

July 2021

Triple Dimensions of the "Temporal Turn": Theories of "Contemporaneity" in Western Contemporary Art and Their Problems

Lihui Dong

Follow this and additional works at: <https://tsla.researchcommons.org/journal>



Part of the [Chinese Studies Commons](#)

Recommended Citation

Dong, Lihui. 2021. "Triple Dimensions of the "Temporal Turn": Theories of "Contemporaneity" in Western Contemporary Art and Their Problems." *Theoretical Studies in Literature and Art* 41, (4): pp.206-218.
<https://tsla.researchcommons.org/journal/vol41/iss4/21>

This Research Article is brought to you for free and open access by Theoretical Studies in Literature and Art. It has been accepted for inclusion by an authorized editor of Theoretical Studies in Literature and Art.

“时间转向”的三重维度： 西方当代艺术的“当代性”理论及其问题

董丽慧

摘要：近年来，试图对“当代艺术”进行理论建构的“当代性”一词在欧美学界争议不断，已成为一个被赋予特定内涵，且处在持续探索中的术语。虽然诸种“当代性”理论的论证模式和侧重点各有不同，但均以“当代”一词的拉丁词源“时间”为基点，展开了试图挣脱现代时间叙事的当代“时间转向”。其中尤以阿甘本、格罗伊斯、奥斯本的“当代性”理论为代表，或主张与时间断裂和脱节，或化身为时间流本身，或从诸种时间并置中提取虚拟性，构成了西语中探讨时间转向的三种典型路径。“时间转向”是理解西方语境关于“当代性”理论的一个关键，而对诸种尝试路径的厘清，则是理解、批评，进而超越当代艺术的“当代性”理论讨论的前提。

关键词：当代艺术；当代性；阿甘本；格罗伊斯；奥斯本

作者简介：董丽慧，艺术学博士，北京大学艺术学院助理教授，主要从事中西艺术交流及视觉文化研究。通讯地址：北京市海淀区颐和园5号，100871。电子邮箱：donglihui@pku.edu.cn。

Title: Triple Dimensions of the “Temporal Turn”: Theories of “Contemporaneity” in Western Contemporary Art and Their Problems

Abstract: In recent years, contemporaneity, a term with specific and changing connotations, has stirred up continuing debates in the West, as part of the attempt to theorize contemporary art. Although these theories have different ways of argument focusing on different aspects, discussions on contemporaneity are all based on the Latin word tempor, which means time, with an attempt to escape from the modern concept of time and to launch a contemporary “temporal turn”. Among these theories, Giorgio Agamben, Boris Groys and Peter Osborne’s arguments exemplify three typical approaches to explore the “temporal turn”, and they claim that contemporaneity lies in its anachronism with time, within the time flow, or in the virtuality extracted from the juxtaposition of multiple present times. The “temporal turn” is pivotal to understand the term contemporaneity as used in the Western context, and delineating the representative approaches is the essential for discussing the theory of contemporaneity in the field of contemporary art.

Keywords: contemporary art; contemporaneity; Giorgio Agamben; Boris Groys; Peter Osborne

Author: Dong Lihui, Ph. D., is an assistant professor at the School of Arts, Peking University. Her research interests include the artistic exchange between the East and West, and the studies of visual culture. Address: 5 Yiheyuan Road, Haidian District, Beijing 100871, China. Email: donglihui@pku.edu.cn

“时间转向”(temporal turn)作为一个术语，是相对于20世纪前期的“语言学转向”(linguistic turn)和20世纪后期的“图像转向”(pictorial turn)等人文学科研究范式的转变而继起的，这一表述在近十余年逐渐成为一种理论研究趋势和当

代艺术的重要议题。在艺术创作和艺术史研究中，主要指从专注于以后现代解构和后殖民身份政治为主要方法和议题的图像阐释，转而在质疑以往默认的线性时间叙事的基础之上，从多个维度探究与时间相关的议题，围绕诸如错时性

(anachronism)、当代性/同时代性(contemporaneity)等关键词,展开了丰富的艺术创作实践、艺术理论建构和艺术史书写的尝试。

在当代艺术领域,这一趋势和议题自世纪之交以来日益显著。随着当代艺术实践的活跃,研究者在学理层面的探讨亦渐趋深入,欧美学界对“当代艺术”在概念、时间、性质上界定的争议激增,“当代艺术”作为一个术语被赋予了不止于字面“当下的艺术”的诸种特指内涵,而试图对“当代艺术”进行理论阐释或质疑的“当代性/同时代性”(contemporaneity)一词,也被赋予了不止于字面所谓“当下艺术的属性”的更多重内涵。尤其自2004年在美国匹兹堡大学召开的“现代性≠当代性”(Modernity ≠ Contemporaneity)学术研讨会及2009年关于“当代艺术”的集中讨论(*October*调查问卷和*e-flux*同名专题讨论)以来,“当代性”成为欧美当代艺术学界热点之一,“当代性”一词也已从丹托意义上指称当下的状况或当代艺术的属性这一作为形容词“当代的”(contemporary)名词含义,^①转而成为具有特定内涵的,且处在不断争议中的术语(高名潞 526—538)。

就目前英语学界对当代艺术的“当代性”讨论而言,影响最为跨界的,当属阿甘本(Giorgio Agamben)对“当代性”(或译“同时代性”contemporaneità)的论述,指“一种与自己时代的奇特关系”,既依附时代又与时代保持距离,源自一种“不合时宜”(untimely),这一观点在当代艺术界广为引述;格罗伊斯(Boris Groys)则基于对数字媒体艺术的研究,认为“当代性”体现为一种“共时性”(synchronization),“当代”是“时间的同志”(zeitgenössisch/comrade of time),当代艺术是“与时间在一起”(with time)的艺术;英国哲学家彼得·奥斯本(Peter Osborne)在其关于当代艺术的哲学中提出,“当代性”不仅是“在单一时间之中”(in time),更是“关于时间的复数”(of times),是作为“当下多种时间的断裂统一体”(a disjunctive unity of present times)存在的“虚拟”(fiction)叙事。

综观上述关于当代艺术的“当代性”理论,可以看到,虽然其建构模式和侧重点各有不同,但均围绕“时间”(time)展开,或与时间断裂和脱节(阿甘本),或化身为时间流本身(格罗伊斯),或从诸种时间中提取出某种虚拟性(奥斯本),共同

经由对西方现代时间观和进步观的抵抗和逃逸,展开了三重试图挣脱现代时间的当代“时间转向”(temporal turn)。在西语语境中,“当代性”与时间的这一密切关系,一方面源自“当代”一词的拉丁词根“时间”(tempor),另一方面又是对此前“现代”时间观及在此基础上西方“现代艺术”范式的反抗与超越,力图为“当代”开辟偏离现代线性、单一、单向度时间叙事的可能性。

放弃“现代”一词,转而求助于“当代”,这不仅是字面上的新旧更替,而是回到了各自的拉丁词源。“当代”(contemporarius/contemporalis)意味着“与时间同在”,而“现代”(modo/modernus)意味着“刚刚发生”,前者直指当下这个“现在”,后者却停留在已经发生过的“刚才”。如果作为“刚才”意义上的“现代”已不可挽回地被线性发展观附着而掏空了当下的可能性,那么作为“与时间同在”的“当代”则既是对未来的反抗,也是对未来的敞开。其中,前一个要移除的未来,指的是现代时间观中以牺牲当下而可预期、可操控却永不可到来的乌托邦未来,后一个要重塑的未来,指的则是“时间转向”后,有着多元维度和多重可能的开放式未来,而无论这两个未来有什么区别,“现代”始终是“当代”及“当代性”理论研究的一个基本参照物。基于“现代”的基础反抗“现代”,在这个意义上,“时间转向是非进步的(non-progressive):它的进步性在于对现代进步的重审”(Ross 6),它终结的是通过许诺未来而抽空当下的“现代”时间,开启的是通过回溯过去而指向当下的“当代”时间。

本文认为,“时间转向”是理解西方语境关于“当代性”理论的一个关键,而厘清围绕这一“时间转向”展开的诸种代表性尝试路径,是进入当代艺术的“当代性”理论讨论的前提。鉴于目前汉语学界对“当代性”的使用和讨论,要么仍沿用世纪之交以观念性、后现代性、对抗性为特征的观点,要么更注重时代性、创新性、对当代问题的关切性等外部特征,而尚未对其西语语境中内在的“时间”维度展开充分解读(王林 98,盛葳 36—37,时胜勋 11—13),本文即从当代艺术理论中的“时间转向”这一议题入手,对近年来引起争议的欧美“当代性”理论及其具有代表性的三种欧美“当代性”理论、其构建方式及存在的问题进行检视和梳理,以期对“当代性”问题的探讨有所启发

和推进。

一、“时代错位”和“同时代性”

当代性(或同时代性 *contemporaneità/contemporariness*)就是指一种与自己时代的奇特关系,这种关系既依附于(或忠于 *adhere to*)时代,同时又与它保持距离。更确切地说,这种与时代的关系是通过脱节(*out-of-jointness*)或时代错位(*anachronism*)而依附于时代的那种关系。(Agamben 41)^②

阿甘本关于“当代性”的这段话,问世十余年来已为学界广为引述。此文出自2007年威尼斯建筑大学哲学研讨班开课之际,阿甘本作的题为《什么是当代》的演讲。这篇演讲稿于2008年以意大利文出版,2009年英译结集出版,2010年中译见刊。与阿甘本的演讲同步,此时的艺术界正值对“当代”和“当代性”讨论热度的上升期,急需对“当代”概念更为理论化的思考(Foster 10),在这样的语境中,阿甘本对“当代”的论述也迅速进入当代艺术界。

2009年,在配合上海当代艺术展(*ShContemporary*)举办的“什么是当代艺术”同名讲座中,知名策展人奥布里斯特(Hans-Ulrich Obrist)即以阿甘本对“当代”的论述开篇和结尾,尤其强调了阿甘本以考古的方式考察当代的方法,“作为当代意味着返回到我们从来没有经历过的当前时刻,通过破裂和不连续性来抵御时间的同质化”(e-flux 68)。2011年,时任《艺术论坛》(*Artforum*)主编的蒂姆·格里芬(Tim Griffin)在谈到“过去五年”艺术界愈加令人困惑的“当代”一词时,称“如果有一种关于‘当代’的实在感,那应该就是哲学家阿甘本所说的‘脱节’:成为当代意味着时间的断裂,意味着总是同时‘太早’又‘太迟’——或更准确地用现在的艺术(*art now*)来表述,意味着含有它自身的时代错位的种子”(Griffin 288—289)。

其中,中译多将原文“当代”(contemporary)和“当代性”(contemporaneità/contemporariness)译为“同时代”和“同时代性”,突显了阿甘本赋予

这一词汇的独特内涵。可以说,与中文日常用语中通常所说的作为一种时代精神和紧随时代的价值选择、与求新和追求社会进步密切相关的“当代性”恰恰相反(Gao 149),阿甘本的“当代性”首先主张与时代保持距离,通过“时代错位”才能够“把握时代”,反之,“过于契合时代的人,在所有方面与时代完全联系在一起的人,并非当代人”(Agamben 41)。

概括而言,阿甘本的“当代性”及其“时代错位”指向三层含义。这一“当代性”首先是一种与时代的复杂关系。既依附于时代,又与时代保持距离;通过与时代错位、脱节和保持距离,关切和实现对所处现在时代的依存。这一关系与本雅明笔下的“游荡者”既观察时代又冷漠、与时代格格不入,以及布莱希特通过“间离效果”以保持距离的方式唤醒观众的观看一脉相承。成为阿甘本意义上的当代人,或具有当代性,一方面意味着与时代断裂和脱节,“既不与时完全一致,也不让自己适应时代要求”。在阿甘本看来,“正是通过这种断裂与时代错位,他们(指真正的当代人)比其他他人更能够感知和把握他们自己的时代”。而成为当代性的另一方面要素则是,这些“才智之士”(intelligent man)不能是避世隐居的怀旧者,他们明白,“他无可改变地属于这个时代,无法逃离他自己的时代”(Agamben 41)。正是在阿甘本“当代性”的这层含义上,蒂姆·格里芬赞同真正当代的艺术就是要么“太早”要么“太迟”的、从时间中断裂而出的艺术(Griffin 289)。

其次,阿甘本的“当代性”进而强调一种与众不同的(即真正当代的,或同时代的)时间体验。只有能够“感知”并深深“凝视”自己时代的“黑暗”(指“力图抵达我们却又无法抵达的光”),并且能够不断回溯(“返回到我们在当下绝对无法亲身经历的那部分过去”)的人,才是有“当代性”的人。正因为“当下”(present)不仅是最遥远的存在,也是“无论如何都不可能抵达我们的”(Agamben 47),真正的“当代性”才是一种“回归到我们从未身处其中的当下”的体验(Agamben 33)。这一对不可能抵达的真理之光的凝视和对无可亲历的过去的追溯,与阿甘本“无功用性”(inoperosità)^③理论一脉相承,凝视和追溯本身即是“无功用”的悬置,是线性的、功用性时间的切片和断裂,是在不再憧憬一个清晰可见的未来之

后,对未知和“未经体验”之物在经验上的敞开,以此呈现被日常遮蔽的运行机制,从而面向更多或有的可能性,是阿甘本对现代进步时间观的一种抵抗策略。

最终,阿甘本“当代性”的实现指向一个“弥赛亚时间”(messianic time),即恢复与神共存的“使徒”(而非指向未来的“先知”)所生活的“当下时间”,它是瞬间达成的永恒,以不期许一个可预期未来的方式随时降临,是真正“关于现在的时间”。这一时间与通常意义上的“编年时间”相对,阿甘本称之为“剩余时间”(the time that remains),它是线性编年时间的停止和断裂,是过去现在与未来的褶皱与相遇,是“时间和时间的终结之间剩余的时间[……]既不是今世(olamhazeh)的时间,也不是来世(olamhabba)的时间,它毋宁是这两个时间之间的时间”(阿甘本论友爱 49—50)。通过引入这一“非同质性”时间,阿甘本分割了世俗意义上的时间,“在不同时代(times)之间建立一种特殊关系”,打破“了无生机的同质性”(Agamben 53),以回溯而非进步的方式,尝试着对线性时间观的超越。这一与同质和线性时间的断裂,为我们指出向“多重时间”敞开的可能性和必要性,是泰瑞·史密斯认为阿甘本最具创造力的观点,即“多重时间之间的某种当下联系组成了一种新的历史现象”(Smith 283)。

可见,理解阿甘本“当代性”的关键在于时间观的超维度,或(与格罗伊斯和奥斯本相比)可称为升维:从现代进步的二维线性时间观,升级至具有“当代性”的三维“弥赛亚时间”。这一“当代性”始自“时代错位”的不合作态度,经由无功利的的时间体验,以随时可进入的“弥赛亚时间”为“当代性”的真正实现。

阿甘本不仅将时间分成“编年时间”和“剩余时间”,还以此区分了以这两种不同方式体认时间的人群,只有能够跳出“编年时间”而以“弥赛亚时间”的三维时间观感知这“剩余时间”的人,即少数作为幸存者的“余留人”(remnant),才是真正意义上的“当代人”:“前者(指活在编年时间中的人)任由时间流逝,满足于过着周而复始的机械生活;而后者(指活在剩余时间中的余留人)则是积极地、‘弥赛亚式’地捕捉时间(让弥赛亚就在现在到来)。”(阿甘本,《剩余的时间》21—

22)至此,可以看到,一方面,处于同一个时空的同代人,被阿甘本划分成了少数“真正的当代人”和其他无知无识庸碌之人;另一方面,阿甘本却并无意于将“当代性”与“现代性”加以区分,其“关于现在的时间”的“当代性”与本雅明“现代作为救世主时代的典范……时间的分分秒秒都可能是弥赛亚侧身步入的门洞”(本雅明 276)的思想资源可说是一脉相承的。因而,泰瑞·史密斯指出,阿甘本的“当代”只属于哲学家、诗人这些所谓能够理解当代性“真正本质”的思想者(Smith 281)。而如果“真正的当代人”只能来自思想者或“才智之士”,将之平移至当代艺术创作中,那么实际上,这一以“时代错位”为特征的“当代性”理论不仅仍是尼采、波德莱尔、布莱希特、本雅明等“现代性”理论的延续,也仍是黑格尔至丹托一脉哲学对艺术褫夺和终结、思想大于创作的延续。

因而,在泰瑞·史密斯等更为关注当代艺术实践、个案和现场的研究者看来,作为哲学家的阿甘本,其理论构建的“当代体验”,在本质上仍是一种与现代性一脉相承的“普遍体验”(universal experience),而并不具有针对当下的实在性:阿甘本的“当代性”既尚未实现,也不可能实现,虽比现代性的短暂流变更为短暂流变以至虚无缥缈,却仍是现代性体验换之以当代名义的“重演”(replay)(Smith 283)。毕竟,不仅阿甘本对时代晦暗的“当下”体验与波德莱尔关于“恶之花”的发现,和对过渡、短暂、偶然的现代性体验(以及上述本雅明和布莱希特的现代主义理论)有着显见的一脉相承,实非当代特有;阿甘本关于“当代性”行文中的文艺理论引证也皆来自“现代”,导致其所述“当代体验”实际上更接近抽空现实的形而上玄想。因而,史密斯认为,这一“当代性”体验并不能胜任“当代艺术”鲜活的“当代性”。

此外,阿甘本“当代性”的另一个问题在于,憧憬一个排他性宗教的“弥赛亚时间”,往往导致其对最新奇、最具问题性、最活生生的诸种当下现实(亦即最能启发思考的“当代”本身)的抽离。在这个意义上,阿甘本式“防御性的弥赛亚主义”被指责为不仅不能胜任“直面当代性的任务”,反而闭合了向着更多可能性的敞开,历史和现实恰恰被一言以蔽之地抽空和简化,导向了阿甘本试图反抗的时间的同质化(coevalness):阿甘本式强调与时代错位、期许一个弥赛亚时刻的“当代

性”，虽力图将二维线性时间叙事升维，且引领着当代艺术界针对不同时间并置展开了新的思考，但遗憾的是，最终却仍为一种限定性的时间观所统摄（Erber 44），而吊诡的是，这一处于永恒的将临而未临状态的时间观，至少从字面意义上看，恰恰是古老而排他的，是与“当代”格格不入的。

最后，如果跳出理论语境的推演与思辨，重返当下艺术现场，可以看到，就对当代艺术研究领域的针对性而言，阿甘本的“当代性”在概念生成和实践生产两方面分别具有先天和后天的不足。一方面，如泰瑞·史密斯所指出的，阿甘本“当代性”理论的提出，先天仍是建基于“现代”艺术案例，而非扎根于活生生的“当代”艺术现场。另一方面，就阿甘本式“当代性”理论落地于当代艺术实践而言，可以看到，这一理论在应用于当代艺术创作、当代艺术研究、当代艺术史的书写等方面，均无力提供切实有效的解决方案。而不止于此的是，阿甘本关于“当代性”的文字，在现行当代艺术体制内，更常见的用法则是类同于某种流行理论或标语口号，反而为阿甘本反对的固化的当代艺术范式持续提供看似正确，却缺乏实质内涵的理论依据，正如上文所提及的奥布里斯特（HUO）对它的使用——然而，作为当代艺术“时尚界”的新权威，奥布里斯特的权威本身也已被视为当代艺术范式化生产的推手而遭到质疑（Balzer 25—59）。

二、“共时性”和“时间的同志”

我们的当代与其他所有已知历史时期至少在一个方面是不同的：人类从未对其自身的当代性（contemporaneity）如此感兴趣。中世纪对永恒感兴趣，文艺复兴对过去感兴趣，现代性对未来感兴趣。我们的时代主要对自身感兴趣……全球化进程、信息网络的发展（它告诉我们实时发生在世界各地的事件）造成不同地方历史的的同时性（synchronization）。我们的当代性正是这一共时性的结果，一次又一次使我们产生震惊感。震惊我们的并非未来，而通常是我们自己的时代（time），诡异（uncanny）而怪诞

（weird）。（Groys, *In the Flow* 137）

2009年12月，在为在线艺术杂志 *e-flux* “什么是当代艺术”专辑撰文时，格罗伊斯即以“当代性”开篇：“只有表明自身的当代性（its own contemporaneity），当代艺术才配得其名，这不是仅凭最新制作或展示就能实现的。”（Groys, *Comrades of Time* 1）在格罗伊斯这里，“当代性”是“当代艺术”得名之所在，是“当代艺术”区别于其他艺术（包括其他时代的艺术和同时代的其他艺术）的特性，这看似与丹托式“当代性”和“当代艺术”的同义反复类似，但二者在内涵和外延上均不相同。一方面，二者在时间、地域和媒介界定上有着明显差异。丹托将“当代艺术”（或后历史时期的艺术）及“当代性”的出现定位于20世纪70年代中叶的欧美艺术中，而格罗伊斯区分了整个20世纪以机械复制为特征的现代艺术和以数码复制为特征的艺术的“新时代”，并将后者定位于21世纪之交基于全球互联网的数码艺术。另一方面，就“当代性”和“当代艺术”与当下时代的逻辑而言，丹托式“当代性”和“当代艺术”同为时代感受的影射，某种程度上仍是反映论的延续。与之相比，格罗伊斯以“自身的当代性”界定真正配得“当代艺术”之名的艺术形态，从作为时间自身的“时间流”（time flow）角度，找到了最契合、最能揭示当代时间本身的艺术形式——“基于时间的艺术”（time-based art）。

其中，对“时间”的理解仍是关键。与阿甘本引入无功用的时间维度以超越世俗线性时间类似，格罗伊斯引入现象学对时间自身如其所是的呈现，试图以艺术的方式揭示被遮蔽的真正的时间，以区别于从事现代社会生产的、指向功利和有用性的、政治经济学意义上的时间。正是在这一对待时间的不同态度上，格罗伊斯诉诸时间“自身的当代性”与丹托反映当下的“当代性”出现了本质的差别。也正是在这个意义上，格罗伊斯从德语“当代（zeitgenössisch）”一词引申出“当代”作为“时间的同志（Zeit-genosse/comrade of time）”的含义。在格罗伊斯看来，“同志”意味着彼此互助排忧解难，成为当代即意味着与时间本身的合作，而“当代性”既是“共时性”（synchronization）的结果，也只有通过与时间本身携手同在的“共时性”才能真正实现。

从字面上看,这与阿甘本强调“时代错位”(anachronism)的“当代性”对时间的态度恰恰相反,但实际上,格罗伊斯的“共时性”并非走到了阿甘本的反面(即完全与时代契合),而是同样受到海德格尔式作为存在的纯粹时间的影响,其呈现“悬置时间”(suspended time)、“多余时间”(excessive time)的诉求也与阿甘本有类似之处。如果说二者在“当代性”问题上对时间的态度有什么不同,那么主要在于通往时间切口或打开本真时间的路径不同。阿甘本通过与时代疏离,期待一个真正当代的“弥赛亚时间”对世俗编年时间的终结和面向更多可能性的敞开,而格罗伊斯的路径则是以艺术的方式回归时间本身,可以说,就对当代艺术实践的针对性而言,格罗伊斯的“当代性”比阿甘本更进一步。

与阿甘本对“当代性”未与“现代性”加以区分的使用不同,格罗伊斯明确划分了“现代性”和“当代性”的不同特征,并指出其各自对应的艺术形态。在格罗伊斯看来,“现代性”属于机械复制时代,世界以可见的“图像”(image)形式存在,原作和副本有视觉相似性,原作因其独一无二的在场和历史性而具有“灵韵”(aura),副本则因缺乏语境和历史性而没有“灵韵”。与之相比,“当代性”属于数码复制时代,世界以不可见的“图像档案”(image file)形式存在,原作是以代码存在的数据,副本是代码经由显示屏转译后的视觉呈现,副本与原作不具视觉相似性,每个副本都因用户屏幕等具体承载媒介存在差异而不具同一性,因而可以说每个副本都是视觉意义上的原作,用户的身体性观看和使用赋予其“灵韵”(即具体语境、历史性和在场性)。这一原作和副本关系的彻底改变,在格罗伊斯看来,即是“现代性”和“当代性”断裂的标志(Groys, *In the Flow* 144)。

格罗伊斯认为“现代性”是“化约主义”(reductionism)的,而“当代性”是对日常经验(everyday experience)和自然的回归。^④就现代性的“化约主义”而言,格罗伊斯梳理出前卫艺术家和现代思想家两条不同的化约之路,前者将艺术化约为去精英化的工业复制品。对后者而言,鉴于机器取代人工的自然生产方式、机械性能挑战人性,回归自然本性(nature)和本源(origin)成为20世纪包括本雅明、阿多诺、海德格尔、格林伯格等现代思想家对现代商业大众文化反抗的资源,

生发出对“灵韵”、原创性(originality)、起源(origin)、被遮蔽的自然本真和原初(original)的怀念。然而,这一对自然本源的追溯却反而被化约为“灵韵”时刻,“在由机械复制定义的现代性范式中,现在的在场只在某一时刻能得以体验,即革命性的时刻,化约的灵韵时刻[……]这就是为什么现代性是一个永远呼唤革命的时代”(Groys, *In the Flow* 141-142)。如果说阿甘本与使徒同在的“弥赛亚时间”也是这一现代性“灵韵”时刻的当代复临,那么,格罗伊斯的“当代性”既不回溯过去也不憧憬未来,既不是终结也不是开始,既不是瞬间也不是永恒,它只专注于自身,随时间流动。

在“当代”不同于“现代”,并且“当代性”不同于“现代性”这个意义上,格罗伊斯认为,现代追逐永恒,以进步、行动、目标清晰为特征,它指向未来、抽空当下,现代产品的生产,以牺牲和失去时间为代价,产品和时间分离。而当代不再是过去向未来的转折点,当下不再指向任何可翘首以盼的未来。当代是怀疑的时刻(time of doubt),是在无聊、迟疑、重估中的“永久性重写”(permanent rewriting),当代的时间是没有方向的、重复的时间,以此反抗线性历史,格罗伊斯称之为“非历史的多余时间”。而最能反映这种时间状况的、最具“当代性”的,就是将这一“非历史的多余时间”主题化的、成为“时间的同志”的“基于时间的艺术”(time-based art),即与传统基于空间的绘画、建筑、雕塑等“再现空间的艺术”(即莱辛意义上的造型艺术)不同的视频和数码艺术。

对应于当代艺术实践,格罗伊斯将神话中的西西弗斯视为“当代艺术家”的代表(即“原型当代艺术家”proto-contemporary artist),认为当代艺术家只捕捉和展示时间,但不创造作为物质的产品。以影像艺术家弗朗西斯·埃利斯(Francis Alys, 1959—)拍摄的一位女性重复倒水的动画(*Song for Lupita*, 1998)为例,在格罗伊斯看来,其作品是以“纯粹重复浪费时间的仪式”超越现存宗教和文化惯例(convention),而埃利斯对一场脱衣舞排练的影像记录(*Politics of Rehearsal*, 2007),更是隐喻性地将脱衣舞式“永不兑现诺言”的现代性引诱,与反复排练中的、无用的、被浪费的每一个当下时间并置,揭示出现代时间的假相和时间本身的运作机制。时间和艺术在这里

真正实现了携手合作,在这个意义上,格罗伊斯认为,真正具有“当代性”的艺术不仅是“基于时间的艺术”,更是“基于艺术的时间”(art-based time)本身。

为进一步说明什么是真正具有“当代性”的艺术,有必要对格罗伊斯区分的三种艺术形态(传统、现代、当代)加以对照。一方面,就现代对传统的反叛而言,传统艺术是安静的、“沉思的生活”;现代性则是对这种沉思的打破,倡导“行动的生活”,现代艺术(以电影为代表)是高速的、动态的。另一方面,就当代对现代的反抗而言,现代艺术以大众艺术消费为特征,现代思想家批判文化工业,对大众成为景观社会被动的旁观者忧心忡忡;而21世纪之交的“新时代”则是大众艺术生产的时代,借由电脑和互联网,大众不再仅仅是被动的艺术消费者,而成为以网络视频和自我记录主动创作的艺术生产者。“当代艺术成为大众文化实践”(而不再是大众文化消费),当代成为“没有旁观者的景观社会”(Groys, *Comrades of Time* 9-10)。

那么,问题是,在人人都是当代艺术家的“当代”,职业的当代艺术家何为?为回答这一问题,格罗伊斯引入麦克卢汉的媒介理论,区分了两种展示空间不同的“基于时间的艺术”:一种是观者在电脑前,静观(指观者身体不动)随时间流动的动态影像;另一种是观众在博物馆空间,在行走中动态浏览艺术家展示的动态影像。前者因观者身体的低感知度(虚拟互动只存在于想象中而非实体身体性的)和对网络信息的高聚焦度,成为麦克卢汉意义上排斥参与的“热媒介”;后者则因观众身体自由走动的高参与度、在动态中浏览动图的低清晰度,成为麦克卢汉意义上更具参与性的“冷媒介”(Groys, *AGPA* 30-31),即格罗伊斯称之为“冷沉思”(cool contemplation)的艺术:既不同于传统冥想式的“热沉思”,也不同于现代意义上以“行动的生活”对冥想式沉思的反抗——“冷沉思不以生产审美判断或选择为目的。冷沉思仅仅是观看姿态的永恒重复,意识到通过全面的沉思而作出明智判断所需的时间的匮乏。以时间为基础的艺术在此显示了无法被观者吸收的、徒劳的、多余的时间‘糟糕的无穷尽’”(Groys, *Comrades of Time* 10)。

那么,照此进一步推演下去,格罗伊斯将这一“当代性”的时间特质与博物馆的空间特质相结

合的主张就顺理成章了:正是当代博物馆空间,将现代意义上功利时间的匮乏,转为无功利时间本身的重复,使观众感知时间的无意义,得以体验自身的身体意识,从而成为当下存在本身。至此,可以得出结论,视频影像和互联网装置这种随时间流动的、“基于时间的艺术”,加之在需要观众身体性参与的特定空间(如博物馆)中展出,即“冷沉思”的艺术,才是在格罗伊斯看来最具“当代性”的艺术。

可以看到,格罗伊斯提出的“当代性”,不仅要求呈现“基于艺术的时间”(即当代艺术“此时此刻”的时间性本身),还要求将该时间置于一个“去蔽”(unconcealment)的空间之中,即格罗伊斯所说的当代艺术作为“装置”(installation),“这一装置是为了实现如下目的的一种空间:在这里,‘此时此刻’得以浮现,对大众的世俗启迪得以发生”(Groys, *Politics of Installation* 6)。因而,针对当代艺术现场,可以说格罗伊斯的“当代性”理论天然具有对特殊时间性和空间维度的双重限定——它明确指向召唤观众的视频影像和互联网艺术,并因对直面公众的强调,而区别于服务艺术市场、直面买家(而非公众)的、满足于维系日益僵化的当代艺术范式的体制化“当代艺术”。正是在这一抵抗意义上,格罗伊斯的“当代性”与行动主义艺术(activism art)在抗拒主流当代艺术的整体审美化等方面合流(Groys, *In the Flow* 43)。后者尤以2011年艺术家参与“占领华尔街”事件为标志,在近年来直接引出了试图从命名上超越范式化“当代艺术”的“后当代艺术”(postcontemporary art)议题(McKee 784),不过,其问题也是显而易见的:试图以化身政治行动的方式拯救泥潭中的当代艺术,这样的尝试在现代艺术史上屡见不鲜,却既未能长远而有效地拯救危机中的艺术,还时常陷艺术于更决绝的毁灭之中。

三、“当下(多种)时间的断裂统一体” 和“虚拟的当代性”

[……]当代性(contemporaneity)的结构是自我变化的。甚至当代性作为一种状态这个想法也是新的。与此同时,这一术语的广泛传播已将它置入被抽空的危险之中:从持续增长的复杂时间、

社会和政治含义中抽空,仅被用作一个简单的标签或时代分类。其备受关注的的原因是,当代性(con-temporaneity)独特的概念文法,最恰切地表达了过去几十年历史不断变化的时间特性(temporal quality)的独特和重要性——这不仅是“在(单一)时间之中”(in time),更是“关于(复数的)时间”(of times):我们并非仅仅与我们的同时代人(contemporaries)一起生活或生存“在(单一)时间之中”,就仿佛时间本身对这一共存毫无差别;更确切地说,当下越来越以有差异但同样“在场的”时间性(different but equally “present” temporalities)或“多种时间”(times)为特征,是一种处于断裂中的时间统一体,或称之为当下(多种)时间的断裂统一体(a disjunctive unity of present times)。(Osborne 22-23)

彼得·奥斯本2013年出版的《无所不在或根本没有:当代艺术哲学》被认为是第一本试图为当代艺术建构理论体系、全面探讨“当代艺术”的哲学(而非当代的“艺术哲学”)著作,一经出版即引起了当代艺术界的关注,2019年仍被评价为“至今为止”哲学家最翔实且最持续介入当代艺术及“当代性”理论的著作(Smith 293)。奥斯本认为,虽然从20世纪90年代开始出现了艺术哲学的复兴,但并没有真正建立起关于“当代艺术”的哲学,而现行讨论的失败则在于未能哲学地把握艺术的“当代性”,究其原因主要有二:非历史性和重返美学。^⑤在奥斯本看来,既不存在非历史的艺术本体,也不存在当代艺术的纯“美学”,二者一方面导致对当代艺术的讨论停留在不涉及真正“当代性”的观念状态(conceptual condition),另一方面又造成“当代艺术”这个词本身并无可供批判性讨论的学术内涵,而仅仅用来指称当代艺术界激进、异质的经验整体,陷入了“平庸的经验主义”(indifferent empiricism),这是目前进行“当代艺术”研究的最大障碍。鉴于此,奥斯本即尝试为当代艺术提供批判性的理论话语。具体到研究方法上,一方面,就奥斯本对当代艺术“理念”(idea)的批判式建构而言,这一“批判”是康德意

义上的、重溯早期德国浪漫主义哲学的批评传统;另一方面,就其对体制和审美的批判而言,又追溯至本雅明、阿多诺一脉,奥斯本称其为“后阿多诺”式的研究方法,是阿多诺意义上“超越哲学的哲学”(Osborne 8-17)。

那么,奥斯本认为他的研究方法既是反对“非历史”倾向的,也是“反美学”的。所谓“反美学”,即既反对回到审美经验的经验主义倾向,也反对以美为审美对象和评判标准的非政治化倾向,而试图以政治哲学的方式建构一个“更为普遍的当代概念”,是当代艺术哲学得以进行的前提。奥斯本认为“当代”应当是一个具有结构性和历史内涵的学术概念,而“当代性”则是“当代艺术”最具批判性意义的体现:“当代(the contemporary),首先,在结构上,呈现为一种理念(idea)、问题(problem)、虚构(fiction)和任务(task);其次,就历史而言(以其最近形式),呈现为全球性的跨国时代。当这一构想转移至艺术领域,当代艺术在最具批判性的意义上,则呈现为当代性(contemporaneity)的艺术结构及其表现。”(Osborne 20)那么,具体而言,奥斯本意义上的“当代艺术”和“当代性”指的是什么呢?为回答这一问题,结合反对“非历史”的研究方法,奥斯本主张首先以概念史的方式对“当代”一词进行“历史性”溯源。

根据奥斯本的研究,英文“当代”(contemporary)一词出现于17世纪中叶,源自拉丁文“与时间在一起”(together with time),意指时间上的共存和同时发生,更接近于“同时代”的含义。直到二战之后,英文“当代”一词“才开始获得它最近的历史和批评性的含义”:先是作为“现代”(modern)这个词的一部分,指称“最近的现代”(the most recent modern),之后逐渐成为与“现代”相对照的、新的时间分期概念。具体就英文“当代”一词指称“艺术”的时间轴而言,20世纪40年代中期以后,出现了“当代的艺术”(contemporary arts)这一表述方式,泛指“最近的艺术”,但直到60年代,西欧、北美和南美的英、法、西葡语境中才广泛使用这一词语。不过,到70年代,“当代艺术”仍然指称“最近的现代”艺术的延续,而非可供批判性使用的新概念。80年代以后,随着“后现代”逐渐成为区别于“现代”的指称,“后当代”(post-contemporary)也随之出现,

成为“后现代”的另一称谓,此时,“现代”一词已经成为对刚刚过去的历史时间段的指称,而不再对当下有效。直到“最近十年”,即进入21世纪以来,随着“后现代”一词对当下指称的失效和过时,“当代”这一称谓才真正作为一个批判性的概念进入学界讨论。其中,奥斯本认为,战后“当代”一词含义的转折,可能正是始自战后欧洲一体化及其共享时间观的成形(Osborne 21-23)。

除纵向概念史维度梳理“当代”一词之外,奥斯本继而以地缘政治视角,指出“当代艺术”这一称谓在不同政治文化语境中的不同内涵,而其共性和合流的节点之所在,才是奥斯本意义上具有“当代性”的当代艺术之开端。首先,奥斯本指出,现行通用的“当代艺术”词义,诞生于冷战政治的历史语境:首次使用“当代”一词明确指称与“现代艺术”不同的艺术形态,并非发生在西欧北美,而是出现在20世纪50年代的社会主义阵营,卢卡奇以“当代现实主义”(contemporary realism)专指与欧美颓废的“现代艺术”不同的、最先进的、总体性的艺术,而直到80年代,伴随艺术市场的繁荣和拍卖行业的分类需求,西欧和北美语境中对“当代艺术”(或“1945年以后的艺术”)的使用,才逐渐与作为历史现代主义的“现代艺术”区别开来,专指抽象表现主义以来的,且区别于社会主义阵营的欧美新艺术形态。

在“当代”概念史时间轴和地缘政治基础上,奥斯本将通常意义上的战后“当代艺术”分成“新前卫”(neo-avant-gardes)、“后观念艺术”(post-conceptual art)、“后前卫”(post-avant-gardes)三个阶段。^⑥就这三个阶段而言,20世纪60年代(即第二阶段)因其作为全球化的开端和对文化政治等当下语境的参与,被奥斯本称为“当代艺术”的开端,在这个意义上,“当代艺术就是后观念艺术”(即超越了第一阶段强调媒介自律的“观念/概念”(conceptual)艺术)。不过,这一时期“当代艺术”的“当代性”仍是“国际化的美国霸权”的全球扩延,只有进入全球一体化、基于国际性展览等当代艺术新体制的“后前卫”阶段(即第三阶段),才有可能真正实现奥斯本意义上以“有差异但同样‘在场的’时间性”为特征的当代艺术的“当代性”。

至此,可以看到奥斯本对“当代艺术”和“当代性”二者在具体时间上的区分是不同的:奥斯

本意义上的“当代艺术”是始自20世纪60年代、延续至今的“后观念”艺术;而作为“当代艺术”最具批判性的、全球意义上差异共存的“当代性”,则始自1989年冷战结束之后,且持续至今。其中,奥斯本明确指出,对包括“当代艺术”和“当代性”在内的“当代”概念的批判,是从事一种“时间的哲学”,一种既非经验主义的,也不是包含一切时间的,更不是非历史的“时间的哲学”(Osborne 8)。那么,如何从时间维度理解奥斯本意义上的“当代性”?其“有差异但同样‘在场的’时间性”,又何以作为一个“统一体”而存在?

实际上,奥斯本对“时间”议题的关注,与他在20世纪90年代对现代性作为一种“时间的政治”的研究一脉相承。^⑦而与以“历史时间的总体化”(totalizing temporalization of history)为特征的“现代性”相比,奥斯本的当代艺术哲学则提出“当代性”是“当下(多种)时间的断裂统一体”(a disjunctive unity of present times)。这一“当代性”的悖论,在于它既多元异质、彼此断裂,却又能成为一个“统一体”,而这一悖论的存在,正依赖于当前全球化的艺术生产体制。

一方面,全球当代艺术的在地实践是多元异质的,它们共时性的创作于世界各地,这些地域不同的历史文化和地缘政治差异,造成了这一同样“在场的”(present)时间实际上在发展和观念等诸多方面是不同步的、异质的,即所谓“有差异但同样‘在场的’时间性”。但这样的“异质共存”,至迟在19世纪上半叶拉美独立战争、拿破仑建立统一欧洲帝国的失败中就已发端(Liam 22),并不能构成“当代性”的独有特征,因而,奥斯本的“当代性”得以成立,更重要的还取决于另一方面,即与多元在地实践悖论性共存的,是全球当代艺术体制的趋同。全球当代艺术的展示、批评、交易等体制渐趋成熟,国际艺术双年展即为此中显例,奥斯本所谓当代性“统一体”的形成,正是这一持续趋同的当代艺术运行体制促成的,奥斯本称之为自我“虚拟化”(fictionalization)。在这个意义上,奥斯本的“当代性”是呈现多元异质的“虚拟当代性”,是经由当代艺术体制建构的“虚拟”叙事。

虽然,在明确将“当代性”与“现代性”的时间观区分开来这一点上,奥斯本与阿甘本不同,但在对现实疏离与批判的意义上,奥斯本的“虚拟当

代性”与阿甘本的“同时代性”仍有着一致的诉求,即将“当代性”构想为一种不合作态度、一种“拒绝”。不过,二者的“拒绝”方式各不相同:在阿甘本看来,这一“拒绝”通过脱节或时代错位实现;而在奥斯本看来,这是“一种对其自身发展观的、可预期的、投机的基础的拒绝,其实现方式是一种真正的‘(多种)时间的整合’(total conjunction of times)。这是通过直面当下,而拒绝(可操控的)当下的未来;本质上是对政治的拒绝”(Osborne 29)。正是在这一批判性意义上,奥斯本的“当代性”是“施行中的虚拟”(operative fiction),当代是多种时间共存的、非实存的、作为一个整体的虚拟,不仅被动反映、呈现现实的诸种当代情境,更主动创造、投射出作为一个“统一”的“虚拟当代性”。

可以说,奥斯本的“当代性”理论是其对现代性整一时间哲学研究的延续,与单一、总体、同质性的“现代性”时间不同,“当代性”时间是多种、断裂、异时共存的,二者分别指向两个不同的时间体:“现代性”指向总体化的时间统一体;“当代性”则是作为虚拟叙事存在的“多种时间的断裂统一体”,其中,“多种时间的断裂”以其共同对抗单一线性时间和现代进步时间观的诉求,而构成了一个虚拟的“统一体”。

不过,虽然奥斯本反对“非历史性”,但他的这一“虚拟当代性”理论却恰恰因其将现实抽空为一种“理念”(idea)和想象中的“虚拟”,及其延续的“本土与全球”“个人与普遍”等一以贯之的、持续存在于西方中心主义话语体系中的二元对立模式,被批评为建构了一个当代的“乌托邦概念”(高名潞 540)。究其原因,也正在于奥斯本对当代艺术的研究视野仍局限于西欧北美为主导的“再现代主义”(remodernism)艺术样式,其对国际双年展等“文化工业”的批评也被认为是对现代主义精英思维的复魅(Smith 293 - 298),不可避免地再度陷入了启蒙运动以来与全球殖民同步的西方中心主义理论范式。

四、结论与启示:“时间转向”的三重维度

当代艺术就是这样一个重要的时间实验场。尤其在过去的20年,声称美学

在根本上是关于时间的,这已是老生常谈[……]时间研究对当代艺术至关重要,它在于发展出这样一种美学:将时间和历史并置,将时间流逝的当代体验和现代历史的确有其事并置。当代性在这里努力改变着(transform)现代性。(Ross 4 - 5)

上述“当代性”理论呈现出三种具有代表性的“时间转向”方式,亦分别从三重维度探讨了“时间转向”的可能性:阿甘本的“当代性”试图将时间观升维,引入三维时间观,为二维的线性时间敞开一个切面,以与“时代错位”为特征,通过不合时宜的时间体验,悬置指向未来的功利时间,最终实现当下每一个可能的“弥赛亚时间”;与之相比,格罗伊斯的“当代性”则试图将时间观降维,以与本真性时间的携手互助(即成为“时间的同志”)为特征,回归时间流本身,通过基于时间的当代数码艺术及其在博物馆中作为“冷沉思”艺术的特有展示方式,揭示当下无功利时间的运行机制,在这个意义上,真正具有“当代性”的不仅是“基于时间的艺术”,更是“基于艺术的时间”,“当代性”即是化身为艺术的时间本身;而奥斯本的“当代性”则直面现存的多种时间观,试图将现实世界基于不同历史文化和地缘政治的多元时间轴并置,统合为一个反抗世俗政治和现代进步时间观的“虚拟统一体”。

回到当代艺术场域,就上述三种“当代性”对当代艺术实践的具体指涉和分期而言,阿甘本的“当代性”虽被当代艺术界广为引用,但因并未明确其针对当代艺术的内涵,被质疑为既未对当代性和现代性加以区分,也未能有效作用于当代艺术的研究和实践。与阿甘本相比,格罗伊斯的“当代性”理论对当代艺术更具针对性和现实相关性。格罗伊斯从当代艺术媒介这一视角明确指出其“当代性”属于“灵韵”复魅的数码复制时代(而“现代性”属于机械复制“灵韵”消逝的时代),其真正具有当代性的“当代艺术”(“冷沉思”艺术),是在特定展示空间展出的、直面公众(而非艺术市场)、需要观众在场体验参与的视频和数字媒体艺术。哲学家奥斯本则从时间政治角度明确提出“当代性”与“现代性”分别在时间观的“虚拟性”和“总体性”上的本质差异,因此,奥

斯本意义上的“当代艺术”指超越艺术本体[即奥斯本为“观念艺术”(或概念艺术)限定的特性],而诉诸社会现实语境的“后观念”艺术,相比之下,奥斯本的“当代性”则更为晚近,属于冷战结束以后的全球化时代。

可以看到,本文讨论的上述“当代性”理论,均与当代艺术息息相关:或如格罗伊斯式的“强联系”(指理论生发自当代艺术现场,并始终关注和参与着当代艺术实践),其中,作为“时间的同志”的“当代性”,以其日益激进的政治参与诉求试图全面推翻范式化的当代艺术体制;而与这样的“强联系”相比,阿甘本式“当代性”与当代艺术的关系可称为“弱联系”(指理论虽并非生发自当代艺术现场,但在当代艺术体制内迅速流行),其中,作为“时代错位”的“当代性”,成为持续流转于范式化当代艺术体制内的时髦引文而缺乏阿甘本畅想中的反抗效力;或介于二者之间,如奥斯本式基于现行西方当代艺术史范式而构建的理论推演,其中,作为“当下(多种)时间的断裂统一体”的“虚拟的当代性”,难免再次成为基于西方视角、忽视全球在地性艺术实践、仅自洽于理论建模、在现实世界中往往缺乏真实效力的新的全球想象。

如果说丹托意义上的“当代艺术”和“当代性”同步发生于20世纪70年代中期,且在某种程度上陷入了反映论的同义反复,而阿甘本甚至并未将具体的“当代艺术”现象和“当代性”联系起来,那么,相比之下,格罗伊斯则对二者进行了区分。格罗伊斯意义上的“当代艺术”和“当代性”均指向21世纪的新时代,但并不等价:其“当代艺术”概念小于“当代性”概念,真正的“当代艺术”以“当代性”的实现为限定,即格罗伊斯所称“只有表明自身的当代性”,才称得上是真正的“当代艺术”,而这一真正的“当代艺术”,又往往是反抗现行西方主流当代艺术范式的“反当代”(或“后当代”)艺术。与之相比,奥斯本意义上的“当代艺术”和“当代性”在时间上则更加明显地区别开来,奥斯本将“当代艺术”界定于发端自20世纪60年代,而“当代性”概念则以20世纪90年代以后全球化当代艺术的兴起为肇始,并依托于这一西方主流当代艺术范式完成了其全球当代艺术理论构想,亦即奥斯本所谓“虚拟的当代性”。

至此,我们检视了欧美当代艺术领域具有代

表性的三种探讨“时间转向”的三重“当代性”理论及其各自的问题。可以看到,欧美语境中对“当代性”的探讨,不可避免地建基于其拉丁词源“时间”,并以对这一“时间”的返观、绕道或逃逸为基础,指向不同于现代意义上的当下和未来,“将未来从它的现代角色中移除[……]为未来的重塑(re-imagining)留出空间”(Ross 6)。而无论是重申现代、抵抗进步,还是绕道过去、重塑未来,生发自拉丁词根基础上的“当代”和“当代性”,一脉相承的历史文化既是其批判和反思的对象,也为打开未知可能性持续提供资源:它们或复活一个与使徒同在的“弥赛亚时间”(阿甘本),或复活一个个有着当下在场和历史语境的“灵韵”(格罗伊斯),或以复活多元文化和多重时间观为名而重塑一个全球性的“虚拟统一体”(奥斯本),可以说,上述三种“当代性”理论均以反抗现代线性时间叙事为出发点,在不同程度上进行着基于西方人文艺术和理论资源的历史性复魅。

最后,虽然三者分别试图以引入超越西方正统基督教的时空观(阿甘本)、引入代表最新人类文明成果的数码科技(格罗伊斯)、引入全球在地实践多元主体的方式(奥斯本),且均以全球化和普适性为导向,向着更多维度更广阔时空的敞开,却均不可避免地局限于各自的文化历史和现实资源,或是陷入对传统深厚的一神论宗教内部(犹太教、天主教、新教)分化的历史现实复杂缠绕的情结(阿甘本),或是苏联“飞向太空”的争霸雄心和对新科技迷恋的持续记忆(格罗伊斯),或是大英帝国曾经日不落的全球虚拟想象的当代复归(奥斯本)。因而,三种“当代性”理论带给我们的启示还在于,既然身份和视角之于理论构建只能回避而不可避免,那么,基于人类命运共同体向无穷可能性敞开(而非封闭某种民族性)的愿景,依托于何种在地性实践,以何种更具真实性的本土视角返观或推进上述西方当代艺术场域中展开的诸种“时间转向”,应当是身处本土文化艺术资源和中文语境的中国学者,可为当前国际学界持续探索中的“当代性”理论开启更多可能性的有效路径。

注释[Notes]

① 早期关于“当代艺术”和“当代性”的理论著述以丹托最具代表性。20世纪90年代,丹托使用“当代性”一词意

指与“当代艺术”同步的、针对当下的历史敏感性(Danto 5)。虽然丹托明确表示“当代性”与“现代性”有着本质区别,但并未进一步针对“当代性”进行理论阐述,造成丹托意义上的“当代性”难免与其“当代艺术”陷入彼此互证的“同义反复”(王志亮 129)。

② 此处及下文译文结合英译参阅了王立秋《何为同时代?》和刘耀辉《何谓同时代人?》两个版本。阿甘本“何为同时代?”,王立秋译,《上海文化》4(2010):4—10。阿甘本“何谓同时代人?”,刘耀辉译(《裸体》18—35),(《论友爱》61—79)。

③ 无功用性(inoperosità)一词也译为去功用化、无法使用、停歇、悬置,参见黄晓武“译者序言”《悬置与去功用化:阿甘本的分析策略及其来源》(《裸体》11—27)。

④ 比如通过手敲键盘回归自然的身体,甚至通过命名检索文件的方式,回归早期人类对超自然神灵的命名(Groys, *In the Flow* 144)。

⑤ 以丹托和谢弗(Jean-Marie Schaeffer)为例,奥斯本认为,前者“后历史”的艺术是去历史化、以哲学的方式抽空了艺术,造成一个只有“艺术界”的当代艺术,最终成了对当代艺术“当代性”本身的自反。而后者试图以“美学”的方式拯救当代艺术,以全面收回形而上学传统为代价,将艺术的纯思辨理论作为当代艺术危机之所在,并将之追溯至浪漫主义时代艺术“神圣化”(sacralization)的错误,进而推导出绕开18世纪以来的西方哲学、强调感觉经验以重返最初作为“感性学”的“美学”路径。奥斯本还驳斥了20世纪90年代以来同样流行的现象学及其法国版本的回潮(Osborne 12—15)。

⑥ 这三个阶段的分期围绕着美国艺术国际霸权的兴衰展开,分别对应战后美国艺术在北美和西欧的兴起、60年代以来全球更大范围内(除北美、西欧之外,还包括南美、日本、东南亚等国家和地区)对艺术自律和艺术体制的反抗、1989年以后美国艺术霸权在全球范围的全面胜利及陷入困境。具体地说,第一阶段对应冷战格局形成的战后及50年代以来,主要指继承战前欧洲历史前卫的战后美国新艺术国际霸权的兴起,以抽象表现主义、波普艺术、极简主义、观念艺术等主要在美国兴起,进而波及欧洲,产生国际性影响的当代艺术形态为代表,这一“新前卫”的“新”是相对于欧洲历史前卫的“老”而言的,以美国艺术体制持续收编欧洲历史前卫,并沿着历史前卫的线性逻辑进行持续的自律式演进为特征,奥斯本认为这一美国霸权意义上的“新前卫”至今仍是界定当代艺术最为泛化的一种指称。第二阶段以反艺术体制、反自律艺术的全球化开端为特征,主要指发生在60年代以来,以欧美为主导,试图跳出媒介自律的线性演进逻辑,参与社会、政治、文化激进运动的“后观念”艺术,它发端自北美,席卷西欧、南美、东南亚、日本(奥斯本认为,在苏东地区和80年代后期以后的中国,虽然也出现了类似的艺术形

态,却并未作出结构性的贡献)。第三阶段始自1989年冷战结束后的全球一体化进程,以上述历史前卫、新前卫、后观念艺术纷纷为市场经济和新自由主义的全面胜利所收编以至于前卫的终结为特征,自此,当代艺术进入艺术与文化工业相结合、国际性当代艺术展览既全面繁荣又面临全面体制化困境的阶段(Osborne 24—27)。

⑦ 奥斯本认为,“现代性是一种关于时间的文化[……]时间,作为19、20世纪欧洲哲学的难题,以其极不同于以前呈现为哲学问题的稳定特征的范例的方式,缠绕在历史问题与死亡问题这种新的双重形式中”(《时间的政治》5)。

引用作品[Works Cited]

Agamben, Giorgio. “What is the contemporary?” *What is an Apparatus? and Other Essays*. Trans. David Kishik. Stanford: Stanford University Press, 2009.

阿甘本:《裸体》,黄晓武译。北京:北京大学出版社,2017年。

[---. *Nudities*. Trans. Huang Xiaowu. Beijing: Peking University Press, 2017.]

---:《论友爱》,刘耀辉、尉光吉译。北京:北京大学出版社,2017年。

[---. *Che cos'è un dispotivo, L'amico, and La Chiesa e il Regno*. Trans. Liu Yaohui and Yu Guangji. Beijing: Peking University Press, 2017.]

---:《剩余的时间》,钱立卿译。北京:中央编译出版社,2016年。

[---. *The Time That Remains*. Trans. Qian Liqing. Beijing: Central Compilation & Translation Press, 2016.]

Balzer, David. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Toronto: Coach House Books, 2014.

本雅明:《启迪:本雅明文选》,张旭东、王斑译。北京:生活·读书·新知三联书店,2008年。

[Benjamin, Walter. *Illuminations: Essays and Reflections*. Trans. Zhang Xudong and Wang Ban. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.]

Danto, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Erber, Pedro. “Contemporaneity and Its Discontents.” *Diacritics* 41.1 (2013): 28—48.

Foster, Hal, et al. “Questionnaire on ‘The Contemporary’.” *October* 130 (2009): 3—124.

Gao, Minglu. “Particular Time, Specific Space, My Truth: Total Modernity in Chinese Contemporary Art.” *Antinomies of Art and Culture: Modernity,*

- Postmodernity, Contemporaneity*. Eds. Smith Terry, et al. Durham and London: Duke University Press, 2008. 133-164.
- 高名潞:《西方艺术史观念:再现与艺术史转向》。北京:北京大学出版社,2016年。
- [---. *Theory of Western Art History: Representationalism and the Turn of Art History*. Beijing: Peking University Press, 2016.]
- Gillick, Liam. *Industry and Intelligence Contemporary Art Since 1820*. New York: Columbia University Press, 2016.
- Griffin, Tim. "Out of Time." *Artforum* 50.1 (2011): 288-289.
- Groys, Boris. *In the Flow*. London and New York: Verso, 2016.
- . "Politics of Installation." *e-flux* 2 (2009): 1-8.
- . "Comrades of Time." *e-flux* 11 (2009): 1-11.
- . "A Genealogy of Participatory Art." *The Art of Participation: 1950 to Now*. Ed. Rudolf Frieling. San Francisco Museum of Modern Art; Thames & Hudson, 2009. 18-31.
- e-flux 编:《什么是当代艺术?》,陈佩华等译。北京:金城出版社,2012年。
- [---, ed. *What is Contemporary Art?* Trans. Chen Peihua, et al. Beijing: Gold Wall Press, 2012.]
- McKee, Yates. "Debt: Occupy, Postcontemporary Art, and the Aesthetics of Debt Resistance." *South Atlantic Quarterly* 112.4 (2013): 784-803.
- Osborne, Peter. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London and New York: Verso, 2013.
- 彼得·奥斯本:《时间的政治:现代性与先锋》,王志宏译。北京:商务印书馆,2017年。
- [---. *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*. Trans. Wang Zhihong. Beijing: The Commercial Press, 2017.]
- Ross, Christine. *The Past is the Present; It's the Future Too: The Temporal Turn in Contemporary Art*. New York and London: Continuum, 2012.
- 盛葳:“当代性:重建中国抽象艺术的历史和理论”,《艺术工作》4(2018): 34-39。
- [Sheng, Wei. "Contemporaneity: Rebuilding the History and Theory of Chinese Abstract Art." *Art Work* 4 (2018): 34-39.]
- 时胜勋:“中国当代艺术‘当代性’的话语构成与价值沉淀”,《贵州大学学报(艺术版)》5(2018): 11-13。
- [Shi, Shengxun. "The Discourse Structure and Value Deposit of 'Contemporaneity' in Contemporary Chinese Art." *Journal of Guizhou University (Art)* 5 (2018): 11-13.]
- Smith, Terry. *Art to Come: Histories of Contemporary Art*. Durham and London: Duke University Press, 2019.
- 王林:《从中国经验开始》。长沙:湖南美术出版社,2005年。
- [Wang, Lin. *Starting from Chinese Experiences*. Changsha: Hunan Fine Arts Publishing House, 2005.]
- 王志亮:“当代艺术的当代性与前卫意识”,《文艺研究》10(2014): 127-136。
- [Wang, Zhiliang. "Contemporaneity of Contemporary Art and the Spirit of Avant-garde." *Literature and Art Studies* 10 (2014): 127-136.]

(责任编辑:王嘉军)