

语言转向与观念革命 ——解读波普艺术

Transition of Language and Revolution of Concepts —— Understanding Pop Art

林茂 Lin Mao

1956年，理查德·汉密尔顿创作了《究竟是什么使得今天的家庭如此不同，如此具有魅力？》。这幅作品描绘了以下形象：一个身材魁梧的男子定格在一个惯用的健美姿势上，他的右手拿着POP字样的棒棒糖，正在向观众展示他那发达、健壮的肌肉；他的旁边有一个裸体的女郎，她斜靠在沙发上，似乎有意地向观众炫耀那妩媚的身体；同时，各种商业海报充斥着房间，窗外则是一个时尚的电影院……这是一件充满了现实主义意味的作品，只不过，它对现实的呈现并不以真实的再现现实为目的，而是侧重于对现实的图解。在当时的英国美术界，人们并不看好这件作品，因为那时艺坛占主导地位的是抽象艺术，像这种利用图像叙事的艺术风格并没有赢得大家的青睐。然而，在不到五年的时间里，随着这种新风格逐渐被美术界接受，一种新的艺术浪潮开始席卷英美。同时，在60年代早期，“波普”被一些青年批评家赋予了新的文化和艺术内涵：一种是将它的出现与流行文化结合起来，将它的文化取向理解为通俗的、短暂的、低廉的、大量生产的、年轻的、机智诙谐的、性感的、诡秘狡诈的、有刺激和冒险的、大众式的……；另一种是将它看作是对既定精英艺术的反叛与否定，认为它对抽象表现主义的反叛与颠覆是其存在的发展前提。

到了60年代中期，美国波普艺术开始进入鼎盛阶段。1968年应是美国波普艺术最辉煌的时候，因为大部分的波普艺术家如劳森伯格、约翰斯、沃霍尔、利希滕斯坦、罗森奎斯特都受邀参加了当年在德国举行的第四届卡塞尔文献展。此后，波普艺术的风光不在，逐渐淡出了人们的视野。实际上，在整个美国艺术史上，60年代是一个比较特殊的时期，在这十年里，各种艺术思潮迭起，涌现出众多的前卫艺术流派，譬如欧普艺术、极少主义、偶发艺术、观念艺术、大地艺术、身体艺术等。在一个将前卫和反叛作为艺术史最内在的推动力的时代，波普艺术的没落是有其内在必然性的。当然，即便如此我们也不能否定波普艺术所具有的重要意义。因为，在60年代初，它以反叛的前卫，以及艺术观念的革命成为了美国现代艺术向后现代艺术衍生时的分水岭。不过，和60年代最大的不同在于，70年代的美国艺术并没有给波普艺术留下太多的生存空间，也没有给前卫艺术留下过多的土壤。多元文化浪潮的兴起使得那些与性别、身份、文化殖民、种族等有关的艺术反而成为了艺术界的新宠。在不到十年的时间里，美国当代艺术的发展轨迹似乎就这样无情地被改变了，至少让它脱离了现代主义的发展道路。

在差不多沉寂了25年之后，波普艺术才重新唤起了人们对它的热情。90年代初，一系列与波普有关的回顾展让人们开始重新去考量和评价波普艺术。1989年，洛杉矶举办了第一个波普艺术的回顾展，翌年，这个展览在伦敦举行。不过，真正比较重要的学术性展览，还要数1990年冬到1991年春在纽约和芝加哥举办的“高与低：现代艺术与流行文化”专题展。这个展览从学理上探究了流行文化与当代艺术所产生的互动关系，提供了一个新的解读当代艺术或后现代艺术的新的角度。1991年的时候，在英国

当然，我们在肯定波普艺术的贡献时，也需要对其保持批判性的反思。比如，一旦艺术真正实现了物品与艺术品之间的转换，艺术与非艺术之间的界限就必然会消失，那么，丧失了艺术边界的艺术是否会掉入虚无主义的泥潭呢？

国内，与波普相关的各种展览开始增多，尤其是1991年的秋天，英国皇家学院举办了大型的波普艺术回顾展。与此同时，当年那些代表性的艺术家都相继举办了个人回顾展。透过这些展览，可以从一个侧面看到，人们对波普的热情正源于他们希望重新去认识波普、解读波普。

实际上，除了有艺术市场因素的推波助澜外，90年代人们对波普的关注，重要的目的之一还在于重新去评定波普艺术在艺术史上应具有的价值。虽然说70年代伊始，后起的前卫艺术并没有继承和延续波普的风格，但它们在创作观念的表达上，或多或少仍保留了波普化的痕迹。简要说来，波普的意义就在于它在60年代所发起的语言转向，以及因创作而形成的观念革命。

在语言表达方面，首先，波普绘画对图像的挪用与拼贴形成了一种全新的艺术风格。追溯美国60年代初的艺术史情景，不难发现，当时具有主导地位的仍然是美国抽象表现主义。按照批评家格林伯格为现代主义设定的道路，只有抽象表现主义，包括他在1964年提出的“后绘画性抽象”才代表了美国艺术的未来。应该说，波普对图像的利用从一开始就与格林伯格所认同的抽象艺术是格格不入的。但是，追溯西方艺术史，波普艺术对图像的挪用与拼贴并不是首创，因为，1911年的时候，毕加索、波洛克就在他们的作品中使用了各种源于报刊、杂志的图像，这些图像和画面的结构共同开辟了后来被人们称为分析立体主义的新风格。当然，和分析立体主义中的图像比较起来，波普艺术家对图像的使用不是偶发式的，而是完全自足的。换言之，波普艺术对图像的挪用与拼贴完全得益于当时的社会文化环境。一方面，20世纪60年代伊始，西方逐渐进入一个由公共传媒网络构成的“图像时代”。因为随着摄影技术向多元化方向的发展，从而，由电影、电视、摄影、绘画等共同构成了一个强大的视觉——图像系统，也就是说，图像的多元，抑或是泛滥改变了人们的视觉习惯和描述现实世界的表述方式，这同时也为艺术创作创造了必不可少的条件；另一方面，当早期资本主义向盛期阶

段发展后，传统的物质生产逐渐让位于大众文化和流行文化的生产。就像法兰克福学派的阿多诺和霍克海默所分析的那样，由于大型文化工业的形成，大众文化生活的富足和向多样化方向发展的同时，图像的生产与消费也成为了人们日常生活中的一个重要的组成部分。基于此，波普艺术对各种流行图像的挪用与拼贴，不仅是对抽象表现主义语言体系的彻底颠覆，同时也建构了一个新的语言表达系统。

其次，波普艺术开创了一种图像叙事的方法。实际上，20世纪初以后印象派绘画为起点，西方现代艺术就形成了以形式主义为核心的意义表述方式。就拿波普之前的抽象表现主义而言，按照形式主义的方法去解读，不管是抽象表现也好，还是“色域绘画”也好，艺术作品的价值都是通过艺术家对作品的形式进行“编码”来体现的。作品意义显现的过程，也就是观众对形式“编码”进行“解码”的过程。但是，波普的意义诉求并不是由形式来承载的，相反是由各种图像表达出来。譬如，在汉密尔顿的作品中，我们就可以看到各类图像，如各种海报、招贴，同样，利希滕斯坦挪用了大众熟悉的连环画、卡通风格的图像来创造自己的广告画，而韦塞尔曼却是一个善于利用所熟悉的图像的艺术家，在他的作品中，观众可以看见大量的图像：电影杂志、广告牌、梳子、火柴盒、衣夹、开瓶器等。和形式主义的表达方式截然不同，图像式绘画的特点在于，这些图像本身就代表着某种独特的意义。由于它们是具象的，是来自于日常生活的，因此，它们便于观众识别和解读。同时，由于它们源于不同的图像系统，因此，其意义也是先在的，并不以艺术家的主观意志为转移。所以，波普绘画开辟了一种全新的图像叙事方式。

除了语言转向外，波普艺术还带来了观念上的革命：1、消解了流行文化与精英艺术的界限。英国批评家露西·史密斯曾这样评价英国波普绘画的胜利：“五十年代末期的享乐主义已经站稳了脚跟。新艺术家们正好提供了适应时代风气的、放荡的、轻浮的以取乐为中心的艺术。但是大大小小的艺术家们毕竟都很虚弱，年轻的波普勇士们几乎没有遇到强有力的竞争。”（《1945年以后的现代视觉艺术》，第119页）一方面，我们应看到，史密斯的评价为我们理解波普艺术提供了一个很好的思路，即波普的胜利得益于当时的英国完全进入了一个以消费主义为主体的后资本主义社会。但另一方面，史密斯的评价也是不充分的，因为正是由于波普的存在，此后流行文化与精英艺术之间长期存在的鸿沟就被填平了。从19世纪中期“为艺术而艺术”的思潮以来，西

方的现代艺术家就逐渐形成了一种前卫与媚俗的文化观念，即认为现代艺术首先应该是小众的、精英主义的，它与流行的、消费的大众艺术是格格不入的。但是，波普的艺术家改变了这个存在了近百年的艺术观念，他们将流行的图像、源于日常生活的现成品当作艺术，从而对此前的艺术观念进行了彻底的颠覆。

2、将日常物品转换成现成品的艺术。1917年，杜尚用《小便池》这件作品成功地改变了人们对艺术品认识的既定观念：其一，日常物品是完全可以成为艺术品的；第二，艺术的反叛最终可以通过反叛去质疑艺术之为艺术的存在合法性。从这个角度讲，波普对现成品的使用仍然没有超越杜尚的观念。当然，要真正理解这两个问题仍然面临着一些困难。针对波普艺术内在观念上的变化，美国当代批评家和艺术理论家阿瑟·C·丹托曾认为，60年代早期的前卫艺术家需要克服两个问题：一个是高级艺术与低俗图像之间的界线；一个是作为艺术品的物品与作为日常文化一部分的普通物品之间的区别。在丹托看来，这两个问题都集中体现在安迪·沃霍尔的早期创作中：“1961年，他（沃霍尔）在纽约一家女性时装店的橱窗里展出了几幅绘画，这些绘画是两类低俗的图像的放大图——一类是从大家都熟悉的连环漫画上选取的绘画，如大圆眼、超人；一类是刊登在廉价杂志与小报的最后几页上的粗糙黑白广告。一般来讲，这些广告促销的那些产品都声称可获得娇美面容、治愈秃顶或可练就一副吸引女性的好身材。1961年，没有人会严肃认真地认为这些漫画图像或广告商的图画是艺术，但是波普艺术给这些日常生活的图像赋予了艺术价值。1964年，沃霍尔这一次是在一家重要的画廊里展出了一堆堆的盒子；这些盒子和包装消费品的工业生产的盒子一模一样——如装番茄汤的盒子、装麦片的盒子以及装清洁用品（如布里洛肥皂）的盒子——都是从工厂把消费品运到库房、再运到超市。这个画廊就像超市的仓库。”正是基于以上的困惑，丹托在1964年提出了著名的“艺术界”理论。按照丹托的理解，一件物品之所以能成为艺术品，关键的不在于物品自身，而在于有一个“艺术界”的存在会将它们看作是艺术品。同时，作品的转换还需要哲学化的阐释，以及身处一个后历史主义的特定时期。换言之，只有在60年代，当美国的前卫艺术发展到质疑自身存在的本质时，也就是触及到艺术与非艺术之间的边界时，一件普通的物品，比如《布里洛盒子》才有可能成为艺术品。

很幸运的是，60年代后期，美国前卫艺术界普遍接受了波普艺术的创作观念，认可了波普艺术家在消解流行文化与精英艺术之间的界限，将日常物品转换成现成品的过程中所做的积极尝试。换言之，语言转向与观念革命最终成就了波普艺术在艺术史中的地位。当然，我们在肯定波普艺术的贡献时，也需要对其保持批判性的反思。比如，一旦艺术真正实现了物品与艺术品之间的转换，艺术与非艺术之间的界限就必然会消失，那么，丧失了艺术边界的艺术是否会掉入虚无主义的泥潭呢？同样，如果所有的作品都用现成品来表达，那么既定的传统就会失效，因为，放弃了技术性语言的表达后，艺术的审美趣味就会显得空泛而不着边际？此时，艺术的价值又由什么来体现呢？显然，对于这些问题做出批判性的反思，将有助于我们更好地、更全面地解读波普艺术。