

Les auteurs de vues d'expositions aux États-Unis.

Rémi Parcollet

Rémi Parcollet est historien de l'art. Il travaille sur l'histoire des expositions, à partir d'approches contemporaines des archives visuelles, du patrimoine et des humanités numériques et du traitement des images dans l'histoire des musées.

Postdoctorant au Laboratoire d'Excellence « Création Art et Patrimoine » en 2012-2013, il a travaillé à la mise en place du programme histoire des expositions au Centre Pompidou, initié le catalogue raisonné des expositions du MNAM-CCI et organisé deux journées d'étude (INHA-MNAM 2013) qui ont permis d'analyser les spécificités de la photographie de vue d'exposition dans le contexte du développement récent, mais en pleine expansion, de l'histoire des expositions d'une part, et de la numérisation/patrimonialisation des fonds documentaires conservés par les institutions productrices d'expositions (Les actes sont publiés sur le carnet de recherche : <http://histoiredesexpos.hypotheses.org>).

Commissaire associé à l'Institut Français pour l'exposition *Panorama*, il a été co-commissaire de l'exposition *SoixanteDixSept Experiment* au Centre Photographique d'Île de France (2017) dans le cadre du quarantième anniversaire du Centre Pompidou, il codirige la revue *Postdocument*.

Ses plus récentes publications :

Les archives Shunk-Kender. Histoire visuelle de l'art contemporain, à paraître, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, automne 2018. *Pontus Hulten vu par Harry Shunk et Janos Kender*, Les Cahiers du Musée national d'art moderne, n°141, automne 2017. *(Re)produire l'exposition. (Re)penser l'histoire de l'art*, Revue Critique d'art n°45, juin 2016. *Figures du « photomural » exposé*, Art Press 2 n°36, Les expositions à l'ère de leur reproductibilité. 2016. *Writing Institutional Exhibition History: On the Centre Pompidou's Catalogue raisonné*, Journal of curatorial studies, co-écrit avec Léa Catherine Szacka, 2015. *Les archives photographiques du Centre Pompidou*, Cahiers du Labex CAP, Presses de la Sorbonne, 2015.

Rémi Parcollet a bénéficié en 2015 d'un soutien à la recherche en théorie et critique d'art du Cnap pour ce projet.

Avertissement

Le document figurant sur ce site peut être consulté et reproduit sur un support papier ou numérique sous réserve qu'il soit strictement réservé à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. Toute reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de l'auteur et la référence du document. Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du Centre national des arts plastiques, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Les auteurs de vues d'expositions aux États-Unis.

Dans le contexte de l'éphémère, les photographies de vues d'exposition, bien souvent substituées aux souvenirs, apparaissent comme une source indispensable de moyens d'écrire l'histoire de l'art et comme facteurs de patrimonialisation de l'art contemporain. Malgré - ou en raison de - ses ambiguïtés, notamment celle de son « devenir image », ce type de documentation a profondément marqué la pratique de l'exposition, désormais en partie conçue en fonction d'elle, dans la mise en place d'une photogénie de l'exposition. Les artistes et les commissaires utilisent aujourd'hui la photographie non pas comme une fin mais comme un outil permettant de penser la mise en espace.

Une photographie de vue d'exposition n'est jamais une reproduction, son principe élémentaire est de mettre en perspective les œuvres les unes par rapport aux autres et de montrer la spécificité d'un accrochage. Un photographe doit bien sûr répondre de manière objective à une commande émanant de l'institution, du conservateur, de l'artiste, ou du commissaire, mais l'expérience de l'exposition se vit souvent dans l'espace et la photographie implique des choix de point de vue, de cadrage, de lumière. Pour comprendre les processus et les finalités de cette production photographique il faut en analyser le contexte particulier.

Dans cette perspective, l'objectif de mon projet de recherche est d'identifier et d'analyser les spécificités de la photographie de vue d'exposition au regard du développement de l'histoire des expositions.

Au cœur de la démarche : une volonté d'identifier au-delà d'une pratique, au-delà même d'un « genre », ce qui serait un véritable paradigme photographique : une nouvelle façon de poser la relation de l'art à la photographie, de l'intérieur, à partir des pratiques et des usages.

C'est une spécificité de la scène artistique américaine d'avoir valorisé depuis les années soixante les photographes qui l'ont documentée. La documentation visuelle des expositions y a très vite été considérée comme du photoreportage et les photographes comme des auteurs. Confrontés à la forte activité artistique à New York dans les années 1960, plusieurs photographes venus d'horizons divers ont réalisé des reportages et des travaux de commande pour des artistes, musées ou des galeries. Une nouvelle manière de travailler s'y est instaurée, caractérisée par la nécessité d'une relation forte entre l'artiste et le photographe, lequel devait paradoxalement s'octroyer une vraie autonomie et de nouvelles marges de manœuvre. Les profils des auteurs de vues d'expositions se sont diversifiés.

Dans le cadre du soutien à la recherche du Cnap, je me suis rendu plusieurs fois à New York, pour consulter des fonds aux Archives du MoMA et au Salomon R. Guggenheim Museum ainsi qu'à Washington DC pour consulter des archives d'artistes, de curateurs, de scénographes et de photographes au "Smithsonian Institute" (Archives Of American Art). J'ai parallèlement réalisé une série d'entretiens auprès de curateurs, photographes et artistes.

En 2004 le MoMA, pour marquer son 75e anniversaire a publié un ouvrage¹ retraçant l'histoire du

¹ Harriet Bee, Michelle Elligott, *Art in our Time*, New York, The Museum of Modern Art, 2004

Musée, depuis l'exposition inaugurale en 1929. Mary Anne Staniszewski² avait publié auparavant un livre de référence sur l'histoire des accrochages de l'institution. C'est grâce à la numérisation des archives photographiques d'expositions, en collaboration avec une entreprise privée, ARTstor, que ces deux publications ont été rendues possibles.

Michelle Elligott (Chief of Archives, Library, and Research Collections), rencontrée une première fois à Paris fin 2012, puis à New York début 2014, m'a donné accès à ces archives par l'intermédiaire de Tom Grischkowsky (Archives Specialist). Elle m'a informé de l'intention du musée de diffuser massivement ces ressources en ligne. Le projet, lancé en 2016, concerne 3 500 expositions, accompagné par des sources primaires en particulier 33 000 photographies de vues d'expositions. Selon Elligott "L'ensemble du site Web est conçu par le musée maintenant comme une archive vivante"³. Mes diverses investigations dans les fonds m'ont permis de confronter ce projet avec celui, similaire dans les intentions mais différent dans les modes opératoires, du Centre Pompidou auquel j'ai collaboré.

J'ai réalisé un entretien avec Erik Landsberg (Director of Imaging and Visual Resources), lui-même photographe, il dirige le « staff photographer » du musée. Comme le Centre Pompidou, le MoMA a la spécificité d'avoir travaillé depuis son origine avec une équipe de photographes en interne. Mon objectif était de focaliser mes recherches sur les archives de ces auteurs (Soichi Sunami, George Barrows, Geoffrey Clements, James Mathews, Eric Pollitzer, Kate Keller) mais aussi sur celles des indépendants ayant travaillé avec le musée (Peter Juley, George Cserna, Dan Budnik, Hans Namuth, Peter Moore, Gianfranco Gorgoni, Harry Shunk et Janos Kender ou encore Rudolph Burckhardt⁴).

J'ai encore consulté les archives de différentes expositions, notamment celles organisées par Kynaston McShine (Information en 1970 ou encore *The museum as muse* en 1999) ainsi que les archives de la revue *Avalanche* comportant de nombreuses photographies de Shunk et Kender, mais aussi des mises en page qu'ils ont réalisées avec Willoughby Sharp.

J'ai profité d'un rendez-vous avec Quentin Bajac (The Joel and Anne Ehrenkranz Chief Curator of Photography MoMA) pour échanger avec lui sur Rudy Burckhardt dont l'œuvre a éclipsé la démarche documentaire auprès d'autres artistes. C'est aussi le cas pour Berenice Abbott, Balthasar Burkhard, ou encore Bill Jacobson.

Les archives de l'art américain, conservées au Smithsonian Institute à Washington DC, sont une collection de ressources primaires documentant l'histoire des arts visuels aux Etats-Unis. Ma méthode de recherche a consisté dans une approche transversale permettant d'observer le rôle de différents types de photographies documentaires au sein notamment des archives des artistes Jackson Pollock et Lee Krasner qui ont régulièrement travaillé avec des photographes comme Hans Namuth ou Rudy Burckhardt pour médiatiser leur travail. Concernant les archives du scénographe Frederick Kiesler, les vues d'exposition, en particulier celles réalisées par Berenice Abbott pour la galerie de Peggy Guggenheim permettent d'analyser le travail de mise en espace des œuvres. Ayant découvert des nombreux tirages photographiques parfois annotés au sein des archives

² Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (Mass), MIT Press, 1998.

³ MoMA Will Make Thousands of Exhibition Images Available Online. Randy Kennedy 14 septembre 2016. nytimes.com

⁴ Rudolph, ou Rudy, Burckhardt est un photographe important de la scène new yorkaise des années quarante aux années soixante, il a aussi une pratique purement documentaire en collaborant avec plusieurs artistes comme Willem de Kooning et Jackson Pollock. Il a publié des vues d'ateliers dans la revue *Artnews* et réalisé des vues d'exposition pour la galerie Léo Castelli. Par ailleurs certaines de ses œuvres sont conservées au sein des collections du MoMA ou du Metropolitan Museum.

concernant les expositions organisées par Kynaston McShine au MoMA, j'ai poursuivi mon investigation dans les archives de Lucy R. Lippard qui confirment, au-delà de la fonction testimoniale, un usage de la vue d'expo comme outil curatorial.

Jennifer Blessing, Senior Curator pour la Photographie au Solomon R. Guggenheim Museum, depuis 2002, avait déjà travaillé dans cette institution entre 1989 et 1997. Lors de notre entretien elle est revenue sur son expérience d'accrochage et de mise en espace des œuvres, mais aussi la manière dont elle a dirigé leur documentation dans le cadre du photogénique bâtiment conçu par Frank Lloyd Wright. Elle m'a donné accès aux archives d'expositions constituées de 562 boîtes. Tali Han (Assistant Archivist) m'a guidé dans mes recherches qui nécessitaient, encore une fois, une approche transversale. Mon intérêt pour le photographe Robert E. Mates s'est confirmé. Il intervenait déjà au moment du mandat de Hilla von Rebay. Tout au long de sa carrière il a collecté des documents pour nourrir le projet d'écrire une histoire des expositions, des artistes et du bâtiment, accompagnée par ses photographies, qui ne sera jamais publiée. Le contenu couvre les années 1939-2004.

David Heald, photographe indépendant basé à New York, est reconnu pour sa pratique de photographie d'architecture. Il a débuté sa carrière au studio de photographie du Cleveland Museum of Art. Depuis 1981 il a travaillé pour Solomon R. Guggenheim Museum dont il est devenu le photographe en chef. Il a produit une étude photographique étendue du bâtiment de Frank Lloyd Wright et documenté également le Guggenheim de Bilbao comme la collection Peggy Guggenheim à Venise. Il m'a accordé un entretien et m'a reçu avec son équipe au studio photo de l'institution qui est aussi une des réserves du musée. Il m'a décrit son parcours puis sa façon de travailler, son rapport à l'architecture et insisté sur la relation entre l'œuvre et la lumière.

Nommé au Jewish Museum en 2014, le curateur Jens Hoffmann, a repris une exposition organisée par Kynaston McShine en 1966 : *Primary Structures*. Son mode opératoire a été d'utiliser les vues de l'exposition d'origine, réalisées par le photographe Ambur Hiken en les agrandissant à la taille du mur, afin d'intégrer l'ancienne exposition dans la nouvelle. Lors de notre entretien au Jewish Museum, il précisait que ces photographies représentaient les « canons » de l'histoire de l'art qu'il souhaitait interroger et qu'il considérait ces documents d'archives comme des éléments contextuels. 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 réalisait, il répondait : « 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 ».

Les archives de commissaires d'expositions, comme celles de Lucy R. Lippard, consultées au Smithsonian Institute sont souvent composées de photographies, non seulement de reproductions d'œuvres qu'ils ont exposées où qu'ils ont souhaité exposer, mais aussi de vues de ces œuvres en différentes situations d'exposition. J'ai découvert ainsi dans les archives de Lippard des vues de l'exposition *Primary Structures* réalisées par Rudy Burckhardt pour le compte de la galerie Castelli. Ces photographies proposent un autre point de vue que celui officiel du photographe Ambur Hiken utilisées par Jens Hoffmann.

J'ai profité d'un entretien avec le cinéaste Jacob Burckhardt à Jersey City, pour comprendre comment son père travaillait vis-à-vis des commandes de Léo Castelli⁵.

Jens Hoffmann a confirmé l'intérêt de mon approche des archives de concepteur d'exposition : « Concernant les archives de curateur, la photographie d'installation est pour moi la partie la plus importante des archives » ; « l'émergence d'un curateur indépendant comme Harald Szeemann a nécessité un type de documentation différente parce que l'exposition est devenue un médium ». Balthasar Burkhard a été photographe pour Szeemann à la fin des années soixante. Dans le cadre de ma recherche doctorale j'avais régulièrement échangé avec lui. Peu avant sa disparition en 2010 son assistante m'avait mis en contact avec Arden Sherman, une chercheuse américaine qui préparait alors une publication sur Harald Szeemann : « HSz: as is/as if "Pictures of Exhibitions: An Interview with Balthasar Burkhard" » (CCA Curatorial Practice Department Publication). Nos recherches se sont croisées à nouveau par la suite autour des archives Shunk Kender. J'ai constaté, lors d'un entretien avec elle à la galerie du Hunter College à Harlem, qu'elle dirige à présent, que ses recherches sur les « Installation photographs » l'avaient menée à une pratique exclusivement curatoriale aujourd'hui.

Louise Lawler, née à Bronxville, New York, où elle vit et travaille, s'intéresse à l'image de l'œuvre d'art et au statut que lui confèrent les différents contextes qui l'accueillent. Ses photographies soulignent ce qui est parfaitement visible mais rarement regardé, alors que l'accrochage est déterminant dans la perception et la réception de l'œuvre. Son travail pionnier depuis les années 1970 soulève la question de l'économie des images à l'ère de la reproduction. Ces images procèdent par coupure et recadrage, mais restent articulées par le principe de la référence. Ce geste de reprise s'appuie sur un changement de support, de matière et de format et constitue des configurations nouvelles; il s'agit moins d'appropriation que de provoquer une prise de conscience de la gestation des images et des dispositifs de monstration. Elle m'a reçu à son studio de Brooklyn alors qu'elle préparait sa rétrospective au MoMA. Suite à l'entretien et à nos échanges sur le « devenir image de l'exposition » je suis revenu sur mon projet de livre sur la photogénie des expositions et nous avons acté une solution pour y reproduire des images qu'elle avait déjà publiées dans des revues théoriques. Nous avons commencé par ailleurs à évoquer le principe de consacrer un n° double de la revue *Postdocument*, que je codirige, à son travail.

Gianfranco Gorgoni né en 1941, s'est rendu d'Italie aux États-Unis en 1968, avec l'idée de produire un essai photographique sur les artistes de New York. Finalement, fortement impliqué dans son projet, il y restera définitivement. Une rencontre avec Robert Rauschenberg en 1969 lui a permis d'entrer en contact avec Leo Castelli. Il s'est spécialisé alors dans les représentations de l'artiste dans son environnement et a documenté les projets de Michael Heizer et de Robert Smithson dans le désert qu'il a photographié vu d'avion. Lorsqu'il m'a reçu pour un entretien dans son appartement à Harlem, j'ai constaté que toutes ses archives photographiques y sont conservées.

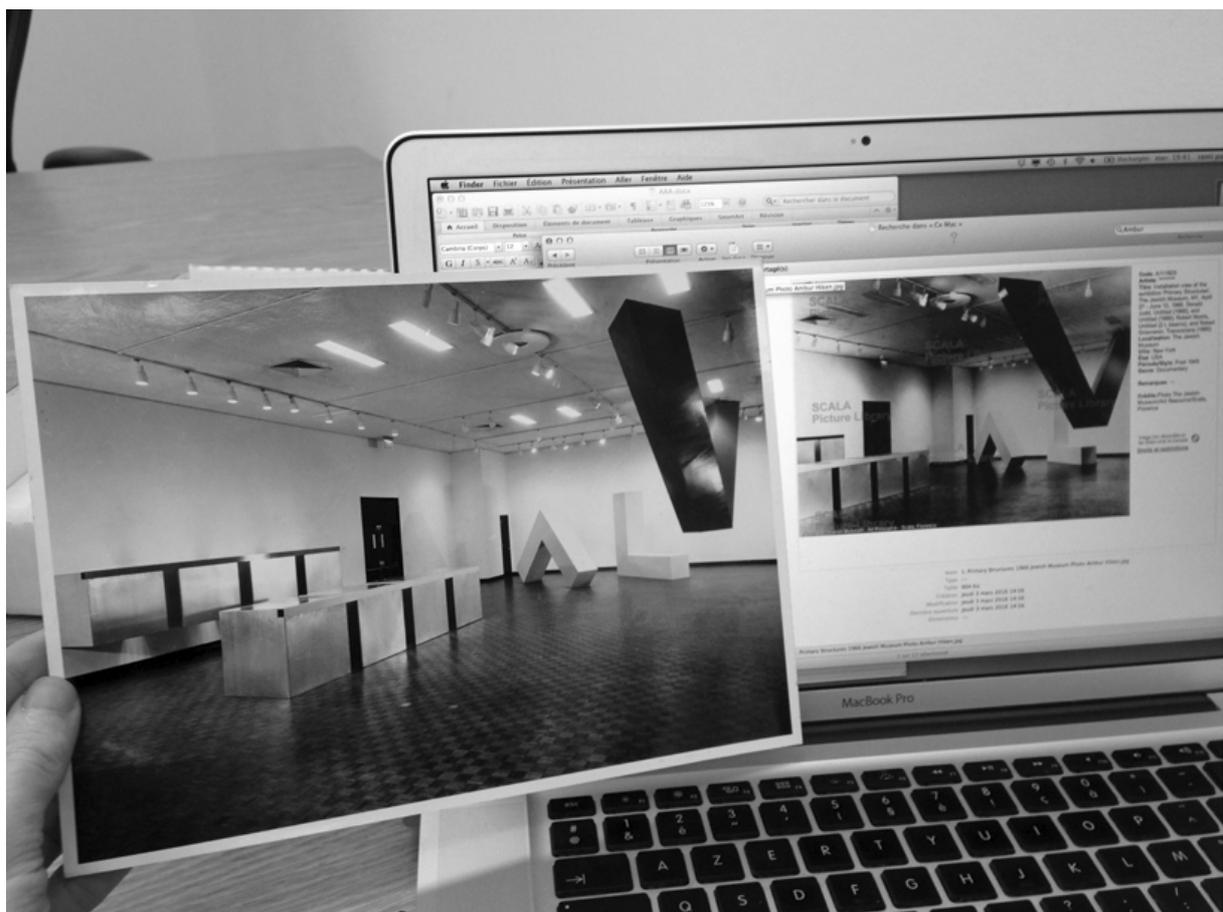
Bill Jacobson est artiste photographe mais aussi le photographe de la Dia Foundation depuis les

⁵ Cet échange, celui avec Hoffmann et les recherches au Smithsonian Institute vont nourrir une première publication : « *(Re)produire l'exposition, (re)penser l'histoire de l'art. Autour des archives visuelles de Primary Structures* » proposé pour la section Théorie et Critique de la revue *Critique d'art* puis sélectionné dans le cadre du partenariat entre le CNAP et la revue.

années 1990. Lors d'un entretien dans son studio à Brooklyn nous nous sommes intéressés en particulier à son travail de documentation de l'œuvre de Robert Ryman, à la question de la lumière et des espaces si particuliers de la Dia, à Beacon et à Chelsea. Son travail de documentation récent de l'exposition de Jean-Luc Moulène apparaît d'une certaine manière comme une collaboration, un dialogue entre deux artistes qui utilisent la photographie.

Julie Martin m'a reçu à Berkeley Heights dans le New Jersey. Elle est l'auteur avec Billy Kluver d'une monographie au sujet du modèle Kiki de Montparnasse : *Kiki's Paris: Artists and Lovers, 1900 – 1930*, et de *A Day with Picasso*, un ouvrage reconstituant une journée dans la vie de quelques artistes parisiens à partir d'une série de photographies de Jean Cocteau. Par ailleurs avec le programme Experiment in Art and Technology, tous deux ont travaillé régulièrement avec Harry Shunk et Janos Kender. Ses différents témoignages sont précieux pour éclaircir les nombreuses zones d'ombres du parcours de ces deux photographes.

Ces rencontres et ces échanges avec des acteurs majeurs de la scène américaine de la photographie et des expositions et la richesse des matériaux collectés dans les archives muséales à New York comme à Washington viennent compléter les sources du travail de rédaction d'un ouvrage sur « Le devenir image de l'exposition » dans lequel je suis maintenant engagé.



Vues de l'exposition *Primary Structures*, Jewish Museum, New York, 1966. Commissariat Kynaston McShine.
Photo à gauche Rudolph Burckhardt ; photo à droite Ambur Hiken.