

L'audace par procuration : lorsque l'exposition est reproduite Audacity by Proxy: the Reiteration of Exhibitions

Family of Man
New Topographics

Bénédicte Ramade

Number 97, Spring–Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71696ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (print)
1923-8932 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ramade, B. (2014). L'audace par procuration : lorsque l'exposition est reproduite / Audacity by Proxy: the Reiteration of Exhibitions / *Family of Man* / *New Topographics*. *Ciel variable*, (97), 46–53.

FAMILY OF MAN | NEW TOPOGRAPHICS

L'audace par procuration : lorsque l'exposition est reproduite

BÉNÉDICTE RAMADE

Ces deux dernières décennies ont été le théâtre de l'accroissement d'un phénomène complexe, celui des reproductions d'expositions. Selon qu'il s'agisse d'une inclusion à la manière d'une *period room* ou d'une réédition complète d'un précédent fameux de l'histoire de l'art du XX^e siècle, la répétition ne produit pas les mêmes effets. Et selon qu'elle soit d'une précision maniaque, à l'instar de *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, exposition mythique d'Harald Szeemann initialement présentée à la Kunsthalle de Berne en 1969 et rééditée par la Fondation Prada dans son palais vénitien du XVIII^e siècle en 2013, ou une réédition parcellaire, comme celle, présentée en 2010 à la Kunsthaus de Zurich, de la première monographie de Pablo Picasso remontant à 1932¹, la valeur d'enseignement n'aura pas la même portée. Depuis l'exercice de curiosité pratiqué dans le but d'y trouver un secret enfoui, la reproduction d'expositions est le symptôme à la fois d'une patrimonialisation et de l'avènement des *curatorial studies*. On pourrait tout autant la voir comme le signe d'un opportunisme, voire d'une paresse, à moins qu'elle ne soit celui d'un profond aveu de faiblesse institutionnelle à la recherche de l'éclat passé. Deux expositions récemment reprises synthétisent tous ces enjeux : *Family of Man*, vision humaniste d'Edward Steichen inaugurée en 1955 et désormais installée à demeure au Luxembourg sous une forme permanente, et *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, exposition présentée en 1975 par William Jenkins à la George Eastman House de Rochester et devenue, de 2009 à 2012, itinérante et internationale.

Family of Man est une manifestation hors gabarit qui est devenue un phénomène où le quantifiable excède souvent l'esthétique : au cours de sa carrière, qui s'échelonne sur plusieurs années, elle a attiré de neuf à dix millions de visiteurs répartis dans plus d'une trentaine de pays hôtes. Ce ne sont pas là les seuls chiffres à mentionner car, pour parvenir à créer cet objet réunissant au final cinq cent trois images, Edward Steichen aurait examiné avec son assistant Wayne Miller quelque deux millions de photographies prises par des professionnels autant que par des amateurs. De ces photographes, il n'en est resté que deux cent soixante-treize, certains connus comme Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Ansel Adams ou Dorothea Lange et d'autres presque anonymes. C'est non pas tant l'ampleur des paramètres chiffrés de cette exposition qui la rend célèbre et attractive, mais bien davantage l'accrochage inédit et audacieux de Paul Rudolph et Edward Steichen, superposant les images les unes aux autres, en suspendant certaines au plafond, et se

Audacity by Proxy: the Reiteration of Exhibitions

The two last decades have seen the growth of a complex phenomenon: exhibition reproductions. A reprise produced as the inclusion of a "period room" doesn't have the same effects as a complete restaging of a famous precedent in twentieth-century art history. And the educational value varies depending on whether the reproduction is maniacally accurate, such as *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, Harald Szeemann's legendary exhibition initially presented at the Berne Kunsthalle in 1969 and restaged by the Prada Foundation in its eighteenth-century Venetian palace in 2013, or a partial revival, such as the one presented at the Zurich Kunsthaus in 2010 of Pablo Picasso's first retrospective in 1932.¹ At first practised out of curiosity in the hope of finding a buried secret, the reproduction of exhibitions has become emblematic both of patrimonialization and of the advent of curatorial studies. One might see this as a sign of opportunism, or even laziness – if not a profound admission of institutional weakness in search of past brilliance. Two recently revived exhibitions highlight all of these issues: *Family of Man*, Edward Steichen's humanist vision inaugurated in 1955 and now installed permanently in Luxembourg, and *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, an exhibition presented in 1975 by William Jenkins at the George Eastman House in Rochester that went on international tour from 2009 to 2012.

Family of Man, an extraordinary event, became a phenomenon in which the quantifiable often exceeded the aesthetic: during its career, which stretched over a number of years, it drew nine to ten million visitors in the more than thirty countries it visited. And there are more numbers: to create this object whose final form included 503 images, Steichen and his assistant, Wayne Miller, apparently looked at some two million photographs taken by both professionals and amateurs. Of these photographers, there remained only 273, some well known, such as Henri Cartier-Bresson, Diane Arbus, Ansel Adams, and Dorothea Lange, and others almost anonymous. It was not so much the quantifiable parameters of this exhibition that made it famous and attractive, however, but the unusual and audacious mounting by Paul Rudolph and Steichen, which superimposed images on others, hung some from the ceiling, and made reframings or plays on scale to create a true visual environment devoted to portraying humanity. With an obvious political motive in the midst of the Cold War,² *Family*



Family of Man, 1955, vue de l'exposition /
exhibition view, Museum of Modern Art
(MoMA), New York, photo: Ezra Stoller, Esto



Family of Man, 1994, vues de l'exposition /
exhibition views, Château de Clervaux,
Luxembourg, photo: Romain Girtgen, CNA





Family of Man, 1994, vue de l'exposition /
exhibition view, Château de Clervaux,
Luxembourg, photo: Romain Girtgen, CNA

Alfred Eisenstaedt, Time & Life Pictures, Getty Images;
Jack Delano, Farm Security Administration, Library of Congress;
Eugene Harris, photographie populaire / Popular Photography;
Leon Levinstein, Howard Greenberg Gallery, New York;
Toni Frissell, Library of Congress; **Nina Lee**, Time & Life, Getty Images;
Garry Winogrand, The Estate of Garry Winogrand, Fraenkel Gallery,
San Francisco, de la collection / from the collection Family of Man,
Château de Clervaux, Luxembourg



permettant des recadrages ou des jeux d'échelle afin de créer un véritable environnement visuel dédié à la représentation de l'humanité. Animée d'une visée politique évidente en pleine guerre froide², *Family of Man* offrait une vision universaliste plutôt traditionaliste de l'homme à travers les âges et les cultures ainsi que de problématiques comme le travail ou la tristesse³ tout en faisant la promotion des valeurs américaines. Si ce morceau d'histoire a fini sa course au château de Clervaux, c'est bien parce que Steichen, illustre Luxembourgeois, tenait à gratifier son pays d'origine de sa contribution la plus fameuse

of *Man* offered a universalist, fairly traditionalist vision of humanity through the ages and through cultures, as well as in themes such as work and sadness,³ while at the same time promoting American values. If this piece of history finally came to rest at the Clervaux Castle, it was because Steichen, the illustrious Luxembourgish, wanted to favour his country of birth with his most famous contribution to art history. Beyond the question of copyright, the photographer (and director of MoMA's photography department) allowed himself to think of the collective and thematic exhibition as a self-made meta-work to which he had

Deux expositions récemment reprises synthétisent tous ces enjeux: *Family of Man*, inaugurée en 1955 et désormais installée à demeure au Luxembourg sous une forme permanente, et *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, exposition présentée en 1975 à la George Eastman House et devenue itinérante et internationale.

à l'histoire de l'art. Outrepassant la question du droit d'auteur, le photographe (et directeur du département de photographie du MoMA) s'est permis de considérer cette exposition collective et thématique comme une méta-œuvre autographe dont il a fait don en son nom propre, patrimonialisant du même coup cette version⁴. Présentée à plusieurs reprises depuis 1994 dans ce château médiéval, *Family of Man* vient de bénéficier d'une restauration majeure et surtout d'une réinscription des images dans une scénographie qui s'inspire grandement de l'accrochage visionnaire de l'époque.

New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape n'a pas eu la même fortune, et son histoire s'est écrite à rebours de son existence physique. En effet, les témoins de 1975 convoqués dans l'imposant catalogue éponyme édité en 2009 lors de la réédition de l'évènement s'accordent tous à dire que l'exposition ne fut pas un succès. Les visiteurs furent peu nombreux, la presse resta circonspecte, et les artistes rassemblés par William Jenkins étaient eux-mêmes peu enclins à être regroupés sous une appellation générique. Pourtant, malgré son mince catalogue et une sélection resserrée autour de seulement dix photographes⁵, *New Topographics* a établi une nouvelle nomenclature du paysage américain et progressivement revitalisé le genre, moins héroïque et plus réaliste que celui inauguré par les pionniers de la catégorie (de Timothy O'Sullivan à Ansel Adams). À quelques années de distance de la première crise pétrolière (et première remise en question du mode de vie occidental, notamment américain), au beau milieu d'une décennie marquée par les débats environnementaux, reformuler l'identité paysagère des États-Unis en consacrant la banalité de ses espaces intermédiaires (banlieues pavillonnaires, zones industrielles et périurbaines), revenait à affranchir le paysage de la question de la nature tout en assumant un regard photographique analytique et critique. L'exposition en elle-même n'avait pas le panache scénographique de *Family of Man*; dépouillée, elle se déployait sur les cimaises d'une salle unique suivant une ligne médiane quasiment continue. Chacune des séries était présentée à la suite des autres sans forcer le dialogue. L'exercice de persuasion du spectateur n'avait rien d'aussi élaboré et complexe que le prosélytisme visuel de *Family of Man*. Au contraire, *New Topographics*

in fact given his own name, thus patrimonializing this version.⁴ Presented a number of times since 1994 in the medieval castle, *Family of Man* recently received a major restoration and, especially, a reinscription of the images in an exhibition design that is inspired largely by the mounting that was visionary for its time.

New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape did not have the same fortune, and its history is written counter to its physical existence. Indeed, the eyewitnesses from 1975 who contributed to the imposing eponymous catalogue published in 2009, when the event was reprised, all agree that the exhibition was not a success. There were few visitors, the press was circumspect, and the artists brought together by William Jenkins were little inclined to be grouped in a particular genre. Yet, despite its slim catalogue and a pared-down selection of only ten photographers,⁵ *New Topographics* established a new nomenclature for the American landscape and gradually revitalized the genre as one that was less heroic and more realistic than that inaugurated by the pioneers of the category (from Timothy O'Sullivan to Ansel Adams). A few years after the first oil crisis (and the first challenging of the Western – especially American – way of life), midway through a decade marked by environmental debates, the reformulation of the identity of the American landscape by sanctifying the banality of its interstitial spaces (suburban, industrial, and urban peripheral zones) had the effect of freeing the landscape from the question of nature while assuming an analytical and critical photographic gaze. The exhibition did not have the dazzling staging of *Family of Man*; unadorned, it stretched out along an almost continuous median line on the walls of a single gallery. Each series was presented following the previous one without provoking a dialogue. The attempt to persuade the viewer was nowhere near as elaborate and complex as the visual proselytism of *Family of Man*. On the contrary, *New Topographics* played on its intellectual nature and its reluctance to make too many claims. It must be said that in three decades the prescriptive roles of the institution and the curator had greatly evolved; however, if reserving the act of interpretation for the viewer expressed singularly different perspectives than those intended by Steichen, it nevertheless entrusted responsibility to the one who was looking. This is also one of the main qualities of the reprise. It is disturbing,

jouait de sa cérébralité et de sa réticence à trop revendiquer. Il faut dire qu'en trois décennies le rôle de prescripteur de l'institution et du commissaire avait en effet grandement évolué ; cependant, si l'exercice d'interprétation dévolu au spectateur exprimait des perspectives singulièrement différentes de celles voulues par Steichen, elles ne confiaient pas moins de responsabilité au regardeur. C'est là l'une des principales qualités de cette reprise. Il est cependant troublant de voir être reconstituée une exposition aussi peu spectaculaire sur le plan visuel, voire rébarbative, et la question de la nécessité de cette entreprise mérite d'être posée.

Il est tentant de revivre l'histoire à travers ces reconstitutions plus ou moins fidèles, de céder à la nostalgie d'un temps où les expositions écrivaient l'histoire et où le spectateur était non pas un consommateur culturel, mais davantage un interlocuteur. L'une et l'autre de ces expositions n'ont pas reproduit à l'identique leur modèle, choisissant plutôt d'exposer moins d'œuvres que l'original sans toutefois s'adonner à l'échantillonnage. L'impression de conformité est produite par un effet d'ensemble transmis par la ressemblance. Que penser de ce parti pris d'ambiance sans que la reproduction soit d'une minutie d'archiviste ? Jusqu'en 2013, avec la réédition à l'identique de l'exposition d'Harald Szeemann, l'interprétation était de mise et pouvait contenter. Mais un nouveau standard a été établi en reproduisant à l'échelle, suivant une conformité quasi juridique, tant les volumes des espaces d'origine que les œuvres disparues qu'ils accueilleraient en 1969⁶. *Family of Man* et *New Topographics* se sont

however, to see an exhibition that is so unspectacular – even off-putting – on the visual level reconstructed, and the legitimate question arises of whether there is a need for this undertaking.

It is tempting to relive history through these more or less faithful reconstructions, to yield to nostalgia for a time when exhibitions wrote history and the viewer was not a cultural consumer, but more an interlocutor. Neither of these exhibitions is an identical reproduction of its model; the decision was made to exhibit fewer works than the original – without, however, resorting to sampling. The impression of similarity is produced by an overall effect conveyed by resemblance. What should we think of this bias toward ambience without the reproduction rising to the level of archival meticulousness? Until 2013, with the identical restaging of Szeemann's exhibition, interpretation was appropriate and could be regarded as satisfactory, but a new standard was established with the reproduction to scale, with an almost legalistic exactitude, of both the volumes of the original spaces and the works, now disappeared, that they hosted in 1969.⁶ *Family of Man* and *New Topographics* avoided such lockstep likeness, setting aside the paragon of the ready-made exhibition and thus posing the question of the status of an interpreted reconstruction – especially because these exhibitions had a fundamental political subtext that is no longer relevant. Both – one with the project of disseminating American values in the midst of the Cold War; the other, the visual and intellectual deconstruction of the founding principles of the American landscape (which, as we know, had previously been composed in the nineteenth

Two recently revived exhibitions highlight all of these issues: *Family of Man*, inaugurated in 1955 and now installed permanently in Luxembourg, and *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, an exhibition presented in 1975 at the George Eastman House that went on international tour.

dispensées d'une telle mise en conformité, laissant de côté le parangon de l'exposition ready-made et posant du même coup la question du statut d'une reconstitution interprétée. D'autant que ces expositions avaient un sous-texte politique fondamental qui n'est aujourd'hui plus pertinent. L'une, entreprise de diffusion des valeurs américaines en pleine guerre froide, et l'autre, déconstruction visuelle et intellectuelle des principes fondateurs du paysage américain (dont on sait qu'il a été auparavant composé au XIX^e siècle suivant un programme politique conséquent), sont loin d'être uniquement esthétiques, à l'instar de *When Attitudes Become Form*. Post-soixante-huitarde, cette dernière était essentiellement focalisée sur les enjeux formels et conceptuels de l'art contemporain davantage que sur les soubresauts socio-économiques d'une jeunesse occidentale en rupture. En cela, elle peut prétendre à être un ready-made, presque imperméable à son contexte socio-politique et rééditable *per se*. La portée de *Family of Man* et de *New Topographics* excède largement le strict champ esthétique et artistique. Phénomène de société, *Family of Man* se comprend aujourd'hui, loin de sa mission de départ, davantage comme une expérience de spectateur et une réflexion sur l'évolution des notions d'humanité et des valeurs qui la constituent⁷. Tout en vérifiant l'obsolescence de la base de

century following a coherent political program) – were far from having solely aesthetic concerns. In this, they contrasted with, or example, *When Attitudes Become Form*, a post-'68 exhibition that was focused essentially on formal and conceptual issues in contemporary art rather than on the socio-economic upheavals of Western youth at the breaking point. This exhibition could indeed claim to be a ready-made, almost impermeable to its socio-political context and reproducible *per se*.

The scope of *Family of Man* and *New Topographics* went largely beyond such strictly aesthetic and artistic concerns. A social phenomenon, *Family of Man* is understood today, at a distance from its original mission, more as a viewer's experience and a reflection on the evolution of notions of humanity and the values of which it is made.⁷ At the same time as it confirms the obsolescence of Steichen's basis of work and references, in its current form the exhibition helps make it possible to experience a legend that had been tucked away in archives. It makes it possible to rethink the immersion of the exhibition path without its coercive issues and to consider the visual proposition as an overarching work; *Family of Man* can be seen for the exhibition that it is. But this isn't possible with *New Topographics*, with its black-and-white medium-format photographs drily aligned, refusing to resort to effects.



HAUT ET BAS / TOP AND BOTTOM: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, 2010-2011, vues de l'exposition / exhibition views, Landesgalerie, Linz, Autriche, exposition organisée par / exhibition organized by the Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, et / and the George Eastman House, Rochester, N. Y., photo: Ernst Grinberger
 CENTRE: *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*, 1975, vues de l'exposition / exhibition views, George Eastman House, Rochester, N. Y.



Family of Man, 1994, vue de l'exposition / exhibition view, Château de Clervaux, Luxembourg, photo: Romain Girtgen, CNA

travail et des références de Steichen, l'exposition contribue dans sa forme actuelle à faire l'expérience d'une légende jusque-là archivistique. Elle permet de repenser l'immersion du parcours sans ses enjeux coercitifs et de considérer la proposition visuelle comme une œuvre globale ; *Family of Man* se regarde pour l'exposition qu'elle est. Un exercice auquel ne peut prétendre *New Topographics*, avec ses moyens formats noir et blanc alignés sèchement, ce refus de s'abandonner aux effets. Ici, la démarche des photographes prévaut sur le discours du commissaire. L'étonnement de *New Topographics* réside non pas dans son éloquence formelle mais, bien au contraire, dans sa réticence visuelle presque outrée. Cérébrale, *New Topographics* se refuse à diriger le spectateur, laissant son intelligence tisser les liens avec le spectateur-témoin, tandis que *Family of Man* orchestre le bon sens populaire quitte à tout niveler, les œuvres y étant presque secondaires. Elles sont surtout des images.

Avec sa réouverture au public suivant une scénographie plus conforme à l'originale du MoMA, la version luxembourgeoise de *Family of Man* donne raison à la récente relecture effectuée par un professeur en communication de Stanford, Fred Turner, dans un brillant article paru en 2012, « The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America⁸ ». Dans sa remarquable analyse et réhabilitation de ce parcours anticonformiste, Turner montre combien *Family of Man* croise les réflexions actuelles sur l'expérience et la liberté du spectateur. Cet essai offre un cadre parfait au sein duquel penser la pertinence de la conservation d'une telle exposition, dépassant les lectures strictement politiques qui la réduiraient alors à une simple curiosité archéologique. En 2014, *Family of Man* n'exerce plus le même programme idéologique qui faisait son armature, mais elle peut rebattre les cartes d'une histoire des institutions artistiques et de leurs enjeux sociétaux à un moment où elles ne dirigent plus vraiment l'histoire. Cette utopie de développer la personnalité du visiteur à travers les choix et l'orchestration pourtant péremptoirs de Steichen permet ainsi à l'entreprise de reproduction de dépasser le simple effet de *remake* et l'opportunisme qui peut alors le sous-tendre. La plus-value pour le spectateur contemporain

Here, the photographers' approach prevails over the curator's discourse. The surprise of *New Topographics* resides not in its formal eloquence but, on the contrary, in its almost exaggerated visual reticence. Cerebral, *New Topographics* refuses to direct the viewer, letting its intelligence make connections with the viewer-eyewitness, whereas *Family of Man* orchestrates popular wisdom at the risk of flattening out everything, the works becoming almost secondary. They are, above all, images.

With its reopening to the public in an exhibition design more similar to the MoMA original, the Luxembourg version of *Family of Man* proves right the recent rereading done by a communications professor at Stanford, Fred Turner, in a brilliant article published in 2012, "The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America."⁸ In his remarkable analysis and rehabilitation of this anti-conformist approach, Turner shows how *Family of Man* intersects with current reflections on the viewer's experience and freedom. This essay offers a perfect frame within which to think about the pertinence of conserving such an exhibition, stepping beyond the strictly political readings that would reduce it to simply an archaeological curiosity. In 2014, *Family of Man* no longer exerts the same ideological program that inspired its structure, but it may reshuffle the cards of a history of art institutions and their social stakes at a time when they no longer truly direct history. The utopia of developing the visitor's personality through Steichen's choices, however peremptory, and orchestration also makes it possible for the enterprise of reproduction to surpass the simple remake effect and the opportunism that might then underlie it. The added value for contemporary viewers resides in this unexpected experience, as was the case with *When Attitudes Become Form* in 2013. For *New Topographics*, the experience is less conclusive because of its almost anti-exhibition form; it functions essentially on a more nostalgic archaeological mode.

Replaying history does not always nourish intellectual progress, and sometimes it may be simply the pretext for redemption: because an exhibition will never have been seen often enough or well enough, it would have the right to a second go-round in order for viewers to affirm what they had not been able to see



New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape, 2010-2011, vue de l'exposition / exhibition view, Landesgalerie, Linz, Autriche, exposition organisée par / exhibition organized by the Center for Creative Photography, Tucson, Arizona, et / and the George Eastman House, Rochester, N. Y., photo: Ernst Grilnberger

réside dans cette expérience inédite, comme c'était le cas avec *When Attitudes Become Form* en 2013. Pour *New Topographics*, l'expérience est moins concluante en raison de sa forme quasiment anti-expositionnelle ; elle fonctionne essentiellement sur un mode archéologique plus nostalgique.

Rejouer l'histoire ne nourrit pas toujours le progrès intellectuel et peut parfois n'être que le prétexte à un rachat. Parce qu'une exposition n'aura pas été assez vue et bien vue, elle aurait droit à une seconde épreuve afin d'affirmer ce que l'on n'avait pas su voir. L'entreprise semble décidément plus vaine que d'assumer presque crânement son obsolescence afin d'en faire le prisme idéal d'analyse d'un présent un peu à l'arrêt sur le plan de la créativité commissariale.

1 C'est Picasso lui-même qui effectua sa propre sélection pour cette institution. 2 La circulation a été financée par le département d'État américain à l'information selon une méthode digne de la propagande. 3 Dans *Mythologies*, Roland Barthes lui consacre un article reprochant essentiellement à Steichen sa vision anhistorique. (« La grande famille des hommes », *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957). Depuis, les lectures critiques n'ont cessé d'analyser les travers de *Family of Man*, notamment son manichéisme, son paternalisme et une conception raciale des peuples très discutables. 4 Il s'agit d'une des trois versions qui a notamment tourné en Europe de 1955 à 1962. 5 Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd et Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore et Henry Wessel Jr. 6 Étant donné qu'Harald Szeemann avait rassemblé de nombreuses pratiques processuelles pour *Live in Your Head*..., les œuvres n'ont pas survécu au temps de l'exposition sont nombreuses. En accord avec les artistes et les ayants droit, un certain nombre d'entre elles ont été complètement refaites. L'essentiel des pièces ont toutefois été retrouvées et rassemblées pour l'événement. Cependant, certaines œuvres disparues n'ont pas été remplacées et leur emplacement a été laissé vacant, signalé par un contour en pointillé sur le sol à l'endroit où elles se seraient trouvées. 7 Elle est par exemple un support de recherche particulièrement fécond pour les relectures de genre. 8 Fred Turner, « The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America », *Public Culture*, vol. 24, n° 1 (2012), p. 55-84.

Bénédicte Ramade est historienne de l'art. Elle travaille actuellement à la publication de son doctorat consacré à la réhabilitation critique de l'art écologique américain. Journaliste et critique d'art, elle a développé une expertise sur les questions de nature et d'écologie dans les pratiques contemporaines qu'elle matérialise dans des commissariats d'exposition (Acclimatation, Villa Arson, Nice, 2008-2009 ; REHAB, L'art de re-faire, Fondation EDF, Paris, 2010-2011).

before. The undertaking seems decidedly more vain than that of embracing one's obsolescence almost gallantly in order to make the ideal prism for analysis of a present that is a bit stuck when it comes to curatorial creativity.

1 Picasso himself made the selection for this institution. 2 The exhibition's circulation was funded by the U.S. State Department with information in a method worthy of propaganda. 3 In *Mythologies*, Roland Barthes devotes an article to Steichen, essentially reproaching him for his anhistoric vision ("La grande famille des hommes," *Mythologies* [Paris: Seuil, 1957]). Since then, critical readings have constantly analyzed the quirks of *Family of Man*, including its Manichaeism, its paternalism, and its very debatable racial conception of peoples. 4 This was one of the three versions that toured Europe between 1955 and 1962. 5 Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, and Henry Wessel Jr. 6 Given that Szeemann had assembled numerous process-related practices for *Live in Your Head*, many of the works did not survive after the exhibition. In agreement with the artists and rights holders, some of them were completely remade. The basics of the pieces were found and reassembled for the event. However, some works that had disappeared were not replaced, and their place was left vacant, indicated by a dotted-line contour on the floor where they would have been found. 7 It is, for example, a particularly fertile research basis for rereadings of gender. 8 Fred Turner, "The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America," *Public Culture*, vol. 24, no. 1 (2012), 55-84.

Bénédicte Ramade is an art historian. She is currently working on publishing her doctoral dissertation on the critical rehabilitation of American ecological art. A journalist and art critic, she has developed expertise on issues of nature and ecology in contemporary art practices, which she brings to reality as an exhibition curator (Acclimatation, Villa Arson, Nice, 2008-09; REHAB, L'art de re-faire, Fondation EDF, Paris, 2010-11).