



BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía
del Arte | Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE ACADÉMICO

Karlheinz Barck (ZfL, Alemania)
Jose Emilio Burucúa (UNSAM-CIF)
Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil)
Leiser Madanes (UNLP-CIF)
Federico Monjeau (UBA)
Pablo Oyarzun (UCH, Chile)
Pablo Pavesi (UBA-CIF)
Carlos Pereda (UNAM, México)
Mario A. Presas (UNLP-CIF)
Paulo Vélez León (UC, Ecuador)

EDITOR

Fernando Bruno (CIF)

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal (CIF)

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

PEFA | CIF

Miñones 2073
1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina
(54 11) 47 87 05 33
info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía

¿QUÉ SIGNIFICA EL “FIN
DE LAS VANGUARDIAS”?

JEAN-PIERRE COMETTI

TEXTO BILINGÜE

AÑO VI | ABRIL 2010 | N° 13

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 13
ABRIL 2010
ISSN 1668-7132

SUMARIO

Jean-Pierre Cometti

¿Qué significa el “fin de las vanguardias”?

Traducción de Ricardo Ibarlucía

con la colaboración de Azul Katz

Pág. 3

Que signifie la « fin des avant gardes » ?

Pág. 33

¿QUÉ SIGNIFICA
EL “FIN DE LAS VANGUARDIAS”?

JEAN-PIERRE COMETTI

¿Qué significa el “fin de las vanguardias”?

Jean-Pierre Cometti

Université de Provence (Aix-Marseille)

Resumen

Este artículo se propone examinar aquellas condiciones que, privilegiando las problemáticas del "fin", han contribuido a forjar la convicción de que las vanguardias pertenecen al pasado. Destacando la coincidencia entre la proclamación del fin de las vanguardias y el fin de los grandes relatos, analiza los presupuestos historicistas sobre los cuales se han constituido las ideas de "posmodernidad" y de un "arte después del fin del arte", que se conjugan entre sí en un movimiento que rechaza tanto las tendencias rupturistas del arte de vanguardia como el "proyecto de la modernidad" en su conjunto, contraponiendo a un horizonte de posibilidades abierto y sin coacciones un campo de composibilidades, modelado sobre la integración de una historia que se tiene como superada. Correlativamente al fin del arte declarado por las filosofías posmodernas, el trabajo llama también la atención sobre la renovada legitimidad dada a la búsqueda de una definición del arte, en tanto síntoma del desplazamiento de las preocupaciones iniciales de la estética analítica tanto como de los debates suscitados por el arte contemporáneo.

Palabras clave

Vanguardias– fin del arte – arte post-histórico – cultura de masas – definiciones del arte – estética analítica

* Este artículo se publica en ocasión de la visita de Jean-Pierre Cometti a la Argentina, invitado por la Escuela de Humanidades de la Universidad Nacional de San Martín y el Servicio de Cooperación y Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.

What does the “End of the Avant-gardes” mean?

Abstract

This paper intends to study those premises that, giving prior relevance to the problems related to the 'end' topic, have contributed to create the general conviction according to which avant-gardes are a thing of the past. Focusing on the coincidence between the proclamation of the end of the avant-gardes and that of the end of the grand narratives, this work considers the historicist premises upon which the ideas of “postmodernity” and an “art after the end of art” has been built, that combines one with the other in a movement which rejects both the rupturist tendencies in avant-garde art and the “modern project” as a whole, opposing a range of possibilities modelled according to the integration of a history considered as surpassed, to an open and free of coercion horizon of possibilities. Correlatively to the end of art proclaimed by postmodernist philosophies, this paper also calls attention to the renewed legitimacy given to the search of a definition of art, as a symptom of a shift away from the initial concerns of analytic aesthetics and from the debates aroused by contemporary art.

Keywords

Avant-garde –End of art –post-historical art –mass culture– definitions of art –analytic aesthetics

Buscando superar el alejandrismo, una parte de la sociedad burguesa occidental produjo una cosa totalmente nueva: la vanguardia. Una conciencia superior de la historia –más exactamente: la aparición de una nueva forma de crítica de la sociedad, una crítica histórica– hizo eso posible.

Clement Greenberg¹

Las vanguardias pertenecen al pasado. Al riesgo de una paradoja que me gustaría inscribir como punto de partida de las presentes reflexiones, examinaré primero las condiciones que, privilegiando las problemáticas del "fin", han contribuido a forjar esta convicción, trasladando en una historia que se da por superada las convicciones que marcaron la edad moderna en sus tendencias más significativas.

Considerado sumariamente, el fin de las vanguardias coincide con el de los grandes relatos. De manera más específica, está ligado al nacimiento de un arte que ha abandonado el imperativo de *originalidad*, en el sentido de un *origen* radical, y que ha dejado de concebirse como la búsqueda incondicionada de fines que exceden los códigos en uso, ya se trate de códigos artísticos o de convenciones sociales e intelectuales. Las convicciones alrededor de las cuales se han constituido

¹ Greenberg, Clement, “Kitsch et avant-garde”, en *Art et culture. Essais critiques*, trad. franc. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 10 [edición castellana: “Vanguardia y kitsch”, en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper, Barcelona, 2002].

las ideas de “posmodernidad” o de un “arte después del fin del arte” se conjugan así con un movimiento que ha puesto masivamente en duda los enbanderamientos históricos, tanto como el “proyecto de la modernidad” en su conjunto.²

Un horizonte de *posibilidades* abierto y sin coacción ha sido reemplazado por un campo de *composibilidades* modelado sobre la integración de una historia dada por cumplida. Como observa justamente Denys Riout, “uno de los rasgos dominantes de la modernidad es, precisamente, haber puesto en jaque sin tregua a las definiciones del arte más acreditadas, derivadas siempre a partir de obras del pasado, por reciente que éste fuese.”³ Significativamente, uno de los rasgos también dominantes en el período que le ha sucedido es el de haber devuelto su legitimidad a una definición del arte y haber vuelto a favorecer la preocupación por tal definición.⁴ Se puede ver un síntoma

² El abandono del “proyecto de la modernidad”, según la expresión de Habermas, es su correlato filosófico y político. Véase Habermas, Jürgen, “La modernité, un projet inachevé”, trad. franc., en *Critique*, n° 413, octubre 1981 [ediciones castellanas: “La modernidad, un proyecto inacabado”, en Habermas, J. *Escritos políticos*, trad. Ramón García Cotarelo, Barcelona, Península, 1997; “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Forster, Hal (comp. y prólogo.), *La posmodernidad*, trad. Jordi Fíbia, Barcelona, Kairós, 1985; “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Casullo, Nicolás (comp. y prólogo), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989, reed. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993 y Ediciones Retórica, 2004 (previamente en *Punto de Vista*, n°21, Buenos Aires, agosto de 1984). Cf. asimismo Habermas, J., *Le discours de la modernité*, trad. franc., Rainer Rochlitz, Gallimard, 1988 [edición castellana: *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989, reed. Buenos Aires-Madrid, Katz, 2008].

³ Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 2000.

⁴ La cuestión de una definición del arte se impuso principalmente en la filosofía de inspiración analítica desde hace unos quince años. Concuera, aunque de manera ligeramente desfasada, con aquellas consideraciones que dirían que son las del “fin de las vanguardias” y, en cierta medida, también las del “fin del arte”, aun cuando esta tesis no es compartida de manera unánime por el conjunto de quienes han instaurado la pregunta por una “definición del arte”.

de ello en el modo en que esta búsqueda ha reemplazado las opciones que habían marcado los comienzos de la estética analítica y en la naturaleza de los debates suscitados por el arte contemporáneo.⁵

I. FIN DEL ARTE Y DE LAS VANGUARDIAS

La idea de que el arte tuviera un fin encontró en la filosofía de Hegel su máxima expresión, por lo demás la primera. Ésta se solidarizaba con una visión de la historia que nunca tuvo equivalente; poseía también un doble sentido que el mismo tema, hoy retomado, no abraza más que en parte: el de una *teleología* que comprendía la superación –en la religión y luego en la filosofía–; y el de un *término*, ligado a esta superación, que hacía por tanto del arte una *figura del pasado*. Considerada de este modo, la visión hegeliana concordaba con uno de los rasgos del arte moderno y de las vanguardias. Apelaba a un *progreso* abierto hacia un futuro; concordaba con una visión de la *innovación* que privilegiaba la *ruptura* sobre la continuidad –idea dialéctica, si la hay– y justificaba de antemano los aspectos más radicales haciendo suya la palabra de Cristo: “¡Deja que los muertos sepulten a sus muertos!”⁶

A diferencia de lo que podría tenderse a inferir en el contexto de hoy, aquella idea no desembocaba en un arte que, renunciando a su misión histórica, sería mantenido sobre un modo post-histórico. En otros términos, el hegelianismo, aunque haya jugado un rol significa-

⁵ Reenvío a Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques, Pouivet, Roger, *Esthétique contemporaine*, prólogo y capítulo 1, Paris, Vrin, 2005. Tratándose de debates en torno al “arte contemporáneo”, la manera en que se une la cuestión de los “criterios” ofrece a mis ojos un testimonio. Las discusiones relativas a la evaluación tienen la mayor parte del tiempo como trasfondo cuestiones de definición.

⁶ Hegel, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. franc., Jean Hyppolite, Paris, PUF, 1939, p. 61 [edición castellana: *Fenomenología del espíritu*, ed. y trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos, 2009].

tivo en la manera en que la idea de ruptura se impuso en el paisaje intelectual y artístico desde el siglo XIX, ilumina sólo en parte los procesos gracias a los cuales se consumó el arte moderno. Como “gran relato”, acordó –y probablemente contribuyó– con el precio que la modernidad puso al futuro y con su desvalorización correlativa del pasado. Las declaraciones de Malevitch : “Los innovadores de hoy deben crear una nueva época. Una época en la cual ninguna arista tocará la anterior”⁷; la forma en la cual Dadá quería eliminar del arte todo lo que no perteneciera al arte, constituyen fiel testimonio.⁸ Allí percibimos también el papel desempeñado en adelante por el lenguaje en los intentos propios de señalar las rupturas proclamadas, por no decir en el arte mismo.⁹ Pero al asignar un término a este proceso, al enrostrarlo en un “gran relato” que se manifestaba a lo sumo en filigrana, las teorías del fin del arte se conjugaron con una lógica de la historia de la que sin embargo pretendían desmarcarse.

Como observó oportunamente Rosalind Krauss, las vanguardias se solidarizaron con una idea de la historia que, al legitimar su culto de la originalidad, debía inevitablemente desembocar en un cumplimiento o un fin que cerraría en cierto modo su relato. Tal relato, una vez acabado, no podría más que confirmar el principio de una historicidad como *principio de explicación* tanto del pasado como del presente: “toda lectura del arte moderno se siente tarde o temprano obligada a volverse hacia Manet y dirigir su ataque contra la pintura

⁷ Malevitch, Kazimir, S., “Du Musée” (1918), en *Écrits*, trad. Franc., Andrée Robel, Paris, Ed. Ivoire, 1996, p. 251 [edición castellana bilingüe: *Escritos*, ed. André Nakov; trad. franc. André Robel; trad. esp., Miguel Etayo, Madrid, Síntesis, 2007].

⁸ Sers, Philippe, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretien avec Hans Richter*, Paris, Jean Chambon, 1997, pp. 65-66.

⁹ La parte del lenguaje se pone de relieve, en primer lugar, en el papel desempeñado por la crítica en el siglo XIX, lo mismo que en los manifiestos y la crítica de vanguardia; también se expresa, más específicamente, en los procedimientos y las obras. Dadá, en este aspecto, es ejemplar.

histórica [...] Este tipo de relato es de una singular inconsistencia: convierte un momento en que la historia se ve revocada en el prólogo de una crónica en cuyo curso esta noción de historia sigue siendo de las más vivaces. Descartada en tanto fuente de valor, la historia no ha dejado de ser retenida en los anales del arte moderno en tanto fuente de significación y, en consecuencia, de explicación. La significación, en el presente, deviene un coeficiente del pasado, y la explicación se circunscribe al interior de un modelo historicista.”¹⁰

Desde esta perspectiva, la interpretación que permitía a un autor como Greenberg, en un sentido cuasi kantiano, elogiar a Manet como la revelación de una relación crítica de la pintura consigo misma no es de naturaleza fundamentalmente diferente de aquella que condujo a Arthur Danto a ver en la obra de Andy Warhol el cumplimiento de una historia signada por el abandono de lo que constituía hasta entonces su principal justificación. El fin de los grandes relatos presenta como particular el hecho de que, proclamando la clausura, ratifica el principio y la visión de la historicidad sobre las cuales las vanguardias habían forjado su aspiración a una ruptura radical.

El arte *después del fin del arte* y el de la *posmodernidad* tienen al mismo tiempo valor de diagnóstico y de aparente emancipación. Parecen indicar un cambio de sujeto, la conciencia de una exigencia que podría incluso desembocar en otras vanguardias, pero heredan una imagen de historicidad que continúa teniéndolos cautivos.¹¹

¹⁰ Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 33 [edición castellana: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 2006].

¹¹ Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. franc., bajo la dirección de Elisabeth Rigal, Gallimard, 2005, § 115: “Una imagen nos cautiva. Y no podemos salir, porque ella reside en nuestro lenguaje, que no parece repetirla sino de manera inexorable.” [Edición castellana: *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suá-

¿Es esta imagen paradójicamente responsable de las convicciones que, al mismo tiempo que proclaman lo inexorabilidad de un fin, privan de repente de sentido a aquello que rechazan de este modo? La originalidad de las vanguardias, como ha observado acertadamente Rosalind Krauss, se concebía como la apuesta de un comienzo radical, de un “punto cero” que hiciera del pasado tabla rasa. Concordaba en ello con otros comienzos cuyo paradigma era la revolución. Cuando Malevitch celebraba en la nueva Rusia el “centro de la vida política”, “el portal contra el cual se quiebra todo el poder de los Estados edificados sobre los viejos principios”;¹² o cuando Hans Richter evocaba una “misión”, la misión” de cada ser humano de “sublevarse contra la ‘injusticia’, contra lo inhumano en nosotros, en cada individuo desde el nacimiento hasta la muerte, contra las consecuencias de esta inhumanidad: la banalidad, la guerra, el conformismo, el chauvinismo, el petróleo y los pollos rostizados con papas fritas”,¹³ conjugaban en una misma idea la soberanía del artista, la de cortar todas las cadenas y la del arte, irreduciblemente abierto a la posibilidad de nuevos comienzos. Abrazaban ciertamente una idea de la historia que era su propia auto-justificación y, con ello, apelaban a recursos inherentes al concepto de un arte autónomo, a la vez que escribían las primeras páginas de un relato que prefiguraba sus aspiraciones, si no su fin; pero este “fin” no era en absoluto el de un arte o de una figura del espíritu que vendría a inscribirse en su extenuación. Se solidarizaban sin duda con una visión que, como la de Marx, oponía la historia a la prehistoria. Pero, como para

rez y Ulises Moulines, México, Universidad Autónoma de México, 2003; Barcelona, Crítica, 2008.]

¹² Esta “imagen” es precisamente la de la historia. Funciona como un objeto de fascinación, cuyos efectos Wittgenstein ha analizado en otros contextos, privilegiando las visiones unilaterales. Cf. Wittgenstein, L., *Recherches philosophiques*, op. cit., § 140.

¹³Hans Richter en Sers, P., op. cit., p. 96.

Marx y para los pensadores de la revolución, esta “historia” debía valer como único y auténtico *comienzo*.

Dicho de otra manera, entre la visión de la historia que subtiende a la de las vanguardias y el tipo de historicidad en el cual la posmodernidad tiende a encerrarlas, existe toda la distancia que separa un “fin” que habría debido tener valor de “comienzo” y un “fin” que perpetúa en un modo post-histórico los episodios que le fueron constitutivos. El hecho de que esos episodios sean ellos mismos pensados bajo un concepto de arte que ignora relativamente su aspecto social, institucional o político, es testimonio de ello. Como lo ha hecho notar Rainer Rochlitz a propósito de Adorno, los pensadores del “fin del arte” y de las vanguardias han subestimado “la crítica vanguardista de la ‘institución del arte’ y del proyecto de reintegrar el arte a la vida cotidiana”.¹⁴

De hecho, un proyecto semejante muy raramente llama la atención a quienes piensan la vanguardia como poder de rechazo. Desde este ángulo, el “fin de las vanguardias” puede parecer un fracaso cuyo indicio más seguro no se manifiesta sólo en los rasgos reconocidos de la posmodernidad, sino también en el rostro que ofrece a nuestros ojos el *arte contemporáneo*: el de una coexistencia que retiene lo esencial de la vanguardia en un concepto renovado de la autonomía artística. La problemática de los indiscernibles, en Danto, es un signo de ello: la frontera entre el arte y el no arte responde, esencialmente, a una exigencia de definición que, si autoriza los pasajes y las transfiguraciones, deja deliberadamente de lado las resonancias negativas y agonísticas de los adverbios “no” o “anti”,¹⁵ así como también los fac-

¹⁴ Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, Les essais, 1992, p. 254.

¹⁵ Véase Vallier, Dora, *Art, anti-art et non-art*, Paris, L'Échoppe, 1989, pp. 17-18. A propósito de Duchamp y de la *Rueda de bicicleta*, dice Vallier: “Cada una de las formas que reaccionan sobre el arte, no actúan sino por referencia al arte, no existen si-

tores que relacionan el arte con un contexto social, incluso económico o político. Como en el hegelianismo, el “fin” señala una recapitulación tanto como una capitulación.¹⁶

El crédito del que se beneficia tal manera de ver reposa en parte sobre el paisaje que ofrece el arte de hoy; se apoya también sobre un sentimiento que Robert Musil había perfectamente diagnosticado, en *El hombre sin atributos*, al evocar la imagen de una historia que se desplaza a paso de camello.¹⁷ Pero en Musil el interés de este diagnóstico era menos extraer una ley que pudiera valer para el pasado, para el presente y para el futuro, que poner en cuestión nuestra representación de la historia, del relato y de las grandes visiones que le están asociadas. Desde ese punto de vista, en referencia a lo que se podría esperar de un reexamen de nuestros prejuicios, las filosofías del “fin” –al igual que aquellas que las habían precedido, si bien de otra forma– no han hecho más que reproducir una visión de la historia cuyo fin proclamaron, como una revelación, sin reemplazarla siquiera con la idea de *otra* historia, no la de las grandes causas o de los grandes relatos, sino la que Musil tendía a representarse volviéndose, por ejemplo, hacia la mecánica del gas o la problemática del orden y del desorden. La posmodernidad quizás haya puesto fin a los grandes re-

no en segundo grado o se definen como anti-arte [...] Concebida *como si* fuese una escultura, no tendría ya ningún sentido de ser vendida como una escultura. En el matiz se encuentra el fin del anti-arte. La falta de atención sobre este matiz ha provocado un maremoto de no-arte que las galerías, la publicidad, los medios masivos de comunicación y los museos han ayudado a mantener.”

¹⁶ En el hegelianismo, el “fin”, aquello que marca el momento en el que el espíritu deviene plenamente consciente de sí mismo, tiene el valor de un cumplimiento que priva de sus *propios* resortes –tenidos por “abstractos” y en cierta medida ilusorios– los momentos que fueron constitutivos.

¹⁷ Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, trad. franc. Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 2005, cap. 2. [edición castellana: *El hombre sin atributos*, trad. José M. Sáenz, Barcelona, Seix Barral, 2001].

latos, pero los pensadores de la posmodernidad han ratificado su esquema y, en cierto modo, su exclusividad.

Este desenlace no es imputable solamente a la filosofía, o por lo menos a las únicas interpretaciones que son su contrapartida. La historia de las vanguardias revela sus ambigüedades e ilumina a cambio las condiciones que han contribuido a lo que nos representamos como su final.

Los eslóganes y las convicciones que han jalonado esta historia no serían pensables sin las condiciones creadas por el romanticismo, ni las configuraciones sociales e institucionales a través de las cuales el estatus del artista tomó cuerpo en el siglo XIX. La autonomía que constituye su figura mayor, por no hablar de la autarquía a la cual puede también tender, constituye la fuente de la doble polaridad que opone un arte distanciado de la vida a un arte vuelto hacia la vida, un arte vuelto exclusivamente sobre sí mismo y un arte orientado hacia las rupturas sociales y políticas más radicales y más profundas. Este arte, que hace decir a Richter: “Bakunin y sus nihilistas anarquistas crearon un movimiento social, político y económico; ¿por qué no, entonces, también artístico?”,¹⁸ es ciertamente el componente mayor de las vanguardias; pero el tipo de emancipación que deja entrever no las sustrae –no más que sus otros eslóganes emancipatorios– de las ambigüedades del estatus autónomo del arte, ni de la alternativa entre una afirmación de su poder crítico y un renunciamiento a él, aun en la abolición del abismo que separa el arte y la vida. El ideal de pureza que se manifiesta en la abstracción o en el arte por el arte está igualmente presente, aunque de otra manera, en la radicalidad dadaísta, cuando ésta cobra la dimensión de una búsqueda orientada a una

¹⁸Hans Richter en Sers, P., *op. cit.*, pp. 66-67.

esencia pura del arte.¹⁹ Tenemos aquí dos caras solidarias y opuestas de la “Bohemia”, ligadas a una reivindicación de autonomía que consagra las diferentes figuras de una oposición de la que dan cuenta tanto el campo intelectual y filosófico como el artístico.²⁰

En este aspecto, las dicotomías con las cuales el arte y nuestras representaciones del arte se solidarizaron han alimentado en forma poderosa –sociológica e ideológicamente– aquellos relatos cuya última página rubrican el fin del arte y de las vanguardias en las filosofías de la posmodernidad. Pero la cuestión que se plantea no concierne sólo a su validez. Se manifiesta también, de manera recurrente y más o menos clara, en los debates sobre el arte contemporáneo y sus relaciones con la cultura.

II. ARTE Y CULTURA DE MASAS

En su ensayo de 1939 “Vanguardia y kitsch”, Clement Greenberg estigmatizó una amenaza que prefigura, en más de un aspecto, las relaciones actuales entre el arte y la cultura. El desarrollo del “kitsch”, igualmente estigmatizado por Adorno, aunque de manera diferente, encuentra hoy en los rasgos principales del arte y de la cultura de masas la expresión de tendencias que, a los ojos de Greenberg, aislaban el arte de vanguardia de un fenómeno mucho más vasto hecho de

¹⁹ Este aspecto de las vanguardias da cuenta de un proceder negativo, sustractivo, que se comunica paradójicamente con uno de los presupuestos mejor anclados de una visión tradicional del arte y que no deja de evocar el proceder *apophático* de las teologías negativas. Remito a Cometti, J.-P., *L'art sans qualités*, Paris, Farrago, 1999, cap. 2, “La nécessité intérieure”.

²⁰ El concepto de arte autónomo se inscribe en un campo de contrastes y de oposiciones que conciernen a la vez al arte y al conocimiento, a la razón y a la intuición, a las ciencias de la naturaleza y a las ciencias del espíritu, a los hechos y a los valores, y así sucesivamente.

“cromos, tapas de revistas, ilustraciones, imágenes publicitarias, literatura barata, cómics, música de baile, films hollywoodenses, etc.”.²¹ Este otro diagnóstico de Greenberg llama también nuestra atención: “Los beneficios considerables del kitsch son una fuente de tentación para los miembros de la vanguardia misma y algunos no siempre se han resistido a ella. Escritores y artistas ambiciosos modifican sus obras bajo la presión del kitsch, algunos sucumben a él completamente. También hay casos límites inquietantes como los de escritores populares del tipo de Simenon en Francia y Steinbeck en Estados Unidos. De todas formas, el resultado final va siempre en detrimento de la cultura verdadera.”²²

Lo asombroso de este análisis –realizado veinte años antes de los sesenta, década capital en más de un aspecto– es que no sólo da la sensación de presentir el fin de las vanguardias, sino que deja entrever también una situación que el proclamado fin del arte parece haber definitivamente ratificado. Pues en las condiciones en que el arte, como sugieren las tesis de Danto, ya no puede proyectarse en un mañana que justificaría sus rupturas o rechazos, tampoco puede ofrecer una alternativa real a la mercantilización generalizada de la cultura, ni protegerse de ella. La ausencia de una crítica de vanguardia y la integración de sus viejos valores por parte del mercado acentúan la significación y el alcance de un fenómeno que ve al artista someterse cada vez más al curador y, por consiguiente, a formas e imperativos de los cuales ya no es realmente amo.²³

²¹ Greenberg, C., *Art et culture*, op. cit., p. 16.

²² *Ibid*, p. 18.

²³ Los aspectos que describen Luc Boltanski y Ève Chiapello en su libro *Le nouvel esprit du capitalisme* (Paris, Gallimard, 1999) son completamente pertinentes desde este punto de vista. Para el resto, el problema que se plantea es en buena medida el de la crítica en su relación con las instituciones del arte. Véase Rochlitz, R., *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1999.

Por esta razón el arte después del fin del arte no sólo se ve privado de sus viejas competencias. Como el anunciado fin de la historia, el fin del arte no puede sino ser un arte de consensos, aun cuando da la impresión de una forma de elitismo asociada a una de las fuentes históricas de las vanguardias.²⁴ Greenberg tenía razón cuando observaba que el arte de vanguardia se enriquecía de posibilidades que sólo podía ofrecerle una clase privilegiada y que, sin embargo, detestaba. Los principales aspectos de la condición paradójica del artista, en su relación con la burguesía, fueron suficientemente descritos como para que resulte inútil insistir sobre ellos. De todas maneras, observaremos que las modificaciones de esta relación fueron compensadas en gran medida con una atenuación de la función crítica que, en el caso de las vanguardias, se había ampliado mucho más allá de la mera impugnación de los códigos artísticos. Dadá es un ejemplo esclarecedor e incluso las ambigüedades que marcaron sus orientaciones dan testimonio de esto. Para Hans Richter, uno de los aspectos del movimiento de vanguardia era alcanzar un arte libre de lo que no le fuera esencial. Esta tendencia, tan visible en artistas como Malevitch o Kandinsky, coincide en forma extraña con la voluntad, igualmente afirmada, de arrojar por la borda todo aquello que pudiera todavía ligar las prácticas de ruptura a un concepto preestablecido de arte. Desde este punto de vista, el anti-arte dadaísta se emparenta bastante poco con la búsqueda de una esencia consensual que lo haría entrar definitivamente en una historia devocional o en un juego de contrastes domesticados. Por eso hace las veces de lección para todos aquellos que se esfuerzan por encerrar al arte en una definición. Si la “cuestión del arte” –en oposición a los méritos comparados de las

²⁴ Sobre la constitución de los artistas como “élite”, véase Heinich, Natalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard/Bibliothèque des sciences humaines, 2005.

obras en su diversidad y la variedad de sus contenidos o de sus elecciones– fue constitutiva de los ideales de la modernidad, no adoptó jamás, sin embargo, la forma del problema en torno del cual parece gravitar la cuestión del arte posmoderno, de aquel arte que, en autores como Danto, representa el paradigma del fin del arte, del arte y del no-arte.²⁵ Hay, en este aspecto, una diferencia capital, ligada a la significación del “no” en ambos casos: la de un poder de *rechazo*, por un lado, y la de una simple posición de contraste en un tablero en el cual los casos pueden en adelante ser compatibilizados, por el otro. Los problemas de la crítica, tanto como los de la dimensión crítica del arte, están estrechamente ligados a ello. El arte de vanguardia apelaba a una crítica de vanguardia cuyos compromisos estuvieran tan libres de las instituciones como el mismo arte de vanguardia. El arte posmoderno, el arte del “fin del arte”, corta las alas a la crítica condenándola, de manera cuasi natural, a un rol auxiliar, por no decir anciliar, a saber: reproducir o abrazar las decisiones de aquellas instancias de evaluación que son los centros de arte, los museos y, más ampliamente, las instituciones.²⁶

En lo que concierne, como es a veces el caso, al mito de una esencia del arte, las vanguardias alimentan una ilusión que las remite, a pesar de ellas mismas, a un ideal que rechazan con violencia. Al mismo tiempo, trazan a su alrededor un límite que la estética misma debía a su inscripción en un campo diferenciado adaptado a las divisiones de las sociedades modernas.²⁷ Pero, como nunca nada es simple, las van-

²⁵ Danto, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. Claude Hary-Schaeffer, préface de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989 [edición castellana: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona, Paidós, 2002], así como la mayoría de los libros de Danto traducidos al francés.

²⁶ Véase Rochlitz, R., *Subversion et subvention*, op. cit.

²⁷ Pienso en la descripción que da Max Weber al analizar el rol jugado por los proce-

guardias mantienen así una capacidad de negación a la que una auténtica crítica queda subordinada. La autonomía artística, en sus diferentes versiones, es su pieza maestra y, si puede tomar la forma del arte por el arte o de ideologías emparentadas, no deja de ser la condición bajo la cual el arte preserva su libertad y su poder crítico, como lo han pensado Adorno y Bourdieu.

¿El “fin del arte” indica igualmente el fin? En el arte del siglo XX, la separación del arte y de la vida fue objeto de apreciaciones diversas y encontradas. La voluntad de colmar el abismo corresponde, tanto como la actitud inversa –la de un arte “esencial”–, a la lógica de la modernidad. El arte del fin del arte signa aparentemente su doble liquidación; no obstante, da lugar a alternativas frente a las cuales no se puede ser indiferente.

En el arte de vanguardia, la ruptura presenta generalmente una doble significación artística y social o política. El presunto fin del arte y el de las vanguardias reemplaza la ruptura y el diferendo por meras *diferencias*, privadas de su inscripción temporal y de su estructura de exclusividad. Una consecuencia de ello parece ser la neutralización de toda dimensión social y política, por ejemplo, cuando episódicamente se acusa al arte contemporáneo de consolidar un elitismo, por más que pueda ser considerado un producto del fin de las vanguardias.²⁸ Podemos, sin embargo, preguntarnos si esta neutralización no es, en el actual estado de cosas (y este análisis se opone a los motivos anti-capitalistas típicos, como los encontramos en ciertos autores), uno de

esos de racionalización que los caracterizan, así como también en las tres esferas de racionalidad que J. Habermas discierne en su *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. Jean-Marc Ferry, Paris, Fayard, 1987 [edición castellana: *Teoría de la acción comunicativa*, trad. Manuel Jiménez Redondo, 2 . vols., Madrid, Taurus, 1992, reed. Madrid, Trotta, 2010].

²⁸ Véase la observación de Riouet, D. en *Qu'est-ce que l'art moderne?*, *op. cit.*

los componentes mayores del tema recurrente del fin del arte. La lógica del arte moderno, como podemos representárnosla esquemáticamente, se abría a la posibilidad de innovaciones que nada, en principio, se suponía que podía obstaculizar. La idea de un arte reconciliado con la vida podía tener lugar, en tanto y en cuanto signara también su fin. La del arte posmoderno excluye toda ruptura que no estuviera ya contabilizada en ella. Pues, más que en una ruptura o una negación propiamente dicha, este arte sólo podría encontrar un límite en un desplazamiento. Es tal vez así como hay que interpretar las tentativas que con placer deja de lado. Estas tentativas se presentan, a mi parecer, bajo dos formas: una forma social y política, que parece precisamente desplazar la cuestión del arte hacia un terreno ambiguo que confunde nuestra sempiterna preocupación por las fronteras, y una forma irónica, más individual, más libre, también, respecto del lenguaje de la posmodernidad.

En su función crítica, el arte moderno confiaba a la producción artística una tarea de desestabilización de las certezas cuyas formas fueron tan diversas y plurales como los grupos y movimientos, a menudo caídos en el olvido, que las ilustraron desde el siglo XIX.²⁹ El anti-arte, en este contexto, desbordó ampliamente los marcos en los cuales el arte había sido encerrado hasta ahora y en los cuales la historia del arte, como historia santa, lo mantuvo. Las experiencias que ha tematizado un crítico como Nicolas Bourriaud bajo la noción de

²⁹ El libro de Marc Partouche, *La lignée oubliée* (Paris, Al Dante, 2005) hace salir estos movimientos de la sombra, aportando así un enfoque que relativiza las consideraciones de una historia heroica, centrada en las grandes figuras individuales. Confirma con ello, de otra manera, las reflexiones de Hans Belting o de T. McEvelley en sus respectivos intentos por terminar con aquello que Partouche, retomando una expresión de McEvelley, llama una “historia santa”. De este modo, reinscribe la historia en el ruido.

“estética relacional” ilustran a su manera esta forma de *exceso*.³⁰ El arte ha abandonado ciertamente hace tiempo los ateliers y museos. ¿Qué perspectivas puede ofrecer cuando se insinúa de este modo en el campo social, reconciliándose con las aspiraciones éticas y utópicas que se conjugan confusamente con las ideologías alternativas comunitaristas o altermundistas? Es posible que tal arte –tal “estética”– no tenga otro valor que el de un síntoma. No es menos significativo que se lo pueda redirigir, como lo hace el mismo Nicolas Bourriaud, para impugnar la ideología posmoderna de un agotamiento de la historia. Puede ocurrir también que la noción de historia movilizada con este fin, en una especie de rebote, perpetúe a sus espaldas el historicismo del que nuestros análisis y apreciaciones nunca han conseguido sustraerse definitivamente.³¹ Es posible ver igualmente en ello una variante del fin de las vanguardias: una inmersión que cumpliría socialmente la negación del arte y la integración cultural según los vientos de la época, más que una forma de despedirse –o de proclamar la contingencia– de las consideraciones a las cuales nuestros análisis se han subordinado hasta aquí.

Estas dudas no merman, sin embargo, los recursos al humor y a la

³⁰ Bourriaud, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001 [edición castellana: *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008]. El diagnóstico de Bourriaud queda principalmente establecido a partir de lo que sugieren los respectivos pasos de artistas como Pierre Huygue, Noritoshi Hirakawa o Félix González-Torres. Según Bourriaud, “el arte contemporáneo desarrolla un proyecto completamente político cuando se esfuerza por invertir la esfera relacional problematizándola” (p. 17).

³¹ Véase Bourriaud, N., *Post-production*, Paris, Les Presses du réel, 2003 y *Formes de vie*, Paris, Denoël, 1999, donde se puede leer: “No deja su impronta sobre el mundo, se infiltra en él” (p. 153). [Ediciones castellanas: *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004; *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*, trad. Carmen Rivera Parra, Murcia, Cendeac, 2009.]

ironía –en lo que presentan de más irreductiblemente singular– entre los artistas que han hecho de éstos el eje de su arte. Su obra comunica con una inspiración que pertenece a *otra historia*, a otra genealogía, la de artistas o escritores como Jarry o Brisset, que no entran sino muy raramente en nuestros catálogos o nuestros relatos, incluso en los de las vanguardias. La obra de un artista como Dominici ofrece un buen ejemplo.³² Esta “otra historia”, que no tiene linajes propiamente dichos, sino más bien lo que Wittgenstein llamaba “aires de familia”, no tiene gran cosa que ver con una vocación social del arte, incluso cuando se expresa en un humor que ataca de la manera más chirriante y brutal nuestros estándares culturales y sociales, como en Paul Mac Carthy o Mike Kelley. Como nos ha enseñado Michel Foucault, existen historias subterráneas, aparentemente secundarias, de las que la historia de las vanguardias misma está hecha y cuyo relato habría tal vez que confiar a un “idiota”.³³ El “fin de las vanguardias” no se ha llevado estas historias consigo y el proclamado “fin del arte” pura y simplemente las ha ignorado.³⁴

III. DEFINICIONES

No hay ni podría haber movimiento artístico sin empresa de justificación. La dimensión necesariamente pública de las prácticas artísti-

³² Véase Lucariello, Saverio, “Gino De Dominicis, comment ouvrir dans l'irrationnel, l'irrelationnel, l'atemporel et la non-communication du sublime et du parfait”, *Trouble*, n° 4, 2004.

³³ Utilizo deliberadamente la expresión “idiota”, que pertenece a *Rey Lear*, a propósito de la historia, privilegiada por Jean-Yves Jounnais para describir la singularidad de los artistas a los cuales consagra su libro *L'idiotie*, Paris, Beaux-Arts éd., 2000.

³⁴ En *La lignée oubliée*, Marc Partouche destaca la importancia, en el siglo XIX, de una poesía no oficial, cuyos aspectos subversivos se expresan especialmente en un fascículo que responde a *Le Parnasse contemporain*: “Le Parnassiculet contemporain” (p. 94).

cas y de las obras se solidariza con modalidades bajo las cuales son acogidas, defendidas o reconocidas en su contexto social y cultural. La crítica, sea o no de vanguardia, los manifiestos, el discurso o el análisis filosófico, sin hablar de los discursos evaluativos que los toman por objeto, son algunos de los tantos aspectos de su inscripción en el campo contrastado de las normas donde tienen nacimiento.³⁵ El tipo de discurso que se ha establecido sobre las cenizas de las vanguardias, aunque se presente como el del fin de las ilusiones, no escapa a la regla. Más bien *justifica un estado de cosas*, él mismo histórico, del cual nadie sabría decir hasta qué punto puede ser legítimamente considerado como encerrando el fin o la esencia misma del arte, inclusive de una tradición.

Un elemento importante de esta justificación reside en el interés por las definiciones. Esta preocupación no ha dejado de animar, de manera más o menos explícita, a las filosofías que, desde el siglo XVIII si no antes, movilizaron un concepto de arte con fines específicos. Es significativo que la filosofía analítica, en un periodo reciente que se corresponde aproximadamente con la emergencia de las convicciones posmodernas, aun cuando no deba a éstas manifiestamente nada, se haya abierto a la exigencia presunta de una definición del arte, a diferencia de las tendencias que se habían impuesto en una fase anterior, dominadas por creencias o ambiciones contrarias, aparentemente más adaptadas a un arte que parecía serle definitivamente refractario.³⁶ Aún aquí, como a menudo en el ámbito artístico, las paradojas

³⁵ Véase Vallet, D., *op. cit.*, así como el conjunto de los análisis de Patrouche, M. en *La lignée oubliée, op. cit.*

³⁶ Goodman, Nelson, *Langages de l'art*, trad. franc., J. Morizot, Paris, Le Livre de Poche, 2005, y *Manières de faire des mondes*, trad. M.-D. Popelard, Paris, J. Chambon [ediciones castellanas: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976; *Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut, Madrid, Visor, 1990]. El funcionalismo de Goodman representa

son tenaces; la realidad nunca está hecha de una sola pieza; la ideología no hace más que encubrir los contrastes y las tensiones. El reconocimiento de la vanidad de una definición del arte entre filósofos como Nelson Goodman o en la corriente neo-wittgensteiniana es relativamente contemporánea, a la vez, del desarrollo de las vanguardias, quizá de su último aliento, y de las justificaciones o los discursos que, como lo atestiguan las posiciones de Greenberg, invisten el campo artístico de una teleología inmanente, propia a cada una de las artes, incluyendo en ellas, sobre el modelo kantiano, la dimensión de una autocrítica que supuestamente las encamina hacia una conciencia plena de sí mismas. Desde este ángulo, en Greenberg, la idea de vanguardia no se disociaba de una auto-justificación propia para incluir en cada una de las artes su principio de definición. Greenberg, como vislumbramos, creía ver una garantía de autonomía respecto de una cultura y de una mercantilización cuyos efectos deploraba. La historia ulterior, la de las artes de los años sesenta, no le dio la razón. Sin embargo, esa misma historia desembocó en la conciencia de un fin que no iba de suyo y que, reconciliándose con la búsqueda de una definición, engendró la idea de un arte tomado como testimonio para proclamar la clausura de la historia.

El periodo inmediatamente anterior –el de las vanguardias– podía leerse a la vez como la búsqueda de una pureza esencial al arte y como el deseo de un arte que ya nada opondría a la vida. El pop-art, el minimalismo, incluso el arte conceptual, no son a tal punto extraños a esta alternativa como para no poder ser incluidos en ella. Si testimoniaron contra ella, fue al ver que se les atribuía la fuente de una revelación que iluminaba a contrapelo los episodios anteriores de la his-

una alternativa a la búsqueda de una definición, en concordancia con la heterogeneidad de contenido del concepto “arte”, tanto como aquellas prácticas de ruptura que fueran propias de las vanguardias.

toria en la cual se los inscribía. Las condiciones en las que esto tuvo lugar, las modalidades que están en el corazón de esta metamorfosis, no son indiferentes para la comprensión de la coincidencia entre el fin de las vanguardias y del fin del arte.

En una concepción de la historia del arte que renuncia a los beneficios de toda teleología, cada episodio temporal es contingente. Cualquiera que sea la originalidad de un movimiento artístico, sólo da testimonio de sí misma. Si, como cree Danto, la obra de Andy Warhol tuvo el efecto de una revelación, y si el mismo Danto se creyó autorizado a proyectar sus luces sobre una historia que no demandaba tanto de esta obra, fue bajo una condición cuyo precio hay que medir bien: reinyectar a contrapelo en esa historia el sentido atribuido a un episodio que, para merecer tal amplitud, debía necesariamente ser su cumplimiento. La contrapartida está claramente dada por la manera en que Danto apela hoy en día a Hegel. Una filosofía como la de Hegel, por razones que hacen sólo a sus ambiciones, estaba inevitablemente dirigida a hacer de los Estados modernos –como se le ha reprochado seguido– la última palabra de una odisea del Espíritu que la envolvía en su seno. Tal es la condición bajo la cual una filosofía puede darse por objeto abarcar la totalidad de lo que se da por tarea concebir: ¡exhibiendo el fin inmanente! Los pensamientos del “fin” del arte y de las vanguardias pueden parecer más modestos, pero no dejan de estar subordinados a un esquema análogo: unir con los hilos de una historia cuya conciencia sólo puede producirse con posterioridad tiene la ventaja de un relato de los relatos, las proyecciones que signan el investimento de las empresas humanas en el tiempo. El fin del arte no sería el fin del arte si este género de operación apareciera como lo que es: un relato, una manera de contar la historia que, para responder a algunas de nuestras interrogaciones, no deja de asemejarse a un toque de varita mágica que marca con un trazo luminoso y fluorescente el denominador presuntamente común de los acontecimientos que pretende integrar. A la luz de hoy,

la pluralidad –incluso la heterogeneidad– de las prácticas artísticas y la porosidad de las fronteras con las cuales se intenta rodearlas se juegan sobre otro escenario que el de los diferendos y los conflictos que las sustraen a una teleología común: su escenario es el de un reconocimiento sin privilegio ni excepción en el que se puede ver la contrapartida de los principios de equivalencia que reclama la mercantilización generalizada.

CONCLUSIÓN

El fin de las vanguardias y las convicciones que sobre este tema son las nuestras tienen, la mayor parte del tiempo, tanto valor de síntoma como los hechos que constituyen su aparente contrapartida; es posible ver en ello la expresión de algunos malentendidos mayúsculos –y no obstante más profundamente arraigados– de una actitud que se atiene a una o dos posibilidades, en general consideradas como exclusivas, allí donde podrían imaginarse otras, para dar una significación ontológica a lo que nuestros conceptos nos permiten, en un determinado momento, comprender y representarnos.³⁷ Al querer privilegiar un tipo de relato al que debemos nuestros propios instrumentos de análisis, nos exponemos inevitablemente a esta clase de malentendido. Al hacer esto, no sólo ignoramos los contrastes que son propios de la situación actual del arte, ni aquello que queda de los ingredientes o de las formas de conciencia asociadas al espíritu de las vanguardias, sino el trasfondo o el segundo plano de aquello que la situación actual del arte coloca inmediatamente ante nuestros ojos. El fin de las vanguardias quizás no nos ha desengañado más que en apariencia al consagrar paradójicamente lo que éstas se encarnizaron en combatir: las convenciones de

³⁷ Cf. Wittgenstein, L., *Recherches philosophiques*, op. cit., § 593: “Una de las causas principales de las enfermedades filosóficas –la dieta unilateral: alimentamos el pensamiento con una sola clase de ejemplos.”

todo género, los consensos y los juegos de intereses. Ninguna explicación, a fin de cuentas, vale acabadamente. Las buenas explicaciones son aquellas que se abren a *otras* voces, a *otras* posibilidades o, al menos, al modo de la experiencia y de la exploración, es decir, de la imaginación y del riesgo. Para esto no hace falta ningún heroísmo, así como tampoco recursos sonsacados de la magia de los conceptos. La historia, el historicismo, han tomado con exageración la máscara del “sentido de lo real”, reemplazando con ella inoportunamente aquello que Musil llamaba el “sentido de lo posible”.³⁸ Es posible que las vanguardias hayan contribuido a ello. Los diagnósticos y las filosofías del fin, en tanto se han vuelto primero sobre la figura del hombre y del sujeto, han reforzado de manera peculiar aquello que Nietzsche designaba como nuestro “sentido histórico”.³⁹ ¿Qué valor tiene un diagnóstico que deja todo en el mismo estado y toma el cuerpo sufriente por difunto? Sea cual fuere su filosofía, sea cual fuere la simpatía que ella inspire, entre aquellos para quienes el arte se ha refugiado en el pasado y aquellos que hacen de la posmodernidad una suerte de acmé no hay más que una diferencia de apreciación o, si se quiere, una manera diferente de situar la clausura.

³⁸ Musil, R., *L'Homme sans qualités*, op. cit., cap. 4.

³⁹ ¿De qué no se ha proclamado el fin? Sobre el “sentido histórico”, véase Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles*, segunda parte, *Œuvres complètes II*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Paris Gallimard, 1999. El “exceso de historia”, entre otros inconvenientes, alimenta “la creencia, siempre perjudicial, en la vejez de la humanidad” (p. 121). [Ediciones castellanas: *Consideraciones intempestivas*, en *Obras completas de Federico Nietzsche*, vol. 1, trad. Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Aguilar, 1962; *Consideraciones intempestivas*, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1966].

BIBLIOGRAFIA

- Boltanski**, Luc, **Chiapello**, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bourriaud**, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001. Edición castellana: *Estética relacional*, trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2008.
- , *Post-production. La cultura comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les Presses du réel, 2003. Ediciones castellana: *Postproducción: la cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2004.
- , *Formes de vie. L'art moderne et la invention de soi*, Paris, Denoël, 1999. Edición castellana: *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*, trad. Carmen Rivera Parra, Murcia, Cendeac, 2009.
- Cometti**, Jean-Pierre., *L'art sans qualités*, Paris, Farrago, 1999.
- Cometti**, Jean-Pierre, **Morizot**, Jacques, **Pouivet**, Roger, *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005.
- Danto**, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. franc. Claude Hary-Schaeffer, préface de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989. Edición castellana: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, trad. Ángel y Aurora Mollá Román, Barcelona, Paidós, 2002.
- Goodman**, Nelson, *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*, trad. franc., Jacques Morizot, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998. Edición castellana: *Los lenguajes del arte: aproximación a la teoría de los símbolos*, trad. Jem Cabanes, Barcelona, Seix Barral, 1976]
- , *Manières de faire des mondes*, trad. franc. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992. Edición castellana: *Maneras de hacer mundos*, trad. Carlos Thiebaut, Madrid, Visor, 1990.
- Greenberg**, Clement, “Kitsch et avant-garde”, en *Art et culture. Essais critiques*, trad. franc. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988. Edición castellana: “Vanguardia y kitsch”, en *Arte y cultura. Ensayos críticos*, trad. Justo G. Beramendi y Daniel Gamper, Barcelona, 2002.
- Habermas**, Jürgen, “La modernité, un projet inachevé”, trad. franc., en *Cri-*

tique, n° 413, octubre 1981. Ediciones castellanas: “La modernidad, un proyecto inacabado, en Habermas, J. *Escritos políticos*, trad. Ramón García Cotarelo, Barcelona, Península, 1997; “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Forster, Hal (comp. y prólogo.), *La posmodernidad*, trad. Jordi Fibia, Barcelona, Kairós, 1985; “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Casullo, Nicolás (comp. y prólogo), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, 1989, reed. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993 y Ediciones Retórica, 2004 (previamente en *Punto de Vista*, n°21, Buenos Aires, agosto de 1984.

-----, *Le discours de la modernité*, trad. franc., Rainer Rochlitz, Gallimard, 1988. Edición castellana: *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. Manuel Jiménez Redondo, Madrid, Taurus, 1989, reed. Buenos Aires-Madrid, Katz, 2008.

-----, *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. franc. Jean-Marc Ferry, Paris, Fayard, 1987. Edición castellana: *Teoría de la acción comunicativa*, trad. Manuel Jiménez Redondo, 2 . vols., Madrid, Taurus, 1992, reed. Madrid, Trotta, 2010.

Hegel, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. franc., Jean Hyppolite, Paris, PUF, 1939 [edición castellana: *Fenomenología del espíritu*, ed. y trad. Manuel Jiménez Redondo, Valencia, Pre-Textos, 2009].

Heinrich, Natalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard/Bibliothèque des sciences humaines, 2005.

Jounais, Jean-Yves, *L'idiotie*, Paris, Beaux-Arts éd., 2000.

Krauss, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. franc., J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993. Edición castellana: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 2006.

Lucariello, Saverio, “Gino De Dominicis, comment ouvrir dans l'irrationnel, l'irrelationnel, l'atemporel et la non-communication du sublime et du parfait”, *Trouble*, n° 4, 2004.

Malevitch, Kazimir, S., “Du Musée” (1918), en *Écrits*, trad. franc. Andrée Robel, Paris, Ed. Ivrea, 1996 [edición castellana: *Escritos*, ed. Andréi Nakov; trad. franc. André Robel; trad. esp., Miguel Etayo, Madrid, Síntesis, 2007].

Musil, Robert, *L'Homme sans qualités*, trad. franc. Philippe Jaccottet, Paris,

Le Seuil, 2005. Edición castellana: *El hombre sin atributos*, trad. José M. Sáenz, Barcelona, Seix Barral, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles, Œuvres complètes II*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Paris Gallimard, 1999. Ediciones castellanas: *Consideraciones intempestivas, Obras completas de Federico Nietzsche*, vol. 1, trad. Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Aguilar, 1962; *Consideraciones intempestivas*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1966.

Partouche, Marc, *La lignée oubliée*, Paris, Al Dante, 2005.

Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, Folio-Essais, 2000.

Rochlitz, Rainer, *Le désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, Les essais, 1992.

-----, *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1999.

Sers, Philippe, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, Jean Chambon, 1997.

Vallier, Dora, *Art, anti-art et non-art*, Paris, L'Échoppe, 1989.

Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. franc., sous la dir. d' Elisabeth Rigal, Gallimard, 2005. Edición castellana: *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, México, Universidad Autónoma de México, 2003; Barcelona, Crítica, 2008.

QUE SIGNIFIE
LA « FIN DES AVANT GARDES » ?

JEAN-PIERRE COMETTI

En cherchant à dépasser l'alexandrinisme, une partie de la société bourgeoise occidentale a produit quelque chose de totalement nouveau : l'avant-garde. Une conscience supérieure de l'histoire – plus exactement : l'apparition d'une forme nouvelle de critique de la société, une critique historique – a rendu cela possible.

Clement Greenberg¹

Les avant-gardes appartiennent au passé. Au risque d'un paradoxe que j'aimerais inscrire au point de départ des présentes réflexions, j'examinerai d'abord les conditions qui, en privilégiant les problématiques de la « fin », ont contribué à forger cette conviction, faisant ainsi basculer dans une histoire tenue pour révolue les convictions qui ont marqué l'âge moderne dans ses tendances les plus significatives.

Considérée sommairement, la fin des avant-gardes coïncide avec celle des grands récits. De manière plus spécifique, elle est liée à la naissance d'un art qui a abandonné l'impératif d'*originalité*, au sens d'une *origine* radicale, et cessé de se concevoir comme la recherche inconditionnée de fins qui excèdent les codes en usage, qu'il s'agisse des

¹ Greenberg, Clement, « Kitsch et avant-garde », dans *Art et culture*, trad. franç., Ann Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 10.

codes artistiques ou des conventions sociales et intellectuelles. Les convictions autour desquelles se sont constituées les idées de « post-modernité » ou d'un « art après la fin de l'art » se conjuguent ainsi à un mouvement qui a massivement contesté les embrigadements historiques, autant que le « projet de la modernité » dans son ensemble.²

À un horizon de possibilités ouvert et sans contrainte s'est substitué un champ de compossibilités, sur le modèle de l'intégration d'une histoire tenue pour accomplie. Comme l'observe justement Denys Riout, « l'un des traits dominants de la modernité, c'est précisément d'avoir sans relâche mis en échec les définitions de l'art les plus assurées, toujours délogées à partir d'œuvres du passé, fut-il récent. »³ Significativement, l'un des traits tout aussi dominants de la période qui lui a succédé est d'avoir redonné sa légitimité à une définition de l'art et d'avoir favorisé à nouveau le souci d'une telle définition.⁴ On peut en voir un symptôme dans la façon dont cette recherche s'est substituée aux options qui avaient marqué les débuts de l'esthétique analytique, autant que dans la nature des débats suscités par l'art contemporain.⁵

² L'abandon du « projet de la modernité », selon l'expression de Habermas, en est le corrélat philosophique et politique. Voir Habermas, Jürgen, «La modernité, un projet inachevé», trad. franç., dans *Critique*, 413, octobre 1981, ainsi que *Le discours de la modernité*, trad. franç., Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 1988.

³ Riout, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard, Folio-essais, 2000.

⁴ La question d'une définition de l'art s'est principalement imposée dans la philosophie d'inspiration analytique depuis une quinzaine d'années. Elle s'accorde, quoique de façon passablement décalée, avec les attendus qui me semblent être ceux de la « fin des avant-gardes », et dans une certaine mesure de la « fin de l'art », même si cette thèse n'est pas unanimement partagée par l'ensemble de ceux qui ont réhabilité la question d'une « définition de l'art ».

⁵ Je renvoie à Cometti, Jean-Pierre, Morizot, Jacques, Pouivet, Roger, *Esthétique contemporaine*, « Avant-propos » et chap. 1, Paris, Vrin, 2005. S'agissant des débats autour de l'« art contemporain », la façon dont on s'attache à poser la question des « critères » en offre à mes yeux un témoignage. Les discussions relatives à l'évaluation

I. FIN DE L'ART ET DES AVANT-GARDES

L'idée que l'art ait une fin a trouvé dans la philosophie de Hegel son expression majeure, au demeurant la première. Elle y était solidaire d'une vision de l'histoire qui n'a jamais eu d'équivalent ; elle y avait aussi un double sens que le même thème, repris aujourd'hui, n'épouse qu'en partie : celui d'une *téléologie* qui en comprenait le dépassement –dans la religion, puis dans la philosophie–; et celui d'un *terme*, lié à ce dépassement, qui faisait alors de l'art une *figure du passé*. Considérée de la sorte, la vision hégélienne s'accordait avec l'un des traits de l'art moderne et des avant-gardes. Elle faisait appel à un *progrès* ouvert sur un futur ; elle s'accordait avec une vision de l'*innovation* privilégiant la *rupture* sur la continuité –idée dialectique s'il en est–, et elle en justifiait par avance les aspects les plus radicaux en faisant sienne la parole du Christ : « Laissez les morts ensevelir leurs morts ! »⁶

À la différence de ce que l'on pourrait être tenté d'en inférer dans le contexte d'aujourd'hui, elle ne débouchait toutefois pas sur un art qui, renonçant à sa mission historique, se serait maintenu sur un mode post-historique. En d'autres termes, l'hégélianisme, bien qu'il ait joué un rôle significatif dans la façon dont l'idée de rupture s'est imposée dans le paysage intellectuel et artistique depuis le XIX^e siècle, n'éclaire qu'en partie les processus à la faveur desquels l'art moderne s'est accompli. Comme « grand récit », il s'accordait –et il y a probablement contribué– avec le prix accordé par la modernité au futur et avec sa dévalorisation corrélative du passé. Les déclarations de Male-

ont la plupart du temps pour arrière-plan des questions de définition.

⁶ Hegel, G.X.F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. franç., Jean Hyppolite, Paris, PUF, 1939, p. 61.

vitch : « Les novateurs d’aujourd’hui doivent créer une nouvelle époque. Une époque dont aucune des arêtes ne touchera l’ancienne »⁷ ; la façon dont Dada entendait éliminer de l’art tout ce qui n’appartient pas à l’art, en sont de fidèles témoignages.⁸ On y aperçoit aussi le rôle désormais joué par le langage dans les visées propres à marquer les ruptures proclamées, pour ne pas dire dans l’art lui-même.⁹ Mais en assignant à ce processus un terme, en l’enrôlant dans un « grand récit » qui ne s’y manifestait tout au plus qu’en filigrane, les théories de la fin de l’art se sont conjuguées à une logique de l’histoire dont elles entendaient cependant se démarquer.

Comme Rosalind Krauss l’a opportunément remarqué, les avant-gardes se sont rendues solidaires d’une idée de l’histoire qui, tout en légitimant leur culte de l’originalité, devait inévitablement déboucher sur un accomplissement ou une fin qui en refermerait en quelque sorte le récit. Un tel récit, une fois achevé, ne pourrait qu’entériner le principe d’une historicité comme principe d’explication du passé autant que du présent : « toute lecture de l’art moderne se sent tôt ou tard contrainte de se tourner vers Manet et de rapporter son attaque contre la peinture d’histoire [...] Ce genre de récit est d’une singulière inconsistance : il fait d’un moment où l’histoire se voit révoquée le prologue d’une chronique au cours de laquelle cette notion d’histoire demeure des plus vivaces. Ecartée en tant que source de valeur, l’histoire n’en a pas moins été retenue dans les annales de l’art moderne en tant que source de signification et, par conséquent, d’explication. La signification, au pré-

⁷ Malevitch, Kazimir Kazimir, S., “Du Musée” (1918), dans *Écrits*, trad. franc., Andrée Robel, Paris, Ed. Ivrea, 1996, p. 251.

⁸ Sers, Philippe, *Sur Dada. Essai sur l’expérience dadaïste de l’image. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, Jean Chambon, 1997, p. 65-66.

⁹ La part du langage se manifeste d’abord dans le rôle joué par la critique au XIX^e siècle, ainsi que dans les manifestes et la critique d’avant-garde ; il se manifeste aussi, plus spécifiquement, dans les démarches et les œuvres. Dada, à cet égard, est exemplaire.

sent, devient un coefficient du passé, et l’explication se circonscrit à l’intérieur d’un modèle historiciste. »¹⁰

Sous ce rapport, l’interprétation qui permettait à un auteur comme Greenberg, en un sens quasi kantien, de célébrer avec Manet la révélation d’un rapport critique de la peinture à elle-même n’est pas d’une nature fondamentalement différente de celle qui conduit Arthur Danto à voir dans l’œuvre d’Andy Warhol l’accomplissement d’une histoire marquée par l’abandon de ce qui en constituait jusqu’alors la principale justification. La fin des grands récits présente ceci de particulier qu’elle entérine, en en proclamant la clôture, le principe et la vision de l’historicité sur lesquels les avant-gardes avaient forgé leur aspiration à une rupture radicale.

L’art *d’après la fin de l’art* et de la *post-modernité*, ont en même temps valeur de diagnostic et d’apparente émancipation. Ils semblent indiquer un changement de sujet, la conscience d’une exigence qui pourrait même déboucher sur d’autres avant-gardes, mais ils héritent d’une image de l’historicité qui continue de les tenir captifs.¹¹

Cette image est-elle paradoxalement responsable des convictions qui, en même temps qu’elles proclamaient l’inéluctabilité d’une fin, priaient du même coup de sens ce qu’elles refoulaient de la sorte? L’originalité de l’avant-garde, comme Rosalind Krauss l’a justement observé, se concevait comme le pari d’un commencement radical, celui d’un « point zéro » faisant du passé table rase. Elle s’accordait en

¹⁰ Krauss, Rosalind, *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. franc. J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993, p. 33

¹¹ Cf. Wittgenstein, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. franç., sous la dir. d’Elisabeth Rigal, Paris, Gallimard, 2005, § 115 : « Une image nous captivait. Et nous ne pouvions en sortir car elle résidait dans notre langage et il semblait ne la répéter que de façon inexorable. »

cela avec d'autres commencements dont la révolution était le paradigme. Lorsque Malevitch célébrait dans la nouvelle Russie le « centre de la vie politique », « le poitrail contre lequel se brise toute la puissance des Etats bâtis sur les anciens principes »¹² ; ou lorsque Hans Richter évoquait une « mission », « la “mission” de chaque être humain : se révolter contre l' « injustice », contre l'inhumain dans nous-mêmes, dans chaque individu dès la naissance jusqu'à la mort, contre les conséquences de cette inhumanité : la banalité, la guerre, le conformisme, le chauvinisme, le pétrole et les poulets rôtis aux pommes frites »¹³, ils conjuguèrent en une même idée la souveraineté de l'artiste, celle de briser toutes les chaînes, et celle de l'art, irréductiblement ouverte sur la possibilité de nouveaux commencements. Ils épousaient certes une idée de l'histoire qui était à elle-même sa propre justification –et en cela, ils faisaient appel à des ressources inhérentes au concept d'un art autonome–, en même temps qu'ils écrivaient les premières pages d'un récit qui en préfigurait les visées, sinon la fin ; mais cette « fin » n'était nullement celle d'un art ou d'une figure de l'esprit qui viendrait s'inscrire dans son exténuation. Ils se rendaient sans doute solidaires d'une vision qui, comme celle de Marx, opposait l'histoire à la préhistoire. Mais comme pour Marx et pour les penseurs de la révolution, cette « histoire » devait valoir comme seul et authentique *commencement*.

Autrement dit, entre la vision de l'histoire qui sous-tend celle des avant-gardes et le type d'historicité dans lequel la post-modernité tend à les enfermer, il y a toute la distance qui sépare une « fin » qui aurait dû avoir valeur de « commencement » et une « fin » qui per-

¹² Cette « image » est précisément celle de l'histoire. Elle fonctionne comme un objet de fascination dont Wittgenstein a analysé les effets dans d'autres contextes, en privilégiant les visions unilatérales. Cf. Wittgenstein, L., *Recherches philosophiques*, op. cit., § 140.

¹³ Hans Richter dans Sers, P., op. cit., p. 96.

pétue sur un mode post-historique les épisodes qui en furent constitutifs. Le fait que ces épisodes soient eux-mêmes essentiellement pensés sous un concept de l'art qui en ignore relativement la face sociale, institutionnelle ou politique en est un témoignage. Comme Rainer Rochlitz l'a fait observer à propos d'Adorno, les penseurs de la « fin de l'art » et des avant-gardes ont sous-estimé « la critique avant-gardiste de l' “institution art” et du projet de réintégrer l'art à la vie quotidienne. »¹⁴

De fait, un tel projet ne retient qu'assez rarement l'attention de ceux qui pensent l'avant-garde comme puissance de refus. Sous cet aspect la « fin des avant-gardes », peut apparaître comme un échec dont l'indice le plus sûr ne se manifeste pas seulement dans les traits reconnus de la postmodernité, mais dans le visage qu'offre à nos yeux l'*art contemporain*, celui d'une coexistence qui en retient l'essentiel dans un concept renouvelé de l'autonomie artistique. La problématique des indiscernables, chez Danto, en est un signe : la frontière qui passe entre art et non art répond essentiellement à une exigence de définition qui, si elle autorise les passages et les transfigurations, laisse délibérément de côté les résonances négatives et agonistiques des adverbes « non » ou « anti »¹⁵, autant que les facteurs qui relient l'art à un contexte social, voire économique ou politique. Comme dans l'hégélianisme, la « fin » marque une récapitulation qui est aussi une capitulation.¹⁶

¹⁴ Rochlitz, Rainer *Le désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard, Les essais, 1992, p. 254.

¹⁵ Voir Vallier, Dora, *Art, anti-art et non-art*, Paris, L'Echoppe, 1989, pp. 17-18. À propos de Duchamp et de la *Roue de bicyclette*, Dora Vallier écrit : « Chacune des formes réagissant sur l'art, n'agissant que par référence à l'art, n'existe qu'au second degré où elle se définit comme anti-art [...] Conçue *comme si* c'était une sculpture, elle n'aurait plus aucun sens dès lors qu'elle serait vendue comme une sculpture. Dans la nuance était la fin de l'anti-art. L'inattention à cette nuance a provoqué un raz-de-marée de non-art que les galeries, la publicité, les moyens de communication de masse et les musées ont aidé à maintenir. »

¹⁶ Dans l'hégélianisme, la « fin », celle qui marque le moment où l'Esprit devient

Le crédit dont bénéficie une telle manière de voir repose en partie sur le paysage qu’offre à nos yeux l’art d’aujourd’hui ; il s’appuie aussi sur un sentiment que Musil avait parfaitement diagnostiqué, dans *L’Homme sans qualités*, en évoquant l’image d’une histoire qui se déplace au pas du chameau.¹⁷ Mais chez Musil, l’intérêt d’un tel diagnostic était moins d’en tirer une loi qui pût valoir pour le passé, pour le présent et pour l’avenir, que de mettre en question notre représentation de l’histoire, du récit, et des grandes visions qui leur sont associées. De ce point de vue, par rapport à ce qu’on pourrait attendre d’un réexamen de nos préjugés, les philosophies de la « fin » – au même titre que celles qui les avaient précédées, quoique d’une autre manière – n’ont fait que reproduire une vision de l’histoire dont ils ont proclamé la fin, telle une révélation, sans leur substituer ne fût-ce que l’idée d’une *autre* histoire, non pas celle des grandes causes ou des grands récits, mais celle de ce que Musil tendait à se représenter en se tournant, par exemple, vers la mécanique des gaz ou la problématique de l’ordre et du désordre. La postmodernité a peut-être mis fin aux grands récits, mais les penseurs de la postmodernité en ont entériné le schéma et, d’une certaine manière, l’exclusivité.

Cette issue n’est pas imputable à la seule philosophie, ou du moins aux seules interprétations qui en sont la contrepartie. L’histoire des avant-gardes, en ce qu’elle en révèle les ambiguïtés, éclaire en retour les conditions qui ont contribué à ce qu’on se représente comme leur issue.

Les slogans et les convictions qui ont marqué cette histoire ne se-

pleinement conscient de lui-même, a la valeur d’un accomplissement qui prive de leurs ressorts *propres* – tenus pour « abstraits » et dans une certaine mesure illusoire – les moments qui en ont été constitutifs.

¹⁷ Musil, Robert, *L’Homme sans qualités*, trad. franc. Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 2005, chap. 2.

raient pas pensables sans les conditions créées par le romantisme, ni les configurations sociales et institutionnelles à travers lesquelles le statut de l’artiste a pris corps au XIXe siècle. L’autonomie qui en a constitué la figure majeure, pour ne pas dire l’autarcie vers laquelle elle peut aussi bien tendre, est à la source de la double polarité qui oppose un art détaché de la vie à un art tourné vers la vie, un art tourné exclusivement vers lui-même et un art orienté vers les ruptures sociales et politiques les plus radicales et les plus profondes. Cet art, qui fait dire à Richter : « Bakounine et ses nihilistes anarchistes ont créé un mouvement qui est devenu social, politique, économique ; donc pourquoi pas artistique ? »¹⁸, est certes la composante majeure des avant-gardes, mais le type d’émancipation qu’il laisse entrevoir ne le soustrait pas – pas plus que ses autres slogans émancipateurs, aux ambiguïtés du statut autonome de l’art, ni à l’alternative d’une affirmation de son pouvoir critique et d’un renoncement à celui-ci, jusque dans l’abolition du fossé qui sépare l’art et la vie. L’idéal de pureté qui se manifeste dans l’abstraction ou dans l’art pour l’art est également présent, quoique d’une autre façon, dans la radicalité dadaïste lorsqu’elle prend la dimension d’une recherche tournée vers une essence pure de l’art.¹⁹ On a là deux faces solidaires et opposées de la « Bohème », liées à une revendication d’autonomie qui consacre les différentes figures d’une opposition dont témoignent aussi bien les champs intellectuel et philosophique qu’artistique.²⁰

¹⁸ Hans Richter dans Sers, P., *op. cit.*, p. 66-67

¹⁹ Cet aspect des avant-gardes relève d’une démarche négative, soustractive, qui communique paradoxalement avec l’un des pré-supposés les mieux ancrés d’une vision traditionnelle de l’art, et qui n’est pas sans rappeler la démarche apophatique des théologies négatives. Je renvoie à J.-P. Cometti, *L’art sans qualités*, Paris, Farrago, 1999, chap. 2, « La nécessité intérieure ».

²⁰ Le concept d’un art autonome s’inscrit dans un champ de contrastes et d’oppositions qui concernent à la fois l’art et la connaissance, la raison et l’intuition, les sciences de la nature et les sciences de l’esprit, les faits et les valeurs, et ainsi de suite.

À cet égard, les dichotomies dont l'art et nos représentations de l'art ont été solidaires ont puissamment nourri –sociologiquement et idéologiquement– les récits dont la fin de l'art et des avant-gardes signent la dernière page dans les philosophies de la post-modernité. Mais la question qu'ils posent ne concerne pas leur seule validité. Elle est aussi celle qui se manifeste, de façon récurrente et plus ou moins claire, dans les débats sur l'art contemporain et ses rapports avec la culture.

II. ART ET CULTURE DE MASSE

Dans son essai de 1939 : « Kitsch et avant-garde », Clement Greenberg a stigmatisé une menace qui préfigure, sous plus d'un aspect, les rapports actuels de l'art et de la culture. Le développement du « kitsch », également stigmatisé par Adorno, quoique d'une autre manière, trouve aujourd'hui dans les traits majeurs de l'art et de la culture de masse, l'expression de tendances qui, aux yeux de Greenberg, isolaient l'art d'avant-garde d'un phénomène beaucoup plus vaste fait de « chromos, de couvertures de magazines, d'illustrations, d'images publicitaires, de littérature à bon marché, de bandes dessinées, de musique de bastringue, de danse à claquettes, de films hollywoodiens, etc. »²¹ Il n'est pas jusqu'à cet autre diagnostic de Greenberg qui ne retienne l'attention : « Les profits considérables du kitsch sont une source de tentation pour les membres de l'avant-garde elle-même et certains n'y ont pas toujours résisté. Des écrivains et des artistes ambitieux modifient leur œuvre sous la pression du kitsch, certains y succombent tout à fait. Il y a aussi des cas limites troublants comme ceux des écrivains populaires, Simenon en France, Steinbeck aux Etats-Unis. De toute façon, le résultat final est toujours au détri-

²¹ Greenberg, C., *Art et culture*, op. cit., p. 16.

ment de la vraie culture. »²²

Ce qu'il y a d'étonnant dans cette analyse –de plus de vingt ans antérieure aux années soixante, années capitales sous plus d'un aspect–, c'est qu'elle ne semble pas seulement pressentir la fin des avant-gardes, mais qu'elle laisse entrevoir une situation que la fin proclamée de l'art semble avoir définitivement entérinée. Car dans des conditions où, comme le suggèrent les thèses de Danto, l'art ne peut plus se projeter dans un lendemain qui en justifierait les ruptures ou les refus, il ne peut plus offrir une réelle alternative à la marchandisation généralisée de la culture, ni s'en protéger. L'absence d'une critique d'avant-garde, l'intégration de ses anciennes valeurs par le marché, accentuent encore la signification et la portée d'un phénomène qui voit l'artiste se soumettre de plus en plus au commissaire, et par conséquent à des formes et des impératifs dont il n'est plus réellement maître.²³

C'est pourquoi l'art d'après la fin de l'art n'est pas seulement privé de ses anciens ressorts. Comme la fin annoncée de l'histoire, il ne peut être qu'un art de consensus, même s'il donne encore l'impression d'une forme d'élitisme associée à l'une des sources historiques des avant-gardes.²⁴ Greenberg avait raison d'observer que l'art d'avant-garde se nourrissait de possibilités ne pouvant lui être offertes que

²² *Ibid*, p. 18.

²³ Les aspects décrits par Luc Boltanski et Ève Chiapello dans leur livre *Le nouvel esprit du capitalisme* (Paris, Gallimard, 1999) sont tout à fait pertinents de ce point de vue. Pour le reste, le problème qui se pose est pour une bonne part celui de la critique dans son rapport aux institutions de l'art. Voir Rochlitz, R. *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1999.

²⁴ Sur la constitution des artistes comme « élite », voir Heinich, Nathalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005.

par une classe privilégiée et cependant honnie. Les principaux aspects de la condition paradoxale de l'artiste, dans son rapport à la bourgeoisie, ont été suffisamment décrits pour qu'il soit inutile d'y insister. On observera cependant que les modifications de ce rapport se sont payées pour une large part d'une atténuation de la fonction critique qui, dans le cas des avant-gardes, s'était étendue bien au-delà de la seule contestation des codes artistiques. Dada en est un exemple éclairant et il n'est pas jusqu'aux ambiguïtés qui en ont marqué les orientations qui n'en offrent un témoignage. Pour Hans Richter, l'un des aspects du mouvement de l'avant-garde était de parvenir à un art débarrassé de ce qui ne lui était pas essentiel. Cette tendance, si visible chez des artistes comme Malevitch ou Kandinsky, coïncide étrangement avec la volonté tout aussi affirmée de jeter par-dessus bord tout ce qui pouvait encore rattacher les pratiques de rupture à un concept préétabli de l'art. L'anti-art dadaïste s'apparente assez peu, de ce point de vue, à la recherche d'une essence consensuelle qui le ferait entrer définitivement dans une histoire dévote ou dans un jeu de contrastes domestiqués. Aussi tient-il encore lieu de leçon pour tous ceux qui s'efforcent d'enfermer l'art dans une définition Si la « question de l'art » –par opposition aux mérites comparés des œuvres dans leur diversité et la variété de leurs contenus ou de leurs choix– a été constitutive des idéaux de la modernité, elle n'a alors jamais épousé la forme du problème autour duquel semble graviter la question de l'art postmoderniste, celle qui, chez un auteur comme Danto, figure le paradigme même de la fin de l'art, celle de l'art et du non-art.²⁵ Il y a, à cet égard, une différence capitale, liée à la signification du « non » dans les deux cas, celle d'une puissance de *refus*, d'un côté, et celle d'une simple position de contraste dans un échiquier

²⁵ Danto, Arthur *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. franc. Claude Hary-Schaeffer, préface de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989., ainsi que la plupart des livres de Danto traduits en français.

dont les cases peuvent désormais être comptabilisées. Les problèmes de la critique, autant que ceux de la dimension critique de l'art, sont étroitement liés à cela. L'art d'avant-garde appelait une critique d'avant-garde dont les engagements étaient aussi libres des institutions que l'art d'avant-garde lui-même. L'art post-moderne, celui de la « fin de l'art », rogne les ailes de la critique en la condamnant, de manière quasi naturelle, à un rôle auxiliaire, pour ne pas dire ancillaire, celui de reproduire ou d'épouser les choix de ces instances d'évaluation que sont les centres d'art, les musées et, plus largement, des institutions.²⁶

En se concentrant, comme ce fut parfois le cas, sur le mythe d'une essence de l'art, les avant-gardes nourrissaient à coup sûr une illusion qui les ramenait malgré elles à un idéal qu'elles rejetaient violemment. En même temps, elles traçaient autour d'elles une limite que l'esthétique devait elle-même à son inscription sociale dans un champ différencié adapté aux divisions des sociétés modernes.²⁷ Mais, comme rien n'est jamais simple, elles maintenaient ainsi une faculté de négation à laquelle une authentique critique reste subordonnée. L'autonomie artistique, dans ses différentes versions, en est une pièce maîtresse, et si elle peut prendre la forme de l'art pour l'art ou d'idéologies apparentées, elle n'en est pas moins la condition sous laquelle l'art préserve sa liberté et sa puissance critique, comme l'ont pensé aussi bien Adorno que Bourdieu.

La « fin de l'art » en marque-t-elle également la fin ? Dans l'art du vingtième siècle, la séparation de l'art et de la vie a fait l'objet

²⁶ Voir Rochlitz, R., *Subversion et subvention*, *op. cit.*

²⁷ Je pense à la description que Max Weber en a données en analysant le rôle joué par les processus de rationalisation qui les caractérisent, ainsi qu'aux trois sphères de rationalité discernées par J. Habermas dans sa *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. Jean-Marc Ferry, Fayard, 1987.

d’appréciations diverses et contrastées. La volonté d’en combler le fossé appartient néanmoins, tout autant que l’attitude inverse – celle d’un art « essentiel » –, à la logique de la modernité. L’art de la fin de l’art en signe apparemment la double liquidation ; il laisse toutefois la place à des alternatives auxquelles on ne peut être indifférent.

Dans l’art d’avant-garde, la rupture présente généralement une double signification artistique et sociale ou politique. La fin présumée de l’art et celle des avant-gardes, substituée à la rupture et au différend, les seules différences, privées de leur inscription temporelle et de leur structure d’exclusivité. Une conséquence semble en être la neutralisation de toute dimension sociale et politique, voire la seule solidification d’un élitisme dont l’art contemporain, bien qu’il puisse être considéré comme un produit de la fin des avant-gardes, est épisodiquement accusé.²⁸ On peut néanmoins se demander si cette neutralisation n’est pas, en l’état actuel des choses (cette analyse s’oppose aux motifs de type anti-capitaliste tel qu’on les trouve chez certains auteurs) l’une des composantes majeures du thème récurrent de la fin de l’art. La logique de l’art moderniste, telle qu’on peut schématiquement se la représenter, s’ouvrirait sur la possibilité d’innovations que rien, en principe, n’était supposé pouvoir entraver. L’idée d’un art qui eut renoué avec la vie pouvait y avoir sa place, quitte à en signifier également la fin. Celle de l’art postmoderne exclut toute rupture qui n’y serait pas déjà comptabilisée. Elle ne pourrait donc rencontrer une limite que dans un déplacement, plus que dans une rupture ou une négation à proprement parler. C’est peut-être ainsi qu’il faut interpréter les tentatives qu’elle laisse volontiers de côté. Ces tentatives se présentent, à mon sens, sous deux formes : une forme sociale et politique qui semble précisément déplacer la question de l’art sur un terrain ambigu, qui brouille notre sempiternel

²⁸ Voir les remarques de Riout, D., *Qu’est-ce que l’art moderne ?*, op. cit.

souci des frontières, et une forme ironique, plus individuelle, plus libre, aussi, par rapport au langage de la post-modernité.

Dans sa fonction critique, l’art moderne confiait à la production artistique une tâche d’ébranlement des certitudes dont les formes ont été aussi diverses et plurielles que les groupes et mouvements, souvent tombés dans l’oubli, dans lesquels elles se sont illustrées depuis le XIX^e siècle.²⁹ L’anti-art, dans ce contexte, a largement débordé les cadres dans lesquels l’art avait été jusqu’alors enfermé, et dans lesquels l’histoire de l’art, comme histoire sainte, l’a maintenu. Les expériences qu’un critique comme Nicolas Bourriaud a thématisées sous la notion d’« esthétique relationnelle » illustrent à leur manière cette forme d’excès.³⁰ L’art est certes sorti depuis longtemps de l’atelier et des musées. Quelles perspectives peut-il offrir lorsqu’il s’insinue ainsi dans le champ social, en renouant avec des visées éthiques et utopiques qui se conjuguent confusément aux idéologies alternatives communautaristes ou altermondialistes ? Il se peut qu’un tel art – une telle « esthétique » n’ait pas d’autre valeur que celle d’un symptôme. Il n’en est pas moins significatif que l’on puisse s’en recommander, comme Nicolas Bourriaud lui-même, pour contester l’idéologie postmoderne d’un épuisement de l’histoire. Il se peut aussi que la no-

²⁹ Le livre de Marc Partouche : *La lignée oubliée* (Paris, Al Dante, 2005) fait sortir ces mouvements de l’ombre, en apportant ainsi un éclairage qui relativise les attendus d’une histoire héroïque, centrée sur les grandes figures individuelles. Il rejoint en cela, d’une autre manière, les réflexions de Hans Belting ou de T. McEvelley dans leur tentative respective pour en finir avec ce que Partouche, reprenant une expression de McEvelley appelle une « histoire sainte ». Il réinscrit ainsi l’histoire dans le bruit.

³⁰ Bourriaud, Nicolas, *L’esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001. Le diagnostic de Bourriaud est principalement établi à partir de ce que suggèrent les démarches respectives d’artistes comme Pierre Huygue, Noritoshi Hirakawa ; ou Felix Gonzalez-Torres. Selon N. Bourriaud, « L’art contemporain développe bel et bien un projet politique quand il s’efforce d’investir la sphère relationnelle en la problématisant. » (p. 17)

tion d’histoire mobilisée à cette fin, comme une sorte de rebond, perpétue à son insu l’historicisme auquel nos analyses et nos appréciations n’ont jamais réussi à définitivement se soustraire.³¹ On peut aussi bien y voir une variante de la fin des avant-gardes, celle d’une immersion qui accomplirait socialement la négation de l’art et l’intégration culturelle à l’air du temps, plutôt qu’une façon de prendre congé –ou de proclamer la contingence– des attendus auxquels nos analyses ont été jusqu’ici subordonnées.

Ces doutes n’entament toutefois pas les ressources de l’humour et de l’ironie, dans ce qu’elles présentent de plus irréductiblement singulier, chez les artistes qui en ont fait le nerf de leur art. Leur œuvre communique avec une inspiration qui appartient à une *autre histoire*, à une autre généalogie, celle des artistes ou des écrivains qui, tels Jarry ou Brisset, n’entrent que très rarement dans nos catalogues ou nos récits, pas même ceux des avant-gardes. L’œuvre d’un artiste comme de Dominici en offre une illustration.³² Cette « autre histoire », qui n’est pas faite de lignées proprement dites, mais plutôt de ce que Wittgenstein appelait des « airs de famille », n’a pas grand chose à voir avec une vocation sociale de l’art, y compris lorsqu’elle s’exprime dans un humour qui s’attaque de la manière la plus grinçante ou brutale à nos standards culturels et sociaux, comme chez Paul Mac Carthy ou Mike Kelley. Comme Michel Foucault nous l’avait lui-même appris, il existe des histoires souterraines, d’apparence secondaire, dont l’histoire des avant-gardes est elle-même faite, et dont il faudrait

³¹ Voir Bourriaud, N., *Post-production. La culture comme scénario: comment l’art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les Presses du réel, 2003, ainsi que *Formes de vie. L’art moderne et la invention de soi*, Paris, Denoël, 1999, où l’on peut lire : « On n’appose plus son empreinte sur le monde, on s’y infiltre, p.153 »

³² Voir Lucariello, Saverio, “Gino De Dominicis, comment ouvrir dans l’irrationnel, l’irrelationnel, l’atemporel et la non-communication du sublime et du parfait”, *Trouble*, n° 4, 2004.

peut-être confier le récit à un « idiot ».³³ La « fin des avant-gardes » ne les a pas emportées avec elle, et la fin proclamée de l’art les a purement et simplement ignorées.³⁴

III. DEFINITIONS

Il n’y a pas et il ne pourrait y avoir de mouvement artistique sans entreprise de justification. La dimension nécessairement publique des pratiques artistiques et des œuvres les rend solidaires des modalités sous lesquelles elles sont accueillies, défendues ou reconnues dans leur contexte social et culturel. La critique, qu’elle soit ou non d’avant-garde, les manifestes, le discours ou l’analyse philosophique, sans parler des discours évaluatifs qui les prennent pour objet, sont autant de faces de leur inscription dans le champ contrasté des normes où ils prennent naissance.³⁵ Le type de discours qui s’est établi sur les cendres des avant-gardes, bien qu’il se donne comme celui de la fin des illusions, n’échappe pas à la règle. Il *justifie un état de choses*, lui-même historique, et dont nul ne saurait dire jusqu’à quel point il peut légitimement être tenu comme enfermant la fin ou l’essence même de l’art, voire d’une tradition.

Un élément important de cette justification réside dans le souci des définitions. Un tel souci n’a cessé d’animer, de façon plus ou moins

³³ J’emploie à dessein une expression : « idiot », qui est celle du *Roi Lear*, à propos de l’histoire, et celle que privilégie Jean-Yves Jouannais pour décrire la singularité des artistes auxquels il consacre son livre *L’idiotie*, Paris, Beaux-Arts éd., 2000.

³⁴ Dans *La lignée oubliée*, Marc Partouche relève par exemple l’importance, au XIX^e siècle, d’une poésie non officielle dont les aspects subversifs s’expriment notamment dans un fascicule qui répond au « Parnasse contemporain » : « Le Parnassiculet contemporain » (p. 94).

³⁵ Voir Vallier, D., *op. cit.*, ainsi que l’ensemble des analyses de Partouche, M. dans *La lignée oubliée*, *op. cit.*

explicite, les philosophies qui, depuis le XVIII^e siècle au moins, ont mobilisé un concept de l'art à des fins spécifiques. Il est significatif que la philosophie analytique se soit elle-même ouverte, dans une période récente qui correspond à peu près à l'émergence des convictions post-modernes, même si elle ne leur doit manifestement rien, à l'exigence présumée d'une définition de l'art, à la différence des tendances qui s'étaient imposées dans une phase antérieure, dominées par des croyances ou des ambitions contraires, apparemment plus adaptées à un art qui semblait lui être définitivement réfractaire.³⁶ Là encore, comme souvent dans le domaine artistique, les paradoxes sont tenaces ; la réalité n'est jamais faite d'une seule pièce ; l'idéologie ne fait qu'en masquer les contrastes et les tensions. La reconnaissance de la vanité d'une définition de l'art chez des philosophes comme Nelson Goodman ou dans le courant néo-wittgensteinien est à peu près contemporaine, à la fois, du développement des avant-gardes, peut-être de leur dernier souffle, et des justifications ou des discours qui, comme en témoignent les positions de Greenberg, investissent le champ artistique d'une téléologie immanente, propre à chacun des arts, en y incluant, sur le modèle kantien, la dimension d'une autocritique censée les acheminer vers une pleine conscience d'eux-mêmes. Sous ce rapport, chez Greenberg, l'idée d'avant-garde ne se dissociait pas d'une auto-justification propre à inclure en chacun des arts son principe de définition. Greenberg, comme nous l'avons entrevu, croyait y voir une garantie d'autonomie à l'égard d'une culture et d'une marchandisation dont il déplorait les effets. L'histoire ultérieure, celle des arts des années soixante, lui a donné tort. C'est pour-

³⁶ Goodman, Nelson, *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*, trad. franc., Jacques Morizot, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998, et *Manières de faire des mondes*, trad. franc. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992 Le fonctionnalisme de Goodman représente une alternative à la recherche d'une définition, en accord avec l'hétérogénéité de contenu du concept « art », autant que des pratiques de rupture qui furent celles des avant-gardes.

tant cette même histoire qui a débouché sur la conscience d'une fin qui n'allait pas de soi, et qui, en renouant avec la recherche d'une définition, a engendré l'idée d'un art pris à témoin pour proclamer la clôture de l'histoire.

La période immédiatement antérieure –celle des avant-gardes– pouvait se lire à la fois comme la recherche d'une pureté essentielle à l'art et comme le désir d'un art que plus rien n'opposerait à la vie. Le pop art, le minimalisme, voire l'art conceptuel, ne sont pas à ce point étrangers à cette alternative qu'ils ne puissent y être inclus. S'ils ont témoigné contre elle, c'est en se voyant attribuer la source d'une révélation qui éclairait à rebours les épisodes antérieurs de l'histoire dans laquelle on les inscrivait. Les conditions dans lesquelles cela a eu lieu, les modalités qui sont au cœur de cette métamorphose, ne sont pas indifférentes pour comprendre la coïncidence de la fin des avant-gardes et de la fin de l'art.

Dans une conception de l'histoire de l'art qui a renoncé aux bénéfices de toute téléologie, tout épisode temporel est contingent. Quelle que soit l'originalité d'un mouvement artistique, elle ne témoigne que pour elle-même. Si, comme le croit Danto, l'œuvre d'Andy Warhol a eu l'effet d'une révélation, et si le même Danto s'est cru autorisé à en projeter les lumières sur une histoire qui n'en demandait pas tant, c'est à une condition dont il faut bien mesurer le prix : réinjecter à rebours dans cette histoire le sens attribué à un épisode qui, pour mériter une telle ampleur, devait nécessairement en être l'accomplissement. La contrepartie en est clairement donnée dans la façon dont Danto se réclame aujourd'hui de Hegel. Une philosophie comme celle de Hegel, pour des raisons qui tiennent uniquement à ses ambitions, était inévitablement conduite à faire des Etats modernes –comme cela le lui a été si souvent reproché– le fin mot d'une odyssée de l'Esprit qui l'enveloppait en son sein. Telle est la condition

sous laquelle une philosophie peut se donner pour but d’embrasser la totalité de ce qu’elle se donne pour tâche de concevoir : en exhiber la fin immanente ! Les pensées de la « fin de l’art » et des avant-gardes peuvent paraître plus modestes. Elles n’en sont pas moins subordonnées à un schéma analogue : relier par les fils d’une histoire dont la conscience ne peut être donnée qu’après-coup, à l’avantage d’un récit des récits, les projections qui marquent l’investissement des entreprises humaines dans le temps. La fin de l’art ne serait pas la fin de l’art si ce genre d’opération apparaissait pour ce qu’elle est : un récit, une façon de raconter l’histoire qui, pour répondre à certaines de nos interrogations, ne ressemble pas moins à un coup de baguette magique, celui qui marque d’un trait lumineux et fluorescent le dénominateur supposé commun des événements qu’on entend y intégrer. Considérée sous ce jour, la pluralité, voire l’hétérogénéité des pratiques artistiques, la porosité des frontières dont on entend les entourer, se jouent alors sur une autre scène que celle des différends et des conflits qui les soustrairaient à une téléologie commune, celle d’une reconnaissance sans privilège ni exception dans laquelle on peut voir la contrepartie des principes d’équivalence que réclame la marchandisation généralisée.

CONCLUSION

La fin des avant-gardes et les convictions qui sont la plupart du temps les nôtres à ce sujet ont autant valeur de symptôme que les faits qui en constituent l’apparente contrepartie ; on peut y voir l’expression de quelques-uns des malentendus majeurs, et cependant les mieux ancrés, d’une attitude qui s’en tient à une ou deux possibilités, en général tenues pour exclusives, là où l’on pourrait en imaginer d’autres, et à donner une signification ontologique à ce que nos concepts nous permettent, à un certain moment, de comprendre et de nous repré-

senter.³⁷ À vouloir privilégier un type de récit auquel on doit nos propres instruments d’analyse, on s’expose inévitablement à ce type de malentendu. Ce faisant, on n’ignore pas seulement les contrastes propres à la situation présente de l’art, ni ce qui reste des ingrédients ou des formes de conscience associées à l’esprit des avant-gardes, mais l’arrière-plan ou l’autre face de ce que la situation présente de l’art nous met immédiatement sous les yeux. La fin des avant-gardes ne nous les a peut-être décillés qu’en apparence en consacrant paradoxalement ce qu’elles se sont le plus acharnées à combattre : les conventions en tous genres, les consensus et les jeux d’intérêts. Aucune explication, au demeurant, ne vaut achèvement. Les bonnes explications sont celles qui s’ouvrent sur d’autres voies, d’autres possibilités, au moins sur le mode de l’expérience et de l’exploration, c’est-à-dire de l’imagination et du risque. Nul besoin d’héroïsme, pour cela, pas plus que des ressources puisées dans la magie des concepts. L’histoire, l’historicisme, ont exagérément pris le masque du « sens du réel », en se substituant inopportunément à ce que Musil appelait le « sens du possible ».³⁸ Il se peut que les avant-gardes y aient contribué. Les diagnostics et les philosophies de la fin, telles qu’ils se sont d’abord tournées vers la figure de l’homme ou du sujet, ont singulièrement renforcé ce que Nietzsche désignait comme notre « sens historique ».³⁹ Que vaut un diagnostic qui laisse tout en l’état et tient le corps souffrant pour défunt ? Quelle que soit leur philosophie, quelle que soit la

³⁷ Cf. Wittgenstein, L., *Recherches philosophiques*, op. cit., § 593 : « Une cause principale des maladies philosophiques – diète unilatérale : on, ne nourrit sa pensée que d’un seul genre d’exemple. »

³⁸ Musil, R., *L’Homme sans qualités*, op. cit., chap. 4.

³⁹ De quoi n’a-t-on pas proclamé la fin ? Sur le « sens historique », voir Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles*, deuxième partie, *Œuvres complètes II*, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1999. L’« excès d’histoire », entre autres inconvénients, nourrit « La croyance toujours nuisible en la vieillesse de l’humanité », p. 121.

sympathie qu'elle inspire, entre ceux pour qui l'art s'est réfugié dans le passé et ceux qui font de la postmodernité une sorte d'acmé, il n'y a qu'une différence d'appréciation ou, si l'on veut, une façon différente de placer la clôture.

BIBLIOGRAPHIE

- Boltanski**, Luc, **Chiapello**, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bourriaud**, Nicolas, *L'esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001.
- , *Post-production. La culture comme scénario: comment l'art reprogramme le monde contemporain*, Paris, Les Presses du réel, 2003.
- , *Formes de vie. L'art moderne et la invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.
- Cometti**, Jean-Pierre., *L'art sans qualités*, Paris, Farrago, 1999.
- Cometti**, Jean-Pierre, **Morizot**, Jacques, **Pouivet**, Roger, *Esthétique contemporaine*, Paris, Vrin, 2005.
- Danto**, Arthur, *La transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, trad. franc. Claude Hary-Schaeffer, préface de Jean-Marie Schaeffer, Paris, Le Seuil, 1989.
- Goodman**, Nelson, *Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles*, trad. franc., Jacques Morizot, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1998.
- , *Manières de faire des mondes*, trad. franc. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992.
- Greenberg**, Clement, “Kitsch et avant-garde”, en *Art et culture. Essais critiques*, trad. franc. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988.
- Habermas**, Jürgen, “La modernité, un projet inachevé”, trad. franc., en *Critique*, n° 413, octobre 1981.
- , *Le discours de la modernité*, trad. franc., Rainer Rochlitz, Gallimard, 1988.
- , *Théorie de l'agir communicationnel*, trad. franc., Jean-Marc Ferry,

Paris, Fayard, 1987.

- Hegel**, G. W. F., *Phénoménologie de l'esprit*, trad. franc., Jean Hyppolite, Paris, PUF, 1939.
- Heinich**, Natalie, *L'élite artiste, excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard/Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
- Jouannais**, Jean-Yves, *L'idiotie*, Paris, Beaux-Arts éd., 2000.
- Krauss**, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. franc., J.-P. Criqui, Paris, Macula, 1993.
- Lucariello**, Saverio, “Gino De Dominicis, comment ouvrir dans l'irrationnel, l'irrelationnel, l'atemporel et la non-communication du sublime et du parfait”, *Trouble*, n° 4, 2004.
- Malevitch**, Kazimir, S., “Du Musée” (1918), en *Écrits*, trad. franc., Andrée Robel, Paris, Ed. Ivrea, 1996.
- Musil**, Robert, *L'Homme sans qualités*, trad. franc. Philippe Jaccottet, Paris, Le Seuil, 2005.
- Nietzsche**, Friedrich, *Considérations inactuelles*, en *Œuvres complètes II*, ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Paris Gallimard, 1999. Ediciones castellanias: *Consideraciones intempestivas*, en *Obras completas de Federico Nietzsche*, vol. 1, trad. Eduardo Ovejero y Maury, Madrid, Aguilar, 1962; *Consideraciones intempestivas*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1966.
- Partouche**, Marc, *La lignée oubliée*, Paris, Al Dante, 2005.
- Riout**, Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard/Folio-Essais, 2000.
- Rochlitz**, Rainer, *Le désenchantement de l'art*, Paris, Gallimard/ Les essais, 1992.
- , *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1999.
- Sers**, Philippe, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Paris, Jean Chambon, 1997.
- Vallier**, Dora, *Art, anti-art et non-art*, Paris, L'Echoppe, 1989.
- Wittgenstein**, Ludwig, *Recherches philosophiques*, trad. franc., sous la dir. d' Elisabeth Rigal, Gallimard, 2005.

