

# 虚空之中的手迹：隋建国与数据时间的显形

## Traces in the Void: The Manifestation of Data Time in Sui Jianguo's Work

归档编号：Tan 12 · Jar SJG002

我们不为重复已有语言而写作，  
我们为触及尚未提出的问题而写作，  
我们为未来还能再生的判断而写作。

——封坛写作题记

### 摘要

本文聚焦隋建国自1987年以来围绕“时间”问题展开的核心创作序列，梳理其从“材料时间”到“身体时间”再到“数据时间”的结构演化。文章首先以《石膏立方体在冲洗水下浸泡一周的石膏》为起点，指出时间最初以自然力量介入材料，构成其艺术中的“时间零点”。继而通过《球漆与时间的流逝 / 时间的形状》（2006-）的命名演化，阐明时间如何由行为的延展转化为形体的生成，使“形”成为时间的显形方式。《手迹》（2008-）标志时间的去身体化与系统化，虚空成为时间的生成界面，并在余明锋所谓“存在论事件”的意义上获得哲学维度。最终，《数据云花园》（2018-2023）以3D扫描与算法结构构成“数据时间”的生态现场，使时间具备自我维持的能力。文章以此揭示隋建国艺术中时间与判断的转型——从被维持的时间到维持自身的时间——并将之置入当代艺术史的系统逻辑之中。

关键词：隋建国；时间的形状；手迹；数据云花园；虚空；数据时间

## Abstract

This article focuses on Sui Jianguo's core body of works that revolve around the problem of time since 1987, tracing the structural evolution from material time to embodied time and ultimately to data time. Beginning with *Plaster Cube under Flushing Water One Week* (1987), it identifies the moment when time first intervenes in material as a natural force—the “zero point of time” in Sui's practice. It then examines the semantic and conceptual shift from *Ball Paint and Passage of Time* to *The Shape of Time* (2006–), revealing how time moves from behavioral extension to formal generation, where “form” becomes the manifestation of temporality. The *Traces* (2008–) series marks the de-corporealization and systematization of time, with “void” functioning as a generative interface of temporality and, following Yu Mingfeng's notion of the “ontological event,” attaining a philosophical dimension. Finally, *Garden in Data Cloud* (2018–2023) employs 3D scanning and algorithmic processes to construct an ecological field of data time, where time acquires the ability to sustain itself. Through these analyses, the article elucidates the transformation of both time and judgment in Sui Jianguo's art—from time being maintained to time maintaining itself—situating his practice within the systemic logic of contemporary art history.

Keywords: Sui Jianguo; *The Shape of Time*; *Traces*; *Garden in Data Cloud*; Void; Data Time

## 一、时间的断层与判断的起点

在中国当代雕塑史的时间坐标中，隋建国的转向具有一种独特的辩证意味。它既不是形式的更新，也不是题材的变化，而是一种时间观的再分配。2019年，高名潞在《让时间超度我们》的结尾曾留下一个问题：“如何处理日常时间与纪念碑之间的矛盾关系，也许会

隋建国下一个必须面对的方法论课题。<sup>1</sup>”这句话的语气近乎预言，它并非提出一个美学问题，而是点出了一个艺术史的断裂点——纪念碑代表时间的凝固，日常象征时间的流逝，而当这两种时间在当代语境中同时失效，艺术必须在新的结构中重新寻找时间的存在方式。

在纪念碑时代，时间被封存为形体。雕塑以永恒为形式基础，将瞬间的行为、历史的事件、集体的记忆转化为不朽的物质体。纪念碑的时间不是流动的，而是被固定在空间的垂直维度中，它拒绝消逝，也拒绝生成。而日常的时间恰与之相反——它不建立形体，而在不断的使用、消耗与重复中被更新。二十世纪中叶以来，这两种时间在艺术中开始对冲：极简主义将纪念碑的永恒性转化为结构的持续性，行为艺术则让日常的流动性成为行动的核心。

罗伯特·莫里斯以去除底座、直接置于地面的极简雕塑及其“反形式”（anti-form）理论，让雕塑从静态对象转变为空间—时间的编舞<sup>2</sup>，作品的意义在观看的延时与感知的持续中生成<sup>3</sup>；理查德·塞拉（Richard Serra）以巨大的钢板结构迫使观者在行走中体验时间与空间的同步，使时间成为形体的组成部分<sup>4</sup>；理查德·朗（Richard Long）则以步行与路径记录，将时间具象为地表的距离与节奏，使雕塑转化为行动的痕迹<sup>5</sup>。三人共同推动了雕塑

---

<sup>1</sup> 高名潞：《让时间超度我们》，2019年，评论文稿，艺术家分享。——文末提出“日常时间与纪念碑之间的矛盾关系”为隋建国的方法论课题。

<sup>2</sup> 罗伯特·莫里斯的极简雕塑让观者的身体运动成为作品的组成部分，克劳斯称其为“编舞式的感知序列”（Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1977, p. 283）。另参 Anna C. Chave, *Arts Magazine*, Jan. 1990; Claire Bishop, *Installation Art*, Tate, 2005。

<sup>3</sup> Robert Morris, “Anti-Form,” *Artforum*, Vol. 6, No. 8 (April 1968), pp. 33–35; 以及 “Notes on Sculpture I–IV,” *Artforum* (1966–1969)。——提出“反形式”、过程与临时性的观念重心，推动雕塑从稳定形体转向时间/过程的展开。

<sup>4</sup> Richard Serra, *Richard Serra Sculpture: Forty Years* (New York: The Museum of Modern Art, 2007)。——大型钢板场域中的步行/体感，迫使观者在移动中发生时间与空间的共同经验。

<sup>5</sup> Richard Long, *Walking in Circles* (London: Thames & Hudson, 1991)。——以步行方法，将时间具象为地貌中的距离、路径与节奏。

从物质重量向时间展开的转向——一种“非物质化”的过程。雕塑不再依赖形体的坚固，而依赖时间的维持。

隋建国从九十年代中期开始逐渐意识到这一断裂的深度。他从形体的外部世界撤退，将雕塑从表象的造型逻辑中抽离，转向存在的本体问题——时间能否成为雕塑自身的构成？换言之，能否让时间从被表现的维度转化为自我显现的力量？这正是高名潞所称“方法论课题”的真正含义：时间必须成为方法，而非题材。

然而，若将时间的线索向前追溯，我们会发现它的萌芽远早于这一“方法论课题”的提出。早在1987年，隋建国创作的《石膏立方体在冲洗水下浸泡一周的石膏》（Plaster Cube under Flushing Water One Week, 50×50×60 cm）已经隐含了时间介入材料的原型<sup>6</sup>。这件作品看似简单——一块规则的几何石膏体被置于持续一周的水流冲刷之下，但其中潜伏着决定性的思想转向：时间第一次以自然过程的方式，直接作用于形体之上。几何的人工秩序在水流中逐渐被侵蚀，棱角崩解，表面起伏，立方体从“形”转向“势”。时间不再是被外在测量的长度，而成为内部力量的显影。它以破坏的方式生成形体，以流逝的方式制造存在。这一早期实验堪称隋建国艺术中的“时间零点”，时间第一次以物理力量介入形体的生成。

1962年，美国艺术史家乔治·库布勒（George Kubler）出版《The Shape of Time: Remarks on the History of Things》，提出艺术史应当摆脱以“滥觞—成熟—衰落”为主线的“生物模式”，转而研究“事物的序列”（series of things）——即作品如何在时间的传递与断裂中获

---

<sup>6</sup> 隋建国官方网站：作品条目“A01，石膏立方体在冲洗水下浸泡一周的石膏”，1987年，50×50×60 厘米（中文说明页面，访问日期：2025年10月19日）。——确认为1987年早期实验，时间以自然过程介入形体生成的案例。

得意义<sup>7</sup>。这一思想为艺术史提供了新的时间结构逻辑：形式的延续本身就是时间的形态。

当隋建国在2006年开始创作《时间的形状》（The Shape of Time）时，这一思想获得了经验层面的延伸<sup>8</sup>。作品命名与库布勒的书形成遥远呼应，但已脱离艺术史的叙述框架，成为对“时间作为材料”的持续探索。艺术家通过每日蘸漆、滴落与堆积的动作，让时间在物质的沉积中获得形体。漆层一层层叠加，既非雕塑也非绘画，而是时间的剖面。时间不再被记录，而被维持。

库布勒所言的“形态时间”（morphological time）关注形式的传递；隋建国的“身体时间”关注行为的维持。前者描述差异的生成，后者延续存在的持续。艺术家使库布勒的历史学问题进入经验层面，让“时间的形状”不再是艺术史的分析方法，而成为艺术实践的生成逻辑。

在哲学层面，这种转译使时间获得了具象的存在。库布勒认为艺术作品是时间链条中的节点，创新在重复与差异之间发生。隋建国则让这一判断在物质层面实现：他以身体的节奏取代文化的节奏，使时间成为可被封存、被感知、被维持的形体。当作品完成时，它并未终止，而是继续作为时间的实体存在，一种可见的持续。事实上，《时间的形状》从未真正完成。它以时间自身为材料，其存在的形式即是延续。每日的堆叠、干涸与覆写，都构成了时间的结构性行为。艺术家在其中并不创造形体，而维持过程。作品的意义不在结果，而在持续的展开——一种将“未完成”转化为存在方式的时间逻辑。

---

<sup>7</sup> George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven: Yale University Press, 1962). — 批评“生物模式”的风格史叙事，转向“事物的序列”（series）与形式在时间中的传递/断裂之结构。

<sup>8</sup> 隋建国：《时间的形状》（The Shape of Time），2006—。具体分析参加本文作者个案研究文本《每一滴都不是他：隋建国〈时间的形状〉》。

因此，《时间的形状》不仅回应了库布勒的理论，更在实践中完成了理论的扩展。它使“时间”从艺术史的叙述对象转变为艺术自身的物质逻辑：从形态的传递到行为的维持，从文化节奏到身体节奏，从历史时间到经验时间。这种转化也为“数据时间”的出现奠定了基础。当时间不再被观看，而被维持，它便进入了系统的阶段。

从这个意义上看，《时间的形状》既是库布勒思想的实践性继承，也是数据时间的前史。它建立了一条从理论到行动的链条：Kubler（理论）—隋建国（行动）—判断结构（结构）。在这一链条中，时间的形状从被描述的对象变成被生成的结构，这正是隋建国在其整个创作中不断追问的核心。

也正因如此，当他在九十年代重新思考雕塑与时间的关系时，早期的经验已在潜意识中完成了结构准备。时间在1987年以自然过程进入形体，在2006年以后则以身体节奏进入材料，在2008年以后进一步以系统循环进入数据。三者之间形成一条隐秘的演化链：从“材料时间”到“身体时间”，再到“数据时间”。1987年的作品让时间以侵蚀之力进入材料，《时间的形状》让时间以维持之力重塑材料，而《手迹》则让时间以结构之力脱离材料。数据时间的结构在2018年以后得到进一步的空间化显现——隋建国以《数据云花园》（2018–2023）<sup>9</sup>为载体，将时间的维持从单体系统转化为环境系统，使“时间的形体”第一次以可行走、可循环的方式展开。正是在这一纵深结构中，我们得以重新理解“时间的裂缝”究竟从何而来——它不是一次思想的转向，而是一次力量的延续。

这种问题的提出，使判断的性质发生根本改变。判断不再是对既有形象或观念的再阐释，而是对时间的再分配。艺术家的任务从“创造新形象”变为“维持时间的生成”。正是在这一

---

<sup>9</sup> 隋建国，《Garden in Data Cloud》（2018–2023），艺术家官网条目，<https://suijianguo.com/sui-jianguo-3-0-wp/art-works/art-works-2018-2023-garden-in-data-cloud/>。

意义上，隋建国进入了《重夺判断》<sup>10</sup>一书中所定义的结构——他以艺术实践的方式，提前触及了“数据时间”的逻辑雏形。

“数据时间”这一概念，在哲学上属于第三种时间形态：不同于柏格森意义上的“持续时间”（*durée*）与历史学意义上的“线性时间”，它既不流动也不终结，而以系统的方式维持自身。它不是经验的感知结果，而是判断的生成条件<sup>11</sup>。它的存在方式，是被维持而非被经历的；它的伦理形式，是持续而非完成。

当艺术从再现时间转向制造时间，它同时也重新定义了判断的意义。判断成为维持时间的行为，而非时间的记录。隋建国的时间观在这一点上与当代艺术的总体方向发生了偏移——他不追求时间的碎片化表达，而追求时间结构的显形。他的作品不是对流逝的感叹，而是对维持的实践。

## 二、命名考古：从《Ball Paint and Passage of Time》到《时间的形状》

关于《时间的形状》这一作品的命名，历来存在一个被忽略的事实。根据2007至2008年间的画册与展览资料（张颂仁、Joe Martin Hill 等人的文献记载）<sup>12</sup>，作品最初的名称是《Ball Paint and Passage of Time》（《球漆与时间的流逝》）。这一命名出现在隋建国首次公开展示该作品的文本中，强调的是“时间的流动”“劳动的持续”与“日常行为的累积”。“Passage”在这里不仅意味着流逝，也意味着时间穿过物质与身体——时间以行为的方式

---

<sup>10</sup> 粟多壮，《重夺判断——艺术在机器共生时代》（书稿版本V15，2025年）。书中提出“判断的意义不在确定，而在维持”，并以“数据时间”定义艺术在机器共生时代的时间逻辑。

<sup>11</sup> Henri Bergson, *Creative Evolution* (Paris: Félix Alcan, 1907; English trans. 1911); 或 *Time and Free Will* (1889). ——关于“持续（*durée*）”不可量化、只能经验把握之论断的哲学来源。

<sup>12</sup> Joe Martin Hill, *Sui Jianguo: Conscientious Observer*, 2008; 张颂仁，《隐秘的反现代主义者——隋建国及其“退休计划”》，2007年。

生成形体<sup>13</sup>。它反映了当时艺术家仍处于“行为—时间—材料”三者关系的经验阶段：时间在这里被理解为行动的延长，而非结构的发生。

随着此作品在十余年间被不断重复、堆叠、干涸，时间本身逐渐成为其唯一的构成要素。艺术家意识到，“时间”已不再仅仅是行为的结果，而是形体生成的条件。于是作品在语义上完成了从“Passage of Time”（时间的流逝）到“The Shape of Time”（时间的形状）的转化。前者是动词性的——时间被体验、被消耗；后者是名词性的——时间获得形体、成为存在。命名的改变意味着艺术家时间观的根本转向：他不再记录时间，而在制造时间。

这种转向并非理论上的借鉴，而是经验的自我提炼。虽然“时间的形状”与乔治·库布勒1962年的同名著作形成语言上的偶合，但两者之间并无直接关联。库布勒提出的“形态时间”（morphological time）旨在解释艺术史中形式的传递逻辑，而隋建国的作品让时间成为物质自身的延续结构。二者的偶合更像一种艺术史与艺术实践之间的镜像呼应：一个在语言中书写时间的逻辑，另一个在物质中维持时间的存在。

因此，命名不仅是标签的更替，更是一种判断行为。它把艺术家的工作从经验的记录转化为时间的制造。命名改变了作品的逻辑结构，也改变了我们观看作品的方式：从行为的延时观看转为形体的延宕感知<sup>14</sup>。换言之，《时间的形状》中的“形”并非视觉的样貌，而是时间在持续之中形成的自身。

命名的演化由此成为理解隋建国整个时间观的线索。1987年的《石膏立方体在冲洗水下浸泡一周的石膏》提出“时间进入材料”的原点；2006年的《球漆与时间的流逝》确立“时间维持行为”的逻辑；其后更名的《时间的形状》标志“时间获得形体”的阶段性完成；2008

---

<sup>13</sup> “Passage”一词的双义源自英语中“passage of time”与“to pass through”，兼具流逝与穿透之义。

<sup>14</sup> 参见《Garden in Data Cloud》，隋建国官方网站（2023）。

年开始逐渐系列化的《手迹》与2018–2023年的《数据云花园》进一步使时间脱离身体，进入系统，形成“数据时间”的外化形态。命名在这一纵深链条中成为艺术史与时间史的共同轴线：它既指向过去的经验，也指向未来的系统。

### 三、时间的物质化：身体的退场与结构的生成

《时间的形状》（2006–）标志着时间物质化的第一个阶段。艺术家在每天的重复动作中，让漆液在同一位置不断堆叠。重力、惯性与节奏共同构成了一种不受意志支配的生成逻辑。身体被保留在过程的边缘，它的功能不是表达，而是维持。那滴滴漆液的积累，不是动作的结果，而是时间自我运行的痕迹。

这一系列作品的真正意义不在形式，而在结构。它揭示出时间如何以物质形态存在，并通过身体的退场获得自身的能量。行为艺术中的身体是行动的主体，而在这里，身体成为时间的媒介——它不再创造事件，而是维持事件的持续。梅洛-庞蒂在《知觉现象学》中指出：“身体是我们拥有世界的一般方式”（Le corps est notre moyen général d’avoir un monde）。换言之，身体是世界显现自身的方式<sup>15</sup>。隋建国在这里完成了一个反转：时间借身体显现自己，身体成为时间的载体。

《时间的形状》是一种“被动的创造”。艺术家放弃控制，让作品在无意志的条件下生成。这种生成方式使创作成为持续的过程，而非完成的目标。时间在其中不被捕捉，而被维持。柏格森认为，持续的时间无法被量化，只能被体验。而隋建国让这种持续获得了物理的厚度——时间成为可堆叠的存在，持续被凝固为层积的形体。

---

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (Paris: Gallimard, 1945; English trans. Routledge, 1962/2002). — “身体是世界显现自身的方式”的现象学框架，用以阐释身体在时间显形中的媒介地位。

但这种时间仍然依附于身体的劳动。它需要动作的重复，需要身体与物质的直接接触。这种时间是“被执行的时间”，尚未进入系统化的维持阶段。身体虽然退场于意义层面，却仍是时间运行的物理条件。

在此意义上，《时间的形状》展示的是时间的“物质逻辑”：时间作为力量，嵌入物质的持续变化中。作品不是对行为的记录，而是时间在物质中留下的形迹。那种形迹的堆叠，不仅体现了物理的厚度，也构成了时间的伦理维度——时间在此被维持，而非被使用。

《重夺判断》中的一个基本命题是：判断的力量来自维持，而非终结。《时间的形状》正是这一逻辑的视觉原型。艺术家通过身体的节奏将判断交还时间本身，让时间成为自我判断的结构。这一行为在艺术史上构成了从“行为的时间”到“结构的时间”的过渡。

这种过渡具有深远的哲学意义。它不仅是艺术语言的转化，更是时间观的重建。德勒兹在《差异与重复》中提出，时间的本质在于“差异的生成”，而非“同一的延续”<sup>16</sup>。隋建国的漆液层积体现了这种“生成的差异”——每一滴都与前一滴不同，每一层都是时间差异的沉积。时间不再是一条流畅的线，而是无数微差的重叠面。

从此，时间进入了结构层面。它不再依赖身体的意志，而依赖过程的维持。身体的作用从主导转向辅助，创作的意义从完成转向延宕。这一逻辑的出现，为后来的系统性时间奠定了基础。

#### 四、虚空的生成：系统的萌芽与时间的脱体

---

<sup>16</sup> Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (Paris: PUF, 1968; English trans. Columbia University Press, 1994). ——“时间之为差异的生成”与重复/差异理论，为“层积”与“微差沉积”的时间结构提供哲学支撑。

当时间的维持不再依附身体，而开始被结构化，《手迹》（2008-）系列成为第二个转折点。它不再以物质的堆叠显现时间，而以系统的运行维持时间。扫描、切割、打印成为新的时间机制，身体的存在被数字化，时间的连续性被分解为无数离散的节点。

虚空在此成为时间显形的空间。那些空洞、裂隙与断层，不再象征消失，而象征生成。它们是时间在系统内部的运行痕迹，是数据维持自身的方式。虚空不是空无，而是一种被持续更新的空间结构。它使时间从物质的厚度转向结构的密度，从经验的延宕转向系统的循环。正如余明锋所指出，隋建国的“手迹”系列呈现的虚空并非缺失的空间，而是一种“存在论事件”——时间在生成自身的过程中留下的可视界面<sup>17</sup>。这种“事件性的空”并不终止任何事物，反而使时间得以在技术系统中持续显现。

阿甘本的“潜能状态”在这里获得新的视觉表达。潜能并非未被实现的可能，而是持续被保留的生成力。虚空正是这种潜能的居所——每一个空洞都是时间为自己保留的潜能节点。系统通过这些节点得以循环，时间通过潜能得以延续。

在技术层面，《手迹》展示了时间的去身体化。身体被扫描，形迹被编码，时间的延续不再依赖物质的持续，而依赖结构的运行。每一次扫描都是时间的断裂，每一次打印都是判断的重启。时间被拆解为一个个可追踪的过程单元，形成自我维持的系统结构。

德勒兹认为，真正的时间并非被感知的流逝，而是生成的过程。隋建国让这种生成在系统层面具象化。时间不再在物质中流动，而在信息中循环。虚空成为时间的容器——时间不再由形体定义，而由系统定义。

---

<sup>17</sup> 余明锋，《虚空如何现形——评隋建国的〈手迹〉系列》（艺术家提供文稿）。文中提出“虚空是一种存在论事件”，认为隋建国通过技术系统使时间的显现转化为一种持续的存在生成。

这正是“数据时间”的开端。时间脱离身体，进入结构；判断脱离意志，进入系统。艺术家的角色从制造形体转为维持系统。艺术史的逻辑也由物质史转向结构史。时间在此不再被记录，而被管理。《手迹》的虚空结构，是时间的再体化。它让时间拥有了结构的身体。那种由系统维持的虚空，既是时间的空间，也是判断的接口。艺术家在其中维持系统的运行，时间因此在系统中获得主权。

与“手迹”侧重于以手部扫描—切片—打印来建立“时间的接口”不同，“数据云花园”（2018—2023）将同一时间逻辑外推为一个可被行走、被编排、被持续更新的系统性场域：作品不再围绕单个“手迹体”的生成，而是以多节点构成的“数据花园”将虚空结构扩大为环境式的时间机制。这里的“云”并非比喻，而是对数据时间实际工作方式的直指——采集、存储、索引与调度共同构成作品的内在节奏；“花园”则提供了一个能让节奏被观看、被穿越、被再次组织的空间语法。由此，时间从“被物质维持”（在《时间的形状》中以漆层的堆叠）推进到“被结构维持”（在《手迹》中以扫描/打印的流程化），再到“被系统维持”（在《数据云花园》中以多节点的并行与重组），同一判断任务被重新分配给一个场域：观者的路径、算法的循环、单元间的连接共同维持时间的开放状态。数据云花园并未替换“手迹”，而是把“虚空—手迹—系统”的递进关系，转写为“单体—簇群—场”的共时结构，使数据时间不再只作为单件雕塑的生成条件，而成为一个能持续吞吐与再组织的存在环境。

## 五、判断的再分配：系统伦理与时间的责任

当时间脱离身体进入系统，判断也随之脱离意志而进入结构。艺术家在系统中的每一个动作，都不再是表达性的行为，而是时间的调度与维持。判断的形式从主观决断转向客观维持，伦理的重心从创作的冲动转向系统的责任。这种责任不是道德的，而是存在的：在系统运行的框架中，维持时间持续本身成为一种伦理姿态。

判断在传统意义上意味着结论，它是行动的终点，是主权的体现。但在系统时间里，判断成为延宕，是行为的持续，是主权的分散。判断不再被理解为一种选择，而是一种维持的义务。它不在于定义何为正确，而在于确保系统不被中断、时间不被终结。

正如《重夺判断》所提出的，判断的意义不在确定，而在维持。隋建国的创作正是这种判断的形象化延伸。艺术家不再拥有主宰的地位，而成为系统运行的节点。每一次扫描、每一次数据生成、每一次虚空的重启，都不是“创作”的行为，而是系统内部的一次判断行为。判断在这里不是单点的、瞬时的，而是分布的、持续的。时间通过判断得以延续，系统通过判断得以更新。

这种结构使判断的伦理被重新分配。主体的力量被稀释，但判断的强度反而增加。因为当判断从意志中解放，它不再受制于人的有限性，而成为时间自身的延展机制。判断成为一种结构性的责任，它不依附于某一个人，而属于系统的整体维持。

由此出现的，是一种“共生判断”的逻辑。艺术家与系统不再是主从关系，而是协同关系。机器的运行与人的决策相互嵌合，构成一个持续维持的判断结构。时间的生成不再属于个体，而属于这种共生系统。隋建国通过他的作品，把这一逻辑变成了形体：虚空不只是空白的空间，而是判断的界面；手迹不只是形迹的延伸，而是判断的通道。

判断的再分配意味着艺术从个人意志走向结构的自我意识。系统的出现不是削弱了艺术的精神性，而是为精神赋予了新的载体。判断不再依赖艺术家的独断，而依赖系统的维持，这种转变使艺术的伦理从“创造的冲动”变为“维持的耐心”。判断不再是结论，而是持续。持续即判断。

在这一层面上，隋建国的艺术成为“判断的机器”。他让判断不再是外在的评断，而是内在的维持机制。时间的流动因此获得了自我调节的结构。每一个虚空的生成，都是一次系统

的自我判断；每一次数据的延宕，都是一次时间的自我更新。判断与时间在此合为一体，形成了新的存在形式。

## 六、《数据云花园》：数据时间的显形现场

当“数据时间”从系统逻辑转化为艺术现场时，《数据云花园》（*Garden in Data Cloud*, 2023-）成为隋建国创作中的又一次关键转向。相较于《手迹》系列对时间结构的抽象维持，《数据云花园》首次让“数据”进入可感知的空间与命名层面——它不再仅是技术媒介，而是时间的栖居方式。

作品标题中的三个关键词——“数据（data）”“云（cloud）”“花园（garden）”——分别指向了时间在当代被维持的三种状态：

- 数据 是时间的离散化形式；
- 云 是延宕与分布的空间结构；
- 花园 则是被持续管理的生态系统。<sup>18</sup>

三者的叠合使作品成为“数据时间”的具象模型：时间在其中不再以线性展开，而在云端循环；不再由身体维持，而由系统维持；不再以形体显现，而以生长显现。

根据 Richard Wearn 的讲稿《*Materiality Beyond Human Sensibility*》（2023），《数据云花园》系列以 **3D 扫描与3D 打印** 为核心生成机制。艺术家首先将手部或身体的动作轨迹以高精度扫描仪记录为三维点云数据，这些数据不再被视为物体的再现，而是“由对象指向对象的关系”（object-to-object relations）<sup>19</sup>。数字化形迹经由算法重新计算、切片与分

---

<sup>18</sup> TAG Art Museum 2024–2025 展览说明, [suijianguo.com](http://suijianguo.com), 2024 年 3 月

<sup>19</sup> Richard Wearn, *Materiality Beyond Human Sensibility*, Lecture Manuscript, June 2023, [suijianguo.com](http://suijianguo.com)。

层，进入一个“量子时空场”（quantum spatio-temporal field）之中，随后通过3D 打印机在物质层面显现<sup>20</sup>。

这一流程的每一步都使时间发生转换：身体动作的瞬间被冻结为数据帧，数据帧在算法的延迟中获得结构性维持，打印过程则把这种延迟转化为物质的层积。物理行为被数字化、再物质化，形成一种在“数据空间”（data space）中循环的时间结构。正如 Wearn 指出，这些作品“由算法生成算法”（algorithmic-to-algorithmic processes），体现了从人类感知到系统自感知的跃迁<sup>21</sup>。

与《手迹》相比，《数据云花园》更像一次“系统的自我觉醒”。在《手迹》中，时间仍以虚空与手印的断裂方式显现——它需要扫描、打印、切割等程序来重启判断；而在《数据云花园》中，系统已具备自我更新的机制：数据在流动中生成形式，算法在延迟中维持秩序。时间被彻底脱体，成为一种持续的生态过程。

从哲学层面看，这一转向意味着时间的“去物质化”进入最终阶段。隋建国让“潜能的显形”（阿甘本意义上的 potentiality）在云端获得新的空间形态：时间不再被封存为物体，而被封存为系统的活态循环。花园的概念在此尤为关键——它不是自然的再现，而是一种被维持的人工生态，一种对持续的伦理回应。

因此，《数据云花园》不仅延续了《手迹》的系统逻辑，更在视觉与命名层面完成了“数据时间”的自我命名。艺术家不再通过形体去呈现时间，而让时间以数据系统的方式自我显现。作品成为判断机制的具象生态——一个能够自我维持、自我延宕、自我更新的时间结构。

---

<sup>20</sup> 同上。

<sup>21</sup> 同上。

从这一点上看，《数据云花园》标志着“数据时间”从理论概念转化为经验现场，也使《手迹》中所提出的“虚空”真正具备了生态意义：虚空不再是结构的间隙，而是系统生长的空间。时间在此既被延宕，又被持续地再生。

正是在这一意义上，隋建国的艺术从此进入了一个新的判断阶段：

时间不再需要被维持——它开始维持自身。

这一转变，也为本文“封存与主权”的讨论提供了现实基础。因为当时间具备自我维持能力时，艺术的任务便转变为如何为这种“系统时间”提供延宕机制——即“封存”的伦理。

## 七、数据时间的艺术史：系统的历史与维持的逻辑

如果说《时间的形状》解决了时间的物质化，《手迹》则让时间进入系统化。《手迹》的结构不仅是技术性的，更是艺术史层面的转折：它让中国当代艺术在时间问题上完成了从“身体时间”（或“行为时间”）到“数据时间”（即“系统时间”）的迁移。《数据云花园》是“数据时间”最具代表性的场域化形态。它继承了《手迹》的数字—虚空结构，却不再以单一形体为中心，而通过多节点、并行运算与空间布置建立一个自我维持的系统。艺术家在此让数据流、算法循环与观者路径共同构成时间的节奏，使判断的维持不再局限于作品内部，而扩展为场域的逻辑。数据时间由此具备生态特征：它可重启、可延宕、可重组。艺术史在这里也不再书写个体，而书写系统的持续——时间被安置在可更新的关系之中。

在行为艺术的传统中，时间被理解为行为的展开，它的特征是瞬间性、现场性和不可重复性。行为是一种消耗性的时间，它以爆发的方式抵抗纪念碑的永久性。而在隋建国这里，行为的时间被延宕为系统的时间。系统时间不消耗，而维持；不爆发，而循环。它的意义不在事件的发生，而在系统的运行。

这种时间观的出现，使艺术史的书写方式被彻底改变。传统艺术史以风格与作品为单元，时间被分割为一连串完成的事件。而“数据时间”的艺术史以系统为单元，时间被理解为维持的过程。作品不再是静态的存在，而是系统中的一个节点。每一次打印、扫描、延宕、虚空的生成，都是艺术史时间中的一次判断。

这种艺术史的结构是非线性的，是网络化的。时间不再被单一方向的叙事定义，而在系统内部被同时展开。过去、现在与未来不再是顺序，而是共存的结构。数据时间的艺术史因此是一种“共时性艺术史”：不同的时间层在系统中并行运作，形成多重判断的空间。

这一结构与当代科技文明的时间逻辑相呼应。信息的更新速度取代了历史的叙述速度，数据的循环取代了事件的发生。艺术史在这种逻辑中被重新构造。作品的意义不再由其完成定义，而由其被维持的能力定义。持续成为新的美学尺度。

隋建国的作品因此不只是个案，而是一种方法。

他展示了艺术如何在数据化世界中重新获得时间的主权：通过维持、延宕与封存的机制，让时间重新回到作品之中。时间不再是外部的流逝，而是内部的结构。艺术的存在方式从再现变为维持，从呈现变为运行。

在这种意义上，《手迹》不仅延续了《时间的形状》的逻辑，更将其转化为一种系统性的时间装置。虚空与手迹之间的关系，不是前后递进的，而是结构共生的。虚空是时间的潜能空间，手迹是时间的生成界面。两者共同构成了“数据时间”的基础形态：时间在虚空中被保存，在手迹中被生成，在系统中被维持。

这种艺术史的迁移，也标志着艺术判断的迁移。

在纪念碑时代，判断属于创作者；在行为时代，判断属于观众；而在数据时间，判断属于系统。系统不是冷冰冰的技术结构，而是一个维持判断的有机体。隋建国的艺术正是在构建这种新的判断空间，让系统成为时间的形体，让时间成为系统的生命。

## 八、封存与主权：时间的延宕与艺术的未来

当时间以系统的形式被维持，它同时也必须具备暂停与重启的机制。封存由此成为时间伦理的核心。封存并非终止，而是一种延迟，一种为未来保留潜能的形式。它让时间暂时停顿，以便重新启动。

隋建国的虚空即是这种封存的视觉表现。虚空看似空无，实则是时间暂停的空间，是系统为自身保存潜能的界面。封存的意义在于维持时间的开放性：它确保系统不会封闭为静止的结构，而始终保持被重启的可能。

这种时间伦理使“封坛”成为判断的延伸。封坛是判断的暂停，是时间的呼吸。它让判断在延宕中获得新的能量，让时间在暂停中积蓄新的生成力。隋建国的艺术以这种方式，把“封存”变成时间的形体。

在更广阔的哲学维度上，这意味着时间的主权重建。时间的主权不再属于人类意志，也不属于机械理性，而属于维持本身。时间的存在方式是自我维持的，这种维持性构成了时间的主权。艺术家的任务是保护这种主权——通过封存、延宕、循环，让时间在系统中持续运行。

“数据时间”的最终意义在于，它为艺术提供了一种新的历史逻辑：艺术不再以事件为单位，而以系统的维持为历史的单位；艺术的价值不再在于完成，而在于持续。时间成为艺术史的基本结构，判断成为时间的基本形式。

隋建国在这一结构中完成了从身体到系统、从材料到数据、从行为到判断的三重转化。他的艺术不是关于时间的表现，而是时间自身的行动。每一个虚空都在维持时间的延宕，每一个手迹都在生成时间的形体。时间在他的作品中不再被使用，而被守护。

在这种意义上，《手迹》与《时间的形状》共同构成了一个完整的哲学装置。前者是时间的物质化，后者是时间的系统化；一个展示时间如何获得身体，另一个展示时间如何脱离身体而获得结构。两者之间的延宕，就是“数据时间”的显形过程<sup>22</sup>。

因此，当我们谈论隋建国的“虚空”时，谈论的并非空白，而是被维持的时间。当我们谈论“手迹”时，谈论的并非形迹，而是时间的接口。时间通过虚空获得潜能，通过手迹获得形体，通过系统获得主权。这种多重结构构成了他作品中最深的力量：时间的自我判断。

艺术在此不再是意义的创造，而是判断的维持。判断不再是人的行为，而是时间的结构。时间不再是被观看的对象，而是被维持的存在。艺术成为时间的容器，系统成为时间的身体。

当这种时间逻辑被真正理解，我们会发现，“纪念碑”与“日常”的矛盾早已被时间本身吸收。纪念碑的永恒与日常的流动在系统中达成共存。时间不再区分稳定与消逝，而在循环中保

---

<sup>22</sup> 此处的“前后”并非指创作年代，而是结构关系的转换。《时间的形状》虽早于《手迹》，但其日复一日的堆积行为已内含时间系统的雏形——时间在身体节奏与物质规律中自我维持；而《手迹》虽处于数字阶段，却通过虚空与打印的实体化过程，使系统逻辑重新回到物质层面。二者在此形成一条非线性的结构回路：时间既在物质中生成，也在系统中自我物质化。

持恒定的变动。隋建国的“虚空”正是这种共存的形象——时间被封存，又被释放；判断被暂停，又被更新；艺术不再结束，而被维持。

这就是“数据时间”的伦理结构。它让艺术重新获得时间的尊严，也让时间重新获得判断的尊严。时间的流动因此成为一种持续的责任——一种不依赖意志、不依赖目的的存在方式。艺术的意义，不在表达，而在维持；不在终结，而在继续。从《手迹》的系统逻辑到《数据云花园》的环境结构，隋建国完成了“数据时间”的空间化实验。花园的开放性与云的循环性，使封存不再是静止的保护，而是动态的延宕机制——系统自身通过关系的维持获得时间的主权。

当艺术让时间学会维持自己，判断也随之被重新分配。

人不再是时间的见证者，而成为时间延宕的条件；艺术的伦理不再源于创造<sup>23</sup>，而源于维持；时间不再依附于意志，而以系统的方式延续自身。

隋建国的艺术因此抵达一个更深的判断结构：时间成为作品的行动者，系统成为判断的场域。“虚空”不再意味着缺席，而是判断被封存的空间——一种由时间自身维持的持续存在。

从《石膏立方体》到《时间的形状》，再到《手迹》和《数据云花园》，时间的形体在他那里逐步退化为结构、转化为系统、升华为自我维持的生态。这个链条也揭示了《重夺判断》的核心逻辑：判断不再终结于人，而在时间的维持中重获主权。

---

<sup>23</sup> 隋建国在九十年代以“恐龙”“熊猫”与“Made in China”等系列作品，已开始主动撤回“创造”作为艺术的核心伦理。这些以工业复制与符号化生产为基础的创作，虽未直接处理时间问题，却通过否定原创性与主体性，瓦解了现代艺术的创造逻辑。此阶段的“非时间艺术”实际上为后来的“时间维持”创造了伦理条件——从放弃创造的正当性，转向维持存在的责任。

或许，隋建国真正留下的，不是一件雕塑，也不是一个形象，而是一种时间的存在方式——被延宕、被封存、被维持。这正是“重夺判断”的现场。

## 作者简介

栗多壮 / Michael Suh

策展人、写作者。长期关注中国当代雕塑与时间观念的艺术史问题。

往返于渥太华与北京之间，从事跨文化艺术研究与策展写作。