

En quête d'un canon des expositions In Search of a Canon of Exhibitions

Jérôme Glicenstein

Number 84, Spring–Summer 2015

Expositions
Exhibitions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73797ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Glicenstein, J. (2015). En quête d'un canon des expositions / In Search of a Canon of Exhibitions. *esse arts + opinions*, (84), 14–21.

EN QUÊTE D'UN CANON DES EXPO SITIONS

Jérôme
Glicenstein



IN SEARCH OF A
CANON OF
EXHIBITIONS



Other Primary Structures, Others 1, 2014,
vues d'installation | installation views,
The Jewish Museum, New York.
Photos : David Heald/The Jewish Museum

← ↑

L'un des symptômes les plus visibles ces derniers temps de l'intérêt porté par le monde de l'art contemporain à la question de l'exposition se trouve dans la prolifération des reconstitutions en tout genre – *remakes*, reprises ou transpositions – d'expositions jugées significatives. Celles-ci, en petit nombre, sont de plus en plus l'objet de discussions et d'évocations qui tendent à leur ménager une place importante au sein des représentations de l'art contemporain. La situation la plus spectaculaire est celle où une exposition est entièrement reconstituée, à l'image de la présentation de *Quand les attitudes deviennent forme*, en 2013, à la fondation Prada de Venise (Berne, 1969; Venise, 2013). Si l'on ne tient pas compte du changement important de contexte – l'exposition ayant désormais lieu dans un palais vénitien du 18^e siècle –, la reconstruction était extrêmement fidèle à l'original, réunissant une grande partie des mêmes œuvres et des mêmes artistes dans une architecture reproduite de manière aussi exacte que possible, tout en laissant en pointillés les manques. L'ensemble ressemblait ainsi à une sorte de *period room* d'un nouveau genre, manifestant une attention très soignée aux moindres détails (fausses fenêtres, fausses plinthes, numéros d'ordre sur les murs, imitation du parquet ou du carrelage...).

L'un des organisateurs, Germano Celant, dit avoir souhaité transformer l'exposition d'origine en objet : « Afin de produire une réflexion, une nouvelle signification a été donnée à l'exposition, en la traitant comme un *readymade* [...] l'insérant comme une citation "archéologique" dans les espaces d'exposition de la Ca' Corner della Regina [...] ce qui créait le même effet que la rencontre entre une roue de bicyclette et

One of the most visible symptoms of the art world's recent interest in the question of the exhibition can be seen in the proliferation of re-presentations—remakes, re-enactments, transpositions—of all kinds of exhibitions seen as important. Though small in number, they are increasingly discussed and mentioned, which tends to give them a prominent place in representations of contemporary art. The most spectacular iteration is that in which an exhibition is entirely restaged, as in the 2013 presentation of *When Attitudes Become Form* at the Prada Foundation in Venice (Berne, 1969; Venice, 2013). Leaving aside the significant change of context—the original exhibition was staged in an eighteenth-century Venetian palazzo—the reconstruction was extremely faithful to the original, bringing together many of the same works and artists, in as close an architectural reproduction as possible, and suggesting the works that were missing. The exhibition as a whole thus resembled a new kind of period room, with painstaking attention paid to the least detail (false windows, false plinths, the ordering on the walls, imitation wood floors and tiling, and other elements).

One of the organizers, Germano Celant, stated that he wanted to transform the original exhibition into an object: "In order to become a reflection, the exhibition was given new meaning by treating it as a *readymade*... inserting it as an 'archeological' citation into the exhibition spaces of Ca' Corner della Regina... created the same effect as the encounter between a bicycle wheel and a stool in Duchamp's *Bicycle Wheel* (1913)."¹ He also implied that a kind of transcendence might be conceivable in this exhibition: "... the operation of reconstructing and one-time restaging

1. Germano Celant, "A Readymade: When Attitudes Become Form," exhibition brochure for *When Attitudes Become Form, Bern 1969/Venice 2013*, n.p.



Other Primary Structures, Others 1 & 2, 2014,
vues d'installation | installation views,
The Jewish Museum, New York.
Photos : Kris Graves & David Heald
(centre droit | right) /The Jewish Museum

When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013,
vues d'installation | installation views,
Fondazione Prada, Venice.
Photos : Attilio Maranzano, permission de | courtesy of
Fondazione Prada, Venice

↑

↑

un tabouret dans la *Roue de bicyclette* de Duchamp (1913)¹. » Il explique encore, à demi-mot, qu'une forme de transcendance est envisageable pour cette exposition : « [...] l'opération de reconstruction et la nouvelle mise en scène unique de *Quand les attitudes deviennent forme* n'est pas connectée à une dimension fétichiste et nostalgique, mais reflète une réalité qui a disparu et a été effacée, et qui peut pourtant toujours avoir du sens² ».

Le même genre d'enjeu était déjà apparu dans l'exposition *Vides*, au Centre Pompidou en 2009³. Cette fois, il s'agissait davantage d'évocations métaphoriques que de reconstitutions littérales, les éléments des présentations d'origine ayant été entièrement laissés de côté au profit d'une série d'espaces vides et uniformes dégagés au sein du Musée national d'art moderne. Les questions soulevées n'étaient pourtant pas très différentes de celles amenées par *Quand les attitudes deviennent forme*, d'autant plus que là aussi un discours était donné à voir, au moyen d'un certain nombre d'arguments ou exemples provenant d'expositions historiques. Le même phénomène se retrouve, à des degrés divers, dans de très nombreuses expositions de ces dernières années : qu'il s'agisse de reprendre une exposition pour la compléter, comme dans le cas de *Primary Structures* (1966) – reconstituée à l'endroit même où elle avait eu lieu⁴ – ou d'intégrer de manière allusive des éléments empruntés à telle ou telle exposition, comme avec l'évocation, à la DOCUMENTA (13) de 2012, d'un accrochage datant de 1959 des œuvres de Julio Gonzalez.

ÉCRIRE AUTREMENT L'HISTOIRE DE L'ART

Les reconstitutions, qu'elles soient évocations ou transpositions d'expositions passées, ont des implications importantes pour la réflexion sur l'histoire de l'art, puisqu'il s'agit aussi d'ériger les contextes d'origine de présentation des œuvres en éléments signifiants d'une telle histoire. Ce phénomène s'inscrit dans une tendance générale, déjà ancienne, qui vise à une réorientation de l'histoire de l'art en direction d'une histoire plus culturelle ou sociale. Cette tendance témoigne évidemment d'une rupture importante avec les pratiques décontextualisantes des récits modernistes ou des premiers musées d'art moderne⁵.

Si la situation a changé, c'est qu'il n'est plus question depuis longtemps de chercher à légitimer le grand mouvement des avant-gardes historiques par leur intégration au sein des institutions muséales, mais plutôt de revisiter de manière critique l'histoire même de ces avant-gardes. La reconstitution d'expositions participe de cette démarche, au moins depuis *Ambiente/Arte* de Germano Celant à la Biennale de Venise (1976) et la série des expositions inaugurales amorcée par Pontus Hultén au Centre Georges-Pompidou (*Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscou, Paris-Paris* [1977-1981]). De fait, depuis cette époque, il n'y a pas eu beaucoup d'expositions qui, ayant l'ambition de fournir une perspective historique sur l'histoire de l'art moderne ou contemporain, n'ont envisagé des reconstitutions ou des évocations, plus ou moins poussées, d'expositions réputées significatives. Et en suivant la même logique, les musées

When Attitudes Become Form is not connected with a fetishistic and nostalgic dimension, but mirrors a reality that has passed and been erased, yet can still have a significance.²

Similar concerns had previously been in evidence in the exhibition *Vides*, in the National Museum of Modern Art at the Pompidou Centre in 2009.³ *Vides* was more a metaphorical evocation than a literal reconstruction; the elements of the original presentation were entirely put aside in favour of freeing up a series of uniform empty spaces in the museum. The questions raised were nonetheless not so different from those put forward in *When Attitudes Become Form*, especially because here, too, a discourse was laid out in a certain number of arguments or examples originating in historic exhibitions. A similar phenomenon can be seen, to various degrees, in a great many exhibitions in recent years, whether an exhibition is remounted in order to complete it, as is the case with *Primary Structures* (1966)—re-presented in the same venue where it was held the first time⁴—or when elements borrowed from this or that exhibition are allusively integrated, as was done in the evocation of a 1959 hanging of works by Julio Gonzalez at DOCUMENTA (13).

WRITING ART HISTORY DIFFERENTLY

Whether they are evocations or transpositions of past shows, re-presentations have important implications for thinking about art history because they also involve restaging the original contexts for presenting the works as elements signifying a particular history. This phenomenon is part of a well-established general trend whose aim is to reorient art history toward a more general cultural or social history. This trend obviously evinces an important break with the decontextualizing practices of modernist narratives and of the early museums of modern art.⁵

If the situation has changed, it is because, for some time now, the legitimization of historical avant-gardes by bringing them into museum-level institutions is no longer an issue; rather, it is a question of critically revisiting their histories. The re-creation of exhibitions has been part of this process since at least Germano Celant's *Ambiente/Arte* at the 1976 Venice Biennale and Pontus Hultén's inaugural series of exhibitions at the Pompidou Centre (*Paris-New York, Paris-Berlin, Paris-Moscow, Paris-Paris* [1977–81]). In fact, few shows with the intention of providing a historical perspective on modern or contemporary art history haven't envisaged a more or less elaborate re-presentation or evocation of exhibitions seen as significant. Following this logic, museums and art centres are undertaking more and more research on and evaluation of their own exhibitions.⁶

Re-presenting exhibitions has important implications insofar as artworks are shown not so much for themselves as for the ways in which they illustrate choices: the relationships or historical perspectives on display are deployed by the exhibition organizers rather than the artists. In fact, the increasing importance of this sort of practice, in the context

1. Germano Celant, « A Readymade: When Attitudes Become Form », brochure de présentation de l'exposition *When Attitudes Become Form*, Bern 1969/Venice 2013, non paginé. [Trad. libre]

2. Ibid.

3. *Vides*, MNAM-Centre Pompidou, du 25 février au 23 mars 2009.

4. *Other Primary Structures*, Jewish Museum, New York, du 14 mai au 3 août 2014.

5. Sur les expositions des premières années du MoMA, voir en particulier Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge (MA), MIT Press, 1998.

2. Ibid.

3. *Vides*, MNAM-Centre Pompidou, February 25 to March 23, 2009.

4. *Other Primary Structures*, Jewish Museum, New York, May 14 to August 3, 2014.

5. Regarding the first exhibitions at MOMA, see in particular Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art* (Cambridge: MIT Press, 1998).

6. For example, this is the case with the Pompidou Centre and its plans to develop a catalogue raisonné of its exhibitions since 2011. See also, for the Magasin de Grenoble, *Magasin 1986-2006* (Zurich and Grenoble: JRP Ringier and Le Magasin CNAC, 2006); for the Centre des arts actuels SKOL in Montréal, *Les commensaux: quand l'art se fait circonstances*, 2001; for the Nouveau Musée/Institut d'art contemporain in Veilleurbanne, Jean-Louis Maubant, ed., *Ambition d'art*, 2 vol. (Villeurbanne and Lyon: IAC and Les presses du réel, 2008); for the CAPC in Bordeaux, Paul Ardenne, *CAPC Musée 1973-1993* (Paris and Bordeaux: Éditions du Regard and CAPC Musée), 1993; for the Consortium in Dijon, Xavier Douroux, Frank Gautherot, and Éric Troncy, eds., *Compilation: Une expérience de l'exposition* (Dijon: Les presses du réel, 1998); among others.

et centres d'art entreprennent de plus en plus un travail de recherche et de valorisation de leurs propres expositions⁶.

Reconstituer des expositions a des implications importantes, en ce que cela conduit à montrer les œuvres non pas tant pour elles-mêmes que pour le fait qu'elles illustrent des choix, des mises en relation et des mises en perspective historique opérés par les organisateurs d'expositions plutôt que par les artistes. De fait, l'importance de plus en plus grande prise par ce type de pratique, au sein des présentations permanentes ou temporaires consacrées à des artistes modernes ou contemporains, renvoie aussi à la reconnaissance par les conservateurs et les commissaires du rôle central joué par les médiateurs dans l'histoire de l'art, au détriment là encore des idées – héritées du grand récit moderniste – d'autonomie et d'autoréférentialité des œuvres.

LE CANON DES EXPOSITIONS

Le retour sur des expositions du passé dans les différentes reconstitutions des dernières années ne peut manquer d'évoquer la question, bien connue en art, de l'inspiration fournie par un modèle. Certains cas penchent vers une recherche de proximité (qui fait penser à la question de l'imitation) et d'autres, vers une prise de distance – transposition ou transformation – ménageant une place à l'expression de celui qui est confronté au modèle. Il est vrai qu'indépendamment de la question de l'histoire de l'art ou du regard que portent les établissements sur leur propre histoire, les reconstitutions d'expositions supposent un autre enjeu, qui est de fournir des exemples aux commissaires de notre époque. Le rappel (parfois littéral) d'expositions passées – passage obligé pour tout jeune commissaire – s'enrichit alors d'une nouvelle fonction : justifier les expositions du présent par des références à des expositions antérieures considérées comme exemplaires⁷. Cette question suppose alors l'existence d'un canon des expositions, c'est-à-dire d'un corpus de références communes pouvant servir de réservoir de modèles aux apprentis commissaires.

C'est dans ce sens qu'il faut sans doute comprendre l'émergence récente de nombreux ouvrages traitant de l'histoire des expositions, ouvrages dont les objectifs sont parfois très explicitement de contribuer à la construction d'un tel canon. Comme le dit le commissaire Jens Hoffmann, en introduction à son livre sur les « expositions les plus influentes » : « Il est impossible pour un champ d'études, quel qu'il soit, de progresser sans comprendre son propre passé⁸. » Le critique Simon Sheikh remarque pour sa part que l'historicisation des expositions et la

of both permanent and temporary installations dedicated to modern and contemporary artists, reflects the interest of conservators and curators in the central role played by mediators in art history, at the expense of the notions of the artwork's autonomy and self-referentiality—also borrowed from sweeping modernist narratives.

THE CANON OF EXHIBITIONS

The return, in recent years, to past exhibitions in various re-presentations cannot help but raise the question—a familiar one in the arts—of finding inspiration in a model. Some focus on proximal research (calling to mind the issue of imitation), whereas others work toward creating distance—transposition or transformation—and make space for the expression of the person confronted by the model. It is true that, independent of the question of art history or of the gaze brought to bear by institutions on their own history, restagings of exhibitions presuppose another issue: supplying examples for contemporary curators. The review (sometimes literal) of past shows—an obligatory rite of passage for any young curator—thus takes on a new function: justifying present-day exhibitions through references to earlier ones now seen as exemplary.⁷ This question thus presupposes the existence of a canon of exhibitions—that is, a body of shared references, which might serve as a reservoir of models for emerging curators.

It is in this sense that we must no doubt understand the recent appearance of numerous books exploring the history of exhibitions, some of which aim, quite explicitly, to contribute to the construction of such a canon. As the curator Jens Hoffmann writes in the introduction to his book about the most influential exhibitions, “It is impossible for any field truly to progress without understanding its own past.”⁸ The critic Simon Sheikh remarks that the historicization of exhibitions and the canonization of some of them goes hand in hand with the professionalization of the field of organizing exhibitions—a situation in which exhibition organizers are trained in specialized schools rather than on the job through internships, self-education, or in museums. In fact, from the moment that curatorial education was formalized, its history was necessarily normalized.⁹ Thus, the canon has a double role: it is at once a body of references serving as examples for future curators and a repertoire of counter-models against which to position oneself.

The question of establishing a canon is, however, more complex than it seems. The art historian and curator Christian Rattemeyer explains it this way: in addition to the absence of universal reference points in the field, there is neither a terminology nor a descriptive methodology shared by all researchers. Exhibition “genres” are not firmly established and categories allowing one to define what may qualify as innovative or experimental in a project are lacking, as is anything that might distinguish such projects as successes or failures. He asks, “How do we compare different modalities of

6. C'est le cas, par exemple, du Centre Pompidou, avec le projet de Catalogue raisonné de ses expositions (depuis 2011). Voir aussi, pour le Magasin de Grenoble, Yves Aupetitallot, *Magasin 1986-2006*, Zürich/Grenoble, JRP Ringier/Le Magasin CNAC, 2006 ; pour le Centre des arts actuels Skol de Montréal, *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, 2001 ; pour le Nouveau Musée/Institut d'art contemporain de Villeurbanne, Jean-Louis Maubant (dir.), *Ambition d'art 2*, vol., Villeurbanne/Lyon, IAC/ Les presses du réel, 2008 ; pour le CAPC de Bordeaux, Paul Ardenne, *CAPC Musée 1973-1993*, Paris/Bordeaux, Éditions du Regard/CAPC Musée, 1993 ; pour le Consortium de Dijon, Xavier Douroux, Frank Gautherot et Éric Troncy (dir.), *Compilation. Une expérience de l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, 1998, etc.

7. Dans certains cas, comme *Quand les attitudes deviennent forme*, l'emploi de la référence ne semble d'ailleurs pas avoir de limites. Voir *How Latitudes Become Form. Art in a Global Space* (Minneapolis, Walker Art Center, 2003), *When Speeds Become Form* (Seul, Portugal, 2007), *Alter ego – Quand les relations deviennent formes* (Taninges, Chartreuse de Mélan, 2008), *When Lives Become Form – Contemporary Brazilian Art: 1960-present* (Tokyo, Museum of Contemporary Art, 2008-2009), *Quand les attitudes...* (Toulouse, Printemps de septembre, 2009), *When Attitudes Became Form Becomes Attitude* (San Francisco, CCA Wattis, 2012), *When Contents Become Form* (Londres, Arbeit Gallery, 2013), *When Platitudes Become Form* (Toronto, Mercer Union, 2013), etc.

8. Jens Hoffmann, *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*, Londres, Thames and Hudson, 2014, p. 11-12. [Trad. libre]

7. In some cases, such as *When Attitudes Become Form*, the use of reference seems limitless. See *How Latitudes Become Form: Art in a Global Age* (Minneapolis, Walker Art Center, 2003); *When Speeds Become Form* (Seul, Portugal, 2007); *Alter Ego. Quand les relations deviennent formes* (Taninges, Chartreuse de Mélan, 2008); *When Lives Become Form—Contemporary Brazilian Art: 1960s to the Present* (Tokyo, Museum of Contemporary Art, 2008–09); *Quand les attitudes...* (Toulouse, Printemps de septembre, 2009); *When Attitudes Became Form Becomes Attitude* (San Francisco, CCA Wattis, 2012); *When Contents Become Form* (London, Arbeit Gallery, 2013); *When Platitudes Become Form* (Toronto, Mercer Union, 2013); and others.

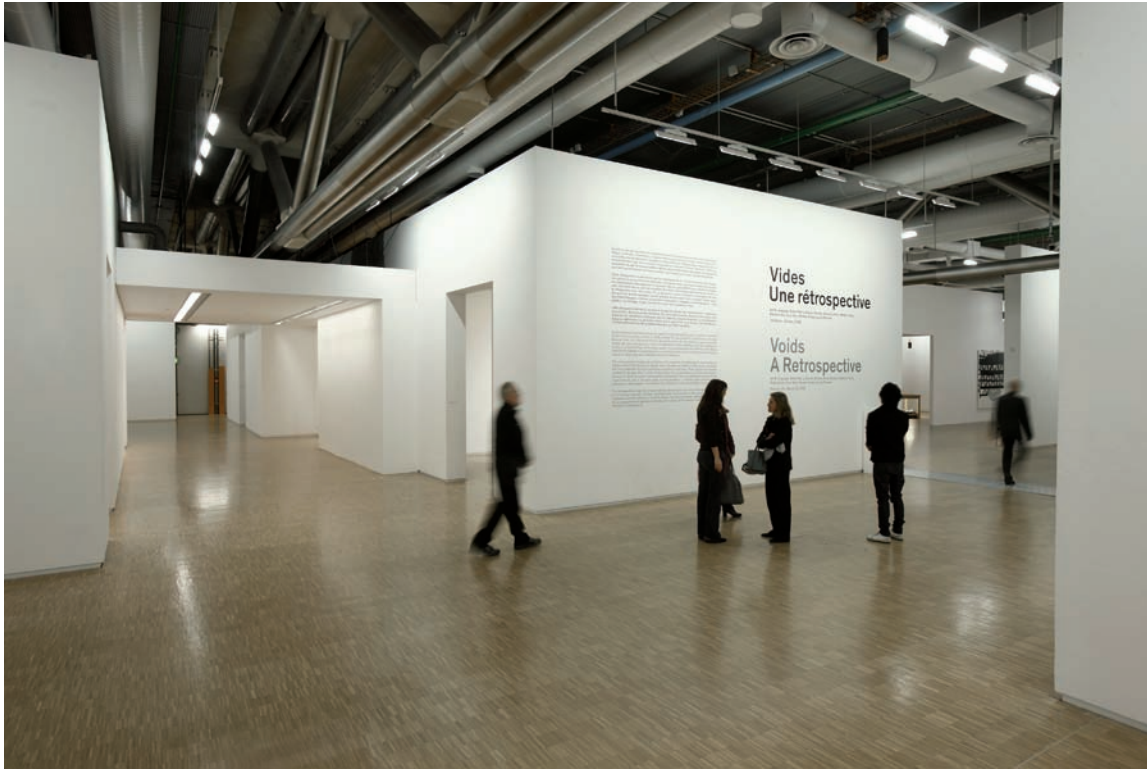
8. Jens Hoffmann, *Show Time: The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art* (London: Thames and Hudson, 2014), 11–12.

9. Simon Sheikh, “On the Standards of Standards, or, Curating and Canonization,” *MJ-Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, No. 11 (2010–11), 15.



When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013,
2013, vue d'installation | installation view,
Fondazione Prada, Venice.
Photo : Attilio Maranzano, permission de | courtesy of
Fondazione Prada, Venice

↑



Vides. Une rétrospective, 2009,
vues d'installation | installation views,
Centre Georges-Pompidou, Paris.
Photos : Georges Meguerditchian,
© Centre Pompidou, Paris

↑

canonisation de certaines d'entre elles vont de pair avec la professionnalisation du domaine de l'organisation d'expositions ; c'est-à-dire avec une situation où les organisateurs d'expositions sont formés dans des écoles spécialisées plutôt que sur le tas – lors de stages, de manière complètement autodidacte ou dans des musées. De fait, à partir du moment où l'enseignement du commissariat d'exposition se formalise, son histoire doit être normalisée⁹. Le canon joue alors un double rôle : à la fois corpus de références servant d'exemples aux futurs commissaires et répertoire de contremodèles par rapport auxquels se positionner.

La question de l'établissement d'un canon est pourtant plus complexe qu'il n'y paraît. Ainsi que l'explique l'historien de l'art et conservateur Christian Rattemeyer, outre le manque de références universelles en la matière, il n'y a pas non plus de terminologie ni de méthodologie de la description partagées par tous les chercheurs. Les « genres » d'expositions ne sont pas vraiment fixés et les catégories manquent qui permettraient de définir ce qu'est le caractère innovant ou expérimental des projets, de même que ce qui fait leur succès ou leur échec : « Comment comparons-nous différentes modalités de présentation, de sélection par des commissaires, les interactions changeantes entre commissaires et artistes, les attentes des spectateurs et les attentes envers eux¹⁰ ? »

Ces questions en impliquent d'autres qui renvoient à la constitution d'un champ du *curatorial* autonomisé, ce à quoi l'on assiste depuis une dizaine d'années¹¹. De ce point de vue, on se souviendra avec Pierre Bourdieu qu'un champ peut aussi être compris comme un jeu dont la connaissance des règles est obligatoire pour ceux qui comptent y prendre part : « À travers la connaissance pratique des principes du jeu qui est tacitement exigée des nouveaux entrants, c'est toute l'histoire du jeu, tout le passé du jeu, qui sont présents dans chaque acte de jeu. Ce n'est pas par hasard que l'un des indices les plus sûrs de la constitution d'un champ est, avec la présence dans l'œuvre des traces de la relation objective (parfois même consciente) aux autres œuvres, passées ou contemporaines, l'apparition d'un corps de conservateurs des vies – les biographes – et des œuvres – les philologues, les historiens de l'art et de la littérature, qui commencent à archiver les esquisses, les cartons, les manuscrits [...]»¹².

On considèrera alors avec Simon Sheikh que la question qui se pose n'est pas tant de savoir quelle exposition doit faire ou non partie du canon que de savoir qui doit formuler le canon¹³. Et cette question ne se limite évidemment pas à nommer des personnes. Il s'agit aussi de s'interroger sur la manière dont cette écriture procède d'une « inscription institutionnelle » : à savoir qui la légitime et à qui elle s'adresse.

display, curatorial selections, the changing interactions between curators and artists, expectations for and from the viewers?»¹⁰

These questions lead to others that refer to the development of an autonomous curatorial field, which we've been seeing for the last decade or so.¹¹ From this point of view, we might recall that in Pierre Bourdieu's view a field may also be understood as a game, an understanding of the rules of which is required for those who wish to take part in it: "Through the practical knowledge of the principles of the game that is tacitly required of new entrants, the whole history of the game, the whole past of the game is present in each act of the game. It is no accident that, together with the presence in each work of traces of the objective (and sometimes even conscious) relationship to other works, one of the surest indices of the constitution of a field is the appearance of a corps of conservators of lives—the biographers—and of works—the philologists, the historians of art and literature, who start to archive the sketches, the drafts, the manuscripts..."¹²

One must therefore consider, alongside Simon Sheikh, that the question that arises is not so much knowing which exhibition should or should not be part of the canon, but who should formulate that canon.¹³ Obviously, the matter is not limited to naming individuals. It is also a question of the manner in which this writing issues from an "institutional inscription": the form of knowledge that legitimizes it and that it addresses.

[Translated by Peter Dubé]

9. Simon Sheikh, « On the Standards of Standards, or, Curating and Canonization », *MJ-Manifesta Journal, Journal of Contemporary Curatorship*, n° 11 (2010-2011), p. 15.

10. Christian Rattemeyer, « What History of Exhibitions? », *The Exhibitionist. Journal on Exhibition Making*, n° 4, Berlin, Archive Books, juin 2011, p. 37. [Trad. libre]

11. Sur cette question, voir notamment Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff et Thomas Weski (dir.), *Cultures of the Curatorial*, Berlin, Sternberg Press, 2012.

12. Pierre Bourdieu, « Quelques propriétés des champs » (1976), dans Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, 1984, p. 116.

13. Simon Sheikh, op. cit., p. 16.

Jérôme Glicenstein est professeur au Département d'arts plastiques de l'Université Paris 8 et responsable de la rédaction de la revue *Marges*. Ses recherches concernent l'art contemporain et son exposition. Ses derniers ouvrages parus sont *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009) et *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013).

10. Christian Rattemeyer, « What History of Exhibitions? », *The Exhibitionist: Journal on Exhibition Making*, No. 4 [Berlin, Archive Books] (June 2011), 37.

11. On this question see, notably, Beatrice von Bismarck, Jörn Schaffaff, and Thomas Weski, eds., *Cultures of the Curatorial* (Berlin: Sternberg Press, 2012).

12. Pierre Bourdieu, "Some Properties of Fields," in *Sociology in Question*, trans. Richard Nice (Thousand Oaks: Sage, 1993), 74.

13. Sheikh, op. cit., 16.

Jérôme Glicenstein is a professor in the Department of Visual Arts at the Université de Paris 8 and is the editor of the magazine *Marges*. His research is principally concerned with contemporary art and how it is exhibited. His recently published works include *L'Art : une histoire d'expositions* (PUF, 2009) and *L'Art contemporain entre les lignes* (PUF, 2013).