ÉCOLE DU LOUVRE

Tom Masson

Les espaces indépendants d'exposition de l'art contemporain : le cas des *artist-run spaces*.

Tentative de définition après une étude menée en France et en Suisse romande.

ANNEXES

Mémoire de recherche en Muséologie
(2nde année de 2ème cycle)

présenté sous la direction

de M. François Mairesse
Professeur Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Septembre 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND

Artist-run spaces : Partie 1 **3**
Art Metropole 4
Artpool 7
Ecart 10
Franklin Furnace 14
La Mamelle/Art Com 17
MOCA/ Museum of Conceptual Art 21
Printed Matter 24
Western Front 29
Zona 35
Artist-run spaces : Partie 2 **41**
Plateforme 42
Glassbox 46
Shanaynay 51
Treize 57
OLM Space 64
Palais — Galerie 72
Tunnel Tunnel 78
Circuit 88
Documents annexes **101**
ESAD Reims 102
Institutions by Artists 106
Le Grand Belleville 112
The Artist-Run Space of The Futur 113
(Institute for Applied Aesthetics) 113
Les Chemins de l'Émergence 119
Signal — Parallell historia 121
Community Art 125
Sebastien Verdon 127
Lieux Divers **129**
Kunstverein 130
Forde 132
40m cube 135
Dirty Art Department (Sandberg Institute) 138
Palais de Tokyo 142
Tanks (Tate Modern) 147
Entretiens **149**
Centre d'Art Neuchâtel (CAN) 150
Circuit (Lausanne) 168
OLM Space (Neuchâtel) 175
Palais (Neuchâtel) 180
Tunnel Tunnel 186
Plateforme (Paris) 191
Treize (Paris) 196
Glassbox (Paris) 200
Frédéric Vincent 204

Artist-run spaces : Partie 1

Art Metropole

- **Lieu** : Toronto (Canada)
- **Adresse** : Art Métropole, 788 King Street West, Toronto, ON, M5V1N6, Canada www.artmetropole.com
- **Date de création** : 1974 (toujours en activité)
- **Fondateurs** : Le groupe d'artistes canadiens General Idea (AA Bronson, Felix Partz, Jorge Zontal)
- **Organisation** : Artist-run space à but non lucratif, association constituée d'adhérents (en 2010 Art Metropole comptait 119 adhérents à vie)
- **Directeur** : Daniel St-Amour (directeur executif), Janis Demkiw (Président) et présence d'un « board of directors ».
- **Mission** : Promouvoir, publier, exposer et distribuer des productions artistiques contemporaines produites sous des formats non traditionnel de multiples (revues, livres d'artistes,…) ainsi que de proposer des informations et organiser des événements autour de ces formes de production artistiques. Art Metropole veut aussi élargir l'audience et le public de l'art contemporain, ainsi que de permettre par le biais d'éditions bon marché, l'achat d'oeuvres d'art par un plus grand nombre.
- **Histoire** : Art Métropole se place dans la continuité de File Magazine, un magazine publié entre 1972 et 1989 par le groupe d'artistes Général Idea. L'intérêt que sollicita File Magazine dans la scène artistique contemporaine de l'époque, encouragea les artistes à créer un espace établi qui leur permettraient de gérer à la fois leur édition mais aussi leur distribution. En parallèle de cette activité, les artistes présents à Art Métropole commencèrent très rapidement à collecter des collections de multiples, de livres d'artistes, etc qui constituent encore aujourd'hui la collection de Art Metropole. Cette collection de plus de 13000 objets (livres, films, éditions diverses, affiches,etc) fut transférée en 1997 à la National Gallery of Canada. Aujourd'hui encore, Art Metropole a spécialisé son activité dans l'édition, la distribution, la production et la publication de livres d'artistes, de vidéos, de multiples, de « mail art », ainsi que tout ce que regroupe le « small art press » (édition indépendante). Depuis son origine, Art Metropole a publié plus de 300 livres d'artistes et des éditions diverses. Art Metropole est présent sur le marché de l'art contemporain. L'artist-run space participe à ce titre depuis 2004 (de la même manière que Écart et Printed Matter) à la foire d'art contemporain Art Basel.

Vue de Art Metropole en 2014, ©X Space Cultural Center

Vues variées de Art Metropole, avec notamment la devanture du lieu ainsi que les armoires de conservation (en bas à gauche). © Kate Fane

Logo de Art Metropole ©Art Metropole

Vues du stand de Art Metropole à Art Basel 2016 ©Tom Masson

Artpool

- **Lieu** : Budapest (Hongrie)
- **Adresse** : Artpool Art Research Center, 1061 Budapest, Liszt Ference ter 10, Hongrie
  www.artpool.hu
- **Date de création** : 1979 (toujours en activité sous la forme d'un centre de recherche artistique)
- **Fondateurs** : György Galantai et Julia Klaniczay ont fondé Artpool Archive en 1979, cependant le premier espace préfigurant Artpool qui s'appelait the Chapel Studio (ouvert de 1970 à 1973) fut fondé seulement par György Galantai.
- **Organisation** : Aujourd'hui Artpool Art Research Center se définit comme une institution alternative à but non lucratif.
- **Directeur** : Julia Klaniczay
- **Mission** : Actuellement, le centre de recherche à pour mission d'effectuer des recherches et des publications sur les changements et les résultats des récents mouvements artistiques hongrois et internationaux. Le centre de recherche s'organise autour de 6 grands axes : 1)Organiser des expositions et des événements artistiques. 2)Éduquer par le biais de publications et de conférences. 3)Collecter et élargir les archives, les publications et les collections en art contemporain du centre de recherche. 4) Rechercher par le biais de créations de Handbooks et d'aides à la recherche (bibliographie, traduction, chronologies,…) et par sa mise en relation avec les écoles et les universités. 5) Communiquer ses archives et sa collection (web, salles de lecture, bibliothèque, …) mais sans possibilité de prêt. 6)Promouvoir le programme culturel du lieu ainsi que des institutions et des artistes partenaires.
- **Histoire** : Artpool a été fondé dans les années 1970 sous le régime communiste en Hongrie dans un certain contexte de combat contre la répression des nouvelles formes artistiques libres et libertaires (happening, musique, conférences,…). Le lieu fut espionné durant plusieurs années par les services de renseignements et connu bon nombre de fermetures et de complications. Les fondateurs de Artpool ont créé un espace politiquement indépendant, voué à présenter, durant les années 1970, l'avant-garde artistique hongroise. Depuis 1992 et grâce au changement de régime politique en Hongrie, Artpool est aujourd'hui un véritable centre de recherche artistique reconnu et innovant.

Vues des côtes de conservation des archives de Artpool ainsi que des différents espaces (dont la salle de lecture en bas à droite) et boites d'archivage. Il s'agit ici essentiellement de films et de documents sur le mouvement artistique Fluxus.
©Malcolm Dickson

La salle de lecture de Artpool en 2000 ©Osrodek Sztuki

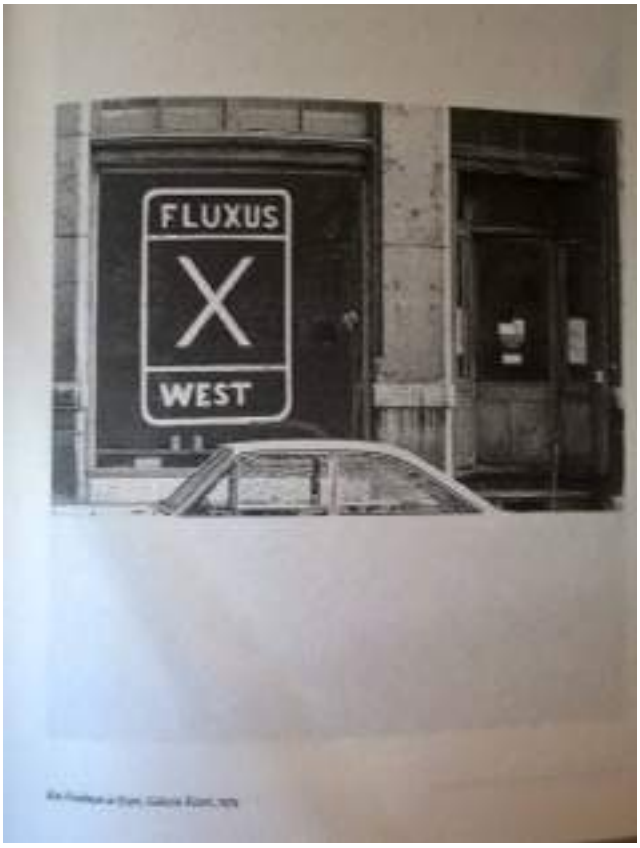
Les fondateurs de Artpool : Julia Klaniczay et György Galantai ©Malcolm Dickson

Ecart

- **Lieu** : Genève (Suisse)
- **Adresse** : Ecart Archives/Cabinet des Estampes, 5 Promenade du Pin, CH 1204 Genève, Suisse (archives regroupée au sein des collections du MAH de Genève)
- **Date de création (fin)** : 1969 - 1982
- **Fondateurs** : Le groupe d'artistes Ecart composé de John Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner
- **Organisation** : collectif artistique à but non lucratif
- **Directeur** : aucun
- **Mission** : Réunir différents savoirs et disciplines (acceptés et marginaux) de l'art contemporain dans un même lieu. Créer un espace d'émancipation pour de nouvelles pratiques artistiques contemporaines ainsi que d'offrir une plus grande liberté d'action au collectif Ecart par la création d'un lieu. Enfin le lieu Ecart permettait la présentation de différentes éditions d'art contemporain ainsi que des collaborations d'expositions visant à présenter des artistes internationaux de la scène artistique expérimentale.
- **Histoire** : Le nom Ecart fut choisi par ses fondateurs John Armleder, Patrick Lucchini et Claude Rychner car il faisait référence à leur programme artistique, le nom de leur collectif (Ecart) mais aussi à la définition de leurs pratiques artistiques. Basé sur les différences et les « écarts », les distances et les rapprochements entre les différentes pratiques de l'art contemporain, le programme artistique du groupe d'artistes prit logiquement le nom d'Ecart. Basé sur le « cross-média » Ecart se présentait, selon Robert Filliou, comme un lieu d'art multiple en création permanente. Ecart apporta l'esprit de Fluxus et du Néo-dadaïsme à Genève et contribua au développement de la scène artistique européenne notamment à travers des festivals et des expositions tels que Ecart Happening Festival en 1969. En 1972, Ecart installa une librairie en son sein et contribua à la reconnaissance de l'édition comme une forme primordiale de la création contemporaine. Le groupe se sépara en 1982 et entraina la fermeture du lieu avec lui. Depuis ce temps, John Armleder continue de faire perdurer la mémoire d'Ecart par des publications, des entretiens, des expositions et des interviews mais aussi par la présence du lieu -réactivé de manière éphémère- sur des événements ou sur certaines foires d'art telles que Art Basel en Suisse.

Carton d'invitation annonçant l'ouverture d'Ecart (nouvel espace avec librairie) en 1972, ©MAMCO, cabinet des estampes

À gauche : vue intérieure de Ecart en 1977. À droite : vue de la librairie d'Ecart en 1982 au 12 rue d'Italie, Genève ©MAMCO, cabinet des estampes



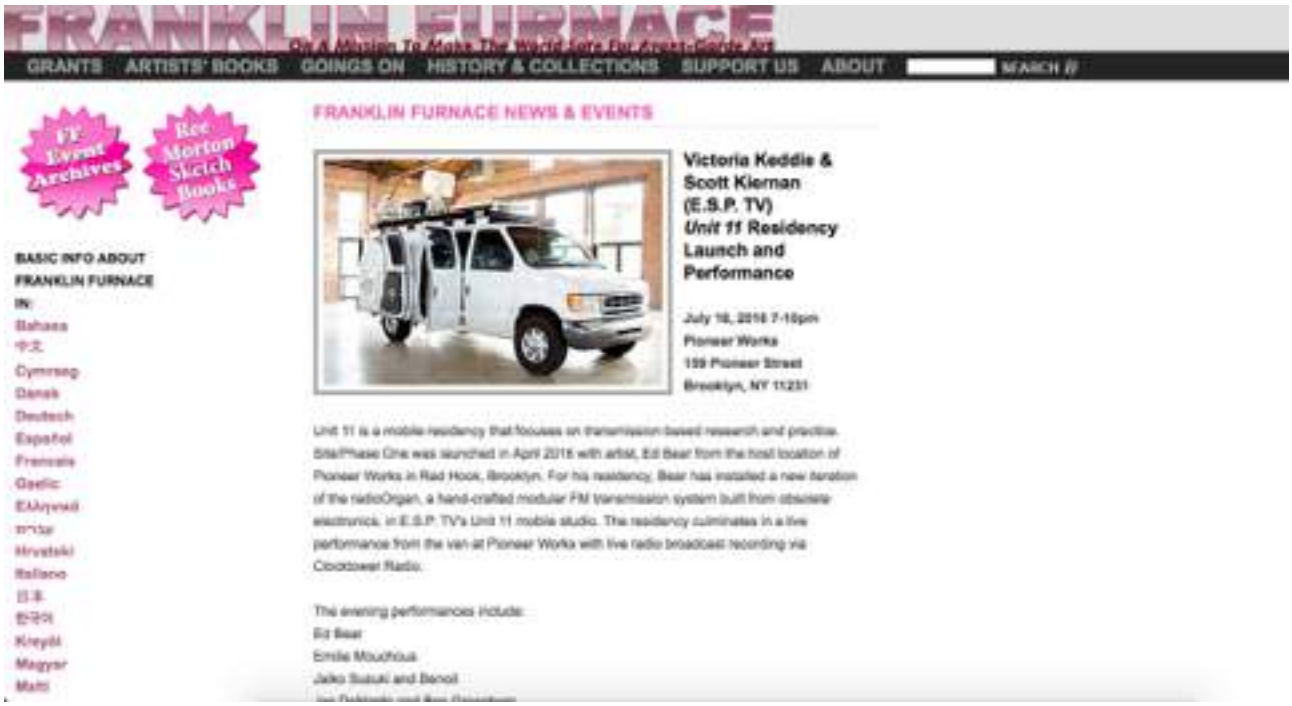
Exposition Ken Friedman à Ecart en 1974 ©MAMCO, cabinet des estampes

Unique cimaise du stand de Ecart à Art Basel 2016 ©Tom Masson

John Armleder en discussion sur le stand de Ecart à Art Basel en 2016 ©Tom Masson

Franklin Furnace

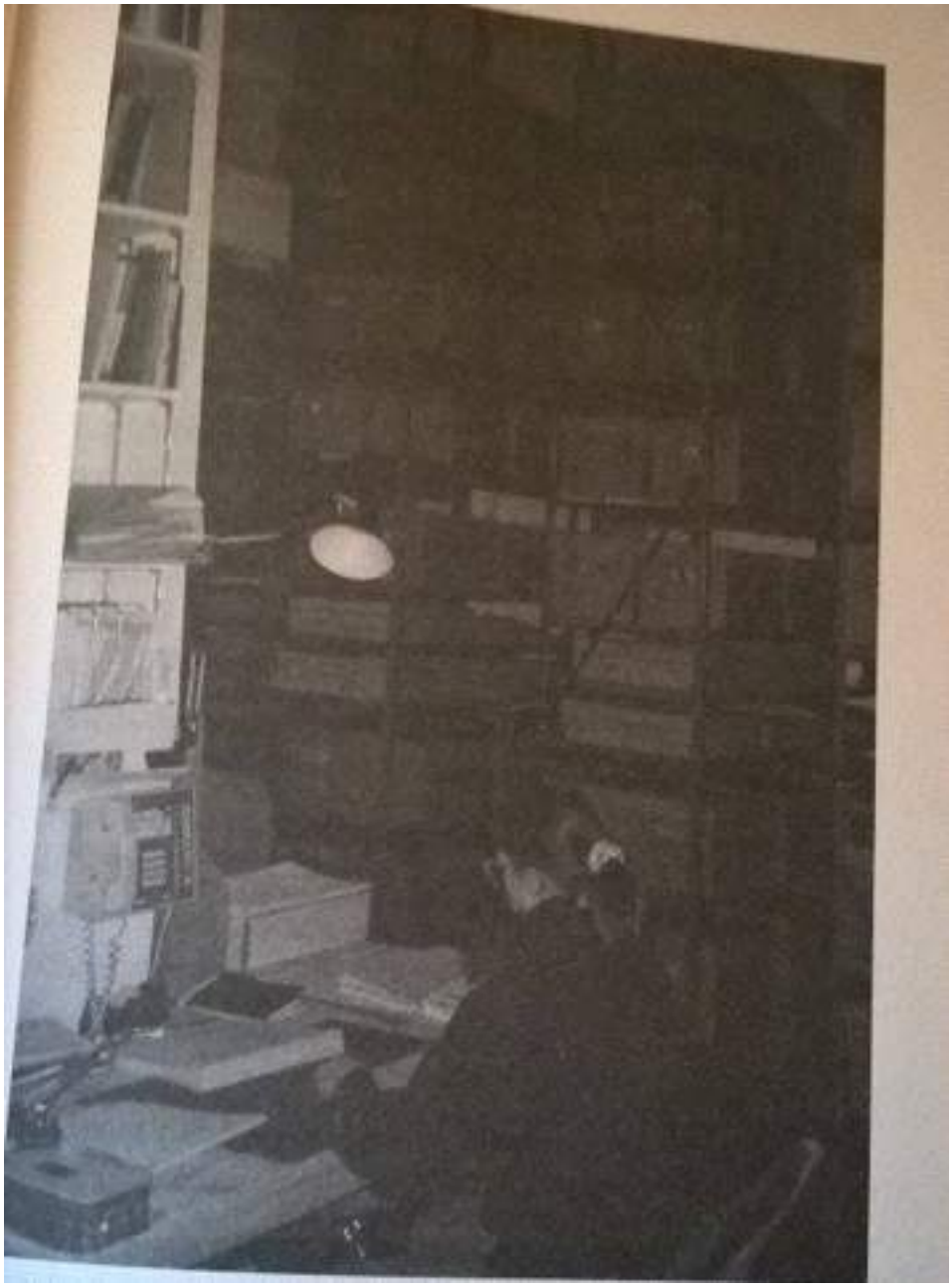
- **Lieu** : New-York (USA)
- **Adresse** : Franklin Furnace Archive, Inc, 80 Arts - The James E. Davis Arts Building, 80 Hanson Place, 301, Brooklyn, New-York 11217-1506 www.franklinfurnace.org
- **Date de création** : 1976 - existe maintenant en ligne depuis 1997
- **Fondateurs** : Martha Wilson
- **Organisation** : Organisation non lucrative (association) avec des membres.
- **Directeur** : Martha Wilson et présence d'un « board of directors » (conseil d'administration)
- **Mission** : La mission de Franklin Furnace Archive, Inc. est de préparer le monde à l'art d'avant-garde. Chaque année Franklin Furnace attribue des prix sous la forme de bourses dans deux catégories. "The Franklin Furnace Fund for Performance Art" soutient des artistes émergents, leur permettant de produire des oeuvres majeures à New-York. "The Future of the Present" finance la création d'art "en direct sur Internet", des travaux qui engagent l'Internet comme médium artistique ou scène d'exposition. Chaque bourse offre entre $2000 et $5000. Les artistes du monde entier sont encouragés a présenter leurs projets - cependant seuls les projets rédigés en anglais sont acceptés. Franklin Furnace ne possède pas de commissaire d'exposition; chaque année un nouveau panel d'artistes examine toutes les propositions. Franklin Furnace croit dans le fait que le système paritaire du panel permet à toute sorte d'artiste du monde entier de présenter son oeuvre avec une chance égale.
- **Histoire** : Franklin Furnace a été fondé en 1976 avec comme but d'aider des artistes considérant la publication comme un médium artistique primordial et "démocratique", mais n'étant pas soutenus par des organismes artistiques existants. Depuis, les efforts de Franklin Furnace se sont concentrés sur un programme fondé sur trois perspectives "orientées-temps": une collection de livres d'artistes ; un programme de performances d'artistes émergents ; des expositions d'art orienté-temps, à la fois des travaux *in situ* par des artistes contemporains ; des expositions historiques et contemporaines de livres d'artistes et d'autres formes d'art temporaire. Pendant ces vingt dernières années, Franklin Furnace est devenu un organisme réputé aux Etats-Unis et a l'étranger pour avoir fait reconnaître des artistes ayant changé les règles des débats sur l'art contemporain; pour avoir commissionné des expositions où l'histoire et les activités de l'avant-garde du 20eme siècle furent retracées avec érudition; enfin, pour avoir défendu le droit des artistes à la liberté d'expression (comme garantie par le Premier Amendement de la constitution américaine). De plus, le programme de performances artistiques de Franklin Furnace a permis à des artistes plus établis comme Vito Acconci, Laurie Anderson, Carl Andre, Jennifer Bartlett, Lee Breuer, Richard Foreman, William Pope.L, William Wegman, d'expérimenter dans des voies qui n'auraient pas été possibles au sein d'institutions s'adressant à de plus larges publics. Franklin Furnace a accueilli les artistes français (ou francophones) Martine Aballea, Michel Auder, Daniel Aulagnier, Helene Aylon, Catherine Bay, Julien Blaine, Sophie Calle, Guy de Cointet, Paul Granjon, Richards Jarden, … Les programmes de Franklin Furnace ont inclus de nombreuses expositions d'art de nature éphémère ou sur des sujets peu traités ayant fait date -- des expositions sur les livres et les imprimés cubistes par exemple, sur Fluxus, ou encore sur l'art des Samizdat russes -- des expositions reconnues par la critique et ayant contribué à la recherche en histoire de l'art. En 2006, Franklin Furnace a commencé un partenariat avec ARTstor, un projet de la fondation Andrew W. Mellon, qui vise à rendre possible l'accès à ses archives à des chercheurs dans le monde entier.



Capture d'écran du site internet de Franklin Furnace ©Franklin Furnace Inc

Logo de Franklin Furnace ©Franklin Furnace Inc

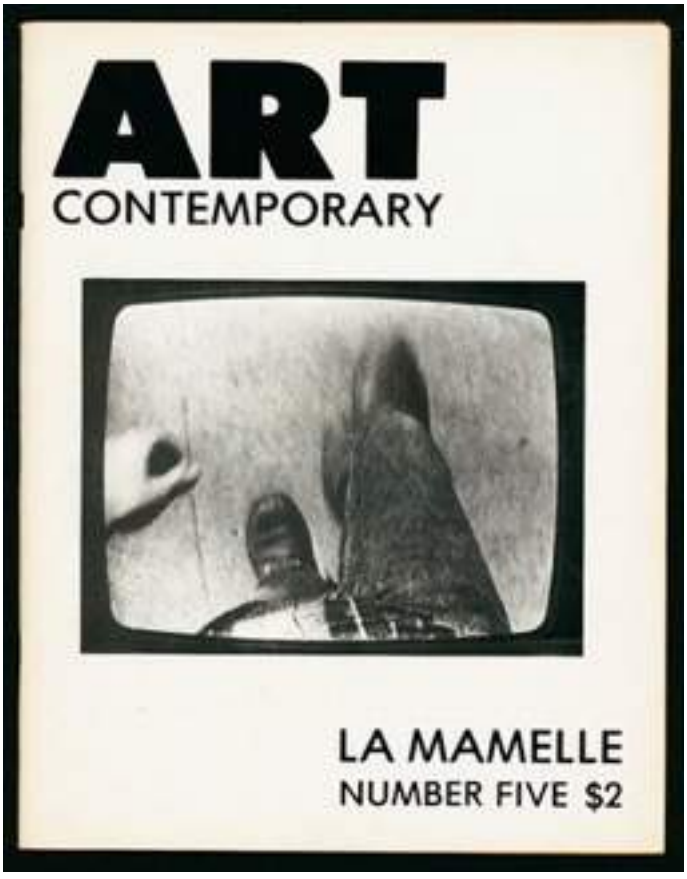
Installation pour L.A/London Lab à Franklin Furnace en 1981 ©Lynn Hershman Leeson



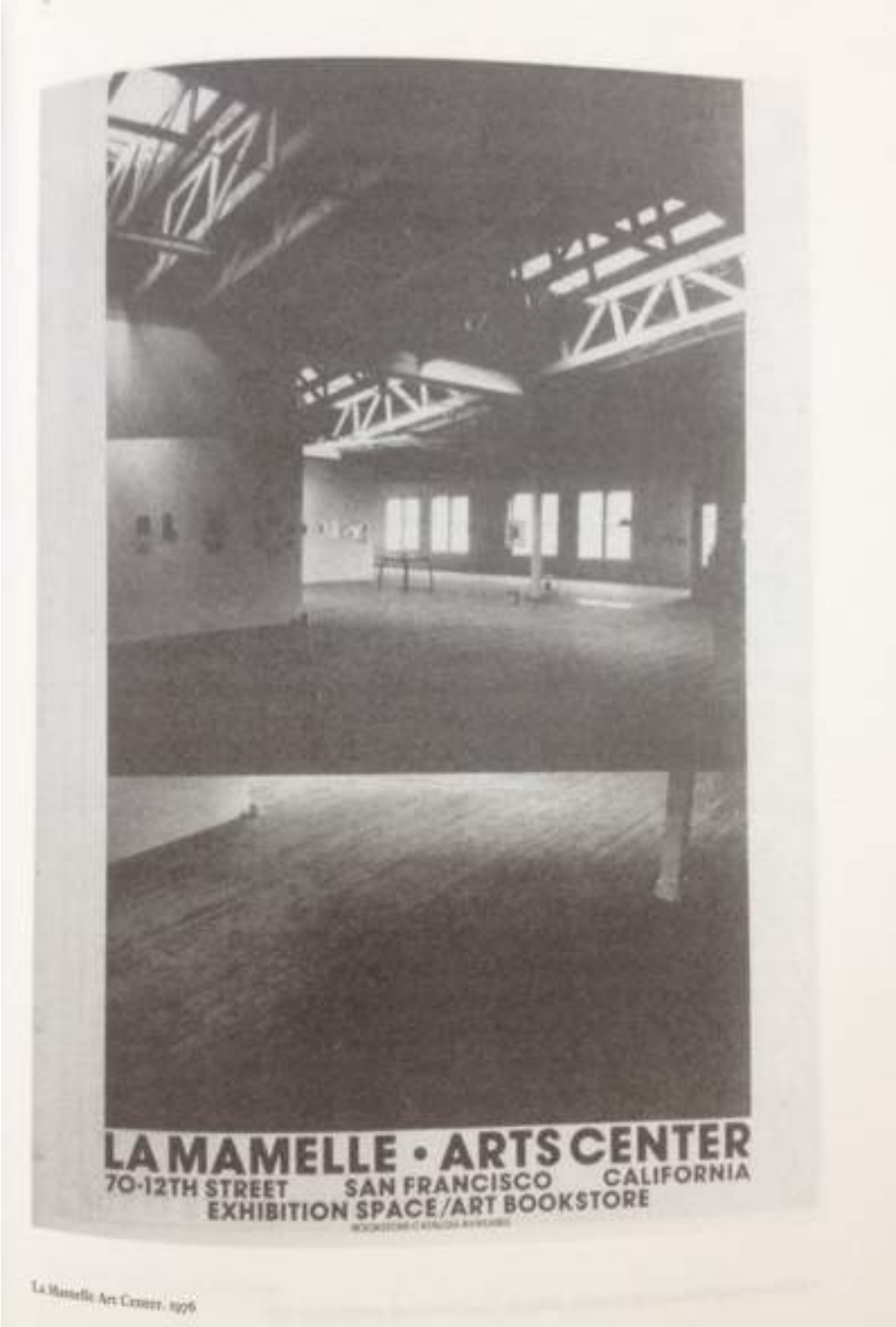
Vue de l’espace de Franklin Furnace (archives) en 1989 ©Franklin Furnace Database

La Mamelle/Art Com

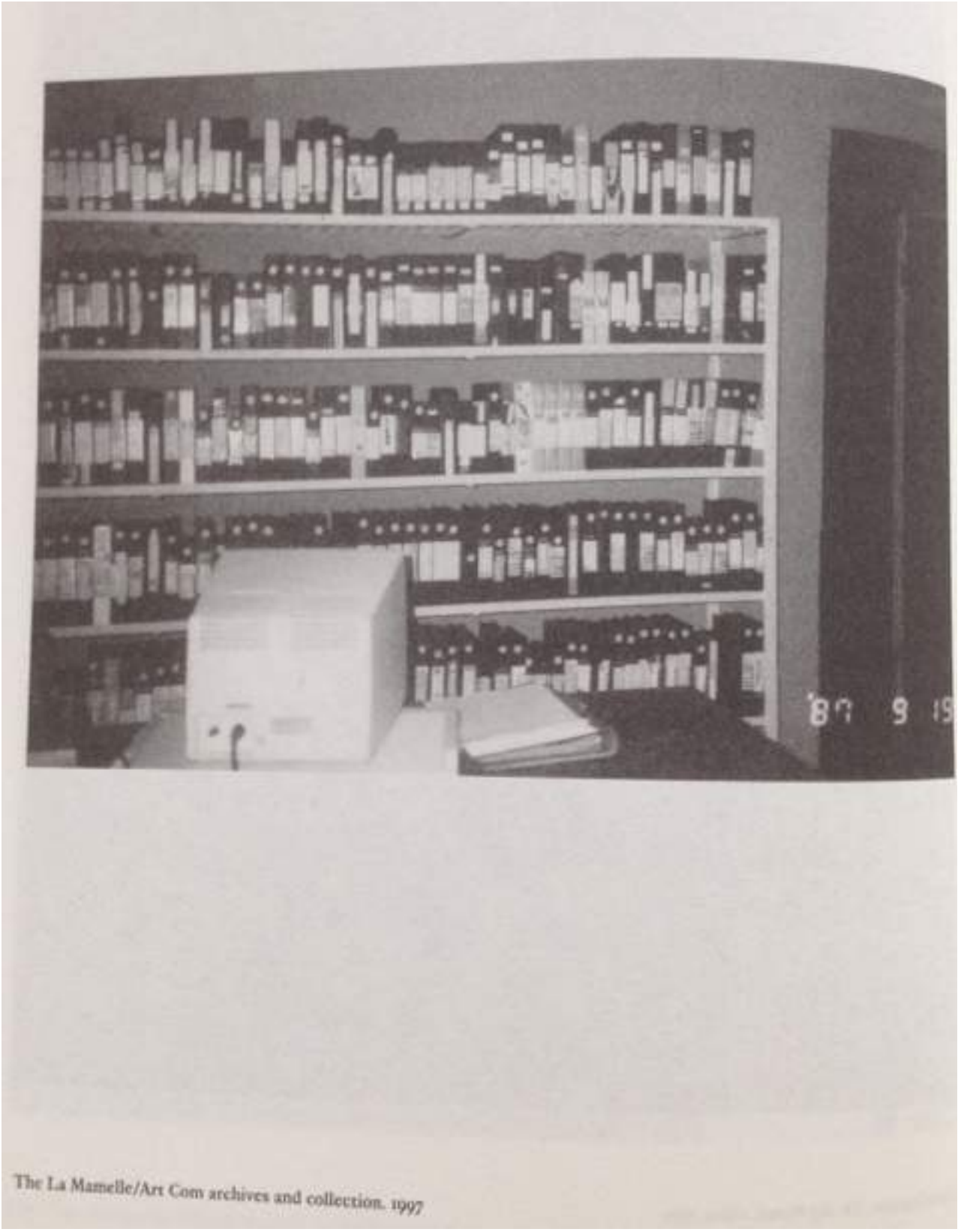
- **Lieu** : San-Francisco (USA)
- **Adresse** : Darlene Tong, P.O Box 19-3123 Rincon Center, San-Francisco, CA 94119-3123. dtong@sfsu.edu
- **Date de création (fin)** : 1975 - 1997
- **Fondateurs** : Carl Loeffler et Trudi Richards
- **Organisation** : Association éducative d'artistes (non-profit educational artist's organisation).
- **Directeur** : aucun
- **Mission** : « notre objectif principal est de rendre visible les informations et les pratiques de l'art contemporain qui à leur tour peuvent générer des activités artistiques nouvelles » (Carl Loeffler). Le programme de La Mamelle était axé sur la présentation de performances, de vidéo/média art et de mail art. La Mamelle servait aussi de lieu pour produire des publications ainsi qu'un lieu pour mettre les artistes en connections.
- **Histoire** : L'organisation de La Mamelle, qui est devenue par la suite Art Com, a commencé en 1975 en parallèle de la création et de la publication d'un magazine artistique indépendant par Carl Loeffler. Le titre de ce magazine a changé plusieurs fois, au fur et à mesure du temps passant, notamment par le titre de La Mamelle Magazine, Art Contemporary ou Art Com Magazine. Au cours de ses vingt années d'existence, l'espace de la galerie La Mamelle situé à San Francisco a beaucoup évolué. Dépendant des changements de pratiques de l'art contemporain, des choix artistiques de Carl Loeffler ainsi que des nouvelles techniques expérimentales, le lieu s'est sans cesse réinventé. La Mamelle fut un des lieux pionniers pour la présentation et la communication des arts expérimentaux touchant aux nouveaux médias et aux innovations technologiques. Dans cette optique, en 1980, la Mamelle était un des lieux organisateur de la conférence internationale « Use of telecomunications in contemporary art ». De ce fait, La Mamelle a constitué un réseau de connaissances avec d'autres espaces indépendants à travers le monde et ce, notamment, à Tokyo, Vancouver, Vienne, New-York, Toronto. En 1986, Art Mamelle participe à la création de Art Com Electronic Network (ACEN) qui fut l'une des premières plateformes numériques dédiée à l'art. Ainsi Art Com Magazine devint l'un des premiers magazines totalement publié en ligne. L'ACEN a joué un rôle important - notamment en Amérique du Nord- pour la mise en relation entre des artistes et des spécialistes de disciplines technologique ainsi que pour le développement du cross-média dans les arts. Fermées depuis 1997, les archives de La Mamelle/Art Com sont aujourd'hui conservées à l'université de Standford tandis que ses collections furent elles transférées à la Pacific Film Archives de l'université de Berkley en Californie.



Présentation de La Mamelle et couverture de La Mamelle Magazine numéro 5 ©Pacific Film Archives, Berkeley



Affiche de promotion pour la Mamelle, 1976 © Maurizio Nannucci



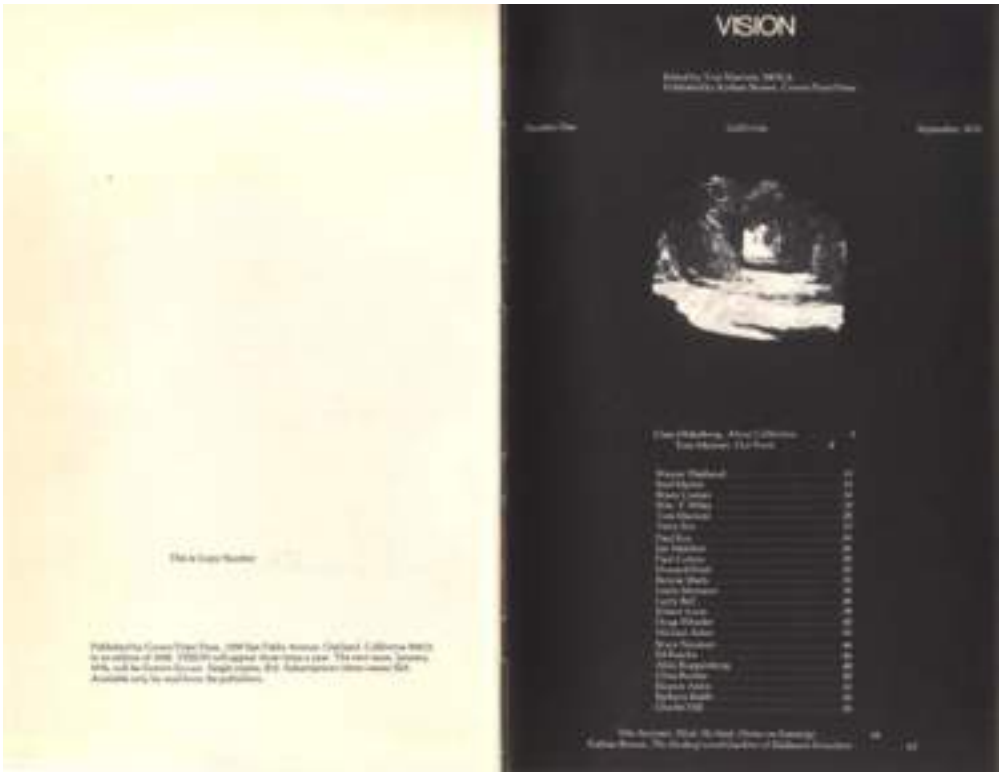
Organisation des archives et des collections (éditions, publications, …) à La Mamelle en 1997 avant la fermeture du lieu.
© Maurizio Nannucci

MOCA/ Museum of Conceptual Art

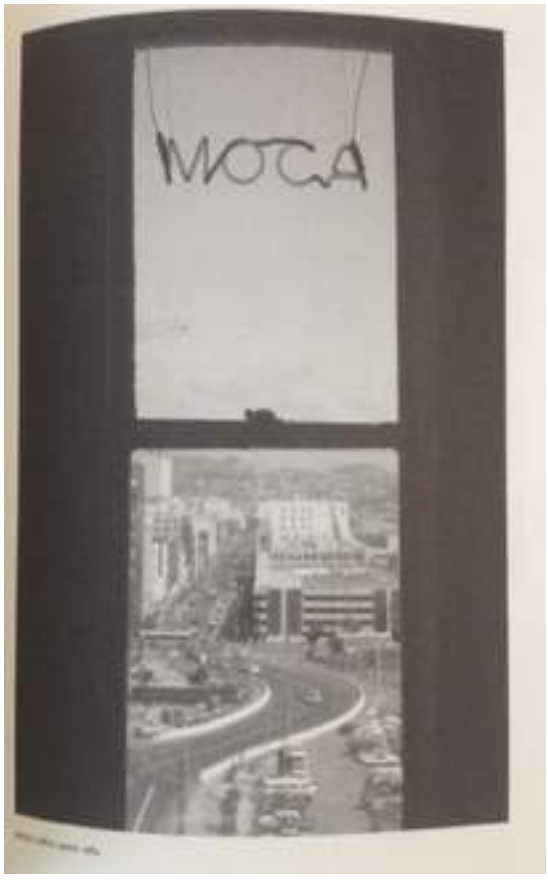
- **Lieu** : San-Francisco (USA)
- **Adresse** : aucune
- **Date de création (fin)** : 1970 - 1984
- **Fondateur** : Tom Marioni
- **Organisation** : Espace d'art à but non lucratif avec des adhésions payantes.
- **Directeur** : Tom Marioni
- **Mission** : Le MOCA était un lieu dédié à l'exposition de sculptures sonores, d'actions, de performances et d'oeuvres d'arts crées spécialement pour le lieu d'exposition. « Ce que j'essaye de faire est de l'art qui est le plus proche de la vie réelle sans que cela soit la vraie vie. » Tom Marioni
- **Histoire** : Le Museum of Conceptual Art (MOCA) a été fondé en 1970 à San Francisco. Le « musée » situé en centre-ville disposait de 900 mètres carré d'espaces divisés en deux étages. Le MOCA était ouvert lorsque des événements ou des oeuvres y étaient programmés. À ce titre, le MOCA était ouvert tous les mercredis après-midi, car c'était le jour où Tom Marioni réactivait l'oeuvre *Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* (présentée pour la première fois en 1970 au musée de Oakland). Au rez-de-chaussé du MOCA se trouvait un bar qui faisait office de café du musée même si celui-ci en était juridiquement dissocié. Pour Tom Marioni, l'art conceptuel avait trois caractéristiques : le langage, le système et l'action. Ainsi, il définit le MOCA de musée spécialisé dans la sculpture-action : « a specialized sculpture-action museum ». L'exemple d'une des premières expositions du MOCA est à ce titre significative. L'exposition *Actions by Sculptors for the Home Audience* (1974) fut télévisée et chercha ainsi à s'émanciper des murs du musée pour atteindre le public chez soi. Dans cette même optique de se servir des *mass-media* pour communiquer l'art, le MOCA créa l'exposition *MOCA/FM* qui consistait à créer, pour vingt artistes invités, des compositions radiophoniques de une minute chacune. Enfin avec *Body Works* (1970), le MOCA présenta le premier « show », exposition d'art vidéo en Californie. Sur le plan de l'édition, un journal d'art appelé VISION (qui dura de 1975 à 1981 et fut publié par Crown Point Press) était édité par Tom Marioni comme une extension papier du MOCA. Pour le critique d'art Thomas McEvilley, le MOCA fut « la plus importante et la plus ambitieuse oeuvre sociale de Tom Marioni. Depuis la fermeture du MOCA en 1984, Tom Marioni continue de recevoir des aides financières pour ses projets d'oeuvres d'art sociales. En 1992, les archives du MOCA ont été intégrées au Berkeley Museum de l'université de Berkeley en Californie.

Installation de Vito Acconci au MOCA en 1974, © Tom Marioni

Bureau de Tom Marioni au MOCA, © Tom Marioni



Premier numéro du journal VISION de septembre 1975, cet exemplaire est totalement consultable en ligne sur :
http://s3.amazonaws.com/eob_texts-production/texts/23/1298413030_vison_vol_1.pdf?1298413030
(consulté le 30 mai 2016)
© Tom Marioni & Crown Point Press



Une vue de la ville de San-Francisco depuis l'une des fenêtres du MOCA en 1984, avant la fermeture du lieu.
© Tom Marioni

Printed Matter

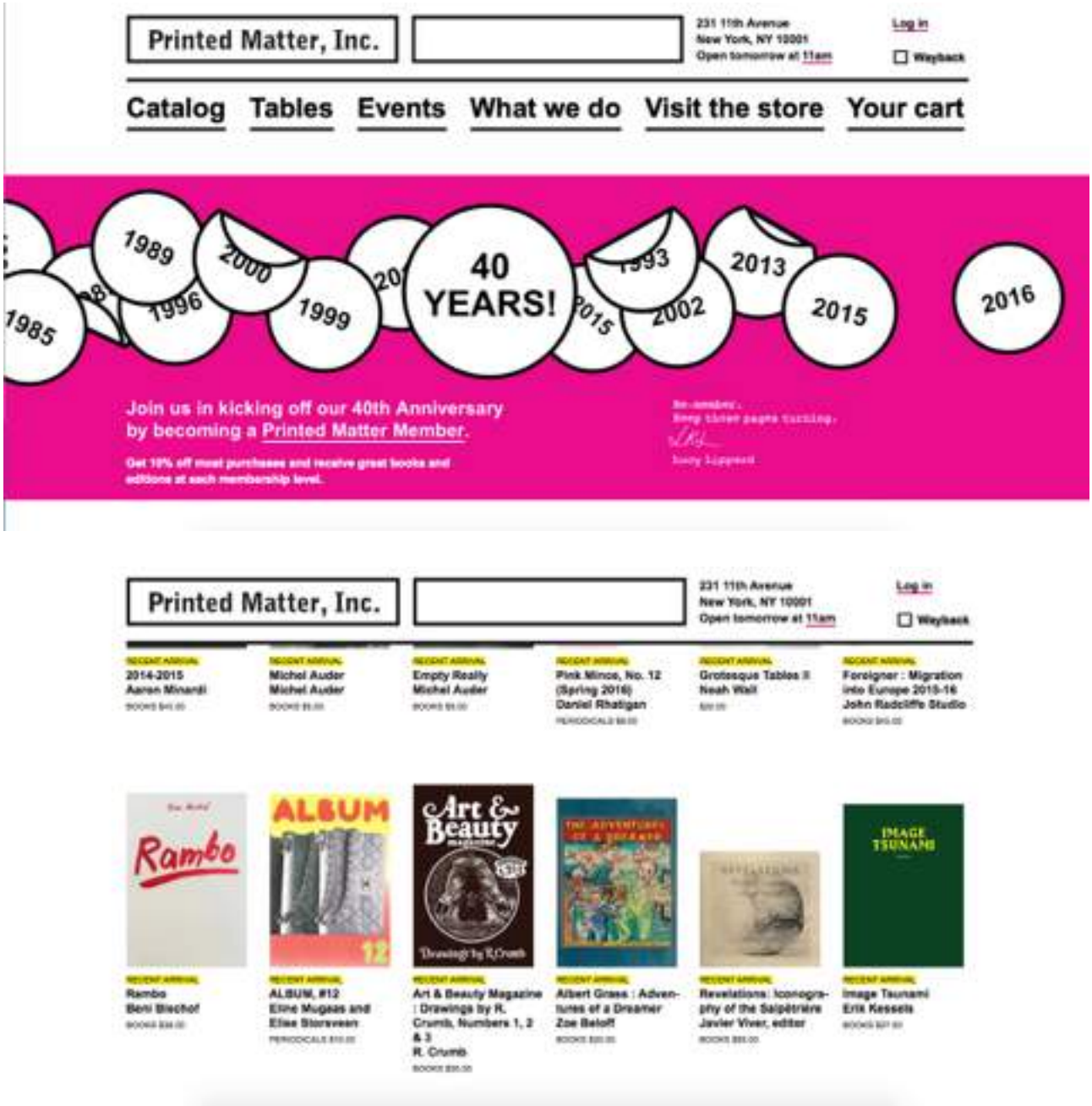
- **Lieu** : New-York (USA)
- **Adresse** : Printed Matter Inc, 195 10th Avenue at 22nd Street, New-York, NY, 10011, USA, www.printedmatter.org
- **Date de création** : 1976
- **Fondateurs** : Sol Lewitt, Carl Andre, Edit DeAk, Lucy Lippard, Walter Robinson, Pat Steir, Mimi Wheeler, Robin White, Irena Von Zahn
- **Organisation** : Association à but non lucratif avec adhésion.
- **Directeur** : AA Bronson (fondateur de Art Metropole) fut directeur de 2004 à 2010, le directeur actuel est Max Schumann. Présence d'un « board of directors » (conseil d'administration)
- **Mission** : Promouvoir et diffuser les publications conçues par les artistes ainsi que de prôner l'importance du médium livre et de l'édition dans la production artistique contemporaine. Pour arriver à cela, l'activité de Printed Matter se base sur l'approvisionnement en livre d'artistes, multiples et autres formes diverses et variées de publications artistiques. Printed Matter participe aussi à la mise en place d'expositions, au lancement de livres, au lancement de projets artistiques mais aussi à des actions de publication et d'éducation ainsi qu'à des activités de consultations spécialisées dans le domaine de l'édition artistique.
- **Histoire** : Printed Matter est la plus importante association non lucrative -au niveau mondial- dédiée à la promotion des publications d'artistes. Fondé en 1976 par Sol Lewitt qui fut très rapidement rejoint par des artistes et des travailleurs culturels, Printed Matter fut toujours situé à New-York. L'espace déménagea plusieurs fois (Tribeca, Soho, Chelsea,…) pour s'établir aujourd'hui (depuis 2005) dans le quartier de Chelsea. Reconnu à travers le monde entier, Printed Matter participa à la reconnaissance, par les acteurs du monde de l'art contemporain, des publications d'artistes. Pour promouvoir cet art et dans un souci d'éducation et d'intérêt général, Printed Matter, a constitué un lieu de lecture publique où plus de 15000 ouvrages sont consultables et achetables. Dans cette même optique, Printed Matter propose des services de consultation gratuite auprès des musées et institutions culturelles qui souhaitent acquérir, exposer ou travailler sur les livres d'artistes ou les publications d'artistes contemporains. Depuis 2003, Printed Matter a relancé son programme d'édition (débuté dans les années 1970) et il publie chaque année plus de quatre livres d'artistes. En 2005, Printed Matter lança The New-York Art Book Fair, une foire réunissant des éditeurs indépendants du monde entier permettant ainsi ,selon AA Bronson (directeur de Printed Matter à cette époque), de «rendre visible le réseau invisible ». Enfin, depuis 2004 (et notamment en collaboration avec Art Metropole), Printed Matter participe à la foire d'art contemporain Art Basel.

De haut en bas : la devanture de Printed Matter respectivement en 1981 (7 Lispenard Street), en 1992 (77 Wooster Street) et actuellement (195 Tenth Avenue)
© AA Bronson & Printed Matter

Vue d'exposition de posters et d'affiches de Lawrence Weiner en 1991 à Printed Matter
© AA Bronson

Vue de l'intérieur de Printed Matter aujourd'hui ©Printed Matter

Captures d’écran de la visite virtuelle de Printed Matter proposée par Google Street View © Google & Printed Matter

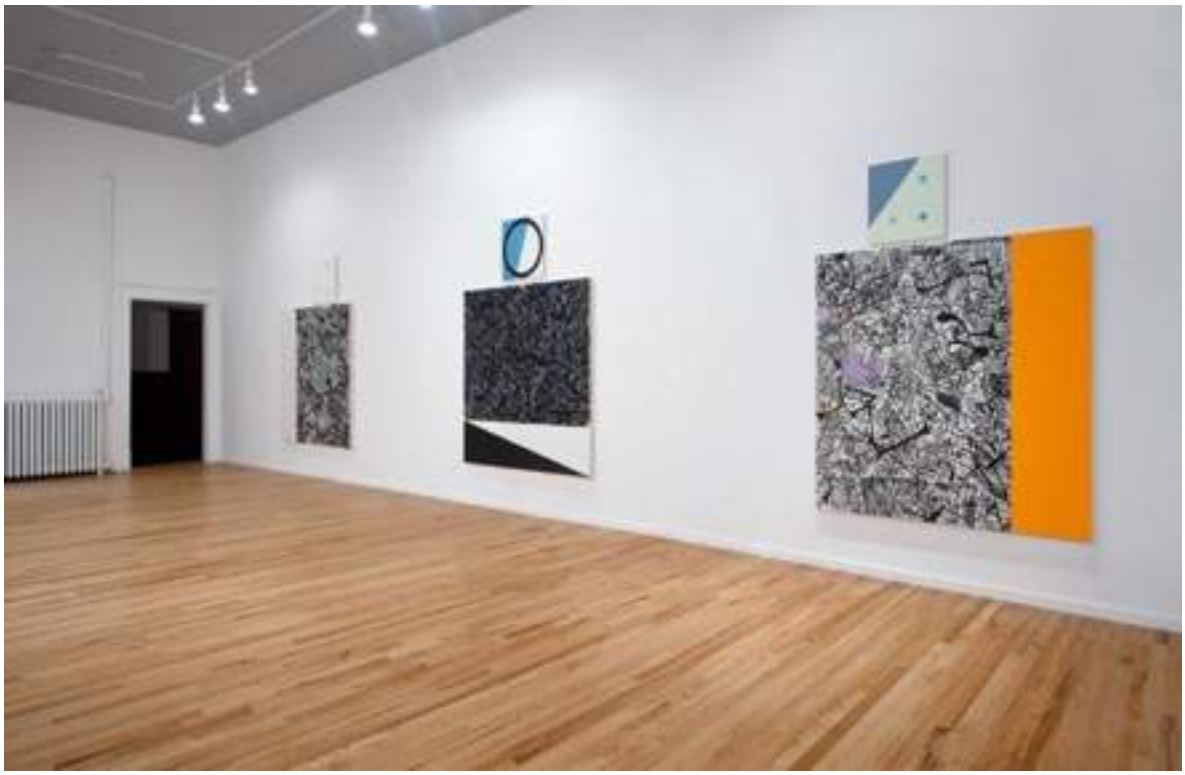


Captures d'écran du site web de Printed Matter où apparait différents catalogues de livre d'artiste ainsi que la possibilité d'achat en ligne. © Printed Matter

Western Front

- **Lieu** : Vancouver (Canada)
- **Adresse** : Western Front Society, 303 East 8th Avenue, Vancouver, BC, V5T 1S1, Canada, www.front.bc.ca
- **Date de création** : 1973
- **Fondateurs** : Martin Bartlett, Kate craig, Henry Greenhow, Glenn Lewis, Eric Metcalfe, Michael Morris, Vincent Trasov, Mo Van Nostrand, Keith Wallace
- **Organisation** : Association à but non lucratif
- **Directeur** : À Western Front, chaque département (exposition, musique, média, performance,…) est dirigé par un curateur différent. Cependant le directeur exécutif est Caitlin Jones (depuis 2010)
- **Mission** : Promouvoir le rôle de l'artiste comme étant l'acteur principal de la culture. Pour cela Western Front s'articule autour de cinq programmes d'action : des expositions, des performances, les nouvelles musiques, le média art et la publication de *FRONT Magazine* (jusqu'en 2011).
- **Histoire** : Western Front est l'un des premiers *artist-run spaces* canadiens. Fondé en 1973 par huit artistes qui voulaient se dégager un espace pour pratiquer et exposer des nouvelles formes d'art. Très rapidement Western Front devient un lieu de rencontre pour les danseurs, les poètes, les artistes plasticiens et les musiciens motivés par le cross-média et l'expérimentation artistique. En connexion avec d'autres espaces similaires, Western Front va, dès les années 1980, jouer un rôle de propulseur pour des nouvelles pratiques artistiques qui font appel à des nouvelles technologies (vidéo art, …). Western Front va aussi, au travers de ses expositions, expérimenter des technologies interactives (le son, l'image animée, …) pour améliorer et questionner l'interaction entre l'espace d'art et le visiteur/spectateur. Fort d'une équipe de plus de dix personnes, d'artistes engagés et de bénévoles motivés, Western Front propose -de nos jours- en moyenne, une centaine d'événements par an. Aujourd'hui, Western Front propose en plus de son programme : des publications de catalogues, des productions d'oeuvres, des résidences d'artistes, des conférences et des productions audio. Par le biais d'un réseau de connaissances et de communication très développé Western Front communique toutes ses informations à travers le monde et se place ainsi comme un lieu important pour l'expérimentation artistique mondiale. Enfin, par l'effort de ses équipes, Wester Front maintient et propose trente années d'archives numérisées et digitales et participe ainsi à la conservation de l'héritage artistique canadien de ces dernières années.

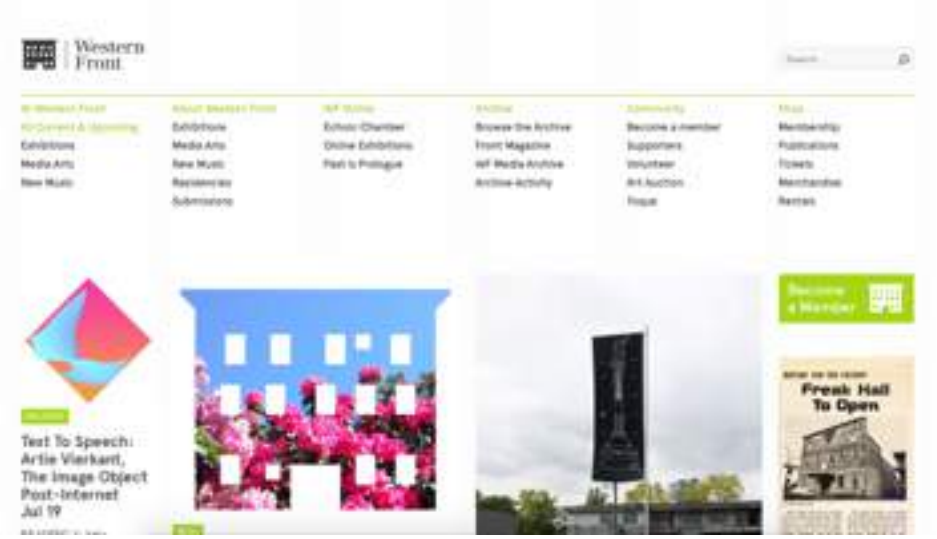
Vue extérieure de Western Front © Western Front



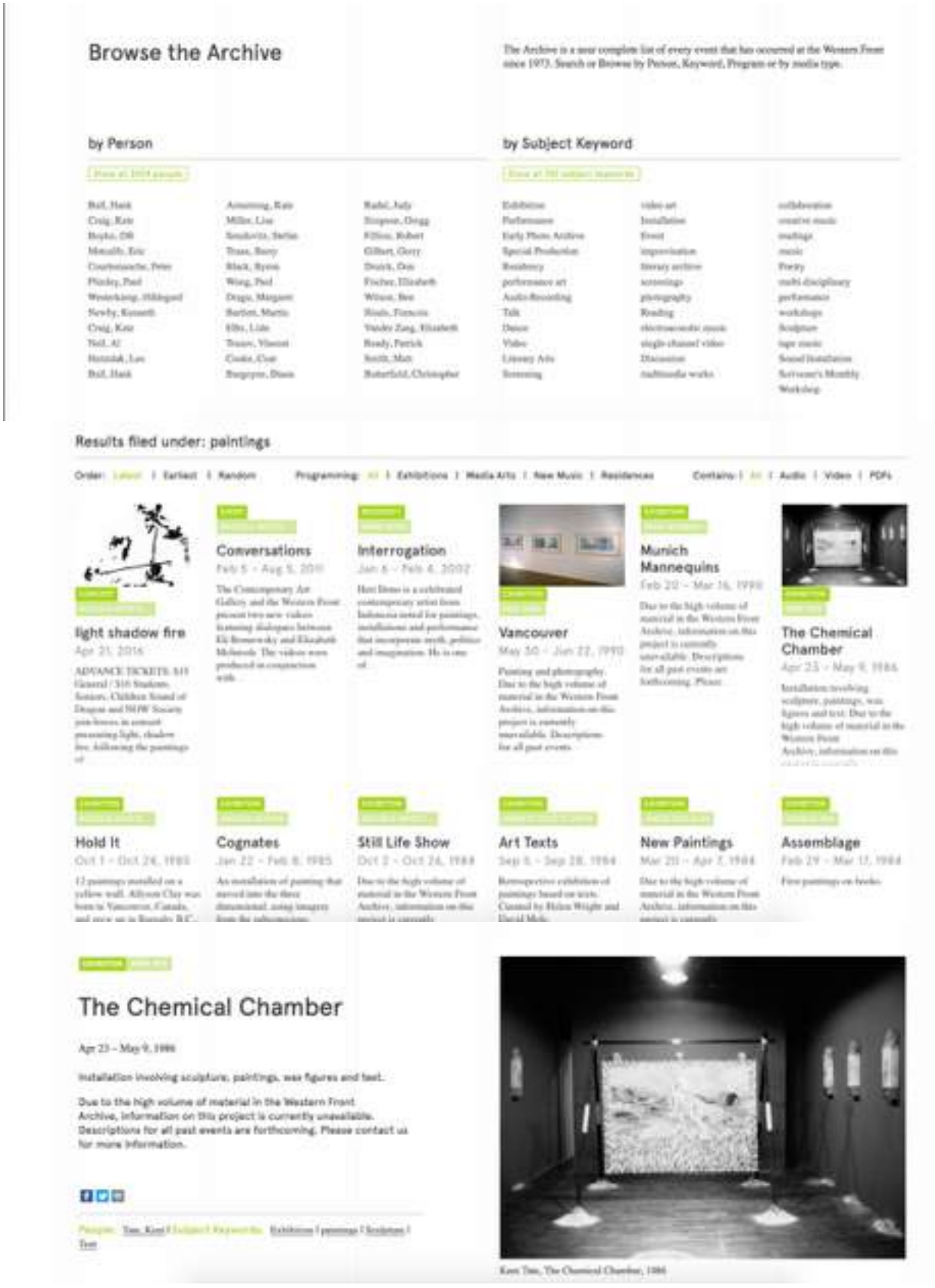
Vue intérieure d’une des salles d’exposition de Western Front © Western Front

Logo de Wester Front © Western Front

Hank Bull et Catlin Jones (directrice) devant Western Front © Tessa Vikander

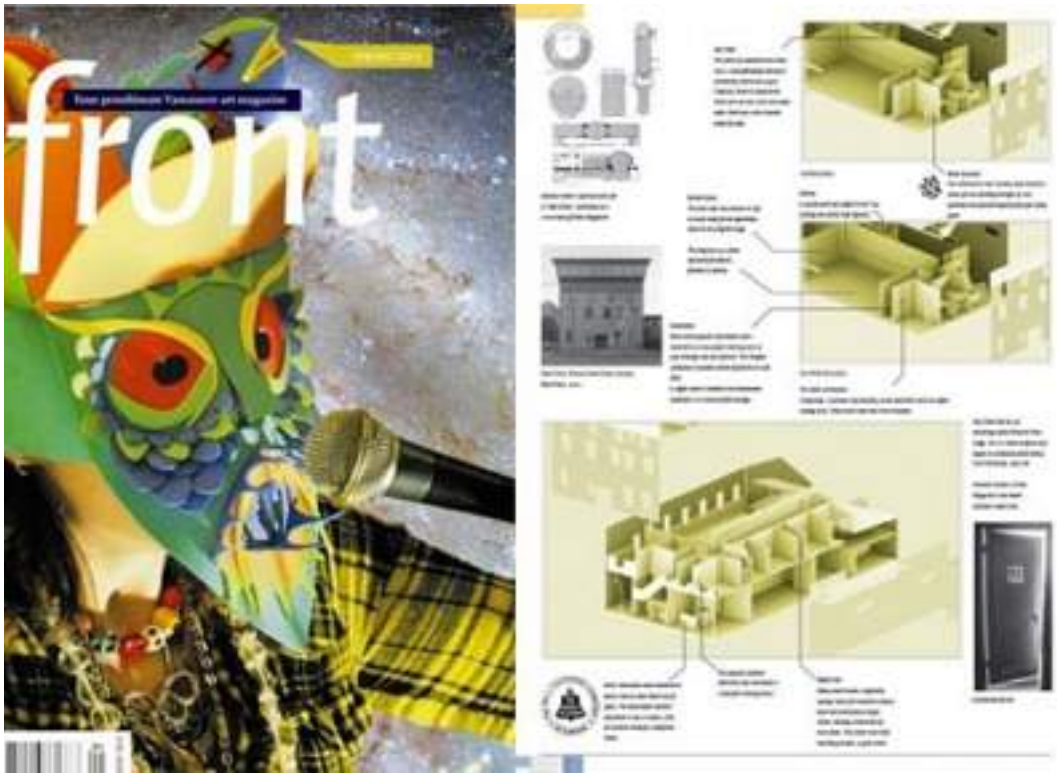


Capture d'écran de la page d'accueil du site web de Western Front ©Western Front



Captures d’écran des archives (et du moteur de recherche) numérisées du site web de Western Front. © Western Front

Animation culturelle avec des enfants au sein de Western Front en Avril 2016 © Ciara Phillips



Couverture de FRONT Magazine en 2011 © Western Front

Intervention de Nils Norman « VANCOUVER VERNACULAR » sur la façade de Western Front en 2015 © Western Front

Intervention de Reece Terris « The Western Front Front - Another False Front » sur la façade de Western Front en 2010. © Reece Terris

Zona

- **Lieu** : Florence (Italie)
- **Adresse** : Zona Archives/Maurizio Nannucci, Box 1486, 50121 Florence, Italie, zonaarchives@libero.it site d'information : http://zonanonprofitartspace.it
- **Date de création (fin)** : 1974-1985 (Aujourd'hui Zona est devenue Zona Archives et Zona Archives Éditions)
- **Fondateurs** : Maurizio Nannucci, Paolo Masi, Mario Mariotti, Giuseppe Chiari, Massimo Nannucci, Albert Mayr, Alberto Moretti, Gianni Pettena
- **Organisation** : Espace d'art à but non lucratif géré et organisé par des artistes vivant à Florence.
- **Directeur** : Aucun
- **Mission** : Créer un réseau global et international d'artistes expérimentaux ainsi que permettre l'exposition d'art et d'artiste expérimentaux internationaux à Florence
- **Histoire** : Fondé en 1974, dans le quartier traditionnel et historique de San Niccolo à Florence, Zona devient très vite un lieu atypique de l'art contemporain et jouit ainsi rapidement d'une reconnaissance internationale. Réunissant des artistes touchant à l'art expérimental, aux performances, à la poésie concrète,etc…, Zona fonde son programme artistique sur l'interdisciplinarité mais aussi sur l'internationalisation du lieu. Cherchant à s'ouvrir au monde et à multiplier les partenariats, Zona va -durant son existence- produire et proposer plus de 250 événements/expositions qui seront bien souvent accompagnés de publications et d'éditions. Ces événements se feront aussi bien à Florence, qu'en Allemagne, en France, en Suisse, en Angleterre, etc. En 1981, Zona lance la Zona Radio qui diffuse des musiques contemporaines et des travaux sonores d'artistes. Fort de ses « membres » et de sa communauté, Zona réussit tout au long de son existence à multiplier les événements en collaboration avec des institutions (publiques ou privées) qui accroîtront son rayonnement et son importance au sein de l'art contemporain. La communauté autour de Zona permettra au lieu de s'autofinancer durant sa période d'activité, lui permettant ainsi de garder une certaine indépendance. Depuis sa fermeture en 1985, Zona est devenue Zona Archives et Zona Éditions et s'est dorénavant spécialisé dans la conservation de document relatant de l'art contemporain ainsi que dans l'édition de livre traitant de l'art expérimental et contemporain. À l'instar de l'un de ses fondateurs -Maurizio Nannucci- Zona a su se constituer et conserver un réseau de connaissances internationales qui font du lieu ou de ce qu'il en reste, un acteur essentiel de l'histoire de l'art contemporain et de sa compréhension.

Dernière vue extérieure de Zona avant sa fermeture en 1985. Sur la devanture est écrit le dernier manifeste de Zona :

« Zona Archives is a non profit art organization founded by artists in Florence in 1974. From the beginning Zona Archives promoted and connected information, exhibitions and documentation about & around different media and avantgarde practices in the international art context. It became one of the most important and stimulating meeting point for artists of different tendencies and disciplines including sound, video, architecture, poetry. From 1985, the activities were continued by Zona Archives and Outside Events Productions & Publications. It's purpose is to present the collection of more than 30 000 items and to inform on the various aspect of art languages such as artist's books, artist's records, small press scene, concret poetry and ephemera. Until today Zona Archives has produced more than 300 events. Exhibitions are periodically organized in co-productions with museums, libraries and archives all over the world. Zona Archives / Box 1486 / 50121 Firenze / Italy »

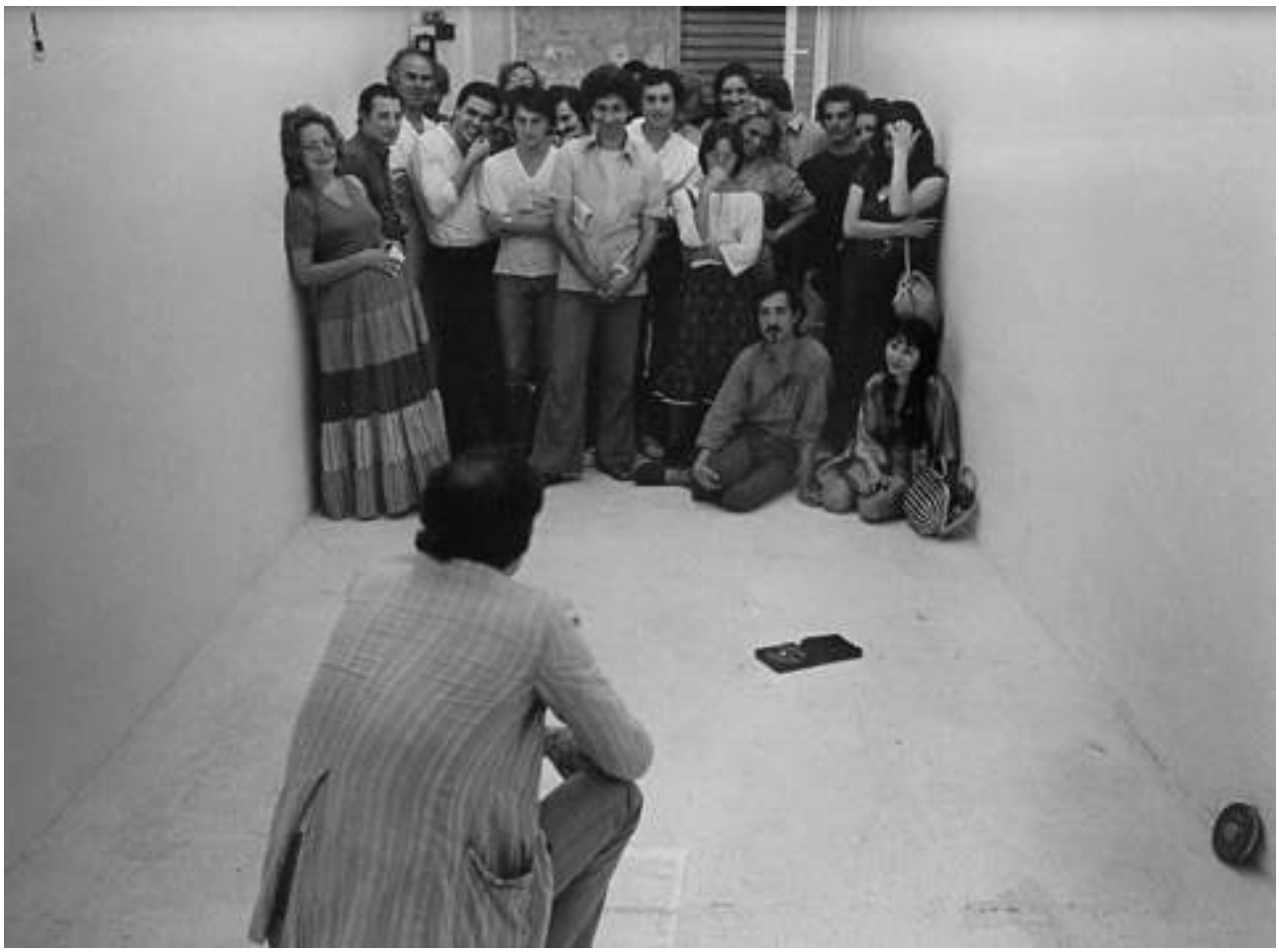
© Maurizio Nannucci & Zona Archives

Via San Niccolo, 119, Florence © Zona Archives

Robert Lax avant un événement à Zona © Zona Archives

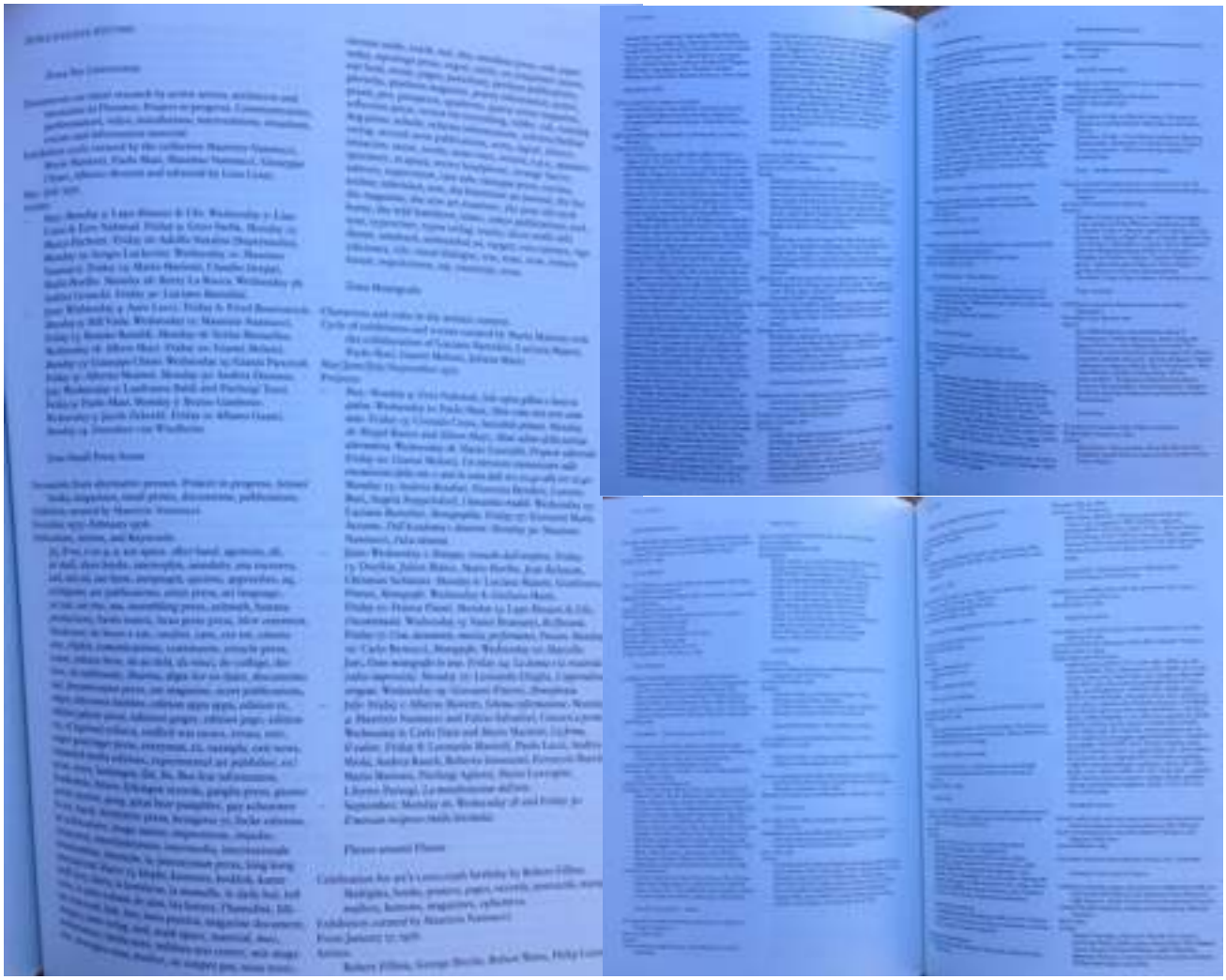
à gauche : Maurizio Nannucci à droite: ouverture de l'exposition du galeriste Franco Toselli et de l'artiste Mario Merz
© Zona Archives

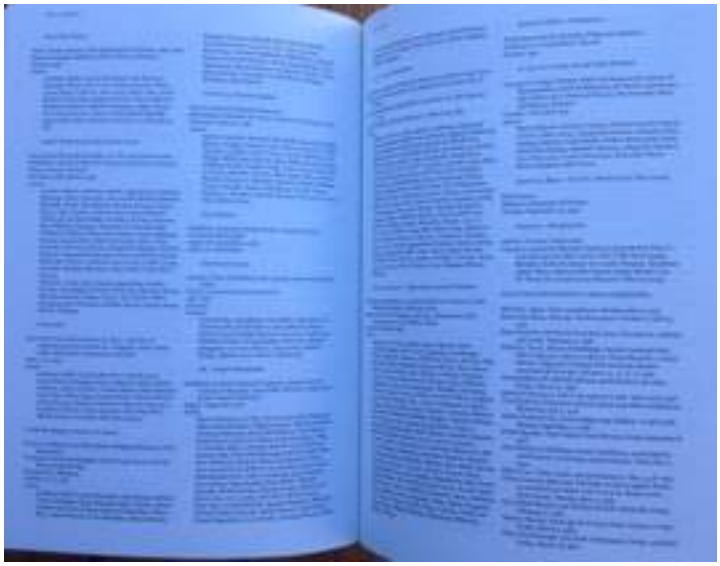
AA Bronson et General Idea à Zona © Zona Archives



Lapo Binazzi & Ufo, pendant l'exposition *Discontinuita* à Zona en juin 1977. © Zona Archives

Devanture du Zona durant l'exposition *Patafisica* en mai 1981. © Zona Archives





Liste des plus de 300 événements de Zona entre 1975 et 1985. Cette liste est consultable dans le livre de Maurizio Nannucci et Gabriele Detterer, *Artist-run spaces.*
© Zona archives & JRP Ringier

Artist-run spaces : Partie 2

Plateforme

- **Lieu** : Paris (France)
- **Adresse** : 73 rue des Haies, 75020 Paris, France, info@plateforme-paris.com, http://www.lentreprise.net
- **Date de création** : 2010
- **Fondateurs** : François Ronsiaux
- **Organisation** : organisé par le biais de l'association « l'Entre Prise » (fondée en 1999) - Association loi 1901.
- **Directeur** : François Ronsiaux
- **Mission** : Plateforme est une structure indépendante. Espace de diffusion, de création et de ressources pour l'art contemporain, il fonctionne comme un espace partagé et fédérateur au sein duquel les artistes se réunissent dans la volonté d'une synergie de potentiels imaginatifs. Plateforme est un espace dédié à la promotion et à la communication de pratiques originales et expérimentales de l'art contemporain.
- **Histoire** : Plateforme et l'association l'Entre Prise se sont d'abord créées en 2001 dans les squats d'artistes. Petit à petit l'association grandissant et les partenariats se multipliant « Entre Prise » créa Plateforme en 2010 pour basculer dans une air plus professionnelle et plus en prise avec les institutions culturelles. Depuis, chaque mois, Plateforme présente une exposition d'environ trois semaines suivie d'une programmation plus évènementielle (performances, projections, etc.) tournée essentiellement vers l'expérimentation et la recherche. La sélection est orientée vers des pratiques artistiques qui se veulent exigeantes et bien souvent axées sur les arts numériques, vidéos ou photographiques. Plateforme propose des projets d'artistes confirmés, nationaux et internationaux et se donne également pour mission de montrer activement la jeune création. Plateforme cherche à s'inscrire dans la ville comme une passerelle pouvant rapprocher les disciplines et les formes pour construire, au fil des rencontres et des découvertes, les échanges indispensables à une expérience artistique et sociale intellectuellement et humainement stimulante. C'est ainsi que Plateforme obtient aujourd'hui le soutien de la Mairie de Paris qui lui permet en plus de ses ressources propres de développer le lieu et de le faire vivre. Depuis 2010, l'association Entre Prise réunit plus d'une cinquantaine d'artistes internationaux qui participent à la vie de l'association et de l'espace Plateforme

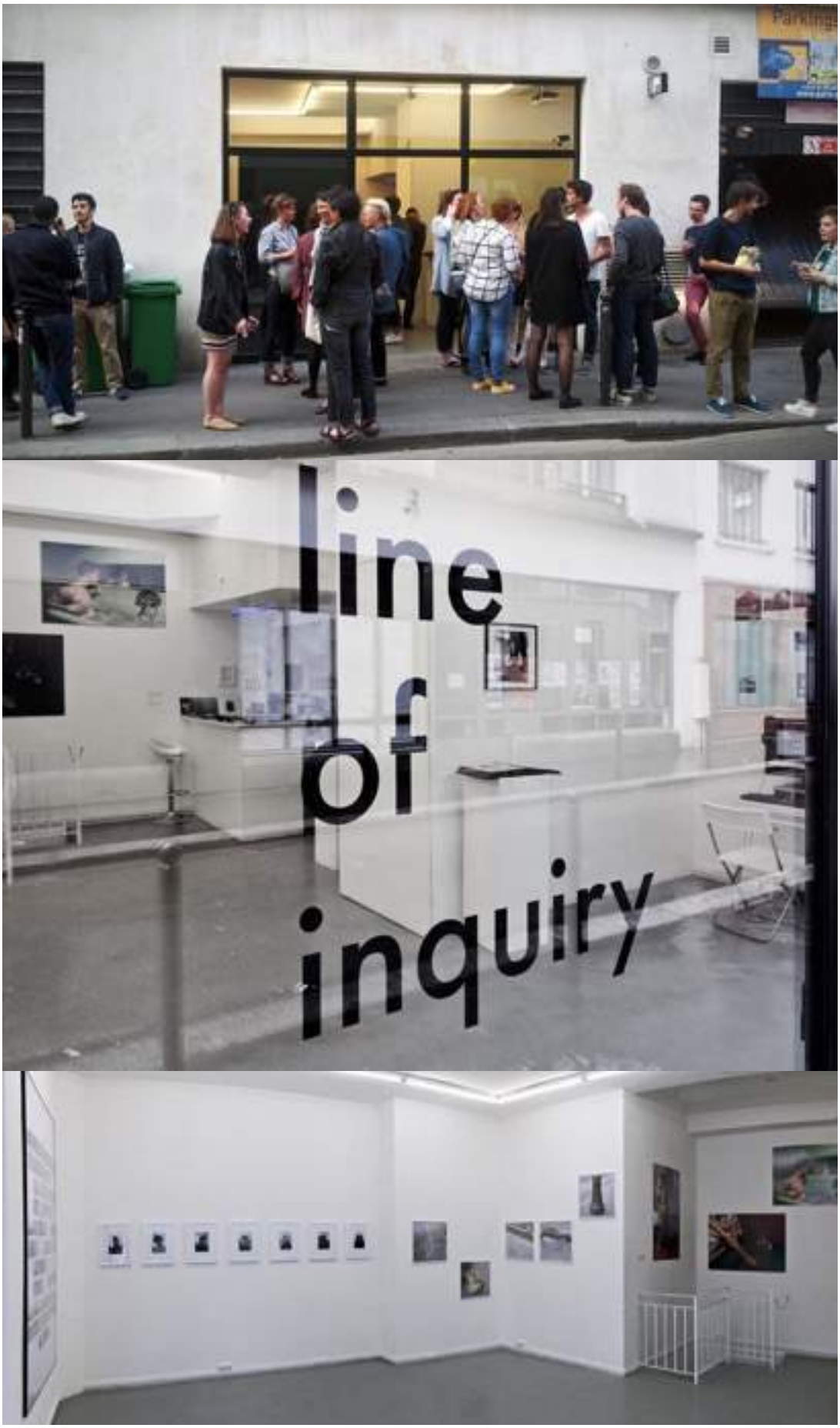
Vue de la devanture de Plateforme durant l'exposition *tas-de-bois* en 2011. © Plateforme

Vues de la devanture de Plateforme et de son rayonnement dans la rue des Haies (Paris XXème) durant les Nuits Blanches 2015. © Plateforme

Logo de Plateforme © Plateforme

Performance sonore de Metakingdom à Plateforme en juin 2016 © Plateforme

Capture d’écran du site web de Plateforme avec la possibilité de consulter les archives des expositions précédentes. © Plateforme

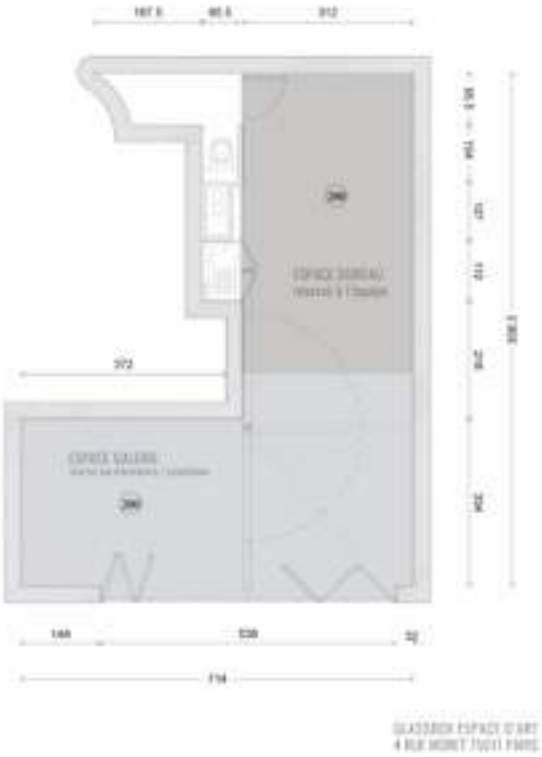


Vues de l’exposition The Line of Inquiry, en mai 2016. Cette exposition était aussi la remise de prix des élèves du Paris College Of Art. © Francois Ronsiaux - Stefan Brion

Glassbox

- **Lieu** : Paris (France)
- **Adresse** : 4 rue Moret, 75011 Paris, France, glassbox.smart@gmail.com, site web : www.glassbox.fr
- **Date de création** : 1997
- **Fondateurs** : Stephan Nicolaev
- **Organisation** : Association à but non lucratif entièrement subventionnée, avec deux postes créés depuis 2011 (Emploi aidé type CUI-CAE)
- **Directeur** : Clémence Agnez
- **Mission** : Glassbox est une association visant à promouvoir la jeune création en art.
- **Histoire** : Glassbox a été créé en 1997 par une dizaine de jeunes diplômés des Beaux-Arts de Paris qui décidèrent de se fédérer pour construire ensemble leur propre contexte d'exposition. Basée, pendant dix ans, rue Oberkampf, dans le XIème arrondissement, l'association tire son nom de l'espace d'exposition qu'elle occupe, une sorte de cube de verre à l'entresol d'un complexe résidentiel. En 2007, le bureau quitte le XIème pour s'installer, en résidence, pour trois ans, à la Cité Universitaire Internationale où elle développe ses activités curatoriales à la fois sur le campus et avec d'autres structures partenaires. De fin 2010 à début 2012, poursuivant ses interventions hors-sol, GLASSBOX quitte la Cité à la recherche d'un nouveau lieu d'exposition indépendant qu'elle trouvera fin 2011. De retour dans le quartier Oberkampf et après plusieurs mois de travaux sous la direction des FreaksFreeArchitects, elle rouvre ses portes en mars 2012 au 4 rue Moret. L'espace accueille, depuis, différents formats d'expositions, des cycles d'écoutes, des performances, des lancements et des résidences de production. La particularité de Glassbox a évolué avec le temps et les changements de membres. D'abord géré par des artistes pour des artistes, Glassbox se veut aujourd'hui impulsé par des acteurs d'horizons divers (artiste/philosophe/commissaire/sociologue) afin d'ouvrir son champ aux jeunes artistes mais aussi aux publics qui créent son environnement. Glassbox fait aujourd'hui partie du Grand Belleville. Glassbox a aussi développé des programmes tels que POLDER - un programme de commande d'objets réalisés sur une année ; l'Estive un programme de résidence et d'exposition sur appel à projet. Glassbox organise aussi chaque année des expositions personnelles, accompagnées de résidence de production au sein de Glassbox, et également des expositions collectives qui sont généralement orchestrées par des partenaires extérieurs à l'équipe tels que des commissaires invités, des lieux partenaires (NATURE/S/ réalisé en détonation avec Mains d'Œuvres ou avec l'Espace d'Art HEC, ou avec des écoles d'art : Beaux-Arts de Paris, Beaux-Arts de Bourges, Le Frac Centre, Les Amis des Beaux-Arts de Paris, le Palais de Tokyo…)

Vue de la devanture ouverte de Glassbox. 4 rue Moret à Paris. © Glassbox

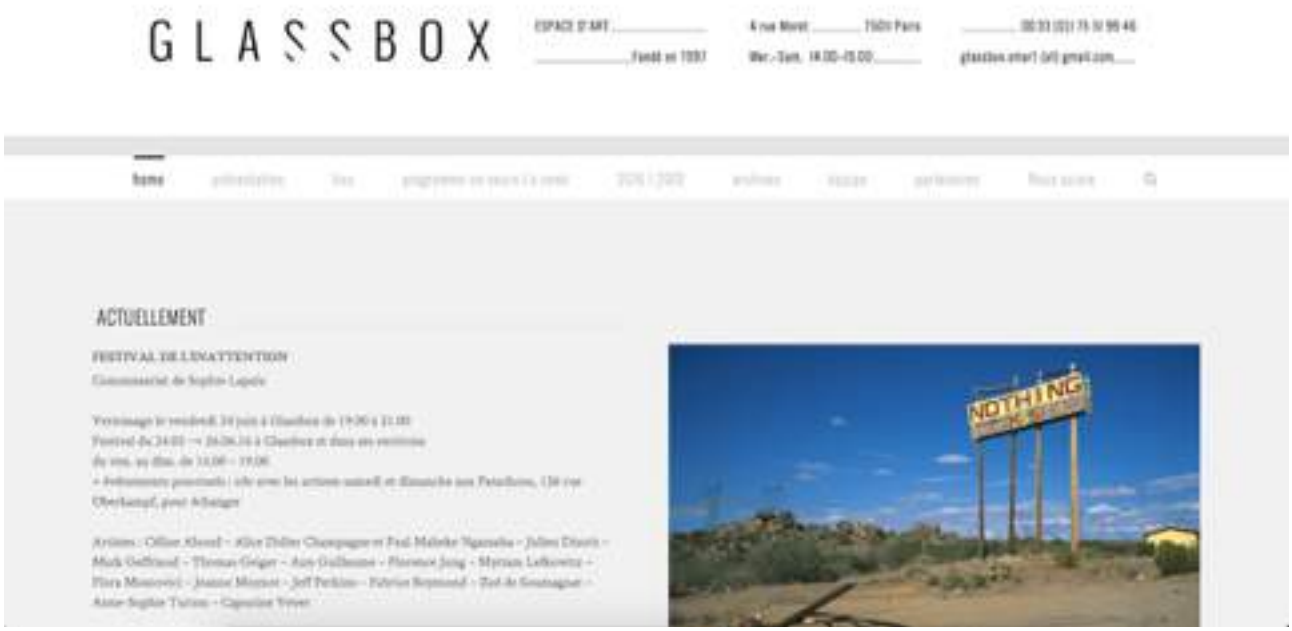


Plan de l’artist-run space Glassbox ©FreakArchitects & Glassbox

Vues des différentes configurations possibles de l’espace de Glassbox. © Glassbox

Vues de l'exposition *Glassbox Store* de Cyril Aboucaya en mars et avril 2016 à Glassbox. © Glassbox

Vue de l'exposition *Chouchinois*, résidence de production et exposition personnelle de Pieter van der Schaaf en novembre 2015 à Glassbox. © Glassbox



Capture d'écran du site très complet de Glassbox. © Glassbox

Shanaynay

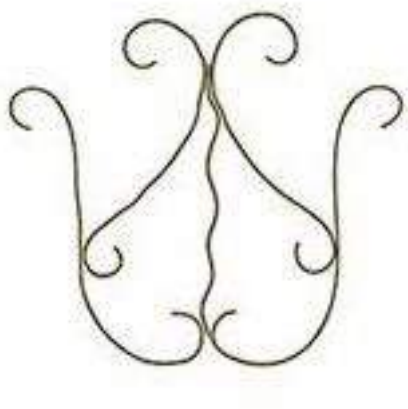
- **Lieu** : Paris (France)
- **Adresse** : 78 rue des amandiers, 75020 Paris, France, info@shanaynay.fr, site web: www.shanaynay.fr
- **Date de création** : 2011
- **Fondateurs** : Romain Chenais et Jason Hwang
- **Organisation** : Association, loi 1901
- **Directeur** : aucun
- **Mission** : Créer un espace de présentation d'expérimentation artistique.
- **Histoire** : Depuis sa création en Septembre 2011, Shanaynay a organisé de nombreuses expositions et des événements cherchant à s'imposer comme un lieu pivot de l'écologie de l'art d'avant-garde à Paris. Initialement destiné à fournir un espace modeste de ressources et d'expérimentation Shanaynay est devenu, depuis, un centre pour les nouvelles initiatives d'art au niveau local et international. Shanaynay a de nombreux projets en cours, y compris une bibliothèque publique composée uniquement de dons de livres ouverts à tout visiteur désireux d'y participer. Au cours des dernières années Shanaynay a collaboré avec de nombreux artistes et de nombreux conservateurs notamment: Laure Prouvost (Londres), Benoît Maire (Paris), Falke Pisano (Berlin), Liam Gillick (New York), Chris de Sharp (Mexico City), Vincent Honoré (Londres), Nina Canell (Berlin),Gasconade (Milan), Travaux-SITED (Los Angeles), Peles Empire (Londres) … Shanaynay a été présenté dans diverses publications spécialisées et notamment: ArtForum, Kaleidoscope, Flash Art, Spike Quarterly, Art contemporain Daily, LeMonde, Artsy.net, Artinfo et Artpress. Depuis quelques années, Shanaynay officie, aussi, comme une galerie d'art en participant à des foires d'art contemporain telles que Art Berlin Contemporary (ABC), ou Paris Internationale. Malgré l'apparent succès critique de Shanaynay, le lieu, qui est autofinancé, a du avoir recours à une levée de fonds pour survivre. Cette levée de fonds fut réalisée par le biais d'internet.

Vue extérieure de Shanaynay dans le XXème arrondissement de Paris © Alexander Forbes

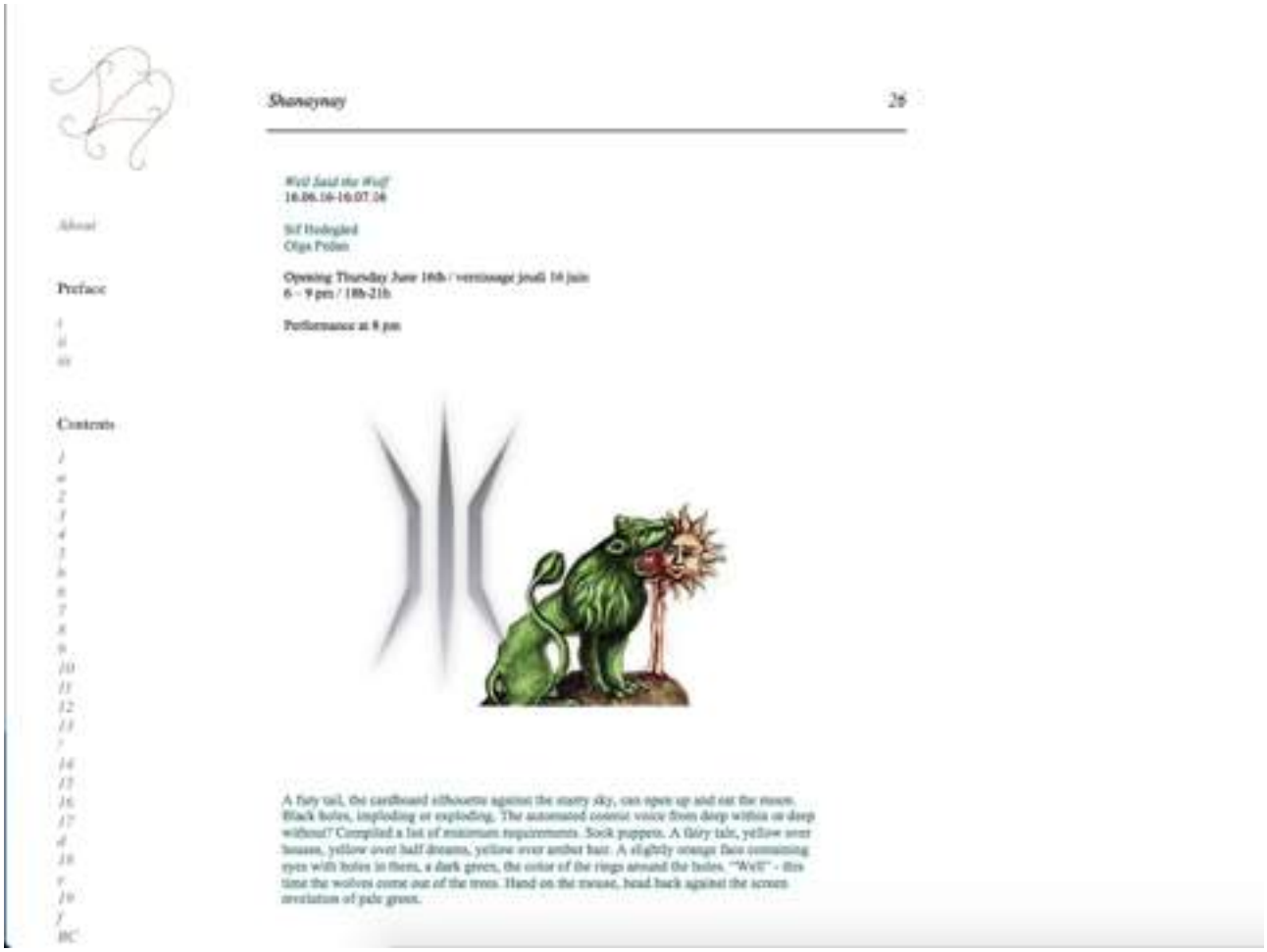
Vue extérieure de l’exposition de Julien Monnerie en novembre 2015 à Shanaynay. © Paul Nicoué

Vue intérieure de l'exposition de Julien Monnerie en novembre 2015 à Shanaynay. © Paul Nicoué

Vue de l'exposition ONE HOUR LONG EXHIBITION de Chosil Kil, Marie Lund et Francesco Pedraglio en 2012 à Shanaynay © Shanaynay



Logo de Shanaynay (figurant aussi à l'entrée de l'artist-run space) ©Shanaynay



Capture d'écran du site web de Shanaynay. © Shanaynay

Capture d'écran de la page KissKiss BankBank de Shanaynay pour sa levée de fonds en 2014. © Shanaynay & Kisskissbankbank

Vue de l'espace dédié à Shanaynay et à la galerie Gregor Staiger (Zurich) durant Paris Internationale en 2015. © Aurélien Mole

Théâtre, le Théâtre aux mains nues, l'Ogresse...), des scènes musicales et festives reconnues dans tout Paris (la Bellevilloise, la Flèche d'Or, la Maroquinerie...), de très nombreuses librairies de qualité, des squats artistiques (la Miroiterie) qui essaient de résister à la démolition, et des galeries d'art qui poussent comme des champignons sur les pentes de Belleville. L'arrondissement n'a pas oublié sa tradition sociale et

Romain Chenais dans la galerie qu'il a ouverte avec Jason Hwang : Shanaynay

ROMAIN CHENAIS

Marchand d'art à la Banane

Romain Chenais a 26 ans et l'allure adolescente d'un titi parisien : silhouette fluette, lunettes cerclées, jean serré et sweat à capuche. Le jeune homme a ouvert il y a un an avec un ami artiste rencontré à Los Angeles une galerie baptisée « Shanaynay », surnom donné aux femmes noires et un opulentes des ghettos américains. Loin des ghettos de L.A., mais au cœur de la Banane, une cité de la rue des Amandiers, cet *« artist round space »* à la mode londonienne accueille des expositions temporaires et des performances plutôt audacieuses. *« Nous n'avons pas de vocation commerciale, cela nous offre une grande liberté »*, explique le jeune directeur de Shanaynay. Après un cursus des plus brillants – classe prépa, master en management de la culture et des médias à Sciences-Po, master de commissariat d'art contemporain au Royal College de Londres –, Romain a travaillé sur des projets artistiques aux Etats-Unis et a décidé... de s'installer à Ménilmontant ! *« J'ai grandi à Ménilmontant. J'ai un vrai attachement pour ma "colline"*, défend-il. *C'est un endroit très populaire, authentique, bien plus que Montmartre, qui ressemble aujourd'hui à un Paris rêvé. On y trouve des bars sympas, où les générations et les populations se mélangent. C'est aussi un vrai vivier d'artistes ! »* Lucide, le galeriste sait qu'un lieu à vocation plus commerciale ne tiendrait pas au milieu des barres des Amandiers : *« Je ne vais pas prétendre être Yvon Lambert en restant à la Banane »*, sourit-il. *CORINNE BOUCHOUCHI*

Shanaynay, 78, rue des Amandiers.

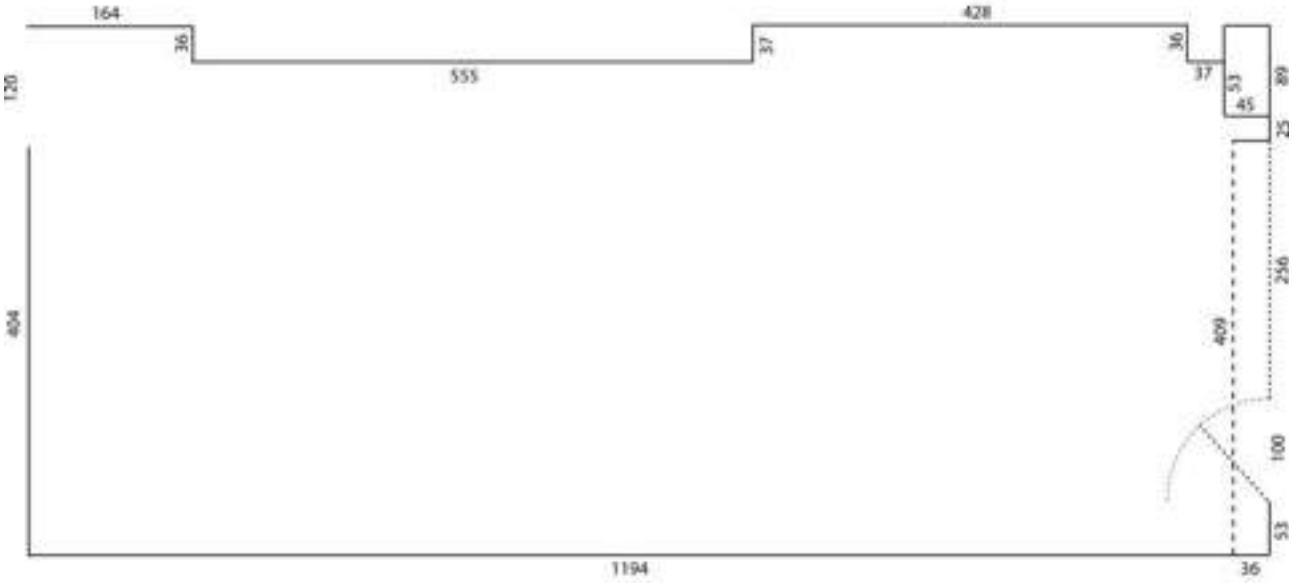
Extrait de l'article du Nouvel Observateur : La plus belle conquête du 20ème, 25 octobre 2012. Une partie de l'article est dédiée à Romain Chenais l'un des fondateurs de Shanaynay. Notons qu'ici le journaliste se trompe même dans le terme « artist-run space » qu'il a compris « artist-round space ».

Treize

- **Lieu** : Paris (France)
- **Adresse** : 24 rue Moret, 75011 Paris, France, treize.galerie@gmail.com, site web: www.treize.site
- **Date de création** : 2010
- **Fondateurs** : Olga Rozenblum, Damien Airault et Gallien Déjean
- **Organisation** : Association, loi 1901
- **Directeur** : présidente Fanny Schulmann (pour l'association) sinon Treize fonctionne comme une « fédération » où aucune hiérarchie n'est élaborée.
- **Mission** : créer un lieu pour une « fédération » d'acteurs du champ de l'art contemporain qui permet la mise en place d'événements et d'expositions novatrices.
- **Histoire** : Treize est un *artist-run space* qui a vu le jour en 2010 et fut fondé par les curateurs Gallien Déjean et Damien Airault et par la productrice Olga Rozenblum. Organisé sous le statut d'association loi 1901, Treize a pour ses acteurs principaux un autre statut -informel- qui est celui de « fédération ». En effet pour ses membres, Treize apparait comme une fédération de personnalités du monde de l'art contemporain -curateurs, producteurs, artistes, critiques- où chacun apporte et concrétise ses projets personnels. Cet espace partagé, qui officie parfois comme le bureau de ses différents membres, ne s'est pas créer ex-nihilo et voit son origine remonter à quelques temps avant son ouverture en 2010. En effet, Treize est le résultat de volontés personnelles, de circonstances et de situations. En 2009, Gallien Déjean pensait déjà à ouvrir un lieu indépendant d'exposition. Son projet de l'époque était alors une collaboration avec la galerie Samy Abraham pour la création d'un double espace comprenant une galerie commerciale et un espace à but non lucratif, un *artist-run space*, mais qui n'a pas pu aboutir. De leur côté Olga Rozenblum et Damien Airault partageaient déjà un espace appelé My Croft, qui du fait de sa très petite taille ne permettait pas d'accueillir convenablement des événements, des expositions,etc. De ce fait, par situation et par besoin, les trois protagonistes se sont rassemblés et fédérés autour de la création de Treize qui ouvrit au 24 de la rue Moret en 2010. Le lieu était les anciens locaux de la boîte de production Anna Sanders Film, qui fut créée par les artistes Pierre Huygue et Phillipe Parreno rejoints plus tardivement par Dominique Gonzalez Foerster. Treize participe à des publications et à des diffusions d'éditions artistiques de manière occasionnelle soit pour des événements précis tels que des festivals -comme le catalogue du festival Undocumenta qui eut lieu en 2016 en Corée du Sud- ou lors d'expositions -telles que la diffusion de l'édition du journal Baby Doc durant l'exposition Village ! Raise my child! de Rachel Koolen, Lætitia Paviani et Camilla Will en janvier 2016-. Treize est soutenu par la DRAC et la Mairie de Paris et fait partie du circuit artistique du Grand Belleville.

Vues de la rue Moret depuis l’intérieur de Treize © Treize

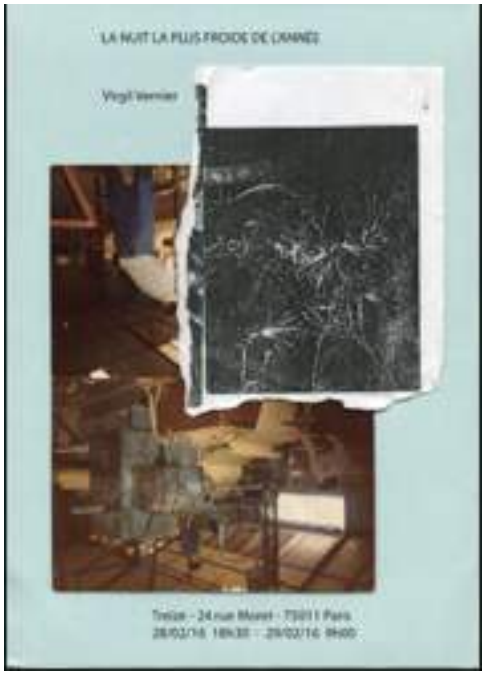
Vue de l'exposition collective *When The Storm Causes Detour* en mars 2016 à Treize. © Treize



Plan de l'espace de Treize © Treize

Logo de Treize © Treize

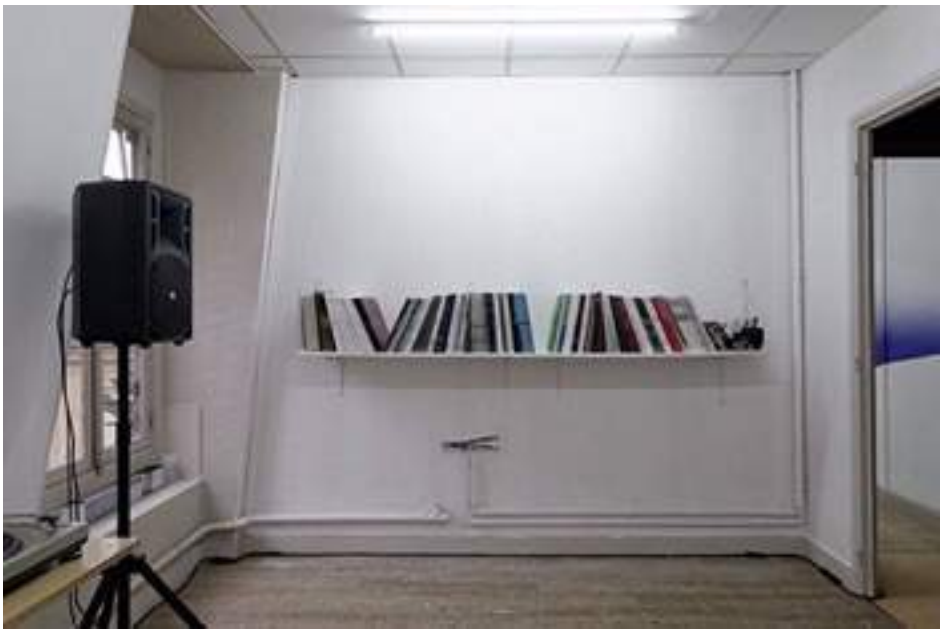
Capture d'écran du site web de Treize. © Treize



Exemple d'affiche pour l'événement ,« La nuit la plus froide de l'année », organisé par Treize en février 2016 © Treize

Affiche et vues de l'exposition *Village ! Raise my child* en janvier 2016 à Treize. © Tom Masson & Treize

Vues du BABY DOC, petite publication de Laetitia Paviani et Camilla Willis, diffusée à Treize lors de l'exposition Village! Raise my Child en janvier 2016. © Tom Masson



Vue du stand de Treize à la foire d'art contemporain Paris Internationale en 2015 © Tom Masson

Affiche, tract et texte de soutien pour l'engagement de Treize dans leur soutien aux gréviste de Paris Habitat. L'événement s'appelait alors *Réveillon en grève* en décembre 2015 et janvier 2016. © Tom Masson & Treize

OLM Space

- **Lieu** : Neuchâtel (Suisse)
- **Adresse** : Aucune adresse, info@olmspace.com, www.olmspace.com
- **Date de création** : 2010
- **Fondateurs** : Renaud Loda (www.renaudloda.com)
- **Organisation** : Aucun statut juridique
- **Directeur** : aucun (Renaud Loda est le seul à s'occuper de l'espace)
- **Mission** : Créer une sorte de caverne urbaine pour l'exposition de propositions artistiques contemporaines. OLM Space n'a aucune autorisation légale d'existence mais répond cependant à la question d'exposition d'oeuvre d'art total. Sorte de non lieu performé le temps d'une exposition.
- **Histoire** : Le terme OLM vient du nom donné à une salamandre cavernicole. OLM Space est en effet une sorte de grotte urbaine, située sous un échangeur d'autoroute, qui est destiné à l'exposition d'expérimentations artistiques. Créé et dirigé depuis 2010 par Renaud Loda -après ses études en école d'art- OLM vit sans autorisation officielle, sans statut, sans financement, et sans réel programme artistique. Régi comme un non lieu dédié à l'exposition d'art contemporain, OLM Space est totalement dépendant de la volonté de Renaud Loda. De ce fait le lieu vit et existe que lorsque son créateur décide d'une invitation, d'une création ou d'une collaboration artistique. Fonctionnant grâce à un réseau de connaisseurs et grâce à des moyens de communication archaïques ou numériques (réseaux sociaux,…), OLM space apparait comme le parangon utopique de l'espace indépendant d'exposition. Véritable *artist-run space* idéal, la frontière entre lieu et oeuvre y est des plus poreuses. De ce fait, il parait plus évident pour raconter ce lieu d'utiliser les termes de son fondateur : « OLM Space est une agence contemporaine. Sous la forme d'un adytum, OLM est situé dans une interzone, une intersection de la réalité et virtualité, située sous un pont routier. Sans rompre radicalement la valeur esthétique et le modèle homogénéisé du white-cube immaculé, l'espace « chthonic » offre une descente juxtaposée des sens comme un symbole paradoxal de mort et de renaissance. L'allégorie de la caverne que vous pouvez lire dans le Livre VII de la République de Platon, aborde métaphoriquement la difficulté de voir le monde dans sa véritable essence et où les protagonistes, enchaînés depuis la naissance, languissent misérablement dans l'image sombre du monde sensible, recevant des ombres déformées et projetées sur les parois du gouffre. De la même manière, que ce soit les rites d'initiation oubliés ou le culte de la fécondité hypothétique, les formes de la Vénus Paléolithique, ou les autres récits venus influencer les médias, le monde souterrain est plein de mythes et de légendes. De ce fait, OLM est un lieu qui manifeste le sacré, c'est un point axial situé en dehors du continuum espace-temps peuplé par les curieux, OLM est un lieu typique de régression (régression ad uterum). » (description de Renaud Loda sur le site web de OLM Space). Renaud Loda, le fondateur de OLM Space fait aussi partie d'un autre *artist-run space* de Neuchâtel appelé Smallville.

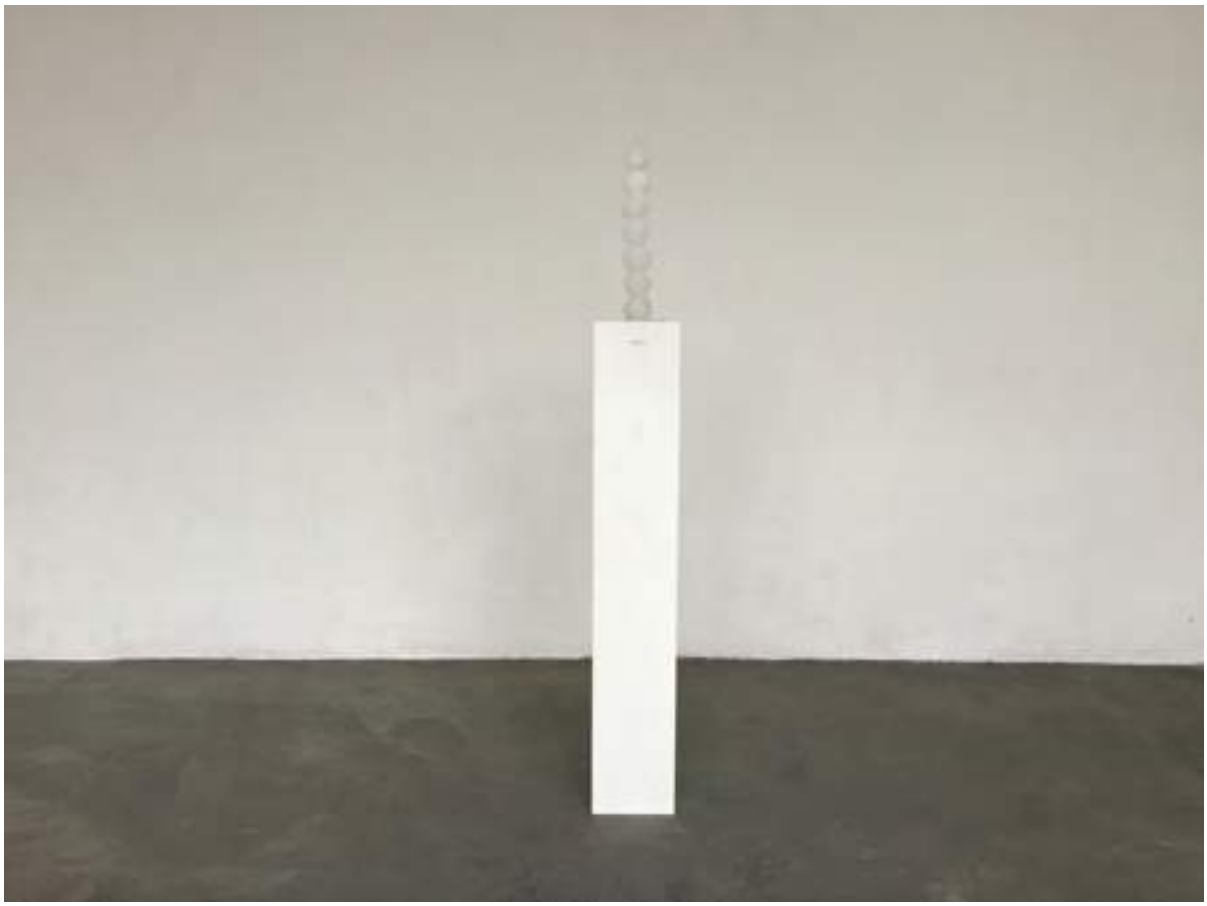
Vue de la localisation de OLM Space aux abords de la rue des Parcs à Neuchâtel. © Google Street View

Vue de Renaud Loda au sein de OLM Space. © Renaud Loda

Renaud Loda dans OLM Space, vide, en mars 2016. © Tom Masson

Vues de OLM Space en mars 2016 © Tom Masson

Vue de l'intervention *Geobiologie II* de Joëlle Chautems et Renaud Loda le 12 juin 2015. © OLM Space



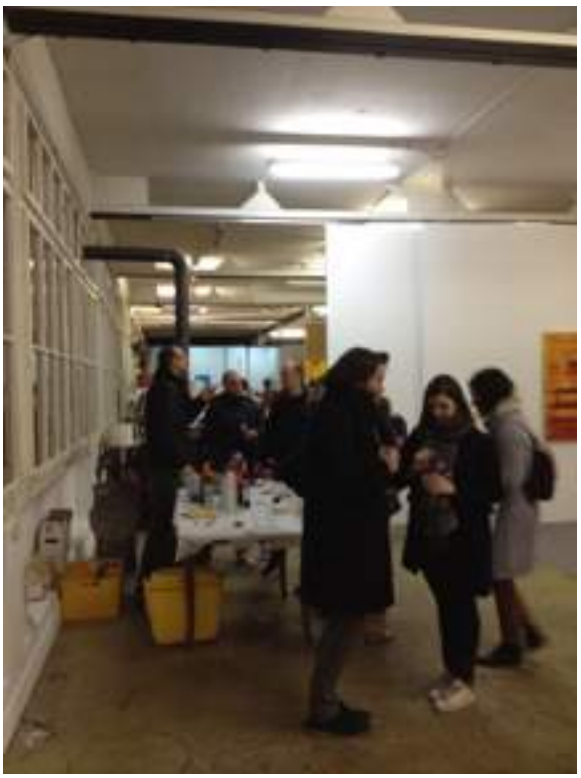
Vue de l'exposition *Harmony* par Renaud Loda en février 2016. © OLM Space

Vue de l'exposition *Winter is coming* le 22 octobre 2014. Ici quelques feuilles mortes sont disposées dans l'espace d'exposition. Sont-elles volontairement déposées ou simplement apportées par le vent ? © OLM Space

Vue de l'intervention *Vestiges* qui est un « échange » ou une « réactivation » dans un autre lieu de l'espace d'OLM space. Ici à Civitavecchia en Italie le 19 octobre 2014. © OLM Space

Capture d'écran du site web d'OLM space. © OLM Space

Entrée de l'*artist-run space* Smallville (Neuchâtel) dont fait partie Renaud Loda. © Tom Masson



Vues du vernissage de l'exposition *EXPO 0.2* à l'*artist-run space* Smallville (Neuchâtel) en mars 2016. © Tom Masson

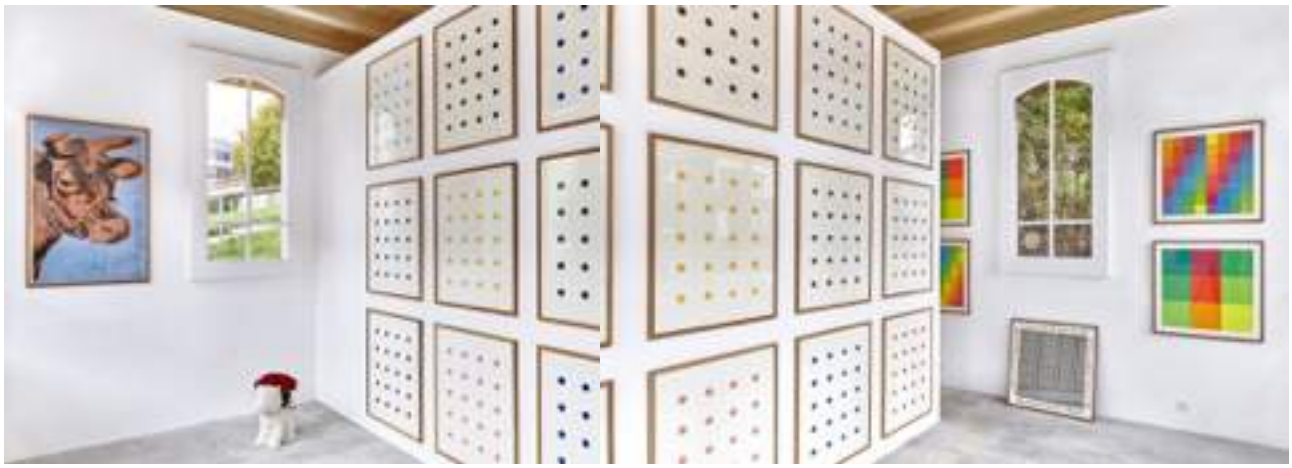
Palais — Galerie

- **Lieu** : Neuchâtel (Suisse)
- **Adresse** : Palais — Galerie, 1 Rue des Saars, 2000 Neuchâtel, Suisse, info@palais-galerie.ch, www.palais-galerie.ch
- **Date de création** : 2015
- **Fondateurs :** Denis Roueche et Prune Simon-Vermot
- **Organisation** : espace d'exposition indépendant (pas de statut d'association)
- **Directeur** : Denis Roueche et Prune Simon-Vermot
- **Mission** : créer un lieu d'exposition pour les projets et propositions artistiques de Denis Roueche et Prune Simon-Vermot. Il s'agit aussi d'y expérimenter la pratique d'un lieu d'exposition.
- **Histoire** : En 2015, Denis Roueche cherchait un atelier à Neuchâtel. Ne trouvant pas de lieu convenable, il se tourna vers un ancien petit local vide au bord d'une route, ne possédant ni toilettes, ni chauffage, etc mais ayant une vitrine sur la rue. Du fait de la typologie du lieu, Denis Roueche propose donc à Prune Simon-Vermot de l'accompagner dans cette aventure d'un lieu non plus de création mais d'exposition. Les deux artistes ajoutent ainsi avec Palais — Galerie, une nouvelle activité culturelle à leur éventail de pratiques. En effet, Denis Roueche est assistant et professeur à l'ECAL, assistant de Pierre Keller ; il réalise des mandats de graphiste ainsi que des projets artistiques personnels. Il est un membre actif du comité du centre d'art de la Chaux-de-Fond et du comité Visa'art. L'espace Palais est, dès le départ, géré de manière indépendante, sans association, et se retrouve financé par ses deux fondateurs. Parfois il reçoit quelques aides ponctuelles du Casino Barrière ou de la ville de Neuchâtel. L'espace Palais a très rapidement construit -en raison de la formation de graphiste de Denis Roueche- une identité visuelle et communicante forte et remarquable. L'identité et les propositions artistique de Palais sont très léchées et abouties, ce qui fait de ce lieu -certes petit- un espace légitime d'exposition. La communication y est très importante. Sans réel compte à rendre Palais se permet une sélection d'expositions affectives, faite de coups de coeurs et de connaissance. Ayant une proximité naturelle avec l'ECAL de Lausanne, Palais propose souvent d'exposer le travail d'artistes suisses et plus particulièrement issus de l'ECAL.

Vue de Palais avant son ouverture en 2015. © Palais—Galerie

Vue de Palais durant l'exposition *Kontakt* en avril et mai 2016. © Palais—Galerie

Vues du vernissage de l'exposition *Happiness is a warm gum* en mars 2016 à Palais. © Tom Masson



Vues de l'exposition du 17 et 18 octobre 2015 à Palais avec John Armleder, Frank Stella, Richard Paul Lohse, Jeff Koons et Andy Warhol. © Palais—Galerie

Logo de Palais et ses deux fondateurs, Denis Roueche et Prune Simon-Vermot. © Palais—Galerie

Capture d’écran du site web de Palais. © Palais—Galerie

Exemples de la communication visuelle de Palais. Ici des flyers qui reprennent le motif du fanion (comme au sommet d'un palais) ainsi qu'une charte graphique régulière et élaborée. © Palais—Galerie

Recto-verso du flyer de l'exposition de juin 2016 à Palais © Tom Masson

Tunnel Tunnel

- **Lieu** : Lausanne (Suisse)
- **Adresse** : Tunnel Tunnel, Place du Tunnel, 1005 Lausanne, Suisse, www.tunneltunnel.ch
- **Date de création** : 2014 (avant cela il s'agissait du lieu Curtat Tunnel)
- **Fondateurs :** Sophie Ballmer, Tiphanie Blanc, Olivia Fahmy, Anne Sylvie Henchoz et Guillaume Pilet
- **Organisation** : Association à but non lucratif
- **Directeur** : Sophie Ballmer, Tiphanie Blanc,Anne Sylvie Henchoz et Guillaume Pilet
- **Mission** : Tunnel Tunnel est un espace d'exposition et de conversation où les formes artistiques rencontrent les mots. Tunnel Tunnel est un espace dédié à l'art contemporain et à toutes les formes de discussions que cela peut entrainer.
- **Histoire** : En 2014, Curtat Tunnel devient Tunnel Tunnel. Le lieu est séparé en deux espaces bien distincts : une vitrine et un «white-cube». Auparavant, c'était un simple espace d'exposition indépendant d'art contemporain. Depuis 2014 et l'avénement de Tunnel Tunnel, le lieu s'est mué en «espace de discussions». Aujourd'hui, des expositions d'art contemporain côtoient des activités collectives, des concerts, des performances, des conférences et tout autre type d'extension possible. Soutenu par le Canton de Vaud, la Loterie Romande, la ville de Lausanne et la Société Vaudoise des Beaux-Arts, Tunnel Tunnel invite des artistes à occuper les deux espaces disjoints du lieu (la vitrine et le « white-cube ») tandis que les artistes et curateurs qui gèrent le lieu tentent autour de cela d'organiser d'autres pratiques orales, conceptuelles, pédagogiques, scientifiques,… Le but est pour Tunnel Tunnel de croiser, de mêler les pratiques orales et formelles pour créer une dialectique nouvelle. Grâce à divers agencements de dialogues, d'écritures, de langage et de mises en espace, Tunnel Tunnel cherche à promouvoir des pratiques innovantes de l'art contemporain ainsi que d'offrir une offre culturelle différente, innovante et de nouvelles manières d'appréhender l'art contemporain. Situé sur la place du Tunnel à Lausanne, l'*artist-run space* Tunnel Tunnel est voué à disparaitre avec les futurs travaux d'aménagement urbains de la place. N'ayant que très peu de moyens pour faire fonctionner le lieu, l'esthétique et l'aménagement de Tunnel Tunnel est facilement identifiable comme « DIY » Do It Yourself, où parfois les techniques d'exposition relèvent plus du bricolage que de techniques professionnelles.

Vue de l’édicule de la place du Tunnel à Lausanne qui sert de lieu d’exposition pour Tunnel Tunnel. © Tunnel Tunnel

Le bâtiment était une ancienne gare de bus. © Curtat Tunnel

Logo de Tunnel Tunnel. © Tunnel Tunnel

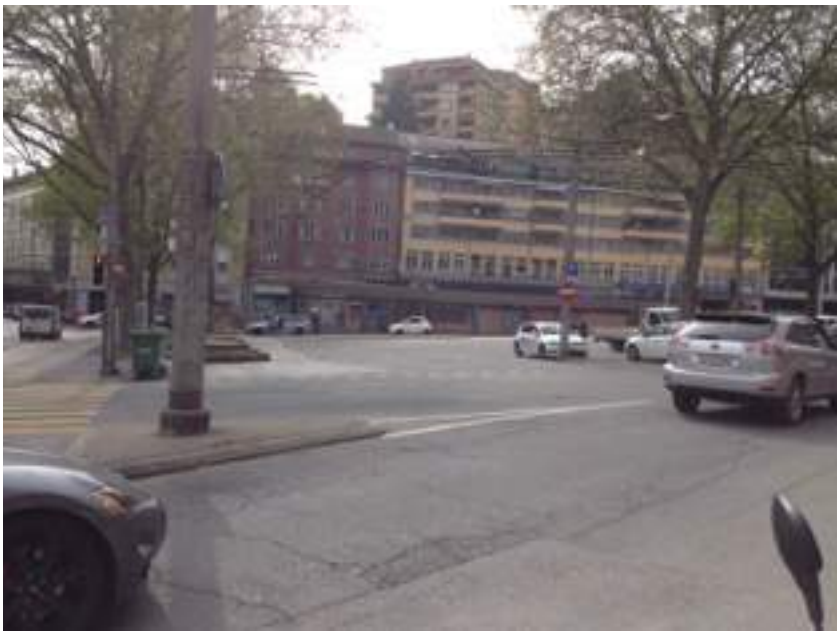
Captures d’écran du site toujours actif de Curtat Tunnel ainsi que de Tunnel Tunnel. © Curtat Tunnel & Tunnel Tunnel

Marcher la terre

Si tu avais parcouru la terre aujourd'hui tu serais encore vivant, mais en fin de compte, tu l'étais aussi lorsque tu respirais. Il y a des fleuves noirs. Celui qui traverse la ville est sombre de tous les morts animés, de leur petites vies, ascorbates et urines, E303 et E220, qui stagnent scellés dans de petites collines artificielles, déchargées — qui espèrent que le monde les reprennent et qui confondent ce qui est caché et inerte.
Un autre chemin d'eau noire est le ruisseau qui rejoint le ventre de la terre, que toi, stupide, tu observes sourdre à l'ombre du pont. Ses eaux sombres sont pleines de poussières schisteuses, gargouillantes de diversités biotiques.
Elles formeront de nouvelles montagnes en se joignant au terrain, des nouveaux univers de terroir, uniques. Les poussières de roche ruisselantes sont chargées de puissance pour les vivants encore affamés. Pour les connaisseurs qui savent distinguer le vin qui possède tout la verticalité d'un canon de fusil, l'insistance terreuse des cailloux par terre, de l'ignoble, grasse stupidité des vins sans acidités, fils uniquement de drageons et de tamiers.
Il y a quelques temps, lors d'une dégustation de vins de Josko Gravner, un sommelier a lu un texte de Luigi Veronelli, sur le célèbre producteur frioulan. Au sujet d'un commentaire: plusieurs années auparavant, le consortium pour la tutelle des vins autochtones, aux frontières de la Slovénie, avait exclu ses producteurs parce qu'il les jugeait non idoines: trop riches en couleur. Vernonelli prétendait, précisément, que la cuvée 99 de Gravner ne fut pas admise pour l'appellation «Collio» parce que tous les vins des autres producteurs n'étaient pas «Collio» et que pour comprendre son vin, nous aurions dû parcourir la terre.
Voici notre situation: non ne mangeons plus des Brochets, Carpes, Tanches ou Perches «parce qu'ils ont trop le goût de poisson», on élève le Pangasius parce que sa chair est neutre. Nous n'acceptons plus les fromages typés, nous préférons les portions de salades prélavées. Nombreux sont ceux qui se nourrissent de viande recomposée des hamburgers. Sans avoir «marché la terre» on ne peut plus manger.
Appréciant le goût de rien, obéissant aux lois lobotomisantes qui imposent des environnements de plus en plus aseptisés sous prétexte d'hygiène. Dans une tel environnement, le vin ne peut pas fermenter, les levures et les bactéries lactiques dans le moût du vin ont besoin d'une constance biotique, une particularité que seul le temps peut pourvoir à l'environnement de la cave, en la colonisant. Des souches de levures indigènes, pour le vin ou autres, sont responsables de la qualité du produit. En l'homologuant, en la sélectionnant en laboratoire, on détruit l'unicité, en brevetant le goût.
En tuant les bactéries, on tue les personnes. En tuant les levures, en suivant des «protocoles sanitaires», on normalise notre flore bactérienne, sans nous en rendre compte nous la soumettons à la loi, aux règles de l'état. La bureaucratie n'aura jamais mon intestin.
Vagabonder dans un supermarché, c'est parcourir la terre.

Luca Francesconi (traduit de l'italien)

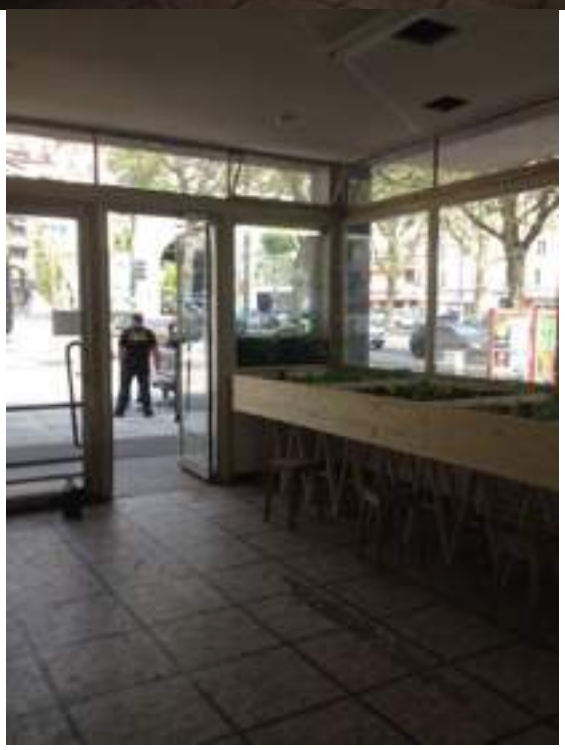
Exemple de textes fournis par Tunnel Tunnel pour une exposition, ici pour l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. © Tunnel Tunnel & Luca Francesconi



Vue de la place du Tunnel à Lausanne avec le bâtiment de Tunnel Tunnel. © Tom Masson

Vue de l’entrée latérale de Tunnel Tunnel. © Tom Masson

Vues de la salle dite de la vitrine de Tunnel Tunnel durant l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. © Tom Masson

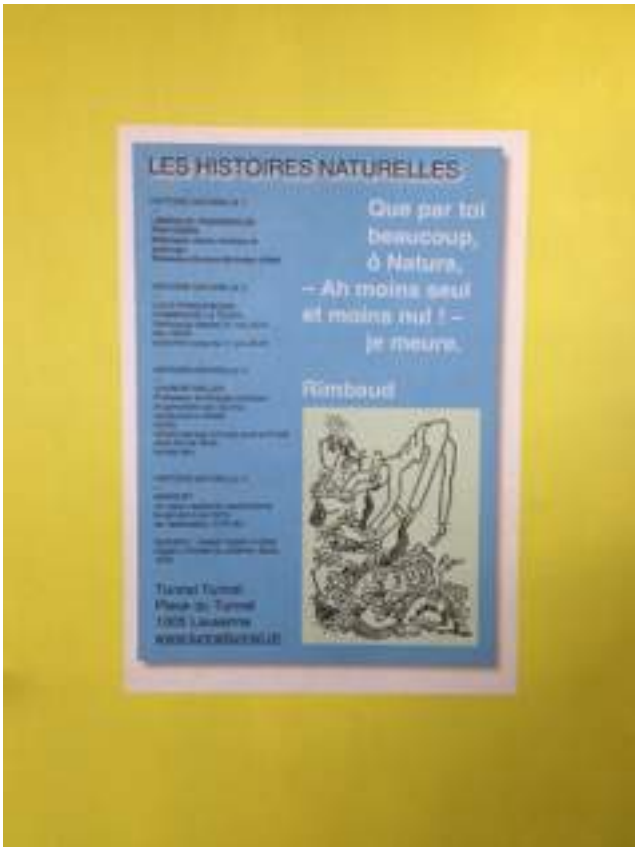


Vues de la salle dite de la vitrine de Tunnel Tunnel durant l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. © Tom Masson

Vue de la salle dite de l'intérieur de Tunnel Tunnel (le white-cube) durant l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. © Tom Masson

Détails de la salle dite de l'intérieur de Tunnel Tunnel (le white-cube) durant l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. On y voit notamment le système « DIY » (Do It Yourself) pour permettre la diffusion d'une vidéo. © Tom Masson

Balance du concert de CLOU à Tunnel Tunnel pendant l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. © Tom Masson



Affiche réalisée par Guillaume Pilet pour l'exposition *Histoire naturelle 2* de Luca Francesconi du 21 mai au 11 juin 2016. © Tom Masson

Circuit

- **Lieu** : Lausanne (Suisse)
- **Adresse** : Circuit - Centre d'art contemporain, 9 avenue de Montchoisi (accès quai Jurigoz), case postale 303, 1001 Lausanne, Suisse, www.circuit.li
- **Date de création** : 1998
- **Fondateurs :** François Kholer et Didier Rittener
- **Organisation** : Association à but non lucratif (Association Circuit)
- **Directeur** : François Kholer et Damiàn Navarro
- **Mission** : Circuit est une institution artistique créée et gérée par des artistes dans le but de créer un outil d'expérimentation artistique pour des curateurs et des artistes de toute provenance et de tout âge. L'espace d'exposition de Circuit se voit comme un espace de dialogue et de rencontre ouvert aux pratiques artistiques les plus diverses.
- **Histoire** : Circuit est né en 1998 sous l'impulsion d'étudiants en art de la ville de Lausanne qui étaient désireux de créer et développer un espace d'exposition d'art contemporain en relation avec l'environnement lausannois (la ville et ses artistes) mais aussi par la suite avec l'international. En plus de quinze ans d'existence, Circuit a occupé deux lieux différents avant d'exister aujourd'hui dans ses locaux de la rue de Montchoisi. Actuellement l'espace d'exposition est de 250m2. Dans ses nouveaux locaux, Circuit dispose aussi de 80m2 d'espace de stockage, 20m2 de bureau, des archives ainsi que 150m2 d'ateliers qui sont rattachés au lieu. Grâce notamment à ses spécificités physiques, Circuit se définit comme un carrefour où se croisent public, artistes et curateurs. En plus de 15 ans, ce sont plus de 200 artistes et curateurs qui ont proposé des expositions ou des créations artistiques. Une grande partie des artistes qui ont exposé à Circuit sont aujourd'hui présents sur la scène artistique internationale. En cela Circuit fait office de référence en Suisse et à travers le monde. S'inscrivant dans « une histoire récente de l'art » et dans les pratiques contemporaines, Circuit propose donc des ateliers d'artistes mais prend aussi part à des activités d'éditions. Les éditions Circuit édite à ce titre des ouvrages d'artistes ainsi que des multiples, des tirages. En invitant des artistes et des curateurs à rejoindre leur projet et à proposer des expositions, Circuit et ses membres fondent le programme du lieu autour de cinq expositions annuelles. Deux types d'exposition sont désormais visibles à Circuit, les expositions « historiques » -qui visent à mettre en perspectives des artistes, leurs pratiques et leur réceptions avec l'histoire de l'art- ainsi que les expositions « prospectives » -présentant les projets de jeunes artistes ou d'artistes étrangers en Suisse-. Circuit a acquis une réelle renommée dans le champ de l'art contemporain, l'artist-run space se définit d'ailleurs aujourd'hui comme un centre d'art et a également reçu de nombreux prix dont en 2009 et 2010, le Prix Fédéraux pour les Espaces d'Art décerné par l'Office Fédéral de la Culture.

Vues de l’entrée de Circuit à Lausanne. © Tom Masson

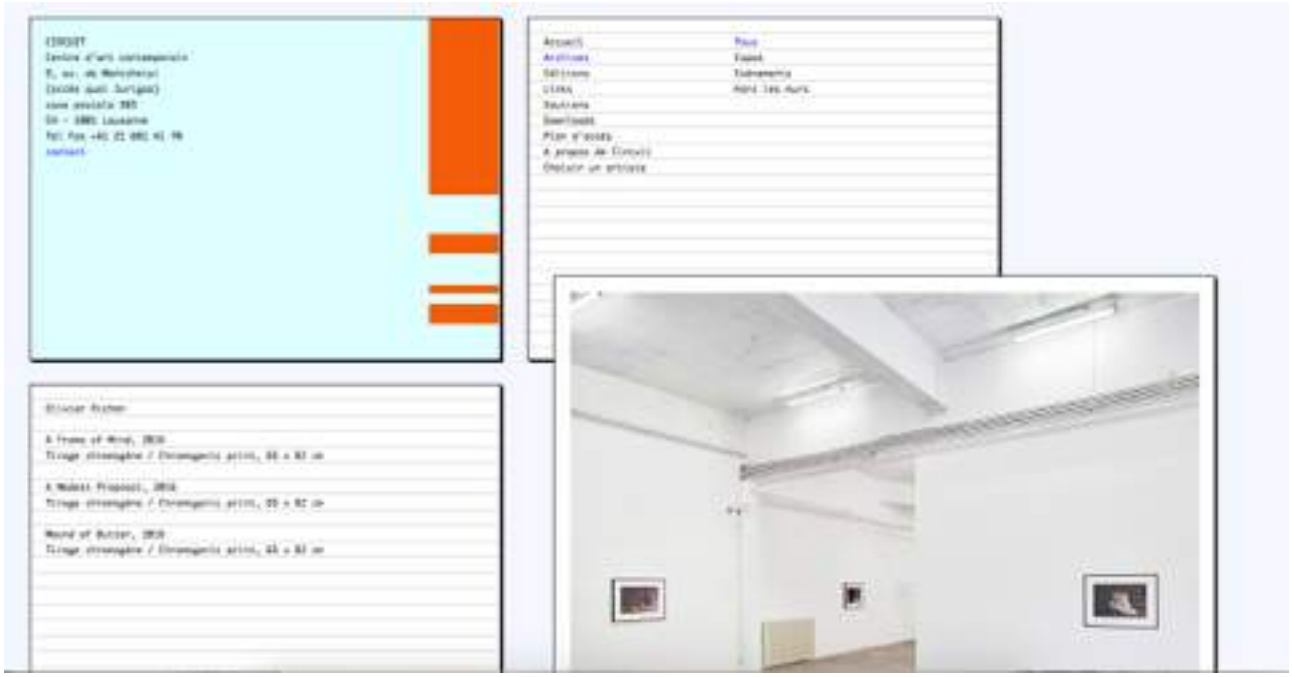
Vue de Circuit durant l'exposition *Images littéraires* de Olivier Richon en mai-juillet 2016 © Circuit

Vue de la conversation du Samedi 21 mai 17h à Circuit avec Olivier Richon, Hélène Virion (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne) et Isaline Vuille (Historienne de l'art), modératrice. Au sujet de l'exposition *Images littéraires* de Olivier Richon. © Circuit

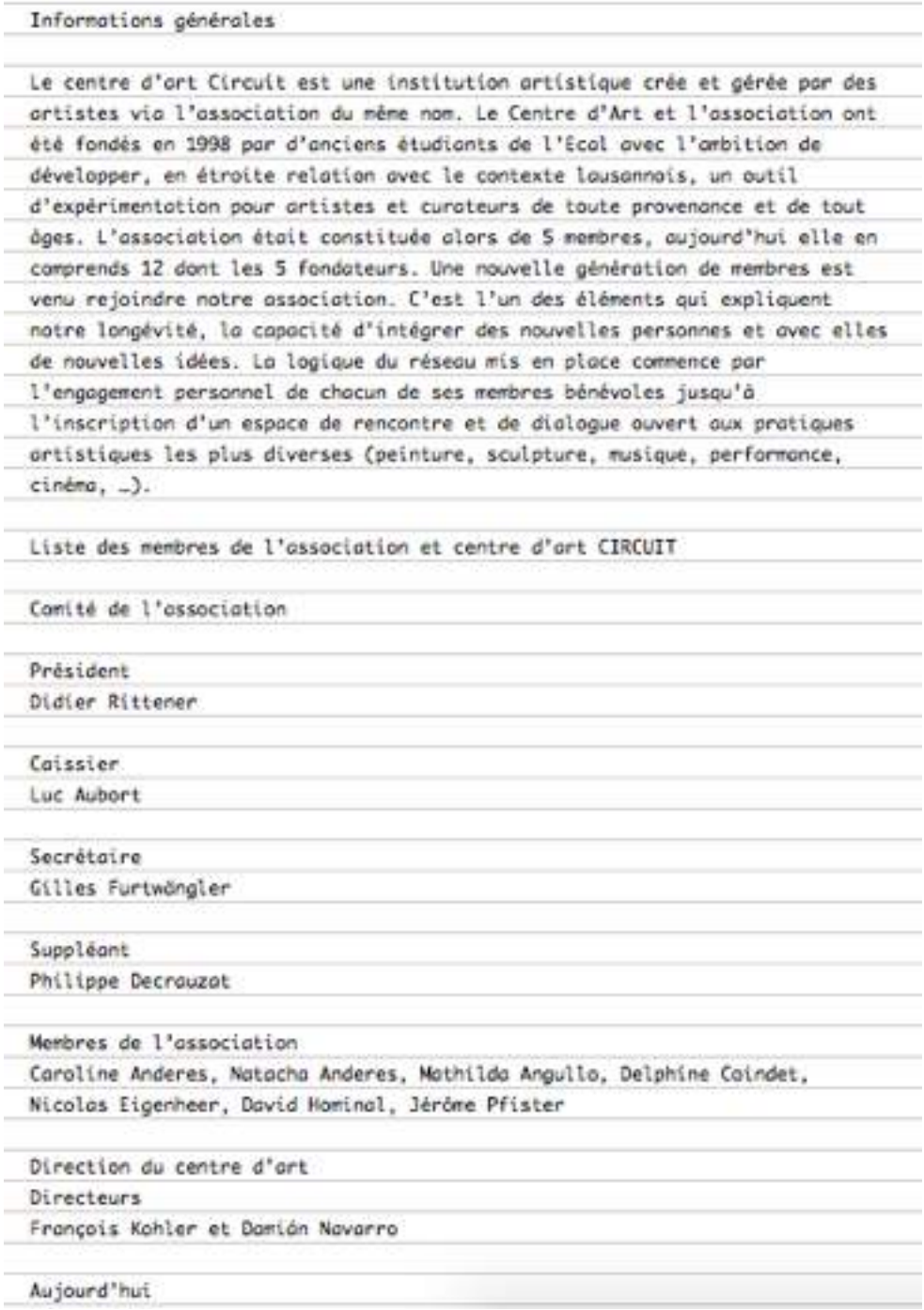
Vue de l'exposition *Images littéraires* de Olivier Richon en mai-juillet 2016 © Circuit

Vue de l'exposition *Tous les tableaux sont à l'envers, un projet des Archives modernes* proposé par Christian Besson & Circuit de mars à mai 2016 à Circuit. © Circuit

Vues de l'exposition *Tous les tableaux sont à l'envers, un projet des Archives modernes* proposé par Christian Besson & Circuit de mars à mai 2016 à Circuit. © Circuit



Capture d'écran du site internet de Circuit, avec l'accès aux éditions, à des archives, des informations complètes sur le lieu. © Circuit



Informations générales

Le centre d'art Circuit est une institution artistique crée et gérée par des artistes via l'association du même nom. Le Centre d'Art et l'association ont été fondés en 1998 par d'anciens étudiants de l'Ecal avec l'ambition de développer, en étroite relation avec le contexte lausannois, un outil d'expérimentation pour artistes et curateurs de toute provenance et de tout âges. L'association était constituée alors de 5 membres, aujourd'hui elle en comprends 12 dont les 5 fondateurs. Une nouvelle génération de membres est venu rejoindre notre association. C'est l'un des éléments qui expliquent notre longévité, la capacité d'intégrer des nouvelles personnes et avec elles de nouvelles idées. La logique du réseau mis en place commence par l'engagement personnel de chacun de ses membres bénévoles jusqu'à l'inscription d'un espace de rencontre et de dialogue ouvert aux pratiques artistiques les plus diverses (peinture, sculpture, musique, performance, cinéma, …).

Liste des membres de l'association et centre d'art CIRCUIT

Comité de l'association

Président
Didier Rittener

Caissier
Luc Aubort

Secrétaire
Gilles Furtwängler

Suppléant
Philippe Decrauzat

Membres de l'association
Caroline Anderes, Natacha Anderes, Mathilda Angullo, Delphine Coindet, Nicolas Eigenheer, David Hominal, Jérôme Pfister

Direction du centre d'art
Directeurs
François Kohler et Damián Navarro

Aujourd'hui

Capture d'écran #1 de la description faite par les membres de Circuit sur le site internet de l'*artist-run space*. © Circuit

Aujourd'hui

Le Centre d'Art Circuit est devenu une plateforme incontournable de la scène romande. C'est 250 m2 d'espace d'exposition, un espace de stockage de 80 m2, un bureau de 20 m2 et une surface d'atelier de 150 m2. C'est aussi un lieu de production artistique et d'échanges vivant qui assure un témoignage de qualité sur l'actualité artistique. C'est un carrefour où se croisent public, artistes et acteurs de la scène artistique suisse et étrangère. En 15 ans, plus de 200 artistes et curateurs ont présenté leurs recherches les plus exigeantes et les plus avancées. Une grande partie d'entre eux est présente sur la scène artistique internationale. Aujourd'hui, Circuit est reconnu dans les milieux de l'art, aussi bien sur le plan national qu'international, pour son programme cohérent, ouvert et prospectif qui s'inscrit dans une histoire récente de l'art.

Projet

La spécificité et l'originalité de notre stratégie d'exposition sont liées à notre structure. Notre programmation est définie collectivement. Des projets collectifs côtoient des projets plus personnels liés à des histoires individuelles. Les invitations des artistes ou des curateurs(trices) sont liées à cette multiplication des expériences et des réseaux. Ainsi nous ne choisissons pas une orientation ou une esthétique, nous essayons de créer des relations. Nos expositions sont caractérisées par la volonté d'offrir une grande liberté de création, de production mais également de présentation des oeuvres. Cela s'inscrit dans une cohérence vis à vis de la mission de soutien aux artistes et à la création, partie intégrante de notre identité. Les éditions originales que nous produisons et qui offrent un support d'expérimentation et de diffusion supplémentaire en sont un exemple.

Programme

Notre programmation porte sur cinq expositions annuelles, réglées par deux axes, les expositions à caractère « historique » et celles à caractère « prospectif ». Les expositions « historiques » visent à mettre en perspective des artistes et leurs pratiques en relation à l'histoire de l'art. Les expositions « prospectives » présentent le travail de jeunes artistes ou d'artistes étrangers en Suisse.
Des projets ponctuels sous forme de performances, projections, conférences ou expositions courtes viennent compléter notre programme.

Avenir

Nous sommes à l'écoute de l'évolution des nouvelles recherches esthétiques et les mettons en perspective. Nous assurons ainsi un lien entre les institutions, les musées et les autres lieux indépendants de la scène culturelle. Notre avenir est de favoriser la culture contemporaine, réaliser des expositions et encourager le travail des artistes. C'est également élargir notre public et développer la médiation. C'est assurer la structure de Circuit afin de favoriser un suivi professionnel et d'en faire une institution pérenne. C'est pourquoi nous tenons à professionnaliser une partie du travail.

Éditions

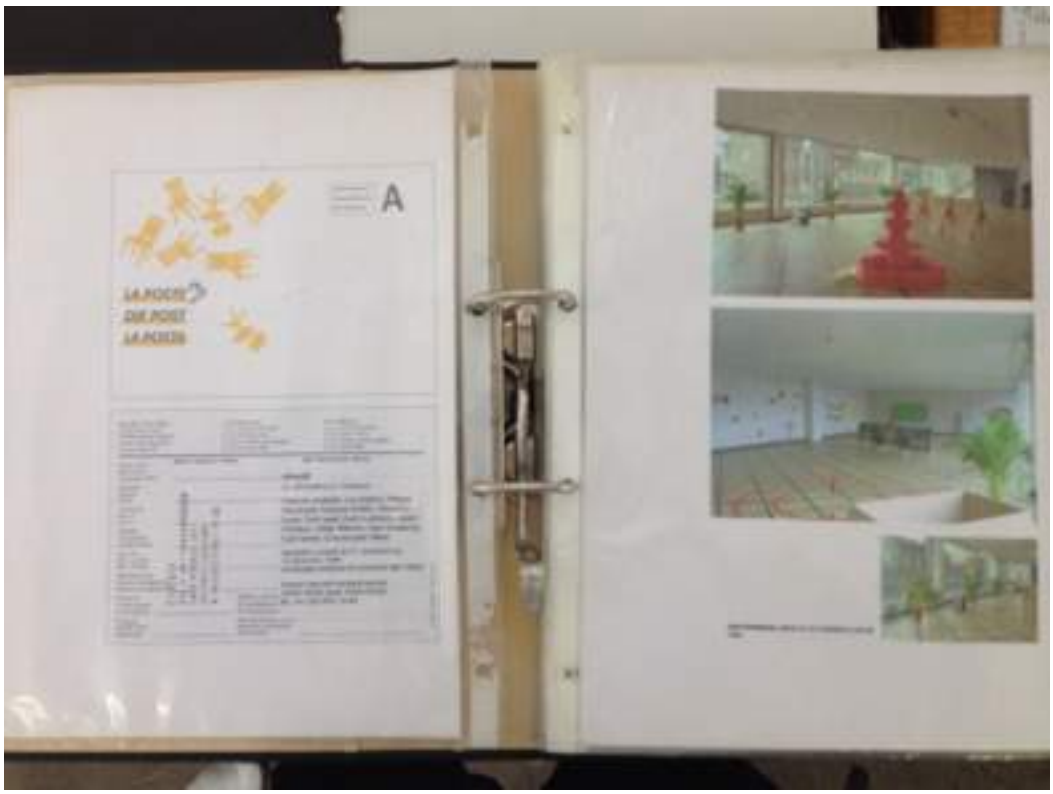
À ce jour, Circuit a produit 72 éditions d'artistes. Les « Éditions Circuit » (sérigraphies, photographies, CD, vinyles, vidéos, etc.) offrent un support d'expérimentation et de diffusion supplémentaire à l'artiste invité et permettent, par des prix abordables, de mettre l'art à portée de tous. Par ailleurs, toutes nos éditions sont déposées dans les collections du Musée Jenisch à Vevey afin d'y être archivées et conservées.

Le centre d'art contemporain Circuit a reçu les prix suivants:
1. Prix du concours Les plus beaux livres suisses 2011 réalisé par l'Office fédéral de la Culture pour bbabaubaumbaudevin d'Erica Baum USA et Francis Baudevin CH publié en 2011 aux Éditions Circuit
2. Prix fédéraux pour espaces d'art 2009 et 2010 décerné par l'Office fédéral de la Culture
3. Prix Culturel Vaudois 2010 des Arts Visuels décerné par la Fondation Vaudoise pour la Culture
4. Swiss Exhibition Award 2010 décerné par la fondation Julius Baer et l'Office fédéral de la Culture.

À ce jour, CIRCUIT a bénéficié de soutiens annuels de la part de:

La Ville de Lausanne (2000 – 15)
L'Etat de Vaud (2002 – 15)
L'Office fédéral de la Culture (2000 – 08/ Prix 2009 – 11)
La Loterie Romande (1999 – 2002, 2005 – 15)
La Fondation Nestlé pour l'art (2003 – 07/ Partenariat 2008 – 10)
La Fondation de Famille Sandoz (1999, 2003 – 06, 2008 – 09)
Le Pour-cent culturel Migros (2003 – 10, 2012-2014)
Alfred Richterich Stiftung (2003 – 05, 2008, 2011 – 2012, 2014)
UBS (1999 – 2003)
La Banque Cantonale Vaudoise (2012 – 2014)
Casino Barrière Montreux (2014 - 2015)
Ernst & Olga Gubler-Hablützel Stiftung (2015)

Captures d'écran #2 et #3 de la description faite par les membres de Circuit sur le site internet de l'*artist-run space*. © Circuit



Exemple à gauche des premiers cartons d'invitation de Circuit réalisés avec les cartes de changement d'adresse de la poste. Conservé dans les archives de Circuit. © Tom Masson

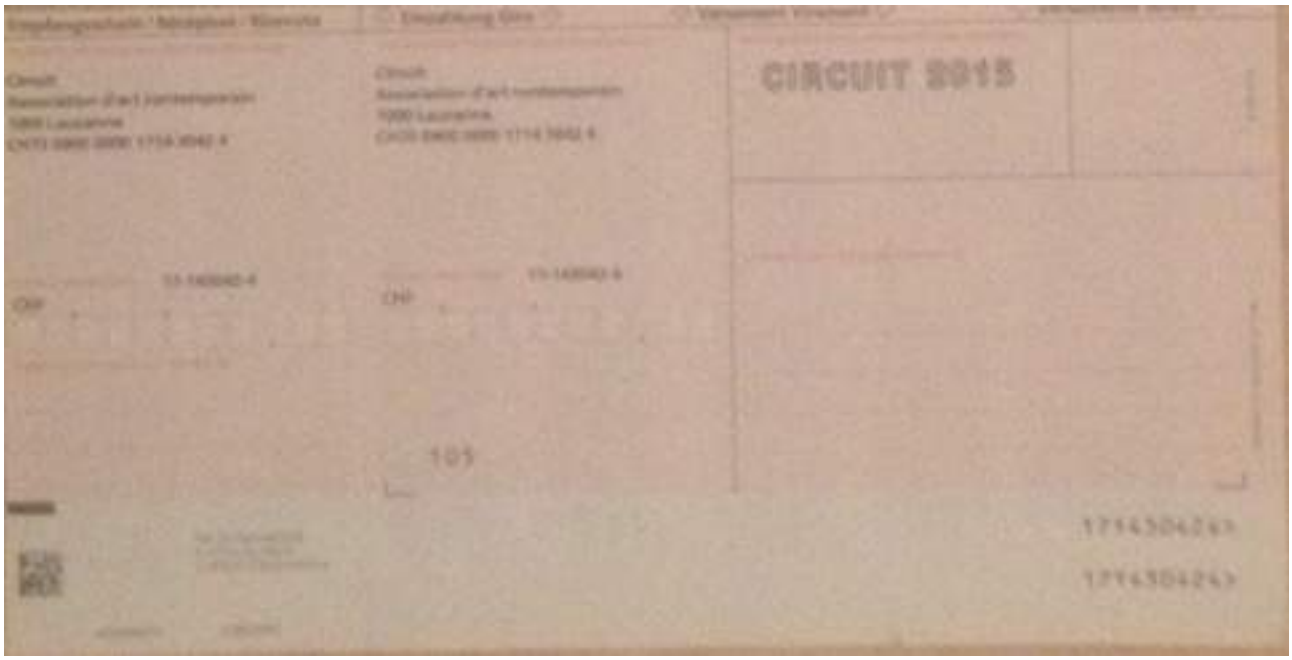
Exemple de cartons d'invitation de Circuit réalisés à partir de chute de test d'impression d'imprimeur de Lausanne. Conservé dans les archives de Circuit. © Tom Masson

Exemple d'archives de Circuit (collectées dès 1998) qui montrent notamment les anciens espaces d'expositions. © Tom Masson

Exemple d’archives de Circuit (collectées dès 1998) qui montrent notamment les anciens espaces d’expositions. © Tom Masson

Stockage des archives à Circuit. © Tom Masson

Espace de stockage de matériel de régie à Circuit. © Tom Masson



Ticket de l’office de dépôt, permettant de faire des versements et donations à Circuit. Ce bulletin est donné avec les invitations. © Tom Masson

Exemple de tirage effectué par Circuit pour des expositions. Ici il s'agit de l'exposition collective *La chute d'eau* qui en mai 2008 célébrait 10 ans d'activité de Circuit. Pour cette exposition une référence au mur d'un ancien lieu de Circuit (un garage avec sur le mur un vert anti salissure) a été rejoué. Il s'agissait de référencer un ancien espace d'exposition dans le nouveau white-cube de l'*artist-run space*. © Tom Masson

Documents annexes

ESAD Reims

Plaquette du projet de recherche de l'ESAD de Reims sur la thématique des *artist-run spaces*.
Dans cette plaquette est donnée une définition des *artist-run spaces* ainsi qu'une vision sociale de ce type d'espaces.
© ESAD Reims & Tom Masson.

SOMMAIRE

Fiche récapitulative	3
Introduction	4
Objet de la recherche	6
Objectifs	7
Calendrier et structuration	7
Méthodologie	8
Equipe	10
Impact	10
Valorisation des résultats	11
Bibliographie	12

Proposition N°...
(Ne pas remplir)

Fiche récapitulative
(une seule page)

PROGRAMME DE RECHERCHE 2013-2015 ESAD DE REIMS :
ARTIST RUN SPACES

Médium ou domaine concerné : ART
(A remplir avec soin, cette indication engage le choix de l'expert)

Volume ■ Cinéma, Photo, Vidéo ■ Design □ Autres □
Peinture, Dessin ■ Numérique ■ Histoire de l'art ■
Son ■ Scénographie □ Sciences humaines ■

Précisions :

Axe concerné :
Unité □ Programme ■ Troisième cycle □

Partenariat international : Oui ■ Non □

Lien avec autres programmes : Investissements d'avenir, ANR, SG/MCC, territoriaux, européens...
Oui, lien avec le projet de recherche SSH.2013.3.2-1 SIDESIGN (*Design & Social Innovation. Political Economy of the Commons*), déposé à la Commission Européenne le 31 janvier 2013

Noms et contacts du coordinateur artistique ou scientifique (Tél mobile, mél, adresse)
Patricia Ribault (patricia.ribault@esad-reims.fr) 12 rue Libergier, 51100 Reims 06 16 65 36 88

Identification de l'organisme demandeur :
ESAD de Reims, 12 rue Libergier, 51100 Reims

Résumé de la proposition :
Le projet de recherche intitulé « *Artist Run Spaces* » pose l'hypothèse d'une économie particulière – celle des *Artist run spaces* – comme matrice possible d'une plateforme pédagogique et collaborative. Ces espaces d'échanges et d'expérimentation communs fondés par des artistes, pour des artistes, et situés en marge des institutions et du marché de l'art représentent un intérêt particulier pour l'ESAD de Reims : ils font figure de modèle d'organisation, de production et de diffusion pour le 3ème cycle en art, qui a ouvert ses portes il y a seulement 3 ans.

L'*Artist run space* est un objet d'étude et de recherche en actes : une plateforme collaborative autant qu'un creuset de nouvelles formes et formats de l'art, qu'il convient d'analyser, au même titre que la temporalité et l'économie qui les caractérisent ; et cela tout en le mettant en œuvre au sein de l'établissement et dans le cadre d'un réseau élargi.

INTRODUCTION

La grande capacité des artistes à inventer leur propre économie et à produire du réseau dans un monde en réseau trouve une excellente illustration dans les collectifs artistiques tels que les *Artist run spaces* qui ont émergé un peu partout dans le monde[1]. Il s'agit là de structures permettant aux artistes d'organiser et de contrôler, par des outils technologiques et des dispositifs collaboratifs, leur production, diffusion, commentaire, circulation internationale. Apparues au milieu des années 1960 en Europe, aux Etats-Unis, au Canada et en Australie, ces organisations collectives à but non lucratif fondées par des artistes reposent sur une idée simple : **créer des espaces d'échanges et d'expérimentation communs entre artistes d'avant-garde, situés en dehors des institutions et du marché de l'art.** L'enjeu de ces structures va donc au-delà de l'acte individuel de création, l'artiste s'inscrivant dès lors dans une structure collective et collaborative autogérée.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Objet de la recherche

Le programme de recherche de l'ESAD, intitulé « *Artist run spaces* : nouvelles formes de production pour l'art ? », pose l'hypothèse de l'économie particulière des *Artist run spaces* comme matrice possible d'une plateforme pédagogique et collaborative.

Ce programme se fonde sur l'histoire même du 2d cycle en Art à l'ESAD de Reims. En effet, depuis sa réouverture en 2010-2011, ce 2ème cycle Art se définit comme « Expérimental Station »[1]. Situé dans des bâtiments de 2 000m² en périphérie de l'ESAD, la configuration permet à chaque étudiant de bénéficier d'un espace de travail personnel et d'interroger par-là même les spécificités – temporelles et physiques – d'un travail en atelier. Cette économie de travail se nourrit en permanence de workshops et d'échanges internationaux. Des collaborations régulières font se confronter l'individuel au collectif dans une dialectique de travail qui œuvre à interroger les formats d'exposition. La recherche au sein de l'option Art de l'ESAD se pose très logiquement comme un approfondissement, une interrogation de ce qui peut advenir de ce fonctionnement, tant d'un point de vue pédagogique que performatif et artistique. Les étudiants peuvent s'approprier les critères des *Artist run spaces*, tout en constituant leurs réseaux et leurs modes de création.

La problématique se détermine donc de la façon suivante :
Comment, par l'analyse des moyens dont il dispose comme des moyens qu'il met en œuvre, le fonctionnement des *Artist run spaces* peut-il dégager de nouvelles formes de production en art ?
Comment et pourquoi ces modes d' (auto-)production peuvent-il générer des formes artistiques collaboratives ? Quelles sont ces formes artistiques ? En quoi se différencient-elles des formes institutionnelles ?
Autrement dit, comment l'observation d'une structure particulière, dans une Ecole Supérieure d'Art – dont l'origine serait à rechercher du côté des *Artist run spaces* –, peut-elle faire l'objet d'une recherche productive, constructive sans pédagogique ?

Plus qu'à une cartographie du genre, **nous souhaitons nous engager dans une analyse en trois voies : sur la temporalité de ce genre de structures, sur leur économie et enfin sur les formes de production qu'elles induisent.**

---

[1] *« Expérimental station » : « dispositif générateur d'expériences et de rencontres avec le travail qui s'y développe. Le corps professoral, composé d'artistes et théoriciens engagés sur la scène artistique contemporaine, s'engage à proposer un regard constructif sous la forme d'entretiens hebdomadaires particuliers, jalonnés mensuellement de sessions collégiales (ni classiques ni pratique individuelle se soumet à l'exposition collective. Le format de cette cellule témoigne d'une seule mais irréductible exigence : la nécessité de produire » « quelque chose avec tout, quelque chose avec rien, quelque chose avec quelque chose, tout avec tout, tout avec rien, rien avec rien » (Allison Knowles, Performance piece #6, 1966).*

Objectifs

- **Observer en y participant**, un réseau d'échanges sur des pratiques artistiques non-institutionnelles ;
- **Produire une analyse** sur la temporalité des Artist run spaces, leur économie et les formes de production qu'ils induisent ;
- **Expérimenter** à tous les niveaux de la production artistique, en marge des institutions et du « monde de l'art » ;
- **Etablir un modèle pédagogique et de recherche** en 2ème cycle à l'ESAD de Reims, s'est-à-dire aussi inventer une forme de recherche en art propre à l'Ecole Supérieure d'art, articulant recherche/pratique artistique et pédagogie ;
- **Positionner la recherche en Art en lien avec l'innovation sociale** ; créer des conditions, des formats et des structures propices à un élargissement du public de l'art ;
- **Positionner le deuxième cycle Art de l'ESAD** par rapport à ce programme de recherche ;
- **Créer et coordonner un réseau de recherche** au niveau national dans les Ecoles Supérieures d'Art ;
- Placer **la dimension internationale du sujet au cœur de la recherche** et du 2ème cycle de la section Art de l'ESAD, développer de nouveaux partenariats, et augmenter la visibilité nationale et internationale de l'option ;
- **Nourrir la pédagogie des résultats de la recherche** : enseignement en 2ème cycle par les enseignants-chercheurs de l'école, voire des enseignants-chercheurs d'institutions partenaires (échanges pédagogiques et échanges d'enseignants).

Calendrier et structuration

Ce projet de Recherche a émergé d'un workshop international des élèves du 2d cycle en Art avec Rozenn Canevet et Guillaume Leblon à la ESAC en avril 2011, qui a permis d'explorer les formes d' Artist run spaces actives outre-atlantique.

Le programme s'est spécifié et structuré en 2013 :
1/ une journée d'étude et de rencontre « Flash Théorie » (14 février), qui a permis au Comité Scientifique de se constituer, se rencontrer et d'exposer publiquement les enjeux du programme de recherche
2/ un colloque international : Rencontres Internationales de l'Art et du Design IV, le 24 octobre 2013, faisant l'objet d'un appel à contribution en cours de rédaction.
Les intervenants pressentis sont :
- Michaela Gridner artiste et commissaire d'exposition, professeur et directrice du département de peinture et dessin à The School of the Art Institute of Chicago,
- Thomas Boutoux, membre fondateur de la galerie Castillo/Corrales (Paris),
- Tania Bruguera pour son projet Cátedra Arte de Conducta (Behavior Art School),
- Mac Mollons, professeur d'anthropologie au Goldsmiths College de Londres,
- Julien Amicel, co-directeur de la résidence d'artistes Dar Al Ma'Mun au Maroc,
- Gabriele Detterer & Maurizio Nannucci, auteurs du livre Artist-Run Spaces, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2012.

Ce colloque permettra de tester les possibilités d'un réseau ARS dans les Ecoles Supérieures d'Art, et d'inscrire la recherche dans les réseaux internationaux.

En 2014-2016, une publication, une exposition et une Summer class seront programmées, en partenariat avec les institutions nationales ou internationales liées au projet. La problématique des Artist run spaces étant également abordée par d'autres Ecoles Supérieures d'Art françaises (les Beaux Arts de Nantes notamment), l'ESAD de Reims, forte de son réseau international et de ses premières journées d'étude sur le sujet, se propose de se positionner comme tête de pont/noeud de réseau dans les écoles françaises.

AGENDA

- Printemps été 2013 : rédaction de l'appel à contribution en vue du colloque d'octobre 2013.

- 14 février 2013 : Flash Théorie Artist run spaces avec :
Tania Bruguera, Artiste, professeur à l'Ecole nationale supérieure des beaux arts de Paris
Julien Amicel, Co-directeur de la résidence pour artistes Dar Al-Ma'mûn au Maroc
Massimiliano Mollona, Anthropologue et senior lecturer au Goldsmiths College, University of London
Jason Hwang, Artiste et commissaire d'exposition, co-fondateur de l'espace d'exposition indépendant Shanaynay à Paris
Ernesto Oroza, designer cubain, auteur entre autres de RAWSEU, une étude sur la débrouillardise technologique et quelques formes de réinvention, 2009.

14-28 avril 2013 : voyage d'études Rozenn Canevet / Guillaume Leblon et workshop à Buenos Aires avec élèves 2d cycle art (cf. programme en annexe).

Automne 2013 : * Préparation du colloque international d'octobre
* Mise en ligne d'une plateforme collaborative de type blog
* Sollicitations pour la constitution d'un réseau *Artist run spaces* dans les Ecoles Supérieures d'Art.

24 octobre 2013 : Rencontres Internationales de l'Art et du Design IV : *Artist run spaces*

1er semestre 2014 :
* Définition du projet éditorial de la Recherche, préparation des Actes des Rencontres Internationales de l'Art et du Design 2013 et de la journée Flash théorie du 14 février 2013, à réunir, relire et corriger.
* Exposition positionnant la cellule pédagogique comme Artist Run Space

Eté 2014 : Summer class à la résidence d'artistes Dar Al Ma'Mûn au Maroc (à confirmer)

2014 - 2015 : Production et analyse critique en vue d'une exposition synthèse et d'une publication rassemblant les actes et les analyses critiques du projet de recherche (collection de l'unité de recherche : formes de l'innovation sociale en art et en design)

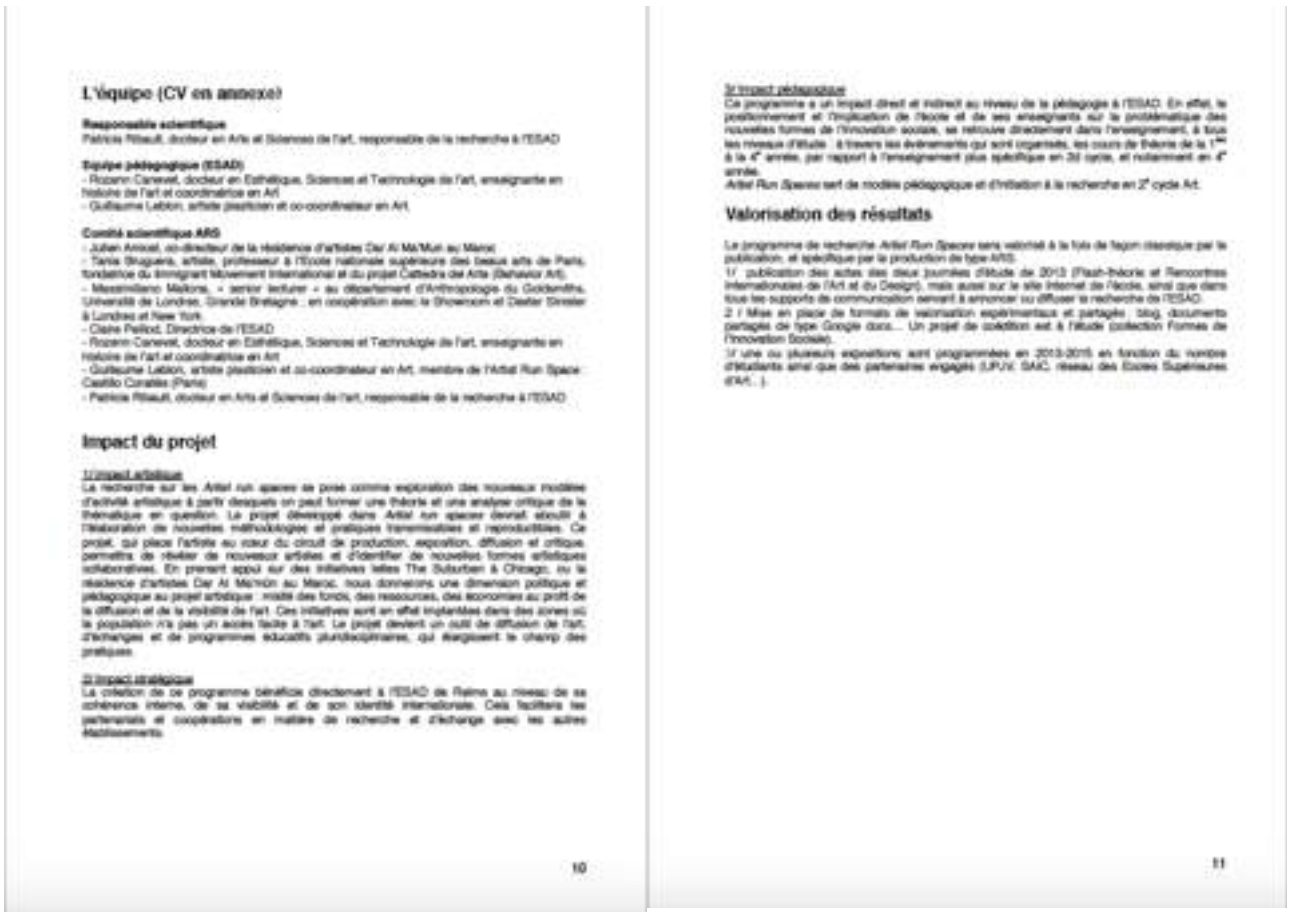
Eté 2015 : Summer Class internationale dans un ARS à définir

Méthodologie

MODALITES
Voir calendrier ci-dessus.
Il s'agit d'alterner des actes de recherche/réflexion avec des actes de recherche/production (exposition, édition) sur le mode *Artist run spaces*. Les modalités de la recherche seront donc en partie définies au fur et à mesure de son déroulement.

AUTRES MODALITES
Inscrite dans l'unité de recherche « Formes de l'innovation Sociale en Art et en Design », ou il représente l'Art, ce programme bénéficie des modalités de l'Unité de Recherche :
- publication biennale ou triennale dans le cadre de la collection Formes de l'Innovation Sociale ESAD/co-éditeur (en cours),
-chercheur invité, de préférence étranger, il bénéficie d'une résidence à Reims, et mène ses travaux sur la thématique des Formes de l'Innovation Sociale en parallèle aux activités de l'Unité de Recherche qu'il enrichit de son approche.

COORDINATION
La coordination est assurée dans les réunions trimestrielles de l'Unité de Recherche, dans les réunions du Comité Scientifique du Programme, par l'intermédiaire du blog dédié, et par le travail de coordination de la Responsable de la Recherche et de son secrétariat.



L'équipe (CV en annexe)

Responsable scientifique
Patricia Ribault, docteur en Arts et Sciences de l'art, responsable de la recherche à l'ESAD

Equipe pédagogique (ESAD)
- Rozenn Canevet, docteur en Esthétique, Sciences et Technologie de l'art, enseignante en histoire de l'art et coordinatrice en Art
- Guillaume Leblon, artiste plasticien et co-coordinateur en Art

Comité scientifique ARS
- Julien Annoot, co-directeur de la résidence d'artistes Dar Al Ma'Mun au Maroc
- Tania Bruguera, artiste, professeur à l'Ecole nationale supérieure des beaux arts de Paris, fondatrice du Immigrant Movement International et du projet Cátedra del Arte (Behaviour Art).
- Massimiliano Mollona, « senior lecturer » au département d'Anthropologie du Goldsmiths, Université de Londres, Grande Bretagne ; en coopération avec le Showroom et Dexter Sinister à Londres et New York.
- Claire Peillod, Directrice de l'ESAD
- Rozenn Canevet, docteur en Esthétique, Sciences et Technologie de l'art, enseignante en histoire de l'art et coordinatrice en Art
- Guillaume Leblon, artiste plasticien et co-coordinateur en Art, membre de l'Artist Run Space Castillo Corrales (Paris)
- Patricia Ribault, docteur en Arts et Sciences de l'art, responsable de la recherche à l'ESAD

Impact du projet

1/ Impact artistique
La recherche sur les *Artist run spaces* se pose comme exploration des nouveaux modèles d'activité artistique à partir desquels on peut former une théorie et une analyse critique de la thématique en question. Le projet développé dans *Artist run spaces* devrait aboutir à l'élaboration de nouvelles méthodologies et pratiques transmissibles et reproductibles. Ce projet, qui place l'artiste au cœur du circuit de production, exposition, diffusion et critique, permettra de révéler de nouveaux artistes et d'identifier de nouvelles formes artistiques collaboratives. En prenant appui sur des initiatives telles The Suburban à Chicago, ou la résidence d'artistes Dar Al Ma'mûn au Maroc, nous donnerons une dimension politique et pédagogique au projet artistique : mixité des fonds, des ressources, des économies au profit de la diffusion et de la visibilité de l'art. Ces initiatives sont en effet implantées dans des zones où la population n'a pas un accès facile à l'art. Le projet devient un outil de diffusion de l'art, d'échanges et de programmes éducatifs pluridisciplinaire, qui élargissent le champ des pratiques.

2/ Impact stratégique
La création de ce programme bénéficie directement à l'ESAD de Reims au niveau de sa cohérence interne, de sa visibilité et de son identité internationale. Cela facilitera les partenariats et coopérations en matière de recherche et d'échange avec les autres établissements.

3/ Impact pédagogique
Ce programme a un impact direct et indirect au niveau de la pédagogie à l'ESAD. En effet, le positionnement et l'implication de l'école et de ses enseignants sur la problématique des nouvelles formes de l'innovation sociale, se retrouve directement dans l'enseignement, à tous les niveaux d'études : à travers les évènements qui sont organisés, les cours de théorie de la 1ère à la 4e année, par rapport à l'enseignement plus spécifique en 2d cycle, et notamment en 4e année.
Artist Run Spaces sert de modèle pédagogique et d'initiation à la recherche en 2e cycle Art.

Valorisation des résultats

Le programme de recherche *Artist Run Spaces* sera valorisé à la fois de façon classique par la publication, et spécifique par la production de type ARS.
1/ publication des actes des deux journées d'étude de 2013 (Flash-théorie et Rencontres internationales de l'Art et du Design), mais aussi sur le site Internet de l'école, ainsi que dans tous les supports de communication servant à annoncer ou diffuser la recherche de l'ESAD.
2 / Mise en place de formats de valorisation expérimentaux et partagés : blog, documents partagés de type Google docs.... Un projet de coédition est à l'étude (collection Formes de l'innovation Sociale).
3/ une ou plusieurs expositions sont programmées en 2013-2015 en fonction du nombre d'étudiants ainsi que des partenaires engagés (UPJV, SIAC, réseau des Ecoles Supérieures d'Art...).

Pages de la plaquette du projet de recherche de l'ESAD de Reims sur la thématique des *artist-run spaces*.
© ESAD Reims & Tom Masson.

Institutions by Artists

Institutions by Artists

October 12 – 14, 2012
Vancouver, Canada

Institutions by Artists is a three day, international event that evaluates and activates the performance and promise of contemporary artist-run centres and initiatives.

Convening a world congress of artists, curators, critics, and academics, *Institutions by Artists* will deliberate, explore, and advance the common interests of artist-run centres, collectives, and cultures, creating a catalyst for new as well as divergent assessments and perspectives on such phenomena today. Using experimental formats, performative frameworks, and participatory vehicles, the three day series of events is designed to challenge and generate new thinking about artist-run initiatives globally, examining their many dimensions whether urban or rural, fixed or mobile, and local or regional, among others. Inspired by the many artists wrestling creatively with building, using, shaping, and deploying institutions by artists, we will explore economies of exchange and knowledge; institutional time and space; as well as intimate and professional networks, among other critical interrogations.

Throughout the *Institutions by Artists* week, artist-run centres will present special projects that link to the themes of the Convention. From internet art pioneers, to grassroots cinema collectives, to media pirates and institutional revisionists, this series of presentations will invite and engage the public to meet visiting artists, and to examine the many phenomena impacting and defining artist-run institutions globally. Among the Convention's experimental tactics are re-enactments of key histories from the annals of artist-run culture, radical distributions of printed matter, the repurposing of data and systems, as well as DIY models of education, which ultimately support an in-depth examination of the innovative, critical, and irreverent spirit of artist-run cultures and initiatives.

INSTITUTIONS BY ARTISTS

Programme de l'événement *Institutions by artists* qui a eu lieu à Vancouver en octobre 2012. Durant cet événement des performances, des conférences et des débats étaient organisés dans le but de réfléchir sur la situation entre artistes et institutions mais aussi pour parler des actions, des espaces, des lieux et de leur histoire qui occupent ce champ de recherche et d'action artistique. Des vidéos des conférences et des publications sont disponibles sur le site du PAARC.
©PAARC & Tom Masson

OCT. 12

INSTITUTIONAL TIME: FACTS & FICTIONS

Opening Remarks
10:00 am (Cinema)

Morning Sessions
10:30 am – 1:00 pm

Session One

World Art Centre / The histories of artist-run initiatives inextricably belong to the sociopolitical contexts in which they develop, but a purely historical review of these initiatives and contexts elides their critical significance to artistic production, presentation, and discourse even while these histories are yet to be written, revised, and completed. In this session, presenters will compare and contrast key episodes from the annals of artist-run initiatives against a range of topics, including censorship, historical re-enactments and reconstructions, as well as established and problematic narratives of institutional critique, among other considerations. By looking retrospectively at these moments through the thematic lenses of the conference, participants will go beyond the mere facts and fictions of institution building to generate new questions about artist-run initiatives and practices today.

Session in English and French.

With:

Vincent Bonin

Jennifer Cane and
Al Razutis

Louise Hervé
Chloé Maillet
International Institute for Important Items

Gabi Ngcobo
Center for Historical Reenactments

Moderator
Kate Stenmann

Plus a Screening of

A Message from Our Sponsor
(Al Razutis, 8 min., 1976)

Session Two

Cinema / During its co-emergence with countercultural movements of the 1960s and 1970s, artist-run initiatives in North America provided a space for the presentation and legitimization of experimental work and for the assertion of society progressive and politically radical ideas and questions. In making such spaces available, artist-run initiatives have operated alternately as flashpoints for heated debates and controversies, as well as platforms for social understanding and re-imagining for their audiences, sites for both mythmaking and reality checking, artist-run initiatives have been fraught with contradictions and yet have offered rare opportunities for exercising artistic, social, and political potential. Inspired by the nuances and paradoxes of artist-run institution building, presenters in this session will reflect on incidents, whether fictional or factual, from the histories of artist-run initiatives to project foreseeable futures.

Session in English and French.

With:

Marie-Josée Jean and
Walter Benjamin

Slavs and Tatars

Eva Weinmayr

Moderator
Amy Zion

OCT. 12

INTIMATE INSTITUTIONS

Afternoon Sessions
2:00 – 4:30 pm

Session Three

Cinema / In the context of decreased public funding for the arts in North America and Europe as well as the nearly non-existent financial support elsewhere for the arts, ad hoc, small-scale, temporary, and often nomadic institutions created by artists have taken root in unanticipated sites, appearing in domestic or appropriated spaces that rely upon the collected resources and relationships of artist networks for their survival. Whether through organizational structures or modes of operation, these artist-run initiatives have constructed institutional armatures through largely if not exclusively informal means. Presenters in this session will survey the practices and strategies of artist-run initiatives that involve or encourage intimate institution building grounded in expanded notions of family, kinship, club, and neighbourhood, among other social forms.

With:

Candice Hopkins

Lanwan

Isabelle Pauwels

Mounira al Solh

Moderator
Glenn Alteen

Session Four

World Art Centre / Often located in remote areas or outside the programmatic spectrum of mainstream artistic and academic institutions, many artist-run initiatives adopt pedagogical practices into their production and presentation, offering unconventional formats and less formal contexts than offered by either gallery or academic settings. On a smaller and more intimate scale, such initiatives foster the creation of alternative educational models, enable marginalized audiences access to information, and encourage the invention of new and atypical forms of knowledge. This session examines the pedagogical projects artist-run organizations around the world have set in place, among them, kitchen table knowledge production, "webs of matronage," and delournements to the "not-so-secret game of suburban one-upmanship."

With:

Chumpon Apisuk
Chantawipa Apisuk
Concrete House

Jakob Jakobsen

Deirdre Logue
Allyson Mitchell
Feminist Art Gallery (FAG)

Skeena Reece

Scott Rogers
Justin Patterson
Arbour Lake School

Moderator
Magnolia Pauker

OCT. 13

STATES & MARKETS

Morning Sessions
10:00 am – 1:00 pm

Session Five

Cinema / As a result of socio-economic shifts occasioned by neoliberalism and globalization over the last twenty years, public funding for the arts has increasingly come to mean competition among, and compromise for, artists who receive state support. Although a relatively new phenomena in North America and Europe, artists from China, Cuba, and former East Europe know firsthand the limitations of government sponsorship and the concessions made in exchange for cultural subsidies. This session will carry on the discussions initiated during the first night's debate to consider, on both theoretical and practical terms, artist-run institutions entangled by art and state interests.

With:

Mihai Bejenaru
Vector

Tania Bruguera

Corinn Gerber
Art Metropole and Passenger Books

Gregory Sholette
Queens College, CUNY, and Institute for Wishful Thinking

Pauline J. Yao

Moderator
Art Jahal

Session Six

World Art Centre / Barriers to content, the desire to share information, a lack of economic means, a belief in free culture, and a critical awareness of the social costs incurred by profit-driven cultural development all have compelled artists and their institutions to interrogate existing economic and business activities to invent creative and impromptu means of presenting and sharing contemporary art and discourse outside conventional for-fee channels. Cognizant of market opportunities and pitfalls, artist-run initiatives have generated vehicles for circumnavigating the heavily regulated "culture industries" while simultaneously appropriating the language and methods of commercial entrepreneurship. This section of the convention examines the organizational modes and methods employed—from out-sourced labour practices to underground publishing and creative commons and copyleft activity—to inform strategies, logistical and financial, that make institutions by artists.

With:

Jeff Derksen
Urban Subjects

Sean Dockray
Telic Arts Exchange

Dirk Fleischmann

Andrea Francke
Piracy Project

Gabriel Menotti
Cine Falcatrua

Moderator
Jordan Strom

OCT. 13

PROMISES & PRACTICES

Afternoon Sessions
2:00 – 4:30 pm

Session Seven

Cinema / Between the promises and practices of institutions by artists, a palpable chasm exists. Fraught with contradiction and cynicism, artists today often recognize the gulf between the ideals and realities of artist-run initiatives and accordingly respond to this recognition with techniques of infiltration, appropriation, and confrontation in their projects in an attempt to bring a consequential and critical self-reflexivity to bear on their work and the wider field of art. The presenters in this program will explore techniques of auto-critique within artist-run institutions to measure the many distances spanning promise and practice.

With:

Warren Arcand

Claire Fontaine

Jalesh Mansoor

Pelin Tan

Moderator
Jin-me Yoon

Session Eight

World Art Centre / The emergence of artist-run institutions and culture has arguably contributed to innovations in artistic practice and production, influencing genres such as institutional critique, Conceptual Korea, project work, collectivism, feminist art, as well as pedagogical and parasitical practices, among others. In this session, presenters will depart from artistic practices to consider their relationship to artist-run institution building historically and in the present through statistical, curatorial, art historical, and artistic means.

With:

Tim Dalrett
Adam Kelly
Artist Institute

Chris Fitzpatrick and
Post Brothers

Sam Gould
RevDit

Peta Rake

Julia Bryan-Wilson

Moderator
Amy Kazymerchyck

OCT. 14

SPECIAL EVENTS

Primary Venue
Cinema

Overflow
World Art Centre

Keynote Address

The Transfiguration of the Bureaucrat
10:00 am

Artist, Writer, Independent Publisher, Curator, Healer, and co-founder of General Idea, Art Metropole, and the New York Art Book Fair, AA Bronson will offer reflections on artist-run initiatives and culture in this special address of the conference. Informed by his creative, pedagogical, and spiritual work across various media, platforms, disciplines, roles, and contexts, he will speak to artistic collaboration and "institution-bunding" historically and in the present, and speculate on potential futures.

Screening

2984
11:00 am

It's 2984. Money has been abolished and people exchange information products as tokens of exchange. States have become ungovernable and borders have been redrawn by powerful individuals. Art has fully colonized life and every aspect of daily existence has become aesthetic. What used to be museums have now become data centers. Being is perpetual self-design. No one has a profession. There is no more work. A group of people may meet in a city that was once called Berlin, and there they will discuss the possibilities for independent cultural production…

2984 is a film directed by sociologist Petri Tari and artist Anton Vidokle, commissioned by Or Gallery, on the occasion of the Institutions by Artists project, with the support of the BC Arts Council's Innovations program.

OCT. 14

EREHWON NOWHERE

Afternoon Sessions
2:00 – 4:30 pm

Session Nine

Cinema / Artist-run initiatives have founded numerous alternative networks for the production and distribution of culture and information, and have used new and existing channels to facilitate and circulate contemporary art discourse via printed matter, magazines, online projects, and classes, among other mediums. With a focus on communication and discourse, the proliferation of artist-run magazines and publishing houses, free schools, and other forms attests to the need and desire to connect artists and audiences in conversation, whether regionally or further afield. This session will gather participants to discuss current circulation strategies and identify critical sites for new discursive production in varying geographic scales and contexts.

Session in English and French

With:

Bastien Gilbert

Virginija Januškevičiūtė
Baltic Notebooks
of Anthony Blunt

Karen Mirza
Brad Butler
Museum of Non-Participation

Claire Tancons and
Christopher Cozier
Alice Yard

Moderator
Robin Simpson

Session Ten

World Art Centre / Despite the potential today for creating online social networks, the participation in specific kinds of networking remains a high-priority need and activity for artist-run institutions, which seek out coalitions of support for their audiences and communities. In particular, these institutions create structures of visibility for those artists who are often under-represented either because they have emerging or experimental practices or because they belong to contexts that fall just outside the market or well-known discursive arenas. This session will review the tactics artists have creatively and collectively undertaken to develop vital networks of visibility.

With:

Anne Bertrand
ARCA

Biljana Ciric

Ola Khalidi
Diana Khasawneh
Makan

Jonathan Middleton
Bodgers' and Kludgers' Co-operative Art Parlour and Or Gallery

Moderator
Kim Nguyen

KEYNOTE DEBATES

Two evening keynote events will follow an Oxford debate structure to elicit concise and dynamic delivery of ideas from presenters. To regulate the debate a moderator will call upon speakers consisting of two teams of three participants each who will take positions in response to questions posed by the program. Each debater will respond with an opening proposition or opposition, a general debate of ideas, and a final summation of position. As members of the audience will comprise the "floor" and will have an opportunity to determine the winning team.

Moderator
John O'Brian

October 12, 7 pm

Is there space for art outside of the market and the state?

Cinema / Artist-run culture has emerged in part as an alternative to the market and the limitations market-driven priorities have placed on the artist in terms of creative autonomy. Highly dependent on state sources of funding in many contexts, artist-run culture has, to some degree, tortented autonomy to the state in order to meet bureaucratic funding requirements or to avoid censorship and ideological conflict. In this light, the "state vs. the market" dichotomy significantly moulds contemporary artist-run activity including the means of production and distribution for contemporary art. The first keynote debate will examine this dimension of artist-run culture by focusing on the grey zone, if there is one, between reliance on state programs and policies, and the vicissitudes of the market.

Team A (for):
Deirdre Logue
Matei Stepinaru
Jaleh Mansoor

Team B (against):
Dirk Reinchmann
Gregory Sholette
Slavs and Tatars

October 13, 7 pm

Should artists professionalize?

Cinema / As artists have taken on the creation of artist-run organizations or have turned themselves or their practices into institutions, their roles have expanded, taking on the work of curator, administrator, critic, educator, publicist, and so forth. While the polyvalence of contemporary artists has enriched institutions with resources and support, any reciprocity remains subject to debate. The professionalization of the artist, arising as a consequence of artist-run institution building and the blurring of professional roles inherent in such activity, may limit artistic potential in that artists take on increased administrative and curatorial responsibilities, among others, at the opportunity cost of artistic production. In the second debate of the convention, presenters will deliberate on the many roles of the contemporary artist, making the case for and against his or her professionalization.

Team A (for):
Julia Bryan-Wilson
Jeff Derksen
Candice Hopkins

Team B (against):
Tania Bruguera
Sam Gould
Claire Tancons

COMMIS-SIONS

Two works of art have been specially commissioned for institutions by Artists, using the surplus production of organizational processes such as 'information' and 'procedure' to generate art, simultaneously enacting and commenting upon the institution as a mediatic phenomenon.

A Call to Order

Kathleen Ritter and
James D. Maxwell

Call to Order is the translation—into musical sound—of the meeting minutes of the organizations behind the Convention (PAARC, Filip, and ARCA). *Call to Order* uses a prosaic form of administration as material for creative production. Musical scores are created from the meeting minutes of each organization by mapping *Robert's Rules of Order* onto the implied rules of *Piston's Harmony* and using both texts as comparative guides. The graphical scores are then given to musicians to interpret and perform.

Call to Order is based on the proposition: What does an organization sound like if it operates in the minor mode? Using Deleuze and Guattari's idea of "minor" practice as more capable of variation and change than its "Major" counterpart, *Call to Order* charts an organization's tendency to work against established models in order to produce something unique, unpredictable, and in constant movement, much like the minor mode in music.

Live Performance

October 14, 1 pm
Goldcorp Centre for the Arts
Simon Fraser University
World Art Centre

Performed by:
Peggy Lee (Cello)
Jon Bentley (Clarinet)
Chris Gestrin (Piano)

Study 1

Artifact Institute
Tim Daisett and Adam Kelly

Recent years have seen rapid growth in artistic activities using quasi-institutional terminology and procedures. Words like "Centre", "Institute", "Laboratory", and "Office" figure prominently in the names of artist-initiated entities. What accounts for the impulse to project agency and authorship through an impersonal entity rather than through the figure of the individual artist?

To examine this tendency, the Artifact Institute has developed *Study 1*. The project involves the administration of a survey, analysis of the data collected, and the production of a report.

Study 1 uses standard survey methodology and adheres to generally accepted protocols for quantitative research. Multivariate statistical analysis will be performed on questionnaire data to develop mathematically valid inferences regarding relationships between survey categories. A report of the analysis results will be produced in electronic and print formats.

Survey Terminals

Conference attendees are invited to participate in *Study 1* throughout the event at computer kiosks set up in the Media Lounge located on the Mezzanine of the 3rd floor of the Goldcorp Centre for the Arts, Simon Fraser University.

-- S E S S I O N S --

DAY	#	NAME	TIME	VENUE
01	01	Facts & Fictions	10:30	VAG
01	02	Facts & Fictions	10:30	CIN
01	03	Intimate Institutions	02:00	CIN
01	04	Intimate Institutions	02:00	VAG
02	05	Stakes & Markets	10:00	CIN
02	06	Stakes & Markets	10:00	VAG
02	07	Promises & Practices	02:00	CIN
02	08	Promises & Practices	02:00	VAG
03	09	Archives/Archive	02:00	CIN
03	10	Archives/Archive	02:00	VAG

-- S F U V E N U E S --

CODE	NAME	FLR
CIN	Djavad Mowafaghian Cinema	1
VAG	Djavad Mowafaghian World Art Centre	1
----	Media Lounge	2*1

BREAKFAST
9:00 am Daily
Atrium in front of VI Media Cafe

LUNCH
Friday October 12, 1:00 pm
Saturday October 13, 1:00 pm
Sunday October 14, 12:00 pm
Atrium in front of VI Media Cafe

PRINT CENTRE

During *Institutions by Artists*, Fillip is pleased to present a series of free, parallel events in the lobby of SFU Woodward's that investigate the material culture produced by the institutional practices of artists. The Print Centre will feature talks, launches, and screenings by conference presenters and attendees.

Presented in collaboration with a temporary book store hosted by Motto Books (Berlin)

Motto

Event Schedule

Oct. 12, 1 pm
Launch: Donato Mancini: Resources with Malaspina Printmakers Society, Vancouver

Oct. 12, 5 pm
Talk: Sean Dockray: *AAAAARG! Five Failures*

Oct. 12, 6 pm
Talk: Charlotte Cheetham on curating design

Oct. 13, 1 pm
Launch: *Yishu*, special issue on Institution for the Future with guest-editor Brijana Cinc and editors Keith Wallace and Kate Steinmann

Oct. 13, 5 pm
Screening: Cross: *There is No Authority but Yourself* (in the Djavad Mowafaghian Cinema)

Oct. 13, 6 pm
Talk: A Story of the Museum of American Art, Berlin

Oct. 14, 1 pm
Launch: *This book is a Classroom* (Passenger Books, Berlin) with former-Bauhaus student Otti Berger (embodied by T'ai Smith).

All events are free and open to the public—no tickets necessary. Unless otherwise noted, events are in the lobby of SFU Woodward's.

Resources and Presentations

As part of the Print Centre, Fillip presents *Slide Shows*, a specially commissioned project by French curator Charlotte Cheetham. Taking the form of an ongoing series of video presentations by publishers, designers, and artists, *Slide Shows* offers one possible cross section of a newly emergent landscape of contemporary art publishing. The project includes contributions by AND Publishing, An Endless Supply, Michaïs Pichler, Elias Redstone, James Langdon, and David Senior, among others.

Institutions by Artists: Volume One presents a collection of texts addressing artist-run culture and initiatives around the globe. Newly commissioned essays include AA Bronson's "Transfiguration of the Bureaucrat," Vincent Bonin's "Malaise dans le réseau: sur l'absence de la critique institutionnelle au Canada," and Pete Rake's "Inclusivity, Difference, and Isolation: Artist-Run Spaces in Brisbane," as well as a conversation with Ola Khalidi and Diala Khasawneh of Makan, Amman, Jordan.

Fillip Editions
19 × 13.5 cm
2012, English and French
$30.00

-- KEYNOTE PRESENTERS --

#	NAME	COUNTRY
1	Dirk Fleischmann	Germany
1	Matei Bejenaru	Romania
1	Deirdre Logue	Canada
1	Slavs and Tatars	Eurasia
1	Gregory Sholette	US
1	Jalen Mansoor	Canada
2	Tania Bruguera	Cuba
2	Julia Bryan-Wilson	US
2	Jeff Derksen	Canada
2	Candice Hopkins	Canada
2	Sam Gould	US
2	Claire Tancons	Guadeloupe
3	AA Bronson	Canada/US

-- SESSION PRESENTERS --

#	NAME	COUNTRY
01	Vincent Bonin	Canada
01	Jennifer Cane	Canada
01	Al Razutis	Canada
01	Louise Hervé	France
01	Chloé Maillet	France
01	Gabi Ngcobo	South Africa
02	Slavs and Tatars	Eurasia
02	Marie-Josée Jean	Canada
02	Walter Benjamin	Germany
02	Eva Weinmayr	US
03	Candice Hopkins	Canada
03	Laiwan	Canada
03	Isabelle Pauwels	Canada
03	Mounira al Solh	Lebanon
04	Chumpon Apisuk	Thailand

#	NAME	COUNTRY
04	Chantavipa Apisuk	Thailande
04	Jakob Jakobsen	Denmark
04	Deirdre Logue	Canada
04	Allyson Mitchell	Canada
04	Emma Reece	Canada
04	Scott Rogers	Canada
04	Justin Patterson	Canada
05	Matei Bejenaru	Romania
05	Tania Bruguera	Cuba
05	Corina Gerber	Switzerland
05	Gregory Sholette	US
06	Pauline J. Yao	China
06	Jeff Derksen	Canada
06	Sean Dockray	US
06	Dirk Fleischmann	Germany
06	Andrea Francke	US
06	Gabriel Menotti	Brazil
07	Claire Fontaine	France
07	Jalen Mansoor	Canada
07	Felix Tan	Turkey
08	Warren Arcand	Canada
08	Tim Ballett	Canada
08	Adam Kelly	Canada
08	Chris Fitzpatrick	US
08	Sam Gould	US
08	Post Brothers	US
08	Peta Rake	Australia
08	Julia Bryan-Wilson	US
09	Brad Butler	US
09	Christopher Cozier	Trinidad
09	Bastien Gilbert	Canada
09	T. Jasudkevičiute	Lithuania
09	Karen Mirza	US
09	Claire Tancons	Guadeloupe
10	Anne Bertrand	Canada
10	Biljana Ciric	China
10	Ola Khalidi	Jordan
10	Diala Shamsawih	Jordan
10	Jonathan Middleton	Canada

Funding Partners

Canada Council for the Arts

Heritage Canada

British Columbia Arts Council

City of Vancouver

Simon Fraser University School for the Contemporary Arts

Simon Fraser University Library

Social Media Sponsor

Hootsuite

Presenting Partners

SFU Woodward's

The Andy Warhol Foundation for the Arts

Goethe Institut

Consulat général de France à Vancouver

Audain Gallery SFU Woodward's

Contemporary Art Gallery

Morris and Helen Belkin Art Gallery

Emily Carr University of Art and Design

Yishu Journal of Contemporary Chinese Art

The Pacific Association of Artist Run Centres was established in 1988 as an association representing artist-run centres in British Columbia. Member organizations are artist initiated and artist controlled.

Presenting Members:
221A Artist Run Centre
Access Gallery
Artspeak
Cineworks
Filip
Gallery Gachet
grunt gallery
Live Biennale
Malaspina Printmakers Society
New Forms Festival
Or Gallery
Other Sights for Artists' Projects Association
Unit/Pitt Projects
VIVO Media Arts Centre
W2 Community Media Arts
The Western Front

General Information

Institutions by Artists is organized by the Pacific Association of Artist Run Centres (PAARC), Filip, and the Artist-Run Centres and Collectives Conference / La Conférence des collectifs et des centres d'artistes autogérés (ARCA).

© 2012 by the Program Committee, Filip, and PAARC

All rights reserved.

Program Committee:
Kristina Lee Podesva (Chair)
Lorna Brown
Jeff Khonsary
Jonathan Middleton
Anton Vidokle (Adviser)
Pelin Tan (Adviser)

ArcPost Contributing Editors:
Kristina Lee Podesva
Allison Collins

Project Manager: Lorna Brown

Event Manager: Allison Collins

Research and Communications Assistants:
Jesi Khadivi
Mariane Bourcheix-Laporte

Conference Venue:
Goldcorp Centre for the Arts
Simon Fraser University
149 West Hastings St.
Vancouver, BC V6B 1H4
Canada

Mailing Address:
Filip
305 Gamble St.
Vancouver, BC V6B 2N4
Canada

Web Addresses:
www.arcpost.ca
www.filip.ca
www.paarc.ca
www.arcc-cccaa.org

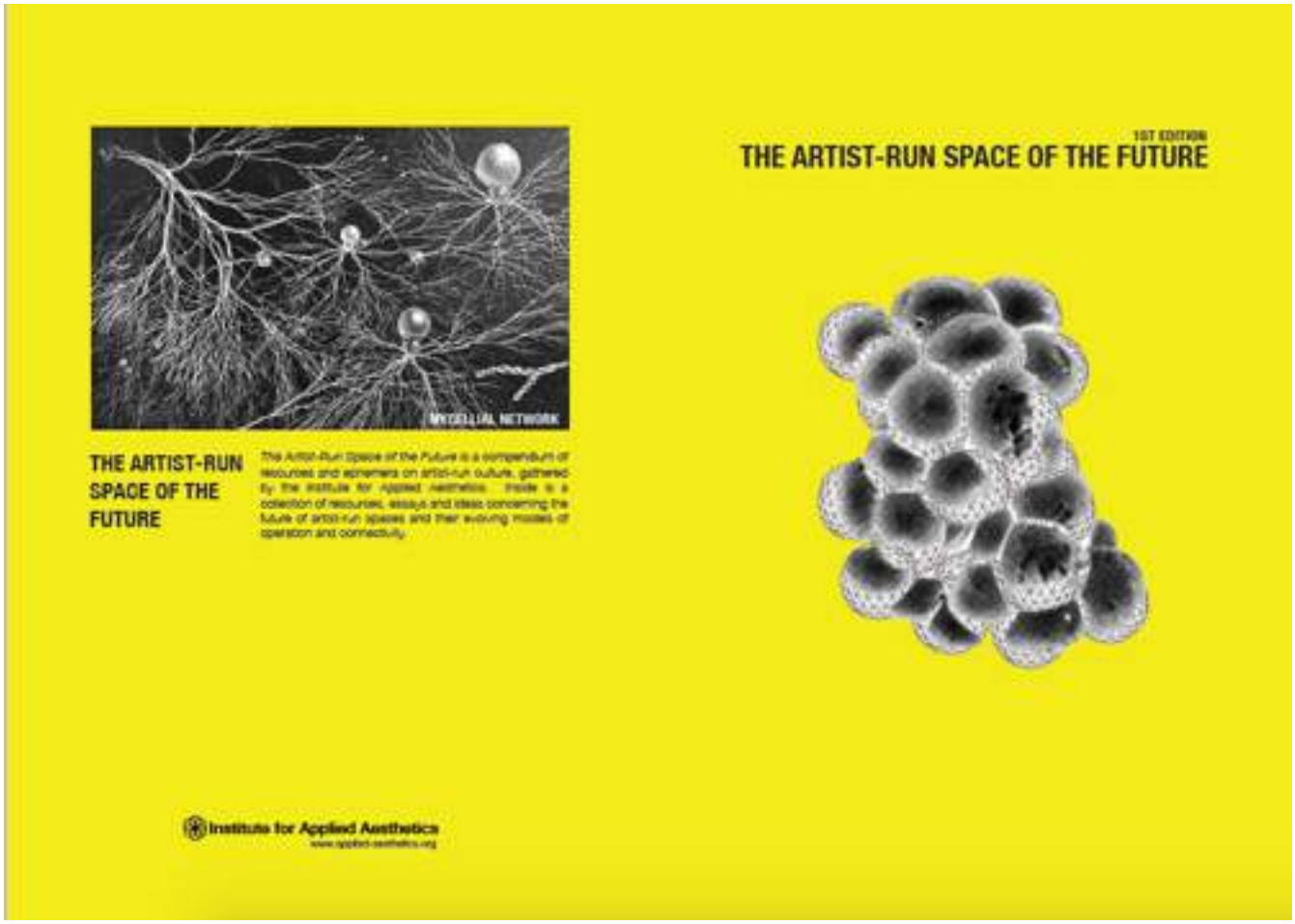
Design: The Future

Pages du programme de l'événement *Institutions by artists* qui a eu lieu à Vancouver en octobre 2012, ici, sur la dernière page, les différentes informations pour retrouver toutes les informations.
© PAARC & Tom Masson

Le Grand Belleville

Plan du Grand Belleville où se situent certains *artist-run spaces* consultés pour ce mémoire. © legrandbelleville & Tom Masson

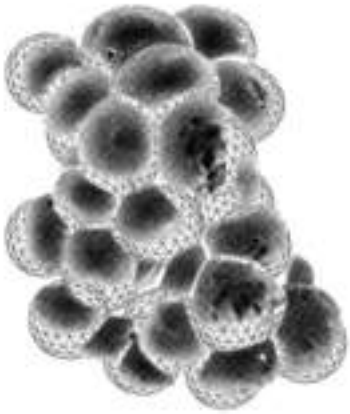
The Artist-Run Space of The Futur (Institute for Applied Aesthetics)



Édition de *The Artist-Run Space of The Future* réalisée par the Institute for Applied Aesthetics. Dans cette édition, une première définition d'*artist-run space* est donnée. Il s'agit d'un travail d'esthétique à mi-chemin entre le travail universitaire et la création artistique. Dans cette édition, un champ de recherche, des documents, des sources de travail, un corpus d'ouvrages et d'oeuvres ainsi que des études de cas aux États-Unis d'Amérique sont présentés. Cette recherche conceptuelle montre certains aspects repris dans ce mémoire où l'*artist-run space* apparait comme une formation hybride qui puise ses modèles et ses inspirations dans divers espaces de l'art contemporain (résidences, centre d'art, installations,…) qui existent déjà. Ici, en annexe, quelques pages illustrent ce travail de recherche. Le reste des informations est consultable sur le site internet de l'Institute for Applied Aesthetics © Institute for Applied Aesthetics & Tom Masson.

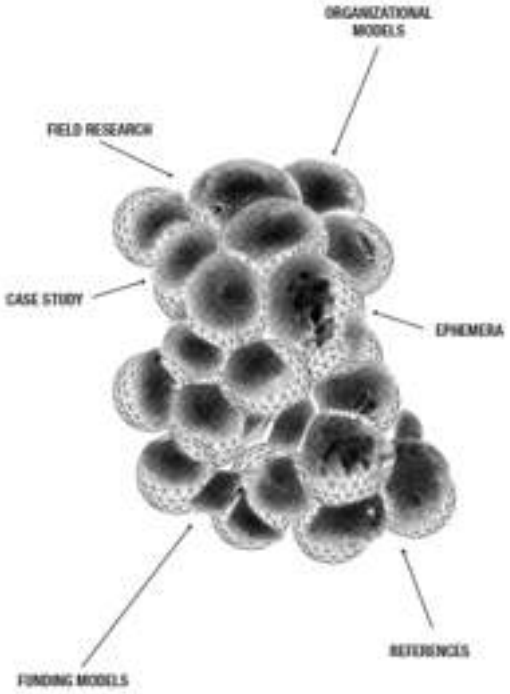
1ST EDITION

THE ARTIST-RUN SPACE OF THE FUTURE



Institute for Applied Aesthetics

Contents



Artist-Run Space (n.)

Artist-run spaces fit all kinds of models. They are testing grounds and springboards to the commercial art world, intimate gatherings in apartments, and places for reading groups and shared meals. They are little pockets of activity that serve particular audiences at particular times, filling gaps and holes for all that the art-world fails to provide. Sometimes they are meant to be temporary, and other times they can grow to become professionalized institutions that a later generation of artists define themselves against.

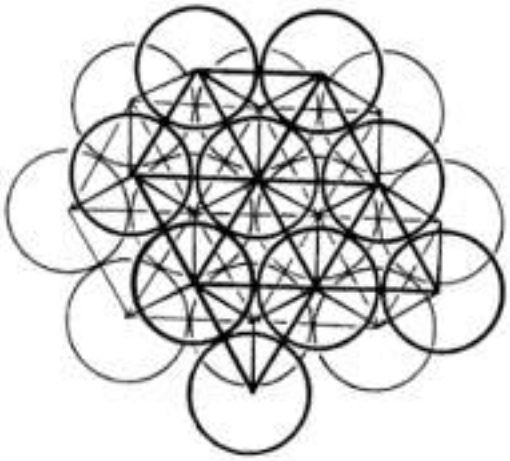
The Artist-Run Space of the Future

The artist-run space of the future is a mushroom, delicate yet deadly, and able to eat oil spills. At its core is a formidable network, sometimes unseen and other times visible. A network, much like the micomatic structure of fungi, encompassing neither a beginning nor an end, but always a middle from which it grows and overspills.

The artist-run space of the future will be found below our feet, in soil and nutrient deposits, inhabiting cracks and places that otherwise prove inhabitable: vacant lots, abandoned buildings and unlikely storefronts. At these junctures a fruiting body pierces the surface and spreads spores across the landscape. These spores begin the vital break down of the surrounding organic matter, the starting point of a vast cycle that serves as the catalyst for whole cultural ecosystems.

The artist-run space of the future is many things: a space for people, a space for production, a space for work and a space for living. It provides for communities, both artistic and situated, plausible alternatives to housing, cultural production and fiscal sustainability; a working model of creation, an affront to the challenges that paralyze the notion of a lifelong and community-centered practice.

Yet, the struggle of the artist-run space is a well-known story. Historically marginalized and oftentimes ephemeral, the artist-run space is dependent on assembly difficult to measure and fluctuating variables such as time, commitment and collective participation. As such, the commonplace depiction is often one of disorder and fringe culture, yet the roots of the artist run space are noble: a response to the absence of space for alternative modes of cultural production. A movement that is best characterized as patternless, while at the same time supporting the idea that the artist-run space is part of a larger culture of collectivity and collaboration – a way of making art that is built upon the idea of working together. [1]



And so our story about the future of such spaces begins with a mushroom, the oldest and largest organism on our planet, an ancient archetype for longevity and health and perhaps the mascot of a new paradigm of networked creative infrastructure. For the artist run space of the future will embody many of the characteristics of a mushroom, and with this a new landscape will emerge. A rhizomatic landscape that Deleuze and Guattari would be happy to enumerate on. [2]

So what will the artist-run space of the future look like? Currently, "artist-run spaces fit as kinds of models. They are testing grounds and springboards to the commercial art world, intimate gatherings in apartments, and places for reading groups and shared meals. They are little pockets of activity that serve particular audiences at particular times, filling gaps and holes for all that the art world fails to provide. Sometimes they are meant to be temporary, and other times they can grow to become professionalized institutions that a later generation of artists define themselves against."

In the future, these models and experiments will evolve and morph, recognizing a new sense of continuity and time, responding in interesting ways to the current tendency toward the temporary and ephemeral. In the future, the sign to look for will not be "Artist Space" hanging over a door, but the space itself may be disguised as a hybrid non-profit/for-profit venture, a cooperative or storefront, perhaps a three story home or warehouse, perhaps housed in a public school, a community center, adult-living center or maybe even a treehouse setback in a public park. It may have no official designation, perhaps. It encompasses aspects of a community-based organization, 501(c)3 non-profit, charitable organization, non-governmental organization, limited liability corporation, company or venture. Perhaps nothing like this at all.

The door to the space is almost always open during the day. Maybe in fact there is no door but instead a series of windows with plants, maybe a skylight with a ladder or a treehouse swing, no matter what form the door may take, it will open up into a space that will support the artists who live and work there, both fiscally and culturally, operating with a new model reminiscent of a workers cooperative or a slightly altered notion of the L3C (low-profit limited liability company) or B-Corporation of yesteryear.

The artist-run space of the future is also a school, a classroom and a vehicle for learning; a space for kids, for seniors, for dogs and cats. A landscape saturated with diverse age discrepancies united under one roof. The space is a home, a comfortable home, legal with good indoor air quality. The building produces food and sometimes talks to you. The artist-run space of the future is a community think tank. It's like a detective agency where kids, adults, males and females merge. Microscopes, maps and measuring tapes are handed out, issues are discussed and solutions proposed, a place where things can be built, tested and implemented.

And what is unique about the artist-run space of the future is that actions and events will take place in collaboration with the situated community. Not just discussed, with idea renderings displayed on walls and talked about at meetings, but rather in real time and in real space, the artist-run space of the future becomes the new model for a creative consulting agency that will consider and attend to the challenges down the street and maybe some of the problems that will emerge in the 22nd century. And from this, the formation of ideas, of new policy and cultural structures will extend beyond the threshold of the front door and into the surrounding neighborhood like the roots of a tree.

In a similar way to the rhizomatic roots of a mushroom growth, the space soaks up surrounding resources like nutrients, water and sun, growing to support the emergent undergrowth and the newly formed soil spreads from the mycelmica structures expanding beneath your feet. In this sense, the artist-run space of the future becomes the anchor for a new kind of ecosystem, a cultural ecosystem, where practice and theory merge and become one. Not the kind of "community anchor" that beckons the creative-class-bull-shit that Richard Florida espouses, but instead the artist-run space of the future becomes the focal point for something autonomous and specific to the community in which it is found. The artist-run space of the future is the new model for "school", for "job center", for "community center", laboratory or consulting agency. Just as a rhizome has no beginning and no end, but merely a middle from which many things disperse, the artist-run space of the future follows a similar model – a path through which many lines intersect and extend from.

And it is precisely this, a medium through which things emerge rather than begin or end, that represents the true value of the artist-run space of the future. For it is here that we can witness, we can taste and touch a tangible interface through which art and life merge, not in a neat little package, not in a renovated condominium, but in a way that is messy and real, reactive to its environment and dependent on the people and situations in relationship to this interface.

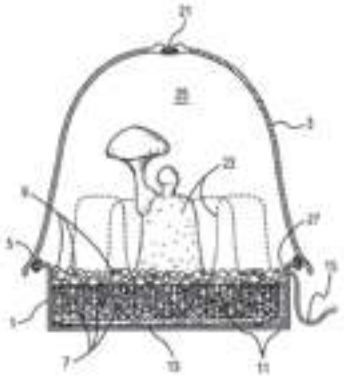
What do you need for the artist run space of the future? Sometimes you may need a storefront, sometimes just a shelf or a wall and sometimes a desk and chair is sufficient. Of course it's always a question of capital, but what isn't? Currency shouldn't be something that stops you – in fact it should be your motivating factor. The artist-run space of the future won't have to think about "how to make money" or support the artists who live and work there, because that will be the formative reason for starting the space. The artist-run space of the future will make enough money to support the people that invest their time and energy in the space – cooperative job sharing, consultation and design services or perhaps shared bank accounts and rotating payment.

Despite the inevitable complications of money and the valuation of property, space and time - the real objective of the artist-run space of the future will be to create place where art, production, life and the pursuit of currency meld together into one endeavor. Your life endeavor, your community endeavor. Not the community you associate with by proxy, not the community of acquaintances you interact with on the daily, but YOUR community – the people you trust, the people you care for, the people you love.

But take heed: what is required and what is needed for the success of the artist-run space of the future is shared experience with your community and meaningful dialogue about the space of your dreams, the project of your dreams, the project for your life. For the artist-run space of the future will house this project and the project of your situated community. The challenge: how to fit both the needs of yourself and the intentions of your community into one space, a collaborative and dynamic space. A possible solution? - research your terrain through learning, reciprocal engagement and legitimate participation. This kind of research that is authentic and allows you to become the instigator of your artist-run space of the future simply by knowing and understanding what's around you, the people that are around you.

We're not talking about Wikipedia and internet searches, but rather real research and learning that makes you uncomfortable, that challenges your resilience and your understanding of self and other. Research about the people in your surrounding neighborhood and region, the landscape you inhabit and the many intersections therein. Because, the artist-run space of the future responds to its situated environment. That means you have to know what to respond to, for whom and why. And through this, the artist-run space of the future will take the form of your local landscape, it will look like the people down the street, sound like the local fauna and flora, it will taste like the food you're growing inside. Through this process, a rhizome will form and you will understand completely that it was already there to begin with and it was just a matter of seeing it clearly.

When is the future? It can be yesterday or today. Maybe tomorrow. But the artist-run space of the future need not exist merely in your dreams when you can wake up today and manifest it tomorrow.



Artist-Run Models

Temporary Space, Apartment Gallery

Many artist-run spaces are started with an intention of being temporary. They often take the form of apartment galleries – an apartment space that is converted into a gallery for special performance, events or even for years at a time. This is often a response to real-estate issues and the desire for intimacy, immediacy and the comfort of creating something in the space you also live in. Apartment galleries have a long history in many places like Austin, TX and Chicago among many others.

Non-Profit Hybrid

A number of artist-run spaces begin as a gallery, performance or gathering space but evolve overtime into a non-profit 501(c)3 entity. The reasons for this will vary on location and the intentions of the space, but mostly have to do with funding strategies, strategic partnership and mission of the space.

Work Share

The concept of "shared artist space" is nothing new, taking its root from many sources like real-estate fluctuations in urban centers, the hippie culture of communal living and the cooperative movements of groups like Ruzus, the Situationists and the Bauhaus among others. In recent years, there has a been a trend among artist-run spaces to play with ideas of "shared-space" creating work-only or live-work studios that financially support a shared "project space" or gallery. Work share models are also emerging as a recent trend. Work shares allow people to rent out work space where shared resources like printers, wifi and even the presence of people become a part of a monthly rental fee that is paid to reserve a spot at a large table or amalgam of cubicles.

Workers Cooperative

Wikipedia defines an artist cooperative as an autonomous visual arts organization, enterprise, or association jointly-owned and democratically-controlled by its members. Many cooperative entities ranging from supermarkets to restaurants and bike-repair shops are popping up around the country. Often a cooperative is attached to some form of cultural production that is supported by the cooperative members. Many galleries and collaborative spaces function as a workers cooperative where members pay dues that entitle them to a vote on how the space is run and operated.

Gallery/Project Incubator

Many artist-run spaces operate as a gallery attached to a project space where an artist can work for several months on a project and then present his/her work to the community through the gallery space.

Residency

Residency programs are often times the central component to an artist-run space inviting artists to come and live in the space while they create work or engage in the local community. Many times the intention is to provide some kind of exchange, the artist provides opportunities to show new work, present a new project or engage both the space and the community around the space through an art-making or problem-solving process.

LLC

Many artists decide to pool their resources together and form a Limited Liability Company (LLC) to organize finances and establish an operating structure.

Alternative Funding Models

Sunday Soup
InCUBATE, Chicago, IL

Soup grants provide funding for small to medium sized projects. One Sunday a month, we invite people to the storefront space we share for a meal based around soup. Guest chefs cook simple soups using local ingredients. The meal is sold for $10 per person. All the income from that meal is given as a grant to support a creative project. We accept grant applications up until the day of the meal, everyone who purchases soup that day gets one vote to determine who receives the grant. The grants are completely unrestricted and will be awarded at the discretion of the jury of Sunday Soup customers. The amount of the grants are equal to the entire Soup Fund for that particular month.

Sunday Soup is explicitly functional as a way of generating independent funding for creative projects, and implicitly critical as a way of generating conversation about the availability and distribution of resources within the mainstream arts establishment. In an environment where governmental support for experimental art practice is minimal at best, and private support is dictated by the values and priorities of granting foundations, innovative and potentially controversial work is compromised in order to fit within categories deemed "fundable." With Sunday Soup, community participation in the grant funding and selection process is key. Applying for a grant is intentionally simple and un-bureaucratic in order to encourage broad participation. This enables InCUBATE to stimulate and promote experimental, critical and imaginative practices that may not be eligible for formal funding.
http://incubate-chicago.org/sunday-soup/

Stock
Portland, OR

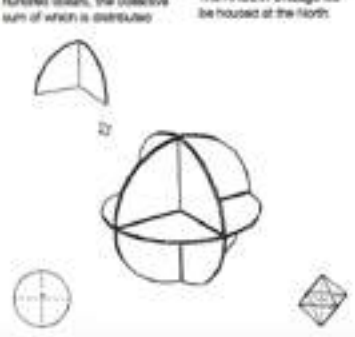
Stock is a monthly public dinner event and presentation series, which funds small to medium-sized artist projects. Hosted in various locations around Portland, Oregon, diners pay a modest $10 for a dinner of homemade soup and other local delicacies and the chance to take part in deciding which artist proposal will receive the evening's proceeds. In other words, the dinner's profits immediately become an artist's grant, which is awarded according to the choice of the diners. Winning artists will present their completed work at the following Stock dinner.
http://portlandstock.blogspot.com/

Artist Run Credit League

The Artist Run Credit League (ARCL) is a rotating credit association for artist-run spaces in Chicago, initiated by InCUBATE.

This is how it works: If there are 8 participating groups or spaces, then the cycle will last 8 months and each group will pay $20 dollars per month, which will equal $160 of credit. Each month of the credit-cycle, one ARCL member will be paid the full amount of their individual credit. The monthly schedule of disbursements will be established by a random draw at the commencement of each credit-cycle. Members can swap out the months that they will receive their credit based on their programming needs. Members are also required to throw one fundraiser per credit-cycle to raise at least two hundred dollars, the collective sum of which is distributed equally to all members on a quarterly basis in addition to the rotating monthly distribution. Besides the participation of individual members, the league is also structured to accept tax-deductible contributions from outside donors wishing to support the entire community as a whole.

We hope that artist-run spaces, by being mutually invested in the fund itself, will have an interest in attending each other's fundraisers and building the community of participants outwards. The fund will accrue value the more the community invests in its well being, meaning that it will become a sustainable model based on the group's level of commitment to making it work. In essence, it is an experimental community bank in which artist-run spaces can have a platform for sharing resources and discussing creative fundraising tools. The ARCL in Chicago will be housed at the North Side Community Federal Credit Union, a community development credit union with a history of serving people who are not using mainstream financial institutions. They have a social change philosophy, believing that their alternative financial resources can lead to a more economically just community. And if you live, work, or worship in the Chicago neighborhoods of Uptown, Edgewater, Lakeview, or Rogers Park, please consider becoming a member yourself.
artistrunfederalcredit.com



Ourgoods

OurGoods is a peer-to-peer online network that facilitates the barter of goods and services between artists. The site matches barter partners, provides accountability tools, and offers technical assistance resources to help artists complete their barters and their projects successfully. OurGoods emerged in response to the current economic crisis. To some extent, the arts have always existed in a recession economy. Independent artists in particular are experts at making do with very limited resources. As it becomes clear that even those limited resources will shrink in the coming years, OurGoods enables us to leverage what we already do well in order to create a support system for ourselves.
http://ourgoods.org/

References

Art Space, LLC

Artspace's mission is to create, foster, and preserve affordable space for artists and arts organizations. We pursue this mission through development projects, asset management activities, consulting services, and community-building activities that serve artists and arts organizations of all disciplines, cultures, and economic circumstances. By creating this space, Artspace supports the continued professional growth of artists and enhances the cultural and economic vitality of the surrounding community.
http://www.artspace.org/about/

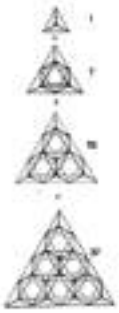
Quotes About Collaboration from a Variety of Sources and Practices,

by Temporary Services
http://www.temporaryservices.org/group_quotes.pdf

Group Work

Temporary Services

Based on a pamphlet published by Temporary Services in 2002 titled Group Work: A Compilation of Quotes About Collaboration from a Variety of Sources and Practices, this publication provides a multitude of perspectives on the theme of Group Work by practitioners of artistic group practice from 1960s to the present. The publication presents interviews with Canadian collective General Idea; Chicago collective mana; the dutch punk band The Ex; the Vienna-based Wochenschau; Croatian artist group What, How & for Whom (WHW); Funkadelic album designer Pedro Bell; and Political Art Documentation/ Distribution (PAD/D), along with essays on The Abortion Counseling Service of the Chicago Women's Liberation Union (better known as Jane) and the anarchist Guerilla street theater group The Diggers. A list of words used to describe group practices and a working list of hundreds of collectives from the last four decades rounds out the publication.



Non-Profit

A nonprofit organization (abbreviated NPO, also not-for-profit) is an organization that does not distribute its surplus funds to owners or shareholders, but instead uses them to help pursue its goals. Examples of NPOs include charities (i.e. charitable organizations), trade unions, and public arts organizations. In the United States, nonprofit organizations are formed by incorporating in the state in which they expect to do business. The act of incorporating creates a legal entity enabling the organization to be treated as a corporation under law and to enter into business dealings, form contracts, and own property as any other individual or for-profit corporation may do. There are different kinds of nonprofits, one of them being a 501(c)(3), which is exempt from income and (sometimes) property tax, and able to receive tax-deductible charitable contributions.

SOME ESSENTIALS

Filing Articles of Incorporation - Many states aid the process of filing Articles of Incorporation by providing sample or "ready-to-use" forms. State law, not Federal law, governs what must appear in the Articles. The important aspects of the Articles will be a statement of your organization's purpose and the names of those who are incorporating the nonprofit.

Drafting Bylaws: Your organization's bylaws are the rules, which govern the organization. They serve as an internal affairs manual containing the rules and procedures for holding meetings, electing directors and officers, and dealing with other corporate formalities. Bylaws must conform to the legal requirements of the IRS and the state in which you register.

Filing Fees: To incorporate as a nonprofit, one must pay fees to both the federal government and also to any applicable state governments. Determining fees to the federal government depends on the amount in gross receipts your organization expects to earn. If you anticipate your nonprofit will receive no more than $10,000 during each of its first four tax years, it will cost $300 to process the 501(c)(3) application. If the amount will exceed $10,000 during the first four tax years, the application fee increases to $750.

THE PROCESS

1. Formulate a mission statement.

2. Form a Board of Directors: The minimum size of the board is typically three.

3. File Articles of Incorporation. Articles of Incorporation are official statements of creation of an organization filed with the appropriate state agency. You can obtain the information you need to proceed with this step from your state Attorney General's office or your state Secretary's office. Draft bylaws. Bylaws are simply the "rules" of how the organization operates.

4. Develop a budget and accounting system. Creating a budget is often one of the most challenging tasks when creating a nonprofit organization.

6. File for 501(c)(3) status. To apply for recognition of tax-exempt, public charity status, obtain Form 1023 and Publication 557 from the local IRS office. The filing fee depends upon the size of the organization's budget. The application is an important legal document, so it is advisable to seek the assistance of an experienced attorney when preparing it. Both of these documents can be downloaded from IRS web site, http://www.irs.gov/charities/index.html

6. Apply for a federal employer identification number. Regardless of whether or not you have employees, nonprofits are required to obtain a federal Employer Identification Number (EIN) — also referred to as the federal ID number. Ask for Form SS-4 when applying for your EIN.

7. File for state and local tax exemption. In accordance with state, county, and municipal law, you may apply for exemption from income, sales, and property taxes. Contact your state Department of Revenue, your county or municipal Department of Revenue, local Departments of Revenue, and county or municipal clerk's offices.

Field Research

Artiscycle

In 2009 The Institute for Applied Aesthetics conducted some research that fell into a file we call "Artiscycle". The following are some important field notes from independent art spaces, groups and organizations we've profiled in the United States that make us happy. You can find full reports at www.artiscycle.net

Noteworthy Findings:

1. Center for Urban Pedagogy (NYC) | 600k/year | Non-Profit
2. Hester Street Collaborative (NYC) | 160k/year | Non-Profit partnership with Lenoy Street Studio | Developing opensource civic engagement tool "Parks for People"

3. Space 1026 (Philadelphia) | $ 2800/month for rent | Artist Group that runs a Space

4. Elsewhere Artist Collaborative (Greensboro, NC) | $ 90k/year | Non-Profit and Living Museum

5. Phil Mechanic Studio (Asheville, NC) | LLC and Non-Profit Partnership with Blueridge Biofuels and Flood Gallery

6. Everett Station Lofts (Portland) | Gallery and living space $600/month subsidized by Artspace Projects, Inc.

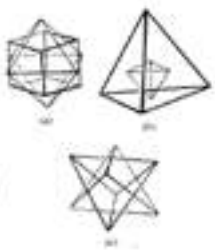
7. Workhaus Residency (Occidental, CA) ($600-900/ month negotiable with labor assistance

8. Third Root (NYC) | $4000/ profit each month (avg.) | Workers Cooperative | Alternative Health Clinic and Community Space

9. inCUBATE Chicago (Chicago) | Experimental Research Institute | $1000/month

10. SuperFRONT (NYC) | Dance/Architecture collaborative residency | $1200/ month rent

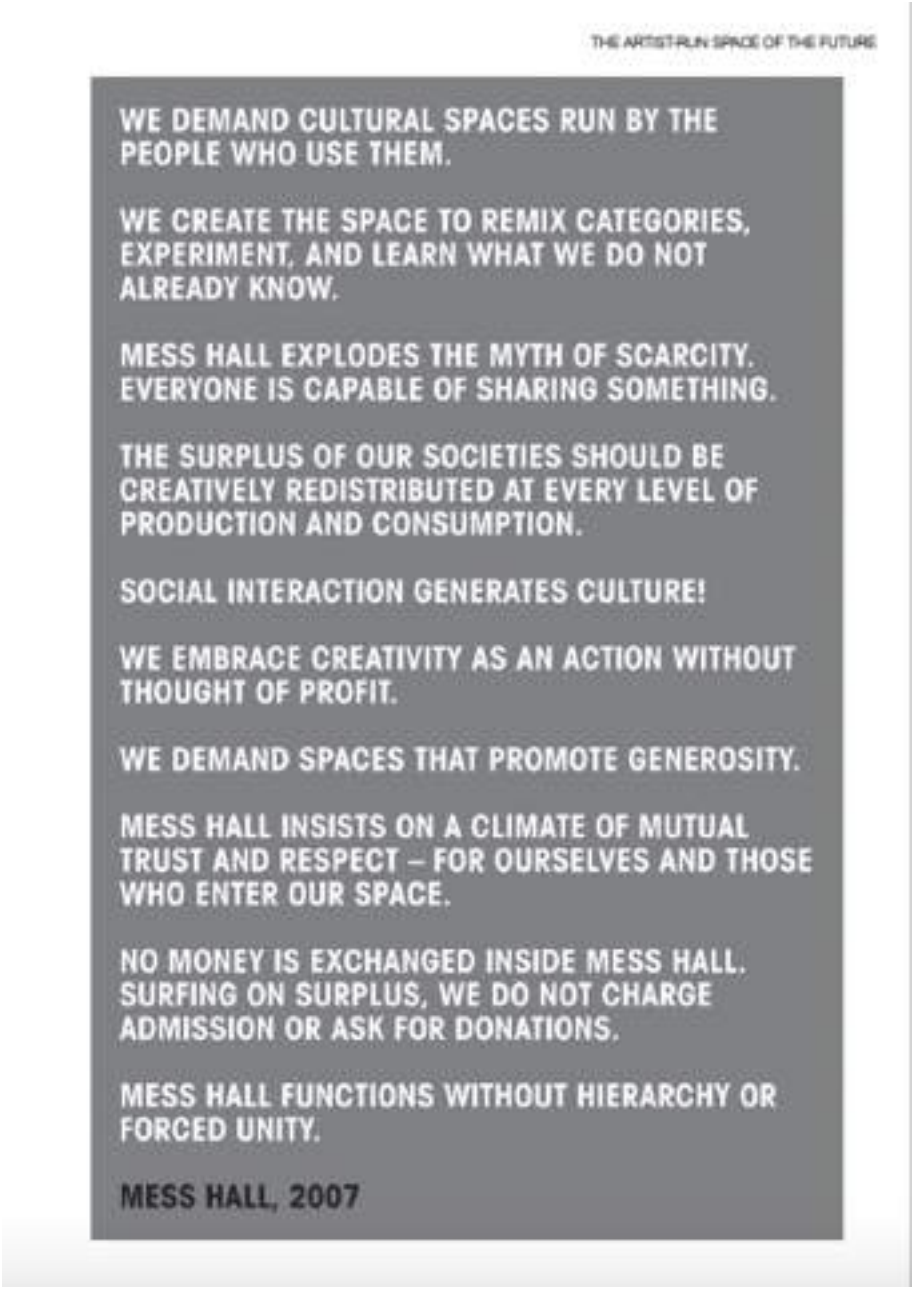
11. Blackstone Bicycle Works and Backstory Café (Chicago) | Creative organizations housed at the Experimental Station in Chicago



Artspace

Above is an incomplete list of properties maintained and subsidized by Artspace, LLC. Artspace develops a mix of affordable live/work units, retail space, and administrative and performance space for arts organizations. Artspace's mission is to create, foster, and preserve affordable space for artists and arts organizations. We pursue this mission through development projects, asset management activities, consulting services, and community-building activities that serve artists and arts organizations of all disciplines, cultures, and economic circumstances.

http://www.artspace.org



Diverses pages de l'édition *The Artist-Run Space of The Future* réalisée par the Institute for Applied Aesthetics. Ci-dessus, une déclaration du Mess Hall (*artist-run space*) qui apparait dans l'ouvrage comme un serment.
© Institute for Applied Aesthetics & Tom Masson

Les Chemins de l'Émergence

Programme de Les Chemins de l'Émergence, Rencontres Européennes des Lieux Indépendants Alternatifs et Associatifs organisées en avril 2013 à Nantes. Ce colloque, organisé sous l'impulsion de Patrice Joly et de la revue 02, avait invité quelques *artist-run spaces* consultés pour ce mémoire. Les actes du colloque ont prit la forme de courts articles parus dans la revue 02 et disponibles sur le site internet de la revue. Sur la plaquette d'information du colloque figurait une définition des artist-run spaces faite par Patrice Joly. Les artist-run spaces prennent ici la dénomination d'espace indépendant alternatif et associatif ou de galerie associative. © Revue 02 & Tom Masson

LA STATION, NICE

Structure dirigée par des artistes, La Station pose par le biais de sa programmation la question de la hiérarchisation des participants dans le contexte de l'exposition. En privilégiant l'expérience et en proposant une alternative au curatorial, elle invite les artistes exposants à s'approprier l'objet exposition.

40MCUBE, RENNES

40mcube est un espace d'exposition, une structure de production d'œuvres, un bureau d'organisation de projets d'art contemporain et un lieu de résidence d'artistes basé à Rennes qui assure un travail de prospection artistique et de promotion de jeunes artistes.

TRIPODE, REZÉ

Tripode a été fondée par et pour des artistes, il y a une dizaine d'années. Dès ses débuts, l'association Tripode a centré son activité sur l'organisation d'expositions monographiques, notamment dans un espace noir et atypique de Maisonbleue Puteaux qui offre un cadre inédit de production et de diffusion. La totalité de ses moyens est dédiée à la réalisation des épisodes de ses programmes d'exposition.

TREIZE, PARIS

Le Treize est un espace parisien d'exposition et de production qui rassemble des critiques d'art, des commissaires, des producteurs et des artistes. Ses membres fondateurs de commissariat, red shoes – Olga Rozenblum, Gaëlle Dijean et Damien Airault) coopèrent sur un mode fédératif. Le Treize se conçoit comme un espace de collaboration et d'expérimentation permettant à des artistes de générations différentes d'élaborer les projets spécifiques qu'ils n'ont pas l'occasion de réaliser au sein d'une galerie commerciale ou d'une institution muséale.

LA SALLE DE BAINS, LYON

Fondée en 1998, La Salle de bains s'est donnée pour mission de réfléchir autant sur le format de l'exposition que sur l'œuvre comme rouage primordial des pratiques curatoriales. Elle a ainsi connu plusieurs formes d'organisation et d'orientation en fonction de la personnalité des différents directeurs artistiques. À la rentrée prochaine, elle publiera sa première anthologie *Since 1998* aux Presses du Réel. Elle se questionne aujourd'hui sur le potentiel devenir de son statut de «centre d'art» de «deuxième génération» qui demande toujours plus d'énergie, tout en aspirant à moins de précarité…

TRIANGLE, MARSEILLE

Trente ans ont passé depuis que AA Bronson nous a parlé de l'humiliation du bureaucrate. Presque vingt depuis la création de Triangle France: *un artist-run space* né d'un réseau d'artistes internationaux et d'un workshop devenu permanent. Comment lier cette permanence et cette histoire avec une identité fondée sur un désir d'indépendance, d'émergence, de flexibilité et d'activisme ? Sommes-nous désormais des bureaucrates qui rêvons de devenir propriétaires et de s'entourer d'artistes dits «professionnels» ? Y a-t-il une durée de vie idéale pour un *artist-run space*?

LA LOGE, BRUXELLES

Située dans une ancienne loge maçonnique de style moderniste, La Loge est un centre d'art et de pratiques contemporaines qui a ouvert ses portes en septembre 2012 à Bruxelles. Elle puise son identité dans la spécificité du lieu qu'elle occupe ainsi que dans l'engagement et les objectifs de ses initiateurs. La programmation s'intéresse tout particulièrement à des notions d'espace, d'habitat et d'usage et met en exergue l'expérimentation, la recherche et la production et se positionne avant tout comme un espace voué à l'accompagnement de projets et à la circulation d'idées.

SIGNAL, MALMÖ

Signal – Center for Contemporary Art est un espace associatif installé en Suède, à Malmö. Dédié à la production, à l'exposition et au discours sur l'art contemporain et la culture, il est géré par un groupe d'artistes et de commissaires qui explorent les possibilités d'une pratique curatoriale collaborative et les différentes fonctions de l'espace d'exposition. Pour mettre à l'épreuve les traditionnels dispositifs d'exposition, ils cherchent sans cesse de nouvelles manières de communiquer et de produire des projets artistiques et une pensée critique en fondant leur pratique sur un dialogue rapproché avec les artistes.

THE ISTER, BRUXELLES

The Ister a été fondé en 2011 à Bruxelles par un groupe de huit personnes pour soutenir et promouvoir la scène artistique émergente locale et internationale. Son approche se construit sur le questionnement des liens qui unissent l'art aux autres aspects de la vie contemporaine : le spectacle, la communication, la musique, les loisirs, la sphère privée, la mode, la nourriture… Ses projets s'attachent à la production in situ et se concentrent sur la définition et l'exploration des pratiques artistiques et curatoriales grâce à des expositions, et aussi des projections, performances, salons, live musicaux, conférences, workshops, lectures, dîners.

CIRCUIT, LAUSANNE

Sous le label Circuit, une association, un espace d'exposition, un bureau et une production d'éditions, gérés par des artistes. Circuit alternatif, circuit fermé, circuit ouvert, court-circuit, circuit de distribution, hors circuit, circuit élargi, circuit continu…

IT'S OUR PLAYGROUND, GLASGOW

It's Our Playground est le nom du collectif de curateurs formé en 2009 par les artistes Camille Le Houezec et Jocelyn Villemont. Agissant aussi bien sur internet que dans divers lieux d'exposition, IOP met l'accent sur les modes de sélection, de présentation et défend le «curating» au sens très large du terme. Influencé par les modèles «curatoriaux» anglo-saxons (artist-run spaces, non-profit organisations…), IOP a décidé de s'installer à Glasgow en 2011 et y dirige maintenant SWG3 Gallery.

ZOO GALERIE, NANTES

Née à Nantes en 1989 de l'association de personnalités diverses (enseignants en art, architectes, journalistes, étudiants…), Zoo galerie ouvre dix ans plus tard un espace de 100m² au cœur de la friche Delirium qui abrite aussi des ateliers d'artistes. Tandis que la galerie se destine à la promotion de jeunes artistes, la revue *02* – également éditée par l'association désormais dirigée par Patrice Joly et Aude Launay – poursuit cette politique de prospection en direction de l'émergence internationale. Gratuite, *02* est diffusée à 15 000 exemplaires en France et en Europe.

LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE

RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS

JEUDI 11 & VENDREDI 12 AVRIL 2013
AMPHITHÉÂTRE DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE NANTES

Les lieux «indépendants» – qui correspondent principalement en France au format de la galerie associative – forment un tissu dense dans l'hexagone et ailleurs en Europe. La plupart des artistes émergents transitent par ces lieux qui leur offrent une première véritable opportunité de réaliser un projet abouti dans un cadre qui laisse une grande liberté au côté expérimental des démarches.

Non tenues de répondre à des impératifs d'accueil massif des publics et de production à destination du marché de l'art, ces structures ont le loisir d'organiser des manifestations très inventives ; cependant, elles ne sont pas délivrées de toute contingence relative à leur visibilité sur le plan des actions locales, nationales et même internationales. En ce qui concerne le marché de l'art, ces structures participent pleinement de la «cote» des jeunes artistes via la part décisive qu'elles assurent au début de leur carrière (d'où l'appellation de tremplin). En ce qui concerne leur fonctionnement, elles sont capables de mettre en place des événements d'importance comparable aux manifestations programmées par les institutions établies ; enfin, en ce qui concerne leur personnel, on observe une porosité de plus en plus grande entre les responsables de ces lieux et des lieux institutionnels ; pour certains types de postes, le passage par les lieux indépendants peut même être très recherché.

Au-delà de ces aspects, la philosophie qui les anime ne se limite pas à une alternative au mode «classique» de diffusion des œuvres et au marché : elles peuvent aussi se charger de mettre en cause et en crise les modèles de fonctionnement de l'art contemporain quand elles estiment que l'art n'a pas pour seule vocation de divertir le public ou d'alimenter une économie marchande. Leurs activités participent largement de la réinvention du rôle dévolu à l'art, de ses «missions» et de ses «engagements» ; il s'agit ici de faire référence à leur dimension citoyenne, politique et utopique.

Ces structures se retrouvent au final cernées par de multiples enjeux artistiques mais aussi sociétaux et marchands auxquels leur dimension et leur mode de fonctionnement ne les ont pas toujours préparées, même si elles se retrouvent vite devoir faire face à nombre de contingences économiques et politiques locales par exemple.

Ce colloque propose d'explorer les problématiques inhérentes au fonctionnement des structures à travers le témoignage de dirigeants ayant réussi à dégager des modèles singuliers. Ses participants tenteront d'ébaucher une typologie des scénarios d'intervention propres aux structures en relation avec les scènes artistiques nationales dans lesquelles elles évoluent, de même qu'ils tenteront de mettre en place des rencontres et des échanges futurs à travers l'Europe et le monde.

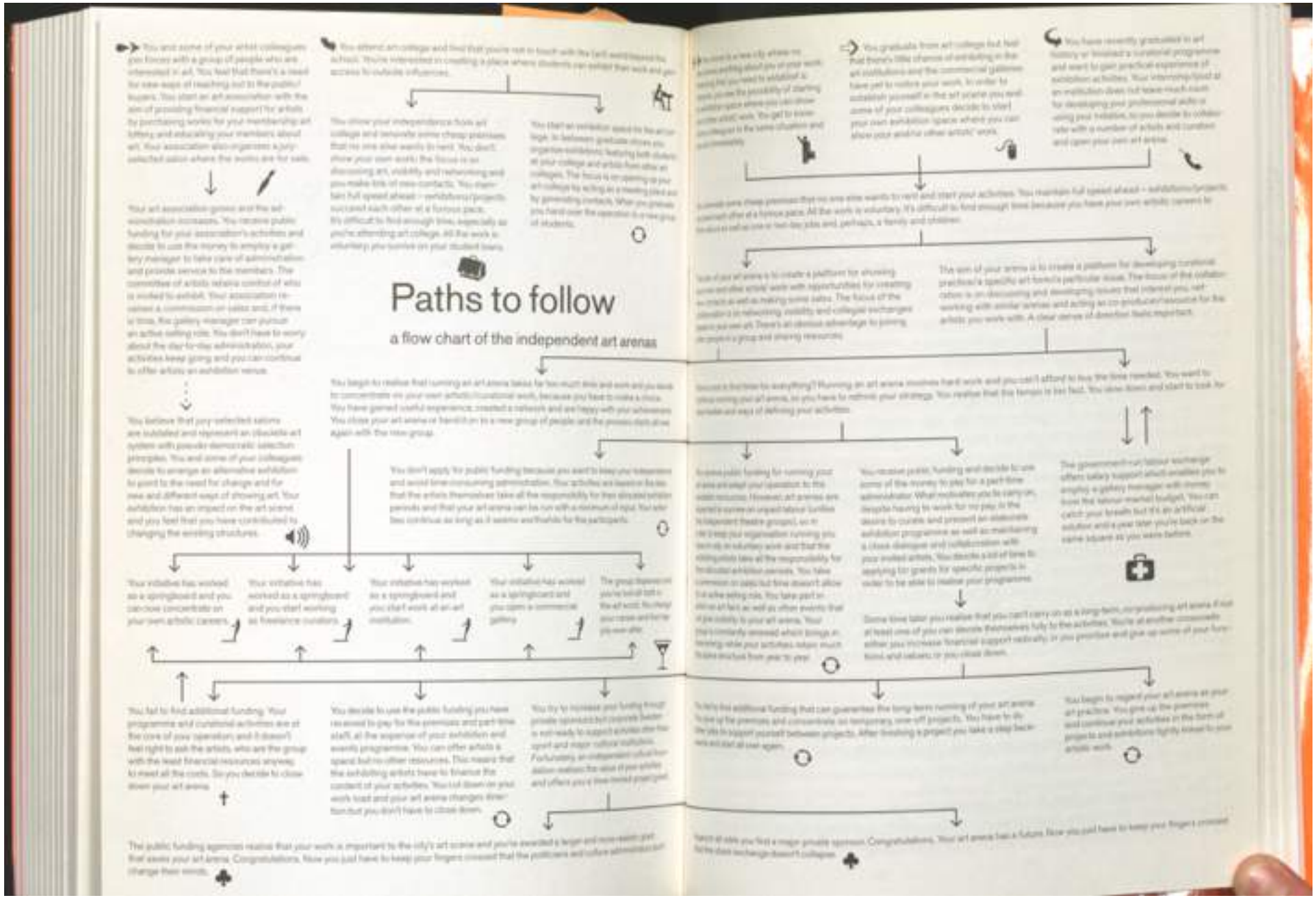
* Ou correspondant à l'artist-run space anglais, à l'espace indépendant aux États-Unis et, dans une certaine mesure, aux Kunstvereine allemandes.

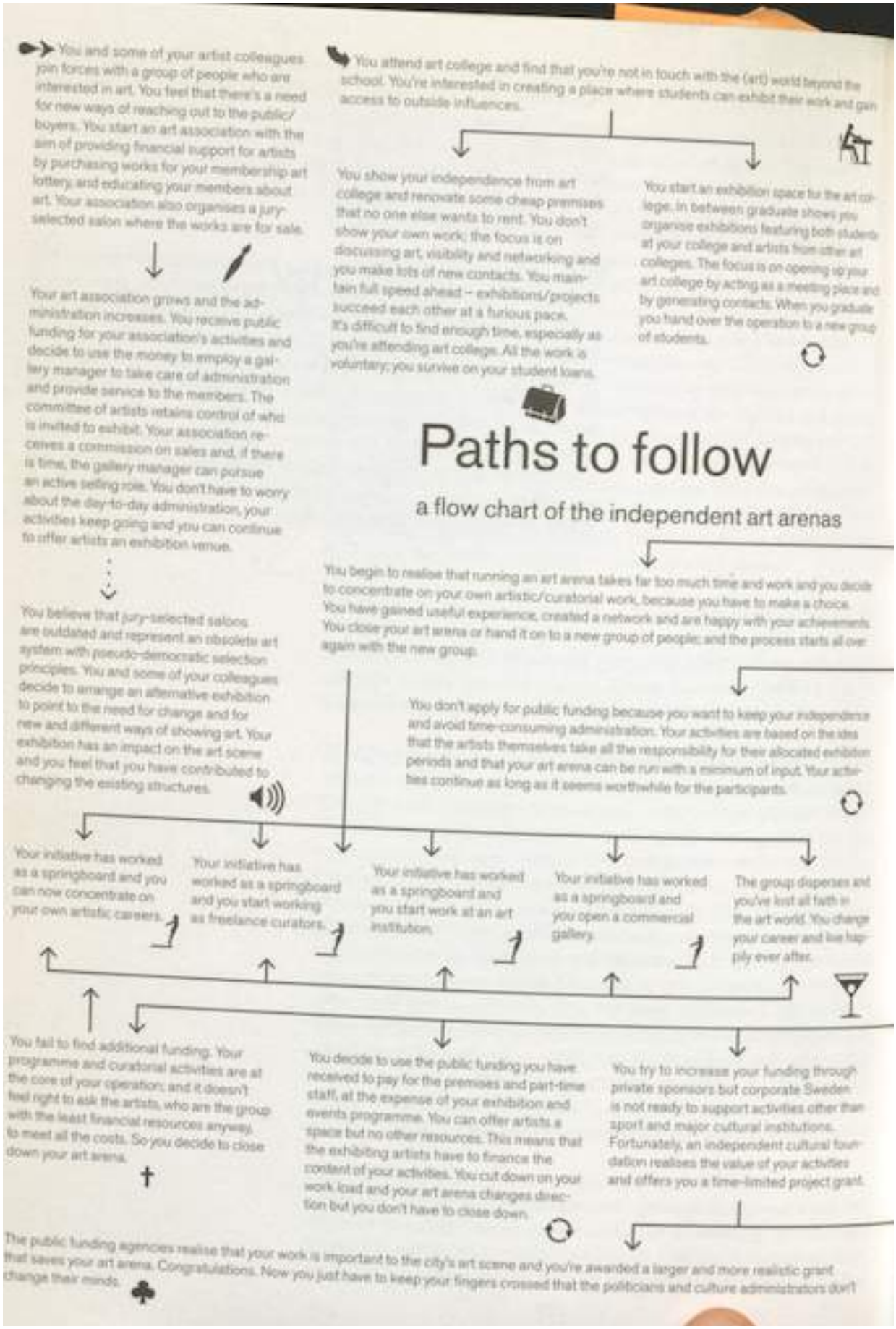
Le colloque est organisé par la revue *02* (Association Zoo galerie) et accueilli par l'école des beaux-arts de Nantes. Un compte-rendu de ce colloque sera intégré dans le prochain numéro de *02*, dans le cadre de l'enquête sur les chemins de l'émergence.

Deuxième page de la plaquette d'information du colloque où apparaît la définition de Patrice Joly. © Revue 02 & Tom Masson

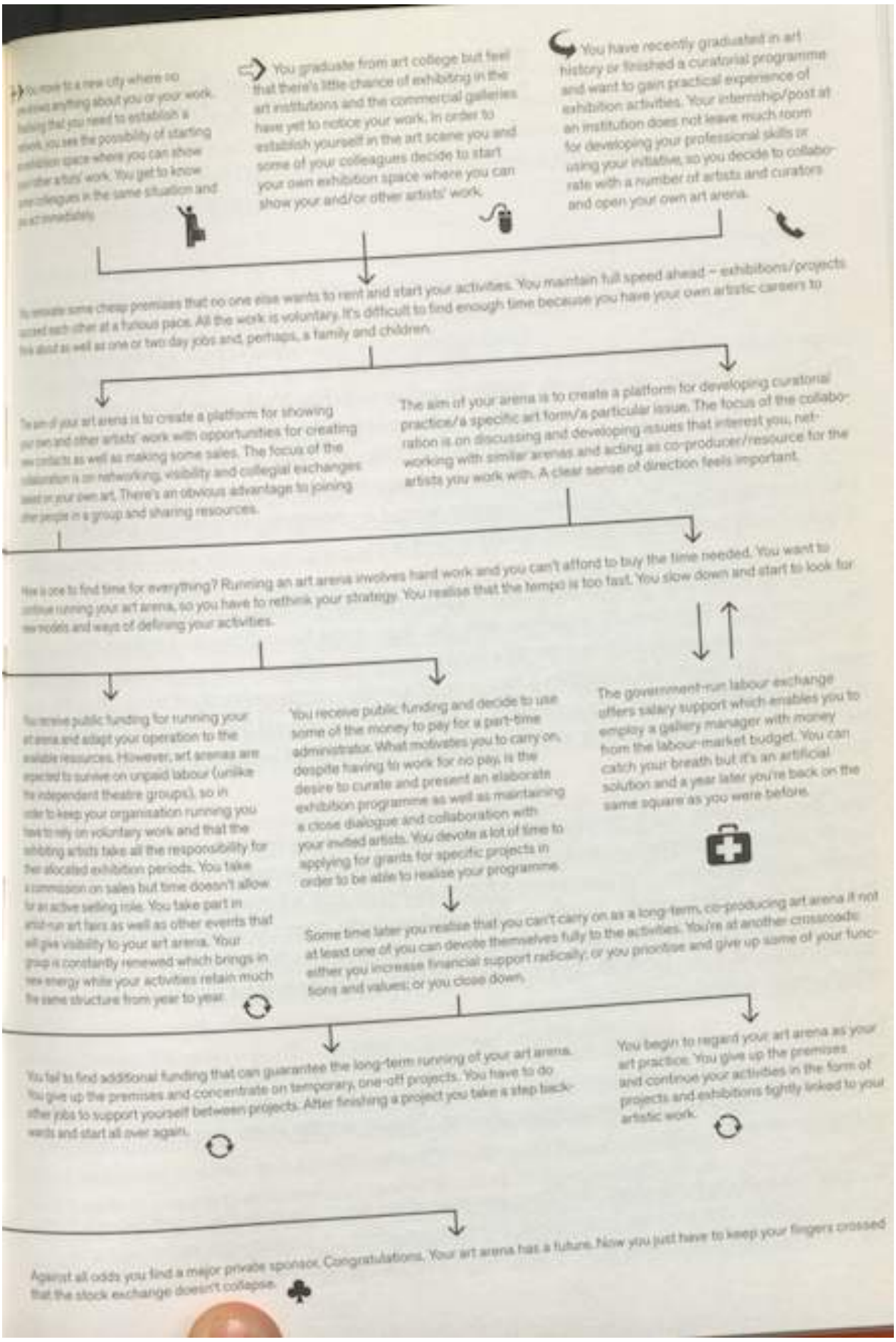
Signal — Parallell historia

Scan du livre du collectif suédois Signal, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history.* Dans cet ouvrage, une définition des artist-run spaces suédois est donnée et leur histoire est présentée. Le collectif Signal a aussi conçu, pour cet ouvrage, un schéma expliquant les différentes finalités et les différents parcours possibles pour des artist-run spaces. Ce schéma qui est très synthétique est cependant un bon outil pour comprendre les enjeux de tels espaces. © Signal & Tom Masson


Paths to follow
a flow chart of the independent art arenas



(partie gauche du schéma)



(partie droite du schéma)

Community Art

Varia

Community Art
The Politics of Trespassing

Ilse van Rijn

Review – November 18, 2011

Paul De Bruyne and Pascal Gielen (eds.), *Community Art: The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011, ISBN 9789078088509, 374 pages

Community Art: The Politics of Trespassing is a collection of essays, interviews and reports compiled by Pascal Gielen and Paul De Bruyne within the framework of the Arts in Society chair at the Fontys School of Fine and Performing Arts, Tilburg. The chair's research group investigates the relations between societal changes and artistic creation. Gielen and De Bruyne are respectively lecturer and co-lecturer of the chair. As part of their ongoing research, they previously published *Being an Artist in Post-Fordist Times* (2009). In the introduction to their present book, the editors explain that *Community Art* is a response to hypothetical questions from the public on the launching of *Being an Artist*. At that time, they suggested that an acceptance of the results of the present 'post-Fordist' era could be seen within community art in particular. On the one hand this was evidenced by the revival of community art and, on the other, by the forms and functions these art practices assume. As such, artists involved in community art projects appear to be cursed with an extremely 'flexible' and opportunistic attitude.

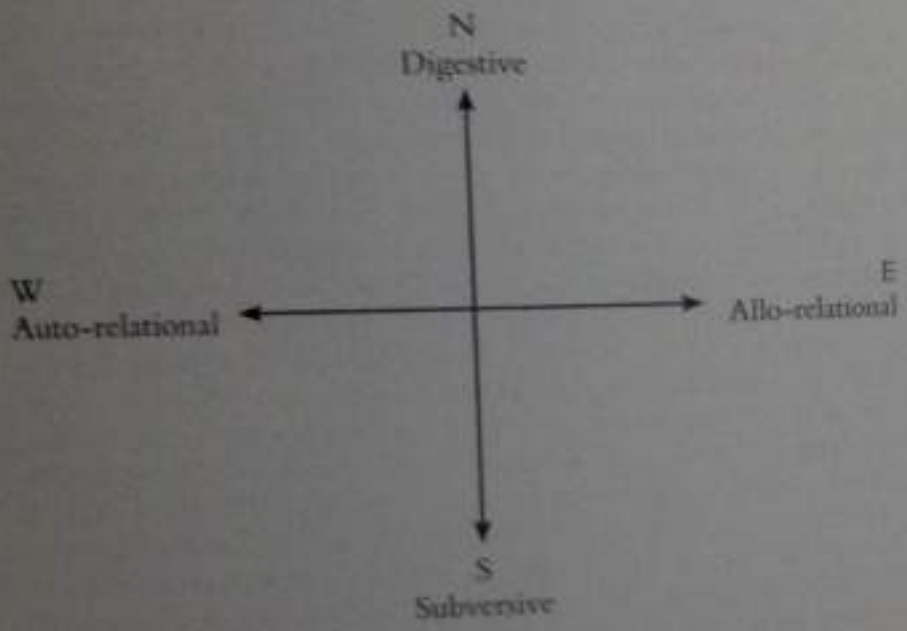
The complexity of every community art project, Gielen and De Bruyne subsequently propose, is determined by the oscillation between 'the common' and the 'individual'. The first concept was theoretically strongly developed in the 1980s, among others by Paolo Virno, Michael Hardt and Antonio Negri. The individual is embraced both by the art practices occurring since the late nineteenth century and by the market thinking that has arisen during the same time. The editors attempt to clarify the complicated, even paradoxical, position of community art between these two poles by including a multitude of subjective positions and interpretations in addition to more theoretical contributions that expound upon or question the conceptual grounds of community art.

The book comprises four sections and an epilogue. 'Definitions', with which the book begins, opens with two essays by Gielen and De Bruyne themselves, in which the insights acquired in *Being an Artist* are further worked out and translated into models for measuring the social or artistic 'success' of a community art project. De Bruyne developed the 'Brown Scale', with which the level of virtuosity, autonomy or collective nature of a work of art's production can be charted, among other things. The works of the Brussels music collective met-x, which according to De Bruyne is one of the forerunners of community art, are used to test the model.

In 'Mapping Community Art', Gielen starts from the idea that all art is relational. Furthermore, he proposes that aesthetics and ethics are antipodal. Although most projects are somewhere between these two poles, art works can be categorized as 'auto-relational' (aimed at themselves) or 'allo-relational' (aimed at the other). Both extremes include 'subversive' and 'digestive' projects. In practice, however, the distinction is not always so

Community Art, The Politics of Trespassing est un ouvrage de Paul de Bruyne et Pascal Gielen. Dans cet ouvrage, Pascal Gielen constitue un « mapping » du community art. Ce « mapping » est alors rendu possible par la création d'un schéma en croix permettant de placer un espace, une action ou une oeuvre de community art selon quatre critères, quatres pôles. Reprenant des clichés de l'histoire et des clichés géographiques Pascal Gielen place à l'ouest (W) de son schéma le culte de l'individualité, à l'est (E) de son schéma le collectif. De la même manière il place au nord (N) l'aspect froid et consensuel et au sud (S) la subversion et la fougue de l'action. Les clichés utilisés par l'auteur, de manière consciente, offrent un formidable schéma : comme des curseurs,qui permettent de facilement situer et pointer des lieux et des actions. C'est à partir de cette idée qu'est réalisé le schéma du présent mémoire (3ème partie).
©Pascal Gielen & Tom Masson

When the poles of auto- and allo-relational, digestive and subversive art cross one another, a wind-flower with four directions comes into being, as should be the case in any cartography worthy of the name. In this configuration, the North stands for what is reasoned and slightly hypothermic, as opposed to the warm and sanguineous South. The clichés the wind directions evoke serve as ideal metaphors to contrast digestion with subversion. In the West, the cult of the individual dominates, with his own identity at its centre, whereas Oriental philosophy — in particular Buddhism — regards the self or the ego (*atman*) as an illusion. The West and the East, therefore, form ideal regions to which auto- and allo-relational art can come home.

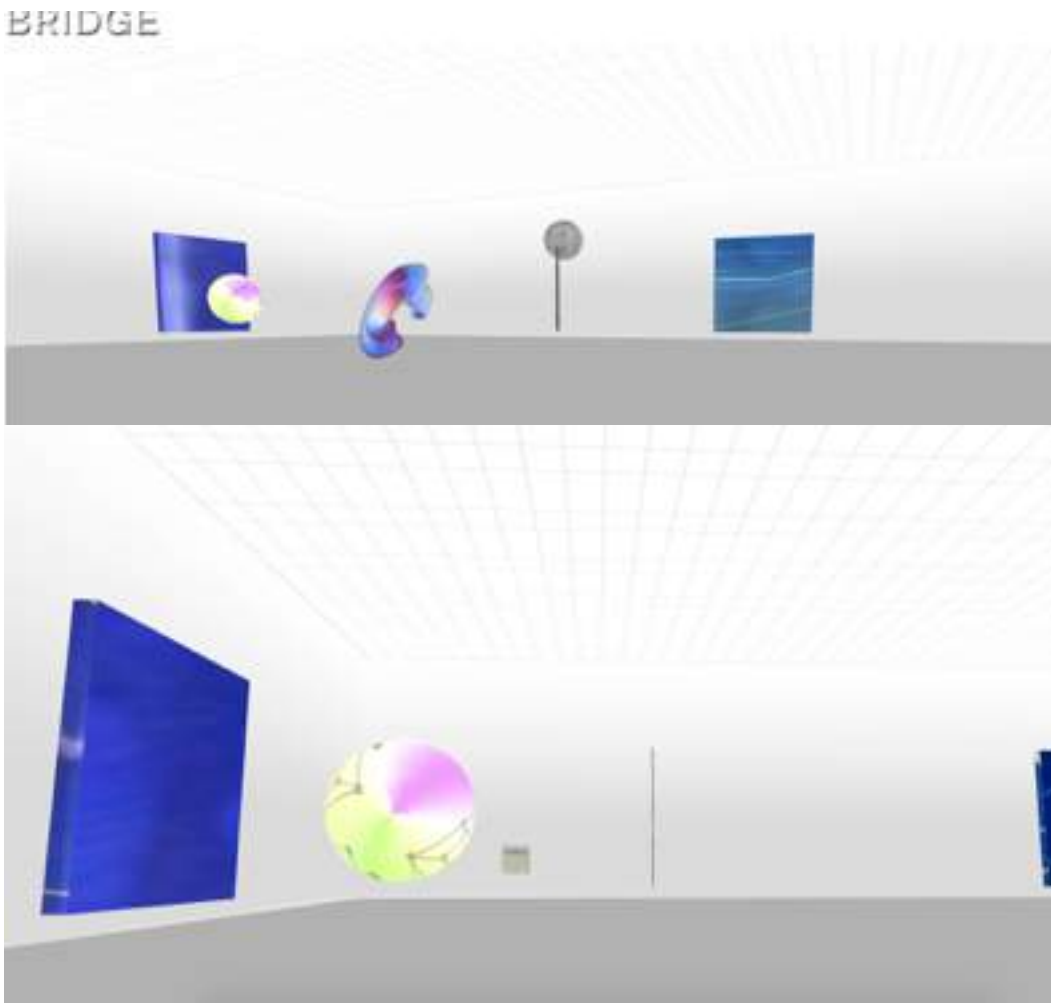


However, in the same way that only a few inhabitants of this globe actually live in the far North or South, community art will mostly be located in 'impure' places. The distinction between auto- and allo-relational art should, therefore, also be understood as the distinction between digestive and subversive, in other words as a gradation rather than an end point. Moreover, there is also a North-West or a South-East, at which interesting hybrids thrive. In this cartography, it is only possible to locate oneself in relation to another point of reference. Inter-relations are always relative; x lies more to the South of y and more to the West but more to the South of z, and so on. Over

Le schéma de Pascal Gielen et son explication en anglais. © Pascal Gielen & Tom Masson

Sebastien Verdon

Sebastien Verdon est un artiste suisse, membre de l'*artist-run space* Smallville à Neuchâtel. Il a créé comme une oeuvre appelée Bridge Museum qui est un site internet hébergeant un musée virtuel où sont exposées des expositions virtuelles que l'internaute peut visiter. Ici l'exposition *Signature* de Renaud Loda (fondateur de OLM Space). © Bridge Museum



Vues de l'exposition virtuelle *Odds* de Claudia Margin. © Bridge Museum

MUSEUM

The Bridge Museum illuminates the links between contemporary art and its presentation.
As a virtual art space, it makes the most compelling art of today accessible through its website, which reminds strongly of a three-dimensional computer game.

Bridge Museum est un espace virtuel consacré à l'art. Il reprend les codes de monstration actuelles de l'art contemporain sous une forme semblable à un jeu 3D.

info@bridgemuseum.net

Description du Bridge Museum par Sebastien Verdon. © Sebastien Verdon

Lieux Divers

Kunstverein

Site internet de la Kunstverein de Heidelberg qui se présente comme celui d'une institution muséale. © Heidelberger Kunstverein

Façade extérieure de la Kunstverein de Heidelberg. © Heidelberger Kunstverein

Vues de l'exposition *Land Ohne Land* à la Kunstverein de Heidelberg du 27 février au 10 avril 2016. © Heidelberger Kunstverein & Tom Masson

Forde

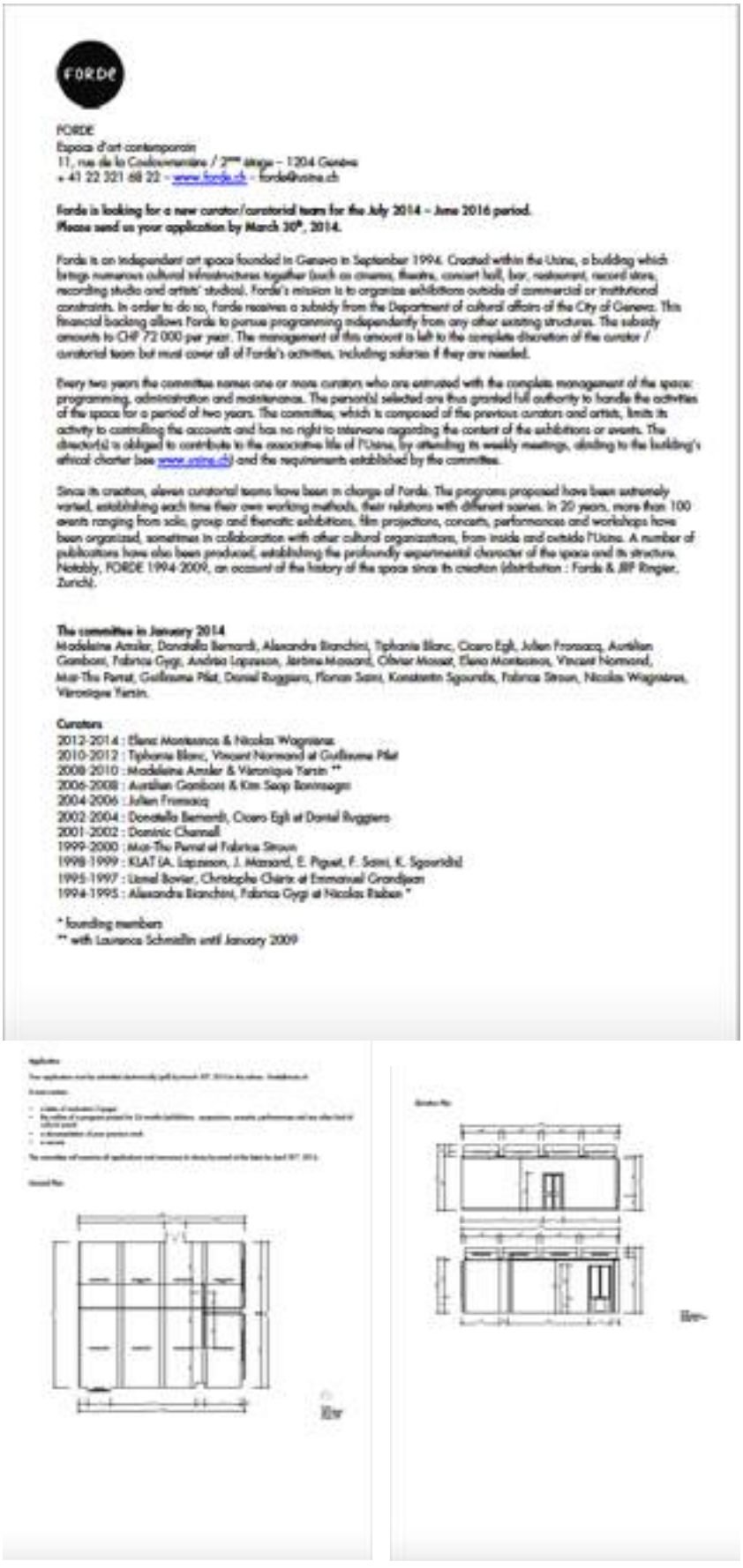
Capture d'écran du site internet de Forde. © Forde

Forde est un espace d'art contemporain fondé à Genève en septembre 1994. Créé au sein de L'Usine, la vocation de Forde est de présenter des expositions en dehors de toute contrainte institutionnelle ou commerciale. Forde reçoit à cette fin le soutien du département municipal des affaires culturelles de la Ville de Genève, par le biais d'une subvention l'autorisant à établir une programmation indépendante de toute autre structure existante.
A ce jour, six équipes se sont succédées. Les programmes proposés sont par conséquent de natures très diverses, établissant à chaque fois leurs propres économies de travail et des relations avec des scènes différentes. En moins de 10 ans, près de soixante manifestations mélangeant expositions monographiques et thématiques, projections de films, concerts, performances et ateliers ont été organisées.
Tous les dix-huit mois, le comité de Forde nomme un ou plusieurs commissaires à qui il confie la gestion complète de la programmation, de l'administration et de l'entretien de l'espace. Le ou les personnes désignées ont ainsi la complète liberté de gérer sur une période d'une année et demie les activités de Forde. Le comité, composé d'artistes et des précédents responsables du lieu, limite son activité au contrôle des comptes et n'a aucun droit d'intervention sur la teneur des expositions ou événements organisés.

Un vernissage à Forde. © Forde

Performance durant l'exposition *Enseigner comme des adolescents* en mai 2012 à Forde. © Forde

Une vue de l'espace d'exposition de Forde durant l'exposition *MMXVI* de Hélène Fauquet en février et mars 2016. © Forde



FORDE

FORDE
Espace d'art contemporain
11, rue de la Coulouvrenière / 2ème étage – 1204 Genève
+ 41 22 321 68 22 – www.forde.ch – forde@vtxnet.ch

Forde is looking for a new curator/curatorial team for the July 2014 – June 2016 period.
Please send us your application by March 30th, 2014.

Forde is an independent art space founded in Geneva in September 1994. Created within the Usine, a building which brings numerous cultural infrastructures together (such as cinema, theatre, concert hall, bar, restaurant, record store, recording studio and artists' studios), Forde's mission is to organize exhibitions outside of commercial or institutional constraints. In order to do so, Forde receives a subsidy from the Department of cultural affairs of the City of Geneva. This financial backing allows Forde to pursue programming independently from any other existing structures. The subsidy amounts to CHF 72 000 per year. The management of this amount is left to the complete discretion of the curator / curatorial team but must cover all of Forde's activities, including salaries if they are needed.

Every two years the committee names one or more curators who are entrusted with the complete management of the space: programming, administration and maintenance. The person(s) selected are thus granted full authority to handle the activities of the space for a period of two years. The committee, which is composed of the previous curators and artists, limits its activity to controlling the accounts and has no right to intervene regarding the content of the exhibitions or events. The director(s) is obliged to contribute to the associative life of l'Usine, by attending its weekly meetings, abiding to the building's ethical charter (see www.usine.ch) and the requirements established by the committee.

Since its creation, eleven curatorial teams have been in charge of Forde. The programs proposed have been extremely varied, establishing each time their own working methods, their relations with different scenes. In 20 years, more than 100 events ranging from solo, group and thematic exhibitions, film projections, concerts, performances and workshops have been organized, sometimes in collaboration with other cultural organizations, from inside and outside l'Usine. A number of publications have also been produced, establishing the profoundly experimental character of the space and its structure. Notably, FORDE 1994-2009, an account of the history of the space since its creation (distribution : Forde & JRP Ringier, Zurich).

The committee in January 2014
Madeleine Amsler, Donatella Bernardi, Alexandra Bianchini, Tiphanie Blanc, Cicero Egli, Julien Fronsacq, Aurélien Gamboni, Fabrice Gygi, Andrea Lapsanski, Jérôme Massard, Olivier Mosset, Elena Montesanto, Vincent Normand, Mai-Thu Perret, Guillaume Pilet, Daniel Ruggiero, Florian Saini, Konstantin Sgouridis, Fabrice Stroun, Nicolas Wagnières, Véronique Yersin.

Curators
2012-2014 : Elena Montesanto & Nicolas Wagnières
2010-2012 : Tiphanie Blanc, Vincent Normand et Guillaume Pilet
2008-2010 : Madeleine Amsler & Véronique Yersin **
2006-2008 : Aurélien Gamboni & Kim Soop Bonnaugon
2004-2006 : Julien Fronsacq
2002-2004 : Donatella Bernardi, Cicero Egli et Daniel Ruggiero
2001-2002 : Dominic Channell
1999-2000 : Mai-Thu Perret et Fabrice Stroun
1998-1999 : KLAT (A. Lapsanski, J. Massard, E. Piguet, F. Saini, K. Sgouridis)
1995-1997 : Lionel Bovier, Christophe Cherix et Emmanuel Grandjean
1994-1995 : Alexandra Bianchini, Fabrice Gygi et Nicolas Raboni *

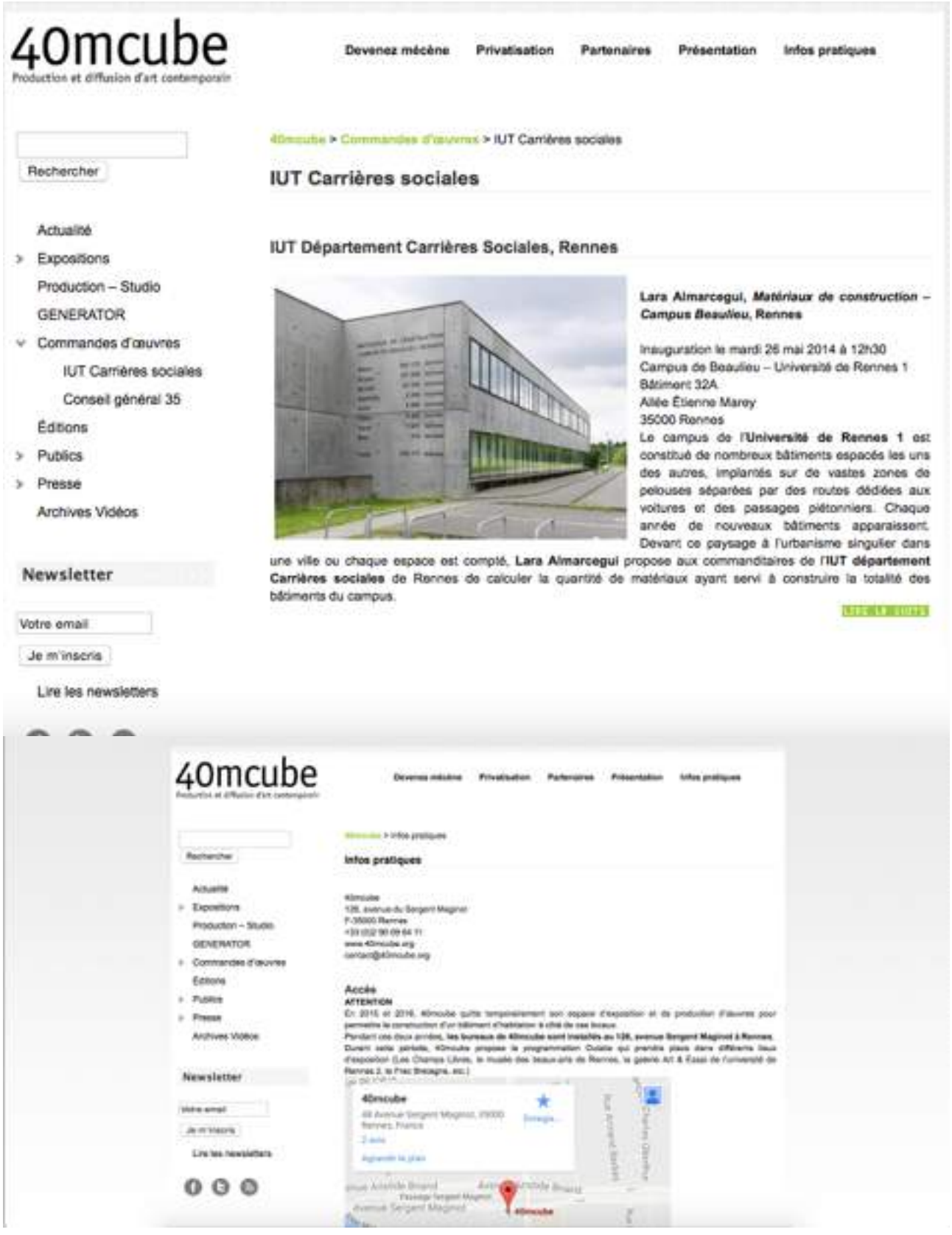
* founding members
** with Laurence Schmidlin until January 2009

Extrait de l'appel d'offre pour le changement d'équipe de Forde, présentant la mission, l'espace d'exposition et les contraintes fixées par le lieu et les anciens directeurs. © Forde

40m cube

Vue extérieure du 40m cube à Rennes, lieu qui n'est actuellement pas occupé par l'organisation du fait d'aménagements urbains. L'espace d'exposition installé dans un ancien entrepôt industriel est de 170m2 © 40mcube

Vue de l'exposition *Arcane Vanilla* de Alan Fertil et Damien Teixidor au 40mcube d'avril à juillet 2014. © 40mcube



Captures d'écran détaillant les activités du 40m cube et notamment ses commandes publiques © 40m cube

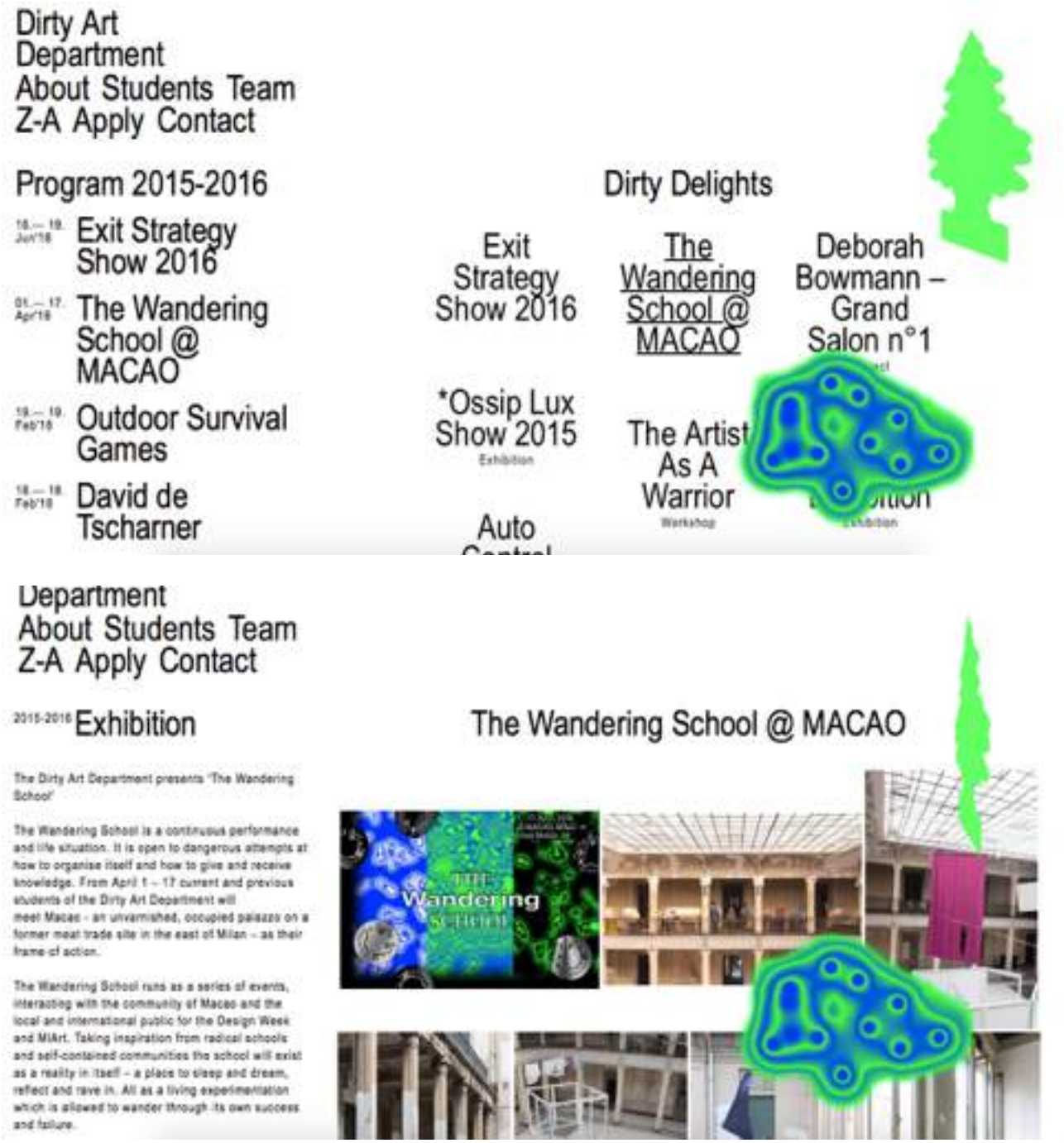
Vue de l'exposition *Archéologia* au 40m cube, avec Louise Hervé & Chloé Maillet, Benoît Maire, Daphné Navarre, Christophe Sarlin en novembre et decembre 2013. © 40m cube

Le 40mcube est un espace d'exposition d'art contemporain, une structure de production d'œuvres, un lieu de résidences d'artistes et un bureau d'organisation de projets d'art contemporain.
40mcube travaille en collaboration étroite avec les artistes tout au long des étapes que sont la recherche, l'étude de faisabilité, le suivi technique et la fabrication, jusqu'à la présentation des œuvres dans le cadre d'expositions monographiques et collectives, leur diffusion et leur médiation auprès du public.
Outre les expositions dans ses locaux, 40mcube présente des œuvres dans l'espace public, accompagne particuliers, entreprises, administrations et collectivités dans la commande d'œuvres d'art.
Parallèlement, 40mcube est à l'initiative et met en œuvre GENERATOR, programme de professionnalisation à destination de jeunes artistes et de jeunes commissaires d'exposition.
En 2015 et 2016, l'espace d'exposition et les ateliers de 40mcube sont temporairement fermés en raison de travaux. Durant cette période, 40mcube poursuit ses activités et propose la programmation Outsite : des expositions dont 40mcube assure le commissariat et la coproduction sont présentées dans différents lieux d'exposition et sur son site Internet.

Directrice artistique, commissaire des expositions : Anne Langlois
Directeur de production, chargé de la commande : Patrice Goasduff
Assistant de direction, chargé de la médiation, de la communication et des relations avec la presse : Cyrille Guitard
Graphisme : Richard Guilbert
Correcteur : Brice Coladon
Traductions : Hayley Moore, Cassandre Lefèvre, Seth Cauman, Elizabeth Bowers, David Mickael Clarke
Site Internet : Patrice Gaillard, Fabrice Michel

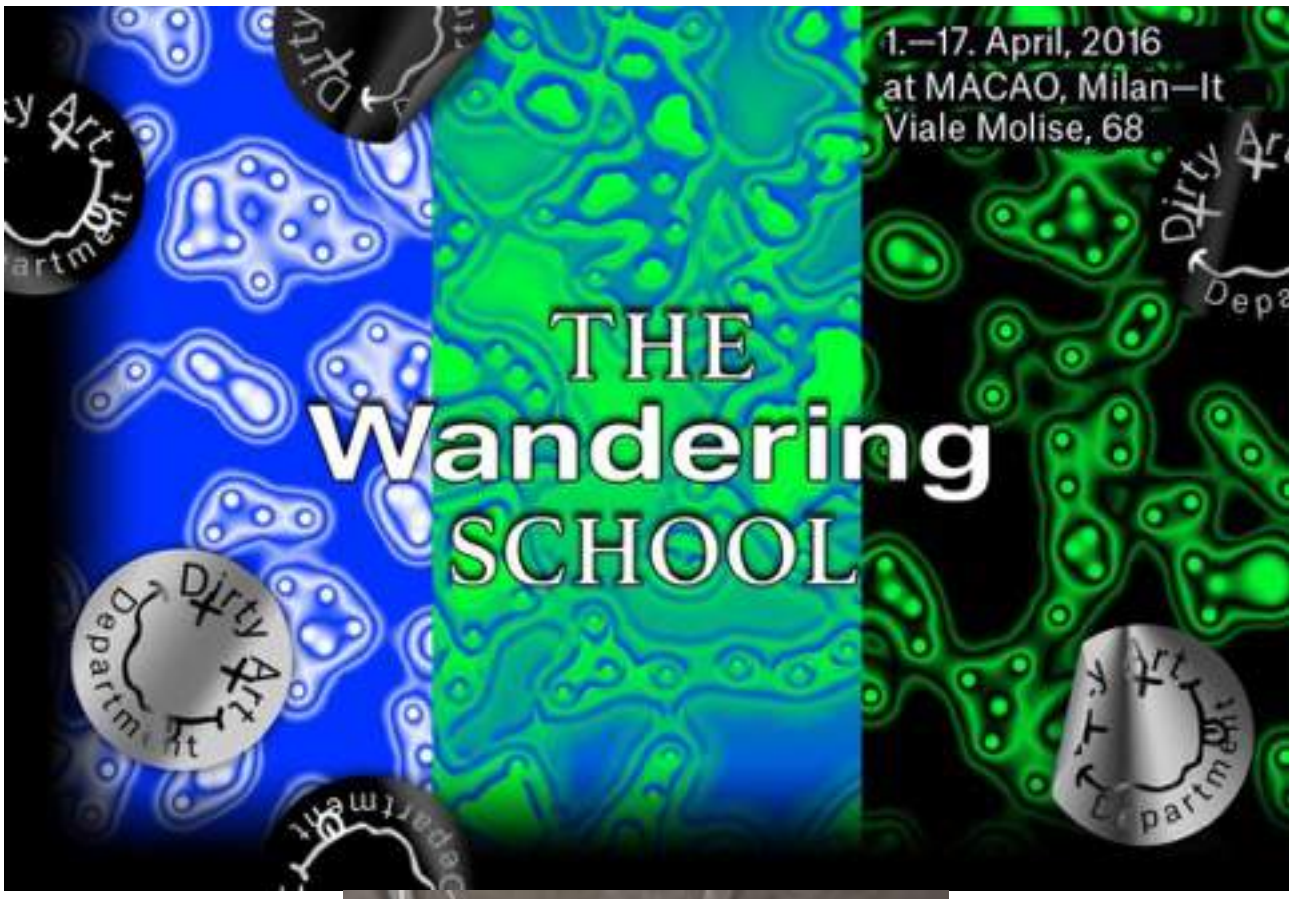
Founded in 2001, 40mcube is an exhibition space and office of organization for contemporary art projects based in Rennes. 40mcube's principal activity is art production, where there exists a close interaction with the artist through all aspects of the process including its feasibility, technique, fabrication, up until the presentation and public mediation. This process of production, from exhibitions to mediation, is made through a reflection on contemporary art, which is further shown through 40mcube's published editions. Edited through a collaboration with partners of publishing houses and distributors, these publications are available in bookstores.
40mcube has developed several different sectors that act as a part of the organization: 40mcube – exhibition; 40mcube – publishing; 40mcube AV, which co-produces artists' videos with the audiovisual sector; 40mcube – public space, which works with artistic projects taking place in a public space, notably the project Chantier public and the New Patrons program created by the Fondation de France.

Dirty Art Department (Sandberg Institute)

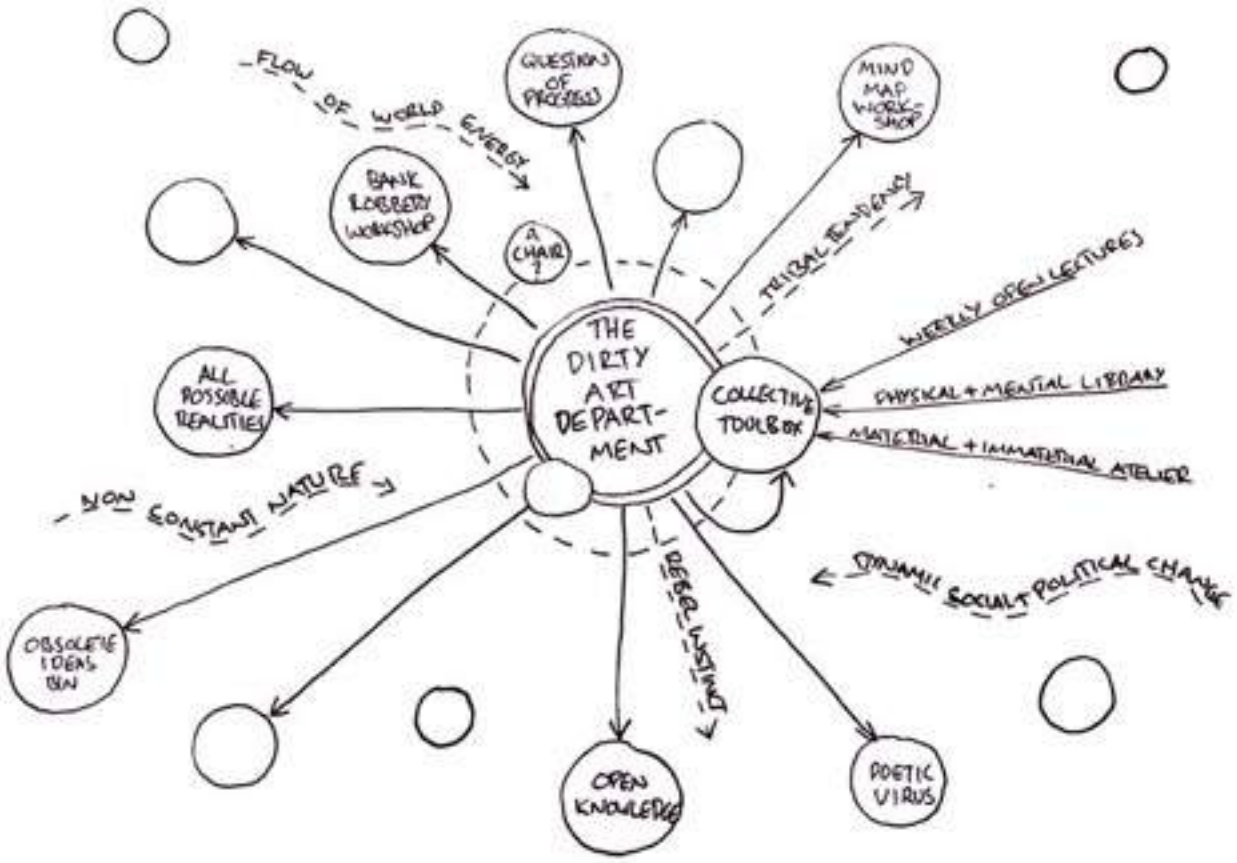


Captures d'écran du site internet du Dirty Art Departement et notamment de la page consacrée au projet The Wandering School, en avril 2016, au MACAO à Milan qui est un *artist-run space.* Le but de ce projet était d'intégrer des élèves du Sandberg Institute de Amsterdam dans cet espace de liberté artistique afin qu'ils interviennent plastiquement et conceptuellement sur le lieu. Le tout donna lieu à un opening, des visites, et même la possibilité d'être hébergés dans le lieu d'exposition. © Dirty Art Department.

Vues de différentes pratiques des élèves du Dirty Art Department au MACAO. © Dirty Art Department



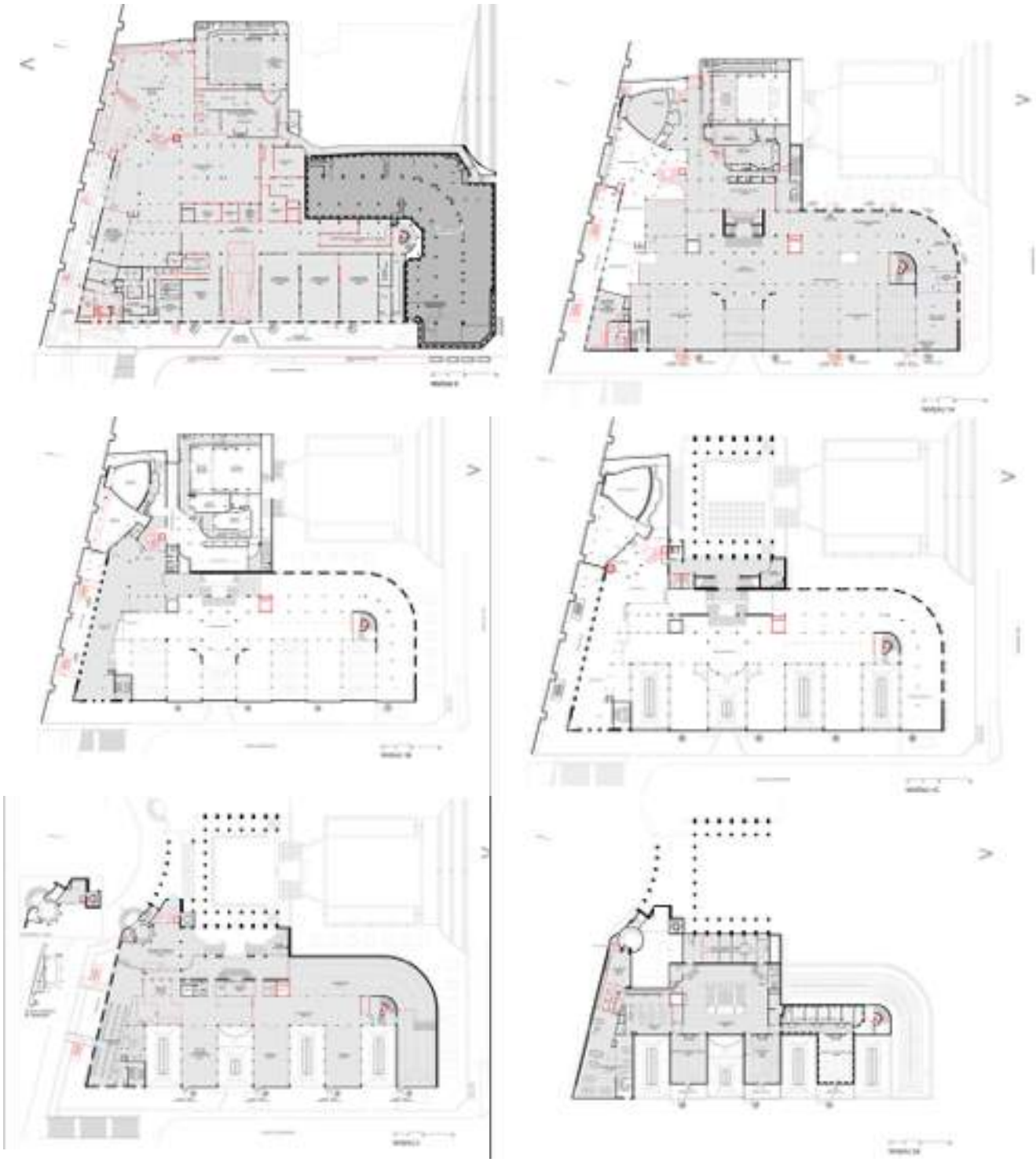
Vue de l'affiche pour le projet The Wandering School au MACAO de Milan ainsi que la vue d'une installation au sein du MACAO. Notons qu'ici s'exprime une certaine esthétique que l'on retrouve fréquemment au sein des *artist-run spaces,* des foires et des lieux d'exposition indépendants de l'art contemporain © Dirty Art Department



‘The Dirty Art Department offers itself as an open space for all possible thought, creation, and action.
It sees itself as a dynamic paradox, flowing between the pure and the applied, the existential and the deterministic, and the holy and the profane.
It is concerned with individuality, collectivity, and our navigation of the complex relationship between the built world and the natural world, and other people and ourselves.
It’s a place to build objects or totems, religions or websites, revolutions or business models, paintings, or galaxies.
The Dirty Art Department comes from a common background of design and applied art, it seeks however to reject the Kantian division between the pure and the applied arts.
Since ‘god is dead’ and ‘the spectacle’ is omnipresent, it sees the creation of alternative and new realities as the way to reconsider our life situation on this planet.
The Dirty Art Department is open to students from all backgrounds including designers, artists, bankers, skeptics, optimists, economists, philosophers, sociologists, independent thinkers, poets, urban planners, farmers, anarchists, and the curious.
Please enjoy the trip’

Description faite du Dirty Art Department sur le site internet. © Dirty Art Department

Palais de Tokyo



Des exemples des plans de différents niveaux du Palais de Tokyo qui montrent, les espaces d'expositions articulés après la réouverture de 2012. L'ensemble des plans sont visibles sur le site internet du cabinet d'architecte Lacaton et Vassal. © Lacaton et Vassal

Exemples de différents espaces d'exposition articulés dans le Palais de Tokyo qui créent une simultanéité flexible des dispositifs d'exposition. © Lacaton et Vassal

Exemples de différents espaces d'exposition articulés dans le Palais de Tokyo qui créent une simultanéité flexible des dispositifs d'exposition. © Lacaton et Vassal

Exemples de différents espaces d'exposition articulés dans le Palais de Tokyo qui créent une simultanéité flexible des dispositifs d'exposition. © Lacaton et Vassal

Exemples de différents espaces d'exposition articulés dans le Palais de Tokyo qui créent une simultanéité flexible des dispositifs d'exposition. © Lacaton et Vassal

Tanks (Tate Modern)

Exemples de vues des extensions « The Tanks » créés en 2012 par la Tate Modern en vue d'exposer des nouvelles pratiques contemporaines (performance, vidéo, installation, danse,…) © Tate Modern

Exemples de vues des extensions « The Tanks » créés en 2012 par la Tate Modern en vue d'exposer des nouvelles pratiques contemporaines (performance, vidéo, installation, danse,…) © Tate Modern

Entretiens

Centre d'Art Neuchâtel (CAN)

11/03/2015

Arthur De Pury (directeur du CAN)

TM : Pouvez-vous me parler de la génèse du CAN et de son contexte de création ?

ADP: Historiquement, il a été fondé en 1995. Ce que je te dis c'est ce que j'en ai un peu appris à droite à gauche ; je n'y étais pas, en 1995. Enfin, il n'y a plus personne ici qui était là à la fondation du CAN. Ça a été créé sous forme associative par un certain nombre de personnes. Je ne sais pas si ça t'intéresse d'avoir les noms ?

TM : Bon, si il y a deux ou trois noms ça m'intéresse , et en plus savoir leur statut : si c'était des artistes ou des curateurs, des critiques d'art,…

ADP : Alors au début il y avait un peu de tout, mais ce n'est pas principalement des artistes. C'est le directeur qui a vraiment donné l'impulsion pour la création du centre d'art ; il s'appelle Jean-Pierre Huguet. C' est un type qui a eu un parcours assez intéressant, dans le sens ou c'était, sauf erreur, un chauffagiste. C'est un peu de la petite histoire, mais c'est assez marrant de voir cela. De nouveau, ce n'est pas quelqu'un que j'ai bien connu ; il est maintenant décédé. Mais dans ce que l'on m'en a raconté : c'était un chauffagiste de formation qui s'est retrouvé à un moment donné, assez jeune, au chômage, qui s'est retrouvé placé au Musée d'Art et d'Histoire de Neuchâtel et qui s'est du coup passionné pour l'art à travers sa place. C'est très romantique comme histoire !

TM : L'année dernière j'ai travaillé sur les mythologies individuelles, et on dirait la construction d'un mythe.

ADP: Oui, oui je pense qu'il y a un peu de ça, parce que d'autant plus que de nouveau c'est quelque chose que l'on m'a raconté et qui se re-raconte. Donc tu vois, il faut mettre un peu des guillemets car il y a peut-être un petit peu de cela. Bon et ce type après …bon je ne connais pas tout son parcours, mais il est devenu notamment … il a tenu plusieurs bistrots à Neuchâtel et entre autres à un moment donné il est devenu le chef de la Maison des Jeunes. Dans le cas de la Maison des Jeunes, il a monté la galerie de cette Maison. Il y avait un espace d'exposition qui s'appelait galerie, mais là je ne sais pas exactement comment ils fonctionnaient, si c'était simplement une galerie privée ou si c'était plus un espace d'exposition avec un statut hybride. Dans laquelle il a commencé, avec un peu des proches qui s'intéressaient à l'art contemporain, à exposer des artistes contemporains. Ça c'était un peu la genèse et puis, autour de lui, il a commencé à créer une petite équipe qui eut la velléité de créer un centre d'art.

TM : Ok, d'où va donc émerger le CAN par la suite ?

ADP: Voilà exactement. Donc, ils ont formé un association et ont commencé à négocier, notamment j'imagine, là j'imagine, avec la ville pour la recherche de locaux. Parce que ce bâtiment ici appartient à la ville. Donc ils ont réussit à obtenir ces locaux. L'impression que j'ai là, de nouveau, moi je ne connais pas tous les détails, les archives que l'on a retrouvées ici, en arrivant, étaient extrêmement faibles. Ce n'était pas des grands administrateurs.

TM : Du coup vous avez mis un peu de l'ordre en arrivant ?

ADP : Oui ça, j'y reviendrai car l'histoire est assez longue. Mais donc c'était un groupe de personnes. Dans l'équipe il y avait quand même un ou deux artistes, dans l'équipe de base. Alors il y a des artistes comme souvent dans ce genre de cas qui sont des proches mais qui sont un petit peu prête-noms car ils ne participent pas de très très près à la chose mais qui viennent un peu aux séances, qui viennent un peu soutenir l'émergence de la chose. Donc il y a dans les fondateurs des gens comme Olivier Mosset, mais il doit être fondateur d'une douzaine d'espaces donc … c'est un peu les spécialistes. Christian Robert-Tissot aussi qui était un très proche du CAN, pour les artistes et puis des artistes plus locaux comme François Jacques et un ou deux noms qui m'échappent. Mais il y avait quelques artistes dans le coup. Plus quelques, je dirais, dans les

personnes que je voyais il y avait un photographe qui faisait de la photographie d'art, qui est devenu maintenant plutôt photographe de mode et qui est devenu assez connu mais dans un autre domaine. Et puis il y avait, je dirais des gens qui s'intéressaient à l'art contemporain, sans en être des spécialistes. Tout l'espace a été transformé à leur frais, c'est-à-dire qu'ils ont quand même trouvé les fonds pour le faire : il y a pas mal d'entreprises qui se sont engagées pour donner des matériaux et des choses comme ça.

TM : Ils ont donc vraiment mis la main à la pâte ?

ADP : Oui car, à la base, dans un premier temps, la ville a mis seulement les espaces à disposition.

TM : C'est tout ?

ADP : Ensuite assez vite en fait, … alors c'était la grande époque à Neuchâtel, il y a une vingtaine d'année, c'était une histoire politique mais bon… C'était Blaise Duport qui était conseiller communal à la culture. Donc Blaise Duport était…, bon c'était aussi un peu l'époque qui voulait ça, il y avait beaucoup de montages financiers un peu cachés pour permettre le développement de la culture sans augmenter le budget de la culture qui était politiquement difficile à augmenter. Donc le type de montage qui se faisait beaucoup à l'époque c'est ce qui s'est passé ici. Ils ont ouvert le CAN et le « Chauffage Compris », le café qu'il y a en bas, en même temps. L'idée c'était de louer l'ensemble au CAN, c'est à dire l'ensemble des locaux, qui comprenait le bistrot, au CAN à un prix modique et puis le CAN sous-louait le bistrot à un prix beaucoup plus élevé.

TM : Comme ça le financement venait de la location du bistrot ?

ADP : C'est ça mais sans que ça n'apparaisse dans les comptes de la ville, parce que c'est une subvention indirecte, en fait c'est une subvention cachée au fond.

TM : Bon, c'est assez intéressant quand c'est réalisé dans un but de service public.

ADP : Oui, tout à fait … moi, je suis assez attaché à ce genre de petites magouilles, ça ne me dérange pas du tout, mais aujourd'hui c'est juste impossible de faire les choses comme ça. Parce que tout à coup la transparence absolue est devenue une sorte de vertu incontournable en politique. Il y a des retours de bâtons dirons-nous à certaines époques. Donc au fond, c'est parti comme ça et puis après il y a eu officiellement une subvention, je ne sais pas exactement les chiffres mais qui devait être assez faible. De l'ordre de 20 000 CHF quelque chose comme ça. Plus un bénéfice sur la sous-location qui devait être, bon les chiffres que je te donne je ne peux pas les vérifier, mais qui devait être de l'ordre d'environ 40 000 CHF, quelque chose comme ça.

TM : Du coup là, on est toujours dans les années 1995 ?

ADP : Oui

TM : Et cela suffisait pour le fonctionnement ? Ou ils vivotaient ?

ADP : Alors c'est dire qu'après, le CAN étant une association, étant donné que l'on est en Suisse, il y a beaucoup de possibilités de faire des demandes de financement à des fondations. À des fondations privées. Ca c'est un des grands systèmes de financement de la culture en Suisse. Dans ces fondations, il y en a une qui est semi-privée : la Loterie Romande. Je ne sais pas si tu connais tout cela ?

TM : Je les vois sponsoriser beaucoup de choses…

ADP : Alors la Loterie Romande, c'est toujours le truc principal, parce que la Loterie Romande c'est, je ne sais pas si on peut, mais moi j'appelle cela semi-privé car c'est un monopole. Au fond les loteries sont un monopole d'État qui est confiée à une fondation privée. Donc qui est séparée de l'État mais qui est à but non lucratif et donc elle a l'obligation de reverser ses bénéfices pour la culture, le sport et pour le social. Ce sont des systèmes assez étranges, car au fond c'est un monopole d'État mais l'État, ou le Canton en l'occurence, c'est comme si il ne voulait pas assumer

la redistribution de l'argent donc c'est une commission annexe qui est nommée par la loterie qui décide de comment cet argent est redistribuée, en fonction des demandes qui leur sont faites. Ce qui veut dire qu'à Neuchâtel, dans le Canton de Neuchâtel, la Loterie Romande a plus d'argent pour la culture que les villes ou le Canton réunis. Donc c'est une puissance économique énorme en fait. Ce n'est pas la même chose dans chaque Canton.. Évidemment si tu vas à Genève, l'argent pour la culture, qu'elle soit cantonale ou communale, est beaucoup plus élevée que les gains de la loterie.

TM : Oui j'ai vu cela, il y a un petit livret en PDF, statistique de poche de la culture en Suisse, sur le financement de la culture en Suisse, par Canton, etc.

ADP : Donc ils faisaient pas mal de demandes, à la loterie etaussi à d'autre fondations. Et puis à l'époque, la confédération donnait aussi un peu pour les centres d'art ; ce qui est terminé maintenant. Donc il y avait d'autres sources de financement mais ça je ne peux pas, très honnêtement, te donner des chiffres.

TM : Non, mais ça ce n'est pas grave. De toute façon, moi, ce qui m'intéressait c'était de savoir si dès le début ils allaient chercher du financement à droite et à gauche ou si ils étaient auto-suffisants.

ADP : Ils allaient tous chercher à droite et à gauche, ça c'est sûr mais, par contre, je ne peux pas te dire les budgets. Ce que l'on sait c'est que c'était entièrement bénévole au niveau du travail. Entièrement bénévole mais avec les trucs habituels, c'est qu'il y en a une ou deux des personnes qui ont joué un rôle important ici, notamment en tant que curateur et qui étaient au chômage.

TM : Du coup il n'y avait pas de poste ? Car il y a des associations qui peuvent avoir des salariés ?

ADP : À l'époque il n'y avait pas de salarié. C'était entièrement bénévole avec des gens aussi placés par le chômage ou par les services sociaux. Officiellement des bénévoles, avec, parfois, des moyens de subsistance qui passaient par le chômage. Puis une autre personne qui est devenue importante, très vite, qui n'était pas à proprement parlé à la fondation mais qui y a été très vite une fois que ça a été ouvert c'est : Marc-Olivier Wahler qui était le premier curateur de 1995 à 2000. C'est un peu lui qui a laissé, puisqu'il est devenu une star par la suite du « curatoria » , une empreinte assez importante dans l'image du CAN.

TM : Bon, cela nous amène donc à aujourd'hui ?

ADP : Ça, c'est juste pour faire le passage. Jean-Pierre Huguet était officiellement le directeur du début jusqu'à sa mort en 2006. Durant ces dix premières années, il y a , comme souvent au début, beaucoup d'énergie parce que ça se crée. Ensuite, il y a un épuisement des gens, car ils ne sont pas payés, parce que tonchemin de vie fait que tu commences à avoir d'autres activités, etc. Il y a aussi eu aussi la personnalité de Jean- Pierre Huguet, qui était aussi un type qui a beaucoup de bons côtés mais qui n'était pas simple dans ses …

TM : a manoeuvré ?

ADP : Voila, enfin qui n'était pas d'un esprit très associatif…

TM : Du coup, quand il est mort ?

ADP : Ça c'est passé un petit peu avant …d'un coup, il s'est retrouvé de plus en plus seul : parce que les gens en avaient un peu marre et qu'ils sont partis. Lui : il a eu plusieurs problèmes économiques et administratifs. Que ce soit les subventions, que ce soit les fondations qui agissent comme mécènes,… elles ont quand même des demandes a minima au niveau de l'administratif du lieu. Notamment des comptes et des assemblées générales d'associations, etc. Ce qu'il ne faisait plus : il n'y avait plus de comptes, plus d'assemblées générales, … ce qui a fait que les gens ont cessé de donner de l'argent, ce qui a fait que le CAN s'est retrouvé dans une situation financière très difficile et il y a eu une sorte de … voilà …

TM : C'est un peu la rupture en quelque sorte.

ADP : Oui, voilà. À partir de là, ils ont commencé à faire de moins en moins d'expo et puis, à ce moment-là, ce qui s'est passé est ….Avec une équipée d'ici, d'artistes, d'historiens de l'art, de curateurs, qui n'étaient pas impliqués dans le CAN ou peu impliqués dans le CAN ; ils ont commencé à s'inquiéter un peu de la situation et ils ont proposé de commencer à organiser des choses ici, puisqu'il ne s'en passait plus. Et puis, la situation était très conflictuelle avec Jean-Pierre. Du coup, nous avons formé une autre association et nous avons commencé à faire des expos et des événements d'art contemporain dans d'autres lieux mais tout en étant tout le temps en conflit avec ce lieu-ci ; tout en étant en discussion avec Jean-Pierre qui était ici et avec la ville , qui s'inquiétait de cette situation et de ce qui se passait. Tout cela était assez bloqué, je dois dire, mais tout à coup, Jean-Pierre est décédé de manière assez subite et inattendue et …

TM : Elle avait un nom votre association ?

ADP : Kunstarte. Elle s'appelle toujours comme ça d'ailleurs. Quand il est décédé, de fait il n'y avait quasiment plus personne ici au CAN. Il y a des anciens, des membres fondateurs du CAN qui sont revenus pour discuter avec nous et aussi la ville pour voir comment au fond on pouvait arranger le passage avec les deux associations : essayer de mettre un peu d'ordre dans les comptes… il y a donc eu une année de battement, 2007, où il y a eu un arrangement avec la ville qui a continué à donner la subvention au CAN pour qu'il puisse arriver à payer les dettes, qu'il arrive à se retrouver, et qu'il redonne, disons, l'endroit le plus clean possible.

TM : Ok, 2007 c'est vraiment le passage, le moment de transition.

ADP : Ouais, voila ce qui fait que, nous, officiellement, nous avons commencé en 2008 avec une nouvelle équipe, une nouvelle association mais en conservant l'idée de continuer le CAN.

TM : Finalement, même si il y avait quelques conflits avec Jean-Pierre Huguet, vous étiez tous attachés à ce lieu-là ?

ADP : Oui, complètement, c'est aussi lui qui l'a fait le CAN donc c'est toujours assez ambigu. C'est aussi pour cela que c'était toujours très dur avec lui. C'était très émotionnel pour lui, c'était son bébé. Tu vois il y avait tout cet aspect là des choses.

TM : C'est intéressant car dans la dernière partie du mémoire je vais questionner les concepts. Je me rends compte de plus en plus que dans les « historiques » de lieux, il y a toujours une ambivalence entre émotion et rationalité.

ADP : Oui, il y a toujours un très fort attachement.

TM : Il y a donc toujours le côté utopique et d'autres personnes dans les lieux qui sont obligés de ramener la chose à du rationnel, à des assemblées générales…

ADP : On en reparlera car c'est l'un des points qui soulève des questions.

TM : Pour faire le point, actuellement, ici, il y a des artistes, des bénévoles, des commissaires, des conservateurs, des journalistes ?

ADP : En fait, nous avons commencé avec une association qui était principalement une association d'artistes et de curateurs historiens de l'art.

TM : Vous êtes combien en tout ?

ADP : Maintenant, comme membres, il y a plus de 100 personnes, je pense. Mais on est une association assez ouverte, c'est-à-dire qu'il suffit de payer la cotisation et puis… ça ne veut pas dire qu'il y a 100 personnes qui sont actives au fond. Ils sont des membres de soutien dans l'esprit. Ensuite, c'est structuré avec une association. Comme une association en Suisse, c'est-à-dire que tu as les membres qui doivent élire une fois par année une assemblée générale, un comité et puis ensuite ce comité peut salarier des gens. C'est officiellement comme cela que ça se passe, c'est-à-dire c'est la structure de ce que l'on a appelé le bureau qui sont les gens qui

travaillent vraiment au CAN, qui font le CAN, qui font la programmation, qui gèrent le CAN. C'est au fond le bureau qui fait tout et puis le comité qui soutient et fait,un peu en contrôle.

TM : Le bureau, vous êtes combien ?

ADP : Maintenant six. C'est la situation actuelle.

TM : Et quelle est la formation des six personnes ? Vous êtes des artistes ou plutôt des curateurs ?

ADP : C'est un mélange : il y a, on aime pas trop ce genre de questions, il y en a un ou deux qui ont vraiment des activités d'artiste en dehors du CAN, donc qui sont des artistes. Il y en a qui ont une formation d'historien de l'art et il y en a qui viennent d'autres champs. Mais pour nous, comme nous travaillons de manière très horizontale et associative, il n'y a personne qui a fait une formation de curateur véritablement ici. Moi je viens de champs assez différents même si j'ai eu des activités comme artiste avant de commencer ici mais que j'ai cessé depuis. Juste pour te donner un exemple, moi j'ai fait des études d'ethnologie et de logique. Mais j'ai beaucoup été dans l'associatif culturel par ailleurs. C'est avec des chemins assez différents que des personnalités se retrouvent ici, c'est assez atypique, disons-le, pour un centre d'art en Suisse,.

TM : Justement c'est ce qui m'intéressait, ça ressemble plus à un artist-run space qu'à un endroit où il y a quelqu'un qui se dit : « tiens j'ai fait de la gestion culturelle, je vais monter cela. »

ADP : Personne n'en a fait, on est un petit peu allergique à cela.

TM : Oui, car ce genre de lieu se construit comme cela, ça ne se gère pas comme un musée.

ADP : Oui, mais c'est en train de changer. C'est étonnant, parce que je suis toujours assez étonné de voir à quel point justement ces formations de management culturel sont devenues quasi-indispensable pour prétendre au moindre poste absurde.

TM : Oui, même de mon côté, après ma formation je devrais peut-être essayer de faire un an dans un Sciences-Po, en France, en management de la culture.

ADP : Ce qui est, à mon avis, enfin je comprends à côté, mais qui est ridicule et un peu « con ». Enfin je comprends très bien les gens qui le font car ce sont les situations qui le veulent, c'est la situation qui fait cela.

TM : Ce n'est pas forcément un désir.

ADP : Ce n'est en fait un désir pour personne, je connais des gens qui l'ont fait ou qui ont été plus ou moins contraints à cette formation. Mais en même temps, on voit des lieux apparaitre qui sont vraiment des projets de gens qui viennent vraiment de cette formation là et qui, du coup, tu sens, la façon dont c'est construit, la façon dont c'est créé, et du coup, le discours, qui sous-tend la structure, est un discours qui vient vraiment du management culturel. Et je trouve ça vraiment inquiétant.

TM : D'une, cela peut aseptiser les choses et souvent ce que je remarque c'est, que sur les lieux gérés de cette manière là, on se trouve plus sur des rampes de lancements où les acteurs se « font la main ». Il n'y a plus du tout le côté collectif. Disons, on gère le projet cinq ans, on fait de la grosse comm' et puis après, ça sert de carte de visite.

ADP : Alors, je pense qu'il y a deux choses par rapport à ce que tu dis. Je vois deux catégories. Il y aussi ça depuis longtemps, cette catégorie de gens qui ont cette formation de curateurs, historiens de l'art et qui voient les choses aussi de cette manière. C'est-à-dire, ils sont dans un lieu mais ils sont aussi là en sachant qu'il vont faire quatre ou cinq ans. Soit parce que leur mandat est comme ça soit parce qu'ils veulent aller plus loin et qui sont assez carriéristes et qu'ils ne voient pas du tout le côté collectif comme leur priorité. Mais c'est vraiment le curateur assez classique avec son réseau d'artistes et qui essaie d'être assez malin pour faire une proposition, qui fait parler de la chose mais dans l'optique d'aller dans un plus grand centre d'art après. Ça, il y en avait beaucoup et je pense qu'il y en a toujours beaucoup. Je fais des apartés. C'est vrai aussi que tous

les centres d'arts qui ont été créés, c'est toujours par une énergie d'abord d'un artiste ou de gens qui sont proches de ce milieu ou qui ont une énergie associative ou collective, etc. Et puis il y a toujours, à un moment donné, le passage des fondateurs à une autre équipe. À ce moment-là, ce principe change complètement parce que les comités d'associations ou les conseils de fondations, du coup, se retrouvent dans un rôle qui est, au fond, conservateur. C'est-à-dire que qu'ils sont là pour que la structure continue d'exister. En général, ils mettent en place, pour pérenniser la structure, un système où l'on va nommer un directeur pour quatre ans, éventuellement renouvelable, enfin pour une durée limitée. Ce système là, en fait, force le passage d'une énergie associative à un système qui est beaucoup plus hiérarchique avec des têtes qui sont nommées pour cinq ans et puis qui repartent ailleurs après. Et ça, parceque, à ce moment-là, en général, il y a une crainte à se dire: on lâche la chose, on la redonne à des plus jeunes, ou à des gens jeunes ou pas mais qui ont cette volonté et cette force associative parce que il y a une notion de risque qui est assez importante. Et, une fois que tu as tout monté, ça devient difficile à penser.

TM : Donc au départ c'était des gens qui étaient très « révolutionnaires » et en fait, la liberté qu'ils s'étaient eux octroyé pour fonder les lieux, ils ne la rendent pas aux successeurs ?

ADP : Exactement, c'est pour cela que nous, nous étions dans une situation qui était vraiment « géniale » dans un sens, si ce n'est qu'il y a eu un décès dans l'histoire, mais c'est que l'on s'est retrouvé avec le CAN, le lieu fait, une certaine renommée du lieu, mais aucun passif en terme de personnes, c'est à dire qu'il n'y avait plus personne.

TM : C'était une base saine ?

ADP : Il y a avait vraiment une situation assez idéale. On pouvait refonder la chose mais en profitant quand même du passif. C'est un peu accidentel dans un sens mais c'était vraiment assez précieux dans ce que l'on a fait ici.

TM : Et rapidement, les financements ici, c'est subventions et ressources propres ?

ADP : Alors, c'est à peu près 25% de subventions publiques, c'est principalement la ville et un petit peu le canton ; 40% la loterie romande et le reste ce sont des fondations privées et puis quelques recettes mais qui sont assez faibles. Là aussi, on a fait quelques tentatives de sponsoring, mais cela on a complément arrêté.

TM : Vous perdiez en liberté de ton peut-être ?

ADP : Ce qui est un des très grands avantages de ces systèmes de fondation en Suisse, une des grandes chances de la Suisse, je trouve. Tu as des grandes fondations avec des jurys ou des commissions de professionnels, qui sont généralement assez bien foutues. Ce qui fait que souvent, elles jugent les choses pas mal sur le fond et sur les projets. Une fois qu'elles te donnent de l'argent, elles gardent un oeil sur la chose mais elles n'ont plus aucune exigence. Donc c'est parfois beaucoup de travail administratif, disons pour obtenir ces aides, mais il n'y a pas d'implication dans le programme.

TM : On peut parler un peu des organisations d'expositions ? De la sélection au vernissage, comment cela se passe ? Si c'est le bureau qui décide de tous les thèmes ou si vous invitez des curateurs ?

ADP : C'est le bureau qui, en gros, décide de tout. Il pourrait, enfin légalement, on est soumis au comité, mais au fond dans les faits, où il n'y a pas de conflits et que cela se passe bien, c'est le bureau qui décide en gros de tout. On décide ensemble. Ce que l'on essaie de faire, évidemment on est six, il y en a qui ont tous des points forts différents, dans ce que l'on sait faire. Alors c'est clair qu'il y en a qui sont plus forts en graphisme ou pour les photographies d'expo, pour le curatoria ou pour le montage, ou pour le site internet ou ce genre, ou pour les relations avec les politiques, l'administration générale mais on essaie de se partager les tâches administratives le plus possible. Pour pas qu'il y en ait toujours cantonné aux mêmes affaires. C'est à dire que l'idée, c'est quand même d'arriver à se partager autant que possible les tâches créatives, aussi de participer au décisions. De nouveau, ce n'est pas une idée que tout le monde doit avoir exactement le même poids, car dans un groupe ça ne se passe jamais véritablement comme cela

de fait. Et puis, c'est aussi ce groupe-là qui décide, par exemple, tu vois sur la base des estimations de ce que l'on pourrait obtenir. Parce que évidemment on n'a pas de budget complètement assuré. Ce qui est que complètement assuré ce sont les 25% de public. Même ça ce sont des estimations fluctuantes de l'économie publique,ce n'est pas complètement assuré. Le reste est aussi un peu fluctuant. Donc ce sont des budgets qui peuvent varier d'une année à l'autre. Du coup on décide aussi ensemble de ce que sont nos salaires. On a aussi une politique où le salaire est identique pour tout le monde. Chaque année on discute de ça et on essaie de se tenir au courant de où on en est dans l'année, si il faut… Les discussions sur l'argent, sont, au fond, aussi, une chose importante.

TM : Oui je comprends il vaut mieux en parler. Du coup pour les expositions, au niveau des décisions, ça dépend de la proposition ?

ADP : Oui, oui bien sûr car il y a des expositions qui sont plus tenues par une ou deux des personnes et il y en a qui impliquent toute l'équipe. Il y a des projets plus collectifs, ça peut nous arriver aussi d'inviter un curateur qu'on apprécie à proposer un projet et à bosser avec nous. Dans ce cas, c'est son projet. Ça nous arrive aussi de…

TM : C'est une carte blanche dans ce cas-là ?

ADP : C'est une forme de carte blanche, mais il y a toujours des discussions quand même. Mais ça ne nous est pas arrivé tant de fois de faire cela. Par contre ça nous est arrivé plus souvent, c'est aussi qu'il y a une question… Bon, comme c'est une association, dans cette association il y a forcément pas mal d'artistes du coin. Disons juste pour faire une parenthèse par rapport à la structure, très souvent il y a une différence. Enfin il y a, en général, deux associations qui existent dans les centres d'art, enfin dans les gros centres d'art relativement établis. En général, pour des raisons où on protège un peu le lieu, on fait une association très réduite en terme de nombres de membres, d'une dizaines de personnes qui est l'association qui tient la chose et puis pour tous les autres qui veulent être plus dans le soutien on fait une association des amis du centre : ce que, nous, nous avons laissé tombé. On a fait une seule association parce que ça nous emmerdait un peu de faire des hiérarchies comme cela.

TM : C'est plus novateur et plus risqué aussi ?

ADP : Bon, quand tu fais une seule association, à la base il y a toujours un petit risque : c'est qu'à un moment donné, il y ait des gens qui veulent renverser le pouvoir. Évidemment, si tu as un assemblée générale avec une majorité de gens qui sans te le dire ne t'aiment pas ou ne s'aiment pas, tu vois, tu as toujours un petit risque ; mais, bon, on s'est dit que l'on pouvait vivre avec ce genre de risques. Et puis ça n'arrive pas souvent, à part si on avait des budgets à 1million. Donc, dans cette association, il y a toujours des artistes et donc, du coup, il y a toujours cette question de : quel est le rôle d'un centre d'art pour les artistes locaux ? Et la réponse classique, habituelle qui se passe dans pas mal d'endroit mais qui a maintenant un peu évolué c'était la… ce que l'on appelait la « Weihnachtsausstellung », c'est l'exposition de Noël. Il n'y en a plus beaucoup qui s'appellent comme cela car le terme était légèrement critiqué, je crois. Maintenant, c'est beaucoup ce que l'on appelle les Régionales mais ça peut prendre d'autres noms suivant les régions… ce sont ces expositions une fois par an où l'on expose tous les artistes locaux. C'est évidemment quelque chose de politique dans les deux sens : c'est-à-dire que c'est politiquement bon, une fois par an, par rapport aux autorités, d'exposer les artistes locaux. Mais ça sert surtout à les calmer. Tu vois, c'est-à-dire que évidemment il y a des velléités d'exposition dans un centre d'art et puis que, au fond, l'impression que j'ai, c'est que c'était souvent un moyen de calmer un peu les artistes locaux pour pas qu'ils ne soient trop présents le reste de l'année. Bon, nous, quand on est arrivé on n'a pas réfléchi à ce genre de type de problématique, on s'est dit que c'était un peu la meilleure solution parce qu'il faut quand même dire que d'exposer, ici ou bien où que ce soit, un ensemble d'artistes régionaux, souvent ça donne un résultat assez bizarre car il n'y a pas vraiment de liens autres que…

TM : Oui, aujourd'hui les pratiques sont différentes, il n'y a plus vraiment « d'écoles régionales » en terme de style.

ADP : Les pratiques sont différentes, voilà, et puis tu fais une exposition qui a peu de sens mais qui généralement marche très bien parce que tu as les amis et toutes les familles qui viennent mais cela a peu de sens. Si ce n'est que c'est sympa de montrer son travail à sa famille mais qui n'a pas une importance et une résonnance pour le travail de l'artiste non plus. Donc, on s'est plutôt tourné, même si il y a d'autres stratégies, on s'est assez vite dit que ce n'était pas dit qu'on n'expose pas un artiste local dans des « collectives » où ça fait sens de l'avoir, ou dans des petites expositions que l'on organise de plus petit format. Mais on s'est dit que l'on allait plutôt faire des … susciter des échanges avec d'autres centres d'art, pour pouvoir monter d'autres expositions à l'étranger. Donc des centres d'art situés à l'étranger où dans ces expositions il y aurait notamment mais pas exclusivement des artistes de la région. C'est-à-dire il y avait comme une volonté plutôt de se servir du centre d'art plutôt comme une plateforme pour que l'on puisse exposer des artistes d'ici mais ailleurs. Au-delà de ça, en général, ce qui se passe, c'est que l'on demande à un ou deux ou à un groupe d'artistes d'ici d'organiser l'ensemble de l'échange. C'est donc aussi une question que eux, trouvent un lieu qui les intéressent ou avec lequel ils sont déjà en contact de par leur activité et évidemment d'en discuter avec l'équipe ici. Qu'ils proposent car nous sommes aussi là pour les appuyer et financer l'opération mais c'est avant tout une question de réappropriation du réseau par les artistes eux-mêmes et qu'ainsi ils ne soient pas totalement dépendants des curateurs. C'est un système qui prend à chaque fois une forme différente. On a fait ça avec des centres d'art à Berlin, à Bruxelles, à Nice ; maintenant on fait quelque chose avec Brest. L'exposition qui a lieu en ce moment, c'est le résultat d'un de ces projets (« Tomber sous le vent », Projet d'échange avec la Passerelle à Brest). Ça peut être une équipe d'ici qui va monter une exposition là-bas et l'équipe de la-bas qui vient monter une expo ici, et ce sont deux expositions différentes. Ou ça peut être comme maintenant, ou par projet, les artistes à qui on a demandé de faire ça ont créé un groupe d'artistes avec des gens de Brest, qui travaillent avec la Passerelle à Brest et avec d'autre artistes Suisses ou autres, qui ne sont pas forcément tous de Neuchâtel, tu vois, c'est assez ouvert. Ils ont donc créé un groupe d'artiste et décidé de bosser ensemble sur les deux expositions.

TM : Juste pour finir au niveau de la sélection d'expositions, vous faites une table ronde et tout le monde y va de ses propositions pour l'année ?

ADP : Il y a un peu de ça sauf que ça ne se passe pas toujours au même moment.

TM : Mais c'est un de vous qui prend l'initiative de proposer un thème d'exposition ?

ADP : Je dirais il y a des projets sur lesquels on bosse tous ensemble où il y a énormément de discussions. L'accouchement des idées est souvent long. Quand c'est bien c'est que ça se continue dans de longues soirées avinées (rires). Mais il y a des fois des projets, c'est clair que si c'est des projets d'expositions personnelles on n'a pas besoin d'être douze à en discuter pendant des heures.

TM : Et là, il faut juste arriver à le caler dans le calendrier et c'est bon ?

ADP : On en discute quand même, il faut qu'il y ai tun intérêt, qu'on comprenne pourquoi on fait ça. Il y a une discussion de la part de tout le monde de toute façon mais c'est souvent une personne qui donne une idée…

TM : Il y a une durée type des expositions à peu près ?

ADP : C'est à peu près 6 semaines, c'est variable mais en gros c'est 6 semaines.

TM : Au niveau des artist-run spaces. Dans les définitions qui ont été données dans les années 60-70, pour tous les créateurs de ces types de lieux il y avait en fait comme un slogan de trois mots qui était « Autonomy, Solidarity and Participation ». Bon pour moi c'est plus par rapport à certain artist-run spaces de Paris où « Solidarity", je le vois un peu moins… Bon donc après à chaque fois je les questionnais la dessus, sur ces trois termes, mais ici il en est un peu moins question car c'est une association, et directement ces valeurs rentrent forcement un petit peu dans la définition d'une association.

ADP : Oui mais …

TM : Vous avez dépassé l'utopie peut être ?

ADP : Non je pense que l'on essaie d'y retourner ou de si confronter tout le temps. Mais pour revenir, il faut juste se méfier un peu, en Suisse, parce que le système d'association étant tellement pratique et tellement simple à utiliser qu'il y a énormément de choses qui sont constituées comme des associations. Ça ne veut pas dire que les gens qui la constituent ou qui font la chose ont forcément une envie associative ou collective derrière. C'est-à-dire que tu peux faire une association à trois personnes, c'est quand même une association mais avec une idée extrêmement hiérarchique ou directrice d'un lieu.

TM : Du coup vous gardez toujours cette part d'utopie en tête comme une ligne directrice ? un garde fou un peu pour vous ?

ADP : Nous, on a vraiment essayé de monter une structure qui soit en même temps très sérieuse, très sérieuse, je n'aime pas ce terme mais disons qui respecte un certain nombre de choses au niveau de la tenue du lieu, administratives, comptables, simplement pour des questions de survie. Parce qu'on sait très bien que si on ne le fait pas, très vite la structure disparait. Donc, il y a quand même une forme de sérieux à ce niveau-là, ce qui n'empêche pas du tout qu'au fond on essaie de ne pas oublier que tout cela c'est un support minimum pour vivre, d'une certaine part. C'est la part utopique du projet qui est au fond première à nos yeux. Il y a quand même une question: pourquoi tu t'engages autant en étant si mal payé ? Et cela spécialement pour la plupart d'entre nous qui n'avons pas une vision carriériste. Enfin la plupart ne se destine pas à être curateur, ailleurs, après, dans un gros truc. On ne le fait pas dans cette vision-l. Si on le faisait on ne le ferait pas de cette manière (rires). Bon, il y a une question au fond où tu lies un tel engagement quand même à une question de sens. Si cela fait sens. Ça peut paraitre des termes un peu énorme comme ça, mais il y a quand même une question de comment tu fais sens dans ta vie. Évidemment ce sont des choses qui s'usent, donc il y a un constant besoin de renouveler les enjeux, renouveler la structure, la façon de fonctionner. En tous cas pour moi, je suis peut être le plus sensible à çà ,il y en a toujours un dans l'équipe, mais il y a toujours des enjeux au niveau de la structure associative qui sont assez importants et qui doivent être constamment repenser et changer pour que ça continue de fonctionner comme ça. On subit quand même une usure, aussi simplement parce que l'on vieillit, ça fait un certain temps que l'on est là. Je te parle juste de ça car on est dans une réflexion maintenant. On est parti de 2008 où il n'y avait plus rien, il n'y avait plus de budget, on a tout reconstruit, on était deux maintenant on est six. Donc évidemment vu que l'on partait de rien on a forcément créé une croissance dans le lieu, budgétaire, et donc des gens qui ont pu investir, etc. On a tout de suite choisi de garder, par exemple, des salaires les plus faibles possibles pour augmenter le nombre de personnes qui étaient là. Dans cette idée que plus on est, plus il y a de synergie, plus c'est intéressant. Et puis, même si les budgets restent relativement faibles par rapport à d'autre centres d'art de notre taille, mais on a quand même tout d'un coup plus d'argent qu'avant et on bosse toujours comme des fous. Évidemment, ça fait dix ans pour moi, ça pèse à un moment. En faisant cette croissance finalement, c'est un peu comme une entreprise et à un moment donné tu te rends compte que la part que tu mets pour la gestion administrative, la part administrative, le truc pas le plus intéressant, la recherche d'argent, le poids que tu te mets parce qu'on t'augmente tes budgets mais l'année suivante si tu en as moins ça peut vite être un problème, juste pour assurer les salaires déjà. Il y a aussi des gens dans l'équipe qui ont eu des enfants entre temps donc il s'agit aussi des conditions de ce qu'ils peuvent accepter. Ça change donc ce qu'il peuvent mettre dans le travail, ils ont d'autres obligations, d'autre façon dont ils voient leur conditions de vie car tu peux vivre avec 2000 balles si tu es seul et que tu fais gaffe mais ça devient beaucoup plus dur si tu as une famille à entretenir. Donc il y a tout ce genre d'évolution qui se passe et puis on se dit d'un coup au fond qu'est ce qui augmente dans nos… Je pense on a pas mal augmenté dans la qualité de ce que l'on fait, au niveau de la créativité, des éditions, de ce genre de choses. Mais en même temps on a quand même l'impression que la charge administrative est trop importante plus que le reste. Et donc on est en train de se dire : est-ce que il ne faut pas penser à une forme de décroissance ? En partie en terme budgétaire parce qu'on risque d'être confronté à cela mais aussi en terme d'engagement et de qualité du travail, où est ce que l'on met l'accent ? Est-ce que l'on peut repenser la façon dont on fait l'animation pour être plus créatif ? Est-ce que l'on peut réduire notre temps de travail tout en faisant des choses aussi intéressantes ? Enfin il y a tout ce genre de questions qui se posent aujourd'hui.

TM : Comment se passerait une décroissance du lieu ? Ce n'est pas forcément pour mon mémoire mais ça m'interpelle.

ADP : C'est une réflexion assez longue. Si tu veux l'avantage que l'on a c'est que l'on est tous très proches. On se connait tous très bien, tout le monde est au courant des chiffres. C'est une structure qui est très solidaire à la base. Sur cette base on peut se dire : est-ce que l'on peut se payer moins ? si on se paye moins, c'est que l'on est tous assez OK ? … mais ça veut dire aussi qu'il faut qu'on arrive aussi à diminuer le temps de travail. Ça c'est un peu la base de notre réflexion. Il y a toute une réflexion sur la qualité. Que veut dire le travail ? qu'est ce que ça veut dire par rapport à la question de l'activité au fond et de l'engagement ? Le lien entre travail et rémunération et donc capitalisme et néo-libéralisme. Du coup on s'est posé la question de quelle est la notion de travail en art ? Il y a aussi la contrepartie que l'on essaie toujours de réfléchir. C'est-à-dire qu'il y a notre situation à nous mais il y a aussi celle des artistes. Ça c'est un peu un « méta-niveau » mais il y a quand même une forme de cohérence que l'on recherche dans notre façon d'être utopiste et notre façon de travailler et avec le travail des artistes avec qui on bosse. Moi, je suis toujours un peu agacé par des lieux avec des structures très hiérarchiques qui vont exposer des artistes qui font des critiques sociales extrêmement vives sans que ça ne pose de problème à la structure qui l'accueille et qui n'est absolument pas dans ce registre. Je pense que l'on a souvent un engagement très grand des artistes qui viennent ici car nous avons nous aussi un engagement très grand. Il y a des résonnances.

TM : Il y a une relation contenant/contenu ?

ADP : Tu vois, il y a ce terme un peu acculé en art contemporain qui est l'expérimental ou l'expérimentation, où tu te demandes ce que ça veut dire parfois ; car à des moments où tu apprends ce qu'est l'expérimental dans les hautes-écoles d'art aujourd'hui, ce n'est pas sûr que ça garde son sens premier. Mais il y a quand même la volonté d'offrir un cadre qui soit expérimental dans lequel il peut y avoir une mise en danger de l'équipe, du centre d'art lui-même. Enfin une mise en danger, une remise en question en tout cas. Pour revenir à cette notion de travail, on s'est dit à quoi sert un centre d'art ? à quoi servent les artistes ? qu'est ce que l'on attend d'eux aussi ? C'est tout de suite un complexe de questions assez vastes, on s'est directement intéressé à toutes les théories comme Pascal Gielen ou des gens comme ça… Sociologues de l'art qui ont montré que le mode de travail développé en art depuis le modernisme est au fond post-fordiste, c'est à dire que c'est vraiment de l'ultra-libéralisme. Les artistes, tout d'un coup, parce qu'ils veulent une forme de liberté, qu'ils veulent une certaine autonomie, liberté de parole, liberté d'expression et une autonomie au niveau de leur travail, vont commencer à travailler et tu vois comme souvent c'est : pas de contrats travail créatif, travail sans horaires, travail mobile, tu peux aller bosser n'importe où, donc c'est l'employé actuellement, le plus néolibéral, enfin l'entreprise la plus néo-libérale, c'est ce type d'employé qu'elle veut (rires) !

TM : Le plus flexible possible !

ADP : Le plus flexible, le plus mal payé, sans contrat, sans assurances sociales. C'est assez marrant et ça reflète la situation de beaucoup d'artistes et de certains curateurs. C'est aussi intéressant de se rentre compte de la forme d'auto-exploitation qu'il y a et comment ce concept d'autonomie et de liberté de l'artiste au fond fait écho à un modèle post-fordisme du travail. Et d'après Gielen il aurait servi un peu de laboratoire au fond. Beaucoup d'artistes ont, comme le milieu de la culture plutôt, à la base, une pensée de gauche mais ils ont un modèle de travail qui correspond tout d'un coup à celui mit en exergue par le fordisme. Bon et moi je n'imagine pas un artiste qui soudainement rêve de devenir salarié, d'avoir son assurance, ses sept heures de travail par jours avec ses horaires…Ça pose aussi la question de la qualité du temps de l'activité. Duchamp était contre le travail, il était pour une sorte de fainéantise, lui ,il ne voulait pas travailler. Mais quel lien ça a avec la créativité ? Qu'est ce que l'on considère comme du travail, de l'activité ? Est-ce que l'on met en valeur aussi la rêverie, le rien faire (rires). J'essaie de faire court car ça peut être très long. Bon, du coup, ce qui nous intéressait dans tout ça c'était d'en faire un projet, dans lequel, ça c'est pour la fin de l'année, on invite des artistes qui se posent ce genre de questions à venir travailler avec nous. Donc, l'idée ce n'est pas d'en faire une grosse exposition mais c'est plus un travail de discussions où il peut y avoir des pièces, des interventions ou des performances qui en sortent. C'est d'abord un travail de réflexion avec nous sur ces notions-là, avec un enjeu assez pratique, pragmatique pour nous de mise en place d'une nouvelle structure,

enfin de changer notre structure, notre système de fonctionnement en tenant compte justement d'une réduction de budget. Au lieu d'essayer cette fois de changer les choses un peu dans notre coin et comme on pouvait, on s'est dit : mais faisons donc un projet, essayons de faire un projet qui soit relativement léger au niveau de la production des oeuvres, ce qui prend souvent beaucoup de temps !

TM : C'est un peu ralentir le rythme pour avoir finalement plus de liberté…

ADP : Et surtout de réfléchir à cela avec des artistes car on soulève une question au fond. Dans le rôle d'un centre d'art il y a aussi : comment il répond à des attentes d'artistes ? On essaye donc de mêler un peu ces points de vue pour, nous, pouvoir changer cette structure. Enfin, une fois de plus, tu vois de nouveau, tout est assez ouvert ! Ce n'est pas une obligation que l'on finisse par une forte décroissance. Et donc, c'est sur la table !

TM : Est-ce que vous avez des activités de publication ?

ADP : Oui. (rires) j'ai répondu à la question ? Non, mais je vais te montrer deux trois trucs si tu veux.

TM : C'est du catalogue ? Qu'est ce que c'est ?

ADP : Alors ça évolue pas mal. Je vais la faire court. Petit à petit, on s'est de plus en plus intéressé à ce que voulait dire une édition en art. Alors, il y a un ou deux catalogues d'expositions strictement parlant, il y en a assez peu. Bon, c'est un peu compliqué car c'est dix ans d'évolution autour de ça. Les premiers que l'on a faits, on travaille avec des éditeurs…

TM : Au départ, il n'y a pas d'auto-édition ?

ADP : Il y en a, des trucs que l'on a fait : très punk, c'est de la photocopie pliée et t'ouvre et tout qui se détache, c'est des feuilles A3 pliées en quatre en plus. Tirées à la photocopieuse.

TM : Ça fait limite livre d'artiste, çà, en fait !

ADP : Ouais, voilà, exactement ! mais qui était un projet collectif extrêmement grand. Il y a des projets comme « les héros de la pensée », c'était à la base un projet de performance de Massimo Furlan. Suite à une discussion, alors qu'il n'est pas à la base d'un milieu intellectuel … ou lui un grand intellectuel ; mais qui tout d'un coup s'est mis à travailler avec des grands intellectuels et s'est passionné pour cela. Pour cette performance il a invité ces personnes, tu vois il y a des personnes très connues comme Marc Augé, enfin en premier lieu des ethnologues, des historiens et des philosophes. ; de différentes générations mais des gens assez pointus. Il leur a proposé une discussion de 26 heures d'affilées, donc c'est un abécédaire avec un terme par heure qu'ils ne connaissent pas à l'avance, et puis on leur servait à chaque début d'heure un nouveau vin en relation avec le thème. Il y avait aussi une bouffe, pas à chaque heure !, mais des plats en relation avec le thème. Il y avait un type qui était une sorte de cuisinier-artiste qui connaissait les thèmes qui faisait cela, et puis à la fin de chaque heure ils devaient jouer un morceau d'instruments à cuivre pendant trois minutes, enfin improvisé.

TM : Ils ne savaient pas jouer ?

ADP : Non, ils ne savaient pas jouer. Donc c'était assez drôle, c'était le moment où ils devaient un peu sortir l'énergie pour ne pas s'endormir (rires). Bon, nous on s'est dit, ça va être un projet assez dur, et c'était complètement passionnant, il y avait des gens qui passaient cinq heures, six heures…

TM : Ça a eu lieu ici ?

ADP : Non, ça on l'a fait à « l'Interlope », le lieu s'y prêtait beaucoup mieux, ici ça résonne beaucoup trop pour faire ce genre de truc.

TM : Et vous avez décidé d'en faire un livre ?

ADP : Bon ça nous avait tellement passionné, on avait tout filmé, tout enregistré et on s'est dit on fait un bouquin avec ça. C'est une transcription vraiment, le plus proche possible de l'oralité des 26 heures de discussion. Après on a poussé un peu le jeu, j'ai un copain belge, un compositeur, qui a retranscrit les partitions de ce qu'ils ont joué d'après les enregistrements (rires), mais bon, il se passionne pour ce genre de choses, il en a refait un disque d'ailleurs, à base d'instruments de musique classique coréenne.

TM : Et vous l'avez édité avec le budget du CAN ?

ADP : Maintenant, on édite tout, à part nos deux premiers livres, mais maintenant c'est nous qui éditons. Parce que au fond on n'était jamais totalement satisfait des relations que l'on avait avec les éditeurs. Si tu bosses avec un éditeur de toute façon ça change rien au niveau du financement, car c'est toi qui finances tout. Au-delà du financement, tu as d'autres types de contraintes car l'éditeur il veut que ça rentre dans une de ses collections, il veut ce type de graphnt à ce que l'on cherchait à faire dans l'exposition.

TM : Il y a une identité du CAN qui se dégage ?

ADP : Oui mais, il y a une identité mais ce n'est pas du tout une collection, tu vois !

TM : Et vous tenez des archives des expositions, des protocoles ou pas ?

ADP : Alors, on tient des archives un peu minimes, c'est-à-dire le système d'archivage il est assez simple, tout ce qui est sur nos ordis qui fait plus ou moins sens, on le classe dans un dossier d'archives d'expo et tout ce qui est papier ou autre est dans une boite en carton.

TM : Okay, mais ce n'est pas accessible aux visiteurs ou quoi que ce soit ?

ADP : Non, bon sur le site internet, il y a les archives des 20 ans d'expositions du CAN, avec principalement des images et des petits textes de présentation, des choses comme ça.

TM : Oui, parce qu'il y a des lieux, je pense à Artpool, à Budapest, où un espace était vraiment dédié aux archives, où le visiteur pouvait faire ses recherches. Enfin, chez eux, c'était un concept posé dès le départ, comme une oeuvre…

ADP : Oui, mais ça c'est intéressant, mais ici, juste la récupération des archives d'avant que l'on arrive, ça nous a pris des mois de travail, on a retrouvé dans des coins des boites de diapos, des images des expos que l'on a du numériser, reclasser, nettoyer, retrouver à quelle expo cela correspondait.

TM : Ça avait l'air d'être une sacrée organisation avant (rires)

ADP : Ce qui est drôle, c'est que c'était avant l'ère du numérique (rires), les choses ont pas mal changé de ce point de vue là ! de retrouver des vieille VHS, des vieux films super 8, il faut les re-numériser, trouver les appareils pour les voir… enfin.

TM : Bon, au niveau du réseau, on a vu que vous collaboriez avec d'autres centres d'art comme Brest, la Passerelle et j'imagine beaucoup d'autres. Est-ce que vous participez aussi à des conférences sur les centres d'arts, des colloques ? Je sais qu'en France, il y a une association des centres d'art, c'est pareil pour vous ici ?

ADP : Il y a une association des centres d'art en Suisse.

TM : Vous en faites partie du coup …

ADP : Oui, mais ce n'est pas quelque chose d'hyper actif. En général, il y a une séance par année.

TM : Et des « programmes de curateur » ? C'est un peu compliqué à expliquer mais ce sont des programmes, des invitations par des fondations, par exemple la fondation Ricard fait cela (programme YCI) à Paris. Ils sélectionnent des jeunes curateurs et leur demandent de venir faire des propositions d'exposition ou de prendre part à un débat ou des conférences. Est-ce qu'il y a des gens chez vous qui participent à des projets individuels comme ça, en dehors du CAN ?

ADP : Moi, on m'avait, enfin d'abord, si c'était la fondation Ricard, je n'irais pas. Par principe. Bon là, je parle pour moi, en tout cas les propositions que l'on m'a faites, étaient plutôt, soit dans des cadres où je n'avais pas envie, soit c'était juste des questions de temps, où ce n'était pas possible pour moi de prendre des projets en plus.

TM : Mais il y a eu des propositions ?

ADP : Il y a eu des propositions, je pense à Martin qui a, lui, un pourcentage de travail plus faible ici car il a une activité d'artiste assez grande ; lui, il lui arrive, mais comme artiste-invité au fond de faire comme artiste-curateur. Bon, sinon des choses comme ça nous sont arrivé, mais plutôt comme équipe en fait. Ce sont des projets un peu hybrides, on allait faire des projets dans des grottes, dans des centres d'art en Tchéquie, des projets itinérants mais c'est plutôt, pour nous, assez vite, du travail d'équipe. Bon, on s'est aussi fait inviter à l'étranger pour parler des fonctionnements des centres d'art. Quand il y a des colloques sur cette thématique… il y a eu quelque chose au Danemark, c'était une sorte de colloque organisé par le Kunsthalle de Copenhague, qui est fascinante, qui est pratiquement aussi vieille que la sécession comme bâtiment.

TM : Donc ça fait partie de votre réseau tout cela ?

ADP : Oui, mais ça, c'est marrant, car ce type d'invitations, en fait, elle passe par les artistes. En général, les artistes avec qui on a travaillé, ici, trouvent notre modèle intéressant et suggèrent par la suite que l'on soit invité.

TM : Et vis-à-vis des galeries marchandes ? Est-ce que vous mettez le pied à l'étrier pour certains artistes ?

ADP : Non

TM : Vous ne traitez jamais avec eux ?

ADP : Bon, sur les expos, tu es obligé de traiter avec les galeristes, si la pièce vient de la galerie. Bon, ça ne veut pas dire qu'on ne traite pas avec les galeries. En général, on ne vend pas, c'est-à-dire, on ne vend pas directement. On ne veut pas faire le travail de la galerie. On est assez sceptique sur le développement de la vente par les centres d'art qui est en train de se passer, avec souvent une marge un peu plus faible que celle des galeries. Car il y a une part qui revient aux galeries et du coup tu as le galeriste qui se fait 30%, le centre d'art 20% ou je ne sais pas…des arrangements comme ça. Nous, on est assez contre pour plusieurs raisons. D'une part parce qu'on a relativement peu de moyens. Ce qui fait que les artistes ont des moyens de production relativement limités, souvent ils ne sont pas payés, même si cela on le discute avec les artistes pour mettre des sommes à disposition avec une discussion avec eux pour savoir si ils veulent prendre un cachet, si ils veulent tout mettre dans la production. Souvent les artistes décident de tout mettre dans la production, pas toujours car parfois il y en a certains qui sont dans des situations où ils ne s'en sortent pas.

TM : L'œuvre, une fois qu'elle sort de l'expo, ils peuvent la récupérer, la mettre en galerie ?

ADP : Tout dépend des instal' et des oeuvres. Mais oui, si elle est récupérable. Elle lui appartient, et l'idée c'est que, vu que nous, on ne les paie pas, ça lui permet que lui se paie par la vente. Nous, on ne veut pas rentrer là-dedans aussi, car on estime que le travail de galeriste, même si la majorité des galeristes ne sont pas de supers galeristes, mais c'est quand même un travail, un travail sur le suivi des artistes que l'on ne peut pas toujours faire. Tu vois, il y a un engagement sur la durée de la part d'un galeriste. Il y a aussi un type de travail qui n'est pas le nôtre. Il y a aussi le contexte de petite ville où il n'y a pas ou peu de galeries d'art contemporain qui arrivent à survivre

et que si on commençait à vendre, on serait tout de suite sur leurs plate-bandes et il y a aussi un respect du travail qui est fait.

TM : Oui, et puis pour l'émulation locale c'est une bonne chose, chacun à sa place, un peu.

ADP : Oui, il y a un peu de ça, et puis, si tu veux, nous, on est subventionné… le galeriste ne l'est pas, moi j'ai aussi du respect pour ça. Et puis, aussi tout d'un coup, moi j'imagine facilement que dans les gros centres d'art qui invitent des artistes, qui ont une certaine côte en général… ils vont commencer à vendre, vont prendre 20% à 30%, alors là je te parle de la Suisse, mais ça se fait de plus en plus, il y a souvent de plus en plus d'arrangements. Si tu exposes des artistes « chers » entre guillemets, les enjeux peuvent être assez importants. Si tu rentres là-dedans, tu as une part des revenus du centre d'art qui sont liés à la vente, donc, d'une façon ou d'une autre, tu dois en tenir compte pour la façon dont tu programmes. Donc, c'est un peu le genre de risques…

TM : Vous ne vouliez pas mettre le pied dans l'engrenage…

ADP : Non, parce que après nous, si quelqu'un veut acheter une pièce, on fait le lien avec l'artiste, la galerie, etc. Il peut arriver dans certains cas qu'il y est des deals de remboursements de frais de productions mais au fond c'est assez théorique, en fait. On a eu le cas avec Raphael Zarka, qui est un artiste qui marche assez bien, qui a un boulot intéressant mais qui a aussi des pièces qui se vendent assez bien et qui sont assez chères à produire, donc là, par exemple, on avait un peu explosé le budget de production de l'exposition mais lui, dans ce genre de cas, une fois que l'oeuvre est vendu, il peut nous rembourser les frais de production. Ce qui fait que, même au fond dans ce cas-là, quand ça a été vendu, il nous a demandé si on pouvait remettre l'argent dans une publication, pour l'aider à publier son bouquin et c'est ce que l'on a fait … C'est pas quelque chose sur lequel on est super attentif, on essaie d'avoir une autre relation avec les artistes.

TM : Je voulais savoir aussi, si vous vouliez pallier à une carence d'espaces publics mais vu que le lieu existait avant que vous n'arriviez…

ADP : On a retrouvé des petits textes de la première phase ; bon, c'est toujours un peu politique ces petits textes. Mais évidemment qu'il y avait l'idée qu'il n'y avait pas d'art contemporain à Neuchâtel et que donc il y avait une carence. Mais ça, je crois que tout les fondateurs de trucs comme ça on dit cela. Dans un sens je trouve cela intéressant car tu peux vraiment te poser la question, est-ce que chaque toute petite ville doit avoir un centre d'art ? C'est encore un autre sujet, mais c'est intéressant de voir à l'époque… il y a 20 ans, c'était fondé comme ça, alors qu'au fond il n'y avait aucune attente ici, à part des très petits groupes de gens de l'art contemporain. Il n'y avait pas eu de demande ni politiquement, ni d'un public si ce n, elle se crée avec ce qui se passe et alors, aujourd'hui, ça a complètement changé parce que, je pense, que la place que prend l'art contemporain et la vision qu'en ont les politiques même de petites villes a complètement évolué. Tout d'un coup c'est devenu un truc bon pour l'image, même si ils n'y comprennent rien, tout d'un coup il faut avoir de l'art contemporain, et si tu n'as pas un centre d'art, une biennale, une foire, quelque chose…

TM : Ça fait partie de la mise en concurrence des territoires, il faut de l'attractivité…

ADP : C'est bon pour l'image touristique, c'est aussi lié à l'évolution… C'est assez inquiétant, de ce point de vue là. Ça veut dire que, dans un sens, l'art contemporain est devenu l'art officiel et ça on le sent aussi dans le développement des écoles. Mais aussi le fait que les politiques, aujourd'hui ,voient d'un bon oeil l'art contemporain dans leur ville ; éventuellement, vont en susciter même dans des bleds même par des gens qui n'ont aucune connaissance de ce que c'est … c'est assez inquiétant pour l'art contemporain et pour sa fonction critique. Alors c'est un peu la même chose pour sa fonction expérimentale, mais là aussi ça pose un certain nombre de questions sur ce que ça veut dire. Mais donc, par manque, souvent, j'ai l'impression que c'est l'inverse, dans le sens il y en a plutôt trop. C'est un peu simpliste et court de dire cela comme ça, mais il y a vraiment une question qui se pose sur le rôle que joue l'art contemporain aujourd'hui par rapport à cette idée de l'espace public et de l'espace politique.

TM : Bon, j'ai l'impression que ça pourrait faire un autre mémoire ça ! (rires)

ADP : Oui, sur chacun des thèmes il y a de quoi écrire !

TM : Bon et pour vous on peut vraiment considérer, pour un artiste, le passage par le centre d'art comme une étape de son processus de légitimation ?

ADP : Bien sûr !

TM : Vous, vous êtes complètement partisan de ça ?

ADP : C'est pas que, nous, on cherche à le faire, c'est que, de fait, ça se passe comme ça. Un des premiers projets que l'on a fait ici, ça parlait de ça. Donc, tout de suite on s'est méfié un peu de ça. Donc, je dis oui, évidemment, car de fait ça se passe comme ça, ce n'est pas parce que je tiens à le cautionner. Au fond, dans ce circuit, il y a l'idée qu'au centre d'art, l'artiste vient exposer des choses qui sont pas forcément réalisables en galeries, qui peuvent l'être aussi, c'est pas exclusif. Mais dans l'idée où il n'est pas payé pour son travail dans un centre d'art, parce qu'il va être payé par la vente dans sa galerie. C'est le système idéal-là, qui ne fonctionne souvent pas comme ça. Et du coup, plus il expose dans des centres d'art et plus ces centres d'art sont renommés, plus il est légitimé et plus il va avoir de chance de trouver une galerie intéressante. Bon, ça c'est le système tel qui est, bon, pas complètement explicité mais en même temps c'est un peu idéal car ça ne marche pas toujours comme ça.

TM : Et vous avez une continuité dans le temps avec les artistes que vous exposez ?

ADP : C'est une question que l'on s'est beaucoup posé, c'est un problème parce que d'un côté, c'est clair qu'un centre d'art à un rôle vis-à-vis du public qui est celui d'exposer… Bon, la situation change beaucoup de si tu es dans une grande ville où il y a 15 centres d'arts, 10 artist-run spaces … qui ont chacun leur ligne et qui essaient de se définir sur des territoires relativement précis par rapport aux artistes qu'ils exposent. Nous, on fait un travail d'un autre plan, c'est-à-dire il y a tout ce plan d'organisation et de structure de ce qu'elle veut dire, mais qui accepte du coup beaucoup de pratiques différentes. Et comme on est dans une petite ville par rapport au public que l'on a, on est assez intéressé par le fait de montrer des choses différentes. Mais dans les deux cas tu as quand même des subventions, il y a quand même l'idée que tu dois renouveler tes propositions. Tu n'es pas là pour exposer toujours les mêmes. Par contre, nous, c'est un énorme manque, on a commencé à ressentir un problème dans le fait de ne pas pouvoir suivre des artistes et surtout ceux avec qui on se sent particulièrement proches. Donc, on a commencé à en ré-inviter certains, sous différentes formes, dans différents contextes, et puis on est en train de construire des relations très suivies avec certains d'entre eux.

TM : Il y a donc quand même cette volonté pour certains artistes, peut-être pas pour la totalité ou ça devient difficile… mais en tout cas pour certains, oui ?

ADP : Oui, car on se rend compte que l'on a besoin de relations plus suivies, pour que, nous, nous puissions évoluer. On a aussi besoin de regards d'artistes qui nous connaissent, qui savent comment on fonctionne, qui apprécient ce que l'on fait mais qui ont aussi un regard d'artiste et critique sur un certain nombre de choses… avec lesquels on peut avoir des collaborations de différents thèmes, expositions, productions, discussions … que l'on va pouvoir réinviter sous différentes formes. Et là, de fait, on est un peu en train de constituer un groupe comme ça. On se rend compte que certains artistes du coup sont très demandeurs de cette relation et commencent à faire des propositions qui sortent un peu de notre cadre. Et ça devient passionnant pour nous, tout d'un coup les choses se renversent un peu dans ce type de relations ce qui se fait pratiquement jamais. C'est eux qui nous contactent pour savoir comment on pourrait développer un projet un peu hybride, etc.

TM : Comment s'exerce la communication du lieu ? Si c'est essentiellement par internet, si il y a des éditions d'affiches ?

ADP : C'est assez simple, on n'a pas des budgets énormes mais en général ce sont des cartons. Bon, on a différents types de projets comme des sous-espaces d'expositions mais ça on n'en a pas parlé. Bon, pour les expositions habituelles c'est cartons … envoyés à 3000-5000 exemplaires en Suisse et à l'international… en plus e-mailing , évidemment Facebook et ce genre de trucs. À

part pour un ou deux grands projets, il n'y a pas d'affiches car on n'a pas les moyens, mais ça nous est arrivé. Après dans la mesure du possible, c'est la presse.

TM : La presse : vous contactez ou ils sont directement au courant de votre programme ?

ADP : Non, c'est nous qui contactons par dossier de presse, papier et e-mailing. On fait parfois des conférences de presse mais ça c'est deux, trois personnes, deux trois journalistes.

TM : Une visite de l'expo et …

ADP : Voila, après, la plupart, c'est du local et ensuite les régions périphériques : tu sais qu'ils viennent une fois par année en gros. Ensuite il y a la problématique des journaux spécialisés en art contemporain, où là, ça se complique un peu, car le modèle, en généra,l c'est que tu dois les inviter, mettre de l'argent sur la table, les loger, etc. En général, ils sont payés à la ligne mais ne sont pas payés pour leurs frais.

TM : Oui, la comm' n'est pas mise au centre du fonctionnement du centre d'art, ce n'est pas une priorité ?

ADP : Non, bon, on le fait le mieux possible mais par rapport à notre budget, ce n'est pas notre priorité. Tu peux avoir un type de ArtNews ou de Frieze qui vient. On l'a fait une ou deux fois mais c'est-à-dire que tu te retrouves avec un article qui parait dans le numéro suivant de l'expédition. Et avec ces revues à rayonnement international si ça te ramène deux spectateurs, ici, c'est déjà énorme. Car t'es trop loin des centres, personne lit ces journaux à Neuchâtel, juste, toi, moi ou les gens qui viennent de toute façon au CAN. La probabilité que quelqu'un qui ait lu l'article vienne voir l'expo depuis Paris, Londres ou Berlin, est quasi-nulle. Donc beaucoup de centres d'art le font, à mon avis pour l'image du lieu et pour l'image du curateur. On est vraiment dans cette logique du curateur qui fait carrière et pour lui c'est bien alors... ça gonfle son dossier de presse, celui du centre d'art aussi mais ses motivations sont personnelles pour trouver un poste après. Enfin c'est l'impression que j'ai.

TM : Bon, c'est très juste comme analyse, mais les gens ne l'affirment pas tout le temps. Je vois, à Paris, où dans certains artist-run space, les noms des fondateurs apparaissent dans les journaux, ils ont des articles dans beaucoup de journaux spécialisés, etc. Et pourtant, quand, moi, j'essaie d'aller toquer à leur porte, il n'y a personne, le lieu n'est pas ouvert, alors qu'au niveau de la comm' ils traduisent d'une grande activité, et en leur demandant si la communication est au centre de leurs préoccupations ils répondent que non…

ADP : Oui mais tu vois, pour moi, un artist-run space, aujourd'hui, et ce n'est pas pour diminuer la qualité de ce qu'il font, je pense à Circuit qui fait vraiment des choses magnifiques depuis très longtemps… mais souvent, de nouveau ça n'empêche pas de faire des choses excellentes… il y a et de plus en plus, car c'est devenu très stratégique pour des jeunes artistes de faire un artist-run space, une stratégie pour se créer un réseau. Moi, ça ne me dérange pas, il faut bien se faire connaitre et si tu fais bien ton travail, c'est un super moyen de se créer un réseau et de créer des affinités avec des artistes que tu vas inviter et qui vont t'inviter ailleurs. Et c'est normal.

TM : Oui, d'ailleurs, j'illustrais mes propos avec l'exemple de l'École d'Art et de Design de Reims (ESAD) dont le programme de recherche en art était sur la création d'un artist-run space. On enseigne même cela aujourd'hui dans les écoles d'art. Comme si les artistes apprenaient à faire un contenant avant un contenu. Ça dépasse la simple logique de monstration.

ADP : Oui ça peut être une forme d'exercice pratique de « réseautage », mais ça, maintenant, c'est tellement assumé que ça ne pose plus de problèmes. Tu as des cours dans les écoles d'art sur comment tu fais un dossier, sur à qui tu peux t'adresser pour avoir de l'aide à la production, pour avoir une résidence, pour avoir… Je pense qu'il y a aussi un changement fondamental d'esprit dans le changement des anciennes Écoles des Beaux-Arts, la haute école d'art système Bologne où il y a une explosion… le nombre d'artistes et le nombre de gens qui travaillent dans l'art contemporain, en général. Bon, il y a plusieurs études, les chiffres varient beaucoup mais en trente ans c'est du fois dix.

TM : On peut parfois avancer la théorie que le champ de l'art traditionnel, musée, galeries, institutions saturait et à un moment ne pouvait plus gérer et répondre aux attentes du nombre d'artistes qui explosait. Et que les artistes ont donc créé leurs propres lieux …

ADP : Il y a un peu de ça, mais aussi, aujourd'hui, en Suisse romande, il y a de nouveaux centres d'art qui apparaissent un peu partout et tu sens aussi l'effet que ce soit des curateurs ou des manageurs culturels. On crée des gens à qui on apprend à faire cela, il y en a beaucoup plus qu'avant et qui se retrouvent dans l'obligation de se créer un poste pour travailler donc ça va un peu dans tous les sens effectivement.

TM : Pour finir, un mot sur l'esthétique, qui rejoint un peu la question de la communication, mais au niveau des expositions, du display y a t-il une esthétique propre au lieu ou c'est complétement variable ?

ADP : Pour les expos ?

TM : Oui.

ADP : Oui, c'est complètement variable.

TM : Pas de parti pris d'épuration de l'espace et du dispositif ?

ADP : Alors non, au contraire, on est vraiment allé dans tous les sens. On a fait des choses extrêmement chargées avec des séparations, des cimaises partout, des trucs hyper épurés. De temps en temps on a vraiment voulu casser le white-cube pour s'en sortir mais la plupart du temps on est quand même dans un white-cube qui a une influence du coup là-dessus. Mais ça nous a aussi amenés à faire des projets itinérants dans des grottes, sous des tentes, dans des abattoirs, dans d'autres conditions… au fond, pour se sortir de ces problématiques là. Il faut avoir conscience du type de critiques que l'on peut faire au white-cube mais on y revient toujours car tu ne fais pas douze expositions dans un lieu hyper-chargé. C'est passionnant d'exposer dans des friches industrielles, dans des grottes, dans des abattoirs … mais les lieux sont tellement chargés et spécifiques que tu reviens au white-cube avec plaisir. Mais ce sont ces aller-retours qui sont intéressants, je trouve.

TM : Et il y a beaucoup de DIY (do it yourself) dans les installations, un peu de bricolage même si ça ne se voit pas au rendu final ?

ADP : Oui, il y en a beaucoup, on fait presque tout nous-mêmes. On a une é,quipe, Julian, notre technicien un peu, c'est une sacrée bête de travail … et un petit réseau en plus pour les gros montages : on a des copains qui viennent en appui.

TM : Et enfin, est-ce que tu valides le fait qu'il y ait une certaine homogénéité dans l'esthétique des centres d'art aujourd'hui ou pas ?

ADP : Je dirais qu'il y a une certaine forme d'homogénéité dans l'art contemporain aujourd'hui. C'est une question qui mériterait un développement très long et compliqué. Bon, on entend de plus en plus de grandes critiques contre l'art contemporain, etc. Il y a une des critiques qui est faite à l'art contemporain : c'est quand même d'exclure de nombreuses formes d'arts du champ de l'art contemporain… Et, comme l'art contemporain a pris une place énorme en terme de subventions, d'institutions, d'écoles, etc. C'est vrai qu'il y a quand même une partie importante de la production artistique qui est exclu de fait de l'art contemporain. C'est difficile à penser car d'un autre coté comme il n'y a plus de phénomène d'écoles… bon, il y a, quand même, quelques phénomènes de mode dans les productions artistiques. Il y a, d'un autre coté, un formatage assez important dans ce que l'on produit comme artistes, dans ce qu'on leur apprend, de la façon dont ils se positionnent qui est difficile à définir mais qui existe quand même ! L'artiste autodidacte, qui n'a pas fait une haute école d'art aujourd'hui est de plus en plus rare… il y en a de moins en moins en fait. Une des choses que tu peux faire, c'est d'aller regarder les noms des personnes qui ont exposé dans les centres d'art… alors ça change suivant les pays évidemment, mais de ce point de vue là, ça se

ressemble beaucoup après dans les pratiques artistiques, il y a des choses assez différentes qui se reflètent dans les modes de présentation de l'exposition.

TM : Mais du coup l'esthétique générale est dépendante de celle de l'art contemporain ?

ADP : Oui, enfin même si il y en a plusieurs, je pourrais le qualifier comme ça, mais il y a quand même quelque chose qui se passe, il y a un rejet …en fait, le milieu est quand même très exclusif. Il n'y a quasiment plus d'artistes autodidactes qui sont exposés dans des centres d'art, il y en a encore quelques-uns mais c'est beaucoup plus rare qu il y a quarante ans. Par contre i,l n'y a pas moins d'artistes autodidactes, enfin autodid- uns qui sont exposé mais c'est rare. Quand on regarde les artistes Suisses importants des années 1960, la proportion de ceux qui avaient fait les beaux-arts était beaucoup moins importante. Donc ,il y a quand même un phénomène d'exclusion qui est en train de se passer, je pense que c'est beaucoup plus difficile pour un artiste qui n'a pas fait ces écoles d' avoir accès aux aides, d'avoir accès aux ateliers, aux résidences, aux centres d'arts, aux galeries… Il y a juste des questions de comment tu formules un discours ?, par exemple… c'est très très codifié. Dans certains projets, on tient compte de cela, où on travaille directement sur cette thématique, un projet où on a travaillé au lien art contemporain et le milieu vraiment alternatif des squatteurs et des personnes qui ont des productions visuelles dans ces milieux la. Et effectivement, les codes sont tellement différents. On en revient à la question au fond de comment l'art contemporain est devenu l'art officiel et comment les autres en sont exclus. Et comme cela passe par des notions de prestige ; ce sont des gens qui ne sont plus exposé dans des centres d'art et donc qui ont moins de chance de trouver des galeries, qui ont donc moins d'aides financières… Il y a aussi beaucoup, je trouve, d'aigreur ce qui est compréhensible, de ces types de milieux artistiques. Et moi, il y a une partie de ces critiques que je trouve assez juste même si nous aussi…

TM : Vous pensez y participer d'une certaine façon, même involontairement, à cette exclusion ?

ADP : En partie oui, en partie oui, bien sûr, parce que, même si, dans certains projets on s'intéresse à ça, on expose des artistes comme ça, si je regarde la liste des artistes que l'on a exposé, la majeur partie sont des gens du sérail. Même si souvent ce sont des gens qui sont critiques face à cela (rires).

Circuit (Lausanne)

26/05/2016

Circuit (François Kohler et Damiàn Navarro)

TM: Pouvez -vous me parler de la genèse de Circuit, son contexte de création, ses particularités?

C: c'est parti de nous, jeunes artistes sortant de l'école d'art de Lausanne et qui cherchaient à ouvrir une structure, ici, sur place, pour nous éviter de se déplacer, pour chercher à exposer ailleurs. Alors qu'à Lausanne il n'y a avait pas grand chose comme place en dehors vraiment du musée officiel. Il y avait, pourtant, durant nos études beaucoup d'initiatives de galeries, au Flon, enfin dans un lieu en friche au centre ville. Ils avaient essayé de faire un lieu de galerie contemporaine, enfin d'art contemporain…

TM: Et puis ? ça a échoué ?

C: Ça a échoué assez rapidement, enfin je ne sais pas pourquoi. Des questions de financement mais il y a Patrick Roy qui est resté un petit moment mais ça n'a pas eu l'énergie voulue au départ en tout cas. Je pense qu'il y avait aussi un problème de concurrence, de proximité avec Genève je pense. C'est aussi un cas particulier la Suisse par rapport à ça.

TM : Vous vouliez répondre à une carence de lieux ?

C: Nous, on s'était dit aussi avec une première expérience d'un lieu, totalement, d'une galerie imaginaire dans le Jura (galerie Gaxote) que l'on avait créée en tant qu'étudiants déjà. Bon, elle a existé réellement mais elle n'a pas pu durer pour des questions financières, effectivement on s'est dit qu'il était assez simple et facile de créer une identité, un lieu et puis de générer un public.

TM: Du coup il y avait une aventure communautaire ?

C: Oui, tout à fait, on a aidé à déblayer un lieu, à le rénover, à partir de rien !

TM: Mais à Lausanne, ça faisait vraiment réponse à une carence de lieux d'exposition pour l'art contemporain ?

C: Oui, de lieux, d'ateliers, de tout en fait !

TM: Ça a été un atelier ici avant ?

C: Oui, il y avait des ateliers, il y a toujours des ateliers. Bon ,ce lieu précis, on y est depuis dix ans mais lorsque ça a commencé, il y a eu quatre lieux différents…

TM: Et Circuit du coup, c'est que ce lieu là qui a eu ce nom ou tous les lieux ? Ou c'est le nom du collectif ?

C: Non, c'est le collectif qui s'appelle Circuit, enfin l'association, car on a tout de suite créé une association d'artistes qui portait le nom de Circuit. Circuit se voulait dès le départ là pour réunir un lieu d'exposition et d'expérimentation.

TM: C'était en quelle année ?

C: en 1998. Tout de suite dans nos statuts on parlait, enfin, non pas dans nos statuts car on était juste une association au départ mais on a tout de suite revendiqué une maison d'édition, un lieu d'exposition et l'utopie de rechercher des ateliers.

TM: Du coup ça m'amène à la deuxième question de savoir comment Circuit s'organise, ses acteurs, leurs statuts ? Est-ce qu'il y a que des artistes ou bien des bénévoles, des commissaires ou des conservateurs,…

C: Au départ ce ne sont que des artistes. Des artistes bénévoles. Et même la première exposition on l'a faite à nos frais. C'est par la suite que l'on à chercher des financements.

TM: Ce qui est assez dingue, c'est que c'est l'un des préceptes avancés par les fondateurs d'artist-run spaces des années 1970. Ils disaient alors que tout le monde devait mettre de sa poche, qu'il n'y a pas de statut,etc. Il y a donc une certaine « tradition », une manière de faire.

C: Bon, c'était surtout une question d'urgence, simplement c'était dans une époque où on a obtenu un espace assez facilement, il nous a rien couté. On a fait tout cela avec juste du bénévolat finalement. Même les cartons d'invitation, on est rentré dans le système de la poste suisse où quand tu déménages ou que tu ouvres quelques chose, tu as le droit à une carte postale gratuite pour annoncer ton changement d'adresse. On a juste repris nos anciens carnets d'adresses en apposant des autocollants sur cette carte postale officielle de la poste.

TM: C'est habile ! C'est vraiment un système D au départ, un « Do It Yourself » ?

C: Oui, on a mobilisé tous les systèmes D possibles. La même chose avec l'exposition elle-même, on a invité chacun un ami étranger enfin, de langue étrangère, et puis à chaque fois ça faisait des invitations qui coulaient presque de source pour un voyage à Lausanne, Zurich par la Suisse, ou à Lyon ou à Paris. Un espèce d'évidence des choses comme ça aussi. Lier des liens avec d'autres artistes, d'autres écoles en Europe.

TM: Vous vous êtes tout de suite tournés vers l'extérieur alors ? vers le réseau, vers l'international ?

C: Oui oui, c'est aussi le début d'internet, qui a rapproché, enfin je pense, on a tout de suite utilisé ça pour faire des contacts. Ça avait déjà démarré avec cette première expérience à Porrentruy. Où dans un lieu excentré et finalement c'est un peu grâce au début d'internet et plutôt au mailing que ça a pu exister à Porrentruy, enfin pendant deux ans. Pas commercialement du tout mais question public et intérêt.

TM: J'ai remarqué cette corrélation déjà entre le développement des outils de communication et l'explosion du nombre de lieux indépendants, ce qui leur permettait d'être en périphérie finalement mais de rester visible.

C: Et c'est ce que l'on prévoyait à ce moment la où le centre n'existait plus ! Ça pouvait être le centre partout ! C'est nettement revenu en arrière tout cela !

TM: Et aujourd'hui ? vous pouvez être salarié de Circuit ? Qu'en est-il ?

C: Alors ce n'est pas possible juridiquement…

TM: Donc ce n'est pas comme dans un centre d'art ?

C: Non, car il faudrait créer un soutien à ce financement et nos aides actuelles ne vont pas dans ce sens. Bon, on doit renouveler nos requêtes de financement annuellement, donc c'est difficile de prévoir un salaire. Oui, bon, il y a la ville mais on joue la ville déjà pour le loyer, le lieu et puis sinon les autres ils couvrent le montage des expositions, la réfection des lieux, toutes les questions plutôt matérielles. Donc sous couvert de mandats on arrive à se défrayer un peu de coûts…

TM: Ok, des coûts de production ?

C: Des coûts de production, techniques, administratifs, mais on n'a pas un contrat d'engagement etc. Comme on le fait avec d'autres artisans quand on ne trouve plus de bénévolat…

TM: Car pour le coup au Centre d'Art de Neuchâtel, où je suis allé faire une interview, ils ont un bureau avec des salariés, même si c'est un petit salaire, ils se partagent une somme par mois, je crois que ça leur fait 2000 CHF par mois chacun. Ici ce n'est pas le cas ?

C: On arrive à peut près à ça, mais ça c'est au nez et à la barbe de nos soutiens.

TM: Car je regarde votre site, vos documents et il y a toujours marqué Circuit, Centre d'Art Contemporain. Alors vous pouvez me dire un petit mot sur le « centre d'art contemporain » en Suisse. Est-ce qu'il y a un statut officiel du centre d'art contemporain ?

C: Non, absolument pas ! Simplement on a longtemps été taxé de galerie alors que l'on se revendiquait comme association, que l'on voulait parler d'un lieu d'art et puis le centre d'art c'est ce que l'on essaye d'approcher avec la force des années. C'est aussi ce qui peut nous aider à poursuivre ce travail plus professionnellement. C'était aussi une réflexion par rapport au principe de Kunsthalle qui existe en Suisse et qui sont issus des associations d'artistes et l'équivalent francophone c'est centre d'art …

TM: Pour vous centre d'art c'est donc plus une traduction littérale de Kunsthalle qu'une traduction structurelle, de statut ?

C: Oui, absolument. Bon et puis centre d'art ça peut aussi d'un point de vue politique ici dans la région faire la différence pour se faire considérer autrement. Un espace comme FriArt dans ce cas apparait un peu comme un point de liaison car c'est une Kunsthalle qui est dans une zone qui est bilingue. Bon ce n'était pas un exemple pour Circuit mais ça a plus ou moins évolué dans le même sens. Bon dans les exemples il y a évidemment Écart, où il passe du statut d'artiste à celui de directeur plutôt que celui de curateur. C'est quand même différent comme changement de statut. L'artiste deviendra plus facilement directeur d'un lieu que curateur…bref

TM: Bon je suis un peu plus au clair car en France il y a un label Centre d'Art, qui répond à des normes de fonctionnement, notamment vis à vis de ses sources de financement et son organisation structurelle. En Suisse c'est beaucoup plus libre pour cela.

C: Bon c'est plus morcelé, ça fonctionne au niveau communal, cantonal et fédéral, etc. Du coup on peut à Zurich trouver ce type de fonctionnement dans les Kunsthalle mais pas dans le canton de Lausanne, etc..

TM: Et pour vos financements ? Vos partenaires sont ceux qui figurent sur le site internet ?

C: Voila, mais de l'année seulement, après ils changent d'une année sur l'autre. On a un peu des soutien réguliers qui sont publics ou privés et ensuite on fait des demandes ponctuelles qui viennent compléter et étoffer notre capacité à produire des expositions de manière plus professionnelle.

TM: Et sans être non plus trop précis, c'est quoi le budget de Circuit à l'année?

C: C'est variable, ça dépend des années en fait !

TM : Bon, ce que vous planifiez, vous, à peu près ?

C : Bon, l'année la plus faste ça a été 180 … Je ne sais plus. Bon, on oscille mais on vise toujours 200 000 CHF par an pour bien fonctionner. Bon, on arrive à tenir une année sur 130 000 CHF par exemple mais il faudrait 200 000 CHF pour bien remplir tous nos mandats comme on le souhaite. Après, à 130 000 CHF, nos projets sont plus modestes.

TM : Oui, car je regardais vos archives, et je voyais que votre programmation est assez fournie. Il y a toujours entre cinq et six expositions par an !

C: Oui et l'an dernier on en avait sept en comptant les extra muros.

TM: Ce qui fait que c'est quasiment la programmation d'un centre d'art « officiel » ?

C: Oui, tout à fait ! On est même en train de revoir à la baisse d'ailleurs car on se rend compte que ça demande de l'énergie. Avec un quart d'un budget officiel ici à la ville de Lausanne, on produit quand même beaucoup d'offre. Bon, on se fait plaisir aussi évidemment.

TM : D'ailleurs au niveau des expositions, comment cela se met en place ? de la sélection au vernissage ?

C: Bon, la sélection elle se fait entre nous de manière collégiale. Après il y a de projets « naturels » qui se mettent en place de manière plus individuelle mais généralement ça se décide en réunion. Bon, on est 13 membres, donc après ça dépend de la disponibilité et de l'engagement de chacun. Ce sont les gens qui sont actifs au moment où les décisions se prennent qui importent. À aucun moment tout le monde est actif en même temps.

TM: Et le bureau, si je puis dire, c'est vous deux ?

C: Oui, on est là à coordonner tout cela. À articuler les idées, à les susciter, à les imposer, à faire que les dead lines soient respectées. On régule en quelque sorte.

TM: Vous êtes tous artistes dans les treize membres ?

C: Pas tout à fait mais oui quasiment !

TM: Et vous vous placez en tant qu'artiste-curateur du coup ?

C: On n'a jamais prôné cela. On ne veut pas signer les expositions par exemple. On esquive « curaté par » ou « commissaire ». Après on invite des curateurs, ce sont souvent des collaborations avec les curateurs pour inviter encore d'autres artistes. C'est pour cela que quand les curateurs sont là on leur demande d'apparaitre en « proposition de… » car c'est bien souvent un dialogue avec Circuit. On doit quand même mettre l'accent sur le fait que l'on participe aussi à la conception. À la conception tant intellectuelle que matérielle.

TM: Du coup c'est un peu Circuit qui signe ? En tant qu'identité, de lieu ?

C: C'est très présent oui, même si c'est souvent en co-signature avec le curateur invité. Dans tous les cas, Circuit est implicite. Cette extraction, cette présence de Circuit se fait naturellement.

TM: Au sujet des notions abordées dans le livre de Nannucci et Detterer, « Autonomy, Solidarity and Participation ». Est-ce que cela est toujours d'actualité à Circuit ?

C: Oui, c'est toujours en vigueur, c'est très important. Car on a besoin des autres pour faire ce que l'on fait en ce moment. Du coup cette idée de participation rejoint le projet de Circuit. D'ailleurs, Circuit c'était souvent collectif. Il y a eu souvent des gens qui sont arrivés mais de manière progressive, qui sont restés ou repartis. Il y a toujours eu des gens qui se sont greffés au projet, quand c'était très naturel de travailler avec eux sur des projets. Après, il y en a d'autres comme Christophe Gossweiler avec qui on a fait des expositions ou au moins des ateliers alors qu'ils ne faisaient pas partie de l'association. Il y a des collaborateurs qui n'ont jamais forcément adhéré ou fait partie de Circuit, malgré le fait que de l'extérieur ils soient perçus comme membres de Circuit.

TM: C'est plutôt bon signe ? Ça prouve qu'il y a une identité et que les gens retiennent plus l'identité du lieu que les acteurs ?

C: Oui les personnes inscrites devant les autorités,etc c'est une chose, la manière dont fonctionne Circuit en réalité ça en est une autre.

TM: Je peux vous parler maintenant de votre activité de publication ? C'est quelque chose que vous avez mis tout de suite en place ? Est-ce que c'est pour soutenir les artistes et les expositions ou alors c'est quelque chose de différent telle que un discours sur l'auto-édition qui prolongerait l'espace de Circuit hors de son lieu ?

C: C'est la discipline de la publication du multiple, de l'édition qui nous intéresse au départ. C'est comme un terrain supplémentaire d'investigation par rapport au lieu d'exposition. Et après, justement, ça permet d'établir un lien avec le public qui peut acquérir un objet en lien avec l'exposition et de nous soutenir aussi. C'est aussi une trace historique. Même si il n'y a pas tout le

temps une relation directe avec notre programme, ça retrace tout le temps notre parcours, nos expérimentations et qui marque des périodes bien précises de l'existence de Circuit.

TM: Du coup vous tenez des archives à Circuit ?

C: Oui forcément, on a des archives à différents niveaux. On a les archives des expositions et de l'association.

TM: De manière physique ? car pour certains artist-run spaces, mis à part ce qu'ils mettent sur le site web, il ne conservent quasiment rien.

C: On a des classeurs depuis le début de Circuit, avec chaque expo, tout y est répertorié, avec les articles de presses, etc. Tu vois tout est documenté finalement. On y voit notamment le fait que quand la poste avait découvert notre petit jeu pour diffuser gratuitement nos invitations, on a gardé le mode des étiquettes mais que l'on a alors collées sur des chutes d'imprimerie. Ce qui a contribué à forger une identité de Circuit jusqu'en 2004.

TM: Il y avait vraiment une identité « Do It Yourself » au début alors ?

C: Oui il y a même des éditions comme les briques de Christophe Gossweiler qui reprennent des systèmes de couleur élémentaire (comme pour les chutes d'imprimerie) produites en auto-édition qui font référence à nos cartons, et aussi à notre lieu. Il y a pas mal d'oeuvres qui finalement on été générées par le lieu. C'est finalement des traces artistiques.

TM : L'archive permet aussi de localiser et de pointer une identité artistique.

C: On est plutôt issu d'une « école » de la logique d'archivage oui. Dès les premières expositions, et bon pas non plus systématiquement, mais on a toujours eu un photographe officiel qui a documenté et photographié les différentes expositions et maintenant nous on continue. L'année dernière on a produit une édition Circuit anonyme, enfin signée Circuit, et qui retrace notre histoire des expositions périphérique de Circuit. C'est une salle supplémentaire où interviennent des artistes que l'on a décidé de compiler dans une publication.

TM : Ces archives etc, vous étiez très professionnels dès le départ?

C: Oui c'était notre volonté. Donner un vrai outil de travail complet pour artiste.

TM : D'ailleurs, quelle est votre relation aux autres lieux indépendants d'exposition Suisse, aux institutions, aux pouvoirs publics, en somme votre relation à tous les acteurs du champs de l'art contemporain ?

C: Ce sont des collaborations ponctuelles selon les opportunités, il n'y a pas de règle, pas de préméditations, on ne refuse rien. Ce que l'on ne veut pas faire ce sont des dépenses spécifiques.

TM: Du coup pas de présence sur les foires ?

C: Non, voilà, on ne va pas louer de stand sur une foire, ça ne nous intéresse pas. Par contre on est ouvert à être invités dans une foire.

TM: Parfois certains artist-run spaces sont très rarement ouverts et pourtant ils participent à des foires? Du coup on peut se demander parfois où sont les priorités.

C: Elles n'ont pas mal changé les priorités des lieux indépendants. C'est un autre rapport mais aujourd'hui même les lieux indépendants ont des relations ambiguës avec le marché. Nous, cela on ne l'a pas vraiment enclenché et on ne l'a jamais vraiment cherché.

TM: Vous faites quand même un peu de vente ?

C: Oui, on se le permet, à un petit pourcentage, on fait quand même un peu de distribution. On va pas s'empêcher de vendre, on facilite même parfois l'acquisition et la transition pour qu'une oeuvre reste par exemple ici à Lausanne. Faire que la pièce arrive au musée par exemple.

TM: À un moment où vous êtes moins financés qu'une institution, c'est aussi de bonne guerre de développer des ressources propres et notamment par la vente?

C: Bon, la vente c'est soit pour se rembourser de frais de production et aussi pour financer d'autres expositions. Dans le statut d'association telle que la notre et telle qu'on la définit pour obtenir nos soutiens, on n'est pas censé faire des bénéfices. Donc on n'est vraiment pas une galerie, sinon on n'obtiendrait pas cette argent qui ne nous suffit pas car ils nous en donnent pas assez mais en même temps il faut que l'on se tienne à nos promesses de départ quand même.

TM: Pour vos livres d'artistes et vos autres publications, l'édition c'est Circuit ?

C: C'est Circuit ! Parfois, comme ces derniers temps, on a des collaborations avec la Salle de Bain par exemple, mais c'est jamais co-financé. L'édition c'est Circuit.

TM: En terme de publics, vous savez qui est le public de Circuit ?

C: Bon, alors ,c'est quand même les professionnels de la région. Les artistes, les curateurs, quelques collectionneurs. Beaucoup de professionnels francophones et donc aussi pas mal de France. Nationalement, et même internationalement, c'est un espace qui a quand même une certaine résonance.

TM: Vous cherchez à étendre votre public ou pas ?

C: Oui, c'est vrai que l'on n'a pas de stratégie de ce côté là. On l'a fait au départ, mais aujourd'hui c'est une médiation un peu naturelle, au cas par cas.

TM: Et en terme de communication vous ne faites pas de communication autour de Circuit dans la ville de Lausanne par exemple ?

C: Non, ça passe dans les journaux. Au départ on faisait quelques affiches, pour les bus, mais c'était un système d'affichage qui était un peu laborieux. Il y a des choses qui ont été testées mais on avait essayé de mettre cela sur un axe qui est plus utilisé par des étudiants par exemple. Mais on a jamais su et jamais vu si il y avait eu un impact sur notre public. Bon après il y a pas mal de bouche à oreille.

TM: Et parfois, quand des professionnels de la culture passent et voient quelques chose à Circuit est-ce que cela a une résonance ? Est-ce que le lieu fonctionne comme un tremplin vers d'autres espaces ou institutions plus conséquentes ?

C: C'est fou, c'est carrément devenue l'aboutissement. Il faut passer à Circuit pour faire quelque chose dans l'art contemporain à Lausanne. Un artiste qui a une monographie exposée à Circuit, c'est bon ! C'est une bonne ligne dans le CV. Donc oui, c'est perçu comme un tremplin pour l'acquisition, l'achat, ici, du point de vue de la ville ou du canton, mais sans que cela passe par nous.

TM: C'est l'idée du laboratoire aussi, où les professionnels de la culture vont venir car ils savent qu'il y a à Circuit une certaine liberté ou prise de risque ?

C: Bah, régionalement aussi, beaucoup de personnes ont ouvert des espaces, car Circuit ne peut pas accueillir tout le monde. Circuit a donc généré des projets similaires. Qui a donné naissance à certaines collaborations. Bon, par exemple, ils sont en train de déménager totalement le musée, et ils nous ont demandé de participer à un parcours artistique à travers la ville pour fédérer la population sur ce projet. Donc on est devenu un acteur culturel officiel en quelque sorte. Mais bon on esquive aussi cette relative officialisation pour garder une certaine autonomie. On pourrait clairement passer à un autre stade mais où on risquerait de perdre la main sur nos projets.

TM: Vous sentez aujourd'hui que ce passage vers l'officiel est possible voir sollicité ?

C: Oui, on a atteint un niveau même financier où ça peut tourner et nous échapper. En même temps ils ont besoin de nous. C'est rentable pour eux, on remplit un rôle qu'ils n'ont pas à gérer et à budgétiser. On est cité sur le site de la ville, etc et pourtant on nous laisse détaché.

TM: Au sujet du display. On est ici dans un white-cube, est-ce que c'est un parti pris ? Pourquoi ce choix ?

C: C'est devenu un choix pratique par rapport à notre disponibilité et aux forces des membres de Circuit. Car jusqu'en 2008, avant la construction d'un des murs de l'espace, dans tous nos espaces on s'évertuait à rétablir la friche ou le lieu dans son état tel qu'il était avant l'exposition. On le remettait en friche en quelques sorte. On s'est bien amusé de ça. Par exemple on était dans un ancien garage avec un vert-gris anti-salissure qui montait jusqu'à 2m, le reste était en blanc. Donc quand un artiste voulait une paroi blanche, on faisait une paroi blanche mais ensuite on repeignait le vert jusqu'à 2m. On a d'ailleurs rejoué ça dans l'espace actuel pour une exposition. Olivier Mosset a même joué avec cela pour une exposition. Il a peint et interverti le vert et le blanc sur les murs de l'espace actuel en référence à l'ancien espace pour une exposition anniversaire de Circuit. Sur cette photo (voir en annexe) c'est une ancienne trace de la fonctionnalité de l'espace actuel (un poster déchiré sur un mur blanc). C'était une église évangélique africaine, et le poster est resté une année accroché à sa place d'origine. Il est devenue un élément générateur. On gardait ainsi une trace, une identité du lieu. C'était aussi une manière d'esquiver le white-cube, en voulant le laisser tel quel.

TM: Et aujourd'hui, white-cube quand même ?

C: C'est une histoire de moyens aussi. Dans l'ancien espace on avait les deux. L'espace avec le gris-vert et un sous sol blanc mais qui gardait quand même son aspect initial. Il y a des tuyaux, etc c'est pas vraiment un white-cube. Ici les murs étaient déjà blancs, bon il y avait le mur du fond avec une vielle tapisserie que l'on a refait. Mais bon le lieu était comme ça. C'est comme ça qu'on le voit ce n'était pas un vrai choix l'idée du white-cube. Bon on a ajouté un mur en plâtre pour articuler l'espace d'une meilleure manière quand même.

TM: Est-ce que le fait d'être arrivés dans un espace blanc type white-cube a eu un impact sur les oeuvres sélectionnées, les expositions, etc ? Est-ce que le camion d'ambulance posé dans la dernière exposition aurait eu le même impact et la même portée si il avait été exposé dans l'ancien espace de Circuit qui était un garage ?

C: Il aurait été plus naturel oui, sûrement teinté différemment. Après nous on l'a pris comme un document. Ici on a aussi une porte de garage qui permet de rentrer ce type de véhicule facilement, ce qui a rendu un peu son statut à la friche plutôt que l'inverse. Plutôt que de voir surprenant un camion dans un espace d'exposition, ici il rendait un certain naturel. Bon après, probablement que les artistes sont influencés si ils voient un lieu normalisé. Quoiqu'il en soit ce n'était pas une volonté de départ de passer dans un white-cube. C'est venu gentiment, mais surtout pour des questions pratiques. Les oeuvres, tout d'un coup, nécessitaient d'être accrochées ou non au mur et on n'avait plus le support. Ce sont les oeuvres qui ont changé aussi. Avant on avait des oeuvres qui nécessitaient pas forcément un white-cube. Aujourd'hui ça demande pas mal de white-cube ! On va dire que l'artiste a, maintenant, beaucoup moins de contraintes quand il arrive, ici, aujourd'hui, que dans les anciens espaces en friche.

OLM Space (Neuchâtel)

14/03/2016

Renaud Loda (fondateur de OLM Space)

TM: Alors c'est 2010 la fondation de O.L.M ?

RL: Oui, mais je dis plutôt le Olm (ôlme). La signification c'est en référence à une petite salamandre cavernicole. Si tu veux l'espace en lui-même c'est en quelque sorte une grotte, c'est un dessous de pont d'autoroute.

TM: Oui, car sur votre site, on y reviendra sûrement, ce qui est assez bien fait c'est que sont listés tous les événements qui ont eu lieu à Olm. À chaque fois c'est le même point de vue, le même type de photographie qui est montré. On a donc l'impression que l'espace, tout comme l'angle de la photo, ne change pas et que seulement changent les propositions. Comme une sorte de catalogue.

RL: Comme une seule exposition. Je suis artiste aussi et j'avais toujours envie de traiter cette question de l'exposition aussi dans mon travail artistique. J'avais une volonté, une fois, de chercher à créer une sorte d'oeuvre d'art totale, au sens wagnérien. De pouvoir intégrer les autres artistes dans cette création. Finalement j'ai pu le faire dans le cadre de Olm car il s'agit simplement d'une intervention sur le sol et sur les murs, dans l'espace public.

TM: C'est un espace public ?

RL: Il n'y a pas d'autorisation, ce qui est intéressant, c'est qu'il n'y aurait même pas la possibilité d'avoir une autorisation et notamment pour des raisons de sécurité ! Tu verras on peut même pas y accéder, alors pour le public…

TM: Car pour l'entretien on est ici à Smallville, c'est plus officiel ? c'est plus récent ?

RL: Alors oui, c'est tout récent, c'est 2015, alors il y a une autorisation, ce sont nos ateliers aussi. Il y a donc des partenaires, des sponsors, on est aussi soutenu par la ville de Neuchâtel. On est en période de prospection aussi mais pour l'instant on a deux sponsors qui sont la Loterie (La loterie Romande) et la ville de Neuchâtel.

TM: Et pour revenir à Olm, le fait que ce lieu ne pourra jamais devenir officiel, ce lieu en particulier c'était un choix de ta part ?

RL: Alors c'était un choix de pouvoir gérer un espace moi-même, c'est à dire à une personne. Même maintenant je suis tout seul ! Olm c'est séparé de Smallville, c'est vraiment mon projet. C'est un peu une tentative « mégalomaniaque » en quelque sorte !

TM: Bon, après, si tu invites d'autres artistes …

RL: Oui, mais je gère quand même tout. Je gère la communication, je fais l'assistant, j'essaye d'être à tous les niveaux.

TM: Tout est donc réuni en une seule et même personne, et pourtant le lieu tourne quand même ?

RL: Oui, alors ça tourne dans la mesure où j'ai des gens et des sollicitation de gens qui veulent y exposer, qui ont découvert le lieu par eux-mêmes, comme tu l'as fait. Je peux aussi inviter des gens ou détourner des gens, car, comme j'ai des bonnes relations avec le CAN, j'ai eu la chance d'avoir des artistes qui exposent la bas, comme par exemple Ivan Argote qui est chez Perrotin, j'ai eu la chance de le faire venir chez moi.

TM: Dans ces cas là, c'est carte blanche ?

RL: Oui, c'est carte blanche !

TM: La seule contrainte, c'est l'espace ?

RL: Oui et ce n'est pas négligeable car ; pas de sécurité, en principe pas de budget, pas d'électricité sauf, si nécessaire, c'est possible, car j'ai des voisins sympathiques, le froid aussi. Voilà, c'est par amour de l'art. Ce qui est intéressant par rapport à des off-spaces standards, c'est que, ici, c'est poussé à l'extrême. C'est à dire que dans un off-space tu as au minimum un budget allant de 200 à 500 CHF, ce qui est assez modeste, mais là il n'y a rien du tout.

TM: Tu ne mets vraiment aucun budget à disposition?

RL: Non, après c'est vrai que si l'artiste a une demande qui me plait particulièrement, je peux essayer de mettre de ma poche. Et je n'ai pas de sponsors possibles, il n'y a même pas d'adresse tu vois.

TM: Oui, c'est vrai ,aucune adresse, mais alors au niveau de la communication comment peux-tu rassembler, communiquer ou fédérer autour de ton espace ?

RL: Alors, c'est principalement le bouche à oreille, l'archivage sur internet et Facebook. Écoute, ça fonctionne dans le sens où j'ai toujours des demandes et puis j'y trouve toujours de l'intérêt, donc pour moi ça fonctionne, j'y trouve mon intérêt.

TM: Il n'y a donc pas de désir de s'étendre plus, de changer ?

RL: Voila, et puis je m'étends dans des projets qui sont intrinsèques au Olm. C'est à dire des sortes d'échanges où je demande de reproduire les dimensions du Olm. Bon et vu que ce sont des conditions extrêmes, j'aime bien que ce soit dans des conditions extrêmes. Je l'ai fait dans la Vallée de la Mort, je le fais faire par une copine de ma grand-mère en Antarctique.

TM: Du coup il s'agit des dimensions de l'espace Olm ?

RL: Oui, voilà, au sol.

TM: Et parfois tu reproduis des propositions artistiques de Olm ? des sortes de réactivations ?

RL: Alors ça dépend des cas, quand je le fais moi-même, par exemple, dans le Nevada, j'avais reproduit l'espace de Olm et j'avais fait aussi une proposition artistique, mais c'est vrai que parfois c'est seulement des dimensions au sol, sans rien de plus.

TM: Ainsi, l'espace Olm lui-même devient une création ?

RL: Alors c'est ça, pour moi, avant d'être un espace, c'est une pièce (au sens oeuvre d'art).

TM: Tu n'as donc aucune volonté de faire que l'espace Olm soit institutionnel ?

RL: Non et je pense que je ne pourrais pas. Ça ne m'intéresse pas dans ce projet là.

TM: Aujourd'hui bon nombre d'off-spaces ou artist-run spaces tendent aujourd'hui à devenir institutionnels, comme une rampe de lancement pour atteindre un réseau plus professionnel et officiel.

RL: Bon, c'est aussi souvent les artistes qui voient ça comme un enjeu stratégique pour lancer leur carrière aussi. Ils voient ça comme un ascenseur, j'organise quelque chose pour toi dans mon offspace et puis tu m'invites chez toi, et comme ça la visibilité est accrue.

TM: Toi, tu n'avais pas ce désir là avec Olm Space ?

RL: Alors il n'y a pas ce désir, peut-être inconsciemment, je ne sais pas. Bon après, je me balade beaucoup et j'ai vu cet espace et j'ai eu cette idée. C'est une idée assez simple, que tout le monde pourrait avoir. C'est un lieu assez simple qui, de par ses caractéristiques, offre ce genre de

possibilités de liberté, d'espaces radicalement off. Toi, si tuas ce genre d'idées à Paris, ça sera tout de suite plus compliqué parce que, par exemple, quelqu'un va le squatter, ça ne sera pas les mêmes dimensions ça sera peut être trop grand ou pas suffisant. Donc là, c'était des caractéristiques qui se prêtaient bien à des petites expositions.

TM: Et donc pour Olm Space qu'est ce qui est arrivé en premier, le désir de faire ce projet ou le lieu ?

RL: Ça je ne pourrais pas le définir, j'ai plutôt une tendance idéaliste à me dire que la pensée vient avant la matière. En me baladant, j'ai encore du mal à le clarifier, mais peut-être comme une idée un peu latente qui était déjà là. J'avais envie d'avoir cette liberté au niveau de l'exposition. Car c'est vrai que quand tu travailles sur une exposition, tu es invité, tu as un travail à faire, le carton, le vernissage, la communication, tu as toute une structure autour de l'exposition qui est assez rigide. Ce qui est intéressant avec cet espace du Olm c'est que tu supprimes déjà bien souvent le public, tu n'as plus besoin de public, tu supprimes les invitations et tu peux faire des expositions qui sont très faibles car il n'y a pas d'enjeux. Tu peux être seulement dans la jouissance. Par exemple avec des copains d'ici on a fait exploser des déodorants dans cet espace, vraiment presque comme des jeux d'enfants ou d'adolescents.

TM: En t'écoutant, par la suppression de ces contraintes, au-delà d'un anti-institutionnalisme, tu es plus dans une recherche quasiment idéaliste de l'art ?

RL: Oui ou simplement dans une recherche artistique, c'est de l'exploration. Si tu discutes avec des gens qui travaillent dans des centres d'art, tu y verras une certaine forme de lassitude aussi. Ces gens-là sont en perpétuelle recherche de subvention. Bien sûr, tu as un squelette, une structure sur laquelle tu peux te reposer et qui te fais gagner du temps mais tu es quand même sans cesse en train de rechercher de l'argent. Finalement tu as plus un travail de bureaucrate que de curateur d'exposition. Sur le terrain, ce n'est plus du tout intéressant. Du coup, ce genre de projet permet d'éviter de tomber là-dedans. Sinon, après, tu te retrouves dans des cas de figures où tu vas inviter carrément des curateurs et tu dois leur trouver de l'argent, leur prêter des locaux et tu n'as plus de ligne, plus rien, un programme qui ne te ressemble pas, tu ne marques pas l'histoire.

TM: Tu gardes vraiment cette notion d'identité propre?

RL: Oui, après, elle peut avoir ses limites, j'ai eu la chance d'avoir des artistes connus ou intéressants, en tout cas, mais c'est vrai que quand tu n'offres rien ou pas grand chose tu ne peux pas mobiliser trop de gens ou faire venir les artistes. Il y a une certaine forme de limitation par rapport à ça.

TM: Et toi tu es en galerie ?

RL: Oui avec Lange Pult à Zurich et Auvernier, mais bon, c'est une galerie commerciale avec qui je travaille peu. Je fonctionne plus avec des off-spaces. Par exemple le 18 (18 mars 2016) je participe à une exposition de Circuit (Lausanne). Je suis dans ce projet car je connais très bien le commissaire d'exposition. Ça me permet aussi d'exister et d'élargir mon réseau.

TM: Tous ces gens avec qui tu travailles dans ta pratique personnelle, ils connaissent Olm ?

RL: Oui et avec les années, les réseaux, internet, etc… une réputation se crée et il y avait un côté un peu voulu de mythe ! Ce côté grotte, où tu n'as pas toutes les infos sur le site. Ça attire une forme de curiosité.

TM: Déjà dans les années 1970, quand les premiers artist-run spaces étaient créés, il y avait une dimension mythologique. Les acteurs créaient un mythe autour du lieu. Quand j'ai vu le site de Olm, cette idée de mythe autour du lieu était présente, ce n'était pas possible que cela ne soit pas voulu.

RL: Clairement, cette forme d'imagination du spectateur, du visiteur, c'est quelque chose qui m'intéresse. Quand tu présentes une création quelque part, en tant qu'artiste tu es rarement

présent sur place et les spectateurs, le , il perçoit ton oeuvre, il regarde, il trouve un sens, son propre sens et souvent il y a une déception quand tu lui apportes ta démarche de ce que tu as voulu faire. Déjà, tu lui dis qu'il s'est trompé et les gens n'aiment pas se tromper, et tu brises le mystère or le mystère c'est ce qui attire les foules et entretient le rêve.

TM: Du coup, peut-être sans le vouloir, tu vas à l'encontre des pratiques muséales du moment, très pédagogiques, didactiques.

RL: Oui, même chercher à créer des raccourcis et des courts-circuits. Par exemple, ici ,à Smallville pour la première exposition, on a décidé de faire une Waihnachtsausstellung (exposition de Noël), un truc qui m'a toujours, en tant qu'artiste, scandalisé. C'est à dire que tu as des lieux très prestigieux comme la Kunsthalle de Berne qui ouvrent leurs portes aux jeunes et aux étudiants en art pour faire une exposition. Pourtant, les artistes doivent mettre la main au porte-monnaie, les curateurs et professionnels qui vont venir voient ça comme une exposition d'étudiants qui ne va pas les faire rêver ; au niveau de l'exposition, ça crée quelque chose de très décousu sans queue ni tête. Donc du coup, j'ai décidé d'en faire une, ici, en jouant le jeu à fond, en me forçant même d'exposer des oeuvres d'artistes dont je n'aimais pas le travail. Mettre mes goûts de côté. C'est un truc très basique mais rarement réalisé. Tu verras très peu de curateurs exposer des choses qu'ils n'aiment pas. C'est aussi une façon de montrer qu'il y a toujours des choses à faire, il faut aller parfois dans le sens inverse, casser ces habitudes. J'ai toujours vu l'art comme une sorte de jeu où tu participes en tant qu'artiste et où le seul objectif c'est d'essayer de pousser la pierre plus loin. Après, il y a toujours quand tu es artiste ou dans des écoles d'art, ce discours que tout a déjà été fait, qu'il n'y a plus rien à faire ; mais malgré tout il y a des choses à faire. Je ne me suis jamais contenter de vendre un tableau en galerie, ça ne me suffit pas, il faut essayer d'autre choses.

TM: Et est-ce que pour toi il y aurait donc une esthétique que l'on pourrait retrouver dans tous les artist-run spaces ?

RL: Dans les off-spaces ou dans l'art en général ?

TM: Dans les off-spaces.

RL: Bon, j'ai l'impression que oui, mais je vois vraiment dans mon esprit deux catégories d'off-spaces: ceux qui ont de l'argent et ceux qui n'en ont pas. Ceux qui n'ont pas d'argent ils ont donc l'esthétique, DIY, du mec qui est fauché. Ils ont un socle sale, ils ont une peinture mal mise, ils ont comme une maison un peu vétuste, ils ont l'esthétique du manque de moyen. Un off-space comme Circuit, qui marche bien, qui a des sponsors, l'espace est assez grand, tu sens qu'il y a des moyens. Ça ressemble au CAN (Centre d'Art de Neuchâtel) simplement la structure administrative change. Je pense que le CAN à une portée plus officielle car c'est LE centre d'art DE Neuchâtel. Mais sinon, c'est la même chose. Lausanne c'est plus grand que Neuchâtel, il y a d'autres structures autour. De toute façon, à ma connaissance, il y a toujours un sponsor pour un artist-run space. Il y a toujours des subventions, même un minimum, peut-être Palais à Neuchâtel.

TM: Bon, vis-à-vis des artist-run spaces, j'avais vraiment l'impression qu'ils étaient rentrés dans un processus de légitimation des artistes. Comme un passage obligé en sortant de l'école d'art, ensuite passer par un artist-run space, ensuite par une résidence, ensuite une galerie et finir par le musée. Pour certains artist-run spaces, ce rôle est affirmé, pour Olm il n'y a pas cela ?

RL: Non, il n'y a pas d'attente en particulier. C'est quelque chose qui m'a souvent ennuyé en tant qu'artiste, d'ailleurs, cette attente d'ascension où tu commences par les off-spaces et puis tu montes surtout sans rien faire qui soit considéré comme inférieur, où il faut rester ascendant en quelque sorte. C'est comme ces cliques d'artistes où quand tu montes, il ne faut surtout pas communiquer avec des gens qui sont en-dessous de toi, par exemple. Finalement, ici, on ne risque pas ça car on a un statut d'outsider. Même si j'ai fait des jolis coups, tu vois, j'ai fait des choses au Palais de Tokyo, par exemple, mais on ne peut pas dire que je suis dans la course. Ça c'est assez agréable, je n'ai pas cette pression. Mais cette notion d'ascension est intéressante, c'est vrai que tu as des cliques dominantes dans l'art et une fois que ces cliques dominantes sentent un danger qui vient du bas, et bien ils vont prendre sous leur aile ces personnes. Comme tu ne mords pas la main qui t'a nourri et bien ils sont en sécurité.

TM: Ça revient à ce que disait Luc Boltanski, dès qu'un mouvement contestataire apparait dans notre ère capitaliste, le référent va intégrer et ingérer ce mouvement afin de le rendre inoffensif. Finalement, le mouvement d'institutionnalisation dont sont issus les centres d'art en est un exemple?

RL: Oui, mais pourquoi finalement ? Car tout cela fonctionne sur le modèle capitaliste où l'on consomme ses opposants. On se fait bouffer. Certains artistes évitent la question, nous, on l'assume totalement. Moi je m'intéresse à l'ésotérisme, et plus tu as de désirs, plus tu es malheureux. Cette recherche de plus grand, de plus d'argent ,ça motive mais ça peut amener plus de frustration. Du coup, avec Olm, je suis content de ce que je fais, je m'en contente. Olm, c'est un lieu de contribution, de méditation et d'expérimentation pour moi. C'est plus facile pour moi d'expérimenter derrière Olm, si j'ai envie de faire n'importe quoi au Olm, je peux le faire sans me mettre en danger, dans ma personnalité d'artiste. C'est ce qui devrait caractériser les off-spaces, être des lieux de liberté totale et non pas des lieux d'ascension pour les artistes. J'ai souvenir d'une exposition dans un off space avec un artiste qui marchait, où cet artiste s'excusait carrément d'avoir du succès, ça m'avait interpellé, ce n'est pas grave, si tu es connu, ce n'est pas néfaste. Bon, à Smallville, on essaye aussi de faire des choses comme ça et d'exposer différentes personnalités ensemble. On avait exposé le doyen de l'académie de peinture locale, dont je m'étais fais viré, exposé avec un graffeur local. C'est l'avantage d'être hors de la course.

TM: Tu as trois mots qui définissent Olm ?

RL: Trois mots, je dirais, j'aurais presque le truc un peu français : Liberté, Égalité, Fraternité !

Palais (Neuchâtel)

26/04/2016

Denis Roueche (fondateur de Palais)

TM: Tu peux me parler de la genèse de Palais et de son contexte de création ?

DR: Alors au départ ça n'avait rien à voir. Je cherchais un atelier à Neuchâtel car je suis attaché à Neuchâtel. Bon, en cherchant un peu, je suis tombé sur ce local et c'était vide, c'était un coup de coeur depuis longtemps, je me suis dis que c'était cool pour un atelier. Je me suis donc renseigné, ça appartenait à la ville, si c'était à louer et c'était à louer et en sachant qu'il n'y avait ni toilette, ni eau, ni chauffage que c'était tout vitré ce n'était pas l'idéal, je préférais un truc plus fermé pour travailler, plus commode. Du coup je me suis dis pourquoi pas en faire un lieu d'exposition. Du coup je connaissais Prune, on était tous les deux à l'ECAL, du coup je lui ai proposé si ça la branchait de prendre ce lieu ensemble pour en faire une galerie. Du coup elle a tout de suite dit ok et on a loué le lieu, on a commencé à réfléchir à ce que l'on voulait faire dedans et on a commencé à monter la première exposition. Avant ça, même, on a du prendre le local en avril 2015 et l'été on a gentiment fait des rénovations. Il y a juste son oncle qui est artisan qui nous a fait le mur.

TM: Vous faisiez quoi à l'ECAL ?

DR: Prune,elle, a fini son master en photo et de l'assistanat à l'ECAL (assistant d'atelier) et moi j'ai fini mon Bachelor en design graphique et j'ai aussi fait de l'assistanat.

TM: Et ta pratique du coup ? Tu travailles où ?

DR: Chez moi, si tu veux j'ai différentes périodes de travail plus ou moins chargées. J'ai plusieurs activités. Je fais de l'enseignement, je suis assistant à l'ECAL, je suis prof à l'école d'art privé de Lausanne, je suis assistant de Pierre Keller, j'ai des mandats en graphisme et j'ai mes projets personnels et ensuite je suis dans des comités comme le comité du Centre d'Art de la Chaux de Fond et le comité Visart' où je suis plus où moins actif selon les périodes.

TM: Tu te considères comme assez intégré au milieu de l'art ?

DR: Bon, c'est le début quoi, je suis quelqu'un d'actif donc j'aime bien toujours faire des trucs. Palais rentre en corrélation avec mes activités et les gens que je rencontre. C'est stéréotypé de dire ça mais c'est assez total ! Mes activités en enseignement, par exemple, à l'ECAL c'est le design visuel, ça n'empêche pas qu'il y ait des liens avec l'art visuel. Je suis contre les cloisonnements qui peuvent être faits.

TM: Tu peux me dire comment s'organise Palais ? les statuts, les acteurs ?

DR: Il n'y a que Prune et moi, on s'en occupe vraiment qu'à notre guise, c'est à dire qu'il n'y a pas d'autre personnes impliquées dans ce projet, on n'a pas de réels comptes à rendre à un tiers. On paye le loyer nous-mêmes, on le paye à deux et on s'est dit, dès le départ, que l'on avait besoin de cette indépendance. Donc, finalement, on gère notre calendrier, bon, on n'a pas créé, par exemple, une association où on a besoin de rendre des comptes à un trésorier,etc. On a voulu vraiment rester totalement indépendants. Après, c'est vrai, que pour certains projets, certaines expositions on a du demander de l'argent. Par exemple, pour la première exposition, on a eu un soutien de la ville, qui n'était pas financier mais qui était du vin pour le vernissage et des affichages gratuits. Là, récemment, car vu que l'on a plusieurs expositions dans l'année, on a des frais constants, l'impression, par exemple. En offset, je tiens à avoir de l'impression de qualité alors je fais en offset. Ce sont des effets que tu ne peux pas obtenir en numérique qui est moins cher mais du coup c'est un parti pris de faire de l'offset. Donc, voilà, pour avoir de l'argent pour faire ces impressions, on a demandé de l'argent à la fondation du casino Barrière à Montreux, qui finance ça sur une année. Donc, voilà, on a cette aide. La contrepartie, c'est qu'il faut juste l'indiquer sur les cartons et faire un petit rapport en fin d'année. Ce n'est pas très contraignant.

TM: Pour les organisations d'exposition, c'est des coups de coeur ou des connaissances ?

DR: Alors ça peut être des coups de coeur, ça peut être spontané, dans les sens ou par exemple il y avait la Saint-Nicolas, avant Noël, prenons ça comme prétexte pour faire une exposition sur le thème de Saint-Nicolas, après Saint-Nicolas nous fait penser à un ami artiste Nikola Zaric et donc on est allé le voir et il a proposé quelque chose avec un autre artiste. Les choses se font comme ça petit à petit, spontanément. Les choses viennent comme ça.

TM: Il y a une finalité ?

DR: La finalité dans un premier temps, c'est de se faire plaisir en montant des expositions, on avait envie d'avoir un lieu comme un lieu commun entre nous deux où l'on pouvait faire ce que l'on voulait dedans. C'est vrai qu'en ouvrant le Palais on disait souvent, c'est notre espace de jeu à nous. Si on voulait exposer un pote ou un artiste que l'on connait pas mais qui nous permettait de rentrer en contact avec lui. C'est plus facile de rentrer en contact avec quelqu'un quand tu as quelque chose de concret à proposer en retour. Par exemple, Prune est rentrée en contact avec une photographe de Rennes, comme ça, alors que rien ne pouvait les réunir. Comme pour notre première exposition, on a pu rentrer en contact avec plein de gens !

TM: Toi, tu as eu l'impression de te dégager un espace de visibilité après ta sortie de l'ECAL?

DR: Il y a ça aussi, c'est évident, qu'en créant la galerie, on s'est créé un espace de visibilité pour nous, pour la galerie, qui peuvent engendrer des choses sur notre travail personnel. Il ne faut pas se le cacher, c'est clair. Au début ce n'était pas forcément ça mais on est assez lucide pour dire que ça amène un réseau. Mais au début c'était, vraiment, on veut un lieu ! Un lieu officiel !

TM: Tu trouvais que tes goûts, ta vision des choses n'étaient pas assez représentés dans les institutions ?

DR: Non, je n'avais pas l'impression qu'il y avait un manque dans les expositions que je vois. Bon après il y avait peut être un manque à Neuchâtel en terme d'offre culturelle, mais je ne pense pas que je le comble avec Palais, loin de là. Mais il y a peut-être, bon, on voit que ce n'est pas une ville qui a une grande école d'art. Normalement les villes qui ont une grande école d'art ont plus de galeries, de lieux d'expositions, des choses plus pointues. À Neuchâtel, on va dire que l'offre paraissait assez légère donc ça nous plaisait de créer un truc en plus. Il y avait aussi cet attachement individuelle et personnelle à Neuchâtel. C'est clair que l'on n'aurait jamais fait ce truc à Lausanne, notamment par rapport à l'offre de Lausanne.

TM: Comment vous financez Palais ?

DR: Le lieu est principalement financé par notre argent personnel, on s'est dit dès le départ que l'on comptait que sur nous même. Dès le premier vernissage on payait le loyer, le vernissage, communication, impression, nourriture,etc je veux dire ça représente vite un peu d'argent.

TM: C'est quoi à peu près le budget par mois pour Palais ?

DR: Bon, déjà, le loyer c'est 250 CHF par mois, après il y a quelques charges en plus mais je ne peux pas te dire combien. Après, par exposition, on est très rapidement à environ 500 CHF de frais d'impression, au niveau de la nourriture et boisson on est à 300 CHF, ça fait des expositions à 800, 900 CHF. Bon après, il y a des petits frais de matériel courant, peinture, clous,… Bon et ensuite il y a toutes les heures que l'on y passe.

TM: Ce financement perso, montre que vous êtes totalement indépendants finalement ?

DR: Oui, dans le sens où il n'y a pas encore d'aides financières qui nous influencent à faire, par exemple, tant d'expositions par année. Il ne faudrait pas d'influence plus grande.

TM: Il n'y a pas non plus de volonté d'expansion de Palais, de s'étendre ?

DR: Non, pour rire, parfois, on voudrait creuser dans la roche derrière pour agrandir le lieu, faire une galerie dans la terre, mais, non, on ne veut pas agrandir Palais car ça n'aurait pas trop de sens mais après on n'est pas contre faire d'autre projets, des projets hors-les-murs.

TM: Dans cette optique d'ailleurs, vous avez déjà eu des partenariats avec des institutions ou des galeries ?

DR: Je ne sais pas si ça va dans ce sens-là, mais la collaboration que l'on a eu avec la Galerie C pour l'anniversaire de l'art fait penser à cela. Ça sortait des murs de Palais dans le sens où c'est la Galerie C et Palais qui organisaient cet événement et finalement on a aussi organisé tout ce qui se passait « entre » c'est à dire dans la ville et au bord du lac. On avait donc fait une intervention au Palais, Christian Egger avait son exposition à la Galerie C où il y avait des performeurs qui faisaient aussi des performances dans la ville et au bord du lac. C'est un événement qui avait bien marché, avec une bonne communication, il y avait eu quelques centaines de personnes.

TM: Quels rapports entretenez -vous avec les institutions et les écoles d'art ?

DR: On a automatiquement des contacts avec l'ECAL, à Lausanne, car on y était étudiant et maintenant alumni ou assistant. Donc, oui, bien sûr ,on a des contacts tant avec le personnel qu'avec les gens qui en sont sortis. La prochaine exposition c'est un élève qui vient de sortir de l'ECAL, pareille avec la première, c'est très souvent, pour le moment des gens en lien avec l'ECAL.

TM: Et Palais, dans ce réseau de l'ECAL, est connu et reconnu ?

DR: Oui alors, pas mal de gens connaissent Palais, pas mal d'étudiants, en tout cas le personnel aussi, connaissent Palais.

TM: C'est suivi aussi ?

DR: Oui alors, ça après ce sont des questions de communication. Il y a des flyers, le Facebook est bien suivi, et quand il y a quelqu'un de l'ECAL qui y expose ça marche. Donc oui, c'est connu mais je ne peux pas avoir la prétention de le dire et de dire que c'est connu de tout le monde. Bon, si tu veux, il y a des gens que l'on ne connaissait pas qui nous ont connus, par les médias ou je ne sais pas, donc oui, parfois ça arrive et ça veut dire que la communication a marché dans un certain sens. Bon, après à l'ECAL ou ailleurs les gens associent Palais avec nous (Denis et Prune).

TM: Et vous avez, une activité d'édition qui peut vous servir en terme de communication ?

DR: Non, pas du tout. Le truc c'est que ça engendre aussi pas mal de frais. Pour le moment pas trop, mais tout dépend des projets, si il faut faire une publication type état des lieux de Palais ou alors une proposition artistique qui nécessite une publication pourquoi pas. C'est quand même rajouter des frais sur des frais.

TM: Pour la communication, comment la gérez-vous? Les moyens utilisés, sa finalité ? Vous voulez rester sur l'aire géographique de Neuchâtel, de la région, du pays, plus loin ?

DR: Ah ah, le monde ! Envahir le monde ! Alors c'est clair que la communication c'est quelque chose de très très important pour nous. On a quand même fait une école de communication visuelle tout les deux donc ça a son importance. On aime bien, même au niveau de l'art visuel, qu'il y ait aussi quelque chose qui communique, c'est à dire que l'on a aussi certaine fois des réticences sur des projets qui nous semblent trop hermétiques. On a aussi nos points de vues et nos choix artistiques, on est critique par rapport à ça. Et le sens de la communication au sens large nous intéresse et sur la communication réelle de Palais on fait tout nous-mêmes ! Le graphisme c'est moi qui le fais, le principe, l'idée de base, c'est le fanion ! Le fanion que l'on retrouve sur les palais justement, qui sont plantés, au Palais on a un petit fanion doré. Il y a toujours un fanion qui montre que le Palais est occupé. Du coup on a fait un système, une sorte d'identité visuelle, qui à chaque fois permet de créer pour la communication une sorte de fanion. C'est pour cela que le carton est généralement en verticale. C'est vraiment un fanion et après il y a

une grille qui me permet de m'amuser avec la typographie et de faire quelque chose de dynamique avec le texte.

TM: Tu as fait une sorte de matrice ?

DR: Oui, exactement et après j'ai trois tailles de typo et je m'amuse vraiment. Du coup c'est un système qui maintenant me permet de générer assez rapidement des visuels.

TM: Il y avait donc vraiment cette idée que dès la première exposition Palais soit identifiable à une identité visuelle, un style ?

DR: Oui, je voulais quelque chose de reconnaissable que je puisse faire évoluer facilement et rapidement moi-même avec un large choix. C'est à dire dans les formes, les couleurs. C'est aussi vraiment l'idée de communication visuel, c'est à dire que dans l'idée de communication plus globale c'est aussi nous qui prenons les contacts avec les médias etc. On prend vraiment ça très à coeur. Après c'est vrai que l'on ne fait pas des communiqués pour chaque exposition, on essaye pas forcément de contacter la presse étrangère,etc. On essaye de rester local. On va dire d'avoir une visibilité locale d'abord. Molo, molo !

TM: J'imagine que étant issu de la communication visuelle, l'impression est importante pour toi. Du coup il y a quoi? impression de flyer ? Impressions d'affiches ?

DR: Oui, alors idéalement on voudrait toujours faire imprimer nos affiches en sérigraphie mais le problème c'est que ça coûte beaucoup et que pour cela on n'a pas toujours les moyens. On l'a fait pour la première et sur certaines on alterne avec le numérique. Mais il n'y a pas d'affichage en ville etc.

TM: Donc vous passez sur les réseaux sociaux?

DR: Oui, si c'est une exposition relativement classique, il y a les flyers envoyés par courrier, Facebook, un communiqué à la presse locale et à la radio locale et après c'est beaucoup des mails. Mais on ne va jamais s'acheter des espaces publicitaires.

TM: Finalement, même avec les moyens du bord, la communication est très travaillée et centrale chez Palais ?

DR: Oui, c'est un élément important et c'est ce qui nous intéresse, on essaye de le faire comme on le souhaite.

TM: Pour vous deux, même si vous n'allez pas forcément exposer vos travaux dans Palais, la communication du lieu deviendrait un espace d'expérimentation ?

DR: Clairement, je m'amuse avec Palais et après je peux l'utiliser pour mon portfolio. Mais Prune ne fait plus trop de graphisme, elle se charge surtout des reproductions des oeuvres exposées. On a eu plein de retours, d'anciens profs, de directeurs de musées,etc. Des bons retours. Moi, je suis très content.

TM: Du coup est-ce que tu penses qu'il existe une esthétique de ce type de lieux ? Que l'esthétique de Palais rejoint celle des centres d'art, des *artist-run spaces* ?

DR: Alors, vraiment au niveau de la communication visuelle. On va dire que vraiment au niveau des centres d'arts, de toute façon il y a un effort qui est mis à la communication visuelle. Donc, en général, il n'y a pas des trucs trop merdiques. On va dire que souvent ça travaille sur un jeu typographique plus ou moins intéressant, sans trop de fioritures. Donc, en général, la communication des centres d'art c'est plutôt bien et travaillé, je veux dire. Du coup, nous, on essaye aussi d'y apporter beaucoup de travail. Après je ne sais pas si c'est visible partout mais, à Palais, il y a beaucoup de références au graphisme suisse. Quelque chose de très typographique, plutôt froid on va dire, avec des formes géométriques qui fait plutôt penser aux arts concrets. Après ça, ce sont des choix qui ont été faits. Mais il y a une certaine rigueur de la communication visuelle des institutions sur laquelle on a voulu se caler. Après, il y a aussi, mais nous ne sommes

pas dans ce courant, mais il y a des personnes qui, comme ils sont dans un espace indépendant, vont faire opposition. Par exemple, vu qu'ils sont dans un espace indépendant ils vont tout faire au crayon, ils vont l'imprimer sur l'imprimante. C'est l'esthétique « Do It Yourself », c'est aussi la volonté d'y apporter trop d'intérêt. D'éviter trop de questions de design. Moi, je trouve très bien mais c'est un parti pris. Voilà, nous, c'était un autre parti pris. Ça ne correspondait pas au Palais, on a un côté assez soigné et on espère maitrisé. Déjà il y aurait une contradiction avec le terme et les choix que l'on fait au niveau du vernissage même, du buffet, de la boisson, et bien on ne va pas mettre simplement à disposition des bières. Ça ne nous correspondrait pas. On va quand même offrir du vin, des produits locaux,etc on voudrait que les choses soient maitrisées, en tout cas le plus possible. On le retrouve dans nos expositions, où même l'accrochage, ce sont souvent des accrochages minimaux et assez radicaux. En faisant une observation sur ce que l'on a déjà fait, on évite les fioritures, les décorations, on expose des pièces simples, directes, efficaces, je pense que l'on retrouve l'esthétique de la communication visuelle avec les pièces que l'on expose.

TM: Tout se tient !

DR: J'espère !

TM: Vous faites des archives ?

DR: Oui, tout à fait, ça on essaye d'archiver un peu tout, photographiquement le plus souvent, les articles de presses, un peu de tout.

TM: De manière numérique ?

DR: Oui, on garde tout de manière numérique.

TM: Ça sera sur le site internet ensuite ?

DR: Nous, le site on s'en sert vraiment comme un fil d'actualité. On met des choses sur le site lorsque l'on a tout le contenu. Là, on a deux toiles qui sont passées et dès que Prune aura les photos, elles seront sur le site. C'est à dire que, si quelqu'un veut retrouver une expo, il fera défiler le site. Les vrais archives, on les gardera de notre côté, pour le site, on veut garder quelque chose de très directe.

TM: Tu veux t'essayer à donner trois mots pour définir Palais ?

DR: Quelle horreur ! Bon il y a un terme qui me revient souvent, bon, te résumer en des mots… Bon, il y a un truc très con, très naïf, mais c'est la notion de plaisir ! Ça peut paraitre bizarre pour certaines personnes mais c'est vraiment l'idée que ça me fait plaisir de faire cela. Il y a des gens qui viennent voir Palais et qui nous disent : « Mais vous attendez quoi ? Vous nous offrez tout, ça vous donne du travail, vous êtes crevés ! Mais ça sort d'où ? » . En fait on a tellement l'habitude de faire des activités en se disant on va vendre quelque chose, on va retrouver de l'argent quelque part… Ici c'est un tout autre jeu.

TM: Tu penses qu'il y a un public qui n'est prêt ? Dans certains artist-run spaces ce n'est pas la notion de plaisir qui ressort mais plutôt celle de lutte (cf: Treize, Paris) !

DR: Alors, nous, pas du tout ! Mais peut être qu'un public n'est pas prêt à voir des propositions spontanées. Pour nous c'est vraiment du plaisir, prendre plaisir à faire et à proposer aux gens de venir voir. On a pris du plaisir, venez voir ! La réception des gens ça marche bien, après c'est aussi qu'il y a plein de gens qui ne sont pas habitués à venir à ce genre d'espaces et ils peuvent être surpris. Il y a un couple qui vient à chaque exposition, ils ont la soixantaine, ils ne connaissent pas du tout ça mais leur fils travaille dans le milieu artistique donc ils ont été influencés. Bref, ils viennent mais ils disent, c'est bizarre on ne comprend pas, mais ce qu'il leur plait c'est l'événement, le rendez-vous, le samedi pendant une heure, manger, partager, voir quelque chose qui sort de l'ordinaire pour eux et qui partagent leur ressenti. Pour nous, c'est important. C'est pour cela que je te dis notion de plaisir. Après, il y a aussi peut-être la curiosité. Car on va voir d'autres artistes, la curiosité de voir l'extérieur, et la curiosité des gens qui viennent nous voir. Et après il y a

quelque chose qui n'est pas un terme mais qui me plait beaucoup, c'est de Pierre Keller, c'est l'idée de faire les choses sérieusement sans se prendre au sérieux !

TM: Ça reprend un peu « le penser pragmatique, agir artistique ! »

DR: Il y a un peu de ça.

TM: Et tu sais qui vient aux vernissage de Palais ?

DR: Alors c'est les 20 à 30 ans… Ah ah ah non je ne peux pas te dire, je sais qu'il y a bien évidemment les familles et les connaissances, des gens du voisinage. Quand on invite un artiste il y a son entourage à lui et les personnes qui le suivent. Des artistes viennent aussi, les galeries, à part Christian Egger, ne viennent pas vraiment. Des représentants de la ville viennent, des gens des centres d'art viennent. Par exemple le musée du Loch nous a acheté des pièces, des gravures, pour nous soutenir lors de notre première exposition. On vend comme cela parfois. C'est vraiment très rare. Et on a fait moitié-moitié. De toute façon c'est remis directement dans le lieu. Mais on ne fait pas de promotion.

Tunnel Tunnel

26/05/2016

Guillaume Pilet (fondateur de Tunnel Tunnel)

TM: Comment s'est lancé Tunnel Tunnel ?

GP: On est cinq ici à s'occuper du lieu dont Tiphanie Blanc avec qui j'ai cogéré Forde à Genève pendant deux ans et l'un des projets, que l'on avait, était autour du groupe Écart (qui était un artist-run space des années 1970), de rejouer des performances, c'était entre 2010 et 2012. On avait fait un gros travail documentaire, de reconstitution de ces performances, compléter par John Armleder qui fut d'une grande aide. De toute façon on partait sur l'idée du re-interprétation. Parfois j'intervenais aussi dans les performances. Bon ça c'est pour l'anecdote. En fait Tunnel Tunnel avant s'appelait Curtat Tunnel par rapport à un lieu qui était rue Curtat à Lausanne et les gens qui avaient ce lieu, on eu après ce local ici (l'espace actuel de Tunnel Tunnel) prêté par la ville de Lausanne sur la place du Tunnel. Ils ont donc appelé ça Curtat Tunnel. C'est pour cela que nous, maintenan,t on a appelé cela Tunnel Tunnel. C'est le Tunnel place du Tunnel, c'est un peu la nouvelle version.

TM: Ce n'est donc plus la même équipe ?

GP: Non ça a changé.

TM: Curtat Tunnel c'était quelle époque du coup ?

GP: C'était il y a deux ans, le lieu est resté sans rien pendant deux ans. En fait deux des filles qui s'occupaient du lieu on été nommées à Forde. Donc ces deux filles terminent leur mandat à Forde, et moi-même étant dans le comité de Forde, j'étais très enthousiaste de leur projet mais je me suis dit en même temps pour moi qui habite Lausanne, c'est presque dommage de devoir vider un espace intéressant à Lausanne (Curtat Tunnel). Donc ensuite c'est elles qui ont proposé à deux de mes collègues Anne Sylvie Henchoz et Sophie Ballmer de reprendre le lieu et ensuite c'est Anne et Sophie qui ont proposé à Tiphanie et moi de rejoindre le groupe étant donné que l'on avait déjà plus d'expérience curatoriale et d'expositions qu'elles. Après la cinquième personne, Olivia, s'est ajoutée par la suite et c'est possible que d'autre gens s'ajoutent par la suite. On est quand même tous très occupés en dehors, on est tous plus ou moins artistes aussi.

TM: Du coup vous avez un peu switché avec Forde ?

GP: Oui mais avec un décalage de deux ans plus ou moins.

TM: Oui car toi tu es dans le comité de sélection de Forde, n'est-ce pas?

GP: Oui c'est ça.

TM: Et donc vous êtes tous artistes, tu es artiste ?

GP: Oui tous, moi je suis artiste, il n'y a que Tiphanie Blanc qui est critique, curatrice et libraire à Genève.

TM: Comment décidez-vous des expositions ?

GP: Bah là, justement on a un fonctionnement qui est vraiment collectif et je pense que cette pièce là (une des deux salles de Tunnel Tunnel, avec les baies vitrées -voir annexe-) est vraiment représentative de cet esprit. C'est une installation mais qui n'est pas signée, c'est pas vraiment de l'art et c'est pas vraiment un jardin. C'est un jardin qui tend à changer la perception que l'on a du lieu autant de l'intérieur que de l'extérieur. Tu as pu voir qu'il y a une population assez mixte et assez alcoolisée de l'autre côté de la vitre donc cela change vraiment totalement l'atmosphère. Il y a un côté presque d'absurdité poétique dans l'idée de faire du jardinage quand il y a des gens de l'autre côté de la vitre qui sont en train d'aligner leurs bières vides.

TM: Ce jardin c'est vous qui l'avez fait ? Ça n'a rien à voir avec la proposition de l'artiste invité ?

GP: Oui c'est nous, on a justement décidé de faire un cycle qui va de fin mars à mi-juin autour de la nature au sens large. Des réflexions assez ouvertes sur l'agriculture, sur l'alimentation, la nature et l'urbanisme. Là, l'idée c'était vraiment de voir comment on pouvait faire une sorte de jardin qui soit à l'intérieur, en plein centre ville, justement dans un endroit de la ville qui a un peu mauvaise réputation.

TM: Il va y avoir des travaux d'aménagement qui vont être réalisés prochainement sur cette place, pour en faire une zone plus agréable, piétonne. Vous êtes partie prenante dans ce projet ?

GP: Non, on va être mis dehors donc, nous, là, justement, on est content de pouvoir commencer une nouvelle saison car on devait normalement terminer et fermer cet été ! Mais bon c'est comme ça depuis le début, c'est aussi pour cela que la ville prête le lieu sans le réaménager etc.

TM: Oui ça semble en effet plus précaire quand on compare dans la même ville avec un lieu comme Circuit ?

GP: Oui, enfin Circuit c'est une institution, c'est vraiment pas du tout le même fonctionnement.

TM: Vous fonctionnez comment ?

GP: Alors ce qui est bien c'est que l'on a pas besoin de payer de loyer, après on a des financements extérieurs pour les projets. On a donc commencé avec très peu de budget et là, on arrive à terminer la saison avec un peu plus. On termine convenablement on va dire. C'est à dire que cet été il va falloir refaire une vingtaine de demandes de subventions.

TM: Ça finance surtout des coûts de production et c'est tout ?

GP: Oui, de toute façon on est tous bénévoles.

TM: Et il y a une association derrière ?

GP: Il y a une association qui date d'avant le lieu. Je ne veux pas dire de bêtises car je ne m'occupe pas du côté administratif.

TM: Est-ce que vous faites de la publication ? Type livre d'artiste ?

GP: Non, pas encore.

TM: Et toi, c'est quoi ton domaine artistique ? On peut parler de l'art contemporain comme un domaine ?

GP: Comme un domaine oui ! Mais je touche vraiment à tout, en ce moment c'est plus de la performance mais il y a toujours de la peinture, pas mal de céramique, des installations…

TM: De toute façon ce lieu te permet de croiser les disciplines aussi ?

GP: Oui tout à fait. Bon, sinon ici on se connait tous depuis longtemps, mis à part Olivia qui est plus jeune et qui nous a rejoints depuis peu. On avait vraiment envie de travailler ensemble, ce qui donne une équipe assez complémentaire je pense.

TM: Vous sortez d'écoles d'art ?

GP: Plus ou moins oui. Tiphanie elle a fait l'École du Louvre, après on s'est rencontré en Master à l'ECAL. Elle et Vincent Normand (Forde) on s'est rencontrés dans le cadre du Master à L'ECAL et les deux avaient été à l'École du Louvre. Sophie, elle, a fait l'ECAL en design graphique, Anne Sylvie a fait plutôt de la danse mais un master en arts visuels à Genève aussi, et Olivia, elle, est Master en Histoire de l'art à l'université de Lausanne.

TM: Vous savez un peu quel public vient à Tunnel Tunnel ?

GP: Dès le premier événement on a eu beaucoup de public, un public vraiment jeune et que l'on ne connaissait pas trop et ça c'était assez fou et chouette à constater. Chouette de voir que le lieu répondait à un besoin, une attente. Il manquait un lieu qui pouvait être entre Circuit et des lieux d'étudiants en fait. On fait vraiment quelque chose qui est plus professionnel mais pas institutionnel (Circuit) comme pourrait l'être Circuit.

TM: J'ai interrogé Circuit dans le même contexte et pour moi vous faites partie du même champ et pourtant vous vous considérez comme bien différents !

GP: Ah mais de toute façon on est toujours le classique de l'un et le punk de l'autre ! Mais donc oui, on a eu un public vraiment jeune et assez nombreux. On a un bon mélange de gens plus affirmés dans la scène artistique locale et de jeunes étudiants. Je pense que dans les étudiants il n'y a pas que des étudiants en art, c'est l'avantage c'est que c'est encore plus mélangé à ce moment-là.

TM: C'est aussi du aux éléments type concerts etc ?

GP: Bon là, le concert c'est le premier que l'on fait (Concert de CLOU le 26/05/2016 à Tunnel Tunnel) et ce sont des étudiantes de l'ECAL, donc, bon. Mais c'est intéressant de voir quel public on aura pour cela. D'ailleurs ça va se mélanger avec la conférence du docteur en biologie sur les fourmis. On est clairement un lieu où l'on peut se permettre ça. Dans notre programmation sur la nature on s'est rendu compte justement qu'il y avait un côté un peu écolo et on ne voulait pas de cela. Alors on s'est dit on va faire un concert associé à une conférence et ça va casser le côté trop normal de la programmation !

TM: Tu crois que ces grands écarts sont possibles du fait d'être dans un artist-run space ? que ça ne serait pas possible dans une institution ?

GP: Ça serait regardé différemment je pense. Dans les invitations que l'on fait aux intervenants et aux artistes, il y a quelque chose de beaucoup plus direct, de plus simple. On leur dit directement, on a très peu de budget, on essaye de vous intéresser, on parle beaucoup des idées derrières les projets. Le but c'est vraiment d'avoir beaucoup d'idées, de conversations et peut être moins de formes. On ne voulait surtout pas être un lieu comme une vitrine pour montrer des jeunes artistes, etc… on ne voulait vraiment pas avoir cette étiquette où l'artiste arrive il remplit l'espace on fait boire et voir les gens après c'est vide pendant un mois ou deux, etc… tu vois ?

TM: Oui car il y a des artist-run spaces qui servent vraiment à cela, justement, comme des tremplins !

GP: Oui ! Mais là on veut vraiment des projets avec les artistes qui sont vraiment sur leurs idées que sur leur travail palpable. Un peu comme un laboratoire. On veut favoriser les rencontres et les idées. C'est aussi pour cela que je pense que le livre pourrait devenir rapidement une prolongation de cela, l'édition mais pour l'instant je ne suis pas sûr qu'on aurait le temps et l'argent pour cela.

TM : Pour les expositions il y a une signature ?

GP: Il n'y a pas un curateur du collectif qui se distingue. Après on ne gère pas tous les projets de la même façon mais c'est Tunnel Tunnel qui est visible.

TM : Par rapport au display je vois qu'une des deux pièces est en totale rupture avec le white-cube, est-ce que c'est voulu ?

GP: Bon là, le lieu était comme ça, très typé. L'autre côté ressemble à un white cube mais très brut. Un white-cube « Do It Yourself », qui prend l'eau et qui est assez cheap quand même. Mais on a les deux espaces et c'est vrai que c'est assez drôle de gérer ces deux espaces très différents et de les faire communiquer.

TM: Certain parle de simultanéité flexible des dispositifs d'exposition. C'est un peu cela en version miniature ici ?

GP: Oui exactement. Bon moi aussi en tant qu'artiste, c'est vrai qu'arriver dans un lieu comme ça je serais assez fasciné par ce lieu séparé en deux espaces différents.

TM: Il y a eu des expositions qui exploraient cette bi-polarité de Tunnel Tunnel ?

GP: Dans notre programmation c'est notre quatrième projet, donc on n'a pas encore tout expérimenté. On essaye aussi de mettre les artistes en lien avec des personnes qui ne sont pas tous du milieu de l'art, et parfois cette articulation peut se mettre en place dans les deux différents espaces. Dans une pièce par exemple on avait fait une émission de radio qui parlait de l'exposition de l'artiste présent dans l'autre pièce.

TM: Au niveau de la communication ? vous fonctionnez par internet ?

GP: Alors je dirais que c'est internet. On a un site internet qui est je dirais encore un peu brouillon mais qui est plus ou moins fonctionnel. On ne fait pas de flyers, pas de cartons d'invitation. On a une page Facebook avec des événements Facebook. Sinon on fait des affiches que l'on ne met que ici. Avant ils avaient un partenariat pour cinq emplacements gratuits dans la ville. Mais même une affiche comme ça (voir l'affiche photographiée en annexe) c'est plus un panneau d'affichage.

TM: Vous faites ça vous-même ? Il y a une esthétique voulue ou recherchée ?

GP: Bon ça c'est moi. Ça dépend en fait, car l'expo précédente c'est l'artiste elle-même qui avait fait l'affiche. Ça change tout le temps, on a une identité visuelle pour le site mais qui je pense ne fonctionne pas très bien. Pour l'instant, moi, j'aime assez bien garder cette flexibilité. Justement un journaliste avec qui j'ai fait un entretien, on disait que je pense qu'il manquait un peu une dénomination. Circuit, ils ont mis centre d'art contemporain mais ils ont ce rôle-là, je leur laisse volontiers cette lourde tâche d'être une sorte de Kunsthalle à Lausanne. En fait, c'est surtout une question de médiation, je ne suis pas forcément pour la médiation artificielle qui est une sorte de vulgarisation qui prend les gens pour des personnes incapable de réfléchir par eux-mêmes. Le mieux, c'est de susciter la curiosité et les gens se posent eux-mêmes les questions. Mais je sais aussi que, quand c'est dans l'espace public, ce qui est pratiquement le cas avec cette vitrine, il faut que les gens puissent savoir de quoi il s'agit, sinon c'est quasiment de l'agression que de donner aux gens quelque chose qu'ils ne peuvent pas identifier. Donc il y a toujours une affiche, toujours quelque chose mais ce n'est pas mis lieu d'art contemporain, espace d'art contemporain et je pense pas qu'en plus ce soit cette dénomination qui nous convient.

TM: Vous pouvez mettre artist-run space ?

GP: Oui mais les gens du milieu savent ce que c'est. Et en plus j'ai un peu la prétention de ne pas vouloir faire ici que un lieu de l'art contemporain. Et pas sûr que les gens extérieurs comprennent. Donc espace culturel mais ça ne le fait pas non plus, maison de quartier ? Même maison de quartier ça serait mieux !

TM: Du coup vous avez un objectif social ?

GP: Non,non bon dans le sens où nous on est tous bénévoles et qu'on essaye de faire quelque chose pour les autres, pour la vie culturelle lausannoise. Ce n'est pas que pour notre réseau. C'est vrai qu'il y a des lieux qui fonctionnent comme ça mais ce n'est pas notre cas.

TM : Et vos relations avec les pouvoirs publics ?

GP: On a une sorte de contrat de confiance avec la ville qui nous prête le lieu, on a un soutien aussi du Canton de Vaux et après ce sont des soutiens autres. Au niveau politique je ne sais pas encore très bien comment on existe. Il y a quelques représentant qui sont passés mais au début. On a eu des rapport avec la police, notamment pour des soucis de signalétique. Lors d'une expo on avait une banderole qui faisait toute la longueur du toit et qui disait : « Girls are great » et c'était considéré comme illégale de faire de la signalétique sauvage comme ça. Bon, pour la Suisse, ils

ont été cool, ça prouve peut être une reconnaissance. Pareil pour de l'affichage illégale. Bon après en Suisse les institutions sont très crispées.

TM: Et vis-à-vis du marché, le privé ?

GP: Pour l'instant on n'a pas encore été invité à des foires. On cherche pas du tout à vendre. Ça pourrait être un moyen pour rembourser la production et le transport mais ce n'est pas notre vocation. Et les foires d'art que si l'on était invité et que l'on pouvait proposer un programme plus expérimentale, sur la conversation.

TM: Et que penses-tu, à titre personnel, du statut d'artiste-curateur ?

GP : Bon, moi, à Genève, à titre personnel, j'ai intégré un collectif-atelier où ce faisait des expositions. J'ai commencé à être curateur avant d'avoir ma propre exposition personnelle. C'était très expérimentale comme exposition. Donc oui, j'ai toujours fait un peu les deux, sans vraiment me poser la question. Après Forde, j'étais content de me re-concentrer plus sur mon travail, ma production et puis j'ai eu envie dans Tunnel Tunnel de me relancer dans une activité curatoriale. C'est juste deux manières différentes de formaliser les idées.

Plateforme (Paris)

23/03/2016

Avec François Ronsiaux

Après avoir présenté mon sujet à François Ronsiaux, l'entretien a démarré de la sorte:

FR: Alors on a eu un espèce de rendez-vous, avec une tentative de fédérer ces lieux-là (les artist-run spaces), c'était à Jeune Création chez Thaeddeus Ropac où on a été invité à discuter sur les même questions, mais c'est tellement divers, les points de vues ne sont pas les mêmes qu'il n'y avait pratiquement aucune similitude entre les lieux mis à part le fait qu'ils soient géré par des artistes, ça c'est un fait mais on est vraiment très différents dans tous les points de vue je pense.

TM: Même au niveau de la vision que vous avez de l'avenir? et dans la manière dont peuvent se développer ce type de lieux ?

FR: Oui, car souvent, pour une bonne partie des gens, c'est vouloir et pouvoir monter une sorte de réseau parallèle car ils ont du mal à accéder à un réseau officiel ou alors à monter des projets transversaux, pour faire se rencontrer les gens mais c'est plutôt par problème, comment dire, je ne dirais pas de visibilité mais d'arriver à se connecter avec un réseau officiel. Moi, j'ai plus cette vision-là de la chose même si on peut concevoir des projets d'une manière complètement différente que ce que va faire une galerie ou un commissaire. Moi, je garde en mémoire le fait que on a un problème de visibilité pour des projets différents que ce qu'il y a dans les institutions, c'est aussi pour cela que l'on se met ensemble pour travailler dans des espaces de ce type-là.

TM: Vous êtes du coup encore axé sur une certaine logique d'autonomisation vis-à-vis des institutions et d'une recherche de reconnaissance pour certaine pratiques plus expérimentales ?

FR: oui c'est ça, mais, en fait, on est surtout indépendant dans les projets que l'on monte, on ne se fourvoie pas avec les institutions même si on leur demande de l'argent. On est vraiment dans un combat là-dessus pour faire reconnaitre des structures comme la nôtre et garder cette indépendance et cette autonomie de programmation et de choix artistiques. Ça c'est le plus grand combat que l'on a à mener. On ne veut pas être totalement indépendant financièrement car c'est très compliqué, c'est même quasi-impossible car ça prend un temps monumental de pouvoir rentabiliser un espace du type de Plateforme. C'est quand même un loyer de 1000€ par mois qu'il faut sortir, plus le matériel, plus tout le reste. Ça, on l'a donc fait au démarrage de Plateforme, on s'est fédéré pour réussir à payer le lieu mais très rapidement on a voulu le rendre plus pérenne et là, c'est devenu un combat et c'est toujours un combat avec les institutions. Car on sait bien que les institutions de la culture françaises demandent beaucoup de choses par rapport au social, par rapport à l'intégration dans le quartier, etc. Enfin toutes ces choses-là qui finalement sortent complètement de nos prérogatives et nous prennent un temps énorme. Donc on est toujours en combat avec les institutions pour avoir cette autonomie, le respect de cette autonomie et, en même temps, pouvoir être financé comme un lieu culturel.

TM: Vous vous placez donc à mi-chemin entre les institutions et un espace totalement indépendant. Comme un lieu qui remplit une mission de service public quasiment ? Notamment induite par votre « chasse » à la subvention ? Ça a modifié votre mission ou pas ?

FR: Non pas vraiment, on continue de faire exactement la même programmation qu'avant (avant les nouvelles subventions de la Mairie de Paris) et les mêmes projets qui nous tiennent à coeur. Justement on n'a pas modifié notre programme.

TM: Et du coup c'est le problème pour survivre vis-à-vis des institutions ?

FR: Vis-à-vis des institutions qui décident, qui sont décisionnaires des attributions de subvention, mais oui, c'est un petit combat que l'on mène. Ce n'est pas tout le monde. L'autonomie, l'indépendance c'est quelque chose qui est assumé dans ce que l'on montre, ce que l'on propose mais pas dans le côté financier. On a vraiment envie que les institutions respectent une bonne fois pour toutes les projets indépendants, différents et qui ne rentrent pas dans leur case. Donc voilà

ce bloc (débat organisé à l'occasion de la survie de Plateforme) servait aussi à cela où tout le monde a pu s'exprimer, la presse, les gens du quartier, les collaborateurs,etc.

TM: Pour revenir au rassemblement à Jeune Création, au travers de discussions avec des acteurs d'autre artist-run spaces, ils semblaient assez enjoués après cette « réunion » qui s'est passé chez Thaddaeus Ropac?

FR: Ah oui ?

TM: Il y a donc différents sons de cloche ? Il y a donc des différences entre vous, quelles sont vos différences avec les jeunes lieux (Plateforme est avec Glassbox l'un des plus anciens artist-run spaces parisiens) qui ouvrent en ce moment à Paris où il y a beaucoup d'activité de curateurs indépendants ?

FR: Bon, nous, on est né dans les squats d'artistes parisiens en 2001, c'est comme ça que l'on a commencé, en totale liberté. On s'est imprégné de cette liberté pour faire des choses. Effectivement, après le fait de prendre un espace qui coûte de l'argent avec des artistes de niveaux divers, pas seulement qui démarrent, on a eu des besoins supplémentaires et on a du modifier notre façon de travailler justement pour entrer un peu dans les institutions et notamment parce qu'on organise des choses pas seulement dans ce lieu mais aussi dans d'autres lieux et d'autres pays comme la Chine ou la Pologne. Voilà, donc on a eu des besoins financiers et on a du jouer avec ces institutions qui soient privées ou publiques. Ça demande donc une professionnalisation, de se concentrer sur un sujet pour en tirer de l'argent c'est autre chose, c'est carrément un autre projet. Donc les artist-run spaces assez jeunes qui démarrent et qui travaillent en autonomie, Plateforme a passé une étape différente que ce que vivent ces jeunes espaces. Toute la période d'avant le lieu (l'espace de Plateforme) était totalement libre même si on avait parfois des choses subventionnées mais là on a une responsabilité de gérer un espace qui coûte de l'argent et qui invite pas mal de monde.

TM: Vous avez vraiment passé un stade ?

FR: Je pense, après chez Thaddaeus Ropac, il y avait pas mal de jeunes structures qui avaient l'impression de faire des choses nouvelles mais en fait c'était déjà vu.

TM: C'est vrai que dans des articles de « vulgarisation » comme dans Vice Magazine ou Zéro Deux, ils décrivent les artist-run spaces comme une phénomène totalement nouveau alors que c'est un phénomène qui est né réellement dans les années 1970, et qu'il y a une vraie tradition derrière.

FR: Oui mais de toute façon je crois que c'est l'origine, bon du mot squat d'artistes que l'on n'aime pas employé car c'est péjoratif et ça connote quelque chose de pas professionnel, de gens bordéliques, qui s'amusent, etc… mais en l'occurrence, les artist-run spaces, pour moi c'est juste le terme anglais pour dire collectifs d'artistes. À Berlin ça toujours été, pas forcement sous le nom artist-run space, la grande connexion ; c'est que c'est géré par des artistes de manière indépendante par rapport à des institutions. C'est un terme que certains emploient aujourd'hui pour ouvrir des espaces et ils ont l'impression de faire quelque chose de nouveau, mais ça ça nous a fait assez rire. Mais avec ce type de lieux je pense qu'il n'y a pas de connexions vraiment précises mis à part le fait que ce soit géré par les artistes eux-mêmes, par les acteurs vraiment de l'art et pas par des professionnels organisateurs. Je pense qu'il n'y a vraiment que ce point-là, sinon tout le monde à des visions différentes de ce qu'il veut faire avec son espace. Je pense que c'est vraiment impossible de fédérer, bon à part des lieux comme Plateforme, Glassbox, Immanence, bon, on se connait, c'est structuré. Donc, oui là, je pense, on correspond tous ensemble à une espèce de vision des choses mais sinon c'est très compliqué à définir.

TM: Vous parliez de visions professionnelles, comment il s'organise votre lieu ? Ce sont des artistes, des commissaires, … ?

FR: En fait, il n'y a pratiquement que des artistes qui sont à Plateforme, qui sont membres, qui sont vraiment les piliers qui organisent les choses. Parfois il y a des gens de la communication qui viennent filer un coup de main mais c'est vraiment un noyau d'artistes qui change depuis cinq ou

six ans. Ça a pas mal changé mais le noyau est toujours resté quand même. Du coup, on fait pas mal participer notre réseau. C'est à dire qu'il y a pas mal d'artistes qui sont en galerie, qui sont dans des institutions et qui amènent des commissaires qui travaillent pendant une période à Plateforme, des résidents, etc. C'est donc pas très bien structuré mais il y a quand même une sorte de mise en réseau de tous les réseaux que l'on a chacun.

TM: Quand il y a des commissaires qui viennent c'est donc de manière temporaire, pour une exposition ?

FR: Oui, tout à fait c'est temporaire, c'est ponctuel et nous, en tant que lieu on organise aussi des projets ensemble où on invite une partie d'artistes extérieurs. Des projets sont vraiment montés par des artistes de Plateforme, d'autres par des commissaires extérieurs. Ça se passe par rencontres.
Là, par exemple, c'est Dominique Moulon qui est le directeur de la Foire d'Art Numérique, Variations, qui fait le commissaire pour une exposition à Plateforme. Là, en l'occurence, c'est quelqu'un qui connait Plateforme depuis l'origine, qui vient souvent, qui nous connait et avec qui on a des relations proches.

TM: Comment vous financez le lieu du coup ? Participatifs, subventions, fonds privés ?

FR: On a une petite aide financière de la Mairie de Paris depuis deux ans, à cause de ce combat que l'on a mené vraiment. Donc ça c'est acquis, mais c'est une toute petite somme mais qui ne nous permet pas de vivre toute l'année. Des résidents qui viennent travailler à Plateforme et qui cotisent ici. On a un bar associatif qui marche vachement bien car lorsqu'il y a des gros événements, il y a beaucoup de monde et donc ça marche, enfin c'est assez rentable. On a aussi des subventions ponctuelles qui tombent en fonction des projets que l'on organise, car il y a des projets qui sont assez fédérateurs, qui sont plus gros que ce que l'on fait d'habitude et donc sur lesquels on obtient un peu d'argent. Bon, ça c'est aujourd'hui, au départ ce n'était pas du tout cela. C'était vraiment totalement autogéré et c'était les artistes eux-mêmes qui payaient en fait, qui payaient le loyer, qui partageaient le loyer. Ça c'était dans les deux premières années.

TM: Quand on regarde la définition que se donnaient les artist-run spaces dans les années 1970, la plupart payait de leur poche et parlait d'investissement personnel…

FR: Comme une bonne partie de lieux encore aujourd'hui, après Plateforme c'est une vrai galerie dans le sens vitrine, et ça ça coûte cher, ce n'est pas un espace en friche, en périphérie. On a donc un vrai loyer à payer et c'est un peu compliqué et on est obligé de faire un peu des recherches de subventions même si on ne se concentre pas à fond là-dessus, on essaye d'avoir un minimum vital.

TM: Je vois qu'avec le bar associatif vous développez des ressources propres, est-ce que de la même manière vous avez une activité d'édition ou de vente de diverses publications, type librairie ?

FR: On a quelque vente, ouais, mais c'est assez rare en fait. C'est pas vraiment un lieu de vente. Les oeuvres, en six ans, on a vendu pratiquement pas d'oeuvres. Même si il y a un pourcentage qui reviendrait à Plateforme, minime, c'est pas ce qui va fonctionner dans le lieu. Ce n'est pas un lieu pour cela.

TM: Je comprends bien pour les oeuvres, mais vous est-ce que vous publiez, éditez des catalogues, des livres d'artistes, etc… qui peuvent être mis en vente à Plateforme par la suite ?

FR: Ils sont disponibles à Plateforme, et parfois certains ont été achetés, ça arrive, mais on n'a pas aménagé un espace pour ça. Donc c'est un peu compliqué disons, c'est un peu par défaut et on aimerait bien avoir quelque chose de plus sérieux, mais ça demande du travail.

TM: Vous éditez au nom de Plateforme, à vos frais ?

FR: Ah non, je ne parle pas d'édition de Plateforme, il s'agit d'éditions que chacun amène. Nous, on n'édite pas des bouquins, on aimerait réaliser un livre qui retrace un peu toute l'aventure du

projet mais bon ça passe par un crownfunding et des recherches ponctuelles mais on n'édite pas de livres, non.

TM: Et pour l'archivage, des expos par exemple, tout se fait par internet ? Il n'y a pas d'archives papier à Plateforme ?

FR: Non, il n'y a pas d'archives papier. On avait un programme en fait sur trois mois mais c'était assez figé, du coup on a stoppé ce projet. Alors on prévoyait toute l'activité de Plateforme sur trois mois et c'était un programme papier que l'on pouvait garder mais tout cela a été arrêté, donc ,oui, maintenant tout passe par le web.

TM: Sur le web je vois même qu'il y a des archives qui marchent, vous avez même deux responsables pour cela ?

FR: Oui, oui.

TM: Au niveau de l'exposition, quand les curateurs invités et les artistes du lieux mettent une exposition en place, est-ce qu'ils partagent totalement l'intervention critique ? Est-ce que l'un va vraiment avoir le rôle de création et l'autre le rôle de conception théorique ou bien tout est mélangé ?

FR: Tout est mélangé et un peu anarchique et en fait il y a des sensibilités tellement diverses que chacun n'assume pas à cent pour cent les expositions qui sont montrées à Plateforme. Il y a des gens qui sont vraiment purement dans l'art numérique et d'autre pas du tout. On essaye donc de s'enrichir de ces différences. On fait aussi des permanences donc il faut aussi savoir expliquer une exposition purement conceptuelle. Il faut se mettre dedans donc ça demande un peu de recherche. C'est intéressant et enrichissant pour chacun.

TM: Quand vous parlez de permanence, vous faites une certaine médiation ?

FR: On est un lieu ouvert. Quand il y a une exposition c'est ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 19h30. Chacun assure des permanences, en général ce sont les artistes du lieu plus les artistes invités. Il faut donc bien savoir comment faire la médiation et expliquer un projet, c'est un peu la difficulté de la chose.

TM: Et comment vous communiquez ? Par des moyens traditionnels tel que les affiches etc… ou essentiellement par internet ?

FR: C'est essentiellement par internet, on a un réseau d'inscrits, d'abonnés d'environ 4000 à 5000 personnes. On a deux Facebook qui sont gérés par un personne en l'occurence qui gère tout ce qui est réseaux sociaux, archives de photos, qui s'occupe de tout cela très bien. Après c'est à peu près tout, notre newsletter et les réseaux sociaux.

TM: Vous savez ce qui marche le mieux ?

FR: C'est dur à dire, on a toujours une échelle de participants sur Facebook que l'on ne peut pas avoir par la newsletter, donc en cela c'est plus visible et on sait plus ce qui nous attend. Mais à part ça ce qui marche le plus c'est quand on a des expositions collectives et que tous les réseaux des gens se croisent et que, là, ça amène du monde.

TM: Du coup vous avez une visée au-delà de l'aire du 20ème arrondissement ou de l'aire Parisienne ? comment définiriez-vous l'aire d'influence de Plateforme ?

FR: Ce sont des hasards, des coïncidences ou des volontés personnelles qui font que s'organisent des partenariats à l'étranger ou des expositions comme à Istanbul où avait déménagé un artiste de Plateforme et qui a travaillé avec une galerie, avec des gens et qui a créé des échanges avec le lieu parisien. C'est un peu comme cela que ça fonctionne, ce sont des rencontres de gens qui donnent envie de créer quelque chose. Ensuite on se met tous ensemble pour essayer de trouver des fonds, etc.

TM: Et du coup vous exposez ici et à l'étranger par le biais de Plateforme ?

FR: Oui, bon, avec la Chine en l'occurence, l'exposition, le projet c'était aidé par la Mairie de Paris. Le premier projet d'exposition à été montré à Plateforme, ensuite Lille Art Fair, ensuite à Pékin dans le cadre d'une exposition organisée par l'ambassade de France et à Sète, dans le sud de la France, dans une galerie. Ça a circulé et ça s'est enrichi avec le réseau de chacun, quoi.

TM: Vous avez tout de même des liens avec les lieux marchands de l'art?

FR: Oui, ça dépend des personnes ; moi, je suis dans une galerie à Miami, à Paris et à Anvers donc en l'occurence je suis dans un réseau institutionnel, officiel. J'ai aussi une expo au Cube en ce moment à Issy-les-Moulineaux jusqu'en juillet. Donc oui, je suis connecté à plein de lieux à plein de gens, ça c'est sûr. Ce n'est pas le cas de tout le monde.

TM: Il n'y a donc pas de refus de votre part de traiter à la fois avec les institutions et avec les lieux marchands de l'art?

FR: Non, il n'y a pas de blocage, pas de fermeture, rien du tout.

TM: J'imagine qu'en plus les pratiques qui sont mises en place à Plateforme sont des pratiques de l'art contemporain qui coûtent assez chères en terme de production ?

FR: Si on parle de photo, oui tout à fait.

TM: Donc c'est important pour vous de trouver des partenaires pour la production ? Comment elle se fait d'ailleurs la production ? Vous payez tout de votre poche ?

FR: Non, non on ne paye pas la production des artistes. Ça arrive sur des projets particuliers mais à Plateforme, on ne peut pas se permettre de payer la production alors que l'on a juste de quoi payer le loyer et encore. Ça arrive sur certains projets comme un parcours qui a lieu dans le quartier en juin, où avec des collaborateurs, ça nous permet de payer une partie des productions des oeuvres qui y seront exposées.

TM: Donc vous, votre budget se résume au loyer, à la communication ? Je ne sais pas si c'est une association, si il y a des salariés ?

FR: Non, il n'y a pas de salariés, oui tout va dans le loyer et dans le lieu.

TM: Autre question, vous pensez qu'il y a une certaine homogénéité dans les dispositifs d'exposition et l'esthétique des artist-run spaces à Paris ou alors qu'au contraire tout cela est très varié ?

FR: C'est une question très compliquée qui demanderait l'approbation de chaque espace, ce que je n'ai pas.

TM: Dans la forme, ce que je vois des artist-run spaces que j'ai visité c'est qu'il y a quand même la reproduction d'un white-cube …

FR: Oui, après dans nos squats d'artistes on faisait aussi cela. Je crois que pour avoir une certaine qualité de monstration il faut atteindre une certaine neutralité. À moins de faire un cabinet de curiosité comme font certaines galeries. Sinon quand on a des projets qui changent tout le temps, c'est un peu le blanc qui reste pour avoir la neutralité. Bon, nous on avait pensé à tout peindre en noir et changer totalement de concept mais bon pour certain projets ça devient très compliqué et ça mange totalement l'exposition.

TM: En comparaison avec les termes Autonomy, Solidarity et Participation de l'ouvrage de Detterer et Nannucci, vous auriez trois mots pour définir Plateforme ?

FR: Espace artistique transversale ! Dans le sens où les choses ne sont pas fermées et peuvent voyager et se croiser. L'importance c'est de croiser les différents réseaux culturels.

Treize (Paris)

19/07/2016

Gallien Déjean (fondateur de Treize)

N'ayant pas réussi, pour diverses raisons à faire un entretien physique avec les acteurs de l'*artist-run space* Treize, j'ai néanmoins pu m'entretenir longuement par téléphone avec Gallien Déjean, l'un des fondateurs de l'espace Treize. Voici donc une synthèse de notre entretien datant du 19 juillet 2016.

Au cours de l'entretien téléphonique, j'ai demandé à Gallien Déjean de me préciser le contexte de création de Treize, son organisation, son financement, sa communication ainsi que ses actions diverses et variées.

Synthèse :
Treize, est un artist-run space qui a vu le jour en 2010 fondé par les curateurs Gallien Déjean et Damien Airault et par la productrice Olga Rozenblum. Organisé sous le statut d'association loi 1901, Treize a, pour ses acteurs principaux, un autre statut -informel- qui est celui de « fédération ». En effet, pour ses membres, Treize apparait comme une fédération de personnalités du monde de l'art contemporain -curateurs, producteurs, artistes, critiques- où chacun apporte et concrétise ses projets personnels. Cependant, depuis peu, Gallien Déjean me confiait que cette dimension de « fédération » tendait à devenir de plus en plus nuancée par le fait que de nouveaux projets collectifs sont désormais portés par l'espace Treize.
Cet espace partagé, qui officie parfois comme le bureau de ses différents membres, ne s'est pas créé ex-nihilo et voit son origine remonter quelques temps avant l'ouverture de 2010. Treize est le résultat de volontés personnelles, de circonstances et de situations. En 2009, Gallien Déjean pensait déjà à ouvrir un lieu indépendant d'exposition. Son projet de l'époque était alors une collaboration avec la galerie Samy Abraham pour la création d'un double espace comprenant une galerie commerciale et un espace à but non lucratif, un *artist-run space*, mais qui n'a pu aboutir.
De leur côté Olga Rozenblum et Damien Airault partageaient déjà un espace appelé « My Croft », qui, du fait de sa très petite taille, ne permettait pas d'accueillir convenablement des événements, des expositions,etc. De ce fait, la sérendipité et le besoin opérant, les trois protagonistes se sont rassemblés et fédérés autour de la création de Treize qui ouvrit au 24 de la rue Moret en 2010.
Le lieu était les anciens locaux de la boite de production Anna Sanders Film, qui fut créée notamment par les artistes Pierre Huygue et Phillipe Parreno puis rejoints plus tardivement par Dominique Gonzalez Foerster.
En somme le lieu portait donc déjà une affiliation à l'art contemporain qui offrait une situation, un terreau propice au projet de Treize. De ce fait l'équipe put investir le lieu rapidement et commença son programme artistique tout en offrant un espace de travail -sorte de bureau- à ses membres.
L'équipe fut ensuite rejointe par une quatrième personnalité : Fanny Schulmann (qui est l'actuelle présidente de l'association), conservatrice au Musée d'Art et d'Histoire du Judaïsme à Paris.
Ce dernier renfort de l'équipe apportait alors, du fait du statut de conservateur, une dernière sécurité légitimante à l'espace Treize qui pouvait contribuer à sa reconnaissance notamment aux yeux des institutions et des partenaires.
Le fait d'avoir une structure organisée et des acteurs reconnus du champ de l'art est donc primordiale pour le fonctionnement de Treize -organisation, réseaux, légitimité,…- et notamment pour son financement.
En effet, Treize prend place dans un local loué par le bailleur social Paris Habitat -bail commercial de 1700€ par mois- qui nécessite les aides de la DRAC et de la Mairie de Paris. Les subventions de la DRAC et de la Mairie de Paris couvrent à peine le loyer de Treize qui pour son fonctionnement doit développer des ressources propres.
Ainsi les membres du bureau payent une cotisation de 95€ par mois et réussissent à développer quelques ressources lors des concerts et événements qui sont organisés dans l'espace (bar, entrées,…).
Cette précarité relative, acceptée par Treize contribue aussi à faire de cet espace un lieu atypique qui semble « bricolé », assemblé et finalement bien différent des espaces institutionnels aux aspects lisses, stables et réguliers.

Cette différence peut alors s'expliquer en partie par la dimension politique que les membres fondateurs ont tenté d'insuffler à Treize. Cette dimension politique qui est présente dans de nombreux centres d'art ou lieux d'exposition est alors bien souvent un engagement symbolique plutôt que le résultat d'actions concrètes qui opèrent dans ces mêmes lieux.
De ce fait, et pour se différencier de ce type de « faux engagements », Treize a parfois cherché à s'investir concrètement dans la lutte sociale et dans l'engagement politique -comme ce fut le cas en 2015 avec le réveillon en Grève en soutien aux travailleurs de Paris Habitat- quitte à risquer ses subventions et le futur de son espace.
De ce fait Treize cherche à se placer à côté de la scène institutionnelle et affirme une certaine filiation avec les *artist-run spaces* des années 1970 qui prônaient un engagement social et politique de la part de ses membres. Se placer à côté de la scène institutionnelle ne veut pas forcement dire qu'aucune collaboration n'est possible, bien au contraire.
Treize à conscience d'être un lieu de légitimation de l'art contemporain -même différent- et réalise des partenariats pédagogiques et artistiques avec des institutions. De ce fait Treize s'est vu invité pour une proposition artistique par le Musée d'Art Contemporain d'Oslo, de même que Treize permet à l'ECAL (École Cantonale d'Art de Lausanne où enseigne Gallien Déjean) ou à l'ENSBA Lyon (école des beaux-arts) de venir exposer les travaux d'élèves au sein d'un espace parisien d'exposition.
De la même manière que sa relation aux institutions, Treize ne réfute pas non plus la mise en réseau bien au contraire puisque que le lieu entretient à l'échelle internationale et nationale des relations avec des espaces similaires, des festivals ou des institutions.
Treize participe d'ailleurs au circuit artistique du Grand Belleville à Paris. De ce fait, Treize répond aussi à l'idée de lieux indépendants interconnectés où la migration de connaissances, de projets et de propositions artistiques est de mise.
En terme de communication, Treize est contre une communication normalisée -telle qu'elle peut l'être dans des centres d'art- et n'a dans ce sens pas élaboré de charte graphique ou d'identité visuelle propre.
La communication et l'esthétique de communication sont donc différentes à chaque projet et apparaissent bien souvent comme une communication « DIY » (Do It Yourself) qui en creux finissent par apporter une certaine esthétique au lieu et à son image.
Cette communication, à l'esthétique un peu « outsider », colle alors parfaitement à l'identité du lieu qui apparait de cette manière toujours plus « non-officiel ».
Contrairement à d'autres *artist-run spaces* qui tendent à s'institutionnaliser, Treize ne communique pas non plus par sa façade et ne se laisse dévoiler qu'une fois sa porte poussée. N'ayant pas, en plus, dans son programme artistique d'orientation précise, définie au préalable par ses membres, la pseudo absence de communication chez Treize contribue à la perception d'un lieu hybride, difficilement identifiable ou classable. Ainsi est accentué son régime de singularité.
Vis-à-vis du marché de l'art, Treize a participé à des foires d'art contemporain telles que Paris Internationale en 2015 mais il se revendique comme une galerie non commerciale. Dès sa création Treize prévoyait une économie qui se passerait de ventes.
Il arrive cependant que des oeuvres soit parfois vendues -et cela permet de réinjecter directement les fonds dans l'association- au sein de Treize. Dans ce cas Treize prend 30% de la vente (où une galerie marchande prendra 50 ou 60% de la vente).
Enfin, Treize participe à des publications et des diffusions d'éditions artistiques de manière occasionnelle soit pour des événements précis tels que des festivals -comme le catalogue du festival Undocumenta qui eu lieu en 2016 en Corée du Sud- ou lors d'expositions -telles que la diffusion de l'édition du journal Baby Doc durant l'exposition Village ! Raise my child! de Rachel Koolen, Lætitia Paviani et Camilla Will en janvier 2016-.

Gallien Déjean m’a fait parvenir un texte de 2016 qu’il avait réalisé pour le travail de mémoire d’un étudiant des Beaux-arts. Je place donc ici telle quelle cette source avec son entretien.

« En ce qui me concerne, je pense que la question de la programmation de concerts au sein de Treize découle des ambitions originelles de cette structure puisque l'objectif de Treize était d'être une entité non-institutionnelle et donc sans identité fixe. Ce qui veut dire que nous voulons avoir suffisamment de liberté pour expérimenter des formes très diverses de collaboration entre des individus, quitte à sortir parfois du champ des arts plastiques auquel on rattache les activités d'une galerie traditionnelle.

Pour ma part, quand Olga et Damien Airault m'ont proposé de les rejoindre en 2010, j'essayais de mon côté de fonder un espace indépendant. A l'époque, via les recherches que j'effectuais à l'Université, j'étais très influencé par l'histoire de l'art new-yorkais des années 1970 à 1990, notamment dans les parties encore délabrées et bon marché de Manhattan, comme le Lower East Side ou l'East Village où le milieu artistique gravitait autour des bars, des sex clubs, des salles de concert punk et no wave. Je me suis intéressé à l'histoire d'un certain nombre d'initiatives, comme American Fine Art (la galerie commerciale de Colin de Land) ou Group Material, et toutes ces structures qui réinventèrent les modalités de collaboration, de production et de diffusion de l'art. Lorsqu'on nous demande d'expliquer qui nous sommes, il nous arrive souvent de dire que Treize n'a pas vocation à avoir une véritable identité mais qu'il se définit par un mélange d'investissement créatif à perte, d'amateurisme structurel et de questionnement sur la responsabilité d'une forme ou d'un geste vis-à-vis de son contexte d'émergence. Même si cela peut sembler parfois un peu naïf, je pense pour ma part que cette position a été influencée par l'exemple de ce type d'initiatives comme Group Material, The Kitchen, Fashion Moda ou Colab. Je pense que ces exemples dans lesquels les scènes musicales et artistiques s'entrelaçaient ont eu, en ce qui me concerne, une influence sur la décision d'organiser des concerts à Treize. Ça peut sembler très naïf mais je pense que j'étais un peu fasciné par le côté underground de l'histoire des espaces indépendants new-yorkais, même si c'est une histoire qu'il faut à présent sûrement déconstruire.

La musique a effectivement une part significative dans notre programmation : nous organisons des concerts nous-mêmes ou bien nous faisons appel à des programmateurs qui recherchent une salle. Nous travaillons maintenant avec tout un réseau de labels indépendants et d'organisateurs de soirées (le non_jazz, ali_fib, Serendip Lab, SDZ, Bruit Direct, Quick Culture/Mind Record, etc.). Je pense que nous commençons à être identifiés aussi bien par le public que par les musiciens. Les groupes sont souvent contents de jouer chez nous car même si les conditions techniques ne sont pas idéales, je pense qu'il y a une liberté et une proximité avec le public qui diffère des salles traditionnelles. Parfois, cela nous joue des tours car les organisateurs de concert, sous prétexte que Treize est une galerie d'art, proposent des soirées qui se veulent « arty », avec des trucs un peu pluridisciplinaires souvent assez laborieux que nous tentons d'éviter.
Les concerts permettent de faire venir plus de public, nous avons étendu notre horizon en terme de spectateurs. Certaines personnes viennent de la noise, du rock, de la techno, et à chaque fois cela crée des arborescences intéressantes, c’est l’occasion d’un mélange. Le concert, dans un espace comme le notre, permet de résoudre en partie cette question du public, ou en tout cas de la poser de manière différente. Cela nous permet d'éviter les stratégies souvent artificielles, nivellantes et un peu paternalistes de la démocratisation culturelle.

L'organisation de concerts est également une manière pour nous d'échapper au format de l'exposition traditionnelle. Parfois, je suis un peu las de cette activité absurde qui consiste à disposer des objet dans un white cube pour un public averti. L’exposition est un format étrange. On travaille durant des mois pour la préparer ; c’est la partie la plus intéressante, dédiée à la recherche, pendant laquelle on rencontre et collabore avec des gens. Puis vient le vernissage après lequel l'exposition se fige comme un animal empaillé. L'obsession de Treize, comme beaucoup d'autres structures, est de renouveler ce format, de le rendre plus organique, et de briser les catégories fonctionnelles qui distinguent et hiérarchisent les entités impliquées dans une exposition (curators, chargés de communication, artistes, régisseurs, publics...). Le concert est une inspiration parmi d'autre permettant d'inventer une expérience esthétique qui dessine, le temps d'une soirée, les contours d'une communauté éphémère et moins hiérarchisée (l'invention des *lights shows*, dans les années 1960, participe de la même impulsion). C'est ce que nous avions

apprécié, par exemple, le soir où AroundFunction avait littéralement failli mettre le feu à Treize (tire de feux d'artifice sous un parasol au milieu de public qui dansait). Le concert comme la fête sont liés, pour moi, à des situations nocturnes qui brouillent les structures traditionnelles. Finalement, ce n'est pas le concert en lui-même qui nous intéresse. Cela me fait penser à la notion d'« illégalismes » que Foucault utilise pour évoquer un certain nombre de stratégies spontanées, dont la fête fait partie, mises en place par les ouvriers afin de déstabiliser les structures sociales traditionnelles (le travail, la famille, les loisirs, le repos).

Ceci dit, aujourd'hui, nous sommes confrontés à un problème : ayant organisé beaucoup d'événements, les gens commencent à penser que Treize n'organise plus d'expositions (il y a sûrement aussi un peu de dédain de la part d'une partie du milieu de l'art...). Nous organisons des concerts, mais nous n'avons jamais voulu être une salle de concerts, justement parce que nous ne souhaitons pas cristalliser ou institutionnaliser nos activités d'une manière ou d'une autre. C'est pour cela que nous avons décidé récemment de réduire un peu les événements, afin de rééquilibrer notre programmation.

Tu nous as également demandé quel était le système économique de Treize. Bonne question, c'est le bordel. Disons que nous naviguons entre demandes fastidieuses de subventions et velléités d'indépendance totale, et donc d'autonomie financière.
Nous sommes aidés par la DRAC et la mairie de Paris, mais cela nous permet même pas de couvrir le loyer. Nous ne sommes pas une galerie commerciale bien que la vente n'est pas quelque chose que nous refusons. Mais l'aspect commercial ne fait jamais partie de nos préoccupations lorsque nous construisons des projets avec les artistes.
Dans le modèle économique de Treize, il n’y a pas d’argent dévolu à la programmation des expositions dans le budget global : chacun des membres doit donc trouver des financements à chaque nouvelle exposition. Nous pouvons organiser des expositions à 200 euros : de quoi acheter de la peinture et quelques bières. Et d'autres fois, des projets avec des budgets plus conséquents lorsque nous trouvons des partenaires qui souhaitent financer le projet.
C’est complexe mais intéressant car cela nous permet de réinventer en permanence le modèle économique de Treize. Ce qui est aussi sa volonté première : réinventer son identité, même si cela peut nous porter préjudice car les gens ne comprennent pas toujours qui nous sommes, ou ce que nous faisons. Mais c'est justement la réinvention permanente de cette identité, qui passe par la question économique, que nous voulons.

La dimension économique est intéressante, également, car elle permet d'aborder la question de l'espace indépendant dans son rapport à l'institution. La volonté qui préside à la création d'un espace comme Treize résulte d'une dynamique totalement non-institutionnelle : nous avons des budgets qui ne sont évidemment pas comparables à ceux d'une institution mais nous avons beaucoup plus de liberté en terme de programmation, de communication, de rapport au public, etc. Cependant, cela n’empêche pas de créer des liens avec l'institution, de profiter d'elle économiquement, tout en gardant notre liberté. C'est un modèle économique que nous développons de plus en plus, Treize devenant le créateur de projets qu'il propose aux institutions de co-produire. C'est un modèle d'interdépendance intéressant que nous développons aujourd'hui avec des écoles d'art, des centres d'art, des musées, etc.
Il n’empêche que nous avons des problèmes d'argent permanents. Pour payer le loyer tous les mois, nous devons toujours trouver de nouvelles solutions économiques : la location d’espaces de bureaux ou l’organisation de soirées en font partie. Lorsqu'il s'agit de concerts, par exemple, Treize fonctionne comme un bar clandestin. Une fois que tout le monde s'est remboursé sur le chiffre d'affaire de la soirée, les bénéfices sont partagés en autant de parts égales qu'il y a d'entités protagonistes (les groupes, l'organisateur, Treize). Ce modèle égalitaire a été mis en place récemment sous l'impulsion de Pascaline. »

G.D

Glassbox (Paris)

24/02/2016

L'équipe de Glassbox à préféré répondre de manière collégiale par le biais d'un questionnaire écrit par mail

TM: Pouvez-vous me parler de la genèse de Glassbox, son contexte de création et de ses particularités ? (via le site internet www.glassbox.fr > présentation)

- GLASSBOX est une association visant à promouvoir la jeune création en art. Elle a été créée en 1997 par une dizaine de jeunes diplômés des Beaux-arts de Paris qui décidèrent de se fédérer pour construire ensemble leur propre contexte d'exposition. Basée pendant dix ans rue Oberkampf dans le onzième arrondissement, l'association tire son nom de l'espace d'exposition qu'elle y occupe, une sorte de cube de verre à l'entresol d'un complexe résidentiel.
En 2007, le bureau quitte le onzième pour s'installer en résidence pour trois ans à la Cité Universitaire Internationale où elle développe ses activités curatoriales à la fois sur le campus et avec d'autres structures partenaires.
De fin 2010 à début 2012, poursuivant ses interventions hors-sol, GLASSBOX quitte la Cité à la recherche d'un nouveau lieu d'exposition indépendant qu'elle trouvera fin 2011. De retour dans le quartier Oberkampf et après plusieurs mois de travaux sous la direction des FreaksFreeArchitects, elle réouvre ses portes en mars 2012 au 4 rue Moret. L'espace accueille depuis différents formats d'expositions, des cycles d'écoutes, des performances, des lancements et des résidences de production.
La particularité de Glassbox a évolué avec le temps et les changements de membres, d'abord géré par des artistes pour des artistes, Glassbox se veut aujourd'hui impulsé par des acteurs d'horizons divers (artistes/philosophe/commissaire/sociologue) afin d'ouvrir son champ aux jeunes artistes mais aussi aux publics qui créent son environnement.

TM: Comment s'organise le lieu, ses acteurs et leur statut (artistes, bénévoles, commissaires d'exposition, conservateurs, journalistes ?), le lieu en lui même ainsi que les décisions vis-à-vis de l'orientation donnée à Glassbox. (décisions collégiales, association avec conseil d'administration) ?

-Le lieu est une association à but non lucratif entièrement subventionné, avec deux postes créés depuis 2011. (Emploi aidé type CUI-CAE). L'équipe est composée d'artistes, de commissaires d'exposition, philosophes, sociologues, paysagistes, bénévoles, étudiants. Chacun prend une part dans les projets et les décisions selon son désir de s'engager dans la structure id est: un bénévole très engagé aura le même poids dans une décision qu'un chargé(e) de projet salarié par exemple. L'avis et le regard de chacun des membres de l'équipe mérite, à notre sens, d'être entendu et questionné. Un conseil d'administration, instance consultative en contre-point des décisions quotidienne de l'équipe, est en train de se constituer.

TM: Comment financez-vous le lieu et son fonctionnement (participatif? subvention? dons? fonds privés ?)

-Actuellement nous fonctionnons avec des subventions grâce au soutien de La Drac, La région Ile-de-France, Mairie de Paris. Nous sommes également engagés dans des projets extérieurs auprès de structures privées qui participent ainsi au financement global de Glassbox. Nous espérons incorporer prochainement un programme de financement européen.

TM: Pouvez-vous sommairement expliquer la manière dont s'organise une exposition à Glassbox, de la sélection au vernissage ?

- Nous avons développé plusieurs programmes tels que POLDER - un programme de commande d'objets réalisés sur une année. L'Estive un programme de résidence et d'exposition sur appel à projet. Et récemment nous avons lancé un second appel à participation Grande Forme pour des projets de courtes durées, qui courent sur toute l'année.
Ajouté à ces programmes que nous renouvelons chaque année, nous organisons des expositions personnelles, accompagnées de résidence de production au sein de Glassbox, et également des

expositions collectives qui sont généralement orchestrées pas des partenaires extérieurs à l'équipe tels que des commissaires invités, des lieux partenaires cf NATURE/S/ réalisé en détonation avec Mains d'Œuvres ou avec l'Espace d'Art HEC, ou avec des écoles d'art : Beaux-Arts de Paris, Beaux-Arts de Bourges, Le Frac Centre, Les Amis des Beaux-Arts de Paris, le Palais de Tokyo…
Cette volonté de créer des partenariats s'inscrit dans une dynamique de soutien des jeunes artistes que nous accueillons, en augmentant la visibilité des projets engagés notamment par la multiplication des échanges avec nos partenaires.

TM: Dans leur ouvrage intitulé Artist-run space, nonprofit collective organisation in the 1960's and the 1970's, Gabriele Deterrer et Maurizio Nannucci définissent l'essence des artistes-run spaces selon trois notions : Autonomy, Solidarity and Participation. Trois termes, trois valeurs qui semblent être présents au sein de Glassbox. Pouvez vous me donner votre avis quant à cette définition ? Qu'en est il aujourd'hui ? Est-ce toujours d'actualité ?

- Ces trois notions sont effectivement toujours d'actualité et définissent encore très bien notre système de fonctionnement. En effet par le biais de différents outils et supports mis à la disposition des artistes invités nous souhaitons offrir une autonomie / professionnalisation des différents acteurs engagés dans les projets. Fonctionnant avec peu de moyens nous sommes habitués au système D et aux solutions d'entraide. La notion de participation est cruciale puisque c'est par son biais que se gomme la frontière entre artistes, curateurs et volontaires. Ce troisième point est aussi le moteur de notre fonctionnement car sans l'aide et l'implication des bénévoles nous n'aurions jamais pu accroître et stabiliser cette structure depuis 1997.
Nous sommes cependant méfiants face au qualificatif d'Artist-run space, qui nous parait être une catégorie opérante pour décrire l'émergence de notre structure en 1997 mais qui aujourd'hui ne correspond plus tout à fait à l'inflexion culturelle et sociétale infligée par le passage au numérique et à l'ère de la mise en réseau. Le fonctionnement réticulaire des lieux qui, comme Glassbox, sont encore aujourd'hui définis comme étant des Artist-run spaces, ne nous semble plus correspondre à la catégorie englobant les lieux culturels indépendants émergents dans les années 70 et 80.

TM: Dans le même ouvrage, les deux auteurs définissent 10 points, 10 missions en quelque sorte auxquelles doit répondre un artiste-run space (1.Non profIt organization, 2.Independence and autonomy of program, 3.self governance, 4.anti-hierarchical, 5.mutual aid and responsibility for social relations, 6.avant-garde exhibition program, 7.publishing and difFusion of artist's books, magazines and editions, 8.networking, 9.continuity over number of years,10.accessible archives). Dans ce contexte pouvez vous me parler de votre activité de publication ou de diffusion de travaux type artist's book ou de revues ?

- Nous soutenons l'auto-édition et les livres d'artistes, nous accueillons régulièrement des lancements d'éditions à titre gracieux dans notre espace. Nous recevons régulièrement des revues d'art gratuites que nous distribuons à notre public. Glassbox fêtera bientôt ses 20 ans, à cette occasion nous travaillons depuis un an et demi à une anthologie retraçant l'évolution de la structure BEST OF: les différentes équipes d'artistes qui l'ont traversé, en mettant en valeurs les projets singuliers qui ont été accueilli.

TM: Cette idée de lieu de diffusion de productions type « artist's book » fait penser à l'activité sur laquelle s'était recentré un artiste-run space tel que Castillo/Corralles aujourd'hui fermé. Dans cette optique pouvez-vous me parler de l'idée de réseau, et de votre relation avec les autres structures « similaires à la votre » ? (présence à des conférences type Pacific Association of Artist-run Centre, ou programme FIAC YCI où était présent l'un des fondateurs de Castillo/Corrales)

- Glassbox travaille a la fédération et l'alliance avec un grand nombre de structures similaires par le biais d'échange ou de ponts : types contenus d'expositions ou simplement par le partage de connaissances ou la mise en contact. De plus nous tentons de créer des échos, des ricochets afin qu'une exposition voyage d'un espace a l'autre dans le but de donner une visibilité et une actualité optimale aux artistes. Nous avons participé à un colloque organisé par Jeune Création en janvier dernier dans lequel était présent de nombreuses structures similaires à la nôtre afin de redéfinir une place a la collaboration et de mettre en place une nouvelle forme de référencement et d'alliance entre les systèmes que nous représentons.

Actuellement nous faisons parti de réseau FRAAP, et nous sommes associés au GRAND BELLEVILLE. Nous sommes également en discussions avec LeChassis à l'origine d'un second regroupement de structures axé sur la jeune création : ZONARD (avec La bourse révélation Emerige, Le Prix Science Po…)
Cependant nous travaillons actuellement à déployer nos actions sur d'autres territoires et nous espérons apprendre davantage d'un partenariat avec un FabLab, une école d'ingénieure ou un institut de sondage, pour prendre quelques exemples, que dans le dialogue avec des structures au fonctionnement identique au nôtre.

TM: Qu'en est-il de vos relations aux institutions, aux galeries marchandes (présence sur des foires d'art ?) et aux pouvoir publics ?

- Nous avons collaborés et nous continuons de collaborer régulièrement avec différentes institutions, nous invitons parfois des artistes qui sont représentés par des Jeunes galeries marchandes ou qui sont en passe de le devenir, c'est pour cela que nous cultivons une entente et un accueil chaleureux en pensant en priorité aux bénéfices et au devenir de l'artiste. Notre vocation n'est pas commerciale mais de servir de tremplin aux acteurs présentés à Glassbox, par conséquent notre place sur des foires d'art n'a pas lui d'être. En ce qui concerne les pouvoirs publics, qui sont nos principaux financeurs nous entretenons avec eux des relations fortes, en particulier autour de discussions poussées au sujet des politiques culturelles appliquées, de la marche de la production plastique actuelle et du rôle de chacun des maillons culturels. Nous avons la chance de travailler avec des représentants des pouvoirs publics particulièrement éclairés et éclairants qui occupent pour nous une place centrale dans la réflexion que nous développons sur nos propres actions, nos présupposés, nos choix.

TM: Dans une logique d'autonomisation de l'art contemporain, et d'une mouvance dite de « New-institutionalism » et privilégiant la « programmation d'événements discursifs à géométrie variable » voulez-vous pallier à une certaine carence d'espaces publics ?

- En 1997, Glassbox avait été crée dans la nécessité de répondre à cette carence. En 2016, le paysage contemporain s'est diversifié, et nous ne pouvons plus penser que cette carence existe toujours à l'identique, notamment depuis l'essor d'un très grand nombre de structures auto-gérées. Il est malgré tout important de soutenir plus que jamais ces espaces à l'économie fragile, pour que cette diversité puisse continuer d'exister.

TM: Dans cette idée de nouvelles pratiques instituantes que peut revêtir un artiste-run space, quelle est la place du curateur-commissaire d'exposition et des artistes ? Partagent t-ils la paternité de leur « interventions critiques » au sein des expositions ou interventions présentées?

- Oui absolument, c'est ce que nous voulons promouvoir. De manière plus radicale, nous ne croyons plus à l'idée de paternité : la signature, ou si on préfère l'auteur, s'efface sous le mouvement d'un certain nombre d'acteurs dont la marche commune mène à un produit collectif. Des noms restent présents, en particulier pour la communication, mais nous expliquons d'entrée de jeu aux artistes qui sont amenés à travailler avec nous qu'ils perdent toute souveraineté en acceptant de produire et d'exposer avec Glassbox. L'issue du travail mené ensemble peut s'énoncer comme le résultat d'une équation type X+Glassbox.

TM: Dans le cas où l'on considère une exposition au sein d'un artist-run space comme une nouvelle étape dans le processus de légitimation d'un artiste, ou d'un curateur, qu'en est il de la relation temporelle de Glassbox avec les expositions passées, les artistes ou les différents curateurs ? Continuité ? Archive ? réactualisation d'expositions ? ou au contraire renouvellement permanent ?

- Il est important pour notre structure d'asseoir des partenaires, et pour cela nous n'hésitons pas à inviter d'anciens collaborateurs à réexposer. Notre volonté s'inscrit dans une démarche de présentation de la scène artistique actuelle sans pour autant occulter son héritage ou l'histoire de Glassbox. Pour nous il est important de combiner « fidélité » des partenaires, lieux, acteurs / et prise de risque, en étant « découvreur et souteneur » de jeunes talents.

TM: Dans une logique d'ouverture, comment s'exerce la communication de Glassbox ? Utilisation de moyens « traditionnels » ou de nouvelles formes de communication ? Quelle est la visée et la finalité de votre communication (ex: rester dans l'aire d'influence géographique du lieu (11ème arrondissement) ou surtout Paris ou France ou International) ?

- Notre vocation est le soutien de la jeune scène et donc sa mise en lumière. De ce fait nous utilisons beaucoup de moyens de communications mis à notre disposition pour élargir notre audience. Pour chaque type d'audience visée nous essayons d'adapter au mieux notre mode de communications id est : pour nos partenaires financiers nous continuons les envois papiers. Nous sommes présents sur FB, Twitter et Instagram où nos cultivons un auditoire internationale en postant généralement en anglais. Nous envoyons régulièrement notre newsletter à nos 10 000 abonnés. Nous avons fait une refonte complète de notre identité graphique et de notre site internet en sept. 2015, qui est actualisé à chaque nouvel événement, pour multiplier notre impact nous sommes actuellement en train de créer une interface de celui-ci en anglais. Nous sommes également très proches de l'environnement géographique de l'espace d'art situé dans le 11 ème, nous entretenons des relations d'entraides chaleureuses avec les commerçants et les habitants du quartier. Il en est de même pour les espaces d'art ou galeries situés à proximité.

TM: Pensez-vous qu'il existe une certaine homogénéité dans les artist-run space au niveau de : l'esthétique des lieux, des types de présentation (display), des moyens de communications, des acteurs ?

- Chaque espace a son propre fonctionnement et y développe une certaine singularité. Cependant l'artist run space correspond à une mouvance qui va de pair avec un esthétisme type (parfois caricatural), et opère avec des moyens techniques, financiers, et de communication « LOW » ce qui entraîne généralement un effet de standardisation de ces espaces.

TM: Pensez-vous qu'il existe un certain paradigme de l'artiste-run space ou au contraire que tout ces lieux sont bien différents ?

- Reprise d'une des réponses précédentes : Nous sommes méfiants face au qualificatif d'Artist-run space, qui nous parait être une catégorie opérante pour décrire l'émergence de notre structure en 1997 mais qui aujourd'hui ne correspond plus tout à fait à l'inflexion culturelle et sociétale infligée par le passage au numérique et à l'ère de la mise en réseau. Le fonctionnement réticulaire des lieux qui, comme Glassbox, sont encore aujourd'hui définis comme étant des Artist-run spaces, ne nous semble plus correspondre à la catégorie englobant les lieux culturels indépendants émergents dans les années 70 et 80.

TM: Pouvez vous me donner trois mots définissant Glassbox?

- Nous préférons ne pas, pour reprendre l'intraduisible mais néanmoins si éclairante formule de Bartleby.

Frédéric Vincent

directeur de l'artist-run space Immanence (Paris)
Doctorant à Paris 1 soutenant une thèse sur les artistes-curateurs
29/04/2016
Entretien sous forme de questionnaire écrit par mail

TM: De manière succincte, quand apparaissent réellement les premiers signes d'artist-run spaces ? Est-ce dès le XIXème siècle avec le Pavillon du Réalisme de Courbet ou avec les Kunstverein en Allemagne ?

Il me semble que nous n'avons pas à nous soucier d'identifier l'origine de l'apparition des artist-run spaces. Ce qu'il en résulte, c'est qu'au milieu du XIXème siècle, nous allons assister à une affirmation de l'autonomie de l'artiste. A savoir si ce sont les kunstverein comme celui de Brême (1823) ou le pavillon du réalisme de Courbet (1855) qui donnent donne le coup d'envoi ou est l'acte de naissance des ARS est une interrogation mineure. Car nous pouvons aussi alors penser à la présentation de l'enlèvement des Sabines par Jacques Louis David en 1799. David va faire payer le droit d'entrée de l'exposition, ce qui était interdit par l'académie en France, les Anglais pratiquaient déjà cela, pensons à Benjamin West en 1770 pour la présentation de son tableau *La Mort du général Wolfe* et John Singleton Copley qui fit de même en 1781 pour la présentation de sa *Mort de lord Chatham*.

Ce qui est intéressant avec Courbet, et ce sont les raisons qui font que son Pavillon est cité en exemple, c'est qu'il est à la fois la genèse mais aussi un aboutissement. La genèse est ARS car Courbet va faire ce que tous les artistes et curateurs qui ouvrent un espace d'exposition font actuellement, c'est-à-dire, le financer (ventes et prévente d'œuvres), recherche de mécénat, demande de prêts pour l'exposition, demande d'occupation de l'espace public, démarche administrative, collaboration avec un architecte ou un scénographe dans ce cas c'est Léon Isabey qui dessine le pavillon, conception, rédaction et financement d'un catalogue. Et un aboutissement, car ce pavillon est le résultat de l'affirmation d'indépendance des artistes face à l'académie, mais aussi une lutte pour la reconnaissance du statut de l'artiste.

TM: À partir de quand émerge le mot « artist-run space » ? Qui l'utilise ? Est-il un terme exclusivement anglo-saxon ?

L'apparition du terme Artist-run space est très vague, il apparaît surement dans les années 1980, les lieux gérés par les artistes étaient plutôt qualifié de galerie coopérative, (les co-op galleries aux Etats-Unis). Ce terme est aujourd'hui plus populaire et il est désormais utilisé par beaucoup de monde pour désigner les espaces gérés par les artistes. Il y surement été popularisé par l'ouvrage de Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci.[1] Un livre qui parle de certaines initiatives des années 1960 et 70. Il n'est donc plus un terme uniquement anglais, il est communément employé par beaucoup. Pensons par exemple à l'espace Lieu commun à Toulouse qui se définit comme un artist-run space.

TM: Quelle définition donneriez-vous des artist-run spaces ?

Un espace géré par des artistes. Mais, car il y a toujours un mais, par uniquement. Comment alors qualifier les espaces gérés ou fondés par des critiques, ou des curateurs ? Par souci de simplification, ils tombent sous l'appellation ARS, ou non-profit. Je sais par exemple que certains artistes refusent l'appellation d'Artist-run sapces pour des espaces fondés par des critiques ou des curateurs, ce que je trouve ridicule.

TM: Peut-on parler d'artist-run spaces pour un lieu comme la Factory (années 1960-1970) qui se forme quelques temps avant l'apparition des premiers véritables artist-run spaces ?

La factory de Warhol, n'est surement pas un ARS, en tout cas pas à mes yeux. Car dans les ARS, les artistes exposent souvent et très rapidement d'autres artistes. Les ARS sont des espaces

[1] Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci, Artist-Run Spaces, JRP Ringier, 2012.

fondés par des artistes pour des artistes. Warhol ne faisait que la promotion de lui-même, contrairement par exemple à Kippenberger. A travers son Kippenbergerbüro, il organisait et exposait d'autres artistes. La Factory est l'atelier de Warhol, il n'y avait pas un espace d'exposition dévolu à la présentation d'oeuvres d'autres artistes. Par contre Warhol a organisé un expo, *Raid the Ice Box 1*, ce qui est autre chose.

A New York la situation est particulière, la première initiative est celle de la galerie de la Judson mémorial Church en 1891. Mais nous pouvons aussi penser à la galerie 291 de Alfred Stieglitz et Edward Steichen en 1905. Au Clay club de Dorothea Denslow en 1928. Dans les années 1950 et 60 vont apparaître de nombreuses galeries coopérative comme la Tanager Galerie (1952), la Hansa Galerie (1952), la James Gallery (1954), la Camino Gallery (1956), La Brat Gallery (1957), la Green Galerie (1960), la Reuben Galerie (1960). De nombreux artiste emergeront de ce bouillon de culture qui ne finira pas de boullir pour donner ses heures de gloire à NY, avec entre autres The Store de Oldenburg (1960), ou la AG galerie de George Maciunas (1961).

TM: Quels seraient les enjeux des artist-run spaces aujourd'hui ? Sachant que beaucoup de choses ont déjà été faite pour la démocratisation et l'acceptation de l'art contemporain sous ses formes expérimentales, sont-ils devenus seulement des tremplins à la jeune création et aux jeunes curateurs ?

Il est vrai que beaucoup de choses ont été faites pour favoriser la création émergente, mais les ARS sont un des maillons de la chaîne des lieux d'expositions possibles pour les artistes jeunes ou moins jeunes, renommés ou inconnus. Pour ma part, je m'accorde aucune importance à l'âge ou à la notoriété d'un artiste, ce qui m'intéresse c'est la qualité de son travail. Les initiatives d'artistes ou les artist-run spaces sont des espaces dits indépendants. Nous pouvons gloser sur la notion d'indépendance, mais ce n'est pas forcément ce qu'il a de plus important, aujourd'hui contrairement aux années 1960 ou 70, c'est l'espace, les artistes qui ont ouverts des espaces d'exposition proposent un espace de liberté pour d'autres artistes. Depuis quelques années, je constate que nous recevons à Immanence, non seulement des demandes et des dossiers de la part d'artistes mais aussi et de plus en plus de curateurs, qui se retrouvent dans la même position que certains artistes, celles de refus de l'institution. Ils ont eux aussi besoin de visibilité et les ARS sont des espaces qui peuvent leur amener.

Voilà dites-moi si cela vous conviens et n'hésitez pas si vous avez d'autres questions.

TM: Pardonnez moi de vous déranger à nouveau au sujet des artist-run spaces.
Je voulais simplement savoir si vous connaissiez une étude de public de ces types de lieux ? Si il en existait une ?
j'ai en effet beaucoup de mal à dresser une typologie des publics malgré les témoignages d'artist-run spaces ?

bonjour, non pas à ma connaissance.
mais cela est peut-être aussi dû au fait que les ARS échappent aux carcans institutionnels dans lesquels il y a des chargés de l'accueil, des chargés des publics, des médiateurs et tous autres types de postes qui n'existent pas dans les ARS car ce sont les artistes eux-mêmes qui endossent toutes ses tâches. Le public venant dans les ARS est tout aussi divers et variés que dans les galeries ou centres d'art, par contre est ce que ce public fait la différence un ARS, une galerie commerciale ou un centre d'art? cela est moins sûr.

Frédéric Vincent.