Document généré le 23 avr. 2024 03:18

esse arts + opinions

L'économie domestique
Home Economics

Nanne Buurman

Numéro 90, printemps–été 2017

Féminismes
Feminisms

URI : https://id.erudit.org/iderudit/85597ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (imprimé)
1929-3577 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Buurman, N. (2017). L'économie domestique / Home Economics. *esse arts + opinions*, (90), 28–33.

Tous droits réservés © Nanne Buurman, 2017

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

l'économie domestique

Le féminisme en art fonctionne souvent comme une sorte de politique identitaire. La révision de certains canons, les expositions présentant exclusivement des œuvres de femmes et les quotas visant à assurer une représentation égale d'hommes et de femmes artistes sont apparus comme mesures de discrimination positive. À celles-ci s'ajoutent les expositions thématiques portant sur des questions féministes, de genre ou de communauté sexuelle (LGBTQI*) qui prennent également en considération la déconstruction des conceptions binaires (essentialistes) du genre. Toutefois, le féminisme en art se préoccupe le plus souvent du genre des artistes ou de la manière dont s'expriment le genre et la sexualité dans les œuvres, et s'attache essentiellement aux visions conformistes ou subversives du sujet quelles présentent ou à l'inclusion symbolique de participants.

Nanne Buurman

Le pathos héroïsant avec lequel un tel récit masculiniste glorifie les actes exécutés par des hommes pour en faire des réalisations exceptionnelles accomplies par des individus remarquables, semble encore opérer de nos jours.

LE COMMISSARIAT D'EXPOSITION, UN « TRAVAIL D'AMOUR »

Malgré plusieurs vagues de critique institutionnelle, ainsi que les études en commissariat d'exposition qui attirent l'attention sur le pouvoir de la mise en espace et sur la façon dont les commissaires créent du sens, les analyses consacrées au commissariat d'exposition féministe portent largement sur ces questions identitaires. Comme relativement peu d'études se sont penchées sur la sexospécificité des conditions de présentation dans le monde de l'art, cet article propose d'étendre le champ d'analyse à la question de l'économie politique des expositions et de la division genrée du travail. À partir d'homologies euristiques entre les musées et l'espace domestique, avec leurs économies (représentationnelles) respectives, je montrerai, dans une perspective féministe, comment les pratiques commissariales et le positionnement des sujets dans ce domaine sont conçus de manière à compléter, voire à concurrencer ceux des artistes, ce qui entraine un certain nombre de problèmes de reconnaissance, de statut et de rémunération.

Avant la fin des années 1960, époque où des commissaires ont commencé à acquérir une certaine reconnaissance en tant qu'auteurs, la pratique commissariale consistait généralement en un travail invisible de conservation effectué dans les coulisses des musées. Par contraste, l'auteurisation du commissaire d'exposition peut être comprise comme une « masculinisation » de la pratique commissariale faisant du commissaire un méta-artiste charismatique ou un concepteur d'exposition dont le travail n'est plus simplement perçu comme un travail reproductif de maintenance du musée, soit prendre soin des collections et veiller à la protection des objets exposés, mais comme un travail créatif de production d'expositions en tant qu'« œuvres d'art ». Avec *Großvater, ein Pionier wie wir* (Grand-père, un pionnier comme nous), par exemple, Harald Szeemann a marqué l'histoire des expositions. C'est après avoir dirigé l'évènement d'envergure documenta 5, en 1972, qu'il a proposé cette exposition intimiste consacrée à la vie et à l'œuvre de son grand-père, un coiffeur original. Présentée dans son trois-pièces à Berne en 1974, il s'agit d'une des premières expositions orchestrées par un commissaire et ne comportant aucune œuvre. En tant qu'exposition (auto)biographique sur la vie quotidienne d'un homme plus ou moins ordinaire, elle marque une étape importante dans le développement de la notion du commissaire en tant qu'auteur[1]. À peu près à la même époque où les féministes politisaient la vie privée avec le slogan « le personnel est politique », Szeemann utilisait son domicile afin de rendre publique son histoire familiale personnelle. Ce faisant, il constituait une lignée de pionniers masculins, dans laquelle il s'inscrivait lui-même, non sans une certaine présomption. Le pathos héroïsant avec lequel un tel récit masculiniste glorifie les actes exécutés par des hommes, pour en faire des réalisations exceptionnelles accomplies par des individus remarquables, semble encore opérer de nos jours. Hans Ulrich Obrist, par exemple, n'inclut que des hommes dans le canon des « pionniers du commissariat d'exposition », tel qu'il l'appelle. Fait intéressant, il a lui aussi lancé sa carrière avec une exposition intimiste dans sa propre cuisine, détournant ainsi la banale fonction première du lieu, soit la très domestique préparation des repas[2].

J'aimerais ici contester la logique du récit « dominant » en attirant l'attention sur les soins moins prestigieux qui sont prodigués par les femmes et d'autres « autres ». Leurs tâches reproductives et leur contribution à la mise en valeur artistique et économique restent généralement dans l'ombre, même si elles fournissent la possibilité à la vie et à l'œuvre de la figure d'auteur de se manifester publiquement. Mon objectif n'est pas simplement d'ajouter au canon d'autres soignants, commissaires et producteurs culturels invisibles, mais de remettre en question la logique sous-jacente de la singularité en examinant l'économie politique du commissariat et en portant attention à ses faiblesses.

---

1 — Voir Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse*, Francfort-sur-le-Main, Revolver, 2005, p. 36-41.

2 — Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating*, Londres, Allen Lane/Penguin, 2014, p. 60-65, 81-87.

[…] les commissaires adjoints, les « *gallerinas* », les éducateurs et les stagiaires obtiennent très peu de crédit à titre d'auteurs pour leur contribution, sans compter qu'ils travaillent souvent gratuitement ou pour un salaire de misère.

Puisque d'éminents économistes aussi différents qu'Adam Smith et Karl Marx étaient d'avis que le travail domestique était « improductif », les féministes marxistes des années 1970 ont réclamé un salaire au travail ménager, afin de donner une visibilité à la contribution constitutive des femmes au foyer, mères et autres dispensateurs de soins à la production sociale de valeur[3]. Leur critique de la naturalisation du travail domestique en tant que « travail d'amour[4] », pour lequel aucune rémunération n'est attendue, correspond en quelque sorte à la proclamation par Pierre Bourdieu et Alain Darbel de « l'amour de l'art[5] » comme forme socialement re/produite et re/produisante de distinction de classe : tous deux remettent en question l'idée selon laquelle prendre soin de l'art ou des autres sont des activités « extraéconomiques ». Dans le domaine du commissariat d'exposition (en anglais « curating », dont la racine latine *curare* signifie « care », prendre soin), toutefois, l'intervention du commissaire doit encore souvent aujourd'hui demeurer invisible, telle celle du travailleur domestique (voire colonisé), de façon à ne pas menacer la singularité de la signature et l'autonomie esthétique des « chefs »-d'œuvre.

En fait, pendant une bonne partie du 20e siècle, la conservation des collections et le travail domestique effacé généralement exécuté par les femmes pouvaient être mis en parallèle en tant qu'activités de soutien qui étaient peu reconnues publiquement, mais qui observaient une séparation des domaines où l'autorité et l'autonomie de l'artiste, tout comme celles des hommes, étaient assurées par les soins invisibles dispensés respectivement par les commissaires et les femmes (et les autres « autres »). L'idéologie du « cube blanc[6] » du 20e siècle – qui, comme l'explique Brian O'Doherty, fait écran au pouvoir d'agir du commissaire d'exposition au profit de la prétendue autonomie des œuvres d'art – correspond ainsi à l'idéal de féminité pure incarné par l'« ange de la maison » de l'époque victorienne, qui devait exécuter ses tâches domestiques discrètement afin de fournir à son mari une vitrine où il pouvait se projeter en tant que maitre de la maison. Même aujourd'hui, la figure de l'ange de la maison, notoirement critiquée par Virginia Woolf[7], trouve son pendant chez les commissaires d'exposition qui déclarent humblement leur innocence. Conformément à l'idéal de l'hôtesse et de la mère désexualisée qui prend soin de ses proches et de ses invités, les commissaires d'exposition, peu importe leur sexe, soutiennent qu'ils ne font que préparer le terrain pour les artistes, qui sont les protagonistes, et qu'ils n'ont aucune ambition à titre d'auteurs. Il est donc important de remettre en question non seulement l'innocence de l'espace d'exposition, symbolisée par la pureté du cube blanc, mais aussi de réfléchir aux conséquences économiques découlant de la sexospécificité des pratiques commissariales et du positionnement des sujets dans ce domaine.

Depuis les années 1970, les artistes et historiennes féministes théorisent sur la relation de complémentarité entre les notions de féminité et d'auteur dans la grande histoire des beaux-arts, où les femmes se voient attribuer le rôle de soutien et d'assistance de génies masculins. Comme l'a souligné la critique d'art et commissaire Lucy Lippard en 1971 : « Il est beaucoup plus facile de réussir comme femme critique, commissaire ou historienne que comme femme artiste, car il s'agit d'activités de second plan, de "tâches domestiques", considérées comme nettement plus naturelles pour les femmes que l'activité de premier plan consistant à faire de l'art[8]. » Afin d'attirer l'attention sur l'économie représentationnelle des musées et la division sexiste du travail qu'elle implique, les performances *Maintenance Art* de Mierle Laderman Ukeles établissent clairement le lien entre les tâches domestiques invisibles exécutées par les femmes et par les commissaires. Dans *Hartford Wash* (1973), elle a nettoyé un musée, frottant les planchers, essuyant les escaliers et époussetant les présentoirs, sans annoncer la performance, ce qui explique pourquoi son ménage du musée est passé pratiquement inaperçu. Malgré la coïncidence historique des critiques institutionnelle et féministe d'un ordre symbolique et économique qui occulte systématiquement les soins et les pratiques commissariales sans lesquels les œuvres (artistiques) et les travailleurs (salariés) ne pourraient être reconnus comme des sources de valeur indépendantes, il faut mentionner au moins une différence importante : dans le contexte de la critique institutionnelle, les commissaires d'exposition se voyaient surtout reprocher d'avoir trop de pouvoir et de faire ainsi concurrence aux artistes en qualité d'auteurs, tandis que la critique féministe dénonçait le manque d'autorité des femmes et de reconnaissance en tant qu'auteures au sein des structures de pouvoir patriarcales.

Si la mise en scène de soi de Szeemann à titre d'auteur a ouvert la voie à l'émancipation générale de la pratique du commissariat, le combat féministe pour la rémunération des travaux ménagers, l'égalité politique et professionnelle, et une meilleure reconnaissance en tant qu'artistes et auteures a quant à lui eu moins de succès. Les réalisations de Lucy Lippard, engagée dans la défense de l'art conceptuel, n'ont que récemment été pleinement reconnues. Qu'il ait fallu tant de temps pour que Lippard soit élevée au rang d'importante « pionnière du commissariat d'exposition[9] » et intégrée au canon de la pratique aux côtés des Szeemann et Seth Sieglaub[10], en dit long. L'imposition de modèles masculinisés de l'art de création a entrainé une forme d'héroïsation des commissaires d'exposition, devenus aujourd'hui des modèles pour les pratiques créatives des entrepreneurs de soi, tandis que la relocalisation du travail féminisé de reproduction, d'entretien et de soins dans la sphère publique aboutit plus souvent à la précarité et à un maigre salaire qu'à l'apologie de réalisations exceptionnelles. Un double standard genré persiste également dans le domaine des arts, comme en témoignent non seulement la hiérarchie des statuts, mais diverses ambigüités dans l'exercice du travail de commissaire. Sarah Rifky, par exemple, écrit qu'elle « imaginait "le commissaire" comme suit : une femme attirante, avec les gènes de l'homme blanc typique, la puissance capable de faire avancer les choses… un hybride entre l'artiste, l'universitaire et le politicien[11] ».

Il n'en demeure pas moins qu'un grand nombre de commissaires, dont beaucoup s'identifient au genre féminin, perpétuent une approche post-héroïque du commissariat d'auteur. Ils reproduisent même parfois malgré eux un modèle traditionnel de distribution du travail, où la femme joue dans l'ombre un rôle de soutien, de facilitatrice et d'aidante permettant aux artistes d'occuper l'avant-scène. Une telle distribution des rôles fait écho aux relations stéréotypées entre mari et femme ou mère et enfant. La production et la reproduction des sujets créatifs et la croyance en l'existence de personnes exceptionnelles – qu'il s'agisse d'artistes ou de commissaires – reposent donc sur une multitude d'autres facteurs qui « créent les créateurs », pour reprendre l'expression de Bourdieu[12]. Afin de préserver les mythes de l'autonomie, de l'indépendance et de la singularité des personnages importants, les « autres » doivent travailler dans l'ombre. Par exemple, les commissaires adjoints, les « *gallerinas* », les éducateurs et les stagiaires obtiennent très peu de crédit à titre d'auteurs pour leur contribution, sans compter qu'ils travaillent souvent gratuitement ou pour un salaire de misère. Cela ne semble possible que parce que leur engouement et leur amour pour l'art sont considérés comme étant aussi naturels que l'amour d'une mère pour son enfant, de sorte que demander un (meilleur) salaire apparait presque comme une hérésie[13]. Lorsque leurs tâches accomplies avec amour obtiennent une reconnaissance publique, elles sont perçues comme « décoratives », et non pas comme une réelle contribution au travail.

Cette naturalisation, occultation et précarisation persistante du travail de soins dans le domaine des arts s'explique en partie par l'idée de l'exceptionnalité, qui serait compromise s'il devenait plus évident à quel point la créativité individuelle repose sur l'effort collectif ou le privilège d'être soutenu par de précieuses personnes. Pour rendre compte des conséquences politiques changeantes de l'économie domestique du commissariat d'exposition au fil du temps, il importe par ailleurs d'examiner la relative persistance des stéréotypes sexospécifiques dans le contexte de la transformation des conditions socio-économiques[14]. Face à la biopolitisation de la production dans les sociétés post-fordistes, nous devons prêter une attention particulière non seulement à la précarité du travail de soins, mais aussi à la façon dont les constructions de la féminité assument une multitude de fonctions gouvernementales. Puisque les régimes post-fordistes du travail immatériel et affectif supposent un affaiblissement de la frontière entre travail et loisirs, une reconnaissance croissante de la valeur de l'affect et l'attente que les gens travaillent par amour, ils sont également envisagés comme des régimes de « féminisation du travail[15] ». Dans le contexte d'un tel déploiement capitaliste d'amour, il est impérieux de chercher des moyens pour que les pratiques féministes et féminisées, ainsi qu'artistiques et commissariales, puissent être libérées de la récupération dont elles ont fait l'objet sous les régimes biopolitiques de re/production.

Traduit de l'anglais par **Nathalie de Blois**

3 — Voir Mariarosa Dalla Costa et Selma James, *The Power of Women and the Subversion of the Community*, Bristol, Falling Walls Press, 1972.

4 — Silvia Federici, *Wages Against Housework*, Bristol, Falling Walls Press, 1975, p. 2.

5 — Pierre Bourdieu et Alain Dardel, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1966.

6 — Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica, Lapis Press, 1986. [Trad. libre]

7 — Virginia Woolf, « Professions for Women », *The Death of the Moth and Other Essays*, Londres, Hogarth Press, 1942.

8 — Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009, p. 164. [Trad. libre]

9 — Voir Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating*, Zurich, JRP Ringier et Les Presses du Réel, 2009, p. 196-233.

10 — Voir Cornelia Butler et coll., *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Number Shows 1969–74*, Londres, Afterall, 2012.

11 — Sarah Rifky, « What Do You Do Exactly? Sarah Rifky on Being a Curator », *Egypt Independent*, 10 janvier 2011. [Trad. libre]

12 — Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 207-221.

13 — Bien sûr, la notion d'« amour maternel » est en soi un cliché naturalisant. Outre le fait que toutes les mères n'aiment pas leur enfant, il serait plus approprié d'utiliser l'expression « amour parental » ou « amour des soignants ».

14 — Voir Nanne Buurman, « CCB with…: Displaying Curatorial Relationality in documenta(13)s *The Logbook* », *Journal of Curatorial Studies*, vol. 5, nº 1 (juin 2016), p. 78-101.

15 — Voir ibid. pour une analyse des controverses entourant ce terme.

Home Economics

Nanne Buurman

Feminism in the arts often works as a kind of identity politics. Canon revisions, all-women's shows, and quotas for equal representation of male and female artists have been introduced as means of affirmative action. These are complemented by thematic exhibitions dedicated to feminist, gender, or LGBTQI* issues, which also take into account the deconstruction of (essentializing) binary gender concepts. Nevertheless, feminism in the arts is most often concerned with the artists' gender or with reflections of gender and sexuality in artworks, the focus largely remaining on norm-conforming or subversive visualizations of personhood or tokenistic counts of participants.

CURATING AS A LABOUR OF LOVE

Even with several waves of institutional critique, as well as curatorial and exhibition studies calling attention to the powers of display and the ways in which curators produce meaning, the discourses dedicated to feminist curating have been largely concerned with these identity issues. Because relatively little attention is paid to the ways in which the conditions of presentation in the art world are also gendered, in this essay I expand the scope to consider the political economy of exhibitions and their gendered divisions of labour. Starting from heuristic homologies between museums and households, with their respective (representational) economies, I will use a feminist perspective to show how curatorial practices and subject positions are constructed as complementary to, or competing with, those of artists, which leads to a number of problems of recognition, status, and remuneration.

Before the late 1960s, when some curators started to acquire authorial merits, curatorial practice was usually an invisible custodial labour taking place behind the scenes in museums. Against this backdrop, the author-ization of curating since may be understood as a "masculinization" of curatorial practice that casts the curator as a charismatic meta-artist or exhibition maker whose tasks are understood no longer as merely reproductive maintenance of the museum, caring for collections, and conservation of exhibits, but as creative production of the exhibition as a "work of art." With his 1974 exhibition *Großvater, ein Pionier wie wir* (Grandfather, a Pioneer like Us), for instance, Harald Szeemann made exhibition history. Having directed the large-scale exhibition documenta 5 in 1972, he now came up with an intimate show dedicated to the life and work of his grandfather, an innovative hairstylist. Installed in his three-room apartment in Bern, it was one of the first exhibitions by an art curator with no art on display. As an (auto)biographical exhibition that focused on the everyday life of a more or less ordinary man, this show was an important step in the development of the idea of the curator as author.[1] At about the same time as feminists were politicizing the private realm with the slogan "the personal is political," Szeemann was using his home as a medium to make public his personal family history. He thereby constructed a genealogy of male pioneers, into which he inscribed himself, rather immodestly. The heroizing pathos with which such a masculinist narrative aggrandizes male deeds as exceptional achievements of individual great men seems to have maintained its appeal even today. Hans Ulrich Obrist, for instance, includes only men in the canon of what he calls "Pioneers of Curating." Notably, he, too, had started his career with an intimate exhibition in his own kitchen that displaced its original mundane purpose, the domestic labour of cooking.[2]

In this essay, I would like to intervene in the logic of the "master" narrative by calling attention to the less-glamorous care practices of women and other "others." Their reproductive labours and contributions to artistic and economic valorization often remain in the dark, even though they provide the conditions of possibility for the life and work of authorial figures to appear publicly. Instead of simply adding invisibilized care workers, curators, and cultural producers to the canon, however, my aim is to challenge the underlying logic of singularity by considering the political economy of the curatorial with a particular focus on its blind spots. Because eminent economists as disparate as Adam Smith and Karl Marx agreed that housework was "unproductive," in the 1970s Marxist feminists demanded wages for housework to make visible the constitutive contribution of housewives, mothers, and other care workers to the social production of value.[3] Their critique of the naturalization of domestic labour as a "labour of love"[4] for which remuneration is not expected corresponds in a way with Pierre Bourdieu and Alain Darbel's revelation of "the love of art"[5] as a socially re/produced and re/producing means of class distinction: both call into question the idea that caring for art or others is extra-economic. In the field of curating (*curare,* Latin for care), however, still today the curator's hand is often required to remain as invisible as that of the domestic (or colonized, for that matter) labourer in order to avoid threatening the individual singularity of signature styles and the aesthetic autonomy of single "master" works.

In fact, well into the twentieth century, curatorial care for collections and the self-effacing housekeeping usually performed by women could be compared as backstage agencies that had few public merits but adhered to a separation of spheres, in which the author-ity and autonomy of both artists and men were secured by the invisible care labours performed by curators and women (and other "others"), respectively. The twentieth-century ideology of the "white cube"[6]—which, as Brian O'Doherty explains, veils curatorial agency in favour of a purported autonomy of artworks—thus corresponds to nineteenth-century ideals of pure femininity personified by the Victorian "angel in the house," who was expected to perform her domestic duties quietly to provide the backdrop against which her husband could stage himself as the head of the house. Even today, the figure of the angel in the house, famously criticized by Virginia Woolf,[7] has its counterpart in curators who modestly declare their innocence. In a

manner befitting the ideal of the desexualized hostess and mother who labours invisibly in the background to care for her loved ones and guests, curators of all genders claim that they merely prepare the stage for the artists as the protagonists and do not have any authorial ambitions of their own. It is therefore important not only to question the innocence of the exhibition space as epitomized in the purity of the white cube, but also to discuss the shifting economic implications of a gendering of curatorial practices and subject positions.

Since the 1970s, feminist artists and historians have theorized the complementary relationship between the notions of femininity and authorship in the master narratives of fine arts, in which women are ascribed the role of supporting or assisting male geniuses. As art critic and curator Lucy Lippard remarked in 1971, "It is far easier to be successful as a woman critic, curator or historian than as a woman artist, since these are secondary, or housekeeping activities, considered far more natural for women than the primary activity of making art."[8] Calling attention to museums' representational economy, with its gendered divisions of labour, Mierle Laderman Ukeles's *Maintenance Art* performances explicitly draw the connection between hidden feminized and curatorial housekeeping activities. In *Hartford Wash* (1973), she cleaned a museum by scrubbing floors, mopping stairs, and dusting display cases, without announcing the performance, which is why her maintenance of the museum's infrastructure remained largely unnoticed at the time. Despite the historical coincidence of institutional and feminist critiques of a symbolic and economic order that systematically veils the necessity of care labours and curatorial practices to sustain the contexts in which (art) work and (wage) workers appear as autonomous sources of value, there is at least one important difference: in the context of institutional critique, curators were usually criticized for having too much power and for their supposed competition with the authorship of artists, whereas feminist critique protested women's lack of authority and authorship in androcentric power structures.

Szeemann's self-staging as an author has paved the way for a general authorial empowerment of curating, whereas feminist struggles for the remuneration of housework, political and professional equality, and greater artistic and authorial recognition for women have been less successful. It is telling that only recently have Lippard's achievements as an advocate for and curator of conceptual art been fully recognized, heroizing her as an important "pioneer of curating"[9] and inserting her into the curatorial canon alongside the likes of Szeemann and Seth Sieglaub.[10] By applying masculinized models of creative artistry, curators thus became heroized, celebrated role models for today's creative entrepreneurs of the self, whereas the relocation of feminized reproductive, maintenance, and care labours into the public sphere more often results in precarity and low wages rather than in glorification of exceptional achievements. A gendered double standard also remains within the art field, in which it corresponds not only to status hierarchies but to ambiguities within the performance of curatorial authorship. Sarah Rifky, for instance, writes that she "envisioned 'the curator' as follows: a woman, attractive, with the genes of a prototypical white male subject, a powerhouse that could make things happen… a hybrid between an artist, academic and politician."[11]

Nevertheless, a great number of curators, many of them—but not all—identifying as female, still perform a kind of post-heroic curatorial authorship. Sometimes they unwittingly repeat a traditional gendered division of labour with the woman as the supporter, enabler, and carer in the background who allows artists to stage themselves as protagonists. Such a distribution of roles echoes stereotypical relations of wife to husband or mother to child. The production and reproduction of creative subjects and of the belief in exceptional individuals—be they artists or curators—is thus sustained by a multiplicity of other agencies that "create the creators," to use Bourdieu's terminology.[12] In order to maintain the myths of the autonomy, independence, and singularity of central figures, the "others" have to labour invisibly. For instance, curatorial assistants, "gallerinas," gallery educators, and interns, apart from often working for free or very little money, rarely receive authorial credit for their contributions. This is probably possible only because their enthusiasm for and love of art are considered to be as natural as a mother's love for her child, so that demanding (more) pay seems almost like heresy.[13] If publicly acknowledged at all, these labours of love are often regarded as ornamental, not as a contribution to the work proper.

This ongoing naturalization, invisibilization, and precarization of care work in the art field may be partly explained by the ideology of exceptionality that would be undermined if it became more obvious how much individual creativity relies on a collective effort or the privilege of being supported by significant others. To account for the historically shifting political implications of curatorial home economics, it is, moreover, important to assess the relative persistence of stereotypical gender roles in relation to changing socio-economic conditions.[14] Confronted with the biopoliticization of production in post-Fordist societies, we need to pay close attention not only to the precarity of care work but also to the ways in which constructions of femininity assume a variety of governmental functions. Because post-Fordist regimes of immaterial and affective labour imply a blurring of the boundaries between work and leisure, an increasing recognition of the value of affect, and an expectation to labour for the sake of love, they have also been discussed as a "feminization of labour."[15] Against the backdrop of such a generalized capitalist deployment of love, it is urgent to search for ways in which feminist and feminized, as well as artistic and curatorial, practices may be reclaimed from co-optation into biopolitical regimes of re/production. ●

1 — See Søren Grammel, *Ausstellungsautorschaft: Die Konstruktion der auktorialen Position des Kurators bei Harald Szeemann. Eine Mikroanalyse* (Frankfurt am Main: Revolver, 2005), 36—41.

2 — Hans Ulrich Obrist, *Ways of Curating* (London: Allen Lane/Penguin, 2014), 60—65, 81—87.

3 — See Mariarosa Dalla Costa and Selma James, *The Power of Women and the Subversion of the Community* (Bristol: Falling Walls Press, 1972).

4 — Silvia Federici, *Wages Against Housework* (Bristol: Falling Walls Press, 1975), 2.

5 — Pierre Bourdieu and Alain Darbel with Dominique Schnapper, *The Love of Art: European Museums and Their Public*, trans. Caroline Beattie and Nick Merriman (Cambridge: Polity Press, 1997).

6 — Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Santa Monica: Lapis Press, 1986).

7 — Virginia Woolf, "Professions for Women," in *The Death of the Moth and Other Essays* (London: Hogarth Press, 1942).

8 — Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era* (Berkeley: University of California Press, 2009), 164.

9 — See Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (Zurich: JRP Ringier and Les Presses du Réel, 2009), 196—233.

10 — See Cornelia Butler et al., *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Number Shows 1969—74* (London: Afterall, 2012).

11 — Sarah Rifky, "What Do You Do Exactly? Sarah Rifky on Being a Curator," *Egypt Independent,* January 10, 2011.

12 — Pierre Bourdieu, "But Who Created the Creators?," in *Sociology in Question,* trans. Richard Nice (London: Sage, 1993), 139—48.

13 — Of course, the notion of "mother's love" is itself a naturalizing cliché. Besides the fact that not all mothers love their children, "parent's love" or "caregiver's love" would be more appropriate terms.

14 — See Nanne Buurman, "CCB with…: Displaying Curatorial Relationality in dOCUMENTA(13)s *The Logbook*," *Journal of Curatorial Studies* 5, no. 1 (June 2016): 78—101.

15 — See ibid. for a discussion of the controversies surrounding this term.