2010年11月第1次印刷  
开 本 889mm×1194mm 1/12  
印 张 15印张  
印 量 5000册  
书 号 ISBN 978-7-5480-0468-4  
定 价 266.00元 （全两册）

赣版权登字—06—2010—286

# 流动艺术

超现实波普 ART WAVE

《流动艺术》旨在以话题为中心，以历史为线索，以理论为指引，逐步梳理出中国现代艺术的脉络。追求历史厚度，理论深度，现实广度，是《流动艺术》的目标。

《流动艺术》意在以传播时代艺术为宗旨，以选题策划、展览等宣传形式对当下在某一方面作出积极贡献的艺术家的艺术作品进行记录。为每一位喜爱艺术、关注艺术的朋友系统地记录当下的社会意识形态，并用真挚的艺术语言唤醒人们的思想真谛。在历史的长河中记录“流动”的每一个瞬间，正如中国画论所讲的“笔墨当随时代”，艺术家虽不算先知但却反映一个时代，并真实再现社会的演变，用有针对性的艺术语言，真实再现了对现实社会的认知与演变。让《流动艺术》成为艺术家、爱好者和研究者的共同家园。

目录 Contents

|             |     |                                          |     |                       |
|-------------|-----|------------------------------------------|-----|-----------------------|
| 批评家         | 003 | 超现实波普：当代艺术的一种新样式/彭锋                      | 112 | “真象”与“假象”/岂梦光         |
|             | 006 | 波普艺术：美国现代商业文化的旗帜/易英                      | 116 | 零星记忆/沈敬东              |
|             | 010 | Notes on the Underground/Carlo McCormick | 118 | 吕鹏与中式超现实波普/吕鹏         |
| 超现实波普--国际语境 | 014 | 国际视野中的超现实波普——另类的卡通形象/鲍禹                  | 122 | 简/庞永杰                 |
| 超现实波普--社会   | 016 |                                          | 126 | 原生态与超现实——读陈流新作有感/陈流   |
|             | 017 | 中国的超现实波普——社会现状的超现实映射/赵轶                  | 130 | 虚幻是对真实存在的一种反映/贺祖斌     |
|             | 019 | 艺术生活                                     | 132 |                       |
|             | 020 | “都市题材”是“胖子系列”的延续/潘德海                     | 132 | 流行的依然是图像/何桂彦          |
|             | 024 | 士兵之歌/唐志冈                                 | 134 | 艺术生活                  |
|             | 026 | 玩世现实主义到波普超现实主义/方力钧                       | 136 | 所见为虚，所思为实/苍鑫          |
|             | 030 | 全民运动中的奇异生机/任思鸿                           | 138 | “大千世界觅心向，安身立命归原乡”/贺文斌 |
|             | 034 | 俸正杰的中式色彩/俸正杰                             | 140 | 虚幻的偶像：大众文化与消费时代的幽灵/江衡 |
|             | 038 | 作为思想的艺术——王迈艺术之我见/王迈                      | 142 | 黏液质的青春/李继开            |
| 超现实波普--观念   | 042 |                                          | 146 | 通向共生世界的大门/韦嘉          |
|             | 042 | 观念世界里的虚拟与真实/陆蓉之                          | 148 | 近观与冥想/熊宇              |
|             | 045 | 艺术生活                                     | 150 | 碎片/陈可                 |
|             | 048 | 构建自己的艺术世界/刘野                             | 152 | 蝴蝶的面孔/陈芸              |
|             | 052 | “大纯的”绘画/季大纯                              | 154 | 我想讲个故事给你听/张静          |
|             | 056 | 随笔/李松                                    | 158 | 用自己的手指指纹拓印真实/尹雁华      |
|             | 058 | 现实世界中游走的“赵式生物”/赵光晖                       | 160 | 千帆过尽万木春——大树的艺术之路/大树   |
|             | 062 | 《龙骨》寓言——黄昏里的独行者/李曙光                      | 164 | 现实的伤悲在理想世界找到出口/刘光光    |
|             | 064 | 古典和现代的糅合——谈张闳的油画创作/张闳                    | 168 | 艺术品可以带给人们快乐/席柏煌       |
|             | 068 | 动漫美学中的表现主义——陈飞画爆肉球/陈飞                    | 170 | 让画廊流动起来/张思永           |
|             | 070 | 虚拟世界的无奈/罗璋                               | 172 | 第零空间的798故事会/王海英       |
|             | 072 | 解西部艺术之渴——田野的艺术事业/田野                      | 174 | 画廊的双重责任/许志平           |
|             | 074 | 生存的歧路——解读邱光平/邱光平                         | 176 | 冲淡商展，回归艺术本质/彭锋        |
|             | 078 | 兰一谈艺术态度/兰一                               | 177 | 《具象研究——重回经典》展览        |
|             | 082 | 看不见的记忆与诡异/王亚强                            | 178 | 《具象研究——图像消费》展览        |
|             | 084 | 神秘的冷漠——关于王亚强的绘画/王亚强                      |     |                       |
|             | 086 | 第三世界中的完美生活/韩娅娟                           |     |                       |
|             | 090 | 三个梦/高瑀                                   |     |                       |
|             | 092 | 拿什么验证我们是否真实/杨纳                           |     |                       |
|             | 096 | 不落幕童话剧场——当穆磊遇到杨纳/穆磊                      |     |                       |
|             | 100 | Kee-aaa...Kee-aa/kea                     |     |                       |
| 超现实波普--文化   | 104 |                                          |     |                       |
|             | 105 | 超现实波普——具有中国文化特点的流行图像/鲍禹                  |     |                       |
|             | 107 | 艺术生活                                     |     |                       |
|             | 108 | 走南闯北/刘大鸿                                 |     |                       |



# 超现实波普： 当代艺术的一种新样式

○ 文/彭锋

关于当代艺术的界定五花八门。佛斯特（Hal Foster）曾经给世界各地著名美术馆馆长和批评家发去调查问卷，将收集到的回应汇编成了《当代选粹》一文，我们从其中可以看到，即使是艺术界中的专家，关于当代艺术的看法也是众说纷纭。<sup>①</sup>也许我们可以套用舒斯特曼（Richard Shusterman）关于后现代主义的经典说法，<sup>②</sup>“关于当代艺术，唯一确定的就是，它是一个不确定的概念”。我们也可以仿照埃尔金斯（James Elkins），用这样一种调侃的方式来回答什么是当代艺术：当代艺术总是让人既满怀兴趣又深感失望，既清楚明白又混乱不堪，既煞有介事又若无其事。当然，对于任何关于当代艺术的严肃思考，这种调侃的答案都于事无补。当代艺术中流行调侃，但这并不意味着关于当代艺术的研究也得调侃。

迄今为止，关于当代艺术的界定以丹托（Arthur Danto）的说法最有影响。在丹托看来，当代艺术中艺术与非艺术之间的边界已经完全打破，“当艺术家不断挤压边界最终发现边界完全消失的时候，关于艺术本性的哲学思考就是艺术内部产生的问题。所有典型的六十年代的艺术家都对艺术边界有明确的感觉，这些边界是由某些默许的艺术的哲学定义划定的，这些边界的删除让我们处于今天的处境之中。”<sup>③</sup>艺术的当代处境，就是所谓的艺术终结或者艺术的后历史阶段。丹托更喜欢用“后历史艺术”（post-historical art）这个概念来称七十年代以后的艺术。“艺术业已终结的主张，实际上是关于未来的主张——不是说不再有艺术，而是说将来的那种艺术是艺术终结之后的艺术，或者像我已经说过的那样，是后历史艺术。”<sup>④</sup>如同丹托所说，艺术终结之后还有艺术；不仅艺术还将存在，而且没有什么不可以是艺术，艺术与艺术之间的边界彻底消失。丹托的这种主张引起了许多人的反对，比如潘公凯就从自己的经验出发，发现边界依然存在：“当我出入各大艺术博物馆，漫步于苏荷的画廊街时，当我一次次地观赏关于前卫艺术的展览和影视记录时，我实在无法苟同上述美学家的观点，因为在事实之中，艺术品与非艺术品判然有别（包括最前卫的作品在内），艺术家与非艺术家亦判然有别。”<sup>⑤</sup>

不过，丹托的另外一种说法，比较符合后现代艺术的情形，那就是历史上曾经出现过的所有艺术形式，在今天都可以继续出现，艺术的历史顺序被打乱了，关于艺术史的宏大叙事不再可能。但是，如果说历史上曾经出现过的艺术都可以原封不动地成为当代艺术，这也是十分荒谬的。如果真是这样的话，真正的艺术创作就只剩下考古发现。事实上，今天的艺术家不可能创造出与历史上曾经出现过的作品一模一样的作品。今天的艺术家可以采取历史上曾经出现过的任何艺术形式进行创作，但一定要给出新的理解，要赋予新的意义。也许正是在这种意义上，丹托强调当代艺术的关键在于艺术的自我理解，在于关于艺术的哲学解释。所有的当代艺术，都是观念艺术。事实上，丹托这种说法，并没有给出多少有关艺术创作的可操作性的信息。

也许我们应该更多地重视丹托关于艺术风格的矩阵的说法。在《艺术界》一文中，丹托指出，在再现（representation）和表现(expression)被公认为两种基本的

艺术手法的艺术界中，至少有四种风格可供选择：再现表现主义（representational expressionistic），如野兽派（Fauvism）；再现非表现主义（representational nonexpressionistic），如安格尔（Ingres）；非再现表现主义（nonrepresentational expressionistic），如抽象表现主义（Abstract Expressionism）；非再现非表现主义（nonrepresentational nonexpressionist），如硬边抽象（hard-edge abstraction）。丹托还指出，“与艺术相关的谓词的变化越多，艺术界个别成员就越复杂；一个人对艺术界所有成员知道得越多，他对其中任何个别成员的经验也就越丰富。”<sup>⑥</sup>后来丹托又谈到了一种更加复杂的风格矩阵，他用样式主义（Mannerist）、巴洛克（baroque）和罗可可（rococo）作为描述风格的谓词，由此演绎出八种风格：

| 风格矩阵 |      |     |     |
|------|------|-----|-----|
|      | 样式主义 | 巴洛克 | 罗可可 |
| 1    | +    | +   | +   |
| 2    | +    | +   | -   |
| 3    | +    | -   | +   |
| 4    | +    | -   | -   |
| 5    | -    | +   | +   |
| 6    | -    | +   | -   |
| 7    | -    | -   | +   |
| 8    | -    | -   | -   |

在丹托看来，历史上的所有绘画都可以在这个矩阵中找到它们的位置。比如，凡代克（Van Dyck）属于第二行，卡拉奇（Carracci）属于第六行，马列维奇（Malevichi）的《黑方块》（Black Square）属于第八行，布莱斯•马尔登（Brice Marden）的绿色单色画《内布拉斯加》（Nebraska）属于第三行，有些艺术家的不同的作品属于不同的行，如莱曼（Ryman）。<sup>⑦</sup>

只要在风格矩阵中增加一列，可供选择的风格行就会倍增。对于今天的艺术家来说，也许更有启发和更有效的方式是，利用历史上曾经出现过的各种艺术风格，将它们合并成为新的风格。对于批评家和欣赏者来说，在风格矩阵中寻找作品的位置成为鉴赏的一项重要内容。总之，无论创作还是欣赏，都需要扩大风格矩阵，因为这样不仅有助于我们了解更多的风格，而且有助于我们加深对任何一种风格的理解。

有了对风格矩阵的了解之后，我们可以来谈论超现实波普了。众所周知，超现实和波普艺术都已经成为历史。超现实主义有差不多一个世纪的历史，波普艺术的历史也超过了半个世纪。如果今天有人再画马格利特（René Magritte）式的超现实绘画或

者沃霍尔（Andy Warhol）式的波普绘画，那就是不是当代绘画，无论在这些绘画作品中渗透了作者们怎样的关于艺术的自我理解。但是，如果有人将这两种风格结合起来，形成超现实波普，它就有可能成为当代艺术，而且在这种结合之中，必然渗透了艺术家关于艺术的自我理解。

实际情况正是如此。原本势不两立的超现实主义和波普艺术在21世纪结合起来，形成了一种新风格，也就是超现实主义波普（Surrealist Pop）或者波普超现实主义（Pop Surrealism）。

从西方艺术史的角度来看，超现实波普的前身，可以追溯到九十年代美国西海岸的“低俗艺术”（Lowbrow）。“低俗”与“高雅”（Highbrow）形成对照。低俗艺术不仅在技法、风格、题材等方面与高雅艺术全然不同，而且在社会地位上与高雅艺术有天壤之别。低俗艺术最初是由没有经过学院训练的涂鸦、卡通、广告等艺术家组成的地下艺术运动，到了九十年代末期开始为艺术体制所接受，进入21世纪之后成为一种流行的艺术风格。这种情形与说唱音乐（Rap）十分类似。说唱音乐最初是受到官方禁止的黑人地下音乐，现在已经演化成为世界范围的流行音乐。随着低俗艺术逐渐被艺术机构接受，一些在高雅艺术领域中工作的艺术家纷纷加入低俗艺术运动。在低俗艺术由地下运动成为受到广泛追捧的艺术风格之后，一些艺术家开始不满低俗艺术的称呼，而采取中性的“超现实主义波普”（Surrealist Pop）或者“波普超现实主义”（Pop Surrealism）的说法。2004年，柯尔斯顿·安德森（Kirsten Anderson）主编的《波普超现实主义：一个地下艺术的兴起》（Pop Surrealism: The Rise of Underground Art）出版，超现实波普在艺术界中的位置得以确立。当低俗艺术转变为超现实波普之后，其风格也发生了微妙的变化。尽管多数批评家将它们视为一回事，或者一种风格的前后两个阶段，但是一些敏锐的批评家发现它们之间存在质的区别。低俗艺术中的愤青情绪，转变成了超现实波普中的唯美主义，从而与希基（Dave Hickey）在1993年预言的“美的回归”（The Return of Beauty）不谋而合。<sup>④</sup>

在我看来，在21世纪之所以盛行超现实波普，除了风格学上的原因之外，还有社会学上的原因。随着全球化、审美化的深入，精英与大众之间的区别变得越来越模糊。超现实波普的出现，体现了精英与大众之间由势不两立走向和解的趋势，反映了人们对精英与大众之间的二分的厌倦。

有人说中国当代艺术家背后都有一个西方艺术家的影子，中国当代艺术家因此而受到缺乏创造性的指责。按照丹托的当代艺术观念，这种借鉴不仅可行而且必须，因为借鉴历史上曾经出现过的艺术样式，已成为当代艺术的基本特征。艺术家不仅可以借鉴不同时代的艺术，也可以借鉴不同国家的艺术。我这里并不是为中国当代艺术家缺乏创造性进行辩护。事实上，中国当代艺术家通过挪用和创造性的误读，创造出了许多引人瞩目的作品。从历史上来看，西方艺术家借鉴别的国家和地区的艺术资源的例子也屡见不鲜。不过，我想强调的是，中国超现实波普基本上是独立发展起来的，并不是对美国西海岸流行的艺术风格的模仿的结果，而且在某种程度上，中国当代艺

术家的创造性工作越来越为世界上其他国家和地区的艺术家的所关注。

在时间上离超现实波普较近的是波普艺术，因此我们可以将超现实波普视为波普艺术的一个新阶段。波普艺术起源于五十年代的英美，是通俗文化和商业社会的产物。最初的波普艺术并没有多少政治含义，尤其是英国的波普艺术，常常具有浪漫、感伤和幽默的色彩。波普艺术家喜欢挪用具有消费价值的图像，借用本雅明（Walter Benjamin）的术语来说，这种艺术体现的是展示价值。展示的机会越多，作品的价值越大。比如，安迪·沃霍尔（Andy Warhol）将梦露、商品包装箱等作为他的作品的题材，看中的就是这些形象所具有的展示价值和消费价值。

除了在题材上选取具有展示价值的图像之外，波普艺术家在态度上也不同于现代主义艺术家。如果说以抽象表现主义为代表的现代主义艺术家体现的是一种正面的、严肃的态度话，波普艺术家喜欢采取一种模棱两可的、调侃的态度。在集权主义社会里，这种不正经的、调侃的态度因为对权力的消解而具有明显的政治含义，因此波普艺术很容易发展成为政治波普。

沃霍尔在20世纪70年代画过一批挪用毛泽东、列宁等社会主义国家领导人图像的作品，从而引发了社会主义国家和前社会主义国家的一大批艺术家的竞相仿效，形成了声势浩大的政治波普。当然，比较起来说，沃霍尔的作品的政治色彩其实并不浓厚，他只是一如既往地挪用一些大众熟悉的图像，将它们制作成商品供大众消费。沃霍尔只看重图像的普及性、可消费性和展示价值。在沃霍尔那里，毛泽东、列宁等人的形象跟玛丽莲·梦露没有什么本质区别，它们都因为广为人知而具有消费价值。

但是，当沃霍尔的波普艺术被一些社会主义和前社会主义国家的艺术家借用的时候，情况就发生很大的变化。这些政治波普的功能出现了明显的分化，它们在本国发挥政治批判功能，而它们的商业价值则主要在国外（尤其是以美国为代表的发达资本主义国家）实现。这种功能的分化其实并不难理解。在社会主义和前社会主义国家，缺乏将波普作为艺术来接受的土壤，但不缺乏将它作为政治批判手段来接受的需要。在美国等发达资本主义国家，经过60年代的巨大成功之后，波普作为一种主流艺术的地位已经相当巩固，那里有消费波普的社会基础。因此，政治波普主要在本国发挥政治功能，在国外发挥商业功能。政治波普的这种功能分化，必然会导致艺术家在本国遭到打压，而在国外得到追捧。由于社会主义国家与资本主义国家的冷战模式的影响，打压与追捧之间的互为因果关系得到了进一步的强化，在国内越遭到打压的艺术家，在国外越得到追捧。

社会主义和前社会主义国家的政治波普的批判功能，主要体现在通过调侃本国的神圣图像去瓦解这些图像在本国公众心目中的神圣性。这些神圣图像有锤子和镰刀、红五星、红色圣地、以及国家领导人的肖像。匈牙利艺术家平克泽希利（Sándor Pinczehelyi）于1973年创作的摄影作品《锤子和镰刀》，以及后来基于对这个图式的波普化所创作的同名油画作品，是较早一批调侃锤子和镰刀的政治波普。捷克流亡艺术家孔克（Milan Kunc）1978年制作的明信片《全世界消费主义者联合起来》也属于同一

类型，只不过更突出了作为波普艺术的典型特征的消费主义而已。从前苏联移民到美国的艺术家科马（Komar）和梅拉米德（Melamid）则将斯大林与缪斯并置起来，形成了调侃领袖形象的政治波普。

苏联和东欧的前社会主义国家的政治波普，差不多都属于调侃神圣图像一类。中国的政治波普也不例外。余友涵和李山等人以毛主席作为题材创作的作品、王广义以天安门和文革时期的宣传画为题材创作的作品、祁志龙以女兵为题材的作品，都属于调侃神圣图像一类的政治波普，它们谱系可以追溯到前苏联和东欧的政治波普。

然而，随着前苏联的解体，东欧的剧变，社会主义国家的阵营已经分崩离析，一些原本非常神圣的图像已经不再神圣，调侃神圣图像也因此失去了意义。但中国（也许还包括古巴）是个例外。中国当代艺术的异军突起，一个很重要的原因恐怕就是中国在总体上仍然保持着社会主义社会的特征，社会主义社会特有的神圣图像在中国仍然神圣，调侃神圣图像在中国仍然具有意义。但不可否认的是，随着中国向有特色的社会主义社会的转型，随着世界范围内社会主义社会的消失，这类以调侃神圣图像为题材的政治波普，必将因失去生存的土壤而成为历史。

中国的政治波普之所以至今仍然具有强盛的生命力，一个重要的原因在于中国艺术家独创了一种新的政治波普类型。这种波普不是调侃神圣图像，而是调侃艺术家自己。这就是以方力钧、岳敏君、张晓刚、曾梵志等人为代表的第二代政治波普。这是具有中国特色的政治波普，它与前苏联和东欧的政治波普有了明显的不同。

方力钧、岳敏君、张晓刚、曾梵志等人画的都是自画像（尽管方力钧、张晓刚和曾梵志作品中的人物似乎不那么像他们自己，但也可以宽泛地归到自画像一类，因为都是像他们自己一样的一类人），他们突出和强化了自己的某些明显属于隐私范围的表情特征，如发傻、发呆、发木、发笑（在基督教文化中，笑通常被认为是邪恶的表现）。我之所以说这些特征是属于隐私范围，因为它们通常是一个人在镜子面前确证自我的时候摆弄出来的，而不是向社会公众展现的。

我们可以从许多方面来解释这类调侃自己的图像的意义，尤其是可以从心理学上做出很精彩的阐释。不过，如果说它们也是政治波普，就必须从政治哲学方面给出恰当的理由。表面上看来，这些调侃自己的图像跟政治毫无关联，但如果将它们放到福柯（M.P. Foucault）所揭示的“身体逻辑”下面来审视，它们与政治的关联就显而易见了。在福柯看来，当社会集权具有超强力量的时候，任何个体都无法直接跟它对抗，但这并不等于个体完全失去了对抗社会集权的办法。根据福柯的“身体逻辑”，社会集权对个体的统治已经渗透到了个体的身体姿势。比如，社会集权要求我们站有站相，坐有坐相，我们果真就站有站相，坐有坐相。这里的社会集权是原因，我们的身体姿势是结果。我们不能直接对抗社会集权，但可以改变自己的身体姿势，通过破坏它们之间的因果关系，达到批判社会集权的目的。也就是说，我们可以通过调侃自己达到批判社会集权的目的。在我看来，方力钧、岳敏君、张晓刚和曾梵志等人的自画像式的作品之所以被归到政治波普一类，原因就在于它们构成了对社会集权的批

判。这类艺术作品之所以能够在本国生存下来，原因在于它们不直接对抗社会集权，而是调侃自己的身体，用一种自我调侃的方式达到社会批判的目的，这种策略在一定程度上给它们的批判精神披上了一身不易识别的伪装。<sup>⑨</sup>

然而，随着社会的进一步开放，社会权力对个人身体姿势的塑造也相对减弱，第二代政治波普的使命也宣告结束，政治波普逐渐转型为超现实波普。岳敏君和方力钧等活跃的政治波普艺术家在20世纪末已经开始了转型，由政治波普走向了超现实波普。<sup>⑩</sup>由此看来，中国超现实主义波普的盛行，与其说是西方超现实主义波普影响的结果，还不如说是中国政治波普发展的必然走向。随着21世纪初卡通的流行，超现实波普已经成为中国当代艺术界中一股强大的力量。

超现实波普不仅符合21世纪的视觉经验，而且可以充分利用中国本土艺术资源。由于现实主义在中国传统艺术中并没有取得统治地位，中国历代艺术家凭借想象力创造出了许多超现实的形象。与文艺复兴以来的欧洲艺术相比较，中国传统艺术在整体上具有超现实的特征。发达的想象力和丰富的图像资源，成为中国当代艺术家创作超现实波普的宝贵财富。

2010年11月10日于北京大学蔚秀园

① Hal Foster, "Contemporary Extracts," see <http://www.e-flux.com/journal/view/98>

② 舒斯特曼说：“关于后现代主义最清楚和最确定的东西也许就是：它是一个非常不清楚和充满争议的概念。”见Richard, Shusterman, "Aesthetics and Postmodernism," in Jerrold Levinson ed., The Oxford Handbook of Aesthetics (Oxford: Oxford University Press, 2003), p. 771。

③ Arthur Danto, After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History (Princeton: Princeton University Press, 1997), p.14.

④ Arthur Danto, After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, p.43.

⑤ 潘公凯：《论西方现代艺术的边界》，载潘公凯：《限制与拓展》（杭州：浙江人民美术出版社，2005年），253页。

⑥ Arthur Danto, "The Artworld," The Journal of Philosophy, Vol.61, No.19 (1964), p.583.

⑦ Arthur Danto, After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History, p.163.

⑧ Dave Hickey, The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty (Los Angeles: Art Issues Press, 1993), p. 11.

⑨ 上述分析，见彭锋：《让我们也恶搞一把美国佬》，载马钦忠主编：《艺术家·图像志·王易罡》，华盛顿：国际中国文化出版社，2008年。

⑩ 彭锋：《从玩世现实主义到波普超现实主义》，载《艺术设计研究》，2009年第3期。

SURREALIST  
**批评家**  
Critic  
**POP**  
超现实波普

# 波普艺术： 美国现代商业文化的旗帜

○ 文/易英

波普艺术已经成了历史，但至今仍能感受到它给美国乃至西方现代艺术所带来的影响。有人认为波普艺术是美国现代文化的潘多拉盒子，正是由于打开这个盒子，1960和1970年代震撼美国社会的形形色色的反艺术运动才接踵不断地涌现，使作为传统概念的艺术面临生存危机。柏拉图曾在理性的审判台前要将艺术逐出他的理想国，几千年后，这一预言却几乎在理性的错乱和感性的疯狂中得以实现。现在具象艺术回归，后现代艺术并不总意味着以行动、照片、表演和概念来代替形象也构成的艺术创造时，人们才认为有必要重新清理有关这个潘多拉盒子的评论。

波普艺术是一个全方位的概念。从字面含义上看，它一方面重新确定了具象现写实艺术的价值；加一方面，它以大众传播媒介和商业文化作为主题动机，将艺术创造的传统现象现商业图象混为一谈，实际上潜在着艺术自我取消的危机。从历史上看，波普艺术也包含有二重性：一方面因为在波普艺术中普遍采用“现成品”(Ready-Made)的手段，人们自动把它与现成品的鼻祖迪尚联系起来，甚至仍然是典型的美国现象，是美国艺术发展史上的一个环节，它的发生与发展不可能脱离美国文化自身的历史。

美国艺术的发展没有漫长的历史，却有两条明显

的线索，这两条线索相互交织，推动美国艺术的发展：其一是现实主义精神和本土文化意识，其二是欧洲文化的冲击和影响，从美国美术史的历程中可以看到波普艺术必然发生的根源。曾经作为英国殖民地的北美大陆，艺术以特有的形式发展起来，没有宫廷艺术和宗教艺术的传统，早期的艺术家有从欧洲过来的三、四流肖像画家和在移民中土生土长的业余画家。艺术有强烈的实用性，主要为肖像和在马车上画广告。独立战争之后，美国绘画开始脱初始阶段，出现了一批在观念和技术上都接近欧洲风格的职业艺术家，从这时候起，两种倾向的融合与斗争就此起彼伏了。而在每一次本土意识高扬的时候，往往就伴随着现实主义的题材、方法和精神。美国艺术家总是面临着两种痛苦的选择，或者摆脱本土文化的平庸和俗气，追随欧洲艺术发展的轨迹，如科普利、伊肯斯、美国印象派和291画派等；或者，不甘心文化殖民地的现状，力求从美国的现实生活和环境中发掘美国独有的精神气质与文化属性，如哈德逊河画派、八人派、1930年代的现实主义和地方主义等。这种格局到了1940年代以后变得复杂起来，突出体现在抽象表现主义的崛起，以及作为其社会背景的美国的霸主地位的确立，文化殖民地的意识消退了，抽象表现主义的胜利被视为战后美国的大炮与黄油政策在文化上的胜利。波普艺术作为抽象表现主义的继承者和反叛者，也不可避免地置于同样的背景条件下。

可以认为，抽象表现主义与波普艺术的关系是美国美术史上本土意识与欧洲意识在现代条件下的再现。美国艺术家的百年梦想就是摆脱欧洲文化殖民地的状况，这一梦想可以说是在抽象表现主义的胜利中得以实现。但这并不等于美国本土文化意识和传统的现实主义精神的胜利，而正是这种精神在历史上为建立真正的美国艺术，反映移民、拓荒和冒险，反映没有欧洲贵族等级制的美国社会，反映文明人与蛮荒的大自然之间的神秘联系，起了重要的作用。抽象表现主义恰恰是对1930年代现实主义与地方主义的反动，它的发生与发展是美国艺术家追随和引进欧洲现代派艺术的结果。由于战后美国在国际舞台上政治经济地位的变化，以及第二次世界大战给欧美人民带来的精神创伤，使抽象表现主义超越了正在衰落的欧洲现代艺术诸流派，成为新的主流。换句话说，自本世纪初以来的欧洲现代主义艺术运动到第二次世界大战以后，重点开始向美国转移，其标志就是抽象表现主义的崛起。抽象表现主义是一种国际风格。到第二次世界大战前夕，西方现代艺术的主流是



安迪·沃霍尔

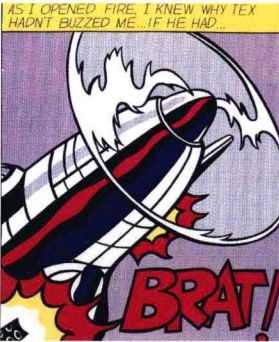
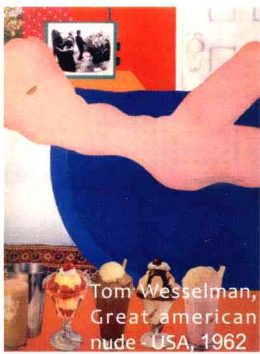
达达主义及其分支超现实主义，刚刚从大萧条时期的现实主义中挣脱出来的美国艺术家以在一种全新的风格中综合立体主义和超现实主义为目标。波普艺术与抽象表现主义的对立即是与国际风格的对立，是美国本土文化在新的历史下的归复，是一种特殊意义上的现实主义精神。尽管美国一些批评家一再否认波普艺术与现实主义的关系，事实上，在西方现代美术批评中，现实主义早已不是传统的含义，它仅是强调艺术家对现实生活和客观环境的关注程度，而不考虑他们采用什么样的手段。

英国批评家西蒙·威尔逊(Simon Wilson)在谈到波普艺术的特征时首先强调了它的现实主义倾向。传统的现实主义是要改变时代的习俗、观念和面貌，创造有活力的艺术，艺术家必须接触时代的生活。波普艺术家显然不想肩负这样的重荷，因为历史已经证明艺术无法胜任这样的使命。波普艺术的现实主义是出自艺术家要求反映和评价周围世界的内在需要，虽然在他们的作品中所体现出来的只是对客观世界的抄袭和复制。抽象表现主义发展到第二流艺术家手中日益变为一种无意义的类型化的行动。抽象表现主义认为艺术应该是艺术家内心冲突与精神状况的直接记录，因而是强烈个性化的，非世俗的。这种观点实际上是在重复自野兽派、立体派以来的西方现代派观点。高度商业化的美国社会恰恰是平庸通俗文化的集散地，现代工业的标准化生产正在日益抹杀人的个性。利希滕斯坦(Roy Lichtenstein)最先表达了对抽象表现主义的态度，“艺术(指抽象表现主义)越来越浪漫和远离现实，以艺术作为艺术的养料是不现实的，他们与世界的联系越来越少，只看到自己的内心。”这种观点反映出一种要求切近现实的渴望。曾经作为抽象表现主义辩护士的克莱门特·格林伯格(Clement Greenberg)指出了抽象表现主义正在无可奈何地堕落：“这种明快鲜艳的风格化特征变成一种糟糕的艺术是在于它的标准化制作，先是有十来件缩减变形的样式化作品，然后就有成千上万的仿造品，艺术家用同样浓度的颜料，同样大小的色块，用同样的‘动作’粗糙地制作同样类型的画。”

大约就在这一时期，一批青年艺术家在商业文化的背景下不约而同地人事与抽象表现主义完全不同的艺术活动。从通俗的插图画家安迪·沃霍尔(Andy warhol)到广告画家罗森奎斯特(James Rosenguit)，从约翰斯(Jasper Johns)和劳申伯(Robert Rauschenberg)的现成品装配到成批复制封面女郎与影视明星。他们不仅受到电视或杂志上标准化的广告所影响，还包括城市街景——特别是气象万千的橱窗陈列和五光十色的霓虹灯照耀下的不夜城景象。这些艺术家在他们的作品中原封不动地搬用广告艺术的图象、技术、色彩和尺寸。安迪·沃霍尔在画布上精心重构了波普艺术的代表作之一——《甘贝尔莱汤罐头》，原作来自杂志的广告，沃霍尔将它们放在3英尺高的画面上单调乏味地排列起来。罗森奎斯特在他的壁画中把来自广告中抹得猩红的嘴唇、穿着尼龙袜的美丽修长的大腿用鲜艳的颜色组合在一起。克莱斯·奥登伯格(Claes Oldenberg)以他异想天开的幽默，用木棉填塞在帆布中创造出令人瞩目的软雕塑，都是美国现代饮食文化的标志——汉堡包、三明治、冰棍、巧克力奶油馅饼等等，也没忘记做一些象抽水马桶那样的东西来刺激一下自命不凡的美国人。

这些行为反映出波普艺术的两个基本点：一、它是具象的，直接以生活中的物品为题材；二、生活中的物品可以直接作为波普艺术作品。这是波普艺术独有的反击现实的形式，它从抽象表现主义中分离出来，不是要归复到外来文化与本土意识交替发展的艺术史的传统格式，而是以非艺术的形式切近现实，艺术品地不再是作为一个领先现实制作出来的第二自然，而是让真实物品本身作为艺术品，抹杀了艺术与现实的差别，当然也失去了现实主义的传统含义，因为传统的概念具有写实主义的内涵。以现成品代替品不是波普艺术的首创，在早期现代派运动中，以迪尚为代表的达达主义最先完善了这个概念。但迪尚的美学观念带有明显的破坏性，是艺术上的虚无主义，是对政治的厌恶、对传统的仇视和对工业文明的迷惘为一体的大杂烩。它在形式上的影响反而启发了立体派，使现代派艺术从对象和材料中获得更大自由。波普艺术具有完全不同的主题动机，它面向1950年代的美国现实。利希滕斯坦说：“外面是世界，它就在那儿，波普艺术就是观察世界。”它所面对和观察的这个现实世界就是一个生气勃勃而又腐蚀和吞噬着人性的现代商业世界。

波普艺术的现实性就体现在现代商业文化赤裸裸的自我表现。波普艺术家置身于



20世纪的都市环境，他们看到了这个环境的要害。人类在惊人地创造着财富，又在惊人地消耗着财富，在创造与消耗的过程中，人被异化为失去理性和感情的物。自古以来，人类对自然环境和着自然的艺术所特有的感受力，在商业文化与日俱增的刺激下逐渐麻木不仁。商业文化对现代都市生活的影响集中体现在两个方面：一是消费的对象与方式。进入1950年代以来，欧美国家相继进入高消费的新的消费品及消费方式的出现如电视机、录音机、摇滚乐、夜总会、电冰箱、小汽车、高速公路、可口可乐、快餐食品等，都在深刻地改变着人们的生活方式和价值观念，人们在享受它们的同时，又在受着欲望的折磨。这些高消费的生活方式一旦由上流社会进入普通的中产阶级家庭，整个社会便在欲望的驱动下疯狂起来。二是与新的消费方式相适应的指以大众(Mass)传播媒介为主体的大众文化。传播对于现代社会商品流通的速度有十分重要的作用，首先是直接促进商品流通，刺激人的消费欲望的各种形式的广告、招牌和商标等。广告对人的影响是全面渗透，它几乎一口气了现代都市环境的每一处空间，它利用广告、电影、电视、体育比赛、建筑物、杂志报刊等，强迫人们接受它的宣传。其次，广告的载体——现代传播方式和大众传播媒介也在深刻地改变人们的视觉感受性。摄影、电影和电视所提供的鲜艳画面提高了人们的色彩感受力，尤其是电视在不断地扩展人们对图象的敏感性，长期接受快速变换的画面，使观众更能感受简单明了的广告图象。广告不要求接受者有丰富的经验，只在于一眼就能让图象在脑海里留下印象。另一种大众传播媒介的方式是印刷，流行小说、封面女郎、影视明星和连环漫画都是通过现代印刷技术到社会上，充斥于人们的生活之中，这种成批制作的单一模式是现代工业的特征，可以说通俗文化中的各类明星不是由观众，而是由这些印刷手段造就的。

本世纪初，艺术中感情的关键还是自然的形象，自然秩序的观念修正着自我给前现代主义规定的模式和范围。现在这种现象被改变了，部分原因就在于自然被这种都市的大众媒介的密集文化所取代。其影响的深入不在这些信息的性质和内容，而在它的超量，超量改变了艺术，商业文化中每一件事物都与不论古典的还是现代的艺术相对立，艺术正失去与环境竞争的能力。传统艺术是教育和感染人民，大众媒介则是强迫和诱惑人民，艺术怎样对抗这些广告和印刷品呢？再现这个环境是可笑的，只有吸收它们，将大众的生动性转移到已经枯萎的语言中去，至少一些波普艺术家是抱着这样的愿望。观众无需像理解抽象表现主义那样来费力理解波普艺术，他们能从(由商业文化训练出来的)直觉中领悟这种广告形态的艺术，不过，因为他们本身已成为商业文



安迪·沃霍尔



利希滕斯坦



罗伯特·劳申伯

化的奴隶，这种领悟不无黑色幽默的意味。

1952年，美国作曲家凯奇(Cage)在黑山学院的讲座中极力要求艺术家抹平艺术与生活的区别，鼓吹噪音即音乐，认为有关艺术的功能、意义和内容的理论都是无稽之谈。他问道：音乐学院的一辆汽车是否比街上的卡车更有音乐性呢？他要求用重复性取代戏剧性高潮，强调主观经验而否定客观关系的存在。虽然凯奇的观战比较接近达达主义，但从另一方面启发了两位青年画家，后来波普运动的主将——约翰斯和劳申伯。从波普艺术的角度来理解凯奇的言论就可以看出几个特点：一是噪音作为现代工业文明的副产品和音乐一样，是人工创造的音响；二是重复性，两现代工业每天都在重复千篇一律的东西，安迪·沃霍尔有一句名言：“我是一部机器”。他的丝网系列就是同一图象的重复；三是主观性，艺术家是自由的，即使是反映现实的内容，在形式上却完全不受传统规范的约束，波普艺术从一开始就潜藏着反艺术的形式倾向。

劳申伯最先实践凯奇的理论，他最初是用近似自动主义的方法在画布上乱涂颜色，再把真实的东西贴上画布，破坏了抽象表现主义的模糊空间，同时又通过现成品来填补艺术与生活之间的距离。劳申伯被认为是抽象表现主义和波普艺术之间的桥梁。在他的思想深处还不是一个波普艺术家，他更多的是寻找一种突破抽象表现艺术藩篱的艺术形式在凯奇的噪音理论的启发下，他对于城市生活的废弃品——垃圾发生兴趣，把这些本来不具备审美特性的东西拼凑起来，便脱离它们原来的属性，具有新的含义，在形式上也开了“集合”艺术的先河。不管劳申伯的出发点是什么，垃圾已成为高消费生活的一个标志，纽约市在一周内扔弃的垃圾比法国18世纪年内生产的东西还多，社会在它所抛弃的东西里面显示出自己的某种面貌。劳申伯为此创作了一系列作品，都用垃圾、废品装配而成的。但劳申伯是1950和1960年代美国艺术家中最摇摆不定和难以捉摸的人，他把握到商业文化带来的视觉变化，但并不准备以此为主题动机，和迪尚一样，在他的集合装置中总是包含着双关含义和观念联想，最有名的例子地《组字画》(1955-1959)，一只被破轮胎套着的山羊，山羊是从垃圾堆捡来的破标本。这个题材带有自传的性质，他记得童年时对父亲弄死一只羊同情，动物是来自人堕落之前的伊甸园的幸存者。但这件作品之所以多年来引起批评家的兴趣还不在此，而在于其内藏的性意识。山羊是淫荡之神萨提尔(Satyr)的象征，与轮胎组合在一起暗示同性恋，是现代文明堕落的标志。从这件作品可以看出劳申伯在观念深处与达达主义的联系，布列顿在表述超现实主义观念时曾说过：“美将是被掩盖的性。”

与劳申伯同时接受凯奇影响的约翰斯是从现成品中发现与抽象表现主义截然不同的硬边平面结构，他的观念直接影响了波普的绘画作品，主要表现他对题材的选择。首先是非常熟悉的，简明易懂的题材，如美国国旗、靶、地图等，这些东西都是日常所见的，不会给观众带来任何深奥神秘的感觉：其次是平面的，硬边的图象；最后是

简单醒目的视觉效果，这是在前两点的基础上加强色彩的表现力。由此可见，约翰斯从追求平面构成的硬边出发，自觉或不自觉地采用商业绘画(广告、商标、招牌)的形式。同样的情况也体现在汤姆·韦塞尔曼(Tom Wesselman)的作品中，他早期经历了连环画和拼贴画的阶段，拼贴画使他对大面积的平涂色块有了新的体会，并反映在他的成名作《美国大裸体》系列画上。这组作品除了在内容上展示和暗讽美国1960年代女性时髦的生活方式外，还可能受了流行的色情杂志《花花公子》的影响，在形式上完全是用通俗艺术(连环画)和香烟图画样式。

波普艺术作为商业文化的反映，虽然不等同于广告、标牌等，但形式上却有很多共同点，最明显的特征就是简单直接的视觉图象。波普艺术家在他们的构图中强调一种直接的感觉，而把任何可能分散注意力的因素清除出去，甚至包括作者的签名，签名一般在作品的背后。另外，波普艺术有一种高度类型化的超然气氛，艺术家所使用的材料——搪瓷、丙烯、石膏和乙烯基材料——使他们的作品产生一种平整光滑的效果，并改变了与表面肌理效果的传统联系，使人联想到电视屏幕和杂志封面。象安迪·沃霍尔那样，动用现代丝网技术，反复罗列同一图象，使人感受到制作图象时单调重复的过程与日复一日的生活同样乏味，这也正是艺术家的刻意追求。还有，波普艺术品似乎与集体制作的广告和他们所宣传的对象没有个性当波普艺术家在构思一件作品时，自发性的灵机一动可能起了作用但一旦开始实现他们的构思时，就严格地按照有些人用幻灯机放大草图，再在画布上一丝不苟地描摹幻灯机打出的轮廓线；另一些人借用广告画家的放大格，逐格将草图一成不变地从小格转移到画布的大格上去。商业技术几乎渗透了波普艺术的全过程。罗伊·利希滕斯坦采用特制的金属雕板，上面打有整齐的小孔，在相当大的两面有规则地把圆点排列在画布上，有意模仿印刷术中的本戴(Benday)点，用以表明他放大的连环漫画的通俗文化色彩。

尽管波普艺术家强调了制作过程的技术，但由于普遍采用了商业文化的形态，选择某一题材作为自己的符号，便成为艺术家能否成功的关键，而一旦符号化了，波普艺术也随之失去早日的活力。到1960年代中期，作为一个运动的波普艺术开始解体，分裂出两个新的倾向。一个是极少主义，这也可以认为是抽象表现主义与波普艺术中商业绘画的特点抽象化和纯化，强调悦目的颜色。极少主义的历史功绩在于整个1960年代末期和1970年代非艺术运动的狂潮中，作为一个稳定的因素，把美国现代艺术之舟引渡到了1980年代回归的彼岸。另一个是(广义的)观念艺术，它吸收了波普艺术的反艺术内涵，与抽象表现主义的“行动”概念相合，一时成为美国当代艺术的主流。当然，1960年代中期，美国社会也进入空前动乱的时期，历史选择了观念艺术，自有其合理的因素，但终究不是波普艺术的责任，没有波普艺术，这个时代也不会到来。



# Notes on the Underground

○ Author/Carlo McCormick

## Semantics (Aside)

Given the cumulative evidence here of so many visionary, iconoclastic, subversive and pictorially perverse artists mining a similar topography of popular cultural detritus. Why is it that. After so many years, we still lack a definitive rubric for this genre? In the evolution of this book, perhaps an even trickier conundrum than the choice of artists has been its title. For the many artists who no doubt had great trouble with the mantle of Lowbrow, by which so much of this art has been categorized, I would gently remind them of the substantive difference in meaning between the adjective and the noun that these inverse qualifiers of highbrow connote. That is, lowbrow is inherently an oppositional confrontation with the dominant discourse of fine art – it is everything that highbrow is not. Now, when you think of highbrow as an adjective, signifying the

highly cultured and intellectual, you can understand why some might respond to the lowbrow nomenclature with, “What – you callin’ me dumb?” If, however, we can accept it as a noun, whereby we are talking rather of one who affects this pretense of learning and cultural sophistication, we have in fact something much closer to the veritable enemy of our shared aesthetic margins.

But so be it, we’ ll forego the Lowbrow label. After all, when what you are doing is not acknowledged by the status quo, it is indeed hard to exercise much irony in terms of self – definition. There are, however, myriad forms by which the dispossessed, alienated and ghettoized have adopted and reconfigured the signs and strategies of the prevailing culture to their own ends. From Jewish humor to African – American



argot, it's often simply a practice of ironic appropriation and inversion. Come on, if punks could figure it out with the swastika, and twenty years later lesbian style can bring the wife-beater shirt back in fashion, it shouldn't be that hard for the art world to figure out. Perhaps if we were really smart we'd call the whole thing Stoopid Art. It certainly didn't hurt anyone's career to be in Marcia Tucker's 1978 landmark New Museum exhibition "Bad Painting." The problem unfortunately goes deeper than any verbal attitude, style or cleverness of coinage can address – it is endemic to a greater linguistic malaise where we actually seem to have run out of new ways to denote novelty.

Our terminology here, or rather its apparent absence, goes to the heart of our incessant cultural co-option. We have pillaged subcultures and plundered the avant-garde for so long, at issue is neither their continued existence nor relevance (for they are by nature self-perpetuating and metamorphic in relation to the mainstream), but the dear and fragile fact that we have come to a dead-end in the nomenclature of dissent. Edgy, trendy, hip, street, cool or hot, the lexicon is bankrupt. With due deference to the quality of this particular book, I cannot abide by the conjunction of those most overly (a b) used words Pop Surrealism. It's just so pop it's, like, surreal. Yet nothing could be more empty today than "underground", a space and place long ago colonized and commodified beyond recognition, or more malevolently corrupt than the facile convergence of self-taught, insane, criminal, spiritual and folk arts under the single market mantle of "Outsider Art."

No, no, ye are still a nameless lot. I think what you actually need is someone who really hates this art to name it. You might just be surprised how cluttered art history is with isms that were coined by the wicked pens of their harshest critics. Until such a time, however, let us very briefly mass of visual marginalia might be considered.



MARK RYDEN [ JESSICA HOPE ]



Tim Biskup [ Darkride-Hot ]



MARK RYDEN [ THE BUTCHER BUNNY ]



ALEX GROSS [ OUTER SPACE IS A LONELY PLACE ]



Lisa Petrucci [ NAUGHTY ( A ) ]



Lisa Petrucci [ FASTER PUSSYCAT KIDDLE KIDDLE ]

### Mutants and Hybrids

Once upon a time, there was this crazy artist named Nicolas Moufarrege who wrote amazingly strange and compelling essays on contemporary art. He's been dead decades now, and the once prestigious magazine that published much of his work, Arts Magazine, is long gone too. Perhaps he just sticks in my memory now because a lot of the stuff he championed, from Kenny Scharf to Jack Kirby, is relevant to us still, but a lot of his best texts were collectively called "The Mutant International" and serially numbered (V, VI, VII) until I lost count. The seduction of mutants, at a time before the mass – merchandizing and movie – making of X – Men turned it all into some Gen X surrogate, was the same metaphor for adolescent alienation and social disconnect then as might still appeal to us today, but could just as well be those kind of comic pulp references that bind us back to the post – World War II emergence of youth culture and its lineage of high/low convergences, from the proto – Beatles Liverpoolian Batman poems of the Scaffold to the Pop of Roy Lichtenstein et al. For better or worse, such simple and direct pop citations do not work for us anymore. Born outside the naive age of generational discovery into a more complex dynamic of

immediate and utter immersion, we are media-damaged beyond recognition and have taken rampant appropriation to a frenzied level of mashed – up multitasking. The icon no longer stands alone: it is over layered and warped along the fractured schematics of all others in an all-brand atrocity of manifold desire. This then is an era of hybridity, an infotainment age in which individuated meaning itself is lost to the all-subsuming spectacle of multiplicity. We may treasure the iconography of monster art and the nostalgias of children's illustration and reprographics, but we know that the truly grotesque, most reactionary and radically distorted fictions are a contemporary commonplace of our quotidian mainstream. The project is no longer to simply reclaim our disposable daily vernacular like some found object and call it art, nor even can we hope to make sense of it; the best we can aspire to is a point of identification within the incessant visual maelstrom so that somehow the generic and lowest common denominator can become a personal language. And the only way to speak that tongue is in polyglot rhyme.

### The Saloon of Refugees

Here's what I like: you basically have here a bunch of artists who exist in tangential relation to both the art world status quo and



MARK RYDEN [ ROSE ]

the mainstream of commerce, but who have chosen to occupy a common space for their own idiosyncratic and diverse ways of seeing things. Whatever they share in terms of style and content is hardly that significant and is certainly not the basis for their commonality. If Modernism got its legs via a collective challenge to the Academy through the confrontational opposition posed by its "Salon des Refuses" exhibitions, these artists willingly co – exist with one another in

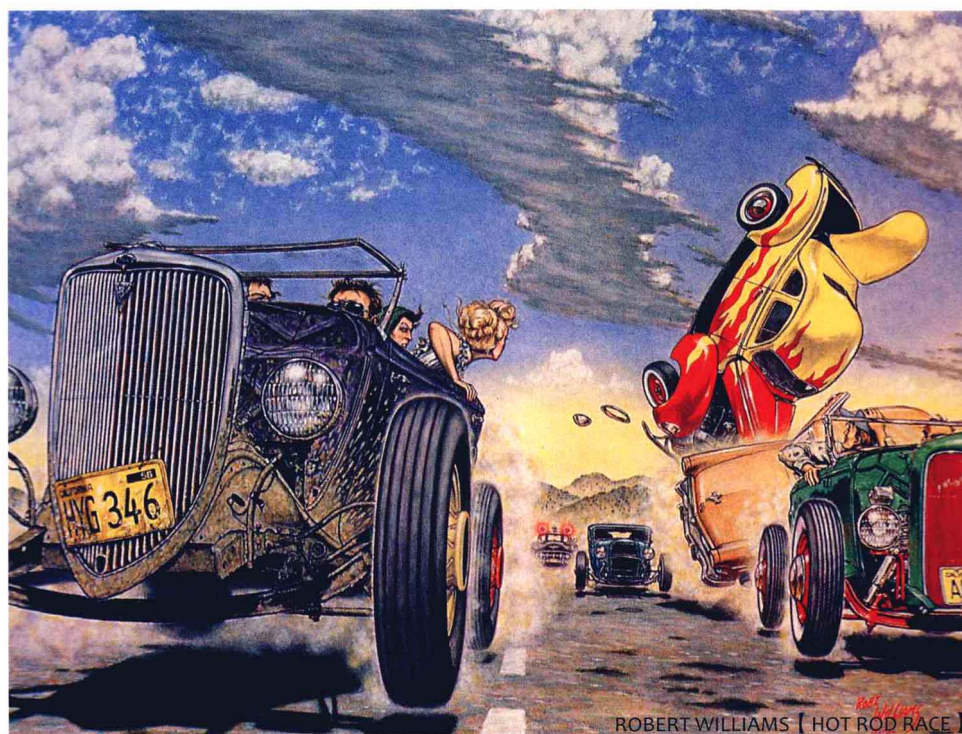
a similarly nebulous space just beyond the cultural frame. Is it exile, expatriation or self – empowerment? Perhaps the reason there hasn’ t been a manifesto is precisely because they are autochthonous to no one manifestation. This is populism in its most pluralist form. It’ s not a discourse – it’ s a riot. And no matter how polite we may keep things in the halls of culture, let’ s at least admit that we like our art to be uncivil, irascible, voyeuristic and narcissistic.

How do you make a club out of people who simply are allergic to belonging? How for that matter do you make a party out of a bunch of misfits? They’ re fun company to be sure, but they hardly are what one would calla congregation. I’ d rather think of them as belonging in some hypothetical bar room – a querulous, drunken, misanthropic lot, busy drawing on their stained napkins, demanding that someone change the TV station, feeding slugs into the juke box, making shamefully frequent trips to the loo and doing their very best to ignore one another. This too is a fiction, one more lie in the many that we practice whenever it comes time to make sense of individuals as group. Herein these pages ate the statistics of anomaly in contemporary art: it’ s really op to each of us to draw our own radically inaccurate conclusions. Perhaps in the end it is an underground, squirreled away in back alleys and drainage ditches, chop shops and bordellos, a secret society that dares not speak its name. To see it all at once, you would have to step back, but there is no room, or to rise above it, if only any of us could really fly. But I like it



down in the trenches, where understanding matters less than action and knowing history means nothing if you don’ t have fast reflexes. If you’ re looking for the definitive, it’ s not to be found in the words that academics string together, but more in the jigsaw puzzle of infinite contradiction and confrontation built by the deviant pictures in this book – something to hold and look at which might never fit on any wall but is, quite simply, the best group show that has yet to open.

(Adapt from 《Pop Surrealism - The Rise of Underground Art》 )

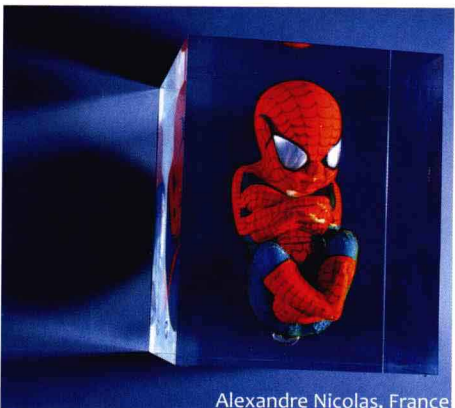
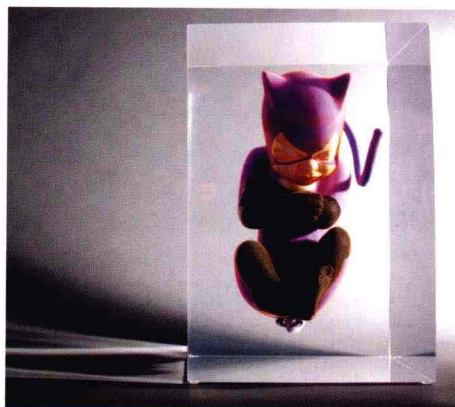




# 国际视野中的超现实波普 ——另类的卡通形象

○ 文/鲍禹

SURREALIST  
国际语境  
Global Context  
超现实波普



Alexandre Nicolas, France

波普和超现实这两个名词从风格流派上来说分别属于一条绳子上的两个端点。波普艺术是20世纪50年代起源于英国，在美国集大成，以安迪沃霍尔为代表的一批艺术家用现成品作为素材生成图像的艺术风格；而超现实主义则让人联想到达利的软钟表，米罗的点线空间——超越现实世界，恍如梦境一般的图像。这两种风格一个极端物质化，一个极端精神化。有人说，超现实主义是一种矛盾的逻辑，指潜意识中杂乱无章的反常规幻境，这种不确定性决定了超现实主义的反逻辑及非理性的特点；潜意识虽不合乎理性的社会，但却为人的本能所驱使，是人的某些本性的真实存在，注重人类的先验性，尝试将现实观念与实体世界的现实观，现实观念与本能潜意识经验糅合。把波普与超现实两个观念放在一起解释一个风格流派的名字，说明这种艺术风格反映出极其复杂和矛盾的心理状态和艺术发展规律。

超现实或超现实波普是20世纪末到21世纪初美国西海岸的一种艺术运动的新名词，这个艺术运动最初的名称是“低俗艺术”。低俗艺术最初是指没有经过学院训练的涂鸦、广告、卡通等艺术家组成的地下艺术运动，后来被体制所接受之后也用了“超现实波普”的名字。美国从抽象表现主义开始夺取了全世界的艺术话语权，之后每一种新兴的艺术风格都绝对超乎人们的想象。超现实波普也是如此，兴起于美国，之后影响到欧洲、亚洲等的大部分国度。我们现在所看到的美国超现实波普艺术家的很大部分作品都是围绕各种卡通形象来创作的，由此，美国的超现实波普不得不与动漫美学联系在一起讨论。

我们都对卡通很熟悉，没有一个小孩子不喜欢卡通片。卡通以简洁单纯的形象把复杂的情节美化或简单化，容易被儿童所接受和理解。但是当成年人还在用卡通形象来阐述自己的美学主张时，

这种表达就会十分深入，不能完全等同于动画片中的卡通形象。首先，这种美学具有时代性。19世纪的人绝对不会用这种风格来阐释艺术，一定是因为某种社会文化的契机才能催生一种艺术风格。这个时代年轻人的生活是一种安逸，有点妄想的状态，他们之中的有些人不愿意表达现实社会的黑暗和压抑，他们喜欢美丽的，哪怕是浮华的，快乐的，轻松的东西。日本的动漫美学艺术家很多都是这类风格的拥戴者。村上隆是日本60年代生人中最具影响力的艺术家，他的作品既融合了东方传统与西方文明，高雅艺术与通俗文化之间的对立元素，同时又保留了其作品的娱乐性和观赏性。是一种结合了日本当代流行卡通艺术与传统日本绘画风格特点的产物。其作品趣味性十分值得一提。村上隆将米老鼠的变体形象植入自己的作品（Mr. DOB）将它视为自己的化身并成为独特的视觉符号。还有名噪中国的日本艺术家奈良美智，其作品中的小女孩形象已经充分融入到他的风格之中，他笔下的人物，脸上那对眼尾上吊、不怀好意的双眼其实才是他作品的特色，那种眼中流露出一不友善的神情，同时又身处在寂寥、淡漠背景中的画作主角们，不禁让人由怜生爱。草间弥生的作品更有种超时空的感受，他的作品让人感受到他对空间的想象和组合，对细节的部分也非常执着。美国艺术家Jennifer Steinkamp的梦幻光影作品具有神秘的超现实色彩；印度的Thukral和Tagra将现实的形象和物品嫁接植物的生长模式，经过排列后出现了奇妙的美感；意大利的Aldo Lanzini用外星生物似的动物形象构造了一个超现实的奇趣世界。又如松浦浩之拥有“丙烯肌肤”（“Super Acrylic Skin”）的小人们，利用灯箱做画布，将二维世界的温度带给观者，让观者感受到一种超现实的“体温”。其次，利用卡通形象的艺术形式具有现实性。有些艺术家们想要表达某种现实的恐惧或痛苦，但是采取的是卡通的形象，这就让画面里弥漫着某种奇怪的气氛，单纯与邪恶混杂在一起，让观者有种另类的情感体验。

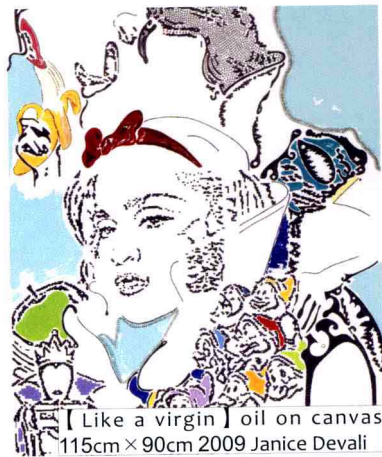
这种另类的情感体验就像达利的软钟表一样具有某种超现实主义特性。一方面，卡通漫画的形象是由艺术家个人创造的，将其放到一个不现实的世界里，这种创造本身就是超现实主义式的。另一方面，卡通的价值是为了社会图像消费产生的。然而波普艺术的一个方面就是与商业联系起来，具有消费社会的无限复制性。这样，动漫和波普就产生了某种共鸣，形成了一种有效的结盟。

波普艺术是一个全方位的概念。从字面含义上看，它一方面重新确定了具象写实艺术的价值；另一方面，它以大众传播媒介和商业文化作为主题动机，将艺术创造的传统形象与商业图像混为一谈，实际上潜在着艺术自我消解的危机。波普艺术的现实主义是出自艺术家要求反映和评价周围世界的内在需要，虽然在他们作品中所体现出来的只是对客观世界的抄袭和复制。与新的消费方式相适应的指以大众(Mass)传播媒介为主体的大众文化。传播对于现代社会商品流通的速度有十分重要的作用，首先是直接促进商品流通，刺激人的消费欲望的各种形式的广告、招牌和商标等。广告对人的影响是全面渗透，它几乎出现在现代都市环境的每一处空间，它利用广告、电影、电视、体育比赛、建筑物、杂志报刊等，强迫人们接受它的宣传。

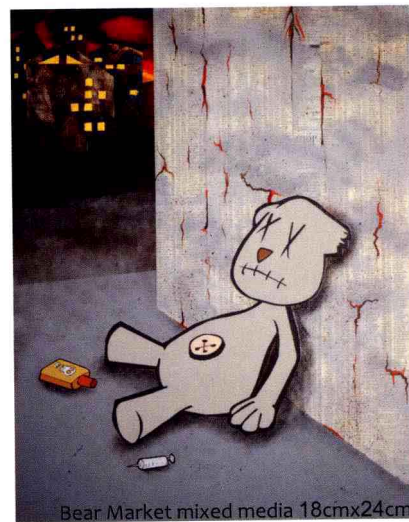
波普艺术在初始之际是顺应了图像的衍生，而今随着互联网，数字技术的产生，改变了人们的认知，图像在互联网上的大面积传播，使社会资源得到最大限度的共享。人类生活在这样一种新技术条件下，对空间和时间等会产生新的感知体验，对图像的理解更加使波普的意味性加深。利用了卡通形象的波普和超现实主义的齿轮恰巧契合到了一起，形成的新的超现实波普风格。这就是说，超现实波普形成于历史和社会的大环境下，具有“反常合道”的特征，充分表现了现实社会艺术家对人类本身和艺术形式的感性追求。



【 FlipFlapJellyBean 】 Matsuura



【 Like a virgin 】 oil on canvas  
115cm × 90cm 2009 Janice Devali



Bear Market mixed media 18cmx24cm



【 Altar Boy 】



【 weekend bonanza 04 】 Thukral and Tagra, India



yoshida4Akina Yoshida 吉田朗