

une enquête sur les commissaires

Thinking About Curators

Plusieurs éléments témoignent d'une affirmation de la fonction des commissaires d'art contemporain depuis quelques années. Leur diversité est grande et leurs significations sont multiples. Qu'on en juge.

Des formations spécialisées se développent non seulement aux États-Unis et au Royaume-Uni – il y en a quatre à Londres –, mais aussi en France depuis les années 1980 à l'École du Magasin de Grenoble, puis à Rennes et dans d'autres universités. Des archives de commissaires ont été créées et exposées, comme celle initiée par Dorothee Richter et Barnaby Brabble, la Curating Degree Zero Archive (1) ou encore la MA Curatorial practice Archive au California College of the Arts de San Francisco (2). Plusieurs volumes d'entretiens avec des pionniers de l'exposition d'art moderne et contemporain ou avec des *curators* internationaux actuels ont été publiés dans les trois dernières années. L'histoire de l'exposition se développe, d'abord comme sous-discipline de l'histoire de l'art et, de plus en plus, comme champ d'étude spécifique. De nombreux colloques se sont tenus et continuent d'être programmés sur le sujet (voir à ce propos, sur le site de la Tate Modern, « Landmark exhibitions, contemporary art shows since 1968 »).

Des reconstitutions d'expositions historiques sont proposées dans les musées, comme récemment au Royal College de Londres (*Retracing Exhibitions*, mars-avril 2009). Une théorie esthétique de l'exposition existe en même temps que des manifestes de commissaires, l'un parlant par exemple de commissariat critique, l'autre de « metacurating ». Réalisé en collaboration par la fondation internationale Manifesta (Amsterdam) et la galerie moderne à Ljubljana, la revue *MJ (Manifesta Journal)* se fait l'écho de l'ensemble de ces débats portant sur le commissariat, alors que la revue en ligne *transit.hu* propose, pour les pays de l'Est, une « *histoire invisible des expositions* » à l'époque du bloc communiste (3). Une nouvelle critique d'art, centrée



Les archives d'Harald Szeemann à La Fabbrica Rosa, Maggia. Salle du travail en cours. (Photo extraite de « Harald Szeemann, Méthodologie individuelle », éd. JRP/Ringier, p. 40 ; DR). *The Szeemann archives, in process*

sur l'acte d'exposition en tant que tel, essaie aussi d'émerger. Dans quelle direction vont ces tendances ? Qui sont et que font les commissaires d'art contemporain ? Ce sont les questions auxquelles ce dossier entend répondre, se basant sur les résultats d'une enquête réalisée en 2009 à l'initiative de Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio « Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait socioprofessionnel » (4).

Laurent Jeanpierre,
Christophe Kihm

Several recent developments bear witness to the growing role of the contemporary art curator. They are highly diverse, their significations likewise. For example, specialist curatorial courses have been set up not only in the U.S. and UK—there are four in London alone—but also in France, starting in the 1980s with the École du Magasin in Grenoble, and now at Rennes and other universities. Curatorial archives have been created and exhibited, notably the Curating Degree Zero Archive set up by Dorothee

Richter and Barnaby Brabble (1) and the MA Curatorial Practice Archive at the California College of the Arts in San Francisco.(2) The last three years have seen the publication of several volumes of interviews with pioneers in the field of exhibiting modern and contemporary art, or with today's global curators. The history of exhibitions has become a subdivision of art history and is increasingly becoming a field of study in its own right, a fact borne out by the many recent and forthcoming symposiums. (See the Tate Modern website, "Landmark exhibitions, contemporary art shows since 1968") Museums are putting on recreations of milestone shows, the recent *Retracing Exhibitions* at the Royal College of Art (March–April 2009) being one notable example, and it is fair to speak of a genuine "aesthetic of exhibitions," an idea confirmed by curatorial manifestos putting forward such notions as "critical curating" and "metacurating." A collaborative undertaking by Manifesta Foundation (Amsterdam) and Galerie Moderne in Ljubljana, *Manifesta Journal* was launched three years ago as a forum for curatorial issues, while the review transit.hu is working on an "Invisible History of Exhibitions" for the countries of eastern Europe during the Warsaw Pact years.(3) A new kind of art criticism, centering on the act of exhibiting, is also trying to emerge. So where are all these tendencies headed? Who are today's curators of contemporary art and what do they do? These are the questions that we address here, working from the results of a French study carried out last year by Laurent Jeanpierre and Séverine Sofio: "Contemporary Art Curators in France, a Socioprofessional Portrait." (4)

Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm

(1) www.curatingdegreezero.org

(2) <http://sites.cca.edu/curatingarchive>

(3) <http://hu.transit.org>

(4) www.c-e-a.asso.fr/web/Accueil_files/Rapport_CEA_Def.pdf

commissaires d'art contemporain portrait et paysage

Laurent Jeanpierre

■ On entend souvent dire, depuis plusieurs années, que le commissaire d'art contemporain a remplacé le critique dans la construction des valeurs esthétiques et des tendances dominantes du monde de l'art. Il n'y aurait qu'à se fier à la renommée nouvelle de *curators* comme Hans-Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum ou Hou Hanru, à l'étendue, désormais mondiale, de leur rayon d'action, ou aux livres-manifestes de l'art des années 1990 et 2000 qui, à l'instar de l'esthétique relationnelle, ont été écrits par des commissaires plutôt que par des artistes. La réputation des commissaires et la certification esthétique qu'ils apportent feraient aujourd'hui la renommée des artistes comme autrefois des critiques comme Pierre Restany ou Achille Bonito Oliva faisaient les mouvements artistiques.

Il n'est pas difficile d'objecter à ce sentiment répandu que les commissaires d'art contemporain les plus connus sont aussi ou ont souvent été critiques d'art et réciproquement. L'in-

fluence éventuelle des uns et des autres sur les jugements de l'art n'est en réalité compréhensible que si elle est située dans des réseaux plus complexes incluant des marchands, des collectionneurs et des institutions muséales. L'hypothèse d'une puissance des commissaires se concentre seulement sur une poignée de figures internationalisées et médiatisées. Mais elle manifeste sous une forme exacerbée les tensions réelles qu'entraîne, pour les acteurs de l'art, la croissance mondiale de l'activité d'exposition depuis la fin des années 1960. Cet essor s'est accompagné d'une augmentation considérable du nombre d'artistes et il est indéniable que les commissaires, beaucoup plus nombreux également, jouent un rôle dans leur sélection et leur parcours.

On aurait tort cependant d'extrapoler à partir de ce seul élément leur pouvoir dans le monde de l'art. C'est une des vertus de l'enquête sociologique que d'essayer d'élargir l'assise à partir de laquelle construire une réflexion moins fragile sur l'activité des commissaires d'art contemporain et les conflits potentiels qu'elle provoque. Le premier portrait statistique de l'activité existant a été réalisé à cet effet en France en 2008, à l'échelle nationale pour l'instant (enquête effectuée du 31 mai au 31 octobre 2008 avec plus de 800 réponses pour l'association Commissaires d'exposition associés par Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio).

Les commissaires en France

Il ressort d'abord que l'activité de commissariat d'exposition d'art contemporain est de plus en plus pratiquée. C'est sans aucun doute un effet direct des politiques culturelles mises en place depuis le milieu des années 1980 et visant au développement de l'art contemporain, de Frac, de centres d'art et d'écoles d'art sur tout le territoire. Le monde du commissariat n'est donc pas réductible aux quelques superstars nationales et internationales qui, depuis la déclaration d'indépendance d'Harald Szeemann se définissant comme *Ausstellungsmacher* en 1969, ont fait émerger la question d'une autonomie de la figure du commissaire dans l'art contemporain. Les commissaires d'art contemporain français ou exerçant en



Harald Szeemann (à droite). (Ph. A. Morain)

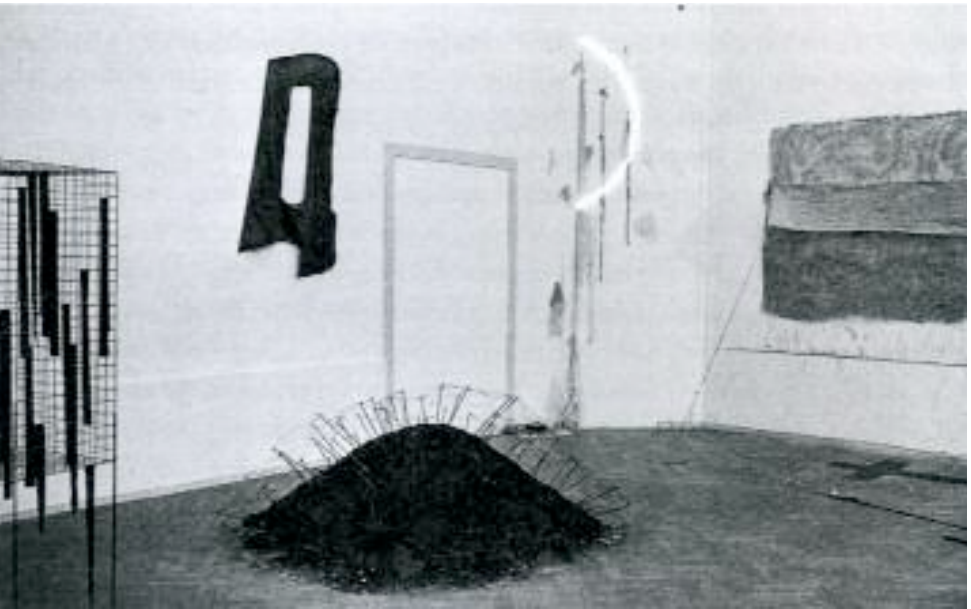
France ont majoritairement moins de 45 ans (70 %), ils sont issus des classes moyennes et supérieures (plus de 75 %) diplômées ou cultivées, plus souvent d'origine provinciale (71 %) que ne l'étaient traditionnellement les artistes. Ils sont eux-mêmes diplômés et intéressés par l'art depuis le lycée ou les premières années d'enseignement supérieur. Ce sont aussi plus souvent des femmes (à 56 %) que les artistes. Vu au prisme des mailles sociologiques les plus larges, le commissariat est donc un univers social plutôt homogène, mais il redevient très hétérogène et stratifié dès que l'on suit les parcours d'activité. Le commissariat d'art contemporain fait vivre, en effet, très peu de personnes en France : moins de cinquante dans notre enquête et sans doute moins d'une centaine en fait. C'est d'abord une activité

complémentaire d'autres activités dans le monde de l'art, 7 % seulement des personnes ayant répondu à cette enquête obtiennent plus de 20 000 euros par an pour leur pratique de commissaire et trois quarts d'entre elles dérivent plus de la moitié de leurs revenus d'une autre activité dans le secteur : enseignement artistique, emplois divers dans un lieu artistique ou culturel. Si l'on pouvait faire du commissariat ou devenir commissaire avec le baccalauréat ou une licence dans les années 1980 et au début des années 1990, la pratique de commissaire est aujourd'hui le fait d'individus de plus en plus diplômés ayant effectué cinq années d'études après le baccalauréat en majorité. Fait important : les diplômés d'arts plastiques font aujourd'hui jeu égal avec ceux d'histoire de l'art, tandis que les diplômés de métiers de

l'exposition ou d'administration culturelle sont en croissance. Les autres disciplines concernent seulement un cinquième des personnes qui disent avoir une activité de commissariat. Au total, le commissariat d'art contemporain fonctionne comme un marché du travail ouvert et non régulé où l'offre est très supérieure à la demande et où il existe de fortes inégalités dans la distribution des revenus économiques et des rétributions symboliques. Trois sous-ensembles ont pu être identifiés pour le cas français à partir de faisceaux de traits partagés. Le premier groupe comprend des commissaires en général plus âgés, souvent salariés en structure, qui ne font plus d'expositions en indépendant, sont plus rétribués que la moyenne et sont parfois actifs à l'étranger. C'est l'élite du métier où se recrute sa seule fraction stable économiquement et non pluriactive, notamment celle des conservateurs spécialisés en art contemporain et des directeurs de centre d'art. Le second groupe est celui des commissaires indépendants. Ils tendent à avoir moins de 35 ans, sont très souvent parisiens et plus précaires. Ils s'identifient au modèle de Szeemann et aux quelques aristocrates du commissariat qui sont à la fois indépendants et bien rémunérés. Ils entretiennent un rapport sceptique aux institutions publiques et privées tout en travaillant avec elles. Certains finissent d'ailleurs par appartenir au premier groupe, notamment en dirigeant un centre d'art. Le commissariat indépendant fonctionne plus largement comme un point de passage pour tous les commissaires, mais il recouvre des réalités très différentes selon l'âge et l'expérience des protagonistes. Souvent négligé dans les discours sur le commissariat d'art contemporain, le troisième sous-ensemble identifié en France est celui des artistes qui font du commissariat mais n'en tirent presque jamais de revenus. Ils sont d'âges variables, plus souvent installés en province, ils ont un niveau de diplômes moins élevés que les commissaires indépendants ou salariés et sont plus souvent organisés en structure associative et contre les institutions publiques. Lorsqu'on s'éloigne des superstars du métier, on a donc affaire à une activité marquée dans l'ensemble par la précarité (un commissaire sur cinq, seulement, est en CDI), l'intermittence, une part très importante de bénévolat et des difficultés techniques très importantes pour se faire rémunérer. Sur le plan économique et professionnel, la vie des commissaires comme groupe est donc plus proche de la vie d'artiste que de celle des conservateurs de musée. Mais contrairement aux artistes, les commissaires ont le sentiment de ne pas être assez reconnus par l'administration et le grand public. Tous ces éléments font que des associations de commissaires se créent et cherchent actuellement à former des revendications pour faciliter l'activité, sa rémunération et son statut.



« Quand les attitudes deviennent forme ». Kunsthalle, Berne. Mars - avril 1969. Commissaire : Harald Szeemann. Œuvres de Keith Sonnier, Richard Tuttle, Gary B. Kuehn, Bill Bollinger, Thomas Bang, Walter De Maria, Robert Morris.



« Quand les attitudes deviennent forme ». Œuvres de Reiner Ruthenbeck, Keith Sonnier. "When Attitudes Become Form"

Curating Contemporary Art in France: the Picture Today

■ It has been an oft-heard refrain in recent years that curators have taken over the role of critics in constructing aesthetic values and dominant tendencies in the world of contemporary art. To bear this out one need only think of the unprecedented reputation of curators such as Hans-Ulrich Obrist, Daniel Birnbaum and Hou Hanru and the global reach of their activi-

ties, or the manifesto-like publications of the last two decades, such as *Relational Aesthetics*, that were written by curators rather than artists. It is thought that the reputation of curators and their power of aesthetic certification establishes the renown of artists just as, in the past, critics such as Pierre Restany and Achille Bonito Oliva did with artistic movements.

One could of course object that the best-known curators are also or have often been art critics, and vice versa. Their influence, such as it is, on the judgment of art can only be understood, however, if it is seen in the context of more complex networks that include dealers, collectors and museum institutions. The hypothesis of curatorial power is based on a mere handful of high-



À gauche : Art of This Century, New York. Musée-galerie dirigé par Peggy Guggenheim. Salle des abstraits agencée par Frederick Kiesler. *Abstract room laid out by Kiesler*. À droite : « Paris - New York ». Centre Pompidou, 1977. Reconstitution d'une salle de la galerie [recreation of room at] Art of This Century (œuvres de W. Kandinsky, C. Domela, T. van Doesburg)



À gauche /left: Exposition « Paris - Moscou ». Centre Pompidou. 1979. Reconstitution du Club ouvrier (1925) de Rodtchenko. *Recreation of Rodchenko's Workers' Club* (Archives J.-H. Martin ; Ph. J. Faujour). À droite /right: autour de Marcel Duchamp, Pontus Hulten (à droite). (Archives P. Hulten ; Ph. DR). Marcel Duchamp with Pontus Hulten (right)

L'existence de divisions internes fortes entre des sous-groupes aux conditions très différentes au sein de la nébuleuse du commissariat pourrait être un obstacle à ces efforts, certains commissaires – privilégiés le plus souvent – considérant qu'ils sont inutiles, qu'ils risquent d'être bureaucratiques ou qu'ils ne respectent pas assez la dimension vocationnelle et artistique du métier. Il est donc probable qu'un débat sur l'organisation collective de l'activité se développe dans les années qui viennent. Il est difficile de savoir si elle aura plus de succès que dans le cas des artistes.

L'enquête menée en France permet aussi de revenir sur les débats récents agitant le monde de l'art au sujet des commissaires. Sur leur dénomination en français par exemple : on découvre ainsi que les commissaires les plus installés sont ceux qui tendent à revendiquer le plus l'étiquette de « curateur », témoignant sans doute par là d'une identification plus forte avec les modèles internationaux du métier aussi bien que d'un attachement à une catégorisation anglo-américaine qui ne distingue pas le conservateur du commissaire, ni l'indépendant de l'institutionnel.

Toutes les polémiques récentes autour de la revendication d'autorat et d'autorité faite par certains commissaires doivent aussi être réinterprétées à la lumière de la précarité générale de l'activité et du sentiment diffus de sa reconnaissance insuffisante par rapport à la création artistique. Le paradoxe est que les commissaires qui se disent auteurs sont souvent parmi les mieux lotis du métier, qu'ils sont très reconnus et qu'ils n'ont en général pas réfléchi aux critiques de la fonction-auteur qui ont été développées à partir des années 1960-1970 par Barthes et Foucault, et surtout par de nombreux artistes eux-mêmes. Mais l'enjeu est aussi juridique dans la mesure où la reconnaissance de l'exposition comme œuvre pourrait permettre en principe une meilleure reconnaissance économique et symbolique du commissariat. Le développement de l'histoire des expositions et de pratiques de reconstitution d'expositions, ainsi que d'une esthétique de l'exposition conçue comme lieu d'effectuation des œuvres et véritable « site de l'art » (1) participent de cette revendication diffuse à l'autonomisation de l'activité curatoriale. Ces débats témoignent aussi de la persistance de la ligne de tensions potentielle existant entre artistes et commissaires. Loin d'être seulement affaire de pouvoir dans la situation d'exposition ou dans la construction des carrières, nous avons montré que ces tensions sont aujourd'hui inscrites dans la structure sociale de l'activité de commissariat d'art contemporain, dans la mesure où il existe un nombre important d'artistes commissaires dont les intérêts ne sont pas nécessairement convergents avec ceux des commissaires indépendants et consacrés. L'histoire des avant-gardes rappelle aussi que les artistes ont

lying international figures. However, it also manifests in exacerbated form the very real tension felt in the art world as a result of the global growth of art exhibitions since the late 1960s. This development has been accompanied by a considerable increase in the number of artists, and there can be no denying that curators, who are also more numerous, have played a role in selecting them and shaping their careers. However, it would be a mistake to extrapolate the power of curators on the basis of this one fact. Among the advantages of a more sociological approach is that it may widen the basis of reflection on the activity of contemporary art curators and the conflicts this may induce. In France, the first statistical picture of this activity comes from a national study carried out in 2008 (May 31–October 31, 2008) for the association Commissaires d'Exposition Associés by Laurent Jeanpierre and Séverine Sofio).

Curators in France

The first finding, unsurprisingly, is that contemporary art curating is an increasingly common activity. Without a doubt, this is a direct result of the cultural initiatives taken in the 1980s with a view to simulating contemporary art, notably by establishing FRACs (regional collections of contemporary art), art centers and art schools all around the country. Curating cannot be reduced to the few national and international superstars who, ever since Harald Szeemann defined himself as an *Ausstellungsmacher* in 1969, have put the question of curatorial independence in contemporary art at the forefront of debate. The majority of French or French-based curators of contemporary art are under 45 years old (70 %), come from middle and upper-middle-class backgrounds (75 %) with a university education or a high level of culture, and come from outside Paris (71 %)—more than artists have traditionally tended to do. They themselves have university educations and got interested in art at high school or during their early years at university. A higher proportion of them are women (56 %) than is the case with artists. Analyzed in terms of broad sociological categories, then, the world of curating is socially rather homogenous. However, when we start to consider individual careers, it once again proves to be very heterogeneous and stratified. In France, only a handful of people can make a living from curating shows of contemporary art—less than fifty in our study, and no doubt under a hundred overall. It is essentially a complementary activity, pursued alongside other art world activities. Only 7 % of respondents in this survey earn more than 20,000 euros per year for their work as curators, and three-

quarters of them make more than half their income from other activities in the field, such as teaching or various other jobs in artistic or cultural centers. If, in the 1980s or early 1990s, it was possible to curate shows or become a curator with the baccalaureate or a BA, today the level of qualification is higher and most curators have done five years of study after leaving school. Significantly, fine arts degrees feature as prominently as art history qualifications, and curating degrees or degrees in cultural administration are a growth area. The other activities concern only a fifth of respondents who said they work as a curator.

A strong hierarchy

As a whole, contemporary art curating functions as an open, unregulated market in which supply greatly exceeds demand and the distribution of economic and symbolic rewards is very unequal. By analyzing sets of shared features, it was possible to distinguish three specific groups of curators in France.

The first comprises curators who are generally older, often salaried employees of a fixed structure, who no longer organize exhibitions on a freelance basis, are paid above the average, and sometimes work abroad. This is the elite of the profession. Its members are the only ones to enjoy a high degree of economic stability and not have several simultaneous activities. Many are museum curators specializing in contemporary art or directors of art centers. The second group is the group of independent curators. These tend to be aged under 35, are often based in Paris and have a more precarious status. They identify with the Szeemann model and with a few other aristocrats of the profession who are both independent and well paid. They are skeptical about public and private institutions but work with them nevertheless. Indeed, some will end up moving into the first group, notably as directors of an art center. More generally, independent curating is a point of transit for all curators, but the conditions and realities vary widely in keeping with the age and experience of those concerned.

Often ignored in discussions of curating, the third category comprises artists who also curate, but almost never make any money from it. Their ages vary considerably. Often, they live outside Paris and have a lower level of qualification than independent or salaried curators. They are often organized into associations and position themselves against public institutions. So, setting aside the superstars of the profession, it can be seen that the activity of curating is generally unstable (only one curator in five has a permanent contract) and inte-



« Contemporanea ». Rome, parking souterrain de la Villa Borghese. 1973 - 1974. Commissaire : Achille Bonito-Oliva. En haut /top: Installation de Ben Vautier, George Brecht, groupe Fluxus. Ci-dessus/above: Robert Whitman. “Contemporanea,” held in the underground parking lot of Villa Borghese, curated by A. Bonito-Oliva

mittent, and includes a large degree of unpaid voluntary work, while payment is often hard to obtain. On the economic and professional levels, then, the life of curators as a group is thus closer to the life of an artist than it is to that of museum conservators. However, unlike artists, exhibition curators have the impression that they are not properly recognized by the administration or the general public. As a result of all this, curators form associations and are constantly looking for ways to articulate their concerns,

facilitate their activity and improve remuneration and status. The marked internal divisions between sub-groups and their very different conditions within the curatorial nebula could in itself prove an obstacle to their efforts, since some curators—usually those who are best off—consider that these are useless or, worse, run the risk of becoming bureaucratic, and fail to take into proper account the vocational, artistic side of the profession. We can therefore expect to see growing debate about the collective

organization of the activity over the coming years, although it is hard to say whether it will be any more fruitful than the earlier debate on the status of artists. The French study sheds some light on the recent art-world debate over the status of curators, notably on their professional title—for example, it emerged that the best established curators were the ones who tended to insist on the word *curateur*—from the English curator, thereby signaling their identification with international models and an Anglo-American category which does not distinguish between the keeper of collections (*conservateur*) and the organizer of exhibitions (*commissaire*), or between independent and institutional curators. Recent debates over curatorial assertions of “authorship” and “authority” with regard to exhibitions need to be understood in relation to the general precariousness of the activity and the general if diffuse feeling that it suffers from a relative lack of status compared to that of artists. The paradox is that the curators who call themselves “authors” are often among the most prosperous and prestigious practitioners, while at the same time they have given little thought to the critique of the author function articulated in the 1960s and 1970s by Barthes and Foucault and, above all, by many artists. But the issue is also a legal one, insofar as recognition of the exhibition as a work in its own right could enable fuller economic and symbolic recognition of curating. A developing history of exhibitions, as well as the reconstitution of historic exhibitions and the recognition of exhibitions as a place where works of art are made effective—as “sites of art” (2) have all contributed to the growing autonomization of curatorial activity.

The most versatile figure

Such debates also attest the continuing potential for tension between artists and curators. As we have shown, these not only reflect the power relations within the exhibition situation and in the construction of careers, they are also inscribed in the social structure of contemporary art curating insofar as there are significant numbers of artists and curators whose interests are not necessarily convergent with those of independent or established curators. The history of the avant-gardes is a reminder that artists have always invented their exhibitions. And, given the size of the artistic population, one can expect the number of artist-curators to grow. Even if it regrettably tends to focus on only a few outstanding figures and to skate over their training to concentrate on a more socialite history of the big contemporary art exhi-

toujours inventé des expositions. Et compte tenu de la démographie artistique, le nombre des artistes commissaires tendra à augmenter. Même si elle a le défaut de ne concerner que quelques figures exceptionnelles dont la formation est peu abordée au profit d'une histoire souvent mondaine des grandes expositions d'art contemporain des dernières décennies, la mémoire collective du commissariat qui est en train d'être construite sous l'impulsion d'Hans Ulrich Obrist (2) donne un précieux éclairage sur l'inconfort dans lequel s'est inventée la mission des commissaires. « *La raison d'être des commissaires*, écrit dans sa préface Christophe Chérix, *reste largement indéfinie*. » Leur rôle est toujours pris en tenaille entre l'intérêt des artistes et celui des conservateurs, des musées, des institutions. Les pionniers du métier ont cherché à servir les deux pôles également. Mais pour Szeemann, par exemple, l'équilibre est essentiellement fragile. Ils ont été les servants, les assistants des artistes et parfois les inventeurs, les coordinateurs, les scénographes. Le commissaire, selon Szeemann, est l'être le plus polyvalent de l'art, à la fois administrateur, amateur, critique, bibliothécaire, comptable, conservateur et diplomate. Les commissaires français d'aujourd'hui confirment ce jugement. Mais les stratégies concrètes qui en découlent sont très diverses, ainsi que les esthétiques de l'exposition.

Toute la génération des pionniers, nés dans les années 1920 et 1930, avait toutefois l'histoire de l'art pour formation et pour horizon. La situation actuelle a changé et d'autres modèles de l'exposition circulent. La crise d'identité des commissaires n'en est que plus grande. Tout un savoir spécifique, détaché de l'histoire de l'art, est à répertoire et à réinventer.

La plupart des pionniers déplorait par ailleurs dans les années 1990 le divorce croissant des institutions d'avec les artistes. C'est peut-être à ce niveau précis, plutôt que dans le pouvoir supposé des commissaires sur les carrières, que se situe le nœud des questions que pose aujourd'hui le commissariat. Le mot d'ordre un peu vague de « flexibilité » du commissaire, revendiqué par Obrist et partagé implicitement par une grande partie des praticiens actuels, ne suffira sans doute pas à rapprocher les artistes des commissaires. Outre les revendications de reconnaissance esthétique et économique et la mise en réflexion du savoir accumulé dans les pratiques d'exposition, une double tâche s'annonce donc pour les commissaires de demain : mieux distinguer entre les styles de commissariat et la relation aux œuvres et aux artistes qu'ils instituent ; impliquer autrement les artistes dans l'exposition et apprendre à nouer avec eux une nouvelle alliance. ■

(1) Voir à ce propos Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.

(2) *A Brief History of Curating*, Zurich/Dijon, JRP/Ringier/Les Presses du Réel, 2008.



Exposition « Making Things Public », ZKM Karlsruhe, mars - octobre 2005. Commissaires Bruno Latour et Peter Weibel. Œuvres de / *works by* Franck Cochoy, Catherine Grandclément, Alexis Bertrand. « Gathering Devices for Market Choices: Product Packaging and Shopping Carts ». 2005. (Ph. A. Bertrand)

bitions of the last few decades, the collective memory of curating that is starting to develop under the impulsion of Hans-Ulrich Obrist (2) is shedding precious light on the discomfort in which the curatorial function was invented. “The curator’s true *raison d’être* remains largely undefined,” writes Christophe Chérix in his preface. Their role is always squeezed between the respective interests of artists and museum keepers, i.e., the institution. The pioneers of curating have sought to serve both poles to the same degree. But for Szeemann, for example, this balance was inherently fragile. Curators have been the servants and assistants of artists and sometimes inventors, coordinators and exhibition designers. The curator according to Szeemann is the most versatile figure in the art world, at once administrator, connoisseur, critic, librarian, accountant, conservator and diplomat. Today’s French curators confirm this vision. But the practical strategies and aesthetics of exhibition-making that stem from this multiplicity are extremely diverse. The pioneers, that is, the generation born in the 1920s and 30s, were all trained as art historians and thought in terms of art history. The situation today is different, as are the current ideas of exhibiting. This has only

exacerbated the identity crisis of curators. There is a whole body of knowledge that exists independently of art history, and that needs to be inventoried and reinvented. Indeed, most of the pioneers deplored the growing rift between institutions and artists that appeared in the 1990s, and it is perhaps here, rather than in the purported power of curators over artistic careers, that the real issues of curating are located. The rather vague watchword of “flexibility” promoted by Obrist and implicitly shared by many of his fellow practitioners is unlikely to heal the rift between artists and curators. In addition to questions of aesthetic and economic recognition and an analysis of the knowledge accumulated by the practice of exhibition-making, tomorrow’s curators face the double task of more effectively distinguishing between styles of curating and clarifying relations with the artists whose works and status they institute. They need to find new ways of involving artists in their exhibitions and to forge new alliances with them. ■ Translation, C. Penwarden

(1) *A Brief History of Curating*, Zurich/Dijon, JRP/Ringier/Les Presses du Réel, 2008.

(2) See Jérôme Glicenstein, *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris: PUF, 2009.