

**Critique
d'art**

Critique d'art

Actualité internationale de la littérature critique sur l'art
contemporain

45 | 2015
CRITIQUE D'ART 45

Histoire curatoriale – Passé et présent

Benjamin Meyer-Krahmer

Traducteur : Antje Kramer-Mallordy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19148>

DOI : 10.4000/critiquedart.19148

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupeement d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 4 novembre 2015

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Benjamin Meyer-Krahmer, « *Histoire curatoriale – Passé et présent* », *Critique d'art* [En ligne], 45 | 2015, mis en ligne le 04 novembre 2016, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/19148> ; DOI : 10.4000/critiquedart.19148

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

EN

Histoire curatoriale – Passé et présent

Benjamin Meyer-Krahmer

Traduction : Antje Kramer-Mallordy

RÉFÉRENCE

David Balzer, *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Londres : Pluto Press, 2015

Jens Hoffmann, *Theater of Exhibitions*, Berlin : Sternberg Press, 2015

Dieter Lesage, *Art, Research and Politics: Essays in Curatorial Criticism (1999-2014)*, Bruxelles : (SIC), 2014, (Livre VI)

Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Colchester : Penguin Books, 2014

Réalités du commissariat d'exposition, Paris : Beaux-arts de Paris les éditions : Centre national des arts plastiques, 2015. Sous la dir. de Damien Airault avec la collaboration d'Estelle Nabeyrat

- 1 Au vu de l'ensemble des nouvelles parutions traitant de l'aspect curatorial, bien que celles-ci ne représentent certainement pas de manière exhaustive le discours actuel dans toute son hétérogénéité, s'impose l'impression que le rôle du curateur fait montre d'une histoire qui fut dominée, jusque dans les années 1990, par un nombre successif de figures pionnières¹. Pendant ces vingt-cinq dernières années, la situation historiographique a changé. Ce changement n'est pas seulement dû à l'apparition de curatrices, mais aussi et surtout à l'explosion quantitative du domaine qui est constatée par tout le monde, et qui a provoqué un changement pas forcément en mieux. Ainsi peut-on observer que le terme de curateur est de plus en plus dilué (Jens Hoffmann, p. 19), que le savoir-faire des expositions est négligé (Idem, p. 20) et qu'enfin, une sorte de « curationisme » est né qui n'a pas seulement contaminé le système de l'art (David Balzer). Avant, ce furent les pionniers qui avaient donné le ton et indiqué la direction : des individus (masculins), de fortes personnalités, qui avaient suivi, malgré tout leur savoir, leurs intuitions et qui, en tournant le dos aux traditions, avaient préparé le chemin pour leurs successeurs. Hans Ulrich Obrist oppose à la dimension héroïque la dimension humaine, personnelle, car,

comme il le montre aussi dans son récit autobiographique *Ways of Curating*, la rencontre personnelle et en particulier la conversation serait « le sang du métabolisme de tout curateur » (Hans Ulrich Obrist, p. 69).

- 2 Il semble moins intéressant de se demander si ces représentations de l'histoire curatoriale sont vraies ou fausses que d'observer les qualités qui reviennent dans ces récits au curateur (idéal). En tant que figure historique, ce dernier sert ainsi parfaitement de toile de projection qui, de surcroît, ne peut plus s'opposer aux attributions que lui octroient les protagonistes actuels. Les descriptions du curateur de type « pionnier » insistent sur son caractère savant, son style, son goût charismatique, son affirmation de soi et son audace. Ces descriptions suggèrent ainsi la distinction entre profession et vocation, étayée par le fait qu'il s'agissait d'autodidactes, bien avant les curateurs d'aujourd'hui qui bénéficient de formations professionnelles spécialisées. En tant qu'autodidactes, ils pouvaient -ou plutôt devaient- puiser leurs forces en eux-mêmes, en dehors des chemins balisés. En suivant la logique de ce récit, la somme de ces qualités représente la base pour développer et réaliser des visions, ce qui élève -ou a élevé- ce petit groupe de personnalités au rang de mentors des curateurs de demain (voir Hans Ulrich Obrist sur les « Mentors », p. 96 et suivantes). Si la majorité des curateurs et curatrices professionnel-e-s d'aujourd'hui ne peut se référer qu'à des catalogues et à des entretiens retranscrits (en particulier ceux d'Obrist), une minorité exclusive peut encore se réclamer de ces échanges personnels sur le mode de dialogues avec leurs mentors, un mode qui a trouvé avec la disparition des curateurs pionniers sa fin naturelle. A ce modèle du « pionnier-mentor » s'oppose la situation actuelle d'une formation de masse anonyme, due aux innombrables parcours académiques spécialisés, aux stages et aux projets professionnels. Cette narration construite, fondée sur le contraste, semble surtout relever d'une fonction de distinction qui se laisserait certainement le mieux analyser à l'aide d'une approche sociologique. Cependant, les rôles et figures ainsi créés ne reprennent pas seulement les représentations traditionnelles du découvreur, pionnier, chercheur (habituellement masculin), mais correspondent aussi à l'image véhiculée dans les médias du curateur-vedette (qui peut désormais aussi être une femme).
- 3 Quant à la question de l'anonymat *versus* vedettariat, on remarque que, malgré le nombre toujours croissant d'acteurs ambitieux, ceux-ci n'hésitent pas à se référer aux autres protagonistes du champ curatorial sur la base du prénom. Ainsi, dans le dernier texte de ses *Essays in Curatorial Criticism (1999-2014)*, Dieter Lesage parle de lui-même en tant que « l'autre Dieter » (p. 293), ce qui nécessite de savoir qu'il fait indirectement référence à son collègue Dieter Roelstrate. Si ce jeu entre privé et public, entre initiés et exclus (Dieter Lesage, p. 292 et suivantes), rappelle la scène artistique new-yorkaise, décrite par Andy Warhol dans son journal (*The Andy Warhol Diaries*), sans pour autant avoir la même radicalité, ce jonglage illustre, surtout en combinaison avec le narratif du pionnier, la concentration sur la personnalité charismatique du curateur qui, en tant qu'auteur emphatique d'expositions et de biennales, se construit aussi sa réputation.
- 4 A son tour, David Balzer, en se lançant dans une critique peu substantielle de la pratique curatoriale², suit majoritairement ce phénomène, sans pour autant le refléter avec distance³. Tout cela peut se comprendre par rapport au besoin continu de récits de héros et de stars et aux efforts d'accumuler un capital symbolique. Mais, même devant cette toile de fond, l'appel du curateur Jens Hoffmann, pour instaurer de l'ordre grâce à l'autorité du curateur, peut irriter : « Le rôle des curateurs devrait viser à introduire de l'ordre dans ce chaos [de concepts d'humanité et de culture] par le biais de la création de

culture » (Jens Hoffmann, p. 84). La véhémence de cette phrase, fondée sur une extrapolation rhétorique, est éventuellement due au format même du texte qui s'intéresse sur seulement trois pages à une question aussi complexe que « l'actuelle nécessité de faire des expositions ». On remarque surtout à quel point on propage toujours la figure d'un auteur-curateur au rayon d'action quasiment illimité. Cette particularité n'entre pas seulement en opposition avec « la mort de l'auteur », annoncée il y a bien longtemps, mais elle jure avant tout avec les discours omniprésents sur la collaboration, la coopération et la collectivité dans tous les domaines de la production culturelle et de leurs pratiques.

- 5 Les textes que les protagonistes de ce champ consacrent aux questions curatoriales (la pratique, le rôle du curateur, le médium de l'exposition) se montrent surtout éclairants au regard des attributions qui y sont faites et dont la complexité augmente si on essaie de les analyser comme des discours autoréférentiels. Les écrits d'Obrist, Hoffmann et Lesage ont un réel intérêt quand on cherche à comprendre comment on peut finalement parler de la pratique curatoriale à l'aune d'expositions passées et de pratiques institutionnelles fugaces car, après tout, il s'agit là de phénomènes parfois abstraits et étrangers au lecteur. En cela, ces écrits sont comparables aux efforts dont témoignait le colloque organisé à l'occasion des soixante ans de la *documenta* qui avait rassemblé les directeurs artistiques des quatre dernières *documenta*⁴. Cette invisibilité du travail curatorial est sans doute aussi l'une des raisons pour laquelle des personnes, anecdotes, biographies et récits autobiographiques occupent une place aussi importante. Les publications ici mentionnées de quatre producteurs culturels masculins sont à cet égard représentatifs d'un certain type de récit qui attribue au curateur les qualités d'un découvreur et d'un savant cosmopolite, tout en le rapprochant ainsi de la figure de l'artiste, également idéalisée en tant que héros : « Faire de l'art a toujours comporté la prise de risques, en remettant en cause les attentes et les pratiques établies, tout en écartant ce qui est ancien » (Jens Hoffmann, p. 7).
- 6 Nous avons encore peu évoqué la pratique curatoriale en elle-même, en insistant sur (l'auto-) représentation du curateur, correspondant largement à l'image du curateur-vedette, véhiculée par les médias pour un public intéressé. Sous cet angle, ces nouvelles parutions consacrées à la question curatoriale continuent de se focaliser sur l'art et la façon de faire des expositions (*exhibition making*). On demande à cette activité de livrer « un argument discursif » (Jens Hoffmann, p. 11) : « un argument soigneusement formulé et présenté à travers le choix méticuleux et l'installation méthodique d'œuvres » (Jens Hoffmann, p. 19). Dans le même temps, c'est la dimension personnelle, caractérisée ci-dessus, qui joue, en tant que perspective manifestement subjective, un rôle central : « la subjectivité est devenue dominante dans notre épistémologie » (Jens Hoffmann, p. 29). Après tout, l'exposition doit tenir compte de l'impossibilité de forger des significations univoques : « [...] délibérément ouverte à différentes formes d'interprétation... » (Jens Hoffmann, p. 31). Au regard de ces revendications naît ainsi une tension entre l'argumentation compréhensible et l'expression emphatique d'une subjectivité qui rappelle la « Mythologie individuelle⁵ » de Harald Szeemann. Cette dernière va de pair avec le caractère ouvert des interprétations possibles, en faisant appel au vaste champ de la production de connaissances dont l'affirmation par rapport aux pratiques artistiques et curatoriales est désormais devenue la règle, mais rarement concrétisée. En revenant à l'exemple historique des cabinets de curiosité privés de la Renaissance, à l'origine des musées nationaux publics au XVIIIe siècle, Hans Ulrich Obrist écrit : « Constituer une

collection [...] est une méthode pour produire de la connaissance » (p. 39). Mais il n'explique pas pour autant de quelle manière la constitution de collections intervient dans la production de connaissances. Pour le dire plus précisément, il y manque une description qui permettrait de comprendre comment les objets (collectionnés) se transforment en connaissance ou de quelle manière les objets sont porteurs de savoir : « des objets mystérieux et étranges » sont simplement assimilés aux « collections de toutes formes de connaissance » (Hans Ulrich Obrist, p. 40). Obrist n'est pas le seul à avoir ce problème. Ses déclarations, tout comme celles de Hoffmann, révèlent plutôt de manière symptomatique le besoin évident de construire un discours théorique plus fondé. Mais jusqu'à présent, une épistémologie du champ curatoriale n'existe quasiment pas⁶.

- 7 En quoi pourrait alors consister une forme spécifiquement curatoriale de la production de connaissances ? De quelle manière se distinguerait-elle d'autres formes de production de connaissances (par exemple en sciences exactes ou en sciences humaines) et dans quel sens le discours sur la « recherche artistique » pourrait-il être utile pour ces réflexions ? Pour cela, la constitution de constellations représente le noyau méthodologique de la pratique curatoriale. Contrairement à l'analyse la plus précise possible d'un objet distinct, il s'agit de choisir un certain nombre d'objets et de les mettre en relation spatialement, de sorte que certaines qualités apparaissent dans ce contexte d'une constellation spécifique, que l'on peut regrouper et attribuer à un certain questionnement. Sous cet angle, on pourrait donc avancer qu'il s'agit de connaissances générées par des relations. On peut retrouver ce type d'approche pour analyser la production de connaissances ou de sens sous l'angle esthétique-spatial du côté de la théorie de l'essai (*Essayismus*). A la fin des années 1950, Theodor W. Adorno, en adoptant un point de vue décidément critique face aux sciences, se demande dans quelle mesure la « forme de l'essai » permettrait à l'aide de moyens esthétiques une réflexion productive, « méthodique dans son absence de méthode », en incluant explicitement des artefacts en tant qu'objets d'études possibles. Des essayistes et curateurs développent ainsi une thèse, un argument discursif, qui peut être prouvée ou en tout cas discutée à partir d'une constellation. Si la description abstraite de cette méthode la qualifie plutôt comme une démarche des sciences humaines que comme une pratique curatoriale, cette approche caractérise notamment des expositions conçues par Anselm Franke *Animism* (2012) ou *The Whole Earth* (avec Diedrich Diederichsen, 2013) qui ont à la fois intégré des œuvres d'art et des objets, films etc. provenant d'autres domaines, tout en utilisant directement le terme d'essai⁷.
- 8 On peut par ailleurs rappeler que, fidèle à sa méthode savante, mais également associative et non scientifique, car « sans méthode », l'essayiste correspond aussi dans la conception d'auteur d'Adorno au rôle de pionnier. Si on pouvait analyser le médium exposition à l'aide de la théorie de l'essai sous l'angle de la production constellationnelle et relationnelle de connaissances, il faudrait que la critique curatoriale change ses approches. A ce titre, il importe de mentionner en dernier lieu le livret *Réalités du commissariat d'exposition* qui ne suit pas, comme les autres publications ici rassemblées, une perspective subjective et narrative, mais plus largement sociologique pour appréhender les conditions curatoriales et en particulier la situation, le rôle et la fonction des commissaires d'exposition indépendants dans le champ artistique actuel. Fondé sur des entretiens avec des commissaires français-es, le texte introductif « Types et degrés de la réalité curatoriale – Une approche sociologique » (p. 13-33) trace un aperçu complexe qui pose des questions du genre (*gender*), de l'économie, de différentes formes de connaissances, etc. concernant les réalités du métier et du rôle du curateur/de la

curatrice. Les articles suivants thématisent de manière très enrichissante bon nombre d'aspects pertinents de la pratique curatoriale, brassant criticalité, éducation/médiation, fonctions des concepts curatoriaux etc.

- 9 Au regard de cet ensemble de nouvelles parutions sur la pratique curatoriale, on perçoit donc entre autres la complexité qui caractérise le rapport entre les différents discours, les phénomènes et questions qu'ils traitent. Les récits consacrés à la figure du pionnier et les approches plus sociologiques montrent dans quelle mesure les discours produisent eux-mêmes les phénomènes qu'ils disent vouloir *seulement* analyser. Ainsi, il semble en effet adéquat de parler de « réalités curatoriales ».

NOTES

1. Obrist, Hans Ulrich. *Ways of Curating*, Colchester: Penguin Books, 2014, p. 60: « ... Ceux-ci font partie des pionniers que j'ai rencontrés, des fragments du passé qui sont devenus pour moi une boîte à outils ». Suivent de courtes descriptions des accomplissements de Harry Graf Kessler, Alexander Dorner, Hugo von Tschudi, Willem Sandberg, Walter Hopps, René d'Harnoncourt, Pontus Hultén. Dans d'autres parties de sa collection d'essais, Hans Ulrich Obrist décrit Harald Szeemann et Kasper König comme appartenant au petit groupe des curateurs pionniers encore historiquement pertinents. Parce qu'il explicite la manière dont le canon curatorial est [re]produit par ses protagonistes actuels, citons Jens Hoffmann au sujet de Hans Ulrich Obrist : « Le curateur suisse Hans Ulrich Obrist, qui débuta sa carrière au milieu des années 1990, a révolutionné à lui seul la pratique curatoriale. Certes, son élan créatif devait beaucoup à des curateurs moins orthodoxes actifs dans les années 1970 et 1980 (Harald Szeemann, Johannes Cladders, Walter Hopps, Lucy Lippard, Jan Hoet, Kasper König et Pontus Hultén, pour n'en citer que quelques-uns [...])." (Hoffmann, Jens. *Theater of Exhibitions*, Berlin : Sternberg Press, 2015, p. 22)
2. Balzer remarque (comme d'autres avant lui) que les termes de « curateur » et « curater » sont utilisés dans toutes sortes de domaines qui n'ont rien en commun avec l'art ou son exposition. Il sabote cependant sa propre critique, dont le contenu au-delà de cette remarque reste de toute manière floue, lorsqu'il utilise à son tour ces termes. Par exemple lorsqu'il qualifie le fait de surfer sur Internet comme « activité curatoriale quotidienne » (Balzer, David. *Curatorism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*, Londres : Pluto Press, 2015, p. 129).
3. Cf. "Prologue: Who is HUUO?", qui renvoie à Hans Ulrich Obrist. (Balzer, David. *Op. cit.*, p. 7 et suivantes)
4. Symposium "60 Years of documenta", Kassel, 17-18 juillet 2015, organisé par Dorothea von Hantelmann.
5. Terme inventé par Harald Szeemann dans le cadre de *documenta 5*, cf. Harald Szeemann, *Individuelle Mythologien*, Berlin: Merve, 1985.
6. Cette lacune est également valable pour des publications issues du programme doctoral ("Curatorial / Knowledge" <http://ck.kein.org>) du Goldsmiths College de Londres, même si un titre comme *The Curatorial - A Philosophy of Curating* (sous la dir. de Jean-Paul Martinon, Londres, 2013) suggère autre chose.

7. On remarque à ce propos que les publications ici rassemblées, comme beaucoup d'autres se consacrent de manière tacite exclusivement à la notion d'art, aux œuvres d'art et à leur présentation alors que la question curatoriale en elle-même ne comporte pas cette restriction.