

Entre autonomie esthétique et simulacre culturel :
les *ready-mades* à l'époque postmoderne

—
Fabien Danesi

• **Le postmoderne comme paradigme d'une crise de l'historicité**

En 1967, quelques mois avant sa mort, Marcel Duchamp expliquait à Pierre Cabanne au sujet de ses *ready-mades* qui étaient en passe de devenir des fétiches : « c'est très difficile de choisir un objet, parce qu'au bout de quinze jours, vous arrivez à l'aimer ou à le détester. Il faut parvenir à quelque chose d'une indifférence telle que vous n'avez pas d'émotion esthétique. Le choix des *ready-mades* est toujours basé sur l'indifférence visuelle en même temps que sur l'absence totale de bon ou de mauvais goût¹ ». Une telle neutralité marquait la tentative pour Duchamp de conserver à ses *ready-mades* une charge subversive, alors que depuis le début de la décennie, l'objet industriel connaissait un regain d'intérêt dans le monde artistique, à travers les Nouveaux Réalistes en France et le Pop art aux États-Unis. Dans le contexte de l'émergence en Europe de la société de consommation, et de son développement de l'autre côté de l'Atlantique, l'archétype des avant-gardes historiques côtoyait déjà sa propre postérité. Symboles d'une création moderne ayant répondu à la production industrielle, les *ready-mades* faisaient office de relais pour une nouvelle génération d'artistes. C'est ce que l'on peut comprendre lorsque Hal Foster souligne par exemple que « la néo avant-garde (...) a implicitement abandonné le critère disciplinaire de *qualité*, jugé à l'aune des normes artistiques passées, pour la valeur avant-gardiste de l'*intérêt*, qui se mesure à sa capacité à mettre à l'épreuve du présent les limites culturelles². »

Les *ready-mades* duchampiens et leurs prolongements ont déterminé explicitement une alternative au modernisme formaliste – tel qu'il était apparu aux États-Unis sous la plume du critique d'art Clement Greenberg. Ils outrepassent en effet toute sphère de compétence stricte à l'intérieur de laquelle la valeur esthétique pourrait encore être déterminée. Cette trop rapide allusion permet ainsi de mentionner que plusieurs voies de l'art moderne se sont déployées au cours du XX^e siècle – en concurrence les unes avec les autres pour acquérir leur légitimité au sein de l'Histoire universelle. Pareil pluralisme n'est donc pas apparu à la fin des années 1970

¹ Marcel Duchamp, *Ingénieur du temps perdu. Entretiens avec Pierre Cabanne*, Paris, Belfond, 1967, p. 80.

² Je précise que le terme de néo-avant-garde est emprunté à Peter Bürger. Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde* [1996], Bruxelles, La lettre volée, 2005, p. 10.

mais c'est à cette époque que les différentes perspectives existantes ont viré à l'éclectisme, à la faveur du retour sur le devant de la scène de la peinture figurative³. D'une certaine manière, ce phénomène a enregistré dans le champ artistique la crise de l'historicité que le philosophe Jean-François Lyotard a diagnostiquée en 1979 à travers « l'incrédulité à l'égard des métarécits »⁴. Or, cette crise n'est pas à confondre avec une simple fin de l'histoire, comme si l'ébranlement de l'idéologie du progrès – porté par les avant-gardes – était synonyme d'une fixation morbide de la temporalité, c'est-à-dire de l'apparition d'un présent immuable car étranger à toute forme de révolution.

En 1988, le critique d'art Germano Celant s'est opposé justement à la Trans-avant-garde lancée par Achille Bonito Oliva huit ans plus tôt, en remarquant que la « religiosité artistique » du groupe italien ne permettait pas de « cacher l'impuissance à produire l'Histoire »⁵. Et le fondateur de l'Arte Povera de proposer un regroupement de trente-et-un artistes autour de la notion d'inexpressionnisme dans le but de sortir de « l'ère postmoderne ». Dans ce cas, l'adjectif renvoyait à la fois à une période et à un style puisqu'il suffisait de répudier la peinture figurative pour aller au-delà de cette ère et revenir à l'Histoire. Celant a réactualisé – ou rejoué – la confrontation qui avait marqué le début du siècle entre dada et la peinture expressionniste⁶. En faisant les choix du collectif, de la rupture et du dépassement, il témoignait de sa dette à l'égard du schéma de la modernité artistique : le critique cherchait à s'imposer par rapport à ce qui avait précédé.

Toutefois, son rassemblement n'est pas sans poser problème étant donné sa propre hétérogénéité⁷. Si certains artistes font appel à l'objet industriel, la catégorie de l'inexpressionnisme est élargie aux pratiques de l'installation et de la photographie. Et quand bien même elle se restreindrait aux ready-mades, cela ne suffirait pas pour assurer d'une quelconque cohérence, en raison notamment de l'absence d'une détermination ontologique de ces derniers. On peut donc mettre en doute son efficacité d'autant que de nombreux noms

³ Plusieurs jalons peuvent être cités : *Bad Painting* organisée en janvier et février 1978 par Maria Tucker au New Museum de New York, *Les nouveaux Fauves – Die Neuen Wilden* présentée de janvier à mars 1980 dans la Neue Galerie Sammlung Ludwig d'Aix-la-Chapelle, et la Biennale de Venise, cette même année, placée sous le commissariat notamment du critique italien Achille Bonito Oliva

⁴ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

⁵ Germano Celant, *Inexpressionnisme. L'art au-delà de l'ère postmoderne*, Paris, Adam Biro, 1989, p. 10.

⁶ Je renvoie ici au commentaire de Raoul Haussmann cité par Marc Dachy, *Journal du mouvement dada 1915-1923*, Genève, Skira, 1989.

⁷ Elle regroupe précisément Remo Salvadori, Sherrie Levine, Nick Kemps, Jeff Wall, Annette Lemieux, Günther Förg, Ettore Spalletti, John M Armleder, Cindy Sherman, Rebecca Horn, Barbara Kruger, Gerhard Merz, Jenny Holzer, Allan Mc Collum, Ange Leccia, Haim Steinbach, Rosemarie Trockel, Matt Mullican, marco Bagnoli, Reinhard Mucha, Peter Fischli et David Weiss, Tony Cragg, Bertrand Lavier, Joseph Kosuth, Robert Longo, Lothar Baumgarten, Thomas Schütte, Richard Prince, Jeff Koons, Jan Vercruysse.

demeurent associés à l'épineuse appellation de postmoderne, ne serait-ce que parce que leur œuvre est apparue dans les années 1980.

S'il l'on se réfère à la définition du postmodernisme qui a été donnée en 1984 par le théoricien américain marxiste Fredric Jameson, ce terme ne saurait être d'ailleurs limité à une mouvance esthétique ou à des procédures artistiques telles que le pastiche ou la citation. Dans sa version globalisante, le postmodernisme est « une dominante culturelle de la logique du capitalisme tardif »⁸, ce qui revient à noter qu'il est marqué par l'assimilation de toutes les activités humaines au sein de la culture (marchande), qu'il s'agisse des champs artistique, politique et social⁹. Bien que Jameson ait intégré dans son étude de la situation contemporaine la pensée poststructuraliste¹⁰, sa description induit l'aliénation de la création plastique qui ne pourrait plus s'extraire de son secteur spécialisé et ainsi retrouver un rapport global à la société. Une telle représentation critique engage alors à la discussion, qui se limitera ici à interroger de façon trop succincte le rapport à la culture entretenu par trois des artistes choisis par Germano Celant : John Armleder, Bertrand Lavier et Jeff Koons. Les sculptures d'ameublement du premier, les superpositions du deuxième et les réappropriations kitsch du troisième correspondent à trois résurgences des ready-mades de Duchamp pour lesquelles on peut se demander si elles parviennent encore à mettre « à l'épreuve du présent les limites culturelles » ? La question mérite d'être posée plus crûment : là où les inventions d'artistes de Duchamp ont participé à l'écriture d'une histoire mythique de la liberté artistique, ces nouveaux ready-mades seraient-ils voués à n'être que les preuves d'une forme de réification diagnostiquée par Jameson ?

• La raison cynique de John Armleder

C'est en 1979 que John Armleder initie sa série des sculptures d'ameublement dont le titre générique fait référence à la musique du même nom d'Erik Satie et à la peinture éponyme de Duchamp¹¹. Il s'agit de l'agencement de motifs historiques – faisant référence à l'abstraction géométrique – et de pièces de mobilier – le plus souvent usagées. *L'opus 105* de

⁸ Fredric Jameson, *Le Postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], Paris, ENSA, 2007, p. 93.

⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰ Aux États-Unis, la postmodernité est souvent associée au poststructuralisme, comme le souligne Richard Leeman dans son article éclairant, « Le Poststructuralisme, figure d'une historiographie "postmoderne" », actes de la 5^e journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain « Les ruptures, Figures du discours historique », *Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2005, p. 111-122.

¹¹ Voir notamment la mention d'André Gervais à ce sujet, *C'est. Marcel Duchamp dans la fantaisie heureuse de l'histoire de l'art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, p. 257.

1986, exposé à la John Gibson Gallery de New York, reprend de façon emblématique les caractéristiques de ses dispositifs : on observe une toile abstraite, datant de 1984, associée à un ancien lit d'appoint d'hôpital dont le cadre et le sommier ont été séparés. Ce dernier rejoint le tableau sur le mur d'accrochage et devient lui-même un fond qui accueille un carré rouge et une ligne verticale blanche, soit un vocabulaire de type suprématisme. Parallèle l'un à l'autre, le sommier et la toile sont disposés selon un axe oblique auquel s'adapte le cadre du lit. La structure en bois est en effet placée contre le mur, avec deux de ses pieds en hauteur, de façon à ce que son orientation constitue un angle droit avec la surface en cuir.

L'ensemble montre ostensiblement une recherche d'équilibre qui traduit l'intégration formelle des objets. En dépit de cette organisation visuelle précise, la réunion entre les frères ennemis – que furent l'abstraction et les ready-mades durant les premiers temps de la modernité – demande à être interrogée. La reprise de formes créées par les avant-gardes est une manière pour John Armleder de poser frontalement la question de l'héritage des aspirations utopiques des pionniers de l'abstraction. Il utilise des signes picturaux qui étaient à l'origine porteurs de transcendance auxquels il appareille une réalité prosaïque. Seulement, le mobilier ne fait pas pour autant chuter la toile dans le décoratif puisqu'il participe lui-même à la création d'un ensemble cohérent. La sculpture d'ameublement reprend donc le principe d'une autonomie esthétique tout en pointant la perte d'une extériorité de l'art vis-à-vis de la culture contemporaine : « Je suis en totale contradiction avec mes convictions, explique Armleder en 1987, mais je crois que, d'une manière ou d'une autre, quand on regarde une œuvre d'art, on cherche à s'y identifier, ce qui la rend moins exceptionnelle. Elle ne nous échappe pas, elle n'est pas étrangère, elle est aussi banale que nous le sommes¹² ».

Armleder enregistre la mort de la nouveauté comprise comme l'annonce d'un monde à venir, issu de transformations sociales sur les plans individuel et collectif. En lieu et place, s'observe la pauvreté d'œuvres banales que le spectateur ramène toujours à ses projections personnelles. Cette trivialité est par exemple évidente pour la *sculpture d'ameublement 172* (1987) qui présente sur une étagère murale vingt-sept chaises récupérées dans une institution d'aide sociale en Suède. L'installation écarte bien sûr tout contenu ou message afin de privilégier l'ordonnancement des objets qui constituent une frise rythmique. De la sorte, Armleder opère une synthèse entre le formalisme et un art sans distinction avec la vie quotidienne. Une façon de remarquer qu'à travers la postmodernité, les enjeux du succès artistique sont biaisés : lorsque l'artiste moderne établissait lui-même ses propres critères de

¹² John Armleder cité par Suzanne Pagé, « Entretien avec John Armleder », *John M Armleder*, Winterthur, Kunstmuseum, 1987, p. 75.

réussite, le pari était fait que sa démarche singulière serait avalisée par la postérité pour atteindre à une gloire universelle.

À l'heure de la fragmentation des repères et de la multiplication exponentielle des propositions artistiques, il ne peut qu'en être différemment : « (...) quoi qu'on puisse dire, une œuvre est toujours un peu ratée, note Armleder avec une pointe de provocation. C'est aussi cela que j'aime. Mais quel luxe, quel privilège ! Citez moi une carrière, un métier, quoi que ce soit où l'on s'en tire si facilement ? Même les militaires et les prêtres ne s'en sortent pas aussi bien. Non, l'art n'est pas très sérieux. La peinture, si, tout de même. Mais quel gâchis, n'est-ce pas ? »¹³. Le cynisme sensible dans ses propos souligne avant tout le désinvestissement des enjeux de la création artistique à partir du moment où une tolérance décontractée fait place aux vives confrontations pour la vérité – fût-elle exclusivement esthétique. Néanmoins, l'affirmation de l'abandon des ambitions modernes est aussi une façon pour l'artiste de conserver une certaine négativité critique durant cette décennie des *eighties* où paraissait avoir lieu la répétition confortable du registre héroïque des avant-gardes.

• **Le modernisme espiègle de Bertrand Lavier**

De son côté, Bertrand Lavier préfère s'écarter de cette "intoxication volontaire"¹⁴ que John Armleder semble pratiquer. Lorsqu'il commence en 1984 son chantier des superpositions, il se place dans une logique résolument esthétique. Sa première pièce *Brandt/Haffner* présente un réfrigérateur sur un coffre-fort, donc deux volumes parallélépipédiques de mêmes proportions qui assurent à la pièce son unité. Sa stabilité induit la prédominance de la totalité sur les parties. Cette proposition part en fait d'une réflexion sur le champ de la sculpture qui fait suite à ses objets repeints initiés en 1980. Le coffre-fort est employé en tant que socle et fait partie intégrante de l'œuvre, au même titre que dans les créations de Constantin Brancusi. Pareille inscription dans l'une des disciplines classiques de l'art traduit le désir de la part de Lavier de s'affranchir de l'extension continue de la catégorie artistique propre aux ready-mades. Là où Duchamp avait formulé la beauté de l'indifférence – que beaucoup de commentateurs ont rabattue rapidement sur le concept à commencer par Joseph Kosuth –, Bertrand Lavier insiste sur la nécessité de réaliser les œuvres pour savoir si elles "tiendront le coup" visuellement. « La démarcation du ready-made

¹³ John Armleder, « Mon dieu, que nous reste-t-il ? (1981-1984) », dans John Armleder, Helmut Federle, Olivier Mosset, *Écrits et entretiens*, Grenoble/Saint-Étienne, Musée de peinture et de sculpture/Maison de la culture et de la communication, 1987, p. 32.

¹⁴ Je reprends l'expression au philosophe Peter Sloterdijk, *Essai d'intoxication volontaire* suivi de *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* [1996], Paris, Calmann-Lévy, 1999.

est simple, constate-t-il : le porte-bouteilles de Duchamp est fragile, si dans le musée d'art moderne tu mets une bouteille dessus, il devient un porte-bouteilles avec une bouteille dessus : IL NE MARCHE QUE DANS LE MILIEU DE L'ART. (...) L'environnement le plus défavorable de Brandt sur Fichet-Bauche, c'est Darty : on s'aperçoit que dans un environnement logique, l'objet continue à garder son autonomie sculpture¹⁵. »

Par conséquent, Lavier oppose un ferme démenti au relativisme postmoderne puisqu'il s'agit toujours pour lui de créer des œuvres dont la qualité esthétique transcende le contexte dans lequel elles sont exposées. À revers des analyses sociologiques de Pierre Bourdieu¹⁶, il prône l'évidence de la désignation de la création plastique et par là même la persistance du jugement de goût universel. C'est cette croyance qui lui permet d'exposer à la Documenta VII de Cassel, en 1987, un simple terrain de tennis sur gazon, devenu sous l'effet du titre une *Composition verte et blanche*. Si le réel est présenté tel quel, il demeure que l'abstraction n'est pas totalement évincée en raison du point de vue adopté. Ce ready-made en plein air peut être perçu comme un réseau de lignes et de plans, ce qui induit que la référence sportive n'interfère pas avec la structure géométrique. Il n'y a plus à choisir entre l'objet et la forme, comme cela avait été le cas dans les années 1960, au moment de la controverse américaine entre les minimalistes et les modernistes. Dans son célèbre article *Art and Objecthood* paru en 1967, Michael Fried avait écrit à ce sujet qu'il y a « un réel contraste entre l'adhésion littéraliste à l'objectivité – comme à un art à part entière – et l'impératif que s'impose la peinture moderniste d'invalider ou de suspendre sa propre objectivité par le biais de la forme »¹⁷.

Lavier opère la synthèse entre l'objectivité et la forme, la banalité et la singularité, comme le montre son chantier des panneaux de signalisation routier repeints, commencé en 1986. Sa *Composition n° 17* – réalisée un an plus tard – précise comment la touche dite Van Gogh recouvre de son épaisseur crémeuse la surface de ces objets pratiques pour accentuer leurs caractéristiques visuelles. Par cette couche faussement expressive, il s'agit d'extraire les panneaux du monde quotidien, c'est-à-dire de réaliser le mouvement inverse au processus d'intégration qu'a connu l'art moderne. En 1970, Alfred Barr Jr. avait expliqué dans cette perspective que « l'œuvre de Mondrian, sans qu'il l'ait du tout cherché, a eu un immense retentissement sur le plan pratique. Elle a exercé son influence sur l'architecture moderne, les

¹⁵ Cité par Nadine Descendre, « Bertrand Lavier : le plaisir et son contraire », *Parachute*, n° 49, décembre 1987 - février 1988, p. 9.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

¹⁷ Michael Fried, « Art and objecthood », *Artforum*, juin 1967, repris dans *Artstudio.*, n° 6 : *Art minimal*, p. 14.

affiches, la mise en page, les motifs de linoléum, la mode féminine (1965) et toutes sortes d'autres choses concernant notre vie quotidienne »¹⁸. Pareille influence signifiait surtout que les formes artistiques étaient converties en signes, qu'elles passaient inexorablement de l'espace artistique au champ culturel. En comparaison, Lavier lit dans les signes actuels des formes plastiques. Contre le postmodernisme, il souhaite prouver – avec mordant – que l'art a la capacité positive de se distinguer encore de la culture, à savoir d'affirmer une extériorité.

• **La grinçante ingénuité de Jeff Koons**

Le troisième cas, Jeff Koons, est très loin de souscrire à cet humanisme quelque peu espiègle. Au médium entendu comme forme artistique autonome, l'artiste américain substitue le principe du médium comme communication. Sa série d'objets en acier inoxydable de 1986, intitulée *Statuary*, est emblématique d'une inscription au cœur de la culture des mass médias. L'hypertrophie du mauvais goût sensible dans son *Louis IV* peut alors être mise en relation avec les théories de Jean Baudrillard sur la disparition de la spécificité esthétique dans les années 1980 : « Nous sommes dans l'ultra- ou dans l'infra-esthétique, expliquait le penseur en 1990. Inutile de chercher à notre art une cohérence ou un destin esthétique. C'est comme de rechercher le bleu du ciel du côté de l'infra-rouge ou l'ultra-violet¹⁹ ». En deçà ou au-delà du jugement de goût, les pièces de Koons se réapproprient ce matériau clinquant, symbole du « luxe pour le prolétariat »²⁰, comme l'artiste aime à le souligner, afin de signifier le passage du domaine esthétique (élitiste) à l'espace social (démocratique). Pour le dire autrement, le métakitsch de Jeff Koons est une manière d'inscrire l'art dans la culture postindustrielle au point d'en faire un simulacre, un objet dont le sens ne repose pas sur le lien intrinsèque entre signifiant et signifié.

L'œuvre ne relève plus du désintéret, comme dans l'idéal kantien, mais elle répond au désir d'accomplissement social. Sur un mode psychologique, Koons explique son usage d'un luxe en toc par la nécessité de donner confiance au spectateur : « J'ai choisi l'acier surfin parce qu'il dégage un sentiment de sécurité²¹ ». Compris comme un signe falsifié de réussite et de prospérité, l'inox transforme les sculptures en objets de gratification. À l'image du célèbre *Rabbit* (1986), ce sont des compensations face aux angoisses de l'existence qui traduisent l'abandon de toute posture critique. L'idéal de la conscience de soi et de la

¹⁸ Alfred H. Barr Jr, *La Peinture moderne, qu'est-ce que c'est ?* Paris, RMN, 1988, p. 66.

¹⁹ Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, 1990, p. 25-26.

²⁰ Ma traduction. Cité par Jeanne Siegel, « Jeff Koons : Unachievable States of Being », *Arts Magazine*, octobre 1986, vol. 61, n° 2, p. 68.

²¹ Cité dans *Jeff Koons*, Cologne, Taschen, 1992, p. 71.

réflexivité est évincé au profit d'une forme de séduction – pour ne pas dire de manipulation – bien que Koons joue de manière ambivalente avec cette tradition moderne²².

S'il emploie par exemple la rhétorique de la libération, c'est en renversant le postulat des avant-gardes prospectant pour une émancipation de l'individu face au conditionnement social et culturel. Sa série *Banality* de 1988 assume une certaine forme de médiocrité qui entérine comme chez Armleder la fin des aspirations à la grandeur. Mais lorsqu'il s'approprie une peluche comme le *Popples* afin de réaliser une sculpture en porcelaine, Koons vise à déculpabiliser le spectateur de se satisfaire des produits issus de l'*entertainment*²³. Loin de tout nihilisme, il reprend une imagerie sirupeuse et naïve dans le but de ne pas restreindre son public aux professionnels et amateurs du monde de l'art jugé trop électif. Ainsi, à l'instar de Lavier, Koons entérine l'idée que l'art doit dépasser son cadre initial. Mais là où l'artiste français prolonge la croyance en une hypothétique qualité formelle, l'artiste américain s'en remet aux codes de l'industrie culturelle. À l'art pour l'art, il oppose l'effectivité de la communication : « Je suis pour le retour de l'objectif et pour (...) avoir un art capable d'avoir autant d'impact politique que l'industrie du divertissement, les films, l'industrie du disque, l'industrie publicitaire »²⁴. Koons participe donc activement au processus d'intégration de l'art au sein de la culture dominante qu'il comprend comme une possibilité pour la création contemporaine de sortir de son isolement.

• Éloge des incompatibilités

En conclusion, il paraît nécessaire de revenir sur la question posée initialement concernant la capacité de ces trois artistes à mettre « à l'épreuve du temps présent les limites culturelles ». Une classique bienséance universitaire voudrait que je formule à présent ma réponse, prenant l'air détaché de l'objectivité. Seulement, il me semble plus pertinent de souligner ici que John Armleder, Bertrand Lavier et Jeff Koons ont déjà répondu de trois manières différentes, marquées par de nettes incompatibilités. Insister sur ces contradictions

²² Ainsi peut-il affirmer sans peur de la contradiction dans le même entretien : « En fait, j'envisage la formation d'une société totale où chaque citoyen sera de sang bleu. Dans une telle société, l'individu existera à un stade d'entropie, ou de repos, et habitera un environnement décoré avec des objets d'art, au-delà d'un dialogue critique ». Et « Je dis : "vous renoncez à votre base de pouvoir. Si vous voulez la détruire, allez y. Je ne suis pas pour cette direction. Je crois que vous devez maintenir votre base de pouvoir" ». Ma traduction. Jeff Koons cité par Giancarlo Politi, « Luxury and Desire. An interview with Jeff Koons », *Flash Art*, février-mars 1987, n° 132, p. 72 et 76.

²³ Il remarque à ce sujet : « Le bourgeois répond uniquement à une imagerie fragmentée et banale. C'est la force effective, ce qui les motive pour agir, et ce travail essaie de supprimer cette culpabilité et cette honte, pour dire au bourgeois que cela convient et qu'il doit aller de l'avant ». Ma traduction. Cité par Daniel Pinchbeck, « Jeff Koons », *Splash*, 1989, n. p.

²⁴ *Ibid.*

permet alors de parler sur un plan méthodologique en faveur des discontinuités. Peut-être que les artistes évoqués ne sont pas parvenus à mettre à l'épreuve du temps présent les limites culturelles tout simplement parce que ce présent postmoderne – ce postmoderne compris en terme de temporalité – était à lui seul sa propre limite. Durant les années 1980, Germano Celant pouvait d'autant plus associer Armleder, Lavier et Koons que le pluralisme historique avait entraîné une véritable indistinction. Une indistinction que le retour aux anciennes querelles (peinture versus objet) n'est pas parvenu à clarifier.

En son temps, Marcel Duchamp précisait avec malice : « Il n'y a pas de solution car il n'y a pas de problème ». À bien des égards, la postmodernité semble avoir repris en boucle cet énoncé en privilégiant un pluralisme bienveillant qui devait concrétiser la soi-disant fin des idéologies et par là même l'abandon du combat pour s'imposer dans l'Histoire. Au point que sa propre représentation a fini par s'effacer (en tout cas en France) au début des années 1990. De nos jours, cette notion peut être réactivée en histoire de l'art, en insistant non seulement sur la fragmentation des points de vue, mais aussi sur les clivages et autres divisions qui ont existé. Car le regard critique oblige inévitablement à la césure et ne saurait se suffire d'une apparente tolérance dont le principal effet est de désinvestir la création plastique de ses enjeux.