

(Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art.
Autour des archives visuelles de Primary Structures

Remi Parcollet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21190>

DOI : 10.4000/critiquedart.21190

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 20 mai 2016

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Remi Parcollet, « *(Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de Primary Structures* », *Critique d'art* [En ligne], 46 | Printemps/Été 2016, mis en ligne le 20 mai 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/21190> ; DOI : 10.4000/critiquedart.21190

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

EN

(Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de Primary Structures

Remi Parcollet

NOTE DE L'ÉDITEUR

Chaque année, le Centre national des arts plastiques (CNAP) attribue une bourse de recherche en théorie et critique d'art à plusieurs chercheurs qui développent un travail à la fois exemplaire et nécessaire. Cette année, sept lauréats bénéficient de cette bourse. En partenariat avec le CNAP, la revue *Critique d'art* propose à l'une ou l'un de ces chercheurs la possibilité de mettre en avant son travail de recherche en publiant une tribune dans la revue, ce qui accroît sa visibilité tout en contribuant à rendre publiques les politiques de soutien à la théorie et à la critique d'art en France.

Parmi les sept chercheuses et chercheurs bénéficiaires de la bourse en 2016 : Bruno Fernandes qui consacre une recherche aux valeurs d'usages et de territorialité du nu spectaculaire dans le Japon de la croissance (1945-1989) ; Erik Bulloot qui travaille autour du film et son double au croisement de la ventriloquie, du boniment et de la performativité ; Emma Dusong qui s'intéresse aux liens entre le chant et l'art contemporain dans la scène américaine, Mériam Korichi qui revient sur la philosophie après l'art ; Cédric Vincent qui explore les archives du Premier festival mondial des arts nègres ; Judith Ickowicz qui édite, dans la continuité de son travail sur le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art, une anthologie composée de textes faisant office de sources juridiques dans l'histoire et la théorie du design. Et enfin, Remi Parcollet qui consacre sa recherche aux auteurs de vues d'expositions en Europe et aux Etats-Unis de 1960 à 2000, abordant ainsi autant l'histoire des expositions que celle d'un commissariat d'exposition émaillé d'images.

Alexis Vaillant

- 1 La vue d'exposition s'impose désormais comme une façon de poser la relation de l'art à la photographie. Au-delà d'une pratique, elle est un véritable paradigme photographique. Artistes et commissaires, de plus en plus investis dans la réception et la mise en image de leur travail, utilisent cette documentation comme outil pour penser la mise en espace, mais aussi re-penser l'histoire de l'art exposé¹. L'accès à cette riche matière archivistique s'inscrit dans le contexte d'un intérêt croissant pour l'histoire des expositions², auquel elle n'est pas étrangère.
- 2 Certaines expositions jalonnent l'histoire de l'art, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* tout particulièrement³. Conçue puis présentée par Kynaston McShine du 27 avril au 12 juin 1966 au Jewish Museum de New York, cette exposition est aujourd'hui étudiée comme fondatrice du Minimalisme, courant émergent à l'époque aux Etats-Unis en réaction au « triomphe » de l'Expressionisme Abstrait et donnant à voir une construction esthétique en opposition au Pop Art. A cette occasion et pour la première fois, les œuvres de Carl Andre, Richard Artschwager, Donald Judd, Dan Flavin, Sol LeWitt, John McCracken, Robert Morris, Robert Smithson et Anne Truitt sont exposées ensemble.
- 3 En 2014, Jens Hoffmann, récemment nommé directeur adjoint (*Deputy Director*) au Jewish Museum, présente une exposition en deux volets *Other Primary Structures (Others 1: March 14-May 18, 2014 ; Others 2: May 25-August 3, 2014)*, revendiquant le parti pris de revisiter ce moment déterminant de l'histoire de l'art. Extraites des archives du Jewish Museum, des vues agrandies de l'exposition d'origine recouvrent la plupart des murs du musée ; le lieu comme l'Histoire étant ainsi mis en abyme. Un vis-à-vis s'engage entre la représentation de l'exposition de 1966 à l'échelle 1 en noir et blanc et le nouvel agencement composé d'autres œuvres de la même époque réalisées par des artistes dont le seul lien est d'être ni américains, ni britanniques. S'agit-il de la suite de l'exposition de McShine ou d'une réécriture ? La critique new-yorkaise interprète très vite la proposition curatoriale de Jens Hoffmann comme « une pratique sous la forme d'une étude : des expositions qui sont elles-mêmes des recreations d'expositions passées (ou des réponses à ces expositions) »⁴. L'exploitation des archives visuelles de l'exposition est au cœur du projet scientifique. Elle en cautionne l'étude et l'analyse, Jens Hoffmann définissant son projet comme une invitation à penser l'histoire de l'art. Or, dans quelle mesure sa démarche peut-elle être comparable à celle d'un historien ? Un curateur, utilisant l'exposition comme un médium, participe-t-il à l'écriture de l'histoire des expositions ?
- 4 En octobre 1965 dans le magazine *Art in America*, Barbara Rose publie un article sur la tendance qu'elle perçoit chez plusieurs artistes exposant à New York et qu'elle qualifie sous le terme de « ABC Art ». La même année, dans son essai « Specific Objects », Donald Judd revendique un art dont : « Les trois dimensions sont l'espace réel. Cela élimine le problème de l'illusionnisme et de l'espace littéral, de l'espace qui entoure ou est contenu dans les signes et les couleurs [...] »⁵. Cette approche regroupant différents artistes aux préoccupations communes est aussi observée par Lucy R. Lippard et Kynaston McShine. Le projet de l'exposition se concrétise lorsque ce dernier est nommé au Jewish Museum, institution remarquée pour ses expositions sur l'art contemporain. Prenant le parti d'associer des artistes travaillant à New York à des artistes californiens et britanniques,⁶ Kynaston McShine présente une approche radicalement nouvelle d'un médium dans le contexte d'une scène artistique, en l'occurrence anglo-saxonne. Ce parti pris est clairement affirmé par le sous-titre de l'exposition : « jeunes sculpteurs américains et britanniques ».

- 5 Avec l'Art minimal, la forme de l'œuvre ne réside plus uniquement dans l'objet. Son intégration dans un espace spécifique introduit un nouveau rapport avec le spectateur. Le contexte de présentation s'avère primordial. Les œuvres sont alors des révélateurs de l'espace environnant reconditionnant par conséquent leur documentation par la photographie. Les photographies de Rudy Burckhardt des expositions de Robert Morris, en 1964 (*Plywood Show*) et 1965 (*Mirrored Cubes*) à la Green Gallery, décrivent spécifiquement, mais aussi commentent la relation des pièces entre elles et avec le lieu. Les photographes Eric Pollitzer, Geoffrey Clements, notamment, vont utiliser la configuration spatiale pour construire leur image. La configuration des œuvres et plus particulièrement leur disposition dans l'espace induit clairement la prise de vue photographique. Le document se confronte à la photogénie de l'œuvre exposée. Compte tenu de leur présence éphémère, les œuvres n'existent que le temps de l'exposition, la vue d'exposition devient dès lors un document singulièrement conceptuel, essentiel, pour l'étude des pratiques artistiques de cette période.
- 6 Que reste-t-il de *Primary Structures* ? Aujourd'hui l'étude de l'agencement historique qu'elle conditionne⁷ se construit à partir du point de vue du photographe Ambur Hiken, auteur de la documentation de cette exposition⁸. Ambur Hiken travaille régulièrement pour le Jewish Museum à cette période. Il a aussi photographié l'exposition de Nicolas Schöffer en 1965 et reproduit des œuvres et des documents de la collection du musée. Connu pour ses photographies de maisons et d'ateliers d'artistes⁹, il excelle dans la pratique de la vue d'architecture intérieure. Ambur Hiken illustre en quelque sorte, et de manière anticipée, les conséquences du minimalisme sur le design. La vue générale qu'il a prise de *Primary Structures*, souvent reproduite, est devenue un poncif. Mais il existe une autre vue de cette salle, illustrant un autre regard. Cette photographie de Rudy Burckhardt, l'œil de New York, a été commandée par Leo Castelli qui souhaitait garder en mémoire l'installation des œuvres dans l'exposition de deux artistes représentés par sa galerie, Robert Morris et Donald Judd. Le point de vue est sensiblement le même, révélant non seulement la photogénie des œuvres mais aussi leur agencement. Une focale différente a permis à Rudy Burckhardt de ne pas « couper » les œuvres et avec une composition jouant sur la géométrie, de les associer. La mise en lumière distingue aussi ces deux images, Rudy Burkhard a utilisé plusieurs sources lumineuses, entre autres au plafond pour équilibrer les contrastes, réduire des zones d'ombres très présentes dans la photographie d'Ambur Hiken et amplifier par le rendu des textures et des reflets la matérialité des œuvres. Cette photographie, dont le négatif est conservé dans les archives de Rudy Burkhardt¹⁰, n'a jamais été publiée, mais la curatrice Lucy R. Lippard en possédait un tirage¹¹.
- 7 Depuis un important projet de rénovation entrepris au Jewish Museum entre 1989 et 1993, les galeries ayant accueilli *Primary Structures* n'existent plus. L'idée de Jens Hoffmann de refaire l'exposition dans le lieu où elle a été présentée initialement est séduisante, mais il doit alors recourir à une maquette du bâtiment pour reproduire la disposition originelle dans sa relation à l'espace. Pour le curateur, l'idée d'utiliser les images d'archives en les agrandissant de manière immersive à la taille du mur pour intégrer l'ancienne exposition dans la nouvelle est double. Elle rend compte de la mise en exposition d'origine et offre la possibilité de traverser par le regard l'exposition originale. Ces images sont selon Jens Hoffmann « une documentation de l'expérience de l'exposition »¹². Elle permet ensuite une relecture contemporaine de la période dans l'esprit d'une perspective globale. Jens Hoffmann, qui a étudié le théâtre et la

dramaturgie à Berlin au début des années 1990, met littéralement en scène une confrontation entre les vues d'archives de l'exposition historique et d'autres œuvres¹³. Les photographies ne sont pas collées à la manière d'un « photo mural », comme on peut le retrouver pour d'autres récentes reconstitutions d'accrochages, mais posées au sol, inclinées contre les murs. La volonté est de créer une illusion scénique comme un décor dans un théâtre classique et d'en montrer les artifices¹⁴. Pour Jens Hoffmann, ces photographies représentent les « canons » de l'histoire de l'art qu'il souhaite interroger. Elles montrent la construction de la scénographie, tout autant que la manière dont les œuvres s'inscrivent dans l'Histoire de l'art. Il considère ces documents d'archives comme des éléments contextuels. Leur place étant habituellement dans le catalogue ou dans des archives, Jens Hoffmann les intègre dans l'exposition elle-même pour créer un environnement immersif et constituer un nouveau niveau d'information. Il insiste sur le caractère pédagogique de son activité et sa volonté de déstabiliser l'histoire de l'art. Interrogé sur le cadre conceptuel de l'introspection institutionnelle que constitue *Other Primary Structures*, et de son rapport à l'histoire (*curating history*) pour cette quatrième « reprise » d'exposition qu'il réalise : « Cette fois, c'est à propos de la recherche sur une exposition qui représente un point important dans l'histoire de l'art [...]. Il était également important pour moi de débiter mon travail au musée en tant que conservateur avec un regard rétrospectif sur l'exposition la plus importante du musée, tout en y insérant mes intérêts personnels en ce qui concerne notre situation postcoloniale et la nature subjective de l'histoire »¹⁵. Le propos scientifique est essentiellement constitué par la scénographie : la confrontation d'un choix d'œuvres avec des documents photographiques.

- 8 Germano Celant n'a pas évité l'exploitation d'archives visuelles à l'occasion de sa reconstitution en 2013 de l'exposition *When Attitudes Become Form* présentée antérieurement à Berne en 1969. L'agence d'architecture OMA, associée au projet, a elle aussi utilisé le paradigme théâtral comme solution curatoriale pour cette « reprise » dans un palais vénitien d'une exposition originellement pensée dans une Kunsthalle. Les photographies de Balthasar Burkhard¹⁶, du duo Shunk/Kender, de Claudio Abate, de Dölf Preisig, de Sigfried Kuhn ou encore d'Albert Winkler avaient servi à reconstituer les œuvres, l'architecture du lieu et la mise en exposition d'origine. Jens Hoffmann avait aussi repris cette exposition¹⁷. La richesse exceptionnelle des archives visuelles de l'exposition puis l'acquisition en 2011 et la numérisation des vues d'expositions des archives d'Harald Szeemann par le Getty Research Institute de Los Angeles expliquent très certainement la tendance de ces diverses opérations de reconstitutions. Le devenir image de cette exposition est propice à sa notoriété et par conséquent à son rôle et à sa place dans l'Histoire de l'art. Les archives de commissaires d'expositions, comme celles précédemment évoquées de Lucy R. Lippard, sont souvent composées de photographies, non seulement de reproductions d'œuvres qu'ils ont exposées où qu'ils souhaitent exposer, mais aussi de vues de ces œuvres en différentes situations d'expositions. Le cas des archives d'Harald Szeemann est particulièrement intéressant. Les vues d'expositions y servent autant à témoigner du travail de concepteur d'exposition qu'à concevoir de prochains accrochages. Jens Hoffmann est lucide sur cet aspect : « Concernant les archives de curateur, la photographie d'installation est pour moi la partie la plus importante des archives ». Il poursuit : « l'émergence d'un curateur indépendant comme Harald Szeemann a nécessité un type de documentation différente parce que l'exposition est devenue un médium »¹⁸.

- 9 Il n'est en conséquence pas anodin que « les expositions d'expositions » soient elles-mêmes documentées. Les deux volets de *Other Primary Structures* ont été photographiés par deux photographes indépendants : David Heald, un photographe d'architecture, qui travaille depuis trente ans pour le Guggenheim Museum, pour le premier volet et Kris Graves un photographe de son équipe pour le second. Jens Hoffmann guide et contrôle drastiquement les prises de vues, allant jusqu'à les anticiper lors de la conception scénographique. Selon David Heald un certain nombre de contraintes sont toujours inhérentes à la pratique de la vue d'exposition, comme la lumière qu'il ne souhaite jamais modifier¹⁹. Concernant la vue la plus diffusée, la première de la séquence, la difficulté était d'associer une image et un espace. David Heald explique l'avoir construite à partir du photomural, pour éviter de mettre la surface de l'image en perspective. Celle-ci est présentée de manière frontale, avec un cadrage suffisamment large pour que la disposition des sculptures environnantes accentue les différents plans et restitue la profondeur de l'espace d'exposition. Les vues de chaque salle soulignent la relation entre la photographie agrandie, souvent au centre, et les œuvres. La documentation de l'Art minimal impliquait déjà une construction de l'image dirigée par la structure et l'agencement de l'œuvre, la mise en abyme amplifie cette technique documentaire vers une forme esthétique. Davantage que lors de l'expérience de l'exposition elle-même, l'effet d'immersion est accentué par ces nouvelles vues. La confrontation entre les œuvres et les images d'archives est amplifiée. Les photographies cristallisent le procédé curatorial.
- 10 « L'histoire de l'art est enfant de la photographie »²⁰. Elle est souvent écrite à partir des reproductions photographiques (Heinrich Wölfflin, Erwin Panofsky, Aby Warburg, Walter Benjamin, André Malraux...). Les archives visuelles sont à la source de l'histoire des expositions, mais les vues d'expositions, parce qu'elles conjuguent l'espace et le temps, ne sont pas pour autant des reproductions. Les curateurs exploitent aujourd'hui l'histoire de l'art comme un matériau et les archives visuelles comme un outil. Dans le contexte postmoderne, la récurrence actuelle des reconstitutions d'expositions en témoigne. Mais ces concepteurs d'exposition ne prennent pas en compte la subjectivité du regard des auteurs de ces documentations, qui une fois leur environnement, leurs conditions de production et de réception retracés et étudiés, sont des filtres et deviennent elles aussi, insidieusement des points de vue critiques.
- 11 En mettant en perspective les œuvres entre elles et avec le lieu, en montrant la spécificité d'un accrochage²¹, la photographie de vue d'exposition est, bien au-delà d'une forme de reproduction, le fruit d'un point de vue, du regard d'un auteur, qu'il soit photographe, artiste, curateur, critique ou historien²². L'interroger comme telle, ouvre une voie de recherche particulièrement féconde, conduisant à restituer à ses auteurs leur apport fondamental dans l'écriture de l'histoire de l'art et à mieux dévoiler un effet rampant de patrimonialisation des œuvres par les expositions²³.

NOTES

1. Parcollet, Remi. « Figures du "photomural" exposé », *artpress 2 : « Les Expositions à l'ère de leur reproductibilité »*, n°36, février-mars-avril, 2015, p. 48-54
2. Parcollet, Remi. Szacka, Léa-Catherine. « Writing Institutional Exhibition History: On the Centre Pompidou's Catalogue raisonné », *Journal of Curatorial Studies*, juin 2015, p. 264-284 et Parcollet, Remi. Szacka, Léa-Catherine. « Ecrire l'histoire des expositions », *Revue Culture et Musées : « Documenter les collections, cataloguer l'exposition »*, n°22, janvier 2014, p. 137-162
3. Altshuler, Bruce. « *Theory on the Floor: Primary Structures The Jewish Museum, New York April 27-June 12, 1966* », *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the 20th Century*, New York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1994, p. 220-235
4. Smith, Roberta. « Minimalist Show », *New York Times*, 11 avril 2014
5. Judd, Donald. « De quelques objets spécifiques », *Ecrits 1963-1990*, Paris : Daniel Lelong, 1991, p. 16. Trad. Annie Perez. Essai original publié sous le titre « Specific Objects », *Arts Yearbook8*, 1965
6. Il s'agit d'anciens élèves du sculpteur Anthony Caro, déjà regroupés dans l'exposition *New Generation* à la Whitechapel Art Gallery l'année précédente.
7. Altshuler, Bruce. *Biennials and Beyond: Exhibitions that Made Art History: 1962-2002*, Londres : Phaidon, 2013, p. 51. Le titre *Primary Structures* a également fait allusion aux couleurs primaires. En fait, ce fut un spectacle très coloré, quelque chose obscurci par les photographies d'installation en noir et blanc.
8. Les photographies du vernissage sont de Fred McDarragh, le photographe de la Beat Generation.
9. Alswang, Betty. Hiken, Ambur. *The Personal House: Homes of Artists and Writers*, Whitney Library of Design, 1961
10. Rudy Burckhardt papers, 1934-1990, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC
11. Lucy R. Lippard papers 1930s-2010, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington DC
12. Parcollet, Remi. Entretien avec Jens Hoffmann le 22 octobre 2015 au Jewish Museum, non publié.
13. Sélectionnées en provenance d'Amérique latine, d'Asie, d'Afrique, du Moyen-Orient, d'Europe de l'Est. La première partie de l'exposition intitulée *Other 1: March 14-May 18, 2014* présente des œuvres créées entre 1960 et 1967, le second volet *Other 2: May 25-August 3, 2014*, des œuvres créées entre 1967 et 1970 influencées par l'exposition *Primary Structures*.
14. Parcollet, Remi. Entretien avec Jens Hoffmann, *op. cit.*
15. Gregory, Odette. *Interview with Jens Hoffmann, Deputy Director of The Jewish Museum New York*, <http://www.aestheticmagazine.com/18219/> Posted on 26 March 2014
16. Parcollet, Remi. « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et la photographe Balthasar Burkhard : la vue d'exposition comme outil curatoriale », *Voir, ne pas voir : les expositions en question* (actes des journées d'étude 4-5 juin 2012), Paris : INHA ; Université Paris 1 Panthéon Sorbonne ; HiCSA
<http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Parcollet.pdf>
17. *When Attitudes Became Form Become Attitudes*, 2012. CCA Wattis Institute for Contemporary Arts. On constate une méthodologie systématique : des vues d'expositions agrandies à l'échelle d'un décor tout en servant de caution scientifique accompagnées d'une maquette de l'agencement original. Le principe étant à chaque fois d'actualiser le concept d'origine d'une

exposition en invitant d'autres artistes ; pour ce projet, 82 artistes contemporains internationaux qui suivraient, de diverses manières, l'héritage de Szeemann.

18. Parcollet, Remi. Entretien avec Jens Hoffmann, *op. cit.*

19. Parcollet, Remi. Entretien avec David Heald le 25 mars 2016 au studio photo du Guggenheim Museum, New York. Non publié.

20. Buettner, Brigitte. « Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée. Une question de perspective », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n°53, octobre 1995, p. 45-77

21. Parcollet, Remi. « Voir l'exposition », *Réseau Documents d'artistes*, publié le 4 décembre 2015 sur <http://www.reseau-dda.org/component/k2/itemlist/category/6.html>

22. Cf. *Prosopographie des auteurs de vues d'expositions*, à paraître aux Presses du réel.

23. Parcollet, Remi. « Les archives photographiques du Centre Pompidou », *Cahier du Labex CAP*, Presses de la Sorbonne, n°1, mars 2015, p. 183-216