

# 生活的藝術與抵抗的形式

## ——俄國先鋒派的藝術實踐

• 周 密

### 一 引言

先鋒派是西方文學和藝術進入現代以後一場影響深遠的運動，也是一股被廣泛討論的現代文藝思潮。它全面反映出啟蒙現代性和審美現代性的內部張力，也為我們提供一種批判的眼光來審視藝術與社會的關係，得出了兩種迥然不同的藝術——社會觀，此即先鋒派兩種截然對立的美學旨趣：第一，反對藝術與生活的截然對立，主張藝術是向生活無限開放的；第二，拒絕用藝術反映生活，專注於藝術形式的自律性，主張藝術要成為一個獨立自主的不依附於生活的領域。概言之，前者認為藝術應該成為生活的一部分，而後者則堅持藝術應該是一種抵抗現實的形式。先鋒派通過「成為生活的藝術」和「作為抵抗的形式」這兩個美學旨趣與經典藝術恪守的模仿論或再現論徹底決裂。這兩大美學旨趣也是學界常年爭論的焦點：到底是「成為生活的藝術」還是「作為抵抗的形式」才是先鋒派的基本要義？

俄國先鋒派似乎並不牽涉在這一爭議之中，它的藝術主張反映出兩大美學旨趣的統一。從某種意義上說，俄國先鋒派追求的藝術既是「成為生活的藝術」，又是「作為抵抗的形式」。在「十月革命」的百年紀念之際，紐約現代藝術博物館 (Museum of Modern Art, MoMA) 於2016年12月3日至2017年3月12日舉辦了俄國先鋒派的大型回顧展「革命的衝動：俄國先鋒派的崛起」(“A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde”)。透過展覽的作品，我們可以再一次看到俄國先鋒派是如何將先鋒派的兩種美學旨趣融合在一起。

這種美學旨趣的統一背後不僅有着深厚的哲學淵源，更隱含着複雜的歷史邏輯。那麼在具體的藝術創作中，俄國先鋒派如何將「成為生活的藝術」與「作為抵抗的形式」兩大美學旨趣融合起來呢？其背後有着怎樣的美學依據和歷史邏輯？在「十月革命」一百年之後，作為冷戰一方的美國，回顧這一場俄國先鋒派運動的意圖為何？在全球化和新自由主義成為主導

話語的今天，這場展覽的問世又反映出當代藝術生態和美術館體制怎樣的焦慮和反思？

## 二 兩種美學旨趣的融合

學界普遍認為俄國先鋒派始於1890年，到1930年左右，隨着社會主義現實主義藝術風格在蘇聯取得全面統治地位而宣告結束。事實上，早在1850年代，先鋒派在俄國就初見端倪，而它的後續影響一直持續到1960年代<sup>①</sup>。所以廣義上而言，俄國先鋒派的時間跨度可被認為在1850到1960年期間。

早期的俄國先鋒派受到了西歐先鋒派的影響，比如立體主義和未來主義就在形式上直接影響了馬列維奇(Kazimir Malevich)、羅德琴科(Aleksandr Rodchenko)、伽博(Naum Gabo)以及塔特林(Vladimir Tatlin)等藝術家。但與西歐先鋒派不同的是，俄國先鋒派不僅在形式上追求抽象而幾何化的簡潔造型，還將這種幾何造型與工業生產的視覺元素結合起來。因此，俄國先鋒派作品中的幾何抽象不僅是一種藝術形式語言的探究，還反映出一種工業化的時代旨趣。也就是說，藝術家試圖通過幾何圖形來模仿工業生產的元件，比如齒輪、軸承、鏈條等等，主張將創作整合到工業生產中。這種藝術與工業生產的整合體現了俄國先鋒派對當時政治環境的反思。正如「革命的衝動」展廳進門的標語所示，「在二十世紀初的俄國，藝術的革新與社會政治的焦慮不可避免地交織在一起」<sup>②</sup>。

這次展覽的主展廳位於MoMA的第三層，中心的六個展廳分別展出了近二百六十件媒材廣泛的俄國先鋒派藝術作品。除了繪畫、雕塑和建築模型等常規架上藝術作品外，還專門設有展廳展覽先鋒派電影、書籍裝幀和海報等。作品涉及至上主義、構成主義、俄國未來主義、新原始主義等俄國先鋒派運動的主要藝術流派；囊括了馬列維奇、羅德琴科、伽博、艾克斯特(Alexandra Exter)、李斯茲基(El Lissitzky)、岡察洛娃(Natalia Goncharova)、羅贊諾娃(Olga Rozanova)，以及斯坦伯格(Vladimir G. Stenberg)等領軍藝術家、攝影家和電影製作人的作品。以馬爾科齊(Roxana Marcoci)和鈴木(Sarah Suzuki)為策展人，瑞德(Hillary Reder)為策展助理的策展團隊搜集了1912到1935年間的俄國先鋒派作品(其中一些作品是最近才獲得的，其他的已經多年未曾展出)，將俄國先鋒派的歷史清晰地展現在觀眾面前<sup>③</sup>。值得注意的是，展覽的作品既有架上的繪畫，又有實用的海報設計、字體設計、書籍裝幀。可以說，這次展覽是有關俄國先鋒派興盛時期精英和大眾文化的全面展示。在內容和形式方面，它體現了「成為生活的藝術」與「作為抵抗的形式」的統一，這一點也和俄國先鋒派的美學構想一致。

比如在這次展覽中，以羅德琴科為代表的構成主義可謂是展覽的重頭戲，幾乎佔據了第三個展廳的全部空間。參展作品包括《非客觀繪畫，No. 80(黑與黑)》(*Non-Objective Painting No. 80 [Black on Black]*, 1918)、由基本的圓圈和直線構成

的紙上作品《直線的建構》(*Line Construction*, 1920)，以及名為《空間建構，No. 12》(*Spatial Construction No. 12*, 1920)的雕塑等。羅德琴科的構成主義作品強調突出物質性(materiality)以及形式的客體性(objectivity)。他率先引入了「無色繪畫」(noncolour)這一概念，意圖將觀眾的注意力引向畫布的物質性，而不是畫面本身的色彩、構圖等視覺要素之上<sup>④</sup>。這一點深刻影響了美國1960年代興盛的極少主義(Minimalism)<sup>⑤</sup>。

在創作過程中，羅德琴科慣於運用非常規的工業製圖工具進行藝術創作，作品畫面中的直線和弧線等幾何線條均是借助尺子來繪畫的。他試圖用一種數學的思維來思考繪畫。從《空間建構》系列的草圖中就可以看到，他以純粹的幾何線條，包括用直尺所作直線和圓規所得曲線來建構一種類似數學模型狀的形體，並試圖通過這種形體來探索空間關係。這種在藝術中引入數學模型直接探索空間關係的思維是以前繪畫所未見的。在這種數學思維方式的基礎上，羅德琴科發展了自己的理論——線性主義(Linearism)，旨在通過在畫面中繪製一種精確客觀的數學模型，來拒絕任何理想主義或者超驗的指向<sup>⑥</sup>。這種對工業元素的青睞以及對工業生產工具的運用，使構成主義作品嚴格限定在其自身的物質性之中，體現了對忠實於模仿論或再現論的經典藝術的反叛。

與構成主義形成某種對比關係的是馬列維奇的至上主義。第二個展廳

主要集中了馬列維奇的至上主義作品，包括他的名作《至上主義構圖：飛機飛行》(*Suprematist: Airplane Flying*, 1915)。這件作品由幾個純色的方塊組合在白畫布之上，這些幾何形體都以平塗的方式繪製在畫布上：幾何形體加強了一種平面的視覺效果，而平塗的繪畫方式也增強了一種平面的觸覺效果。在這件作品中，藝術家通過對視覺和觸覺兩個方面進行平面化處理，試圖探索畫面的平面性。雖然與構成主義一樣，馬列維奇也選用了幾何造型，但是他的幾何造型卻因為在視覺和觸覺上的平面化處理，而使其平面化效果顯得更佳。他將這種純粹的幾何形體稱為「非客體性」(non-objectivity)。這意味着馬列維奇不僅想通過幾何形體來取代經典繪畫中三維空間的光學幻覺(opticality)，甚至想將物質性本身降低到最低(而物質性是構成主義所追求的)<sup>⑦</sup>。這樣一來，馬列維奇的繪畫就不再訴諸任何現實中的客體，而成為了一種純粹的精神構型。馬列維奇在1926年出版的專著《作為非客體性的世界》(*The World as Non-objectivity*)中就探討了這一問題。在他看來，「至上主義」這個名稱本身也意指一種超越客體實在的理想主義<sup>⑧</sup>。事實上，這種理想主義正好反映出藝術家試圖逃離當時資本主義的社會問題，構築自己烏托邦的精神世界的憧憬。

羅德琴科和馬列維奇雖然有着不同的藝術主張，但可以看到的是兩人在形式的追求上都傾向一種幾何的工業化造型，強調形式的簡化，體

現了先鋒派「作為抵抗的形式」的美學旨趣。當然，這種形式簡化的傾向也體現在其他參展作品中。比如，岡察洛娃的《輻射主義，藍綠森林》(Rayonism, Blue-Green Forest, 1913)、伽博的雕塑作品《女人的頭像》(Head of a Woman, 1917-20)，以及斯坦伯格醒目可見的雕塑裝置作品《空間 KPs6 中的結構》(Structure in Space KPs6, 1919)。事實上，形式簡化是俄國先鋒派秉承先鋒派的一貫美學法則。藝術家通過簡化的形式來展現對工業社會和現代文明的着迷，表達了他們對俄羅斯民族步入工業化和現代化的憧憬。當然，這種憧憬更直接的表達就是讓藝術介入到社會生產之中，成為廣告、海報、政治宣傳畫、字體設計、書籍裝幀等實用產品。

這次展覽的最後兩個展廳主要展出了俄國先鋒派的平面設計作品。比如，李斯茲基設計的石版畫和鉛印封面插圖，羅德琴科為左翼美術期刊《新左派》(Novyi LEF, 1927-28) 設計的封面，斯坦伯格為電影《不能征服的人》(Nepobedimye, 1928) 設計的海報，克魯西斯(Gustav Klutssis) 於 1928 年為全聯盟奧林匹克(All Union Spartakiada Sporting Event) 設計的明信片等等。這些設計作品將至上主義、構成主義延伸到現實生活之中。這種藝術介入現實生活的舉措體現了俄國先鋒派另一美學旨趣，即「成為生活的藝術」。它將過去的工藝美術與現代工業文明結合起來，成為了現代設計學的開端。

事實上，俄國先鋒派的一部分領軍人物，如康丁斯基(Wassily Kandinsky) 和李斯茲基，都是德國包浩斯藝術設

計學院(Bauhaus, 1919-1933) 的創始人，或者對包浩斯設計風格形成了強烈的影響<sup>⑨</sup>。他們秉持的藝術主張是：藝術必須是實用的，能改造社會的。正如《構成主義》(Constructivism) 的作者甘恩(Alexei Gan) 所言<sup>⑩</sup>：

以社會為目的的時代已經開始了。一個只有功利主義意義的東西才是大家都可以接受的形式……讓我們拋開枯坐冥想的行為(也就是藝術)，追求現實的作品，將我們的知識和技巧用在現實的、和生活有關的、實用性的作品上……

我們可以從上述參展作品簡化的形式中看到先鋒派的「抵抗的形式」，也可以在實用的設計作品中看到先鋒派的「生活的藝術」。這兩種先鋒派的創作理念在俄國先鋒派中形成了高度的統一。那麼，為甚麼它們會形成統一？其內在的美學根據是甚麼？背後又有着怎樣的歷史邏輯？

### 三 先鋒派的「一體兩面」

著名法國思想家朗西埃(Jacques Rancière) 認為自法國大革命之後，美學具有了鮮明的平等政治色彩。這種平等性主要表現在兩個方面：一是廢除了藝術再現體制(the representational regime of art) 中藝術與非藝術之間截然對立的關係，藝術成為了向生活無限開放的藝術；二是藝術打破了知性對感性的等級性支配，藝術成為了獨立自主的藝術<sup>⑪</sup>。美學中暗含的平等政治色彩促進了先鋒派的分野，主



要是指「成為生活的藝術」和「作為抵抗的形式」兩種美學旨趣的分野。

在藝術實踐層面，這兩種美學旨趣的分野就體現在達達主義、超現實主義與立體主義、形式主義的分裂。「成為生活的藝術」強調的是透過直接呈現尋常事物和日常事件的自然形態，或者將尋常事物和日常事件經過藝術的包裝，從而實現藝術和生活的無差別性。這種做法實則是通過將藝術變成生活的一部分，消解藝術反映生活的從屬地位，讓藝術獲得一種與現實生活平等的地位。而「作為抵抗的形式」則是通過還原到對藝術自身形式語言的探討，將藝術模仿現實生活的部分去掉，再通過現實生活不可見的抽象形體來還原現實世界的基本結構，重申藝術的獨立性和精神的啟示性。我認為，「成為生活的藝術」被西歐先鋒派採納，由此促進了戰後新前衛藝術 (Neo-avant-garde) 的來臨；而「作為抵抗的形式」則在批評家格林伯格 (Clement Greenberg) 等人的推動下，形成了美國先鋒派的主要特點，推動了抽象表現主義和極少主義的發展。

在理論層面，這兩種美學旨趣的分野就體現在所謂的「本雅明和阿多諾之爭」。本雅明 (Walter Benjamin) 觀察到機械複製時代的來臨縮短了我們觀看事物的距離，造成事物靈韻 (aura) 的消失，所以他認為在現代世界中，藝術家應該是「作為生產者的藝術家」 (artist as producer) ⑫。這樣一來，藝術家和生產者、藝術與生產之間的邊界就模糊起來了。本雅明追求的正是這樣一種模糊地帶，讓藝術成為向生活無限開放的藝術。先

鋒派的要義就在於突顯這種藝術介入生活的總體革命性。相反，阿多諾 (Theodor W. Adorno) 堅持的先鋒派理念卻強調藝術與現實生活的分離，強調藝術的獨立性。因為阿多諾堅持認為，藝術唯有不依附於社會，保持自身的獨立性，才能夠站在社會的對立面徹底地批判現實的資本主義社會 ⑬。

雖然先鋒派在實踐和理論層面出現了兩種美學旨趣，但這並不是說我們可以簡單地認為存在兩種先鋒派，即以本雅明思想為指南的、以消除藝術與生活邊界為實踐形態的西歐先鋒派，以及以阿多諾思想為指南、以追求藝術形式的獨立性為實踐形態的美國先鋒派。因為這兩種美學旨趣都有一個共同前提，即反叛經典藝術的模仿論或再現論的美學觀，重塑藝術不依附於生活的自律性美學。這種自律性美學策略就是使藝術「陌生化」。俄國形式主義學派創始人什克洛夫斯基 (Victor Shklovsky) 談到：「藝術的目的乃是賦予事物某種被感覺而非認知的那種感受。藝術的技巧就是要使對象變得『陌生』，使形式變難，增加感覺的難度和長度，因為這感覺過程本身就是審美的目的，而且這個過程有必要加以延長。」⑭這意味着，藝術是一種體驗，要延長這種體驗，增加感覺的難度和長度的方法就是讓對象陌生化，對象的陌生化為觀眾帶來了「震驚」。先鋒派通過陌生化來製造這種「震驚」效果。

在美國先鋒派中，這種「震驚」效果是以陌生化的形式來體現的。比如，在抽象表現主義藝術家紐曼 (Barnett Newman) 和羅斯科 (Mark

Rothko) 作品中頻繁出現的「格子」造型。藝術史家克勞斯(Rosalind Krauss)認為，格子「是平面化的、幾何化的、有秩序的，同時它也是反自然的、反模仿的、反真實的。它是藝術背離自然的面貌。在平面性中(那來自它的對等事物)，格子排擠了真實的維度，而代之以單一表面的橫向延伸。透過這種全面規則化的構成，它不是緣於模仿，而是緣於美學的訴求」<sup>⑤</sup>。換言之，格子所呈現的數理關係式的排列方式，製造了一種陌生化的形式，使繪畫超越了日常經驗，營造了一種純粹的審美體驗。

在西歐先鋒派中，「震驚」體現在通過藝術創建的陌生的現實中。比如，二十世紀初的先鋒戲劇或者達達主義的街頭表演藝術中，演員通過故意激怒觀眾，讓觀眾參與到他們的表演中來，成為藝術作品的一部分<sup>⑥</sup>。但這種陌生化的方式同時又在觀眾中製造了一種獨立於日常經驗的「震驚」。它使個體獨立於群體，將個體陌生化，讓藝術變得有距離感。可以說，「震驚」拉開了審美經驗與日常經驗的距離，以及藝術與客觀世界的距離，使藝術與日常生活分離。

在這個意義上，我們就可以理解先鋒派兩個美學旨趣的分野了。先鋒派宣揚的藝術與生活的邊界消失，從而整合進生活其實是第一步，而藝術追求審美的自律是第二步。換言之，並不是說先鋒派有「成為生活的藝術」與「作為抵抗的形式」兩種，而是這兩種美學旨趣呈現了通往藝術自律的過程。朗西埃就指出，先鋒派藝術家只有將自己的言說與日常生活的言說達到無法分辨的同一時，才能對日常

生活展開批判。只有對日常生活展開批判時，審美經驗才能脫離日常經驗，進入真正的自律層面<sup>⑦</sup>。從這種意義上來說，先鋒派的兩種美學追求實際上是一種動態共生的關係，其最終指向就是強調藝術與日常經驗的分離，讓審美成為一個真正自足的領域。換言之，先鋒派雖然以「成為生活的藝術」與「作為抵抗的形式」兩個面向展開，但其最終目的仍然是追求藝術的自律。因此，先鋒派的兩個美學旨趣其實是一體兩面的關係，這體現了審美現代性與啟蒙現代性之間的對抗關係。在現代社會中，這種審美自律的決定性地位就體現於文化在社會中的決定性作用。而先鋒派正是致力於在既定的社會秩序中製造「斷裂」(rapture)，凸顯文化的先導性，從而對資本主義制度展開批判。

俄國先鋒派恰巧就踐行了先鋒派的這種文化先導性。值得注意的是，「十月革命」發生前十年已經是俄國先鋒派發展的高峰。從某種程度而言，先鋒派所具有的強烈批判性也為「十月革命」作出了充足的文化準備。可以說，在二十世紀初，俄國先鋒派與法國、德國等地的先鋒派一同掀起了一場激烈的左翼風潮，它一方面對資本主義展開批判，另一方面又表達出對共產主義的嚮往。這股資本主義文化內部出現的反資本主義力量，曾與資本主義右翼文化的保守勢力並存了近一個世紀，在資本主義內部保留了一股文化的異見之聲。

其實，作為發達資本主義國家的美國，特別是在冷戰時期，對先鋒派的體制批判性是有所提防的。比如，在1971年的第六屆古根漢姆美術展

(Guggenheim International Exhibition) 中，作為展覽主辦方的古根漢姆美術館就因為參展藝術家布倫 (Daniel Buren) 的作品暗含着先鋒派的左翼傾向，而不予以展出，甚至逼迫藝術家退出展覽<sup>⑩</sup>。那麼在今天，為甚麼 MoMA 會大費功夫承辦俄國先鋒派的回顧展呢？展覽主辦方的意圖何在？這場展覽又反映出怎樣的當代藝術生態呢？

#### 四 先鋒派「蒸發」、全球化瀰散與批判性缺失

事實上，對於 MoMA 這樣國際知名的藝術機構而言，選擇為誰辦展，辦甚麼主題的展覽，往往具有一種文化風向標的作用。透過這次展覽，我們可以窺探今天當代藝術生態出現的普遍問題，以及大家對這些問題的焦慮。概括而言，這些問題主要體現在三個方面，即後冷戰時期，在全球化和新自由主義成為主導話語的今天，先鋒派的退場、全球化的瀰散，以及由這兩者導致的藝術批判性的缺失。

在藝術體制相當縝密的西方藝術系統中，當代藝術早已成為了一個職業化的藝術界管制下的行業。它變得「過程化」，或者更準確地說是「程式化」。自 1990 年代以來，藝術的旨趣愈益趨向於激發新的審美體驗，與我們所處時代的媒體、廣告、影像、電子音樂等享樂主義的娛樂體驗更加契合。藝術不再是批判的，因為在我們這樣一個傳播與民意至上的社會裏，一切都是批判的，同時也沒有甚麼是

真正批判的。「社會以批判為給養，不斷的回收利用它，同時也絲毫不放棄政治上的正確性」——法國評論家米肖 (Yves Michaud) 將當代藝術的現狀稱為「蒸發」的狀態<sup>⑪</sup>。的確，這是一個另類的藝術與審美的時代，各種聲音都在匯聚，但各種聲音都在蒸發，一閃而過，轉瞬即逝。當分析美學家丹托 (Arthur C. Danto) 提出「藝術界」概念 (即藝術作品的意義由藝術史和藝術批評組成的藝術知識生產系統構成)，以及當藝術哲學家迪基 (George Dickie) 對「藝術體制」 (即藝術作品的意義由展覽、策展、畫廊、收藏等藝術生產系統組成) 進行深入剖析之後，我們可以目睹當代藝術正是在與社會博弈過程中不斷被社會體制化；而藝術體制則承攬了這一場收編工作。在體制定義下的藝術領域中，我們面臨的是藝術體制依照圈內程式制訂的「審美體驗」<sup>⑫</sup>。一些藝術作品之所以被稱為藝術，是因為它們符合現行藝術定義的程式，拒絕「招安」的藝術家則很難有立足之地，不被藝術體制囊括的作品也很難在藝術史中博得一席之地。而我們的審美體驗也正是基於藝術體制制訂下的程式體驗。人們圍繞着一種程式進行「交往」，體驗的是對一種「約定」的分享<sup>⑬</sup>。

可以說，1990 年代法國爆發的那場對當代藝術危機的討論<sup>⑭</sup>，已經閹割了先鋒派最後一絲反抗的勇氣。先鋒派已死，藝術烏托邦已死。從近十年來的國際藝術雙年展視角下來窺視西方，我們很難再看到西歐或者北美的批判性藝術在國際藝術展覽中還扮演甚麼重要的角色。如果說今天的批

判性藝術還存在，那麼它們或許僅存在於拉美、非洲、中東、東南亞或者中國。但另一個嚴峻的問題是，這些國家的當代藝術家在奮力躋身國際藝術市場和展覽體制的時候，其批判性不是被壓制就是被利用。以中國著名藝術家艾未未為例，雖然他的作品有着強烈的政治異見性，通過作品訴求民主和自由，但也不乏被西方媒體和藝術機構操縱的嫌疑<sup>28</sup>。說到底，這些作品終究奔向了一條被體制收編的不歸路。這就是當代藝術的現實——一個在資本和權力裹挾下的文化生產領域的現實，也是我們所身處的后現代和全球化時代的現實。

當然，局部地區的反抗仍然存在，社群主義鼓吹對社群基本價值和文化異質性的尊重，着實促進了資本主義制度內部的調節，也延緩了全球化進程。但隨着藝術體制內涵的擴大，我們也不得不擦亮眼睛觀望，資本主義制度內部改良是否又會為社群主義呼籲的文化和政治的自主化挪出一塊空地？事實的確如此，社群主義的呼聲只能使藝術機構不斷改良擴大自己的包容度，讓一切異見都轉化為體制內的一部分。那些產生於體制內的藝術機構一方面為當代藝術提供資金支持和創作政策保障，另一方面又干涉當代藝術。在西方，一些民間組織以部分公眾或者社群的名義出面介入，拒絕或者否定藝術。美國藝術家塞拉諾 (Andres Serrano) 的《尿液基督》(Piss Christ, 1987) 因為將基督的聖像雕塑浸泡在藝術家的尿液中而激起信徒的憤怒；1989年，極少主義雕塑家塞拉 (Richard Serra) 的《傾斜

之弧》(Tilt Arc, 1981) 因阻礙市民在聯邦廣場的通行而被拆除。這些案例都說明，藝術體制一方面在擴大自己接納度的同時，另一方面也借用社群的力量，以政治正確來干擾藝術的自主性。

如今，一旦涉及到「當代」和「批判」，藝術已經不能像法國詩人波德萊爾 (Charles Baudelaire) 所言的「審美豁免」<sup>29</sup>——或可稱之為道德免責——如果今天社群主義者的反抗還留有一絲激進的味道。然而，這種異質的聲音以及這種多元民主，僅僅是假象，皆不能逃離資本和權力的裹挾。也許今天當代藝術面對的問題終究落入了晚期資本主義文化邏輯的圈套，「先鋒」、「否定」、「斷裂」這些現代性的辭藻終究還是「蒸發」了，成為了一種氣態瀰散在我們生活的細枝末節，演化為一種自媒體時代的無力發聲。

先鋒派的退場和全球化的瀰散帶來的是文化批判性的整體衰落。依美國藝術史家福斯特 (Hal Foster) 看來，今天由於保守主義評論的盛行，許多學者不再強調「介入」的公民意識在藝術批評中的重要性。同時，由於許多策展人對合作贊助方的依賴，致使他們在策展工作中不再促進批判性的辯論，即使這種辯論曾經對於公眾對藝術的接受是多麼的重要<sup>30</sup>。福斯特將我們今天所處的時代稱為「後批評」時代，並指出「後批評」時代批評的三個問題：首先是拒絕判斷，特別是拒絕那些道德立場的判斷；其次是對作者身份的拒絕，尤其體現在對政治特權的拒絕，它使得批



評家在代表他者發聲時顯得不再具體；第三是對距離的懷疑，對批評應該呈現出的與特定文化範式分離的這個距離的懷疑<sup>⑥</sup>。這種「後批評」時代批判性的消失，成為了今天當代藝術生態的最主要症候。

在這樣的語境下，我們再來回顧這次展覽就不難發現，主辦方在當代藝術的危機關頭重提俄國先鋒派，實際上也是給今天的當代藝術體制製造了一次從文化到政治的全方位刺激。他們的目的其實也十分明確，就是企圖通過回顧俄國先鋒派的藝術實踐，將我們帶回到那個革命的狂飆突進的年代，試圖喚起我們對文化批判性的追思。在這個意義上，不論是「成為生活的藝術」還是「作為抵抗的形式」，其實都體現出對現實秩序和既有經驗的反叛。

## 五 結語

從表面上看，這次俄國先鋒派作品展覽是MoMA全球化戰略的體現，但從更深層的角度來看，這次展覽也體現了當今美國藝術界對當代藝術生態的焦慮。在全球化和新自由主義成為世界主導話語的今天，回顧俄國先鋒派的藝術實踐也是對藝術批判性的重申。雖然先鋒派自身具有「成為生活的藝術」和「作為抵抗的形式」兩種美學旨趣的分野，但俄國先鋒派的藝術實踐卻巧妙地將它們統一起來，內化為藝術自身的批判性。不管是羅德琴科和馬列維奇在藝術的形式語言上進行探討，試圖通過形式的簡

化實現藝術的自律性，再通過這種自律，讓藝術站在社會的對立面對現實社會展開批判，體現了先鋒派「作為抵抗的形式」的構想；還是像李斯茲基等人將這種藝術形式的突變直接應用到社會生產之中，製成實用的設計作品，使藝術與生活的邊界變得模糊，踐行了先鋒派「成為生活的藝術」的理念，均在彰顯了先鋒派藝術的自律性，體現了先鋒派文化的先導性，充分傳達出作品內在的批判精神。當然，這種批判精神，不僅是藝術內部的形式革新，更是藝術企圖站在社會的對立面來反思社會的期望。它體現了審美現代性與啟蒙現代性之間的對抗關係。在今天，重溫這種審美現代性的批判精神也似乎印證了哈貝馬斯(Jürgen Habermas)的斷言：「現代性是一項未完成的事業。」<sup>⑦</sup>

### 註釋

① Hal Foster, Rosalind Krauss, and Benjamin Buchloh, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (New York: Thames and Hudson, 2011), 35.

② Josh Varlin, "A Revolutionary Impulse: The Rise of the Russian Avant-Garde", *World Socialist*, 30 January 2017, [www.wsws.org/en/articles/2017/01/30/moma-j30.html](http://www.wsws.org/en/articles/2017/01/30/moma-j30.html).

③ 展覽相關報導參見MoMA官方網站，[www.moma.org/calendar/exhibitions/1668?locale=en#installation-images](http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1668?locale=en#installation-images)。

④ Magdalena Dabrowski et al., *Aleksandr Rodchenko* (New York: Museum of Modern Art, 1998), 22.

⑤ 極少主義是美國1960年代興起的藝術運動，倡導藝術作品形式的極度簡化，代表藝術家包括賈德（Donald Judd）、莫里斯（Robert Morris）和安德烈（Carl Andre）等。

⑥ Alexander N. Lavrentiev, ed., *Aleksandr Rodchenko: Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and Other Writings*, trans. Jamey Gambrell (New York: Museum of Modern Art, 2005), 14.

⑦ Kazimir Malevich, "Non-objectivity Art and Suprematism", in *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, ed. Larissa A. Zhadova (New York: Thames and Hudson, 1982), 282.

⑧ Kazimir Malevich, *The World as Non-objectivity: Unpublished Writings 1922-25* (Copenhagen: Borgen, 1976).

⑨ 包浩斯是德國魏瑪市（Weimar）的「公立包浩斯學校」（Staatliches Bauhaus）的簡稱，後改稱「設計學院」（Hochschule für Gestaltung），習慣上仍沿稱「包浩斯」。在兩德統一後位於魏瑪的設計學院更名為魏瑪包浩斯大學（Bauhaus-Universität Weimar）。它的成立標誌着現代設計教育的誕生，對世界現代設計的發展產生了深遠的影響。包浩斯也是世界上第一所完全為發展現代設計教育而建立的學院。

⑩ Unsigned, "Definitions", in *Internationale Situationniste*, vol. 1 (1958): 13。轉引自畢曉普（Claire Bishop）著，林宏濤譯：《人造地獄：參與式藝術與觀看者政治學》（台北：典藏藝術家庭，2015），頁94。

⑪⑫ Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, trans. Steven Corcoran (London: Bloomsbury, 2015), 140.

⑬ Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" (1938), in *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trans. Harry

Zohn (London: Fontana, 1968), 235.

⑭ Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, ed. Gretel Adorno and Rolf Tiedemann, trans. Robert Hullot-Kentor (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997), 363.

⑮ Victor Shklovsky, "Art as Technique", in *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, ed. David H. Richter (New York: St Martin's Press, 1989), 174.

⑯ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1986), 9-10.

⑰ 畢曉普：《人造地獄》，頁86-87。

⑱ 周彥華：〈第六屆古根漢姆國際展覽的衝突：丹尼爾·布倫的「在地」藝術策略和極少主義藝術策略之比較〉，《中國雕塑》，2015年第1期，頁3-7。

⑲⑳㉑㉒ 米肖（Yves Michaud）著，王名南譯：《當代藝術的危機：烏托邦的終結》（北京：北京大學出版社，2013），頁16；17；17；18。

㉓ 關於這場爭論，參見吉梅內斯（Marc Jimenez）著，王名南譯：《當代藝術之爭》（北京：北京大學出版社，2014）。

㉔ Yanhua Zhou, "Ai Weiwei's Fairytale: A Unique Social Engagement", *Journal for Cultural Research* 21, issue 1 (2017): 76-91.

㉕㉖ Hal Foster, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency* (London: Verso, 2015), 115; 116.

㉗ 哈貝馬斯的演講"Modernity: An Unfinished Project" 後來收入《新德國批評》，參見Jürgen Habermas, "Modernity versus Postmodernity", *New German Critique*, no. 22 (Winter 1981): 3-14。