

que font les commissaires ?

Christophe Kihm

■ Dans le rapport d'enquête « Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait socioprofessionnel », trois affirmations posent problème lorsqu'on confronte leurs implications entre des « identifications et représentations » à une activité (le commissariat) et les formes et contenus de cette activité : « *L'identification de soi à la seule fonction de commissaire est très minoritaire* » ; « *le commissariat apparaît d'emblée comme une activité complémentaire par rapport à une autre activité qui définit mieux les fonctions des individus...* » ; « *Il semble que les répondants à ce questionnaire se caractérisent par une multipositionnalité dans le monde de l'art qui fait qu'ils occupent plusieurs fonctions.* »

La fonction de commissaire d'exposition d'art contemporain, combinée à d'autres fonctions dans le monde de l'art ou ailleurs, doit être

considérée comme une activité plus que comme un métier à part entière. La division du travail des commissaires, sa répartition en plusieurs tâches qui impliquent à leur tour plusieurs fonctions (le choix d'un concept d'exposition, celui des artistes, le suivi de production, la scénographie, l'accrochage et l'installation des œuvres...), associent le travail abstrait au travail social, le travail de gestion au travail esthétique. Dès lors, si l'éparpillement de cette activité participe pleinement de sa définition en tant qu'elle est, précisément, multiple, deux lignes se détachent sur l'axe de ses identifications et représentations : soit on la considère comme somme d'activités hétérogènes et donc comme multiplicité ; soit on recentre le travail du commissaire sur certains processus de décision liés à la « forme-exposition », qui touchent prioritairement à la conception et à l'accrochage puis

à l'installation des œuvres, et l'activité devient singulière. Ce *double-bind* fonde l'une des spécificités de cette activité et éclaire les nombreux discours qui la documentent ou cherchent à la préciser.

Dans son introduction au livre d'entretiens réalisé par Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (1), Christophe Chérix pointe cette spécificité comme une constante, postulant que le déficit d'histoire frappant le travail de commissariat s'explique également par la multifonctionnalité de ses acteurs (on y retrouve directeurs de musées ou de centres d'art, critiques, historiens, marchands, artistes, etc.). Ce livre regroupant, entre autres, des entretiens avec Anne d'Harnoncourt, Werner Hofmann, Seth Siegelaub, Pontus Hulten ou Harald Szeemann, ne répond pas à ce problème, mais le relaye à travers les propos échangés par ses différents interlo-



Candida Höfer. « Kunsthaus Zürich I », 1994. Photographie couleur. 39 x 58 cm. (Court. de l'artiste). Color photograph



Thomas Struth. « Art Institute of Chicago », 1990. Photographie couleur. 186 x 221 cm.
(Court. Marian Goodman Gallery, New York). *Color photograph*

cuteurs. Par sa méthode (la conversation et l'entretien) et par les différents récits qui y sont collectés, l'ouvrage pose implicitement l'hypothèse d'une continuité, celle du commissariat, dont l'évolution s'est effectuée de manière « sauvage » entre différents lieux, différentes personnes et différentes fonctions : les galeries, les musées et leurs collections, les artistes, les commissaires, les directeurs d'institutions...

Dans les paroles recueillies par cette « brève histoire », une instance vient enrichir la relation du commissaire à l'exposition : l'institution. Il semble impossible de décrire l'activité de ce dernier sans penser le jeu d'autorités et de pouvoirs qu'implique son rapport à celle-ci, et tout aussi délicat de séparer l'histoire des expositions de celle des institutions. De l'exposition comme laboratoire du musée au musée comme laboratoire de l'exposition, dans ces points de rencontre, de rupture et de reconnexion, se sont définis, pour le meilleur et pour le pire, des partages esthétiques et des batailles autoritaires et juridiques où sont impliqués commissaires, artistes et administrations (2).

La continuité diffuse repérable au sein de cet ouvrage fonde finalement l'activité du commissaire autour des pratiques de la rencontre et de la visite : la curiosité comme moteur, la mobilité comme moyen, la mise en relation comme forme. Les expositions d'art contemporain portent un implicite : celui de la nouveauté – des œuvres, des relations arrêtées entre les œuvres, des concepts... cet élan moderniste favorisant l'affirmation de toute proposition d'exposition au regard du renou-

vellement de leurs formes, de leurs protocoles de travail ou de leurs contextes. L'exigence de nouveauté, qui distinguerait fondamentalement le travail comme le rôle du commissaire d'expositions d'art contemporain de celui du conservateur, inscrit son activité multiple et dispersée dans une finalité singulière.

Le commissaire et le romanesque

Dans ces récits comme dans ces anecdotes, dans ces déplacements comme dans ces rencontres, quelque chose de romanesque s'empare de l'activité du commissaire, qui vient en fonder la figure. Un commissaire aventurier, voyageur et humaniste, au service des artistes, de l'art et de ses puissances, qui fait évoluer sa réception en usant de compréhension, d'empathie et d'audace, au sein d'un réseau de circulation, d'une société construite sur le modèle élargi de la société d'artistes. Harald Szeemann est très clairement celui qui incarne le plus directement cette figure associant un art de vivre à un art d'exposer, raison probable de son édification comme modèle.

Dans plusieurs entretiens et essais (3), Szeemann a pu désigner l'exposition comme un moyen, proche du théâtre, où le commissaire tiendrait le rôle central (socialement en tout cas), mais aussi comme un moyen intellectuel pour se poser des questions sur un plan théorique (qu'est-ce que la propriété, qu'est-ce que la possession ?), comme moyen de monter des programmes auxquels sont associées des séries d'événements, ou encore comme moyen – sur un plan esthétique – de construire des récits par la sélection d'infor-

mations. Harald Szeemann a ainsi affirmé un art et un style de l'exposition, scellant une compétence du commissaire ne répondant pas nécessairement à un art et un style plastiques, mais engageant le mélange des genres.

La trajectoire de Szeemann est exemplaire, puisque la compétence du commissaire y croise une volonté d'indépendance qui, nécessitant une coupure vis-à-vis de l'institution, conditionne la possibilité d'un exercice renouvelé de sa fonction par sa subjectivation. Historiquement, à la rupture de contrat entre Szeemann et la Kunsthalle de Berne suite à l'exposition *Quand les attitudes deviennent forme* en 1969, succède la création de « l'Agence pour le travail intellectuel à la demande » (« Agentur für geistige Gastarbeit »), dont il est le seul membre.

« *Institutionnalisation de moi-même* », comme l'indique Szeemann, qui manifeste l'indépendance comme condition de l'exercice curatorial, point de rencontre entre un certain art d'exposer (compétence du commissaire) et un certain art de vivre (institutionnalisation de soi).

Sur ces transferts d'une « vie-artiste » telle qu'elle a pu trouver à se formuler au 19^e siècle à une « vie-commissaire » à la fin du 20^e et au début du 21^e siècle, on pourra se reporter à la courte préface signée par Philippe Parreno qui ouvre le recueil d'entretiens regroupés par Hans Ulrich Obrist sous le titre *Conversations* (4). Ce portrait d'Obrist participe pleinement de l'élaboration d'une mythologie contemporaine qui compléterait à merveille la liste de celles que Roland Barthes écrivit à la fin des années 1950. « *Dans ce monde, Hans Ulrich Obrist se présente comme un personnage qui parcourt frénétiquement l'univers connu, qui cherche à interroger tous ceux qui le rêvent, le pensent et qui façonnent un monde poétique dans lequel il vit ou aimerait vivre. (...) Il ne veut plus dormir. Dans les hôtels, il demande aux réceptionnistes de nuit de le réveiller toutes heures. (...) Vous pensez que Hans vous rapporte le monde, alors qu'à l'instar d'un personnage de roman, dialogique et polyphonique, il le dessine* (5). »

Le commissaire et l'énonciation

La mythologie du commissaire s'est construite et installée plus rapidement que ne se sont développées les études permettant de saisir et d'analyser son activité. Quand bien même les archives d'Harald Szeemann ont été ouvertes à la consultation publique et donc à la recherche (6), les fonds d'archives sont rares comme font défaut les lieux pour les accueillir. La critique d'art, restreignant son approche de cette activité à la seule appréciation « ici et maintenant » de l'exposition – dès lors conçue non seulement comme finalité, mais comme totalité du travail –, n'a pas su renouveler ses outils pour en appréhender les formes. Laissant de côté les

A Study of Curators and Curating



Documenta II, Cassel, 1959. En haut : salle principale du musée Fredericarium. Œuvres de J. Pollock. Ci-dessus : salle d'exposition du musée Fredericarium. Œuvres, entre autres, de Ernst Wilhelm Nay. À droite : Fredericarium, rez-de-chaussée, division « Les arguments de l'art du 20^e siècle ». Works by Pollock (top), E. Wilhelm (left) and "20th century" (right)

■ In the study of "Contemporary Art Curators in France, a Socioprofessional Portrait," three statements in particular appear problematic when one considers their implications as regards the "identifications and representations" of the activity of curating and the actual form and content of that activity: "Only a very small minority identify themselves solely as curators"; "Curating appears from the first as a complementary activity in relation to another activity that more clearly defines the functions of the individuals concerned"; and, "It would seem that the respondents in this study are characterized by their multiple positions in the art world, where they perform several different functions."

The curator and the new

The function of the contemporary art curator, combined with other functions in the art world, or elsewhere, should be seen as an activity rather than as a profession in its own right. The division of curatorial labor and its separation into several tasks that each implies several different functions (the choice of exhibition concept, the choice of artists, follow-up of production, exhibition design, the hanging and installation of works, etc.) combine abstract, intellectual work and social organization. Thus, while its disparate nature is very much what defines it as something multiple, this activity can be viewed in two distinct ways: either it can be

considered as an ensemble of heterogeneous activities, and therefore as a multiplicity, or the curator's work can be recentered on certain decision-making processes linked to the "exhibition form," bearing essentially on the conception of the show and the hanging and installation of the artworks, in which case the activity becomes singular. This double-bind is part of what defines the specificity of this activity, and sheds much light on the various discourses involved in documenting or seeking to define it.

In his introduction to the book of interviews by Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*,⁽¹⁾ Christophe Chérix shows this specificity to be a constant and argues that



Ci-dessus : Affiche de la Documenta II, Kassel, 1959.

Directeur : Arnold Bode. À droite : « Visiteurs de la Documenta II ». Série photographique de Hans Haacke. 1959. Poster for Documenta II, 1959 (above). Right visitors at the exhibition (photographs by H. Haacke)

méthodes et les processus de travail, les procédés et les procédures mis en œuvre ainsi que les types d'exposition produits pour focaliser son attention sur les œuvres et leur mise en scène, elle ne souligne, le plus souvent, dans la pratique d'exposition du commissaire, que le renouvellement – fût-il en creux – d'un modèle théâtral.

Il faudrait, pour bien faire, reprendre le problème, et multiplier les prises sur cette activité en évitant de la restreindre immédiatement à ses marqueurs et à ses inscriptions de subjectivité. La définition la plus plate du commissariat d'exposition – le commissaire d'exposition sélectionne des œuvres et des objets et les présente dans un espace où il arrête entre eux certains rapports – ouvre certainement à des stratégies de subjectivation (sélection) et à des effets de subjectivation (mise en rapport). Resterait à préciser lesquels, pour ne pas se contenter de l'octroi d'un titre, celui d'auteur, agité ces dernières années avec insistance par un milieu en recherche de légitimation symbolique. Car ces



stratégies et effets de subjectivation ne doivent pas être détachés de procédés de mises en espace et d'assemblage, peut-être plus communs qu'il n'y paraît (logique formelle, thématique, processuelle, spectaculaire, appariement, construction de saynètes, archive, récit, etc.)... tout l'enjeu d'une critique d'exposition reposerait dès lors sur la production d'outils permettant d'analyser et de distinguer ces constructions (leurs plans pratiques engageant toujours des effets symboliques, ne seraient-ce que des effets de discours), sur l'établissement de critères d'évaluation permettant de distinguer une bonne exposition d'une mauvaise (7).

Reconnaître le rôle déterminant de l'exposition dans la formation de notre compréhension de l'art ne suffit pas, il faut comprendre quelle idée de l'art produisent les expositions, quels types de significations et de définitions (de l'art et de l'exposition) elles mettent en œuvre à travers des processus de décision, de sélection et de présentation des œuvres, sans négliger l'intervention d'un ensemble de savoir-faire techniques et de compétences multiples (scénographie, éclairage, bâti, etc.).

Maîtres d'œuvres et montages

Toute exposition formule une idée de l'art – certes restreinte par une sélection, par le cadre et le contexte d'un ici et maintenant. Car exposer est aussi définir, accorder un statut aux objets et aux choses que l'on montre, et par voie de conséquence, définir l'exposition. Ces cadres de définition de l'art et de l'exposition par l'exposition, attribuent au commissaire une manière de définir.

Une opération essentielle, qui qualifie aussi bien des opérations concrètes que des opérations discursives traverse la pratique du commissaire : le montage. Ces opérations de montage concernent son travail social (au carrefour de différents champs de compétence), son travail esthétique (déterminant des rapports entre des œuvres et des objets sélectionnés dans un espace donné), comme la réalité pratique des objets retenus (la plupart des œuvres étant souvent fournies en pièces détachées, littéralement démontées). Le montage, entendu selon une acception cinématographique, propose la combinaison de deux opérations complémentaires : la mise en relation et l'ajustement (le raccord). Ces deux opérations nécessitent à leur tour une série de réglages où se décident à la fois l'autonomie des œuvres et leur communauté ici et maintenant. Une exposition est donc le fruit de montages qui structurent, rythment et dessinent des significations et un espace. Ces montages sollicitant des compétences multiples qui déterminent l'exposition comme un objet commun, comme une machine collective.

La critique d'art contemporaine, en portant son attention sur ces pratiques de montage,

the lack of a proper history of curating can also be explained by the multifunctionality of its proponents (they include directors of museums or art centers, critics, historians, dealers, artists, etc.). This book, which includes interviews with Anne d'Harnoncourt, Werner Hofmann, Seth Siegelaub, Pontus Hultén and Harald Szeemann, does not address this problem, but echoes it through the statements of the various interviewees. Through its methods (conversations and interviews) and through the different accounts included there, the book implicitly posits the hypothesis of a continuity, that of curatorship, which has developed in uncontrolled fashion, diffracted via different places, different people and different functions: galleries, museums and their collections, curators, directors of institutions, etc. In the statements recorded for this "brief history," the curator's relation to the exhibition is shown to be enriched by the agency that is the institution. It seems impossible to describe the curator's activity without thinking the play of authority and power implied in their relation to the institution, and it is just as difficult to separate the history of exhibitions from that of institutions. From the exhibition as laboratory of the museum to the museum as laboratory of the exhibition—it is at these points of encounter, rupture and reconnection that, for better and for worse, the aesthetic sharing of power and battles of authority and legal status involving curators, artists and administrations have taken shape.⁽²⁾

The diffuse continuity that can be observed in this book situates the curator's activity around practices of encounter and exploring: curiosity as motor, mobility as means, connection as form. Contemporary art exhibitions are implicitly about the new—new works, new relations between works, new concepts. And this modernist impulse is conducive to the affirmation of all exhibitions in terms of the renewal of their forms, their working protocols and their contexts. This insistence on novelty, which fundamentally distinguishes the work and role of the contemporary art curator from that of the museum curator, places his or her multifarious activity in relation to a singular finality.

The curator, a dashing figure

In these narratives and anecdotes, in these displacements and encounters, there is something dashing that attaches to the curator's activity, something that defines the figure. The curator as adventurer, traveler and humanist, in the service of artists, of art and of its powers, who furthers its reception by means of understanding, empathy and audacity, within a network of circulation, a

society built on the broader model of the society of artists. Harald Szeemann is the most obvious embodiment of this figure combining an art of living and an art of exhibiting, which is no doubt why he has become a model.

In a number of interviews and essays,⁽³⁾ Szeemann spoke of the exhibition as a vehicle that is akin to theater, one in which the curator plays the central role (socially at any rate), but also as an intellectual apparatus for posing theoretical questions (what is property, what is possession?), as a way of presenting programs linked to series of events, or as an aesthetic way of constructing narratives by selecting information. Szeemann thus affirmed an art and a style of exhibiting, confirming a form of curatorial competence that does not necessarily correspond to a particular kind of visual art and style, but that certainly involves a mixing of genres.

Szeemann's career is exemplary inasmuch as he combined curatorial competence with a will to independence that, necessitating a break with the institution, conditioned the possibility of a renewal of the function through the imposition of a subjective sensibility. Historically, Szeemann's break with the Kunsthalle Bern, to which he was contractually tied, after the 1969 exhibition *When Attitudes Become Form*, was followed by the creation of the Agentur für geistige Gastarbeit (Agency for Intellectual Work), of which he was the sole member. This was what Szeemann called the "institutionalization of myself," which way of life, combined with a certain art of exhibition-making (curatorial competence), were the twin pillars of a curatorial practice founded on independence.

Regarding these transfers from an "artist's life," as it may have been formulated in the nineteenth century, to the "curatorial life" of the late twentieth and early twenty-first centuries, we might refer to Philippe Parreno's short preface to Hans Ulrich Obrist's book of interviews, *Conversations*.⁽⁴⁾ This portrait of Obrist is a full-fledged contribution to the elaboration of a contemporary mythology that would make an admirable supplement to the list of mythologies composed by Roland Barthes in the late 1950s. "In this world Hans Ulrich Obrist presents himself as a figure who frantically explores the known universe, trying to question all those who dream and think it, who are shaping a poetic world in which he lives or would like to live. [...] He has no more time for sleeping. In hotels he asks the receptionists to wake him at all hours of the day and night. [...] You think that Hans is telling you about the world, whereas the reality is that, like a character



Philippe Parreno et Rirkrit Tiravanija, « Hans Ulrich Obrist ». Marionnette de Ventriloque. 2006. Jaquette de la couverture du livre « Conversations », éd. Manuella, 2008
Hans Ulrich Obrist as a ventriloquist's dummy

in a polyphonic, dialogic novel, he is designing it." (5)

The curator and utterance

The curator myth has developed and become current more quickly than the studies that would allow us to apprehend and analyze curatorial activity. And while Szeemann's archives have been opened for public consultation, and therefore to research,⁽⁶⁾ archives remain rare, as do spaces to house them. Art critics have limited their approach to curating to judgments of the exhibition "here and now," conceiving it therefore not as the finality but as the totality of the work, and so criticism failed to adapt and renew its tools so as to grasp the different forms. Leaving aside working methods and processes and the types of exhibition produced, and focusing solely on the works and their *mise-en-scène*, reviewers tend to talk only about the curator's renewal (even if only implicit) of a given theatrical model. To apprehend the problem more fully, we need to go back over the issues and adopt multiple approaches to this activity, instead of going straight to delimiting markers and signs of subjectivity. The flattest possible definition of exhibition organizing—the curator chooses works and objects and arranges them in a space where he or she fixes certain relations between them—certainly opens onto strategies of subjectification (selection) and effects of subjectification (connecting). But we still need to define what these are, and not merely content ourselves with the appli-

en « démontant » précisément les expositions, s'offrirait la possibilité de spécifier les différentes machineries sollicitées par ces constructions. Il en irait non seulement de la compréhension des dramaturgies et des parcours produits par les expositions, mais encore de la détermination précise du rôle du commissaire parmi les artistes et les œuvres, ses compétences et savoir-faire, comme des idées de l'art et de l'exposition produites.

On y gagnerait probablement une clarification de la tâche du commissaire non pas en artiste (première identification retenue par les personnes ayant répondu à ce questionnaire), mais en maître d'œuvres, sachant structurer des équipes (des collectifs d'objets et de compétences) pour construire des formes collectives. Les dimensions politiques de sa fonction n'en seraient que plus claires.

Implémentations

Au chapitre 9 de *L'Art en théorie et en action* (texte écrit en 1984), « *L'implémentation dans les arts* », Nelson Goodman précise un concept utile : « *L'implémentation d'une œuvre d'art peut être distinguée de sa réalisation (exécution). (...) Le roman est achevé lorsqu'il est écrit, la toile lorsqu'elle est peinte, la pièce lorsqu'elle est jouée. Pour fonctionner, le roman doit être publié d'une façon ou d'une autre, la toile doit être montrée publiquement ou en privé, la pièce représentée devant un public. La publication, l'exposition, la production devant un public sont des moyens d'implémentation – et c'est ainsi que les arts entrent dans la culture. La réalisation consiste à produire une œuvre, l'implémentation consiste à la faire fonctionner (9).* » En ce sens, l'implémentation « réalise un fonctionnement esthétique ».

Mais que signifie « fonctionner, pour une œuvre d'art ? » « *Les œuvres fonctionnent lorsque, en stimulant une vision pénétrante, une perception acérée, une intelligence visuelle en éveil et des perspectives élargies, en apportant des connexions et des contrastes nouveaux, en signalant les aspects significatifs jusqu'alors négligés, elles participent à l'organisation et à la réorganisation de l'expérience et donc à la fabrication et à la re-fabrication de nos mondes.* » Faire fonctionner une œuvre, c'est donc se demander « comment exposer », « comment promouvoir », « quelles sont les connaissances indispensables à la mise en œuvre de l'œuvre ».

Si l'activité du commissaire d'exposition consiste, pour parité, à faire fonctionner les œuvres, alors, en suivant la philosophie constructiviste de Goodman, se précise une définition de l'exposition comme machine ou comme machinerie. Mais faire fonctionner les œuvres s'accompagne également d'un mouvement consistant à déplacer les critères de goût pour mettre l'accent sur les conditions nécessaires ou utiles à la production et à



Vues de l'exposition « Robert Morris: Bodyspacemotionthings ». Tate Modern, Londres (mai - juin 2009). Reconstitution d'une exposition de 1971. (Ph. F. Ostende). *Reconstitution of R. Morris's "Bodyspacemotionthings at Tate Modern*

la compréhension artistiques (là où intervient, chez Goodman, une dimension pédagogique, savoir voir n'étant pas du domaine de l'évidence et nécessitant un apprentissage, tout comme savoir lire).

Selon les résultats réunis par l'enquête « *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France* », le commissaire bénéficie précisément d'une compétence spécifique : le goût (critère appliqué à la sélection des œuvres). Or, si la sélection des œuvres peut

être fonction d'un goût (et elle ne l'est pas nécessairement), les conditions de visibilité et d'intelligibilité des œuvres, si l'on suit Goodman, y échappent totalement. Le premier apport d'une théorie pragmatique de l'exposition, à travers l'étude des modalités d'implémentation des œuvres, serait de permettre le développement et la compréhension des pratiques et des savoirs des commissaires en les arrachant à la seule sphère du goût. ■



Group Material. « AIDS Time Line », 1991. (Biennale, Whitney Museum, New York ; Court. J. Ault)

cation of a title, that of author, which has been insistently touted in recent years by a milieu hungry for symbolic legitimization. For these strategies and effects of subjectification should not be separated from the procedures for composing in space and assembling, which may be more widespread than they seem (formal, thematic, processual, spectacular, presentation, construction of anecdotes, archives, narrative, etc.). The criticism of exhibitions would then revolve around the production of tools making it possible to distinguish these constructions (the practical side of which always leads to symbolic effects, if only on the level of discourse), and the establishing of criteria of evaluation whereby a good exhibition can be distinguished from a bad.⁽⁷⁾

It is not enough to recognize the decisive role of the exhibition in forming our understanding of art. We also need to know what idea of art exhibitions produce, and what types of meaning and definitions (of art and exhibitions) they put into play via processes of decision and the selection and presentation of works, not to mention the intervention of a set of technical skills and other kinds of

competence (display design, lighting, construction, etc.).

Builders and montages

Every exhibition formulates an idea of art, which of course is limited by selection and by the framework and context of a here and now. For to exhibit is also to define, to impart a status to the objects and things that one shows, and consequently, to define the exhibition. These frameworks for the definition of art and the exhibition by the exhibition give the curator a role as definer.

There is an essential operation, which involves concrete operations as well as discursive operations, that informs the curator's practice: montage. This characterizes his socially interactive work (at the intersection of different fields of competence), his aesthetic work (determining relations between the works and objects selected in a given space), and the practical reality of the objects chosen (most of the works being provided as discrete items—literally, de-mounted).

Montage, understood in the cinematographic sense, proposes the combination of two complementary operations: relating

and adjusting (continuity, joining). These two operations in turn necessitate a series of adjustments that determine both the community of the works and their here and now. An exhibition is thus the result of structuring montages, imparting rhythm and sketching out meanings and a space. These montages call for multiple skills that determine the exhibition as a shared object, as a collective machine.

In concentrating on these practices of montage, and more precisely, in dismantling exhibitions, critics of contemporary art would be able to specify the different machineries brought into play by these constructions. This would apply not only to the understanding of the dramaturgical structures and sequences produced by exhibitions, but also to the precise determination of the role of the curator between artists and works, his/her skills and know-how, and the ideas of art and the exhibition thereby produced.

This would probably help us clarify the task performed by curators not as artists (the first identification put forward by the people who answered this questionnaire), but as



Hans Haacke. « MetroMobilitan ». Construction en fibre de verre, 3 bannières avec impression photographique. 355 x 609 x 152 cm. (Coll. Mnam, Paris ; Ph. A. Tannenbaum). Fiberglass structure. 3 flags with photographic print

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

(2) On pense, bien sûr, au travail effectué par Hans Haacke, qui, à travers la reconstitution d'expositions, explore les relations entre artistes, institutions et commissaires. Tout comme à la récente affaire opposant Christof Büchel et le Mass Moca, à propos de l'exposition de l'artiste, *Training Ground for Democracy* :

www.nytimes.com/2007/09/16/arts/design/16robe.html

(3) On mentionnera, pour les éditions les plus récentes, non seulement l'entretien reproduit dans *A Brief History of Curating*, mais aussi Harald Szeemann, *Méthodologie individuelle*, édité par JRP/Ringier, placé sous direction de Florence Derieux et réalisé dans le cadre du programme pédagogique de l'école du Magasin (Formation professionnelle aux pratiques curatoriales) à Grenoble.

(4) Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Paris, Manuella éditions, 2008.

(5) Préface de Philippe Parreno in Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Paris, Manuella éditions, 2008. p.12.

(6) De cette ouverture est issu le livre Harald Szeemann, *Méthodologie individuelle* mentionné plus haut.

(7) Le travail mené récemment par Jérôme Glicenstein, dans *L'Art : une histoire d'expositions*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2009, permet d'avancer sur le sujet en dégageant des modèles d'exposition : « l'exposition comme fiction » ; « l'exposition comme langage et comme dispositif » ; « l'exposition comme événement et comme jeu de société » ; « l'exposition comme site de l'art ».

(8) Comme le récent colloque organisé le vendredi 13 novembre par Dork Zabunyan à la maison européenne des SHS de Lille, « Qu'est-ce qu'une mauvaise exposition ? », a tenté d'y répondre à partir de l'étude de cas concrets.

www.meshs.fr/page.php?r=24&id=580&lang=fr

(9) Nelson Goodman, *L'Art en théorie et en action*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio essais, p. 63 et suivantes.

architects and organizers capable of structuring teams (ensembles of objects and skills) in order to construct collective forms. This would certainly make the political dimensions of their function that much clearer.

Implementations

In "Implementation in the Arts," a chapter in his book *Of Mind and Other Matters* (1984), Nelson Goodman specifies a useful concept: "Implementation of a work of art may be distinguished from execution [...] The novel is completed when written, the painting when painted, the play when performed. [...] In order to work, the novel must be published in one way or another, the painting shown publicly or privately, the play presented to an audience. Publication, exhibition, production before an audience are means of implementation—and ways that the arts enter into culture. Execution consists of making a work, implementation of making it work." (9) In this sense, implementation "realizes an aesthetic function." But what does it mean for a work of art to "function"? "Works work when by stimulating inquisitive looking, sharpening perception, raising visual perception, widening perspective, bringing out new connections and contrasts, and marking off neglected significant kinds, they participate in the organization and reorganization of experience, and thus in the making and remaking of our worlds." To make a work work is thus to ask "how to exhibit?" "how to promote?" and "what knowledge is vital to the implemen-

tation of the work?" If the curator's activity consists, in part, of making works function, then, following Goodman's constructivist philosophy, a definition of the exhibition as machine or machinery begins to emerge. But making works work also means a movement that displaces criteria of taste and emphasizes conditions that are necessary or useful to artistic production and understanding (which, with Goodman, is where a pedagogical dimension comes into play, since, like reading, knowing how to look is not self-evident but requires a learning process).

According to the findings of the study of "Contemporary Art Curators in France," curators do indeed enjoy special competence: taste, as applied to the selection of works. Now, if the selection of works may be a function of taste (it is not necessarily so), the conditions of visibility and intelligibility for artworks, according to Goodman, are totally independent of it. The first contribution of a pragmatic theory of the exhibition, through the study of the ways in which works are implemented, would be to enable the development and understanding of the practices and knowledge of curators by ceasing to assess them exclusively in terms of taste. ■

Translation, C. Penwarden

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

(2) I am thinking, of course, of the work done by Hans Haacke, who uses the recreation of exhibitions as a way of exploring the relations between artists, institutions and curators. And also of the recent disagreement between Christof Büchel and Mass Moca over the artist's exhibition *Training Ground for Democracy*: www.nytimes.com/2007/09/16/arts/design/16robe.html

(3) Regarding the most recent publications, there is not only the interview reproduced in *A Brief History of Curating*, but also Harald Szeemann, *Méthodologie individuelle*, published by JRP/Ringier, edited by Florence Derieux and produced by students and staff at the École du Magasin in Grenoble.

(4) Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Paris: Manuella Éditions, 2008.

(5) Preface by Philippe Parreno in Hans Ulrich Obrist, *Conversations*, Paris: Manuella Éditions, 2008, p.12

(6) This opening led to Szeemann's book, *Méthodologie individuelle*, mentioned above.

(7) Jérôme Glicenstein's book *L'Art : une histoire d'expositions*, (Paris: PUF, 2009) offers a number of workable models of exhibitions: "the exhibition as fiction"; "the exhibition as language and dispositif"; "the exhibition as event and social game"; "the exhibition as art site".

(8) The symposium organized by Dork Zabunyan on November 13, 2009, at the Maison Européenne at the SHS, Lille, entitled "What Is a Bad Exhibition?", tried to provide an answer based on concrete examples.

<http://www.meshs.fr/page.php?r=24&id=580&lang=fr>

(9) Nelson Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, 1984, especially p. 142 ff.