point.doc

Hypothèse pour une histoire
à partir des archives de la Collection Herbert

Une exposition présentée du 25.05 au 24.08.2008
Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble

Sur une proposition de :
Virginie Bobin, Lucile Bouvard, Frida Carazzato,
Maria Garzia, Julia Kläring, Silvana Silveira

Tous ces textes sont disponibles en intégralité sur :
www.ecoledumagasin.com/session17

Hypothèse pour une histoire à partir des archives de la Collection Herbert

Les collectionneurs belges Annick et Anton Herbert ont rassemblé, depuis 1972, des pièces majeures de l'Art Conceptuel, Minimal et Povera, parmi lesquelles ils vivent aujourd'hui dans une ancienne usine rénovée de Gand.

La collection pensée comme une voie d'accès, un « discours sur le monde », est marquée par trois dates clés, qui en situent l'univers esthétique et l'engagement artistique : 1968 comme date de début de la collection, 1989 comme passage à la seconde génération d'artistes et 2000 comme date de fin de la dynamique d'acquisition. Au sein de cette trilogie, la date de 1989 est à entendre non pas comme un changement radical et absolu, mais plutôt comme une évolution significative, où l'inclusion de nouveaux artistes n'a pas empêché la conservation d'une ligne directrice claire et fidèle en un sens à la génération des artistes conceptuels, minimaux et povera.

À travers la forte connotation symbolique de ces dates, apparaît une série d'évènements historiques retenus aussi bien pour l'état d'esprit qu'ils ont porté (mai 68), que pour l'influence qu'ils ont eue sur l'ordre politique mondial (par exemple la chute du mur de Berlin en 89).

À leur collection, les Herbert ont souvent accolé le terme d'utopie. Tôt au cours de notre recherche, il nous a semblé que cette **«utopie»**, très proche des idéaux de l'art de la fin des années 60 et de l'esprit de mai 68, était une conviction esthétique et éthique qui s'est positionnée, affirmée et confortée avec le temps, en regard des évolutions de la société. Une utopie presque « à rebours », dont le processus reste lui aussi lié à ces dates.

Depuis 1984, la Collection a fait l'objet de quatre expositions (voir plus loin), dont la dernière au MacBa (Barcelone), proposait des rapprochements entre les œuvres et des éléments documentaires issus des archives de la Collection. Plus **«collection de documents»** que réelle archive, l'ensemble est considéré par les collectionneurs comme une extension de la collection d'œuvres. Il en enrichit le contenu et l'ouvre à une frange d'artistes plus large et parfois éloignée de son orthodoxie d'origine. Cet intérêt porté au document, qui a probablement été sensibilisé à travers l'art conceptuel aux formes « dématérialisées de l'art », place celui-ci dans un entre-deux ; entre objet-œuvre et outil informatif. Une fois réunis, les « Art works » [1] et documents forment aux yeux des collectionneurs, une sorte de **«collection idéale»** , pas tout à fait exhaustive mais conciliant l'esthétique de la collection avec les générations d'artistes qui l'ont précédée et succédée.

Les « archives » qui renferment des groupes de documents soigneusement choisis, collectés et organisés sur une centaine d'artistes, constituent un enjeu majeur de la future **Fondation** que les Herbert envisagent d'ouvrir. Celle-ci prendrait place dans le lieu où ils vivent et développerait un programme d'expositions et une mission de recherche. Dans cette perspective, les archives devraient devenir accessibles à un public de chercheurs. Nous avons vu dans cette hypothèse un terrain propice à une réflexion sur l'archive privée, son potentiel de réactivation et la pertinence de son devenir public, mais aussi une nouvelle manière d'aborder la Collection en mettant à profit la diversité de ses matériaux.

Face à une archive d'une telle ampleur comment nous positionner en tant que curatrices et construire avec le couple de collectionneurs un dialogue « intergénérationnel » ?

Au regard des points d'analyse énoncés, nous avons envisagé la collection (archives comprises) comme un travail de sauvegarde d'une période spécifique de l'histoire de l'art. Une capsule temporelle qui emprunte son nom aux **« Time Capsules »** [2] d'Andy Warhol. À travers un choix de documents, nous avons décidé d'ouvrir cette « capsule » et d'en réveiller le potentiel d'interprétation, alors « dormant ». Souhaitant inscrire cette sélection dans le dialogue enclenché avec les Herbert, nous avons établi un critère temporel : **1989–1990**, dates qui marquent un tournant dans leur pratique de collectionneurs, mais aussi dans l'histoire de l'art (explosion du marché, mondialisation) et dans l'histoire politique, sociale et économique (fin de la Guerre Froide, lutte contre le SIDA, démocratisation d'Internet...).

Au-delà de la simple facilitation technique, le carottage effectué dans les archives Herbert réfère à la méthode **micrologique** employée en 1928 [3] par Walter Benjamin dans son essai « Sens Unique ». L'auteur y écrit l'histoire de l'Allemagne des années 1925 à 1927, en cherchant à éviter l'aliénation d'une temporalité et d'une histoire représentée dans sa continuité. Le récit est construit sur le principe d'un travail de montage et articule, selon un système de petites vignettes, des faits historiques ou anecdotiques. Cette approche de l'Allemagne d'avant-guerre ne se donne pas de manière frontale, mais se trame petit à petit, de manière sous-jacente, dans le ton que chaque vignette fait naître.

Hypothèse pour une histoire : une exposition

Prenant pour point de départ les documents issus de la Collection Herbert (lettres, photographies, cartons d'invitation, magazines, posters...) et datant de 1989-1990, l'exposition crée des liens entre eux pour proposer un regard orienté sur la période. Se noue dans cette mise en relation la lecture hypothétique d'une histoire : de celle, intime, des collectionneurs à l'histoire de l'art et l'histoire sociale, politique, économique. En matérialisant la problématique latente du passage de l'espace privé à l'espace public, l'accrochage des documents projette dans un vis-à-vis révélateur l'univers esthétique de la collection et les faits sociaux relayés dans les productions artistiques de l'époque. L'utopie « à rebours » transparaît de manière prégnante, et avec elle la conviction artistique des collectionneurs. Plutôt que de prétendre à un enjeu scientifique ou à une quelconque vérité, l'exposition se place du côté de l'hypothèse, et s'affirme d'emblée comme une interprétation.

Pour prolonger et restituer dans l'espace de l'exposition le dialogue engagé tout au long de cette année avec Annick et Anton Herbert, des vidéos accompagnent les documents sélectionnés.

En novembre, au moment de notre prise de contact avec les collectionneurs, nous avions choisi de nous présenter à eux sous la forme d'une lettre vidéo. Ce médium permettait de rendre visible à nos interlocuteurs la réalité de notre espace de travail et correspondait à un langage visuel familier. Puis, une seconde lettre présentant l'avancée de notre de recherche a suivi. Nécessitant des moyens de représentation spécifiques pour rendre intelligible notre procès, elle nous a conduites à travailler avec la forme du **mapping** (graphiques, cartographies, schémas).

Sonnait alors comme une évidence le choix de clore cette conversation différée au sein même de l'espace d'exposition, en nous adressant cette fois aussi à un public.

Comment le discours peut-il prendre forme ?

La sélection de documents issus des archives d'Annick et Anton Herbert, matière première de l'exposition « Hypothèse pour une histoire », sera répartie sur trois murs pensés comme des structures formelles et des espaces de discours spécifiques. Les « récits » qu'ils portent ne sont pas envisagés comme indépendants les uns des autres, mais plutôt comme différents focus ou étapes d'une histoire – dans une dualité entre histoire et Histoire - portée par l'exposition.

Le premier mur s'origine dans l'espace privé - ou plutôt selon Hannah Arendt dans l'«intime» [4] des collectionneurs. La co-présence de photos d'œuvres, notes de montage, lettres et photos personnelles, recrée et renseigne les choix des Herbert à cette période donnée, ainsi que leur pratique de collectionneurs : leur attention aux pièces ou les liens qu'ils entretenaient avec les artistes.

Traversé en son centre par des photographies des « arts works », l'ensemble de ces documents reflète ce que nous avons nommé le « noyau dur de la collection ». Sa partie « matérielle », mais aussi sa partie première, la plus visible et historique. L'accrochage, reprenant comme guide ce « noyau », joue sur la concentration, l'imbrication et donne forme à une sorte d'« îlot » de la collection. Nous sommes restées fidèles à la temporalité de la Collection en rendant évident le passage opéré par les collectionneurs dans leurs choix d'acquisition : des artistes conceptuels, minimaux et povera vers des artistes tels que Franz West, Rodney Graham, ou encore Thomas Schütte.

Le second mur regroupe des documents liés à ce que les Herbert nomment l'extension de la Collection : des artistes auxquels ils se sont intéressés, dont ils ont suivi le travail de près et qu'ils n'ont collectionnés que sous la forme de documents. Il est principalement structuré par trois affiches d'expositions collectives – « L'art conceptuel, une perspective » ; « Bilder Streit » (Le combat des images); « L'époque, la mode, la morale, la passion » – qui polarisent des documents liés aux artistes qu'elles présentaient ou du moins esthétiquement et conceptuellement proches de leur contenu.

Cartons d'invitations, posters, couvertures de livres d'artistes se dispersent et donnent vie à une structure plus éparse, atomisée. Des éléments rassemblés près de « L'art conceptuel, une perspective » à ceux accolés à « L'époque, la mode, la morale, la passion » , une transition s'opère, partant de l'esthétique en circulation dans le noyau dur de la collection (mur 1) vers une autre plus hétérogène, avec des artistes tels que Cindy Sherman, Bruce Nauman, ou Richard Prince.

Enfin, le dernier mur permet de porter un regard sur des événements politiques, économiques et sociaux qui ont à l'époque trouvé écho dans les productions artistiques et les espaces de questionnement de l'art. Les documents exposés sont pour la plupart des articles issus de la presse spécialisée et, par touches, quelques publicités ou cartons d'invitations. Là où sur les autres murs, le choix de documents restait assez fidèle au contenu et enjeu de la « collection de documents », cette dernière sélection a été pensée comme une recherche orientée. Influencée par l'expérience qui est la nôtre et qui fait des dates de 1989 et 1990 une période que, n'étant alors pas adultes, nous entendions de manière incomplète et peut-être lointaine, notre approche historique est volontairement empirique et incomplète. Plutôt que de partir d'un choix raisonné par le vécu ou une certaine scientificité, elle se fonde sur des bribes d'histoire, des morceaux de passé choisis pour leur représentativité. Rejoignant sur ce point l'écriture de l'histoire développée par la micrologie de Walter Benjamin, nous avons tenté de mettre en scène des évènements qui ont fait de cette époque un pivot historique.

L'accrochage est au final envisageable comme un seul et même ensemble dont la structure ne cesse de croître et de s'ouvrir au fil de son passage du premier au dernier mur.

Une bande peinte en gris vient sous-tendre la disposition des documents. Elle permet de préciser l'espace de l'accrochage et d'en augmenter l'effet visuel : alors que sur le premier mur le noyau est contenu, les éléments disparates du troisième mur s'extraient de la couleur. Les codes qui influent sur un tel système d'accrochage ne diffèrent au final pas tellement, des nécessités convoquées dans les présentations des Salons du 19ème siècle - telles que Brian O'Doherty [5] les cite à travers l'ouvrage de Samuel F.B Morse. Deux facteurs continuent d'être en travail : la hauteur de l'objet exposé, généralement dépendante de sa taille. La personne chargée d'assigner aux tableaux leur place se devait de bien placer les toiles de grands formats pour qu'elles soient visibles de loin. Elles se retrouvaient donc généralement disposées en haut de murs permettant au petit formats de rester visibles de près, à hauteur d'yeux. Nos choix de formats et leur disposition, impulsés par le discours de notre structure d'accrochage, répondent aux mêmes enjeux ; d'une part rendre tous les documents discernables et de l'autre faire varier le rapport du spectateur à l'espace et aux matériaux exposés. La bande joue un autre rôle : celui de baliser visuellement le carottage dont sont sortis les documents. Elle traverse la salle englobant les documents comme elle pourrait venir couper le temps de la collection. Son retrait sur le premier mur, à la manière d'un alinéa, sert d'appui au phrasé de l'accrochage, jusqu'à la butée du dernier mur. Partie du centre, du cœur de la collection, elle n'est arrêtée que par un impératif spatial, et pourrait se poursuivre en retraçant un nombre bien plus important de faits économiques, sociaux et politiques.

Vue de l'exposition Hypothèse pour une histoire, juin 2008.

Vidéos : le dernier acte du dialogue

Suite à deux lettres-vidéos envoyées aux Herbert, les vidéos présentées dans l'espace d'exposition quittent l'exclusivité de l'adresse aux collectionneurs pour commenter l'accrochage des documents et interroger quelle pourrait être leur utilisation par un public de chercheurs dans la future Fondation Herbert.

La première est dédiée au discours d'Annick et Anton Herbert sur leur Collection, œuvres et documents, les années 1989 et 1990, et sur la future Fondation.

La seconde vidéo présente un **graphique**, quelques images des archives et des listes d'artistes qui retracent la conception du projet d'exposition : de la recherche sur les Herbert à la conception du projet. Outil schématique, la forme mapping nous a permis de formaliser et d'articuler les notions et les éléments conceptuels de la recherche. D'Alfred Barr à Charles Jencks [6] (lui-même repris par Harald Szeemann), son « efficacité tant visuelle que conceptuelle » a régulièrement été utilisée pour représenter l'histoire et l'histoire de l'art.

« Hypothèse pour une histoire » est née des questions suscitées par l'ouverture des archives de la future Fondation Herbert à des chercheurs. Quelle pourrait être l'utilité d'un tel fonds documentaire? Quels types de recherches pourrait-on envisager à partir de ces documents? Sous un jour fictionnel ou projectif, nous ouvrons la dernière vidéo à une perspective comme une réponse au dialogue intergénérationnel souhaité par Annick et Anton Herbert. Une manière de clore la discussion en soulignant par **l'hypothèse** le potentiel de l'archive.

Et quelques petits plus

Les vidéos présentées sur des moniteurs sont disposées sur des meubles construits d'après des modèles de Donald Judd. De la même manière que l'accrochage, le mobilier joue sur la **reproduction** et le *bootleg*, dans un style qui prolonge l'esthétique de la Collection Herbert.

Deux bancs viennent s'ajouter aux dessertes en bois, eux aussi inspirés par Donald Judd. Ils servent d'assises, mais aussi de tables pour des ordinateurs qui permettent via le site de la session l'accès aux deux autres volets du projet point.doc : « The Instant Archive » et « Access To Document, Access Through Document » .

[1] Nous gardons intentionellement les appellations en anglais, tels que les Herbert les utilisent ; elles forment la nomenclature de leur organisation.
[2] Voir la version Internet de l'exposition Time Capsule : http://www.warhol.org/tc21.
[3] Cette date est celle de la première parution du texte.
[4] « ... la découverte moderne de l'intimité apparaît comme une évasion du monde extérieur, un refuge cherché dans la subjectivité de l'individu protégé autrefois, abrité dans le domaine public. », Hannah Arendt, « Le domaine public et le domaine privé, La condition de l'homme moderne », Agora Pocket, 1961, p.110.
[5] Brian O'Doherty, « Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space », The Lapis Press, Santa Monica San Francsico.
[6] Guitemie Maldonado, « Du temps où l'art moderne était contemporain ou L'histoire en graphe », in *Continuités et ruptures 2*, Pratiques Réflexions sur l'art, n°17, Hiver 2006, Presses Universitaires de Rennes.

La Collection d'Annick et Anton Herbert

La Collection d'Annick et Anton Herbert est située au 106 Raas van Gaverestraat à Gand, dans la région flamande, à l'intérieur d'une ancienne usine restaurée. Dans les espaces blancs et silencieux se trouvent les œuvres et les documents des artistes collectionnés de 1973 à 2003.

Le patrimoine artistique abrité dans les espaces privés d'Annick et Anton Herbert nous parle d'une période importante de l'histoire de l'art et d'une recherche commencée dans les années 1960 qui continue à s'enrichir tout en gardant sa philosophie originelle : l'acte de collectionner comme un engagement articulé au discours de l'art et comme une prise de position précise et réfléchie par rapport au présent d'un tel discours.

La période qui recoupe la constitution de la Collection Herbert témoigne de l'action d'importantes galeries comme la galerie MTL à Bruxelles et la galerie Castelli à New York, Konrad Fischer à Düsseldorf, la galerie Gisela Capitain à Cologne, de personnalités influentes comme Harald Szeemann, Rudi Fuchs et Suzanne Pagé, et de collectionneurs emblématiques comme Panza di Biumo et Urs Rausmüller.

La Collection a été montrée au public quatre fois, offrant chacune un regard différent sur les artistes présents : en 1984 au Van Abbemuseum de Eindhoven, Rudi Fuchs et Jan Debbaut ont été les commissaires de la première exposition intitulée « L'Architecte est absent/ Répertoire » ; puis Enrico Lunghi a organisé en 2000 au Casino, Luxembourg « Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects/Programme ». Cette exposition comprend également les pièces de ce que les Herbert nomment les artistes de la deuxième génération, c'est-à-dire les artistes des années 1980 qu'ils ont commencé à collectionner après l'expérience d'Eindhoven : Martin Kippenberger, Franz West, Mike Kelley et Rodney Graham, par exemple.

En 2006, deux autres expositions sont organisées : l'une à Barcelone, au Musée d'art contemporain de la ville (MacBa), « Public Space Two Audiences / Inventaire » réalisée par Manuel J. Borja-Villel ; l'autre, à la Kunsthaus de Graz est assurée par Peter Pakesch et Heimo Zobernig, sous le titre « Inventur/Inventory – Works from the Herbert Collection » .

Niele Toroni et Anton Herbert, 1988. Photographie présente sur le mur 1 de l'exposition *Hypothèse pour une histoire.*

Dans les salles de la maison Herbert ne sont accrochées aujourd'hui que les oeuvres des artistes de la « première génération » (Sol LeWitt, Daniel Buren, Carl Andre, Mario Merz, Giulio Paolini, Michelangelo Pistoletto, Bruce Nauman, Lawrence Weiner, Gerhard Richter, Marcel Broodthaers, Art and Language, pour n'en citer qu'une partie). Celles des artistes appartenant à la « deuxième génération » sont en caisse dans l'attente d'un accrochage au sein de la future Fondation Herbert, projet auquel les Herbert consacrent une grande partie de leur réflexion. Ce projet permettrait de montrer la collection dans son ensemble et de la rendre accessible au public. Les archives feraient partie du projet, comme un élément essentiel de la Collection puisqu'elles peuvent concerner également des artistes dont les Herbert n'ont pas acheté les pièces, mais qu'ils considèrent comme une extension possible de la collection. En effet, comprise entre deux dates signifiantes, 1968 et 1989, les Herbert ont considéré leur Collection comme aboutie.

L'organisation des **archives** s'accélère autour de l'année 2000 pour devenir un volet de plus en plus important à la Collection. Les espaces qui accueillent les pièces et les documents ne sont pas dédiés à montrer la collection, ni à la vie privée, ils situent plutôt l'endroit où s'accomplit une recherche et s'élabore un discours tendu vers la perfection.

Utopie/ Hétérotopie :

le terme **« utopie »** *, utilisé par Thomas More en 1517, est né avec une connotation politique pour suggérer en même temps deux néologismes grecs : οὐ τόπος (outopia, pas de lieu) et εὖ τόπος (eutopia, non lieu). Le terme désigne tout projet politique et social dont la faisabilité pratique est impossible, sauf à l'envisager comme paramètre pour l'évaluation de la réalité et objectif vers lequel tendre. « Hétérotopie » est un terme foucaldien pour indiquer les « lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables ». Au concept d'Utopie, utilisé par les Herbert pour désigner la collection et le projet de Fondation, nous avons opposé le concept d'Hétérotopie puisque la réalisation de la Fondation est située dans un lieu réel qui habite le « dehors » de l'expérience vécue. A l'intérieur d'un contexte déterminé avec sa temporalité, nous avons adopté la méthode de la micrologie pour nous approcher du discours réalisé par les collectionneurs.*

Le sens des archives. Réflexion pour un projet dans les archives de la Collection Herbert

« Undoubtedly, this collection includes pieces which would have a high status in any private or public collection. However, rather than promoting homogenization and reinforcing the status quo, the relationship between artworks and archive generates displacements that allow for another narrative to be told and a counter-model to be established." (1)

Public space : to Audience ?

Le projet de la future **Fondation Herbert** comprend trois parties, géographiquement délimitées : un lieu pour la collection, un lieu pour des expositions, et un lieu pour les **archives**, dont l'accessibilité à un public de chercheurs est encore à préciser. A ce sujet, il est intéressant de rappeler le titre de la récente exposition de la Collection Herbert au MacBa en 2006 : « Public Space / Two Audiences, Works and Documents from the Herbert Collection, Inventaire ». Dans le catalogue de cette même exposition, Anton Herbert rappelle en effet que l'intérêt pour l'archive, le document, est récent dans l'histoire de la collection(2). Or aujourd'hui les Herbert ne conçoivent plus de montrer leurs œuvres sans le miroir des archives : journaux d'Art and Language, posters de Lawrence Weiner ou Martin Kippenberger, dessins préparatoires de Donald Judd ou Jannis Kounellis, leur collection trouve ses ramifications dans le rassemblement méthodique de centaines de documents, cartons d'invitations, magazines, lettres, dessins. D'où cette idée d'inventaire qui, à une date où la « fin » de la collection est envisagée, traversait l'exposition du MacBa.

Mais ce que le musée catalan ne montrait pas, ou très peu, c'est ce qu'on pourrait baptiser ici la partie « immergée » de la **Collection Herbert**, par opposition à la partie émergée, constituée des 42 artistes officiellement collectionnés à travers des œuvres et des documents, et que l'on a pu découvrir notamment à travers les expositions qui leur étaient consacrées. Cette partie immergée de la collection, véritable face cachée, peut-être la plus passionnante car faisant contrepoids au récit idéal de la Collection Herbert comme entité soigneusement délimitée, se trouve dans les archives. Dès lors, deux pistes de recherche s'offraient à nous : quel éclairage nouveau le contenu de ces archives permettaient-il d'apporter à la « mythologie » Herbert ? Et surtout, dans la perspective de l'ouverture de la Fondation, comment ce passage du statut d'archive privée à celui de documentation publique allait-il s'opérer ? Sous quelle forme ? Pour quel public ? A « l'ère de l'hyper-reproductibilité numérique » (Jacques Rancière) et du copy-left, quel degré d'accessibilité les Herbert allaient-ils tolérer, eux qui y accolent le terme de « mérite » ?

Boîtes d'archives, Collection Herbert, Gand.

Enfin, comment nous-mêmes, jeunes curatrices grandies dans les années de la démocratisation culturelle et travaillant en 2008, allons interroger concrètement cette question de l'accès, et s'en faire les passeuses ?

« Public Space/Two Audiences », c'est finalement le titre de l'œuvre de Dan Graham repris pour l'exposition du MacBa qui cristallise notre intérêt pour la Collection Herbert. De notre point de vue, la question de l'accès déborde ce que les outils technologiques peuvent résoudre de la disponibilité et de la circulation des données. Elle s'aiguise au contact de la notion de public. Dans le projet de la Fondation, le public figure un impensé, une entité générique et globale. Et nous-mêmes, nous n'avons pas problématisé cette notion plus loin que souligner le passage de l'espace privé vers le public, comme un changement paradigmatique. Alors que nous avons connaissance de l'ampleur du questionnement contemporain sur ce thème, nous ne développons pas davantage une réflexion sur la dimension publique de la Fondation : notre étude se réserve volontairement à l'interne de la collection, occupant le rôle de chercheuses du champ de l'art. Toutefois, fuyant la représentation de nous-mêmes, nous avons expérimenté la présence du public que nous formons : un groupe spécifique, en formation curatoriale, identifié par le rapport subjectif que chacune entretient avec l'art et dans le collectif de la Session 17. Dans la position d'un Autre, notre rapport à la Collection est actif.

Une collection dans la collection

En quoi ces mystérieuses archives peuvent-elle être considérées comme partie prenante de la collection, une collection élargie, que les Herbert qualifient eux-mêmes d' « idéale » ? Les archives des Herbert font quasiment l'objet d'un programme, dont l'organisation très précise en sections, justement divisées entre « Open Archive » et « Private Archive », est décrite dans un document (confidentiel) de treize pages. Or si l'on y trouve évidemment les contrats d'acquisition et autres documents concernant la gestion de la collection, une correspondance avec galeristes, directeurs de musées et artistes, tous témoignages habituels de l'activité d'une collection, les Herbert y ont également rassemblé quantité de pièces concernant un certain nombre d'artistes ne faisant pas partie de la collection « officielle ». Ces artistes, plusieurs dizaines, sont répartis en listes qui permettent de porter un regard nouveau sur la collection : les « Mentors », issus de la génération qui précède le début de la collection Herbert (1968) ; les « possibles Extensions de la collection », occasions manquées ou hésitations ; les « Next generation artists », qui sortent du cadre temporel et théorique de la collection, mais qui intéressent les Herbert en tant que représentants des nouvelles tendances de l'art et du marché (contre lesquelles ils se positionnent) ; et enfin une véritable collection d' « Art documents », concernant une autre liste d'artistes encore, mais dont les Herbert ne possèdent aucune « œuvre ».

Or, si l'on considère la définition initiale d'une archive, celle-ci serait, en tant que telle, le produit d'une action non intentionnelle, un résultat : un document produit pour une utilité précise, conservé pour mémoire de sa fonction antérieure et qui change progressivement de destination et de statut à mesure que son utilité décroît. Il devient alors une archive et se charge d'un nouveau potentiel de réinterprétation, ce qui justifie sa conservation. Or ce que les Herbert nomment « archive » échappe en grande partie à cette définition : nombre de pièces, notamment les « Art documents », ephemera, cartons d'invitation, posters, ont été rassemblés intentionnellement et acquis dans le but avoué de compléter un ensemble (certains items sont désignés avec la mention « still to be purchased », parfois accompagnés du nom de la galerie concernée). Il s'agit donc bien moins d'une archive que d'une collection dans la collection, qui la contient et la dépasse tout à la fois. Un moyen de repousser la nécessité du choix sous couvert d'un discours de la sélection. Un lieu où les collectionneurs peuvent tenter de réaliser leur **« collection idéale »**, de matérialiser leur musée imaginaire dans une tentative démiurgique de posséder le monde (un monde organisé, et même historicisé selon leurs critères), et d'en transmettre leur récit.

Un autre argument qui nous pousse à considérer une partie des « archives » comme une sorte de collection cachée est la pratique des artistes sélectionnés, nombre d'entre eux faisant usage de ces « formes d'exposition en retard » (3) que sont l'inventaire ou la photographie, dans le cadre de l'Art Conceptuel ou de la performance. Benjamin Buchloh rappelait justement la fascination pour l'archive et une « esthétique de l'organisation administrative et légale » (4) de l'Art Conceptuel, l'un des piliers « émergés » de la collection Herbert. La limite entre « œuvre » et « document » est donc floue, au sein de la « collection » comme des « archives » : d'un côté l'*Invitation piece* de Robert Barry, de l'autre un poster de Dan Graham édité à des milliers d'exemplaires, et entre les deux la question des multiples qui relativise la fétichisation de certaines pièces au statut incertain.

La collection comme discours sur le monde

Mais peu importe finalement qu'il s'agisse d'œuvres ou de documents. Alors que les Herbert définissent leur collection comme une forme d'engagement vis-à-vis de la société, tout discours politique ou social est évacué de sa partie émergée. Certes l'engagement des Herbert consiste en leur soutien à des artistes eux-mêmes politiquement actifs, en leur mépris affiché pour les turpitudes du marché de l'art, partagé par le réseau de galeristes, directeurs de musées ou artistes auquel ils appartiennent. Mais nulle trace des positions politiques prises par la plupart des artistes de la collection au cours des années 60-70, par exemple Sol LeWitt participa à des expositions contre la guerre du Vietnam, Carl Andre était « Marxiste résident » de l'Art Workers Coalition créée en 1969 ... (5). Si toute collection est un discours sur le monde, un précipité et un point de vue, celle des Herbert semble parler davantage de l'art en soi et pour soi. De leur propre aveu, les Herbert se sont longtemps méfiés des documents et des archives, ou plus précisément de leur potentiel politique (lettres ouvertes d'artistes par exemple), avant de reconnaître leur importance dans la pratique des artistes et de les collectionner à leur tour systématiquement. Il faudrait donc envisager les archives, ou plutôt la collection immergée, comme le véritable lieu du discours dans la collection Herbert. Et son ouverture éventuelle au public comme capable d'activer le « potentiel subversif » de toute archive (6).

Ainsi, son contenu permet-il d'inverser l'affirmation du directeur du MacBa, Manuel Borja Villel, selon laquelle la Collection Herbert « does not respond to the urges of the market » (8). Au contraire, celle-ci « répond » au marché en se construisant contre lui, et en s'appuyant pour cela sur une documentation collectée et conservée dans les archives : comment mieux combattre le monstre qu'en l'apprivoisant sous forme d'exemplaires du « Kunst Kompass » et d'articles de presse sur Jeff Koons ? Paradoxalement, la collection immergée devrait donc permettre au chercheur potentiel d'en apprendre beaucoup sur le contexte économique de l'art dans les années 80-90. C'est dans ces décalages par rapport au **grand récit** (master narrative) de la collection Herbert que se trouve selon nous l'intérêt d'une ouverture à un public pour qui la réflexion chère au couple de collectionneurs sur « le sens de la collection » ne serait pas la problématique principale.

(1) Manuel Borja-Villel, « On collecting : Private and Public, A Round Table », in *Public Space / Two Audiences, works and documents from the Herbert Collection, inventaire*, cat.exp., Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2006, p.42.
(2) Ibid, p.44.
(3) Patricia Falguières, « L'exposition immatérielle, notes pour une histoire » in *Oublier l'exposition*, numéro spécial Art Press, n°21, 2000.
(4) Benjamin Buchloh, « De l'esthétique d'administration à la critique institutionnelle (aspects de l'art conceptuel, 1962-1969) » in *l'Art Conceptuel : une perspective*, cat. exp. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris, 1989.
(5) A ce sujet, lire l'introduction de Lucy Lippard in « Six Years : The dematerialization of the art object from 1966 to 1972 », University of California Press, 1973.
(6) Voir Bart de Baere, « Potentiality and Public Space. Archives as a metaphor and example for a political culture », in *Interarchive*, cat. exp., éditions de la librairie Walther König, Köln, 2002, p.105-112. Selon Bart de Baere, le potentiel subversif de l'archive pour la collectivité réside dans les relectures et réinterprétations que les archives permettent de donner de l'histoire, sociale, politique, etc.
(7) op. cit. p.42.

Grands récits et Postmodernisme :

Le concept de méta-narration, issu du texte de Jean-François Lyotard « La Condition Postmoderne », se réfère aux narrations acceptées sur la connaissance et sur le monde, qui représentent la fin de la modernité comme critique des **grands récits** *sur le monde et sur la réalité. D'après la pensée postmoderniste et à travers les expressions artistiques propres à cette période, nous avons analysé la philosophie qui sous-tend les pièces de la collection, art minimal, art conceptuel et arte povera, et nous avons confronté la conception de « collection idéale » à la pensée postmoderne à laquelle la collection appartient. D'un côté la construction d'un discours parfait sur l'art et « sur le monde », de l'autre les évènements historiques qui accompagnent la création de certaines œuvres et le contexte auquel les Herbert appartiennent. Deux dates chargées de signification historique sont situées à l'intérieur de la collection : 1968 et 1989, avec à une extrémité la naissance et la lutte pour des idéaux, à l'autre la chute des utopies suivies par l'instauration de nouvelles.*

La Collection Herbert : une Capsule Temporelle

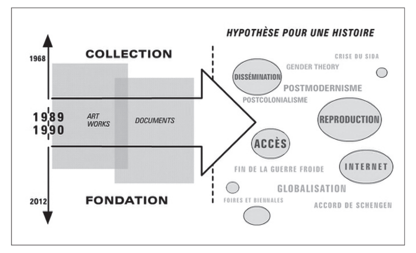
Chaque « Time Capsule » a sa vie propre, une durée déterminée, depuis sa naissance jusqu'au jour de son ouverture.
La TC Collection Herbert a été exceptionnellement ouverte avant l'heure par la Session 17...

La considération de la Collection Herbert comme **« Time Capsule »** est née d'une réflexion sur la célèbre Time Capsule 21 d'Andy Warhol, ouverte et montrée au public en 2003 pour l'exposition au Musée d'Andy Warhol à Pittsburgh, puis au Museum für Moderne Kunst à Francfort. La « TC 21 » est l'une des quelques six cents boîtes (du temps) à chaussures dans lesquelles Andy Warhol a conservé petits objets, photos, documents, œuvres, coupures de journaux, cartes, notes; matériaux de toutes sortes amassés depuis 1950 jusqu'au début des années soixante-dix.

http://www.warhol.org

Depuis 1994, la Fondation Warhol a confié au Musée de Pittsburgh les « capsules temporelles ». Le passage du privé au public à travers la mise à disposition de ces matériaux et la facilité de leur accès, a permis la connaissance d'un patrimoine artistique de grande valeur.

La problématique de l'accessibilité a entièrement conduit notre réflexion et est devenue la clé de lecture et d'approche de la Collection Herbert. Une réflexion qui part du projet de création de la Fondation Herbert, lieu certes dédié à la conservation de la Collection mais surtout pensé comme centre de recherche, dont les archives, considérées par Annick et Anton Herbert comme « extension » de la Collection, passeront de facto d'un statut privé à un statut public, et verront leur degré d'accessibilité transformé.



Méthodologie de travail en forme de graphique. Détails de la deuxième vidéo de l'exposition.

Le terme de « Time Capsule » suppose le concept de durée, un temps déterminé d'existence, englobé dans la durée de fermeture de la boîte et jusqu'au moment de son ouverture. Une durée qui suspend le passage du temps et en même temps dissimule, jusqu'à la date fixée, le contenu de la boîte. Imaginer métaphoriquement la Collection Herbert comme une « Time Capsule » nous a amenées à considérer le projet de la Fondation comme date limite à laquelle celle-ci sera ouverte et révèlera son contenu enfin rendu accessible. A la base du désir de création d'une Fondation il y a le grand mérite de rendre à la contemporanéité une histoire qui, appartenant au passé, serait sinon destinée à l'oubli. Le dialogue et la confrontation avec le présent rendent possibles son rétablissement et sa réactivation.

Exception a été faite pour la « Time Capsule » Herbert. La Session 17 a en effet eu le privilège de l'ouvrir et d'en explorer le contenu avant la date fixée. Dans cinq ou dix années, quand la **Fondation** prendra forme, la Session 17, groupe de jeunes chercheuses et curatrices, deviendra partie prenante de l'archive comme expérimentatrice d'une réalité aujourd'hui en phase de construction.

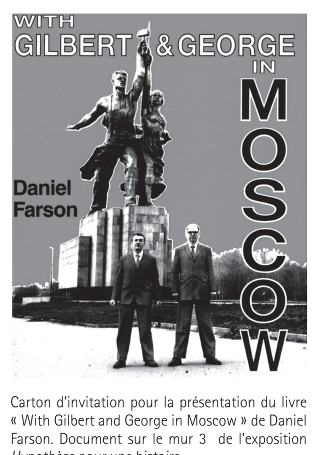
Micrologie :

utiliser les fragments pour écrire l'histoire : d'après la méthode instaurée par Walter Benjamin en 1928 dans « Sens Unique », où l'accumulation des objets, des statues, des paysages, des publicités absurdes trouvées dans la rue agit comme « le microcosme de la réalité sociale ». Nous avons pris un instantané dans la partie de la collection consacrée aux documents, une **micrologie** *(1989-1990) pour tenir un discours et regarder à travers notre présent la collection grâce à un carottage fait à l'intérieur des archives. Le micro-discours* **1989–1990** *est un moment de passage : il est au milieu de la collection dans sa totalité ; il est le moment dans lequel les collectionneurs ont décidé de s'arrêter face aux changements que le marché de l'art était en train de subir, c'est une période dense en évènements dont la chute du mur de Berlin et la dislocation soviétique sont quelques exemples significatifs ; les années 90 sont aussi le début de l'ère Internet et de la théorisation de la globalisation, où les thèmes de l'accès au document, la diffusion et la reproductibilité des informations aux masses ouvrent de nouvelles problématiques qui sont encore présentes et qui résonnent dans la collection Herbert par la dichotomie public/privé. L'accès au public d'une partie des archives de la collection pose la question de la nature et l'organisation de la Fondation, les modalité d'accès et la détermination d'un public auquel s'adresser.*

Événements dans l'art et la politique de 1989–1990 (sélection)

1989 – Tim Berner-Lee invente le World Wide Web, alors qu'il travaille à l'organisation Européenne pour les Recherches Nucléaires (CERN) en Suisse.

David Harvey publie « The Condition of Postmodernism », une étude influente pour le champ de la géographie politique, économique et sociale.



Carton d'invitation pour la présentation du livre « With Gilbert and George in Moscow » de Daniel Farson. Document sur le mur 3 de l'exposition *Hypothèse pour une histoire*

The Guerrilla Girls publie le poster « Do women have to be naked to get into the Met. Museum? », 1989.

14 février 1989 – Les États-Unis envoient dans l'espace les premiers des 24 satellites du Global Positioning System (GPS).

9 avril 1989 – Massacre de 20 civils géorgiens sur la place de Tbilisi.

8 mai 1989 – Slobodan Milosevic est élu Président de la Serbie lors de la première élection multipartite organisée depuis la IIème guerre mondiale.

18 mai – 14 août 1989 – l'exposition Magiciens de la Terre est présentée par Jean-Hubert Martin au Centre Georges Pompidou à Paris.

4 juin 1989 – répression cruelle des manifestations d'étudiants sur la place Tien An Men à Beijing. Le même jour le parti polonais Solidarnosc gagne les élections parlementaires.

1er juillet – 1 août 1989 - Jugoslovenska dokumenta '89 (Documenta Yougoslave), comme réponse à la Documenta de Kassel, est la dernière grande exposition qui réunit des artistes de toutes les républiques de l'ex-Yougoslavie.

23 août 1989 – La Hongrie lève les barrières vers l'Autriche. Tout de suite après, les citoyens de Tchécoslovaquie et de Pologne ont accès aux pays de l'Accord de Schengen (1985).

6 septembre 1989 – F.W. de Klerk est élu Président de la République d'Afrique du Sud et commence des réformes pour mettre fin à l'apartheid.

9 novembre 1989 – des unités de police ouvrent le mur de Berlin qui partageait la ville depuis 1961.

12 novembre 1989 – première élection démocratique au Brésil depuis 1960.

3 décembre 1989 – George H. W. Bush et Mikhail Gorbachev déclarent symboliquement la fin de la guerre froide à Malte.

14 décembre 1989 – Après 16 ans de dictature de Augusto Pinochet, le Chili devient une démocratie présidentielle.

Jünger Habermas publie « Die nachholende Revolution » où le philosophe écrit ses désillusions par rapport aux événements de l'Europe de l'Est après la chute du mur de Berlin.

1990 – Première application publique du World Wide Web.

Deux expositions avec l'objectif de collecter des fonds, intitulées Art Against AIDS (l'art contre le SIDA), se déroulent à Washington et Chicago. Certains artistes – en particulier Adrian Piper et Gran Fury - sont censurés.

Judith Butler publie « Gender Trouble: Feminism and the Subversions of Identity ».

11 février 1990 – Nelson Mandela, membre dirigeant du Congrès National Africain, est définitivement libéré des prisons sud-africaines où il était détenu depuis 1964.

11 mars 1990 – La Lituanie déclare son indépendance de l'Union soviétique.

24 avril 1990 – Hubble, le télescope spacial a été lancé le 24 avril 1990 par la mission STS-31 de la navette Discovery.

12 juin 1990 - L'union des républiques fédérales socialistes soviétiques déclare son indépendance de l'Union de républiques socialistes soviétiques.

19 juin 1990 – la Convention de Schengen complète l'Accord signé en 1985 et donne les conditions d'application de la suppression progressive des frontières intra-européennes.

2 août 1990 – L'invasion du Koweit par les soldats irakiens provoquera la Guerre du Golfe.

3 octobre 1990 – L'unification de l'Allemagne prend place.

Références bibliographiques:

B. Vanderlinden, E. Filipovic (ed.), « The Manifesta Decade, Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe », The Mit Press, 2005.

Session 12 de l'Ecole du Magasin (ed.), « Aids Riot, Collectifs d'artistes face au Sida, New York 1987-1994 », Edition Magasin, 2003.

www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_timeline/1990.php/

Appel à reproduction

C'est la pratique de la **reproduction** qui caractérise notre espace d'exposition, où les positions artistiques sont visibles à travers photocopies, impressions et images vidéo. Souvent même, ce sont des reproductions de reproductions qui sont accrochées. Aussi pourrait-on se demander où sont les œuvres d'art...

Ce parti pris d'accrochage ne manque pas de soulever certaines questions, tant regarder la photocopie de l'image d'une œuvre d'art n'a évidemment pas le même effet que l'expérience de l'œuvre elle-même. La présence physique de l'œuvre semble fondamentale pour ressentir l'impression de sa taille, la vivacité des couleurs, l'irritation d'une odeur, une adresse sonore, bref, la perception sensorielle de sa matérialité. Le regardeur fait l'expérience de l'œuvre à travers son corps dans l'espace [1]. Quelle valeur donner alors à la modestie des reproductions?

L'accessibilité à l'œuvre d'art ne va pas de soi et la reproduction de celle-ci est devenue un secteur économique lucratif. Musées et collections sont soumis et se soumettent eux-mêmes à la concurrence et aux valeurs de marché : bénéfice d'un évènement et fréquentation du public sont les nouveaux critères de valeur des espaces de l'art. Dans ce contexte, qui peut véritablement se permettre d'acquérir des œuvres d'art, de les montrer, les regarder, et sous quelles conditions ? Et quelles solutions possibles pour élargir ces bornes en regard d'une approche critique, laquelle est en fait inhérente à tant d'œuvres d'art ?

Les curateurs Shelly Bancroft et Peter Nesbett, qui dirigent Triple Candie [2] à Harlem, ont proposé des projets qui traitent de ces questions de manière assez peu conventionnelle. En 2006, l'exposition « Cady Noland Approximativement » « consistait en objets réalisés par Triple Candie et quatre artistes sur le modèle de sculptures et éditions de Cady Noland datées de la moitié des années 80 et 90. Les œuvres étaient recréées à partir d'images trouvées sur Internet et dans des catalogues d'exposition ». Le projet « Museo de Reproducciones Fotográficas » (2007) réfère à un modèle conçu à la fin du XIXème siècle, qui permettait l'accès « à l'éducation culturelle pour les personnes défavorisées et une possession indirecte des chefs-d'œuvre de l'art occidental et de ses artefacts, conduisant ainsi à l'édification morale » [3] . Plus de 1200 reproductions photographiques d'œuvres d'art célèbres avaient été découpées dans des livres d'histoire de l'art et exposées.

La disponibilité de l'information est une question cruciale et un terrain contesté. Les média éphémères tels que magazines, journaux, fanzines, puis les publications et éditions comme les livres, catalogues, posters et enfin surtout les espaces en ligne (sites Internet, blogs, bases de données) offrent un réseau de ramifications et de disséminations variées au potentiel multiple. À chaque fois que l'on regarde ces documents tirés des **archives**, il en émerge des liens infinis, qui ouvrent incessamment de nouvelles directions [4] . C'est là que se trouve le potentiel du document : non pas dans sa fétichisation, mais dans sa réappropriation, sa multiplication, et sa diffusion.

Sur les murs de notre exposition se trouve une **hypothèse** pour écrire une H/histoire, pour relire celles déjà écrites, à travers une collection de documents qui produit une certaine vérité. « Le document (...) est toujours produit à l'intérieur d'un discours légal, à l'intérieur d'un discours scientifique, à l'intérieur d'un discours journalistique, etc. Et il est toujours produit comme une forme de vérité. Mais il s'agit bien sûr d'une vérité elle aussi produite par la même occasion » dit l'artiste Hito Steyerl dans une interview vidéo dans l'émission TV Kuhinja [5] , disponible sur plusieurs sites Internet et citée dans la troisième vidéo de l'exposition.

Considérant la future **Fondation** comme le siège d`un travail à faire, nous nous sommes demandé : quelles sont nos histoires et nos vérités ? Quelles modalités de recherche devons-nous développer, qu'est-ce qu'un(e) chercheur(e) pourrait trouver comme intérêt dans ces archives et parmi ces documents ? Vers quoi se dirigerait-il(elle) et quelles directions prendrait-il(elle) pour représenter une approche critique contemporaine ?

La troisième vidéo, qui accompagne le troisième mur, s'empare de cette suggestion et la prolonge. En utilisant Internet comme un outil de recherche et un fonds d'archives à réactiver, et youtube, ubuweb et les sites d'artistes comme des sources primaires, la vidéo communique avec des documents significatifs exposés sur le mur et les commente d'un point de vue d'aujourd'hui.

Un exemple significatif des travaux cités dans cette vidéo est une performance de Marina Abramovic de la série *Seven Easy Pieces* [6], réalisée en 2005, lorsqu'elle rejoua la performance *Aktionshose : Genitalpanik (Action Pants : Genital Panic)* de Valie Export (1969). Par nature éphémère, la survie de la performance dépend du **document**: cette réincarnation à plusieurs années d'intervalle et dans un contexte différent ajoute une couche supplémentaire de sens et de connotations, qui s'inscrit à nouveau dans un vaste mouvement de reconsidération des pratiques artistiques. Une fois encore, nous sommes confrontées à sa documentation, écrivant une certaine histoire et une vérité spécifique.

Vue de *Port Huron Project* de Mark Tribe, 2006, http://nothing.org. Détail de la troisième vidéo de l'exposition.

Dans sa volonté de rechercher des documents accessibles sur Internet, cette troisième lettre vidéo rejoint également le projet *The Instant Archive*, qui a pour but de repu-blier des textes et de collecter des bibliographies et des liens comme des matériaux de recherche pour d'autres hypothèses. L'hypothèse est la forme choisie pour cet espace : elle permet d'envisager un vaste éventail de directions et de penser sans restrictions.

[1] Cet aspect mériterait un article à lui seul et ne peut être développé complètement ici.
[2] Site Internet de Triple Candie, http://www.triplecandie.org/page9.html, 10 Juin 2008.
[3] Jenni Sorkin, Frieze Art Magazine sur Internet, http://www.frieze.com/issue/review/museo_de_reproducciones_fotograficas, 10 Juin 2008.
[4] cf. Renée Green, « Archives, Documents?: Forms of Creation, Activation and Use », 2008, http://www.ecoledumagasin.com/session17/spip.php?article118.
[5] http://www.youtube.com/watch ?v=KR_U4Dx5WB8, 11 mai 2008.
[6] http://www.seveneasypieces.com.

Detail du site Internert « The Instant Archive », www.ecoledumagasin.com/session17.

Hypothèse pour une histoire

est le premier volet de point.doc, un projet en trois espaces / temps sur l'usage du document dans les pratiques de l'art et de la recherche.

The Instant Archive

Proposition de documents de et sur 1989-1990
www.ecoledumagasin.com/session17

Conçu comme le quatrième mur de l'exposition, cet espace en prolonge la réflexion en cours dans l'exposition « Hypothèse pour une histoire » sur le web en proposant une lecture contemporaine de 1989-1990 à travers textes, liens et bibliographies. Il s'insère dans le site Internet conçu par la Session 17 comme espace de publication, de documentation, d'archivage et de communication pour ses recherches sur la collection privée ou les pratiques curatoriales.

Access To Document / Access Through Document

Conception du n°22 du journal horsd'œuvre
Parution 20 juin 2008, diffusion gratuite

L'association dijonnaise Interface a donné à la Session 17 carte blanche pour le n°22 d'horsd'œuvre, journal gratuit édité à 5000 exemplaires et diffusé dans les centres d'art en France. Les participantes ont conçu pour cet espace spécifique un appel à réflexion auprès d'artistes, curateurs et théoriciens qui traitent eux-mêmes la problématique du document et de son accès à travers leur pratique ou leur objet d'étude. L'espace du journal permettra de mettre à la disposition d'un public élargi la diversité des documents et des réponses produits par les contributeurs.

La Session 17 tient à remercier chaleureusement Annick et Anton Herbert pour le dialogue et la collaboration partagés cette année.
Elle remercie Yves Aupetitallot, l'équipe du Magasin ainsi que l'équipe pédagogique de l'École.

© Le Magasin et Virginie Bobin, Lucile Bouvard, Frida Carazzato, Maria Garzia, Julia Kläring, Silvana Silveira.

poster AAH 2 JUL.indd 1
10.07.2008 17:41:45 Uhr