

# VOIR, NE PAS VOIR. LES EXPOSITIONS EN QUESTION

Journées d'étude

4 – 5 juin 2012, INHA

Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne - HiCSA

---

Rémi Parcollet, membre associé au Labex CAP

Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe  
Balthasar Burkhard : La vue d'exposition comme outil curatorial

---

## Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les articles figurant sur ce site peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

Référence électronique : Rémi Parcollet, « Dialogue entre le commissaire d'exposition Harald Szeemann et le photographe Balthasar Burkhard : La vue d'exposition comme outil curatorial », in GISPERT, Marie et MURPHY, Maureen (dir), *Voir, ne pas voir*, actes des journées d'étude, Paris, 4-5 juin 2012, mis en ligne décembre 2013.

Editeur : HiCSA, Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Tous droits réservés

Nous devons au travail documentaire du photographe suisse Balthasar Burkhard beaucoup de ce que nous connaissons des expositions importantes organisées par Harald Szeemann des années 1960 jusqu'au début des années 1970, c'est-à-dire la période durant laquelle il dirigeait la Kunsthalle de Berne. Les documents photographiques qu'il a produits durant ces années permettent de faire de ces manifestations de véritables objets d'étude.

L'œuvre de Balthasar Burkhard est représentative d'une évolution de la photographie documentaire vers une pratique artistique à part entière, étroitement en contact avec les mouvements de l'art contemporain. La double maîtrise d'une carrière artistique et d'une pratique exemplaire de la photographie documentaire réserve certainement à Burkhard, décédé en 2010<sup>1</sup>, une place essentielle et originale dans l'histoire de la photographie. Il y a chez lui une continuité séduisante depuis une démarche de photographe renouvelant la notion de vue d'exposition vers une pratique artistique exploitant le potentiel de la relation de l'œuvre avec le lieu. Sa double carrière de photographe-auteur puis d'artiste s'explique certainement par son expérience auprès du commissaire d'exposition Harald Szeemann mais aussi et surtout auprès des nombreux artistes dont il a documenté les œuvres en situation d'exposition, documentation qui impliquait une lecture nourrie par des échanges conduisant à une compréhension des nouveaux enjeux de l'accrochage qui apparaissaient alors.

Burkhard a appris le métier auprès de Kurt Blum<sup>2</sup>, photographe indépendant qui travaillait régulièrement pour des galeries à Berne, mais aussi pour la Kunsthalle. Entré très tôt à son service en 1961, c'est par son intermédiaire que Burkhard est embauché, au début des années soixante, comme premier photographe officiel de l'institution. Il travaille directement avec son directeur, Harald Szeemann, et devient son ami. Il entre alors en contact avec la scène artistique internationale. Loin de se limiter à documenter les expositions, Burkhard collabore aussi à la réalisation des catalogues et des outils de communication. Il s'investit également dans la préparation des projets, en réalisant des reportages prenant la forme de visites d'ateliers des artistes conviés à exposer. Il assure donc tout un suivi photographique, décrivant les différentes étapes de la mise en place d'une exposition.

Au delà de la seule reproduction des œuvres, Burkhard photographie des expositions. Dans les années soixante la mise en exposition devient en effet fondamentale et nécessite un

---

<sup>1</sup> Balthasar Burkhard est mort le 16 avril 2010 à Berne, sa ville natale, à l'âge de 65 ans.

<sup>2</sup> Kurt Blum (1922-2005) débute comme photographe à la [Bibliothèque nationale](#) à [Berne](#), puis comme photographe [indépendant](#) et réalisateur de documentaires pour une clientèle d'entreprises industrielles. Dans les [années 1950](#) et [1960](#), il réalise des documentaires sur des artistes, comme [Pablo Picasso](#). En 1981, il ouvre une galerie de peintures et de photographie à [Praz \(Vully\)](#).

protocole photographique différent. Une vue d'exposition ne peut plus être une simple reproduction pour laquelle l'unique sujet serait l'œuvre. Elle se définit, à l'opposé, en fonction de l'espace et du temps. Caractérisée par la nécessité de représenter les liens entre des œuvres mais aussi avec le lieu dans lequel elles s'inscrivent, son sujet est la mise en exposition et l'accrochage. La période où Balthasar Burkhard pratique la photographie documentaire est précisément celle du passage d'une image de reproduction à une image d'interprétation.

Introduit à la Kunsthalle par Blum, Burkhard apprend aussi auprès de lui la précision des tirages et la maîtrise du dégradé. Il est perceptible que le jeune Bernois a alors acquis non seulement des qualités techniques, mais encore un intérêt marqué pour des compositions rigoureuses et construites des images. Selon lui, son style vise une sorte de « photographie pure ». Comme il le rappelle en 2010, ses références se trouvent chez les photographes américains : « J'ai été plus intéressé par la "straight photography" : Walker Evans et Paul Strand »<sup>3</sup>. Il s'est donc manifestement interrogé, tant au niveau de ses finalités que de la délicate question du style, sur cette pratique du documentaire.

La spécificité documentaire de la photographie de vue d'exposition serait-elle ainsi à remettre en question ? Ou bien deviendrait-elle *a contrario* l'occasion de réfléchir à l'utopique transparence objective dans la perspective de dessiner les contours d'une photographie d'auteurs – qui souvent se révèlent fortement impliqués ? Certains photographes d'exposition évoquent la forme du reportage, un documentaire engagé. Si l'on se réfère au « style documentaire »<sup>4</sup> propre à Walker Evans, de la même manière l'activité des auteurs de vues d'exposition ne se réduit pas à une stricte fonction indiciaire mais témoigne d'une approche interprétative. L'idée selon laquelle la photographie d'exposition – ou d'œuvre en situation d'exposition – est davantage de l'ordre de la révélation que de la duplication est partagée par de nombreux auteurs. Michel Laclotte écrit, par exemple, dans la publication des actes du colloque *Sculpter – Photographier* qui s'est tenu au Louvre en 1991 : « l'acte photographique constitue l'achèvement d'une opération de construction spatiale »<sup>5</sup>. Autrement dit, l'interprétation photographique est ici confirmée en tant que prolongement nécessaire à une existence de l'œuvre exposée. Pour Pascale Cassagnau « la notion de documentaire, se dresse

---

<sup>3</sup> Arden Sherman, "Pictures of Exhibitions – An Interview with Balthasar Burkhard", in *HSz : As is/As if*, Julian Myers & Leigh Markopoulos, San Francisco, eds. California College of the Arts, MA Program in Curatorial Practice, 2010, p 152-161.

<sup>4</sup> Olivier Lugon, *Le style documentaire d'August Sander à Walker Evans 1920-1945*, Paris, Macula, 2001.

<sup>5</sup> Michel Frizot, Dominique Paini, *Sculpter Photographier*, Paris, Marval, 1993.

dans un rapport à un point de vue, une attitude »<sup>6</sup>. La validité du documentaire est donc liée à la position de son auteur et à son niveau d'implication. Si la transparence photographique est impossible, demeure le fait que la restitution du réel est envisageable à travers la spécificité d'un point de vue. L'ambition du documentaire s'accomplit non pas au moyen d'une pure objectivité, c'est-à-dire de l'effacement de l'auteur, mais à travers la subjectivité d'un regard, capable de saisir l'exposition au plus près de son essence. La « gravure d'interprétation » ayant longtemps été le seul support de documentation de l'œuvre d'art, il est alors tentant de parler de « photographie d'interprétation » concernant les vues d'expositions.

Ce n'est réellement qu'à partir de 1965 que Baltasar Burkhard signe ses reportages sur les expositions de la Kunsthalle, comme « Lumière et mouvement »<sup>7</sup>, qui regroupait un grand nombre d'artistes ayant un lien avec l'art cinétique. Mais dès cette époque, il réalise également des reportages pour compléter la documentation des projets de Szeemann, comme cette vue de l'exposition de Walter Linck dans le pavillon suisse de la biennale de Venise<sup>8</sup> en 1966, quelques mois après son exposition à la Kunsthalle<sup>9</sup>.

Les images rigoureuses et contrastées de Burkhard vont progressivement placer l'accent sur la valeur de processus en accord avec les buts des artistes et de Harald Szeemann. La documentation réalisée par Burkhard permet ainsi de replacer l'exposition « When Attitudes Become Form »<sup>10</sup> dans le contexte des expositions précédentes de la Kunsthalle, et offre surtout une vision plus pragmatique que celle du mythe qui s'est peu à peu installé. Harald Szeemann écrira d'ailleurs vingt plus tard : « Je pense que les images sont mieux à même que les mots de renseigner sur l'émergence des œuvres, et donc de l'exposition.<sup>11</sup> »

Le sous-titre de l'exposition – « Œuvres, concepts, événements, situations, information » – s'inscrit dans cette réflexion. Szeemann insiste sur « le déplacement du centre d'intérêt depuis le résultat vers le processus ». En ce sens les photographies du montage, décrit par le commissaire comme « un véritable chantier », seraient-elles plus objectives pour rendre compte de l'exposition que les vues de l'accrochage lui-même ? L'exposition accrochée se

---

<sup>6</sup> Pascale Cassagnau, *Future Amnesia (The Need for Documents)*, in *The Need to Document*, Zurich, JRP Ringier, 2005, p.167.

<sup>7</sup> *Licht und Bewegung, lumière et mouvement, luce e movimento. Kinetische Kunst. Light and Movement/ Kinetic Art*. 3 juillet- 5 septembre 1965, Kunsthalle Bern.

<sup>8</sup> *Walter Linck*, Pavillon Suisse, Biennale de Venise, 1966.

<sup>9</sup> *Walter Linck Skulpturen, Mobiles, Zeichnungen*. 11 septembre-17 octobre 1965

<sup>10</sup> *Live in Your Head. When Attitudes Become Form. Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, 22 mars-27 avril 1969. Kunsthalle de Berne.

<sup>11</sup> Harald Szeemann, « When attitudes become Form (Quand les attitudes deviennent forme) Berne 1969 » in HEGEWISCH, Katharina. KLÜSER, Bernd, *Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, édition du Regard, 1998. p. 375.

doit de rendre compte de ce caractère processuel. Par conséquent les photographies qui la documentent seraient à même d'évoquer cet aspect essentiel qui réunit tous les artistes dans ce projet. Un autre artiste, non officiel, choisit d'ailleurs de photographier également le processus d'accrochage. Le regard de Balthasar Burkhard, photographe officiel de la Kunsthalle est en effet contrebalancé par celui du photographe indépendant Harry Shunk assisté de John Kender, qui suit le travail de nombreux artistes invités à cette même exposition. Les vues se croisent. Sur une photo de Shunk on voit Marlène Belilos et son équipe interviewer un artiste ; sur une photo de Burkhard on voit Kender en train de photographier un artiste à l'œuvre, cliché que l'on retrouve dans le reportage signé Shunk/Kender. Le jeu du champ / contre-champ permet de comprendre la mise en exposition.] Cependant les photographies de montage de Shunk et Burkhard vont le plus souvent être publiées au même titre que les vues d'exposition, sans distinction. Cet amalgame entre exposition et accrochage est sûrement la caractéristique la plus significative de la documentation photographique de « When Attitudes Become Form ».

La dimension sérielle de ces images peut faire penser que le film aurait été plus adapté sur ce sujet de l'œuvre en cours d'élaboration. Mais si on compare le film de Bélios<sup>12</sup> et les photographies de Burkhard, ces dernières apparaissent plus descriptives. Le principe de narration avec un début et une fin, réorganisé par le montage, inhérent au film, constitue une relecture subjective de la scène qui ne s'impose pas dans la photographie.

C'est au moment du départ de Harald Szeeman en 1969, contraint de quitter la Kunsthalle de Berne suite à l'exposition « Quand les attitudes deviennent formes », que la carrière de Balthasar Burkhard, devenant pleinement artiste, prend une nouvelle direction. Néanmoins il continuera à documenter régulièrement les réalisations du curateur suisse, notamment la Documenta organisée en 1972. Parallèlement, Szeemann l'invitera aussi à présenter ses œuvres photographiques dans le cadre de ses projets. Lorsque Balthasar Burkhard part s'installer aux Etats-Unis en 1973, Harald Szeemann lui achète l'ensemble du fonds photographique documentant les expositions réalisées à Berne<sup>13</sup>. Cette documentation produite par le photographe à la Kunsthalle va constituer la base des archives d'un métier que Szeemann est alors en train d'inventer : organisateur d'exposition indépendant.

---

<sup>12</sup> *Quand les attitudes deviennent formes*, image et réalisation André Gazut ; avec la collaboration de Laure Ball et Alain Franchet ; production Marlène Bélios. Genève : Télévision Suisse Romande, 1969. 28 min 15 sec, n et b, sonore.

<sup>13</sup> Une trentaine d'expositions ont été programmées entre 1965 et 1970 à la Kunsthalle de Berne période durant laquelle Burkhard était le photographe officiel. Il ne les a néanmoins pas toutes documenté.

L'identification du couple Szeemann / Burkhard est exemplaire du lien complexe entre le commissaire et le photographe d'exposition et nourrit d'une certaine manière une réflexion de l'ordre de l'anthropologie culturelle. Le curateur a besoin du photographe, parce qu'il devient auteur de l'exposition et le seul moyen qui lui permette d'y apposer sa signature, c'est le témoignage de ce qu'il a fait. Les œuvres continuent leur vie, elles ont été importantes dans tel ou tel contexte mais le commissaire-auteur reste entièrement dépendant d'une description qui lui est indispensable. C'est avec l'apparition d'un art à tendance processuel, de la participation de l'ici et maintenant et enfin de l'importance de la mise en espace des œuvres que la présence du photographe devient prépondérante. Par conséquent l'activité de photographe d'exposition prend une réelle importance. Cette pratique documentaire devient une profession à part entière en même temps que celle du commissaire indépendant. Le commissaire a autant produit le photographe de vue d'exposition que l'inverse. Ainsi les photographies de Balthasar Burkhard contribueront à l'indépendance curatoriale de Harald Szeemann. Ces documents étaient pour Szeemann de véritables outils de travail, pas seulement des archives pour un musée.

Les archives de Szeemann se sont constituées au fur et à mesure de son activité. En 1986, il installe la totalité de ses archives dans une ancienne usine située à Maggia dans le Tessin. Offrant plus de 300 m<sup>2</sup>, cet espace surnommé la « Fabbrica rosa » lui permettait de « pouvoir, comme il le souhaitait, marcher au milieu de ses archives et avoir impérativement toute sa documentation à portée de main et à portée d'oeil »<sup>14</sup>. On retrouve ainsi dans les archives de Harald Szeemann l'ensemble des photographies réalisées par Burkhard pour la Kunsthalle de Berne. Celles-ci sont réparties dans les différents dossiers d'exposition sous forme de tirages, d'ektachromes ou de planches contact. Certaines sont encore disposées dans des carrousels de projecteurs, prêtes à être utilisées pour une conférence, ce qui confirme l'usage que Szeemann faisait de ces vues d'expositions pour expliquer sa démarche. La Fabbrica rosa a elle même été photographiée par Burkhard. Encore une fois son regard éclaire la personnalité de Harald Szeemann et sa pratique. « Je les ai pris environ une semaine après qu'il soit mort, pour un magazine allemand d'art – c'était pour une publication commémorative. C'était très étrange pour moi de le faire à ce moment-là. Cette usine était organisée comme son cerveau. Après toutes les grandes expositions, il retournait là, à sa "machine" et travaillait. Parfois il dormait là »<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> François Aubart et Sadie Woods, « Les archives de Harald Szeemann » in *Harald Szeemann. Méthodologie individuelle*, lieu éd, jrp ringier 2007, p.42.

<sup>15</sup> « I took them about a week after he died, for a German art magazine—it was for a memorial issue. It was very

Après l'aventure de la Kunsthalle de Berne et bien que les deux hommes développent alors une activité indépendante, la collaboration se poursuit, notamment avec des événements performatifs comme le festival Happening & Fluxus, à Cologne en 1970-71. Le grand événement que représente la Documenta de Kassel les réunit à nouveau en 1972. Ces différentes collaborations sont autant d'étapes dans un dialogue entre un commissaire et son photographe. On pourrait supposer que Szeemann avait des attentes particulières, que ses commandes étaient accompagnées de directives précises. Pourtant, Burkhard a toujours témoigné de sa liberté d'action, reposant sur une communauté de vues : « C'était une communication très silencieuse et il attendait que je fasse les choses à ma manière - qui était sa manière ».<sup>16</sup>

Szeemann va aussi largement contribuer à montrer le travail artistique de Balthasar Burkhard. Il expose ainsi ses photographies dans le cadre d'APERTo, lors de la Biennale de Venise de 1999. La production artistique de Burkhard ne semble pas, dans un premier temps, avoir de lien avec son expérience de la photographie documentaire et plus spécifiquement ses vues d'expositions. Cependant son intérêt pour le grand format, de même que son attention aux questions d'accrochage, qui apparaissent dès sa première exposition collective au Kunstmuseum de Lucerne en 1970, puis en 1971 à la 7ème Biennale de Paris, laissent penser qu'il a tiré un enseignement de son expérience auprès des travaux d'artistes internationaux qu'il a photographiés la décennie précédente.

La caractéristique de la mise en espace de la photographie est évidente : la fragmentation du sujet, vu en plan resserré, donne aux prises de vue une dimension physique. Cette appréhension corporelle de l'espace, le mouvement du corps et le rapport à l'architecture se manifestent dans un soin particulier apporté à l'accrochage et l'agencement de ses grands formats. Cette expérience de la mise en exposition apparaît donc comme le produit de sa pratique photographique documentaire auprès des artistes des années soixante. A Berne, il a

---

strange for me to do it at that time. This factory was organized like his brain. After all the big exhibitions, he would go back there to his "machine" and work. Sometimes he would sleep there. He lived in a village nearby—Locarno is the closest town. His widow Ingeborg lives there now. He was a constant traveler, however. I remember he started to collect the luggage tags in my photograph while he was still in Bern. This is a huge pile.» In Arden Sherman, "Pictures of Exhibitions – An Interview with Balthasar Burkhard", in *HSZ : As is/As if*, Julian Myers & Leigh Markopoulos, San Francisco, eds. California College of the Arts, MA Program in Curatorial Practice, 2010,

<sup>16</sup> « It was a very silent communication and he expected me to do things my way—which was his way ». In Arden Sherman, *Op. cit.*

été rapidement confronté aux multiples problèmes que pose l'apparition des œuvres minimalistes et conceptuelles. Certaines caractéristiques de ses travaux, comme l'attachement à la présence brute des matériaux, l'appréhension physique de l'espace, la sérialité, la question de la place et du mouvement du corps et le rapport à l'espace vont jouer un rôle important dans ses photographies. Ses recherches de cadrage et de composition proches de la « straight photography », comme nous l'avons déjà évoqué, marque sa pratique photographique aussi bien documentaire qu'artistique. La mise en scène de ses tirages photographiques, d'une manière générale leurs encadrements, fait partie de sa démarche. Les photographies sont difficilement perceptibles imprimées dans un portfolio ou dans un livre, car leur nature propre est d'être sur un mur, ou suspendues dans l'espace. On prend alors la mesure de l'enjeu qu'impose la documentation photographique d'une exposition de Balthasar Burkhard.

On a souvent affirmé une « entrée en art »<sup>18</sup> de la photographie au cours des années soixante à l'initiative des artistes et non des photographes. Le parcours de Burkhard inviterait à nuancer cette thèse, parcours d'un photographe qui « entre » finalement « en art » dans le prolongement de son travail auprès des artistes.

C'est souvent et principalement en tant que vecteur que la photographie est exploitée par les artistes pratiquant un art processuel et/ou éphémère. L'exposition « When Attitudes become form » est souvent citée<sup>19</sup> pour marquer cette « entrée en art » de la photographie. Pourtant cet accrochage ne présentait pratiquement aucune photographie<sup>20</sup>. La présence du « photographique » était donc essentiellement dans sa documentation justement réalisée par Burkhard et Shunk<sup>21</sup>.

Selon Frizot : « Si la photographie s'est imposée depuis les années 70 comme un support et un matériau de l'art contemporain, c'est par sa capacité à s' "exposer". »<sup>22</sup> Néanmoins dès la fin des années vingt et jusqu'après la seconde guerre mondiale des artistes

<sup>18</sup> Voir notamment Michel Frizot « La surface sensible. Support, empreinte, mémoire », *Nouvelle Histoire de la photographie*, Paris, [Bordas, 1994], Larousse, 2001. p. 709 : « Dans les années soixante, la photographie est « entrée en art », non en adoptant les objectifs ou les apparences de la peintures, mais en substituant le support photographique à la toile ou au châssis, rejetés par nombre d'artistes ».

<sup>19</sup> Dominique Baqué, *Op.cit.* p.49, Michel Frizot, *Op.cit.*, p. 711, André Rouillé, *La photographie, Entre document et art contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 2005. p. 416.

<sup>20</sup> Sur les soixante neuf artistes présentés, huit seulement travaillaient alors avec la photographie (Jan Dibbets, Michael Heizer, Hans Haacke, Richard Long, Walter de Maria, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim et Robert Smithson) mais ne l'avaient, pour la plupart, pas utilisée dans l'exposition elle-même mais dans le catalogue et spécifiquement dans ce cadre. Epiphénomène, le catalogue reproduisait « le saut dans le vide » d'Yves Klein (photomontage réalisé par Harry Shunk en 1962).

<sup>21</sup> Ces « témoignages » – conservés et exploités dans les archives vivantes du commissaire Szeemann – ne seront d'ailleurs publiés et diffusés que bien plus tard, donnant un nouveau souffle au mythe suscité par cette manifestation hors norme.

<sup>22</sup> Michel Frizot *Op. cit.*



comme El Lissitzky ou Herbert Bayer avaient déjà exploité le potentiel de la photographie exposée<sup>23</sup>. Comme eux, Burkhard est photographe, il manifeste un intérêt particulier pour la mise en espace de la photographie et sa relation au regardeur, il sait d'expérience « mettre en vue ».

---

<sup>23</sup> Pour le premier avec la frise photographique de la salle soviétique de l'exposition « Die Pressa » à Cologne en 1928, pour le second la scénographie de « Road to Victory » au Museum of Modern Art de New York en 1942.