

DE QUOI LE CURATING EST-IL LE NOM ?

interview de Julie Bawin par Madeleine Filippi

De quoi le curating est-il le nom ? Métamorphoses d'une pratique dans le champ de l'exposition est le titre du dernier ouvrage de Julie Bawin (La Lettre volée, 128 p., 18 euros). L'historienne de l'art et professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université de Liège y retrace l'histoire du commissariat d'exposition devenu *curating*. De ses balbutiements au milieu du 19^e siècle à ses évolutions actuelles, elle explore les moments clés qui ont façonné cette pratique aujourd'hui entre hyper- et dé-professionnalisation.



À gauche, de haut en bas *left, from top*:

Live in Your Head: When Attitudes Become Form. Curator Harald Szeemann, Kunsthalle de Berne, 1969. (© J. Paul Getty Trust; Getty Research Institute, Los Angeles).

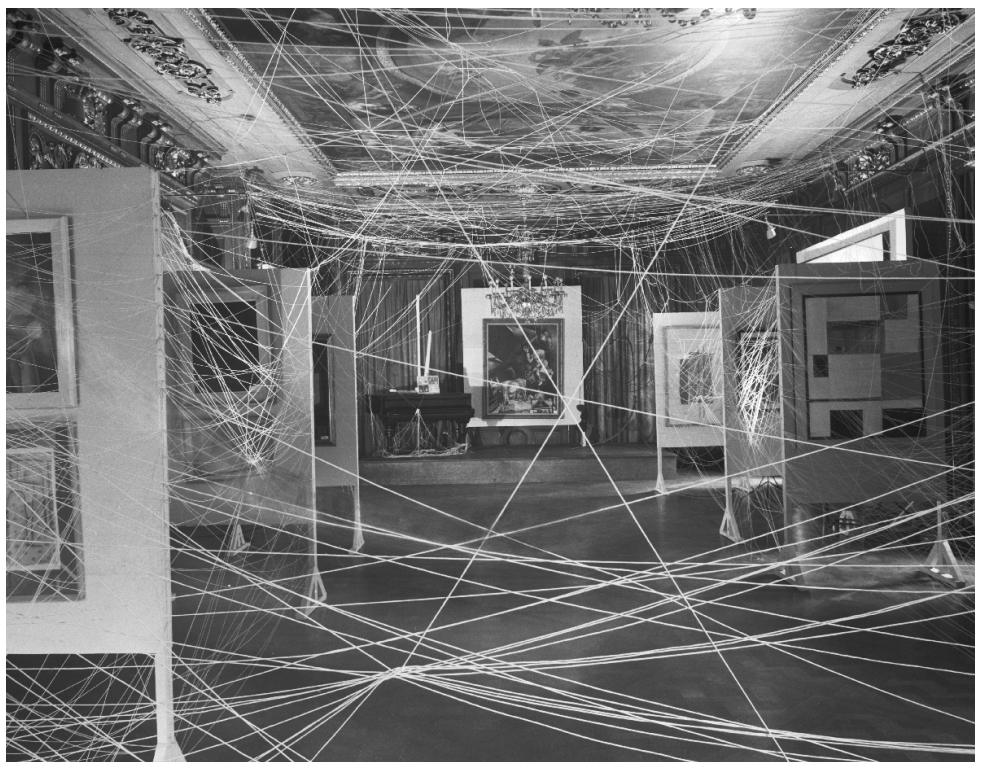
Marcel Duchamp. Sixteen Miles of String.

Installation dans l'exposition *First Papers of Surrealism*, Whitelaw Reid Mansion, New York, 1942. (© Leo Baeck Institute; Ph. John Schiff)

À droite, de haut en bas *right, from top*:

Grossvater. Ein Pionier wie wir. Curator Harald Szeemann, Galerie Toni Berner, Berne, 1974. Exposition dédiée au grand-père coiffeur de Szeemann qui avait été un « pionnier » en inventant une machine à faire des permanentes. Elle réunissait 1 200 objets dans l'ancien appartement de Szeemann devenu une galerie. (© J. Paul Getty Trust; Getty Research Institute, Los Angeles; Ph. Harry Skunk).

Raid the Icebox 1 with Andy Warhol. Curator Andy Warhol, Rhode Island School of Design Museum, Providence, 1970. Première exposition d'un choix confié à un artiste dans les collections d'une institution. (© Rhode Island School of Design; Ph. Robert O. Thornton)



■ **Comment en êtes-vous venue à vous intéresser à l'histoire du commissariat d'exposition et à la pratique du *curating*?**

J'ai travaillé de nombreuses années sur la figure de l'artiste commissaire (1). J'accorde d'ailleurs dans ce livre sur le *curating* une place essentielle au rôle que les artistes ont joué, depuis le 19^e siècle, dans le renouveau apporté au champ de l'exposition, tant du point de vue des pratiques d'autopromotion et d'autoreprésentation (Courbet, les impressionnistes) que sur le plan plus strictement scénographique (Marcel Duchamp, Yves Klein). En passant au crible la façon dont les artistes conçoivent l'exposition, pour eux-mêmes ou pour d'autres artistes, je me suis nécessairement intéressée à l'histoire du commissariat d'exposition, une histoire que je n'ai pas uniquement centrée sur les projets de celles et ceux dont c'est le métier ou une part plus ou moins importante de leur activité professionnelle, mais que j'ai élargie à l'ensemble des protagonistes qui ont contribué à renouveler les pratiques, et parfois même le format, des expositions. J'entends d'ailleurs par *curating* une pratique qui porte en elle l'idée d'un changement, d'une nouveauté, voire d'une révolution. Ainsi, sans craindre l'anachronisme, je donne à ce mot une acception bien précise, l'utilisant pour l'analyse de pratiques et de phénomènes antérieurs à l'usage du mot, un peu à l'image de ce que fit Pierre Bourdieu lorsqu'il parlait d'*hexis* et d'*habitus* à propos de Manet ou de Mallarmé.

Votre essai explore les métamorphoses de ce métier. Quelles sont les principales évo-



lutions que vous avez identifiées? Il y en a de nombreuses, et celles-ci commencent, je l'ai dit, dès le milieu du 19^e siècle, à une époque où, certes, l'activité de curateur n'est pas encore nommée et clairement identifiée, mais où elle devient néanmoins, avec les artistes surtout, une pratique spécifique au sein de laquelle la part créative est rendue plus tangible, depuis la sélection des œuvres jusqu'au dispositif expographique en tant quel tel. Je pense notamment au renouvellement de l'accrochage tel que le conçoit un artiste comme Pissarro ou, plus tard, aux scénogra-

phies imaginées par Duchamp pour les expositions surréalistes (Breton lui avait alors donné, en 1938, le titre de « générateur arbitre »). Je songe aussi aux pratiques initiées dans les musées par les artistes de la mouvance conceptuelle et de la critique institutionnelle (Hans Haacke, Michael Asher, Fred Wilson).

Un tournant décisif s'opère également, on le sait, au début des années 1970, lorsque Harald Szeemann s'autoproclame « faiseur d'exposition », ce qui le conduit à affirmer une parfaite indépendance dans son métier de commissaire (« Je suis un travailleur indépendant », dira-t-il), tout en faisant naître une position qui, rapidement, fera autorité dans l'univers de l'exposition : celle d'auteur. Outre ce que ces renversements impliquent comme renouveau dans la *praxis* de l'exposition, avec une part créative et personnelle toujours plus assumée, le métier de *curator* se métamorphose lui aussi. L'organisateur d'exposition n'est plus nécessairement attaché à une institution. La fonction s'autonomise et, alors qu'elle était née d'une déprofessionnalisation du métier de conservateur, elle donne bientôt naissance à un corps spécialisé de professionnels de l'exposition, et donc à un phénomène de professionnalisation.

Mais ce n'est pas là le seul point de bascule. À compter des années 1980, la pratique du *curating* s'est progressivement ouverte à des personnalités extérieures à la sphère spécialisée de l'exposition et parfois étrangères au champ de la création elle-même. Des cartes blanches ont été confiées à des philosophes (Jean-François Lyotard), des metteurs en scènes et cinéastes (Patrice Chéreau), des écrivains (Jean-Philippe Toussaint, Michel Houellebecq) ; distribuées ensuite à des vedettes du monde culturel (Laure Adler) ou



à des stars du cinéma (Isabelle Huppert). Cette surenchère dans la diversification des profils de curateurs a alors fait surgir un nouveau phénomène de déprofessionnalisation, dont la logique ultime a été de considérer que, finalement, tout un chacun peut tenir un tel rôle.

Quels sont les enjeux auxquels cet acteur du monde de l'art doit faire face aujourd'hui?

Dans les toutes dernières pages de mon livre, j'évoque l'entrée de l'IA dans le monde du *curating*, en revenant sur le cas du premier curateur androïde de l'histoire, Jarvis, lors de la biennale de Bucarest en 2022. De façon aléatoire, le robot Jarvis avait sélectionné les artistes à exposer, ce qui avait fait dire au directeur de la biennale que l'on entrerait désormais dans une ère plus démocratique, opposant, avec cet argument, la neutralité informatique à l'inévitable partialité humaine. Selon moi, il n'est pas question ici de démocratisation, mais de buzz médiatique. Jamais d'ailleurs la biennale de Bucarest n'a fait autant parler d'elle ! C'est d'ailleurs selon des logiques médiatiques assez similaires que le Nasher Museum of Art de l'université Duke en Caroline du Nord a demandé à ChatGPT, je cite le titre de l'exposition, de « faire comme s'il était un curateur ». Évidemment, l'intelligence artificielle constitue un enjeu majeur, mais aussi un danger dans la mesure où de telles initiatives dans le domaine précis du *curating* sont forcément dépréciatives pour le métier ou la fonction. L'IA soulève donc de nombreuses questions d'un point de vue éthique, et le débat est loin d'être clos.

Quant aux risques de censure auxquels sont confrontés les curateurs aujourd'hui, ils sont nombreux. Je n'examine pas spécifiquement cet aspect des choses dans le livre, mais



ayant beaucoup travaillé sur le sujet (2), je peux dire que les commissaires d'exposition peuvent aussi bien être censeurs et censurés qu'être contraints à l'auto-censure. Les débats, très polarisés, autour de la *cancel culture* l'ont montré, de même que, sur un plan plus directement lié à l'actualité politique, la guerre Israël-Hamas.

TOUS CURATEURS ?

Vous abordez la question du public *curating*. De quoi s'agit-il ? Par *public curating*, j'entends les nombreuses propositions curatoriales élaborées ces dernières années par des musées à partir d'une sélection opérée par le public. En 2008, par exemple, le Brooklyn Museum organise *Click! A Crow-Curated Exhibition*, une exposition réalisée à partir des votes exprimés en ligne par le public du musée ; quelques années plus tard, au musée des Beaux-Arts de Rouen, est inaugurée *la Chambre des visiteurs : Qui sortira des réserves ? C'est moi qui choisis*, un cycle d'expositions reposant sur un principe similaire : demander aux visiteurs de voter pour des œuvres qu'ils souhaitent voir sortir des réserves pour être exposées ensuite en salle. Ce type de pratique, qui, dans le monde francophone, prend la dénomination générique de « commissariat participatif », est évidemment à mettre en lien avec l'importance que revêtent, depuis au moins une décennie, des courants comme la muséologie sociale, la muséologie participative et la muséologie citoyenne ou de proximité. Le public du musée est désormais considéré comme un partenaire de premier plan, y compris dans le champ très spécifique de l'exposition, même si dans les faits, il joue davantage au « sélectionneur » qu'au curateur. Plus qu'une nouvelle méthode curatoriale, le *public curating* s'apparente en effet davantage

à un concept de médiation, qui en vient d'ailleurs à devenir le sujet même de l'exposition. Parallèlement à ce public, qui est indéniablement celui de la culture et qui est donc suffisamment curieux, informé et convaincu pour participer à l'élaboration d'une exposition muséale, se trouve aussi le non-public. Les muséologues Daniel Jacobi et Jacqueline Eidelman ont beaucoup travaillé sur cet ensemble d'individus que l'on qualifie de public « éloigné » ou « empêché » et qui apparaît aux musées d'aujourd'hui comme de potentiels visiteurs, mais aussi comme de possibles nouveaux curateurs. Je montre dans le livre comment certaines institutions ont cherché à mobiliser ce non-public et à l'inclure en leurs murs par le biais du *curating* : depuis les enfants et adolescents (appelés « commissaires en herbe ») aux commissaires détenus en prison, en passant par des expositions conçues en partenariat avec des citoyens en situation de précarité économique, sociale et culturelle.

Pourriez-vous revenir sur le phénomène de *guest-star curators* que vous développez dans votre livre ?

Je ne parle pas ici des superstars du *curating* comme l'est par exemple une personnalité telle que Hans Ulrich Obrist, mais des vedettes de la culture populaire et du divertissement, que des musées, galeries ou centres d'art ont sollicité ces dernières années pour concevoir une exposition. Le critère de la notoriété est ici décisif, car il n'est pas attendu de stars du cinéma, de la chanson, de la mode ou du football qu'ils conçoivent une exposition-crédit ou qu'ils témoignent d'une quelconque expertise dans le domaine de l'art. Ce qui est attendu, c'est qu'ils fassent part, au plus large public, de leurs choix, lesquels seraient par nature singuliers, voire exceptionnels. On peut multiplier les exemples,



depuis les expositions Mapplethorpe de Sofia Coppola et Isabelle Huppert à la galerie Thadæus Ropac aux invitations lancées par le musée Delacroix à Lilian Thuram, du musée des Beaux-Arts de Rouen à Christian Lacroix, Laure Adler et Agnès Jaoui en passant par les expositions *GIRL* et *FEMMES* orchestrées par la star planétaire Pharrell Williams à la galerie Perrotin. Dernière en date, que je n'ai pas analysée dans le livre, car elle n'avait pas encore été annoncée : *le Musée imaginaire d'Oli* aux Abattoirs à Toulouse. Le Musée-Frac Occitanie a en effet invité le rappeur Oli, du duo toulousain Bigflo et Oli, à, je cite, proposer « une lecture personnelle de l'histoire de l'art », à « créer une autobiographie artistique » et à « repenser le rôle du musée ». Ceci pose évidemment question, et j'essaie justement dans le livre de donner quelques éléments de réponse...

Comment le métier de commissaire d'exposition s'organise-t-il aujourd'hui ? Quels sont les enjeux liés à sa structuration et à sa professionnalisation ? Je n'ai pas fait d'enquête sociologique, à l'image par exemple de celle menée, il y a quelques années,

par Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio (3), mais ce que je peux en dire, c'est qu'il n'existe pas de barrières réglementaires à l'entrée de l'activité de commissaire d'exposition, comme cela est en revanche le cas pour les conservateurs de musée. Il existe par ailleurs un clivage entre ceux pour qui la pratique du *curating* est une activité professionnelle lucrative et ceux pour qui elle est plus occasionnelle et soumise aux variations des opportunités. J'ai du reste montré dans le livre que cette pratique, qui n'est donc pas toujours un métier en soi, oscille entre une hyper-professionnalisation, renforcée qu'elle est par la multiplication des *curating schools*, et une déprofessionnalisation rendue palpable par ces invitations faites par les musées à des *guest-star curators* ou à ceux que j'appelle les *curateurs outsiders*. ■

1 Julie Bawin, *l'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Éditions des archives contemporaines, 2014. 2 Julie Bawin, *Art public et controverses. 19^e-21^e siècle*, CNRS, 2024. 3 Séverine Sofio, Laurent Jeanpierre, *les Commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, Ministère de la Culture et de la Communication, 2009.

Madeleine Filippi est commissaire d'exposition et critique d'art indépendante. Elle oriente ses recherches autour des axes : *Mémoire(s) – Langage(s) – espace liminaux*, considérés comme des vecteurs et témoins des enjeux sociétaux contemporains. Elle contribue à différentes publications tant en France qu'à l'étranger et enseigne les pratiques curatoriales à l'IESA. Elle est co-présidente de C-E-A, membre de l'AICA France et du Conseil des experts d'Altair.

Page de gauche, de haut en bas *left, from top*:

ViewingMatters: Upstairs. Curator Hans Haacke, Boijmans Van Beuningen Museum, Rotterdam, 1996.

Le principe était de montrer à l'étage, dans les salles d'exposition, ce qui se trouvait en bas, dans les réserves. (© Hans Haacke / Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn ; Court. l'artiste & Paula Cooper Gallery, New York).

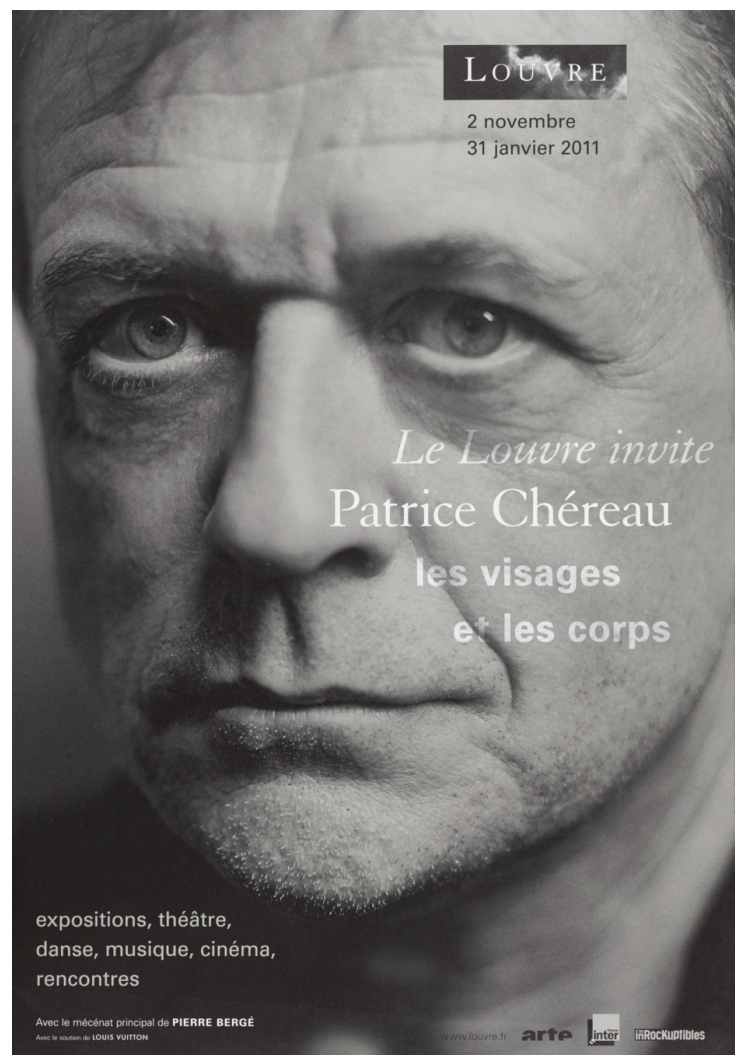
Julie Bawin. (Ph. Lowette)

Ci-dessous, de gauche à droite *below, from left*:

Patrice Chéreau. Les Visages et les Corps. Carte blanche à Patrice Chéreau, Musée du Louvre, 2010-11.

La Chambre des visiteurs. À poil(s) !

Choix d'œuvres des réserves par le public, Musée de la céramique, Rouen, 2022. Affiches





What is Curating the Name of?

interview of Julie Bawin by Madeleine Filippi

De quoi le curating est-il le nom ?
Métamorphoses d'une pratique dans le champ de l'exposition (What is curating the name of? Metamorphoses of a practice in the field of exhibitions) is the title of Julie Bawin's latest book (La Lettre volée, 128 p., 18 euros). The art historian and professor of contemporary art history at the University of Liège traces the history of exhibition curating. From its early beginnings in the mid-19th century to its current evolution, she explores the key moments that have shaped this practice today, a practice caught between hyper- and de-professionalisation.

How did you come to be interested in the history of exhibition curation and the practice of curating? I worked for many years on the figure of the artist-curator (1). In this book on curating, I give a central place to the role that artists have played since the 19th century in renewing the exhibition field, both in terms of self-promotion and self-representation practices (like Courbet and the Impressionists) and in strictly scenographic terms (like Marcel Duchamp and Yves Klein). By carefully examining how artists conceive exhibitions, whether for themselves or for others, I became necessarily interested in the history of exhibition curation. I did not limit myself to focusing only on the projects of those for whom curating is their profession or a part of their professional activity, but rather expanded my scope to include all the actors who have contributed to renewing the practices, and sometimes even the format, of exhibitions. By "curating," I refer to a practice that carries with it the idea of change, novelty, and even revolution. Therefore, without fearing anachronism, I give this word a very precise meaning, using it to analyse practices and

phenomena that predate the term's use, much like Pierre Bourdieu did when he spoke of hexis and habitus in relation to Manet or Mallarmé.

YESTERDAY AND TODAY

Your essay explores the transformations of this profession. What are the main developments you have identified? There are many, and they begin, as I said, in the mid-19th century, a time when the curatorial role was not yet named or clearly defined but nevertheless became, especially with artists, a specific practice in which the creative aspect became more tangible, from the selection of works to the expographic setup itself. I think, for instance, of the renewal of the exhibition layout envisioned by an artist like Pissarro or, later, the scenographies imagined by Duchamp for Surrealist exhibitions (Breton had given him, in 1938, the title of "arbitrary generator"). I also think of the practices initiated in museums by artists from the conceptual art and institutional critique movements (Hans Haacke, Michael Asher, Fred Wilson). A decisive turning point also took place in the early 1970s when Harald Szeemann declared himself an "exhibition maker," which led him to assert complete independence in his curatorial work ("I am a freelancer," he said), while also establishing a position that would rapidly gain authority in the exhibition world: that of the author. In addition to what these shifts imply

in terms of the renewal of exhibition praxis, with an increasingly creative and personal aspect, the curatorial profession itself metamorphoses. The exhibition organiser is no longer necessarily attached to an institution. The function becomes autonomous and, while born from a de-professionalisation of the curator's role, soon gives rise to a specialised body of exhibition professionals, thus leading to professionalisation. But this is not the only turning point. From the 1980s onwards, the practice of curating gradually opened up to individuals outside the specialised exhibition sphere, sometimes even outside the field of creation itself. Museums gave carte blanche to philosophers (Jean-François Lyotard), directors and filmmakers (Patrice Chéreau), writers (Jean-Philippe Toussaint, Michel Houellebecq); later, stars from the cultural world (Laure Adler) and even film celebrities (Isabelle Huppert). This escalation in diversifying the profiles of curators then gave rise to a new phenomenon of de-professionalisation, whose ultimate logic was the belief that, ultimately, anyone can take on such a role.

What challenges does this figure in the art world face today? In the final pages of my book, I discuss the entry of AI into the world of curating, revisiting the case of the first android curator in history, Jarvis, at the Bucharest Biennale in 2022. Randomly, the robot Jarvis selected the artists to be exhibited,

À gauche, de haut en bas *left, from top*:
FEMMES. Curator Pharrell Williams, Galerie Perrotin, Paris, 2025. (Ph. Claire Dorn; Court. les artistes & Perrotin).

Robert Mapplethorpe. Curator Isabelle Huppert, Galerie Thaddaeus Ropac, Villa Kast, Salzburg, 2013-14. (Ph. Ghezzi; Court. Thaddaeus Ropac gallery, Londres, Paris, Salzburg, Milan, Séoul)

À droite *right*: **Le Petit Catalogue de la Collection du S.M.A.K.** Sélection d'œuvres par des enfants et adolescents, S.M.A.K., Gand, 2022. Les œuvres étaient réparties dans les salles du musée en fonction de l'âge, donc de la taille, des enfants. (© S.M.A.K.; Ph. D. Pauwels)





Act as if You Are a Curator: an AI-generated exhibition. Nasher Museum of Art at Duke University, Durham, 2023-24. Montage de l'exposition en suivant les instructions de ChatGPT. (Ph. Cornell Watson)

leading the Biennale's director to claim that we had entered a more democratic era, opposing, with this argument, the neutrality of computers to the inevitable bias of humans. In my view, this is not about democratisation but about media buzz. The Bucharest Biennale has never been talked about as much! It is according to similar media logics that the Nasher Museum of Art at Duke University in North Carolina asked ChatGPT, I quote the exhibition title, to "act as if it were a curator." Of course, AI is a major issue but also a danger, as such initiatives in curating devalue the profession or function. AI thus raises many ethical questions, and the debate is far from over. As for the risks of censorship faced by curators today, they are numerous. While I don't specifically address this aspect in the book, I have worked extensively on the subject. I can say that exhibition curators can be both censors and censored or forced into self-censorship. Highly polarised debates on cancel culture have shown this, as have, on a more directly political level, the Israel-Hamas conflict.

EVERYONE CURATING?

You discuss "public curating." What does this refer to? By "public curating," I mean the many curatorial proposals developed in recent years by museums based on selections made by the public. For example, in 2008, the Brooklyn Museum organised *Click! A Crow-Curated Exhibition*, an exhibition based on online votes from the museum's public; a few years later, the Museum of Fine Arts in Rouen launched *La Chambre des visiteurs: Qui sortira des réserves? C'est moi qui choisis* (The Visitors' chamber: who will come out of the storerooms? I choose), a series of exhibitions based on a similar princi-

ple: asking visitors to vote for works they wanted to be brought out of storage and displayed in the galleries. This type of practice, which in the Francophone world is generally called "participatory curating," is closely linked to trends like social museology, participatory museology, and community or local museology. The museum's public is now considered a key partner, even in the highly specific field of exhibition, although in practice, they play more the role of "selector" than curator. More than a new curatorial method, public curating is closer to a mediation concept, which even becomes the subject of the exhibition itself. Alongside this public, which is undoubtedly culturally engaged and therefore sufficiently curious, informed, and convinced to participate in the creation of a museum exhibition, there is also the non-public. Museologists Daniel Jacobi and Jacqueline Eidelman have done extensive work on this group of individuals, termed the "distant" or "prevented" public, who today appear to museums as potential visitors but also possible new curators. I show in the book how some institutions have sought to engage this non-public and include them through curating: from children and teenagers (called "budding curators") to curators incarcerated in prisons, and even exhibitions created in partnership with citizens in situations of economic, social, or cultural vulnerability.

Could you explain the "guest-star curators" phenomenon you develop in your book? I am not referring here to superstar curators like Hans Ulrich Obrist, for example, but to popular cultural and entertainment celebrities whom museums, galleries, or art centres have invited in recent years

to curate an exhibition. The key factor here is fame, as there is no expectation for movie, music, fashion, or football stars to create an exhibition or demonstrate expertise in art. What is expected is that they share their personal choices, which are by nature singular, even exceptional, with a wide public. Examples abound, from Sofia Coppola and Isabelle Huppert's Mapplethorpe exhibitions at the Thaddaeus Ropac Gallery to Lilian Thuram's invitation at the Delacroix Museum, Christian Lacroix, Laure Adler, and Agnès Jaoui at the Museum of Fine Arts in Rouen, to the *GIRL* and *FEMMES* exhibitions orchestrated by global star Pharrell Williams at the Perrotin Gallery. The most recent example, which I have not yet analysed in the book as it had not yet been announced, is *Oli's Imaginary Museum* at Les Abattoirs in Toulouse. The Musée-Frac Occitanie invited rapper Oli, of the Toulouse-based duo Bigflo and Oli, to, I quote, "offer a personal interpretation of art history," "create an artistic autobiography," and "rethink the role of the museum." This raises obvious questions, and I attempt to provide some answers in the book...

How is the profession of exhibition curator structured today? What are the challenges related to its organisation and professionalisation? I didn't conduct a sociological survey like the one carried out a few years ago by Laurent Jeanpierre and Séverine Sofio, but what I can say is that there are no regulatory barriers to entering the curatorial profession, unlike for museum conservators. There is also a divide between those for whom curating is a lucrative professional activity and those for whom it is more occasional and subject to varying opportunities. I show in the book that this practice, which is not always a profession in itself, oscillates between hyper-professionalisation, strengthened by the proliferation of curating schools, and de-professionalisation, made evident by museums inviting guest-star curators or what I call outsider curators. ■

1 Julie Bawin, *L'Artiste commissaire. Entre posture critique, jeu créatif et valeur ajoutée*, Éditions des archives contemporaines, 2014. 2 Julie Bawin, *Art public et controverses. 19^e-21^e siècle*, CNRS, 2024. 3 Séverine Sofio, Laurent Jeanpierre, *Les Commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, Ministère de la culture et de la communication, 2009.