

从自律到否定：论彼得·比格尔 《先锋派理论》中先锋艺术“作品” 概念的危机与出路

李育鸿

西南交通大学人文学院，四川 成都

收稿日期：2025年8月4日；录用日期：2025年8月24日；发布日期：2025年9月8日

摘 要

本文以彼得·比格尔的《先锋派理论》为框架，考察历史先锋派对传统“作品”概念的批判与重构。研究指出，“艺术自律”是资产阶级艺术体制的产物，导致艺术与生活实践的分离，而先锋派试图通过攻击体制本身来克服这一分离。尽管先锋派未能废除艺术体制，却暴露了其历史性，并催化了艺术形式的辩证转变：传统上追求内在统一的“有机作品”被解构，一种基于本雅明“讽喻”理论的“非有机作品”逐渐形成。该类作品以蒙太奇为方法，借助碎片化、偶然性的“星丛”结构，打破象征性整体，激活局部介入现实的批判潜能。然而，本文也审慎指出，“非有机作品”作为理论出路仍内含深刻悖论：它既延续了先锋派的批判精神，也始终面临被艺术体制重新收编为“有机化”审美对象的危险。因此，先锋派的真正遗产并非提供某种稳固的新范式，而是开启了一种介于批判与体制化之间的、持续自我质疑的美学张力。

关键词

先锋派理论，艺术体制，非有机作品，讽喻

From Autonomy to Negation: On the Crisis and Prospects of the Concept of “Artwork” in Avant-Garde Art in Peter Bürger’s “Theory of the Avant-Garde”

Yuhong Li

School of Humanities, Southwest Jiaotong University, Chengdu Sichuan

Received: Aug. 4th, 2025; accepted: Aug. 24th, 2025; published: Sep. 8th, 2025

文章引用：李育鸿. 从自律到否定：论彼得·比格尔《先锋派理论》中先锋艺术“作品”概念的危机与出路[J]. 哲学进展, 2025, 14(9): 105-111. DOI: 10.12677/acpp.2025.149466

Abstract

This paper, based on Peter Bürger's "Theory of the Avant-Garde", delves into the historical reconstruction of the traditional concept of "artwork" in avant-garde art. The study reveals that artistic autonomy is fundamentally a product of the institutionalization of bourgeois society; the avant-garde seeks to eliminate the disconnect between art and everyday life by challenging the core dimensions of the art system. Although the goal of abolishing the art system has not been achieved, its actions have profoundly exposed the historical nature of the art system and spurred a dialectical renewal of the "work" category: the traditional pursuit of an internally unified "organic work" has been deconstructed, giving rise to a new type of work rooted in Benjamin's theory of irony and emphasizing non-organicity. Such works adopt montage as their practical approach, breaking down symbolic organic wholes through the "star cluster-like" association of fragmented and accidental elements, thereby endowing parts with the political potential to directly intervene in reality. However, this paper also cautions that "non-organic works" as a theoretical solution remain deeply paradoxical: while they perpetuate the avant-garde's critical spirit, they perpetually face the risk of being reabsorbed by the art establishment as "organic" aesthetic objects. Thus, the true legacy of the avant-garde lies not in offering a stable new paradigm, but in initiating an enduring aesthetic tension—one that oscillates between critique and institutionalization, perpetually questioning itself.

Keywords

Theory of the Avant-Garde, Art System, Non-Organic Works, Allegory

Copyright © 2025 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 艺术作品的危机：自律体制的挑战

自康德美学确立“审美自律”(autonomy)为现代艺术哲学的基石以来,艺术作品作为承载此自律性的理想载体,其概念的稳定性与内在统一性长期被视为不言自明。黑格尔在《美学讲演录》中将艺术作品视为“理念的感性显现”,其有机整体性与意义自足性成为经典范型。然而,伴随19世纪中后期唯美主义对形式纯粹性的极端追求,以及20世纪初先锋派对艺术本体的激进解构,这一传统概念遭遇了深刻的合法性危机:作品内在的连贯性与自律性——即作品独立于外部社会功能的自指逻辑与封闭结构——被有意识地质疑甚至系统性颠覆。面对此理论困境与历史转折点,法兰克福学派第三代学者彼得·比格尔(Peter Bürger)在其代表作《先锋派理论》(Theory of the Avant-Garde)中提供了极具洞察力的分析框架。比格尔创造性地引入“艺术体制”(institution of art)这一社会学与美学交叉的概念工具,对“艺术自律”进行了彻底的、历史的批判。

随着资产阶级社会的兴起与发展,文化领域逐渐从政治、经济中分离出来,美学艺术也随之从社会生活的整体中独立,获得了自身的“自律”地位,艺术体制由此形成。近代唯心主义美学的推动,特别是唯美主义思潮,则进一步在作品内容层面巩固并强化了艺术自律观念,将其推向了极致。为了对抗资产阶级社会日益加剧的价值异化,唯美主义选择将艺术与生活实践彻底分离,致力于发展纯粹、自足的审美经验。然而,这一策略导致了艺术的自我封闭:艺术体验趋于萎缩,艺术家被迫转向对形式本身的极

端追求。其结果是，艺术丧失了与现实世界的关联及其应有的社会功能。

正是在此背景下，历史先锋派作为另一种反抗资产阶级工具理性的力量登上历史舞台。与唯美主义背道而驰，先锋派主动抛弃了对传统“美”的追求，超越了自律艺术的既定审美原则。其核心诉求在于消除艺术与生活实践之间的鸿沟，主张艺术应直接介入并塑造社会生活。比格尔指出，先锋派批判的深刻性在于，它并非如马尔库塞、阿多诺等人那样主要聚焦于艺术内容的社会批判意义，而是直指艺术在社会整体中发挥作用的基本方式本身。换言之，先锋派所否定的对象，并非某种特定的艺术形式或风格，而是支撑着艺术自律、使其得以与社会生活相疏离的整个艺术体制([1], p. 120)。

比格尔进一步阐释，先锋派正是通过冲击艺术体制中体现自律的三个关键领域来实施其否定策略的：从目标与功能方面，先锋派试图在生活实践中“扬弃”艺术的原则，以回应艺术体制所宣称的“无功能性”。其逻辑在于：“当艺术与生活实践成为一体，当实践是审美的而艺术是实践的之时，就无法再发现艺术的目的，因为构成目的或有意识的运用这一概念的两个艺术与生活实践相互区分的领域的存在已经结束了。”先锋派的目标是消解艺术作为独立领域的边界及其预设的特定目的。从生产方面，唯美主义将个人确立为艺术的唯一创造主体，将自律的艺术作品视为个人天才的产物。比格尔认为，这种观念本身蕴含着矛盾：它一方面将创作过程神秘化为内在的“灵感”或“动机”，另一方面又将其视为可习得的“技术”，这是一种生产者的“自我欺骗”([1], p. 120)。先锋派则对此进行了彻底颠覆，宣称：“作为生产的主体，这不是集体的，而是对个人创造范畴的彻底否定。”([1], p. 122)马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp)的“现成品”艺术即为典范：通过将批量生产的工业制品冠以艺术家签名并置于艺术语境，杜尚不仅嘲弄了传统艺术品的“个人创造”属性，更揭示了艺术价值认定的体制性根源，从而彻底动摇了个人创造作为艺术品核心价值的地位。

先锋派同样拒斥艺术接受领域的个人化范畴。当艺术“生产”的核心不再是个人创造，而是转向某种“展示”或“事件”时，接受者的角色也随之转变。他们不再是被动观赏的个体，而是被邀请(或被卷入)成为事件的参与者或共同生产者。传统意义上生产者与接受者之间的严格界限由此消融。例如，达达主义的诗歌朗诵、安德烈·布勒东(André Breton)的“自动写作”实验，不仅是对艺术作品个人原创性的攻击，更旨在将艺术接受转化为一种主动的、集体性的活动。比格尔指出，这类实践在本质上“不再是艺术生产，而是自由的生或事件的一部分”([1], p. 125)。当然，比格尔也清醒地意识到其中的潜在危险，如超现实主义实践中可能导向的极端个人化解读(唯我主义)，布勒东本人亦曾试图通过引入群体纪律(如对性爱关系自发性的理想化)来规避此类风险。

德国哲学家吕迪格·布勃纳(Rüdiger Bubner)精准地概括了这一历史性转变的核心特征：“传统的作品统一体的解体能够在形式上表现为现代主义的共同特征。作品的连贯和自律被先锋运动有意识地质疑，甚至在方法上被摧毁了。”[2]正如比格尔的理论所揭示的，先锋派的激进目标在于从根本上废除艺术体制，而这一目标的实现，必然要求对自律艺术及其核心载体——自律的艺术作品概念——进行彻底的否定。

2. 危机之后：重审“作品”范畴

历史先锋派对传统“艺术作品”概念的激进解构，不可避免地引发了一个根本性问题：在先锋运动之后，我们是否还能使用“作品”这一范畴来指称先锋派本身的艺术实践及其后续影响？直接将传统的“艺术作品”概念套用于先锋派的产品(如杜尚的现成品、达达的表演)显然存在严重问题。面对这一困境，彼得·比格尔敏锐地提出追问：“那么今日的美学就不存在‘作品’了吗？”

针对此问题，布勃纳等理论家倾向于诉诸康德美学。康德的批判美学其出发点并非界定具体的艺术作品，而是探讨审美判断的普遍有效性。在这种理论框架下，“作品”范畴本身并不占据核心地位。康德甚至将他对自然美的分析纳入其中——自然美并非人为创造的产物，因此不具备“作品”的性质。然而，

比格尔认为这种回避历史维度的解答是片面的。他强调,必须首先厘清危机的实质:陷入危机的究竟是“作品”范畴本身,还是该范畴在特定历史时期(即资产阶级艺术体制下)所采取的某种具体形式?

阿多诺在《审美理论》中的论断为理解这一困境提供了重要视角:“今天真正被当成作品的东西仅仅是那些不再是作品的东西。”([3], p. 235)。比格尔指出,阿多诺这句话中两次出现的“作品”,其内涵截然不同:第一个“作品”指涉一般意义上的艺术品(即具备人工制品性质的艺术创造物)。在此层面上,现代艺术(包括先锋派实践)仍然可以被视为“作品”。第二个“作品”则特指“有机的”艺术作品——即那种追求内在连贯性、意义自足性、形式与内容完美统一的传统理想范型。正是这一特定历史形式的概念,已被先锋派运动在方法论上摧毁了。

艺术品通常被界定为“一般性与特殊性”的统一体。比格尔强调,这种统一体的具体实现方式具有深刻的历史性:在古典艺术时期,它表现为一种无需中介的、象征性的有机统一;在现代性语境下,它则更多体现为一种需要中介的、寓言式的非有机统一。一些理论家认为先锋派实践(如达达主义的“展示”)之所以难以归入“作品”范畴,恰恰在于它们的目的并非创造传统意义上的艺术品,而是试图取消艺术作为一种与生活实践相分离的独立活动。然而,比格尔洞察到,先锋派行动(如杜尚签名现成品)的颠覆性力量,其本身恰恰预设了“艺术作品”范畴的存在作为参照系。杜尚的小便池之所以能产生震撼效果,正是因为它被置于“艺术”的语境中,挑战了人们关于“何谓艺术品”的既定认知。因此,先锋派否定的对象,并非“作品”范畴的一般性存在,而是隐藏在这一范畴背后、支撑艺术自律的整个资产阶级艺术体制。

尽管先锋派意图废除艺术体制,但其激进挑战并未最终成功。进入后先锋派时代,“作品”范畴非但没有消失,反而重新得到巩固。更具反讽意味的是,先锋派为反抗自律艺术而创造的诸多形式和技术(如拼贴、现成品、表演),都被重新吸纳用于自律艺术的生产。比格尔对此现象进行了历史化解读:在历史先锋派时期,挑战行动本身(如签名小便池这一行为)取代了传统作品,成为艺术的核心表达。而在后先锋派阶段,这种挑战行动本身却被体制化为“作品”(如现成品被博物馆收藏、展示)。比格尔并不将此简单视为对先锋派的“背叛”,而是将其视为一个历史辩证法的必然结果。虽然历史先锋派直接废除艺术体制的目标失败了,但它取得了另一项至关重要的成就:它彻底揭示了艺术的社会体制性质,并深刻暴露了自律艺术在资产阶级社会中社会功能的相对无效性。先锋派对“作品”范畴的攻击,其历史意义不仅在于(失败地)尝试将艺术重新引入生活实践,更在于它释放了艺术的生产力,更新并扩展了“作品”范畴的边界,从而推动了艺术范畴本身的历史发展。

后先锋派时期出现了大量延续先锋派技法的实践,通常被称为“新先锋派”。然而,比格尔尖锐地指出,新先锋派已丧失了历史先锋派的核心激进价值——对艺术体制的抗议。原因有二:一方面是震惊效果的失效。先锋派手法(如现成品、挑衅性表演)在初次使用时具有颠覆体制的“震惊”(shock)效果。然而,当这些手法被新先锋派重复使用时,其惊世骇俗的价值已然耗尽,甚至沦为一种可预期的艺术惯例。更重要的是,其目标的内在矛盾导致的结构性缺陷。比格尔更深刻地揭示了历史先锋派目标本身蕴含的根本性悖论:“先锋主义者试图将艺术重新与生活过程结合本身就是一个具有深刻矛盾性的努力。这是因为,要有一种对现实的批判的认识,艺术与生活实践相比而具有的(相对的)自由同时是一个必须实现的条件。一种艺术不再有别于生活实践而完全融于它,随着距离的消失,将丧失批判生活实践的能力。”([1], p. 130)历史先锋派未能实现“扬弃艺术”的目标,其行动最终被艺术体制收编为“作品”,这本身就暴露了其手段在实现主张上的结构性缺陷。

新先锋派的问题则更为突出:它们将作为反抗手段的先锋派形式本身“体制化”了。无论新先锋派艺术家的主观意图如何激进,其作品一旦进入艺术体制(画廊、博物馆、市场),便不可避免地被定位为自律艺术。在比格尔看来,“作品的社会效果是由其在艺术体制中的地位决定的,而非艺术家的主观意识”。

因此，新先锋派艺术虽然在形式上模仿先锋，实质上已成为“完全意义上的自律艺术”，彻底背离了历史先锋派挑战体制的初衷。

因此，在历史先锋派已对传统“艺术作品”概念进行深刻否定的历史条件下，美学理论面临的核心任务，便是为理解艺术造物重新探寻一个恰切的、能反映历史辩证性的“作品”概念。

3. “偶然”与“讽喻”：走向“非有机艺术作品”

为理解先锋派之后艺术作品的形态，彼得·比格尔首先审视了阿多诺《审美理论》中的“新异”概念。阿多诺将“新异”视为现代艺术(自波德莱尔始，涵盖先锋派及新先锋派)的核心范畴，认为它源于资产阶级社会商品逻辑的强制更新：艺术必须不断“创新”以对抗传统和市场，但这种创新本身却复制了商品社会的外观法则。

而比格尔在此敏锐地指出阿多诺理论的几个关键问题：首先，阿多诺将“新异”直接等同于商品社会的强制更新，忽略了“新异”作为审美范畴在历史上(如宫廷诗歌、法国悲喜剧、俄国形式主义)早已存在且含义不同。现代主义“新异”的本质在于与传统艺术的彻底决裂，而非技巧或风格的渐进更新。其次，阿多诺将艺术创新等同于商品更新，使得艺术与时尚难以区分，如新客观主义摄影的艺术实践，过于追求时髦的“客观性”，反而美化了现实苦难，使其沦为审美消费品，丧失了内在的批判性。再者，“新异”范畴过于宽泛，无法区分资产阶级消遣娱乐的表面更新与先锋派旨在打破艺术体制的历史性决裂。它更不适用于描述先锋派废除艺术体制的终极目标。最后，比格尔认为阿多诺对“摹拟性改造”的阐释存在一定的问题：阿多诺认为现代艺术(如波德莱尔)通过“摹拟性改造那已经变得麻木和异化的东西”来反抗社会([3], p. 39)。比格尔反驳道，先锋派更倾向于直接显示现实的麻木状态，而非阿多诺所言的“改造”(如安迪·沃霍尔的《坎贝尔汤罐头》)。因此，比格尔认为阿多诺的“新异”范畴在理解先锋派引发的根本性变革时，存在严重的解释力不足。

在批判阿多诺的基础上，比格尔转向了超现实主义的“客观的偶然”概念和本雅明的“讽喻”理论(allegory)，作为理解先锋派“非有机”作品的关键。比格尔首先肯定了克勒在《文学的偶然：可能性与必然性》中关于服从物质性是先锋主义与新先锋主义艺术的共同特征的判断，并由此提出“偶然”这个概念。他所说的“偶然”是指超现实主义的客观的偶然，它既被用于显示先锋运动对偶然的希望，也被用于现实正是由于这些希望而使此范畴所服从的社会形态构造([1], p. 139)。比格尔以布勒东小说《娜嘉》(Nadja)为例做出了详细地说明。

《娜嘉》一书由三个部分构成：对文学、对作家生活中各种“令意识踉跄的事件”的思考；与娜嘉的相遇；与另一位被称作“你”的女子的相遇。第一个部分大致可以分为十五个不同的事件，而这些事件的中心词都有重复，比格尔称之为一个基本的格式：它们有一个或一个以上的共同特征([1], p. 130)。这些重复并不是没有意义的，相反正是这些重复推动着叙述的发展，作者的头脑里充满着大量琐碎的人、物和概念，但最终都会转回到“娜嘉”上面。其次，书中充斥着大量的摄影插图，总共 48 幅，占掉了小说总长的三分之一。布勒东对此的解释是：“大量摄影插图的目的是要去除一切描写——描写在《超现实主义宣言》中被视为无用之物……”[4]大量运用摄影插图代替文字描写正是布勒东对传统小说创作的反叛。这种反叛的理论源头在比格尔看来是本雅明的讽喻概念。

比格尔将本雅明的“讽喻”概念作为“非有机的艺术作品”概念发展的开始。“讽喻”是本雅明在其探究巴洛克文学的作品《德意志悲苦剧的起源》中提出的概念，但比格尔认为本雅明是因先锋派作品的启发，才在悲苦剧中发展出这一概念，因此只有在先锋派作品中，这一理论才能找到其适用的对象。“讽喻”的核心在于意义的断裂与碎片化：象征符号与整体意义分离，每个碎片获得独立意指功能。这与追求内在统一、意义自足的“有机”作品截然相反。比格尔认为，《娜嘉》正是“讽喻”概念视觉化的呈

现,它包含了所有的先锋特征,是真正与追求“有机性”的传统艺术分割开来的“非有机性”的艺术作品。在传统的有机的艺术作品中,作品强调整体性,它内部的各个部分总是相互联系、自成一体,即便与外部世界发生联系,它也只是发生在形式与内容这个整体之外。而先锋派发展的非有机性使作品的局部与整体相分离,作品中的每个部分都可以发挥其介入功能[5]。《娜嘉》正是这样一部由偶然、讽喻和图像蒙太奇所构成的碎片化小说。

基于此比格尔进一步指出,达达主义和超现实主义作品中的蒙太奇手法,正是实现“讽喻”视觉化、创造“非有机”作品的核心手段。达达主义运用剪辑拼贴压缩和堆积的物品元素将其合为一体,用“文学蒙太奇”手法来实现电影的“图像蒙太奇”,以细微的真实片段直观地说明的问题,产生“震颤”的效果,它拒绝将作品视为凝神观照的对象,期望将观众从出神入迷的沉浸体验中拉出来[6]。它拒绝赋予作品一个封闭的有机整体意义,而是让碎片化的“真实”片段直接产生冲击力,具有直接的政治批判功能。比如约翰·哈特菲尔德刊登在《工人画刊》上的作品《阿道夫吞下的是金子,吐出的是垃圾》(Adolph Swallows Gold and Spouts Garbage),通过巧妙的剪辑和拼贴,以完美的视觉隐喻对希特勒和纳粹主义极尽讽刺。哈特菲尔德与弟弟威廉·赫兹菲尔德还为柏林马立克出版社的左派文学作品设计封面,其中包括库尔特·图霍尔斯基的评论集《德国,关于德国的一切》(Deutschland, Deutschlandüber alles)和厄普顿辛克莱的许多书籍。这些摄影设计作品通常以工人阶级、纳粹为主角,对纳粹主义进行辛辣的嘲讽。本雅明称赞道:“许多这种革命的内涵通过照片蒙太奇得到了拯救。你们只须想一下约翰·哈特菲尔德的作品,他的技术使书的封面变成了政治工具。”[7]

倘若将“非有机性”的视角置于当代艺术现场,其理论活力与边界便在与新艺术形式的碰撞中变得清晰可见。网络迷因(Memes)可视为这一逻辑在数字时代的终极大众化体现:它通过截取、拼贴影视截图与表情符号,叠加多语言文本,在反复篡改与传播中构成瞬息万变的意义聚合体。这种创作彻底拥抱碎片化、去作者化与意义的流动性,可被理解为一种自发、狂欢式的“非有机”实践。与之相应,诸多社会实践艺术亦放弃创作永恒完整的物件,转而策划临时的、偶发的干预事件,其作品形态分散于过程、对话与关系之中,体现出鲜明的碎片化与去中心化特征。以塔尼亚·布鲁格拉(Tania Bruguera)和“游击队女孩”(Guerrilla Girls)等为代表的当代艺术家/团体,往往拒绝生产可收藏的物件,转而发起临时性的演讲、工作坊或街头行动。这些实践强调过程性与关系性,其“作品”分布于参与者的对话、身体反应与社会互动之中,形态上去中心、碎片化且拒绝闭合。

然而,这种类比也暴露了“非有机性”概念的历史具体性及其在当代语境中的局限。与旨在撕裂资产阶级艺术体制的历史先锋派不同,网络迷因的“拼贴”大多沉浸于消费文化的逻辑内部,其批判性极易被娱乐至上的流量经济所消解;而许多参与式艺术项目,虽在形式上“碎片化”,却可能被新自由主义体制招安,成为一种软化社会矛盾、服务于“文化资本”积累的美学方案。因此,“非有机性”作为一种形式特征,虽在描述当代现象上仍具活力,但已无法自动担保其作品的批判立场。它提醒我们,比格尔所强调的艺术体制的批判视角依然至关重要:对艺术形式的历史分析,必须与其在当前全球文化政治经济中所处位置的持续审视相结合,方能避免将“非有机”形式再度天真地神话为一种新的美学范式。

因此,比格尔的理论探索深刻揭示,先锋派对传统“有机艺术作品”概念的激进解构,并非意图宣告“作品”范畴的终结,而是开启了对持续的历史性批判与重构。通过重拾本雅明的“讽喻”概念,比格尔识别出先锋艺术实践所催生的一种新型形态——“非有机艺术作品”。这类作品彻底摒弃了追求内在统一与意义自足的象征性有机结构,转而诉诸寓言式的、碎片化的讽喻构成。它们并非无意义的零散断片,而是如本雅明所喻的“星丛”——其中看似偶然、断裂的元素(事件、图像、文本碎片、蒙太奇单元)在动态的张力关系中彼此指涉、相互碰撞,共同编织出开放且充满歧义的意义网络。然而,这种以“非有机性”为特征的作品概念,其本身即内嵌着深刻的悖论:它既是先锋派批判精神的延续,试图抵抗审

美自律与体制化，却又无法摆脱被艺术体制重新收编、被“有机化”和“美学化”的永恒风险。故而，先锋派的真正遗产，并非提供了一种稳固的新范式，而恰恰在于开启了艺术与体制之间一种永恒的、充满张力的批判性对话。

参考文献

- [1] (德)彼得·比格尔. 先锋派理论[M]. 高建平, 译. 北京: 商务印书馆, 2002.
- [2] R·布勃纳. 论当前美学的一些状况[J]. 哲学新刊, 1975(5): 49.
- [3] Adorno, T. (1970) *Aesthetic Theory*. Suhrkamp Verlag.
- [4] (法)安德烈·布勒东. 娜嘉[M], 董强, 译. 上海: 上海人民出版社, 2009.
- [5] 王志亮. “讽喻”的视觉转向及其三副面孔——基于彼得·比格尔、克雷格·欧文斯和本雅明·布赫洛批评本文的考察[J]. 中国文艺评论, 2022(10): 33-45.
- [6] 常培杰. “辩证意象”: 前卫艺术的理想类型——本雅明后期艺术批评观念探析[J]. 文艺研究, 2020(9): 44-53.
- [7] (德)瓦尔特·本雅明. 作为生产者的作家[M]. 王炳钧, 陈永国, 郭均, 蒋洪升, 译. 郑州: 河南大学出版社, 2014: 19.