



9. 安塞姆·基弗，《蛇在天堂》，布面油画，乳液，丙烯，虫胶，铅，金属，石膏，金箔，装裱于木板上，1991-2017，图像来源：www.trebuchet-magazine.com



10. 罗伯特·劳森伯格，《字母组合》，油画，画布，纸张，织物，印刷制品，黄铜板，网球，橡胶轮胎，木材，安哥拉羊标本，1955-1959，图像来源：MoMA



11. 凯瑟琳娜·格罗斯，《用沥青铺成空气和头发》，丙烯喷洒于草地、树木，防波堤和人行道上，2017，图像来源：www.katharinagrosse.com



12. 威廉·肯特里奇，《立体镜》中的绘画，纸本木炭，水彩，1998-1999，图像来源：MoMA



13. Tilt Brush创作过程，图像来源：Tilt Brush演示视频截图

画），multi medium painting（综合媒介绘画），matter painting（物画法或综合材料厚涂法），installation painting（装置绘画），multi material painting（综合材料绘画）。对于综合材料绘画中的材料属性来说，材料的物理属性不仅限于科学上的物理范畴，其文化属性的体现也具有多样性，如隐喻、文化标识等。这些属性的覆盖广度，使得文化属性和物理属性在个案上都具有独特和复杂的体现。

不论是在20世纪60年代到80年代罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）作品中所涉及的庞大叙事，还是安塞姆·基弗（Anselm Kiefer）创作所涉及的个人艺术语言体系，它们都紧密地与材料的文化属性和物理属性产生联系。在创作和观看层面，材料的物理属性和文化属性都能够有效地构建起较为完备的体系。就观看层面而言，这种体系可以体现为一种作品之外的文本体系；对于创作层面来说，这种体系可以体现为材料的物理属性和文本的对应关系。由于材料的物理属性和文化属性之间的复杂关系，综合材料绘画展现出其独特的复杂性、可读性。这也同时回答了材料属性的体现是作为综合材料绘画重要的界定标准的原因。

7. 装置绘画的研究

在英文的表达中，装置和绘画放在一起使用（Installation painting）的频率并不高，波普艺术家罗伯特·劳森伯格（Robert Rauschenberg）将绘画与雕塑以及现成品相结合，被广泛称作为“集成”。1985年11月劳森伯格在中国美术馆举办了大型展

览，给当时的中国艺术界极大的冲击——绘画还可以这样表现。也因此，在中文的语境中，装置绘画或是绘画装置的讨论有着坚实的根基。

装置绘画首先在不同程度上开始对墙面产生脱离，这也就使绘画艺术产生了场域的问题，同时材料、现成品的介入，也使绘画在表现形式上能够运用这些材料更加直观地反映作品的观念和作者的情感。例如2016年在当代唐人艺术中心的大型群展“出墙——面对装置诱惑的绘画”中，装置绘画的讨论被放在了首要的位置。这次展览的命题非常谨慎，它并没有直接提到装置绘画或者绘画装置，而是说受到装置诱惑的绘画，也因此绘画作为展览中的主体被讨论，体现了绘画语言和装置元素的结合下如何实现当代化。

策展人朱朱认为，当代中国对绘画装置 的实践已不再是昭示一种绘画新的可能性，它已经成为了一种新的传统，重要的是艺术家如何在这种新的绘画语言中体现充分的缘由以及个性：“那么对于艺术家来说，最重要的就是知道如何来引用这些方式，所谓的引用就是要有个人转化，要有个人的内在东西。当你有了一个自身的出发点，我觉得这个东西就是成立的。”^[9]

8. 绘画语言与公共空间

涂鸦艺术起源于20世纪60年代美国的布朗克斯区，那里是当时著名的贫民区，人口大部分由黑人和拉美裔组成，起初涂鸦艺术主要是社会底层表达不满的工具，后来渐渐形成了政治意图的表达，例如基斯·哈林（Keith Haring）的涂鸦艺术对艾滋病的表

达，以及班克西（Banksy）对国际政治的嘲弄。涂鸦艺术使绘画语言不局限于博物馆的墙面，它可以出现在街头、文化衫、杂志、广告上，并且拥有更加广泛的受众，考虑到一般大众 的接受，涂鸦的绘画语言通常会广泛吸收流行元素的养分并保留可供辨识的具象性。

凯瑟琳娜·格罗斯（Katharina Grosse）的作品是一个比较极端的例子，她的作品在某种程度上脱离了绘画而进入了大地艺术的范畴。格罗斯的作品常常利用类似于农药喷洒器的装置以及其他手段在室外建筑或者是公共场合大面积喷洒颜料进行创作，这些作品的体量往往有数百平方米甚至更多。这种创作的手段与街头涂鸦艺术有相似之处，与之不同的是，格罗斯的作品并没有非常强烈的文化符号来作为支撑，相反她的作品利用的是一种抽象的绘画语言以及这些绘画语言与周围环境之间的关系。

2017年格罗斯创作了位于丹麦皇家公园海岸边的作品《用沥青铺成空气和头发》（Asphalt Air and Hair），艺术家将公园中临近海岸的沥青公路两边的草坪都喷绘上了粉色的颜料，从而构成了一幅巨大的立体画作，而作为承载这些涂鸦的草皮、树木则融入在绘画之中。因此这件作品也受到了丹麦民众的广泛讨论：“为什么一个外国人可以在丹麦的国土上画这样的一件作品”，这是有关于国土所有权的问题；再例如“这些颜料看起来是对环境造成污染的”，这又引出了公共卫生安全以及环保的问题。格罗斯这件作品通过场域的构建，抽象的绘画语言巧妙地构建起了社会

现实问题的开放性思考。

9. 影像艺术中的绘画语言

绘画语言在动画以及影视作品中的运用不仅存在于分镜头的绘制上，一些艺术家善于运用定格动画的方式，展现运动的绘画语言。威廉·肯特里奇（William Kentridge）以其独特的素描炭笔的定格动画作品闻名，其作品展现了绘画的抹除过程和变化。

肯特里奇以其低技术的素描语言表现了他的故乡南非，值得注意的是他并没有像别人预期那样将重心都聚焦于种族歧视的主题上，而是更加关注时间的痕迹。他虽然生于南非但具有犹太人的血统，这就意味着他带着一种旁观者但又并不是完全“置之事外”的独特视角——他的父母都是律师，闻名于捍卫包括曼德拉在内的种族隔离的受害者的权益。因此南非的社会政治条件和历史，自然对他的工作产生影响，在这个意义上他与弗朗西斯科·戈雅和科勒惠支一样针砭时弊。肯特里奇的动画作品可以视作是一种连续性的绘画，他以一种看似拙劣的绘画手段，利用擦除和重塑展现了绘画的偶然性和时间的流动。

在国内利用绘画语言进行动画创作的还有孙逊，他利用木刻、水墨、水彩、3D技术制作动画，涉及到政治、历史、哲学、时间，表达一种怀疑主义的观点。

10. 虚拟的绘画语言——“VR绘画”

VR绘画的实践技术真正成熟且商业化开始于2015年谷歌公司为HTC Vive发布的Tilt Brush应用程序，谷歌邀请了大批艺术家、画家、漫画家、舞蹈家和设计师参与他们的艺术家驻留项目，而视觉艺术实验（Virtual Arts Experiments）博客陆续发布了一系列令人印象深刻的艺术作品。当

然，其他艺术家同样利用这款工具创作了无数优秀的内容。

Tilt Brush允许专业艺术家或业余爱好者在VR空间中进行绘画，使用各种画笔来创作3D艺术作品，然后储存为房间尺度的VR作品或GIF。Tilt Brush不仅仅只适用于绘画，它同样可以用于设计舞台，比如说英国国家剧院的沉浸式叙事工作室。其价格便宜，除去VR设备仅售68元人民币。

在林冠艺术基金会2018年1月的展“览虚拟现实”（Visual Reality）中，展览空间被分隔成了一个个的小隔间，里面分别有一部VR设备，参观者带上VR设备之后，可以在虚拟的空间中活动和自由转换视角。其中喻红 的作品《她曾经来过》将传统的绘画语言绘制在三维建模的块面上，将油画的局部与三维贴图的方法结合，分四个场景展现了一个女人从出生到死亡的过程。

11. 绘画语言和非视觉性元素的结合以及延展

就一般情况而言绘画语言所涉及到的大都以视觉层面为主，随着绘画语言的拓展，绘画也不仅仅局限于视觉层面，例如我2017年在Organhaus的个人项目《夜空中最亮的星》中，利用风扇的吹拂不仅在视觉上使悬挂的画面具有动感，也在触觉上让观众感受到风的存在，以移情的方式引导观众进入作品的语境。

由于嗅觉、触觉、听觉、味觉等感官在视觉范畴很难去感受，如果观众面对的是一本画册，那么这些非视觉层面上的体验将无从谈起，但当观看的过程是直接面对作品本身，那么材料的气味作为物质的特性之一也是不可忽视的，同时各大美术馆机构也在积极地对其他感官介入绘画观看做出研究，例

如2015年英国泰特美术馆的艺术项目（泰特感官项目TATE SENSORIUM），分别从其馆藏中选取了四件绘画作品，在观看过程中分别对应了味觉、听觉、触觉和嗅觉，无独有偶，之后卢浮宫也开展了针对其古典油画收藏在嗅觉上的拓展项目。

12. 当代绘画语言与受众之间关系的研究

绘画语言的发展不仅给艺术家提出问题，也给美术馆、藏家、机构提出问题。对于美术馆或者是策展人来说，面对绘画语言新的可能性，如何引导观众走出对传统绘画媒介惯有的审美模式，进入艺术家、作品和策展的语境变得尤为重要；对于藏家来说，他们不仅面对怎么收藏的问题（例如VR绘画），也可能在面临绘画的新形式时，该如何构建收藏的体系的问题；对于机构，尤其是研究机构和基金会来说，则面临着建立研究和更新档案的问题。

结语

通过对当代绘画研究前沿的梳理可以发现，绘画语言不仅可以作为作品的出发点，也可以以一种思维模式中途介入，且有很多以绘画语言为出发点或是绘画语言作为作品重要组成部分的个案，已经脱离了传统绘画媒介，因此我们在对当代绘画语言进行研究时，要警惕仅从形态学出发的方法；还应关注以绘画语言与其他媒介甚至是学科的融合，特别是在方法论层面上展开的工作。

作者简介：吴彦臻，中央美术学院博士研究生，研究方向：当代性绘画研究。

注释：

- [1] 迈克尔·弗雷德：《艺术与物性》，译者：张晓剑、沈语冰，南京：江苏美术出版社，2013年，第49页。
- [2] 海因里希·沃尔夫林：《艺术风格学》，译者：潘耀昌，北京：中国人民大学出版社，2004年。
- [3] 易英：《“坏画”探源》，《文艺研究》，2010年第1期，第128页。
- [4] 同上，第129-130页。
- [5] 易英：《“坏画”倾向研究》，《美苑》1998年6月刊，第52页。
- [6] 同上。
- [7] 欧文·潘诺夫斯基：《图像学研究：文艺复兴时期艺术的人文主题》，译者：威印平、范景中，上海：上海三联书店，2011年，第6页。
- [8] 易英：《图像学的模式》，《美术研究》，2008年第4期，第93页。
- [9] 朱朱：《出墙——受装置引诱的绘画》访谈。

“前卫”的生成与延续——兼论格林伯格、比格尔的前卫理论辨析

The Generation and Continuation of “Avant-garde” — Concurrent Analysis of the Avant-garde Theories of Clement Greenberg and Peter Burger

贺雅洁 He Yajie

摘要：本文将回顾“前卫”语汇的生成，聚焦迄今为止影响最为深远的两种前卫理论^[1]——分别来自美国形式主义批评家克莱门特·格林伯格（Clement Greenberg）和德国哲学家彼得·比格尔（Peter Burger），他们的理论深刻影响了“前卫”内涵的演变。本文尝试从二人的理论中寻找线索，结合最新的前卫艺术理论勾勒当代前卫艺术的发展模式。

关键词：前卫，克莱门特·格林伯格，彼得·比格尔，参与式艺术

Abstract: This article looks back the generation of the word “avant-garde” and focuses on the two most far-reaching avant-garde theories so far^[1] — from Clement Greenberg, an American formalist critic, and Peter Burger, a German philosopher, whose theories have deeply influenced the evolution of the connotation of “avant-garde”. The author tries to find a clue from their theories to outline the development mode of the contemporary “avant-garde” art in combination with the cutting-edge “avant-garde” art theories.

Keywords: avant-garde, Clement Greenberg, Peter Burger, participatory art

自20世纪90年代以来，越来越多的艺术家开始尝试将观众代入艺术作品，使其成为创作的参与者和完成者。此类型艺术被赋予了多种名称，比如关系艺术（Relational Art）、介入性艺术（Engaged Art）、参与式艺术（Participatory Art）、后前卫艺术（The Post Avant-garde）、合作式艺术（Collaborative Art）、对话性艺术（Conversation Art）、社区艺术（Community-based Art）等，这些艺术类型的出现与20世纪轰动一时的前卫艺术运动遥相呼应，被称为“后现代时期的前卫艺术现象”。^[2]

然而，当人们回顾“前卫”这个话题时会发现，尽管多有前卫理论的研究，但事实上前卫所指向的艺术类型是十分模糊的，前卫艺术与社会的关系或亲密或疏离，前卫艺术和现代主义的关系也徘徊于统一和对立两个极端状态。人们似乎很难给予“前卫”明确的定义，它的意义始终处在生成和演变的过程中。

一、1939年以前的“前卫”

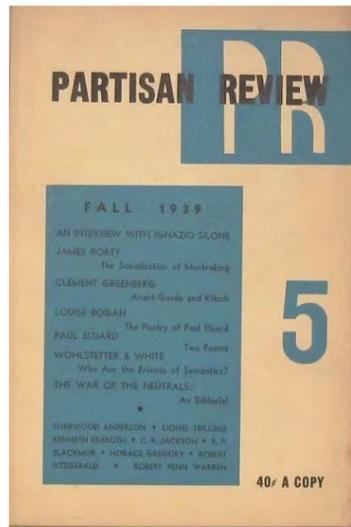
“Avant-garde”一词来自法国，最初引入中国时曾被译为“先锋”，“先锋”主要出现在文学理论中，当这一概念被用于艺术批评中时更多被译为“前卫”。^[3]

“前卫”一词本是军事术语，用于指代军队行军时派在前方担任警戒的部队。19世



1. 克莱门特·格林伯格

2. 克莱门特·格林伯格，《前卫与庸俗》，1939年发表于《党派评论》



纪空想社会主义者圣西门（Claude Henri de Saint-Simon）、傅立叶（Charles Fourier）最早在艺术中使用“前卫”。圣西门等人认为艺术的力量是最高效且迅速的，艺术家应该在社会运动中充当先锋的角色，在他们的笔下“前卫”特指激烈反抗侵袭的技法与题材革新的艺术倾向。^[4]

可能正是由于“前卫”概念本身的革命性色彩，在19世纪晚期流行无政府主义的欧洲国家中，“前卫”非常受欢迎。1902

年，苏联无产阶级革命家列宁更是提出了“先锋党”（vanguard^[5] party）理论，使“前卫”一词与共产主义联系在一起。与此同时，野兽派、表现主义、立体主义这类在当时较为激进的艺术运动登上历史舞台，对当时人们的传统艺术趣味产生了威胁。法国诗人阿波利内尔（Guillaume Apollinaire）更是直接用“前卫”描述了当时的立体主义和未来主义^[6]。

因此，早期的“前卫”虽早已被用来形



3. 彼得·比格尔

4. 彼得·比格尔，《先锋派理论》，1984年英文版



容艺术，具有一定的审美内涵，但就其生成的根源和环境而言，“前卫”不可避免地与政治和革命相关。对“前卫”的滥用也使其失去了其本该具有的审美内涵。这一状况为1939年格林伯格的写作奠定了基础。

二、格林伯格：前卫与现代主义（Modernism）

与大多数欧洲国家的情况相反，在同时期的英美国家，“前卫”长期遭受冷落。在资本主义者的眼中，“前卫”已完全沦为极权主义的帮凶，因此在罗杰·弗莱（Roger Fry）、克莱夫·贝尔（Clive Bell）、阿尔弗雷德·巴尔（Alfred Barr）这些当时最具影响力的艺术理论家的写作中，“前卫”几乎从未出现过。

然而美国形式主义批评家克莱门特·格林伯格打破了这种状况。格林伯格于1939年在《党派评论》（Partisan Review）杂志上发表批评文章《前卫与庸俗》（Avant-garde and Kitsch），这篇文章不仅将“前卫”这个概念重新置于英美学术界的讨论范畴中，还创造性地使用此词解释了第二次世界大战以后美国乃至全球的艺术现象。

不同的是，格林伯格尝试将前卫文化与革命运动剥离开来，在他看来：“一旦前卫艺术成功地使自己远离于社会，它就会继续改变方向，既拒绝革命的政治，也拒绝资产阶级。革命被留在社会内部，但当它陷入那些自古以来文化就必须依赖的‘宝贵的’、公理式的信念中的时候，艺术和诗歌就极其不安地发现它成为混乱不堪的意识形态斗争的一部分。因此，结果必然是前卫艺

术真正的和最重要的功能不是‘实验’，而是发现一条道路，前卫艺术沿着这个途径就可能使文化在意识形态的混乱与动荡中‘运行’。”^[7]因此，在格林伯格看来，只有“前卫”远离社会的束缚，它才能是美学的。而“前卫”所发现的“道路”就是维持艺术的高水准，远离混乱的意识形态以及一切可能降低艺术水准的庸俗文化（Kitch）。

格林伯格为什么要重提“前卫”呢？一方面，格林伯格认为，前卫文化产生于西方资本主义社会体系内部，出自中产阶级中有更高见识的异议分子，且长期以来都与欧洲的科学革命联系紧密，唯有前卫才可以创造出更高标准的文学艺术。^[8]在格林伯格的写作中，他不承认“前卫”被极权主义者利用，反而将那种沦为政治宣传的文化称作“庸俗文化”，将他所讲的“前卫”等同于现代主义。他指出：“关于前卫文学艺术的主要麻烦这一事实，从法西斯主义和斯大林主义的观点来看，不在于它们太批判性了，而在于它们太‘天真’了，前卫艺术太难于理解而无法被他们用来进行有效的宣传，庸俗文化更适合于这个目的。”^[9]因此，在格林伯格的定义中，“前卫”属于现代主义的理论范畴，且代表着不受社会政治制约的自律性艺术。

另一方面，格林伯格对“前卫”的界定实在是出于一种合理的政治选择。《前卫与庸俗》发表的《党派评论》本身就是由俄国革命家托洛茨基（Trotsky·Leon）的支持者所创建的，他们谴责苏维埃政府，同时宣传美国的无产阶级文化，“前卫”这一话题在《党派评论》杂志已不是第一次出现。

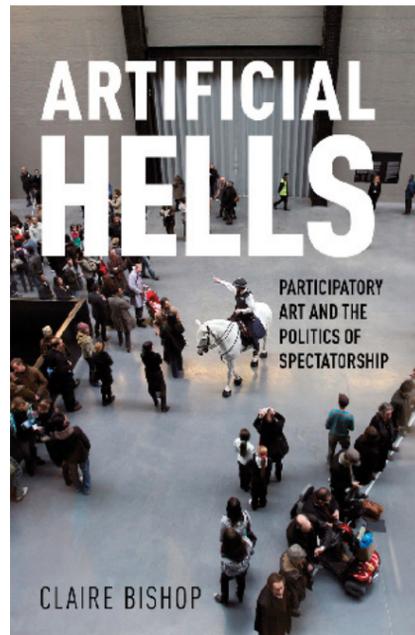
英国学者保罗·伍德（Paul Wood）道明了格林伯格重新定义前卫的政治原因：“那时正值二战前夕，面对正占据上峰的斯大林主义与法西斯主义，格林伯格这一举动（对“前卫”概念的辨析）很明显是自卫性质的。”^[10]当然，格林伯格的“自卫”也很巧妙，他将“前卫”与“现代主义”概念联合起来，利用“前卫”概念的政治和社会属性，使“现代主义”更富有社会政治的参与性，以此为资本主义阵营在国际舆论上赢得了更多的话语权。

三、比格尔：为“前卫”正名

在格林伯格的影响下，自20世纪30年代到70年代的40年间，人们不仅在艺术形式和价值取向上将“前卫”和“现代主义”混为一谈，甚至将二者视为完全等同的概念。直至1974年德国学者彼得·比格尔发表了著名的《先锋派理论》（Theory of the Avant-garde），才明确将“前卫”与“现代主义”区分开来。

比格尔一针见血地指出了现代主义维护艺术的形式自律的缺陷，他认为具有唯美主义倾向的现代主义艺术在不断切断其所有的社会关联，将自身建成纯粹审美经验的媒介：当“内容范畴萎缩时，人们获得了手段”^[11]，这对于艺术的社会性功能而言是极其致命的。而就“前卫”的革命性本质而言，其与现代主义艺术有着本质上的不同。比格尔认为，现代主义艺术与前卫艺术的决定性差异就体现在对自律性艺术的态度上。现代主义艺术延续了18世纪对艺术自律性的要求，发展了19世纪后期和20世纪早期的唯美主义，现代主义是资产阶级社会走向成熟的标志，也是艺术与资产阶级社会开始分裂的标志，尽管“这一发展是合乎逻辑的、必然的，但却是具有反面意义的，因为它导致一种艺术品语义萎缩的状态。”^[12]现代主义艺术的自律性要求使其只能作为“一种对传统写作技巧的攻击”^[13]，只能处理艺术中的形式问题，永远无法触及人类的社会生活。相比于现代主义，前卫艺术则是“为着改变艺术流通体制而作的攻击。”^[14]

比格尔眼中最具先锋性质的艺术形式是“历史前卫主义”（Historical Avant-garde）。“历史前卫主义”一般指的就是19世纪末20世纪初出现的未来主义、达达



5. 克莱尔·毕晓普，《人造地狱：参与式艺术与观看者政治学》，2012

和前期超现实主义，这批艺术家有着明确的政治诉求。在未来主义者的集会上，发起者会先后朗读团体的政治声明和艺术家个人的宣言，之后会展示音乐、诗歌和绘画的创作。在创作方式上，他们通过蒙太奇（montage）、拼贴（collage）等实验性艺术手法，否定了艺术自主的可能，最大程度地参与政治，努力实现将艺术整合到人类社会生活中的理想。

比格尔坚定地相信，只有从唯美主义到历史前卫主义的转换，才能暴露资产阶级艺术史的断裂，才是现代艺术的关键。比格尔对“前卫”的审视，既实现了其对现代艺术发展历史的重构，也适时地完成了“前卫”艺术介入社会这一左翼传统的接续，自此之后，前卫与现代主义的纠缠被完全梳理开来。

四、前卫理论与当代前卫艺术

20世纪60年代以后，格林伯格对“前卫”的影响力逐渐失效，比格尔的理论在文学界、艺术界得到了广泛的传播和认可，人们不再承认格林伯格所认同的那种与现代主义更亲近的审美前卫，因为它似乎只纠结于形式，完全忘记了前卫艺术天生的社会批判属性。实际上，这种认识只是人们的偏见。

现代主义艺术家对社会政治的关心度绝不亚于所谓的前卫艺术家们，他们并不是没有参与社会批判或体制批判的愿望，而是采取了他们认为更加温和且有效的方式——在他们看来，这种介入的有效性是靠保持艺术的独立性来实现的。正如自律性艺术的倡导者阿多诺（Theodor Wiesengrund Adorno）所说的那样，“艺术的社会性主要因为它站在社会的对立面。但是，这种具有对抗性的艺术只有当它成为自律性的东西时才可能出现。它通过聚集成一个自为的实体，而不是与现存的社会规范合谋把自己标榜成‘具有社会效用’来达到目的。艺术只是凭借其存在本身而对社会构成批判的。”^[16]从社会性角度来看，现代主义与前卫的区别仅仅在于二者采用的体制批判和社会介入的方式不同而已，现代艺术是通过语言学模型，前卫艺术则通过社会学-政治学模型。^[16]

因此，现代主义与前卫并不是站在完全对立的立场，二者的目的甚至是一致的。卡林内斯库（Matei Calinescu）在《现代性的五副面孔》中将前卫分为两种，他将格林伯格式的前卫派称作“艺术先锋派”，将比格尔式的前卫派称作“政治先锋派”，他明确指出二者的异同：“过去一百年中政治先锋派和艺术先锋派的主要区别在于，后者坚持艺术具有独立的革命潜能，前者则倾向于持相反的观点，即艺术应该服从于政治革命者的需要与需求。但二者都从同样的前提出发：生活应该得到根本的改变。”^[17]因此，尽管相隔半个世纪的格林伯格与比格尔对“前卫”的定义有着巨大的差异，但实际上政治先锋派与艺术先锋派殊途同归，艺术作为意识形态的功能和目的是不变的。

英国批评家克莱尔·毕晓普（Claire Bishop）在其著作《人造地域：参与式艺术与观看者的政治学》（*Artificial Hells: Participatory art and Politics of Spectatorship*）中将前卫艺术划分为三个阶段，认为继1917年的历史前卫主义、1968年的新前卫主义（Neo Avant-garde）之后，1989年以后的参与式艺术将成为新一轮前卫艺术运动。^[18]在毕晓普看来，这种新型的前卫艺术旨在制造展示矛盾、建立对话的契机，且致力于“不间断或长期”^[19]地发挥作用。

毕晓普十分强调参与式艺术中存在的

“对抗性”（Antagonism）。她以西班牙艺术家圣地亚哥·西耶拉（Santiago Sierra）在2001年威尼斯双年展上的作品《付钱让你把头发染成金色》（*Persons Paid to Have Their Hair*）为例阐释“对抗性”。在这件作品中，西耶拉付钱给当地200名非法的街头商贩每人约60美元，请他们把黑色的头发染成金色，并请部分参与者在展览当天在艺术家的展位位置售卖假包。毕晓普认为这件作品凸显了参与式艺术存在的矛盾和冲突，因为原本被排除在外的非法商贩顶着一头金发就可以出入世界顶级的艺术展览现场，这暗示着当地居民与非法商贩之间的身份差异，以及小商贩的售卖行为与双年展艺术体制的冲突。

毕晓普认为，“对抗性”的意义在于为前卫艺术注入了政治和美学的双重属性。她使用了法国哲学家雅克·朗西埃（Jacques Rancière）的美学理论来说明这一问题。朗西埃的核心论点是“可感性经验的分配”（the distribution of sensible）。他认为“可感性经验是感知与感知之间，是提供可感性材料的力量和对此进行理解的力量之间的一种关系。”^[20]在审美成为了一个独立的感知领域，打破了知性对感性的支配之后，在感知与感知材料之间的确定关系就断裂了，而美学首先就意味着这样一种断裂。朗西埃将这种断裂称作可感性的冲突，即“歧感”（Dissensus）。朗西埃同时认为：“政治的本质乃是歧感，歧感并非利益或意见的冲突。它是对可感事物本身内部存在的裂隙的展现。”^[21]因此，“歧感”使得政治和美学得以重合，审美本身也就成为政治性的。

沿着朗西埃的“歧感美学”（Dissensus Aesthetics），毕晓普成功地将参与式艺术中存在的“对抗性”解释为美学与政治统一的地带。“政治先锋派”与“艺术先锋派”的诉求在参与式艺术这里得以重合。

当然，参与式艺术能否作为新型前卫艺术更加有效地实现社会介入，还有待历史的检验，但值得庆幸的是，“前卫”还没有被人们抛弃，前卫主义者们的伟大理想还在继续……

作者简介：贺雅洁，中央美术学院人文学院硕士，研究方向为视觉文化研究（现当代艺术史）。



6. 圣地亚哥·西耶拉，《付钱让你把头发染成金色》，2001



7. 圣地亚哥·西耶拉，《付钱让你把头发染成金色》，2001

注释：

- [1] 除格林伯格和比格尔之外，美国学者雷纳托·波焦尼（Renato Poggioli）在20世纪60年代发表过《前卫理论》（*The Theory of the Avant-garde*），其虽与比格尔同样承认前卫的社会性和政治性，但却更侧重语言学角度，且将浪漫主义视为前卫的开端，对前卫概念的划分过于空泛，与比格尔的观点相去甚远。本文主要区分的是比格尔和格林伯格的“前卫”。
- [2] 邵亦杨：《关系的艺术：后-现代主义》，摘自《后现代之后》，北京大学出版社，2012年，第167页。
- [3] 沈语冰：《现代艺术研究中的范式转换：比格尔和他的前卫艺术理论》，《荣宝斋》，2010年12期。为方便写作和阅读，下文将“Avant-garde”一词全部翻译为“前卫”。
- [4] [美]马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，译者：顾爱彬、李瑞华，北京：商务印书馆，2002年，第101页。
- [5] 法语Avant-garde译为英语后的词语。
- [6] Paul Wood, *Modernism and the Idea of the Avant-Garde A Companion to Art Theory*. Eds Paul Smith and Carolyn Wilde. London: Blackwell Publishers Ltd. 2002. P218.
- [7] Clement Greenberg. *The Avant-Garde and Kitch*. Partisan Review. VI. 1939.
- [8] Clement Greenberg. *The Avant-Garde and Kitch*. Partisan Review. VI. 1939.
- [9] Clement Greenberg. *The Avant-Garde and Kitch*. Partisan Review. VI. 1939.
- [10] Paul Wood, *Modernism and the Idea of the Avant-Garde A Companion to Art Theory*. Eds Paul Smith and Carolyn Wilde. London: Blackwell Publishers Ltd. 2002. P225.
- [11] [德]彼得·比格尔：《先锋派理论》，商务印书馆，译者：高建平，2002年，第85页。
- [12] [英]约翰·舒尔特-扎塞：《先锋派理论》英译本序：现代主义理论还是先锋派理论？，译

者：高建平，商务印书馆，2002年，第2页。

- [13] 同[12]，第12页。
- [14] 同上。
- [15] Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Trans. C. Lenhardt. London: Routledge and Kegan Paul, 1984, P321.
- [16] 这两个模型出自沈语冰：《现代艺术研究中的范式转换：比格尔和他的前卫艺术理论》，《荣宝斋》，2010年第12期。
- [17] 同[4]，第113页。
- [18] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*, London: Verso, 2012, P4.
- [19] Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*, London: Verso, 2012, P12.
- [20] [法]雅克·朗西埃：《美学异托邦》，译者：蒋洪生，出自《生产》第8辑，汪民安、郭晓彦主编，南京：江苏美术出版社，2013年，第196页。
- [21] [法]雅克·朗西埃：《关于政治的十个论点》，译者：苏仲乐，出自《生产》第8辑，汪民安、郭晓彦主编，南京：江苏美术出版社，2013年，第179页。

参考文献

- [1] Clement Greenberg. *The Avant-Garde and Kitch*. Partisan Review. VI. 1939.
- [2] Peter Burger, *Theory of the Avant-garde*. Trans. Michael Shaw, University of Minnesota Press. 1984.
- [3] Paul Wood, *Modernism and the Idea of the Avant-Garde A Companion to Art Theory*. Eds Paul Smith and Carolyn Wilde. London: Blackwell Publishers Ltd. 2002.
- [4] Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Trans. C. Lenhardt. London: Routledge and Kegan Paul, 1984.
- [5] Claire Bishop, *Antagonism and Relational Aesthetics*, October, Vol110, 2004.

- [6] Claire Bishop. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.
- [7] [德]彼得·比格尔：《先锋派理论》，译者：高建平，北京：商务印书馆，2002年。
- [8] [美]克莱蒙特·格林伯格：《前卫艺术与庸俗文化》，译者：沅柳，《世界美术》1993年第2期。
- [9] [美]克莱尔·毕晓普：《人造地域：参与式艺术与观看者的政治学》，译者：吴玛俐、谢明学、梁锦璿，台北：远流出版社事业有限公司，2006年。
- [10] [美]马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔》，译者：顾爱彬、李瑞华，北京：商务印书馆，2002年。
- [11] [美]哈尔·福斯特：《实在的回归》，译者：杨娟娟，南京：江苏凤凰出版社，2015年。
- [12] 汪民安、郭晓彦主编：《生产》第8辑，南京：江苏美术出版社，2013年。
- [13] 高名路：《论前卫艺术的本质与起源》，《文艺研究》，2008年第6期。
- [14] 沈语冰：《现代艺术研究中的范式转换：比格尔和他的前卫艺术理论》，《荣宝斋》，2010年第12期。
- [15] 李雷：《前卫艺术介入社会的形式、路径及其限度》，《文艺理论研究》，2020年第2期。