

1985年以来的 当代艺术理论

Theory in Comtemporany Art since 1985

[美] 佐亚·科库尔和梁硕恩 / 编著

王春辰 何积惠 李亮之等 / 译 王春辰 / 审校

● 美国大学“当代艺术理论与批评”教学指定参考

上海人民美術出版社



-78

1985年以来的当代艺术理论

[美] 佐亚·科库尔和梁硕恩 编

王春辰、何积惠、李亮之等 译

审校：王春辰

Jo
1980

上海人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

1985年以来的当代艺术理论 / (美) 佐亚·科库尔, 梁硕恩编; 王春辰等译. —上海: 上海人民美术出版社, 2010.2

书名原文: Theory in Contemporary Art since 1985
ISBN 978-7-5322-6524-4

I .1... II .①科... ②梁... ③王... III .艺术理论—研究 IV .J0

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第197265号

1985年以来的当代艺术理论

原版书名: Theory in Contemporary Art since 1985

原作者名: Zoya Kocur and Simon Leung

Copyright © 2005 by Blackwell Publishing Ltd

All rights reserved. No part of this publishing may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, except as permitted by the UK Copyright, Designs, and Patents Act 1988, without the prior permission of the publisher.

本书简体中文版经 Blackwell 出版社公司授权,由上海人民美术出版社独家出版。版权所有,侵权必究。

合同登记号: 图字: 09-2006-611

1985年以来的当代艺术理论

编者: [美] 佐亚·科库尔 梁硕恩

译者: 王春辰 何积惠 李亮之等

责任编辑: 钱欣明

封面设计: 肖祥德

技术编辑: 季卫

出版发行: 上海人民美术出版社

(上海长乐路672弄33号)

网 址: www.shrmms.com

印 刷: 上海市印刷十厂有限公司

开 本: 787×1092 1/16 29.5印张

版 次: 2010年2月第1版

印 次: 2010年2月第1次

印 数: 0001-3000

书 号: ISBN 978-7-5322-6524-4

定 价: 68.00元

前言

易 英 (Yi Ying)

(中央美术学院教授, 博士生导师、
《美术研究》杂志社社长、《世界美术》主编)

艺术批评与艺术运动总是密不可分, 艺术批评的转向在根本上是由艺术运动的发展决定的。以1985年作为一个分水岭, 其实也是艺术运动在批评上的反映。20世纪下半叶, 也就是第二次世界大战以后, 西方艺术的主流经历了三个阶段。第一个是抽象表现主义和极少主义, 时间是40年代到60年代。第二个是波普艺术、新现实主义和观念艺术, 时间是60年代到80年代。第三个阶段是80年代以后, 包括80年代的新表现主义、超前卫和后观念艺术, 最重要的是文化多元主义, 在理论上的反映就是文化研究或文化批评。

艺术形态的变化是理论批评的根本问题, 一切后现代主义的批评首先在于形式与审美的消解, 艺术体现为社会的工作, 批评也由此向社会展开。早在60年代, 迈克尔·弗雷德还在形式主义的立场就针对极少艺术提出“戏剧性”的概念, 他看到了艺术作品脱离其固有的地点向一个剧场化空间扩展的危机。罗莎琳德·克劳斯则力求用“扩大的雕塑领域”从形式上规范走向社会空间的艺术。权美媛的《连绵不绝的地点——论现场性》(1997)也是论述当代艺术的形态, 但这种形态不再是博物馆里固定的现场, 现场性艺术都将现场视为一个实际的外景地, 外景地不是“雕塑领域”的延伸, 而是社会空间的扩展。现场和地点总会超越形态本身, 指向社会生活的各个地点。当艺术走出博物馆, 走向街道, 走向社区, 走向荒原的时候, 就决定了当代艺术的主要表达不在于形态的表面, 而在于形态本身的社会属性。80年代以来, 当代艺术的主要变化是观念艺术的样式化, 样式化意味着观念艺术的语言转换已经完结。早在60年代, 索尔·内维特(Sol LeWitt)就指出: “在观念艺术中, 思想和观念是艺术作品最重要的方面。……思想成为制造艺术的机器。”在那个时候, 思想并非指严肃的社会或政治问题, 而是深奥的语言分析, 就如迈克尔·弗雷德和罗莎琳·克劳德面对极少艺术和大地艺术所进行的批评那样。一般认为, 观念艺术结束于80年前后, 这也标志着语言探索过程的结束和样式的确立。观念艺术似乎是西方艺术史上风格演变的最后一个运动, 阿瑟·丹托甚至认为这是艺术的终结。与历史上的样式主义不同的是, 观念艺术没有因为其样式化而解体, 而

是由武器的批判转向批判的武器，由形式变成态度，由对艺术本体的关注转变为对艺术表达对象的关注。也就是说，观念艺术的形态本身没有改变，但由于其本身的内在性质，它不可避免地走向社会，因为其形态本身就是在社会中展开。这样一个过程和结果突出体现在1985年以后的艺术理论。

可能从来没有像现在这样，艺术实践与艺术理论如此不可分割地纠缠在一起，批评也从来没有像现在这样如此深入地介入实践。艺术家是文化批判者，批评家则是文化研究者。艺术家以个人的经验对抗于制度的压力，批评家则在对思潮、知识、社会的宏观把握中解析和介入制度的批判。制度意味着多种文化在权力作用下的统一体，它消解个体的文化身份，并将它们推到自身的对立面。在观念艺术时期，艺术力图打破制度为艺术制定的规则，全面对抗于权力、学院、机构和消费，而观念艺术的遗产之一却是制度本身是难以动摇的，因为艺术制度的规则不取决于自身，在艺术制度的背后有更强大的社会制度。在这样的条件下，甚至艺术的反叛本身也被制度化，成为资本主义制度的活力来源之一。艺术被迫以其个体的渺小来对抗制度的强大。这是当代艺术在80年代的重要转向之一。艺术不再充当制度反叛的代言，而转向经验的叙事、身份的描述和价值的诉求。与此相适应的是，批评本身也承担了这样的角色。在本书的第二、三部分及其他部分的某些文章，都反映了这种状况。性别、性征、后殖民、青年、族裔等，这些本来是艺术家的个人话语，都被纳入政治再现的框架。保守主义与激进主义，文化多元主义与欧洲中心主义、结构主义与审美主义的激烈冲突，远远超出艺术家的个人期待。形态话语在被不断消解的同时，艺术家的职业身份也在身份诉求的过程中被不断消解。批评、理论和策划的作用凸现出来，艺术家的活动不仅在一个社会工程，也在一个理论工程中进行。一个艺术家的活动或作品在某个特定的地点和某种特定的身份中进行，在身份、性别、后殖民等批评话语的阐释中，却具有全球的意义。同样，在批评的活动中，孤立的艺术行为被组合为整体的文化现象，向社会、历史、文化政治展开。

《1985年以来的当代艺术理论》集中反映了近20年来西方艺术与批评的双重走向，对于中国当代艺术与批评无疑有重要的借鉴作用。之所以强调借鉴，是因为中西当代文化、社会发展进程的差异，及中国当代艺术的现实要求。西方的艺术理论及其实践已不可能像80年代那样，直接作用于中国的艺术运动与批评。根据我们的情况，分析、判断、理解是最重要的工作。既是对他们的研究，也是确定我们自身方位的参照与借鉴。此外，当代艺术理论不仅是对于艺术的批评，不仅是与当代社会、当代文化密切联系，不仅是认识和了解西方当代社会，包括历史、文化、政治、经济等，甚至也是理解西方当代艺术理论的必要条件。

2009年12月于中央美术学院

撰稿人简介

皮埃尔·布迪厄（Pierre Bourdieu）（1930–2001年）去世时是法兰西学院社会学教授兼主任。著有影响深远的著作逾25部，其中包括《阿尔及利亚人》和《区分：趣味判断力的社会批判》。

迈克尔·布伦森（Michael Brenson）艺术批评家兼纽约巴德学院策展课程副教授。著有《空想家与被放逐者：全美艺术基金会、国会及视觉艺术在美国的地位》。

本雅明H.D.布赫洛（Benjamin H.D.Buchloh）哥伦比亚大学巴纳德学院历史系教授。著有《新前卫与文化史：1955年至1975年欧美艺术论文集》。他是《十月》杂志的编辑。

朱迪斯·巴特勒（Judith Butler）加利福尼亚大学伯克利分校修辞学和比较文学马克辛·艾略特（Maxine Elliot）教席教授，著有《性别困惑》、《重要的是身体》、《安提戈涅之怨》和《激情演讲》。

朱莉·卡尔森（Juli Carson）加利福尼亚大学洛杉矶分校艺术系兼职副教授和维尔（Vel）出版社的出版商。她曾为《升华和症候》（帕尔文·亚当斯主编）、《纽约另类艺术，1965–85》（朱莉·奥尔特主编）、《艺术杂志》、《文

献》、《艺术文本》和《十月》撰稿。

道格拉斯·克里普（Douglas Crimp）罗彻斯特大学艺术史范妮·纳普（Fanny Knapp）教授。著有《论博物馆废墟》和《忧郁症与说教箴言：艾滋病和酷儿政治文选》。

蒂埃里·德·迪夫（Thierry de Duve）法国里尔第三大学及比利时根特市圣卢卡斯美术学院访问教授，著有《杜尚之后的康德》、《图像唯名论：论杜尚由绘画走向现成品》、《当代艺术百年观察》、《线条之间的格林伯格》，并主编有《绝对未完成的杜尚》。

罗莎琳·多伊奇（Rosalyn Deutsche）哥伦比亚大学巴纳德学院艺术史访问教授。著有《驱逐：艺术和空间政治》。

让·费舍尔（Jean Fisher）英国米德尔塞克斯大学艺术与跨文化研究高级讲师。她是《第三文本》的前任编辑，也是《全球视野：走向视觉艺术的新国际主义》与《回响》的主编，此外还著有《文本中的吸血鬼》。

安德烈·弗雷泽（Andrea Fraser）因其作品自上世纪80年代以来便与体制批判结下不解之缘的艺术家。其文章辑录为《美术馆亮点》一书，将由MIT出版社出版。

詹姆斯·盖伍德（James Gaywood）之前出版的唯一著作是《作为批判的“‘yBa’”》，最初刊登在《第三文本》中。

大卫·约瑟里特（David Joselit）耶鲁大学艺术史教授，著有《无穷的后退：杜尚在1910–1941年》和《1945年以来的美国艺术》。

格兰特·凯斯特（Grant Kester）加利福尼亚大学圣迭戈分校视觉艺术系艺术史副教授。主编有《艺术、行动主义和对立论：〈后像〉杂志文选》。

劳拉·基普尼斯（Laura Kipnis）西北大学无线电/电视/电影专业教授。她最近出版有《反对爱情：一场论战》。

佐亚·科库尔（Zoya Kocur）独立学者、纽约大学艺术系和艺术专业兼职教员。她还曾在罗德岛设计学院执教。她参与主编《当代艺术和多元文化教育》，也发

表过有关艺术教学和美术馆教育的文章。

利茨·科茨（Liz Kotz）明尼苏达大学文化研究与比较文学副教授，与艾琳·迈尔斯合作主编《让你见鬼的新事物》。她曾为《艺术论坛》、《十月》、《美国摄影传统中的社会纪实文献》（洛杉矶：当代艺术博物馆，2000年）和《激情相机》（德博拉·布赖特主编）撰稿。

罗莎琳德·克劳斯（Rosalind Krauss）哥伦比亚大学艺术史与考古系现代艺术与理论迈耶·夏皮罗（Meyer Schapiro）教席教授。她是《十月》杂志的创刊编辑。出版的著作有《前卫的原创性及其他现代主义神话》、《视觉无意识》和《北海之旅：后媒介条件时代的艺术》等。

权美媛（Miwon Kwon）加利福尼亚大学洛杉矶分校艺术史副教授，为本书撰写了长篇论文《连绵不绝的地点》。她是《文献》杂志的创刊编辑。

娜娜·拉斯特（Nana Last）赖斯大学建筑学院副教授、建筑史学家、批评家和建筑师。她曾为《ANY》、《组合艺术》、《CAA评论》、《门槛》和《哈佛设计杂志》撰稿。

李荣材（Lee Weng Choy）新加坡艺术中心的联合艺术指导。发表的论文有《双年展时代和展览幽灵》（FOCAS第4卷，当代艺术与社会论坛，2002年）和《新加坡的麦克民族主义》（玻璃之家，东南亚研究院，2001年）。

梁硕恩（Simon Leung）艺术家兼加利福尼亚大学欧文分校工作室艺术系副教授。他的作品曾在威尼斯双年展（2003年）和惠特尼双年展（1993年）上展出。

列夫·马诺维奇（Lev Manovich）加利福尼亚大学圣迭戈分校视觉艺术系副教授。著有《新媒体语言》。

科比纳·默瑟（Kobena Mercer）英国米德尔塞克斯大学视觉文化与媒体系副研究员。他以黑人移民社群为题材从事写作和教学活动，著有《欢迎光临丛林：黑人文化研究中的新立场》。

杰拉尔多·莫斯奎拉（Gerardo Mosquera）纽约当代艺术新美术馆副策展人。主编有《超越幻想：拉丁美洲当代艺术批评》，并与让·费舍尔合编有《在这里》。

国际艺术和文化透视》。

奥鲁·欧奎博（Olu Oguibe）康涅狄格大学美国黑人研究院艺术与艺术史系副教授，著有《文化游戏》。

阿德里安·派珀（Adrian Piper）艺术家兼韦尔斯利学院哲学教授。她在25年期间的写作成果，已以《挣脱秩序：挣脱视线》为题结集出版。

约翰·拉赫曼（John Rajchman）哥伦比亚大学艺术历史与考古系现代艺术硕士研究生计划主任。主编有《被质疑的身份》，著有《真理与性爱——福柯、拉康及伦理学问题》。

内利·理查德（Nelly Richard）批评家、作家、《文化批评杂志》编辑、智利圣地亚哥阿齐斯大学文化扩展主任。她著有《符号的反抗：政治变革、文化转型及危机诗学（后当代介入）》。

阿维塔尔·罗尼尔（Avital Ronell）纽约大学德语与比较文学教授。她著有《电话簿》、《一流之战》、《有限的伤痕》和《愚蠢之举》。

郑明和（Trinh T.Minh-Ha）加利福尼亚大学伯克利分校女性研究、电影研究和修辞学教授，著有《女性、土著人及其他》、《被陷害的陷害者》和《满月红了》。

卡罗尔·S.万斯（Carole S.Vance）哥伦比亚大学公共卫生教授。她撰写过诸多有关性政治、女性主义和艺术的文章。主编有《快感与危险：女性性征探索》。

小查尔斯·A.赖特（Charles A. Wright, Jr）（卒于2000年）上世纪80年代末和90年代初在纽约布拉罗的霍尔沃尔艺术中心任策展人。去世时，是一名独立学者和策展人。

巫鸿（Wu Hung）芝加哥大学东亚艺术中心哈里·A.范德斯塔彭（Harrie A. Vanderstappen）教席杰出贡献教授及主任。出版有《中国早期艺术和建筑中的纪念碑性》。

如何使用本书

《1985年以来的当代艺术理论》广泛选辑了当代艺术、文化和理论领域自20世纪80年代起涌现的重要文献。艺术和理论是以一种相互联系的方式来展开研究的，强调意义深远的理念在视觉与文本之间的交汇和互换——让艺术同理论展开对话。对论文的筛选，应考虑到形成一种平衡：既推出有所建树的理论家和批评家，也介绍正在崭露头角的理论家和批评家。本书的宗旨在于结合文化、历史和社会政治的上下文，对当代艺术领域中主要的理论和美学课题作一概述。聚焦于1985年以来的当代艺术，使它在同类书中成为独一无二的综合性批评理论文选。

受众

这部文选可供学术界内外范围广泛的读者使用，其中包括主修现当代艺术史、视觉和文化课程、美术馆课程、策展人课程、批评课程、艺术教育、美国课程和美术/创作室课程（攻读美术学士、美术硕士和文学硕士）的学生。在课堂背景下，可以将这部文选当作适合大学高年级和研究生水平的理论、历史以及专题研究班的教科书，而用于以上列举的所有学科。本书在学术界以外的读者，将包括参观美术馆和当代艺术的观众、艺术家、美术馆专职人员（包括策展人和教育工作者）、收藏家、画廊业主以及任何对当代艺术感兴趣的人士。从本质上说，它对于一切有兴趣了解当代艺术与其理论框架之间相互关系的人都有助益。

编排

本书的编排结构旨在便于20世纪80年代中期以来的当代艺术实践与上下文中的重要理论、观念与趋势展开对话。内容着眼于80年代中期到世纪之交的艺术和理论，按照不同的主要理论话语分为几个专题章节，从而深入思考相互对话中产生的（而且可能是相互冲突的）观念。也就是说，每一章内的论文是互为依存的；每篇论文的观点皆指向下一篇论文的观点。它们按大致的、不太严格的时间顺序编排，每一篇论文均刊有初次发表的年份，读者阅读时可以看到。这样，每篇论文在历史或话语上下文之中的地位就迅速确立起来，也为那些希望按时间顺序和（或）联系其他读物来使用论文的人起到一个指南作用。

本书导论简短地提供了所考察的时期的一般背景和艺术史上下文。它概述了理论在过去20年的艺术中的地位，概述本书的结构和交叉学科方法，介绍了论文的筛选标准和编排原则。再者，本书由五部分所组成，每一部分前面分别有一篇简短的总体介绍，概括了每篇论文的主要观点。

这五大部分分别是：

1 当代艺术实践与模式

这一部分探讨了艺术观念与实践自80年代中期以来是如何发展和转型的，也提供了这些新模式的实例。

2 文化/身份/政治场域

这些论文提供了20世纪80年代至90年代之间的艺术、大社会与政治斗争的互相交错的概貌。

3 后殖民批判

这部分推出了一系列的批判，它们从后殖民的视角出发，其范围涉及从欧洲中心主义到本质主义的新形式的话题。

4 重新思考美学

这些论文探讨了在当代社会政治的框架内美学形式与实践的观念如何重新思考。

5 后现代主义以后的理论

这一组论文对70年代和80年代初期建构的“后现代主义”作出了各种不同的回应、更新和修正。

本书共收入论文32篇和一篇综合索引。这些论文配有近50件艺术品的复印照片。

课堂应用

这五部分的每一部分都含有一个双重目的：首先，围绕着一个主要理论话语，展示各种各样的观点；其次，围绕着理论话语来构筑一个松散的叙事结构，以便于展开教学活动。编者曾将这部论文集作为大学高年级和研究生开设的基础课程，无论在半年一学期还是三个月学制下均使用过。这里收录的论文，除了专题研究班以外，还曾用作当代艺术系列讲座的基础。

从实用角度来说，按专题编排论文是为适应大学学期的强制性约束而设计的。每一部分收录五到八篇论文，可供15周的一个学期，或10周的一个学季使用，进行按主题编排的话题讨论（例如后殖民批判、当代艺术实践与模式等）。对于较为具体问题，比如策展趋势、社会体制批判、种族与族裔、性征与社会性别、媒体与技术以及艺术的形式发展，也都可以使用每一部分的引言作为指南。

目 录

前言	V
撰稿人简介	X
如何使用本书	XIV
导论	1
第一部分 当代艺术实践与模式	4
第一部分 引言	7
1 知识场域——一个分离的世界	11
2 当形式变成态度——及其他	19
3 连绵不绝的地点——论现场性	32
4 策展人的时刻	55
5 如何提供艺术服务——导论	69
6 对话作品——对话在社会介入式艺术中的作用	76
7 作为批判的“yBa”——对英国当前艺术中作为中介的身份的社 会、政治推论	89
8 视频投影——屏幕之间的空间	101
第二部分 文化/身份/政治场域	117

第二部分	引言	119
9	向文化宣战	123
10	女权主义原教旨主义——反对图像的妇女们	132
11	艾滋病——文化分析与文化行动主义	141
12	被驱逐者的建筑	150
13	性别在燃烧——关于挪用与颠覆的诸问题	166
14	陷入困境——一个视频装置项目	182
15	差异的神话——惠特尼双年展的庸俗身份政治	187
16	魔鬼电视	204
第三部分	后殖民批判	213
第三部分	引言	215
17	马可·波罗综合征——关于艺术和欧洲中心主义的若干问题	218
18	在“黑暗中心”	226
19	融合转向——多元文化时代的跨文化实践	233
20	真实性、反思性与景观——新亚洲的兴起不是世界的终结	242
21	拥有一切的观众	259
第三部分	重新思考美学	277
第四部分	引言	279
22	论里希特《1977年10月18日》	283
23	论平面——走向平面性的谱系	292
24	废墟、碎片化以及中国现代与后现代	309
25	功能与场域——观念实践的界定	318

	26 1989年	331
第五部分	后现代主义之后的理论	345
	第五部分 引言	347
	27 后现代主义及其边缘	351
	28 自找麻烦	360
	29 重拾流行文化	372
	30 理论之轻	390
	31 没有结论的无形式	398
	32 数据库	414
译后记	当代艺术与当代理论的联动	436

导论

本

书各篇论文之所以结集出版，是来自一种特殊的需要。各种学科的批评理论文选都经常不断地有所出版。尽管如此，我们依然感到当代艺术领域缺乏对当代理论如何应用于艺术实践的概述和重新评估。自从哈尔·福斯特（Hal Foster）主编的《反美学》（The Anti-Aesthetic）（1983年）和布赖恩·沃利斯（Brian Wallis）主编的《现代主义以后的艺术》（Art After Modernism）（1984年）这两部广为传阅的基础性文集出版以来，就一直缺少当代艺术的理论文选，几乎没有一部著作能同时兼顾综合介绍、却又在意识形态上同具体的出版物和动机脱离瓜葛的。我们希望本书能弥补这一缺口。它不仅面向艺术家和作家，而且也面向学生和教育工作者。

20世纪80年代初期，当我们还是大学生的时候，批评理论就在美国获得了普遍的艺术话语权，而且很快成为艺术界日常交流媒介的一部分。“理论”的传播——即从不同的学科和知识角度（其中包括欧洲大陆哲学、后结构主义、女性主义、精神分析、文学研究、新历史主义和后殖民地主义）阐明历史、文化和其他表现形式的著述——也第一次被有系统地应用于艺术研究。在当代艺术和艺术史领域中，学会从这一角度去思考，就会感受到紧迫、必要和令人激动。当我们遇到文化、政治和艺术时，我们常常发现我们的想法会分为两种：一种是在接触到我们对有关理论写作的介绍之前；一种是在接触之后，这些理论写作似乎用一些及时的、必要的方式启蒙了我们。理论是我们在艺术教育中主张去占据的新领地的名称之一，也是我们在艺术界的立足之地；有时候，我们的身份是学生、艺术家，然后又是以教师的身份出现，这一切好像就取决于我们是否对这个一般性

术语采取支持态度。

自80年代初期以来,“批评理论”经历了一个规范化的过程。理论观念的应用,在大部分艺术机构的通用辞典中,呈现出剧烈增加的态势。然而,对于理论在当代艺术中的地位,却依然没有达成共识。当然,“理论”这个词,不再折射出一度与新生事物相联系的知性灵光。但是,这个命题却被下述事实所削弱:当代艺术的教育,一旦离开了理论术语、观念和讨论,便会变得无从设想。有些人很时髦地(尽管有些倒退)祈求理论更新——诸如天真地、田园式地“回归美”——这已经是陈旧过时的事情了,也许这些听起来很生动。但是,除了明显地屈从于这些声明所意味的商品逻辑之外,它们往往忽视的是,艺术中的所有知识形式在本质上都具有“理论性”,无论它们显得多么不言自明、多么习以为常。艺术从来不会摆脱对其意义的理论化,声称意义的透明性的主张与其说是具有意识形态、具有“理论性”,还不如说就是“理论”本身。由于艺术的上下文继续在变化、艺术方法在继续发展,由于国际性展览继续在组织,由于艺术的作用继续是以社会上发生的政治、经济和技术变革为依据来进行评测的,所以,理论话语也就会继续阐明艺术思想,继续为艺术思想奠定基础。自从批评理论在80年代的当代艺术话语中开始风行以来,我们看到的与其说是它备受销蚀的尴尬,倒不如说是它作为我们立足其上的知性平台而获得对其必不可少的持续公认。¹

但是,如今推出的艺术批评理论文选,与80年代出版的类似理论文选有什么不一样呢?首先,假如本书是在15年或20年以前汇编的话,那么,我们就不可能不用“后现代主义”的标题来概括艺术和文化。我们之所以选择1985年作为本书按时间排列的时期的开端,是因为它恰恰紧随在批评理论连同“后现代主义”这个词语一起,进入主流艺术话语领域的转折点之后。70年代初期和80年代初期的艺术挪用——特别是运用摄影挪用对现代主义的批评——已被详尽无遗和不折不扣地理论化,因为这样的作品与后现代主义的关联是极其密切的。相比之下,随后而来的艺术范围,就不曾享有同样的观念统一性。

到了80年代末,后现代主义一词已失去其诸多的批评反响。在美国,这在不小的程度上应归结于社会和政治背景:文化之战与审查制度、无家可归现象与艾滋病蔓延、人口结构的改变与身份政治的加剧,莫不促成了理论视角更趋于明晰的转变。在艺术领域里,无论理论还是实践,都需要偏离可以用后现代主义这一笼统的术语来解释的范畴。在世界的其他地区,由于历史与社会变革明显不同于美国和欧洲,因此策略必须更加适应当地的文化背景,而后现代主义则变成了一个散发着西方殖民地气息的指称。如果说,后现代主义像让-弗朗索瓦·利奥塔(Jean-François Lyotard)的著名声明那样,是我们为所有的宏大叙事的终结而起的名字,那么,这个名字也已顺其自然地走完了它的历程。我们在80年代开始讨论的文化和理论转型,把我们引领向审美探索与不同的政治现场的新领域。“全