



L'historien d'art comme contemporain

Peter Geimer

(traduction française de Florence Rougerie)

« Qui s'occupe d'art contemporain doit [...] se choisir pour blason un oiseau qui ne se laisse pas éblouir par la lumière aveuglante du présent. »

Stefan Germer

1. Critique d'art et histoire de l'art.

Dans un essai paru en 1991 sur la relation entre critique d'art et histoire de l'art, Stefan Germer et Hubertus Kohle esquissent l'histoire de la différenciation de ces deux formes d'examen esthétique. Tandis que selon eux, l'histoire de l'art, discipline encore en voie de formation au XVIII^e siècle, cultive le recul historique et l'appartenance au passé des objets dont elle s'occupe, la critique d'art, celle de Diderot par exemple, qui émerge au même moment, se nourrit quant à elle de la possibilité de rendre les œuvres vivantes en sollicitant l'imagination du lecteur et choisit pour ce faire l'art contemporain de son époque.

« Contre le postulat de l'histoire de l'art selon lequel l'art appartiendrait au passé et contre l'exigence qui en découlerait de lui apporter une explication historique, la critique va quant à elle affirmer la contemporanéité de l'art et défendre la possibilité de l'ancrage du fait esthétique dans le présent. [...] À l'inverse du discours critique, le discours de l'histoire de l'art ne se fonde pas sur le postulat de la contemporanéité de l'œuvre d'art et donc de leur simultanété, mais définit l'art comme un phénomène appartenant pour une part essentielle au passé et exigeant pour cette raison l'éclairage apporté par la réflexion historique¹. »

La corrélation qu'ils établissent ainsi entre écriture de l'histoire et mise à distance simultanée de l'objet décrit, est déjà évoquée un an plus tôt par Georges Didi-Huberman dans son étude *Devant l'image* : la prémisse selon laquelle « *l'art est une chose du passé, saisissable comme objet en tant qu'il entre dans le point de vue de l'histoire* »² impliquait de façon nécessaire, selon les mots de Didi-Huberman, que tout art doit d'abord être mort en soi et appartenir au passé avant de pouvoir faire a posteriori l'objet d'une lecture académique.

« Ce serait donc pour un motif fondamentalement métaphysique que l'historien voudrait faire de son objet un objet trépassé : je te dirai qui tu es, toi l'œuvre d'art, lorsque tu seras morte. Ainsi, je serai sûr de dire le vrai sur l'histoire de l'art, lorsque cette histoire sera finie...³ ».

En effet, l'idée selon laquelle l'art devrait être d'abord mis à distance sur le plan historique, avant de pouvoir être apprécié à sa juste valeur, avec le recul que procure le temps, a conduit l'histoire de l'art académique à garder

Regards croisés.

Revue franco-allemande de recensions d'histoire de l'art et esthétique
Numéro 3 / 2015.

● longtemps ses distances avec la production artistique de son propre temps, par précaution : les œuvres contemporaines semblaient toujours trop contemporaines, trop neuves, trop proches, pour que l'on puisse les analyser avec les méthodes établies par l'histoire de l'art en vue de normer l'examen esthétique.

« Après la guerre, écrivait quelques années plus tôt l'historien d'art Wolfgang Kemp, les historiens d'art réputés "sérieux" dans le milieu universitaire ne portaient pas plus qu'avant d'intérêt à l'art moderne et à l'art contemporain. Nous réussîmes un jour à agacer notre professeur en lui demandant ce qu'il pensait de la devise d'Andy Warhol "Treize fois, c'est mieux qu'une". Sans probablement connaître quoi que ce soit à l'art de Warhol, il nous dit qu'il fallait laisser d'abord les tableaux décanter⁴. »

Prévalait encore ici cette vieille idée d'un processus de maturation historique de l'art, qui devait d'abord attendre de faisander comme une belle pièce de viande dans l'antichambre de l'histoire de l'art, avant que l'on ne se risque à émettre un jugement scientifique qui bénéficie de toute l'assurance que permet le recul historique. On pensait pouvoir se payer le luxe de l'ignorance sur l'art de son propre temps, parce que l'histoire n'avait pas encore rendu son jugement sur son potentiel d'éternité. Derrière cette posture, se cachait la fiction d'une science soi-disant objective, qui pourrait s'abstenir de produire une critique de l'art contemporain, au prétexte que l'esprit du temps compenserait cette absence de jugement dans un futur proche et que le canon de l'histoire de l'art se formerait de cette manière plus ou moins de lui-même.

C'est sur cet arrière-plan que le processus de différenciation historique entre histoire de l'art et critique d'art apparaît sous un autre jour encore. La critique d'art, pouvait-on lire chez Germer et Kohle, ne serait donc pas seulement l'autre de l'histoire de l'art, issu de ce processus de différenciation historique, mais un discours critique qui, en dépit de son altérité radicale, devrait toutefois irriter et inciter sans cesse l'histoire de l'art à se dépasser elle-même dans son travail :

« [La critique d'art] ponctue de manière périodique le développement de l'histoire de l'art, en particulier partout où – comme dans le cas de l'art contemporain – on doit avoir recours à des catégories de la critique, parce que les instruments de l'historisation ne suffisent pas à l'appréhender. De manière plus générale, elle s'exprime comme un doute méthodique à l'encontre d'une procédure purement historique. Ainsi la *contribution de la critique d'art* à l'histoire et aux procédés de l'histoire de l'art consisterait avant tout en une critique de la méthode qui mettrait à l'épreuve ses limites intrinsèques⁵. »

Tandis que l'essai de Germer et Kohle s'ouvrait sur la différenciation historique et aux procédés distincts de la critique d'art et de l'histoire de l'art, il se concluait par cette indication que la critique du fait contemporain peut tout aussi bien faire l'effet d'un aiguillon dans les chairs entre-temps affaissées de l'histoire de l'art historisante.

Dans un texte plus tardif, Stefan Germer reprend ce thème du rapport entre examen historisant et examen esthétique et fait référence à un « point aveugle de l'histoire de l'art » :

« En ce qui concerne la contemplation esthétique, l'œuvre d'art n'avait pas de temporalité. Elle s'épuisait dans sa pure présence. L'histoire de l'art en revanche, admet que la forme d'une œuvre d'art n'est ni atemporelle ni évidente, mais qu'elle est devenue historique et qu'elle nécessite une explication. Ce principe posé, l'idée selon laquelle l'œuvre d'art ne serait que pure présence s'effondre. Dorénavant, l'examen de l'œuvre

d'art doit vivre avec le paradoxe d'avoir affaire à un objet qui dispose non pas d'une seule, mais de plusieurs temporalités. Mais ceci veut dire que l'on ne peut plus disposer immédiatement d'une œuvre dès lors que l'on a compris son historicité⁶. »

L'historicisation de l'art est donc selon ce raisonnement un antidote nécessaire contre une contemplation anhistorique qui miserait sur une prétendue immédiateté de l'œuvre d'art. Dans le même temps, elle se révèle tout de même comme source potentielle de déperdition, si en effet, à force d'historicisation, le caractère présent de l'œuvre d'art menace de disparaître, et si le discours historique tire sa légitimité du fait qu'il « tourne le dos au sensible », ayant comme visée ultime une « mortification de l'œuvre d'art »⁷. Ainsi, même l'examen des modes d'appréhension historique et esthétique de l'art conduisait-il une fois de plus à affirmer la nécessité de ne pas s'en tenir, tout historien d'art que l'on soit, à la simple historicisation de l'art du passé.

2. Nécessité et impossibilité des critères critiques

Lorsque les textes précédemment cités sont parus, Stefan Germer avait depuis longtemps déjà mis cette conclusion en pratique dans ses écrits. Il avait fondé en 1990 avec Isabelle Graw la revue *Texte zur Kunst*, revue qu'il édita jusqu'à sa mort prématurée et qui a vu paraître il y a peu son numéro 97. Son point de référence était la revue américaine *October*, dans laquelle l'essai de Germer « Haacke, Broodthaers, Beuys » fut publié⁸. « Texte zur Kunst, déclarèrent Germer et Graw dans leur préface au premier numéro, a pour projet de lier la production d'art contemporaine et la réflexion en histoire de l'art »⁹. Dans le même temps, les deux rédacteurs en chef étaient bien conscients des défis qu'ils allaient devoir relever dans leur entreprise :

« Au début, il est toujours plus aisé de caractériser un projet en procédant par une définition *ex negativo*. Nous n'avons PAS pour but de lever le voile sur les mécanismes du marché de l'art ou du discours sur l'art, autrement dit d'adopter un vieux modèle de critique idéologique consistant à détromper ceux qui s'y sont laissés prendre et de leur montrer ce qui se cache DERRIÈRE. Car l'expérience prouve que la critique des conditions de production contribue à leur intensification. On devrait donc essayer de remplacer ce type de critique par une autre, qui ne se caractériserait toutefois pas à proprement parler uniquement par son contraire, c'est-à-dire par l'affirmation. Peut-être s'agit-il plutôt de présenter des situations extrêmes qui parlent d'elles-mêmes et qui, ce faisant, aident à la compréhension des relations qui s'y jouent ?¹⁰ »

Ceci était formulé de manière très prudente, ouverte, voire presque sur la défensive. En tous les cas, la question posée à la fin de l'extrait cité témoigne d'une conscience du problème et d'un degré de réflexion qui n'était à l'époque pas monnaie courante dans l'histoire de l'art établie. Ainsi, après avoir travaillé sur la peinture murale dans la France du XIX^e siècle, sur la peinture d'histoire de Manet, sur les *Vies de Poussin* et sur le rôle de l'art dans l'espace public sous l'Absolutisme à la cour de Louis XIV, Stefan Germer se consacrait-il à présent aux « sponsors en Allemagne », à l'« art dans le territoire d'adhésion » (ce par quoi il entendait la RDA), à la « Documenta comme rituel anachronique », à Louise Bourgeois, Gerhard Richter et Anselm Kiefer. On doit se remémorer encore une fois l'abstinence décrite par Wolfgang Kemp en matière d'art moderne et d'art contemporain, pour se rendre compte à quel point ces centres d'intérêts

- plutôt inhabituels dans les années 1990 du siècle dernier n'étaient pas le fait d'une pure coïncidence.

J'aimerais à présent analyser plus en détail un texte que Stefan Germer a présenté en 1994 lors d'un colloque à Prague dont le thème était « Règles de l'art / Criteria of Contemporary Art », un texte issu de ses œuvres posthumes qui fut par la suite publié par son épouse, l'historienne d'art Julia Bernard. Le titre de la communication est déjà à lui seul un programme : « Comment puis-je sortir de ce labyrinthe ? De la nécessité et de l'impossibilité de critères d'évaluation de l'art contemporain »¹¹. Avec cette formule paradoxale, Germer renvoie dès le titre au fait qu'aucune critique d'art digne de ce nom ne peut se passer de critères bien définis ; mais qu'à l'inverse, la définition de critères universels, voire même de préceptes esthétiques, est devenue problématique, sinon « impossible ».

Il semble qu'il en allait bien différemment il y a à peine un demi-siècle de cela. Le critique d'art américain Clement Greenberg pouvait encore décrire le jugement esthétique comme résultat d'un « goût inflexible », dont la validité échappait à toute évaluation ultérieure : « Comme les jugements esthétiques sont directs, basés sur l'intuition et non sur des préceptes, et comme ils échappent à la volonté, ils ne laissent aucune place à l'application consciente d'étalons, de critères, de règles, de principes »¹². C'est un fait notoire que Greenberg n'en a pas tiré la conclusion, pourtant évidente, que les jugements esthétiques sont historiquement contingents : il rappelle au contraire à ses lecteurs que, bien entendu, sa propre capacité de jugement ne peut être induite en erreur.

Car un jugement esthétique est, selon Greenberg, aussi incontestable que le fait que « le sucre a un goût sucré et que celui du citron est acide »¹³. C'était en 1967. Dans les années 1990, à l'époque où Stefan Germer rédigea sa contribution, plus personne n'aurait osé afficher avec autant d'aplomb une telle réduction naturaliste des jugements de goût et une telle ignorance des contingences historiques. En outre, Germer avait entamé, à raison, une auto-évaluation critique de sa position institutionnelle en tant que critique :

« Non que l'on tombe sans cesse sur des artistes dont le travail paraisse pertinent et significatif. Non que l'on soit continûment confronté à des formes de travail qui enthousiasment, perturbent ou choquent. [...] Mais malgré tout l'enthousiasme que l'on peut concevoir face aux possibilités qu'offre le moment présent, on ne doit pas oublier que c'est précisément dans cette situation que le regard et le jugement du critique se trouvent limités. [...] Si la critique doit avoir une fonction, alors elle doit renoncer à la fiction selon laquelle elle serait indépendante et impartiale, mais au contraire reconnaître qu'elle contribue à conforter un système culturel dont elle ne peut disposer, mais qui dispose d'elle¹⁴. »

Même si la conclusion sonnait quelque peu définitive (et si les « vieux modèles de critique idéologique » congédiés dans la préface du premier numéro des *Texte zur Kunst* semblaient ici transparaître quelque peu), ce diagnostic visait pourtant juste à l'époque, comme il le fait sans doute encore aujourd'hui. La critique d'art ne fait son apparition comme instance d'autorité qu'après que la formation de canons décisifs a été entreprise ailleurs.

« Certes les gens de musée, les commissaires d'exposition ou les directeurs de collection peuvent aussi peu justifier leurs normes de manière absolue que les critiques, mais cela ne diminue en rien leur autorité, car ils peuvent les mettre en pratique. [...] Qui expose,

collectionne ou acquiert des œuvres d'art, applique une sanction qui est plus forte que n'importe quelle justification théorique¹⁵. »

Le rôle de juge ou de décideur du marché de l'art, qu'un Zola ou un Baudelaire pouvait peut être encore revendiquer pour eux-mêmes, ne revient plus aujourd'hui au critique d'art (à moins qu'il ne conjugue son rôle à celui d'expert et auteur de certificats d'authenticité très lucratifs).

Plus décisif encore que ce rappel de la dépendance institutionnelle du critique, était la référence que faisait Germer au dilemme précédemment évoqué entre nécessité et impossibilité de trouver des critères en matière de critique d'art.

« Quiconque écrit sur l'art contemporain se place de lui-même dans une situation paradoxale. D'un côté il sait naturellement et depuis longtemps qu'il n'y a plus de critère qui se laisse justifier sans autre forme de procès. Et pourtant, celui-là devra, au moment où il prétend écrire sur l'art, faire comme s'il disposait de critères dont la légitimité va de soi, tout comme la possibilité de leur application universelle¹⁶. »

Pour Germer, la fin du récit de grands maîtres de l'art moderne a également scellé la fin de la possibilité d'un fondement normatif du jugement esthétique. Dès lors que la croyance en une évolution téléologique continue de l'art avait disparu, il n'y avait plus de normes contraignantes au nom desquelles on aurait pu dire quelle aurait été l'étape suivante et nécessaire de son développement. La dispersion géographique de la production artistique, par suite de laquelle il ne suffisait plus de porter son regard simplement vers les métropoles artistiques comme Paris ou New York pour savoir quel type d'art était alors au goût du jour, y a également contribué de façon non négligeable.

« Ne plus se conformer au goût du jour édicté par les métropoles était la condition d'émergence et de considération de façons de procéder dissidentes. Il est tout à fait caractéristique de ces pratiques qu'elles n'éprouvèrent pas le retard relatif à la production des métropoles comme un handicap, mais plutôt comme une possibilité d'instaurer une distance réflexive par rapport aux catégories et aux critères ayant cours dans les métropoles¹⁷. »

Ce n'est cependant pas ce diagnostic qui constitue le temps fort de la contribution de Prague, mais ce « et pourtant » têtu que Germer lui opposait dans le même temps. Que la critique, comme il est dit dans le passage cité, « contribue à conforter un système culturel » ne la prive pas de la possibilité de continuer à émettre des jugements sur l'art, que celui-ci soit bon ou mauvais. Et on retrouve ainsi tout de même à la fin du texte, qui avait pourtant commencé avec un refus des normes prescriptives, à nouveau des critères – « quelques-unes des représentations [...] qui me conduisent dans mon évaluation des productions contemporaines »¹⁸. Parmi ces principes conducteurs, on compte l'exigence selon laquelle l'art contemporain devrait proposer une réflexion sur ses propres conditions de possibilité institutionnelles. « *Plus les institutions définissent ce que l'art doit être, plus la production artistique doit inclure une réflexion sur ses propres servitudes* »¹⁹. Un autre critère concernait l'exigence selon laquelle la peinture ne pouvait plus, à la fin du XX^e siècle, être pratiquée comme la simple perpétuation de possibilités reçues en héritage : elle ne trouverait son sens qu'en tant que pratique réflexive et à la condition de l'« examen critique systématique de ses moyens »²⁰. Deux décennies après leur définition par Germer, certains de ces critères semblent être parvenus à maturité. L'exigence d'une « auto-réflexivité » constante de l'art est par exemple depuis lors brandie comme un genre de

● *joker* par la critique d'art que l'on peut faire jouer indifféremment et de manière universelle, lorsqu'il s'agit par exemple de faire la distinction entre un art critique dès l'origine et la pratique moins réfléchie des médias²¹. Cela ne constitue en aucun cas une objection à la nécessité formulée par Germer de trouver des critères. Bien au contraire : le fait que les critères de la critique d'art ne possèdent aucune validité permanente, mais doivent à l'inverse pouvoir réagir de manière souple à la production artistique du temps présent, fait partie intégrante de sa critique. En tant que critique, Stefan Germer établirait aujourd'hui sans doute un catalogue de critères bien différent de celui d'il y a vingt ans. Ce qui fut déterminant, c'est son insistance sur la nécessité d'un jugement étayé, si toutefois la critique d'art prétend être autre chose qu'un simple programme d'accompagnement purement décoratif du commerce de l'art.

3. Une critique sans jugement

D'un certain point de vue, les conditions de l'écriture sur l'art contemporain se sont toutefois modifiées. Cette « étrange appréhension que suscite l'art contemporain chez l'historien d'art », décrite par Stefan Germer il y a encore deux décennies²², a depuis – pour autant que je puisse en juger bien sûr, et donc uniquement pour l'espace germanophone – cédé le pas à une large acceptation du fait contemporain. « L'histoire de l'art en tant que discipline », écrit Wolfgang Kemp, « est sur le point de basculer : de la science historique à l'histoire du temps présent »²³. On ne peut en effet plus parler d'aversion pour l'art contemporain – ni parmi les enseignants, ni parmi les étudiants de cette discipline. « Dans le nouveau régime des masterants, il semblerait que le mémoire de diplôme de fin d'études soit naturellement lié à une orientation vers le présent »²⁴. La distinction décrite par Germer et Kohle entre une histoire de l'art qui, en tant que science, relativise l'objet de sa recherche sur le plan historique, et une critique d'art misant sur des jugements de valeur esthétiques et sur la contemporanéité de son objet, s'épuise donc peu à peu. Depuis que l'histoire de l'art universitaire a également admis l'art contemporain comme faisant évidemment partie intégrante de son canon, le critère de la distance historique avec l'objet de recherche considéré est devenu définitivement caduque. Les critiques d'art et les historiens et historiennes d'art ne partagent pas seulement les *mêmes* objets, mais écrivent souvent les *mêmes* mots à leur propos, dans les *mêmes* revues et les *mêmes* catalogues. Quant à savoir si cela est une bonne chose ou non, il faut attendre un peu. La fonction de la critique du fait contemporain, décrite par Germer et Kohle comme le corrélat nécessaire d'une vision de l'art qui ne serait qu'historique, risque toutefois de s'enliser, si cette critique ne répond plus à sa fonction. Des pans entiers de la littérature sur l'art, auxquels les critiques et les historiens contribuent dans une commune mesure – et parfois de manière indiscernable, comme le prouve par exemple le genre de la contribution au catalogue à l'occasion de la rétrospective d'une artiste aussi renommée que Louise Bourgeois – excluent par définition toute distance critique. Qui a déjà écrit une fois pour un catalogue d'exposition consacré à un des grands maîtres de l'art contemporain, sait de quoi il en retourne. Il n'est d'ailleurs pas rare que les contributions soient soumises à l'approbation des artistes. Voilà un circuit de contrôle bien étonnant : l'artiste en censeur de la parole de ses interprètes, le producteur et l'instance interprétative étant réunies en une seule et même personne.

Il semblerait bien que cela fasse longtemps que ce ne soit plus – comme c'était encore le cas du temps de Greenberg – le coup de menton de la critique d'art affirmant son droit d'autorité tautologique qui définisse la situation, mais l'absence de jugements tranchés. « Judgments, especially negative judgments of value, have increasingly bad press », comme le fait remarquer Diedrich Diedrichsen. « The widespread attitude among artists and curators these days is that recipients (many single people) would rather interact than judge. Theoricians seem to agree »²⁵. Dans son essai intitulé « What happened to Art Criticism ? », James Elkins va encore plus loin, en situant cette crise du jugement encore plus tôt dans l'histoire et en la décrivant comme un héritage du XX^e siècle. « Art writing that attempts not to judge, and yet presents itself as criticism, is one of the fascinating paradoxes of the second half of the twentieth century »²⁶. L'une des raisons de cette paralysie de la faculté de juger tient sans aucun doute à l'étrécissement des liens sociaux qu'entretiennent les agents impliqués. Isabelle Graw évoque à ce propos un « impératif de réseau » : une « obligation au *Networking* par laquelle les membres du monde de l'art se voient contraints à une coopération sans limite »²⁷.

Car un jugement négatif, voire un conflit ouvert ne paient guère dans des systèmes qui ont pour vocation de garantir le fonctionnement le plus fluide possible de réseaux sociaux. « Critics tend to shy away from dissing an artist's work because they don't want produce enemies (the last thing you need in a contact world is enemies) »²⁸.

Comme Diedrichsen le fait justement remarquer, ce sont bien sûr aussi des questions de fond qui font qu'un jugement trop tranché, voire catégorique, peut paraître douteux. « Opinions are supposed to be relative, debates open, and results postponed »²⁹. Par ces mots, il appelle de ses vœux une attitude qui se justifie tout d'abord absolument. Au plan théorique, presque toutes les entreprises d'envergure des dernières décennies – déconstruction, analyse du discours ou théorie des systèmes – l'ont rappelé : il n'existe aucun lieu privilégié de la critique qui doit être pris comme allant de soi. La critique ne peut pas être obtenue à l'improviste et sans porter simultanément un regard critique sur les instances de jugement. La retenue dans le jugement peut donc être le résultat d'un scepticisme fondé à l'encontre d'ambitions d'autorité trop affirmées.

Le « et pourtant » de Germer datant de 1994 n'a donc rien perdu de son actualité : et *pourtant*, le fait d'admettre la relativité de son propre jugement ne devrait pas avoir pour conséquence que l'on se cantonne à de simples descriptions ou à une bienveillance générale. Car de telles attitudes passives ou indécises postulent également que l'art représente en soi quelque chose de bon, de précieux, qui serait digne d'être protégé, et dont la signification se livrerait d'elle-même. Une variante de cette posture est par exemple le préjugé selon lequel l'art serait un acte de résistance en soi – comme si le potentiel critique de l'art avait été libéré par les avant-gardes du XX^e siècle une fois pour toutes pour les siècles à venir. Ce qui nous ramène encore une fois au catalogue de critères établi par Germer : « contre la perpétuation de ce qui se va de soi » y était l'une des entrées. Il entendait par là bien moins une réorientation de la production artistique actuelle qu'un questionnement permanent sur la validité et la fonction de l'art en soi :

« L'histoire et le temps présent nous enseignent que la production de l'art est en soi une affaire profondément douteuse et équivoque. Toute production qui ne se fie qu'à l'existence de l'institution "Art" ou qui ne mise que sur le fait qu'il existe des traditions qui

se laisseraient simplement perpétuer sans solution de continuité, risque à court ou long terme de perdre toute pertinence. S'il existe une tradition, il n'en existe qu'une seule, à savoir qu'aucune tradition ne se laisse perpétuer sans rupture. Au contraire : toute production artistique doit à chaque fois être à nouveau intégralement justifiée. Cela vaut tant pour le fait que l'on produise de l'art, que pour le choix des sujets, des moyens et des média³⁰. »

Cette formule impitoyable, qui laisse transparaître une certaine sévérité, était sans doute un peu trop normative. Pour finir, il n'existe, pas plus aujourd'hui qu'hier, aucun catéchisme de l'histoire de l'art qu'il faudrait sonder par un inlassable auto-questionnement, pour pouvoir à bon droit projeter ce que l'on veut sur une toile. Et pourtant, la rigueur avec laquelle la question de la signification et de la fonction de l'art est ici posée est d'un plus grand secours que n'importe quelle appréciation indicative de la valeur de « l'art ». L'exigence posée par Germer s'adressait à la production artistique, mais elle vaut tout autant pour la production textuelle qui l'accompagne. En lieu et place d'une critique, on trouve souvent l'expression d'un jugement de valeur implicite et tautologique, qui se voit avant tout justifié par le fait qu'il s'agisse justement d'art.

La critique, peu importe qu'elle soit positive ou négative, qu'on la pratique d'un point de vue académique, comme rédacteur ou rédactrice d'une revue d'art, présuppose l'existence de critères, même si manifestement, on ne peut leur fournir aucune justification ultime. Le fait de reconnaître la contingence de son propre jugement sur l'art n'annule pas pour autant la nécessité de produire ce jugement. Au contraire :

« [...] it is exactly the possibility of arriving at judgments that makes this particular critical activity an unstoppable one, because it articulates seemingly final decisions all the time. It has to continue forever ; it has to permanently rediscuss what it [sic] has seemingly been decided for good. Only because a sentence has the seriousness of a final decision and an eternal damnation will it be discussed over and over again³¹. »

C'est précisément en raison de la contingence des propres jugements émis et des critères employés que la controverse au sujet de ces deux termes reste un processus nécessairement inachevé. Stefan Germer avait déjà établi cet état de fait, à une époque où écrire sur l'art contemporain était tout sauf évident.

Avec la mort de Stefan Germer, comme l'écrivit Michael Zimmermann en 1998 dans son hommage posthume dans le *Berliner Zeitung*, la discipline perdait l'un de ses rares intellectuels³². Il serait sans aucun doute devenu l'un des historiens d'art majeurs de notre temps, de renommée mondiale ; le fait de devoir irrémédiablement employer le conditionnel, qui ne se laisse plus effacer dans cette phrase, demeure douloureux. L'une des nombreuses qualités de ce penseur, est d'avoir été parmi les premiers à avoir défendu avec beaucoup de clairvoyance la contemporanéité de l'historien d'art, tout en gardant à l'esprit les dommages collatéraux potentiels de cette liaison : « Qui s'occupe d'art contemporain, doit [...] se choisir pour blason un oiseau qui ne se laisse pas éblouir par la lumière aveuglante du présent »³³.

1. Stefan Germer et Hubertus Kohle, « Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte », dans Peter Ganz et al. (éd.), *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, Wiesbaden : Harrassowitz, 1991, p. 287-311, ici p. 290 et p. 302 ; (toutes les citations sont traduites en français par Florence Rougerie en l'absence d'autre indication).
2. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 54 (souligné dans l'original) ; trad. allemand par Reinold Werner sous le titre : *Vor einem Bild*, Munich : Hanser, 2000, p. 50.
3. *Ibid.*, p. 58 ; fr. : p. 63.
4. Wolfgang Kemp, « Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute », *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, cahier n° 752, 2012, p. 58-62, ici p. 59.
5. Germer et Kohle, « Spontaneität und Rekonstruktion... », *op. cit.*, p. 311 (souligné dans l'original).
6. Stefan Germer, « Der blinde Fleck der Kunstgeschichte. Über die Schwierigkeiten, Kunst, Geschichte und sinnliche Erkenntnis zu verbinden », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana. Unveröffentlichte oder übersetzte Schriften von Stefan Germer zur zeitgenössischen und modernen Kunst, Jahresring 46*, Cologne : Oktagon, 1999, p. 194-207, ici p. 195.
7. *Ibid.*, p. 196.
8. Stefan Germer, « Haacke, Broodthaers, Beuys », *October* 45, été 1988, p. 63-75.
9. Isabelle Graw et Stefan Germer, « Vorwort », *Texte zur Kunst*, 1/1, automne 1990, p. 26-27, ici p. 26.
10. *Ibid.*, (souligné dans l'original).
11. Stefan Germer, « Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth ? Über die Notwendigkeit und Unmöglichkeit von Kriterien zur Beurteilung zeitgenössischer Kunst » [1994], dans Julia Bernard (éd.), *op. cit.*, p. 233-244, ici p. 239.
12. Clement Greenberg, « Klagen eines Kunstkritikers », dans *Idem, Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, éd. par Karlheinz Lüdeking, trad. d'anglais par Christoph Hollender, réédition, Hambourg : Philo Fine Arts, 2009, p. 373-384, ici p. 373 et p. 377.
13. *Ibid.*, p. 373.
14. Stefan Germer, « Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth ? », *op. cit.*, p. 233-244, ici p. 239.
15. *Ibid.*, p. 238.
16. *Ibid.*, p. 233.
17. *Ibid.*, p. 236.
18. *Ibid.*, p. 240.
19. *Ibid.*, p. 243 (souligné dans l'original).
20. *Ibid.*, p. 241.
21. Sur la critique de cette habitude, voir ma contribution : « Painting and Atrocity : The Tuymans Strategy », dans Isabelle Graw, Daniel Birnbaum et Nikolaus Hirsch (dir.), *Thinking Through Painting. Reflexivity and Agency beyond the Canvas*, Berlin : Sternberg, 2012, p. 15-36 ; (allemand : « Malerei und Tiefsinn. Die Tuymans-Methode », dans Isabelle Graw et Peter Geimer, *Über Malerei. Eine Diskussion*, avec une préface de André Rottmann, Berlin : August Verlag, 2012, p. 47-77).
22. Stefan Germer, « Thesen für Bonn », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana, op. cit.*, p. 215-217, ici p. 215.
23. Kemp, « Verlust der Geschichte – zur Kunstgeschichte von heute », *op. cit.*, p. 59.
24. *Ibid.*
25. Dietrich Diedrichsen, « Judgment, Objecthood, Temporality », dans Jeff Khonsaey et Melanie O'Brian (dir.), *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Vancouver : Fillip Editions, 2010, p. 83-99, ici p. 83. De même Isabelle Graw : « What we are currently witnessing in this field is a hesitance, if not refusal, to actually judge. Judgment, in short, has gained a bad reputation among art critics [...]. » Voir Isabelle Graw, « Judging – Yes, but How ? Response to Christoph Menke », dans Daniel Birnbaum et Isabelle Graw (dir.), *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*, Berlin : Sternberg, 2010, p. 37-42, ici p. 37.
26. James Elkins, *What happened to Art Criticism ?*, Chicago : University of Chicago Press, 2003, p. 35.
27. Isabelle Graw, « Im Griff des Marktes ? Über die relative Heteronomie von Kunst, Kunstwelt und Kunstkritik », dans Sighard Neckel (dir.), *Kapitalistischer Realismus. Von der Kunstaktion zur Gesellschaftskritik*, Frankfurt-sur-le-Main : Campus, 2010, p. 73-89, ici p. 83.
28. Graw, « Judging – Yes, but How ? Response to Christoph Menke », *op. cit.*, p. 38.
29. Diedrichsen, « Judgment, Objecthood, Temporality », *op. cit.*, ici p. 83.
30. Germer, « Wie finde ich mich aus diesem Labyrinth ? », *op. cit.*, ici p. 240.
31. Diedrichsen, « Judgment, Objecthood, Temporality », *op. cit.*, p. 87.
32. Michael F. Zimmermann, « Der Freiheitswille und die Tradition. Zum frühen Tod des Kunsthistorikers Stefan Germer », *Berliner Zeitung*, 11. Juli 1998.
33. Stefan Germer, « Die schwierigen Zeitgenossen. Über die Probleme der Historisierung aktueller Kunst », dans Julia Bernard (éd.), *Germeriana, op. cit.*, p. 219-232, ici p. 219.