

## “成为安迪·沃霍尔”系列

### 波普：潮流和批判的游戏——《成为安迪·沃霍尔》新书发布及对话



对话 / Conversations

“成为安迪·沃霍尔”系列  
“Becoming Andy Warhol” Series

波普：潮流和批判的游戏  
——《成为安迪·沃霍尔》  
新书发布及对话  
Pop: The Game of Camp and Critic  
— “Becoming Andy Warhol”  
Book Launch & Conversation

嘉宾：  
杨娟娟（复旦大学哲学学院博士后）  
蒋苇（华东理工大学艺术设计学院教师）  
夏天（复旦大学哲学学院博士候选人）

Speakers:  
Yang Juanjuan (Postdoctoral fellow, School of Philosophy, Fudan University)  
Jiang Wei (Lecturer at the School of Art and Design, East China University of  
Science and Technology)  
Xia Tian (Ph.D candidate, School of Philosophy, Fudan University)

2021.12.4 周六 / Sat 14:30-16:30  
UCCA Edge 报告厅 / Auditorium  
中文 Chinese only

UCCA Edge

扫描二维码  
Scan QR code to  
book the event

活动时间：2021.12.04 14:30 - 16:30

活动地点：UCCA Edge 报告厅

回看链接：<https://ucca.org.cn/program/pop-the-game-of-camp-and-critic/>

#### 嘉宾：

杨娟娟（复旦大学哲学学院博士后）

蒋苇（华东理工大学艺术设计学院教师）

夏天（复旦大学哲学学院博士候选人）

整理编辑：徐子涵

夏天：首先非常高兴感谢 UCCA Edge 的邀请，也感谢杨娟娟老师的邀请。我今天分享的题目是《“试镜”：跟着沃霍尔候场》，藉由“成为安迪·沃霍尔”展览以及同名书，谈论一下安迪·沃霍尔和当时的流行文化以及亚文化圈的交往。我主要是来抛砖引玉，后面两位老师可能会带来更多理论性的阐释。在《成为安迪·沃霍尔》这本画册当中提到了“试镜”系列，这些创作是非常流水化的、规模化的生产过程。在沃霍尔中晚期之后，他开始尝试各种各样的艺术形式，成为了摄影师、电影导演，做了很多原来我们认为艺术家不会做的一些工作，其中“试镜”系列就是他在非常著名的工作室——银色工厂——里面进行的一个长期项目。两年的时间内，有数百位纽约的文人贤达、各色名流来他的“工厂”里面进行访问，然后他会对这些来访的嘉宾发出邀请，要求来访的人坐在导演椅上尽量保持不动，接受拍摄。沃霍尔会拿 16 毫米的宝莱克斯摄影机，打着强光，对嘉宾进行拍摄，在拍摄过程当中他也不会跟嘉宾对话，就当没有事情发生一样，然后那位客人就会异常尴尬、不自然地坐在那儿。我不知道大家有没有体会过这样的一种被一个非常冷漠的摄影机持续拍摄，像是严刑拷打似的把对象作为一个客体来观察的过程。安迪·沃霍尔创作这个系列的过程当中，在影片拍摄结束后再进行一个处理，把原来非常短暂的时间慢放到了 4 分钟，最后就是一个完整的影片。在这个圈子当中，其实他留下了很多非常宝贵的影像资料。比如说他会汇集一些艺术家、学者、电影明星、音乐明星以及安迪·沃霍尔自己圈子里的一些地下明星参与这个项目。其中有些耳熟能详的名字，马塞尔·杜尚，在他晚年的时候其实已经隐居在纽约很少有公共活动了，但最后还是被邀请去到了沃霍尔的工作室，拍了“试镜”。我们知道杜尚是 20 世纪上半叶可能最重要的观念艺术家，或者说前卫艺术的一个初始点，当代艺术的一个转型者。杜尚早年其实也做了许多舞台行为表演和跨性别扮演，但在国内其实研究的并不深入。另外一位

也是一个非常热爱曝光的、言行举止非常怪诞的萨尔瓦多·达利。我觉得这两位艺术家的“试镜”肖像作品可以说是安迪和他上一辈艺术家的一个对话、一个交流。我们也可以看到两个艺术家在摄影机面前表现出的不一样的神情，在镜头面前不一样的艺术家姿态，也延续了他们一生在创作当中所追求的那些东西，比如达利的非常怪诞的、惊喜似的瞪大双眼的一个表情。当时纽约非常重要的批评家苏珊·桑塔格也拍摄过“试镜”，她写过非常多关于当时的所谓“新感性”与新前卫的批评文章，同时她也是纽约当时非常重要的女性知识分子。旁边照片中的演员兼导演是丹尼斯·霍珀，他拍过一部非常著名的公路电影《逍遥骑士》( Easy Rider )。他和安迪·沃霍尔的关系也非常重要，因为沃霍尔在 60 年代早期曾在洛杉矶做过一次非常重要的展览，他的“猫王”系列当时在洛杉矶掀起了热潮，使得波普艺术来到了西海岸，把西海岸和东海岸两个同样重要的美国艺术重镇串联了起来，并且他借此机会终于开始初步打入电影圈，他通过和好莱坞的明星们交往，开始推广自己的导演形象，所以丹尼斯·霍珀的“试镜”肖像是他和电影圈产生关系的一个例证。

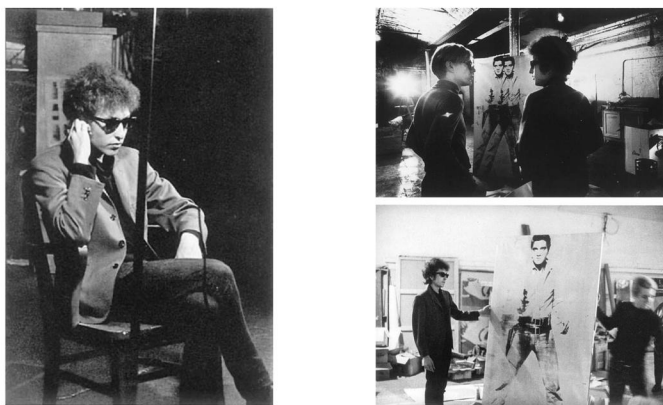


插图 2 夏天，《“试镜”：跟着沃霍尔候场》幻灯片

接着“试镜”话头，我想谈一谈安迪·沃霍尔和鲍勃·迪伦之间的关系。我们知道鲍勃·迪伦是一位非常重要的、偶像级的美国民谣传奇，同时也是诺贝尔文学奖的获得者。虽然他本人对这个身份或许不太在意，但是我们可以看到流行文化和严肃文学世界都对他非常认可。1965年，沃霍尔邀请鲍勃·迪伦去到他的工作室拍摄“试镜”系列。在安迪·沃霍尔周围和鲍勃·迪伦的周围都有自己的圈子，但两个团队互相瞧不上彼此，尤其是鲍勃·迪伦本人瞧不上波普。鲍勃·迪伦在接受采访的过程当中，曾一度表示，他认为在当时最重要的艺术形式是民谣，是流行音乐，是发生在电台当中的创作，他认为那些创作才是和整个60年代的气候、文化语境紧密相关的。而对于像安迪·沃霍尔这样的弄潮儿，鲍勃·迪伦本人是非常嗤之以鼻的，他非常不喜欢。但有意思的是他仍然接受了这次邀请，并且坐到了这把椅子（图2）上接受拷问，给安迪·沃霍尔进行拍摄。回过头来看，照片捕捉到了当时可能在视觉和声音领域最重要的两位艺术家在一张“猫王”的丝网印刷之前的碰面场景。这次碰面在研究者看来是具有历史意义的，这两个人虽然互不理解，但是通过这一次交锋，似乎标志着他们其实在走向彼此曾经走过的道路。两人的故事当中还有一个插曲。沃霍尔送了一张“猫王”系列的作品给迪伦。但结局是迪伦拿着作品和他的经纪人换了一张沙发，就这么草率得把这件作品打发掉了，他根本就不在乎沃霍尔送给他的“猫王”。这两人之间的纠葛其实也和我们这次展览当中屡次出现的女性，伊迪·塞奇威克有关。伊迪·塞奇威克是一个当时纽约时尚界的弄潮儿，一个模特，相当于我们现在的“网红”，经常出现在各大时尚报刊的杂志当中，出入在各大艺术家的工作室当中。传闻说，她本人与鲍勃·迪伦过从甚密，所以迪伦就非常不喜欢沃霍尔，因为这个女孩子总是和沃霍尔一起出入，然后去拍沃霍尔的电影。迪伦就认为这个女生被沃霍尔给毁了，她被沃霍尔灌输一些非常庸俗的艺术观念，然后精神状态也不好，

因为在当时会有一些滥用药物的现象。所以在鲍勃·迪伦的歌词当中，在他的专辑以及他的非常重要的这些歌曲当中，我们就可以看到他是如何记录和表达，或者是讽刺当时在“工厂”出没的圈子。但与此同时更有意思的是通过这个女孩，安迪·沃霍尔的世界当中也出现了鲍勃·迪伦，他也有一些对鲍勃·迪伦的评价。两个人都互相评价。我们先来看一看这个鲍勃·迪伦是怎么评价安迪·沃霍尔的。鲍勃·迪伦在1965年出版了一张经典专辑《重返61号公路》，这是他的转型之作。此前他是一个非常典型的民谣歌手，接续美国三四十年代左翼以及民谣音乐复兴的一个传人的形象。但是当时同时在流行音乐世界发生了一个非常重要的事件，就是英国摇滚的入侵。很多乐队来到了美国，使得鲍勃·迪伦本人受到了一些冲击，所以在这张专辑中他开始转向插电表演。所以从他的服装可以看到，之前他的发型都是非常朴素的，穿着也非常朴素，一个小镇青年的形象，但是此后鲍勃·迪伦开始穿得非常花哨。所以安迪·沃霍尔本人在他的回忆录当中特地撰写过这么一句话，他说他有一次在一次宴会上遇到了迪伦，他说，鲍勃·迪伦开始穿波尔卡波点式的服装，他已经变得浮夸了，就是这么一句记录。在《像一块滚石》这首歌的歌词当中我们也可以看到鲍勃·迪伦是如何描述安迪·沃霍尔的，“神叨叨的流浪汉”“拿破仑的褴褛衣衫和寒碜谈吐”，研究者就说这其讽刺的就是安迪·沃霍尔，因为安迪·沃霍尔在早年有一个非常有名的绰号叫“邋遢的安迪”（Raggedy Andy），就是穿得破破烂烂的。然后歌词里还有一句叫“高塔上的公主”，其实形容的就是我刚才说的伊迪·塞奇威克，因为虽然塞奇威克往返于时尚圈，但她本人是出生于最早移民到美国的新英格兰贵族，她的姓氏是一个贵族的标志，同时她也是高材生，有非常好的教育背景，所以围绕在她周围的那群人，在鲍勃·迪伦的视角当中是一群非常糟糕的、不入流艺术家。但是有意思的是在这三个人之间，虽然我们不能确定发生过一些真正意义上的情感纠纷，但是图



3 《重返 61 号公路》专辑封面上，在鲍勃·迪伦左侧后面站立的，拿着照相机的、穿着条纹服装的人，在安迪·沃霍尔的身上你可以发现似乎有某些不知道是偶然的还是刻意的一些影射。我们可以看到斯蒂芬·肖尔拍摄的这张《安迪·沃霍尔与杰拉德·马兰加》中的条纹衫和穿着条纹衫的伊迪·塞奇威克(《伊迪·塞奇威克、罗杰·特鲁多和勒内·里卡德(远端)在《厨房》片场(巴德·维特沙夫特公寓内), 纽约市, 1965 年 5 月》, 戴维·麦凯布摄), 形成一种非常有意思的互文关系。

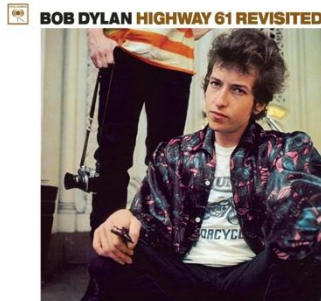


插图 3 夏天,《“试镜”:跟着沃霍尔候场》幻灯片

安迪·沃霍尔和鲍勃·迪伦之间的关联也是我这次讲座的一个出发点。其实我们在谈论波普艺术以及安迪·沃霍尔的时候,我们必须要结合当时的流行文化的语境,并且把视觉艺术、音乐以及设计这三个领域放在一起观察,我们才能知道为什么安迪·沃霍尔的影响力如此之大,以及后世的视觉设计受到的

来自他的影响。那问题在于这两个人彼此之间的误解是不是外界的一种误读，或者说这种误读背后意味着什么？如果大家感兴趣的话，可以去看一看电影《工厂女孩》，里面有很多情节暗示着这三个人之间的关系。电影的画报也是非常典型的安迪·沃霍尔式的风格，主角就是伊迪·塞奇威克。此外，我刚才提到的非常重要的历史细节都是出自的一部波普专著《波普的远征》，来自艺术史家托马斯·克洛的研究。这本书是我和同学金舜华一起翻译的一本著作。在这本书当中，托马斯·克洛就提出了一个很重要的视角，他就认为从客观的标准，画廊售价或者销售记录上来看，安迪·沃霍尔和鲍勃·迪伦两个人都不能算各自领域中最为流行的艺术家，都不是卖的最好的或者销量最好的，但是两个人都拥有遥不可及的统治地位。在这里的意思是说，安迪·沃霍尔和鲍勃·迪伦两人都各自使得他们各自领域的一种文化形态和艺术的基本原则发生了质的转变，带领了某一种风格或者是潮流的变迁，并且都对名望的力量及其在美学中的实践有一个独特的反思。我觉得对于安迪·沃霍尔来说，名望是他一生所追求的东西。不仅体现在他的艺术作品当中，不论以肯定的方式，还是以讽刺的方式。他所思考的艺术以及艺术生产、艺术家形象，名望为这些附加了一些假面式的一种能量。与此同时，如果我们看这个展览“成为安迪·沃霍尔”，我非常希望大家不要忘记安迪·沃霍尔本人的出身，这是本次展览从一开始就想要提示我们的。沃霍尔本人是一个无产阶级出身的艺术家，他的父亲很早就去世，他的母亲在非常破败的环境当中，在一个重工业城市当中将沃霍尔抚养成人，并且他学习的是商业插画，在匹兹堡非常落后的环境当中，他又去到纽约想要出人头地，所以这样一个出生背景其实直接影响到安迪·沃霍尔和最后他在名人圈的追求和他对浮华的这种追求。那么托马斯·克洛也说，在这一过程中，安迪·沃霍尔和鲍勃·迪伦都改变了各自艺术形式的基本原则。对于安迪·沃霍尔来说，在当时的一个情况下，他其实已经有一部分的作品

转型到社会问题以及对死亡主题的考量。虽然很遗憾这些作品并没有在我们这次展览当中出现，但是每一次出现安迪·沃霍尔，我都希望大家去关注到安迪·沃霍尔对于这些题材的关注，他不仅仅是一个只关注名望或者明星，只关注消费主义的问题，他同时也关注消费的死亡、明星的死亡，甚至于普通人的死亡，这是他走向和鲍勃·迪伦所相似曾经走过的道路。那么鲍勃·迪伦在这个时期其实走向的是安迪·沃霍尔曾经走过的道路，走向了摇滚明星的角色，走向的是如何通过个性化的、风格的歌词，以及非常时髦的打扮，吸引更多的年轻人走到民谣的世界当中。所以两个人虽然互相或许不理解，但是在某种程度上他们都彼此吸取了对方的一些能量，并且改变了他们深厚的艺术实践的这个道路。

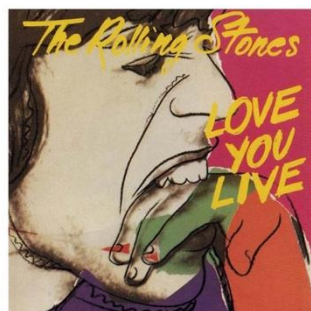
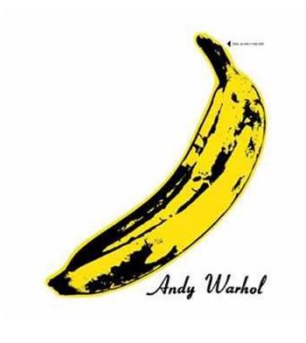


插图 4 夏天,《“试镜”:跟着沃霍尔候场》幻灯片



除了“试镜”系列，这次展览当中还有一些作品与流行音乐有关，安迪·沃霍尔和音乐的关系其实是非常密切的。展览中有三张照片，比如，没有人会拒绝的披头士乐队，约翰·列侬，伟大的艺术家（《丽莎·明尼里和约翰·列侬在沃霍尔的“工厂”，纽约》）；安迪·沃霍尔本人推动的地下丝绒乐队的主唱卢·里德（《卢·里德》）；滚石乐队的米克·贾格尔（《米克·贾格尔》）。从这三张照片我们可以联想到波普艺术与平面设计之间的关系。图 4 这 3 张专辑其实从广义的视角来看，我认为他们都是波普艺术的组成部分。左边是沃霍尔为地下丝绒乐队设计的唱片封面。当中这一件是披头士乐队非常重要的概念专辑《佩珀军士孤独之心俱乐部乐队》，右边的是是滚石乐队的《Love Your Live》，一看就知道是沃霍尔的风格，丝网印然后加上一些他早期平面设计时期的线条。回到波普诞生之初，人们就会将波普艺术与流行音乐放在一起讨论。在很多波普的研究者看来，如果我们认为波普艺术是低俗的、庸俗的话，当我们在反观流行音乐的时候，却会对流行音乐给予极高的评价。我们很少人会认为披头士乐队是缺乏深度、缺乏影响力的、缺乏与时代共鸣的力量。但问题在于，我们对同一个时代的视觉与听觉艺术有着完全不同的观感？在不同的艺术门类之中，我们其实总是习惯以分门别类的标准来评判。但这对波普而言是不适宜的。《佩珀军士孤独之心俱乐部乐队》这张专辑，是披头士乐队 1967 年里程碑式的一张专辑，这张专辑当中融入了东方哲学，融入了前卫实验，融入了非常古老的民谣等等，各种各样的音乐类别，你都可以在这张专辑当中听到，以及这张专辑的封面本身其实也是一张非常重要的艺术作品。这张作品现在被收藏在美国的 MoMA 纽约现代艺术博物馆（The Museum of Modern Art），是一件标志着音乐和视觉艺术合作的一张例证。这张专辑的封面设计者是英国的波普艺术家彼得·布莱克和他的妻子艺术家詹恩·霍沃斯，以及一位美国的布景摄影师迈克尔·库珀一起制作的。他们并没有选择我们常见的说拼

贴方式，而是用制作真人大小的人形立牌搭建舞台的方式，然后再加上现场化妆，让披头士乐队四个成员和他们以前的形象站在一起，拼贴出一个非常具有当代性的一件作品。在这当中我们可以看到有卡尔·马克思、鲍勃·迪伦、马龙·白兰度、玛丽莲·梦露，这种拼贴、重复、戏仿的方法完全受到了艺术家彼得·布莱克的影响。大家可能对彼得·布莱克不是非常了解，但在英国他是可与大卫·霍克尼相媲美的艺术家。此外，在安迪·沃霍尔设计的专辑封面和他所推行的地下摇滚的几张专辑当中，都可以看到安迪·沃霍尔作为一个艺术家，他的多重性和他在不同身份之间的切换。我们对艺术家的想象停留在一种神话当中，在前现代我们会想到中世纪或者是文艺复兴的艺术家，在现代主义当中我们可以想到梵高或波洛克的神话，他们有着具有创造力的、半反社会、半孤僻人物性格，他们是一些创造出私密性神话的艺术家，但沃霍尔彻底改变了这种这种观念。他在转型的过程当中做过大量的、各种各样的实验，其中有一个就是乐队经纪人。在《成为安迪·沃霍尔》这本书当中，布莱克·戈普尼克就提到，“当波普被接受为最新的艺术，沃霍尔就立刻转向了地下电影，然后当地下电影也被接受的时候，沃霍尔又走了，他开始走向流行音乐的推广，然后他做剧情长片，开餐馆，然后卖肖像，做广告，然后做电视节目，他也做过杂志的主创”。沃霍尔在每个领域都在不断的改变自己的身份，以及以艺术家的形象来尝试创作一种“大写的艺术”。但甚至有时候这种“大写的艺术”对于他来说只是一种挣钱，是一种生活，但他总是让我们会反思或者说提出一种疑问，那就是到底什么是他的艺术，而什么不是？这也是为什么安迪·沃霍尔始终是一个令人着迷的角色，并且虽然已经 60 年过去了，但我们认为他永不过时，他与当代生活总是有着一种紧密的关系。这次展览，必须提到的作品还有《帝国大厦》，如果大家如果有耐心的话可以把它看完。《帝国大厦》也和刚才我提到的地下丝绒乐队大有关系。乐队中乐手

叫约翰·凯尔，他的老师是当时非常重要的一位实验音乐家拉蒙特·扬。拉蒙特·扬是阿诺德·勋伯格的学生，是从古典音乐转向实验音乐的音乐家。1958年拉蒙特·扬在洛杉矶举办了一场音乐会，叫“弦乐三重奏” (Trail for Strings)。在演出当中只有三把提琴，乐手拉奏出一些长的噪音，三个音轨，是非常让人无法忍受的现场音乐。它是一种古典实验的形式，在古典音乐世界它同样也备受争议。但是对于实验音乐来说，它是一种标志性的转换。拉蒙特·扬和约翰·凯奇这样的音乐家认为，我们过往对音乐的看法，是认为只有一种音乐，那就是和谐的、有旋律的、遵循于音乐写作句法的、标准式的音乐创作，并且还是悦耳的，或者说是富有情感的。但是这些人，寻求的不是“音乐”，不是要创造音乐，而是转向了“乐音”。“乐音” (Sound) 的意思就是普通的声音，甚至是“噪音”。沃霍尔听过拉蒙特·扬在洛杉矶的演出，这种声音的实验在同一时期应对在了安迪·沃霍尔身上。比如说在《帝国大厦》这件作品当中，还有他另外一件作品《沉睡》。漫长而没有变化，缺乏诗意的图像。《帝国大厦》这件作品是从早上8点拍到晚上6点，没有任何机位移动的一镜到底，就是一个摄像机架在那儿。和“试镜”系列其实一模一样，只不过接受拷问的对象不是一个活生生的人，而是一个标志性的建筑大楼。

我们的问题是，沃霍尔为什么要做这些作品，这些作品有意义吗？可以从很多理论角度来切入到这种“无聊图像”。我认为对于沃霍尔本人来说，时间或许是其作品最关切的表达。漫长的、无聊的、各种日常生活当中的图像，在一个固定的空间和无法挪动的机位当中，逼问着我们对观看的忍受程度，以及逼问着我们如何处理日常生活当中的这些漫长的、琐碎的，甚至是极为枯燥的瞬间。这批作品在以一种非常单一的形式在回应，或者说在反思，在这样一种流变的、复杂的世界面貌当中，是否有单一的东西存在。当时间的经验以不变的形式呈现在你面前的时候，你是无法忍受的。沃霍尔的作品似

乎在提示我们，哲学家所追求的现象背后的本质或许有时是枯燥的。这件作品可以说做到了极致，对于后来的实验电影，特别是当代艺术的影像创作产生了很大影响。回到刚才我在开场所提到的“试镜”系列，这就是安迪·沃霍尔当时做的事情，他要把我们拉回到“无聊”的现场，所以我的分享标题是《“试镜”：跟着沃霍尔候场》。在候场的时候，沃霍尔本人躲在摄像机后面，非常冷漠地观察一切将要发生，但还未开始的表演。展览当中还有一个彩蛋，是很有意思的作品——《安迪·沃霍尔电视秀（第1季，第10集）》，和中国其实是有一些关联的，但是很容易被忽略。他请来了周英华，是美国餐饮业大亨，也是沃霍尔本人的作品收藏者、画家、演员，但他更有意思的身份是京剧大师周信芳的儿子。他早年留学到英国学习艺术，然后去到美国，他当时的太太叫周天娜，是当时的超模。展览当中也有周天娜拿着香奈儿拍摄的照片（《无题（周天娜与香奈儿包装盒）》）。当代艺术的展览背后有大量时尚和明星的元素联结，这是沃霍尔的镜头给我们看到的艺术资本的那一面。安迪·沃霍尔作为艺术家，甚至我觉得他更像是一个策展人。人们会好奇当时他做电视节目背后的初衷，但这不重要，最终他展现出来的是一个多样性的形象。



插图 5 参考书目：《The 60s Without Apology》《通过仪式抵抗：战后英国的青年亚文化》《晚期资本主义的文化逻辑》幻灯片

最后稍微谈一下如何来理解安迪·沃霍尔以及波普艺术，为后面的几位老师做一个引言。其实有各种各样的路径来理解波普，但大都逃不开一个基本的语境。安迪·沃霍尔以及波普艺术是 60 年代的产物，而 60 年代在我看来是 20 世纪青春期的青春，它是有一种强烈的青年亚文化的气息。战后一代在 60 年代的时候开始意识到自己和父辈的意识形态、审美、社会权利、话语权等等之间存在冲突。所以在当时，民权运动、女性主义、左翼思想、青年亚文化、跨性别问题等等思想都是当时的社会运动组成部分。有本书叫做《The 60s Without Apology》，在 60 年代，任何主张都充满可能性。做什么都是可以的，且不用道歉。那一代人所经历的故事是当下的青年人想做却无能为力之事。如果从文化研究的角度来看，伯明翰学派会认为这是子辈对父辈在小范围文化领域内的一种象征性的抵抗姿态，虽然这种姿态最终很有可能被收编（《通过仪式抵抗：战后英国的青年亚文化》）。譬如披头士乐队或朋克音乐，



它会在小范围之内吸引到一些社会的异类，形成他们的青年亚文化圈，这是一种非常重要的文化形态。在另一方面，如果站在更为左派的立场上来看，譬如在《晚期资本主义的文化逻辑》这类著作当中，左翼学者会认为在象征领域当中，意识形态以一种软性的控制方式消解革命的主体可能。他们会认为波普艺术中的浅显性是一种和我们的社会结构同样形态的表征。从这个角度来看，波普和过往的艺术相比，是一种文化衰落的象征。但是从 60 年代到当代，六十年过去了，这种文化衰落的情况似乎没有得到改善，我们仍然浸润在这样一种语境当中，不论是批判的声音，还是抵抗的声音，还是讽刺的声音，我们只能在一个非常弱的语境当中提出一些质疑。我认为，安迪·沃霍尔常看常新的原因在于他是我们 21 世纪的同代人，他和我们一样，站在我们年轻人的或者说是当下的语境当中，他所做出的所有追求是我们曾想过的追求，他所喜欢的是我们所喜欢的，他所厌恶的也是我们厌恶的，他所渴望的是我们内心当中隐秘渴望而不敢言说的东西。他身上有很多丰富性的东西，不同理路的学者都可以看到不同面貌的沃霍尔。接下来的批评时间留给蒋苇和杨娟娟老师，谢谢大家。

UCCA Edge：谢谢夏老师最后一段感人的总结，然后我们接下来邀请蒋苇老师，她是华东理工大学艺术设计学院的教师。

蒋苇：大家下午好，然后我今天讲的主题是和安迪·沃霍尔以及波普艺术的矛盾性有关，那么相信大家看了楼上丰富精彩的、有魅力的安迪·沃霍尔的艺术作品以后，如果想要进一步去理解他或者了解这个人的话，有一个不得不面对的问题，安迪·沃霍尔以及波普艺术的矛盾性，就像刚才夏天老师说的，安迪·沃霍尔仅仅是追逐商业潮流的时尚弄潮儿么？波普艺术到底是一种商业的游戏，还是它是一

个严肃的、有批判性的一种所谓的前卫艺术？那么我们知道这些争议一直是围绕着安迪·沃霍尔的，包括刚才说到鲍勃·迪伦对他瞧不上的，但是有的学者非常力挺他，所以我们有必要先看一下之前的一些知名学者和理论家对于沃霍尔的评价的情况。

首先第一位是约翰·科普兰斯，他是一个著名的艺术期刊《艺术论坛》的创始编辑，也是后来的主编，他就说安迪·沃霍尔“似乎光凭他对于意象的选择，就迫使我们完完全全地直面了我们存在的尖锐性”，什么意思呢？“对意向的选择”这个词可能是来自于马塞尔·杜尚，他说过一句话，“重要的不是艺术作品本身，而是艺术家的选择”。那么沃霍尔对于他的作品对象的选择，其实不像达达主义的艺术家这样更多是随机性偶然性的，沃霍尔的选择是非常具有针对性的，比如说他选的是一些有争议的明星，有争议的社会热点事件，以及一些非常具有文化象征意味的意象，比如说帝国大厦，所以他的这些选择对象本身就保证了他的作品非常的有意义，已经具有了重要性。然后第二位学者我选的是朱青生老师说的话，这是上次朱老师在北京 UCCA 尤伦斯当代艺术中心的活动当中说的话，其实不是他本人的话，而是他引用了另外的理论家，但是我找不到原文了，所以我就引用了朱老师的话，他说，“沃霍尔利用流行文化达到了对文化的超越”“他是消费主义者的极端，用消费主义来对抗消费主义，把它整个否定和解构。用似乎是自我显现的方式，自我否定，完成了精神的超越”。所以他不是对流行文化的屈从，而是对流行文化的超越和颠覆。然后另一位是刚才夏天老师也提到的托马斯·克洛，他认为沃霍尔在 60 年代的一些作品，其中“灾难”这个系列代表着他被美国政治生活中公开的伤疤所吸引，然后他认为这些作品当中存在着创作一种符合“波普”一词最积极意义的、一种真正的“波普”艺术的冲动。克洛认为安迪·沃霍尔 60 年代的一些作品“代表着美国商业文化中那种几乎被淹没的说真话

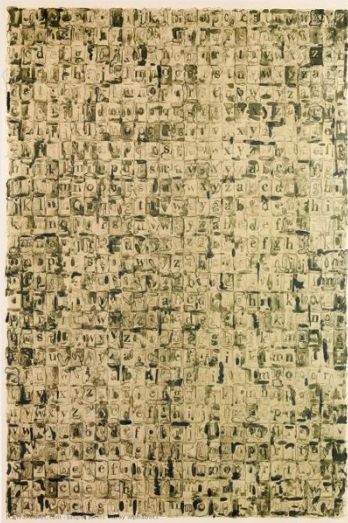
的传统”。其实克洛的意思是，我们对于波普艺术的评价，不能说是笼统的、不加区分的去评价整个波普类型，因为我们知道不同时代的波普艺术，不同艺术家，他不同时期的艺术作品，其实无论是质量上、手法上、语义上都是不一样的。那么在各种各样类型的波普艺术当中，克洛认为沃霍尔 60 年代的这一批作品代表的是波普艺术这个类型，或者说“波普”一词意义当中一种最理想的、最佳的状态，也是一种最高质量的波普艺术作品。

然后我们现在来看一下反面的一些评价，首先是不知道大家有没有读过罗伯特·休斯的一本很著名的书，叫做《新艺术的震撼》，同时也是一部纪录片。罗伯特·休斯就认为沃霍尔“他对这个世界的挪用方式，无法带来能称得上是艺术的结果，尽管它们成为了愈演愈烈源源不断的流言、投机和以营销为目的的大惊小怪的焦点”。所以罗伯特·休斯的批判比较狠，然后他说“沃霍尔从不会变得消极的无聊 (negatively boring)，这也就是说，他是一种积极的无聊 (positively so)，而且通常以一种道德上轻松愉悦的方式。”这个就很有意思了，什么叫做“积极的无聊”？我们可能平时觉得无聊就是一种消极负面的感受，可是沃霍尔带来的无聊是一种“积极的无聊”，是让人觉得轻松愉悦的一种感觉，但同时它是没有实质性内容的，它其实本质上就是一种无聊的重复。然后接下来一位是本雅明·布赫洛，他是十月学派的一个代表批评家，然后也是我们所谓的前卫艺术批评当中最给力的一位批评家，他最主要的成就就是从前卫性的角度来批判庸俗文化和庸俗艺术。那么他对于安迪·沃霍尔的评价是：“令人意想不到的，大众文化对高雅文化的真正胜利的最终实现，是在 20 世纪晚期的意识形态机制中形成了对高雅艺术概念本身的拜物迷恋。”然后他认为沃霍尔的艺术恰好就实现了，或者说实践了这种把高雅艺术的概念本身当做一个拜物迷恋的对象。然后他说“沃霍尔用一种无情的肯定性的美学取代了超越和

批判性抵抗的美学的最后一丝遗迹”。他认为沃霍尔完成了商场与画廊的统一——“他是自我推销、自学成才、自我吹嘘的典范”。

然后我们可以看到在以上这些评价当中充满了矛盾性和不确定性，同时有一些过度的解读，甚至还有一些偏见误读。但是有意思的是，如果我们去看安迪·沃霍尔的作品，我们去考察他的言行，会发现其实安迪·沃霍尔并不是被动地被这些批评家评价，他其实有意无意的，甚至是故意的在引导人们误解他或者对他进行误读。他自己说的话，做的作品其实是在引发这种争议。

沃霍尔的双重性：来自商业艺术与前卫艺术中的系列性、满幅非关联构图



Jasper Johns, Gray Alphabets, 1960



Andy Warhol, Green Coca-Cola Bottles, 1962

插图 6 蒋苇，《波普：潮流和批判的游戏》幻灯片

我们来看两个作品，看看他是怎么样故意地引导一种模棱两可的误读。我们知道沃霍尔非常擅长跨界，他原来早年的职业是商业与插画艺术家，那么他把商业插画当中的对象和一些机械复制的手法

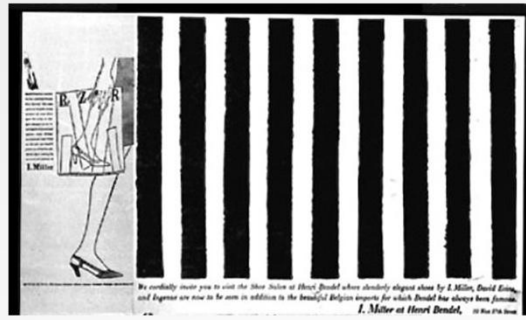
引入了他自己后来的艺术作品创作当中，但同时他也非常擅长挪用或者借用纽约当时的最新的前卫艺术家的一些创作手法，然后把这种前卫式的手法和商业的手法进行混合和二次创造。比如说在图 7 里面，左边是当时纽约著名的前卫艺术家，贾斯帕·琼斯的《字母》(1960) 作品，这幅作品其实就是把英文的 26 个字母按照顺序，重复排列在画面上，然后字母和字母之间其实是没有任何内在逻辑联系的，就是按照顺序来排，不是一个单词或者一个句子，所以它每一个字母是独立的一个原子性的元素，整个画面是均质性的一种构图。这些字母它们其实是同质的，因为它们都是字母，但同时他们又是不一样的，因为它们是不一样的字母，所以这种同质性的东西的重复与一定的差异或者变体，形成了一种系列性，然后排满整一幅画面的这种构图方式可以被称为是一种“系列性、满幅非关联构图”。右边是沃霍尔的《可口可乐瓶子》(1962)，这幅作品的构图方式也是这样的。我们第一感觉可能看到的只是可口可乐瓶子的重复，但仔细看，其实每个瓶子都是不一样的，并不是完全一样的重复。但它其实又是一种重复，因为它们都是可口可乐瓶子，是同质性的，同时又有一些细微变体形成的一种系列性。然后我们知道沃霍尔做了很多这样类似的构图方式的作品，它制作了不同数量的可口可乐瓶子，不同数量的同样的网格状态排布的金宝汤罐头，然后还有玛丽莲·梦露肖像的类似九宫格的排列和双联画。



沃霍尔的双重性：系列性、满幅非关联构图



Jasper Johns, Flag, 1954

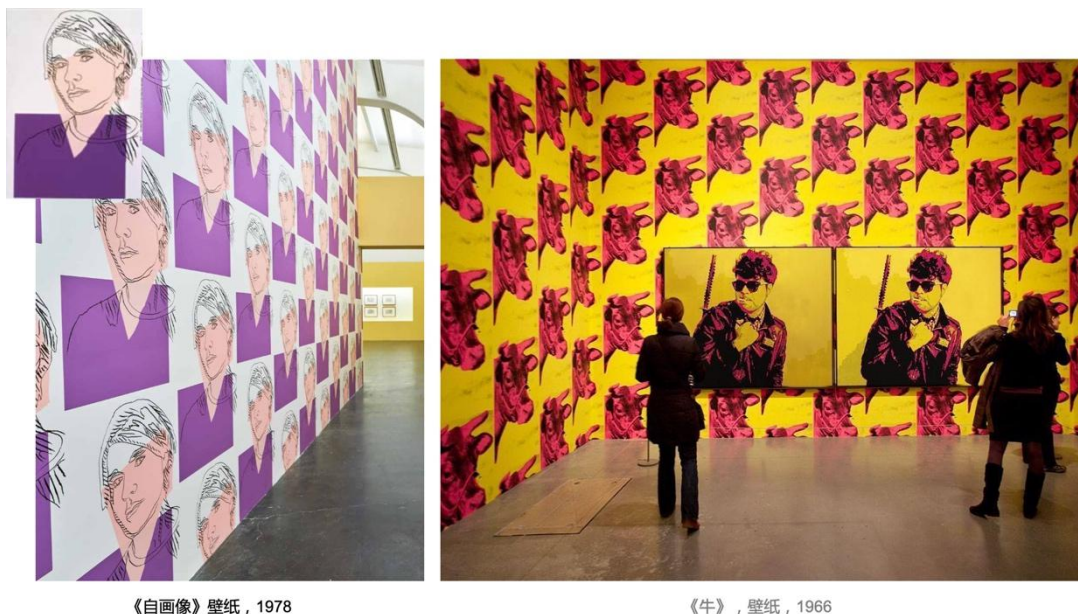


Andy Warhol, I. Miller advertisement, The New York Times, 1956.

插图 7 蒋苇,《波普:潮流和批判的游戏》幻灯片

图 7 这两幅作品的相似性就更加明显了。左边是贾斯培·琼斯的《国旗》(1954), 然后右边是沃霍尔为米勒广告制作的一幅商业插画广告。在构图上可以看到都是这种条纹, 系列性的排布, 在时间上可以看到安迪·沃霍尔的作品是稍稍晚于《国旗》的。那么沃霍尔对于贾斯培·琼斯的这种借鉴, 甚至被认为是一种抄袭, 这回事在当时其实就很有争议, 那么具体事实是什么, 我们今天可能很难去考证。但是有一点是可以肯定的, 就是沃霍尔对于当时纽约的前卫艺术群体, 他们的文化, 他们艺术创作和他们的的手法, 是非常熟悉的, 沃霍尔和他们的关系非常亲近。还有一点我们知道贾斯帕·琼斯是黑山学院群体的一员, 包括他的伴侣劳森伯格。我们知道沃霍尔是一个同性恋艺术家, 然后黑山学院就出了好几对知名的同性恋艺术家眷侣, 比如说著名的约翰·凯奇和他的伴侣, 摩斯·坎宁安, 是一个舞蹈家, 然后罗伯特·劳森伯格和贾斯帕·琼斯。沃霍尔和他们之间的关系非常近又非常微妙。所以有了这层关系

以后，两者之间的这种艺术上的联系也好，社会上的联系也好，就更加微妙了。所以说布赫洛又对安迪·沃霍尔有一个很犀利的评价，他说沃霍尔是在高雅艺术和商业领域两边讨好、投机取巧的很有投机性的一个艺术家。当然，这是布赫洛从他自己的立场和角度来说的。



《自画像》壁纸，1978

《牛》，壁纸，1966

插图 8 蒋苇，《波普：潮流和批判的游戏》幻灯片

接着我们再往下看，图 8 是沃霍尔几年以后创作的壁纸系列。壁纸系列可以看到就是刚才说的无关联的、系列满幅构图的一种极致。但同时我们可以想一下，壁纸本来就是这个样子的，这样的排列方式和构图，哪怕没有借鉴前卫艺术的手法，壁纸它原来不就是这样子的吗？因此沃霍尔的作品，它一方面把这种前卫艺术满幅构图的手法向前推进，将它极端化，另外一方面，他又颠覆、解构了这种前

卫艺术手法，并且讽刺和批判了其中所谓的高雅艺术身份，因为这种前卫艺术手法说到底，壁纸不就是这样吗？这种构图的方式其实在我们生活中的商业领域、大众文化当中一样随处可见。



插图 9 蒋苇，《波普：潮流和批判的游戏》幻灯片

沃霍尔另外一个很重要的、故意引发误读和争议的点是，沃霍尔的作品当中持续存在的、潜藏着的一种娱乐性和严肃性的矛盾统一。比如说很著名的例子，刚才说到明星的死亡，“玛丽莲·梦露”系列可以说是沃霍尔最著名的作品之一，他制作了很多玛丽莲·梦露的肖像。图 9 的肖像原来是玛丽莲·梦露 1953 年的电影《尼亚加拉》的一个宣传剧照，然后沃霍尔截取了这幅肖像。如果我们今天看到这样的作品，肯定会把它理解成是一个明星的图像或者明星的照片，并且特别是在我们中国，现在这个作品已经是随处可见了，比如说文创，然后衣服上或者是帆布袋上，它已经成为了一个流行时尚的符号

了。但是我们要回到当时的语境当中，我们知道这幅作品是沃霍尔在玛丽莲·梦露自杀以后的几周之内动手开始创作的，并且我们看他对人像的处理方式，他把脖子以下截掉了，这样的处理方式实际上就是一种遗像的处理方式，他其实就是给梦露制作了一幅遗像。玛丽莲·梦露当时的知名度，应该是不亚于今天任何一位明星或者小鲜肉的。我们回忆一下当时张国荣他的非正常死亡带来的社会轰动效应，那么玛丽莲·梦露当时的自杀引发的社会轰动肯定不亚于张国荣。明星的自杀很多时候不仅是一个人的悲剧事件，同时也是一个社会事件，甚至是一种集体的创伤，很多时候夹杂着民众对于社会问题的一种情绪，甚至说成为情绪的一个发泄出口。所以说明星的非正常死亡很多时候是带有一种政治性、社会性的事件。在这样的背景下，再加上这种遗像的处理方式，所以这一组作品它的批判性或者是对死亡的隐喻性是不言而喻的。同时沃霍尔他自己说的话也很容易引人误解，比如著名的“在未来，人人都可以出名 15 分钟”。当然可以从积极的和消极的两种方式去解读。如果从积极的方式来解读的话，当然很好，在未来每个人都可以出名，这简直是一种人生而平等、每个人都可以机会均等的一种理想世界的实现。但是如果从一种消极的方式来解读的话，每个人只能出名 15 分钟，那么就像明星一样，代表着每一个人的生命都是飞快逝去，就像光鲜亮丽的商品包装一样，是一种浮华易逝，即用即抛，是一种快速更换的、被迅速替换的短暂生命的时代速度的隐喻。然后在《金色的玛丽莲》这幅作品当中，安迪·沃霍尔对于死亡的隐喻或者说严肃的批判性就更加明显了。《金色的玛丽莲》依然是把流行文化的元素和高雅艺术进行了一个嫁接融合，比如说它借鉴了现代主义绘画当中的一种单色画，以及马克·罗斯科对于色彩的处理方式，它同时也借鉴了中世纪圣像画的体制。圣像画的背景具有对时空的隐喻意义，隐喻的是一种永恒的超然世界，同时也隐喻了死亡和往生世界。除此之外，图 11 中《金



色的玛丽莲》这幅作品还传达了一个意义，就是说我们之前的偶像是宗教偶像，但是在今天我们的偶像是商业的明星偶像，但是两者之间一个很重要的区别就是宗教偶像是虚构的，是永恒的，但是我们今天的偶像他的肉身是非常脆弱的，是易逝的，生命是非常脆弱的，今天的偶像是把肉身的人变成了无生命的符号意义上的存在。但是过了几年以后，安迪·沃霍尔画风突变，从之前这种严肃的话题脱离出来，他又制作了玛丽莲·梦露的肖像，但是这个时候他已经完全把之前的沉重的哀悼感或者对死亡的隐喻抛弃了，或者说又把它压制下去了。在这里就是一种纯粹的对于商业艺术语言的把玩和嬉戏，包括他制作这个作品的意图也改变了，他是为了他自己的电影筹款。所以我们看到沃霍尔他对于同一个对象，在不同的时间、不同的语境当中，他的处理方式呈现了完全不一样的面貌。

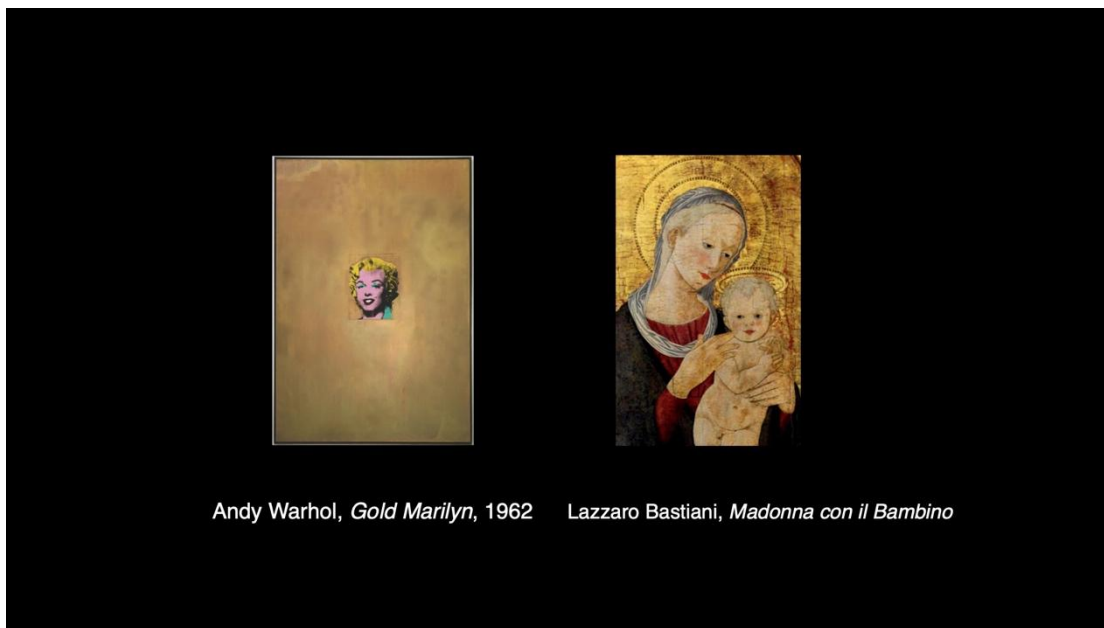


插图 10 蒋苇，《波普：潮流和批判的游戏》幻灯片



那么根据以上的一些作品和案例，我们可以得出一些结论。首先沃霍尔他非常擅长给出一些有意为之的双关，并且他的创作手法和他的一些公共言论有的时候是故意去引人误解的，同时在他的作品当中，潜藏着对于消费文化的暗中揭发。至少在 60 年代的时候，我们可以说沃霍尔的波普艺术绝对不是一种流行的艺术或者大众艺术，而是对于大众文化的利用。那么这一点也正是沃霍尔的艺术，或者说波普艺术和当时的一些其他前卫艺术最大的一个不同。不同之处在于沃霍尔不需要去逃避商业消费领域，就像刚才夏天老师说到，他不希望成为那些死后才获得知名度的成功艺术家，沃霍尔是要在当时就成为成功的、并且收到实实在在利益的艺术家的。因为沃霍尔说波普艺术它的一个很重要的特点是它不需要去避免商业，而是要在商业和高雅艺术这两个极端当中的张力中，去实现它自己作为严肃艺术或者前卫艺术的抱负。那么我解释一下，我们先看前卫艺术是什么。如果简单理解的话，可以把前卫艺术直接理解成是为了去对抗随着资本主义兴起带来的娱乐化、消费化的这种文化，也就是说前卫艺术是要去避免市场化，拒绝随波逐流、唯利是图。然后我们今天能够听到的一些词，像地下电影、独立乐队，“独立”和“地下”这些词也有着和一个和“前卫”差不多接近的内涵，也就是说不迎合大众，反叛主流大众的口味的这种精神和姿态，坚持艺术的品质，然后不向利益妥协。所以对于这种独立或者是前卫或者是地下的乐队也好，艺术也好，电影也好，很多时候就是注定了不能获得商业上的成功，因为一旦获得商业上成功就说明向市场妥协了，去迎合市场的口味了。但是波普艺术却没有这样的局限性，相反，波普艺术它还要反过来高调地宣扬自己的这种商业意图和赚钱姿态。首先，安迪·沃霍尔把自己的工作室是叫做“工厂”；其次他就说“生意是艺术的下一步，我从商业艺术家起步，我希望能以生意人艺术家结束，在我做了被称为‘艺术’的东西之后，我进入了生意艺术。我希望成为生意

人或生意人艺术家。生意上的成功是最迷人的一种艺术。”最后这句话，“生意上的成功是最迷人的一种艺术”几乎可以作为现在很多以获得生意上成功的艺术家的座右铭或者护身符。因为沃霍尔他说过这句话，因此我们就来实践这句话。

当然这是一种误读，那么我们看看沃霍尔为什么要这样说，为什么要夸大或者去高调宣扬我们要做生意，我们要赚钱。波普艺术作为前卫艺术，它的一种特点是要在高雅艺术和商业的两极矛盾间去实现它的意义，那么怎么样去增加这种两极间的张力和矛盾呢？一方面波普艺术尽力的去模仿，或者是颂扬流行文化和消费主义的特点、机制；那么另一方面它要去批判、反思消费主义，它要去通过模仿、挪用流行文化来向高雅艺术的身份和体制施压，最终以这种方式使波普艺术自身获得高雅艺术的身份。一言以蔽之概括的话，那就是说，波普艺术它包含着一个悖论，它要努力地通过实现高雅艺术的对立面来使它自己成为高雅艺术。那么高雅艺术的对立面就是商业文化，它最重要的特质或它的特征手法——就是卖东西赚钱。所以我们可以看到“卖东西赚钱”或者“开店”这种手法出现在很多波普艺术作品当中或者波普艺术家的手法当中，比如说最早的和沃霍尔同时代的一个著名波普艺术家克拉斯·欧登伯格，那么他在纽约下城的一个展览馆临街的墙上就开了一个橱窗开始卖东西（图 11），然后他卖的是模仿日常物品和食品的一些小雕塑，他也做了海报，印了名片，是真的把这件事情当成一个新店开张来宣传的，并且东西还卖了，真的是赚到钱了。然后另外一位是杰夫·昆斯，他的第一次个人展是在纽约的新美术馆，然后他做了一个橱窗展（图 12），模仿商场里的橱窗，把吸尘器、地板抛光机挂在墙上，打上灯光。据当时的策展人回忆，的确是有行人来询价，有人想来买这个东西的。在我们中国的前卫艺术当中，最早关注这种消费和商业的艺术家是吴山专，他在 1989 年中国现代艺术大展上也是

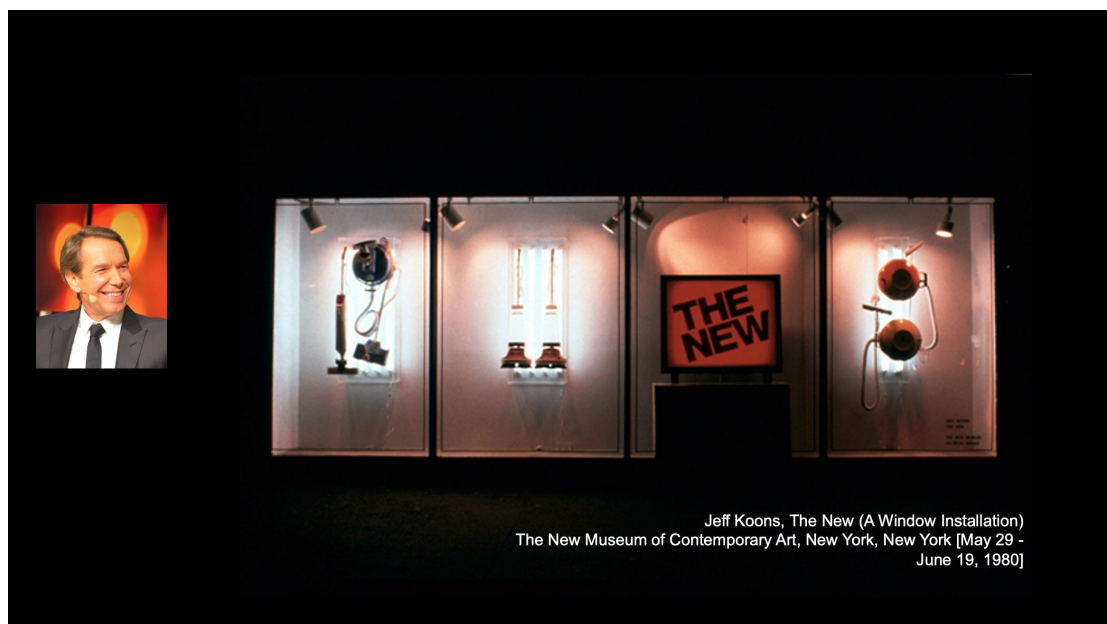
来卖东西（《大生意》），他从家乡舟山带了活的对虾在展览现场卖，并且也卖掉了，只可惜这个行为马上就遭到了审查，就终止了。第二天他写了一句“今日盘货，暂停营业”。在中国艺术家当中，对于波普艺术语言的探索和实践可以说是最成功的一位是徐震，那么他在 1999 年上海香港广场里面租了一个店面，合作策划了《超市展》。在 2016 年，徐震在上海愚园路又是租了一个店面，然后开了“徐震超市”（图 13），这个超市里的商品和真正的超市商品是一模一样的。然后我们回忆一下最早卖东西的艺术，比如说像沃霍尔他制作的布里洛盒子，虽然和超市的布里洛盒子是一模一样的，但是它是沃霍尔自己用丝网印刷做的，它里面其实是三夹板。欧登伯格的“商店”里面的商品虽然也是模仿，但是模仿的非常不像，一看就是一个模仿的姿态，他不是真的要卖商品。但是“徐震超市”里的商品都是从商品的原厂定制的，和超市里的是一模一样的，唯一的区别就是商品都是空的，并且这个超市也设了收银台，也真的有人买，真的是可以付钱打小票的。因此到“徐震超市”为止，我们可以看到，我们朝着商业的或者商品的模仿和趋近已经是越来越逼近了，但是商业和艺术之间还是维持着最后的一个距离，虽然包装非常逼真，但是里面是空的。这个“空”就是一个艺术和商业的距离，它就代表了也保证了这是一个艺术的姿态或者是一个手法，而不是真正纯粹的买卖。但是我们可以看到这个距离正在越来越缩小，越来越逼近，以至于商业和艺术之间的距离到底还有没有这个空间是值得疑问的。比如说杰夫·昆斯，他为路易威登设计了很多款包，有他自己的 logo 和一些名画混在一起设计了一款包。然后类似的例子我们可以想到很多，比如说有艺术家他自己开工厂，比如说像徐震，他的作品已经不署自己的名了，而是用一个商业公司的行为来创作作品。然后还可以想到的例子是，比如之前我们去

逛美术馆，礼品店在出口处才有，可是现在很多展览都会放二维码，可以让观众在逛展的时候随时随地扫码购买。所以艺术和商业的距离现在到底还剩下多少，这是一个值得提出疑问的事情。



插图 11 蒋苇，《波普：潮流和批判的游戏》幻灯片





Jeff Koons, The New (A Window Installation)  
The New Museum of Contemporary Art, New York, New York [May 29 - June 19, 1980]

插图 12 蒋苒,《波普:潮流和批判的游戏》幻灯片



《徐震超市》, 2016, 上海愚园路

插图 13 蒋苒,《波普:潮流和批判的游戏》幻灯片



那么我们可以提出一个问题，当高雅艺术与商业消费的距离逼近临界点，甚至越过了临界点，这种对商业手法的模仿、借鉴是否还是一种批评的姿态，是否还与 60 年代具有相同的语义？还是打着波普姿态的噱头？我想答案是，一方面的确有一些艺术现在是庸俗化的，是一种劣质的模仿，但是与此同时可以肯定的是还有一些优秀的波普艺术家，他们在持续地创作。然后另外一方面我们是不是可以提问，波普艺术一定要去对抗或者是颠覆商业文化吗？有没有其他的一个角度来理解波普艺术？比如说，托马斯·克洛在《60 年代的兴起》和《波普的远征路》当中就提出了理解波普艺术的另外一个角度：他认为波普艺术的严肃性或它的意义所在，其实不是要去对抗或者完全推翻消费主义和商业，而是说对于当下文化找到一个切入点，以一种“切中要害”的特质来作为衡量它品质的一个关键。所以说波普艺术的意义其实依赖于当下一个随时随地会变动的、流动的文化语境。那么只要我们这个社会在不断地发展，我们的文化在不断地变化，在流动，那么波普艺术也一定会随之有不同的手法、不同的语义、不同形式的作品。波普艺术也是流动发展的。所以就应了这本书的一个题目叫《波普的远征路》，波普艺术到今天依然还有一条很长的路可以走。接下来我们要欢迎下一位杨娟娟老师为我们进一步介绍波普和前卫的关系。



插图 14 参考书目：《60 年代的兴起：异见时代的美国与欧洲艺术》，The Long March of Pop: Art, Music, and Design, 1930 - 1995

杨娟娟：我正好是接着蒋苇老师所说，到底波普怎么样成为一种高雅艺术或者前卫艺术？我想还是首先把“高雅”这两个词去掉，或者我们要把“high art”这个“high”去掉，不要管它是不是“high”或者“高级”了。有时候我们就直接翻译成“高级”，因为“雅”实在是“雅”不起来了，还是看看它是不是前卫的东西。要怎么样去定义它是不是前卫？因为在当代艺术的评价体系里面，我们把前卫艺术当成一种“大写的艺术”，有艺术本身的价值，那么其实关于波普，最需要讨论的价值就是它的前卫价值，也就是它到底对这个社会有没有批判性。如果对社会没有批判性，其他的所谓消费价值可能就不是批评家们所在乎的了，也不是大家愿意来学习的了。如果你要想去体验那些时尚的、新奇的东西，大可换一个更愉快的地方去体验，对不对？就没有必要跑来看安迪·沃霍尔这些，让人看了云里雾里，

也没有什么愉快的感觉。比如刚才蒋老师举了几个例子，徐震的那几个作品，我们乍一看就实在不知如何评价，比如我比较了解的是上个世纪的艺术史，但面对今天的艺术、现在这 10 年的东西，我就需要做更细的、对这 10 年社会文化的讨论，然后才能理解徐震的作品对我们还有什么意义。我还要再另外澄清一下，刚才蒋老师也提到了本雅明·布赫洛对沃霍尔的研究，他不只是普通批评家，他是一个研究得非常细致的、以做艺术史的方式做艺术批评的人。所以布赫洛对于沃霍尔的讨论，虽然只是一二篇论文，但内容非常浓缩，足以作为一本书。读者可能会感觉他是前后矛盾的，因为有些文字好像是在批评沃霍尔，在揭老底，各种各样的老底，但另一些文字又在肯定沃霍尔。当然在他看来，沃霍尔没有太多的原创性，因为波普的很多特色在沃霍尔开始之前已经发展了好多年了。布赫洛在分析了沃霍尔许多早年作品之后，发现他确实有这样那样的投机性、或者说模仿性，总之，各种在传统的价值判断层面让沃霍尔不足以成为好艺术家的特质，都被布赫洛挖出来了。但问题是原创性这个特点对于新前卫艺术，它早已不是一种关键价值了，而布赫洛作为一个新左派批评家，他仍然还是认为沃霍尔有关键意义，有一个关键的作用。他是怎么论证这个问题的？这是新左派从文化研究的角度研究艺术史的方式：艺术的社会史，将艺术发展纳入社会史的叙事中。比如一些艺术家，如沃霍尔、杜尚、博伊斯，可能有的没有什么远大抱负，或者没有多少独特的才华，思想也没有什么深度，其中一些艺术家的深度其实跟我们所谓的“民科”（民间科学家）好像没有太多区别，或者跟一些演员明星没太多区别，事实上不值得被仰视、不值得说“伟大”。但即便如此，布赫洛还是认为，这些他们无心之中所成就的艺术作品还是成了一种有代表性的现象，是有关键作用的。这种价值判断的灵活性，也就是新左派和老左派的区别之一。

刚才夏博士提到了一本书《晚期资本主义的文化逻辑》，弗雷德里克·詹明信写这本书的时候是 80 年代初，但他其实不能够代表后现代主义批评家，因为他跟艺术圈的距离比较远，所以不太清楚旧的前卫跟新的前卫中间发生了多少复杂的事情，他是笼统看待这个问题的。所以他认为像波普文化的泛滥，总的来说是比较堕落的事情，一种堕落的文化。但新左派的艺术批评家并不这么看，新左派能够论证出来，这里面还是有一些积极的或者说前卫的因素。

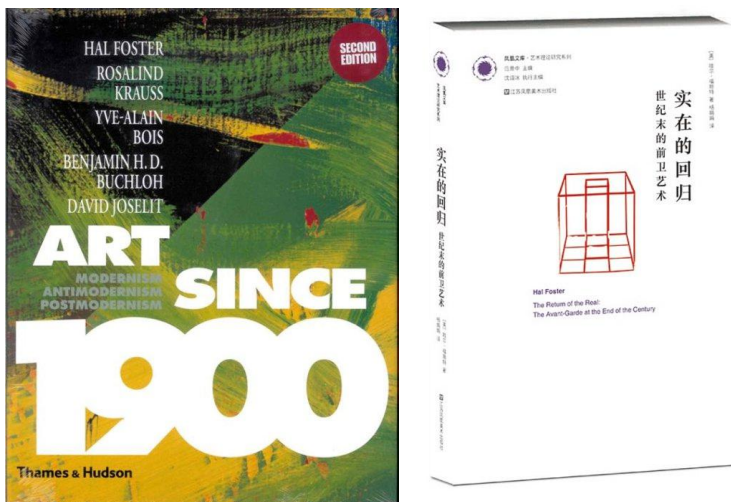


插图 15 参考书目：Art Since 1900，《实在的回归》

图 15 这本厚厚的书（《ART SINCE 1900》）就是我们所说的“十月学派”的著作，本雅明·布赫洛、还有哈尔·福斯特，后一本书是我翻译的（哈尔·福斯特的）《实在的回归》。这样一部艺术史是目前比较有代表性的当代艺术史，在这本书里面他们基本上落实了各种各样“前卫价值”。这本书出来之后，其实学界都说这书是没有人看的，因为太难了，字又小又密又厚，像砖头一样可以砸死人，除了研究生

为了写论文，其他人是不会去看的。所以它的传播当然就非常艰难，我们只能这样逐步地向公众解释其中的主要意义。现在我们稍微说一下波普的前卫意义。所有的新前卫作品，基本上批判性可以分成两大路，一方面是针对艺术体制本身的批判，另外一方面是针对社会的批判。



插图 16 杨娟娟，《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片

先看对于艺术体制的批判。布赫洛虽然对沃霍尔有各种微词，但是他还是认为沃霍尔“更加明显”的抹除了原来那些残余的绘画性，他说的“更加”是比较其他的波普艺术家，更突出了复制的特性，“实现了更激烈的挑衅”。举一个例子，比如像图 16 的“可乐”系列的风格，沃霍尔在 60 年代初以这些作品开始走上艺术家的道路。但最开始他其实做了两类，一类就是左边比较机械化的线描，成年人刚开始学画画就很容易画成左边这种黑白画的类型，因为成年人容易学会亦步亦趋的模仿；另一类是



旁边这种比较有绘画性的画法，也是我们一般说小孩子的画比较有灵性的涂抹风格。这也是在波普艺术流行之前，在抽象表现主义或者各种各样的抽象画里常见的元素。当他在做各种各样橱窗设计和平面设计时，比如这个展览有的很多的高跟鞋，自然而然他就做出这两种类型的作品来了。他问他的朋友哪种感觉比较好，他身边的人都觉得比较死板的这类，反而感觉比较对头。为什么？死板已经有了一种新文化的代表性，而比较有绘画性的反而落伍了——因为抽象表现主义那时候是已经泛滥了。



插图 17 杨娟娟,《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片



插图 18 杨娟娟,《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片



插图 19 杨娟娟,《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片

我们比较一下其他更早一点的，从观念上来说可能更进步的波普艺术，其他的比较有理想主义的波普艺术家，他们其实都没有沃霍尔出名。其实波普就是以图 17 的画所命名的，就像布赫洛所说的那样，有一些“残余的绘画性”。绘画性的意思是什么？有一些是有笔触残留，或者它有精心所设计的拼贴感，所以图 18 同样是玛丽莲·梦露，但是它精心构建了一个什么东西，你会觉得它会诱使你仔细看一下细节，琢磨一下其中有什么精心设计的深意。图 19 是另外一个玛丽莲·梦露，这个就很有意思了，它其实不是照片，是一张超级写实主义作品，是一张画。这张画非常努力的把它画得像一张无聊的照片。所以对比起来，沃霍尔的“玛丽莲·梦露”其实是最有机械复制特征的。我们可以总结说，他最大程度的放弃了原本绘画中各种有个性的、有深度的、有意味的选择，他尽量不做选择，尽量用最现成的东西。其实波普有个总特征，跟商业和流行文化的关系，还有以绘画反对绘画，绝大部分的波普都在走这个基本路线。



插图 20 杨娟娟，《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片



所以在整个波普谱系中，很显然安迪·沃霍尔是一个把“去绘画性”这件事情做得最彻底的人。他还是有明确的艺术体制的批判意识的，是在整体艺术氛围之中“以绘画颠覆绘画”的攻击姿态。它一方面它是对之前的抽象表现主义绘画主流地位的挑战，另一方面它是对于社会的一种质疑，对于那时的社会普遍存在的生产和消费美学这样一个普遍景况的质疑。后来沃霍尔还干了这样一个坏事，是对抽象表现主义、对绘画干的一件坏事。图 20 是一片铜板，为了要细仿或者说嘲弄他之前的绘画，他或助手在上面用喷射的尿液留了很多这样的痕迹出来。

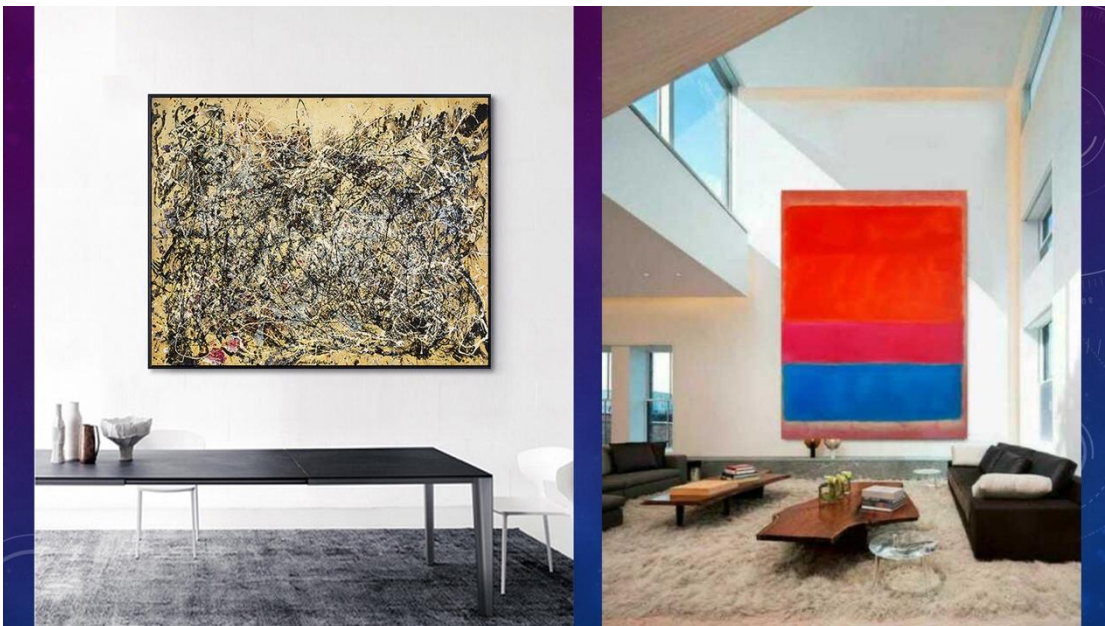


插图 21 杨娟娟，《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片

图 21 不是作品图，为什么我要用淘宝上的图呢？因为要给大家看一下，在最开始抽象表现主义的那些非常痛苦的画家，极度认真创作出来的一些会让当面的观众看了流泪的作品，到后来就被商家变

成了这样的装饰性的东西，看起来很高大上，但你在这种环境里已经完全看不出其中的否定性或批判性了。从这个角度，沃霍尔的很多作品和极简主义的系列化和复制特征是一致的。比如雕塑家唐纳德·贾德，做了很多一模一样《无题》作品，我们很容易联想沃霍尔的那些复制了无数遍的人像，在这方面的特征其实是一致的。那么我们要问一个非常尖锐的问题，系列化大生产和消费主义究竟有什么不好的？为什么非要批判，为什么新左派的批评家一定要批判它不可？比如我们现在确实每个人都喝一模一样的可乐，家里都用一模一样的抽水马桶，像这种系列化大生产，到底是什么不好的事情，有什么不道德的？中国如今实现了工业化大生产，对我们肯定是个大好事。所以我们会怀疑新左派批评家们是不是没事找事，批判的有点过头了，或者说他们的理想主义可能有点不接地气？所以我们要理解他们，就需要从经济上看 60 年代、80 年代和今天的区别，还有不同国家的区别。

世界各国财富前 1% 成人所占财富份额，1913-2015：贫富差距的衰落与崛起

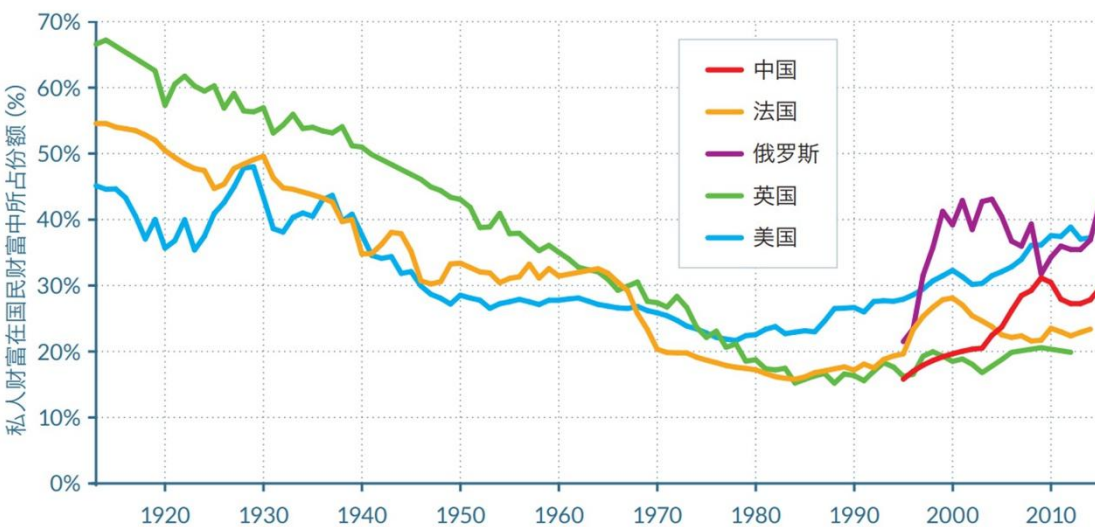


插图 22 杨娟娟，《波普与艺术史的批判和创伤》幻灯片



图 22 这是世界各国财富前 1% 的成人所占的财富份额，一定程度上能显示出贫富差距的减小和扩大。显然在 60 年代前后，贫富差距在减小，工人阶级越来越轻松的实现了美国梦——有大房子，有不止一辆车，这就是经典的美国梦。但是到了 70 年代开始走下坡路了，经济危机回来了，一次又一次接踵而来，以至于 80 年代终于到了一个分水岭，美国政府还有欧洲很多政府都开始实施各种政策——所谓的新自由主义，当然他们说的很好听，那样会实现一种“涓滴效应”，就是表面上看利益让给了大资本家，但大资本家会雇佣更多的人扩大生产，于是利益最终会流到底层。当时的新自由主义推广者对整个世界是有这样的承诺。但很不幸，从 80 年代到现在已经四十年了，这个承诺还没有实现。

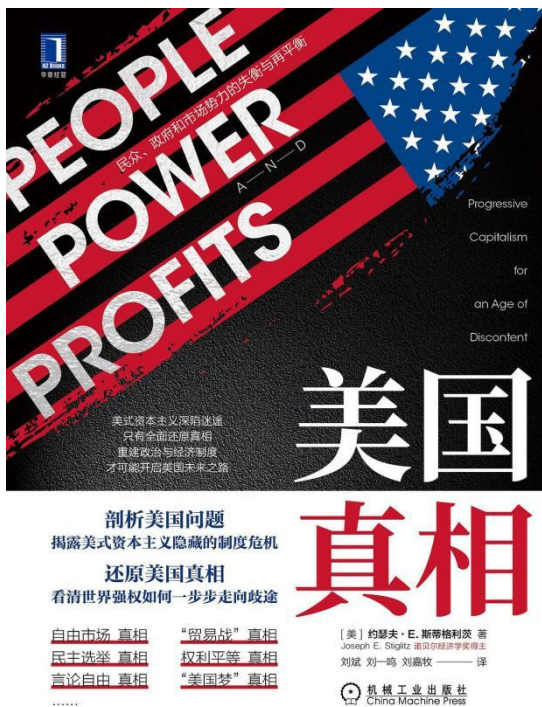


插图 23 参考书目：《美国真相》

我们参考一下这位作者约瑟夫·斯蒂格利茨，诺贝尔经济学奖和和平奖的双料得主，他一个人得了两个诺贝尔奖，有这么一本书被翻译成《美国真相》，这个译名有一点标题党。他说 60 年代时我们丝毫没有意识到那时候正值资本主义的黄金时代。这当然是我们从现在往前看，会发现那个时候是不断在增长的，有点像我们现在的中国，年轻人的财富跟上一代的人比起来是翻倍的，所以这个社会的人们都非常有信心说我们会越来越有钱，完全预料不到后面几十年里面大家的钱居然会越来越少，所以他们过了后面的那些衰落的日子之后，就会发现原来六七十年代是黄金时代，黄金时代居然一去不复返了。这个话当然不是他一个人说的，非常多的经济学家都这样总结，说美国在逐步变成一个 1% 的国家，只为那 1% 的存在，也被那 1% 的人操控着。所以 1980 年代跟着新自由主义经济秩序的崛起，新左派的批评也越来越激烈。那么现在大家经常在嘲笑“白左”，美国各种各样身份政治有一大堆乱象，好像都是白左引起的，我们在嘲笑说他们有些事情有点矫枉过正、有点过头了，但事实上白左最重视的事情一直是被忽略了。新左派最重视的其实还是一个阶级区分。所谓各种身份政治只是一些衍生品，只不过主流媒体没有办法去解决或者真正讨论这些根本的经济问题，所以主流媒体和各个社会运动组织就总是在拿各种各样身份政治嚼舌根。真正需要考虑的问题是无解的：在新自由主义经济世界秩序下如何扭转收入差距越来越大的局面？美国收入后 50% 成人的收入份额从 1980 年的 20% 下降至 2016 年的 13%（世界不平均报告 2018），这个社会有一半的人钱是越来越少了，少了一半，那么到了 2015 年之后出了什么事情？这些人就把特朗普抬上台了，这是个非常直接的影响。

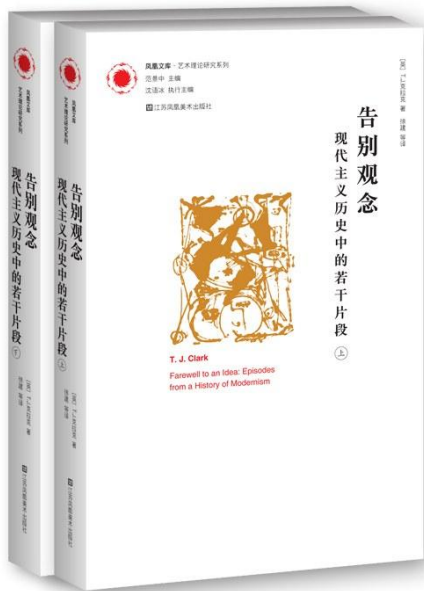


插图 24 参考书目：《告别观念》

我再以《告别观念》举个例子，这部书谈的主要是印象派前后的现代艺术，作者是批评家和艺术史家 T.J.克拉克，是在 90 年代写的，根据 20 世纪末的被更新过的各种新左派的批评观念重写艺术史，所以这本书非常难读，但我们可以从只言片语里感受一下他们的立场。书中说，如果我不再能够把无产阶级当做我选定的人民，至少资本主义依然是我眼中的撒旦。其实从中国读者的角度看，我们会觉得很遥远，我们已经不习惯于讨论什么资产阶级、资本主义之类的事情了，因为中国总的来说在全球化过程中是受惠者，过去几十年里面我们中国人就是因为借着全球化的生产，财富翻了一倍又一倍。所以我们不会很理解为什么新左派批评家把这个矛盾看得如此之重。但是结合美国发生的一些事情，比如特朗普的上台，再比如前几年发生的“散户血洗华尔街”，散户把几个大空头机构给逼得快要破产，

表面上是散户赢了，但后来有什么根本变化吗？制度上没有任何根本变化，世界秩序还是这样，过了一年疫情下来，仍然美国最有钱的人变得更有钱了，穷人越来越没钱了，贫富差距反而更大了。也就是说，一件又一件看似让底层有所胜利的变革或运动，其实都没有实现什么根本目标。那么我现在就要绕一个大圈，从波普之前的艺术史的意义，来讨论后来的波普的意义。

波普之前的绘画被当成是一种现代主义绘画，最经典的现代主义就是抽象画。他们为什么要“为艺术而艺术”呢？因为他们要反抗“命题作文”这样一种命运。非抽象的画，无论如何总是容易被社会主流所利用、施加影响，所以他们就不去画有主题的东西，服务于艺术本身的价值就好了。所以即使他们有主题，但是在克拉克看来，所有这些作品我们把它当成是现代主义，是因为在我们想象现代主义的时候，我们想象的是一种最终的自由，一种对于资本主义的最终颠覆，所以即便现在看不到这个可能性，不知道该往哪个方向走，但是有这样的一种想象，希望能终结资本主义的存在。他们是本着这样一个希望，才会继续讨论现代主义。然后他分析了之前不同的艺术风格，说有一些画是悲怆的——当然不是说刚才那些抽象表现主义了，举个例子，许多比较文雅的、内敛的风格，你都可以把它理解成是悲怆的。“这种单纯、天真、多愁善感的艺术形式是小资产阶级认同资产阶级的形式，粗俗是小资产阶级企图充当贵族的形式。”要具象化一点还可以举个例子，大家都知道奥黛丽·赫本和玛丽莲·梦露，我们大部分人可能更喜欢赫本，因为赫本就是单纯天真和多愁善感的象征，梦露就是现在的所谓“纯欲风”，又纯又欲的样子，这当然就不符合小资产阶级要企图充当贵族的审美了。

那么小资产阶级是什么小资产阶级就是我们。克拉克他自己是个大学教授，大学教授在美国的待遇已经很好了，但从大学教授到我们这些没有什么钱的统统都属于小资产阶级。小资产阶级就是打工

仔。资产阶级是不用打工的，资产阶级不用做任何事情，钱仍然会自己钱生钱，越来越多。那么我们的审美自然而然会比较偏向比较纯真的、多愁善感的形式。有一个电影叫做《纯真年代》，讲的就是200年前的美国，那个时候还有贵族，这个电影能帮助我们理解那个时候的贵族的价值是什么，贵族可以为了道德，牺牲自己个人的幸福。所以，小资产阶级特别是有点文化的人是比较重视道德的，也比较重视“纯真”这样一种艺术表征。

但是抽象表现主义就不是了，是那个时代的一种新兴的小资产阶级的类型，他们觉得自己可以像贵族一样有关于个性的发言权了，可以代表这个国家了。“在资产阶级不想再充当贵族的决定性的时刻”，这是个什么时刻？我们知道60年代，肯尼迪跟梦露等明星关系是很好的。在美国总统不是去泡明星，就是自己本身就是明星的时代（比如说80年代的里根），当一个国家的政权被这些事情彻底渗透的时候，就是表示上层阶级已经没有什么传统道德可言，已经无所谓了。当商业明星的各种运作方式跟政治运作方式完全结合在一起了的时候，也就是资产阶级不想再充当贵族了，资产阶级不想再假装我是有道德的了，他们只是最多被迫稍微做一点点不得不做的慈善。比如巴菲特这些老一代的投资大亨，还会呼吁多收点税吧，多收一点我们这些亿万富翁的税吧，然而现在马斯克却说，你们不要收我的税，钱我要自己留着用，你们要多收税我就换一个州待着。这个例子就可以体现出资产阶级的道德观念是有时代区别的。所以在克拉克看来，抽象表现主义之所以被那整个国家如此这般的接受和烘托出来，就是在那个时代，主流的文化力量认为我们可以把小资产阶级的这样一种耀武扬威、得意洋洋、看似有个性的风格，拿来作为我们国家的代表性的文化，它就代表着自由，想怎么样就怎么样，想怎



么难看就可以怎么难看，这是一种自由。所以克拉克认为抽象表现主义最粗俗的就是最精彩的，因为它完整的再现了历史时刻的景况，技术和社会的景况。

这些画放大一点看笔触是非常粗的，要看细节，你就会发现它跟平常有意义、要组织起来、有结构的笔触是完全不一样的。抽象表现主义，尤其是波洛克的这些笔触的处理方式，和之前的画家所习惯的方式是不一样的，它故意表现出了一种彻底的放弃感。在克拉克看来就是“他放弃了自身的决权利，放弃了他的所有物和愉悦”，这个有点拗口。他是说要献出自我意识或者说主体性，就是不想做任何选择，不想基于自己的智慧和情感去做出什么选择，所以画面就看上去好像没经过任何艺术性的处理，好像是本能的随便挥洒，因为画家要把自己变成一个机器，给自己设立了某些程序，按照既定的一些动作程序完成一整张画。

我们现在可以借克拉克的观点来理解一下沃霍尔的创作。沃霍尔本人说，想成为一台机器，很多批评家都注意到了他的这方面的说法，他表现出对于生活本身是放弃了（态度）。虽然他好像是有一些主观选择，做某一个领域，做得很好了又转向了另外一个领域，好像跳来跳去，结交了很多达官贵人，但是有非常多的机会是后来自己找上门，而并不是他自己有意识要求的，他的个人生活是常常处在类似抑郁症或者说躁郁症的情况。所以在做很多项目的时候，他经常会没法好好解释为什么要这么做，是有一点无意识的。沃霍尔的这个特征在福斯特的《实在的回归》中讨论的比较充分。这本书是我翻译的，非常难理解，因为他是在 90 年代写的，但我们要把 80 年代的很多故事挖掘出来之后才能理解了他们在 90 年代为什么要那么说，才能理解为什么这些内容，能够被他们当作一些批判性的特征，不然我就不会明白，这些事情到底跟我们自己有什么关系。无论这些文本解释得多么深刻，解释这些

艺术家的种种问题，但从我们这些读者的角度，在我们不能够理解资本主义的逻辑，也不能理解这些事儿跟中国有什么关系的情况下，这些理论就无法和我们的切身经验结合起来，我们自己就不太可能真正理解作者的写作立场。当福斯特揭露这些事情的时候，他其实是在解释，当整个社会变成了这样一个庞大机器的时候，个人选择的余地是很少的。我们都进入这样一个内卷社会，个人能做的选择是很少的。所以当我们从事传统艺术时，我们似乎是能够做各种各样的选择，选择颜色啦，布局啦，最终画完一幅美丽的画，会感觉很舒服很愉快——仿佛是因为自己的许多主动的选择，成就了一个非常美好的东西。而如果做这样的作品（波普主义）就会觉得好无聊，进入这样的一个展厅，大部分地方都很无聊，不知道他为什么要这样做作品，也不知道美术馆为什么要做这么一个大展览，展示给我们看这么多无聊的东西，我们心里会很诚实的有这么一种感觉，但这个感觉恰恰就是沃霍尔所呈现的最重要的真相——世界的现状就是这样的。所以有大量的让人感觉非常机械的东西，比如说沃霍尔的很多系列作品都放在一起给你看，不是一张张给你看，全是在搞机械复制。福斯特这本书后来讲得很复杂，今天没有时间展开了，里面还讲到了有一些丝网印刷褪色这些技巧的意义，有兴趣的朋友可以再去去看一下书。

那么总的解释一下前卫艺术的目标。在那个时代的批评家看来，其实前卫艺术已经无法真正破坏什么秩序、批判什么东西，但是至少可以让前卫艺术来暴露给我们看这个世界的真相是什么样子的。至少我们会发现，你们居然还在讨论资产阶级、小资产阶级、贵族这些概念，我们中国人以为这些概念已经不存在了，因为主流媒体不谈这些概念。所以从这些作品，到八九十年代的有一些更加奇怪的、非常恶心的，比如用橡胶的人体躺在那里，事实上它们可能执行了这样一个功能：给你看看真实的生

活里还是有非常多负能量的成分，我们需要去面对。那么我们可以总结两点，艺术研究对于波普前卫艺术的讨论，不是说要去学习技巧——现在我还是比较怀疑，如果学着波普的创作技巧重新做差不多的东西出来到底有什么意义，我还是比较怀疑这种复制性的概念的。我比较强调的是它们作为艺术史和社会史的价值，当我们学习这样一些叙事的时候，能够更了解我们的今天，通过了解他们的社会史来了解我们现在，这对我们来说还是有很大的启蒙的意义。另一方面，实际上我们也被提醒着自己的生活的被迫状态，我们跟沃霍尔一样，大部分时候其实都是在把自己当成机器在用，也会把自己当成工具，只是沃霍尔把这个事情摊开得更明确了。那么我们还是不要满足于这个情况，还是要试图寻找出路，而且要试图通过比他更好的方式去寻找出路，这当然是比较难，因为生活无不被这个内卷的世界所包围着，我们还是有必要不断学习。谢谢大家。

UCCA Edge: 谢谢杨老师。今天刚好是按照一个从浅到深的顺序，从沃霍尔与流行文化的关联慢慢地过渡到当代艺术，然后集中艺术理论的这部分，最后期待三位能不能再讨论出一些别的东西。大家如果有问题可以问出来。

夏天：我先做一些回应。因为我们三个人其实研究领域比较相近，所以大家讨论的观点问题都是比较清晰的。其实就波普来说，托马斯·克洛有一篇经典论文说存在着“三个沃霍尔”，很精神分裂的形象。蒋老师刚才提到一些他和其他同时代艺术家的关系，以及从更大的研究视角来看待当代艺术，包括她提到的时政和当代波普的一些困难或者是难以推进的地方。当然最根本的问题还是杨老师所讲的，咱们现在怎么办？沃霍尔放在这儿，大家来看，但是大家都觉得其实都看过、然后就很无聊，看

完、拍两张照片，这事儿就结束了。面对这样的一个情况。为什么我们仨在这儿还在用一下午的时间正儿八经的讨论这个问题？其实每一层推进下去，都会发觉是我们现在面临的问题，也是为什么沃霍尔会变成一个话茬。我接着杨老师刚才的观点继续谈一谈。她刚才谈到了新自由主义和新左派之间这种爱恨纠葛的关系，我当然知道新左派这样一种批评立场，以及从话语层面上的抗争，一些现实问题仍然是要被触及到，但是我其实刚才在演讲开头就特地反复强调了沃霍尔的无产阶级出身，所以我想问一下杨娟娟老师怎么看待一个无产阶级出身的穷人艺术家？他出人头地，最后变成了一个非常有典型性的资产阶级身份。

杨娟娟：事实上有很多的草根明星，比如说刘德华，那一批里面有很多明星是草根，但是非常少的。也就是说绝大部分都是炮灰，从所有的炮灰里面选出几个幸运儿来，所以我不认为这能够证明这个世界没有阶层固化。极少数的例子无法表示这个社会没有阶层固化。新左派所批判的就是阶层越来越固化的这样一个现状。安迪·沃霍尔在 80 年代、他去世前几年时候，捧出过一个“黑人毕加索”让·米歇尔·巴斯奎特。那时沃霍尔已经是上流人士，非常清楚画廊运作，他可以把在街头所发掘的一个感觉好像有点不一样的黑人涂鸦小子带进了上东区，带进了名流圈。目前巴斯奎特的拍卖还是天价。当然很多批评家们觉得那些作品，那些非常粗野的涂鸦，其意义是模棱两可的，这些涂鸦似乎只是利用了青年亚文化。本来在文化研究里面，大家是希望亚文化能成为一种解放型的风格。但一旦这个风格被带进了名流圈，它其实也只是一种高级的消费符号了。对文化研究这个方向还是你们来说，因为你们俩翻译正的是这个方向。



蒋葑：得说几点，让我捋一下顺序。先说夏天老师刚才说到的“三个沃霍尔”，第一个是“公共的沃霍尔”，沃霍尔展现在公众面前、故意引导一些东西，他把自己当成像明星一样的艺术家，他是网红艺术家的鼻祖，这是他的公共形象；第二个好像是他“作为艺术家的沃霍尔”，就他的一些创作方法；第三个是公共背后的一个“隐含的沃霍尔”。我想说的是第一个沃霍尔，“公共的沃霍尔”，这个“沃霍尔”是一个有意为之的产物，所以我们要去理解它就不能只看表面，不仅要看他做的事情本身，还要看他自己的意图以及当时的语境，和周边很多明星事件的关系。这个就涉及杨老师说的，今天我们再去重复沃霍尔这些事情有没有意义，包括第一代青年亚文化和像巴斯奎特这样过了十几年再冒出来的街头艺术家是不是可以同日而语？今天去复制一个作品和沃霍尔当时复制一个作品，60年代青年街头艺术家和今天再去做青年街头艺术家是不是一样？那显然是不一样，为什么不一样？因为语境不一样。第一个做出来的是一个姿态、是一个抵抗，第二次出来就是模仿。马克思有篇很有名的文章讲“雾月政变”（《路易·波拿巴的雾月十八日》），说第一次事件是伟大悲壮的，第二次就是个笑话。所以同样的事情做两次，语境不一样、语义不一样、手法不一样，出来的效果也完全不一样。那么我们今天看待沃霍尔，我们作为观众在今天这个社会语境下去看，和沃霍尔当时的语境是不一样的。但是为什么沃霍尔对今天还是有价值的，就像刚才杨老师分析的，这个时代有很多的60年代70年代发生，我们今天的文化也好、社会机制也好、社会发展也好，很多时候是一脉相承，甚至是有千丝万缕的关系。所以说沃霍尔作为一个关于消费、商业、资本主义的艺术家，在今天依然能发挥一个隐喻式的作用，很多东西比方无聊、复制、明星网红，在他那个年代有的东西在我们今天语境下还是有效的。沃霍尔在今天还是有不可替代的非常重要的意义。但是这并不意味着以他这样的方式去继续重复一些波普式陈

词滥调的作品在今天也全都有效，并不是这样的，我们不能笼统的说只要是这样的机械复制、只要是跟网红联名、只要是借鉴明星，就一定是有批判性，或者像沃霍尔一样高明的手法，不一定的。

夏天：这里面有两个层面的问题，一个是说作为观众，我们来看安迪·沃霍尔的展在当下的意义；另外一个问题是从创作者的角度，不希望当代艺术家重走这些老路。第一个问题的答案其实我们都在论证，不管是新左派还是自由主义，还是当代艺术，都会认为当然沃霍尔已经进入艺术史了。从话语角度来说，你批评他、赞美他其实都失效了，因为他已经成为了一个 IP，我们今天说再多坏话其实都无所谓。但我认为从创作的角度，大家再去看当代有波普风格的艺术家的作品的时候，我觉得这是一个很重要的参考或者提示，就是说这种方式、这种语境或者沃霍尔当时这些前卫实践，它的有效性是严格基于当下的经济状况、阶级的状况和艺术史状况，所以剥离出来到当代之后，在看到新的挪用的或者是不加分别使用流行文化的时候，我们必须非常小心。千万不要掉入某种陷阱“波普的等于是好的”，这绝对是不可能画上等号的。如果从艺术家角度，我觉得沃霍尔仍然有大量的 idea，这种虚情假意、装模作样的东西——和他同时代的非常重要的博伊斯也是个非常装模作样、装神弄鬼的艺术家，仍然保留着艺术的神秘性或者虚假性、虚幻性。即使在操作层面上，我们如果参加一些丝网印刷工坊就能够很快习得沃霍尔的方式，但是“如何成为一个艺术家”在 60 年代之后比起“如何创作一件作品”更为重要，或者“艺术家本身作为一件作品”对于后来成为观念艺术还是波普艺术来说都更为重要，问题的语境直接得以转换。可能对于创作者来说，他们能够在沃霍尔之后继续往前推进。这个是我的看法。

杨娟娟：80年代之后，艺术批评家们接纳了一种态度，就是“作者之死”。作者说的事情不算数，主要是看这个东西出来之后的社会影响是怎么样子的。所以即便布赫洛一边批评沃霍尔等部分新前卫艺术家的所谓“虚情假意”或者“装神弄鬼”，但还是对其中一些影响是抱有肯定态度的。沃霍尔的投机性确实也比较明显，比如他为什么要夸可乐呢，他要赞美美国文化的平等性，他说哪怕你是总统，你也不可能拿到更好的可乐，可乐就是代表了一种平等。我们当然知道，这肯定是虚幻的、是假的，因为美国总统当然有更好的贵腐甜酒之类的选择，但穷人却没有选择啊。所以可以说这些艺术家的思想其实并没有很前卫，有的是比他们更前卫或者说更理想主义的好艺术家，影响力不如他们；但即便如此，他们还是带来了一些比较好的解放效应。它事实上在全球非常多发展中国家的年轻人里面，掀起了一种对更新更平等文化的向往，所以在讨论那些文化时，我们就不必太纠结艺术家本人的问题了。

观众 A：沃霍尔是草根出身，我认为他完成了一个阶级的跨越，本身也进入到艺术史、留下一些地位。那他的抑郁和悲怆的情绪是从何而来的？是小资产阶级的这种道德感在作祟吗？他自己也承认是个工具人，你们可以这么评判我。但是他也用了很多，比如说明星自杀（这类绯闻轶事）完成商业价值。他都已经做了这样的事情了，反而为什么会没有感觉到自己已经非常成功的愉悦？

蒋葶：我先弱弱说一点，可能杨老师一会再回来说。你说他已经这么成功了，和明星这么近了，没有感到愉悦，反而还有悲哀。但事实上，为什么跟明星接触就比较愉悦？因为有的明星喜欢他，有的明星不喜欢他。比如当时纽约其他那艺术家不太看得起他，首先他的出身不好刚才也说了，然后他的外观条件没有那么优越，后期是靠潮来提升外貌。另外在当时纽约艺术圈，沃霍尔“工厂”是一个

名流聚集地，但也有其他的名流聚集地，比如劳森伯格的工作室，沃霍尔的圈子有的时候被认为是二流的，因此他也不一定要很愉悦。

杨娟娟：我可能从更普遍的意义上说这个问题。先以沃霍尔举例，他很显然就是一个不太快乐得起来的抑郁性格，不会因为外在条件有很多改善，就得到根本上的舒缓。我相信其实应该每个人或多或少都了解，是有一些人的性格里有这样天生焦虑的特质。再比如美国还有一个叫做奥普拉的名人，脱口秀主持人，十几年前声名如日中天，她的脱口秀上好像随便讲讲什么都非常成功，观众就会狂笑，她每天在做各种各样名人采访，时间很短，所以没什么深度，比小S的《康熙来了》要无聊多了。我之前就完全不能够理解奥普拉为什么在美国那么受欢迎。后来大概看了一些解释，奥普拉也是出身于草根，她在电视观众面前非常坦诚的自曝了小时候非常多的痛苦，应该是长期遭受虐待这样一些事情，所以她获得了很多人的共鸣，很多观众对她的发自内心的喜欢是建立在这些深刻的同情的基础上的。我们还可以联想一下最近自杀的年轻摄影师“鹿道森”，当然大部分人也不能理解，他既然都已经有了选择、做那么好的摄影了，并不是一个缺饭吃的人对吧？为什么要那么想不开？所以，艺术史家和批评家们经常会考虑在艺术品的背后这样一些创伤性的特质，这些问题是相关的，一个人如果在做艺术的时候总是去表现这个方面的气氛，跟他自己的心境当然是有关系的。因为创伤天然会带来一种重复，让人总是要去不可避免地重复一些完全没有意义的事情。所以有非常多的前卫作品比较容易被有心里痛苦的人所接受，从小到大都感觉很顺利的人就更加倾向于对这些事情不感兴趣，也确实有非常多的前卫艺术的意义就在于关心比较边缘的人群。



所以你提的角度非常好，它就是艺术的核心价值之一，就是它让同样痛苦的人能够看到还有另外一大批痛苦的人，这种痛苦不太容易因为事业的成功，有钱还是没钱，或者有多少陌生人爱他这样的事情，而获得消减的。当然心理学家可以提出更多其他的解释，可以说小时候的情感依附有问题，这是一个比较万能的解释，但是这个事情对于已经成年的人来说已经意义不太多了，成年后我们还是需要这种边缘人群抱团取暖的感觉，或者至少被看见、被理解一点的感觉。所以有非常多的边缘文学，比如王小波曾经提到过有一篇很短的小说叫《少女之死》，非常荒诞，整篇都是在解释这个少女是如何精心制作一个断头台，希望自己能够毫无痛苦的死掉。我那时读的时候不能理解王小波为什么如此推崇这样一个小说？显然他不可能只是因为这个小说写得很精致，情节上写的很完美，不可能是因为这一点，更主要的是它还是体现了一种关注，对于有一些心里的是有痛苦，无论如何都无法排遣的人。有很多这样的人，他们平常需要靠艺术作品而互相安慰，或者说获得一点治愈作用。

UCCA Edge 主持人: 特别感谢这位观众刚刚提到这个问题，展览最后的深蓝色章节“非物质”，讲的其实就是安迪·沃霍尔在七八十年代之后，因为两次枪击和车祸事件，开始思考死亡，开始思考生命的意义，然后这些东西又可以反馈到他之前做的那些五光十色的，特别浮华的东西里面，我觉得这个也是一个贯穿他的让人着迷的矛盾点。谢谢三位老师非常精彩扎实的演讲，也谢谢大家的陪伴，今天的活动内容日后会整理成文字，直播回放可以关注官方网站。