

Introduction

What is Critical Curating?

Introduction

Qu'est-ce que le commissariat engagé ?

Marie Fraser and Alice Ming Wai Jim

Volume 43, Number 2, 2018

What is Critical Curating?

Qu'est-ce que le commissariat engagé ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054378ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054378ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1918-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Fraser, M. & Ming Wai Jim, A. (2018). Introduction: What is Critical Curating? / Introduction : qu'est-ce que le commissariat engagé ? *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 43(2), 5–10. <https://doi.org/10.7202/1054378ar>

Tous droits réservés © UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada), 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

What is Critical Curating?

Marie Fraser, Alice Ming Wai Jim

The term “critical curating” came into use with the emergence of the independent exhibition-maker in the late 1960s. Since then, what constitutes curating both as a critical practice and a discourse has been in constant flux. Discussions have focused as much on critical curating within contemporary exhibition formats and institutions as they have on creating resistance outside traditional sites of cultural production. This has been accompanied by a shift in the role of the curator from a caretaker of privately owned collections to an individual author of public exhibitions, and, more recently, a mediator of more wide-ranging, interdisciplinary, and regionally diverse forms of artistic expression. The latter have been presented in alternative or artist-run spaces, as well as networks outside institutions. Suffice it to say that the role of curators and the objects to which they attend have changed radically since the 1960s. These developments reached their zenith in the 1990s—the “era of the curator,”¹ as art critic Michael Brenson characterized it in 1998—with the increase of international biennials and triennials organized by influential, celebrity curators.

By the 2000s, the concomitant consolidation of curatorial discourse surrounding the global phenomena of biennialism and of expanded forms of curating fostered the emergence of a new field of study: the history of curatorial practice. Art historian Paul O’Neil dubbed this development the “curatorial turn,” a reference to the transition from practice to theory, and from a notion of the exhibition as discourse on the work of art to a reflexive approach to curating in which the space of the exhibition takes precedence as the object of knowledge.² Despite the vitality and relevance

of this discursive turn, two problems persist. First, discussions have remained centred on exemplary exhibitions and high-profile curators. The result has been to reiterate more often than not art history’s Eurocentric canonicity rather than focusing on ideas or concepts. Second, the curatoriate—the small group of elite curators often in charge of biennials—could hardly refuse the rapid ascendancy of the global biennial art system or the dictates of the market and of the cultural industry in general. Along with the rapid proliferation of large-scale, curator-led international art exhibitions worldwide came the art dealers, art fairs, and auction houses.

Yet, if curating constitutes itself as a discourse, it is because it implies a consciousness of its own conditions of possibility and of the artistic, theoretical, social, and institutional issues at play. What are these issues? And what are the debates taking place today in curatorial discourse? Canadian and Indigenous scholars have been crucial in shaping the emergent field of curatorial studies, leading discussions that work towards the project of decolonizing world-making practices and challenge the disciplines of art history and museum studies—long bastions of the dominant colonial knowledge.

This special issue of *RACAR* explores discourses and practices of curating, particularly critical curating, to probe the ethical, social, and political issues currently driving, or continuing to impinge on, current scholarship and exhibition-making. In response to the celebrity curator-as-auteur³ or curator-as-*artiste* so often lauded uncritically, we appeal to the curator-as-producer⁴—that is, the curator as a cultural agent of social change. The

latter may take the form of one or more people—it might even be a collective—who come to curating from a political, social, and ethical position. In critical curating, the expanded role of exhibition-makers involves, at some level, an engagement with activism or social justice work. And, crucially, such curators remain wary, at times unnervingly so, of the re-institutionalisation of critical curating that inevitably occurs in the academicization of the practice. This discussion might even go so far as to include what could be called “radical curating,” to draw from what art historian Claire Bishop, in her description of how museums revisit their own history from a critical contemporary perspective, refers to as “radical museology.”⁵

The authors brought together in this issue—some emerging and others more established scholars—address these topics from different perspectives and suggest insights that both concern museum curatorial practices and other, more-radical or activist practices that question institutions, such as the museum, and their epistemologies. Their contributions show that critical curating can take place both inside and outside of institutions and the art system in general.

Each text also contributes new examples to the history of exhibitions, enriching a field that has remained, to date, highly determined by a canonical vision of art history. Elitza Dulguerova delineates the ways in which some curators—Michael Fehr, Véronique Souben, Rebecca Duclos and David K. Ross—have sought to reverse exhibition norms in order to “problematize the ideology of singularity” that contributes directly to the “fetishization of artworks,” the “cult of the figure of the author,” the transformation of “symbolic value into market value,” and the “retreat of the field of art within itself.” In the exhibitions she analyzes, the exhaustiveness of collections is placed in tension with the curatorial gesture, if only because the latter privileges singularity and consists largely of choosing, selecting, and exhibiting artworks according to aesthetic or historical biases.

For the most part, the authors in the issue consider critical curating as a means of questioning the dominant discourses of art history on which museums constantly rely, and in particular

their historically Eurocentric and colonial methods. Amy Bruce provides an analysis of the Third Havana Biennial, which, in 1989, positioned itself not only at the intersection of politics and contemporary art, but also as an international event for marginalized, so-called “Third World” artistic communities. Drawing from intersectionality studies, Joana Joachim recounts the critical approach of two Toronto-based Black women curators—Gaëtane Verna and Andrea Fatona—in regards to the heritage of colonialism and racism in Canada and its deep entrenchment within museums and artistic institutions. Joachim gestures toward the relatively high profile of Black Canadian art over the last decade, which has been concurrent with the resurgence of Indigenous arts. Julie Bawin shows how ethnographic museums—of “civilization” or “world culture,” as we tend to call them today—have, since the beginning of the 1980s, been introducing exhibitions of contemporary art into their programs and working with artists and curators as a way to re-evaluate the ethnographic museum’s modes of presentation and classification and to represent their collections from a critical, postcolonial standpoint. Is this simply a strategy, or does it mark a truly critical approach toward their own history? The question remains unanswered.

The articles by Véronique Hudon, Treva Michelle Lagassie, and Helen Gregory and Kirsty Robertson focus on how a critically engaged practice entails a reassessment of museographic models and of the notion of the exhibition as a space in which to display objects. Hudon analyzes the ways in which dancers and choreographers Boris Chamatz and Xavier Le Roy subverted conventional curatorial practices by transforming the exhibition into a “performative apparatus” (*dispositif performatif*). In a similar vein, Lagassie examines the practices of bio art at the intersection of two “disparate spheres of cultural production”: the scientific laboratory and the museum. The artists and collectives Lagassie discusses—Tissue Culture & Art Project (TC&A), Kathy High, and Jennifer Willett—use curatorial strategies to reinvent both the space of the laboratory and that of the exhibition in order to question the power structures that undergird them. Gregory and Robertson reflect on micro-museums

that strategically and critically use museum culture to create institutions that function against their own norms: *The STAG* (The Strathcona Art Gallery), the Feminist Art Gallery (FAG), and the Museum of Fear and Wonder. They argue that these instances of critical curating resist the curatorship generally practiced in institutions and in the art system.

These last two articles compel readers to return to the etymological origin of the word “curate”: the Latin word *curare*, meaning “to care”—that is, to take care of objects, communities, or the living, with all the aesthetic, social, political, and environmental difficulties and differences that this might involve.

The special section “What is Critical Curating?” includes a number of scholars who have recently entered the academy or graduated from various curatorial programs. Our invitation was simply stated as a call for dynamic, inspired, or manifesto-like contributions that spoke to our (global) contemporary moment in curating from an ethno-culturally diverse Canadian/Quebécois/Indigenous perspective. Unlike the call for peer-reviewed articles, this curated section is an attempt to highlight the diversity of curatorial voices—and the perspectives and places from where they come—that rarely appear in academic journals. It is, of course, by no means comprehensive or exhaustive.

This issue as a whole therefore also addresses the necessary “response-ability” of the educational turn in curating as a practice of world-making. As art historian Simon Sheikh astutely remarks, “The intrinsic relationship between curation and education needs mentioning: that curating is always already educational ... as it is a mode of address that places viewing subjects, as well as objects, in a relation to knowledge, history, and ... futurity.”⁶ Our hope is that this issue might contribute to the wider project of diversifying curating as a critical practice whose potential lies precisely both in its decolonizing methodologies and in its transformative pedagogy. ¶

1. Michael Brenson, “The Curator’s Moment,” *Art Journal* 57, 4 (1998), 16–27.

2. Paul O’Neill, “The Curatorial Turn: From Practice to Discourse (2007),” *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, eds. Elena Filipovic, Marieke van Hal et Solveig Øvstebø (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010), 240–259.

3. Steven Lubar, “Curator as Auteur,” *The Public Historian* 36, 1 (February 2014), 71–76.

4. Luke Skrebowski, “The Limits of the Possible,” *Manifesta Journal* 10 (2010), 73–83.

5. Claire Bishop, *Radical Museology: Or, What’s Contemporary in Museums of Contemporary Art?* (Cologne: Verlag Der Buchhandlung Walter Konig, 2014).

6. Simon Sheikh, “Curation and Futurity,” *The Curatorial Conundrum*, eds. Paul O’Neill, Mick Wilson and Lucy Steeds (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016), 153.

Marie Fraser is Professor of Contemporary Art and Museum Studies in the Department of Art History at the Université du Québec à Montréal.

—fraser.marie@uqam.ca

Alice Ming Wai Jim is Professor in the Department of Art History and University Research Chair in Ethno-cultural Art Histories at Concordia University.

—alice.jim@concordia.ca

Qu'est-ce que le commissariat engagé?

Marie Fraser, Alice Ming Wai Jim

L'expression «commissariat engagé» est apparue avec l'émergence du «fabricant d'expositions» indépendant à la fin des années 1960. Depuis, ce qui constitue le commissariat en tant que pratique critique et discours curatoriale est en constante mutation. Les débats ont porté aussi bien sur la place du commissariat engagé au sein des formats d'exposition et des institutions contemporaines que sur la création d'une résistance à l'extérieur de ces lieux traditionnels de production culturelle. Cette transformation est accompagnée d'un glissement du rôle du/de la commissaire, en tant que gardien de collections privées, vers un commissariat d'auteur d'expositions publiques et, plus récemment, vers un commissariat de médiation de formes d'expression artistique qui sont plus vastes, plus interdisciplinaires et plus géographiquement diverses que jamais. Celles-ci ont été présentées dans des espaces alternatifs ou gérés par les artistes, par des réseaux en dehors des institutions. Qu'il suffise de dire que le rôle des commissaires et des objets auxquels ils/elles s'intéressent ont radicalement changé depuis les années 1960. Ces développements ont atteint leur apogée dans les années 1990, à «l'ère du commissaire»,¹ comme le critique d'art Michael Brenson l'a caractérisé en 1998, avec l'augmentation des biennales et des triennales internationales organisées par des commissaires vedettes influent.e.s.

Dans les années 2000, la consolidation du discours curatoriale autour du phénomène mondial des biennales et des formes élargies de commissariat a favorisé l'émergence d'un nouveau champ d'études: l'histoire de la pratique curatoriale. L'historien de l'art Paul O'Neil a qualifié ce développement de «tournant curatoriale», en se référant

au passage de la pratique à la théorie et d'une conception de l'exposition comme discours sur l'œuvre d'art à une approche réflexive du commissariat où l'espace d'exposition devient le principal objet de connaissance.² Malgré la vitalité et la pertinence de ce tournant discursif, deux problèmes persistent. Premièrement, les discussions restent centrées sur des expositions exemplaires et des commissaires de renom. Cela a pour résultat le plus fréquent de réitérer la canonicité eurocentrique de l'histoire de l'art au lieu de mettre l'accent sur des idées ou des concepts. Deuxièmement, le «commissariat»—référant à un petit groupe d'élites, souvent des commissaires de biennales—ne peut guère refuser l'ascension rapide du système artistique mondial des biennales ou les exigences du marché et de l'industrie culturelle en général. La prolifération rapide des grandes expositions internationales dans le monde entier est accompagnée par des marchands d'art, des foires et des maisons de vente aux enchères.

Pourtant, si le commissariat se constitue lui-même comme un discours, c'est parce qu'il implique une conscience de ses propres conditions de possibilité et des enjeux artistiques, théoriques, sociaux et institutionnels. Quelles sont ces questions? Et quels sont les débats qui ont lieu aujourd'hui dans les discours des commissaires? Les chercheur.e.s canadien.ne.s et autochtones ont joué un rôle crucial dans l'élaboration du champ émergent des études curatoriales, menant des discussions qui visent à décoloniser les pratiques mondiales et à remettre en question les disciplines de l'histoire de l'art et des études muséales—longtemps le bastion du savoir colonial au pouvoir.

Ce numéro spécial de *RACAR* explore les discours et pratiques du commissariat, en particulier du commissariat engagé, afin de sonder les questions éthiques, sociales et politiques qui alimentent, ou qui continuent d'influencer les recherches et les expositions actuelles. En réponse aux commissaires-auteur.e.s et commissaires-artistes trop souvent célébré.e.s³ sans être remis.es en question, nous faisons appel aux commissaires comme producteur.trice.s,⁴ c'est-à-dire aux commissaires comme agent.e.s culturel.le.s de transformation sociale. Il peut s'agir d'une ou de plusieurs personnes, il peut s'agir d'un collectif qui en viennent au commissariat à partir d'une position politique, sociale ou éthique. Dans le commissariat engagé, le rôle élargi de ceux et celles qui organisent des expositions implique, à un certain niveau, un engagement avec l'activisme ou le travail de justice sociale. Et surtout, ils/elles le font avec une certaine méfiance, parfois déconcertante par rapport à la réinstitutionnalisation du commissariat engagé qui, inévitablement, accompagne le passage de la pratique à l'académie. Cette discussion va jusqu'à inclure ce que l'on pourrait appeler un «commissariat radical», en s'inspirant de la «muséologie radicale» qu'utilise l'historienne de l'art Claire Bishop pour décrire comment les musées revisitent leur propre histoire dans une perspective contemporaine critique.⁵

Les auteur.e.s réuni.e.s dans ce numéro—certain.e.s émergent.e.s, d'autres plus établi.e.s—abordent ces questions sous différents angles et proposent des pistes de réflexion qui concernent autant les pratiques curatoriales muséales que d'autres pratiques plus radicales ou militantes qui remettent en question les institutions et les savoirs. Leurs contributions montrent qu'un commissariat critique ou engagé peut s'exercer à l'intérieur comme à l'extérieur des institutions et, plus globalement, du système de l'art.

Chaque texte apporte aussi de nouveaux exemples et contribue ainsi plus largement à enrichir l'histoire des expositions et à en élargir les corpus étudiés, qui demeurent encore aujourd'hui très fortement déterminés par une conception canonique de l'histoire de l'art. Elitza Dulguerova montre justement comment des commissaires—Michael Fehr, Véronique Souben, Rebecca

Duclos et David K. Ross—ont cherché à renverser les normes, à «mettre en crise l'idéologie de la singularité» qui participe pleinement à la «fétichisation des œuvres», au «culte de la figure d'auteur», à la transformation de la «valeur symbolique en valeur marchande» et au «repli du champ de l'art lui-même». Les expositions analysées mettent en tension l'exhaustivité des collections et le geste commissarial qui tend à créer la singularité parce qu'il consiste, essentiellement, à choisir, à sélectionner des œuvres et à les exposer selon des partis pris esthétique ou historique.

Plusieurs auteures situent le commissariat engagé dans la perspective d'une remise en question des discours dominants de l'histoire de l'art dont les musées sont toujours largement tributaires, en ciblant plus particulièrement leur eurocentrisme et leur colonialisme. Le texte d'Amy Bruce propose une analyse de la Troisième Biennale de La Havane qui, en 1989, se positionne à la convergence du politique et de l'art contemporain en s'affirmant comme une manifestation internationale pour les milieux artistiques marginalisés, dits du «Tiers Monde». En s'inspirant des études intersectionnelles, Joana Joachim raconte la démarche critique de deux femmes noires commissaires basées à Toronto—Gaëtane Verna et Andrea Fatona—dans la perspective de l'héritage du colonialisme et du racisme au Canada et de son enracinement profond à l'intérieur des musées et des institutions artistiques. Joana Joachim reconnaît également la visibilité relativement élevée de l'art canadien noir au courant de la dernière décennie, qui est allée de pair avec la résurgence des arts autochtones. Julie Bawin montre comment à partir des années 1980, des musées ethnographiques, de «civilisation» ou de «cultures du monde», comme on tend à les appeler aujourd'hui, ont initié des expositions en art contemporain et ont invité des «artistes-commissaires» afin de réévaluer leur mode de présentation et de classification et de réactualiser leurs collections dans une perspective critique, postcoloniale. S'agit-il d'une simple stratégie ou d'une réelle démarche critique à l'égard de leur propre histoire? La question demeure entière.

Les articles de Véronique Hudon, de Treva Michelle Lagassie ainsi que d'Helen Gregory et

Kirsty Robertson mettent l'accent sur la façon dont une pratique engagée du commissariat suppose une réévaluation des modèles muséographiques et de l'exposition comme espaces de monstration d'objets. Véronique Hudon analyse comment les danseurs et chorégraphes Boris Chamatz et Xavier Le Roy ont détourné le commissariat pour transformer l'exposition en «dispositif performatif». C'est aussi le cas de Treva Michelle Legassie qui examine les pratiques du bioart à l'intersection de deux «sphères disparates de production culturelle»: celle du laboratoire scientifique et celle du musée. Les artistes et collectifs qu'elle étudie, Tissue Culture & Art Project (TC&A), Kathy High et Jennifer Willett, utilisent des stratégies curatoriales pour réinventer à la fois l'espace du laboratoire et l'espace d'exposition de manière à remettre en question leurs structures de pouvoir. Helen Gregory et Kirsty Robertson examinent des micro-musées qui utilisent de façon stratégique et critique la culture muséale pour créer des institutions qui fonctionnent contre leurs propres normes: la Strathcona Art Gallery, The Feminist Art Gallery et le Museum of Fear and Wonder. Pour elles, le commissariat critique résiste au commissariat tel qu'il est pratiqué dans les institutions et le système de l'art.

Ces deux derniers articles insistent pour revenir à l'origine du terme anglais «*curate*», soit du latin «*curare*», qui signifie «*to care*», ou «prendre soin», en français: prendre soin des objets, des communautés ou du vivant, avec tout ce que ces déclinaisons peuvent comporter de difficultés et de différences sur le plan esthétique, social, politique ou environnemental.

La section spéciale «Qu'est-ce que le commissariat engagé?» comprend un certain nombre de chercheur.e.s qui ont récemment intégré l'université ou qui ont obtenu leur diplôme dans le cadre de divers programmes en commissariat. Notre invitation se voulait simplement un appel à contributions dynamiques, inspirées ou sous la forme d'un manifeste, pour parler de notre moment contemporain (mondial) de la pratique du commissariat, dans une perspective ethnoculturellement canadienne/québécoise/autochtone diversifiée. Contrairement à l'appel pour les articles évalués par les pairs, cette section réservée aux commissaires vise à mettre en évidence la variété de voix curatoriales possibles—ainsi que les perspectives et lieux d'où elles proviennent—qui apparaissent rarement dans les revues savantes. Cette section n'est bien entendu en aucune façon complète ou exhaustive.

Ce dossier dans son ensemble aborde donc aussi la question de la responsabilité (à la fois réponse et habilité) nécessaire au tournant éducatif du commissariat comme pratique d'élaboration du monde. Comme le remarque finement l'historien de l'art Simon Sheikh: «la relation intrinsèque entre commissariat et éducation doit être mentionnée: le commissariat est toujours déjà éducatif [...], car c'est un mode d'adresse qui place les sujets, ainsi que les objets, dans une relation au savoir, à l'histoire, et [...] au futur». ⁶ Nous espérons que ce numéro contribuera au projet plus large de diversification du commissariat en tant que pratique critique, dont le potentiel réside précisément dans ses méthodologies décolonisatrices tout comme dans sa pédagogie transformative. ¶

1. Michael Brenson, «The Curator's Moment», *Art Journal*, vol. 57, 1998, p. 16–27.

2. Paul O'Neill, «The Curatorial Turn: From Practice to Discourse (2007)», *The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art*, ed. Elena Filipovic, Marieke van Hal et Solveig Øvstebø, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2010, p. 240–259.

3. Steven Lubar, «Curator as Auteur», *The Public Historian*, vol. 36, n°1, février 2014, p. 71–76.

4. Luke Skrebowski, «The Limits of the Possible», *Manifesta Journal*, vol. 10, 2010, p. 73–83.

5. Claire Bishop, *Radical Museology: Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* Cologne, Verlag Der Buchhandlung Walter Konig, 2014.

6. Simon Sheikh, «Curation and Futurity», *The Curatorial Conundrum*, ed. Paul O'Neill, Mick Wilson et Lucy Steeds, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2016, p. 153.

Marie Fraser est professeure d'art contemporain et de muséologie au département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. —fraser.marie@uqam.ca

Alice Ming Wai Jim est professeure au département d'histoire de l'art et titulaire de la chaire de recherche universitaire en histoires de l'art ethnoculturelles à l'Université Concordia. —alice.jim@concordia.ca