

“后当代艺术”： 重回真实的三种理论路径及其问题

董丽慧

摘要 行动主义艺术、实在论唯物主义艺术、当代性理论架构是欧美近年来探讨“后当代艺术”的三种主要路径。三者虽在具体建构思路和模式上存在差异，但出发点均是对21世纪以来已成范式的“当代艺术”的反思，均试图回到三者所认定的不同真实：或直接介入社会活动的现实，或提出介于两种实在论（现实主义和传统唯实论）之间的基础实在论，或以多元架构图绘一个多重现实共存的、作为同时代真实现状的全球图景。对这三种理论路径的厘清，有助于理解当前国际语境中主流当代艺术理论的演进方向、存在问题及其与中国当代艺术理论的发生、发展脉络的异同。

就概念史而言，“当代艺术”（contemporary art）一词在20世纪80年代随着新艺术的商业化进程迅速普及，成为全球新自由主义经济的表征。21世纪最初十年，“当代艺术”一词进入欧美科研机构，在制定规则和反规则之间实践着悖论的学院化、学科化、体制化进程。进入21世纪10年代，由于市场化、体制化以及数码时代新技术的挑战，这一“当代艺术”命名正面临被抛弃的危机，对其最直接的反抗当属“后当代艺术”（post-contemporary art）命名的提出。

本文认为，近十年来出现的后当代艺术理论，以行动主义艺术（activism art）和实在论唯物主义艺术（realism materialism art/RMA）为两种主要理论路径，除此之外，泰瑞·史密斯（Terry Smith）构建的三重同时代性/当代性（contemporaneity）理论架构，又试图对上述两种后当代艺术加以收编。无论这三种理论路径在具体建构思路和模式上存在何种差异，其出发点均是对21世纪以来已成范式的当代艺术的反抗，均不同于20世纪末哈尔·福斯特（Hal Foster）为新前卫艺术正名的、拉康意义上作为心理创伤的《重回真实/实在》（*The Return of the Real*, 1996）所提出的观念，而试图回到三者所认

定的不同“真实”（the real）：它们或直接介入社会活动的“现实”（reality），或提出介于现实主义和传统唯实论两种实在论（realism）之间的“基础实在论”（infra-realism）^①，或以多元架构图绘一个多种时空和多重现实共存的、作为同时代真实现状的全球图景。本文试图厘清欧美当代艺术学界基于重回“真实”的问题意识，并围绕后当代艺术展开的这三种理论路径，探讨其可能性启示及存在的问题。

一、行动主义艺术路径：从后当代艺术到“后占领状况”

据史密斯考证，“后当代”一词诞生于对“后现代”的戏仿，从20世纪90年代开始零星出现，但并未产生重要影响。1989年，以杰姆逊为首，杜克大学出版社开始编辑出版“后当代介入”系列丛书，早期以后现代主义理论为主，至今已出版百余种与文学和文化研究相关的理论书籍。2011年，该丛书重新阐释了指导理念，提出“理论以其‘后当代性’代表着历史，通过为未来指明新的方向，识别当今知识潮流中的进步性”。2007年，两位伊朗裔建筑师在公开发表的对话中使用了“后当代”一词，以指称进入21世纪后面向未来的新建筑。近十年来，艺术领域对这一词语的使用渐多，2015年纽约同名非营利性艺术机构成立，旨在支持艺术家“影响未来观念、系统、社群的发展”。“后当代艺术”一词还出现于艺术家约瑟芬·梅克塞泊（Josephine Meckseper）2005年创作的橱窗装置作品的标题“后当代艺术的完整历史”（*The Complete History of Postcontemporary Art*）中，该作品于次年参加了惠特尼双年展^②。

“后当代艺术”一词真正作为术语进入理论讨论始于近十年。艺术家利亚姆·吉里克2010年在《当代艺术不足以解释那些正在发生的》一文中写道：“‘当代艺术’这一术语的特点是它的过度使用。这一‘当代’已经超出了具体的当下，同时吸纳了专门的、顽固的利益群体……从研究生工作室项目里出来的人就是当代艺术家……当代艺术同时变成了历史、一个学院派的学科。”^③在吉里克看来，受到朗西埃意义上的艺术体制（regime）操控，学院化的“当代艺术”命名本身已无法用于描述真正鲜活的当代艺术现象，亟需“新的术语和界定”，吉里克找到的替代词是“最近的艺术”（current art）^④。实际上，这一命名方式并非原创，早在“当代艺术”一词依附于“现代艺术”的“寄生期”就已出现，这也就解释了吉里克何以将当代艺术的起源追溯至艺术中对天才和创造力的强调，以及19世纪以来的工业化。因而，“最近的艺术”一词无论从历史溯源还是现实能指的层面，显然都不足以取代“当代艺术”。值得注意的是，在对“最近的艺术”的论述中，吉里克同时使用了“后当代”一词提问：“我们如何避免‘后当代’成为历史性怀旧或仅仅是排除自我的政治性认同？”^⑤在这里，“后当代”是“最近的艺术”的另一个称谓，指现行艺术体制之后的、更有活力的新艺术，其具体形态包括社会参与性艺术和激进的行动主义艺术^⑥。

明确以“后当代艺术”指称行动主义艺术的耶茨·麦基，因兼具大学当代艺术教师和社会活动艺术家身份，对当代学院化的艺术教育和社会化的艺术创作、及其分别涉及的当代艺术体制化和市场化问题格外关注。在2009年对《十月》杂志“当代”问卷的回应中，麦基指出当代艺术正面临问题，他认为，当代艺术恰如布鲁诺·拉图尔所言的行动者网络的“准物质”（quasi-object），是一个由诸多“演员”组成的复杂系统

(包括艺术家、艺术品、批评家、艺术史家、策展人、收藏家、艺术管理者、政府机构、非政府机构、大学、私人基金、广义的写作和新闻报道、观众等等), 同时又被裹挟在被奥奎·恩威佐 (Okwui Enwezor) 称为“后殖民星丛” (postcolonial constellation) 的全球网络中^⑦。在麦基看来, 当代艺术的陈腐首先体现在它的体制化和专业化, “三明治艺术家”如同快餐加工业或流水线上的从业者; 其次体现在将艺术家塑造成娱乐明星以取悦观众的消费主义心态; 最后体现在将当代艺术视为批判性分析对象的当代艺术理论研究中, 其中以“当代性”理论研究为代表, 形成了学院化自成体系的当代艺术系统^⑧。

麦基认为, 与当代艺术深陷体制和市场难以自拔不同, 在以行动主义艺术为代表的后当代艺术中, 艺术家不仅是活动的服务者或艺术装饰的提供者, 而且是运动的直接组织者, 真正实践了本雅明意义上的“艺术家作为生产者”。其中最具代表性的是 2011 年的“占领华尔街”事件, 麦基称之为打破艺术界和学院体制限制的一件“审美政治化作品”, 一个“艺术事件”, 一次“反资本主义的仪式”^⑨。正是在这一反抗经济全球化和艺术系统体制化的意义上, 麦基将包括“罢工艺术” (strike art) 在内的“占领” (occupy) 称为“后当代艺术”, 以 2011 年为分界, 区别于现行“当代艺术”的命名。麦基认为, “罢工艺术”不仅寻回了现已陈腐的当代艺术中逐渐中断的先锋艺术传统, 致力于反体制、反学院、反商业, 挑战艺术和非艺术的界限, 同时, 作为总体性艺术项目的后当代艺术 (而非仅仅是当代艺术中的某种艺术现象), 是从根本上对资本主义经济基础这一当代艺术化身的自反^⑩。

在 2014 年发表的《论艺术行动主义》一文中, 格罗伊斯提出用具有实用性的、活生生的“设计”取代去功能化的、僵化的“艺术”之名, 用“设计的美学”取代“艺术的美学”, 目的是以直接参与社会运动的激进艺术, 在艺术系统之外寻找抗拒整体审美化 (total aestheticization) 幻象的革命性出口^⑪。在格罗伊斯看来, 当代行动主义艺术“是一种新状况, 呼唤新的理论建构”^⑫。正是针对这一新状况, 尤其是“占领华尔街”以后的艺术现状, 麦基在其 2016 年的专著中使用了“后占领状况” (post-occupy condition) 一词 (明显模仿“后现代状况”)。不过, 与此同时, 随着对行动主义艺术研究、理论建构和命名的细化, 在该书中, 麦基不再使用更为泛化的“后当代艺术”一词作为对“当代艺术”的反抗, 据此可以认为, 麦基通过强化作为行动主义的“占领”, 彻底放弃了从“当代”到“后当代”这一看似仍处于线性演进路径中的命名方式。悖论在于, 这种对“当代”的放弃, 仍然是通过绕回线性演进的“后现代 (状况)”来实现其理论建构的。

二、“以客体为导向的本体论”路径: 作为“实在论唯物主义”艺术的“后当代”

尽管麦基放弃了对“后当代艺术”这一命名的使用, 2016 年, “后当代”议题却随着第九届柏林双年展 (BB9) 和蒙特利尔双年展及其展评被触发。其中, BB9 策展团队 DIS 艺术小组在其在线艺术杂志 DIS 上, 邀请奥地利学者阿曼·阿瓦内西安和伦敦金史密斯学院的苏海·马利克, 组织了一次探讨“后当代”理论及艺术和设计的专辑^⑬, 开

启了不同于行动主义的建构后当代艺术的另一条路径，这也是迄今为止对后当代理论最为集中的一次讨论。而在此期间发生的英国脱欧和特朗普当选美国总统的政治事件，也被认为预示着作为全球化和新自由主义表征的历史性的当代艺术的终结^⑩。

阿瓦内西安和马利克将“后当代”定义为“思辨的时间复合体”（speculative time-complex）。这个词由“思辨”和“时间复合体”两部分组成，就“思辨”而言，这一定义基于“思辨实在论”（SR/Speculative Realism）及与之相关的“以客体为导向的本体论”（OOO/Object-Oriented Ontology），二者作为术语的活跃期均始于2010年前后，它们引领着西方理论界近年来的“思辨转向”（speculative turn）^⑪。简言之，OOO和SR理论尝试跳出以往客体和主体、唯物主义和形而上学、自然和人工等诸种二分法，尤其注重将技术作为一种客观物/对象（object），是唯物主义哲学和形而上学的思辨在互联网和数码时代的有机结合。其理论出发点是批判笛卡尔至康德以来反客观性的关联主义（correlationism）^⑫，其现实语境是后网络（post-internet）和后真相（post-truth）时代对于知识、事实、真实的重审和试图对真理（truth）的追回^⑬。在此基础上，这一思辨的后当代理论，将后网络时代已全面技术化的时间本身视为客观存在的物/对象，以区别于将时间视为仅存在于主观意识中的某种认知关系的观念，同时又强调这一时间不是过去、现在、未来这些单体元素的简单物质性、线性拼凑，而是作为一个有机的整体集合，具备超出其中任何一个单体元素的系统特性。

那么，时间何以成为客观存在的物？为了与关联主义的形而上时间相区别，后当代理论的“时间复合体”借鉴了法国哲学家贝尔纳·斯蒂格勒关于社会技术系统与记忆工业的理论。斯蒂格勒认为，人类历史就是“技术体系”不断进化的历史，技术发展在给人类带来便利的同时，也在不断破坏稳定的人类文化，动摇和重构人类社会的基础，而“时间性”正是在人性与技术这一既相互依存、又充满不确定性的张力关系中得以彰显的，“是技术的进步开启了时间的扩延”^⑭。比如，以照片或电影镜头这类“等同于时间的画面”为代表，斯蒂格勒区分出凝结在影像中、具有不确定性的“第三记忆”（或称“图像意识”），即由技术发展而实现的记忆的物质性记录，以区别于胡塞尔的“第一滞留”（即实时知觉）和“第二滞留”（即长时记忆）^⑮。然而，技术的持续进步并不能许诺给人类一个进步的未来，人类在幻象及其破灭中“迷失方向”（disorient）。斯蒂格勒认为，“当代的迷失方向，是无力实现划时代成倍增长的经验，它同速度、同追求速度所导致的记忆的工业化、同为追求速度而开发的技术之特性息息相关”^⑯。在这里，后当代理论借用了斯蒂格勒对于时间和“技术系统”关系的论述，认为作为个体的人和作为整体的人类经验已不在社会复合体中居于首要地位，取而代之的是包括非人的“技术系统”在内的复杂社会系统、包括互联网在内的社会基础设施和关系网络^⑰。在这个意义上，“后当代”正是因其非人化和与社会技术系统的依存，而区别于新自由主义的、个人主义至上的“当代”。

后当代理论虽认同斯蒂格勒对社会技术结构的论述，但二者在对待技术与艺术的关系上存在分歧。首先，后当代理论对时间的研究并不依附于作为记忆影像的文化符号，反之，SR和OOO艺术的一大特点就是对文化符号及其社会政治权力阐释模式的拒绝。哈曼主张回到作为物/对象的作品，而不再致力于阐释作品和艺术家、社会、文化的关系^⑱。SR和OOO理论的倡导者进而推出了“实在论唯物主义艺术”概念，其首个

活动是2010年在泰特美术馆举办的“实在物”（The Real Thing）短期展览和研讨，该活动主要探讨非人类的宇宙议题，作品涉及死亡、人口缩减、语言失序等主题，是一次尝试去人类中心主义的艺术实验^②。同为RMA的倡导者，马利克更直接地提出“摧毁当代艺术”，因为“当代艺术是一种关联主义”，这里的“当代艺术”指的正是基于文化阐释、身份政治和个体经验的“后观念艺术”^③。在马利克看来，“艺术应当作为一种理性实践，去除一切挥之不去的经验状况。概念，而非感觉；理性和形式化，而非放纵和失控；中立而不受影响：这就是理性的约束力，它直接导向现实（the real），摧毁不定性的当代艺术”^④。其次，在与当代艺术的关系中，斯蒂格勒仍希望以审美经验反抗记忆的工业化和社会技术系统的操控，而后当代理论在本质上反对以个人的、非实体的审美经验作为救赎当下的出口，这正是基于对当下影像生产、体验式经济和日常生活审美化的失望，“当代艺术已不仅是最近新自由主义经济和政治记录的受害者，更是以左翼批评的视角将其逻辑强加于各种标准之上，帮助构建了这一重组的矩阵（matrix），成为事实上的帮凶”^⑤。最后也是最重要的区别在于，后当代理论的研究对象是时间的实体在场本身，而不是斯蒂格勒“第三记忆”意义上的“等同于时间的画面”。

阿瓦内西安和马利克所主张的回到时间在场本身，指的是回到一个确证的、客观的“当下”（present）。首先，说这一后当代的“当下”是确证的，针对的是现代和当代以来批判的、解构的“当下”。后当代理论认为，从现代时间观（以否定辩证法在持续的批判中被抽空实体的“当下”为代表）到当代时间理论（以德里达意义上解构的后现代或当代永恒缺席的“当下”为代表），无一不是对“当下的去优先化”。其次，说这一后当代的“当下”是客观的，针对的是当代非实存的“当下”。后当代的“当下”是以时间复合体存在的客观物，其中，实存的技术系统取代了非客观的人类经验，而当代的“当下”恰恰是对于时间的经验，这一“当下”基于关联主义想象，因陷入以过去看未来的幻象而造成了“当下”在事实上的缺席。因而，这一“后-当代”（post-contemporary）在构词方式上类似于具有实体意义的“明天-今天”（tomorrow-today）结构，“后-当代”即“以明天为导向的-今天”，它反对的是基于过去的推测而发生的现在，以及在当下到来之前就已被确认的、发生在过去的未来。最后需要强调的是，这一“当下”是以未来为导向的。这一后当代理论的“后”，针对的并非仅仅是物理意义上的前后次序，而且是在当前社会技术系统下的优先权，是preemptive一词所对应的政治上的优先决策权，经济消费中基于大数据和算法锁定客群和分配人格、军事和反恐行动中先发制人的“先”（pre）^⑥。在这个意义上，阿瓦内西安认为，如果按照德文将“当代”一词指认为“时间的同志”（zeitgenössisch），那么，“后当代”则是“未来的同志”，即“后当代”不再与早已被过去锁定的那个非客观、非确证的“当下”为伍，而是以全新的未来为逃离当代矩阵的出口。落实到艺术上，阿瓦内西安和马利克认为，全面审美化的当代艺术本质上是“反未来”的艺术，而后当代艺术才是真正“以未来为方向进入当下”的艺术^⑦。

三、同时代性/当代性路径：收编“后当代”和“后占领”

与上述两种试图以后当代艺术来反抗和超越当代艺术的理论路径不同，史密斯认

为，后当代艺术的提出并非当代艺术的终结，相反，这不过是其“当代性”三重架构中一种新出现的复古现象。所谓“复古”，指的是这一艺术现象仍然是现代主义—后现代主义一脉在当代的延续。史密斯认为，现代—后现代—当代—后当代的线性叙事在根本上仍是基于西方中心主义的，因而，与其说后当代是超越当代性的，不如说它是现代性在当代的复归^②。

20世纪80年代末，卡林内斯库曾将面貌相悖的现代主义、后现代主义、先锋派、媚俗艺术、颓废描绘为“现代性的五副面孔”，在2000年的中译本序言中，他又提出“现代化”是现代性的第六副面孔的可能性^③。如果沿着卡林内斯库现代性诸面孔的思路续写21世纪的艺术现象，那么当代艺术、后当代艺术、当代性均可继续成为现代性的第N副面孔。但是，在史密斯看来，当代艺术的当代性在主体和时空观念上与现代性存在着彻底断裂，他在2004年组织召开的“现代性≠当代性：20世纪之后艺术和文化的二律背反”（Modernity ≠ Contemporaneity: Antinomies of Art and Culture after the Twentieth Century）学术研讨会首次将当代艺术的“当代性”议题从“现代性”中脱离并与之并置。

史密斯认为，当代性是诸种状况（conditions）的合体，是与他人同在的我们生存于其中的复杂状况：

它不再是“我们的时代”（our time），因为“我们”不包括它的矛盾性；它也不是“一个（单数的）时代”（a time），因为如果“现代”将自身定义为一个时期，并且把过去分成多个时期，在当代状况下，分期则是不可能的。^④

首先，史密斯的当代性与现代性的主体在分类依据上有着本质不同，现代性的主体是“全球”（globe），当代性的主体是“星球”（planet），这受到斯皮瓦克“星球性”（planetarity）理论影响。斯皮瓦克认为，全球化中的“全球”是在抽象想象中存在于电脑和互联网上的、无人真实居住的虚拟空间，而人类实际生活在这一“全球”之外^⑤。如果说现代和后现代时期的主体“我们”指的是“全球”（以及以欧美为中心的世界一体化趋势，如“全球化”）、“国际”（以及国家集团组织，如“共产国际”）、“世界”（主要指对全球政治版图的划分，如“三个世界”战略思想），那么这一现代和后现代时期的“我们”对地球空间的认知和划分，仍建立在地缘政治的基础上，是囿于国家与国家之间的（inter-national）、强调国家主体和现代秩序的、有疆界和限制的。因为人类与“全球”的关系在根本上是二元对立、征服者与被征服者的主客体关系，这一“全球”就不可避免地成为外在于人类责任感和生命可持续发展诉求的、进行不平等利益交换的政治空间，这一“全球化”的结果必然是趋于一致的同化。

与之相比，“星球性”中的“星球”则强调将地球作为一种去除了地缘政治区隔和经济利益交换的自然空间（natural space），人类并非操控者或征服者，而是借住其上的栖居者^⑥。在这个意义上，作为现代性主体的“全球”是政治性的，是有利益差异的政治经济体在竞争和趋同原则下寻求共识性（consensus），而作为当代性主体的“星球”则是天然的（natural），是无利益差异的同时代人（coeval）在合作和共存原则下寻求他异性（alterity）。如果说前者是在利益差异的基础上寻求有限的一致性，那么后者则是

在利益一致的基础上寻求无限的可能性。

其次，就当代性作为多重复杂状况而言，继现代性创伤和后现代主义衰微之后，“当代艺术”和“当代性”的英语表达均不再冠之以“主义”（-ism），抽象的宏大叙词让位于当代艺术对当代生活和思想的复杂多元重叠状况的图绘。在对时间和空间的认知上，这一复杂状况与从现代性到后现代状况的线性叙事有着根本架构和认知维度上的不同。在认知维度层面，史密斯的当代性在空间上基于“星球性”（而非政治经济意义上的“全球化”空间），追求多元共存（而非多元竞争）；在时间上则基于对多样的时间性或作为复数的时间观（temporalities）的一视同仁（而非以过去—现在—未来的线性发展叙事和求新的进步观作为唯一评判体系），追求异时共存（而非抹杀异时价值）：“当代性在于感知力的彻底分裂（这一分裂是日益增长、无处不在、持续存在的），在于对同一个世界不同的观看和评判方式，在于不同时间（asynchronous temporalities）实际上却同时存在，在于多元文化和社会多重冲突的偶发可能性，在于所有这一切所彰显的迅速增长的失衡。”^③

那么，对应到系统架构上，史密斯将当代社会已无可避免的现代性—当代性的线性发展视为当代性或“当代状况”中的一个脉络、一种历史资源或问题的遗存，而不是一以贯之的全部当下状况。具体就当代艺术架构而言，与基于现代—后现代—当代—后当代线性发展的“当代艺术”命名不同，史密斯尝试以当代性理论图绘一个能够容纳当下不同时空价值观的世界图景，即居住在同一个星球的同时代人，以基于不同的文化、历史逻辑、时间观和维度的发展状况，生发出的不同艺术脉络和艺术现象。与卡林内斯库为现代性描绘诸种面孔的架构方式类似，史密斯为当代性描绘了三种当代艺术的框架，而相比于卡林内斯库，史密斯的每种框架之下又包含了当代艺术的更多副面孔。此外，在不同框架之间，史密斯更以康德的二律背反（antinomy）将三者联系成为一个有机又充满悖论的整体，在这个意义上，史密斯的当代性可称为当代艺术的三种悖论，它们是共存于当下的三种趋势，也是三股彼此矛盾、朝不同方向运动的力量^④。

第一种趋势是当代持续存在的现代主义艺术，指基于战后欧美艺术范式的演进、在当今作为全球化新自由主义表征的当代艺术。从时间上看，这一趋势始自20世纪50年代后期，以反权威、反艺术神话、反个人英雄主义、反精英叙事为特征。从地域上看，这一趋势发端于欧美，随着新自由主义的全球化影响着其他后发国家的当代艺术创作。就艺术风格而言，它发生在抽象表现主义艺术衰落（波洛克1956年去世）之后，经历了20世纪六七十年代的晚期现代艺术（包括情境主义、新现实主义、新达达、偶发艺术、行为艺术、波普艺术、极少主义、大地艺术、贫穷艺术、观念艺术、政治介入艺术、批判体制艺术、女性主义艺术等）、20世纪80年代的后现代艺术（包括新表现主义、超前卫、照相写实主义、图像一代、街头艺术等）、20世纪90年代以来的复古感官主义（或称“怀旧煽情主义”“仿真主义”，以英国YBA、杰夫·昆斯、马修·巴尼等为代表）、再现代主义（remodernism，以新形式主义、理查德·塞拉等为代表）和景观建筑（spectacle architecture）。这一趋势的特点是有着清晰的从现代艺术发展至今的艺术脉络和一以贯之的艺术逻辑，常被当代艺术教科书奉为唯一正统，而其本质是西方中心主义在当代的延续，詹姆斯·埃尔金斯称之为“北大西洋艺术”^⑤。

第二种趋势是转变中的跨国艺术，指后殖民转向以来，前殖民地和欧美周边国家在沉重的历史、文化、记忆的基础之上，关注本土和全球之间的冲突和生存体验等议题，更多强调身份政治的当代艺术。相比第一种趋势自欧美向全球的拓展，第二种趋势更强调在地性，它甚至是反全球化的。从时间上看，这一趋势在不同国家发端的时间从20世纪六七十年代到八九十年代不等。从地域上看，与发生在欧美的第一种趋势相比，第二种趋势发生在前苏联和第三世界发展中国家，以及史密斯所称的“第四世界”（指穿梭在不同国家和文化间的移民、散居者、流亡者）。就艺术风格而言，第二种趋势常借鉴第一种趋势的当代艺术“风格”，但更注重传达多元意识形态、国家、身份等内容。因而，与第一种“风格”演进清晰的当代艺术趋势相比，第二种艺术趋势的特点是“以内容为导向”（content-driven）、为本土文化发声、关注差异和不同、展现当代生活中冲突的多样性。

第三种趋势是真正具有当代性的艺术，指进入全球互联网时代以来，新一代艺术家打破地域限制，共享情感和交流网络，表达全球共同的当代体验，关注涉及人类共同利益的议题（比如生态环境、社交媒体、国际政治、新科技等）。这一始自21世纪的最新艺术趋势，虽然比前两个趋势更为后发，但势头强劲。如果说前两种趋势均基于各自的文化和历史脉络，是过去的艺术范式在当代的滞后和延续，第三种趋势则属于年轻人的、具有新生力量，它轻装上阵，面向未来，充满希望。

相比之下，第一种趋势可对应现代主义以来的全球同质化，它扎根于深厚的欧洲经典文化艺术资源，基于西方中心主义，抹杀个体差异的求同，以达成共识为目的；第二种趋势可对应后现代主义开启的身份多元化，它背负沉重的历史记忆和文化苦难，基于后殖民转向，强调个体差异的对抗，以撕破共识的虚伪性为目的；第三种趋势则是21世纪以来同代人作为命运共同体的差异性共在，它既无传承深厚文化资源的精神使命，也无承担沉重历史文化苦难的身份诉求，而是基于“世界主义”（cosmopolitanism）或“星球性”（即反对政治化的全球性）、在生存利益一致基础上的多样性共存，以达成充分保障个体差异的共通性为目的。

史密斯这一宏大的“当代性”架构体系在其2001年离开悉尼大学的告别演讲中初露端倪；在2009年的“中国当代艺术·国际论坛”上，史密斯阐释了对“世界艺术：当代潮流”的三分法^⑥；其完整的“当代性”体系则在2011年出版的当代艺术史教科书《当代艺术，世界趋势》中呈现出来。此后，在上述当代性三种悖论的基础上，史密斯继续以关键词的方式不断丰富其“元世界图像”（meta-world picture），即“当代世界图景”（world-picturing）的三种元图像（metapicture），2019年更新了最新版本（见下表）^⑦。其中，史密斯将“后当代”纳入第一种世界图景的元图像（即“持续的现代性”），在艺术风格上对应第一种当代艺术趋势，即基于西方中心主义的“北大西洋艺术”；将“占领”列入第三种世界图景的元图像（即“同时代的差异”）中，这似乎解释了行动主义艺术以“后占领状况”取代“后当代艺术”所彰显的试图跳出西方中心主义艺术模式、转而强调同时代人共享和创造真正具有当代性的当代艺术的诉求。

泰瑞·史密斯的“当代性：元世界图像”表

持续的 现代性	战后，冷战；全球化，后冷战超级权力，文明的冲突，反恐战争，景观（spectacularity），新保守主义，新自由主义经济；后历史，被发明的传统，各种再现代主义；人类世（anthropocene）；保守主义复苏；后当代
上下两者之间存在辩证对抗关系，但没有可预期的解决办法	
过渡期的 跨国性	去殖民化；本土化；后殖民批评，运动之运动，反全球化，全球性；后现代混成（pastiche），新写实主义；反向现代化（中国，亚洲四小龙）；复活的原教旨主义；暴动的无政府主义；后共产主义；动量（monentum）“社会主义”
上下两者之间既有差异，又相互毗邻，存在二律背反的分歧	
同时代的 差异	不同宏大叙事的同时代性；实时（immediation）自我塑造；网络文化；后资本主义；世界主义/星球性，从世界居民到按需归属的联系（占领）；生态激进主义；开放式革命；同时代的普通人

结语：重回真实的可能性及其问题

可以看到，基于将当代艺术理解为全球化新自由主义表征这一共识，以及对当代艺术的市场化和体制化的反抗、对依赖于复杂技术系统的后网络和后真相时代的反思，2010年以来出现了两种以“后当代艺术”为名反抗当代艺术的理论尝试。第一种行动主义的路径，试图彻底颠覆当代艺术体制、打破自启蒙运动以来日益审美化的艺术概念桎梏。第二种基于“思辨实在论”和“以客体为导向的本体论”的后当代艺术理论，以互联网时代客观存在的技术系统对抗非客观的、与新自由主义合流的个人审美经验，以“当下”作为“时间复合体”的客观实体性，反抗非实体的关联主义文化符号阐释。二者作为反当代艺术或持续拓展“当代艺术”命名的新尝试，均试图以不同于此前已达成共识的当代艺术叙事，为正在发生的当代艺术敞开更多可能性。

这两种后当代艺术路径的共同之处在于：反对作为全球化新自由主义（或被称为“新封建主义”）表征的当代艺术，反对21世纪以来全面体制化的当代艺术，反对流水线式可预期的、幻象的、全面审美化的、属于特权者的未来。不同的是，行动主义的后当代艺术以述行（performing）的方式实践对市场化 and 体制化的反抗，而基于“思辨实在论”的后当代艺术则寄身于后网络时代与技术系统绞合在一起的“时间复合体”本身，反对的主要是强调身份政治、个人经验和符号阐释的后观念艺术。

二者共同的问题是，当这两种后当代艺术理论落实到具体作品上，迄今尚未形成突破性的影响。行动主义的后当代艺术因化身为政治运动而使其行动本身失去了艺术价值，正是在这个意义上，格罗伊斯称其为“设计”而非艺术。基于“思辨实在论”的后当代艺术则一方面主张排斥艺术体验，回归理性、知识、形式、概念等可确证的对象，另一方面执着于不加评论地展示客观的“当下”，而使在其理念指导下的艺术要么成为复归理性的新形式主义（也被称为“僵尸形式主义”），要么成为与仿真（simulation）合谋的后网络时代的日常生态^⑨。第九届柏林双年展“变装的当下”（The Present in Drag），即在后一理论指导下不加批判地呈现互联网、技术、消费无所不在的后网络时代的“当下”，而使展场变成了毫不回避商品营销的卖场。

那么，如果说行动主义的后当代艺术以化身为政治运动的方式瓦解了当代艺术，“实在论唯物主义”的后当代艺术以化身为后网络时代技术与消费狂欢的方式消弭了当代艺术，史密斯则以其作为当代性表征的三种当代艺术架构，反向收编了后当代艺术。史密斯的当代性讨论及其理论架构，试图将上述两种后当代艺术全部纳入其中，其构建当代世界图景的三种元图像，可以说是目前学界对当代艺术最为系统的理论化建模。其中，现代性在当代演进的现代—后现代—当代—后当代这条脉络，仅作为当代性与当代艺术三个主要框架中的一种，即当代持续存在的现代主义艺术。如果如卡林内斯库所说，“现代性只是又一个用来表述更新与革新相结合这种观念的词”^⑩，那么史密斯的当代性则是对现代“求新意志”（及作为其源头的西方神创论意义上的“新”）的唯一正统性的终结。与这种求新的现代性在当代的持续发展并行、共存的，还有基于后殖民转向的“转变中的跨国艺术”，以及基于“星球性”和数码时代跳出地缘政治及冷战思维的真正具有同时代性/当代性的艺术。就对“当代艺术”和“当代性”概念的使用而言，在史密斯看来，“当代艺术”一词与“当代性”一词中的“当代”有着本质区别：“当代艺术”的“当代”作为形容词，它的实体始终不可避免地处于缺席、游离、空洞的状态，永远留有一个等待被填充的空间；而“当代性”的“当代”则是西方语言中“当代性”（contemporaneity）一词不可分割的主体，它自成实体，本身就是充满了复杂性和多重向度的当下在场（presence）。

尽管史密斯的理论力求在差异共存中超越地域偏见和政治版图，然而显见的是，其“元世界图像”体系仍然难以避免对“他者”的持续建构。比如，其中被界定为“反向现代化”的中国当代艺术，可以说再一次遭遇了西方理论的误读与持续的后殖民想象。国外学者对中国当代艺术作品解读中的这种虚拟叙事并非特例，高名潞曾举例说：“2005年匹兹堡当代艺术国际研讨会上，詹明信（即杰姆逊）就用中国女艺术家尹秀珍的作品反复强调全球化的在地这个命题；泰瑞·史密斯思辨地论证王晋的摄影作品如何再现了人的主体性和现代性之间的悖论关系，以及人性如何被全球化经济所异化。这种思辨方法一般不注重艺术家的最初想法，所以和艺术家的创作意图，也就是真正的在地逻辑其实并没有太多关系。”^⑪而针对史密斯将“当代性的艺术”定义为“一种文化的无家可归者的状态”，高名潞犀利地指出其中存在的身份问题：“这种‘文化的无家可归者’贴切地表达了类似当代澳大利亚（史密斯的国籍）这样一个‘没有英国历史的英属殖民地’的文化身份感受，而非全球的、普遍性的当代经验。”^⑫

纵观欧美学界后当代艺术的诸种探索可以看到，进入21世纪第二个十年，已成范式的主流当代艺术在西方学界持续面临着危机。无论是“后当代”还是“当代性”的理论尝试，都是对从20世纪后半叶至21世纪第一个十年间建构起来的市场化、体制化、后网络时代作为全球化新自由主义表征的“当代艺术”概念的反抗。这一危机既意味着终结，也意味着机遇与挑战，意味着一种可称为“北大西洋艺术”模式的危机或终结，一种他异性文化与艺术资源可能性的回溯与发掘。而这一“当代艺术”概念的危机及对其命名的反抗，并非更广义的、实践意义上的当代艺术的危机，恰恰相反，这是对真正在世界范围内活跃的当代艺术实践的再思考，是将更具实体性和在地性的、更真实的当代艺术现象凝结为新的艺术理论和艺术哲学的新尝试，是后网络、后真相甚至后疫情时代对当代艺术何以与真正的时空俱进、当代艺术理论何以重回在场等现

实问题的持续推进。那么,在此国际语境中,非西方学界应当基于何种真实的在场为“(后)当代艺术”贡献何种智识资源,亦是一个亟待当代中国学者思考的问题。

- ① Graham Harman, “Fear of Reality: On Realism and Infra-Realism”, *The Monist*, Vol. 98 (April 2015): 126.
- ②②⑨ Terry Smith, *Art to Come: Histories of Contemporary Art*, Durham and London: Duke University Press, 2019, pp. 304–305, pp. 355–361.
- ③④⑤⑥ Liam Gillick, “Contemporary Art Does Not Account for That Which Is Taking Place”, *Industry and Intelligence Contemporary Art Since 1820*, New York: Columbia University Press, 2016, pp. 2–3, p. 2, p. 9, p. 117.
- ⑦ Hal Foster et al., “Questionnaire on ‘The Contemporary’”, *October*, Vol. 130 (Fall 2009): 64–65.
- ⑧⑩ Yates McKee, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*, London and New York: Verso Press, 2016, pp. 29–32, pp. 66–68.
- ⑨ Yates McKee, “Debt: Occupy, Postcontemporary Art, and the Aesthetics of Debt Resistance”, *South Atlantic Quarterly*, Vol. 112, No. 4 (2013): 784–803.
- ⑪⑫ Boris Groys, “On Art Activism”, *In the Flow*, London and New York: Verso Press, 2016, pp. 43–60, p. 45.
- ⑬ Armen Avanessian and Suhail Malik (eds.), *The Time Complex: Post-contemporary*, Berlin: Merve Verlag Press, 2016.
- ⑭③⑨ Saelan Twerdy, “Morbid Symptoms: In Search of the Post-contemporary at the 2016 Montreal Biennial”, *Momus*, November 22, 2016, <https://momus.ca/morbid-symptoms-in-search-of-the-post-contemporary-at-the-2016-montreal-biennial/>.
- ⑮ 格雷汉姆·哈曼在1997年首次使用“以客体为导向的哲学”(OOP/Object-Oriented Philosophy)一词。2006—2009年,伊文思(Aden Evens)和布兰特(Levi Bryant)开始使用“以客体为导向的本体论”一词,自2010年在乔治亚理工大学召开首个专题会议后,该词在西方学界产生了广泛影响。“思辨实在论”与之并行,伦敦金史密斯学院在2007年召开同名工作坊,2010年哈曼编辑出版了同名文集。Cf. Graham Harman, *Speculative Realism: An Introduction*, Cambridge: Polity Press, 2018, p. 9.
- ⑯ 梅亚苏认为,西方哲学至康德为止,要解决的主要问题首先是对实体的思考,从康德以来,发生了否定朴素现实论的转折,从此,思考主客体关系的相关性成为西方哲学第一位的问题,而这一日益偏离了朴素现实论的相关主义(或关联主义),正是OOO和SR群体所反对的哲学基础。梅亚苏认为,“现代哲学的‘舞步’的核心,就存在于对关系之优先性这一观念的信仰之中,那是一种对相互关系的建构之力的信仰”,“任何一种哲学理论,只要它否定朴素现实论,就都可能被视为相关主义的变形”,“只要是持守这种认为相关性具有无法被超越的特性的思想倾向,我们都将其称为相关主义”(甘丹·梅亚苏:《有限性之后:论偶然性的必然性》,吴燕译,河南大学出版社2018年版,第12—15页)。
- ⑰ Graham Harman, *Object Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, London: Penguin Random House, 2017, pp. 3–4.
- ⑱⑲ Bernard Stiegler, *Technics and Time, 2: Disorientation*, trans. Stephen Barker, Redwood, CA: Stanford University Press, 2009, pp. 1–2, p. 7.
- ⑲ 李洋:《电影与记忆的工业化:贝尔纳·斯蒂格勒的电影哲学》,《上海大学学报》2017年第9期。
- ⑳㉑㉒㉓ Armen Avanessian and Suhail Malik (eds.), *The Time Complex: Post-contemporary*, p. 7, pp. 37–38, pp. 13–15, p. 36.
- ㉔ Graham Harman, “Art and OOObjecthood”, in Christoph Cox, Jenny Jaskey, Suhail Malik (eds.), *Realism Materialism Art*, Bard/Berlin: Sternberg Press, 2015, pp. 102–104.
- ㉕ Christoph Cox, Jenny Jaskey, Suhail Malik (eds.), *Realism Materialism Art*, p. 27.
- ㉖ 后观念艺术(post-conceptual art,或译为“后概念艺术”),即观念艺术之后的艺术。这里的“观念艺术”(conceptual art,或译为“概念艺术”)指的是20世纪60年代主张回归艺术语言和智性思辨的艺术思潮,以约瑟夫·科索斯(Joseph Kosuth)和“艺术与语言小组”(Arts & Languages)等观念艺术家为代表。后观念艺术继之而起,反对回归单纯的艺术思辨,强调面向复杂的现实世界,在艺术创作中表达多元身份、个性感受和个体经验。后观念艺术的兴起也被部分当代艺术研究者认为是现代艺术与当代艺术的分水岭。Cf. Peter Osborne, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, London and New York: Verso Press, 2013, pp. 24–27.
- ㉗ Suhail Malik, “Reason to Destroy Contemporary Art”, *Realism Materialism Art*, p. 191.

- ⑩④ 马泰·卡林内斯库：《现代性的五副面孔：现代主义、先锋派、颓废、媚俗艺术、后现代主义》，顾爱彬、李瑞华译，商务印书馆2004年版，第3页，第361页。
- ⑪③④ Terry Smith, “Introduction: The Contemporary Question”, in Terry Smith, Okwui Enwezor and Nancy Condee (eds.), *Antinomies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*, Durham and London: Duke University Press, 2008, p. 8, p. 9.
- ⑫ Gayatri C. Spivak, *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press, 2003, p. 72.
- ⑬ Terry Smith, “Defining Contemporaneity: Imagining Planetarity”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 24, No. 49–50 (2015): 168–172.
- ⑭ Terry Smith, *Contemporary Art: World Currents*, London: Laurence King, 2011, pp. 8–13.
- ⑮ James Elkins, *The Impending Single History of Art: North Atlantic Art History and Its Alternatives*, to be published by de Gruyter. <http://www.jameselkins.com/index.php/experimental-writing/251-north-atlantic-art-history>.
- ⑯ 泰锐·史密斯（即泰瑞·史密斯）：《背景叙述：现当代艺术，世界趋势，中国》，陈漫兮编：《什么是中国当代艺术？2009中国当代艺术理论批评研讨会论文集》，四川美术出版社2010年版，第339—341页。
- ⑰ Terry Smith, “Defining Contemporaneity: Imagining Planetarity”, *The Nordic Journal of Aesthetics*, Vol. 24, No. 49–50 (2015): 165. Terry Smith, *Art to Come: Histories of Contemporary Art*, pp. 355–356.
- ⑱④ 高名潞：《西方艺术史观念：再现与艺术史转向》，北京大学出版社2016年版，第544页，第546页。

作者单位 北京大学艺术学院

责任编辑 小野

·书 讯·

《艺术与真理》

刘旭光 著

商务印书馆2020年10月出版

该书对艺术与真理之纠葛进行历史考察。从艺术真理性问题的起源，到审美真理，到德国古代美学中的艺术真理性问题，最终到后现代的和拟像时代的艺术真理，据津扼要式地进行问题史的历史梳理，借对艺术真理性问题的探究概括了每个时代的艺术在追求什么，也指出了进入每个时代的艺术殿堂的门径。该书的每个章节都从具体的艺术作品展开，通过对具体艺术作品的阐释分析时代艺术的真理性问题，间接起到了艺术鉴赏指南的作用。该书讨论艺术作品真理性的发展过程，通过艺术这个小领域，观看和欣赏人类精神如何在对艺术之真理性的追问中不断突破，不断前进，不断从传统与历史的各种既成的“真理”中走出来，去寻求新的“真理”。最后，通过对拟像时代的“艺术真理”的分析，该书认为，在当今时代，真理需要艺术，艺术是真理的庇护所。