

Faire école Curating the School

Véronique Hudon

Number 104, Winter 2022

Collectifs
Collectives

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/97748ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hudon, V. (2022). Faire école / Curating the School. *Esse arts + opinions*, (104), 38–43.

Depuis 20 ans, on peut remarquer au sein de formes curatoriales émergentes un certain nombre d'initiatives qui empruntent le format de l'école. Ces projets inscrivent l'art en continuité avec l'espace social et communautaire, ce qui permet de jeter un regard différent sur la pratique artistique et son incidence dans nos vies. À mi-chemin entre création artistique et curatoriale, ces structures collectives repensent les hiérarchies et les rôles dans le monde de l'art.

Faire
école



Le terme « curatorial » désigne un champ de pratique axé sur la dimension réflexive et critique à l'endroit même de l'exposition et de l'institution. Il prend forme dans l'univers culturel en regroupant des enjeux politiques et sociaux. Certains projets curatoriaux, par leur dimension performative, se rapprochent de ce que l'historienne de l'art Estelle Zhong Mengual nomme l'« art en commun¹ ». La coproduction serait au cœur de ces œuvres non spectaculaires où le « faire collectif » correspond à un processus réalisé sur le long terme conjointement avec l'artiste (ou les artistes) et les volontaires. Selon Zhong Mengual, les différentes approches employées par les artistes permettent d'ouvrir l'art à « toutes les pratiques sociales imaginables comme *matière* à création artistique² ». La qualité esthétique propre à l'« art en commun » se manifeste dans les relations entre les artistes et

les participant·e·s plutôt que de s'appliquer à un objet visuel produit par un artiste.

À l'image de cet « art en commun », les projets curatoriaux se développent à travers des formes relationnelles centrées sur l'échange, le dialogue et la rencontre. Ces projets repensent non seulement l'expérience esthétique, mais aussi les contextes de présentation des œuvres et les savoirs qui y sont liés. Le commissaire et théoricien Paul O'Neill et le chercheur Mick Wilson,



Véronique Hudon

unitednationsplaza

- ✓ *Bibliothèque de | library of Martha Rosler, vues d'installation | installation views, Berlin, 2006-2007.*

unitednationsplaza

- ↓ *The Building, Berlin, 2008-2009.*
Photos : permission de e-flux | courtesy of e-flux

dans leur livre *Curating and the Educational Turn*, soulignent l'importance des modèles éducatifs dans les pratiques commissariales émergentes, qu'ils situent au milieu des années 1990³. Dans cette lignée, le curatorial développe de nouveaux modèles pédagogiques en prise directe sur le projet artistique. Le cadre mis en place génère un processus à même de produire des connaissances – de la conceptualisation jusqu'à la réception en passant par la production. Tout au long de sa trajectoire, le projet élabore ses propres formes de savoir, qui émergent d'une recherche collective.

La mise en évidence de ces enjeux éducatifs se fait en réinvestissant les activités habituellement considérées en marge de l'œuvre ou de l'exposition – conférences, discussions, conversations, publications, tribunes, ateliers –, qui deviennent l'enjeu central du projet. Les projets de ce genre – il peut notamment s'agir d'une école, d'un ensemble de conversations ou d'une pratique partagée – peuvent se dérouler au sein d'établissements voués à l'art ou ailleurs. Leurs formes comme leurs lieux d'intervention sont multiples. Ainsi, ils se développent sur une longue durée, comme recherche expérimentale – contexte que favorise bien sûr le réinvestissement d'une structure telle que l'école.

Ces projets créent et renforcent la dimension communautaire des milieux de l'art à partir d'occasions de partage de connaissances qu'ils créent également. C'est le cas de *Cátedra Arte de*

Conducta (Centre d'études de l'art du comportement, 2002-2009), de l'artiste Tania Bruguera, une école d'art populaire dont le programme est orienté vers des pratiques sociales et politiques engagées. *Cátedra Arte de Conducta* est basé sur une communauté artistique locale de La Havane (Cuba). Cette école d'art est mobile, elle a lieu principalement dans la maison de l'artiste ou celle d'un-e professeur-e, ou encore dans des parcs ; l'heure et la durée des ateliers sont aussi variables, mais les ateliers ont lieu chaque jour et respectent un cadre rigoureux. Les formats de l'enseignement, gratuit et ouvert, sont également multiples : cours, discussions publiques, ateliers, expositions, etc. Chaque semaine, un-e invité-e vient présenter un atelier : par exemple,

1 — Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun : Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les presses du réel (*Œuvres en société*), 2019 ; Baptiste Morizot et Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre : L'énigme de l'art contemporain*, Paris, Seuil (*L'ordre philosophique*), 2018.

2 — Estelle Zhong Mengual, op. cit., p. 52.

3 — Paul O'Neill et Mick Wilson (dir.), *Curating and the Educational Turn*, Amsterdam, De Apple, et Londres, Open Editions, 2010, p. 16. Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge, MIT Press, 2012.



l'artiste espagnole Dora García a proposé une intervention sur la rumeur et ses mécanismes de dissémination dans l'espace public; l'artiste Stan Douglas a quant à lui offert une formation sur le montage vidéo. Les ateliers doivent mener les participant-e-s à créer une œuvre à part entière. Tout au long du semestre, un-e commissaire est invité-e à venir réaliser une exposition avec les participant-e-s. La visée principale de cet exercice n'est pas l'exposition publique, qui dure souvent une seule journée, mais bien l'apprentissage collectif.

Au cœur de ce projet, il y a l'idée que ces activités éducatives et artistiques sont des outils d'émancipation sociale. Dans la description qu'elle en fait, l'artiste affirme qu'il s'agit de « la création d'un modèle pédagogique qui compense le manque de discussion, dans la société civile, sur la fonction de l'art dans la société cubaine actuelle et promeut les nouvelles générations d'artistes et d'intellectuels. C'est un projet qui propose un discours politique issu de l'art et qui encourage l'exploration des relations entre l'art et son contexte⁴ ». Le projet d'école souhaite avant tout offrir une formation alternative aux artistes des jeunes générations cubaines afin de nourrir des pratiques artistiques engagées. Considéré à la fois comme une œuvre d'art public et comme une institution, et à contrario de la valorisation de l'autonomie de l'œuvre détachée de toute fonctionnalité, ce projet postule une utilité de l'art dans la vie sociale. Le modèle de l'école permet à l'artiste de mettre en place un projet qui s'appuie sur un engagement collectif et le développement d'une communauté artistique.

L'artiste Anton Vidokle dit de son projet *unitednationsplaza* (2006-2007) qu'il est une « exposition comme école⁵ ». Ce projet est réalisé en collaboration avec Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghighian et Tirdad Zolghadr et s'appuie donc sur le travail d'un regroupement de théoricien-ne-s et d'artistes. *unitednationsplaza* a connu trois itérations⁶. Le projet a d'abord été réalisé à Berlin (2006-2007), et son titre reprend le nom de la rue où s'est installée l'école United Nations Plaza. La structure qu'emprunte l'école temporaire est très simple : une série, gratuite et informelle, de séminaires, de conférences, de cours, de projections de films et de performances ponctuelles. Les séminaires détournent le format universitaire habituel et prennent des formes expérimentales, empruntant des durées anormalement longues ou encore le format de conférences-performances. Ils s'éloignent des cadres et des postures que privilégient habituellement les universités et les écoles d'art. Ainsi, les méthodes pédagogiques mettent de côté l'impératif de productivité et les relations autoritaires pour valoriser des échanges libres et inclure l'idée d'échec. *unitednationsplaza* a présenté plusieurs films et performances, accueilli la bibliothèque de Martha Rosler et produit un film, intitulé *A Crime Against Art*, basé sur une conférence inhabituelle organisée à Madrid. Le projet inclut un site web⁷ où sont conservées les archives de

l'ensemble des activités. L'artiste Liam Gillick commente ainsi le projet : « Fusion d'œuvre d'art et d'intervention communautaire, prise en compte de la position de chaque participant-e et sentiment inégal d'implication ou d'obligation caractérisent ces projets, qui sont autant de moments importants dans le développement de notre compréhension de certaines questions : qui possède l'autorité critique ? Comment les structures de validation artistique sont-elles mises en place, contrôlées et promues⁸ ? » À contre-courant des institutions du monde des arts, ce projet veut montrer comment les structures éducatives peuvent émerger de pratiques artistiques. Ainsi, il s'agit d'élargir le champ d'action de l'art en investissant la dimension éducative.

Même s'ils appartiennent à des contextes sociaux et culturels spécifiques, *Cátedra Arte de Conducta* et *unitednationsplaza* ont en commun d'élaborer des initiatives autogérées et éducatives par la mise en commun d'approches théoriques et pratiques de l'art. Ils œuvrent à un devenir collectif. Ces deux projets s'apparentent à ce que le philosophe Gerald Raunig nomme des « pratiques institutantes⁹ ». Les pratiques institutantes consistent à s'instituer soi-même, plutôt que de se reconnaître dans un ensemble de protocoles existants ou de subvertir ces protocoles pour satisfaire ses propres revendications. En ce sens, Vidokle déclare : « *unitednationsplaza* – ce n'est pas anodin – jouait le rôle d'une œuvre d'art dans son propre décor : c'est un projet artistique qui n'avait besoin de personne pour l'exposer ou le promouvoir et lui ramener un public – il faisait tout ça tout seul⁹. » Ces pratiques institutantes, donc, proposent toutes deux des modèles institutionnels alternatifs et indépendants. En ce sens, O'Neill et Wilson soutiennent qu'il faut percevoir dans certaines initiatives une résistance aux modes de diffusion et de distribution du savoir artistique : « Notre but est de résister à la tendance à cultiver (et à contrôler) les limites entre l'organisation interne de l'œuvre d'art – mise en acte par l'artiste, producteur ou productrice ou auteur-e et les techniques concernées – et son organisation externe, qui relève de divers modes de distribution, de reproduction ou de diffusion¹⁰. » Ces projets font que le périmètre des actions artistiques dépasse la simple production d'une œuvre, que le cadre de l'œuvre englobe l'ensemble des paramètres liés à la visibilité et à la circulation de celle-ci. Ces pratiques s'appuient sur un « agir » collectif sur le terrain artistique, social et politique. Bruguera parle de « structure pour vivre » pour qualifier un projet comme une école, un journal, par exemple.

Pour traiter de ces pratiques curatoriales, on pourrait parler tout autant d'un « tournant social¹¹ » que d'un « tournant éducatif », comme le fait l'historienne de l'art Claire Bishop. Pour Bishop, ce tournant social est porté par des initiatives collectives et collaboratives. Les pratiques collectives s'opposent à la figure individualiste de l'artiste associée au marché de l'art, mais sans complètement y échapper : souvent, l'initiative est rattachée à un-e artiste ou commissaire, comme c'est le cas avec *Cátedra Arte de Conducta* et *unitednationsplaza*. Comme ces

pratiques s'intéressent aux enjeux structurels de l'art, elles privilégient des stratégies discursives qui opèrent une critique tout en proposant des configurations alternatives. Loin de présenter le projet comme une proposition unilatérale et consensuelle, il s'agit plutôt d'exposer les processus de recherche. Par l'usage de formes énonciatives ou de pratiques incarnées, ces projets d'éducation expérimentaux valorisent l'oralité, le partage d'expériences, la conversation, la conférence et la correspondance afin d'offrir des contextes informels pour réfléchir ensemble. Cette importance du discours engage aussi une dimension performative inhérente à ces projets qui se construisent au fil des échanges. Ils sont de longs processus ouverts à l'intersubjectivité des collaborateurs et collaboratrices, intervenant-e-s et participant-e-s, et ces rôles sont eux-mêmes amenés à se redéfinir en fonction du projet.

Les processus de recherche collectifs sont souvent fondés sur le désir d'un plus grand engagement de l'art dans la vie sociale et politique. Leurs dimensions collective, éducative et sociale permettent d'imaginer d'autres manières de vivre l'art. Il n'est pas anodin que la racine étymologique de « curatorial », *curator*, *curare*, signifie « prendre soin ». Ces pratiques institutantes en marge des institutions dominantes veulent agir dans l'espace public ; par leur malléabilité, elles sont des structures qui peuvent se greffer à différents contextes et cadres. L'agentivité des pratiques fait qu'elles infiltrent différents milieux pour les transformer à leur tour. Cet « agir » collectif est essentiel pour que le projet ait lieu, que l'art s'incarne dans ce « faire ensemble ». ●

4 — « Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art School): Statement », site web de l'artiste, accessible en ligne. [Trad. libre]

5 — Anton Vidokle, « Exhibition to School: *unitednationsplaza* », dans Paul O'Neill et Mick Wilson (dir.), op. cit., 2010, p. 149. [Trad. libre]

6 — Les deux autres itérations ont été présentées à New York, au New Museum (2008-2010), sous la forme d'une série de séminaires intitulée *Night School* et à Mexico, à la Casa Refugio (2008), qui est une association civique de protection des écrivain-e-s victimes d'injustice. Le projet est chaque fois adapté au nouveau contexte d'accueil, en relation avec la communauté locale, qui est amenée à y collaborer ou à y participer.

7 — *unitednationsplaza archive*, accessible en ligne.

8 — Liam Gillick, « Educational Turn Part One », dans Paul O'Neill et Mick Wilson (dir.), op. cit., p. 167. [Trad. libre]

9 — Anton Vidokle, loc. cit., p. 155. [Trad. libre]

10 — Paul O'Neill et Mick Wilson (dir.), op. cit., p. 19. [Trad. libre]

11 — Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres, Verso Books, 2012.

Curating the School

Véronique Hudon

The past two decades have borne witness to the emergence of numerous curatorial forms that borrow the school format. These projects place art firmly in the social and community arena, shedding new light on art practice and its impact on our lives. Midway between artistic and curatorial creation, these collective structures redefine hierarchies and roles in the art world.

The term “curatorial” designates a field of practice driven by the reflexive and critical dimension of an exhibition or institution. The curatorial unfolds in the cultural universe by bringing together the social and the political. Through their performative dimension, some curatorial projects resemble what art historian Estelle Zhong Mengual calls “art in common.”¹ Coproduction is at the heart of these participative works in which the “collective form” constitutes a long-term process realized collaboratively with the artist (or artists) and volunteers. For Zhong Mengual, the variety of approaches taken by the artists in such projects open art up to “all social practices imaginable as *material* for artistic creation.”² The aesthetic quality specific to “art in common” materializes in the relationships between artists and participants rather than through the medium of a visual object produced by an artist.

Like “art in common,” curatorial projects evolve through relational forms centred on exchange, dialogue, and encounter. Curators endeavour to rethink not only the aesthetic experience but also the presentational contexts of artworks and the knowledge related to them. In their book *Curating and the Educational Turn*, curator and theoretician Paul O'Neill and researcher Mick Wilson underline the importance of educational models in emerging curatorial practices since the mid-1990s.³ Along these lines, the curatorial fosters alternative pedagogical forms in direct connection with the art project. The project framework facilitates a process that promotes the production of knowledge—from conceptualization through production to reception. Throughout its trajectory, the project generates its own forms of knowledge, which emerge from collective research.

These educational processes are brought to light by turning activities usually considered to be peripheral to a work or exhibition—conferences, discussions, conversations, publications, forums, workshops—into the central focus of the project. Curatorial projects of this kind may unfold within art establishments, take on the form of a school, be a series of conversations or a shared practice, and so on. Their

forms, like their intervention sites, are multiple. Accordingly, they evolve over time and in the form of experimental research, a context enabled by reinvesting in structures such as schools.

These projects create and reinforce the community dimension of the art world by forging opportunities for exchange on knowledge that they also create. This is the case in artist Tania Bruguera's *Cátedra Arte de Conducta* (*Behavior Art School*, 2002–09), which is based on a local arts community in Havana, Cuba. Taking the form of a popular art school with a program oriented toward engaged social and political practices, Bruguera's school is mobile, taking place principally in her residence, in a professor's home, or in parks; the time and duration of the activities and workshops also vary, but they take place every day and respect a strict framework. The lessons, which are open and free of charge, may resemble a class, a public discussion, a workshop, or an exhibition. Every week, a guest presents a workshop: Spanish artist Dora García, for example, proposed an intervention on rumours and how they are disseminated in the public realm, and Canadian artist Stan Douglas offered training in video editing. The workshops should lead the participants to create a fully fledged artwork. During the semester, a curator is invited to organize an exhibition with the participants.

1 — Estelle Zhong Mengual, *L'art en commun: Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique* (Dijon: Les presses du réel, *Œuvres en société*, 2019); Baptiste Morizot and Estelle Zhong Mengual, *Esthétique de la rencontre: L'énigme de l'art contemporain* (Paris: Seuil, *L'ordre philosophique*, 2018) (our translation).

2 — Zhong Mengual, *L'art en commun*, 52 (our translation).

3 — Paul O'Neill and Mick Wilson, eds., *Curating and the Educational Turn* (Amsterdam and London: De Apple and Open Editions, 2010), 16. Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)* (Cambridge: MIT Press, 2012).



← *Cátedra Arte de Conducta*, vue de performance | performance view, La Havane, 2002-2009.

↓ *Cátedra Arte de Conducta*, vue d'installation | installation view, La Havane, 2002-2009.

Photos : permission de Estudio Bruguera | courtesy of Estudio Bruguera



The primary goal of this exercise is not a short-term public exhibition, but collective learning.

Central to the project is the idea that these educational and artistic activities are tools for social emancipation. In the project description, Bruguera states that her goal is “the creation of a pedagogical model that makes up for the lack of civic discussion spaces on the function of art in present Cuban society and promotes new generations of artists and intellectuals. This work offers a political discourse stemming from art and promotes the exploration of relationships between art and context.”⁴ Above all, the school project aims to offer alternative training to young Cuban artists in order to nurture engaged artistic practices. Considered both institution and public artwork, while eschewing the valorization of a work’s autonomy disconnected from its functionality, the project presupposes the utility of art in social life. The school format allows Bruguera to organize a project based on collective engagement and the development of an art community.

Artist Anton Vidokle describes his project *unitednationsplaza* (2006–07) as an “exhibition as school.”⁵ Created in collaboration with Boris Groys, Martha Rosler, Liam Gillick, Walid Raad, Jalal Toufic, Nikolaus Hirsch, Natascha Sadr Haghghian, and Tirdad Zolghadr, this project draws on the work of a group of theoreticians and artists. Originally created in Berlin (2006–07) and re-created twice,⁶ *unitednationsplaza* takes its name from the street, United Nations Plaza, on which the school was originally located. The structure of the temporary school is very simple: a series of free and informal seminars, conferences, classes, film projections, and performances. The seminars—which distort the traditional university format, taking on experimental or inordinately long forms or the format of conference-performances—forgo the frameworks and postures usually adopted by universities and art schools. In this way, the pedagogical methods set aside the imperative of productivity and authoritarian relationships in favour of free exchange and the possibility of failure.

unitednationsplaza, whose website⁷ archives all related activities, presented several films and performances at the Martha Rosler Library and produced a film titled *A Crime Against Art* (2007), based on an unconventional conference held in Madrid. Artist Liam Gillick noted the following about the project: “A melding of artistic work and collective outreach, an accounting for a participant’s position and an uneven sense of involvement or obligation marked these projects as important moments in the development of our understanding of who possesses critical authority, and of how the structures of artistic validation are developed, checked and driven forward.”⁸ Unlike art institutions, this project seeks to demonstrate how educational structures can emerge from artistic practices. In this sense, it’s a question of broadening the scope of art’s action by investing in the educational dimension.

Although each project belongs to a specific socio-cultural context, *Cátedra Arte de Conducta* and *unitednationsplaza* both elaborate self-organized educational initiatives driven by art theory and practice and based on the principle of collective becoming. Both projects are akin to what philosopher Gerald Raunig calls “instituent practices,” which consist in instituting oneself rather than recognizing oneself within a set of existing protocols, or in subverting these protocols to satisfy one’s own demands. In this regard, Vidokle states, “Importantly, *unitednationsplaza* functioned very much as an artwork in its own setting: an art project that did not need anyone to display it or promote and bring audiences to it—it did all that for itself.”⁹ In this way, instituent practices offer both projects alternative and independent institutional models. Similarly, O’Neill and Wilson highlight how some such initiatives offer a form of resistance to the way artistic knowledge is currently disseminated and distributed: “We aim to resist the tendency to privilege (and police) the boundaries between the internal organisation of the work of art—as enacted by the artist, producer or author and techniques concerned—and its external organisation, through different modes of distribution, reproduction and/or dissemination.”¹⁰ These projects imply that the bounds of artistic action go beyond the mere production of an artwork and that the framework encompasses the parameters that determine its visibility and diffusion. These practices rely on collective “action” in the artistic, social, and political spheres. Bruguera speaks of a “structure for living” to describe a project as a school or journal, for example.

These curatorial practices could be described as much as a “social turn”¹¹ as an “educational turn,” as art historian Claire Bishop does. For Bishop, the social turn is driven by collective and collaborative forms. These collective practices resist the notion of the individualistic artist usually associated with the art market, but do not completely escape it: often, such initiatives are linked to a particular artist or curator, as is the case in *Cátedra Arte de Conducta* and *unitednationsplaza*. Concerned with the structural implications of art, these practices focus on discursive forms that not only critique but also propose alternative configurations. Far from presenting the project as a unilateral and consensual proposal, the idea is, instead, to expose the research process. By using enunciative forms and embodied practices, these experimental educational initiatives value orality, experience sharing, conversation, conferences, and correspondence as informal contexts for reflecting together. The importance of discursive forms also encompasses the performative dimension inherent to these projects. Emerging through a long process of exchange, they are open to the intersubjectivity of the collaborators, facilitators, and participants—roles which themselves may be redefined in the course of a project.

Such collective research processes are often based on the desire for art to be more engaged in social and political life. Its collective,

educational, and social dimensions allow us to imagine other means of experiencing art. Significantly, the etymological root of “curatorial,” *curator*, *curare*, means “taking care.” These instituent practices on the fringes of dominant institutional forms act in the public realm; through their malleability, they become structures that can be adapted to varying contexts and frameworks. The agency of these practices means that they can infiltrate, and thus transform, different fields. This collective “action” is essential for the project to take place and ensures that art is embodied in this “doing together.”

Translated from the French by Louise Ashcroft

4 — “Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art School): Statement,” artist’s website, accessible online.

5 — Anton Vidokle, “Exhibition to School: *unitednationsplaza*,” in O’Neill and Wilson, *Curating and the Educational Turn*, 149.

6 — The other two iterations were presented in the form of a series of seminars titled *Night School* at the New Museum, New York (2008–10), and in Mexico City at Casa Refugio (2008), a civic association protecting writers who have been the victims of injustice. The project was specifically adapted to each context, in association with the local community, which was invited to collaborate or participate.

7 — *unitednationsplaza* archive, accessible online.

8 — Liam Gillick, “Educational Turn Part One,” in O’Neill and Wilson, *Curating and the Educational Turn*, 167.

9 — Anton Vidokle, in O’Neill and Wilson, *Curating and the Educational Turn*, 155.

10 — O’Neill and Wilson, *Curating and the Educational Turn*, 19.

11 — Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship* (London: Verso Books, 2012).