Les documents de l'art. Réflexions à partir de quelques films de la bibliothèque Kandinsky

Art Documents. Reflections From Films on the Art of the Kandinsky Library

Lydie Delahaye

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6942>

DOI : 10.4000/perspective.6942

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 181-186

ISBN : 9782917902325

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Lydie Delahaye, « Les documents de l'art. Réflexions à partir de quelques films de la bibliothèque Kandinsky », *Perspective* [En ligne], 2 | 2016, mis en ligne le 30 juin 2017, consulté le 01 octobre 2020.
URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6942> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.6942>

Les documents de l'art. Réflexions à partir de quelques films de la bibliothèque Kandinsky

Lydie Delahaye

L'exposition organisée par Harald Szeemann à la Kunsthalle de Berne en 1969, « When Attitudes Become Form », est historiquement celle qui fit entrer la notion de processus dans les discours sur l'art¹. Tout l'enjeu de l'exposition résidait dans « le déplacement du centre d'intérêt depuis le résultat vers le processus² » dont le film et les photographies du montage de l'exposition, décrite par le commissaire comme « un véritable chantier », semblent finalement plus à même de rendre compte des interventions des artistes que les vues de l'accrochage une fois terminé. Composé d'une série d'entretiens avec les artistes au moment de l'élaboration de leurs œuvres, le film³ qui documente l'accrochage devient alors le support réunissant spatialement des travaux pour la plupart dématérialisés et parfois même invisibles aux visiteurs⁴. L'émergence d'une dématérialisation de l'art engagea les artistes à penser conjointement sa médiation, passant ainsi d'une « concentration sur la structure de l'art à l'attention portée à la transmission⁵ ». À rebours d'une affectation secondaire, le rôle programmatique de la bibliothèque dans les pratiques artistiques conceptuelles autorise alors son déploiement théorique.

L'exemple paradigmatique de l'*Information Room* (1970) de l'artiste conceptuel Joseph Kosuth (**fig. 1**), « installation qui transforme la salle d'exposition en salle de lecture⁶ » où ce dernier invite le public à s'installer parmi les livres théoriques rassemblés pour l'occasion, émancipe l'espace de la bibliothèque pour élargir le spectre de ses potentialités. Par sa capacité à enregistrer l'œuvre dans son processus de création – qu'elle soit de nature conceptuelle ou non – le film se révèle le document idéal de l'art. De surcroît, en posant un regard sur l'œuvre, le film formule un discours sur l'art, invitant dès lors à considérer son expérience à travers le modèle théorique de la bibliothèque d'art.

Des documents pour l'histoire de l'art

La bibliothèque Kandinsky, centre de documentation du Musée national d'art moderne, porte en elle toutes ces ambivalences en raison de la nature même de ses collections, dont la variété des documents – archives, livres, catalogues, revues, photographies, revues de presse, cartons d'invitation, enregistrements sonores et audiovisuels, livres d'artistes – bouscule discrètement les catégories conventionnelles de la bibliothèque. Créée en 2002, elle consacre sa collection à l'art du xx^e et xxi^e siècle et trouve son origine dans la documentation rassemblée par le Centre national d'art contemporain (CNAC), créé en 1967, qui disposait alors d'une galerie d'exposition et d'un centre de documentation hébergés à l'hôtel Salomon de Rothschild, rue Berryer à Paris. À l'ouverture du Centre Pompidou en 1977, cette politique documentaire prit la forme d'un départe-

tement de la documentation conçu en relation avec les œuvres du musée⁷, et dans ce sens, complémentaire du département des collections. Ressource pour les conservateurs et les chercheurs prenant en charge l'écriture de l'histoire de l'art, « son rôle est en effet moins de documenter les œuvres de la collection que d'apporter le point de vue le plus large, le plus exhaustif, le plus international sur l'art et la création au xx^e siècle⁸ ». La spécificité de cette collection

1. Joseph Kosuth, *Information Room (Special Investigation)*, 1970, tables, chaises, journaux, livres, Minneapolis, Walker Art Center.

2. Hans Namuth et Paul Falkenberg, *Pollock 51*, 1951, film 16 mm, couleur, sonore, Hans Namuth Estate.

documentaire, qui deviendra la bibliothèque Kandinsky, réside dans la diversité des éléments collectés provenant des multiples reversements, dont celui de la documentation du CNAC en 1977 et du Centre de Création Industrielle (CCI) en 1992⁹, des donations successives constituées en fonds – notamment d’archives des artistes et des personnalités du monde de l’art – ainsi que des acquisitions réalisées depuis l’ouverture du Centre Pompidou. Bibliothèque au sein d’un musée, la bibliothèque Kandinsky devient alors simultanément une archive, un centre de documentation et un lieu ouvert sur l’actualité de la recherche et de la création. La constitution d’une collection de films sur l’art¹⁰ pour le service de la documentation du Centre national d’art contemporain fut, dans un premier temps, pensée comme une ressource documentaire qui, au même titre que toute documentation, venait informer les circonstances des œuvres. L’histoire des expositions et de leurs accrochages oscillent entre un modèle contemplatif, celui du *White cube* décrit par Brian O’Doherty¹¹, et un modèle didactique, marqué par la présence de documentation en regard des œuvres exposées¹². Depuis le tournant du XX^e siècle, les musées d’art moderne prirent un rôle actif dans l’accompagnement et la démocratisation de l’art moderne en multipliant les projets éducatifs, par le recours notamment au support reproductible du film, instrument d’apprentissage idéal étant simultanément un outil éducatif et un moyen d’investigation, et

par là-même, une source de connaissance substantielle¹³. Sensible aux nouvelles pratiques de l’art contemporain, le musée s’est ainsi emparé d’un médium dont l’histoire s’énonçait au même moment et semblait constituer un document précieux « qui, à la périphérie des œuvres, donne sens, orientation, soutient l’imaginaire¹⁴ ». Initialement diffusés lors de séances cinématographiques, les films sur l’art, comme les autres documents conservés à la bibliothèque Kandinsky, se retrouvent désormais fréquemment intégrés à la scénographie des expositions par les commissaires soucieux de contextualiser

les œuvres. Dès lors que la scénographie de l’exposition oriente l’expérience du visiteur, la transmission du propos s’opère bien souvent par les textes explicatifs et autres éléments de médiation qui en ponctuent le parcours, « tout ce qui, autour, dans les parages de l’œuvre, concourt à la réception de cette dernière¹⁵ ». La diversité des documents collectionnés par la bibliothèque Kandinsky se présente comme une vaste réserve de sujets et d’images qui permettrait, avec Michel Foucault, de penser les formes de l’art comme autant d’énoncés dont la confrontation laisserait apparaître « les écarts et les similitudes¹⁶ ». Dès lors, de ces affinités électives entre les documents émerge un outil précieux à l’écriture de l’histoire.

L’œuvre et son commentaire

Les films réalisés par Hans Namuth et Paul Falkenberg sur le peintre américain Jackson Pollock en 1950 et 1951¹⁷ comptent assurément parmi les films sur l’art les plus fréquemment présentés dans les contextes d’exposition¹⁸. À l’instar de la série de photographies que Namuth conçoit entre juillet et octobre 1950 dans l’atelier de l’artiste, les films ont très clairement contribué à la connaissance du travail de Pollock. Pour rendre la spécificité de la technique toute particulière du *dripping*, le peintre est cadré dans un enchevêtrement envahissant de lignes noires et blanches qui redouble l’espace du *all over*¹⁹, montrant Pollock dans l’acte de peindre (fig. 2).

Ces images de l'artiste, filmées en contre-plongée à travers un carreau de verre qu'il vient recouvrir progressivement de peinture²⁰, ont vraisemblablement influencé Harold Rosenberg, lorsqu'il publie en 1952 son fameux article « American Action Painters²¹ », dans lequel il applique à l'orientation stylistique incarnée par Pollock non pas l'étiquette d'Expressionnisme abstrait – désignation que Greenberg²² rapportait à ce qui était représenté sur la surface de la toile – mais celle d'*action painting*, déplaçant ainsi l'attention portée à l'égard de l'œuvre achevée vers son processus de fabrication²³. Dans *Jackson 51*, outre la musique de Morton Feldman, la voix off de Pollock énonçant des commentaires et réflexions sur l'art accompagne les images d'Hans Namuth. Il resterait à constater, avec Jean Clay, que les photographies et les films de Namuth deviennent les commentaires critiques de la peinture de Pollock, recréant ainsi par le biais de l'appareil d'enregistrement une « lecture » non langagière de l'œuvre. Dans les conditions paradigmatiques réunies par Namuth avec *Pollock 51*, le film devient à la fois le support de tout commentaire, mais consiste aussi lui-même en un commentaire visuel de l'art : « nous voyons Namuth dégager *dans son instance*, par un appareil de *lexies*, et donc mettre au jour, théoriser l'avancée pollockienne avec une force qui ne le cède en rien aux textes critiques les plus perspicaces de l'époque. [...] Hans Namuth critique d'art : interprétation non langagière. La langue n'est pas, comme le croyait Benveniste, l'unique interprétant de tous les autres systèmes²⁴. »

En 1934, à l'université de Bologne, Roberto Longhi disposait de plus de six cents diapositives pour son enseignement consacré à la peinture du Quattrocento et, très logiquement, c'est avec la réalisation de films sur l'art que l'historien aboutira à une synthèse idéale de la force discursive du commentaire et de l'évidence de la manifestation visuelle. De surcroît, le regard que porte la caméra sur les œuvres se substitue parfois à tout commentaire oral, un genre de film sur l'art que Philippe-Alain Michaud dans sa description des films de Luciano Emmer, désigne par la formule d'« esthétique de la réception » : « le cinéaste, sans l'appui du discours de l'historien de l'art et refusant par principe tout didactisme, s'isole dans son expérience de l'œuvre pour la restituer sans commentaire avec les seuls moyens du cadrage, des mouvements de caméra et de la musique²⁵ ». La capacité de l'image en mouvement à manifester

par ses moyens propres les notions d'analyse esthétique les plus complexes, aura permis au film sur l'art de convertir l'interprétation verbale de l'art en un commentaire purement visuel. Dans son analyse des photographies et des films sur Jackson Pollock d'Hans Namuth, l'historienne de l'art américaine Barbara Rose montre comment « toute une génération de peintres et de sculpteurs américains²⁶ » ont nourri leurs pratiques non pas depuis la réception de l'œuvre picturale de Pollock, mais plus précisément à partir de la découverte des images de Namuth, réception qui marque alors un passage à un art processuel, celui du *happening* et de la performance. En opérant une synthèse de l'œuvre et de son commentaire, filmer la création vient à son tour suppléer les notices informatives de l'exposition, prolongeant ainsi son expérience, et agir comme un *paratexte*²⁷ de l'œuvre. Michel Gauthier désigne par la formule « conversion opérable²⁸ » le processus par lequel les éléments à l'entour de l'œuvre (catalogue, film, etc.) acquièrent certaines de ses propriétés. Le film sur l'art constitue alors un commentaire interprétatif de l'œuvre, outil d'analyse pour les artistes et les historiens de l'art, et devient lui-même une manifestation visuelle des propriétés de l'œuvre qu'il expose, redéfinissant ainsi profondément la relation entre l'œuvre d'art et sa documentation.

L'incertitude du film.

De la bibliothèque au musée

Les films sur les expositions constituent une catégorie de documents qui trouve un intérêt particulier auprès de l'historien des expositions ou du chercheur en sociologie de l'art, mais s'avèrent aussi être des sources d'inspiration prolifiques pour quelques artistes contemporains²⁹. Dans un texte issu d'une discussion sur les relations entre cinéma et musée, Philippe-Alain Michaud discerne, « depuis la dernière décennie au moins », une forme cinématographique qui vient « s'identifier au dispositif muséographique³⁰ ». Le film *Henry Moore at the Tate*³¹ (1970), que réalise David Sylvester à l'occasion de l'exposition du sculpteur anglais en 1968 à la Tate Gallery de Londres, vient littéralement enregistrer le parcours de l'exposition, dont il est par ailleurs lui-même le commissaire. À partir d'une description attentive des sculptures et de leurs accrochages, et malgré l'absence de tout élément contextuel sur les œuvres, *Henry Moore at the Tate* constitue une tentative d'intégration

3. Double page de Henry Moore, David Sylvester (dir), cat. exp. (Londres, Tate Gallery, 1968), Londres, 1968.

des modalités de l'exposition dans le film, ou pour le dire autrement, le catalogue filmé de l'exposition. À rebours, le véritable catalogue³² de l'exposition prend la forme d'un inventaire linéaire dont le format paysage actualise pleinement le souvenir subjectif des vues d'accrochages dont il formule la synthèse (fig. 3). De la même façon que le catalogue s'engage à documenter l'exposition « par la teneur critique de ces commentaires, bien sûr, mais par la quantité et la qualité de l'information délivrée, par le point de vue sur l'œuvre des photographies publiées », le film d'exposition se fait le document de l'événement, tout en venant reformuler son expérience. Le film d'exposition, comme le catalogue, « influence, modèle la vision, passée ou future, des pièces qu'il cible³³ ».

En 1968, considérant que les spécificités de la création contemporaine échappent aux modalités d'exposition conventionnelles, le galeriste, commissaire d'exposition et éditeur américain Seth Siegelaub édite *Douglas Hubler/November 1968*, le premier catalogue d'une longue série qui, comme le fameux *Xerox Book* un an plus tard, est destiné à remplacer l'espace d'exposition : « Le catalogue peut maintenant jouer comme information première pour l'exposition, en opposition avec l'information secondaire au sujet de l'art dans les magazines, catalogues, etc., et, dans certains cas, l'"exposition" peut être le "catalogue"³⁴. » En d'autres termes, si le catalogue conserve les informations relatives aux œuvres, il n'est pourtant plus subordonné à sa vocation documentaire et

devient l'œuvre elle-même faisant ainsi de lui, simultanément, un objet d'art et un objet de bibliothèque.

La même année, le réalisateur allemand Gerry Schum esquisse l'idée d'une galerie télévisée, la *Fernsehgalerie*, à travers laquelle il diffuse sur un mode didactique les pratiques éphémères qui se développent dans l'art des années 1960. Pour le premier projet intitulé *Land Art*³⁵ (fig. 4), sept artistes de la scène contemporaine – Robert Smithson, Barry Flanagan, Richard Long,

Marinus Boezem, Jan Dibbets, Dennis Oppenheim et Walter De Maria – sont invités à produire des œuvres de nature performative dont l'existence s'établit uniquement à travers leur enregistrement, assignant ainsi au film le rôle de catalogue. L'importance de l'expérience « intermédiaire³⁶ » qu'établit la forme télévisée dans la dimension artistique de l'œuvre s'annonce, par ailleurs, comme « la forme ultime, entièrement dématérialisée, du film entendu comme exposition³⁷ ». Comme pour le *Xerox Book* de Seth Siegelaub, l'intérêt réside dans le fait « de supprimer l'éthique de la médiation, telle qu'elle s'incarne dans les musées sous la forme de filtres entre l'artiste et le public³⁸ ». Deux ans plus tard, *Identification* (1970), le second et dernier projet de la *Fernsehgalerie*, propose une nouvelle compilation d'enregistrements de pratiques *in situ* fonctionnant de la même façon sur deux régimes différents, à la fois documentaire et artistique. En 1971, le Centre national d'art contemporain fit l'acquisition des deux films de l'artiste afin de les intégrer à leur service de documentation, prenant ainsi en considération leur qualité de témoins de l'action artistique. Selon la trajectoire du fonds, ces documents filmiques se retrouvèrent dans la collection des films sur l'art de la bibliothèque Kandinsky, jusqu'au moment de leur numérisation en 2008 où, à cette occasion, un numéro d'inventaire³⁹ leur fut attribué, ce qui les fit entrer officiellement dans la collection des œuvres du musée. Si le caractère artistique de ces deux films n'a jamais fait de doute, leur itinéraire au sein du Musée national d'art moderne révèle leur double nature qui, comme

pour le livre d'artiste, entre objet de musée et objet de bibliothèque, vient corroder toute tentative de catégorisation rigoureuse. La résistance à la classification de ces quelques documents sur l'art affirme le rôle cardinal que joue la bibliothèque d'art au sein du musée ; elle devient le lieu où la rencontre entre ces objets insaisissables, les artistes et les chercheurs qui tentent d'en définir les contours, aura su révéler leur richesse insoupçonnée.

Lydie Delahaye, université Paris 8
Vincennes – Saint-Denis
delahaye.lydie@gmail.com

1. Voir Harald Szeemann, « Quand les attitudes deviennent forme », dans *Écrire les expositions*, Bruxelles, 1997.

2. Harald Szeemann, « When Attitudes Become Form (Quand les attitudes deviennent forme) Berne 1969 », dans Katharina Hegewisch, Bernd Klüser, *Art de l'exposition : une documentation sur trente expositions exemplaires du XX^e siècle*, Paris, 1998, p. 375.

3. André Gazut (réal), Laure Ball, Alain Franchet (coll.), *En marge. Quand les attitudes deviennent formes*, 1969, Prod. Télévision Suisse Romande, 28 min 15, n&b, son. Cote BK : VIDEO SZEEMANN ATTITUDES.

4. Voir Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, 1997, p. 108.

5. Kate Linker, « Le livre d'artiste comme espace alternatif » (paru initialement dans *Studio International* en 1980), trad. fra. dans Leszek Brogowski, Anne Moeglin-Delcroix (dir.), *Livres d'artistes. L'esprit de réseau*, numéro spécial de *La nouvelle Revue d'esthétique*, n° 2, 2008, p. 15.

6. Anne Moeglin-Delcroix, « Du catalogue comme œuvre d'art et inversement », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57, été-automne, 1996, p. 117.

7. « Les ressources documentaires sont au cœur des stratégies de recherche des musées, puisqu'elles peuvent contribuer à la fois à l'évolution et à l'approfondissement de la recherche. En ce qui concerne cette fonction, les centres de documentation doivent être un lieu de référence pour les collections et les domaines couverts par leurs musées. [...] Enfin, notamment pour les établissements et départements à vocation patrimoniale et pour les musées ayant développé une politique scientifique sur un secteur privilégié, les centres de documentation ont sans doute vocation à devenir de véritables centres de recherche. » Ministère de la Culture et de la Communication, *Schéma directeur de la recherche en sciences humaines dans les musées nationaux 2005-2008*, 2005, p. 3.

8. Jean-Paul Oddos, « La Documentation générale du Musée », dans *Le magazine du Centre*, n° 95, 1996, p. 16-17.

9. Ce reversement a eu lieu lors de la fusion du Musée national d'art moderne (MNAM) avec le Centre de création industrielle (CCI). Le CCI, fondé en 1969 par François Mathey au sein de l'Union centrale des arts décoratifs, fut intégré dès 1977 au Centre Pompidou. C'est à ce moment qu'il met à disposition du public une documentation spécialisée qui se développe dans trois directions : documentation écrite, avec les nouveaux acquis du fonds documentaire sur l'architecture du Centre d'information et de documentation du bâtiment (CIDB) ; documentation visuelle, comprenant la diathèque répartie entre les domaines architecture et urbanisme, design industriel et communications visuelles ; design de produits, rattaché au Service design.

10. Initiée par Gisèle Breteau Skira à partir de 1974, cette collection de documents filmiques se constituera en fond en 1992, soit quelque temps après la première édition de la Biennale internationale du film sur l'art en 1987. Les différentes éditions de la biennale, qui s'arrête en 1998, ont enrichi ce fond de documentation sur l'art moderne et contemporain, bien souvent par le biais de donations des cinéastes comme par exemple celle de Hans Namuth.

4. Gerry Schum, *Land Art*, 1968, film 16 mm, noir et blanc, sonore, image extraite de Jan Dibbets, *12 hours tide object with correction of perspective* (côte néerlandaise, février 1969), Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

11. Voir Brian O'Doherty, *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*, Patricia Falguières (préface), Catherine Vasseur (trad. fra.), Zurich/Paris, 2008 [éd. orig. : *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco, 1976].
12. Dès le XIX^e siècle, « classer et ordonner ne saurait suffire à rendre les collections intelligibles aux visiteurs, souvent fort ignorants ; aussi convint-on rapidement de la nécessité d'adjoindre aux objets et aux œuvres une "étiquette explicative", indiquant au public tout de suite ce qu'il voit sans que l'on soit d'avis sur la nature et la quantité d'informations à délivrer ». Chantal Georgel, *La Jeunesse des musées. Les musées de France au XIX^e siècle*, Paris, 1994, p. 202.
13. Pour une analyse éclairante de l'utilisation pédagogique du film au musée au début du XX^e siècle, voir Haidee Wasson, Charles Acland, *Useful Cinema*, Durham, 2011. Et aussi Alison Wasson, « Film Education in the Natural History Museum: Cinema Lights Up the Gallery in the 1920s », dans Marsha Orgeron, Devin Orgeron, Dan Streible (dir.), *Learning with the Lights Off*, New York, 2012, p. 124-144.
14. Dominique Bozo, « Abécédaire : pari plausible », dans *Abécédaire du film sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*, Paris, 1985, p. 6.
15. Michel Gauthier, « Dérives périphériques », dans *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 56/57, Été-Automne 1996, p. 131.
16. Michel Foucault, « Sur l'archéologie des sciences. Réponse au Cercle d'épistémologie », dans *Généalogie des sciences*, numéro de *Cahiers pour l'analyse*, n° 9, été 1968, p. 9-40, ici p. 16.
17. Hans Namuth (réal.), Paul Falkenberg (prod.), *Pollock 51*, film 16 mm, 9 min 33, couleur, son. Cote BK : VIDEO POLLOCK CO. Hans Namuth réalisa un premier film en noir et blanc en 16 mm où il filma Pollock au travail dans son atelier à Springs dans East Hampton (NY), mais en gardant un point de vue de plein pied. Ce n'est que pour le second, qu'il réalisa cette fois en couleur, qu'il eu l'idée de monter sur une échelle afin de filmer en contre-plongée, avec une vue face à la toile étendue par terre. Cote BK : VIDEO POLLOCK NB.
18. « C'est tout à l'honneur de la grande sensibilité visuelle et technique de Namuth que ces images de Jackson Pollock ne soient pas seulement des documents sur l'artiste au travail, mais qu'elles aient fini par symboliser, dans certains cas, les racines esthétiques de toute une école américaine de peinture. » Francis V. O'Connor, « Les photographies de Hans Namuth comme documents d'histoire de l'art », dans Jean Clay, Barbara Rose, Rosalind Krauss et al., *L'Atelier de Jackson Pollock. Hans Namuth*, Ann Hindry (trad. fra.), Paris, 1978, p. 7.
19. Voir Jean Clay, « Pollock, Mondrian, Seurat : la profondeur plate », dans Clay, Rose, Krauss et al., 1978, cité n. 18, p. 11-24.
20. L'œuvre qui a servi au tournage du film sera exposée en 1952 au Museum of Modern Art de New York sous le nom de *Number 29*, 1950.
21. Harold Rosenberg, « American Action Painters », dans *Art News*, 51/8, décembre 1952, p. 22. Repris dans Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959.
22. Clement Greenberg, « American-Type Painting », dans *Partisan Review*, n° 22, printemps 1955, p. 179-196. Clement Greenberg, *Art et Culture*, Paris, 1988. [éd. orig. : *Art and Culture*, New York, 1961].
23. Voir Barbara Rose, « Le mythe Pollock porté par la photographie », dans Clay, Rose, Krauss et al., 1978, cité n. 18, p. 35-43.
24. Clay, 1978, cité n. 19.
25. Philippe-Alain Michaud, « Le film sur l'art a-t-il une existence ? », dans Yves Chevretil Desbiolles (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières*, actes du colloque (Aix-en-Provence, Cité du livre, 1997), Aix-en-Provence, 1998, p. 17.
26. Barbara Rose, « Le mythe Pollock porté par la photographie », dans Clay, Rose, Krauss et al., 1978, cité n. 18.
27. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, 1981, p. 9.
28. Gauthier, 1996, cité n. 15.
29. Par exemple le film que l'artiste Liam Gillick réalisa à partir des expositions conçues par Richard Hamilton : Liam Gillick, *Hamilton: A film by Liam Gillick*, 2014, 27 min 43, digital, couleur, sonore.
30. Philippe-Alain Michaud, « Le film-musée : un changement de durée », dans *Perspective. La revue de l'INHA*, n° 3, 2010/2011, p. 529.
31. David Sylvester et Walter Lassally, *Henry Moore at the Tate*, film 16mm, couleur, son, 1970. British Arts Council/BFI. La copie 16mm que possède la bibliothèque Kandinsky n'est pas numérisée.
32. *Henry Moore*, David Sylvester (dir), cat. exp. (Londres, Tate Gallery, 1968), Londres, 1968.
33. Gauthier, 1996, cité n. 15, p. 131.
34. Seth Siegelaub, « On Exhibitions and the World at Large. Seth Siegelaub in Conversation with Charles Harrison », dans *Studio International*, vol. 178, n° 917, décembre 1969, p. 202.
35. Gerry Schum, *Land Art*, film 16mm numérisé, n&b, son, 1968-1969. Cote BK : VIDEO SCHUM LANDART. Gerry Schum ne produira qu'une seule autre série de films dans le cadre de la *Fernsehgalérie : Identification* (1970). Cote BK : VIDEO SCHUM IDENTIFICATIONS.
36. Mœglin-Delcroix, 1997, cité n. 4, p. 46.
37. Philippe-Alain Michaud, « Le Film fait exposition », dans Mathieu Copeland (dir.), *L'exposition d'un film*, Dijon/Genève, 2015, p. 17.
38. Linker, (1980) 2008, cité n. 5, p. 15.
39. N°Inv MNAM : AM 2008-F5 et AM 2008-F6. Les films sont néanmoins toujours dans la documentation de la bibliothèque Kandinsky.