

ffet decía a propósito de los mu-
de cadáveres », o « ciudadela de la
iaba su « acción esterilizante ». Sus
para la institucionalización del arte
ntradicción con lo que decía, apor-
nuseológica para esta obras « fuera
nta identificar estrategias de musei-
ruto, analizando las iniciativas que
sistiremos sobre momentos de fun-
intervención de Dubuffet, sus resis-
as formas museográficas. Alejándose
modelos de la época en la museo-
museo ideal », con una sensibilidad
alores y preocupaciones del medio

to : En busca del museo ideal.
t, anti-museo, museo personal.

C É L I N E É L O Y

MUSÉALISER L'ART CONCEPTUEL : DE SETH SIEGELAUB À LAWRENCE WEINER

Par tradition, le musée d'art
donne la primauté à l'objet,
l'artefact. L'œuvre est à con-
templer, à exposer, à conser-
ver dans son intégralité
matérielle et, de ce fait, dans
son intégrité. L'art conceptuel,
comme d'autres courants de
la fin du XX^e siècle, développe
cependant un rapport autre
à la matérialité de l'objet. Il
ne lui accorde plus le premier
rôle. Comment dès lors, dans
un environnement muséal
profondément ancré dans le
respect de l'objet, résoudre
le dilemme posé par un tel
mouvement en évitant un dé-
tournement de l'œuvre ?

Apparu dans le courant des années soixante, l'art conceptuel connaît son plein essor entre 1967 et 1972. Malgré cette période d'apogée relativement courte, il n'est pas tombé en désuétude et inspire encore actuellement de nombreux artistes. Cette influence persistante, le mouvement la tire de son principe de base : la prééminence du concept sur la matérialité de l'œuvre. De la sorte, les artistes émettent le désir d'échapper au mercantilisme touchant le monde artistique. L'originalité de l'art conceptuel tient en la renonciation de l'esthétique de l'objet d'art et de sa suprématie au profit de la formulation d'un concept à l'origine de la création. Matières, couleurs, formes deviennent secondaires, considérées comme des vecteurs permettant d'accéder aux idées. L'interprétation de cette prédominance idéale plutôt que matérielle varie selon les artistes. Ils ont tous en commun une réflexion sur le statut de l'art, qu'ils abordent différemment selon leurs origines ou affinités.

Certains, comme le groupe Art & Language, axent leur conception artistique sur la théorisation de l'art. S'ensuivent alors des manifestes, articles ou conférences pour expliquer leur perception.

D'autres développent une pratique créatrice influencée par la philosophie ou les processus de mécanisation. Je pense notamment à Joseph Kosuth, qui base toute une série de travaux sur des définitions ou images redondantes afin de mettre l'accent sur la perception que le spectateur a d'un objet ou d'une idée – *Titled (Art as Idea as Idea)*, [Universal], 1967 – ou à Sol LeWitt, qui utilise le procédé de sérialité. Cependant, si la « non-objectualité » est prônée, il n'en demeure pas moins que l'objet matériel reste présent. Les artistes qualifiés de conceptuels utilisent une multitude de moyens afin de transmettre l'idée, le concept, et donc l'œuvre : sculpture, livre d'artiste, feuille dactylographiée, écrit mural, performance, etc., allant parfois jusqu'à la dématérialisation formelle – l'œuvre n'existant que dans la pensée ou la conversation. L'objet exposé n'est dès lors plus jugé pour ses qualités plastiques mais pour sa potentialité à évoquer une idée. Par exemple, *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth (1965) est divisé en trois parties : une chaise, une photographie de la chaise *in situ* et une reproduction de la définition dudit objet. Peu importent la beauté du siège, sa forme, qu'il soit en bois ou en plastique¹, le principal est que la redondance mise en évidence par la multiplicité des supports dégage le concept et la perception que nous avons de ce que doit être une chaise.

Au moment de l'intégration d'une œuvre d'art conceptuelle dans l'institution muséale, nous observons une mutation du rapport à l'objet engendrant un changement de son statut. La matérialité de l'œuvre reprend le dessus et le musée inverse ainsi le rapport objet-concept, constituant un des fondements du mouvement. Il convient de se demander s'il existe une résolution à cette inversion – intentionnelle ou non – en prévenant un détournement du concept et donc de l'œuvre. Une proposition serait de s'inspirer de la muséologie d'idées des musées de sciences et de société pour éviter de donner le premier rôle à l'objet matériel. Une ébauche de telles réalisations peut être constatée aux origines du mouvement à l'époque où certains acteurs, proches des artistes, tentent de mettre en avant les concepts à travers leurs expositions. Ces dernières offrent un aperçu de ce que pourrait être une présentation d'idées artistiques hors de l'espace voué à la stratégie objectale.

LES EXPOSITIONS - C A T A L O G U E S DE SETH SIEGELAUB

UNE SÉRIE D'EXPOSITIONS INNOVANTES

La naissance de l'art conceptuel s'accompagne d'un développement d'expositions temporaires particulières. Ces présentations décalées par rapport à l'exposition traditionnelle offrent une

approche en accord avec les tr primordiales de l'idée par rapp sont majoritairement l'œuvre d ayant soutenu le mouvement c teurs promouvant alors l'art con central : Seth Siegelaub. Proch chand d'art new-yorkais est con une forme nouvelle de présen vient l'idée de concevoir ce qu expositions-catalogues. Parce q en objets spécifiques est secon n'est pas requis, ou n'est du m tation. Le principe est simple : il s tuelles dans l'espace d'un catalog travaux sous la forme de schém: plupart des propositions ne sero

Cette expérience novatrice e réunissant vingt-huit proposition: même ouvrage. Mais elle se cc expositions datant de 1969 : *Janu et July, August, September 196* celle qui se rapproche le plus d'i pant quatre artistes new-yorkai ni peinture, ni sculpture, selon le travaux sont présentés au sein d sentiel réside en la présence d'ur attribuer dans la publication q configuration précise. Deux pag graphies, qui ne correspondent exposés ; la troisième consigne la quatrième page reprend une d exposées par l'entremise du cat matériellement. Les objets, à sav dans ce cas considérés comme complément du catalogue³. Ce de duction ou explication du comm pour fonction de fournir des infor soient historiques, biographiques un souvenir à emporter chez soi r approfondie du mouvement. Il e

L'expérience de *January 5-31*, sentations du même type se déro Lors de *March 1-31, 1969*, le ma artistes, dont Joseph Kosuth, Sol lui envoyer la proposition d'un t dans un catalogue, agencé sous la artiste est attribué, suivant l'ordre

que créatrice influencée par la phé-
mécanisation. Je pense notamment à
une série de travaux sur des défini-
fin de mettre l'accent sur la percep-
tibilité ou d'une idée – *Titled (Art as*
– ou à Sol LeWitt, qui utilise le pro-
pos « non-objectalité » est prônée, il n'en
matériel reste présent. Les artistes qua-
une multitude de moyens afin de
t donc l'œuvre : sculpture, livre d'ar-
crit mural, performance, etc., allant
on formelle – l'œuvre n'existant que
on. L'objet exposé n'est dès lors plus
es mais pour sa potentialité à évo-
One and Three Chairs de Joseph Ko-
rties : une chaise, une photographie
duction de la définition dudit objet.
ge, sa forme, qu'il soit en bois ou en
a redondance mise en évidence par
page le concept et la perception que
: une chaise.

l'une œuvre d'art conceptuelle dans
servons une mutation du rapport à
nent de son statut. La matérialité de
musée inverse ainsi le rapport objet-
dements du mouvement. Il convient
résolution à cette inversion – inten-
t un détournement du concept et
ition serait de s'inspirer de la mu-
e sciences et de société pour éviter
objet matériel. Une ébauche de telles
ée aux origines du mouvement à
roches des artistes, tentent de mettre
rs leurs expositions. Ces dernières
aurait être une présentation d'idées
uée à la stratégie objectale.

POSITIONS - LOGUES SIEGELAUB

OVANTES

uel s'accompagne d'un développe-
es particulières. Ces présentations
graphie traditionnelle offrent une

approche en accord avec les travaux basés sur le principe de la
primordialité de l'idée par rapport à la matérialité de l'objet. Elles
sont majoritairement l'œuvre de critiques d'art et de marchands
ayant soutenu le mouvement dès son apparition. Parmi ces ac-
teurs promouvant alors l'art conceptuel se détache un personnage
central : Seth Siegelaub. Proche de nombreux artistes, ce mar-
chand d'art new-yorkais est conscient que l'art conceptuel requiert
une forme nouvelle de présentation. Suite à cette réflexion, lui
vient l'idée de concevoir ce que l'on nomme communément des
expositions-catalogues. Parce que la matérialisation des concepts
en objets spécifiques est secondaire, un espace tridimensionnel
n'est pas requis, ou n'est du moins pas nécessaire à leur présen-
tation. Le principe est simple : il s'agit d'exposer les œuvres concep-
tuelles dans l'espace d'un catalogue. Les artistes diffusent ainsi leurs
travaux sous la forme de schémas, croquis, photographies, etc. La
plupart des propositions ne seront pas concrètement matérialisées.

Cette expérience novatrice est précédée de *November 1968*,
réunissant vingt-huit propositions de Lawrence Weiner au sein d'un
même ouvrage. Mais elle se concrétise principalement en trois
expositions datant de 1969 : *January 5-31, 1969*, *March 1-31, 1969*
et *July, August, September 1969*. La première est probablement
celle qui se rapproche le plus d'une exposition classique. Regrou-
pant quatre artistes new-yorkais, elle ne présente aucun objet,
ni peinture, ni sculpture, selon le carton d'invitation². Seuls quelques
travaux sont présentés au sein de l'espace de la galerie, mais l'es-
sentiel réside en la présence d'un catalogue. Chaque artiste se voit
attribuer dans la publication quatre pages agencées selon une
configuration précise. Deux pages sont consacrées à des photo-
graphies, qui ne correspondent pas nécessairement aux travaux
exposés ; la troisième consigne la liste de huit œuvres et enfin,
la quatrième page reprend une déclaration de l'artiste. Les œuvres,
exposées par l'entremise du catalogue, ne sont pas concrétisées
matériellement. Les objets, à savoir les travaux matérialisés, sont
dans ce cas considérés comme des illustrations, tout au plus en
complément du catalogue³. Ce dernier ne comprend aucune intro-
duction ou explication du commissaire de l'exposition. Il n'a pas
pour fonction de fournir des informations supplémentaires, qu'elles
soient historiques, biographiques ou critiques. Il n'est *a priori* ni
un souvenir à emporter chez soi ni un ouvrage destiné à une étude
approfondie du mouvement. Il est véritablement l'exposition.

L'expérience de *January 5-31, 1969* se poursuit par deux pré-
sentations du même type se déroulant dans les mois qui suivent.
Lors de *March 1-31, 1969*, le marchand d'art convie trente et un
artistes, dont Joseph Kosuth, Sol LeWitt ou encore Ian Wilson, à
lui envoyer la proposition d'un travail. Cette dernière est reprise
dans un catalogue, agencé sous la forme d'un calendrier. À chaque
artiste est attribué, suivant l'ordre alphabétique, un jour du mois

de mars au cours duquel il lui est proposé de concrétiser (ou non) son projet. Par exemple, Joseph Kosuth s'engage à réaliser *Art as Idea as Idea. Investigation 3* le 18 mars. Quelques pages restent blanches suite au non-envoi de propositions d'artistes, comme Sol LeWitt. Malgré ce refus de participation, ces créateurs se retrouvent également impliqués dans l'exposition par le système de pages blanches datées. Si, lors du *January Show*, quelques travaux sont présentés dans la galerie, ici le seul lieu de monstration est le catalogue. Il n'existe aucune assurance que les projets soient véritablement exécutés. Le catalogue devient dès lors la seule manifestation visuelle des œuvres. La démarche de Siegelaub se radicalise donc en ne présentant plus de travaux matérialisés dans un espace tridimensionnel. Déclinant toujours le même concept, la dernière exposition-catalogue du marchand est *July, August, September 1969*. Durant ces trois mois, onze artistes sont invités à réaliser des projets répartis à travers le monde. Ainsi Joseph Kosuth installe un panneau contenant l'inscription « Matière en général (l'art comme idée comme idée) » au Nouveau-Mexique tandis que Daniel Buren procède à des affichages sauvages dans la ville de Paris. À la différence de *March 1969*, la totalité des projets sont concrétisés matériellement durant l'exposition. Mais l'unique point de rassemblement des œuvres demeure, à nouveau, le catalogue. Dans ce dernier sont mentionnés les différents travaux, accompagnés de deux photographies et d'informations pratiques sur leurs emplacements⁴.

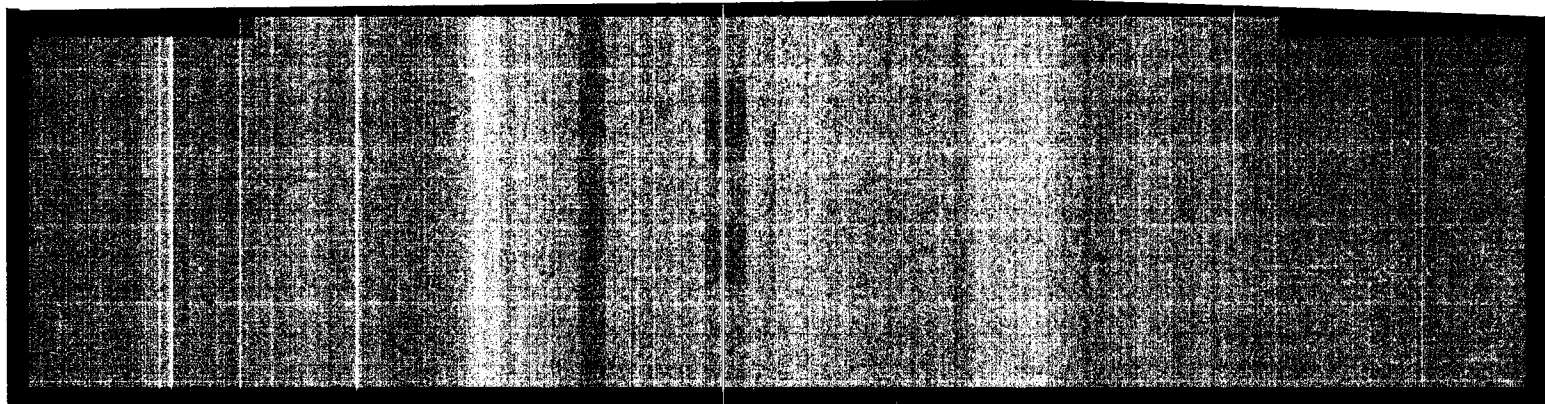
Les expositions-catalogues de Seth Siegelaub fonctionnent toutes selon le même principe : des propositions, matérialisation partielle des œuvres, sont rassemblées dans un catalogue qui constitue l'espace de présentation. La dénomination des expositions fait constamment référence aux dates durant lesquelles elles se déroulent, recourant de la sorte à une certaine systématisation et une certaine neutralité⁵. Seule la façon de procéder pour parvenir à l'objectif d'une valorisation de l'idée varie. Ainsi, si *January 1-31, 1969* s'apparente davantage à une présentation de l'art conceptuel dans sa vision la plus stricte, les deux autres se développent dans des temporalités et des spatialités différentes. *March 1-31, 1969* est liée au temps. Chaque travail est réalisé ou non à un jour précis et aucune simultanéité temporelle n'est envisageable entre les différentes créations. Le catalogue permet dès lors le rassemblement des œuvres en un même espace-temps, inaccessible dans la réalité. Ce type de processus pourrait s'apparenter aux expositions virtuelles, dans lesquelles les artefacts ne sont accessibles ensemble et dans un rapport particulier que sur la « toile ». Lors de *July, August, September 1969* par contre, les œuvres existent dans une même temporalité (trois mois) mais ne coexistent pas en un même lieu. Le catalogue se transforme alors en un support unique permettant la réunion spatiale des travaux. Dans les trois cas, la publication n'est pas envisagée comme

support de médiation complète pas réductible à un auxiliaire du catalogue n'est pas comme de c sition d'une série d'objets. Il e (Moeglin-Delcroix, 1996 : 108.) Te mon esprit, l'exposition existait i catalogue » (Moeglin-Delcroix, 1

À travers l'exemple des exposi tion de concevoir une exposition d'artefact. L'intention du marchand finition du principe expositionne térialité des œuvres. Il s'agit som la découverte de l'art conceptuel c à savoir la présentation de concep cessaire matérialisation de ceux-c du catalogue. Par ce procédé, Sieg même de l'art conceptuel en resp fondement de leur mouvement : « de nature visuelle, il ne demanda d'exposition, mais un moyen qui pr de l'art. » (Harrison & Siegelaub, 15 cipe a fait quelques émules. Une « e reprenant au sein d'une publication tuelles. Par le rassemblement de c par ses auteurs comme « un musée somme » (Herrmann, Reymond & 1

ŒUVRE-OBJET MATÉRIALISÉ-CATALC

Au-delà de leur configuration sur expositions de Seth Siegelaub résid tenu entre trois éléments constitutif et le catalogue. Précisons les chose comme toute création artistique, se d'une manière ou d'une autre et, do diffusion. Ce dernier prend la forme facilité de reproduction et d'envoi n très muséal. Dans l'esprit du commi pas considérée comme secondaire ; ment la présentation publique d'idée sur la concrétisation matérielle. De c un espace bidimensionnel dans leque conceptuels, représentés principaler Ces dernières forment une partie de réalisation concrète n'est pas visible p de son existence, elles sont le suppo



d'accéder au concept général mis en place par l'artiste. Dans les rares cas où il y a matérialisation (*January Show*), les expôts peuvent être considérés comme des fragments de l'œuvre mais de manière secondaire. Ils ne prévalent pas sur les créations qui sont référencées par les propositions. Ils ne sont, tout au plus, perçus qu'en tant qu'illustration, comme un exemple parmi d'autres d'une matérialisation de l'œuvre.

Un rapport triangulaire est instauré entre les composants de l'exposition. Aucun n'a de signification sans l'autre mais chacun a toutefois un rôle bien distinct : le catalogue, en tant qu'exposition, présente des propositions. En règle générale, une exposition, quelle qu'elle soit, n'est en aucun cas considérée comme une œuvre d'art. Une exception se présente toutefois quand l'artiste porte la casquette de muséographe. Dans ces cas, il peut alors y avoir des nuances à apporter sur le statut exact de l'exposition. À l'instar de toute présentation, le catalogue est présentement considéré comme un support des œuvres. Il ne peut être envisagé comme une œuvre à part entière mais ne peut exister en tant qu'exposition sans la présence significative des concepts. L'expôt représente, quant à lui, une matérialisation de la création, servant d'illustration pour valoriser un concept et non un savoir-faire. Les chefs-d'œuvre de l'art sont souvent conservés et exposés pour la qualité du dessin, du traitement des surfaces ou des matériaux, etc. Ils reflètent en général un savoir-faire artistique et, en quelque sorte, le génie de l'artiste. C'est l'une des raisons pour lesquelles il convient de les conserver en l'état. Les œuvres conceptuelles sont des concepts. Ce n'est plus un savoir-faire qui est prôné mais une réflexion. Elles apparaissent uniquement au public par le processus de monstration initié par le catalogue. Elles existent en dehors de cette manifestation mais le catalogue en permet une certaine concrétisation accessible au spectateur.

Le rapport est ici institué différemment des interrelations usuellement évoquées au sein d'une exposition. Le plus souvent, l'objet d'art ou l'artefact est au centre de l'attention muséale. C'est autour de lui que se construit l'exposition. Il se place au sommet du triangle des rapports. Il est en relation avec la présentation, qui n'a aucune raison d'être sans lui (du moins dans la perspective des musées d'art). En qualité d'œuvre, le concept remplace ici l'objet matériel et le relègue dans une position secondaire, voire accessoire.

Le catalogue se positionne de manière primordiale dans les rapports alors qu'il est souvent considéré à la limite du champ expositionnel. Ce qui était jugé comme complémentaire – le catalogue – prend une place plus importante dans les relations et, inversement, ce qui était envisagé comme constitutif de la présentation – l'objet – devient complémentaire, voire accessoire. Cette inversion fait écho à l'inversion « concept/objet matériel » reflétée à travers l'art conceptuel.

La réalisation d'une exposition selon les principes de l'art conceptuel, du marchand d'art et de Seth Siegelaub sont le plus souvent en dehors des limites insurmontables. Le rôle du marchand n'est pas en faveur d'une fusion de l'art conceptuel et de la marchandisation de l'art, mais de la fusion de l'art conceptuel et de la marchandisation de l'art pour en jouir d'une certaine liberté.

Il convient toutefois de se demander si elle peut être considérée comme une véritable muséalisation⁶. Peut-on parler de stratégies de préservation, recueillies et assimilées au musée ? Il ne s'agit pas seulement d'une part de la médiation. Ils ne présentent pas en eux-mêmes et par là des œuvres, mais des informations sur celles-ci. Les indications complémentaires sont le cas de *July, August, September*, une meilleure compréhension des œuvres artistiques de chacun. Pour une certaine manière à la médiation adéquate au mouvement que celle de l'exposition, le rôle de conservation de Seth Siegelaub. S'il est exposé, le catalogue ne revêt plus cette fonction, mais il laisse pourtant une trace de ces propositions qui ont été élaborées. Ce fait, le catalogue assure la mémoire de l'œuvre. Même les principes du musée sont applicables pendant laquelle l'objet, au moins, est présent dans lequel il est de savoir dans un lieu ou sur ce même objet » (Maison ou d'arrachement n'est pas possible. Il n'empêche que l'œuvre ne devienne ou non *museum*).

Bien que la démarche de médiation muséale, nous pouvons parler de l'œuvre d'acquiescement aux œuvres, Mairesse, Delarocq, entourant. Les travaux n

s en place par l'artiste. Dans les (*January Show*), les expôts peu- fragments de l'œuvre mais de ent pas sur les créations qui sont ne sont, tout au plus, perçus qu'en temple parmi d'autres d'une ma-
 auré entre les composants de l'ex- n sans l'autre mais chacun a tou- gue, en tant qu'exposition, présente ale, une exposition, quelle qu'elle e comme une œuvre d'art. Une ex- d l'artiste porte la casquette de mu- ut alors y avoir des nuances à position. À l'instar de toute présen- ent considéré comme un support agé comme une œuvre à part en- : qu'exposition sans la présence si- yôt représentée, quant à lui, une vant d'illustration pour valoriser un es chefs-d'œuvre de l'art sont sou- la qualité du dessin, du traitement c. Ils reflètent en général un savoir- rte, le génie de l'artiste. C'est l'une vient de les conserver en l'état. Les ncepts. Ce n'est plus un savoir-faire i. Elles apparaissent uniquement au tration initié par le catalogue. Elles ifestation mais le catalogue en per- accessible au spectateur.
 èremment des interrelations usuel- exposition. Le plus souvent, l'objet de l'attention muséale. C'est autour n. Il se place au sommet du triangle ivec la présentation, qui n'a aucune is dans la perspective des musées oncept remplace ici l'objet matériel i secondaire, voire accessoire.
 e manière primordiale dans les rap- isidéré à la limite du champ exposi- complémentaire – le catalogue – prend ns les relations et, inversement, ce titutif de la présentation – l'objet – accessoire. Cette inversion fait écho tériel » reflétée à travers l'art concep-

LE CATALOGUE COMME DÉMARCHE DE MUSÉALISATION ?

La réalisation d'une exposition-catalogue, mettant en avant les principes de l'art conceptuel, n'a pu exister que grâce au concours du marchand d'art et des artistes. Il est vrai que les publications de Seth Siegelauub sont le reflet d'une époque et seule la situation en dehors des limites institutionnelles les a probablement rendues possibles. Le rôle du marchand est ici prépondérant. Il ne joue pas en faveur d'un marché de l'art, il contribue avant tout à la diffusion de l'art conceptuel. Le statut de Seth Siegelauub lui permet de jouir d'une certaine liberté dans l'élaboration de ces expositions.

Il convient toutefois de se questionner sur son action et de se demander si elle peut être considérée comme une démarche de muséalisation⁶. Peut-on attribuer à de telles réalisations les missions de préservation, recherche, exposition et/ou communication assimilées au musée ? Il est aisé d'assigner à ces catalogues non seulement une part de présentation mais aussi une part de médiation. Ils ne présentent en effet pas seulement des propositions, et par là des œuvres, mais ils regroupent aussi toute une série d'informations sur celles-ci : déclarations d'artistes, photographies, indications complémentaires sur la position géographique – dans le cas de *July, August, September 1969* –, etc. Ces éléments offrent une meilleure compréhension de l'art conceptuel et des démarches artistiques de chacun. Par son action, le commissaire participe d'une certaine manière à la recherche de conditions de monstration adéquates au mouvement. Dans une temporalité plus longue que celle de l'exposition, nous pouvons aussi énoncer qu'un certain rôle de conservation peut être attribué à la démarche de Seth Siegelauub. S'il est exposition durant la période prévue, le catalogue ne revêt plus cette fonction une fois celle-ci terminée. Il laisse pourtant une trace de ce qui s'est produit et des différentes propositions qui ont été élaborées au cours des trois expositions. De ce fait, le catalogue assure également en quelque sorte la « mémoire de l'œuvre ». Même si toutes les opérations conférées au musée sont applicables ici, s'agit-il pour autant d'une démarche durant laquelle l'objet, *a fortiori* le concept, est « enlevé de l'environnement dans lequel il fonctionne afin de devenir une source de savoir dans un lieu où réside désormais l'information basée sur ce même objet » (Maranda, 2009 : 251) ? La notion d'enlèvement ou d'arrachement n'a pas vraiment de sens pour l'art contemporain. Il n'empêche que les œuvres d'art contemporaines peuvent devenir ou non *musealia*, selon leur incorporation au musée.

Bien que la démarche de Siegelauub s'effectue en dehors de l'institution muséale, nous pouvons supposer toutefois qu'elle permet aux œuvres d'acquérir une « réalité culturelle spécifique » (Desvallées, Mairesse, Delaroché, 2009 : 37) par l'environnement les entourant. Les travaux ne sont plus en effet présentés dans un

contexte usuel⁷ mais, par leur rassemblement et l'ajout d'éléments d'étude (indications, propositions, déclarations, etc.), dans un cadre spécifiquement créé. L'exposition-catalogue peut donc dans un sens constituer une première étape de muséalisation avant l'entrée réelle dans l'enceinte muséale.

Avant d'évoquer l'incorporation de l'art conceptuel au sein de l'institution muséale, il serait intéressant d'aborder en quelques mots l'évolution de ces expositions-catalogues. Par la suite, les œuvres exposées par le biais du catalogue ont été acquises par des collectionneurs ou des institutions muséales. Une fois l'exposition terminée, la publication en question pourrait acquérir un autre statut, celui de document historique relatant une action passée. Bien qu'ils contiennent des fragments de créations conceptuelles, « ces catalogues qui sont des expositions ne sont pas pour autant les œuvres, essentiellement ou accidentellement invisibles » (Moeglin-Delcroix, 1996 : 111). En tant que témoignages d'un moment original du développement de l'art, ils ont été répartis dans des collections privées et dans des musées. Le Centre Georges-Pompidou possède par exemple un exemplaire de chaque exposition, conservé dans les réserves de la bibliothèque Kandinsky. Les catalogues sont ainsi inventoriés et préservés à l'abri des regards. Puis, lors de rétrospectives, les publications de Siegelaub sont exposées dans des vitrines et accompagnées de cartels. Elles subissent donc elles-mêmes un processus de muséalisation et acquièrent de ce fait le statut d'objet muséal. Le catalogue n'est plus l'exposition mais devient son témoin, résultat du processus de muséalisation.

L'ŒUVRE, LE CONCEPT, L'OBJET ET LE MUSÉE

ŒUVRE CONCEPTUELLE ET OBJET MATÉRIEL : QUEL RAPPORT DANS LE MUSÉE D'ART ?

Ce que démontrent les expositions-catalogues de Siegelaub est le changement de paradigme œuvre/objet qui s'exerce au sein de l'art conceptuel. Cependant, cette attitude n'est pas poursuivie par l'institution muséale qui acquiert les œuvres conceptuelles. Il ne reste alors que peu de traces de la démarche de Siegelaub et des artistes. Un musée d'art peut difficilement se concevoir sans œuvres d'art matérielles. Or, s'agissant de l'art conceptuel, exposer uniquement la matérialité conduit à en estomper le concept et donc l'œuvre. À l'inverse de ce que les artistes souhaitent, l'objet est déplacé au centre de l'attention et l'idée qu'il véhicule est reléguée au second plan. Nous assistons dès lors à une inversion des objectifs et fondements du mouvement, qui s'opposait justement à cette sacralisation de l'objet, à sa fétichisation et à une attitude de

contemplation à l'égard
les difficultés rencontrés
qui déteint inévitablement
coup m'ont reproché et
quasi absolu de mon tr
tiques, et qui révèle pa
causée par l'habitude qu
un objet exposé comme
le matériau visuel que j'e
291.) C'est qu'à trop reg
peut arriver à perdre de
travail matérialisé ne cor
concrétisation du concept
ment de l'idée chez le v
caisse accompagné de la
et imprimé dans un maga
cité de lingerie et une aut
niques. L'encart n'est nulle
pour ses qualités plastique
suscitant une réflexion ou
La constatation de Dani
jeux de la muséologie d'
soit étroitement liée au mus
conceptuel, rejettent une t
courage conditionne notre
perception des œuvres co
de Buren, ces travaux ne s
idéels ou comme des récej
fin en soi ». S'ensuivent alc
œuvres ainsi qu'une rupture
en exposition de leurs œuv
une attitude différente de l
modification de la logique l
Tel que le prédisait Jean-Lo
rain n'est plus le lieu du juge
forme de jugement de conn
réflexion de Jean-Louis Déot
d'un musée où priment valeu
dant, nous entrons effectivem
mouvements ne sont plus jug
tains cas, il ne s'agit plus de
poraines pour les prouesses p
représentent mais de nous int
tut, sa place dans la société. C
l'art conceptuel : faire réfléchi
des objets, etc. La rencontre
merait alors en une communic

semblement et l'ajout d'éléments
(déclarations, etc.), dans un cadre
-catalogue peut donc dans un sens
de muséalisation avant l'entrée

on de l'art conceptuel au sein de
ressant d'aborder en quelques mots
atalogues. Par la suite, les œuvres
ue ont été acquises par des collec-
-sées. Une fois l'exposition termi-
pourrait acquérir un autre statut,
latant une action passée. Bien qu'ils
réations conceptuelles, « ces catalo-
e sont pas pour autant les œuvres,
ment invisibles » (Moeglin-Delcroix,
nages d'un moment original du dé-
é répartis dans des collections pri-
Centre Georges-Pompidou possède
chaque exposition, conservé dans
Kandinsky. Les catalogues sont ainsi
des regards. Puis, lors de rétrospec-
aub sont exposées dans des vitrines
elles subissent donc elles-mêmes un
acquièrent de ce fait le statut d'objet
us l'exposition mais devient son té-
e muséalisation.

3, LE CONCEPT, ET LE MUSÉE

OBJET MATÉRIEL : QUEL RAPPORT DANS

positions-catalogues de Siegelaub est
e œuvre/objet qui s'exerce au sein de
cette attitude n'est pas poursuivie par
quiert les œuvres conceptuelles. Il ne
s de la démarche de Siegelaub et des
difficilement se concevoir sans œuvres
ant de l'art conceptuel, exposer uni-
luit à en estomper le concept et donc
e les artistes souhaitent, l'objet est re-
on et l'idée qu'il véhicule est reléguée
stons dès lors à une inversion des ob-
ouvement, qui s'opposait justement à
t, à sa fétichisation et à une attitude de

contemplation à l'égard de ce dernier. Daniel Buren explique ainsi
les difficultés rencontrées et provoquées par un tel comportement,
qui déteint inévitablement sur l'attitude des visiteurs mêmes : « Beau-
coup m'ont reproché et me reprochent encore le réductionnisme
quasi absolu de mon travail. [...] La raison principale de ces cri-
tiques, et qui révèle particulièrement ceux qui les profèrent, est
causée par l'habitude que les gens ont de regarder une peinture ou
un objet exposé comme une fin en soi. Autrement dit, de regarder
le matériau visuel que j'emploie comme un tableau. » (Buren, 1991 :
291.) C'est qu'à trop regarder les objets dans leur matérialité, on
peut arriver à perdre de vue leur véritable raison d'être. Ainsi, le
travail matérialisé ne constitue pas la finalité de l'œuvre mais une
concrétisation du concept qui servira alors de ferment au développe-
ment de l'idée chez le visiteur. Prenons l'exemple d'un bon de
caisse accompagné de la mention « *Figurative by Dan Graham* »
et imprimé dans un magazine à grande diffusion, entre une publi-
cité de lingerie et une autre pour une marque de tampons hygié-
niques. L'encart n'est nullement à considérer comme un objet jugé
pour ses qualités plastiques mais davantage comme un document
susitant une réflexion ou un questionnement sur la consommation.

La constatation de Daniel Buren révèle un des mécanismes ma-
jeurs de la muséologie d'objet. Bien que l'attitude contemplative
soit étroitement liée au musée d'art, certains mouvements, dont l'art
conceptuel, rejettent une telle position. La fétichisation qu'elle en-
courage conditionne notre rapport à l'objet, ce qui dénature notre
perception des œuvres conceptuelles. Pour reprendre les termes
de Buren, ces travaux ne sont plus regardés comme des vecteurs
idéels ou comme des réceptacles du concept mais comme « une
fin en soi ». S'ensuivent alors une incompréhension vis-à-vis des
œuvres ainsi qu'une rupture entre la volonté des artistes et la mise
en exposition de leurs œuvres. Incorporer des travaux requérant
une attitude différente de la contemplation nécessite peut-être la
modification de la logique liée à l'objet inhérente au musée d'art.
Tel que le prédisait Jean-Louis Déotte, « le musée d'art contempo-
rain n'est plus le lieu du jugement esthétique, mais d'une nouvelle
forme de jugement de connaissance » (Déotte, 1993 : 393). Cette
réflexion de Jean-Louis Déotte est avant tout une critique vis-à-vis
d'un musée où priment valeur marchande et cote de l'artiste. Cepen-
dant, nous entrons effectivement dans une nouvelle ère où certains
mouvements ne sont plus jugés esthétiquement parlant. Dans cer-
tains cas, il ne s'agit plus de venir contempler les œuvres contem-
poraines pour les prouesses plastiques et le génie créateur qu'elles
représentent mais de nous interroger sur la nature de l'art, son sta-
tut, sa place dans la société. C'est d'ailleurs l'un des fondements de
l'art conceptuel : faire réfléchir sur le monde de l'art, l'importance
des objets, etc. La rencontre esthétique contemplative se transfor-
merait alors en une communication, une discussion, une réflexion

permettant au public de comprendre les principes de tels mouvements. Dans ce sens, le musée d'art contemporain peut devenir le lieu d'une forme de jugement de connaissance, non pas du marché ou de la valeur d'un artiste, mais de l'art et de la société en général.

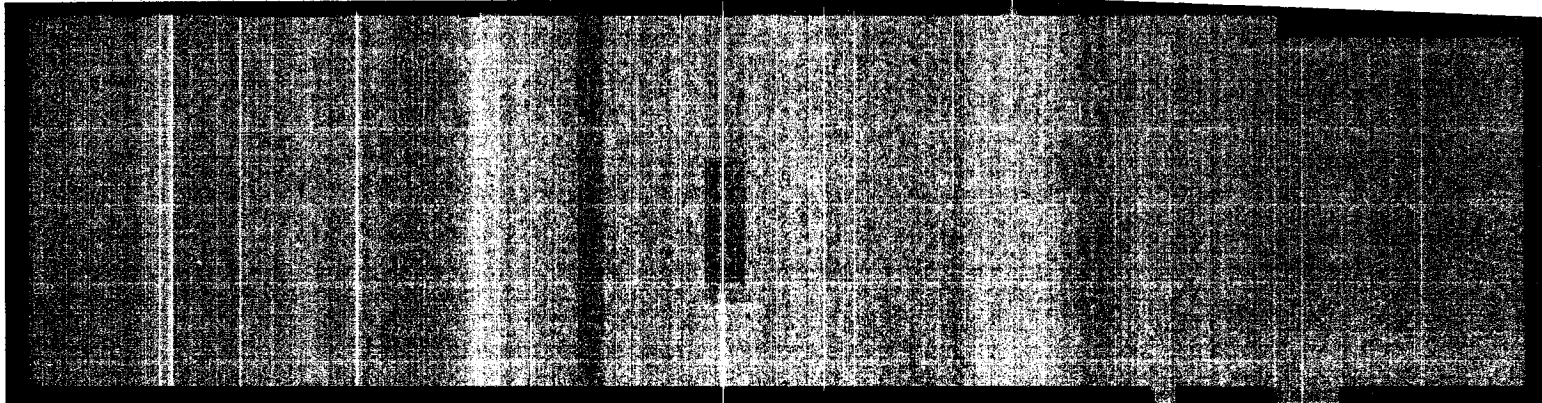
Dans cette analyse du rapport œuvre/objet, il est également important de mettre en évidence une catégorie singulière d'objets : les expôts textuels. Les travaux conceptuels sont en effet constitués de certificats, propositions, commentaires et déclarations. De nombreux artistes ont joué sur l'importance de l'écrit, commentant leurs travaux et rédigeant une multitude de textes en relation avec l'art qu'ils élaborent (Kosuth, 1991 ; Buren, 1991). Ces documents permettent de développer des approches différentes de la création conceptuelle. Ils entretiennent un rapport particulier à l'œuvre. Pour certains artistes, tout document fait partie intégrante de l'œuvre. C'est le cas de Douglas Huebler, qui va jusqu'à déclarer que « ce que je dis fait partie de l'œuvre d'art » (Harrison & Siegelau, 1969 : 203). Pour d'autres, ils revêtent une valeur plus documentaire, relatant le souvenir d'une action ou apportant de plus amples explications et précisions⁹. Ainsi, la seule trace conservée des *Oral Conversation* de Ian Wilson est la lettre datée et signée relatant l'entretien venant d'avoir lieu. Dans une troisième configuration, ils sont à la fois œuvre et commentaire. Les reproductions de définitions accompagnant les *blow-ups* de Kosuth constituent un fragment de l'œuvre et n'existent qu'en tant que tel. Elles permettent à l'artiste de jouer sur la redondance pour souligner que la forme matérielle n'est pas importante. Ces écrits peuvent donc être considérés comme partie de l'œuvre ou, selon les cas, davantage comme des supports de médiation. Au sein des expôts textuels est réservée une place prédominante aux certificats et modes d'emploi. Ceux-ci sont les garants des bonnes conditions de présentation, selon les intentions de l'artiste, et de l'authenticité de la pièce. Ils peuvent être envisagés comme une matérialisation de l'œuvre et « sous-tendent l'existence de la chose montrée » (Clouteau, 2004 : 34). Ils sont jugés la plupart du temps comme des documents à usage privé mais remplacent l'objet habituellement conservé dans les collections¹⁰.

OBJET VERSUS CONCEPT DANS LE MUSÉE

Dans la continuité de l'analyse des éléments constitutifs de l'œuvre conceptuelle, nous pouvons à présent nous demander quelle importance est accordée au concept dans le musée d'art. Dans le cas de la majorité des mouvements représentés au sein de l'institution muséale et des œuvres qui y sont conservées, la matérialité prime l'idée. L'œuvre d'art est exposée comme telle. Le musée s'engage à la conserver en l'état originel et à la restaurer si nécessaire. L'idée générale et les intentions de l'artiste ou du groupe ne

sont généralement présentées quation¹¹. C'est souvent grâce à la leur peut se forger une opinion ou tel aspect de l'œuvre. Appliquée reviendrait à contempler, par exemple, l'œuvre de Joseph Kosuth - *Possession*, 1976 - pour l'agencement ou de l'impression. L'œuvre est présentée d'un point de vue d'ensemble. Sans compter qu'il règne au sein du musée la nécessité de fixer les choses. Cela est particulièrement peu incongrues face aux œuvres conceptuelles. Le certificat expliquant comment l'œuvre est présentée « mode d'emploi » contient en fait une multitude de données d'une documentation, à savoir une coupée d'un dictionnaire. Le certificat explique comment disposer une chaise dans l'espace d'exposition *in situ* et la présenter avec l'agrandissement de la chaise. Ces prescriptions y sont indiquées. C'est un siège se trouvant sur place. C'est la perception que nous avons d'une chaise particulière a été utilisée pour l'œuvre. Cet élément unique d'authentification est donc à conserver. L'œuvre est donc remplacé. Or, lors d'un prêt de l'œuvre, le musée déplace l'entièreté des choses. Le fait que le travail soit reproduit et que l'authenticité du concept et donc l'œuvre ne soit ainsi d'être en accord avec le principe de l'œuvre. Dans ce cas-ci, en voulant conserver l'œuvre, le musée travestit l'essentiel de la proposition.

Ce rapport symptomatique entre l'œuvre et la demande de l'institution. Les œuvres conceptuelles sont alors le support d'une création à plus long terme. En 1992, Joseph Kosuth est invité au musée pour une exposition temporaire. Sur le thème de *The Play of the Unmentionable* regroupant des pièces de la collection choisies par l'artiste, il présente ici en quelque sorte à une œuvre de l'artiste et d'autres objets d'art. Dans le même temps, le musée évoque Peter Greenaway, qui a également travaillé à *La Ronde de nuit* de Rameau en spectacle animé¹³. Les œuvres sélectionnées participent de cette manière à une œuvre conceptuelle en fragments. Mais elles n'en demeurent pas moins avec toute l'attention que ce statut implique. Elles ne pouvaient pas en disposer librement.



prendre les principes de tels mouvements d'art contemporain peut devenir le lieu de connaissance, non pas du marché ou de l'art et de la société en général. L'œuvre/objet, il est également de cette catégorie singulière d'objets : les supports conceptuels sont en effet constitués de textes, commentaires et déclarations. De l'importance de l'écrit, commentant une multitude de textes en relation avec l'œuvre (Clouteau, 1991 ; Buren, 1991). Ces documents sont des approches différentes de la création en rapport particulier à l'œuvre. Pour l'œuvre, qui va jusqu'à déclarer que « ce que l'œuvre est » (Harrison & Siegelau, 1969 : 203). La valeur plus documentaire, relatant l'œuvre, portant de plus amples explications et la trace conservée des *Oral Conversations* datée et signée relatant l'entretien en troisième configuration, ils sont à la fois des reproductions de définitions accomplies et constituent un fragment de l'œuvre originale. Elles permettent à l'artiste de jouer avec la forme matérielle n'est pas et peut donc être considérés comme partie intégrante de l'œuvre, davantage comme des supports de l'œuvre que des textes. Une place prépondérante des modes d'emploi. Ceux-ci sont les guides de présentation, selon les intentions de la pièce. Ils peuvent être envisagés comme des documents à usage privé mais restent conservés dans les collections¹⁰.

DANS LE MUSÉE

l'analyse des éléments constitutifs de l'œuvre ; à présent nous demandons quelle importance le concept dans le musée d'art. Dans les éléments représentés au sein de l'institution qui y sont conservées, la matérialité est exposée comme telle. Le musée est dans l'état originel et à la restaurer si nécessaire. Les intentions de l'artiste ou du groupe ne

sont généralement présentées que par le biais d'outils d'interprétation¹¹. C'est souvent grâce à la présence de ceux-ci que le visiteur peut se forger une opinion ou du moins être éclairé sur tel ou tel aspect de l'œuvre. Appliquée à l'art conceptuel, cette attitude reviendrait à contempler, par exemple, une affiche de Victor Burgin – *Possession*, 1976 – pour la qualité de son lettrage, de son agencement ou de l'impression. Le concept s'en trouverait amoindri. Sans compter qu'il règne au sein de l'institution muséale une nécessité de fixer les choses. Cela engendre des situations quelque peu incongrues face aux œuvres conceptuelles. Reprenons l'exemple de *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth. L'œuvre est régie par un certificat expliquant comment le travail doit être exécuté. Ce « mode d'emploi » contient en fait les définitions seules, accompagnées d'une documentation, à savoir la définition de l'objet découpée d'un dictionnaire. Le certificat explique que le musée doit disposer une chaise dans l'espace d'exposition, la photographier *in situ* et la présenter avec l'agrandissement de la définition. Seules ces prescriptions y sont indiquées. Il importe surtout de prendre un siège se trouvant sur place. C'est l'idée de la définition et de la perception que nous avons d'un objet qui prévaut, et non quelle chaise particulière a été utilisée pour le projet. Le certificat, comme élément unique d'authentification permettant la re-concrétisation de l'œuvre, est donc à conserver. Le reste peut – voire doit – être remplacé. Or, lors d'un prêt de l'œuvre en question, il est arrivé que le musée déplace l'entièreté des éléments, y compris la chaise. Le fait que le travail soit reproduit sous diverses formes garantit l'authenticité du concept et donc l'intégrité de l'œuvre. Il permet ainsi d'être en accord avec le principe même émis par l'artiste. Dans ce cas-ci, en voulant conserver à tout prix un objet, le musée travestit l'essentiel de la proposition¹².

Ce rapport symptomatique entre objet et concept s'estompe quand des interventions particulières d'artistes se développent à la demande de l'institution. Les œuvres conservées deviennent alors le support d'une création à plus grande échelle. Par exemple, en 1992, Joseph Kosuth est invité au Brooklyn Museum pour monter une exposition temporaire. Sur le thème de la liberté artistique, *The Play of the Unmentionable* regroupe alors une sélection de pièces de la collection choisies par l'artiste. L'exposition s'apparente ici en quelque sorte à une œuvre de grande envergure englobant d'autres objets d'art. Dans le même ordre d'idées, nous pouvons également évoquer Peter Greenaway, cinéaste, qui apporte un éclairage nouveau à *La Ronde de nuit* de Rembrandt en la transformant en spectacle animé¹³. Les œuvres sélectionnées par les deux artistes participent de cette manière à un concept plus large en tant que fragments. Mais elles n'en demeurent pas moins objets d'art, avec toute l'attention que ce statut implique, à savoir que les artistes ne pouvaient pas en disposer librement, sans aucune restriction.

A contrario, nous pouvons remarquer que les musées de sciences et de société tissent des liens différents – voire inverses – entre objet matériel et concept. Dans ces institutions, les objets sont au service d'une idée plus générale, qu'il s'agisse de retracer l'histoire d'une société ou d'expliquer un phénomène scientifique particulier. Dans ce cas, les institutions muséales multiplient les approches par les artefacts, reproductions et autres documents et ce, pour transmettre le message essentiel. De plus, il est fréquent que les musées fassent appel aux artistes pour créer des productions spécifiques ou empruntent des créations pour appuyer une démarche particulière. Ainsi, *Bêtes et hommes*, à la Grande Halle de la Villette en 2007, utilise certaines œuvres d'art pour enrichir son discours sur les relations entre hommes et animaux. L'exposition *Dragons entre science et fiction*¹⁴, au Muséum d'histoire naturelle en 2006, présente, entre science et fiction, les différents avatars de cet être mythique si présent dans l'art. Ce même phénomène se retrouve dans les expositions ethnographiques, où certains artistes sont sollicités pour proposer un autre regard sur l'ethnographie ou une facette différente d'un thème qui les touche. Pour citer un exemple, le collectif « Farine orpheline cherche ailleurs meilleur » est invité en 2003 par le musée québécois de Culture populaire à Trois-Rivières afin d'offrir une « Double vie » aux objets participant à la transformation alimentaire. Les ustensiles, liés à la fabrication et à l'alimentation, ont été métamorphosés en « bestiaire fantastique » par le collectif¹⁵. Les objets ont ainsi été assemblés, superposés de manière totalement libre.

STATUTS DE L'OBJET CONCEPTUEL DANS LE MUSÉE

Au regard de la réflexion sur le rapport multiple entre artefact, œuvre et concept, nous pouvons nous poser la question du statut de l'objet dit « conceptuel ». Il semble que ce dernier recouvre plusieurs statuts. Il peut en effet se révéler en tant que document ou en tant qu'œuvre. La pratique artistique de Lawrence Weiner permet d'approfondir cette hypothèse. Lorsqu'une institution acquiert une des œuvres de l'artiste, le seul élément « authentique » qu'elle possède est souvent un certificat sous la forme d'une lettre adressée à l'acquéreur. C'est à ce dernier que revient le choix de matérialiser ou non l'œuvre. Ainsi, dans un de ses « *statements* », l'artiste explique que la pièce peut être réalisée par lui ou par une tierce personne mais qu'elle ne doit pas nécessairement être réalisée. Il y stipule également que « chacune de ces possibilités a la même valeur et correspond chaque fois à l'intention de l'artiste. Il appartient à l'acquéreur éventuel de préciser les conditions de réalisation de l'œuvre » (Siegelau, 1969 : n. p.). La liberté est donc laissée d'exécuter ou non le concept, de le moduler. Pour *Straight*

is the Gate but Water finds its own 2009 – le concept est présent à côté sur une des grandes baies liques et de drapeaux flottant sur muséale a donc choisi de matérialiser différentes temporalités. Le texte est présent uniquement. Cependant, tous les éléments, qu'ils soient matériels ou immatériels, ont, pour l'artiste, la même valeur et participent à la propagation du concept.

Ce qui est considéré comme authentique est mis grâce au certificat. En accord avec l'idée est l'œuvre même, primordial dans le sens où c'est ce concept qui est matérialisé de différentes manières distinctes et complémentaires en tant que tel mais est quand même déclaré Weiner, la pièce n'a pas de matérialisation, l'œuvre existe toujours pourrions également attribuer à l'immatériel », en ce sens qu'il transmet pour laquelle les artistes conceptuels produisent des documents (textes, formes, etc.) : principal. Ils multiplient les sources. Weiner qui énonce son concept sous différentes formes ; ils accordent la matérialisation, comme Joseph Kosuth et al. L'évidence le concept qui fait œuvre

LE MUSÉE « VERS UN DÉJUGEMENT DE CONNAISSANCE

Le regard porté sur les œuvres de Siegelau et sur le mouvement de nombreux questionnements émanant de l'art conceptuel que suscitent différents éléments et rapports démontre que l'institution muséale, elle-même, ne peut difficilement montrer, conserver ou transmettre un conceptuel si elle reste dans une logique traditionnelle. La proposition évoquée en introduisant le premier rôle à l'objet matériel en s'inspirant d'idées telle qu'elle est pratiquée dans l'art de société. En nous basant sur le tableau sémiologique de Jean Davallon (Davallon,

marquer que les musées de sciences différents – voire inverses – entre ces institutions, les objets sont au lieu, qu'il s'agisse de retracer l'histoire in phénomène scientifique particuliers muséales multiplient les approches et autres documents et ce, pour matériel. De plus, il est fréquent que les objets sont pour créer des productions spécifiques pour appuyer une démarche muséale, à la Grande Halle de la Ville d'Anvers, les œuvres d'art pour enrichir son discours. L'exposition *Science et fiction*, les différents avatars existent dans l'art. Ce même phénomène des ethnographiques, où certains artistes proposent un autre regard sur l'ethnographie d'un thème qui les touche. Pour citer l'artiste orpheline cherche ailleurs meilleur exemple québécois de Culture populaire une « Double vie » aux objets participative. Les ustensiles, liés à la fabrication ont été métamorphosés en « bestiaire ». Les objets ont ainsi été assemblés, librement.

FUEL DANS LE MUSÉE

sur le rapport multiple entre artefact, nous posons la question du statut. Il semble que ce dernier recouvre un effet se révélant en tant que document artistique de Lawrence Weiner hypothèse. Lorsqu'une institution acquiert un artiste, le seul élément « authentique » est un certificat sous la forme d'une lettre adressée à ce dernier que revient le choix de l'artiste. Ainsi, dans un de ses « *statements* », l'œuvre peut être réalisée par lui ou par une autre personne, elle ne doit pas nécessairement être réalisée par l'artiste. « chacune de ces possibilités a la même valeur à chaque fois à l'intention de l'artiste. » (Weiner, 1969 : n. p.). La liberté est donc de préciser les conditions de réalisation de l'œuvre, de le moduler. Pour *Straight*

is the Gate but Water finds its own Level – Grand Curtius de Liège, 2009 – le concept est présent à la fois sous la forme d'un texte collé sur une des grandes baies du musée, de plaquettes métalliques et de drapeaux flottant sur les ponts de la ville. L'institution muséale a donc choisi de matérialiser le concept mais dans des temporalités différentes. Le texte est définitif tandis que les drapeaux sont présents uniquement au moment de l'inauguration. Cependant, tous les éléments, qu'ils soient permanents ou temporaires, ont, pour l'artiste, la même valeur car ils participent tous à la propagation du concept.

Ce qui est considéré comme authentique est le concept, transmis grâce au certificat. En accord avec le mouvement conceptuel, l'idée est l'œuvre même, primordiale. Elle acquiert le statut d'œuvre dans le sens où c'est ce concept qui doit être conservé et exposé. En tant que matérialisation de celui-ci, l'objet revêt deux statuts à la fois distincts et complémentaires. Il n'est pas entièrement œuvre en tant que tel mais est quand même un avatar de celle-ci. Comme l'a déclaré Weiner, la pièce n'a pas besoin d'être réalisée. Sans matérialisation, l'œuvre existe toujours. De ce point de vue, nous pourrions également attribuer à l'objet le statut d'artefact « documentaire », en ce sens qu'il transmet le concept. C'est la raison pour laquelle les artistes conceptuels recourent à une diversité de documents (textes, formes, etc.) : permettre d'accéder au message principal. Ils multiplient les sources de diffusion, à l'exemple de Weiner qui énonce son concept sous la forme d'écrit mural, plaquettes et drapeaux ; ils accordent une flexibilité dans la matérialisation, comme Joseph Kosuth et ses chaises, afin de mettre en évidence le concept qui fait œuvre.

LE MUSÉE D'ART « VERS UN LIEU DE JUGEMENT DE CONNAISSANCE » ?

Le regard porté sur les expositions-catalogues de Siegelau et sur le mouvement qu'elles présentent soulève de nombreux questionnements tant sur les œuvres qui émanent de l'art conceptuel que sur leur muséalisation. Les différents éléments et rapports développés ci-dessus tendent à démontrer que l'institution muséale, dans sa conception actuelle, peut difficilement montrer, conserver, étudier et expliquer l'art conceptuel si elle reste dans une logique « objectale ».

La proposition évoquée en introduction est d'éviter d'accorder le premier rôle à l'objet matériel en s'inspirant de la muséographie d'idées telle qu'elle est pratiquée dans les musées de sciences et de société. En nous basant sur le tableau des trois formes de muséologie de Jean Davallon (Davallon, 1999 : 113), nous pourrions

en effet formuler l'hypothèse d'une certaine analogie entre le mode d'exposition de ces institutions et la nature même de l'art conceptuel. Le fondement de cette formulation s'appuie sur la relation à l'objet équivalente dans les deux démarches. Aucune n'accorde une place primordiale à l'artefact mais ce dernier constitue en quelque sorte le point de départ à la réflexion et/ou au concept. L'œuvre d'art conceptuelle se situe donc à la limite de « l'objet rencontré » et du « savoir à présenter ». De ce fait, le type de rapport à l'objet – et à l'œuvre – va également se modifier. Nous ne sommes plus dans une rencontre esthétique à proprement parler mais dans une sorte de communication entre l'œuvre, le créateur et le public. La démarche adoptée par les artistes conceptuels peut être davantage qualifiée de communicative dans le sens où nous y trouvons une multiplication des approches (objet, documents...) afin de transmettre le concept et, par là, l'œuvre. Nous trouvons cette même attitude dans les musées de sciences et de société où la présentation est envisagée de manière diversifiée pour permettre une appréhension plus adéquate du sujet. Par ses rapports à l'objet et par les démarches qui en résultent, la muséalisation de l'art conceptuel peut donc être entrevue à la frontière entre muséologie d'objet et muséologie d'idées.

En mettant en parallèle muséologie d'idées et art conceptuel, il semble se dessiner une approche plus adéquate du mouvement, permettant de conserver et d'exposer l'œuvre conceptuelle dans son intégrité. Le musée exposant le mouvement conceptuel peut se transformer, à l'image des musées de sciences, en un lieu prônant l'interaction et la discussion, dans lequel le questionnement suscité par les conceptuels continue d'exister. Il deviendrait en quelque sorte un « lieu de jugement de connaissance » et de réflexion. Ce parallélisme pose de nouvelles interrogations sur les conséquences d'une telle application de la muséologie d'idées aux musées d'art contemporain. Interrogations qui resteront ici en suspens. Cette démarche nécessiterait-elle une conception nouvelle du musée d'art ? Le changement de statut des œuvres et des expôts modifiera-t-il dès lors le déroulement des missions telles qu'elles sont confiées au musée ? Et, qu'exposerait en réalité un musée d'art basé sur la muséologie d'idées ? Le mouvement en lui-même, comme les musées de sciences présentent des phénomènes ? Des œuvres d'art particulières issues du mouvement conceptuel ? Ou les deux ?

C. É.

Université de Liège

Manuscrit reçu le : 14 juin 2007.

Version révisée reçue le : 27 février 2009.

2^e version révisée reçue le : 7 décembre 2009.

Article accepté pour publication le : 11 décembre 2009.

1. À l'origine, si l'œuvre devait subir un déplacement, les propriétaires n'étaient nullement dans l'obligation de transporter la chaise en question. Il suffisait de prendre n'importe quel siège disponible sur place, de le photographier et de les disposer suivant les indications de l'artiste.
2. « 0 objects, 0 painters, 0 sculptures, 4 artists, 1 Robert Barry, 1 Douglas Huebler, 1 Joseph Kosuth, 1 Lawrence Weiner, 32 works, 1 exhibition, 2 000 catalogs, 4^e 52 st. New York, 5-31 January 1969, (212) 288-5031 Seth Siegelaub. »
3. Cette notion d'artefact comme illustration est corroborée par le carton d'invitation qui stipule bien qu'il n'y a pas d'objets au sein de l'exposition. D'ailleurs, huit travaux sont seulement présentés pour trente-deux œuvres mentionnées.
4. Pour reprendre les deux exemples cités, il est signalé dans le catalogue que l'emplacement exact de l'œuvre de Buren sera annoncé chaque semaine dans un hebdomadaire français. En ce qui concerne Joseph Kosuth, le catalogue mentionne que « l'ouvrage de Joseph Kosuth est situé sur la Route 70 (14,4 kilomètres) au nord est de Portales, New Mexico, se trouvant à droite de la route » (Siegelaub, 1969 : n. p.).
5. Siegelaub explique ainsi qu'il a essayé d'éviter de nuire aux conditions de vision en gardant l'exposition aussi uniforme que possible, en ne comptant pas sur une information verbale extérieure comme les introductions de catalogue, les titres thématiques, etc. (Harrison & Siegelaub, 1969 : 202).
6. La démarche de muséalisation est dans ce cas analysée en tant que processus scientifique comprenant le travail de préservation, de recherche et de communication.
7. On pensera notamment à certains affichages sauvages de Daniel Buren ou à la parution de propositions de Kosuth dans des journaux quotidiens.
8. Graham, Dan, *Untitled (Figurative)*, 1968.
9. Daniel Buren accompagne régulièrement ses travaux de documents tels

une certaine analogie entre le mode et la nature même de l'art conceptuel. La formulation s'appuie sur la relation à ces démarches. Aucune n'accorde l'artefact mais ce dernier constitue en art à la réflexion et/ou au concept. Il est donc à la limite de « l'objet renter ». De ce fait, le type de rapport entre l'œuvre et le public peut se modifier. Nous ne sommes pas en mesure de proprement parler mais dans le rapport entre l'œuvre, le créateur et le public. Les artistes conceptuels peuvent être communicatifs dans le sens où nous y avons des approches (objet, documents...) et, par là, l'œuvre. Nous trouvons des exemples dans les musées de sciences et de société où la manière diversifiée pour permettre l'accès au sujet. Par ses rapports à l'objet, le résultat, la muséification de l'art est vue à la frontière entre muséologie et art conceptuel.

La muséologie d'idées et art conceptuel, il s'agit de la méthode la plus adéquate du mouvement, l'exposer l'œuvre conceptuelle dans le mouvement conceptuel peut être dans les musées de sciences, en un lieu précis, dans lequel le questionnement continue d'exister. Il deviendrait en fait un lieu de connaissance et de réflexion sur de nouvelles interrogations sur les conditions de la muséologie d'idées aux questions qui resteront ici en sus. Cela pourrait-elle une conception nouvelle du statut des œuvres et des expositions. Également des missions telles qu'elles pourraient s'exposer en réalité un musée d'art ? Le mouvement en lui-même, comme nous voyons des phénomènes ? Des œuvres dans le mouvement conceptuel ? Ou les deux ?

C. É.

Université de Liège

septembre 2009.
septembre 2009.
date : 11 décembre 2009.

NOTES

1. À l'origine, si l'œuvre devait subir un déplacement, les propriétaires n'étaient nullement dans l'obligation de transporter la chaise en question. Il suffisait de prendre n'importe quel siège disponible sur place, de le photographier et de les disposer suivant les indications de l'artiste.
2. « *0 objects, 0 painters, 0 sculptures, 4 artists, 1 Robert Barry, 1 Douglas Huebler, 1 Joseph Kosuth, 1 Lawrence Weiner, 32 works, 1 exhibition, 2 000 catalogs, 44 52 st. New York, 5-31 January 1969, (212) 288-5031 Seth Siegelaub.* »
3. Cette notion d'artefact comme illustration est corroborée par le carton d'invitation qui stipule bien qu'il n'y a pas d'objets au sein de l'exposition. D'ailleurs, huit travaux sont seulement présentés pour trente-deux œuvres mentionnées.
4. Pour reprendre les deux exemples cités, il est signalé dans le catalogue que l'emplacement exact de l'œuvre de Buren sera annoncé chaque semaine dans un hebdomadaire français. En ce qui concerne Joseph Kosuth, le catalogue mentionne que « l'ouvrage de Joseph Kosuth est situé sur la Route 70 (14,4 kilomètres) au nord est de Portales, New Mexico, se trouvant à droite de la route » (Siegelaub, 1969 : n. p.).
5. Siegelaub explique ainsi qu'il a essayé d'éviter de nuire aux conditions de vision en gardant l'exposition aussi uniforme que possible, en ne comptant pas sur une information verbale extérieure comme les introductions de catalogue, les titres thématiques, etc. (Harrison & Siegelaub, 1969 : 202).
6. La démarche de muséification est dans ce cas analysée en tant que processus scientifique comprenant le travail de préservation, de recherche et de communication.
7. On pensera notamment à certains affichages sauvages de Daniel Buren ou à la parution de propositions de Kosuth dans des journaux quotidiens.
8. Graham, Dan, *Untitled (Figurative)*, 1968.
9. Daniel Buren accompagne régulièrement ses travaux de documents tels les « photos-souvenirs » et autres commentaires.
10. Ivan Clouteau aborde de manière approfondie le statut et le rôle de ces certificats et notations dans un article de *Culture & Musées* (2004). Il y relate par ailleurs l'expérience d'un conservateur qui inventorie les certificats étant donné leur valeur de témoignages des pièces conceptuelles (Clouteau, 2004 : 33).
11. On pensera aux cartels explicatifs, audio-guides et autres supports permettant de donner une explication générale de l'œuvre sans en perturber la vision.
12. Au sujet de la même œuvre, Ivan Clouteau relate également le cas de la photographie de la chaise. A chaque déplacement du *blow-up*, la chaise doit être photographiée *in situ*. Or l'auteur explique qu'il y a déjà eu exposition de l'œuvre avec une différence de fond entre l'*in situ* et la photo le représentant. « (...) conserver une photographie appartenant à un *blow-up* de Kosuth devient contradictoire puisque la photo doit représenter l'objet dans l'exposition même où l'œuvre est montrée » (Clouteau, 2009 : 9).
13. Ce spectacle s'est déroulé au Rijksmuseum d'Amsterdam, du 2 juin au 6 août 2006.
14. Exposition du 5 avril au 6 novembre 2006 à la Grande Galerie de l'Évolution. *Dragons entre science et fiction* retrace et analyse tous les types de représentations de cet hybride à travers le temps et l'espace et son implication symbolique. Voir à ce sujet le catalogue de l'exposition (2006). Cf. bibliographie.
15. Exposition du 20 juin 2003 au 3 octobre 2004. Le sujet de l'artistemuséographe a été traité par Noémie Drouguet dans le cadre du colloque « Exposer et communiquer : Des œuvres, des artefacts, des idées », Liège-Bruxelles, du 24 au 26 octobre 2007. Il est également l'objet d'un article publié en ligne en 2007 sur le site du CeROART (Drouguet, 2007). Cf. bibliographie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Absalon (Patrick). 2006. *Dragons entre science et fiction*. Paris : Jean-Pierre Monza.

Alberro (Alexander) & Stimson (Blake). 1999. *Conceptual Art : A Critical Anthology*. Cambridge : MIT Press.

Bernier (Christine). 2002. *L'Art au musée. De l'œuvre à l'institution*. Paris : Éd. L'Harmattan.

Buren (Daniel). 1991. *Les Écrits (1965-1990)*. Bordeaux : Éd. du Musée d'Art contemporain.

Burnham (Jack). 1970. « Alice's Head : Reflections on Conceptual Art ». *Artforum*, p. 37-43.

Carl André, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner (*The Xerox Book*). 1968. Catalogue d'exposition. New York : Siegelau & Wendler.

Claura (Michel) et Siegelau (Seth). 1973. « L'art conceptuel ». *XX^e siècle*, 41, p. 156-159.

Clouteau (Ivan). 2004. « Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions autoriales ». *Culture & Musées*, 3, p. 23-44.

Clouteau (Ivan). 2009. « Comment penser l'erreur en régie d'art contemporain ? ». *CeROART*. Publication en ligne : < <http://ceroart.revues.org/index1181.html>. > [Page consultée le 10 août 2010.]

Couture (Francine). 2007. « Exposer l'art contemporain. Modifier les manières de faire et les valeurs du musée ». *Art&Fact*, 26, p. 29-30.

Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : Éd. de L'Harmattan.

Deloche (Bernard). 1983. « L'œuvre d'art au musée », p. 337-378, in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie* / sous la direction d'André Desvallées. Lyon : Éd. W.

Déotte (Jean-Louis). 1993. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : Éd. de L'Harmattan.

Desvallées (André). 1992. *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Lyon : Éd. W.

Desvallées (André), Mairesse (François) & Deloche (Bernard). 2009. « Appel

à réflexion : Concepts fondamentaux de muséologie », p. 19-56, in *Museology : Back to Basics – Muséologie : Revisiter nos fondamentaux. Working Papers* (ISS 38). Morlanwelz : Éd. ICOM / Musée royal de Mariemont.

Drouguet (Noémie). 2007. « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe ». *CeROART*. Publication en ligne : < <http://ceroart.revues.org/index358.html>. > [Page consultée le 10 août 2010.]

Éloy (Céline). 2006. *L'Art conceptuel et son exposition au sein du musée. Regard critique à partir de trois artistes conceptuels (Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Joseph Kosuth)*. Mémoire de licence : Histoire de l'art, archéologie, musicologie. Université de Liège.

Éloy (Céline). 2007. « L'institutionnalisation de l'art. Essai critique sur l'approche muséographique face aux œuvres contemporaines : Le cas de l'art conceptuel et des livres d'artiste ». *Art&Fact*, 26, p. 25-28.

Falguières (Patricia). 2000. « L'exposition immatérielle. Notes pour une histoire ». *Art Press*, 21, p. 60-63.

Gob (André). 2009. « Le jardin des Viards ou les valeurs de la muséalisation ». *CeROART*. Publication en ligne : < <http://ceroart.revues.org/index1326.html>. > [Page consultée le 10 août 2010.]

Gob (André) & Drouguet (Noémie). 2006. *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin.

Godfrey (Tony). 2003. *L'Art conceptuel*. Paris : Éd. Phaidon.

Harrison (Charles) & Siegelau (Seth). 1969. « On exhibitions and the World at large ». *Studio International*, 178 (917), p. 202-203.

Herrmann (Gauthier), Reymond (Fabrice) & Vallos (Fabien). 2008. *Art conceptuel. Une entologie*. Paris : Éd. Mix.

January 5-31, 1969. 1969. Catalogue de l'exposition. New York : Seth Siegelau.

July-August-September, 1969. 1969. Catalogue d'exposition. New York : Seth Siegelau.

Kosuth (Joseph). 1991. *Art after Philosophy and After*. Cambridge : MIT Press.

Mairesse (François). 2002. *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Maranda (Lynn). 2009. « Museology, back to basics : Musealization », p. 251-258, in *Museology : Back to Basics – Muséologie : Revisiter nos fondamentaux. Working Papers* (ISS 38). Morlanwelz : Éd. ICOM / Musée royal de Mariemont.

March 1-31, 1969. Catalogue d'exposition. New York : Éd. Seth Siegelau.

Miège (Delphine). 2004. « Textes de médiation des œuvres et citation de la parole de l'artiste ». *Culture & Musées*, 3, p. 139-162.

Moeglin-Delcroix (Anne). 1996. « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement ». *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 56/57, p. 95-117.

Moeglin-Delcroix (Anne). 1997. *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*. Paris : Jean-Michel Place.

Mollet-Viéville (Ghislain). 1995. *Art minimal et conceptuel*. Genève : Skira.

Poinsot (Jean-Març). 1999. *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève / Villeurbanne : Éd. Institut d'art contemporain.

Schiele (Bernard) & Koster (Emlyn). 1998. *La Révolution de la muséologie des sciences*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Szeemann (Harald). 1972. « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident ». *Museum*, XXIV 1, p. 5-32.

Weil (Stephen). 1989. « La véritable responsabilité du musée : Les idées ou les choses ? », p. 433-449 (vol. 2), in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie* / sous la direction d'Andrée Desvallées. Lyon : Éd. W.

- à réflexion : Concepts fondamentaux de muséologie », p. 19-56, in *Museology : Back to Basics – Muséologie : Revisiter nos fondamentaux. Working Papers* (ISS 38). Morlanwelz : Éd. ICOM / Musée royal de Mariemont.
- Drouguet (Noémie). 2007. « Quand l'artiste contemporain joue au muséographe ». *CeROART*. Publication en ligne : < <http://ceroart.revues.org/index358.html>. > [Page consultée le 10 août 2010.]
- Éloy (Céline). 2006. *L'Art conceptuel et son exposition au sein du musée. Regard critique à partir de trois artistes conceptuels (Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Joseph Kosuth)*. Mémoire de licence : Histoire de l'art, archéologie, musicologie. Université de Liège.
- Éloy (Céline). 2007. « L'institutionnalisation de l'art. Essai critique sur l'approche muséographique face aux œuvres contemporaines : Le cas de l'art conceptuel et des livres d'artiste ». *Art&Fact*, 26, p. 25-28.
- Falguières (Patricia). 2000. « L'exposition immatérielle. Notes pour une histoire ». *Art Press*, 21, p. 60-63.
- Gob (André). 2009. « Le jardin des Viards ou les valeurs de la muséalisation ». *CeROART*. Publication en ligne : < <http://ceroart.revues.org/index1326.html>. > [Page consultée le 10 août 2010.]
- Gob (André) & Drouguet (Noémie). 2006. *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin.
- Godfrey (Tony). 2003. *L'Art conceptuel*. Paris : Éd. Phaidon.
- Harrison (Charles) & Siegelau (Seth). 1969. « On exhibitions and the World at large ». *Studio International*, 178 (917), p. 202-203.
- Herrmann (Gauthier), Reymond (Fabrice) & Vallos (Fabien). 2008. *Art conceptuel. Une entologie*. Paris : Éd. Mix.
- January 5-31, 1969. 1969. Catalogue de l'exposition. New York : Seth Siegelau.
- July-August-September, 1969. 1969. Catalogue d'exposition. New York : Seth Siegelau.
- Kosuth (Joseph). 1991. *Art after Philosophy and After*. Cambridge : MIT Press.

- Mairesse (François). 2002. *Le Musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Maranda (Lynn). 2009. « Museology, back to basics : Musealization », p. 251-258, in *Museology : Back to Basics – Muséologie : Revisiter nos fondamentaux. Working Papers* (ISS 38). Morlanwelz : Éd. ICOM / Musée royal de Mariemont.
- March 1-31, 1969. 1969. Catalogue d'exposition. New York : Éd. Seth Siegelau.
- Miège (Delphine). 2004. « Textes de médiation des œuvres et citation de la parole de l'artiste ». *Culture & Musées*, 3, p. 139-162.
- Moeglin-Delcroix (Anne). 1996. « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement ». *Cahiers du musée national d'Art moderne*, 56/57, p. 95-117.
- Moeglin-Delcroix (Anne). 1997. *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*. Paris : Jean-Michel Place.
- Mollet-Viéville (Ghislain). 1995. *Art minimal et conceptuel*. Genève : Skira.
- Poinsot (Jean-Marc). 1999. *Quand l'œuvre a lieu : L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève / Villeurbanne : Éd. Institut d'art contemporain.
- Schiele (Bernard) & Koster (Emlyn). 1998. *La Révolution de la muséologie des sciences*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Szeemann (Harald). 1972. « Problèmes du musée d'art contemporain en Occident ». *Museum*, XXIV 1, p. 5-32.
- Weil (Stephen). 1989. « La véritable responsabilité du musée : Les idées ou les choses ? », p. 433-449 (vol. 2), in *Vagues : Une anthologie de la nouvelle muséologie / sous la direction d'Andrée Desvallées*. Lyon : Éd. W.

Dès sa naissance, l'art conceptuel veut pousser les limites de l'art en abandonnant la matière au profit du concept. Ce principe adopté par les artistes a des conséquences sur la manière d'exposer dans les années soixante-dix. C'est dans ce contexte que Seth Siegelau, marchand d'art proche des conceptuels, réalise les expositions-catalogues. Ces présentations se manifestent principalement dans l'espace du catalogue, et non plus dans un espace tridimensionnel telle une galerie. D'une manière générale, cette pratique mise en place par Siegelau engendre des questionnements sur l'importance de l'objet au sein de l'exposition d'art et de l'institution muséale. Ces dernières accordent à l'artefact un rôle prépondérant qui est amoindri par les artistes conceptuels. Les expositions de Siegelau et, de manière plus générale, l'art conceptuel nous présentent ainsi une autre vision de l'exposition, plus proche de la muséologie d'idées.

Titre : Muséaliser l'art conceptuel : de Seth Siegelau à Lawrence Weiner.

Mots-clés : Muséalisation, exposition-catalogue, objet, concept, œuvre.

From the very outset, conceptual art attempted to push back the boundaries of art by leaving the matter itself to one side in favour of the concept. The principle adopted by the artists impacted on how they exhibited in the seventies. It was in this context that the art dealer, Seth Siegelau, working in close collaboration with conceptual artists, produced the exhibition-catalogues. In these publications, art was placed in the space of a catalogue rather than in a tri-dimensional space like an art gallery. In a general sense, the idea pioneered by Siegelau raises questions about the importance of the object in museum-type institutions. These give a preponderant role to the artefact which is played down by conceptual artists. Siegelau's exhibitions and conceptual art more generally give us another vision of the exhibition, more closer to a museology of ideas.

Title : To Musealiate Conceptual Art : From Seth Siegelau to Lawrence Weiner.

Key words : Musealization, exhibition-catalogue, object, concept, artwork.

El arte conceptual siempre quiso rechazar los límites del arte, dando la preferencia al concepto, mas que a la materia. Este principio tuvo consecuencias en las maneras

de exponer las obras
vendedor de arte, reali-
realizan dentro del esp
tradicional tal como la
importancia del objeto
Los museos dan más irr
de Siegelau, de maner
tan otra visión de lo qu
museología de ideas.

Título : Exponer el ar
rence Wiener.

Claves : Exposición-c

naissance, l'art conceptuel veut pousser et abandonnant la matière au profit du langage. Pour les artistes a des conséquences sur les années soixante-dix. C'est dans ce contexte marchand d'art proche des conceptuels et catalogues. Ces présentations se masquent l'espace du catalogue, et non plus en place par Siegelaub engendre des conséquences de l'objet au sein de l'exposition muséale. Ces dernières accordent à l'art qui est amoindri par les artistes de Siegelaub et, de manière plus générale, présentent ainsi une autre vision de la muséologie d'idées.

Conceptuel : de Seth Siegelaub à Lawrence

Exposition-catalogue, objet, concept,

From the very outset, conceptual art attempted to do away with the matter itself to focus on the concept. The principle adopted by the artists prohibited in the seventies. It was in this context that Seth Siegelaub, working in close collaboration with other artists, produced the exhibition-catalogues. In these exhibitions, art was placed in the space of a multi-dimensional space like an art gallery. The idea pioneered by Siegelaub raises the importance of the object in museum-type exhibitions, and the preponderant role to the artefact which is given by the artists. Siegelaub's exhibitions and catalogues give us another vision of the exhibitionology of ideas.

Conceptual Art : From Seth Siegelaub to

Lawrence Wiener, exhibition-catalogue, object, con-

ceptual siempre quiso rechazar los conceptos, pero que a la vez tuvo consecuencias en las maneras

de exponer las obras en los años setenta. Así, Seth Siegelaub, vendedor de arte, realiza exposiciones-catálogos. Las muestras se realizan dentro del espacio del catálogo y no más en un espacio tradicional tal como la galería. Esta manera de hacer cuestiona la importancia del objeto en la exposición de arte y en el museo. Los museos dan más importancia a los artefactos. Las exposiciones de Siegelaub, de manera general, de arte conceptual, nos presentan otra visión de lo que es una exposición, que se parece a la museología de ideas.

Título : Exponer el arte conceptual : de Seth Siegelaub y Lawrence Wiener.

Claves : Exposición-catálogo, objeto, concepto, obra.