

University of Toronto

From the SelectedWorks of Matthew Ryan Smith, Ph.D.

2015

Notes On Curating Autobiographical Art

Matthew Ryan Smith, Ph.D.



SELECTEDWORKS™

Available at: <http://works.bepress.com/matthewryansmith/99/>

NOTES ON CURATING AUTOBIO- GRAPHIC- AL ART

Matthew
Ryan Smith

NOTES SUR LE
COMMISSARIAT
DE L'ART AUTO-
BIOGRAPHIQUE





Some Things Last a Long Time, 2012,
vues d'installation | installation views,
McIntosh Gallery, London.
Photos : Brian Lambert, permission de |
courtesy of McIntosh Gallery, London

← ↑

Ce que nous appelons maintenant le commissariat, soit une certaine manière d'organiser les expositions et les publics, a eu des effets constitutifs sur ses sujets aussi bien que sur ses objets.

– Simon Sheikh¹

On a peu traité du commissariat de l'art autobiographique contemporain et de l'ensemble particulier de responsabilités qui l'accompagnent souvent. Le mot « autobiographie » est un composé dérivé du grec « auto », qui signifie soi, « bio », qui signifie vie, et « graphein », qui signifie écrire ; depuis les années 60, le terme est devenu en quelque sorte un champ de bataille discursif pour les intellectuels et continue, de ce fait, à échapper à une définition concrète. Toutefois, une définition fréquemment citée est celle proposée par le Français Philippe Lejeune, théoricien de la littérature, qui suggère que « [ce] qui définit l'autobiographie pour celui qui la lit, c'est avant tout un contrat d'identité qui est scellé par le nom propre² ». L'art autobiographique, tel que je l'entends, est un mode de représentation dans lequel le sujet d'une œuvre d'art ou son apparence formelle proviennent d'événements ou de faits tirés de l'expérience vécue et de l'histoire personnelle de l'artiste ; ce dernier traduit (ou capte) des fragments d'objets éphémères et des conditions mises en récit de sa vie quotidienne en des termes esthétiques. Ceci représente une catégorie tout à fait distincte du visuel, en ce sens qu'elle implique le commissariat de vies-en-tant-qu'art, plutôt que le commissariat d'objets d'art. Mais, diront les sceptiques, tout art n'est-il pas autobiographique ? Non, du

What we would now call curating, in effect this organizing of displays and publics, had constitutive effects on its subjects and objects alike.

– Simon Sheikh¹

Little has been discussed concerning the curation of contemporary autobiographical art and the particular set of responsibilities that often accompany it. The word “autobiography” is an amalgamation derived from the Greek “auto” meaning self, “bio” meaning life, and “graph” meaning to write; since the 1960s it has become somewhat of a discursive battlefield for academics and thus continues to elude concrete definition. However, one of the most cited examples is that proposed by French literary theorist Philippe Lejeune, who suggests, “What defines autobiography for the one who is reading is above all a contract of identity that is sealed by the proper name.”² Autobiographical art, as I understand it, is a mode of representation whereby an artwork's subject matter or formal appearance is sourced from events or happenings in the artist's lived experience and personal history. Here, the artist translates (or captures) fragments from the ephemera and storied conditions of their own vernacular life into the stuff of aesthetics. It represents an altogether distinct category of the visual in that it implicates the curation of lives-as-art rather than the curation of art-objects. “But,” sceptics ask, “isn't all art autobiographical?” No, at least I don't think so, in the same way that not every song is a ballad. To this end, much of the work of Bas Jan Ader, Nan Goldin, AA Bronson,

1. Simon Sheikh, « Constitutive Effects: The Techniques of the Curator », dans Paul O'Neill (dir.), *Curating Subjects*, Amsterdam, De Appel, 2007, p. 175. [Trad. libre]

2. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1975], p. 33.

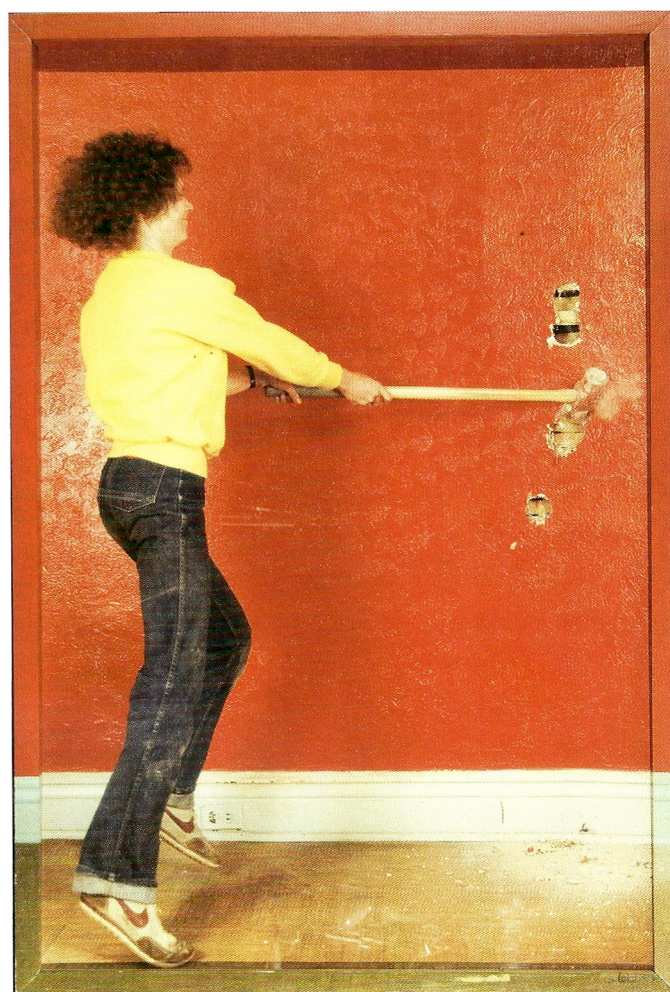
1. Simon Sheikh, “Constitutive Effects: The Techniques of the Curator” in *Curating Subjects*, ed. Paul O'Neill (Amsterdam: De Appel, 2007), 175.

2. Philippe Lejeune, “The Autobiographical Pact,” in *On Autobiography*, ed. Paul John Eakin, trans. Katherine Leary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 12.

moins je ne le pense pas, de la même façon que toute chanson n'est pas une ballade. Par exemple, une large part du travail de Bas Jan Ader, Nan Goldin, AA Bronson, Meryl McMaster et Awol Erizku offre d'intéressants précédents en photographie, en sculpture et en vidéo, bien que cette liste soit loin d'être complète. Ces divulgations du moi, qui revêtent diverses formes et apparences, ont joué, et jouent toujours, un rôle essentiel dans la formation de l'identité de l'artiste et le devoir qu'a le commissaire d'exposition d'en articuler la présentation.

Depuis la fin des années 50, les enregistreurs vidéos personnels ont aidé les artistes autobiographiques comme Jack Chambers et Lisa Steele à réduire les coûts de production et de présentation, pour leur permettre d'expérimenter avec leur propre corps (et leur autobiographie) comme sujet³. Dans le cas de Chambers, il s'agissait des moments fugitifs en compagnie de sa famille immédiate dans *Hart of London*, pour Steele c'étaient les blessures physiques parsemant son corps dans *Birthday Suit with Scars and Defects*. Dernièrement, des critiques de la culture comme Hal Niedzviecki ont affirmé que nous sommes entrés, en tant que société, dans une époque capricieuse de perpétuel partage à outrance ; nous avons appris à surveiller les autres (et vice versa) avec zèle. En fin de compte, tel que cet auteur et d'autres le font comprendre, notre degré de consommation de la vie des autres est sans précédent⁴. Une large part de cette situation résulte d'un changement paradigmatique survenu durant les années 90, lorsque la télé-réalité, les journaux à sensation, la radio interactive, le culte de la célébrité et, bien entendu, Internet, sont devenus les dispositifs quotidiens du social. Tandis que ces dispositifs et d'autres véhicules d'expression de soi ont commencé à s'infiltrer dans la sphère du visuel, les artistes ont rapidement commencé à faire écho à cette culture branchée de la confession, qui a produit un déluge d'œuvres d'art autoréflexives, dont les plus célèbres furent celles des membres du mouvement Young British Artists, comme Richard Billingham et Tracey Emin. Pour certains, l'œuvre photographique de Billingham dont le titre *Ray's a Laugh* est tiré d'une populaire série télévisée de la BBC, se présente comme un album photo de famille atypique et sans compromis qui témoigne de l'alcoolisme de son père, de l'apathie de son frère et de la relation inconstante de ses parents. Similairement, *My Bed* d'Emin, exposé à la Tate Modern en 1999, fut une révélation. L'œuvre a été accueillie avec hésitation par le public autant que par le milieu de l'art ; ni l'un ni l'autre n'arrivaient à comprendre comment ou pourquoi les possessions personnelles de l'artiste et ses déchets quotidiens pouvaient passer pour de l'art : c'était une révélation duchampienne. Le travail d'Emin et de Billingham représentait la détérioration de la sphère privée, anticipant par conséquent l'éclatement des identités au 21^e siècle. Il signalait un changement sans précédent de la critique d'art, caractérisé par l'expression – venant du public autant que des critiques – de jugements fondés sur la vie personnelle des artistes, plutôt que sur la valeur esthétique de leur travail.

Les expositions d'art autobiographique contemporain offrent la possibilité d'élargir les conceptions antérieures des rapports entre les objets, en ce sens que les commissaires d'exposition présentent non seulement des matériaux visuels autonomes, mais aussi des fragments de vies vécues. Autrement dit, je suggère que la pratique du commissariat de l'art autobiographique est différente précisément parce qu'elle requiert non seulement la mise en espace d'œuvres d'art en tant que telles, mais aussi celle d'effigies de l'expérience vécue et de l'histoire personnelle de l'artiste. Par conséquent, une telle approche critique



Meryl McMaster, and Awol Erizku provide compelling precedents through photography, sculptural objects, and video, though this list is by no means comprehensive. Taking various patterns and appearances, these disclosures of the self played, and still play, an integral role in the constitution of the artist's identity and the curator's duty in articulating it.

Since the late 1950s personal video recorders have aided autobiographical artists such as Jack Chambers and Lisa Steele to cut down on the cost of production and presentation, allowing them to experiment with their own bodies (and autobiographies) as subject matter.³ For Chambers it was the fugitive moments with his immediate family in *Hart of London*, for Steele the physical injuries dotting her body in *Birthday Suit with Scars and Defects*. Recently, cultural critics such as Hal Niedzviecki argue that we, as a society, have entered into a capricious age of perpetual over-sharing; we have learned to zealously watch other people (and vice versa). Ultimately, as this and other literature make clear, our degree of consuming the lives of other people is unparalleled;⁴ and, consequently, much of this is the result of a paradigmatic shift in the 1990s when reality television, tabloid magazines, talk radio, the cult of celebrity, and, of course, the Internet became quotidian apparatuses of the social. As these and other vehicles of self-expression trickled into the visual sphere, artists soon began to echo this *au courant* "culture of confession," which produced a deluge of self-reflexive artworks, most famously those of the Young British Artists such as Richard Billingham and Tracey Emin. For some, Billingham's photographic opus *Ray's a Laugh*, taking its name from a popular BBC television

3. Voir Matthew Ryan Smith, « Relational Manoeuvres in Contemporary Autobiographical Art », dans *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*, vol 38, n° 1, 2015 (à paraître).

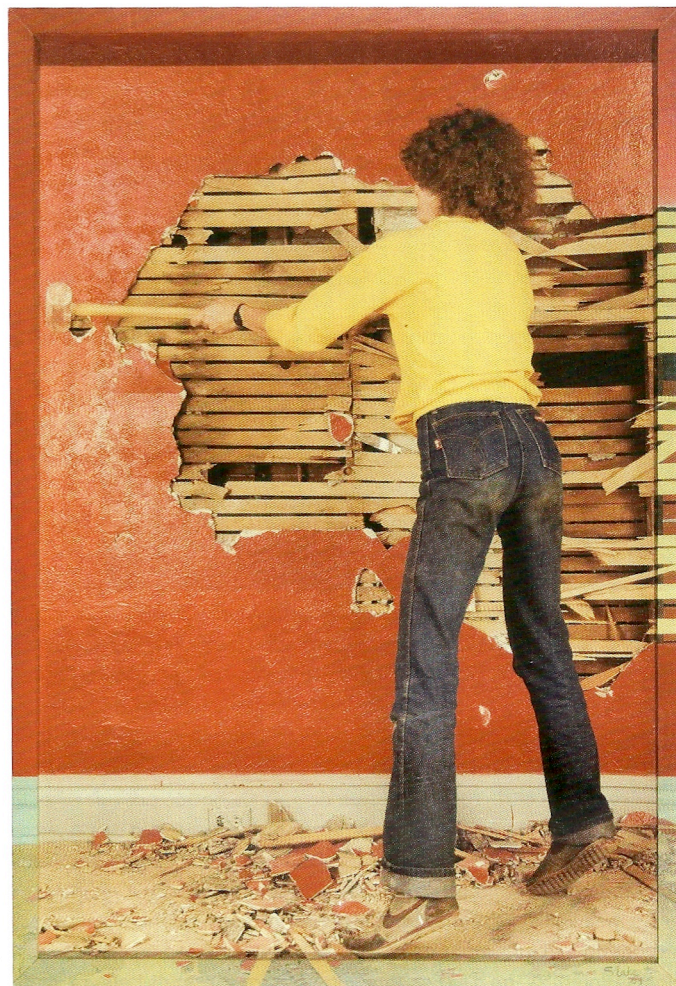
4. Pour en savoir davantage sur notre consommation de la vie des autres, en tant que société de la « culture du voyeurisme », voir Hal Niedzviecki, *The Peep Diaries: How We're Learning to Love Watching Ourselves and Our Neighbours*, San Francisco, City Lights Book, 2009, 296 p.

3. See (forthcoming) Matthew Ryan Smith, "Relational Manoeuvres in Contemporary Autobiographical Art," in *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 38, 1 (2015).

4. For more on how we, as a "peep culture" society, consume the lives of others see Hal Niedzviecki, *The Peep Diaries: How We're Learning to Love Watching Ourselves and Our Neighbours* (San Francisco: City Lights Book, 2009).

reconfigure les théorisations passées des rapports artiste/regardeur, artiste/commissaire et commissaire/regardeur, et des dynamiques de présentation. Si les expositions d'art autobiographique contemporain exigent l'étalage d'expériences vécues et d'histoires personnelles, alors devrait-il exister une éthique de la présentation pour de telles expositions ? Existe-t-il un ensemble indépendant de conditions de présentation pour les œuvres d'art qui se rapportent directement aux aspects quotidiens de la vie de l'artiste ? Y a-t-il une différence catégorique (et critique) entre offrir son « œuvre » au public et s'offrir « soi-même » au public ? L'exercice du commissariat d'art autobiographique contemporain pourrait ne pas référer nécessairement aux techniques conventionnelles de présentation, mais à l'exposition de simulacres prélevés à même de vraies vies, et cette relation en fait inévitablement un espace de médiation éthique. En ce sens, l'autobiographique opère comme un moulage du visage, qui préserve le souvenir par le biais de l'apparence physique. Ces petits monuments du soi permettent de prolonger la vie longtemps après la mort.

Comme pour le mot « autobiographie », le terme anglais « curator⁵ » possède une foule de significations hétérogènes qui inspirent une réflexion sur le rapport compliqué du commissaire d'exposition avec l'autorité et la responsabilité éthique. Selon l'historienne de l'art Jennifer Fisher, l'acte de commissariat représente une performance d'éthique, qui montre à quel point les relations entre les objets, l'espace et les individus constituent un aspect important de la culture de présentation et de la rhétorique du commissariat. Le *Oxford English Dictionary* mentionne que le mot *curator* comporte le verbe *curate*, dérivé du latin *curare* qui signifie « prendre soin de⁶ ». Fisher, en explorant l'éthique des dimensions affectives du commissariat, traite également du lien structural entre le mot *curate* et le mot *cure*. Selon la notion de commissaire-comme-soignant, elle dit que le commissaire d'exposition travaille comme une espèce de « guérisseur », un « chirurgien » qui agit sur les corps dans l'espace et le temps, « un homéopathe qui développe la conscience », et même un « thérapeute [qui offre] des rencontres intersubjectives pouvant ressembler à une sorte de cure de parole⁷ ». Le fait de comparer le commissaire d'exposition à un guérisseur, un chirurgien, un homéopathe ou un thérapeute peut sembler contestable et diverger de la sphère des pratiques intersubjectives ; toutefois, ces comparaisons dessinent des trajectoires fascinantes pour l'art autobiographique. Dans ce domaine, le commissaire d'exposition adopte assez facilement ces positions de sujet en guérissant les souffrances des autres par la reconstitution de leurs corps, de leurs identités, de leurs personnalités et de leurs histoires à travers les expériences, les récits et les vies d'artistes. Ainsi, la pratique du commissariat d'exposition permet de recouvrer, de récupérer et de restructurer la mémoire ; il est possible de travailler avec et dans la douleur, et l'on peut toucher les autres par le truchement de l'esthétique, des événements et des histoires rattachés aux œuvres elles-mêmes, que ce soient des bourdes embarrassantes, des autoportraits révélateurs ou des traumatismes personnels – pas nécessairement en tant que cure, mais comme moyen



Suzy Lake, *Pre-Resolution Using the Ordinance at Hand No. 2 & No. 7*, 1984.

Photos : permission de | courtesy of McIntosh Gallery, London

← ↑

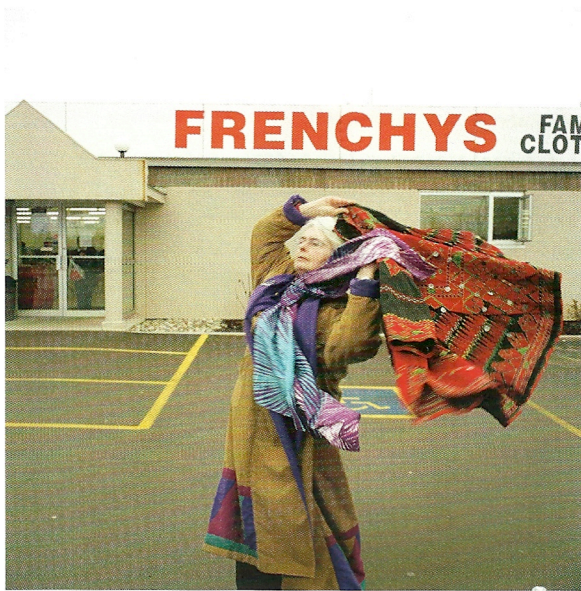
series, stands as an uncompromising and atypical family photo album that captures his father's alcoholism, his brother's apathy, and his parent's volatile relationship. Similarly, Emin's *My Bed*, exhibited at Tate Modern in 1999, was a revelation. *My Bed* was met with hesitation from both the public and the art world, neither of which could fathom how or why her personal belongings and the daily detritus of her life could pass as art: here was a Duchampian epiphany. Emin and Billingham's work represented the deterioration of the private realm and therefore anticipated the fracturing of identities in the twenty-first century. It also signalled an unprecedented shift in art criticism whereby audiences and critics alike circulated judgements based on the artist's personal life rather than on the aesthetic merit of their work.

Exhibitions featuring contemporary autobiographical art hold the potential to expand previous conceptions of object relations in that curators not only display autonomous visual materials but also the fragments from lived lives as well. In other words, as I'm suggesting, the practice of curating autobiographical art is different precisely because it involves not just the staging of artworks per se but also effigies to the artist's lived experience and personal history. As a consequence, such a critical approach reconfigures previous theorizations of artist/viewer, artist/curator, and curator/viewer relationships and display dynamics. If exhibitions that feature contemporary autobiographical art do in fact involve lived experience and personal history as conditions for display, then should there exist an ethics of display involved with such presentations? Does there exist an independent set of display conditions for artwork that directly references

5. Traduit au Québec par « commissaire » lorsqu'il s'agit de l'organisation d'expositions et d'événements, et de « conservateur » ou « conservatrice » lorsqu'une collection d'objets ou d'œuvres d'art est en jeu. [Note du traducteur]

6. Jennifer Fisher, « Trick or Treat : Naming Curatorial Ethics », dans Jerry White (dir.), *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Banff, Banff Centre Press, 1996, p. 210–211. [Trad. libre]

7. Ibid., p. 211. [Trad. libre]



Jaret Belliveau, *Mary's New Dress*, 2003.
Photo : © Jaret Belliveau, permission de | courtesy of
Stephen Bulger Gallery, Toronto

↑

de découverte et de reconstitution de soi⁸. Le fait de postuler que le commissaire d'exposition prend vraisemblablement soin des œuvres d'art – ou s'y attache – permet de repenser les considérations associées aux études en commissariat d'exposition et en muséologie, en incluant une dimension de responsabilité éthique. Par conséquent, si l'art autobiographique contemporain comporte des fragments de vies vécues, alors le commissaire d'exposition doit prendre soin et de l'œuvre, et de l'artiste, puisqu'ils vivent et respirent par extension, ce qui nous amène à traiter de la manière dont le commissariat-en-tant-que-soin va au-delà du domaine des objets autonomes et des publics anonymes.

À l'été 2012, on m'a offert la possibilité d'organiser une exposition à la McIntosh Gallery afin d'appliquer ma recherche de thèse de doctorat sur le rapport de l'art autobiographique au regardeur. *Some Things Last A Long Time* regroupait un éventail d'œuvres que je considère, aux côtés d'autres critiques, commissaires et auteurs, comme ayant une pertinence autobiographique. On y retrouvait la vidéo mystificatrice *True/False* de Colin Campbell, *Birthday Suit* de Lisa Steele, le casse-tête de Peter Kingstone *400 Lies and 1 Truth About Me*, plusieurs photographies de Jaret Belliveau documentant le diagnostic de cancer puis le décès de sa mère, des portraits par Barbara Astman et, finalement, deux grandes photographies de Suzy Lake tirées de sa série *Pre-Resolution*. Essentiellement, les artistes banalisaient la vérité, usurpaient des identités, documentaient des événements traumatisants, et relayaient des moments intimes de leur vie au regard du public. Les traumatismes, la marginalisation et la souffrance qui enveloppaient la plupart des photographies et des vidéos faisaient en sorte qu'il était d'autant plus crucial de les présenter correctement, de

the quotidian aspects of an artist's life? Is there a categorical (and critical) difference between offering one's "work" to the public and offering "one-self" to the public? The exercise of curating contemporary autobiographical art may not necessarily refer to conventional display techniques per se, but to the curation of simulacrum culled from real lives, and this relationship inevitably makes it an area of ethical mediation. In this sense, the autobiographical functions as a "life mask" intended to preserve memory through physical appearance. Such minor monuments of the self are a way to extend life long after death.

Much like "autobiography," the word "curator" yields a cosmology of heterogeneous meanings that inspire a reflection of the curator's complicated relationship with authority and ethical responsibility. According to art historian Jennifer Fisher, the act of curating represents a performance of ethics, which marks the extent to which relationships between objects, space, and individuals comprise a significant aspect of display culture and curatorial rhetorics. The *Oxford English Dictionary* acknowledges that the word curator carries the verb "curate," taken from the Latin *curare* meaning "to take care of."⁵ Fisher, in probing the ethics of curating's affective dimensions, also discusses the structural linkage between "curate" and the word "cure." With the notion curator-as-curer in mind, the curator is said to work as a "healer" of sorts, as a "surgeon" who acts on bodies in space and time, as "a homeopath encouraging awareness," and even as a "therapist [who provides] intersubjective encounters that might resemble a kind of talking cure."⁶ Likening the curator to a healer, surgeon, homeopath, or therapist may seem questionable and divergent from the sphere of intersubjective practices, however, they open up fascinating trajectories for autobiographical art. Here, the curator takes up these subject positions quite easily by mending the sufferings of others by reconstituting the bodies, identities, personalities, and histories of others through the events, stories, and lives of artists. In curating then: one can recover, reclaim, and restructure memory; one can work with and through pain; and one can affect individuals through the aesthetics, events, and stories of the works themselves, be they embarrassing blunders, revealing self-portraits, or personal traumas—not necessarily as a cure but as a means of self-discovery and restoration.⁷ Positing that the curator is one who presumably takes care of—or cares for—artwork reframes previous considerations of curatorial and museological studies by including a contingency of ethical responsibility. So, if contemporary autobiographical art bears fragments from lived lives, then the curator cares for both the work itself and the artist as they live and breathe by extension, and we begin to deal with the ways that curating-as-caring extends beyond the world of autonomous objects and anonymous audiences.

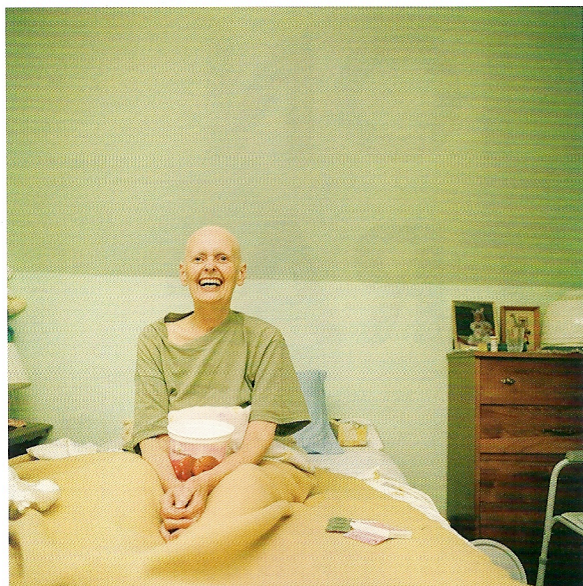
In the summer of 2012 I was afforded the opportunity to curate an exhibition at the McIntosh Gallery that pragmatized my dissertation research on autobiographical art's relationship to the viewer. *Some Things Last A Long Time* grouped together a breadth of works that I and other critics, curators, and writers considered to hold autobiographical relevance.

5. Jennifer Fisher, "Trick or Treat: Naming Curatorial Ethics," in *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*, ed. Jerry White (Banff: Banff Centre Press, 1996), 210–211.

6. *Ibid.*, 211.

7. Ruth Robbins investigated the autobiographical texts of newspaper journalist and editor Ruth Picardie, who was diagnosed with breast cancer in the mid-1990s. For Robbins, these writings were painful to read, often producing "a lump in the throat, a discomfort in the eyes." In effect, Robbins proposes a visceral response to Picardie's writing and works like it, one that restructures the high intellectualism of critical theory to accommodate subjectivities, and it may likewise be a failure for art audiences to ignore or suppress responses of empathy towards the artist (and their work). See Ruth Robbins, "Death sentences: Confessions of Living with Dying in Narratives of Terminal Illness," in *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*, ed. Jo Gill (New York: Routledge, 2009), 165–177; and Matthew Ryan Smith, *Relational Viewing: Affect, Trauma, and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art*, PhD diss. (University of Western Ontario, 2012).

8. Ruth Robbins a étudié les textes autobiographiques de la journaliste et rédactrice Ruth Picardie, qui a été diagnostiquée d'un cancer du sein au milieu des années 90. Robbins a trouvé pénible la lecture de ces écrits, produisant souvent « une boule dans la gorge, un inconfort des yeux ». [Trad. libre] En effet, Robbins propose une réaction viscérale aux écrits de Picardie et aux œuvres similaires, une réponse qui restructure le fort intellectualisme de la théorie critique pour tenir compte des subjectivités ; pareillement, les publics pourraient passer à côté de l'art s'ils ignorent ou refoulent leurs réactions d'empathie envers l'artiste (et son œuvre). Voir Ruth Robbins, « Death Sentences : Confessions of Living with Dying in Narratives of Terminal Illness », dans Jo Gill (dir.), *Modern Confessional Writing: New Critical Essays*, New York, Routledge, 2009, p. 165-177 ; et Matthew Ryan Smith, *Relational Viewing: Affect, Trauma, and the Viewer in Contemporary Autobiographical Art*, thèse de doctorat, University of Western Ontario, 2012.



Jaret Belliveau, #8 *Telling Jokes*, 2004.
Photo : © Jaret Belliveau, permission de | courtesy of
Stephen Bulger Gallery, Toronto

↑

porter une attention minutieuse aux relations spatiales, de bien cibler les thèmes abordés et de guider les mouvements (et affects) du public⁹. Je manipulais des objets, certes, mais aussi des preuves d'expérience et d'histoire, exigeant une méthodologie ou un cadre critique différent, dont je n'avais pas l'habitude. L'arrangement stratégique d'œuvres donné à voir étant déterminé non seulement par des préoccupations liées à l'esthétique, à la spatialité et à la réception du public, mais aussi par la rhétorique des sentiments et de l'émotion –, il ne semblait pas viable d'orienter les choix d'après ce qui « a l'air » approprié dans l'espace d'exposition ; il fallait aussi choisir ce qu'on « ressent » comme étant approprié. Le résultat fut une modeste exposition qui tenait compte non seulement du commissariat d'art mais aussi, humblement, de ce à quoi le commissariat de vie pourrait ressembler. En prenant soin de ces images et de ces objets, je prenais également soin de la vie des artistes, en quelque sorte, préservant leur image ou leurs récits dans une galerie d'art qui pouvait aussi servir de lieu de mémoire. Selon Nancy K. Miller, dans la littérature mémorialiste, « les souvenirs des autres vous aident à recouvrer votre vie, à remanier votre histoire [et] à remettre en marche la pratique de la mémoire¹⁰ ». Similairement, les artistes qui font de l'art autobiographique donnent un peu d'eux-mêmes pour nous permettre de mieux nous comprendre nous-mêmes. Le commissariat de l'autobiographie est un miroir.

[Traduit de l'anglais par Denis Lessard]

9. Selon Fisher, « la pratique du commissariat d'exposition vise à organiser l'affect, à amener des êtres humains à éprouver différents sentiments particuliers à propos de l'art et de ses contextes ». Voir Fisher, « Trick or Treat: Naming Curatorial Ethics », op. cit. p. 208. [Trad. libre]

10. Nancy K. Miller, *But Enough About Me: Why We Read Each Other's Lives*, New York, Columbia University Press, 2005, p. 25. [Trad. libre]

Matthew Ryan Smith, Ph. D., est auteur, commissaire et éducateur indépendant. Il vit à London, Ontario. Ses écrits ont paru dans plusieurs publications canadiennes et internationales en art, dont *Canadian Art*, *C Magazine*, *First American Art Magazine*, *FUSE* et *Afterimage*, en plus de revues scientifiques et de catalogues d'exposition. Son prochain article intitulé « Relational Manœuvres in Autobiographical Video Art » paraîtra dans le vol. 38, n° 1 de *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*.

Colin Campbell's imposturous *True/False* was there, Lisa Steele's *Birthday Suit*, Peter Kingstone's puzzle *400 Lies and 1 Truth About Me*, several Jaret Belliveau photographs featuring his mother's diagnosis and eventual passing from cancer, some Barbara Astman portraits, and finally, two sizable Suzy Lake photographs from her *Pre-Resolution* series. Essentially, the artists trivialized truth, usurped identities, documented traumatic events, and relayed private moments in their lives to public eyes. The trauma, marginalization, and suffering that blanketed so many of the photographs or videos made it that much more crucial to get it "right," to better scrutinize spatial relationships, negotiate subject matter, and steer the audience's movement (and affect).⁸ What I was handling were objects, yes, but also evidence of experience and history, which required a different critical methodology or framework, one that I was unaccustomed to. On display was a strategic arrangement of works not simply determined by aesthetic, spatial, or audience concerns but also by the rhetorics of feeling and emotion—it seems no longer viable to rely on what "looks" right in exhibition spaces but what "feels" right as well. The result was a modest exhibition that considered not only the curation of artworks but, in some small way, what the curation of lives could look like. Taking care of these images and objects meant that I was, in some way, caring for the life of the artist as well, preserving their image or stories in an art gallery that may have also served as a memoir. For Nancy K. Miller, in memoir literature "other people's memories help give you back your life, reshape your story [and] restart the memory practice."⁹ Correspondingly, autobiographical art is about artists who give a bit of themselves in order for us to better understand ourselves. Curating autobiography is a looking-glass.

8. For Fisher, "curatorial practice works to organize affect, to get human beings to feel particular ways about art and its contexts." See Fisher, op. cit., 208.

9. Nancy K. Miller, *But Enough About Me: Why We Read Each Other's Lives* (New York: Columbia University Press, 2005), 25.

Matthew Ryan Smith, PhD, is a freelance writer, independent curator, and educator based in London, Ontario. His writings have appeared in several Canadian and international art publications including *Canadian Art*, *C Magazine*, *First American Art Magazine*, *FUSE*, and *Afterimage*, in addition to academic journals and exhibition catalogues. His forthcoming article "Relational Manœuvres in Autobiographical Video Art" will appear in Vol. 38, Issue 1 of *Biography: An Interdisciplinary Quarterly*.