

23.11.2006

## Harald Szeemann : Construction d'une identité

### 1. Bibliographie sur le thème:

Hans-Ulrich Obrist, *Mind over matter, interview with Harald Szeemann*, in Artforum, November 1996

Jouannais Jean-Yves, *Harald Szeemann, des exposition faites d'amour et d'obsessions*, in Art Press n. 17, 1996

Nathalie Heinich, *Harald Szeemann, Un cas singulier*, L'Echoppe, Paris, 1995

Harald Szeemann, *Ecrire les expositions*, La lettre volée, Bruxelles, 1996

Harald Szeemann, *Making expositions*, conference, 28th April 2000 at Kanazawa, Japan.

Harald Szeemann, « Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et aux retombées de l'exposition "When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)" et rien d'autre », in *Les Cahiers du Musée National D'art Moderne*, Paris, n° 73, octobre 2000, p.8-35

Lucrezia De Domizio Durini, *Il pensatore selvaggio*, Silvana, Milano, 2005

Hans-Joachim Muller, *Harald Szeemann : exhibition maker*, Hatje Cantz, Berlin, 2006

### 2. Le vocabulaire :

#### *La figure du curateur :*

- Auteur et créateur de le sens ou un commissaire est toujours un auteur ; qu'il exprime une subjectivité, dans ce façon il est plus similaire à un artiste qu'à un critic parce celui-ci doit être objectif
- Notion d' individualité au centre de son travail (Mythologies individuelles ; expo sur son père)
- Notion d' indépendance : choisi de travailler de façon individuelle contre la lourde structuration des institutions et son fonctionnement gestionnaire. Il crée une agence pour le travail à l'étranger. Inventeur de notion de travailleur indépendant

#### *Le rapport avec les artistes :*

- Partager les expériences, trouver dans les œuvres les énergies artistiques primordiales qui révèlent mieux l'intensité des intentions. - « Je ne m'intéresse qu'à la conscience divergente car c'est là que se trouvent les énergies utopiques ».
- Passion pour son travail : « Je trouve qu'il faut que ce soit toujours passionnant »
- ses préférences: Dadaïstes, Surréalistes, Abstrait expressionists, Wagner, Ludwig II, Gaudi, Gabriele d'Annunzio, Joseph Beuys : artistes qui voulaient changer le monde

#### *Les expositions :*

- L'exposition est plus laboratoire qu'une mémoire collective
- L'exposition est signée et objets « moment ou tout est intersubjectif : plus rien ne s'oppose à l'accumulation des signes et objets », intensité et intuition « trouver amalgame de l'intuition que j'ai de la chose avec celui qui fait la chose »

- Exposition comme non finie : pas de parole fermée, mais lieu de découverte, processus de création et accumulation « je suis aussi pour les motivations qui sont derrière.. ce qui m'intéresse c'est plutôt le point de départ des œuvres »
- Encyclopédie et éclectisme : pas seulement œuvres, mais aussi des faits sociaux et historiques, œuvre d'art total
- Esthétiques qu'on peut trouver dans ses exposition : les œuvres doivent respirer, être isolées et autonomes « pour moi c'est important que vraiment l'œuvre respire au maximum ». Il parle de l'espace et il étudie comment il change avec les œuvres

*Les oxymores :*

- « When attitudes become form » : attitudes – form : les œuvres sont le résultat matériel des intentions immatérielles des artistes.
- Musée des obsessions : anti-musée, proposition a-historique, a-scientifique et prend le contre-pied du modernisme qui avait dissout les obsessions dans le positivisme
- Conscience divergente : « je ne m'intéresse qu'à la conscience divergente car c'est là seulement que se trouvent les énergies utopiques »
- Information sélective – sélection informative : l'objet et l'information doivent cohabiter
- Mythologies individuelles : la mythologie tend à l'universel, mais Harald Szeemann affirme que les mythologies individuelles ont une double identité, de l'universel dans le singulier.

### **3. La personnalité :**

**Gemini: please see astrology websites**

**<http://www.cafeastrology.com/zodiacgemini.html>**

**<http://www.astrology.com.com/gemini.html>**

**<http://mizian.com.ne.kr/englishwiz/library/names/zodiac/gemini.htm>**

**fiercely independent (within dependable structures)**

**optimistic**

**defiant | resilient**

**did not like conventional repetition**

**style is neither post- or neo-**

**visionary innovator**

**zealous**

**interests included :**

**living in his head (social politics and nonconformity)**

**communication (human behavior, psychology, voyeurism, obsession)**

**multicultural | multidisciplinary within the arts (europe, america, asia, ....)**

**conceptualization | contextualization**

## **continuum : integration | separation**

### 4. Berna et Harald Szeemann: un rapport d'amour et haine.

Le père d' Harald Szeemann était un hongrois catholique et par conséquent son fils aussi a grandi à l'intérieure de la religion catholique et il a reçu le baptême. Mais comme Szeemann lui-même nous le rappelle « jadis Berne était une ville protestante et donc je me suis retrouvé toujours faisant partie d'une minorité. Je me rappelle que j'étais toujours puni parce que je suivais les fêtes catholiques même si je n'étais pas si fidèle<sup>1</sup>». Des phénomènes de discrimination, bien que modestes, ne s'arrêtent pas au cours des années comme lorsque Szeemann postule pour une bourse d'étude en tant qu'historien de l'art dans le Canton de Berne, mais en étant les deux postes disponibles, un seulement pour les vieux citoyen aristocrates et l'autre seulement pour les protestants, il n'aura pas droit d'y accéder.

Il décide alors de quitter sa ville natale pour ses études universitaires mais il reviendra comme directeur de la Kunsthalle. Il y travaille intensément pendant huit ans et il arrive à y créer une atmosphère artistique d'avant-garde, à stimuler un débat critique et à faire de cette petite ville de province un centre expérimental bien au-delà de la Suisse. Mais une fois encore la ville qui l'avait rappelé à elle, qui lui avait fait confiance et à laquelle il avait consacré toute sa passion et qu'il avait élevé à la référence artistique, lui tourne le dos en l'obligeant à quitter son poste et à s'éloigner à nouveau.

#### Avant l'ère Szeemann

La situation artistique de la Suisse dans les années Cinquante est très active: il y avait eu le groupe des Concretists (Max Bill, Max Huber), les Dada à Zurich, Tinguely à Bern.

Ces années-là les directeurs de la Kunsthalle à Bern étaient Rudlinger et Franz Meyer; ils organisaient les premières "nouvelles" expos: Rudlinger portait Rothko, Clifford Still, Franz Kline à Bern et il avait fait une série des expos appelées "tendances actuelles 1-3", très modernes et significatives.

Meyer, pour sa part, en 1960 exposait pour la première fois en Suisse Malevich, Schwitters, Kricke, Luginbühl et pour la première fois Tinguely à la Kunsthalle. Lui même posait la candidature de Szeemann comme directeur de la Kunsthalle parce qu' il l' avait déjà apprécié en voyant ses pièces de théâtre et l'invitant à se produire dans la Kunsthalle. A son arrivée à la Kunsthalle il devait s'affronter avec un si riche passé qu'il devait expérimenter des nouvelles formules pour être à l'hauteur.

#### Pendant l'ère Szeemann

---

<sup>1</sup> H.Szeemann, *Una vita raccontata, Tegna, 15 ottobre 2002* en *Harald Szeemann, Il pensatore selvaggio*, Silvana editoriale, Milano, 2005

- Le rapport avec les artistes : c'est grâce à l'appui de six artistes faisant partie de la commission qui devait élire le nouveau directeur, que Szeemann devient directeur. Tout au long de sa vie ce rapport de confiance totale et de complicité a persisté: Szeemann a toujours privilégié les artistes au lieu des logiques perverses de l'argent et du pouvoir. En effet grâce à lui toute une génération d'artistes a demeuré longtemps à Berne parce que c'était là bas que quelque chose se passait, c'était là bas qu'on pouvait obtenir quelque chose. En même temps il a emmené à Berne des personnages d'une résonance internationale tels que Picabia (1962), Herbin, Kurt, Kowalski (1963), Nevelson, Albers (1964), il a hébergé les expérimentations du Living Theatre, les défilés de mode, les habits métalliques des Frères Baschet et le cinéma de Duchamp et Warhol. Il avait réalisé aussi des exposition « historiques culturelles » (*Tibetan Art, Ex-Voto*) suivant le concept de "intensité a-historique" dans l'art. En 1968 Christo empaquette pour la première fois un édifice public, la Kunsthalle.
- Le rapport avec les collectionneurs : à Berne les collections privées commencent véritablement à cette époque parce que les collectionneurs ont enfin eu confiance, ils se sont aperçus de la continuité du travail artistique et ils ont décidé de la soutenir.
- Le rapport avec le public : sa politique d'expositions a su intéresser aussi le grand public loin, d'habitude, du cercle de l'art contemporain. Les réactions ont été souvent très négatives, mais au moins des réactions il s'agissait . « Il ne m'est plus jamais arrivé de voir une maison aussi chargée d'énergie que durant ces journées qui ont précédé le 22 mars. Il y eut exactement mille visiteurs au vernissage : trop pour la petite Kunsthalle de la Helvetiaplatz »<sup>2</sup>. Il a su donc bouger les esprits endormis des habitants de Berne et il les a rapportés avec le nouvel art.
- Le rapport avec le pouvoir et les autorités: il n'a pas accepté la tâche de directeur de la Kunsthalle pour des raisons de prestige ou encore économiques « mon salaire de directeur dépassait de 50 francs celui d'un ouvrier du musée », mais parce que là bas il avait la possibilité d'expérimenter, de créer, d'avoir une liberté totale. Cela ne manque pas de lui procurer les inévitables accusations d'abus de pouvoir et quand il commence à envisager le danger de la routine Szeemann abandonne le poste. Les critiques les plus féroces arrivent des artistes locaux, désinformés sur ce qui passait sur la scène internationale et soucieux de garder l'ambiance de Berne sous contrôle, ou pour mieux dire, l'instrument qui créait cette atmosphère c'est-à-dire la Kunsthalle. Quand la majorité du conseil de la Kunsthalle décide de voter contre une de ses propositions pour une exposition sur Joseph Beuys, Szeemann comprend que le moment de quitter Berne est arrivé. En outre son rôle était désormais associé à l'engagement artistique et à la personnification du pouvoir et il avait perdu tout intérêt pour lui. « Comme directeur de la Kunsthalle je ne cherchais aucun pouvoir mais je voulais seulement utiliser au maximum ma position pour développer la possibilité de la communication sur la création artistique ».
- Méthode: sa stratégie était d'un côté promouvoir le contexte local, tout en gardant l'effet surprise, et de l'autre lancer un défi envers les grands centres de l'art tels Londres, Paris, Amsterdam. Et il en sort gagnant : il crée à Berne « un nouvel espace mental », il donne à la

---

<sup>2</sup> H.Szeemann, *When attitudes become form*, catalogue de l'exposition Berne 1969.

ville « un élan fantastique ». En suivant sa devise selon laquelle « on trouve partout de la créativité » il arrive à en tirer la meilleure aussi de cette petite ville de province.

L'après ère Szeemann

En 1972, Harald Szeemann délivre une interview à Petra Kipphof, journaliste du « Die Zeit » de Hamburg à propos de ses difficultés avec la ville de Berne et à propos de son éloignement. Ce qui émerge est un regard déçu, mais sans colère: « de toute façon je reste à Berne, parce que je veux continuer à montrer aux bernais un Szeemann heureux, et je peux le faire mieux sans la Kunsthalle » C'est seulement après sa mort que Berne lui a attribué les mérites et en 2006 la ville demande à Philippe Pirotte, actuel directeur de la Kunsthalle, d'organiser une exposition sur l'héritage intellectuel et spirituel laissé par Harald Szeemann. Mais *Villa Jelmini*, c'est le titre, ne veut être ni un hommage ni un outil pour creuser dans le passé, mais un moyen pour représenter la complexité du personnage à travers les traces qu'il a laissées, sans interprétations ou célébrations. Un hommage post mortem aurait pu apparaître, en effet, incohérent de la part d'une ville qui lui a été hostile.

#### 5. "When Attitudes become form"

L'élément déclencheur de cette exposition est l'offre faite à Harald Szeemann, en juillet 1968, par Philip Morris de mettre à sa disposition 15.000 dollars pour la réalisation d'un projet ainsi que 10.000 dollars pour le catalogue. La définition de l'intention de cet événement, qui prendra un certain temps à être formulé, est dans un premier temps axé vers la présentation d'artistes travaillant avec la lumière. Mais, en 1965, Szeemann a déjà réalisé "Licht und Bewegung" (Lumière et mouvement). En outre à la même période, Edy De Wilde, alors directeur du Stedelijk Museum à Amsterdam, lui apprend qu'il travaille sur un projet similaire. Cette relation de proximité avec d'autres institutions est un élément important pour la réalisation de "When Attitudes become forme". En effet, la réalisation quasi simultanée de "Op Losse Schroeven" à Amsterdam, événement où l'on retrouve les mêmes artistes, permet de partager les frais de transport pour les œuvres et les artistes en provenance des Etats-Unis. En outre, ce partage des frais se fait également avec les autres institutions qui accueillent ensuite l'exposition, le Museum Haus Lange à Krefeld et l'Institute of Contemporary Art de Londres. Ce voyage de l'exposition vers d'autres lieux fait entièrement partie du cahier des charges formulé par Philip Morris. On soulignera, en tant qu'élément symptomatique, que le titre même de cette exposition, nécessaire le plus rapidement pour l'entreprise mais difficile à formuler pour un projet attaché à montrer les gestes aux dépend des objets et en construction théorique permanent avant sa réalisation, est trouvé lors d'une réunion avec la responsable de la communication du fabricant de cigarettes. On notera donc la place

importante que joue la mise en mouvement à des niveaux divers d'un réseau de partenaires indispensable pour relever les défis posés par un projet ambitieux.

La différence principale entre "Op Losse Schroeven" et "When Attitudes become form" constitue l'un des paradigmes du travail d'Harald Szeemann. A Amsterdam, outre le fait que le titre n'est pas le même impacte signifiant et international<sup>3</sup>, les artistes travaillent chacun dans un espace personnel. A Berne au contraire ils travaillent tous dans le même espace. On retrouve ici la passion de Szeemann pour le foisonnement d'activités disparates ainsi que son attirance pour le travail au côté des artistes. Il devient de fait le maître d'œuvre d'un projet global : l'exposition, entité autonomisée à laquelle chacun des artistes apportent leur contribution. Ainsi, le lieu de célébration des faits artistiques change de statut, il n'est plus un espace de pérennisation et de mystification par l'accession à la dénomination de chefs d'œuvres, mais devient le prolongement de l'atelier, lieu d'expérimentation et de constant devenir. Ce changement de paradigme constituera l'un des points forts de la théorisation de l'exposition temporaire. Celle-ci, contrairement à la chronologie en vigueur dans l'approche muséologique, se fait théorisation d'un propos sur l'art où les notions de séquences historiques et de correspondance de matériaux n'ont plus cours. Ce non-respect des médiums utilisés par les artistes prend sa source dans les théories d'un musée idéale formulées par Malraux. L'influence de la reproductibilité photographique des œuvres conduit celui-ci à détacher les productions de leur constitution physique, ouvrant la possibilité de les mettre en regard les unes des autres sans envisager les contingences matérielles. En se libérant de cette approche, qui était celle formulée dans le premier projet laissé à Edy De Wilde, Szeemann se détache d'une approche moderniste qui légitime l'apparition de propositions nouvelles en les rattachant à des travaux historiquement plus anciens. A l'encontre cette lecture évolutionniste "When Attitudes become form" écrit une histoire qui ne se formule plus chronologiquement<sup>4</sup>. Contre la croyance en un grand récit unique se construit ici une vision morcelée et toujours partielle de l'histoire, symptôme de la pensée de l'époque, qui sera la base d'une approche renouvelée de l'organisation d'expositions temporaires.

---

<sup>3</sup> A propos de la différence des titres de ces deux événements voir : Didier Semin et Isabelle Ewig "Comment se fait une exposition", in *Cahiers du MNAM*, n°73, Automne 2000, p.5.

<sup>4</sup> Pour une lecture en profondeur des différences entre ce type d'approche et les expositions recensant l'utilisation d'un médium voir : Jean-Marc Poinot, "Les grandes expositions : Esquisse d'une typologie", in *L'œuvre et son accrochage, numéro spécial des cahiers du MNAM*, 17/18, 1986, p.122-145. Republié dans le catalogue d'exposition *Collection*, Capc de Bordeaux, 1990 et dans Jean-Marc Poinot, *L'atelier sans mur*, Villeurbanne, Art édition, 1991.

Ce décrochage d'une histoire linéaire, unique et universelle est appréhendé par Szeemann comme une construction qui affirme la subjectivité de celui qui l'écrit. Cela est particulièrement sensible dans le travail qu'il effectue pour "When Attitudes become forme". En effet, à partir du moment où, voyant Jan Dibbet dans son atelier se contenter d'arroser du gazon, il décide de faire une exposition sur le geste, il conçoit son projet comme une tentative de définir un "nouvel art"<sup>5</sup>. Or, comme le remarque Jean-Yves Jouannais, des nominations sont déjà en vigueur pour les pratiques présentées lors de cet événement<sup>6</sup>. Ce qu'il tente finalement n'est pas la fixation d'une définition universelle, mais bien la sienne, hors catégorisation, celle qu'il appelle l'histoire des intentions intenses. Et, de même que cette dénomination, ce qu'il construit est en tous points lié à son individualité. Le récit se fait dès lors à la première personne et en assumant la subjectivité. C'est d'ailleurs ainsi qu'il définit depuis son travail, en investissant la forme proposée, l'exposition, pour y projeter ses propres idées<sup>7</sup>.

Cette idée, opposée au compromis inhérent de la prise de décision par commission, selon laquelle une seule personne est responsable de la programmation et donc de l'image d'une institution, constitue l'une des raisons principales de la tournure que prend le scandale ouvert par "When Attitudes become forme". En effet, la responsabilisation d'un individu unique pour les agissements de tous les artistes présents lors de cet événement, en fait aussi la cible principale des critiques. Ainsi comme il l'écrit lui-même "ce n'est pas l'art qui est attaqué mais ceux qui l'expose"<sup>8</sup>. La critique, choquée par une exposition hors de toutes références, et les pouvoirs publics, scandalisés par la destruction du matériel urbain, leur propriété, par Michael Heizer se focalisent sur Szeemann. Le fait qu'il puisse fièrement présenter ces réactions dans ses carnets sur la réalisation de ce projet est symptomatique du changement de statut de l'organisateur d'exposition. Son départ se fait donc sous la pression de l'expression publique et de la reprise en main de l'institution par les responsables politiques, mais il se fait aussi avec la création du titre hautement symbolique de travailleur indépendant et d'auteur

---

<sup>5</sup> Voir à ce sujet les carnets d'Harald Szeemann, qui retracent la chronologie de la réalisation de cette exposition, parsemés de rencontres et de discussions portant sur cette recherche d'une définition : Harald Szeemann, "Journal et carnets de voyage touchant aux préparatifs et au retombées de l'exposition 'When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Informations)' et à rien d'autre" in *Cahier du MNAM*, n°73, automne 2000, p.8-35.

<sup>6</sup> Jean-Yves Jouannais, "Des expositions faites d'amour et d'obsession", in *Art Press hors série n°17*, « 66 /96, *Avant-gardes et fin de siècle* », 1996, p.100-108.

<sup>7</sup> Harald Szeemann, "Agence pour le travail intellectuel à la demande", in *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, p.40-51.

<sup>8</sup> Harald Szeemann, "When Attitudes become Form (quand les attitudes deviennent forme), Bern 1969", in Katharina Hegewisch et Bernard Klüser, *L'art de l'exposition, une documentation sur trente expositions exemplaires du XXè siècle*, Paris, Edition du regard, 1998, p.382.

d'exposition au sens où il assume désormais pleinement ce qu'il construit grâce à l'exposition, son médium d'expression.

Ainsi ce qui se joue dans "When Attitudes become forme", n'est pas tant l'offre d'une visibilité et d'une définition d'une pratique émergente, étant entendu que ces artistes se voyaient offert d'autres espace d'intervention et que leurs pratiques avaient déjà été théorisées, mais bien la forme même que prend leur mise en exposition. Forme nouvelle dont toutes les particularités étaient déjà en bourgeonnement dans les huit années du travail de Szeemann à Berne précédent cette exposition. On retrouvera ainsi tout au long de sa production en tant qu'indépendant les bases qu'il pose pendant son passage à Berne : le travaille au cœur d'un réseau d'institutions, la préférence pour les formes temporelle, non chronologique et investies d'une théorisation individuelle, le travail plus avec les artistes qu'avec les œuvres, et, surtout le travail autonome, seul, de créateur.