

流 || 行 || 藝 || 術

露茜·R·利波爾德 著
余 強 譯

流行藝術是一種美國現象。它是在抽象表現主義在國際上享有盛譽之時從老一套的牛高馬大、粗獷勇敢、原始野蠻的形象中分離出來的藝術形式。流行藝術曾兩次問世，開始是在英國，其後又獨立地在美國紐約出現。在第二次問世時，流行藝術受到世界各地的年輕一代熱烈而持久的歡迎。他們對某一直接淺顯的語言慣用法所表現出來的熱烈或冷漠的含義充滿了熱情。流行藝術吸引了一批中年人，他們在這種藝術和娛樂結合的形式中尋找年輕時的興奮和激動；受流行藝術影響的還有那些認識到流行藝術的方式和效力的各年齡層次的人。流行藝術并非迪斯科時代的產物，而是被那個時代吸收收納的東西。更重要的是一種混合的雜交物，是兩種抽象派統治下的產物，因此它是抽象派的繼承人，而不是傳統派的繼承人。與當代現實主義相比，流行藝術和埃爾斯渥斯·凱勒或者肯尼斯·諾蘭有很多共同之處。流行藝術最初出現在英國、美國和歐洲時，遭到許多藝術家和批評家的鄙棄、忿恨不滿和堅決的反對。這種在十年的抽象表現主義後出現的始末未及的結局是不受人歡迎的。本來它滿懷信心地要掀起一場新的“人文主義運動”，在美國稱為“人類的新形象運動”，在歐洲稱為“新形象運動”，人可能會在流行畫布上偶爾露面，但也只是象個機器人，受到標志着消費者的符號的遙控；或者是帶有情感的、拙劣的某種理想偶像的模仿而已，然而對其他觀眾來說，這樣輕率而不加評論地反映我們周圍的世界，恰恰讓人感到清新，自然，舒暢，痛快。

流行藝術并非在任何國家都出現過，它也不是一種全球性的各種風格融合的藝術。它表現出了風格獨特的藝術形式。此書將詳細論述。流行藝術的標準不是由地方主義派所決定的，進入當今世界時得到的普遍的反映是肯定的，而不是否定的。儘管流行藝術有一些狂歡的基調，有大膽的色彩和恢弘的視野，它在向情感、技術領域的轉換時很明顯依賴于適合于六十年代的粗獷、理性、不講求精確和不加修飾的標準。流行藝術選擇“青少年文化”作為主題就免不了受到當代價值觀的敵視和反對，而不是贊許和欣賞。它標志着從已被傳統認可的藝術形式渠道中分離出來，但是，流行藝術追求的絕非一種虛無的傾向。在歐洲，其相關的表现形式有着悖于美國、英國的社會學傾向，但各地流行藝術的隱含的基調都是已確定的樂觀主義——一種反對怪誕的，通常不能讓沒有同感共識的人看出來的樂觀主義。安迪·瓦爾荷爾在流行藝術初期曾受到過猛烈抨擊，就因為他曾說他想像為一名機器。這種言論在一個價值觀長期穩定的社會受到現代機械化的威脅時是很容易引起誤解的。瓦爾荷爾的論點和他的藝術作品一樣，作為一種挑戰形式，而不是失敗的形式得到 G·R·史文遜的明確的、肯定的接受。史文遜寫道：“藝術評論一般都拒絕表示某一客體等同于某一種意義或等同于某一美學情感，特別是當客體被冠上一個新的名字時。但是，在某種程度上說，抽象藝術就試圖成為能够等同于藝術家私人情感或內心世界的一種客體。安迪·瓦爾荷爾表現了一種可以等同藝術家公開情感的某種客體，許多人對藝術的這種無人格化，無個性化傾向感到不安……他們畏懼害怕現代技術社會給他們帶來的影響……我們生活中的許多美好的有價值的東西都在于它們的公眾性和群體共享性。也許是老生常談吧，最常見的群體反應發生在我們無法理解、處理新世界某些新事物時，這個新世界里充滿了勇敢冒險，而且還有新的希望。”

然而對於藝術家個體來說，流行藝術只不過是一種藝術的個人表現形式而已，和流行的動態并無多大關係。首先，在不了解同一城市或其他國家的同行們的動向和進展的情況下，幾個單槍匹馬的紐約藝術家不經意地沖撞了傳統的大眾風格。他們不曾聽說過他們在英國的同伴，更不了解歐洲流行藝術的發展動態。約翰·科普蘭思非常正確地指出，流行藝術的技巧的發展與歐洲傳統藝術并無實質性的聯繫，儘管歐洲、美國以及英國的藝術家們之間存在着一些瓜葛聯繫。流行藝術對於美國——特別是紐約和洛杉磯的

藝術家來說有着特別的意義。真正地道的流行藝術實際上是有着長臂的、豐乳的、每分鐘降生嬰兒的美國社會的產物。流行藝術的優點在于更多地涉及到未來，而不是過去。流行藝術在歐洲以及美國都有許許多多的追隨崇拜者。概括地說，從傳統的風格來看，立體拼貼派播下了流行藝術的種子。五十年後，回顧過去，商業化的主題在這以前竟一直未能發掘出來，作為繪畫的主題，不能不讓人驚訝、感嘆。

各國的民間藝術家——包括非洲的——都前前後後、不同程度地使用過商業化的素材和象征。在歐洲，領先一步的畫家們早在 1912 年起就開始用這類素材和象征，然而，流行藝術不同未來主義所推崇的奢侈的“現代主義”、純粹派奧斯芬特和拉科比塞爾的無結果的“形式主義”，或者是皮卡比亞 291 年發表的《靜物寫生》（《美國姑娘》象火花塞，象發電機，阿爾弗雷德·斯弟格利茲象攝影機）；或者是馬克斯·厄尼斯特對鞋帽目錄的篇頁稍加改動，《人靠衣裝》，《沙塵穿上拖鞋》；庫爾特·斯克威特于 1947 年創造了流行藝術的最據說服力的樣板——拼貼畫《為了凱特》——以喜劇的條紋象征為特征。（插圖 1）但是，說它是再創造比說是原著作更讓人信服，作品表現了小巧、精緻、蒼白的人物，喜劇人物的部分用透明的粉色紙罩住。這與流行藝術家們塑造的規模壯麗、不加修飾改動的形象有所不同。畢加索從某種角度的某種方式曾預言過二十世紀藝術的主要發展，拋出了幾個孤立的流行藝術模式、樣板。其中有 1914 年的雕塑《艾酒杯》，同年的繪畫《薄脆餅干盤》（插圖 2），特別是 1941 年的放在火柴盒上的木製雪茄。喬治·德·克里斯科在 1916 年——1917 年，他的《玄妙的內在關係》和《靜靜的生命》中，首次用餅干和火柴盒重新塑造一個全新的東西。超現實主義的研究對象和二十世紀三十年代確定的研究對象，由于它們之間存在某些相似之處而再次選出作為流行藝術的對象。象吉恩·杜布菲特 50 年代早期的《游離生命的小塑像》，采用了夢幻、人物形象或潛意識的意象。儘管最終的認可對其存在着重要意義，但轉瞬間的一看即落的理解對其價值却又是一種貶損和降低。流行藝術堅持的觀點一直是外向型的傾向，而不是內向型的傾向。

在美國的藝術先輩中，國旗大門（插圖 10），十九世紀的貿易標記（插圖 16），一些奇思異想，和民間藝術中的風標都為流行藝術提供了一個令人愉快的同伴，但這些絕對談不上是流行藝術的來源和出處。美國的藝術家們長期以來喜歡在作品中采用美國的風景，主要是因為它富有特色的地方性和圖片性質價值。但流行主義絕不是“新的美國現實主義”，它和其它流派的藝術只保持着一種很疏遠的關係，如愛德華·霍珀和雷吉納德·馬歇爾的浪漫現實主義，本·薩恩和菲利浦·厄弗爾古德的社會表現主義；或者是查爾斯·德木斯和純淨派的古典主義。二十世紀三十年代的畫家或攝影家之類的藝術家在其作品中都采用各種符號標記。如濕爾克·伊文斯和魯道夫·貝爾克哈特（插圖 22），或作為細節的描述，或作為新聞的報道。杰拉爾德·莫爾非是斯科特·費茲米拉爾德的朋友。他曾非常精確地畫出了幾個能反映二十世紀二十年代的新名詞的物體，然而和他們最能并駕齊驅的是斯圖亞特·戴維斯。他 1921 年的《幸運的罷工》是家喻戶曉的樣板。它用一個商業化形象作為主題，但以一种獨具風格的立體派框架加以重新的組合。更能說明問題，更直接了當的是他 1924 年的《奧黛爾》（插圖 4），畫中在消毒瓶上清楚明了地標寫着：“淨化”二字。隨着戴維斯在藝術上的成熟，他進一步加強抽象化各種符號標記和都市環境中的表意文字，使其形成了更加强有力的、也更概略簡潔的理論思想。他的抽象畫風格，而不是他早期的作品，可能會和後來的馬提斯的剪貼畫一起，成為美國流行藝術的催化劑，于 1960 年前後出現在紐約。

如果把英國、美國出現的流行藝術現象完全歸于歷史的影響，是一種錯誤的看法。就流行藝術的風格而言，其推動力來自所在的當代社會。然而在理論上，兩位歐洲大師可能是影響力最強的模型。費爾蘭德·拉吉爾和馬歇

爾·杜查普如果說沒有直接影響年輕的一代藝術家的話，而他們對使流行藝術成為可能的美學模式的形成都起到了非常重要的促進作用。儘管如此，他們的藝術却截然相反地遭到了反對和排斥。他們的契約是原以為缺乏或至少是未加強調的敏感性。正如凱瑟琳·庫爾指出，“象達達主義一樣，拉吉爾有時被看成是一位反藝術家”。杜查普和拉吉爾的繼承人們分離成兩大流派，從表面上看，可以說形成了現代藝術的兩大分支。直到二十世紀五十年代兩大流派才逐漸融合并形成新的發展趨勢。曾是純粹派的拉吉爾代表了“干淨”、整潔、古典主義；而杜查普的繼承者們，如達達主義、超現實主義、集合主義和新現實主義，則代表了“骯臟”，混亂、浪漫主義。實際上，杜查普本人是最“干淨”不過的了，但他的思想觀點，特別是他現有的作品，增加了各種內容的涉及和卷入，而減少了作品的純粹性。拉吉爾在思想上和情感上都不具備個性化的特征。從1913年起，杜查普將他的原品改造組裝選集中單獨展出了他的《奧林匹亞》。當時既沒有吸引眾多的觀眾，更沒有引起轟動效應。（除了R·穆特1917年的《噴泉·尿》和《長胡子的蒙娜麗莎》（LHOQ）例外），他的許多繼承者都走向了極端，但杜查普保持了超然灑脫的風度。各種現有產品在產生時並未能引起公眾太多的關注，但他們可以成為大腦活動的一種抵押品。在這中間，通過杜查普強有力的意志力協調了甚至是強加出了某些潛在的藝術層次。時光的流逝，會使一切都發生變化，但他却拒絕改變自己。在推動發展抽象主義和形式主義的形勢下，原來最初的研究對象也面臨着挑戰，而這些也和任何當代作品一樣納入了抽象派。（插圖5.84）

另一方面，拉吉爾如果不是他參與有意義的事業，他也成不了大名，儘管他的作品中有純粹派的藝術傾向。把機器看成是有意義的東西——不象未來主義（可能也包括杜查普）把它看作是愛的物體——拉吉爾表現出一種了不起的、頗具現代氣息的興趣。如高速公路、櫥窗展覽、廣告藝術以及美國的縮影芝加哥。“每天現代工業都在創造出具有不可匹敵的造型價值的東西”，他寫道。他和杜查普一樣對現有物體有直感。“這些東西的精神主宰了整個時代”，他在另一篇文章中討論道，“在頗具誘惑力的櫥窗里放上幾件單獨的物體，就能使觀衆的顧客或游人止步，這就是新現實主義。”（插圖8），如果留心巴黎的小風雷舞場，我們就會看到飛機的螺旋槳掛在牆上用作裝飾。他先知般地預言道：“勿需費力去讓大眾理解新現實主義，因為它植身于現代生活之中，是生活統一、延續的現象。在原有制成品和幾何體的影響下，它會成為理想和現實交融匯合的理想王國。”

在他的電影《芭蕾舞機器》中，拉吉爾甚至預想到流行藝術中的表現技巧：“在最大規模的特寫屏幕上展示孤零零的單個物體或物體的某個部件，充分放大單個物體或物體的部件，可以賦予它們前所未有的個性特征，從而營造出全新的抒情的并具造型意義的感染力。”儘管他對都市藝術有着直覺的理解，不過時機尚未成熟。拉吉爾自己也相信自己是真正地“美國”畫家，實際上，他仍然是一位法國的立體派畫家。他在流行藝術中反映了他強有力的形式；金屬質地的表面，機械生硬的線條，鮮亮花哨的色彩，清晰明了的圖解法，通常顯得過於厚重的風格。這些在里欽斯頓的繪畫也曾反映過，但他們在理論概念上相距甚遠。拉吉爾說：“就我自己而言，人類的形象同鑰匙或自行車等沒有兩樣。”這樣的言論通常會引起人們的誤解和不滿，甚至是反對。實際上，他只是提高了物體在形象上的興趣的水平，而並沒有貶低、忽視人性的重要性。這就是他的博愛主義。儘管他說要消滅個性化，拉吉爾不過是一個天真的理想主義者，甚至可以說他是一個社會現實主義者。杜查普則用他的反諷的藝術形式和形而上的憤世嫉俗的人生態度吸引了六十年代的藝術家們。無論拉吉爾做什么，他都時時刻刻把自己看作是一名藝術家，而杜查普曾一度脫離了藝術圈，走近了流行藝術家們所稱頌贊賞的“真實世界”。

不能因為杜查普對流行藝術的形成有過一定的影響，就聯想到新達達主義如今的發展趨勢。羅伯特·馬斯爾威爾1951年出版的集子《達達派畫家和詩人》，其直接影響的只不過有幾個畫家而已，如約翰斯和戴恩。此書被吹捧為了不起的曠世之作。只1914年——1921年的達達主義，如杜查普，在可憎的紐約商標畫中采用了和流行藝術相似的基調。除此以外，有些作家還錯誤地認為達達主義是一場政治運動，并以此標明達達主義與流行藝術的區別。與之相反，只有1918——1921年期間的柏林達達派才真正熱衷于政治活動，儘管大家認為，從本質上他們是反政治、反社會的。超現實主義在三十年代以前有很強的政治影響力，代表了要征服達達主義的一股力量。達達派是一批理想主義者和無政府主義者，他們對任何形式的自夸自大、凌駕於他人之上都難以忍受，這在二戰後歐洲出現了文化繁茂的假象時表現特別明顯。達達主義——甚至是柏林的達達派——的各種表現的荒謬而告終。是藝術這個敵人抑或是武器毫不留情地結束了它的生命，而不是來自政府的力量。這一點可能會使達達主義者們清醒過來，不再致力於一種完全不可能的嬰兒式的空白心態，而是潛心於一種具體的政治、社會改革。達達主義對現代藝術，也間接地對流行藝術的貢獻，是在於它開啟了過去立體主義未能如願打開的一扇大門，這扇門使藝術家們有了選擇各種各樣的材料和主題的自由，摧毀了阻礙立體主義實現突破性飛躍的障礙，如自我意識和自我重要意識等。可以說，達達主義給藝術生命增添了新的活力。

1958年前後，杜查普的思想和正統的超現實主義通過抽象表現主義的過渡作用而開始結合。最初出現的，是美國的混雜集合的組合主義趨勢；歐

洲的皮埃爾·雷斯坦尼的新現實主義及其最后的冲刺。自1914年開始，杜查普就一直生活在紐約。在那兒，羅伯特·羅欽堡和雅斯珀·約翰斯在列奧·凱恩代利畫廊都舉辦過意義重大的個人畫展，為流行藝術的發展起到了聯繫、推動的作用。這些人無論在風格上，還是在主題上都稱不上流行藝術家，儘管歐洲的一些大眾媒介仍把他們納入其中。他們對流行藝術既有影響力，又具同情心。由於頻繁的聯繫，他倆都不同程度地受到作曲家凱治的影響，此人因奠定了流行藝術的基礎而廣受贊譽，（通常是夸大了贊譽）。（吉姆·戴恩觀察的，“一些人拼命想受到他的影響”，儘管大多數人還沒有落入俗套，除了受羅欽堡和約翰斯的影響外）。羅欽堡一直是黑山畫院的一員，當時約翰·凱治也在其中。羅欽堡參加了現在稱為“初始”的活動，而凱治的思想則更多地受到禪宗佛教的影響，而不是達達主義。他試圖區分選擇音和偶然音，但失敗了。（這對文字和形象的研究均有可取之處。）不過，這却促成了羅欽堡的後人廣為引用的著名言論——他意在“填滿生活和藝術之間的鴻溝”，以及他對反偶像崇拜和反傳統行為的興趣。他最有名的一次行動就是完全照搬地復制了“艾森豪爾組合群”；學習研究畫德·庫寧的畫，學成畫好後然後擦掉，這當然還有幾分幽默；然後還展出了《羅伯特·羅欽堡擦掉德·庫寧》的畫；在受邀為艾雷絲·克納特作肖像畫時，他在電傳中回答道：“如果我說這就是艾雷絲·克納特的形象，那它就是。”羅欽堡的種種行為彌補了杜查普的精確概念主義和凱治類似觀點的不足：“思想是一回事，而事實又是另一回事。”並且，他顯然用紐約派的美學觀點來研究、觀察一切。他把極不協調的一些物體組合起來，用難以忍受的油彩構成了他的抽象觀點——一只吃飽了的安哥拉羊脖子上套上一只輪胎、一床被子和一只枕子、收音機、可樂瓶子（插圖18）、鳥類、符號標記、電子鐘和電扇——這只是羅列了一部分而已。他為第二代人的困惑找到了答案；抽象表現主義今后的發展何去何從？後來，瓦爾荷爾開始使用商業性的富麗堂皇的大屏幕技巧。在油畫布上重新創造了已有的攝影照片，羅欽堡也采用它來取代自己以前笨拙費力的改造、轉換工藝。1962年以來，他的作品大多是平面品，沒有雕塑作品（插圖149），但他的繪畫風格保持他固有的、高度的個性化：粗獷、抽象。他沒有專門地、特別刻意地使用商業形象、照片、標志符號等，而是讓其置身頗具詩意的懸念之中。羅欽堡對普通物體的再創造、再組合的藝術發展起到了重要作用，他的畫演示了各種花哨雜亂的意象的存在，勿需加工，也勿需阻礙其抽象意義的產生。

英國流行藝術的發展

流行藝術一直和大眾通訊信息緊密相關，或者以滑稽逗樂的方式；或者以直截了當的辯論方式。了解流行藝術的大眾媒介，能進一步了解流行藝術的起源和發展。按理說，我們應該依據這一點：流行藝術家的發展源頭都同出一處，同出一人。但這種斷言中有着令人懷疑的漏洞。流行藝術生長在一個嶄新的環境里，至少就這一點就區別於其它形式的流派。並且，事實上，大眾媒體過於繁瑣、復雜而缺少生氣，顯得凝滯、呆板。一些藝術家的迅速成名，總會被惡毒地和某些今晚此地、明朝彼處的演員們作一番無聊的比較，諸如那些出了四十五張唱片的歌星啦，那些不入流的小鰍星啦。四十年代末五十年代初，美國抽象藝術為藝術和觀眾們創造了新的研究方向。而在隨後的十年里，這種充當規範標準的功能歷史性地落在了流行藝術的肩上。儘管總的來說，一些頗有影響力的提議已被藝術家們和藝術評論家們采纳，（如：“一幅畫何時才叫畫完？”“一幅畫究竟能畫多少，畫到哪一步？”等。）但又總有其它提議相繼從流行藝術中冒出來，一件藝術作品和它的起源出處能保持多近的關係？一件藝術作品能否保持其來由時的特征？一件藝術作品每次能表示多少符號、標記？

我覺得這個題目對我很親切，因為我曾身處在英國流行藝術的發展時期，目睹了六十年代美國流行藝術的發展。我并無意專門用第一人稱來撰寫本文，但這題目還不足以用文學體裁來寫，（幾乎無可以查詢的資料和人）。據我了解的藝術家認為，用第一手資料來編寫這類的史料性的文章，可能比采用大量的圖表式敘述要更具權威性，也更有說服力。我很推崇“流行藝術”這一術語，但我并不知道何時開始第一次使用這個術語。（某作者曾說：“是勞倫斯·安羅威于1954年第一次杜撰了‘流行藝術’這一詞語”，這也未免太早了些吧。）不僅如此，我們當時使用這個詞語的意義和現在的大不相同。我的確曾用過這個詞，也用過“流行文化”一詞，用來指大眾媒體的產物，而不是指流行文化感興趣的藝術作品。不過，在1954到1955年的冬天到1957年之間，這個詞匯出現在大眾的談話、討論之中，獨立大隊的成員們在談論討論藝術作品時會不時地把這一個詞掛在嘴邊。

對於英國流行藝術的誤傳，是一種比較普遍的現象。評論界的漠然態度很明顯妨礙了分析五十年代發生的巨大的藝術變革。以馬丁·弗萊德曼以下所言為例：“彼得·布萊克（和理查德·漢密爾頓一起）是英國流行藝術的前輩和先驅。”五十年代中期，流行藝術幾乎同時在英國和美國得到發展。事實上，作為流行藝術家，布萊克和漢密爾頓在各方面都大不相同：他們出自不同的師門，有着不同的參照榜樣，按不同的速度發展。並且他們只是普通的流行藝術家而已，根本就不是一項“前輩、先驅”。真正具有重要地位的“前輩、先驅”愛德華·波羅茲却没有被弗萊德曼提到。另一個比較離譜的引言是阿倫·所羅門的：“這伙人采用‘流行藝術’一詞，是一件最不幸的，最具破

壞性的事情，因為它會引起公眾的誤解和混淆。”“流行藝術”一詞起源于英國，用來指一群藝術家。他們非常清醒地了解自己對社會的不安穩的心態，渴望能改變現存的社會價值觀念。在這一點上，遠遠勝過美國的畫家們。後來有認命的想法，他們不會去貶損和反對自己粗鄙的文明，而是樂觀地，興高采烈地享受現有基礎的一切。姑且不論羅羅門的一些奇奇怪怪的思想，他認為“是作品上的標籤或說明，而不是藝術作品的本身，引起了公眾的誤解和混淆”。很明顯他沒有留意到英國流行藝術的現狀恰恰和他的論點是相吻合一致的。事實上，流行藝術這一術語起初并不是指“一群藝術家”，英國的藝術家也并不反對流行文化（或者稱之為粗鄙文明）。

英國的流行藝術前期的最早運動始於1949年至1951年。在這期間，弗蘭西斯·培根開始在他的作品中採用攝影照片，作品中有的部分取材於電影《波特肯戰艦》中的一個儲藏室，幾個令人心悸的腦袋、幾個護士的眼睛負傷流血，戴着破碎的夾鼻眼鏡，站在敖德薩（蘇聯城市）的階梯群裡。加上其它因素，這些照片的所指很是令人費解，當時引起了許多爭議。培根緊接着又使用其它照片，特別十九世紀九十年代愛德華·邁布雷治的人獸動作片。培根使用的大眾媒介有別於其他早期畫家，了解他那些照片的來歷和出處，是了解他藝術意圖的關鍵。事實上，他當時的藝術風格主要是具有大家風範的正規畫風，還依賴採用有一定主題的、表示動作或暴力的各種照片。應該記住一點，培根是唯一的受倫敦的年輕藝術家們尊敬的上一輩英國畫家。而摩爾、尼可爾遜、帕西默、薩瑟蘭德（和德·庫寧、紐曼、波洛克、斯梯爾等同時代）。被認為是與五十年代任何新藝術不相關的一代。採用照片，直接選用或作部分形式改變，這當然對後來的流行藝術發展起着至關重要的作用。儘管培根自己本身顯然是流行藝術家。

照片，作為實況的新聞報道材料或賦予它豐富多彩的奇思異想，都是用來反映現實社會的。但這遠不止是培根的照片的用途。對於培根，我們會產生一種佩服敬慕的感情。《波特肯戰艦》是一部舊電影，而不是新電影，培根能夠運用它來表達自己的與眾不同的藝術思想，不能不說是一種獨具匠心的技巧。邁布雷治儘管也曾紅極一時，但也只是過眼雲烟。在1953年的一次名叫《生活與藝術平行》的展覽中，薈萃了倫敦當代藝術學院的一百多個人物形象藝術。來自各種渠道的照片堆砌，幾乎到了要突然爆炸的程度，這次展出還涉及到一些動作研究的藝術作品。（是邁布雷治，而不是馬里，推出了《自行車上的裸體男子》），還有X光透視圖，高度強調某一主題的照片，人類題材，兒童藝術等。這些各異的形象制成新的照片掛在畫廊的牆上，天花板上，真可謂鋪天蓋地，讓觀衆的四週到處充滿了屏幕感。這種迷宮式的安排為各類照片創造了無等級觀念的、紛紜豐富的藝術氛圍。這次展覽的組織者是波羅茲，攝影師是耐吉爾·亨德遜；建築師是阿里遜和彼得·史密斯。這些人都和後來流行藝術研究聯系在一起。亨德遜貢獻了自己的技巧知識外，還展出了自己塗畫作品和瓦礫石塊的攝影作品。（他的《街頭遊戲》沒有參展，它表達了他對活動的興趣遠遠超過對理論的興趣，他不喜歡條框和某些理想。）與之相似，史密斯的一些想法得到響應，他想用平淡無奇的老一套雜誌上的各種漂亮的家庭形象取代帕拉第奧派（意大利建築師）和標準尺寸派的形象。儘管這樣會最終對職業科班建築師的嚴肅性產生懷疑。

當時的當代藝術學院是年輕的藝術家們、作家們集中碰頭的地方，在此他們找到相互交流的空間。在倫敦，既沒有象在巴黎那樣的咖啡館，也沒有象在紐約那樣的展覽開幕式。一個小型的非正式組織——獨立大隊——在學院內成立了。其宗旨是開展各種研討會，挖掘發現新思想、尋求公共活動新的發言人。第一次會於1952年至1953年冬季由彼得·雷納·班姆主持召開，活動的主題是技術問題的討論。我受邀參加的一次會議是關於直升飛機的設計問題。（我沒有去。）獨立大隊有一年的時間很松散，幾乎沒有任何活動。後來於1954年至1955年冬天由約翰·麥赫爾和我自己的召集下重新開始正式活動。討論的主題是關於流行文化，這個題目在倫敦引起了雪球般的討論和爭議。波羅茲、史密斯遜、亨德遜、雷納·班姆、漢密爾頓、麥赫爾，還有我本人都紛紛熱烈地加入了這場討論之中。我們發現本族語言文化方面，我們有很多共通之處，這超過了我們對某一特殊的藝術、建築、設計、藝術評論的興趣。我們交流的內容大都涉及到都市文化。電影、廣告、科幻片、流行音樂等。我們沒有誰喜歡商業文化標準，但作為事實，却都能夠接受、承認。我們充滿熱情地、詳細地討論作為消費者在商業文化中的困惑和快樂。我們這次討論的結果之一就是把流行文化帶出了過去的逃避主義——“純娛樂”、“輕鬆一下”而已，而開始從藝術的嚴肅性角度來看待它。這些興趣使我們和那些本國民間藝術的支持者和英國的持反美派觀點同時對立起來了。

讓我們很感興趣的是，好萊塢、底特律，還有麥迪遜街創造了最優秀的流行文化。因此可以說，正在發展中的藝術的嚴肅性不亞於永恒藝術。美學的可消耗性的觀點（這一說法我認為源出于班姆）大膽地回擊了理想主義者和絕對主義者的藝術理論。1954年至1955年期，獨立大隊活動的主題包括：班姆關於汽車式樣（底特律和性象徵主義）的討論；史密斯遜的關於廣告夢想對建築理想的討論；理查德·漢密爾頓關於消費者商品的討論；弗蘭克·科代爾關於流行音樂的討論（實際上他自己也制作流行音樂）。從某種角度來說，流行藝術的提法最早還是源出于獨立大隊。波羅茲是中心人物，還有

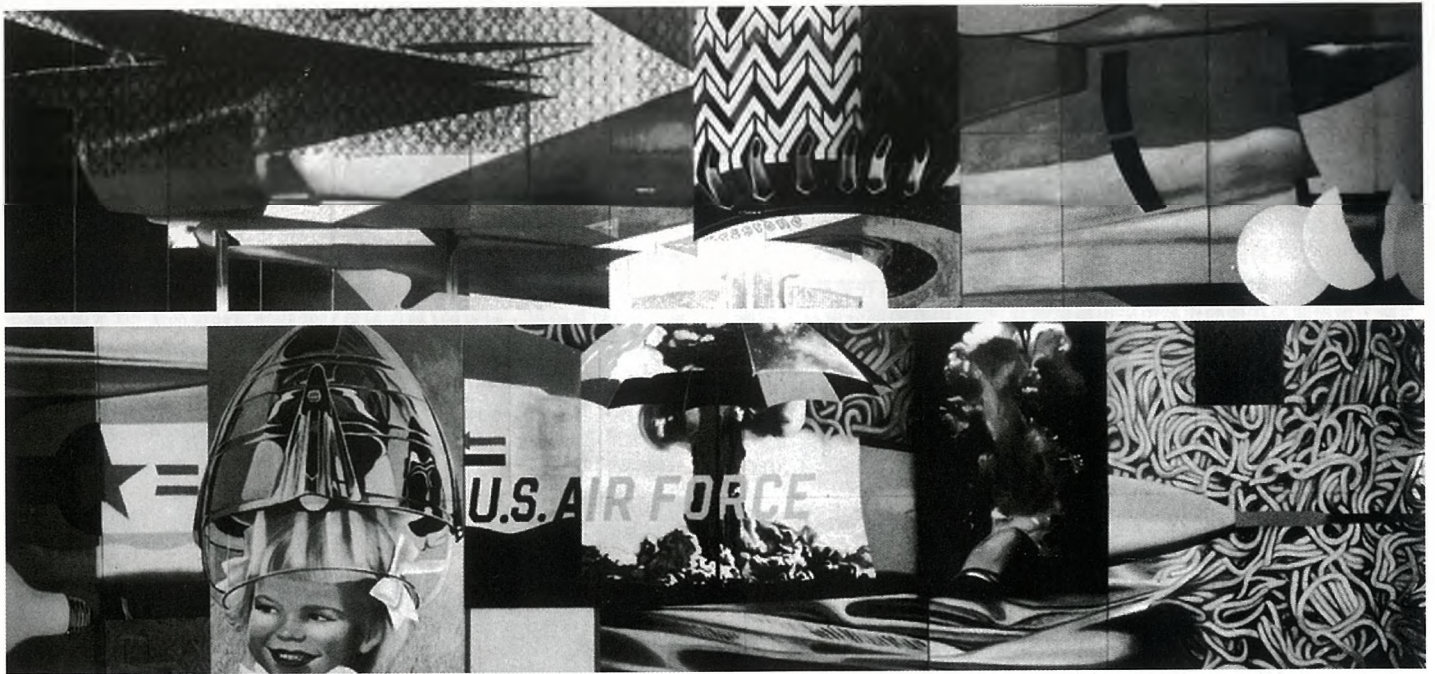
威廉·特布爾、瑟爾·克雷思比和托尼·德·雷澤奧。獨立大隊集合的規模一直很小，到了1954年至1955年后期，我們都已彼此了解對方的思想觀點，對討論的話題也不再具有濃厚的興趣。最後的一次集合方式由家庭晚會改為大伙兒一塊兒去電影院看場電影。在學院的公開活動中，總能看到獨立大隊單獨的一些發展動向。在五十年代中期，我作了題為“人類形象”和關於科幻作品的講演（也雜糅了關於美術和公眾媒體形象的內容）；托尼·德·雷澤奧作了關於時尚的講演。

最早的英國流行藝術這一提法是和技術的主題分不開的。這一點和英國的新浪漫主義提倡的田園式、原始式的思想相悖。當時有影響的著作主要有三部：奧澤芬特的《現代藝術的基礎》，西格弗萊德·吉德恩的《機械化領導一切》和莫哈里·耐吉的《動作視象》。當時談這些書的人，是英國的構建派的成員們（如維克多·帕西默）。而獨立大隊的人却認為這些書的插圖勝過文字內容。文章搬用許多口號如“現代精神”，“藝術的結合”以表明其藝術品味。真正有影響力的是書中提供了豐富的圖片形象，這些插圖廣泛地取材於各種渠道的藝術、科學、新實驗和古代遺物，作者們把這一切混雜交織在一起。我很明白自己喜歡書中的哪些東西，其他那些二十幾歲的年輕人也肯定會有同感。那就是他們對現代科學和城市生活接受、認可，不是以烏托邦式的生活，而是以富于想象的生動的事實闡述他們的哲學、藝術和美學觀點。

當代藝術學院在1955年又搞了一次《人體機器和運動》的展覽。這次由理查德·漢密爾頓主辦（插圖24）。探討二十世紀視象大爆炸帶來的各種奇妙形象（形象一詞很貼切，用來描述來歷不同的紛紜的視象材料，不管它們有否藝術地位）。在他的展出中，漢密爾頓探討了人類和機器的緊密關係。他不僅用照片作新聞報道，史實記錄，而且選用它來反映千姿百態的人類生活。因此，保持在美術中的富于想象的特征在照片攝影中也有所體現，關於赫爾伯特·里德爵士的精密準確論是當時唯一的系統美學觀點（如果不考慮超現實主義——弗洛伊德之說）。他尋求的是某種既簡單又親切，既普通又美好的東西。漢密爾頓曾請我為他的《人體機器和動作》寫一篇緒論，但我沒有寫，因為我未能找到恰當的方式加以闡述。當時儘管大眾媒介和技術的形象越來越多地得到承認，但如何闡述這些形象的藝術作用的方式或技巧尚不明確。不過能夠明確他們之間的聯系。最後，緒論部分由漢密爾頓和勞倫斯·戈文共同撰寫，但沒有提到名字。班姆負責技術方面的注釋。如下例子：“水中呼吸器的演示恰到好處地表現了技術進步超越并圓滿了科幻片中人類夢想。在照像機前游泳的人是理查德·弗雷欽爾，迪斯科的導演，執導過《海底兩萬年》——一個世紀以前朱勒斯·凡爾納的創新海洋小說。”1955年，我為馬格達·科代爾的作品寫了一篇緒論文章，他在比喻人物中採用了反繪畫技巧，文章中列出畫中所要詞匯，強調科幻片的本質和內涵，如：“太陽的、三角形物體、乳汁狀的、無定形的、溶化的、遠離現實的、粘性的、皮色滑頭的、內臟的、可變的、流動體、星雲狀的、被占有地區、超超空間的、自由落體、任意的、發行面、空曠的、自動定形的、斑駁多樣的、網狀的、糾纏、多種形狀的、游泳池、反對塵世的……”這些詞匯并不是從技術和社會學上的科幻片中衍生出來的，而是從國內國外的科幻小說中產生的，當時的代表性作品是《阿斯托利科幻小說》和瑟亞多·斯特金和加拉西的科幻小說。籠統地說，我在努力為自己的藝術評論尋找參考借鑒的資料，我是從流行文化之中，而不是從傳統文化之中。

1955年，雷納·班姆首次公開提出“野獸主義”一詞。他雄心勃勃地想提出一個放之四海而皆準的總體理論，能囊括“生活與藝術平行”的觀點，馬格達·科代爾的繪畫風格，波羅茲的雕塑藝術和史密斯遜的建築設計。但這一詞語沒有真正地傳播開來，儘管它一時曾煽動起英國建築行業的爭議，恐怕這也許正是班姆的主要意圖和目的。他提議把幾何建築藝術和波羅茲的繪畫藝術結合起來；把巴雷的結構學說和亨德遜的塗畫照片結合起來，其基礎是每個人都有結構表現的藝術手法。但他的提議顯得過於單薄無力，他把野獸主義一詞和建築術語雙關地聯系起來，給人一種好奇的聯系。他認為一切事物都處於變化之中，任何事物也無法確定。但在50年代中期，英國人的確把對流行藝術的興趣和杜菲特聯系起來了。杜菲特影響了科代爾，也影響了約翰·麥赫爾的人物形象藝術。邁赫爾的拼貼畫很大程度上依靠了杜菲特式的人物輪廓畫。這種輪廓畫可以和任何藝術形式結合在一起。戰后印刷技術的改進提高提供了豐富的色彩，邁赫爾用色彩重新再造了發行量極大的精美雜誌形象。這一點不象早些時候，拼貼畫家們只能找到的很有限的印刷材料。很民主地說，這些形象都具有阿西波德式的風格特征。阿西波德的人物形象都含有表現職業性或季節性的象征。邁赫爾的《消費者肖像》中，表現了戰后豐富的物產和商品。

1954年，波羅茲確立了一個披着小地毯的人物形象，由此，人們可以通過各種方式聯想到技術。（插圖25）1955年很有特征的是一個拿相機的人物素描，照相機嵌在人物的臉上，似乎已成了頭部的一部分。在1958年作的一次演講中，波羅茲總結了與自己發展和與當時五十年代有關的思想觀點，他說：“可以想象，1958年的人。A城郊外生產的SF型紙漿中包含的想象力要高于今天任何一本小雜誌。同樣，一部很不賣座的恐怖電影也有可能



地詮釋一些難以言清的本質的東西。而現代藝術會否考慮這些呢？”他還有一些話也很能說明他的觀點，他認為物體都是有意義的，因為它是能從多方面喚起的意象。“象征能够用不同的方式實現。手表既可以是計時器，也可以是裝飾的珠寶類；門既可以是房屋結構中的某一框架，也可指它產生的藝術象征；頭骨既可是西方文化中的死亡的象征，也可以是東方文化中的月亮的象征；照相機既可以是奢侈品，也可以是必需品。”在他的藝術作品中，他隨意地從分解角度闡述了所有物體的語義和比喻象征之間的關係。粗糙的組織用來指流體物質或虛墟。

扭曲拉扯着却仍能辨認
相撞後的廢品
飛機的機殼解剖零件爆炸
如同一隻受傷的野獸
鎂合金碎片上粘滿了蘇格蘭的泥土
和自傳中的零星散落的片斷

對於二戰中納粹飛機墜毀的記憶，使他在雕塑作品的表面也作了相類似的處理。他的雕塑中通常有印章，原有制成品的固有的特征。從轟炸瞄准器到聚乙烯玩具。

因此，我們從波羅茲身上能找到與流行藝術相關的思想，他對流行文化有很嚴肅的品味；他執著地堅持多方面喚起意象的觀點；對技術和人類的相互作用有着敏感的直覺。他本人的作品還不能直接劃入流行藝術。一方面，他堅持把各種現存物體系統轉換為一種形式——青銅。這一點使他有別於後來的藝術家們。而且，他關於想象的作用的論述獨出一門。他的藝術作品和生活息息相關。從他隨意表現出來的才華來看，他是當代的羅欽堡，這兩位藝術家都有着過人的靈敏感覺和豐富的想象力，都意識到來自周圍環境的侵擾。第一次提出英國流行藝術一詞可能是在1958年這個時候，這也并不意味著波羅茲他們的藝術作品突然結束或者悲哀告終。波羅茲在五十年代對英國流行藝術的貢獻正在於他藝術作品本身的意義。隨後，在流行藝術領域里出現了欣欣向榮的繁榮景象，在最初一段時間里，出現了很多次小型的運動和變革。

所有獨立的大隊的成員都堅持博愛仁慈的觀點。我們不都是社會學家和人類學家，儘管我們對他們的工作環境很感興趣。我們可以從人類學的角度來為文化下個定義，其中所有人類活動都是美學評論關注，更多地是抨擊的對象和目標。1958年我出版了上一年寫的一篇文章，“藝術與大眾媒介”。針對性較強，旨在拓寬藝術的局限，（或者說是鼓勵藝術和生活的交叉）。我感到迫不及待地和某一位批評家辯論，這是作為另一個藝術批評家心中特有的感受。在討論克萊門特·格林堡的文章“先驅者與拙劣作品”時，我反對他把大眾媒體貶損為“人造的文化”，——為那些不能感受真實文化的人所備用的。——拙劣文化指的是那些用原材料來模擬真實文化的形式。降低藝術研究的層次，以此來吸引和熏陶感覺遲鈍的未入門者。格森堡的態度和一部B類電影中的一位中學女教師形象正好對稱：學生只有在她取了眼鏡時才能看到她的真實面貌。他的反人民黨思想和流行藝術中的反唯理智主義的觀點都站不住腳。在我試圖為工業文明中的流行藝術下一定能被接受的定義：“美術的新角色是擴展構築藝術的領域，充滿結構的內容，成為某種可能的交流形式，其中也包括流行美術。”美術的思想——流行藝術的統一

連續體——包含着耐用持久和消耗磨損的兩種可能性，同時也是無時序性和有時序性共存的思想。但這些特點不會破壞觀眾的感受和社會的標準。“流行藝術”的原意在本文中很明確，把它稱為大眾媒體是算友好的。1960年我寫道：“值得注意的是在50年代早期和晚期的流行藝術的角色的定義並沒有什麼有意義的區別。各種爭鳴和討論大都停留在原來的意義上，并未作出多大的修改訂正，補充和完善，研究的重點也總是放在對獨立大隊的研究上。這種做法，並不是在努力地使獨立大隊變得更加強大，而只是承認了流行藝術並沒有按預想的速度得到發展的事實。因此，在1960年，劍橋大隊在《新視野》上發表觀點表明“流行藝術及其運用只可能還會帶來激烈的爭論，但絕不會削弱。”

《這就是明天》(插圖27)系列畫的展出在英國藝術圈中也算是一件轟動的事情，它可以和倫敦的流行藝術聯繫起來。這次展覽分成了十二個單獨的展區，於1956年在白色教堂畫廊舉行。（我記得當時負責人曾一度缺席，他自己也知道。）開始是法國的太空隊提議，讓英國的展覽展出藝術和建築相結合的綜合藝術。但對這次展覽，連英國的抽象畫派也深感不滿。最後要感謝西奧·克雷恩比，是他使展覽以全新的形式繼續下去。畫廊的各個大型空間被分配給不同流派的畫家們，他們可以按各自的意願和需要進行創作，只不過要受克雷恩比的督助。結果是五花八門，八仙過海，各顯神通。有純粹的建築樓閣；有百貨商店的商品展示；還有熱烈奔放的狂歡節場面。真是叫人難以忘懷。

最重要的是，《這就是明天》展覽活動使藝術家們對環境的興趣從潛伏走向了公開。（例如《生活與藝術平行》和《人體機器和動作》）1953年，倫敦舉辦了以《無人知曉的政治囚犯》為題的雕塑大賽，國內的初賽和國際性的決賽都在倫敦舉行。我認識的許多人都認為，最好的作品不在雕塑，而在環境。擁擠的畫廊所產生的整個效果使最沉默寡言的參賽選手們也情不自禁地置身于戲劇般緊張的競爭的氛圍之中，其場面的熱鬧，和外面的大街相似。

漢密爾頓，邁赫爾，和約翰·弗爾克爾設制了一個有趣而漂亮的建築造型：錯誤的透視效果，柔軟無力的地板，內部是黑錢的燈光；造型的外面寫滿了有關流行文化的各種語錄和引言，還畫滿了流行文化的標志和參考引證，包括馬莉蓮·夢露：一個巨型啤酒瓶，一個十七英尺高的機器人切面，上面還戴着一個電影里的女孩面具，並且還標着廣告詞語：“禁錮的行星。”另外還有漢密爾頓的拼貼畫《究竟是什麼使今天的家庭不一樣？如此具有吸引力？》(插圖26)。這是流行文化中的一個創舉：以月球的表面作天花板，肌肉強健的男子、裸體性感的女子，爵士樂歌星阿爾·喬爾遜為偶像的畫、電影技術革新的標志（《聲音的來臨》），另一個技術革新的象征物是放在前面地板上的磁帶。用於拼貼的物體和標志總的描畫了環境——一個房間。占據房間空間的不同的藝術家都是五十年代和流行文化有關的重要人物，或作為城市環境的標記，或作為街道或歡樂時的環境模擬。因此，藝術家們在作品中表現城市感，既不是要用於改革社會，也不是要用來塑造理想的典型，而是作為象征深刻場景貫穿了人類活動的始末。這樣的感覺不容易形成，但它的確反映了藝術家對城市的一種主觀感受，如某一處著名的地方、場所，充滿了運動、人群和時尚。

在都市里愉快的充實感，（而不是去反對現狀或期望更好的環境）使倫敦的藝術家們和代表了工人階級的理查德·哈戈特以及“憤怒的青年”走向了分離。但我認識的許多藝術家們都認為，倫敦的藝術家的居高臨下的地位

已經過時，甚至有點自我愚弄的意味。這些藝術家們唯一的活動家是理查德·漢密爾頓。他在一九六四年的一幅畫像《蓋斯克爾》中闡明自己的政治觀點。他把蓋斯克爾畫成了“電影圈里的有名的惡魔”，他用恐怖喜劇的書名把勞動領袖們聯繫起來。他說：“我之所以這樣做，是因為他妨礙了勞動黨採納合理的原子核政策。過去，英國勞動黨大多數人都譴責我一直使用原子核。”不過，這是他唯一帶有政治色彩和諷刺意味的一幅畫。他是英國唯一使用流行藝術的藝術家。阿倫·羅維爾有許多斷言，如：“社會的不安定”和“需要改變現存的價值”都是在指向英國流行藝術。事實相反，藝術家們接受了工業文明並在他們的作品吸收並體現出來。

漢密爾頓關於流行文化的第一幅是《向一位小班長致意》(插圖28)。畫家詳盡地注釋了它的來歷和參考出處。“畫的主題是車輛擱淺在技術的集合里。碎片取自普利茅斯和英彼雷爾廣告，還有些馬達材料和小蟲標本。以一種愛國者的方式，給惡魔長上了蠱眼，效果很好。”除此以外，“精緻的乳罩圖解和瓦拉齊婭的嘴唇，顯示了時尚和性的結合——暗指班漢姆的自我時尚。這種結合在1957年的《她正值青春》和其它流行藝術再度出現。漢密爾頓在另一幅畫中採用了不同汽車符號標志的交融混雜，就象填字遊戲中的單詞交錯一樣，產生的信息和遊戲中的線索一樣不直接，明顯。照明燈、防衛裝置、出口，以及擋風板上歪歪斜斜地反射出的N字樣會喚起機械的性行動，這還由中央的女司機的嘴唇來暗示。》(插圖29)主張用家庭技術取代機械機動。漢密爾頓由於創造了商業社會里的消費者形象，為自己奠定了較高的地位。這使他從現代藝術家堆壘的藝術思想中猛然分離出來。

儘管漢密爾頓擺脫了波羅茲和邁赫爾的形象中的弗蘭克斯坦式的魔鬼表現手法。(科代爾畫了一幅叫《弗蘭克斯坦的新娘》的畫)。他的藝術作品常帶有比喻意義；省略掉細節性的形式，輪廓，甚至常常發生語碼的轉換，但這都不能改變他想要實現比喻意義的事實。另外，英國流行藝術的第二個階段是1957年到1961年之間的抽象化時期。理查德·史密斯是這次發展的中心人物。據記載，他把自己看成是“第二代獨立派”。針對獨立大隊，他對露西·利浦爾德說：“總的來說，它的社會學傾向太重，而藝術的氣息却不够濃。”我認為，獨立大隊的成績在於把美學延伸到人為的環境中，隨之導致了肖像畫向藝術空間的轉向。空間逐漸顯得親近起來，充滿了認識熟悉的物體和意象，成了一個特寫的封閉世界。美學距離也急劇縮短。對於獨立大隊的理論基礎問題，還沒有得到嚴肅的論證。他們能夠容忍、接受伴他長大的文化，不反對它，也不冠之以“世俗”來標榜自己的“成熟”。後來倫敦的流行藝術有別於波羅茲和漢密爾頓，但也並沒有提出什麼明顯不同的思想觀點。順便提一下，波羅蘭和漢密爾頓兩人都在皇家藝術學院任過教，這也是流行藝術第二階段的發展根源。皇家藝術學院起到了重要的作用，在學生中激起了自發的各種活動，而不僅僅是在教師隊伍中的一點影響。史密斯和威廉·格林也在學院呆過。(雖然關係談不上密切)。羅賓·丹尼和彼得·布萊克在學院時常和史密斯與科爾曼在一起。丹尼和流行藝術的聯繫的密切介乎於他們之間，而布萊克才是真正的中心人物，羅杰·科爾曼也很突出。學院出版的雜誌名叫《方舟》，科爾曼在1956年到1957年任雜誌的編輯。他大膽地改變了過去斯坦福郡的陶瓷形象，在游艇的甲板上作畫的老一套作法，重新建立了獨立大隊影響的藝術系統。他有三期雜誌(18-20)辦得嚴肅而活潑，而不僅僅是活潑。後來這些事情成為其他編輯極好的素材。他凝聚了獨立大隊和藝術學院新一代藝術學生，團結一致，作出了極大的貢獻。

從比喻向抽象的轉換是流行藝術第二階段特點。這在第一階段，即使是第一階段的重要時期，也或多或少地存在過表現抽象的傾向，不過這些是潛在的抽象藝術。美國抽象藝術的影響在五十年代越來越大。在1957年由藝術學生們組織的每年一次的《當年青年人》展覽中，史密斯展出了受薩姆·弗蘭西斯和美國流行文化影響的一幅畫，稱為《藍色的遠方》。這使高大的抽象畫中的柔軟、液體的油漆標志變成了天空的意象。採用的美國空軍軍歌，大家都不模糊含混，當時留意當代娛樂發展的人都能辨認出來。(如從五十年代的戰爭影片中。)

培根和波羅茲在高度個性化的藝術中所表現出來的共同之處，被史密斯和他的追隨仿效者們保留了下來，但明確地指出其出處來歷。要說舍棄“卑微的出處”，也是勿需多言的。不過，他們採用了另一種形式的介紹，不帶比喻色彩的繪畫喚起了已有的記憶和找到了現物體物的依附。致力於流行藝術第二階段的許多藝術家都是電影院的常客。儘管電影評論家對電影的現狀和前景抱有悲觀的態度，寬銀幕電影的影響在英國一直持續到五十年代(從1954年開始)。當時標準的藝術思想和宗旨就是：卷入、投入、觀眾的參與。寬銀幕上表現的藝術就等於莫奈的《柑桔園里的若蟲》，或等於波洛克的大型油畫。大型的抽象畫被看作是縮短美學距離的一種方式。一幅大畫意味着特寫和封閉，一步也不能退却。比如，在討論美國某一大型抽象畫時，事實上通常是在和流行藝術分開的基礎上進行的。

第一階段的藝術家們都是很客觀地使用流行材料，用來裝飾與他們相關的人物形象。第二階段的大部分藝術家都能很友好地對待他們的前輩，但他們把注意力轉向了環境本身，最基本的假設條件就是，我們的感受由於受到大量符號、色彩和大眾媒體曝光的轟擊，我們對世界的理解、感受也相應

地隨之發生了變化。因此，有可能我們在這些場面的經歷、活動以及其中有關的物體，通過非語言敘述式的、標題式的想象方法，得以呈現在藝術家們的藝術作品中。例如，1961年，史密斯畫制了一幅叫《M·m》的馬莉蓮·夢露。他從《巴黎比賽》的封面上得到啟示。在畫的上面，充滿了性感的肉欲，一束卷發掩住了她放蕩不羈的笑容。(這是馬莉蓮死前的幾張照片之一，順便說一下，其它大多數都是反映了感傷和哀婉。)“如今的技術，說三道四欄目里的愛心和鮮花，東方人的色彩特征，對我此時的作品沒有直接的關係，但他們也並不是在一個天外的世界裡。”史密斯在五十年代后期寫的這些。不久他請我為他寫一篇緒論，我答應了。針對從光亮柔和，色彩時髦的照片藝術向抽象藝術的轉變，我提到理查德·阿文丹作為原因和根源，但史密斯將其改為伯特·斯坦因(此人我當時聽也沒有聽說過)。1963年，他寫道：“觀眾通過大眾媒介獲得的各種附加形式中，有一個共同享有的參照物世界。接觸交流可以是不同層次的，這些水平層次正好成為體現流行美術成績的溫度計上的核定標度。美學家們注意到這一點，社會科學家們也注意到這一點。通過這些核定的標度，可以從一方面看到另一方面。”史密斯的一些畫的標題表現了附加的形式，如：《麥科爾姆》，《諾爾論》，《紙巾》，《輕率的冒尖》，《魯比欽》，《柔軟的靠背》(插圖35)。他們由多價意象轉為繪畫形式，並沒有背離獨立大隊的思想。沒有人會疑問波羅茲的關於多方面喚起的意象的概念，也沒有懷疑我在獨立大隊交流統一會議發表的觀點。(反對金字塔式和溫度計式模式)。所有藝術形式都是共同存在的，都有被觀眾接受。史密斯一直對淺顯易懂的藝術入門研究感興趣，從客觀物體的喚起和平面畫的產物，到三維立體形式和繪畫表面的結合。在這裡，文學容量和繪畫空間兩者的矛盾一直僵持不化，而且有增無減。(1963-1964)(插圖36)在這兩者中，引起錯覺的表現手法，作為反映早期作品的一個層面，或者是反映後來重點的輕佻的轉移，是至關重要的。無論是反映繪畫，還是構成繪畫，環境都是必不可少的，也就是說，環境，即我們周圍的世界，讓觀眾處於在接觸——暫停的遊戲之中。英國的流行藝術進行環境研究時，主要借助大規模的美國的抽象藝術，同時，還模仿跟隨着美國的流行文化。在這方面，美國的流行文化比英國流行文化更富有想象，水平也更高，是完全的工業化藝術，因此美國流行文化更充滿了吸引力。(這並不是對某地的懷舊情緒所致)史密斯堅持不懈地從事美國抽象藝術和美國流行文化之間的研究，其他藝術也從不同角度作過不同程度的研究。有時流行的成分只是由作品的標題表現的。如丹尼1960年的《小孩三歲》，或是1961年的《利·福勒》，兩幅畫都是反映科幻和科幻小說的。涉及了流行藝術，並不能壓制其它成分。就拿威廉·格林來說，他因1957年在還未涼干的巨幅油畫上騎自行車，然后把畫燒掉而引起了強烈的轟動和反響。最初這類作品有着象《拿破崙的胸膛在莫斯科》之類的標題，這體現了喬治斯·馬休的影響。1958年，有兩幅大型的黑色瀝青畫，題名為《貴族》，是以一幅美國革命命名的；另一幅畫是以一個女演員命名的(帕特亞姬·歐文斯)。馬休的富于歷史意義的活動被流行文化的喚起而取代。1959年格林在新視野畫廊舉辦了一次《伊羅爾·福林》的展出，其中沒有任何關於伊羅爾·福林的繪畫作品。展出的作品都不是事先準備好的，展出受技術生產問題的影響。他事先為展覽確立了一個標題，宣稱任何意義都是可能的。格林是大大眾媒介中的矯矯者。(電視、雜誌和各類報刊上常會出現他的影子)。但當媒介把目標轉向於其他新的風雲人物時，他也就沒戲了。

1960年在新視野畫廊舉辦了另一次環境展覽。最有特色的有布萊板的金色油畫板；(金色松脆餅干邊沿有很多缺齒，好象是讓白老鼠啃掉的一樣)。托尼·吉福特(真名是托尼·麥克利)的青草，草是用的人造草，就是商店里的櫥窗里用的那種，草上用白色顏料塗上了幾條，宛如一個足球場，幾塊英國式草坪(標上用於進行傳統比賽)；被掛在了牆上，這是麥克利一氣呵成完成的創作，代表了藝術思想體現統一的環境標志這一思想觀點。最重要的一次環境展覽是1959年的《地方》。丹尼，拉爾夫·魯米尼和史密斯共同協作，制成了連成一體的兩個大小不一的繪畫空間，直立起來，好象是地板上的屏幕。這是一個和人體一樣大小的繪畫迷宮，由三位藝術家系統地安排設計。魯米尼在1958年寫道：“鮑奇和隆伯改變了畫家們的想法。”當今人類科學藝術取得了進步，主要是在兩個方面：電影鏡頭和科幻片。(這和運用科學相對)寬銀幕電影在四十英尺寬的銀幕上用明亮清晰的色彩和六英尺高的面部特寫鏡頭塑造了全新的人物形象，這些都是研究面部形象藝術的參考資料。在《地方》的序言中，科爾曼指出：“重要的是在這種環境中的參與意識，例如電影——寬銀幕電影，寬銀幕立體電影，(不是魯米尼的寬銀幕頭部大特寫)。確認大眾媒體的環境對畫家一，是很重要的決定。”魯米尼的作品過於生硬，只有兩個基本色調，受埃爾斯渥斯·凱勒的影響。拉長了的頭部側像，就好像一幅寬銀幕和四周有框邊的電視機。

環境的含蓄性還體現在伯伯特·科漢的精密對稱圖中。通常圈的中錢兩側各有一個圈子，里面有的是以旅館命名，許多是兩戰之間充滿懷舊情懷的現代爵士電影的殿堂。這一些方面的建築表現了對過去的幾十年的懷念和崇敬，這些感情沒有因歷史的變遷而有所削弱。儘管有些風格的東西不是馬上就能看得清楚的，但把他們和純抽象藝術放在一塊兒時，就會自然地顯現出來。生硬厚重的曲線，圓潤豐滿的收筆，擬人形的眼環在對稱設計中顯

得非常詭詐，丹尼的設計也含有不具體的形式。科漢的觀點、風格都有點隨心所欲，他後來採納了新直綫派的藝術觀點。1962年以來，他提議用抽象主義來表現昨天殘留的裝飾物體，這被帕特里克·科爾菲爾德加以發展(插圖51)。把使用生硬、不自然的東西的階段和其它形式的復興區分開來，這一點是很重要的。這是一個人的藝術的平衡行為，不帶有任何懷舊情緒的偏見。不象約翰·貝提曼，布萊克那樣，用某種紀念品喚起某一段快樂時光的瑣屑而無意義的回憶。

1960年，流行藝術走出了劍橋圈子(這裡指劍橋大學，而不指城市)，發生了意想不到的發展，新視野畫廊里住着四個藝術家，喬治·科拉爾，詹姆斯·米勒，提姆·瓦利和雷蒙德·威爾遜。臺面管理是羅伯特·弗雷曼；畫廊接受了抽象藝術是流行藝術一個模糊的組成部分這一觀點。他們不僅展出藝術家的繪畫作品，還展出大量的用扣針穿串起來的各種材料。因此，畫家們喜歡的環境氣氛和繪畫方面的新聞是共生共存的，調整着觀眾的視線和注意力。有一位藝術家採用了包含了二十個主題的標題，另一位藝術家漆了一塊銀色發光的畫板。(好象是耶夫斯·克倫，或者是彼得·布萊克)。對於任何刺激物的有歧義的含混模糊的理解，減弱了藝術家們的信心，他們原來和觀眾進行一對一的交流時常懷有很强的自信心。今天的藝術家明白他不能寄希望於別人能完全、準確地讀懂他畫中表現的藝術。抽象和比喻意象一樣，都會引起各種心態的閑言碎語和各不相同的反應。問題(由馬休以一種挑釁性的形式提出，此人是總受到其他藝術家攻擊的對象)是如何引導觀眾朝藝術家們希望的方向走去——儘管任何藝術家也不能控制別人對他們作品的理解。劍橋大隊的藝術家們雖沒有讓流行藝術直接進入他們的作品，但他們表現免費傳單和技術材料的環境時也使用了流行藝術技巧。他們提出，意義是貫穿畫與畫之間聯系的紐帶——格林在《伊諾·福林》展出中表現出的——這對獨立大隊指出的物體可消耗性的觀點產生了新的效力。

流行藝術的第三階段的人物主要是新一代皇家藝術學院的學生。這一階段決定性地出現在1961年的“當代青年人”展覽中。第一批人出生於1930年至1932年，畢業於1957年前後，新的一批人出生於1937年至1937年。我是1961年評審裁判之一，為此，我撰寫了一篇緒論，提出了三個發展傾向，其中之一是，這兒出現的第一批人(主要是皇家藝術學院的)是一些把他們的藝術和城市文化結合起來的藝術家，他們不是去畫工廠的煙囪和工人隊列，(指的是早期的學院派，大衛·西爾維斯特和克欽斯克)，而是典型的產品和物體，包括使用塗畫技巧和大眾交際的想象力。對於這些藝術家來說，他們土生土長的城市環境滋養了富有創造力的藝術。流行藝術的影響和作用是直接產生的，但受到不同層次的標記和他們作品中的意義之間的混淆和矛盾的影響。他的作品結合了實物、同等體積代表物，圖表標記法和文字說明。我没有用流行藝術這一術語來談這些藝術家，相反，我想方設法不去用口號式的表達來闡述介紹他們的作品。這些藝術家是巴里·貝茲(其作品有《比利蘋果》(插圖52))，德里克·鮑西爾，帕特里克·科爾菲爾德，大衛·哈克尼，阿倫·瓊斯，R·B·基塔爾，彼得·菲利浦斯和諾曼·托恩頓。(菲利浦斯是當年“當代青年人”的主席，瓊斯任秘書。

為了更清楚地了解這部新作，有必要談到皇家藝術學院的兩位藝術家。一位是彼得·布萊克，畢業於1956年。是第二階段的抽象流行藝術家們的親密朋友。儘管他的作品(插圖30-32)是以詳細的制圖術和收集照片，明信片，鈕扣，玩具為基礎的，他把收集的東西隨意地組合在門上，壁櫥里或桌子上，他的藝術有着很深的淵源，這可能會使後來的年輕藝術家更傾向於革新後的比喻流行藝術。另一個有影響的關鍵人物是R·B·基塔爾，美國人。(在皇家藝術學院時曾受到過GI的投訴)。從1950年起，他求學就讀於紐約的摩柏藝術學院，維也納的美術專科學校、牛津的羅斯肯繪畫學校。他在梅爾奇特海軍和美國軍隊服役。據阿倫·瓊斯記錄到：“我想，我更加深刻地了解了何謂真正的繪畫態度。我和他的交談并不多，但是我突然想到和學院其他的任何人物相比，他身上有一種非常重要的東西。換句話說，這種印象不是某種想象出來的東西，而是一種潛心投入的職業精神和真正頑強的繪畫藝術。”不去考慮他在學院呆過，但基塔爾的畫表現出強有力的影響。從1957年起，他就開始探討作為人物一幅完整畫所代表的東西這一問題。(1962年後，基塔爾才畫出了讓他自己滿意的作品。)基塔爾儘管熱愛畫家這一職業，但他的藝術並沒有被約束限制在油畫布上。在他腦子里時時想着油畫布外面的世界，與繪畫相聯系的各種道路和機遇、系列的傳達意象的各種肖像描繪和制作改造，給他的藝術天地提供了豐富的素材，對於這些材料，和各種色彩顏料一樣，他都能游刃有餘地操縱運用。他發展了圖畫語碼——圖解式的論述和各種事物的省略與濃縮相結合的一種形式，以表意文字為核心，而不是以流暢的語篇文字，(插圖39)他的畫中沿用了古代的宇宙起源說、美國的印第安素描和加納瓦，米納德的人物形象。基塔爾對文字和意象之間的相互修改和限制，以及他們之間的無休止的轉化有着頗深的見地。例如他說：“有些畫可以是一幅畫，而有些畫可以是一本書。”他提出，藝術家們在作品完成后，在繼續聯想其周圍的各種物體和作品材料，因此可以說，他仍在進行他的繪畫工作。……這會使一幅畫的“完成”時間問題永無結案。一個例子是他加上1958年寫生的一幅畫上的標題《已經，十九世紀三十年代》。基塔

爾的影響沒有直接深入到傳統的視象發展，而主要是激勵在表現技巧方面實現視覺效果的新突破。他的藝術中的流行藝術成分，如有的話，只不過是一些精緻的物質形式和人類進行的交流這類主題。他哀嘆，在損害了其他東西的意義的前提下，而某些東西却更顯得孤立，單調，在《羅莎·盧森堡被謀殺》(1961)(插圖40)中，他把人物的頭部塗掉了，在1964年的《都市老人》中又再一次使用這種手法，表現了菲利浦斯和瓊斯早期作品中曾表現的突如其來的暴力和厄運。

流行藝術的第三階段是比喻流行藝術的第二次浪潮。新一代藝術家們着迷於後期基塔爾的技巧大雜燴。菲利浦斯使用了彈球遊戲機皮夾克，撲克牌這些象征物，以生硬的都市情調來表現色情。德雷克·鮑西爾則將各類包裝箱和氣象地圖混為一體，然而突發奇想地製造出太空競賽的各種場面的意象。(插圖41)大衛·哈克尼的藝術主要限于兒童藝術、原始繪畫和任意塗畫。波羅茲早在幾年前就觀察道：“從麥莉開始的電影怪物的發展，使其有必要研究玩偶和神靈的制作者，這里面有些東西使受害者的神經感官受到了壓迫。”對流行藝術的研究，是出於波羅茲一種自發的喜愛。他的研究有助於“玩偶或神靈”的再製造。因此，傳統的雕塑——專門塑造神聖的或英雄的形象——並沒有被拋棄。而只是塑造的素材而大大地拓寬了。和波羅茲一樣，基塔爾對流行文化有着作比較的想法。(他倆在1960年至1962年協作創造了兩件作品)。如菲利浦斯寫道：“我對機器、廣告、大眾交際方式的理解，不可能和老一代人相同，他們當時根本就沒有這些東西……從能記事開始，我就伴隨着這些東西長大，我能很自然地、不加思索地在我的作品使用它們。”並不是簡單的媒體曝光使菲利浦斯離開了波羅茲，而是他比起波羅茲來，能夠更樂意地、更客觀地接受周圍的事物。

第三階段初期的一個問題是如何把來自不同渠道的不同的符號標記統一起來。原因之一是哈克尼和鮑西爾的藝術中，塗畫成分多於繪畫成分。在圖表藝術中，呈現出各種松散的意象、任意改變的比例，幾乎沒有確定的標準。除了看看是否生動，是否具有吸引力以外。要求藝術作品有嚴密的組織性，壓力是相當大的。英國的藝術家們沒有穩定的傳統標準，用來衡量和評估他們的行為和作品。而在美國，抽象藝術的正規化、標準化通常體現在流行藝術中。在體現形式的抽象藝術和體現意象的流行藝術之間存在着千絲萬縷的聯系。1963年，鮑西爾採用了一種更嚴格的畫風，但對哈克尼而言，他在流行藝術中仍然摻入了垂死掙扎的浪漫成分和任意放縱的塗畫成分。他寫道：“我畫我喜歡的東西，隨時，隨地。”並且他還列出了他想作畫時一些情形和素材：“外國的風景，美麗的人，愛情主題，宣傳畫，我自己生活中的重大事件。”從這些內容來看，他的畫可能會落入任意散漫、離題混亂的那種繪畫風格，事實上，他的確走上了這條路。相應地，鮑西爾在後期作品中寫道：“我在新作品中使用的所有意象，都和‘表達’、‘投影’這些想法息息相關，而不受電影中‘20世紀福克斯奉獻’這一詞法的影響。因此，鮑西爾作品中的比喻的成分雖然消失了，但他和產生萬物的環境仍然保持着緊密聯系——“我喜歡迪克·史密斯的思想，我們周圍的事物博大、深邃，永無止境。”他的畫也反映了史密斯的模糊歧義論的基本觀點。不過鮑西爾的作品從觸覺上看，顯得生硬、鋒利。鮑西爾這些繪畫特點能夠在其他英國流行藝術中找到。如安東尼·唐納德遜的作品(插圖44)，視象模式和淺顯易懂的意象相對應。接着鮑西爾的作品中出現了表示色情的意象，象阿倫·瓊斯的意象一樣，強調長統襪和吊襪帶。再接着出現的是綫條生硬的抽象藝術和有助於環境意識的(鮑西爾)或創造意象的(唐納德遜)繪畫結合起來了。唐納德遜的繪畫的取材發展了已有的流行藝術。“對我來說，能夠辨認讀懂作品很重要，無論是通過作品內部隱含的內容，還是通過與作品相關的外部的東西。我發現電影表現手法和電影拍攝意象都對我極有裨益。”[美國流行藝術後期的典型分支有吉拉爾德·萊寧(插圖49)、喬·梯爾遜(插圖50)、瓊·托普遜(插圖33)]

1961年，菲利浦斯(插圖38,45-46)開始了他風格獨異的繪畫——精密的分隔結構，介乎遊戲板和西奈人祭壇之間，結合了規則的小東西，隱含了豐富精萃，至少有兩件作品是表現勤務兵的喜劇漫畫。如：“就是那些用來制作標本的東西和勤務兵漫畫語言標記的綫條，構成這些畫的風格特征。”他逐漸朝比較寬松的處理手法發展。其轉折點是1961年至1962年的《裝有馬達的老虎》，在這里面，更自由，更巨型的東西出現了，儘管採取的是凝結濃縮式的固體繪畫，用來指代摩托車、姑娘和彈球遊戲機的字母標志的東西都是原封不動地復制的，有的只是部分復制，各種符號標志一個面對一個，大膽地對峙，製造了誠實可信的視覺效果。他和科爾菲爾德一起，屬於年輕的流行家中最頑強的藝術家。

阿倫·瓊斯重新提出了五十年代的精心繪畫的主題。1962年，他繪制了一系列的公共汽車油畫，放在兩道搖晃的矩形上，起到了暗示運動和驗證油畫布的作用。1963年開始，(但在1963年的《將軍和他的姑娘》中就已經可能在表現這類的主題了)他開始畫正在交合的情人。或者是兩性的，或者是同性的。(插圖47)色情意象首先出現在1962年的比基尼特寫里(一個上，一個下，一個前，一個后)，儘管產生的主要是裝飾性的感受。隨後，他進一步強調色情主義；描繪大腿，腹股溝(首次於1964年)和加長了的女孩正拉開拉鏈，舒

展身體的形象(插圖26、48)。他也使用有形狀的油畫布,在早期,油畫布和所要描繪的形狀在結構上相類似;而到了后期,他使用面罩使意象進一步具體化。瓊斯的作品中出現過“頭部下面有根領帶”的形式被他用來指“男性生殖器圖騰意象”,因此不再是“流行肖像”的一部分。他也寫道,“在我使用的意象中比較缺乏讓人感興趣的東西。”但是我應該說,現在的“男性生殖器圖騰崇拜”的意象如果不是表現最初意義的流行藝術的話,就沒有任何意義;他無法真正地把他的色彩明亮、充滿性感的畫和有關的歷史背景脫離開來。

可以這樣說,英國的流行藝術是在提出了和現有觀念相背離的美學的前提下得到發展的。流行藝術的思想得到了傳播,各類畫家吸收並進行了系列的改進。在體現繪畫的抽象藝術上,流行藝術是完全勝任、合格。它被看作是比喻藝術的一場革新。就哈克尼而言,他的流行藝術是下流的,就瓊斯而言,則顯然世故老練,在回答“在英國,流行藝術被看成是以比喻手法為中心的嗎?”的提問時,瓊斯居然回答:“是的。”比較錄討論中的拉里·瑞弗斯和大衛·哈克利,瑞弗斯在千方百計地讓討論進行下去,甚至是拽着讓人感到痛苦的談論往前走;而哈克尼,嚴格地說,就象坐車的乘客,對自己的離題表現出無動于衷,甚至還悠哉游哉。這恐怕是由于英國人喜歡去修飾限制某

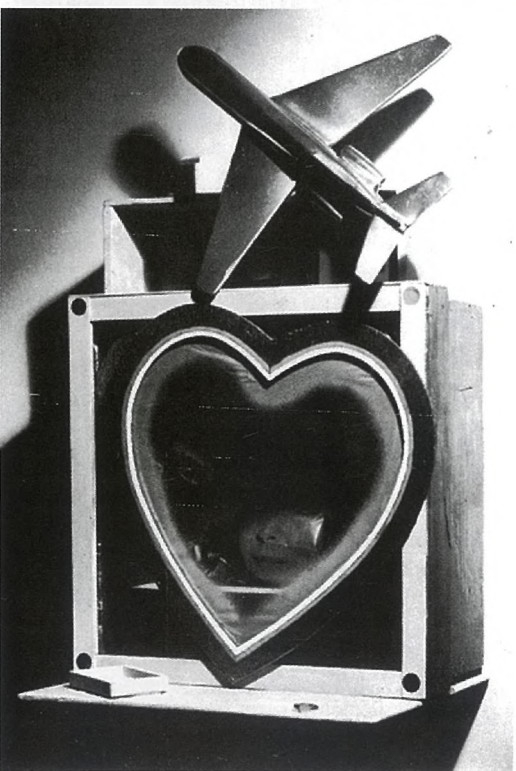
種思想,謹小慎微地吸引某種思想,使各方面力量均衡,遲遲不敢完全贊成某一觀點,因此,英國的流行藝術不象美國的流行藝術那樣緊密,嚴格,英國的流行藝術在歷史上也有敏捷活躍的方面,這一點值得敬佩,但是由于總害怕顯得過簡單而阻礙了充分體現自己的風格,儘管其領域是那樣的開闊明亮、豐富多彩、富有發展前景。

關於什麼是流行藝術,什麼不是流行藝術。這一問題,許多人都有錯誤的認識。在我們進行以下討論以前,我首先聲明,我認為真正的流行藝術家在紐約只有五位,在西海岸和英國還有幾個。他們都不同程度地採用生硬的線條和商業化的技術與色彩來表現的確有流行藝術的思想,這一點不容易搞錯。但他們這些人的風格、特征不盡相同。紐約的五位藝術家,按他們出現在流行藝術舞臺上的時間順序,是安迪·瓦爾荷,羅伊·里欽斯坦因,湯姆·威斯爾曼,詹姆斯·羅森奎斯特和克里斯·奧登堡。如果說流行藝術不是一場運動,儘管它有着散發傳單和集體游行演示的活動,但至少可以說它是連貫性比較強的一種發展趨勢。自從流行藝術一產生,就走上蓬勃發展的廣闊大路,引來了許多觀眾和評論家的各種爭議言論和文章。最早吸收並創造了流行藝術理論的人,也正是當今的流行藝術家。流行藝術傳播很廣,不光

掀起了强有力的第二次浪潮,還掀起了第三次浪潮,這一次多少顯得力量不够。流行藝術的影響遠到了歐洲,這在我們以后的文章中會詳細地論述。流行藝術發展的總趨勢是朝着抽象主義發展的。流行藝術融合了各種各具特色的藝術風格。現在,我們可以客觀地看待過去,那種“短暫的藝術歷史”對今天的藝術來說,有着許多可取之處。

真正的紐約流行藝術的標志是雅斯珀·約翰斯的作品。他圖象式的反諷手法和杜查普有關。和大多數最優秀的美國畫家一樣,約翰斯首先是一名畫家,其次才是一位思想家。他在1964年說道:“我總認為,畫中的思想表達方式應該和實際表現的相一致。我不去回避思想的複雜多樣性,我認為杜查普也不會。”雅斯珀和羅欽堡也保持着密切的聯繫,羅欽堡在五十年代中期和雅斯珀住在同一幢樓里。雅斯珀消除了自己表現動作的繪畫中的個性化,不象其他同事們把實物、三維物體同抽象藝術揉合起來。杜查普讓成品變成了藝術,而約翰斯進一步使這些物件變成了一幅幅油畫。這樣做,挑戰了傳統的拼貼派,他們只是把孤立單個的物件放在某一平面上。在約翰斯採用兩維空間的流行塗畫后和真正流行藝術開始出現前這段時間里,出現了組裝集合派。從廣義上講,組裝集合派是用三維空間的拼貼畫或拼貼雕塑表現自己的藝術,他們採用實物,而不是畫過紙面。它是1961年秋天在現代藝術博物館舉行的威廉·C·塞茲的“組裝集合藝術”展覽中而得其名稱的。它是一門融合了廢品藝術、廣義的拼貼理論和后期的抽象表現主義思想的一門綜合藝術。

塞茲的“拼貼環境”——令人眩目的符號標記,燈光,廣告,商業信息,汽車大院,貧民窟,和“新古玩”——自從阿波利萊爾時代起就開始吸引了藝術家和詩人們。在五十年代呈現出很強大的發展趨勢。在紐約,威廉·德·庫寧從一本雜誌上剪拼出一個嘴,添加在他1950年的一幅油畫《婦女》上面;在芝加哥,H·C·韋斯特曼第一個使充滿懷舊情調的剪貼賦予了新的意義。(生活在當時當地的奧登伯格也承認受到過韋斯特曼的影響)。韋斯特曼用木質層板做成瓶蓋和時代廣場的一些小風景,喬治·科漢和瓊·里弗在展覽中也表現出對流行文化的興趣。回溯到1948年,威廉·科普勒曾在油畫布上畫滿了各種各樣的美國國旗,從那時起,他開始巧妙地使用漫畫語言和文字敘述技巧。1958年瓊斯在《阿勒·烏普》一畫上畫滿了富有喜劇色彩的小條紋綫條,其他許多西海岸的藝術家們也紛紛爭相仿效。



逐漸地重點放在商業性的原始材料中的非圖畫的，和非聯想的因素上，是對感傷主義，甚至對敏感的一種越來越明顯的輕視。追求別人的軼文趣事，為所謂的“人文主義”提供了基礎和素材。從二十世紀三十年代的社會現實主義，到當今培根發展創造的人物形象。吉姆·戴恩宣稱，他打算不再玩現有制成品的拼湊遊戲了，因為“每樣東西里面都藏有其他人的神秘的故事。”從某個角度來看，這種態度激起了年輕一代的不安，因為他們正在拼命地追隨波羅茲·克萊恩和德·庫寧。當流行藝術首現出現時，紐約的藝術學院派對流行藝術的主題也表現出很強的反應。1962年，第一次出現了反抽象表現主義的行動，對流行藝術充滿熱情的評論家們開始用通常是誇張和簡略的語氣向流行藝術家們說起抽象表現主義的這些和那些不足的地方。流行藝術不再依附抽象表現主義的理論原則。這樣的現象是合乎時代發展的，無可厚非。然而抽象藝術仍是時代的模式，藝術家們可以通過它找到新的角度，來研究抽象藝術，來發現自己的藝術。在老一代畫家受到了流行藝術的沖擊的形勢下，“冷靜”的抽象表現主義一族——羅斯可，斯梯爾，特別是巴內特，紐曼——成為新抽象主義的主要力量。

在“組裝集合”展覽中的還有盧卡斯·薩馬拉斯和喬治·布雷斯特，雷德·格魯姆斯，吉姆·戴恩，羅莎琳·德雷克斯勒和羅伯特·懷特曼。

隨着這樣或那樣的事件發生，時光在悄然流逝。到了“組裝集合”展覽的時候，目光深邃的觀察家們開始在組裝集合派中注意到一種逐漸的轉移趨勢。由鏽迹斑斑的、果皮紙屑類的，歲月久遠的，表面烏七糟八的物體轉換成了干淨清爽的、簡單樸實的、井然有序的、“冷靜”地表現的趨勢。這也出現在非實物藝術展覽中，如，埃爾斯珀斯·凱勒，弗蘭克·斯黛拉和肯尼思·諾蘭。1958年—1959年期間，雅斯珀·約翰斯用雕塑金屬合金制作了一只手電筒（插圖157），還做了燈泡，“牙”刷和放在嘴里的眼鏡。（插圖17）；還有國旗、一只燈泡，用青銅鍍在沙瓦林罐頭盒上；在1960年，他用左右手同時把巴侖泰啤酒罐漆成青銅色。在1961年，這些聽裝的罐子看上去就象羽翼豐滿的開拓、先驅一樣，時時引來新奇的慨嘆和贊美。但到了1962年，這些罐子和剛剛出現的流行藝術相比，就顯得像象古董古玩似的。由於這些罐子都完全用手工精心繪制、刷畫，當然絕不是為了改革創造商業性的標籤，這些罐子和實際的罐子是同樣的大小和形狀，用青銅作底色，儘管已是過去久遠，現在仍然很有意義和價值。啤酒罐和約翰斯早期的國旗一樣，在技巧上具有模糊歧義性——即是準表現主義的技巧和商業性的塗畫之間的沖突。拉里·里弗斯繪制了駱駝牌香煙盒、錢幣、還有早期的和現在的美國貨，使這些東西實現了雙重存在形式——原有的制成品和繪制復品形式（插圖153）。里弗斯是最早大量使用“粗陋”主題的藝術家之一，不過他是在1960年開始發展了這一主題的藝術家之一，不過他是在1960年開始發展了這一主題的藝術家。他否認，“在大眾文化產物中不存在有任何超乎尋常的力量和神秘，我的手臂不好，也沒有興趣要去托起藝術的鏡子。”接下去出現了相當多的模仿，藝術家們開始把各種各樣的原有制成品實物與繪制的復品并列起來^①，作為藝術展示出來。約翰斯自己沒有繼續走下。約翰斯不是，永遠也不會是一位流行藝術家，原因之一就是他的主題不是全新的，具有流行意識的。

約翰斯創作的物體藝術既不能讓人喚起某種感情，也不會產生圖畫的聯想，然後，這些物體藝術會讓人想到它的使用；使用，反過來，又會讓人聯想到過去，哪怕是剛剛的過去，這樣，就喚起了人們各種各樣的記憶。隨着時光的流逝，流行藝術的物體都將被賦予各自獨特的個性。這種個性不會因時間而受到磨損，消耗甚至是遺棄。現在，每一個堪培爾的湯罐和另一個培爾湯罐看上去都是一樣，因為時光尚未賦予它們獨特的個性。就象某一電視頻道在同一規定時間的節目絕對是一個模式，不管你是薩克塔克城觀看電視，還是在塞歐克斯城觀看。在美國出現的流行藝術能產生廣泛而持久的吸引力，無論在規模上，還是在時間上都超過了歐洲其它國家的流行藝術，其原因主要是因為曝光出來的流行藝術意象是所有美國人共同擁有的經歷和感受的反映。記住是所有的美國人，不管他是年輕的，還是年老的；也不管他是城市的，還是鄉下的，來自不同的背景和不同的地區。白宮里的男子流行藝術中推崇的總統原型——高大健壯，情感豐富，談吐平易近人，意志頑強；“要先看到美國”，這是他有名的格言。對於歷經了滄桑風雨的人來說，即使新的東西，也會產生讓他懷舊的吸引力，會讓人想起那曾經興旺繁榮的歲月；自行車、棒球運動、汽車旅館、熱狗面包、冰淇淋、蘇打水 and 逗樂的喜劇笑話，這些都是能勾起傷感回憶的生活中的事實。但是，由於人們工作的匆忙，承擔了太多的責任的負擔，這些東西不能再引起人們的注意和遐想。

奧登堡、韋爾斯曼、印第安娜、史密斯和戴恩的作品經常展覽出來，他們的集體展覽在同行人中引起的反響不大。在1961年春天，綠色畫廊的理查德·貝拉米，凱斯泰利畫廊的伊文·卡普和列奧·凱斯泰利（羅欽森和約翰斯早在此處揚過名。）把注意力投向了羅森奎斯特的，里欽頓斯坦因的和凡爾荷爾的作品，理解到他們作品的意義和他們藝術思想的重要性。他們明白，這些藝術家為組裝集合派和綫條的抽象主義之間提供一條珍貴的丟失已久的紐帶，並且通過它走向了新的藝術領域。和任何人一樣，他們對紐約的畫室和畫廊的動態都了如指掌。貝拉米·卡普和凱斯泰利把其它孤立的東西和他們的新發現結合起來，形成了新的藝術創作；羅伯特·斯卡爾買了一幅

羅森奎斯特的畫，成了第一位流行藝術的收藏家。貝爾頓·特雷門斯，菲利浦·約翰遜，哈里·亞伯拉罕，還有其他人也紛紛跟着買下收藏藝術作品。

1962年初，里欽斯坦因、戴恩和羅森奎斯特都舉辦了個人畫展，各種新藝術走向了公開化，被媒介稱為新達達主義、通俗主義、OK藝術，通俗意象藝術，流行文化或冠以其它標籤。但很少有讓人滿意的，最後，英國的術語——流行藝術——取得了勝利。儘管勞倫斯·阿羅威杜撰此詞時，針對的是流行藝術的來源，（喜劇人物，廣告招貼，牛仔電影等），而不是針對其美術方面的成績和貢獻。

當着許多評論家和博物館的權威，收藏者們和普通老百姓，還有《生活與女士》家庭雜誌能夠接受新的藝術形式，的確是件少見的事情。流行藝術太看重別人的喜好，這樣影響了它日後的事業。由於很容易看見，通過娛樂的方式，讓人容易辨認，因此流行藝術也就很輕鬆，流行藝術受到人們的喜愛和歡迎，其程度幾乎達到了迷信的地步。這對本文中討論的五位藝術家就極不公平，因為他們總是時時提醒公眾，他們是藝術家，而不僅僅是流行藝術家。“流行藝術最糟糕的東西來自它的崇拜者，可以說，流行藝術也壞在他們的手里。”湯姆·韋斯爾曼在1963年抱怨道，“開始聽起來，他們是充滿懷舊的崇拜——他們的確喜歡馬莉蓮·夢露或可口可樂。人們看重藝術中使用的東西，毫無相關的東西。我使用廣告招貼，是因為它真實地代表了某種東西，而不是因為它是從廣告招貼上來的，廣告意象讓我興奮，是因為我能用它們做成某種東西。”詹姆士·羅森奎斯特堅持，對他來說“主題的東西不是流行意象，根本就不是。”

流行藝術專門描寫以前被認為是不起眼的東西，當然也包括了藝術本身；各種水平層次的廣告、雜誌和報紙的插圖，《時代廣場》上的笑話、毫無品味的豪華俗氣的裝飾、普通的衣物和食品、電影明星，用扣針貫穿起來的東西，漫畫等等。沒有任何稀少見的東西，越便宜，越容易描繪，就越好。流行藝術也沒有時髦的創造藝術的方法技巧。里欽斯坦恩和凡爾荷爾甚至沒有創造過他們的意象。大家一致認為，一旦他們採用了某些東西，就不會作任何改動。里欽森增加使用了一臺幻燈投影儀，把《本·德》上的小點在銀幕上放大，占據了整個屏幕。他制作生產了不同的搪瓷畫。凡爾荷爾用軍工繪制“現有制成品”，然後採用商業性的技巧，使他們若隱若現，僱傭其他人復制甚至是完成他的作品，因此，也是成批地出現；韋爾斯曼有一個木匠專門幫他完成畫和其它藝術作品的制作；奧登堡的妻子承包了所有的針縫縫紉工作，儘管她現在手下也有了幾個幫手。羅森奎斯特的工業繪畫技巧，令人不愉快的柔軟的表層，令人“賞心悅目”的白色底色，進一步惹怒了流行藝術的鑒賞家們。他被看成是“廣告招貼畫家”，開始（由《時代》雜誌）暗指根本不配上藝術家這一稱號，而且不過是一個外行的廣告畫家，一個撞了好運的廣告畫家。羅伊·里欽斯坦因也被稱為“喜劇的綫條人”。（《生活》雜誌譴責他是“全美國最糟糕的藝術家”。安迪·瓦爾荷被視為是“喝堪培爾湯的家伙”，他漠然地在普通的湯罐上簽名，然後作為紀念品出售，這讓專家們大傷腦筋、十分惱火。

這些辛辣的諷刺多少帶有點偏激的傾向，但它是一劑良藥，讓藝術家們喝下。他們却認為，這些污辱能起到諷刺的作用——還能起到什麼作用呢？誠然，他們並沒有多少其它的理由去畫那些粗陋俗氣的意象，那些東西讓任何敏感的人見了都會嚇得退縮半步。評論家和藝術的掌管權威都稱贊流行藝術是充滿勇敢的、朝氣蓬勃的、樂觀向上、風格獨特的藝術，這種評價受到了公眾的指控和譴責。說他們是跳進了流行藝術遊行時的樂隊里，為流行藝術大唱高調，使他們令人懷疑的忠誠得到世人的尊重。一時間，為流行藝術說話的評論家和流行藝術的收藏者們被視為反動，流行藝術一度被置於非難的黑暗中。

到了1962年，紐約的流行藝術才算真正來臨。韋斯爾曼、奧登堡、塞戈爾、馬里塞爾，和凡爾荷爾在紐約市區都舉辦過畫展。馬克斯·科茲羅夫尖銳的評論文章“新的粗俗庸人”出現（《國際藝術》的第二期上）；G·R·史文遜是流行藝最早的熱心者，他寫了一篇對流行藝術的同情的文章“新的符號畫家”，發表在九月份的《藝術新聞》上。《時報》、《新聞周刊》和《生活》從1962年春天起，開始刊登流行藝術的丑聞，後來還專門留出專版刊登。到了秋天，流行藝術在由西德尼·詹尼斯畫廊推出的“新現實主義”展覽中，被推上了時髦流行的高峰。對於這次不均衡的、全球性的藝術薈集，評論界的反應很熱烈，各家期刊的反應更是瘋狂。在這里，真正的美國流行藝術家從新超現實主義的歐洲藝術家脫穎而出，鶴立雞群。很清楚明顯，展覽中的所有革新的東西都是美國的，特別是紐約的藝術家發起的，英國藝術家緊隨其后。這次展覽使用了很多“新達達主義”的標籤，使不幸的是，也強加在了流行藝術上，因為大家認為流行藝術的目標就是諷刺。沒有普遍搞清楚：什麼是諷刺，什麼是最終能讓人滿意接受的東西，這事實上是如何處理生活和藝術的一種新的方式。

對於1962年的紐約舉行的“新現實主義”展覽，雷斯達利表示了對凡爾荷爾和里欽斯坦恩的厭惡。而對吉恩斯從歐洲帶到紐約的藝術表示祝賀。事實上，雖然這次展覽的題目最早是由雷斯達利確定的，但是歐洲人的貢獻與新的流行藝術相比，顯得蒼白、沉重，具有強烈的超現實主義色彩。