Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective

Histories of Conceptual Art, a Retrospective

Die Geschichte der Konzeptkunst, ein Rückblick

La storia dell'arte concettuale, una retrospettiva

Historias del arte conceptual, una retrospectiva

Erik Verhagen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3645>

DOI : 10.4000/perspective.3645

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2007

Pagination : 505-520

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Erik Verhagen, « Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective », *Perspective* [En ligne], 3 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3645> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3645>

Histoires de l'art conceptuel, une rétrospective

Histoires of Conceptual Art, a Retrospective

Die Geschichte der Konzeptkunst, ein Rückblick

La storia dell'arte concettuale, una retrospettiva

Historias del arte conceptual, una retrospectiva

Erik Verhagen

I would say there is no such thing as Conceptual art. It doesn't exist. It's just a name.

Thierry de Duve¹

- 1 Mel Bochner rappelait encore récemment dans l'émouvant hommage que lui avait inspiré le décès de son ami Sol LeWitt² à quel point l'art conceptuel provoqua, selon ce dernier, « plus de problèmes que de solutions » (BOCHNER, 2007, p. 101)³. Un tel constat n'eût vraisemblablement pas été énoncé si l'art conceptuel avait su s'identifier, sans même parler de mouvement, à un phénomène répondant à une assise homogène et incorporer des données esthétiques, géographiques et chronologiques clairement lisibles⁴. L'art conceptuel, si tant est que ce terme soit encore conjugable au singulier, est en effet le témoin et le vecteur d'une globalisation et d'un éparpillement de pratiques et de propositions qui auront raison des spécificités qui avaient su jusqu'au milieu des années 1960 assurer aux différents mouvements d'avant-garde des bases plus ou moins consistantes. La confusion propre à l'art conceptuel et à sa dénomination même n'a pas pour autant découragé de nombreuses opérations d'exégèses. Riches et diversifiées, celles-ci nous renseignent aussi bien sur les multiples facettes de ce phénomène que sur les mutations méthodologiques et les impératifs idéologiques propres aux angles d'approches des historiens qui s'en sont imprégnés. La polysémie offerte par l'art conceptuel autorise effectivement un large éventail d'interprétations qui, au gré des modes et des dogmes en vigueur, ont su étoffer, au risque de l'étouffer, ce champ d'investigation. Vouloir conjuguer l'*histoire* de l'art conceptuel au singulier serait donc tout aussi vain. Ce phénomène relève de ce fait d'un intérêt à la fois

historique et historiographique. Aussi tenterons-nous de tracer et de résumer les principales étapes qui ont présidé à l'échafaudage de ces histoires.

- 2 Il nous semble à ce titre indispensable de revenir dans un premier temps à l'ouvrage *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* (LIPPARD, 1973)⁵ avant d'envisager des lectures plus rétrospectives. Seront abordées, entre autres, celles figurant dans les catalogues d'expositions montées respectivement par Suzanne Pagé et Claude Gintz en 1989 (*Art Conceptuel*, 1989), Ann Goldstein et Anne Rorimer en 1995 (*Reconsidering the object of art*, 1995) et par Luis Camnitzer, Jane Farver et Rachel Weiss en 1999 (*Global Conceptualism*, 1999). Une attention toute particulière sera enfin accordée aux récents travaux d'Alexander Alberro dont les questions posées et les problèmes soulevés traduisent à eux seuls le caractère mouvant de ce champ d'investigation.

Six Years : l'indispensable somme

- 3 Publié en 1973 chez Praeger à New York, *Six Years* de Lucy Lippard compile et résume les principaux événements et écrits qui ont jalonné la scène artistique « non-objectuelle » des années 1966 à 1972, et comprend également des sources de première main tirées d'enregistrements ou de correspondances dus à l'auteur. Réaction à chaud d'un témoin privilégié de cette époque, cette somme constitue une mine d'informations dont aucun chercheur ne saurait faire l'économie. Comme le précise l'auteur, *Six Years* « se focalise sur le soi-disant art conceptuel ou art d'information et d'idées et mentionne des domaines aussi vagues que le minimalisme, l'anti-forme, les systèmes, l'*earth* ou *process art* qui se sont manifestés en Amérique, Europe, Angleterre, Australie et Asie » (LIPPARD, 1973, couverture)⁶. L'un des mérites de cet ouvrage réside dès lors dans le fait que l'auteur s'est bien gardé de délimiter son champ de recherche. Précisant d'emblée que *Six Years* s'articule autour d'un « soi-disant » art conceptuel, elle prend ses précautions quant à une impossible restriction ou définition d'un phénomène qui ne saurait être dissocié de l'art minimal et autres développements connexes.
- 4 Un rapide survol des expositions et surtout de leurs *castings* en dit en effet long sur la difficulté qui consisterait à compartimenter telles ou telles pratiques. Les propositions des artistes assimilés au « soi-disant » art conceptuel n'ont eu de cesse de s'atomiser et de se perméabiliser à de nouveaux contextes et exigences qui en modifient, voire en rectifient, les portées. Là réside tout le problème de l'art conceptuel : ayant renoncé à tout principe formel ou stylistique qui avait su jusqu'au milieu des années 1960 garantir l'intégrité et l'identification des tendances du xx^e siècle, cet art privilégiant l'idée à sa réalisation ne pouvait qu'être volatile. Ou, pour le dire autrement : la précarité propre à ce phénomène était paradoxalement sa marque de fabrique, son seul rempart, aussi utopique se révélera-t-il, contre toute récupération. L'art conceptuel aura incarné en conséquence non pas un mouvement, mais un état d'esprit à la limite de l'indéfinissable partagé par des individualités ne se reconnaissant plus dans l'« esthétique préventive », pour reprendre la lumineuse expression de Leo Steinberg (STEINBERG, 1972, p. 64), des modernistes⁷. L'ouvrage de Lippard rend parfaitement compte de cet état d'esprit. Et si l'auteur admet que le terme de dématérialisation est peu satisfaisant – « un bout de papier ou une photographie sont tout autant des objets ou des 'matériaux' qu'une tonne de métal » (LIPPARD, 1973, p. 5)⁸ –, elle n'en souligne pas moins la marginalisation d'une prééminence objectuelle encore solidement ancrée dans l'art contemporain.

Cette marginalisation se traduit selon elle par le biais de différentes procédures qui s'attachent à des idées ou systèmes déterminant préalablement les (éventuelles) formes engendrées. Ces formes et les « matériaux » employés peuvent à ce titre envelopper des paramètres de l'ordre de l'éphémère ou de l'immatériel : « le temps, l'espace, les systèmes ou situations non-visuels, l'expérience non enregistrée, les idées non énoncées, et ainsi de suite » (LIPPARD, 1973, p. 5)⁹.

- 5 L. Lippard reconnaît toutefois dans sa préface que *Six Years* manque de recul, n'ambitionne pas d'épuiser la question de la dématérialisation, omet une série d'exemples proto-conceptuels et que sa fourchette chronologique, comme les choix opérés, est intimement liée à sa propre expérience des faits relatés. Son autocritique aurait pu se contenter de mentionner ces oublis. Mais l'auteur rappelle aussi et surtout que l'art conceptuel échappe finalement à toute entreprise exégétique fiable. À commencer par la sienne, son approche ayant considérablement évolué entre 1969 – année d'un entretien entre l'auteur et Ursula Meyer figurant en préambule – et 1973, année de la postface. L'angle adopté en 1969 – soit l'année la plus conséquente en termes d'événements et de publications conceptuels¹⁰ – n'est pourtant pas dénué de fondements, si ce n'est qu'un manque de clairvoyance empêche l'auteur de contourner une approche trop respectueuse, voire par moments caricaturale, non pas de l'art conceptuel en tant que tel, mais de ses objectifs affichés. L'un des supposés buts de l'art conceptuel était de résister à la mainmise du marché et des institutions muséales. Aussi, note Lippard dans son entretien avec Meyer, le fait que leurs œuvres soient dématérialisées devrait leur assurer un rejet de la part des mécanismes capitalistes : « Les gens qui achètent des œuvres qu'ils ne peuvent pas accrocher ou mettre dans leur jardin sont moins intéressés par la possession. Ils sont davantage des mécènes que des collectionneurs. C'est pour cette raison que tout cela semble inapproprié aux musées et à leurs logiques d'acquisition » (LIPPARD, 1973, p. 8)¹¹. Le tir est rectifié dans la postface : « L'espoir que l'art conceptuel' aurait pu résister à une commercialisation générale tout comme l'approche destructive et 'progressive' du modernisme était en grande partie infondé. Il semblait en 1969 (voir préface) que personne, le public ouvert à cet art nouveau inclus, n'était prêt à déboursier de l'argent [...] pour une photocopie renvoyant à un fait écoulé ou jamais perçu directement, un groupe de photographies documentant une situation ou une condition éphémère, un projet pour une œuvre demeurée inachevée, des mots prononcés mais pas enregistrés ; il semblait que ces artistes étaient pour ces raisons forcément libérés de la tyrannie du statut de marchandise et de la dimension économique. Trois années plus tard, les principaux artistes conceptuels vendent des œuvres pour des sommes substantielles ici et en Europe ; ils sont représentés (et, encore plus surprenant, exposés) par les galeries les plus prestigieuses. Il est clair, en dépit des révolutions mineures en termes de communication engendrées par le processus de dématérialisation de l'objet (œuvres envoyées par courrier, pièces de catalogues et de magazines [...]), que l'art et l'artiste dans une société capitaliste demeurent un luxe » (LIPPARD, 1973, p. 263)¹².

- 6 Comme nous le constaterons par la suite, notamment à travers la relecture de ce phénomène par Benjamin Buchloh (BUCHLOH, 1989) et surtout Alexander Alberro (ALBERRO, 2003), ce rapport complexe instauré par l'art conceptuel avec le marché n'a rien d'accessoire. Il constitue au contraire l'un des éléments révélateurs de ses contradictions. Aussi ne faut-il pas s'étonner qu'il ait fait peut-être plus que tout autre mouvement ou phénomène du xx^e siècle l'objet de reconsidérations, de révisions et de

remises en question dans la mesure où, à l'image d'une promesse ou d'un programme politiques, de nombreux écarts se creuseront entre les principes, tant esthétiques qu'idéologiques, revendiqués par les protagonistes, et leurs « applications » concrètes. Or l'un des apports fondamentaux des *histoires* de l'art conceptuel réside dans le fait d'avoir révélé ces écarts et d'en avoir sondé la profondeur. S'en tenir aux principes de ce phénomène et à ses multiples « manifestes » sans mesurer la validité de ses « applications » relèverait d'un réflexe hagiographique aussi stérile qu'inutile. On peut être reconnaissant à L. Lippard d'avoir su esquiver ce piège (alors que la proximité ne serait-ce qu'affective avec les protagonistes de l'art conceptuel aurait pu l'y exposer), et d'avoir *de facto* ouvert la voie à des historiens de l'art qui reprendront à leur compte son sens du discernement. Il fallait du courage à une critique « impliquée » dans cette aventure conceptuelle pour minimiser la portée politique des propositions émanant de ses protagonistes et souvent amis, interroger leur prétendue volonté de s'extraire d'un contexte de l'art auquel ils étaient, malgré tout, viscéralement attachés et surtout relativiser l'« apport » philosophique de certains d'entre eux. Comme le note à juste titre Lippard : « La plupart des artistes se sont enfermés dans le milieu de l'art et ce, de plein gré. Jusqu'ici les 'behavioral artists' n'ont pas eu des dialogues particulièrement gratifiants avec leurs équivalents psychologues, et nous n'avons aucune réaction vis-à-vis d'Art & Language de la part des cercles linguistiques dont ce collectif est tributaire » (LIPPARD, 1973, p. 263)¹³.

L'art conceptuel, une perspective

- 7 1973-1989. Plus de quinze ans auront été nécessaires pour que les historiens et témoins de l'aventure conceptuelle se risquent enfin à interpréter une mémoire, certes « toujours vivante » mais à la lumière d'une « actualisation obligée des regards et de mentalités évidemment autres » (Suzanne Pagé dans *Art Conceptuel*, 1989, p. 9). À la réaction pour ainsi dire postsynchronisée de Lippard se substitua donc en 1989, à l'initiative de Suzanne Pagé et sous la responsabilité de Claude Gintz, une mise en perspective autorisant le recul, la distanciation, mais aussi « la dynamique d'un débat ouvert, voire polémique » (*ibid.*). Il est à ce titre symptomatique que cette mise en perspective ait coïncidé avec une exposition qui témoigne en soi d'une relecture du phénomène. « Que peut signifier », s'interroge Suzanne Pagé, « aujourd'hui, la présentation d'œuvres qui visaient, par la 'dématérialisation', à échapper à l'emprise des institutions et à la finalité d'objets' ? [...] Sans doute, un regard actuel repérera dans toutes ces œuvres, du fait même de l'évolution des seuils de tolérance mentale et perceptive (à travers l'expérience 'conceptuelle', notamment), une certaine séduction esthétique, une dimension visuelle et formelle, en tous les cas, incontestable. Elle était d'ailleurs présente, nécessairement et malgré tout, à l'origine de ces œuvres qui se sont toujours énoncées dans le champ du visuel et de l'histoire de l'art et dont le support linguistique n'avait évidemment pas de finalité littéraire ou philosophique, mais bien une 'forme' aussi » (*Art Conceptuel*, 1989, p. 9).
- 8 Dans ses notes sur le projet d'exposition, C. Gintz s'appuie comme S. Pagé sur une rhétorique interrogative : « À partir de quels critères décide-t-on de ce qui ressort effectivement de l'art conceptuel ? », « Y a-t-il eu un événement inaugural qui en marquerait clairement le commencement ? », « Peut-on et doit-on isoler cette formation » pour mieux départager ce qui en fait légitimement partie de ce qui en est

extérieur, ou bien faut-il au contraire décider de la replacer dans son contexte pour mieux la poser par rapport à ce qui s'y opposerait ? » (*Art Conceptuel*, 1989, p. 13). Autant de questions auxquelles Gintz ne prétend pas fournir une réponse, cherchant systématiquement à neutraliser, à l'aide de contre-exemples, les certitudes qu'on serait tenté de greffer sur une très improbable *doxa* conceptuelle. L'ambition d'« entreprendre la construction *a posteriori* de quelque chose qui serait comme une histoire de l'art conceptuel » (*ibid.*, p. 13) n'en demeure pas moins présente, incitant Gintz à catégoriser les artistes en deux familles : les « purs » et les « contextualisés ». Les premiers s'attachent à un art en tant qu'idée, dématérialisé et réfractaire à toute visualité, tandis que les seconds, à l'image de Dan Graham ou Daniel Buren qui n'hésiteront pas à renégocier une visualité proscrite par les « purs », interrogent un contexte spatial, architectural, politique ou culturel. Quelles que soient les réserves exprimées et les questions posées en préambule, le tour d'horizon de Gintz s'avère finalement représentatif de la plupart des essais à caractère rétrospectif sur l'art conceptuel qui seront publiés par la suite. L'auteur fournit en effet un cadre chronologique intégrant les pratiques proto-conceptuelles – Gintz mentionne les travaux de Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Robert Morris, Stanley Broun et Ad Reinhardt –, et prend appui sur des expositions-clés (le *January Show* de 1969 et *Paris 18 IV 70* de 1970) afin de proposer sa vision d'un art conceptuel, dont la place et l'importance, demeurent, à ses dires, un « objet de discussion » (*Art Conceptuel*, 1989, p. 18).

- 9 Le pas de la discussion à la polémique est franchi par B. Buchloh dans l'essai « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », publié dans le catalogue *Art conceptuel*, 1989 (BUCHLOCH, 1989). Partant du principe qu'à « plus de vingt ans de distance, on peut et on doit se permettre de considérer sous une perspective élargie l'histoire de l'art conceptuel », l'historien de l'art se propose de « mettre au clair tout le registre de positions souvent conflictuelles et les divers projets mutuellement exclusifs qui apparurent durant cette période » (BUCHLOCH, 1989, p. 25). Une telle historisation, précise-t-il, devrait toutefois aussi interroger « à quelles motivations répond la redécouverte de l'art conceptuel du point de vue de la fin des années quatre-vingts, et à la dialectique qui peut lier l'art conceptuel et son élimination rigoureuse de toutes les définitions traditionnelles de la représentation, à cette décennie durant laquelle on a assisté à la restauration plutôt brutale des formes artistiques et des procédures de production traditionnelles » (*ibid.*). Bien que Buchloh soit à son tour tenté de formuler sa chronologie des faits, de mentionner ses proto-conceptuels et événements marquants – voir note 2) – organisée par Mel Bochner serait selon l'auteur « la première exposition réellement conceptuelle » (BUCHLOCH, 1989, p. 26) –, son étude se veut, là réside son intérêt, irrespectueuse de la « pureté et l'orthodoxie du mouvement » (*ibid.*, p. 27).
- 10 Cette thèse exposée par Buchloh vise à démontrer que l'« érosion de l'hégémonie du visuel » (BUCHLOCH, 1989, p. 29) propre aux stratégies conceptuelles a favorisé, par le biais de l'intégration du langage au détriment de la réalisation d'objets « visibles », l'émergence d'une « esthétique de l'organisation administrative et légale et de la validation institutionnelle » (*ibid.*)¹⁴. Sa démonstration s'appuie à cet égard sur un

décryptage généalogique, permettant à l'auteur de replacer l'art conceptuel dans des perspectives duchampienne, minimaliste, mais aussi moderniste. Si les deux premières n'ont rien de surprenantes – elles sont légitimement récurrentes dans les relectures de l'art conceptuel –, la perspective moderniste s'avère plus délicate dans la mesure où elle se transforme en véritable règlement de compte avec l'un des protagonistes « majeurs » de ce phénomène qu'est Joseph Kosuth. « Ainsi, tout en affirmant remplacer le formalisme de Greenberg et Fried », écrit Buchloh, « [Kosuth] procédait en fait à une mise à jour de l'entreprise d'autoréflexivité moderniste » (BUCHLOH, 1989, p. 31). Kosuth – l'auteur égratigne corollairement sa lecture « restrictive » de Duchamp et son « culte renouvelé de la tautologie » (*ibid.*, p. 33) – se trouve dès lors investi du rôle peu enviable du bouc émissaire d'un art conceptuel auquel Buchloh reproche principalement de ne pas avoir su opérer une critique plus lucide des rouages politiques, culturels et sociaux inhérents aux institutions, marchandise et propriété artistiques. Si Daniel Buren et Hans Haacke sont relativement épargnés, seul Marcel Broodthaers trouve grâce aux yeux de l'auteur qui crédite l'artiste belge d'avoir expié l'art conceptuel : « Il revenait à Marcel Broodthaers de construire des objets où la radicalité de l'art conceptuel tournerait à la caricature et où le sérieux avec lequel les artistes conceptuels avaient rigoureusement calqué l'expérience esthétique sur les principes de ce qu'Adorno a appelé le 'monde totalement administré' était transformé en farce absolue. [...] Broodthaers avait prévu que le triomphe de la raison dans l'art conceptuel, la transformation des publics et de la diffusion, l'abolition du statut d'objet et de la forme de marchandise ne seraient que de courte durée pour céder bientôt la place aux réapparitions fantomatiques des paradigmes picturaux et sculpturaux (prématurément ?) disparus, et que le régime spéculaire, que l'art conceptuel se glorifiait d'avoir renversé, serait bientôt restauré avec une vigueur renouvelée. Ce qui se produisit, bien entendu » (*ibid.*, p. 34).

- 11 L'essai de Buchloh a fait couler beaucoup d'encre. À commencer par celle de Kosuth qui exigea que son droit de réponse soit inséré, à la dernière minute, dans le catalogue de l'exposition parisienne. L'artiste publia enfin une version légèrement remaniée de sa réponse dans la revue *October* (KOSUTH, 1991) à laquelle Buchloh répliqua à son tour (BUCHLOH, 1991). Les histoires de l'art conceptuel ne sortiront pas grandies de cette polémique entre un artiste d'une susceptibilité exacerbée et un historien de l'art aux jugements souvent sévères et hâtifs. On en veut pour preuve les critiques injustifiées et peu fondées adressées à Lippard dont Buchloh n'a visiblement pas lu tous les écrits, à commencer par ceux, à l'image de la postface de 1973, témoignant d'une évidente remise en question de ses engagements antérieurs. Aussi n'a-t-il pas jugé utile, par omission ou par négligence, de convoquer dans son réquisitoire contre Kosuth les antécédents figurant dans le « casier » de ce dernier. Il aurait pu ainsi, comme l'a très justement remarqué Sabeth Buchmann dans son analyse circonstanciée de l'œuvre de Kosuth et de la diatribe de Buchloh (BUCHMANN, 1999), rappeler que l'artiste avait déjà fait l'objet de critiques dès le début des années 1970 et ce, détail surprenant, de la part de ses collègues du collectif Art & Language (Buchmann cite *Don Judd's Dictum and its Emptiness*, 1971). S'appuyer sur de telles pièces à conviction eût permis à Buchloh d' étoffer son pamphlet. Et surtout d'échapper à l'inévitable suspicion qu'éveille, malgré tout, son ton excessivement accusateur.

Reconsidering the Object of Art – Global Conceptualism : art conceptuel et conceptualisme

- 12 Deux expositions montées à Los Angeles et à New York dans les années 1990 prolongeront l'examen rétrospectif de l'art conceptuel amorcé par la perspective parisienne. La première, *Reconsidering the object of art : 1965-1975*, organisée par Ann Goldstein et Anne Rorimer au Musée d'art contemporain de Los Angeles (MOCA) en 1995 permit notamment à Lucy Lippard de réactiver, à travers son essai « *Escape Attempts* » figurant dans le catalogue (LIPPARD, 1995), une mémoire « désavouée » par l'auteur : « Il y a eu beaucoup de querelles pour savoir ce qu'est ou fut l'art conceptuel ; qui l'initia, qui fit quoi et quand ; quels furent ou auraient pu être ses objectifs, philosophie et politique. J'y étais mais je ne fais pas confiance à ma mémoire. Je ne fais pas non plus confiance à la mémoire des autres. Et je fais encore moins confiance aux regards autoritaires de ceux qui n'y étaient pas » (LIPPARD, 1995, p. 17)¹⁵. La dernière remarque, vraisemblablement adressée à Buchloh, est tout à fait révélatrice de l'aversion souvent ressentie par les témoins et protagonistes de l'art conceptuel envers ceux, à commencer par les historiens, qui s'en sont accaparé de manière « décontextualisée » à partir de la fin des années 1980¹⁶. Lippard ne cherche pas pour autant à alimenter une quelconque forme de polémique. Elle se contente de proposer en préambule une définition très orthodoxe de l'art conceptuel qui correspondrait à « une œuvre dans laquelle l'idée est de la plus haute importance et sa forme matérielle accessoire, éphémère, pauvre, sans prétentions et/ou 'dématérialisée' » (LIPPARD, 1995, p. 17)¹⁷. Et d'alimenter une vivifiante nostalgie de cette époque. Témoignage incontournable sur les contextes sociaux, politiques et économiques de l'art conceptuel, « *Escape Attempts* » incite enfin à hiérarchiser des faits que l'auteur avait coulés dans la masse de son ouvrage de 1973. Son expérience de la situation politique en Argentine où elle a entrepris un voyage quasi initiatique en 1968, son militantisme féministe, son engagement à gauche, tout comme ses souvenirs liés à l'Art Workers Coalition et au Guerrilla Art Action Group sont des axes désormais privilégiés par un auteur qui tente à travers cet essai de souligner à quel point les chamboulements dus à l'art conceptuel étaient, certes « indirectement » dans la grande majorité des démarches nord-américaines et européennes, liés (voir note 12 et *infra*) aux bouleversements socioculturels de la deuxième moitié des années 1960. Lippard s'appuie à ce titre sur quelques exemples lui permettant d'étayer plus concrètement sa lecture politique de l'art conceptuel et convoque l'œuvre de l'Uruguayen Luis Camnitzer afin d'illustrer son propos.
- 13 Camnitzer, indépendamment de son œuvre à proprement parler, marqua les histoires de l'art conceptuel en co-assurant avec Jane Farver et Rachel Weiss le commissariat et la direction du catalogue de l'exposition *Global Conceptualism : Points of Origin, 1950s-1980s* présentée en 1999 au Queens Museum of Art de New York (*Global Conceptualism*, 1999). Manifestation majeure, celle-ci ne se contente plus de « ressasser » une histoire de l'art conceptuel, fût-elle mise en perspective, « officielle ». Le projet de Camnitzer, Farver et Weiss défie en effet la conception canonique que l'on pouvait avoir d'un phénomène principalement européen et new-yorkais répondant *grosso modo* à une fourchette chronologique allant de 1965 à 1975 et dont les protagonistes, tout comme les pères fondateurs, étaient, à quelques variations interprétatives près, extraits du même organigramme. La lecture proposée par les trois commissaires se veut globalisante et

substitue à l'axe New York-Europe de l'Ouest une profusion de « points d'origine » les incitant d'une part à opposer un refus catégorique à toute conception formaliste non pas de l'histoire de l'art conceptuel mais, nous reviendrons sur cette distinction, du « conceptualisme », et d'autre part à démultiplier les récits et ouvertures¹⁸. Ceux-ci sont aussi bien d'ordre géographique que chronologique, « deux vagues d'activités » étant proposées : une première s'étalant de 1950 à 1973 et une seconde de 1975 aux années 1980. Intimement lié aux répercussions de la guerre froide et de sa bipolarité idéologique, à l'émergence d'un Tiers-Monde et à la fin des empires coloniaux, le conceptualisme serait selon les auteurs l'un des épiphénomènes parmi d'autres d'une série de mutations qui connaîtra son point d'acmé autour de 1968 : « La première vague de l'art conceptuel qui se développa durant cette période au Japon, en Europe de l'Ouest et de l'Est, en Amérique Latine, aux États-Unis, au Canada et en Australie répondait et participait aux massives transitions sociales et politiques en remettant en question les idées sous-jacentes de l'art et de ses systèmes institutionnels » (*Global Conceptualism*, 1999, p. VIII)¹⁹. Quant à la seconde vague inaugurée par les décès de Mao et de Brejnev, elle coïncidera avec la fin de la guerre froide. « Comme auparavant », notent les commissaires, « le besoin de répondre de toute urgence aux conditions sociales et politiques encouragea les artistes de l'Union Soviétique, de la Corée du Sud, de la Chine et de parties de l'Afrique à abandonner des pratiques artistiques formalistes et traditionnelles au profit d'un art conceptualiste » (*ibid.*)²⁰. L'approche de Camnitzer, Farver et Weiss est d'autant plus enrichissante qu'elle superpose à une conception globalisante du conceptualisme des grilles de lectures régionalistes, s'attachant ainsi à « différencier » les pratiques qui ont émergé tout au long de ces deux vagues : « Bien qu'inévitablement connecté à un système complexe de raccords globaux, ces mouvements conceptuels étaient aussi clairement aiguillonnés par l'urgence des conditions et histoires locales. Il est important de souligner que la lecture du 'globalisme' qui nourrit ce projet est hautement différenciée et que les localités sont raccordées de manière cruciale sans pour autant se plier à un ensemble de circonstances et de réponses homogènes. Notre ambition est de tracer une carte comportant plusieurs centres et divers points d'origine dans lesquels les événements locaux sont déterminants » (*ibid.*)²¹.

- 14 Reste à savoir dans quelle mesure une telle expansion de la marge interprétative de l'art conceptuel peut encore servir une cause déjà suffisamment fragilisée par une absence de socle homogène. Une telle extensibilité du propos ne risque-t-elle pas en effet d'asphyxier ce champ de recherche ? La lecture proposée par Camnitzer, Farver et Weiss a, au contraire, ceci de remarquable, voire de perspicace : elle ne se résume non pas à l'art conceptuel, dont elle cherche finalement à esquiver les nombreux pièges et apories, mais au conceptualisme. « Il est important », notent-ils, « d'établir une distinction entre l'*art conceptuel* en tant que terme utilisé afin de désigner une pratique qui s'est développée dans le sillage du minimalisme, et le *conceptualisme* [...]. [Celui-ci] témoigne d'une attitude plus vaste résumant un large éventail d'œuvres et de pratiques qui, en réduisant radicalement le rôle de l'objet d'art, ont renégocié les possibilités de l'art vis-à-vis des réalités sociales, politiques et économiques à partir desquelles elles ont été réalisées » (*Global Conceptualism*, 1999, p. VIII)²². La distinction opérée n'en demeure pas moins un moyen de réinterpréter l'art conceptuel à la lumière du conceptualisme, de le dissocier de son spectre minimaliste et d'accentuer une interdisciplinarité se caractérisant par son ouverture à, entre autres, la linguistique, la philosophie et la sociologie.

- 15 L'un des axes de réinterprétation touche bien entendu à la question de la dématérialisation, envisagée par les auteurs à travers une lecture allant bien au-delà d'une conception a-rétinienne et non-objectuelle postduchampienne. La dématérialisation ne saurait se résumer à une histoire de la disparition progressive de l'objet d'art. Car si cette disparition constitue l'une de ses répercussions, « la dématérialisation est devenue [aussi] un outil pour approcher la création artistique d'une manière plus adaptée aux intérêts visant à fusionner l'art et la vie de tous les jours » (*Global Conceptualism*, 1999, p. X)²³. Le recours à des stratégies dématérialisatrices serait par ailleurs un moyen, pour les artistes menacés par des régimes totalitaires, d'échapper à la censure et de véhiculer en toute souplesse des œuvres d'art à moindre coût. Il en est de même du langage. Rattaché à l'érosion et au dénigrement de la vision dans les propositions nord-américaines et européennes, le recours au langage constituerait pour de nombreux artistes conceptuels, notamment latino-américains, un véhicule d'information plus à même de sensibiliser le « public » à leurs engagements et revendications majoritairement paraesthétiques : « Pour les artistes conceptuels, le recours au langage pouvait être un moyen de reconstituer l'œuvre d'art dans un circuit actif/interactif » ; cependant, reconnaissent les auteurs, « malgré ses aspirations démocratiques, le langage particulier employé par les conceptuels était souvent obscur, élitiste provoquant un court-circuit » (*ibid.*)²⁴.
- 16 L'art conceptuel refléterait donc une pluralité de ramifications, d'excroissances, de variantes mais aussi d'alternatives à un art conceptuel orthodoxe – soit l'axe New York-Europe de l'Ouest – que les commissaires ont bien du mal à ne pas résumer à un pan arc-bouté, pour ne pas dire enlisé dans des considérations et spéculations esthétiques touchant à la définition, l'autonomie et au statut de l'objet d'art. Le point de vue adopté par Camnitzer, Farver et Weiss s'inscrit en conséquence et paradoxalement aussi bien dans la continuité de Buchloh que de Lippard. À l'instar du premier, les auteurs affirment que les artistes *conceptuels* n'ont pas su dépasser le cadre du monde de l'art, s'exposant pour certains à d'embarrassantes contradictions. Aussi, fidèles aux aspirations de la seconde, s'attachent-ils à une lecture politique et circonstancielle du phénomène, si ce n'est, et la divergence est de taille, que celle-ci s'est concrétisée, à leurs yeux, principalement à travers les expériences extra occidentales et *de facto* *conceptualistes*.
- 17 *Conceptuel. Conceptualiste*. Soit deux termes qui demeurent malgré tout flous, « élastiques », et dont l'interrelation n'est pas exempte de confusions. Car afin d'accréditer leur définition du conceptualisme, les auteurs ont bien été obligés d'interroger les liens consubstantiels le relayant à sa racine conceptuelle. Or ces liens « dialectiques », faits d'attraction et de rejet, d'adhésion et de trahison, de proximité et de distance ne sont pas sans rappeler, aux dires des auteurs, les rapports conflictuels propres aux « transmissions » colonialistes, l'art conceptuel « dominant » étant malgré tout assimilé à une position hégémonique nord-américaine. Leur interprétation « mouvante » de l'art conceptuel, et par extension du conceptualisme, incite enfin Camnitzer, Farver et Weiss à reconnaître que *Global Conceptualism* ne peut en aucun cas aspirer à une quelconque forme d'exhaustivité dans la mesure où « depuis la fin de la guerre froide, le sud et sud-est de l'Asie, le Moyen-Orient et autres régions se développant rapidement ont vu la montée de politiques identitaires, d'épurations ethniques, de nationalismes et de l'état théocratique. Actuellement, comme d'autres avant eux, les artistes dans ces

régions ont adopté des pratiques conceptualistes dans leur travail, ouvrant de nouveaux chapitres dans cette histoire en marche » (*Global Conceptualism*, 1999, p. XI)²⁵.

Impossibles exégèses

- 18 Trois expositions montées en l'espace de dix ans auront suffi à poser les bases, chancelantes, d'une histoire de l'art conceptuel conjuguée au pluriel. Que cette historisation ait coïncidé avec une récupération institutionnelle en dit évidemment long sur le caractère vulnérable de ce phénomène. Il n'en demeure pas moins que ce triple défrichage a favorisé les axes et mises en perspectives développés à la fin des années 1990 et au début du XXI^e siècle. Indépendamment des quelques tentatives vulgarisatrices (GODFREY, 1998 ; OSBORNE, 2002), on mentionnera deux ouvrages collectifs – *Rewriting Conceptual Art* (NEWMAN, BIRD, 1999) et *Conceptual Art Theory, Myth and Practice* (CORRIS, 2004) – qui tentent l'un comme l'autre d'embrasser différentes problématiques inhérentes à l'art conceptuel, à sa généalogie et à sa descendance. On y rencontre diverses analyses d'œuvres et d'expositions-clés, des études insistant sur telles ou telles ramifications géographiques et des éclairages thématiques touchant, entre autres, au langage, à la philosophie et aux modes de diffusion du *conceptualisme*. De là à prétendre que ces différentes études éclaircissent le champ de recherche de l'art conceptuel est un pas que nous n'oserons pas franchir. Rappelons cette évidence : la pluralité d'approches ne fait qu'accentuer l'instabilité de ce phénomène. Dès 1973, Michel Claura notait que « la naissance réelle de l'art conceptuel se situe au moment où ses auteurs, par honte ou stratégie, en rejettent l'étiquette. Le concept d'art conceptuel était certes trop ardu à manier, et pour que ses représentants continuassent à s'épanouir dans l'art, ce qui était dès l'origine leur horizon, il fallait se défendre de cette appellation quelque peu hasardeuse. C'est pourquoi l'art conceptuel tel qu'on le connaît généralement est en fait né du jour où il est retourné à l'innommé ; le jour où l'on a renoncé à le nommer pour continuer à paisiblement (comme d'abord) exploiter ce qu'il recouvrait ; l'art, comme toujours, dans son ignorance (et pas seulement celle de son concept) » (CLAURA, SIEGELAUB, 1973, p. 158). Étant donné que les artistes affiliés à ce phénomène ont été les premiers, exception faite du collectif Art & Language, à rejeter cette étiquette, on mesure par ailleurs à quel point il est malaisé d'associer des noms propres à l'art conceptuel²⁶. Vouloir l'inscrire dans une tradition est évidemment l'un des moyens d'assurer son processus d'historicisation. Aucun historien, ne serait-ce qu'inconsciemment, n'y a renoncé, chacun proposant inlassablement, comme nous avons pu le constater, sa liste d'artistes et sa ou ses généalogies. Aussi, la table ronde organisée par les éditeurs de la revue *October* le 1^{er} mai 1994 (ALBERRO *et al.*, 1994) autour de la réception de Marcel Duchamp fournit-elle un condensé assez comique, pour ne pas dire cruel, de la relative incompatibilité de l'histoire de l'art et de ses réflexes généalogiques avec le phénomène conceptuel. Or comme l'a assez habilement fait remarquer Daniel Buren²⁷, proche sur ce point de Michel Claura mais aussi du collectif Art & Language et de Joseph Kosuth (voir *infra*), cette obsession de l'affiliation traduit d'une certaine manière, compte tenu des exigences et aspirations révolutionnaires des artistes de sa génération, la faillite de leurs ambitions. Il n'est donc pas interdit de voir dans les différentes entreprises généalogistes, aussi louables soient-elles²⁸, des tentatives qui, loin d'asseoir l'art conceptuel, ont fini par le trahir irrémédiablement.

- 19 L'historien de l'art Alexander Alberro n'échappe pas à cette tentation généalogiste. Coéditeur avec Blake Stimson d'une anthologie critique de l'art conceptuel (ALBERRO, STIMSON, 1999), il reconnaît d'emblée que « compte tenu de la complexité des enchevêtrements généalogiques et des stratégies avant-gardistes qui une fois combinés ont fini par envelopper ce que l'on entend par art conceptuel, il n'est pas surprenant que le conceptualisme du milieu à la fin des années 1960 était un champ contesté composé de pratiques multiples et opposées » (ALBERRO, STIMSON, 1999, p. XVII)²⁹. La préface d'Alberro n'en demeure pas moins un modèle de synthétisation. Y sont tracées les différentes « trajectoires » (l'autoréflexivité moderniste, le « réductionnisme » formel, la négation de l'esthétique personnifiée par Marcel Duchamp et les interrogations « contextuelles ») qui ont, selon lui, préparé le terrain à l'éclosion de l'art conceptuel. Y sont résumés les modèles théoriques, analysées les propositions qui touchent aux contenu et contenant de l'œuvre d'art tout comme les alternatives répondant à un impératif politique plus prononcé (à savoir les ramifications latino-américaines), et évoqués, enfin, les tendances post-conceptuelles qui en prolongent la portée.
- 20 C'est en 2003 que paraît la publication la plus importante d'Alberro aux histoires de l'art conceptuel. *Conceptual Art and the politics of publicity* (ALBERRO, 2003) est en effet le premier ouvrage d'envergure dédié au phénomène conceptuel qui propose une interprétation envisageant celui-ci à partir d'un angle, non plus exclusivement esthétique ou politique, mais économique. Et ce afin d'en révéler à nouveau les tissus de contradictions. La thèse exposée par Alberro est la suivante : loin de se limiter à un chamboulement des codes esthétiques, l'art conceptuel, de par son caractère dématérialisé, aura recoupé les rouages d'un capitalisme « avancé » tributaire du paradigme économique de l'« informationisation » (« informatization ») emprunté par l'auteur à Michael Hardt et Antonio Negri (HARDT, NEGRI, 2000). Selon ces derniers « le processus de postmodernisation et d'informationisation a été démontré à travers la migration d'une industrie à des emplois de service [...]. Ceux-ci se caractérisent généralement par le rôle central joué par la connaissance, l'information, l'affect et la communication. En ce sens, il est courant de qualifier l'économie postindustrielle d'économie informationnelle » (HARDT, NEGRI, 2000, p. 285)³⁰. C'est en la personne du marchand d'art Seth Siegelaub³¹ que cette mutation va, aux dires d'Alberro, s'opérer. L'historien va dès lors, à partir du rôle incontournable joué par Siegelaub, relire le phénomène à la lumière de stratégies économiques et promotionnelles qui, loin d'en fournir une image décalée et rebelle, démontrent que l'art conceptuel et certains de ses protagonistes, à commencer par Kosuth, ont su, grâce à leur porte-parole, pleinement s'identifier aux transformations du capitalisme occidental. La manipulation et le contrôle de la publicité, l'utilisation de mass media et de technologies de communication sont en effet indissociablement liées à l'art conceptuel. Encore fallait-il qu'un historien de l'art accomplisse le tour de force de les désolidariser de leurs strictes implications esthétiques pour les associer à un capitalisme auquel les artistes conceptuels prétendaient vouloir échapper.
- 21 Comme nous avons pu le constater, les histoires de l'art conceptuel forment un ensemble hétérogène et précaire. Aux relectures et révisions dues aux protagonistes et

témoins de cette aventure se sont en effet greffés des regards rétrospectifs témoignant d'une réceptivité à des perspectives insoupçonnées et refoulées. La résistance de l'art conceptuel à toute récupération historicisante, fût-elle équivoque, n'en est que renforcée. Là réside de toute évidence l'une de ses « réussites ». Réussites ayant permis de contrecarrer le sentiment partagé par nombre de ses protagonistes, comme quoi l'art conceptuel aurait échoué³². Comme le précisent Michael Baldwin, Charles Harrison et Mel Ramsden du collectif Art & Language, l'art conceptuel a su tirer profit de son statut « radicalement incomplet » (ART & LANGUAGE, [1995] 1999, p. 444)³³ et résister ainsi à « (sa propre) histoire » (*ibid.*, p. 445)³⁴. L'indocilité de l'art conceptuel aurait même selon Kosuth plongé l'histoire de l'art dans une crise touchant à sa propre signification (KOSUTH, [1996] 1999, p. 460)³⁵. Néanmoins, l'intérêt suscité par une ère inaugurée par des propositions dites néoconceptuelles, préfigurées par des pratiques post-conceptuelles, devrait logiquement encourager de nouvelles générations d'historiens de l'art à se pencher sur ce phénomène. Ceux-ci ne manqueront pas de prolonger les opérations d'exhumation de figures jusqu'ici marginalisées par les discours officiels. Et d'inscrire des noms, à l'image de Mierle Laderman Ukeles, Mary Kelly, Martha Rosler, Rosemarie Castoro, mais aussi Christine Kozlov et Lee Lozano, dans une constellation conceptuelle qui s'est considérablement enrichie ces dernières années³⁶. Car si les « défenses » de l'art conceptuel demeurent malgré tout saillantes, rien, n'en déplaise aux gardiens du temple, ne saurait entraver les inéluctables processus d'historicisation. Reste à savoir si ceux-ci contribueront à clarifier sa situation. Ou au contraire à enterrer définitivement ce phénomène plus que jamais indéfinissable.

BIBLIOGRAPHIE

Ni les essais à caractère monographique, ni les anthologies d'écrits d'artistes ne figurent dans la bibliographie.

- ALBERRO, 1999 : Alexander Alberro, « A Media Art: Conceptualism in Latin America in the 1960s », dans NEWMAN, BIRD, 1999, p. 140-151.
- ALBERRO *et al.*, 1994 : Alexander Alberro, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Martha Buskirk, Thierry de Duve, Rosalind Krauss, « Conceptual Art and the Reception of Duchamp », dans *October*, 70, 1994, p. 127-146.
- ALBERRO, 2003 : Alexander Alberro, *Conceptual Art and the politics of publicity*, Cambridge/Londres, 2003.
- ALBERRO, BUCHMANN, 2006 : Alexander Alberro, Sabeth Buchmann éd., *Art after Conceptual Art*, Cambridge/Londres/Vienne, 2006.
- ALBERRO, NORVELL, 2001 : Alexander Alberro, Patricia Norvell éd., *Recording Conceptual Art*, Cambridge/Londres, 2001.

- ALBERRO, STIMSON, 1999 : Alexander Alberro, Blake Stimson éd., *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge/Londres, 1999.
- ART & LANGUAGE, (1995) 1999 : « We Aimed to Be Amateurs » (conférence à l'Institute of Contemporary Arts [1995]), dans *Art-Language*, new series n°2, juin 1997, p. 40-49, repris dans ALBERRO, STIMSON, 1999, p. 442-448.
- *Art Conceptuel*, 1989 : *L'art conceptuel, une perspective*, Suzanne Pagé, Benjamin Buchloh et al. éd., (cat. expo., Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1989), Paris, 1989.
- BOCHNER, 2007 : Mel Bochner, « On Sol LeWitt », dans *Artforum*, XLV/10, été 2007, p. 101-102.
- BUCHLOH, 1989 : « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (Aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) », dans *Art Conceptuel*, 1989, p. 000.
- BUCHLOH, 1991 : Benjamin Buchloh, « Reply to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub », dans *October*, 57, 1997, p. 158-161.
- BUCHMANN, 1999 : Sabeth Buchmann, « Revolution als Stil », dans *Texte zur Kunst*, 33, Mars 1999, p. 86-105.
- BUREN, 1969 : Daniel Buren, « Mise en garde », dans *Konzeption/Conception*, (cat. expo., Leverkusen, Städtischen Museum, 1969), Leverkusen, 1969.
- BUREN et al., (1988) 1999 : Daniel Buren, Michel Claura, Deke Dusinberre, Seth Siegelaub, « Working with Shadows, Working with Words », dans *Art Monthly*, n°12, décembre 1988-janvier 1989, p. 3-6, repris dans ALBERRO, STIMSON, 1999, p. 432-441.
- BURGIN, (1988) 1999 : Victor Burgin, « Yes, Difference Again: What History Plays the First Time around as Tragedy, It Repeats as Farce », dans *Flash Art*, 143, novembre-décembre 1988, repris dans ALBERRO, STIMSON, 1999, p. 428-430.
- BURN, (1981) 1999 : Ian Burn, « The 'Sixties': Crisis and Aftermath (or the Memoirs of an Ex-Conceptual Artist) » (1981), dans ALBERRO, STIMSON, 1999, p. 392-408.
- CLaura, SIEGELAUB, 1973 : Michel Claura, Seth Siegelaub, « L'art conceptuel », dans *xx^e siècle*, 41, 1973, p. 156-159.
- COLPITT, 2004 : Frances Colpitt, « The Formalist Connection and Originary Myths of Conceptual Art », dans CORRIS, 2004, p. 28-49.
- *Conception. Conceptual Documents*, 2001 : *Conception. Conceptual Documents 1968 to 1972*, Catherine Moseley éd., (cat. expo., Norwich, Norwich Gallery, 2001), Norwich, 2001.
- *Conceptual art in the Netherlands and Belgium*, 2002 : *Conceptual art in the Netherlands and Belgium 1965-1975. Artists, collectors, galleries, documents, exhibitions, events*, Carel Blotcamp et al. éd., (cat. expo., Amsterdam, Stedelijk Museum, 2002), Amsterdam, 2002.
- CORRIS, 2004 : Michael Corris, *Conceptual Art Theory, Myth and Practice*, Cambridge, 2004.
- CROW, 1996 : Thomas Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/Londres, 1996.
- DRUCKER, 2004 : Johanna Drucker, « The Crux of Conceptualism: Conceptual Art, the Idea of Idea, and the Information Paradigm », dans CORRIS, 2004, p. 251-268.

- *Extra Art*, 2001 : *Extra Art: A survey of Artists' Ephemera, 1960-1999*, Anne Moeglin-Delcroix, Ted Purves, Ralph Rugoff, Steven Leiber éd., (cat. expo., San Francisco, California College of Arts and Crafts, 2001), San Francisco, 2001.

- FOSTER, 1985 : Hal Foster, *Recodings*, New York, 1985.

- FRICKE, SIEGELAUB, 2004 : Marion et Roswitha Fricke, Seth Siegelaub, *The Context of Art, The Art of Context*, Trieste, 2004.

- *Global Conceptualism*, 1999 : *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, Stephen Bann, Laszlo Beke, Okwui Enwezor et al. éd., (cat. expo., New York, Queens Museum of Art, 1999), New York, 1999.

- GODFREY, 1998 : Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Londres, 1998.

- HARDT, NEGRI, 2000 : Michael Hardt, Anton Negri, *Empire*, Cambridge, 2000.

- HARRISON, 2001a : Charles Harrison, *Conceptual Art and Painting*, Cambridge/Londres, 2001.

- HARRISON, 2001b : Charles Harrison, *Essays on Art & Language*, Cambridge/Londres, 2001.

- HOBBS, 2004 : Robert Hobbs, « Affluence, Taste, and the Brokering of Knowledge: Notes on the Social Context of Early Conceptual Art », dans CORRIS, 2004, p. 200-222.

- KOSUTH, 1969 : Joseph Kosuth, « Art after Philosophy », dans *Studio International*, 178/915-917, oct.-nov.-déc. 1969, p. 134-137, 160-161 et 212-213.

- KOSUTH, 1991 : Joseph Kosuth, « Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art », dans *October*, 57, 1991, p. 152-154.

- KOSUTH, (1996) 1999 : Joseph Kosuth, « Intention(s) », dans *The Art Bulletin*, 78:3, septembre 1996, p. 407-412, repris dans ALBERRO, STIMSON, 1999, p. 460-468.

- *Last Picture Show*, 2003 : *The Last Picture Show: Artists Using Photography, 1960-1982*, Douglas Fogle éd., (cat. expo., Minneapolis, Walker Art Center, 2003/Los Angeles, UCLA Hammer Museum, 2004), Minneapolis/Los Angeles, 2003.

- LEWITT, 1967 : Sol LeWitt, « Paragraphs on Conceptual Art », dans *Artforum*, été 1967, p. 79-84.

- LEWITT, 1969 : Sol LeWitt, « Sentences on Conceptual Art », dans 0-9, janvier 1969, p. 3-5.

- LIPPARD, 1973 : Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York, 1973.

- LIPPARD, 1995 : Lucy Lippard, « Escape Attempts », dans *Reconsidering the object of art*, 1995, p. 17-38.

- *Live in your head*, 2000 : *Live in your head. Concept and Experiment in Britain 1965-75*, Michael Archer et al. éd., (cat. expo., Londres, Whitechapel Art Gallery, 2000), Londres, 2000.

- *Many colored objects*, 2000 : *Many colored objects places side by side to form a row of many colored objects. Works from the collection of Annick and Anton Herbert. Programme*, Jan Debbaut, Enrico Lunghi, Annick et Anton Herbert, éd., (cat. expo., Luxembourg, Casino Luxembourg), Luxembourg, 2000.
- MARINO, 2004 : Mélanie Marino, « Almost not photography », dans CORRIS, 2004, p. 63-79.
- MCEVILLE, 2005 : Thomas McEvilly, *The Triumph of Anti-Art*, Kingston, 2005.
- MOLESWORTH, 1999 : Helen Molesworth, « Cleaning up in the 1970s: The Work of Judy Chicago, Mary Kelly and Mierle Laderman Ukeles », dans NEWMAN, BIRD, 1999, p. 107-122.
- MOLESWORTH, (2000) 2006 : Helen Molesworth, « House Work and Art Work » (2000), dans ALBERRO, BUCHMANN, 2006, p. 67-84.
- MORGAN, 1996 : Robert C. Morgan, *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*, Cambridge, 1996.
- NEWMAN, BIRD, 1999 : Michael Newman, Jon Bird, *Rewriting Conceptual Art*, Londres, 1999.
- OSBORNE, 1999 : Peter Osborne, « Conceptual Art and/as Philosophy », dans NEWMAN, BIRD, 1999, p. 47-65.
- OSBORNE, 2002 : Peter Osborne, *Conceptual Art*, Londres, 2002.
- *Public Space/Two Audiences*, 2006 : *Public Space/Two Audiences. Werke und Dokumente aus der Sammlung Herbert. Inventaire*, Manuel Borja-Villel et al. éd., (cat. expo., Barcelone, MACBA/Graz, Kunsthaus, 2006), Barcelone/Graz, 2006.
- PHILIPPI, 1999 : Desa Philippi, « Matter of Words: Translations in East European Conceptualism », dans NEWMAN, BIRD, 1999, p. 152-168.
- *Reconsidering the object of art*, 1995 : *Reconsidering the object of art : 1965-1975*, Ann Goldstein, Anne Rorimer éd., (cat. expo., Los Angeles, MOCA, 1995), Los Angeles, 1995.
- ROBERTS, 1997 : John Roberts, *The Impossible Document. Photography and Conceptual Art in Britain, 1966-1976*, Londres, 1997.
- ROBERTS, 2004 : John Roberts, « Conceptual Art and Imageless Truth », dans CORRIS, 2004, p. 305-325.
- RORIMER, 1999 : Anne Rorimer, « Siting the Page: Exhibiting Works in Publications. Some Examples of Conceptual Art in the USA », dans NEWMAN, BIRD, 1999, p. 11-26.
- RORIMER, 2001 : Anne Rorimer, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*, Londres, 2001.
- SHANKEN, 2004 : Edward Shanken, « Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art », dans CORRIS, 2004, p. 235-250.
- SIEGELAUB, 1991 : Seth Siegelau, « Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art », dans *October*, 57, 1997, p. 155-157.
- STEINBERG, 1972 : Leo Steinberg, *Other Criteria*, Londres/Oxford/New York, 1972.

- STIMSON, 2004 : Blake Stimson, « Conceptual Work and Conceptual Waste », dans CORRIS, 2004, p. 282-304.
- TRAGATSCHNIG, 1998 : Ulrich Tragatschnig, *Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen*, Berlin, 1998.
- VOS, 2001 : Marcel Vos, « Conceptuele Kunst: een Herinnering », dans *Metropolis M*, 6, décembre 2001, p. 13-15.
- WOLLEN, 1999 : Peter Wollen, « Mappings: Situationists and/or Conceptualists », dans NEWMAN, BIRD, 1999, p. 27-46.

NOTES

1. Phrases extraites d'une table ronde organisée le 1^{er} mai 1994 par les éditeurs de la revue *October* (ALBERRO *et al.*, 1994, p. 143).
2. Mel Bochner et Sol LeWitt sont deux artistes dont les trajectoires sont intimement liées à l'art conceptuel. Mel Bochner a organisé une exposition collective – *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art* (School of Visual Arts Gallery, New York, 1966) – se résumant à quatre classeurs comportant respectivement cent photocopies de documents « pas nécessairement artistiques » (dessins préparatoires, brouillons, diagrammes) glanés auprès d'artistes de sa génération. Il s'agit du premier *Xeroxbook* conceptuel, à savoir une « exposition » sous forme d'ouvrage(s) ne s'articulant pas autour d'œuvres originales mais de simples photocopies. Quant à Sol LeWitt il est l'auteur des « Paragraphs on Conceptual Art » (LEWITT, 1967) et des « Sentences on Conceptual Art » (LEWITT, 1969).
3. « The term *Conceptual Art* created more problems than it solved » (BOCHNER, 2007, p. 101).
4. J'ai pris le parti de ne pas proposer dans cette étude historiographique ma définition de l'art conceptuel afin de ne pas « figer » mon propos. Les lecteurs non initiés peuvent toutefois se référer à la définition sommaire qu'en donne Lucy Lippard (voir n. 17). C'est dans une même optique de distanciation et afin de ne pas alimenter de polémique qu'aucune liste d'artistes ne sera déclinée. Aussi leurs monographies et écrits ne figureront-ils pas, à quelques entorses près, dans la bibliographie. Exception faite des deux artistes précités, les créateurs mentionnés plus loin seront toujours placés dans leurs contextes bibliographiques. Il va sans dire que les illustrations retenues traduisent des choix dont j'assume la subjectivité.
5. Ne seront pas mentionnés dans cet état de la recherche les essais et articles antérieurs à cette date, ceux-ci échappant à toute forme de recul critique. Se reporter concernant cette période à l'anthologie établie par Alexander Alberro et Blake Stimson (ALBERRO, STIMSON, 1999).
6. « Focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, antiform, systems, earth, or process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia and Asia » (LIPPARD, 1973, couverture).
7. Les conceptuels opposeront aux cultes de l'*originalité* et de l'*opticalité* de l'œuvre d'art des propositions témoignant de simulacres et de stratégies de reproduction marginalisant l'impératif « rétinien » qui avait servi de fil conducteur à toutes les mouvances précédentes, l'antécédent Duchamp mis à part. Il n'empêche : la transgression des paramètres modernistes donnera lieu à un épilogue conceptuel reflétant des liens congénitaux complexes, voire selon certains

commentateurs (par exemple Benjamin Buchloh dans *Art Conceptuel*, 1989) contradictoires avec cet héritage.

8. « A piece of paper or a photograph is as much an object, or as 'material', as a ton of lead » (LIPPARD, 1973, p. 5).

9. « Time itself, space, nonvisual systems, situations, unrecorded experience, unspoken ideas and so on » (*ibid.*).

10. Citons les expositions *January 5-31* (New York, McLendon Building), *Op losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren* (Amsterdam, Stedelijk Museum), *When Attitudes Become Form* (Bern, Kunsthalle), *Number 7* (New York, Paula Cooper Gallery), *July-August-September* (localités diverses), *557,087* (Seattle, Art Museum), *Prospect 69* (Düsseldorf, Kunsthalle), *Art by Telephone* (Chicago, Museum of Contemporary Art) et *Konzeption/Conception* (Leverkusen, Städtische Museum). Quant aux publications, mentionnons le premier numéro de la revue *Art-Language: The Journal of Conceptual Art* (publié à Coventry en mai 1969), « Art after Philosophy » de Joseph Kosuth (KOSUTH, 1969) et la « Mise en garde » de Daniel Buren (BUREN, 1969).

11. « The people who buy a work of art they can't hang up or have in their garden are less interested in possession. They are patrons rather than collectors. That's why all this seems so inapplicable to museums, because museums are basically acquisitive » (LIPPARD, 1973, p. 8).

12. « Hopes that 'conceptual art' would be able to avoid the general commercialization, the destructively 'progressive' approach to modernism were for the most part unfounded. It seemed in 1969 (see Preface) that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money [...] for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artists would therefore be forcibly freed from the tyranny of a commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and still more unexpected-showing in) the world's most prestigious galleries. Clearly, whatever minor revolutions in communication have been achieved by the process of dematerializing the object (easily mailed work, catalogues and magazine pieces [...]), art and artist in a capitalist society remain luxuries » (LIPPARD, p. 263).

13. « For the most part, the artists have been confined to art quarters, usually by choice. As yet the 'behavioral artists' have not held particularly rewarding dialogues with their psychologist counterparts, and we have no feedback on the Art-Language group from the linguistic group they emulate » (*ibid.*).

14. « En l'absence de qualités spécifiquement visuelles et par suite du manque de distinctions possibles fondées sur une compétence artistique d'ordre manuel, tous les critères traditionnels du jugement esthétique – le goût ou la connaissance – ont été programmatiquement vidés de toute raison d'être, et la définition de l'esthétique devient en fait une affaire d'ordre linguistique et de conventions de langage, ainsi qu'un contrat légal et un discours institutionnel (un discours de pouvoir plutôt que de goût) » (BUCHLOCH, 1989, p. 29).

15. « There has been a lot of bickering about what Conceptual art is/was; who began it; who did what when with it; what its goals, philosophy, and politics were and might have been. I was there, but I don't trust my memory. I don't trust anyone else's either. And I trust even less the authoritative overviews by those who were not there » (LIPPARD, 1995, p. 17).

16. Une critique similaire sera adressée par Seth Siegelaub – nous reviendrons plus loin sur cette figure-clé – à Buchloh auquel il reproche de ne pas avoir tenu compte des contextes politique et social, selon le premier, indissociablement liés à l'art conceptuel : « Malgré ses revendications et occasionnelles références prétendant le contraire, l'essai de Buchloh est formaliste et idéaliste, une sorte d'histoire de l'art en tant qu'histoire de l'art en tant qu'histoire de l'art' tautologique qui n'a peu, voire aucun lien avec la période historique, tant sociale, économique et culturelle, qu'elle a pour ambition de décrire. Alors que l'essai prétend traiter de la production artistique

entre 1962 et 1969, il est difficile d'imaginer que l'on puisse ne pas mentionner, ne serait-ce que dans une note de bas de page, par exemple les événements de mai 1968 ou la guerre du Vietnam, qui marquèrent la période et même le monde de l'art » (« Despite claims and occasional references to the contrary, Buchloh's text is a formalistic and idealistic one, a sort of tautological 'art history as art history as art history', which has little, if any relationship to the social, economic, or cultural, *i.e.*, historical period which it pretends to describe. Although the text claims to deal with the production of art between 1962 and 1969, it is hard to imagine how one can deal with that period without mentioning, even in a passing footnote, for example, May '68 or the U.S. War in Vietnam, which marked the period, even the art world », SIEGELAUB, 1991, p. 155). On notera toutefois que Siegelau fut le premier à ne pas mentionner ces données contextuelles dans un article consacré à l'art conceptuel, co-écrit sous forme de « faux » dialogue avec Michel Claura (CLAURA, SIEGELAUB, 1973).

17. « Conceptual art, for me, means work in which the idea is paramount and the material form is secondary, lightweight, ephemeral, cheap, unpretentious, and/or 'dematerialized' » (LIPPARD, 1995, p. 17).

18. On décèle l'amorce d'une lecture globalisante de l'art conceptuel aussi bien chez Lippard que chez Siegelau : « Le début de l'art conceptuel est unique, parce qu'il est apparu simultanément à travers le monde [...]. L'art conceptuel fut probablement le premier mouvement artistique qui n'ait pas de centre géographique » (CLAURA, SIEGELAUB, 1973).

19. « The first wave of conceptual, idea-based art developed during this time in Japan, Western and Eastern Europe, Latin America, the U.S., Canada, and Australia, responded to and participated in these massive social and political transitions by calling into question the underlying ideas of art and its institutional systems » (*Global Conceptualism*, 1999, p. VIII).

20. « As before, the need for an urgent response to social and political conditions encouraged artists in the Soviet Union, South Korea, China, and parts of Africa to abandon formalist or traditional art practices for conceptualist art » (*ibid.*).

21. « While inevitably connected by a complex system of global linkages, these conceptualist movements were also clearly spurred by urgent local conditions and histories. It is important to emphasize that the reading of 'globalism' that informs this project is a highly differentiated one, in which localities are linked in crucial ways but not subsumed into a homogenized set of circumstances and responses to them. We mean to denote a multicentered map with various points of origin in which local events are crucial determinants » (*ibid.*).

22. « It is important to delineate a clear distinction between *conceptual art* as a term used to denote an essentially formalist practice developed in the wake of minimalism, and *conceptualism* [...] Conceptualism was a broader attitudinal expression that summarized a wide array of works and practices which, in radically reducing the role of the art object, reimagined the possibilities of art vis-à-vis the social, political, and economical realities within which it was being made » (*ibid.*).

23. « Dematerialization became a tool to approach artmaking in a way that was more adaptable to the interests of merging art and daily life » (*ibid.*).

24. « Despite such democratizing aspirations, the particular language employed by conceptualists was often obscure, elite, or otherwise not compelling to the intended audience, causing a short circuit » (*Global Conceptualism*, 1999, p. X).

25. « Since the end of the Cold War, South and Southeast Asia, the Middle East, and other rapidly developing areas have seen the rise of identity politics, ethnic cleansing, nationalism, and the theocratic state. Currently, like others before them, artists in these regions are adopting conceptualist practices in their work, opening new chapters in this ongoing history » (*Global Conceptualism*, 1999, p. XI).

26. Consulter à ce titre le dossier constitué par Seth Siegelau, Marion et Roswitha Fricke (FRICKE, SIEGELAUB, 2004, p. 73 et 75).

27. Se reporter à la réponse de Daniel Buren dans FRICKE, SIEGELAUB, 2004, p. 73 et 75.
28. Je pense notamment aux travaux de Thomas McEvilley (MCEVILLE, 2005) visant à réhabiliter des proto-conceptuels, à l'image de François Morellet ou Bernar Venet, souvent ignorés par les historiens de l'art anglo-saxons.
29. « Given the complexity of genealogical strands and avant-garde strategies that combined to comprise what came to be referred to as conceptual art, it is not surprising that conceptualism during the mid to late 1960s was a contested field of multiple and opposing practices » (ALBERRO, STIMSON, 1999, p. XVII).
30. « The process of postmodernization or informatization has been demonstrated through the migration from industry to service jobs [...]. They are characterized in general by the central role played by knowledge, information, affect, and communication. In this sense many call the postindustrial economy an informational economy » (HARDT, NEGRI, 2000, p. 285, cité dans ALBERRO, 2003, p. 171, n. 5).
31. Siegelau va ouvrir sa première galerie à l'âge de vingt-trois ans en 1964 avant de se retirer du monde de l'art en 1971, à quelques réapparitions près. Marchand, conseiller, promoteur, commissaire d'expositions au caractère mythique et directeur d'ouvrages, il a été sans aucun doute l'entrepreneur majeur de l'art conceptuel. Précisons qu'il ne se reconnaît absolument pas dans l'interprétation proposée par Alberro, prétendant que sa trajectoire conceptuelle ne répondait à aucune stratégie mûrement réfléchie. Ce rejet m'a été signifié aussi bien par Siegelau dans un entretien qu'il m'a accordé en avril 2007 à Amsterdam que par l'historien lors d'une rencontre à Paris en juin 2007.
32. Ce sentiment d'échec est partagé notamment par Ian Burn et Victor Burgin : « La chose la plus significative dont peut être crédité l'art conceptuel est qu'il a *échoué*. Au regard de son développement, il a échoué à satisfaire certaines attentes et idéaux initiaux, et ses buts étaient à bien des égards inatteignables » (« The most significant thing that can be said to the credit of Conceptual Art is that it *failed*. In terms of its development, it failed to fulfil certain initial expectations and ideals, and its goals were in many ways unattainable », (BURN [1981] 1999, p. 402). « L'art conceptuel original est une avant-garde qui a échoué » (« The original conceptual art is a failed avant-garde », BURGIN, [1988] 1999, p. 430).
33. « What is interesting about (some) Conceptual Art (and what makes Conceptual Art interesting) is that it is radically incomplete » (ART & LANGUAGE, [1995] 1999, p. 444).
34. « What is interesting about some Conceptual Art is its resistance to (its own) history » (*ibid.*, p. 445).
35. « Paradoxically, it is some recent writing on this movement which has now brought art-historical writing into a crisis of meaning of its own » (KOSUTH, [1996] 1999, p. 460).
36. Se reporter à ce propos à ALBERRO, BUCHMANN, 2006. Notons que Kelly, Rosler et Lozano étaient présentées dans le cadre de la *Documenta XII* de Kassel (2007).

RÉSUMÉS

Peut-on parler d'une histoire de l'art conceptuel ? Au regard des différents récits et axes interprétatifs qui se sont greffés sur cet objet d'étude, il semble désormais acquis que nul ne saurait conjuguer celle-ci au singulier. Or cette déclinaison multiple a rapidement porté atteinte à la discutable homogénéité d'un phénomène qui a fini par être enseveli par le caractère

profondément divergent de ses exégèses. En effet, loin d'enrichir la connaissance de l'art conceptuel, la somme des lectures a eu pour conséquence d'en neutraliser toute lisibilité. De Lucy Lippard à Alexander Alberro, seront analysées et remises en perspective les contributions d'auteurs, à commencer par celles figurant dans des catalogues d'expositions-clés, qui ont su porter sur ce phénomène des regards tantôt nostalgiques, hagiographiques mais aussi démystificateurs. La question qu'on serait dès lors tenté de se poser est la suivante : L'art conceptuel a-t-il réellement existé ?

Is it possible to speak of a history of conceptual art? An examination of the diverse narratives and angles of interpretation applied to the study of conceptual art seems to reveal that its history cannot be treated in the singular. The multiplication of interpretations has rapidly undermined the already questionable homogeneity of a phenomenon which has been overwhelmed by the profoundly divergent character of its exegeses. Far from enriching our knowledge of conceptual art, the sum total of these readings has had the effect of neutralizing its legibility. From Lucy Lippard to Alexander Alberro, the contributions of various authors will be analyzed and reevaluated, beginning with those published in the catalogues of landmark exhibitions, which bring to the phenomenon of conceptual art visions ranging from nostalgic to hagiographic to demystifying. In light of these circumstances, it is tempting to ask the following question: did conceptual art ever really exist?

Kann man von einer Geschichte der Konzeptkunst sprechen? In Anbetracht der verschiedenen narrativen und interpretativen Ansätze, die diesen Forschungsgegenstand umkreisen, scheint es nunmehr obsolet, von einer Geschichte in der Einzahl zu sprechen. Allerdings haben diese vielseitigen Ansätze dazu geführt, die durchaus zweifelhafte Homogenität eines Phänomens anzugreifen, welches letztendlich in der Masse der zutiefst voneinander abweichenden Auslegungen begraben wurde. In der Tat hatte die Summe der verschiedenen Kommentare zur Folge, die Lesbarkeit der Konzeptkunst aufzuheben, anstatt die Kenntnisse über sie zu erweitern. In diesem Artikel werden die unterschiedlichen Autorenbeiträge, von Lucy Lippard bis Alexander Alberro, analysiert und kontextualisiert. Dabei wird mit den in den einschlägigen Ausstellungskatalogen publizierten Texten angefangen, die mal einen nostalgischen, mal einen hagiografischen, aber auch aufklärenden Blick auf dieses Phänomen werfen. Die Frage, die sich dementsprechend aufzwingt, ist die folgende: Hat die Konzeptkunst wirklich existiert?

Si può parlare di una storia dell'arte concettuale? Se si tiene conto delle diverse esposizioni e linee interpretative che si sono susseguite riguardo questo oggetto di studi, sembra ormai assodato che nessuno oserebbe parlarne al singolare. Questa declinazione molteplice ha rapidamente intaccato la già discutibile omogeneità di un fenomeno che ha finito per essere sopraffatto dal carattere profondamente divergente delle sue stesse interpretazioni. In effetti, lungi dall'arricchire la conoscenza dell'arte concettuale, l'insieme delle diverse letture ha avuto come conseguenza quella di annientarne ogni leggibilità. Da Lucy Lippard a Alexander Alberro, saranno analizzati e rimessi in prospettiva i diversi contributi d'autore, a partire da quelli che figurano nei cataloghi delle grandi mostre, che hanno osservato questo fenomeno con sguardi nostalgici, agiografici e persino mistificatori. Il quesito che vorremmo porre è dunque il seguente: l'arte concettuale è realmente esistita?

¿ Se puede hablar de una retrospectiva del arte conceptual ? Respecto a los distintos relatos y ejes interpretativos que se ejercitaron conjuntamente sobre este objeto de estudio, parece en adelante adquirido que nadie podría conjugar aquella en singular. Ahora bien, esta declinación múltiple afectó rápidamente a la discutible homogeneidad de un fenómeno que terminó por ser sepultado por el carácter profundamente divergente de sus exégesis. En efecto, lejos de enriquecer el conocimiento del arte conceptual, la suma de las lecturas tuvo por consecuencia de

neutralizar toda legibilidad. De Lucy Lippard a Alexander Alberro, se analizarán y volverán a poner en perspectiva las contribuciones de autores, a comenzar por las que figuran en catálogos de exposiciones clave, que supieron considerar este fenómeno con una mirada a veces nostálgica, hagiográfica y también demistificadora. La cuestión que uno inclinaría por lo tanto a plantearse es la siguiente : ¿ Existió realmente el arte conceptual ?

INDEX

Index géographique : Europe, États-Unis

Mots-clés : art conceptuel, conceptualisation, interprétation, historicisation, historiographie, histoires de l'art conceptuel

Keywords : conceptual art, conceptualizing, interpretation, historicising, historiography, conceptual art histories

Index chronologique : 1900

AUTEURS

ERIK VERHAGEN

Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université de Valenciennes. Ses recherches portent sur l'art des années 1960 à aujourd'hui. Il est l'auteur de plusieurs essais et articles consacrés à cette période et vient de publier une monographie sur l'œuvre de l'artiste néerlandais Jan Dibbets.