

ETC



L'oeuvre à faire

L'art conceptuel, une perspective, Musée d'art contemporain de Montréal, du 5 août au 21 octobre 1990

Françoise Le Gris

Number 13, Winter 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/36150ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Le Gris, F. (1990). Review of [*L'oeuvre à faire / L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'art contemporain de Montréal, du 5 août au 21 octobre 1990]. *ETC*, (13), 35–37.

L'œuvre à faire

L'art conceptuel, une perspective
Musée d'art contemporain de Montréal
du 5 août au 21 octobre 1990 —

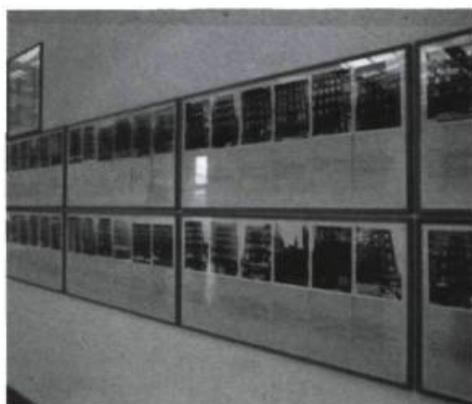
Exposition / déposition

Après sa présentation à Paris, Madrid et Hambourg, l'exposition que recevait le Musée d'art contemporain, *L'art conceptuel, une perspective* arrivait à point nommé.

Le contexte d'apparition de l'art conceptuel semble aujourd'hui, après la décennie 80, fort éloigné et obscur. On peut penser que l'art conceptuel n'échappa guère à la consolidation de l'étiquette qui le détermine, si on l'identifie, pour les besoins d'un marché. S. Siegelau avoue même que parmi le groupe d'exposants qu'il a réunis à plusieurs reprises à l'époque, «la notion d'artiste spécifiquement conceptuel n'existait pas encore.... Le concept même de *concept art*, en tant que catégorie à l'usage de l'histoire de l'art moderne n'était pas encore apparu; le marché économique et intellectuel ne l'a créé que plus tard.»¹

Ainsi, en 1971, au 3e Salon international des galeries-pilotes à Lausanne, on affichait une définition de ce que l'on concevait être l'art conceptuel à l'époque : «ensemble de recherches mettant en cause le statut traditionnel des œuvres d'art, et notamment leur caractère d'objets matériels, et leur substituant une simple désignation, ou une information photographique, de la manière à ce que l'attitude et la tension mentales du spectateur viennent elles-mêmes au centre du phénomène artistique.»²

Par ailleurs, il s'agissait alors d'un art dont les prémisses se développaient (ou s'étaient développées) en même temps que ce que l'on désignait par art pauvre, art écologique, art d'environnement, art-événement, sans désavouer sa dette envers le minimalisme. La multiplicité des formes et des pratiques artistiques dont certains paramètres étaient communs à l'art conceptuel ne pouvait que provoquer tout un ensemble d'incertitudes et d'ambiguïtés quant aux limites et frontières de ce que l'on pouvait comprendre par une telle définition. Intéressante aussi l'indétermination qui règne, encore aujourd'hui, autour d'une épithète, pour les uns entièrement figée, pour les autres relative sinon douteuse, tel Seth Siegelau qui parle de soi-disant art conceptuel. On ne peut que constater un certain réductionnisme de l'appellation contrôlée de l'art conceptuel qui fut de fait, intimement lié à d'autres formes artistiques dématérialisées. L'orientation



Hans Haacke, *Shapolsky et al Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, As of May 1, 1971*, 146 photos; 25 x 20 cm chacune, 146 feuillets dactylographiés. Photo : gracieuseté du Musée d'art contemporain de Montréal

parfois divergente de ses protagonistes et l'élasticité des critères d'inclusion à la catégorie en sont sans doute les principaux facteurs.

L'exposition soulevait à nouveau ces malaises, bel appât pour les conteurs d'une histoire figée de l'art. Mais, lucidement, quelle histoire ne le serait pas?

Historisation

Claude Hinz écrit : «Le rôle d'une exposition rétrospective, c'est de commencer à historiser, qu'on le veuille ou non», ce sur quoi Juliette Laffon renchérit : «...le catalogue témoigne également de ce processus d'historisation de l'art conceptuel»³. Ainsi est posé d'emblée le problème d'un courant artistique qui passe à sa phase d'historisation. Devant toute narration, construction historique, surgit la question : qui racontera la bonne histoire? Amoncelant des faits plus ou moins arbitraires, plus ou moins justifiés, les adversaires se mettent en position. Mais, qui érigeira quoi au rang de faits? Et qui de l'artiste, du critique ou de l'historien aura raison sur le discours et l'emportera quant à la preuve, à la vérification historique?

Construire une optique historique, en effet, oblige à procéder à des chronologies, établir des antériorités et des postériorités, déterminer des influences, rendre compte de polémiques, d'alliances tout autant que de confrontation et de valeurs. Or, l'historien est toujours piégé, acculé à établir des séries



Claes Oldenburg, *The store*, 1961. Collage, encre, gouache; 21.7 x 55.9 cm. Photo : gracieuseté du Musée d'art contemporain de Montréal

temporelles, des faits plus ou moins arbitraires, des paternités et filiations plus ou moins boiteuses ou insatisfaisantes. Cependant, l'autre excès serait d'adopter une vision trans-historique, non contingente, et supposerait un nivellement des intentions, des formes et des innovations tout autant que des traditions. L'écueil en serait une mise en à-plat formalisatrice «formalisante» et une ignorance systématique, un oubli?, de ce que supposent historiquement de force, de conviction, de luttes et d'ébranlement les conquêtes de l'expression libre et la transformation du sens humain, au sens où l'entendait Panofsky, par les formes.

En effet, l'organisation d'une telle exposition était de nature à donner prise à de nombreux débats et dissensions, ce qui ne manqua pas, même au sein du catalogue qui accompagne l'exposition. Néanmoins, il faut avouer que la nature polémique d'une telle réalisation constitue, il va sans dire, l'un de ses atouts majeurs. Prudemment, les organisateurs ont opté pour une perspective, soit le résultat d'une composition. Le cœur anglo-saxon du mouvement (*Art & Language* en Angleterre et les New Yorkais), puis une délégation européenne sous la caution de l'ancêtre Marcel Duchamp. La composition ne pouvait que soulever en soi des questions quant aux critères d'inclusion et d'exclusion, ce qui nous restait d'emblée au cœur même du sujet, l'exposition dé-posait la question : Qu'est-ce que l'art conceptuel?, et l'art conceptuel ex-posait la question : Qu'est-ce que l'art? Mais fautons à notre tour, par la narration.

Définition de la définition

Il n'est sans doute pas indifférent de rappeler que l'activité du groupe *Art & Language* par exemple, s'inscrivait tout d'abord, comme celle de Jos Kosuth, en réaction aux arts formalistes, dont ils

reconnaissaient la faillite. Ainsi, dans une manifestation en Angleterre en 1965, les participants avaient entrepris de machouiller le livre de Clément Greenberg *Art and Culture*. Puis, dans son très célèbre texte *Art after Philosophy*, Kosuth affirmait : «l'art formaliste (peinture et sculpture) correspond à l'avant-garde de la décoration et, à dire vrai, on peut raisonnablement affirmer que sa condition artistique est à ce point réduite, que fonctionnellement il ne s'agit pas d'art mais de purs exercices esthétiques»⁴. D'autre part, l'activité de la section anglaise de l'art conceptuel *Art & Language* (T. Atkinson, D. Bainbridge, M. Baldwin, H. Hurrell) et leur éditeur américain dans la personne de Jos Kosuth s'alimentaient chez le philosophe Ayer et son manuel du néo-positivisme sémantique : *Langage, vérité et logique*, prolongeant une attitude néo-positiviste calquée sur le modèle logique de la science. D'autre part, les renvois au *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, à la sémantique de Richards/Owens *The Meaning of Meaning* et à la philosophie analytique de Ayer situaient d'emblée le champ conceptuel de références qui allait servir de cadre à la recherche de nouvelles définitions de l'art.

Ainsi, l'art en tant qu'art commencerait avec le premier *ready-made* de Duchamp. L'interrogation sur l'art ne serait donc plus de l'ordre du comment (position du formalisme), mais de l'ordre du pourquoi. Le parcours serait donc de passer de la conception d'objets théoriques (ambiances, entités fictives, définitions de mots, équations mathématiques) à la théorie des objets. C'est ainsi que le domaine de l'art conceptuel s'élargit aux moyens d'existence de l'art en ex-posant les questions qui concernent tout autant l'acte spécifique, le contexte, les critères de reconnaissance, les circuits d'information et de diffusion, ainsi que l'extension du champ d'investigation de l'art. L'ambiguïté de ce que l'on

appelle art conceptuel tient bien sûr aux solutions parfois divergentes apportées par ses protagonistes à l'ensemble des questions soulevées. Kosuth a sans doute résumé, vers 1969, la position la plus puriste. Sa déclaration ultime déterminait qu'être artiste, c'est mettre en question la nature de l'art, et que l'intérêt d'un artiste résidait dans ce qu'il a ajouté au concept d'art. La proposition, post-duchampienne, était alléchante et connu de beaux jours comme stimulant pour sortir de la délectation esthétique prisee par le formalisme. Le danger, il a été souligné par plusieurs⁵, était d'enfermer l'art en le réduisant à son auto-définition, dans une clôture amalgamant essentialisme et positivisme. Si, en effet, la fonction de l'art est de décrire, d'analyser des propositions artistiques en concluant que l'art c'est de l'art et pas autre chose, quelle est par conséquent la viabilité de cet art? Cette volonté d'un art pur, non contaminé par l'idéologie, ni par l'esthétique, mise sur un oubli volontaire du contexte socioculturel et de la dialectique nécessaire entre art et praxis sociale. Cette position venait en contradiction avec l'une des prémisses du mouvement qui était de dé-montrer et de dé-monter le contexte d'existence de l'art. On peut ainsi reconnaître deux orientations majeures au sein de l'art conceptuel, l'une basée sur des considérations purement spéculatives, l'autre, d'allure situationniste, axée sur des préoccupations de mise en crise non seulement du concept d'art, mais aussi du contexte et de ses percepts.

Visualiser l'invisible / invisibiliser le visuel

L'art conceptuel ne définit pas seulement l'art par ce qui est admis comme inclus dans la catégorie art, les objets/œuvres, mais aussi par leurs entours, i.e. le cadre, les conditions d'apparition, les codes de reconnaissance et les appendices visibles ou invisibles de l'œuvre. Qu'il s'agisse de proposition ou de démonstration, la preuve des conditions d'existence de l'œuvre n'est souvent que partielle, à mi-chemin entre virtualité et réalisation. Car si l'œuvre apparaît aussi en tant qu'information, elle est information, indication sur l'œuvre à faire, sorte de mise en place des hypothèses, dont le processus mis en branle n'est pour ainsi dire virtuellement jamais totalement achevé.

L'exposition, de plus, ne pouvait que montrer la face visible de l'art conceptuel, à l'image même de certaines propositions de cet art. En quelque sorte l'histoire reconstituée par ses traces, puisque cet art visait d'emblée la sortie hors la visualisation, hors la matérialité de l'objet. Leurre?... Paradoxe? Et en effet, que faire des expositions d'ambiance d'*Art & Language* au bord de la Tamise ou dans le

Oxfordshire, qui détournaient l'expérience esthétique de l'appréciation de critères formels vers des données perceptives, telles que décrites par R. Arnheim dans sa *Psycho-physiologie de la perception*. Que faire des entités fictives (*Air Show*, 1966-67), des espaces indéterminés à parcourir (S. Brouwn, a *walk during one week*), des formes dématérialisées d'un art dont les propriétés ne sont plus de visibilité mais d'appartenance contextuelle, ou de décision (décret, axiomatique), ou de modes discursifs, la discursivité étant entendue comme balayage autour d'un thème. Ce versant constitue l'aspect léger de l'art conceptuel. Mais il y aurait aussi un aspect lourd qui ne compterait pas sans le poids, le volume, l'accumulation (Morris, Darboven, ...) dont certains ont rappelé la dimension techno-industrielle-bureaucratique.

Et ainsi, l'œuvre travaillerait donc le spectateur ou bien par ses vides, ses manques, les pièces perdus du puzzle, de la carte, du texte. Ou encore par son trop-plein, par l'excès, par la multiplicité des signes qui en deviennent illisibles sinon invisibles. À la limite, l'art conceptuel jouerait sur le paradoxe d'être autre chose que ce qu'il paraît. Le leurre entretenu de n'être là que caché, camouflé, derrière un voile, une boîte secrète, ou encore une trace, une émanation plus ou moins arbitraire déployée dans l'espace et le temps, mais toujours incomplète, insuffisante, en manque. Dans certains cas, extrêmes, l'art conceptuel s'avoue LIBERTÉ. Mais à côté, il pose une question essentielle, sinon essentialiste : l'art peut-il se contenter de l'idée d'art, l'œuvre à faire ne vaut-elle pas mieux que l'œuvre faite?

Françoise Le Gris

Notes

1. Seth Siegelaub, *Quelques observations à propos du soi-disant Art conceptuel* : Extraits d'entretiens non publiés avec Robert Horvitz (1987) et Claude Hinz (1989), Catalogue de l'exposition, p.87
2. Laurent Lamy reprenait cette définition dans son article sur l'art conceptuel dans *Vie des arts* de l'automne 1971 où il faisait part en particulier des expositions à Sir George Williams et au Centre Saydie Bronfman
3. *Le Journal* du Musée d'art contemporain de Montréal, vol. 2, no 1, juillet-août 1990, page couverture
4. Cf.: version française dans *Art Press*, no 1, jan. 1973, p. 27. D'abord publié dans sa version originale anglaise dans *Studio International*, oct.-nov. 1969
5. Cf.: en particulier les nombreuses références critiques relevées dans le catalogue