



HAL
open science

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 Suisse romande

Tom Masson

► To cite this version:

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 Suisse romande. Art et histoire de l'art. 2016. dumas-01669249

HAL Id: dumas-01669249

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01669249v1>

Submitted on 20 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

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.

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

présenté sous la direction

de M. François Mairesse
Professeur Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Septembre 2016

Table des matières

Remerciements	3
Avant-propos.....	5
Introduction	7
1. Histoire d'une utopie	16
1.1. Système néo-académique, salons, avant-garde, des initiatives singulières et collectives.	17
1.1.1. D'un système étatico-académique à un système « marchand-critique »	17
1.1.2. L'exception des Kunstverein.....	20
1.1.3. L'avant-garde scandinave, un exemple des premiers lieux pensés pour l'autonomisation de l'art.....	22
1.2. Les années 1960-1970 et la définition des <i>artist-run spaces</i>, un nouveau phénomène de l'art contemporain.....	26
1.2.1. L'émergence d'un phénomène.....	26
1.2.2. Le temps des concepts et des transformations, première définition des <i>artist-run spaces</i>	44
1.3. De 1990 à nos jours, le nouveau visage des <i>artist-run spaces</i>, de nouvelles aventures.	57
1.3.1. Nouvelle génération, institution, « New Institutionalism », curateurs, subventions et post-autonomie.....	59
1.3.2. Penser pragmatiquement, agir artistiquement : les nouveaux regroupements d' <i>artist-run spaces</i> , quelle définition possible ?	67
2. Une réalité physique, des spécificités techniques : les <i>artist-run spaces</i> de nos jours.....	74
2.1. Les réalités physiques	78
2.1.1. Des genèses.....	78
2.1.2. Des situations géographiques.	84
2.1.3. Des formes variées d'organisation et des acteurs multiples?	89
2.2. Les techniques utilisées par les <i>artist-run spaces</i>.	98
2.2.1. Quelles méthodes de communication pour quelle visibilité et quel public ?... ..	98
2.2.2. Les expositions au sein des <i>artist-run spaces</i> , quel dispositif, quelles méthodes ?.....	109
3. L'<i>artist-run space</i> face à ses concepts.....	125
3.1. Des rapports entretenus au sein des <i>artist-run spaces</i>.	126
3.1.1. Espace/temps.....	126
3.1.2. Émotion/rationalité.....	131
3.1.3. Art(<i>ist-run spaces</i>) et Société	134
3.2. Des concepts abordés par les <i>artist-run spaces</i>	139
3.2.1. Migration de l'art contemporain	139
3.2.2. Community-art.....	143
3.2.3. « New-institutionalism » et auto-gestion.....	145
3.2.4. Critique institutionnelle.	148
3.2.5. Esthétique relationnelle et art contemporain.	150
Conclusion et tentative de définition.	155
Bibliographie	161

Remerciements

Avant tout propos, je tiens à remercier les personnes qui ont su m'aiguiller et m'introduire dans le travail de recherche que constitue ce mémoire.

En cela je remercie chaleureusement mon directeur de recherches M. François Mairesse (Professeur Université Sorbonne Nouvelle Paris 3). Par son attention vis-à-vis des élèves du groupe d'étude de Muséologie à l'École du Louvre et son investissement dans la formation et l'exécution de nos sujets d'études, il a su nous placer dans les meilleures conditions de recherche possible.

Je tiens également à remercier Melissa Rérat (doctorante et adjointe à la direction du Master en Études Museales de l'Université de Neuchâtel) qui fut ma personne ressource en Suisse durant mon séjour d'étude. Grâce à ses connaissances pointues en art contemporain et à son réseau de connaissance, j'ai pu rapidement rencontrer les personnes nécessaires pour réaliser mes entretiens et ainsi étayer mes propos quant aux artistes évoqués dans ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier toutes les personnes que j'ai rencontrées durant mes entretiens, Arthur de Pury au CAN, François Kohler et Damian Navarro à Circuit, Renaud Loda à OLM Space, Denis Roueche à Palais, Guillaume Pilet à Tunnel Tunnel, François Ronsiaux à Plateforme, Gallien Déjean à Treize ainsi que Clémence Agnez et toute l'équipe de Glassbox. Je remercie aussi toutes les personnes et artistes rencontrés durant des vernissages, des visites d'*artist-run spaces*, etc. Ces personnes avec qui j'ai pu partager et étoffer ma recherche, m'ont consacré de leur temps et ont accepté de me livrer une parole directe et sans concessions qui m'a permis d'aborder de l'intérieur le sujet des *artist-run spaces*.

Je tiens aussi à remercier Frédéric Vincent (doctorant à Paris 1 et directeur de l'*artist-run space* Immanence) qui a aiguillé mes recherches au sujet des *artist-run spaces*.

Je tiens aussi à remercier Christian Egger (directeur de la Galerie C) pour qui j'ai travaillé durant mon séjour Suisse et qui m'a introduit et présenté bon nombre d'artistes et de travailleurs culturels suisses et français qui m'ont permis d'approfondir ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier Cécile Guarinoni (étudiante à l'École du Louvre et à l'Université de Heidelberg) qui ayant travaillé à la Kunstverein de Heidelberg m'a permis de construire une partie de ce mémoire.

Je remercie tous mes camarades de Muséologie à l'École du Louvre et à l'Université de Neuchâtel avec qui les échanges et les questionnements méthodologique furent des plus constructifs et des plus utiles. Ils m'ont permis de prendre du recul sur mon sujet et ont posé un regard neuf sur mes recherches.

Je remercie Jules Naudet (sociologue) pour ses quelques apports méthodologiques et ses orientations vis-à-vis de mon sujet mais aussi pour certaines précisions apportées à des notions sociologiques. C'est aussi grâce à lui que je me suis intéressé très tôt à la sociologie de l'art.

Je tiens aussi à remercier Sophie Deballon-Masson pour ses relectures attentives et son soutien indéfectible.

Enfin je tiens à remercier Marine Vazzoler (étudiante à l'École du Louvre et à l'Université de Heidelberg), compagnon de route dans la recherche, pour ses traductions allemandes ainsi que pour ces longues heures de discussions autour de nos sujets qui m'ont permis d'avoir toujours un recul nécessaire dans la réalisation de ce mémoire et pour son soutien affectif si important.

Avant-propos

Au cours de nombreuses lectures, j'ai noté, dans la presse spécialisée ou non, de l'usage répétée du terme *artist-run space*. J'ai décidé de chercher à comprendre plus en détail ce que pouvait bien représenter un terme si souvent utilisé mais si rarement explicité.

Dans un article de 2013, Patrice Joly, rédacteur en chef de la Revue 02, posait déjà cette difficulté de définition. Pour une plus grande compréhension et sûrement du fait qu'un article de revue ne permet pas d'aborder tous les aspects d'une définition, Patrice Joly, comme bien d'autres, pointait en premier lieu le fait que les *artist-run spaces* comme les centres d'arts ne constituaient pas de collections.

Cette simple distinction ne me suffisait pas. En effet, connaissant les pratiques actuelles de l'art contemporain où l'objet, l'artefact et son impact physique ne prédominent plus.

Les pratiques se font plus au profit des protocoles, des fichiers numériques, des discours, des archives et des modes d'expression éphémères (tels que la performance ou le happening) qui peuvent à leur tours faire intervenir d'autres formes de collectionnisme.

De même, différents auteurs d'articles pointaient aussi l'origine « alternative » ou « transgressive » de tels espaces en vue de les définir.

Alors que mes connaissances en art contemporain m'avaient obligé à élargir ma vision de la collection au-delà de l'oeuvre d'art, l'aspect subversif de l'art contemporain comme marqueur de définition ne me satisfaisait pas non plus.

En effet, l'art contemporain -celui défini par Nathalie Heinich- et que l'on trouve aujourd'hui au sein d'institutions culturelles est bien souvent de nature subversive dans la logique où il consiste à jouer sur les normes et à questionner les frontières de l'art.

Ainsi, la presse qualifiait les *artist-run spaces* de différents et de novateurs. Bon nombre d'acteurs de l'art contemporain reprenaient dans leur définition soit des formes déjà bien connues -centre d'art,etc- soit des principes de subversion, d'autogestion, d'alternatif qui sont déjà intégrés dans l'art contemporain des institutions.

Il semblait qu' il existait donc un terme représentant des lieux spécifiques de l'art contemporain qui, dans un brouhaha général, n'était pas ou pire ne voulait pas être défini.

C'est donc dans cette optique que j'ai voulu chercher à comprendre ce que pouvait bien représenter ces espaces qui se développent de plus en plus dans nos villes.

Je voulais, dans l'optique de fournir une définition et donc quelques repères communs, permettre à des personnes extérieures ou non au champ de l'art contemporain de comprendre et de questionner des lieux qu'ils sont ou seront amenés à rencontrer dans leurs pratiques culturelles et citoyennes.

Il s'agit donc d'un sujet que j'ai choisi d'aborder avec de multiples portes d'entrées : l'histoire, l'espace, les acteurs et les concepts abordés au sein de ces espaces.

La littérature spécialisée sur les *artist-run spaces* n'étant pas très vaste, j'ai tenté de réunir un large corpus de textes -bien souvent en anglais- traitant des lieux de l'art contemporain.

J'ai pour cela utilisé des ouvrages théoriques et pratiques de muséologie ainsi que des compte-rendu de séminaires et de colloques traitant des lieux indépendants d'exposition mais aussi de l'autogestion et du rapport aux institutions dans l'art contemporain. J'ai aussi voulu étoffer mon discours par des lectures d'ouvrages philosophiques et sociologiques traitant de l'art contemporain qui me paraissaient indispensables pour aborder la définition d'espaces où les modalités d'actions sont variées et où le concept est roi.

Enfin pour ancrer mon travail dans une réalité j'ai effectué des entretiens avec divers acteurs de la scène des *artist-run spaces* -qui m'ont aussi permis de visualiser concrètement les actions et les modes de fonctionnements de tels espaces- et je me suis procuré des ouvrages non scientifiques mais édités ou produits par des *artist-run spaces* et par leurs acteurs.

Ce corpus élargi m'a permis d'aborder ce sujet de manière transversale en croisant des analyses historiques, des analyses sociologiques, des études de cas, des entretiens ainsi que des approches conceptuelles et sociologiques qui me semblent permettre d'atteindre une définition large et réaliste de ce que sont les *artist-run spaces* aujourd'hui.

Introduction

Avec l'ouverture, en 2016, au Centre Pompidou, d'un nouvel espace d'exposition (Galerie 0), inauguré à l'occasion de l'exposition Musée On/Off, le musée affirme son envie de s'ouvrir aux nouvelles pratiques artistiques contemporaines qui prônent l'interdisciplinarité mais il cherche aussi à mettre en débat l'idée même d'exposition et de musée en s'ouvrant notamment à de nouveaux partenaires tels que les centres d'art, les universités ou les structures associatives dont font partie les *artist-run spaces*¹.

Ces espaces qui représentaient le côté «Off» des musées d'art contemporain qui est la forme dite associative, indépendante et alternative de l'art contemporain se voient depuis peu conviés à prendre part aux activités du musée.

Ce phénomène d'intégration des espaces indépendants au musée n'est cependant pas totalement nouveau comme le prouve l'exposition Live/Life organisée en 1996 au MAMVP par Hans Ulrich Obrist où le célèbre commissaire d'exposition invita plusieurs *artist-run spaces*² à investir l'espace du musée et à proposer des mini-expositions selon leurs modes de fonctionnement. Cette promiscuité s'est aussi parfaitement illustrée à la Tate Modern en 2010, lorsque pour l'événement No Soul For Sale, le musée londonien invita 70 structures indépendantes du monde entier, dont des *artist-run spaces*, à intervenir dans le Turbine Hall afin de montrer et d'exposer la diversité de leurs activités.

Dans le domaine de l'enseignement aussi le virage vers les structures indépendantes et ce genre d'espace artistique a été pris. En effet, en France, le

¹ « Espace à géométrie et temporalité variables, la Galerie 0 - Espace prospectif, entend favoriser l'expérimentation et remettre en question la forme-exposition. Endroit de réflexion résolument inscrit au cœur du musée, en prise directe avec les enjeux soulevés par les arts visuels dans leurs composantes actuelles, ce nouvel espace est également un lieu de débats d'idées, accueillant des interventions, performances, conférences... Lieu de ralliement, la Galerie 0 réunira artistes et designers, collectifs et partenaires de tous horizons, notamment centres d'art, structures associatives, écoles d'art et universités. » description faite par Serge Lasvignes, président du Centre Pompidou sur le site internet du musée : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_Rdad7d7f7c672f8f5b4b2bcd5628fba54¶m.idSource=FR_LI-dad7d7f7c672f8f5b4b2bcd5628fba54 (consulté le 28 mai 2016)

² Le terme *artist-run space* est déjà utilisé par Hans Ulrich Obrist, Laurence Bossé et Suzanne Pagé dans la constitution du catalogue d'exposition : BOSSÉ Laurence, OBRIST Hans Ulrich, *Life/Live, La scène artistique du Royaume-Uni en 1996. La nouvelle aventure*, Paris, Paris-Musée, 1996.

programme de recherche de l'ESAD de Reims (programme de recherche 2013-2015) portait sur la création par les étudiants d'un *artist-run space* qui devenait alors un exercice pratique pour leur formation professionnelle de praticien¹.

Enfin, le marché aussi a fini par intégrer ce type de structure comme le démontre la présence de quelques-uns des plus célèbres *artist-run spaces* -Printed Matter, Ecart, Art Métropole- à la foire internationale d'art contemporain Art Basel ou comme la présence de jeunes *artist-run spaces* parisiens², en 2015, à Paris Internationale, une des foires « off » de la FIAC.

De plus, au travers de colloques organisés³ par ces structures et au travers de leur évocation dans un nombre grandissant d'articles de presse, le phénomène de ces espaces indépendants ne cesse de prendre de l'ampleur ainsi qu'une certaine résonance.

Cette résonance est le point de départ de cette recherche, de vouloir définir une mouvance bien réelle de l'art contemporain qui s'exprime par la création d'espaces physiques d'exposition. Pour définir cette mouvance, ces réalisations, il convenait de pouvoir nommer ces espaces qui, à travers le monde entier, se dissolvent derrière des dénominations différentes telles que : « off spaces », « centres d'artistes autogérés », « espaces indépendants », « galeries associatives », « artists/curators-run spaces », « radical spaces », « non-profit gallery », « self-organized spaces », « artist-run spaces »,...

De ce fait, le choix d'un terme à la plus grande valeur sémantique possible était primordiale pour englober une telle diversité de lieux. Le choix du terme *artist-run*

¹ « 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 2ème cycle en art, qui a rouvert 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 la mettant en oeuvre au sein de l'établissement et dans le cadre d'un réseau élargi. » description faite du projet de recherche dans le dossier ARTIST-RUN SPACES de l'ESAD Reims, voir en annexe.

² il s'agit de Shanaynay et de Treize, voir à ce sujet les fiches de ces *artist-run spaces* en annexe. Pour plus d'information sur Paris internationale : <http://parisinternationale.com> (consulté le 13 novembre 2015)

³ Colloque organisé par différents *artist-run spaces* Français et Suisses : LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts. (brochure en annexe)

space fut alors le plus évident car il remplit de lui-même plusieurs critères inhérents aux types d'espaces qu'il signifie.

Le terme *artist-run space* est un anglicisme¹ et traduit de ce fait le caractère international de ces types d'espaces et ce, notamment, depuis les années 1990. En effet, à l'occasion du colloque international de l'A.I.C.A -Association Internationale des Critiques d'Art- (section Suisse), du 6 décembre 1997, à Zurich,, au sujet des espaces indépendants, Hans Ulrich Obrist rappelait que les *artist-run spaces* (il les nomme ainsi) avaient pris racine dès les début des années 1990 dans toutes les parties de l'Europe et du monde (et pas seulement dans les pays anglo-saxons)².

De plus, les *artist-run spaces* évoluent dans le champ de l'art contemporain, un champ qui, lui aussi, s'est plus que jamais internationalisé, tant au niveau du marché (en témoigne les foires d'art contemporain qui se délocalisent telles que Art Basel/Basel, Art Basel/Hong-Kong, Art Basel/Miami) que des institutions (en témoigne les institution ou les fondations qui créent des extensions à l'étranger telles que la fondation Guggenheim à Abu-Dhabi) et qui collaborent aujourd'hui bien au delà de leur frontières.

Ainsi le terme *artist-run space* est évocateur d'un type d'espace contemporain d'exposition, conscient des enjeux de l'art contemporain et de son mode de fonctionnement mondialisé.

Le terme *artist-run spaces* qui était déjà utilisé par certains acteurs de tels lieux dans les années 1970, continua à être utilisé plus tard par des personnalités importantes de l'art contemporain (Maurizio Nannucci, Hans Ulrich Obrist, A.A Bronson, Keith Wallace,...).

Malgré sa présence précoce dans les discours de l'art contemporain, le terme même d'*artist-run space* fut définitivement promulgué avec la publication, en 2012, de l'ouvrage de Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci intitulé : *Artist-Run Spaces, Non Profit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*.

¹ C'est d'ailleurs au travers du succès rencontré par des lieux britanniques tels que le London's City Racing à Londres et Transmission à Glasgow que le terme *artist-run space* fut connu et reconnu au sein du champ de l'art contemporain.

² HANS ULRICH OBRIST, *Les espaces indépendants*, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, « *On The Move* », Genève, JRP Ringier, 1999, p.44.

Cet ouvrage réalisé en collaboration avec les acteurs des neufs principaux *artist-run spaces* historiques permet de poser une première pierre à l'édification d'une histoire des *artist-run spaces*.

Grace à cet ouvrage, un terme fut donné à un phénomène de l'histoire de l'art contemporain et en explicita les concepts. De ce fait, choisir le terme *artist-run space* pour ces lieux actuels permet par la dénomination d'instaurer une filiation et une portée historique à ce type d'espaces plutôt que de les considérer comme des simples initiatives singulières et isolées ; en somme, lui donner une valeur historique.

Enfin le terme *artist-run space* comporte aussi une certaine portée symbolique voire sociologique dans le fait que ce terme en lui-même est le fruit d'une construction terminologique réalisée par des personnalités du champ de l'art contemporain. Le terme *artist-run space* est le résultat d'un vocabulaire spécifique¹ à une catégorie de professionnels de la culture et plus particulièrement de l'art contemporain et surtout de son pan « alternatif ».

De ce fait par sa construction linguistique, l'*artist-run space* nous plonge directement dans le champ de l'art contemporain et dans sa pratique.

Ainsi il s'agit aussi de déterminer avant toute chose ce qui est défini comme art contemporain au sein de ce mémoire d'étude.

L'art contemporain est ici perçu selon la définition qu'en fait Nathalie Heinich dans son ouvrage récent *Le paradigme de l'art contemporain*² et ainsi que dans son ouvrage plus ancien : *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*³.

L'art contemporain dont il s'agit dans ce mémoire, au sujet des *artist-run spaces*, n'est pas le synonyme « d'art actuel ». Il n'est pas le résultat d'une vision

¹ « un multitude de termes sont souvent associés à la notion de self-organisation se référant aux structures qui critiquent la domination culturelle des institutions et du marché : « *artist-run* », « *curateur indépendant* », « *espaces alternatifs* », « *bottom-up* » (mouvement ascendant), « *DIY* », « *open source* »... » HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, *Self-Organised*, Occasional Table, Londres, Open Editions, 2013, p.19.

² HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.

³ HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999.

historiciste de l'art mais bien un genre, -qui induit alors des sous genre comme l'art conceptuel, l'arte povera,...- d'un paradigme¹ de l'art à part entière.

Ainsi de la même manière qu'en musique on admet l'existence d'un genre dit de la « musique contemporaine »², coexistant avec d'autres genres de musique, l'art contemporain doit lui aussi être perçu comme un « genre » précis de l'art.

L'art contemporain est donc un genre, un paradigme accepté et partagé par des acteurs précis, des modes de diffusion -dont les *artist-run spaces* font partie-, des modes de création et des processus d'intégration spécifiques mais aussi par des récits et des discours remarquables -notamment fondés sur l'excentricité, l'anecdote et la singularité-.

Dans ce genre, ce paradigme contemporain, pour Nathalie Heinich, «l'art consiste en un jeu avec les frontières de ce qui est communément considéré comme de l'art»³.

En somme l'art contemporain repousse et déplace ses pratiques mais va aussi repousser les frontières de ce qui est communément considéré comme les lieux d'exposition de l'art.

C'est dans ce jeu de subversion avec la norme que vont alors émerger les *artist-run spaces* : comme le résultat d'une poussée transgressive de l'art qui touche aussi ses lieux d'exposition.

Les lieux « communément » considérés comme des lieux d'expositions de l'art contemporain et dont il sera question parfois dans ce mémoire d'étude sont les galeries marchandes d'art -appelées galeries-, les institutions, les musées et les fondations -qui peuvent être regroupées avec les institutions-.

¹ «Le propre en effet d'un « paradigme » est d'englober non seulement la dimension chronologique de la périodisation, familière à l'historiographie de l'art, et la dimension générique de la classification, qui intéresse aussi l'esthétique, mais également les discours sur l'art, l'économie, le droit, les institutions, les valeurs, les modalités de circulation et d'appréhension des œuvres.» HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p.53. La définition choisie ici de paradigme est celle de Thomas Kuhn : « Un paradigme, en d'autres termes, c'est une structuration générale des conceptions admises à un moment donné du temps à propos d'un domaine de l'activité humaine : non tant un modèle commun – car la notion de modèle sous-entend qu'on le suive consciemment – qu'un socle cognitif partagé par tous. » *Ibid*, p.43.

² Cet exemple de la musique contemporaine est pris de l'ouvrage : HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p.7.

³ HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p.50.

Dans le contexte de cette étude, les institutions¹ regroupent notamment les organismes publics ou privés établis par la société pour répondre à un besoin déterminé et qui sont régis par un système juridique déterminé, de droit public ou de droit privé. Ces institutions répondent à un besoin social culturel et sont donc qualifiées d'intérêt public. Les institutions sont régies par un ensemble de normes et de règles mais aussi par un système de valeurs. Enfin, souligner le caractère institutionnel d'un organisme, d'un établissement ou d'un événement c'est aussi réaffirmer son rôle normatif et l'autorité qu'il exerce sur son domaine de compétence -en l'occurrence ici l'art contemporain-.

De cette manière sont réunis sous le terme d'institution dans ce mémoire, toutes les instances ayant un statut non indépendant établi par l'état ou par une fondation privée ayant une mission d'intérêt public², mais aussi des lieux physiques qui instituent ou établissent des artistes ou des oeuvres d'art contemporain.

Il s'agit donc des centres d'art, des fonds régionaux ou municipaux d'art contemporain, des fondations d'art (qui ont des espaces d'exposition), des écoles d'art, des prix d'art contemporain, des salons, des foires d'art contemporain,...

Il s'agit ici des toutes les manifestations et lieux instituant et légitimant un artiste et ses oeuvres.

Pour une analyse même des artist-run spaces, peu de publications spécifiques avaient été réalisées³. Cependant, il existait déjà un grand nombre d'articles de presse spécialisée ou non à ce sujet ainsi que des actes de colloques qui constituaient des points de départ à la recherche d'une définition de tels lieux d'exposition. De plus, un très large corpus existait autour des questions d'espaces indépendants dans l'art contemporain, d'autonomisation, d'espace communautaire artistique, d'autogestion artistique, de critique institutionnelle et d'exposition d'art contemporain qui constituait de formidables portes d'entrée pour définir ces lieux atypiques. Il existe aussi des ouvrages plus théoriques et

¹ voir à ce sujet la définition faite de l'Institution dans : MAIRESSE François, DESVALLÉES André, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p.42.

² Il faut noter que beaucoup d'*artist-run spaces* sont formés sous le régime de l'association et revendiquent à l'occasion de recherche de financement leur mission d'intérêt public.

³ Mis à part l'ouvrage de Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci : *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012. et l'ouvrage Décentre : *Décentre, à propos des centres d'artistes*, Canada, YYZBOOKS, 2008.

pratiques de muséologie abordant les notions d'exposition de l'art contemporain - et donc inévitablement la diversité de ses lieux- et les types d'extension possible aux lieux d'exposition¹. De plus en réalisant des entretiens auprès d'acteurs d'*artist-run spaces* il était possible d'ajouter aux ouvrages spécifiques, aux concepts et aux théories pratiques, des anecdotes et une certaine réalité de la situation.

Pour ce faire il s'agissait de définir un terrain de recherche qui permettait d'avoir une certaine diversité de lieux et d'acteurs tout en ayant la possibilité de les traiter de la même manière en comparaison des institutions en place et du corpus conceptuel et pratique qui était dégagé. De ce fait le terrain de recherche pour les études de cas réalisées pour ce mémoire se cantonnent à la Suisse romande (francophone) et à la France.

Ce choix, de restreindre le terrain à la Suisse romande permettait de ne pas créer de trop grande différence quant au paysage culturel environnant les *artist-run spaces* interviewés.

En effet, la Suisse romande, comme l'illustre Genève avec Paris², a toujours eu une liaison culturelle étroite avec la France. Les deux territoires -Suisse romande et France- avaient alors des similitudes en terme d'institutions telles que des fonds municipaux d'art contemporain, des écoles d'art similaires, des musées de beaux-arts (tandis que la Suisse alémanique suit le modèle des Kunsthalle), des méthodes de financement public (subvention des municipalités,etc) similaire ainsi qu'une scène artistique historique très proche (on pense à Daniel Spoerri, John M Armleder, Christophe Cherix, Marc-Olivier Wahler,... qui exercèrent leur art ou leur profession de curateurs des deux côtés de la frontière).

Enfin la présence de l'*artist-run space* Écart, à Genève, dès les années 1969, qui est considéré comme l'un des *artist-run spaces* « fondateur » de ce mouvement

¹ Ici l'idée d'extension est empruntée à la réflexion de Mark Rectanus dans : W.RECTANUS Mark, *Extending the Museum. Moving Out. Museums, Mobility and Urban Spaces* dans *The International Handbooks of Museum Studies*, HENNING Michelle, *Museum Média*, WILEY Blackwell, 2015, p.528-552.

² Pour exemple Genève et Paris possèdent toutes les deux des Fonds Municipaux d'Art Contemporain. Voir à ce sujet le chapitre : *Les acteurs de l'art contemporain à Aarau, Genève et Lucerne dans les années 1970* dans IMHOF Dora, OMLIN Sibylle, RÉRAT Mélissa, *Lieux de cristallisation de l'art en Suisse*, Zurich, Scheidegger Spiess, 2014, p.13. Ainsi que ROTH Jean-Jacques, *L'art contemporain à Genève mais dans quelles conditions ?*, Tribune de Genève, 9 décembre 1977.

de l'art contemporain permettait aussi de trouver un certain héritage et une certaine continuité de ce type d'espace d'exposition en Suisse¹.

Il s'agissait donc de ne pas choisir une manière unique de définir les *artist-run spaces* mais bien d'englober différents modes de définition dans un même raisonnement. C'est donc ici, un mode de définition conceptuel (auto-gestion, autonomisation, art contemporain, institutions...), un mode de définition théorique (muséographie, étude des dispositifs, des statuts, mode de fonctionnement,...), un mode de définition par le biais des acteurs (entretiens réalisés,...) et une approche historique (recontextualisation) qui sont réunis dans un travail d'étude qui vise à définir et à catégoriser en quelque sorte les *artist-run spaces*.

Sachant bien que toute catégorisation s'expose à la critique de ceux qui voient, par principe, un enfermement, un étiquetage, une désignation -donc une menace pour leur liberté²-, la décision de viser une définition des *artist-run spaces* résultait de la nécessité de construire des repères communs pour une meilleure compréhension des acteurs et des espaces de l'art contemporain.

Ces repères communs « sans lesquels il n'est guère de liberté qui tienne ni de mouvement qui aille quelque part »³ ne sont pas là pour prôner des valeurs, plébisciter des projets ou émettre un jugement mais pour décrire des usages et donner des clefs de lecture et de réflexion sur des phénomènes du champ de l'art contemporain qui restent bien souvent hermétiques au yeux même des acteurs de ce même champ.

De ce fait, malgré l'utilisation d'études réalisées en France et en Suisse, le ton employé, ainsi que la visée du propos et de la définition, tendront à une universalité et une internationalisation plutôt qu'à une réduction de simples phénomènes isolés géographiquement.

En effet, dans le sens où l'art contemporain promulgue l'anecdote, l'excentricité, la transgression et en somme la singularité, cette singularité deviendrait alors un

¹ La scène des *artist-run spaces* Suisse est effectivement aujourd'hui très développée et somme toute assez bien organisée comme le montre la création d'une data-base consultable sur : <http://offoff.ch/swiss-spaces/> (consulté le 10 octobre 2015).

² HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p.21.

³ *Ibid.*

formidable outil analytique pour montrer en creux l'existence d'une norme¹ : celle de l'exception.

Dans ce cas, la singularité et l'exception d'un *artist-run space* qui cherche à s'éloigner de la norme de l'art contemporain deviendrait aussi celle de milliers d'autres *artist-run spaces* et deviendrait ainsi une sorte de caractéristique commune qui permet de les réunir.

De cette manière en vue de définir ce qu'est un *artist-run space* aujourd'hui, il s'agira tout d'abord de dresser un historique de ce phénomène de l'art et ainsi d'en brosser les origines. Ensuite, grâce aux entretiens réalisés et aux observations faites lors de visites d'*artist-run spaces* français et suisses romands, il s'agira de pointer les spécificités physiques et techniques des *artist-run spaces* (mode de fonctionnement, acteurs, statuts, financement, public, communication,...) pour connaître ainsi la réalité de tel espace.

Puisque l'art contemporain se raconte² et que les *artist-run spaces* permettent d'aborder des concepts récurrents de ce domaine (esthétique, rapport à la société, ...), confronter l'*artist-run space* en tant que réalité- face aux concepts qu'il avance permettra de manière critique d'étayer la définition finale proposée.

¹ « C'est toute une culture de l'art contemporain qui se construit et se transmet ainsi par les récits d'excentricité – par les anecdotes. (...) À l'opposé de l'approche par la statistique, qui fait émerger la *norme* – au double sens de ce qui est récurrent et, parfois, de ce qui est prescrit –, l'approche par l'anecdote pointe l'exceptionnel, qui acquiert un statut d'outil analytique non en tant qu'il serait « représentatif » mais en tant qu'il est symptomatique d'une déviation par rapport à la norme et donc, en négatif, bon indicateur de celle-ci. » HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p.19.

² « l'art contemporain ne se reproduit pas, mais se raconte » dans le sens où le récit permet d'étendre l'oeuvre au delà de l'objet et qui est une des approches récurrente de l'art conceptuel par exemple. citation dans HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014, p.153.

1. Histoire d'une utopie

Loin d'être une surprise, les initiatives les plus innovantes, les inventions les plus audacieuses naissent bien souvent d'un phénomène de réaction à la norme -aux institutions établies- ou, au contraire, puisent dans ces dernières leurs meilleurs concepts et leurs plus belles idées.

Le monde de l'art et les artistes ne font pas exception à cette règle. En cela penser les *artist-run spaces* comme une divine apparition de l'élan contestataire de la fin des années 1960 serait une hérésie.

En effet, comme bien souvent dans l'évolution de l'histoire de l'art et de ses lieux, les *artist-run spaces* sont le fruit d'un processus long et lent qui a beaucoup à voir avec l'autonomisation de l'art et des artistes. Ce processus d'autonomisation peut alors se manifester de différentes manières comme la recherche -pour un artiste ou un lieu (*artist-run space*)- d'une certaine singularité mais aussi, parfois, par l'instauration d'une nouvelle élite, d'un groupe, d'un contre-pouvoir ou bien d'une avant-garde.

Se tourner vers les balbutiements de la logique de « monstration » publique d'une oeuvre par les artistes permet de comprendre les fondements des *artist-run spaces* mais aussi l'action que les artistes ont pris pour influencer et diriger leur carrière. Cette posture éloigne la vision romantique de l'artiste qui subit le marché, les expositions, les critiques et, en somme, tous les processus d'acceptation d'un travail qui placent ce dernier comme un acteur essentiel de sa propre reconnaissance ainsi que des lieux qui la forgent.

En cela, et comme dans toute histoire, il s'agit de faire attention à ne pas subir la fiction narrative que certains artistes ou lieux d'expositions ont connu, de ne pas se faire happer par la construction mythologique -et pour le coup romantique- de certaines trajectoires et de certains récits.

1.1. Système néo-académique, salons, avant-garde, des initiatives singulières et collectives.

1.1.1. D'un système étatico-académique à un système « marchand-critique »

Au XVII^{ème} siècle, l'élite artistique de l'académie de peinture -et quelques représentants de l'administration- formaient le jury d'admission au Salon de Peinture. Cette minorité, issue de l'académie mais n'en demeurant pas moins des artistes, dirigeait donc la seule voie -honorable- pour un peintre de se faire connaitre et reconnaitre.

En effet, une admission au salon pouvait laisser présager des possibilités de ventes ou de commandes ultérieures -rôle que récupéreront les galerie privées et les institutions- ainsi qu'une certaine renommée au sein d'une scène artistique qui n'était pas encore si nombreuse.

À première vue, autocratique et très fermé, ce mode de fonctionnement était en réalité issu de la volonté des artistes académiciens de se démarquer des artisans de la corporation. En effet, s'étant interdit par leurs statuts de « tenir boutique », il leur fallait trouver un moyen de montrer leur travail à ce « qui allait désormais constituer un «public» comportant aussi des amateurs éclairés et des critiques »¹.

Ainsi, par souci de crédibilité, un jury -composé d'artistes- est instauré pour garantir la qualité du salon. Ce jury, datant de l'Ancien Régime, fut supprimé en 1791 puis rétabli en 1793, « à l'initiative de David et à la demande des artistes eux-mêmes lorsqu'ils constatèrent que le nombre des exposants avait doublé »².

Sous la II^e République, les artistes -suite à l'insurrection de 1848 qui entraîna un vent de « libéralisation » au sein de la société et des arts- obtiennent la suppression du jury du Salon.

¹ HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.56.

² *Ibid.*

Cependant, cette « libéralisation » de l'instance majeure -à cette époque- de légitimation du travail artistique entraîna une hausse incontrôlable des propositions et des exposants¹.

Cette hausse obligea alors le rétablissement du jury et conforta le contrôle des artistes-académiciens sur la scène artistique française mais aussi dorénavant d'un contrôle de l'État, de l'institution².

En effet, l'exposition officielle que représentait le Salon était une attraction populaire - 1,2 millions d'entrées en trois mois en 1846 - mais aussi le lieu de rencontre entre offre et demande, entre producteurs et consommateurs potentiels³. Il s'agissait donc pour l'État et pour les élites académiciennes de garder une main-mise sur la production par la sélection, le jury et par le biais de gratifications officielles qu'étaient les médailles et les commandes d'État. Cette situation d'un Salon inféodé à l'Académie et au pouvoir -en pleine période de libéralisation des arts- ne pouvait durer. En effet, au milieu du XIXème siècle, « trois mille peintres ne pouvaient entrer dans un système prévu pour trois cents »⁴. De par un verdict bien souvent conservateur, sévère et peu enclin à la nouveauté, le jury engendra sa propre perte.

¹ Après 1848, suite à la suppression du jury du Salon, plus de 5180 ouvrages étaient proposés pour plus de 2000 exposants. IVENS Maria, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.45-49.

² «Jusqu'alors, l'Académie avait été majoritaire dans ce jury, élisant ses propres membres, tandis que l'État avait une représentation minoritaire d'officiels nommés par le gouvernement. À partir de 1849, le jury fut en partie nommé par l'État, en partie élu par les artistes qui avaient exposé les années précédentes ou, selon une variante en vigueur pendant quelques années, par ceux qui avaient été médaillés lors de Salons antérieurs. Ces diverses proportions variaient au gré des évolutions politiques. Il faut noter que ces jurés élus par les artistes étaient, presque sans exception, soit des membres de l'Académie, soit des hommes de tendance conservatrice. Les mêmes noms réapparaissaient toujours au jury» WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La carrière des peintres au XIXème siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965), Paris, Flammarion, 1991, p.48.

³ HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.57

⁴ WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La carrière des peintres au XIXème siècle. Du système académique au marché des impressionnistes* (1965), Paris, Flammarion, 1991, p.108.

La « rigidification » des goûts du Salon fut la raison de bien des critiques de la part des artistes refusés, des artistes mal accrochés mais aussi d'une partie du public et des nouveaux amateurs voulant rendre l'art aux artistes¹.

De cet élan a commencé à naître différentes initiatives parallèles, un nouveau réseau pour promulguer les arts et les artistes nouveaux. Ce qui se passa alors fut le glissement d'un système *étatico-académique* des Salons à un système « *marchand-critique* » où l'aspect financier et l'initiative personnelle ou « communautaire » devenaient plus importants dans le processus d'acceptation d'un artiste.

En somme, la première initiative de la part d'artistes-académiciens pour contrôler la diffusion de l'art -le Salon- fut une des raisons de sa destruction ou de son obsolescence. En ouvrant la voie à l'exposition et à la libéralisation de l'art, le chemin fut aussi ouvert aux désirs des artistes, des publics, des marchands et des collectionneurs de promulguer de nouveaux courants de l'art.

Ce mouvement de mutations dans les lieux et les manières de diffuser l'art est à la base des cycles d'autonomisation de ce dernier.

C'est ainsi qu'une institution ou une académie entrainera toujours sa propre critique et son propre dépassement. C'est dans cette recherche d'alternatives et d'innovations pour des groupes d'amateurs ou d'actionnaires-spéculateurs, qu'en 1842, furent ouvertes des galeries des beaux-arts -des lieux d'exposition en somme dans la logique des Grands Magasins- au Bazar Bonne-Nouvelle, mais

¹ Un article intitulé « *De la sécularisation de l'art* » publié en 1835, propose de reprendre l'art « au patronage nuisible du gouvernement et à l'influence miasmatique des coterie académiques » ainsi l'art serait remis à « ceux qui en sont dignes, abandonné sans restriction à ceux-là qui vivent pour lui et par lui : les artistes » IVENS Maria, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.22 cité dans HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.57.

aussi rue Montmartre, rue Saint-Lazare ou encore rue de Choiseul.¹

D'autres alternatives plus personnelles, cette fois-ci, vont aussi se manifester par le biais de figures « tutélaires » de l'art telles que Courbet.

En effet, en 1855, Courbet -à qui l'on reconnaît une certaine âme révolutionnaire- organise et impose à l'élite artistique de l'époque son « pavillon du réalisme ». L'artiste, en créant son propre espace d'exposition mais aussi sa propre exposition -avec un sujet et une dénomination- peut alors apparaître comme un réel précurseur en la matière.

En étant exposé au Salon, mais aussi en marge de l'Exposition Universelle dans son propre « pavillon du réalisme », Courbet réussit le tour de force de montrer coûte que coûte sa toile *L'Atelier du peintre* (1854-1855) malgré le refus du jury du Salon².

Voilà donc une preuve d'un artiste créant, à ses frais, sa propre condition d'acceptation et faisant le pari d'imposer une avant-garde.

D'autres alternatives plus collectives et organisées prendront la forme des célèbres Salons des Refusés - en 1863, 1864 et 1873 – qui participeront à l'atténuation progressive de l'influence de l'Académie sur la scène artistique, jusqu'à ce que cette dernière, sous une autre forme -plus institutionnelle- sache refaire surface au XX^{ème} siècle.

1.1.2. L'exception des Kunstverein

Une autre alternative collective -que celle du Salon des refusés qui reste un phénomène Français-, bien connue Outre-Rhin, mérite d'être citée ici. Il s'agit

¹ « En ces deux dernières années [1847] les conditions de la vie artistique se sont profondément modifiées, améliorées, les expositions d'artistes vivants se multipliant dans Paris, créant des débouchés qui dépassent toute attente. Le Bazar Bonne-Nouvelle a commencé. [...] Des maisons similaires, plus réduites, ont poussé comme champignons rue Montmartre, rue de Choiseul, rue Saint-Lazare. Concurrence menaçante pour les marchands. Aussi les peintres du jour ont-ils été appelés, montrés à porte ouverte chez Susse, place de la Bourse, Giroux, rue du Coq Saint-Honoré, Durand-Ruel, qui aménage un magasin-galerie au 21 du boulevard des Italiens tout en gardant celui de la rue Neuve-des-Petits-Champs. [...] Ils suivent la voie de cette Association des Artistes, si prospère, fondée en 44 sous l'impulsion de M.Taylor, comptant à cette heure plus de trois mille membres, qu'une cotisation de dix sous par mois met à l'abri de la misère. Enfin, un véritable centre d'art s'est constitué au foyer de l'Odéon. » IVENS Maria, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.102 cité dans HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.57.

² La toile de Courbet, *L'Atelier du peintre* (1854-1855) est en réalité refusée par le jury du Salon pour sa taille trop volumineuse (361 x 598 cm).

du phénomène typiquement germanique des *Kunstverein*. Ce phénomène qui se met réellement en place au même moment que l'initiative de Courbet est dans la continuité d'initiatives telles que La Société des Amis des Art en France -fondée en 1790- qui est destinée à la promotion, l'encouragement, la production et l'acquisition d'oeuvres d'art.

Prenant place dans de réels espaces d'exposition -entièrement dédiés à cet effet- les *Kunstverein* deviennent de formidables lieux d'expérimentation de l'art.

Ces espaces dits -par traduction littérale- de « communauté de l'art » ou « d'association de l'art » sont aujourd'hui omniprésents dans l'espace muséal allemand et voient leurs créations remonter, pour certaines, au début du XIX^{ème} siècle¹.

Se voulant, dès leur origine, laïques et hors des querelles de pouvoir et des querelles religieuses² -entre protestants et catholiques notamment- les *Kunstverein* se sont tournés directement vers le peuple, vers la communauté³. De cette manière les *Kunstverein* sont rattaché(e)s à des zones géographiques précises ou à des villes mais aussi aux artistes vivant au sein d'une communauté -la majeure partie du temps- urbaine.

Ces initiatives collectives et sociales, portées bien souvent par une bourgeoisie naissante, sont toujours reconnues d'utilité publique en Allemagne⁴. Dès les prémices de cette formidable aventure, les artistes furent inclus dans le processus de création de ces *Kunstverein* ainsi que dans leur fonctionnement et leur utilisation.

Ayant, dès le XIX^{ème} siècle, le but de redonner l'art actuel au peuple et à la communauté -jusqu' alors confisqué par la noblesse-, des « corporations » d'artistes, des associations d'artistes vont se former autour de la création de ces lieux pour apparaître comme les praticiens d'un art libre et démocratique face à un pouvoir désuet en place.

¹ La première *Kunstverein* *Albrecht-Dürer Gesellschaft Kunstverein Nürnberg*, à Nuremberg fut créée en 1792, l'association et le nom de cette *Kunstverein* est aujourd'hui encore effectif. Le lieu et l'association présentent des expositions pointues, d'artistes reconnus et émergents dans le domaine de l'art contemporain.

² Voir à ce sujet l'un des rares ouvrages consacré aux *Kunstverein*: ANSPACH Beate, WALDVOGEL Florian, *O Kunstverein, Where Art Thou*, Berlin, Distanz, 2013.

³ JOLY Patrice, *Les chemins de l'émergence 3 / les lieux indépendants*, Paris, revue ZÉRODEUX, numéro 66, été 2013, p.53

⁴ Les *Kunstverein* ont bien souvent un statut juridique se rapprochant d'une association plutôt que d'une *Kunsthalle* ou d'une institution muséale.

Ainsi, par la création des *Kunstverein*, les artistes affirmèrent leur travail et leur statut mais prirent aussi une dimension sociale et politique¹ qui sera l'un des fondements des principes de ce qui fait aujourd'hui un *artist-run space*.

De ce fait, les *Kunstverein* constituèrent un lieu d'autonomisation, de légitimation, d'exposition et d'expression pour les artistes ; ils/elles furent créé(e)s à partir d'initiatives collectives, hors des institutions, et ils ont désormais acquis, aujourd'hui, une vraie légitimité sociale et artistique.

Cette légitimité et ce développement s'expriment aujourd'hui dans l'organisation de ces lieux -non marchands à l'origine- qui font appel pour leur fonctionnement à des fonds privés -sponsors, partenariats avec des entreprises- par des cotisations des membres mais aussi maintenant par des fonds publics.

Dirigé par un comité directeur -élu et choisi par les membres de l'association-, un *Kunstverein*, n'a pas pour but de constituer une collection mais bien de promouvoir l'art au sein de la communauté, par le biais d'expositions, de conférences, de rencontres entre les publics et les artistes mais aussi par le biais de « voyages culturels ».

Il s'agit bien ici, pour les artistes, d'investir l'aire géographique d'une communauté et « d'autonomiser » leurs pratiques artistiques par le biais d'associations, forme juridique qui fera florès par la suite.

1.1.3. L'avant-garde scandinave, un exemple des premiers lieux pensés pour l'autonomisation de l'art

Dans la première partie du XXème siècle, sous l'impulsion des avant-gardes, d'autres formes d'initiatives préfigurant les *artist-run spaces* vont voir le jour.

L'exemple scandinave -qui fut l'objet d'une publication du collectif *Signal*, fondateur d'*artist-run spaces*²- est signifiant et caractéristique des prémices des lieux indépendants.

¹ Ici le terme politique est utilisé comme un pouvoir de fabrication du monde. Cette définition est empruntée à la pensée de Roland Barthes dans *Mythologie*, Paris, Seuil, 1970, p.217 – Politique : « comme l'ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde. »

² LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008*, the independent art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history, Suède, Signal, 2009.

Gardant à l'esprit que bien que chaque région du globe et chaque initiative dans le domaine des *artist-run spaces* comportent ses différences et ses propres spécificités, l'exemple scandinave fournit pourtant un modèle quasiment universel de formation de lieu indépendant d'exposition.

Avec la fondation en 1945, à Malmö, du groupe d'auteurs et d'artistes Imaginisterna, la tradition d'avant-garde déjà connue à travers l'Europe avec les expressionnistes, der blaue reiter, dada, cubistes, surréalistes, constructivistes, etc prend place en Scandinavie.

Porté par Max Walter Svanberg, Anders Österlin et C.O Hulten, l'*Imaginisterna* va réussir à imposer son art en tant qu'avant-garde scandinave mais va surtout poser les pavements de la future scène indépendante scandinave ainsi qu' élever ses membres au rang de « figures tutélaires » du nouveau paysage artistique.

Partant du constat qu'il était difficile d'exposer de l'art d'avant-garde en Scandinavie sans passer devant le jury du Salon tenu par la « *Skåne Art Association* » depuis 1914¹, les artistes du groupe ont imposé leurs propres expositions et impulsé la création de nouveaux lieux.

Ce groupe d'artistes était alors en étroite relation avec des surréalistes de Stockholm mais aussi avec le groupe de Paris ce qui, par un jeu de communication et de réseau, leur assurait une certaine posture avant-gardiste légitime.

Avec ce vent d'avant-gardiste, se sont levés de nombreux projets -concrets- allant de paire avec les nouvelles pratiques de l'art qui émergeaient comme l'autoédition et l'autodiffusion.

En 1947, C.O Hultén lance une compagnie d'édition *Image Förlag* lui permettant de diffuser notamment ses propres travaux. Suivirent *Bo Cavefors Förlag* -fondée en 1959- et *Leif Eriksson's Wedgepress & Cheese* -fondée en 1978-.

¹ « Opportunities for exhibiting art in Skåne in the 1940's and 1950's were limited. The annual, jury-selected autumn salon that had been organised by the Skåne art association even since 1914 was the recurring summit. » SÖDERHOLM Carolina, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009, p.147.

Les trois compagnies développèrent alors, dès les années 1960-1970, le « livre d'artiste » en Suède, un médium qui trouve des similitudes avec les logiques des *artist-run spaces* et qui évolue dans le même « espace » de l'art contemporain¹.

Une presse spécialisée de magazines va elle aussi émerger avec *Sune Norgren's Kalejdoskope* (de 1974 à 1985), *Beckerell* et *s.c.r.a.m* (1990).

C.O Hultén ouvrira, lui, sa propre galerie, la galerie *Colibri*, considérée comme le premier *artist-run space* de Malmö exposant des artistes suédois et internationaux entre les années 1955 et 1956².

C'est aussi dans cette filiation que le groupe KRW fut fondé en 1963 par le musicien Rolf Kronkvist, l'artiste Bengt Rooke et l'auteur Per Wahlöö. Ce groupe proposa des happenings, des interventions et des sculptures dans des espaces publics de Malmö et commencèrent ainsi un débat sur les politiques artistiques au sein des villes ainsi que sur l'avènement en Scandinavie des « espaces indépendants ».

Parallèlement au développement d'une nouvelle avant-garde, quelques changements institutionnels et moins visibles se développèrent en Scandinavie au début du XXème siècle.

L'exemple de la ville de Lund est en cela significatif. Cette ville, située à l'extrême sud de la Suède, demeure un formidable foyer universitaire depuis le XVIIème siècle et accentua son influence au début du XXème siècle.

De par sa tradition universitaire, l'université de Lund, terrain critique, fournit bon nombre d'historiens de l'art, de critiques et de jeunes « *curateurs* ».

Par leurs contacts avec l'avant-garde de Stockholm, de Malmö mais aussi avec des artistes de plus petites villes, ces universitaires engagés vont légitimer la scène artistique d'avant-garde ainsi que construire des supports théoriques nécessaires à la postérité et à l'acceptation d'un mouvement artistique.

Ainsi un nouveau réseau se crée autour de l'avant-garde et va permettre alors à la scène artistique de sortir de l'atelier et de toucher une audience plus large.

¹ À ce sujet: MASSON Tom *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours*. Recherche au sein de la collection du Musée National d'Art Moderne, mémoire d'étude 1ère année de 2ème cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015.

² SÖDERHOLM Carolina, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009, p.148

L'exemple, en 1928, à Lund, de la fondation de « Konstföreningen Aura » -Art Association- montre le poids institutionnel que pouvait avoir ce type d'association fondée par des universitaires. Cette association -toujours en activité aujourd'hui- réussit à obtenir, en 1929, de la part de la ville de Lund, un lieu pour mettre en place leurs expositions et leurs activités.

C'est ainsi que la « Krognoshuset »¹ vit le jour dans une immense bâtisse médiévale de la ville -ce qui ajouta un cachet historique supplémentaire à l'institution- qui aujourd'hui encore abrite des expositions d'art contemporain.

De ce même réseau artistique et universitaire de Lund sortit le projet réalisé, en 1957, de la Lund Konsthall² : un espace d'exposition pour l'art contemporain, dessiné par Klas Anshelm et dirigé, à son ouverture, par Eje Höggestätt qui permit d'instaurer une tradition d'art contemporain autonome mais promulgua aussi une nouvelle « *nomenclatura* » artistique.

Ainsi, s'appuyant sur une situation géographique particulière³ -hors des grands centres internationaux-, un potentiel universitaire riche, un réseau et des contacts à travers le monde⁴, de l'énergie et de l'investissement humain, la ville de Lund a réussi à instaurer une scène d'avant-garde contemporaine par le biais de lieux -à l'origine- indépendants qui perdurent aujourd'hui et en font une place importante de l'art contemporain (notamment dans sa dimension théorique).

L'exemple de la formation de ces lieux et de ces nouveaux réseaux au sein du champ de l'art trouve écho -dans les années 1950- à l'échelle internationale. Ainsi l'exemple suédois permet de visualiser les enjeux et les moyens utilisés par les artistes afin de créer de nouveaux lieux pour l'art contemporain. Dans tous les cas, les initiatives, tantôt individuelles, tantôt collectives, deviennent de moins en

¹ <http://www.krognoshuset.se/om-krognoshuset/> site web de la Krognoshuset de Lund (consulté le 10 février 2016).

² <http://www.lundskonsthall.se/en-gb/About-konsthallen/> site web de la Konsthall de Lund (consulté le 10 février 2016).

³ «The cosmopolitan aspect -directed more towards Europe and the United States than to Stockholm- was probably largely due to the geographical situation and the limited size of the region's major cities which gave an impulse for sequins broader horizons.» à propos du positionnement géographique de la scène suédoise. SÖDERHOLM Carolina, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008, the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009, p.147

⁴ « Another explanation lies in the fact that Lund is an ancient university city with a large network of international contacts. » à propos du succès des lieux ouverts à Lund pour l'art contemporain. *Ibid.*

moins isolées et font de plus en plus appel à un réseau international en pleine formation.

Cette idée de réseau et de mise en relation va de paire avec l'idée de migration de l'art -qui se constitue petit à petit dans le champ de l'art contemporain- où les oeuvres, les expositions et les propositions artistiques sont vouées à « migrer » de la périphérie vers le centre du champ de l'art mais aussi à « migrer » d'espace en espace afin d'être diffusées et réactivées¹.

Ce sont sur ces bases théoriques et stratégiques des avants gardes -de la première moitié du XXème siècle- que durant les années 1960-1970, les *artist-run spaces* vont réellement se définir.

1.2. Les années 1960-1970 et la définition des *artist-run spaces*, un nouveau phénomène de l'art contemporain

1.2.1. L'émergence d'un phénomène

L'*artist-run space* tel qu'on le connaît aujourd'hui s'est aussi façonné au travers des mouvements sociaux des années 1960, prônant dans le champ de la culture une certaine réappropriation des lieux de l'art et une certaine distanciation avec les institutions et les académies taxées de bourgeoises.

Petit à petit, les attentes « glamour »² de l'art des années 1960 -comme le définit Carl Loeffler- vont alors s'estomper tandis que le nombre d'artistes professionnels, lui, ne cessera d'augmenter.

Cette situation prend place au milieu d'un contexte de crises -celle de 1968 en France et en Europe et celle des années 1973 aux USA inaugurant une période

¹ Il s'agit ici de rappeler le phénomène dit d'allographisation où « l'oeuvre se définit comme une proposition artistique, qui équivaut à la somme ouverte de ses actualisations et reproductions, même sous des formes diverses des oeuvres ». cité dans : MASSON Tom *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours*. Recherche au sein de la collection du Musée national d'art moderne, mémoire d'étude 1er année de 2eme cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015. p.68

Cette notion est théorisée notamment par Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, NRF, 2014.

² LOEFFLER Carl, *Artist as Context*, Data, numéro 27, Juillet-Septembre 1977, p.3. L'auteur y parle notamment du Pop'art au travers du terme « glamour ».

de récession- d'entrée dans une nouvelle ère de communication¹ mais aussi d'une transition vers une troisième révolution industrielle. Ces facteurs qui vont alors renforcer un climat d'insécurité au sein de la société vont impacter aussi le marché de l'art et plus largement le domaine culturel.

Dans ce contexte, le fait est que les systèmes de soutien de l'art connaissent un excédent d'artistes qualifiés². Les musées, les galeries, et autres institutions sont incapables de soutenir cette multiplicité artistique : une multiplicité de nombres et une multiplicité des idées.

Les artistes contemporains conscients de ces conditions et de ces difficultés sociales vont alors générer leur propre soutien et les définir.

Résultat d'un contexte, les *artist-run spaces* sont aussi le résultat des mouvements artistiques d'avant-garde tel que Fluxus, Minimal Art, Conceptual Art, Media Art, Body-art, la performance, le happening,...Des mouvements qui ont repensé la manière de faire l'art, de l'exposer, de la présenter, de le renseigner, mais aussi de le vendre.

Ces mouvements, novateurs, participeront aussi au «cross media» -croiser les disciplines- dans l'art notamment par le biais de la musique, de la littérature, de la linguistique, de la philosophie, du théâtre mais aussi par le biais de tout autre type de sciences sociales, humaines, cognitives ou scientifiques³.

Le «cross media» est, quant à lui, favorisé, dans sa pratique, par une société où les moyens de communication se développent et où « se mettre en réseau » devient chose possible.

L'idée, le concept de «cross-média» sont aussi favorisés par l'attrait que vont avoir les artistes des nouveaux mouvements artistiques pour la théorie de

¹ C'est le début de la transition vers un monde digital. Par exemple en 1971, IBM commercialise les premières disquettes de stockage pour les ordinateurs. En 1973, IBM lance la commercialisation du 3600 Finance Communication System, le premier système industriel assisté par ordinateur. Quelques années plus tard arriveront alors les premiers PC. C'est aussi la période d'essor de la télécommunication avec le lancement de satellites prévus à cet effet.

² LOEFFLER Carl, *Artist as Context*, Data, numéro 27, Juillet-Septembre 1977, p.3

³ « In this phase of new beginnings a large number of art movements came to prominence: Fluxus, Minimal art, Conceptual art, Body art, performance, media art. Avant-garde art practices extended the boundaries of the concept of fine art and crossed the visual repertory of art with sign and meaning systems derived from music, literature, linguistics, philosophy, theater, and science. In parallel with the crossing of disciplines, aesthetics were steered onto new paths by innovative electronic communication techniques and Marshall McLuhan's media theory » DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012.

Marshall McLuhan : «the medium is the message»¹ où l'objet -et donc l'oeuvre, mais aussi par extension l'exposition et le lieu de monstration- devient communicant.

Dans leurs œuvres, les artistes se servent -notamment dans le minimal art- du matériau ou de l'oeuvre comme l'expression d'une idée ou d'un concept. Ainsi les artistes confèrent délibérément aux oeuvres des vertus « communicationnelles »² jusqu'alors intrinsèques à l'objet patrimonial.

De cette même manière, l'exposition et le lieu vont devenir un médium voir une oeuvre. Ce lieu à proprement dit peut alors être celui de la conception, l'atelier, l'espace public ou le lieu d'exposition.

Avec les *artist-run spaces* c'est bien du lieu d'exposition qu'il s'agit en premier terme.

En suivant le schéma de pensée de Mc Luhan et ceux des processus d'autonomisation de l'art, le lieu d'exposition devient alors créé à la manière d'une oeuvre et devient l'expression d'un concept, d'une idée ainsi que son propre support de communication³.

Cette idée, ce concept du lieu « *artist-run space* » est alors défini par trois mots par les acteurs de ces mouvements alternatifs de l'art contemporain : « Autonomy, Solidarity, Participation »⁴.

Ces mots qui fondent une utopie sont les points de départ de la création des premiers susnommés *artist-run spaces*.

Parmi ceux-ci, sont cités Art Metropole (1974, Toronto) ou Printed Matter (1976, New-York), fondés respectivement par AA Bronson et Sol Lewitt. On peut aussi nommer, comme *artist-run spaces* instigateurs du mouvement, des lieux comme Artpool (1979, Budapest), Ecart (1969-1982 Genève), Franklin Furnace (1976-1997, New-York (qui depuis 1997 est passé au format virtuel opendata sur internet), The Kitchen (1971, New-York) La Mamelle/Art Com (1975-1997, San

¹ MAC LUHAN Marshall, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, ed Marshall MacLuhan, Quentin Fiore, Bantam Press, Bantam Press, New York, 1967.

² DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006.

³ DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

⁴ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012.

Francisco), MOCA/Museum of Conceptual Art (1970-1984, San Francisco), Western Front (1973, Vancouver) et Zona (1974-1985, Florence). Ce dernier est depuis 1985 une organisation qui expose des archives et édite du contenu sur l'art contemporain sous le nom de Zona Archive¹.

Ces organisations aux profils divers et aux histoires bien différentes sont définies communément comme « des organisations, associations non commerciales, gérées collectivement et fondées par des artistes. »

Cherchant à sortir des conventions de l'art et profitant du contexte protestataire de la fin des années 1960, les *artist-run spaces* vont chercher à faire sortir l'art contemporain des institutions traditionnelles qu'étaient les galeries marchandes et les musées (même si l'art contemporain expérimental n'était que très rarement présent au sein des institutions muséales).

Au départ, relativement isolés, les *artist-run spaces* vont trouver leur premier fondement symbolique et théorique en 1975 à l'occasion de l'exposition *Small Press Scene* au sein de l'*artist-run space* Zona à Florence.

Alors que leurs fondateurs étaient à la marge –à la périphérie- de l'art contemporain, ces derniers vont s'efforcer de fonder un réseau solide et très communicant entre leurs différents lieux et vont chercher à conceptualiser et définir la notion même d'*artist-run space* afin de la développer mais aussi parce que cette notion de recherche allait dans le sens de l'art conceptuel et de ses principes.

Pour Gabriele Detterer, l'un de ses acteurs, tous ces lieux sont liés par un but commun : « l'idée de base d'une affiliation libre et d'échanges permanents entre les artistes de l'avant-garde afin de s'engager pour des pratiques expérimentales de l'art »².

Ainsi pour Gabriele Detterer, le rôle de l'artiste et son identité sont « rejetés » loin de l'idée d'imagination et de création individuelle -la posture romantique en somme- pour que l'artiste devienne un « être social » participant aux débats et aux décisions collectives³.

¹ Voir les fiches de ces lieux dans les annexes de ce mémoire.

² « were linked by a common goal : the basic idea of free affiliation and exchange between avant-garde artists in order to engage with experimental art practices. » DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012.

³ « the artist came to the fore as a social being and a participant in collective decisions. » *Ibid*

Gabriele Detterer voit alors, dans le mouvement de création des *artist-run spaces*, des similitudes avec la tradition d'avant-garde du début du XX^{ème} siècle, comme la Sécession Viennoise, qui avait su s'unifier autour de termes communs, de programmes esthétiques communs, de techniques de communication et de stratégies de réseau de connaissances¹.

Au sein d'un même réseau de connaissances et autour du phénomène des *artist-run spaces*, dans les années 1970, vont se greffer d'autres actions alternatives du champ de l'art contemporain et ce, notamment, autour d'initiatives contestataire et émancipatrices.

À New-York, par exemple, the Art Workers Coalition² (AWC), fondée par Carl André, Rosemarie Castoro, Hans Haacke, Lucy R. Lippard, Tom LLOYD, Willoughby Sharp et Wen-Ying Tsail, cherche à dénoncer « la collusion des musées new-yorkais avec le complexe militaro-industriel »³ par le biais notamment d'actions provocantes au sein du MOMA.

Un autre exemple de conflit entre les artistes et les institutions se manifeste en 1967 entre l'artiste Jack Chambers et la National Gallery of Canada. L'artiste reçoit une lettre l'informant que le musée s'apprête à constituer une banque d'images de 200 diapositives sur l'art canadien. Une permission de reproduction de l'une de ses oeuvres lui est alors demandée. Cependant, dans la lettre, est mentionné le fait « qu'en l'absence de réaction sur-le-champ, l'institution ira de l'avant sans son accord »⁴.

Jack Chambers refuse alors et envoie sa réponse comme un avertissement à 130 artistes canadiens. À la suite de ce différent, Jack Chambers « fonde le *Canadian Artist Representation (CARFAC)*⁵ dont les revendications se rapportent

¹ Ici la traduction du terme « networking strategies » comme réseau de connaissances, réseau de sociabilité. DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012.

² Sur l'Art Workers Coalition, voir BRYAN-WILSON Julia, *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley, University of California Press, 2009

³ BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012), Here, Bad News Always Arrives Too Late, Institutional Critique in Canada (1967-2012)* dans KHONSARY Jeff and PODESVA Kristina, *Institutions by Artists, volume one*, Vancouver, Phillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012, p.297 (p.50 version anglaise). traduction Nathalie de Blois, Simon Brown, Marianne Bourcheix-Laporte, Colette Tougas.

⁴ *Ibid.*

⁵ Événement relaté par TATESHI ALTER Susan, « *the House that Jack Built : Fifteen Years Later* », Carfac News 10, numéro 2, été 1985, p.2-3.

principalement à la mise en place de politiques justes en matière de propriété intellectuelle »¹.

De la même manière, d'autres artistes vont se politiser, politiser leur art et leurs actions comme c'est le cas pour Carol Condé et Karl Beveridge. Carol Condé et Karl Beveridge -membres de la section américaine de « art and langage » ainsi que représentants du CARFAC à New-York- sont deux artistes qui, en 1969, participent aux actions du collectif *Artist Meeting for Cultural Change* et de l'*Ad Hoc Women Artists Committee* (réunis à la galerie Paula Cooper) pour manifester contre la « main-mise des Rockefeller sur la programmation et les politiques d'acquisition d'oeuvres du Whitney Museum, tout en se ralliant autour de nombreuses causes dépassant le périmètre du champ de l'art² ».

Autour des *artist-run spaces* d'autres établissements autonomes se mettent en place sous des formes plus « instituées » mais avec la même fibre contestataire. C'est le cas du P.S.1 Contemporary Art Center, à New-York, fondé en 1971 par Alanna Heiss et qui, avant sa fusion avec le Muséum of Modern Art (MOMA), en 1994³ était une « association » qui cherchait sans cesse de nouveaux espaces pour l'art contemporain, et, qui promulguait un certain radicalisme et une certaine innovation des différentes pratiques artistiques.

Dans la même veine et se situant à la frontière entre la galerie marchande et l'*artist-run space*, A.I.R Gallery (Artists In Residence, Inc), fondée en 1972 à New-York, fut la première galerie indépendante destinée exclusivement aux femmes artistes⁴.

Ces différents exemples montrent une vraie volonté de prise de position voire d'une certaine politisation de la part des artistes contemporains -politisation déjà présente dans les avant-gardes du début XXème siècle- de manière concrète, n'hésitant pas à créer leurs propres espaces d'expression.

¹ BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012) op. cit.*, p.297

² *ibid.* p.298

³ Au sujet du déplacement des espaces d'art contemporain de la sphère alternative à la sphère institutionnelle voir H.REISS Julie, *From Margin to Center. The Space of Installation Art*, Cambridge (MA), London, The MIT Press, 1999.

⁴ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012

En France, sur un registre plus culturel et artistique que politique, en 1970, l'initiative de Christian Boltanski et Jean Le Gac de créer un lieu d'exposition appelé « l'Appartement » relève d'une volonté d'autonomie vis-à-vis des voies et des règles traditionnelles d'exposition.

Prenant place dans un appartement privé au 41 rue Dumoncel dans le XIV^{ème} arrondissement de Paris¹, les deux artistes ont pu, durant l'année 1970, exposer eux-mêmes leurs œuvres, investissant l'espace comme bon leur semblait sans les prérogatives de commissaires, de conservateurs ou de directeurs de galeries. Ces nombreux exemples nous montrent bien qu'à la fin des années 1960 l'art change, la manière de le pratiquer change ainsi que les relations entre les artistes et les institutions.

Ce vent de changement fera dire, en 1972, à Tom Marioni² -artiste conceptuel américain - « Nous nous rapprochons, à la fin des années 1960, d'un certain intérêt pour les processus naturels, les matériaux bruts, et pour ainsi dire d'un retour vers la nature et la campagne. Les musées qui traitaient avec les marchands d'art et les collectionneurs ne traitaient pas directement avec les artistes. La nouvelle sculpture implique que les artistes exécutent l'œuvre dans l'espace où elle sera montrée. De cette manière l'artiste peut exercer un contrôle sur tous les aspects de son environnement³».

L'idée de contrôle est omniprésente chez les artistes impliqués dans la création de lieux indépendants. Cette idée de contrôle de la création et de son lieu d'exposition par les artistes rejoint un autre concept de l'art bien plus ancien mais qui ressurgit à cette époque : celui du Gesamtkunstwerk , l'œuvre d'art total. Ainsi l'artiste veut exposer, créer, communiquer, publier, se raconter, s'archiver, tout

¹ <http://www.artist-run-spaces.org/espaces/l-appartement> page de la database en ligne des artist-run space au sujet de l'Appartement (consultée le 20 février 2016).

² « We approached in the late 1960s a love for natural processes, raw materials, and moved to the country, so to speak. Museums were dealing with dealers and collectors and not the artist himself. The new sculpture demands the artist execute his work in the space that it is to be shown in. That way the artist has control over all aspects of its environment » Tom Marioni cité dans DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012.

³ Cité dans E.LOEFFLER Carl, TONG Darlene, *Performance Anthology. Source Book for a Decade of California Performance Art*, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1980, p.369 « Among the instruments of avant-garde art movements for strengthening the rights of the artist vis-à-vis institutions, museums, and galleries is the *Artist's Reserved Right Transfer and Sales Agreement* written in 1971 by Seth Siegelaub, a promoter of Conceptual Art, gallery owner and curator ».

cela en même temps dans le but de créer une oeuvre contrôlée de sa conception à sa diffusion.

En cela le lieu qui devient *l'artist-run space* est l'élément central et incontournable. Dans un désir d'hyper-connectivité et de communication entre les acteurs du monde de l'art - qu'avait initié Robert Filio, artiste Fluxus, dans les années 1960 avec son projet artistique *The Eternal Network*- les artistes de General Idea : AA Bronson, Felix Partz, Jorge Zonal, originaires de Toronto, créèrent, en 1972, un médium imprimé à la fois magazine et oeuvre appelé *File Magazine*.

Art total car partant de ce médium imprimé les trois artistes ouvrirent, en 1974 , *Art Métropole*, un des plus fameux *artist-run spaces* toujours en activité.

Art Métropole était alors une place « physique pour la collaboration, l'échange et le réseau de connaissances (networking) »¹, un endroit que AA Bronson lui même désignait comme « a simulacrum of the (art) world ».

Recréer à travers les *artists-run spaces* un monde de l'art interconnecté -plus adapté en quelque sorte- autour des pratiques contemporaines voilà donc une seconde motivation des artistes.

De cette manière, *La Mamelle* et *La Mamelle Magazine*, fondées en 1975 par Carl Loeffler et Trudy Richards, promulguaient la même chose que *Art Metropole* mais sur la côte ouest : pour ses fondateurs, le lieu devait mettre les artistes en relation et diffuser les idées afin « d'ouvrir un passage pour acheminer l'énergie de l'art² ».

Acheminer « l'énergie de l'art » et diffuser au-delà de la simple utopie, furent alors deux des motivations à la création d'*artist-run spaces*. Malgré, bien souvent des contextes de création mythifiés³ et assez bancales⁴, les *artist-run*

spaces du début des années 1970 vont se montrer rapidement efficaces dans l'édition et la diffusion d'écrits et de concepts en art contemporain. En somme, ils vont devenir d'excellents moyens de communication.

C'est dans cette optique d'édition que *Printed Matter* voit le jour à New-York ainsi que *Zona* à Florence.

Pour Sol Lewitt -fondateur de *Printed Matter*-, dans l'art conceptuel « l'idée ou le concept sont les plus importants aspects du travail »⁵. Les propos du fondateur de *Printed Matter*, promulguent bien la primauté de l'idée, du concept et de l'information dans l'art contemporain.

La réalisation du concept, sa mise en forme -sous forme d'une production palpable- devient quant à elle secondaire et multiplie donc les possibilités d'expression dudit concept. L'important était désormais de diffuser l'idée par différents supports qui seraient : l'oeuvre d'art donc mais aussi ; le livre d'artiste, la publication, le happening, l'intervention, le langage et l'*artist-run space* (en tant que lieu créé).

Dans cet élan de « dématérialisation » Sol Lewitt poursuivait l'idée que l'objectif de l'artiste n'était pas d'instruire le « regardeur » mais bien de lui fournir des informations⁶.

Au-delà des vertus communicationnelles que de telles paroles peuvent conférer aux *artist-run spaces* -qui seront développées plus tard dans ce mémoire dans

¹ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*

² « open channel for the conduction of ART energy. » Loeffler Carl, *La Mamelles Magazine*, San Francisco, numéro 1, été 1975, p.3;

³ les artistes parlent bien souvent de la création des *artist-run spaces* comme de la création d'une oeuvre, et suivent un certain schéma de construction narratif, mythologique ou voir romantique. En cela il s'agit bien souvent de mesurer leurs propos et de restituer la création du lieu à un processus plus long et réfléchi, prenant en compte des données juridiques, sociales, historiques ou institutionnelles.

⁴ Comme le relate le récit de la création de l'*artist-run space* *Printed Matter* à New-York en 1976 à l'initiative de Sol Lewitt et avec l'aide de Julie Ault et Lucy Lippard. Cette dernière raconte : « My first vivid memory of *Printed Matter* is sitting in my loft with Sol LeWitt (in front of the coffee table he made me years ago, piled with a mess of books; he always remarked on it) and he came up with the idea of publishing artist's books [...] I don't remember who thought of the name but it came out of the blue right at the beginning » Ici on voit bien l'ambiance voulue et mythique de la création d'un espace comme celle d'une oeuvre d'art. Lucy Lippard cité dans DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op. cit.*

⁵ LEWITT Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, *Artforum*, Volume 5, numéro 10, été 1967, p.80.

⁶ « It is not the artist's objective to instruct the viewer, but to give him information. » LEWITT Sol, à propos de : *Serial Project Number 1 (ABCD)*, *Aspen*, numéro 5 et 6, 1966. cité dans DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.18

une partie sur l'esthétique relationnelle- une des motivations des acteurs de l'art contemporain était bien de fonder des lieux de diffusion et d'exposition de leurs informations plus que de leurs oeuvres.

Les *artist-run spaces*, en tant que lieux expérimentaux, se métamorphosaient sans cesse au gré des informations à produire ou à diffuser.

Multifonctions, ils devenaient tour à tour laboratoires, salles de conférence, salles d'exposition, lieux de stages et d'actions diverses, « mindset », lieux de workshop... en somme des lieux d'échanges ouverts aux citoyens¹ -qui réunissaient bien plus souvent des personnes issues du champ de l'art- pour échanger des informations et des points de vue à l'image d'un forum.

Beaucoup de ces lieux vont constituer une bibliothèque-librairie. C'est le cas de *Art Metropole*, *Printed Matter*², *La Mamelle* et bien d'autres. Cependant, dans cette constellation d'*artist-run spaces*, deux lieux se démarquent au sujet de la diffusion et de l'édition: il s'agit de *Zona* -devenue aujourd'hui *Zona Archives*- et de *Franklin Furnace* -devenue *Franklin Furnace Archives Inc*-.

Dans un premier temps, l'*artist-run space Zona* fit la part belle aux livres d'artistes ainsi qu'aux publications d'artistes à travers l'exposition de 1975, *The Small Press Scene*. À la suite du succès -au sein de la scène artistique contemporaine, et des acteurs qui constituent ce genre d'expositions manifestes - de l'exposition, *Zona* devint l'un des promoteurs privilégiés pour les événements d'artistes de l'avant-garde.

Devenue internationalement reconnue, *Zona* fut, jusqu'en 1985, un des lieux les plus importants pour l'avant-garde.

Zona était donc un repère et produisait alors énormément d'événements et d'expositions dans l'*artist-run space* mais aussi en dehors des ses murs avec des institutions partenaires -à Florence surtout, mais aussi à Paris avec la BNF ou à Hambourg avec la Künstlerhaus.

L'*artist-run space* devenait donc une identité pour une « association » qui produisit plus de 300 événements³.

¹ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.19.

² Pour ces deux lieux, l'édition et la diffusion d'ouvrages constituent une de leurs activités principales.

³ Historique de *Zona* dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.278 (voir les fiches en annexe).

Aujourd'hui -et ce depuis 1985- le lieu est là, présent comme un symbole, car les activités de *Zona* se sont diversifiées en poursuivant un chemin suivi depuis le début de l'aventure : celui de la collecte, de l'archive et de la documentation.

Malgré leur présence sur différents événements, le gros du travail de *Zona* désormais consiste à faire vivre et à présenter les quelques 30 000 « items », documents, protocoles, objets que composent la collection du lieu.

Présent dans le paysage de l'art contemporain comme un « garde-fou » et une instance de référence, *Zona* veut, aujourd'hui plus que jamais, promulguer l'art contemporain, aider à sa compréhension mais aussi à sa production avec comme forces principales son fonds d'archives , son expérience et son expertise.

L' *artist-run space* constitue ici plus un symbole que le lieu de l'action.

Dans tous les cas, aux heures où le concept serait roi dans l'art, l'archive de protocoles et la documentation -de ces dits concepts- officieraient alors comme la plus formidable des collections.

C'est cela que comprit aussi *Franklin Furnace* dont l'activité principale¹ -malgré la présence d'expositions en son sein- fut très rapidement la collecte de livres d'artistes.

L'*artist-run space* voulait aller dans le sens des artistes qui avaient choisi la publication et l'édition comme médiums artistiques. Très rapidement le fonds atteignit les 13 500 ouvrages et fut acquis par le MOMA en 1994.

Ainsi *Franklin Furnace* fit reconnaître l'avant-garde aux yeux même de l'institution et l'y intégra.

Aujourd'hui, l'*artist-run space Franklin Furnace* « physique » n'est plus -car de toute manière il fut assimilé par l'institution- mais il continue à exister sur internet comme une base de données pour la reconnaissance des avant-gardes, mettant notamment en place des bourses à la création².

La reconnaissance et la considération de nouveaux courants de l'art et de nouvelles pratiques artistiques sont une autre des raisons de la création d'*artist-run spaces*.

¹ Historique de Franklin Furnace dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.132 (voir la fiche en annexe).

² Site web de Franklin Furnace : <http://franklinfurnace.org/about/index.php> (consulté le 23 février 2016).

Créer un espace pour la reconnaissance de courants de l'art contemporain -qui à l'inverse de mouvements comme le pop art, dans les années 1970, ne créaient pas énormément de demande de la part du marché de l'art- était bien le projet de *Artpool*.

Fondé en 1979, par l'artiste György Galantai -aujourd'hui figure tutélaire de l'art contemporain- *Artpool* est un formidable exemple d'élan d'autonomisation de l'art. Le fait que ce dernier soit créé en pleine Hongrie communiste fait de *Artpool* une sorte de parangon formidable de l'*artist-run space*.

Dans un contexte politique à première vue défavorable à toutes sortes d'expérimentations artistiques, *Artpool*, Galantai et sa complice Julia Klaczay¹ offraient alors un formidable espace de liberté où pouvaient se croiser tous les types de pratiques artistiques (mail art, Fluxus, performance, visual poetry, sound poetry,...).

La création de cet espace de liberté permit d'ouvrir le public à des nouvelles pratiques dans des espaces géographiques et politiques où certaines pratiques ne pouvaient exister.

Cet espace permit aussi de développer ces pratiques en offrant un lieu d'expérimentation, d'échange et de conservation, comme une antenne « libérale » en terre communiste. En somme, *Artpool* se présentait donc comme un lieu fort de son auto-déterminisme, de son auto-gestion et de sa non-affiliation politique.

Ainsi à l'instar des avant-gardes du début du XX^{ème} siècle, *Artpool* s'était dégagé son propre espace de diffusion et d'existence -et cela malgré certaines années de fermeture par le pouvoir en place²- qui à force d'énergie, d'archivage et de persévérance est aujourd'hui devenue un centre de recherche pour l'art contemporain.

Artpool, comme bien d'autres *artist-run spaces*, a donc oeuvré pour une démocratisation et une reconnaissance de l'art en cherchant à faciliter son accès

¹ Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012, p.17, p.84-109.

² En 1973, The Chapel Studio fut fermé (ouvert en 1970) par les autorités avant que Galantai réouvre un nouveau lieu plus « institutionnel » sous le nom de *Artpool* en 1979. dans Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012, p.84

-ou du moins à en créer un- dans une logique autonome, participative et anti-élitiste.

Rejetant les distinctions entre « high and low art »¹, *Artpool* a participé à élargir le public de l'art contemporain mais aussi ses pratiques. L'*artist-run space* a su aussi promouvoir sa connaissance -notamment à travers les archives- et orchestrer sa reconnaissance.

Dans cet élan, ce mouvement pour la reconnaissance de pratiques artistiques nouvelles en URSS -mais qui était aussi un des leitmotiv de tous les *artist-run spaces* à travers le monde- *Artpool* (et avant cela *Chapel Studio*)² ne fut pas tout seul et fut rapidement au centre d'une communauté créée autour d'une même cause.

The Folska Gallery à Varsovie, *The Akumulatory Gallery* à Poznan (fondé en 1972)³ ou *The Student Culture Center* (SCC) à Belgrade (fondé en 1967)⁴ sont autant d'exemples d'une communauté qui s'est formée autour d'une culture commune de l'avant-garde -ici dans une zone géographique donnée de l'URSS-, partageant des formes similaires d'actions et d'organisations et qui ainsi font réseau.

Cette idée de communauté -répandue à travers le monde entier et pas seulement en URSS- est le dernier facteur à l'origine du phénomène des *artist-run spaces* dans les années 1970.

En effet, une des premières actions des *artist-run spaces* fut d'atténuer l'isolement des artistes au niveau social et économique.

En se réunissant autour d'un projet de création d'un lieu et de son fonctionnement les artistes, prenant part à un *artist-run space*, se sont intégrés et responsabilisés les uns envers les autres autour d'un projet commun.

Tissant un lien entre eux, mais aussi avec le public et l'environnement direct de l'*artist-run space*, les artistes ont soudainement revêtu un nouveau rôle social.

¹ Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012, p.17, p.20.

² La première forme de *Artpool* fut le projet *Art Chapel Studio* qui dura quatre ans entre 1969 et 1973.

³ À ce sujet voir : KOSLOWSKI Jaroslaw, *Ausserinstitutionelle Galerien in Polen*, *Zweitschrift* numéro 7, Hanovre, IGK, Internationales Künstlergremium, 1980, p.52-54 voir également SWITEK Gabriela, *Awangarda w Bloku, Avant-garde in the Bloc*, Zurich, JRP/Ringier, 2010.

⁴ À ce sujet voir : TOMIC Biljana, *Über die zeitgenössische jugoslawische Kunstszene*, *Zweitschrift* numéro 7, Hanovre, IGK, Internationales Künstlergremium, 1980, p.54.

Le lien social qui se créa entre les membres fondateurs d'un *artist-run space* accomplit la tâche « de donner un soutien affectif individuel et consolida la cohésion de groupe »¹.

Ainsi réunis et liés par un lieu les artistes ont dépassé l'image conventionnelle - d'un héritage romantique- qu'était la leur pour devenir des « êtres sociaux » dont les productions artistiques relevaient de l'action collective voire politique².

En cela certains lieux furent considérés par leurs fondateurs comme des « social artworks » à part entière.

C'est le cas du *Museum of Conceptual Art* (MOCA) de San-Francisco. Pour Tom Marioni, l'un de ses fondateurs, le MOCA est « le premier espace artistique alternatif considéré comme une oeuvre d'art ». L'artiste poursuit alors ses propos en expliquant que « son activité principale est sociale »³.

L'objectif était alors pour les fondateurs du MOCA de « faire de l'art au plus près de la vie réelle sans être vraiment de la vie réelle »⁴.

À travers les *artist-run spaces*, des communautés vont donc se mettre en place sous des formes bien différentes tantôt ouvertes sur le public et cherchant à être le plus universelle possible, tantôt plus fermées et destinées à un groupe d'artistes bien définis.

L'*artist-run space Écart* à Genève en est un bon exemple. En effet, pour les fondateurs -de ce qui deviendra l'un des plus importants *artist-run space* d'Europe⁵- l'origine du lieu était de créer un espace pour donner une « audience » à un groupe d'amis réunis autour de passions communes.

¹ « Thus the social bond between the founding members of an artist-run space fulfilled the task of giving the individual emotional support, and consolidating the group's cohesion » DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012, p.20.

² Ici le terme politique est la définition donnée par Roland Barthes dans *Mythologie*, Paris, Seuil, 1970, p.217 – Politique : « comme l'ensemble des rapports humains dans leur structure réelle, sociale, dans leur pouvoir de fabrication du monde. »

³ « The Museum of Conceptual Art (MOCA) is one of the first alternative art spaces which can be considered artwork itself [...] My main activity is social » Tom Marioni cité dans E.LOEFFLER Carl, TONG Darlene, *Performance Anthology*, p.378.

⁴ « what I'm trying to do is make art that's as close to real life as I can without its being real life » *Ibid.* p.378.

⁵ BOVIER Lionel et CHERIX Christophe, *John Armleder and Écart*, dans DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012, p.112-113

Ces même fondateurs ne revendiquaient aucun engagement vis-à-vis de la scène artistique de leur temps (1969), ne s'attachaient à aucun manifeste mais cherchaient avant tout à célébrer une identité collective (de leur cercle) et cela notamment au travers de leurs pratiques et de leurs écarts de pratiques.

Cette liberté de ton associée à l'incroyable diversité de leurs pratiques artistiques et d'édition eut rapidement raison de l'intimité du lieu.

En effet, ayant réussi à créer un espace de liberté au centre de l'Europe, *Écart* devint l'un des endroits les plus novateurs de l'art contemporain. Bon nombre de grandes figures de l'art des années 1970-1980¹ y exposèrent et se sont investies dans les publications inhérentes à *Écart*.

D'autres *artist-run spaces* ont aussi créé une communauté autour de la notion de lutte cette fois-ci. Parfois face à une autorité bien définie - comme dans le cas de Artpool- ou parfois contre un système institutionnel -avec l'exemple de *Art Metropole*-.

Malgré toute la construction narrative et mythologique de l'histoire et des finalités de ces lieux, l'activité même des *artist-run spaces* engendra dans les années 1970, un phénomène de communautarisation.

Pour se référer à la terminologie de Max Weber, l'interaction basée sur des besoins émotionnels est décrite comme «Vergemeinschaftung»² (communautarisation, formation d'une communauté) dans le sens où l'action sociale repose sur une expérience subjective, un sentiment d'appartenance des personnes concernées basé sur des ressorts émotifs et affectifs³.

Les *artist-run spaces* des années 1970 vont fournir ce sentiment d'appartenance- l'exemple de *Western Front* à Vancouver qui était aussi un lieu de vie pour les artistes, un repère qui les sortaient d'un isolement social et économique- et vont devenir le symbole d'une communauté donnée.

Chacun de ces lieux et de ces communautés vont alors se dire autodéterminés, avec leur propre identité, leur propre histoire. En parallèle ou dans la continuité de

¹ Entre 1973 et 1982 Guiseppe Chiari, Braco Dimitrijevic, Dick Higgins, Olivier Mosset, Annette Messager, Daniel Spoerri, Ben, Manon et bien d'autres exposèrent à *Écart*. De plus Peter Downsborough, Robert Filliou, Genesis P-Orridge, Sarkis, Endre Tòt, Dan Graham, Maurizio Nannucci ou Lawrence Weiner ont produit une ou plusieurs publications avec *Écart*.

² WEBER Max, *Économie et société*, tome 1, Paris, Plon, Pocket, 1995, p78.

³ À ce sujet voir CONSTANT-MARTIN Denis, *L'identité en jeux, Pouvoir, identification, mobilisation*, Paris, Karthala, 2010, p.21.

ce sentiment d'appartenance à une communauté, un autre processus social va s'enclencher au sein des *artist-run spaces* mais aussi entre les *artist-run spaces*.

Ce processus, toujours selon les termes de Max Weber, est celui de « Vergesellschaftung » (sociation) où la relation sociale est motivée par l'équilibre d'intérêts communs, par une certaine coordination entre les acteurs. Ceci implique l'organisation « administrative et juridique » des *artist-run spaces*, dans les années 1970, fondée sur des intérêts motivés rationnellement (en valeur ou en finalité -comme la simple survivance de l'*artist-run space*-).

Enfin l'association de ces deux phénomènes -communautarisation et sociation- va entraîner au sein des *artist-run spaces* des actions de mise en oeuvre d'un programme, d'expositions, de performances, d'éditions et de conférences: en somme la mise en route d'objectif et de projets¹.

Ces actions nécessitent, en effet, d'une part une planification rationnelle, de l'organisation et d'autre part, un esprit de communauté, de l'affect et de l'empathie entre ses membres.

En cela les *artist-run spaces* apparaissent alors comme un formidable équilibre et mélange entre rationalité et émotion. C'est cette ambivalence qui fait l'originalité de ces lieux mais aussi un point commun qui les définit et qui a déterminé la nature de l'esprit communautaire des *artist-run spaces*.

Ces derniers ont combiné leurs approches affectives, artistiques et esthétiques avec des notions d'action sociale, de communication et des stratégies économiques rationnelles, le tout porté par un certain idéalisme faisant office de « valeur ajoutée ».

Cette combinaison d'approches créa alors -entre *artist-run spaces*- un capital social et culturel qui engendra des activités communautaires à plus grande échelle et une mise en réseau.

Les *artist-run spaces* ont ainsi réinventé la « self-help culture »² (culture de l'auto-assistance) dans le champ de la culture par un conglomérat de principes et de fonctionnements empruntés aux avant-gardes, aux institutions, aux galeries -

¹ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.21.

² DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.21.

marchandes ou non- mais aussi aux associations, aux mouvements politiques, ou aux communautés préexistantes.

Ainsi, considérant s'être autodéterminés, les fondateurs des *artist-run spaces* ont aussi fondé une culture propre à ces lieux qui se base bien souvent -comme cela sera développé plus tard dans ce mémoire- sur la « critique institutionnelle ».

La culture est donc le résultat de ce processus, cette « valeur ajoutée » aux *artist-run spaces*, cette part d'idéalisme et d'identité commune qui finira par les signifier au sein du champ de l'art contemporain.

Les *artist-run spaces* seraient donc unifiés par une culture. Cette notion même de « culture » implique alors la formation de valeurs éthiques, de convictions et d'attitudes, d'objectifs et de stratégies qui influencent la compréhension de soi et l'image de soi de tous les *artist-run spaces*¹ -et de leurs membres-.

Cette culture fut très rapidement celle de « la critique institutionnelle », d'une contre-culture vis-à-vis du marché de l'art -basée sur la concurrence entre les artistes- et des institutions muséales.

Basée sur le « getting together » et le « keeping together »² (faire ensemble, être ensemble), cette culture, propre aux *artist-run spaces*, va se développer autour des notions d'encouragements mutuels (coordination positive) ainsi que sur une communication symétrique (traitement d'égal à égal).

Cette éthique communautaire va permettre d'identifier ainsi entre eux les membres d'un projet commun, en l'occurrence d'un *artist-run space*.

En développant une identité collective basée sur une démocratie directe et une logique de réciprocité positive dans les actions entreprises, les membres des *artist-run spaces* vont s'engager à coopérer, à partager et à créer sans aucune poursuite de l'intérêt individuel -en théorie-.

Cette organisation -où les membres sont liés par une culture commune- va donc permettre au groupe de poursuivre des intérêts communs -dont fait partie la reconnaissance de leur art- sans avoir à mettre en place une organisation hiérarchique complexe et coûteuse..

¹ «The concept of « culture » embraces ethical values, convictions and attitudes, goals and strategies that influence the self understanding and self image of all associations and their members. » *Ibid*, p.21-22.

² *Ibid*, p.22

Une autre caractéristique de cette culture est que « l'auto-organisation interne est entremêlée avec la dynamique de mise en réseau, comme pratique collective, tournée vers l'extérieure »¹.

Ainsi l'équilibre des deux forces -membres de l'*artist-run space* et interaction externe- permet à l'*artist-run space* de se développer, de croître, et permet de répondre à des situations précaires, souvent dues à l'isolement, qui peuvent engendrer sa perte.

Enfin, cette culture va aussi s'exprimer par des formes visuelles et une esthétique. Les formes visuelles spécifiques de la communication vont être essentielles à la culture des *artist-run spaces*.

En effet, la « communication visuelle distinctive » soutient la diffusion et la mise en œuvre des pratiques artistiques d'avant-garde au moyen de médias imprimés comme les livres d'artistes, les magazines, les affiches, les flyers, et les publications éditées.

Tous ces éléments porteront alors la « marque », l'identité visuelle d'un *artiste-run space*.²

Par capillarité, cette identité visuelle, et, cette manière de faire et de communiquer s'unifieront quelque peu créant une esthétique propre aux *artist-run spaces*.

Ainsi, « allant bien au-delà de la mise en page graphique de la presse écrite, toute l'identité de la communauté se reflète dans la manière spécifique dont elle se représente »³. C'est à dire dans l'aménagement de ses locaux, dans la manière de mettre en scène ses actions, dans le choix de ses supports de communication, dans le sujet de ses conférences, mais aussi au travers de manifestations de solidarité comme des buffets de charité (essentiellement en Amérique du Nord), des ventes aux enchères, des journées « portes ouvertes » ou des vernissages élargis à un très large public - ce que *Zona* réussissait à merveille à Florence.

¹ « Another characteristic feature of the culture of artist-run spaces is that internal self-organization is intermeshed with the dynamics of outward-turned networking as a collective practice. The two forces of group and external interaction have to be balanced in order to promote the maintenance and development of the artist-run space, and control precarious situations that might threaten disintegration. » DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.21

² *Ibid*, p.21

³ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.21.

Dans tous les cas, avec la formation et l'acceptation d'une culture, les acteurs des *artist-run spaces* vont parler et promulguer une identité du mouvement.

Petit à petit, le phénomène se définit, parfois en creux ou en opposition à des modèles connus -institutions, galeries marchandes, capitalisme,...- mais aussi parfois par la formation d'une culture, de modes de gestions spécifiques, de moyens de communication, ou simplement par des champs d'action - art contemporain de l'avant-garde - bien définis.

C'est en tout cas de cette manière que les acteurs de ce phénomène de l'art contemporain vont définir pour la première fois leurs lieux: les *artist-run spaces*.

1.2.2. Le temps des concepts et des transformations, première définition des artist-run spaces

Il semble logique que les artistes qui ont généré la création de tels lieux aient, aussi, par la suite, généré eux-mêmes la définition de ces *artist-run spaces*. Posant ici et là des concepts qui vont façonner l'archétype de l'*artist-run space*, ces artistes vont, au fur et à mesure des années 1970, affiner la définition de ces lieux alors appelés de diverses manières.

Tout commence par une large définition¹ de ce que regrouperait alors les « alternative art spaces », « off spaces », « nonprofit art organizations », « espaces autogérés », « artist-oriented spaces », « off-spaces », « galeries parallèles », « radical spaces », « espaces indépendants » ou *artist-run spaces*.

Ainsi les *artist-run spaces* seraient définis comme des lieux abritant des associations d'art à but non lucratif.

Ces lieux définissent sûrement une zone de partage, d'expérience et d'expérimentation mettant l'art et ses concepts au centre. De plus, ils doivent promouvoir un art sans frontière, mélangeant les disciplines sans distinction.

En somme, l'*artist-run space* doit lier sous un même toit les différentes pratiques artistiques entre elles mais aussi assurer les principes d'exploitation d'un lieu d'autogestion collective.

Tout doit être réuni sous une même enseigne : expositions, conférences, activités d'édition, espace librairie... qui doivent souligner l'idée d'activité collective.

¹ Keith Wallace fondateur de Western Front dans DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.24

De plus, les *artist-run spaces* se doivent de communiquer de façon autonome indépendamment des règles et des entreprises du marché de l'art.

Enfin, les *artist-run spaces* se doivent de chercher à communiquer le plus loin possible au-delà des frontières géographiques¹.

En faisant l'effort de nommer ces lieux « *artist-run spaces* », les acteurs vont se dégager de la simple notion d'espace « alternatif » et définir, en creux, par rapport à des modèles existants, ce qu'est un *artist-run space*.

Comme le rappelle Gabriele Detterer², le terme utilisé au départ pour désigner les *artist-run spaces* était « alternative art space ». Cependant le terme « alternatif », fréquemment utilisé dans le champ de l'art contemporain, peut revêtir une multitude de significations.

En effet, mouvements politiques, produits organiques et biologiques, associations environnementales, événements culturels en tout genre, styles de vie,... peuvent être qualifiés d'alternatifs.

Ce « mot-tiroir » devenait alors trop imprécis pour qualifier les *artist-run spaces* et leurs acteurs. Dans le champ de l'art, « alternative-space » (espaces alternatifs) couvre une large palette d'organisations et d'initiatives et notamment un « studio » -atelier- transformé temporairement en salle d'exposition ou de rassemblement pour un ou plusieurs artistes.

Il existait donc -pour les véritables *artist-run spaces*- une volonté de perdurer dans le temps.

Avec l'élaboration d'une structure pérenne, les notions juridiques doivent être, elles aussi, abordées. Ainsi les *artist-run spaces* qui ne poursuivaient pas -en premier lieu-³ un objectif commercial se classèrent comme des organisations à but non lucratif. Une fois de plus, le terme « organisation » ne collait pas aux lieux et aux acteurs.

Deux dimensions interviennent avec le terme organisation -de manière sociologique : d'une part le niveau d'activité d'un individu pour atteindre un

¹ « The book-shops and publishing activities integrated into the collectives emphasize a central aspect of collective activities : acting and communicating autonomously, and independently of commercial art business, far beyond geographical boundaries. » *Ibid*, p.24

² DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.25

³ En 1976 quand Printed Matter est fondé à New-York celui-ci se désigne comme « for profit alternative art space » soit un espace artistique alternatif à but commercial.

objectif et mettre en place un projet ; d'autre part, la structure pyramidale d'une organisation comme « le principal mécanisme par lequel, dans une société hautement différenciée, il est possible de « faire avancer les choses », pour atteindre des objectifs au-delà de la portée d'un simple individu »¹.

En cela le terme organisation entraînait automatiquement des logiques de *management*, de structure et de hiérarchie, d'un pouvoir décisionnel qui fixe des objectifs, des contrôles, des sanctions, des division du travail,... qui ne sont pas toujours applicables aux *artist-run spaces* -pendant les années 1970- et bien des fois contraire à leurs idéaux.

Enfin, les *artist-run spaces*, avant d'être nommés ainsi, furent aussi proches de « systèmes sociaux » comme les cliques, les clans, les clubs ou même comme des syndicats tant leur idéal communautaire était grand.

En opposition à tout cela, Il fallait donc, pour se définir, commencer par se nommer et ce fut le cas avec le terme *artist-run space* -centre d'artiste autogéré.

Suivant un principe à la fois rationnel et émotionnel, les *artist-run spaces* vont osciller entre deux visions et deux concepts : l'*artist-run space* comme forme artistique (utopie) et l'*artist-run space* comme communauté de soutien à la production et à la vente (rationalité).

Un maître mot sera, alors, dans ce contexte, celui de l'investissement ; un *artist-run space* se définira aussi par le degré d'investissement de ses membres. Cela impliquera pour beaucoup d'entre eux un investissement en terme de temps, d'énergie et d'argent.

Enfin les artistes -autodéterminés- se situant entre plusieurs cultures, voyageant entre elles comme des « marginaux »² vont eux aussi avoir un rôle de porteur,

¹ « generally two dimension intermesh in the sociological concept of "organization": the level of activity by an individual to implement a project, and the formal, pyramidal structure of an organization as "the principal mechanism by which, in a highly differentiated society, it is possible to "get things done", to achieve goals beyond the reach of the individual. » PARSONS Talcott, *Structure and Process in Modern Societies*, New-York, Free Press, 1960, p.41

² le sociologue américain Robert Ezra Park à inventé le terme d' « homme marginal » pour quelqu'un qui se situe à la périphérie de la société moderne. Un « homme marginal » n'est donc pas solidement ancré dans un cercle culturel ou dans une strate sociale ; Il est donc l'un des nomades et des migrants de la société industrielle. Ce déracinement qui lui est propre, ouvre la possibilité pour lui de l'autodétermination et de l'émancipation, le prédestinant en tant qu' « homme marginal » à devenir le véhicule du changement culturel et l'incarnation de la subjectivité moderne. À ce sujet voir : MAKROPOULOS Michael, *Robert Ezra Park (1864-1944). Modernität zwischen Urbanität und Grenzidentität*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2004, p.48-67

agens movens, pour les nouvelles formes d'esthétiques, d'actions, de styles de vie, de pensées, etc.

L'importance donc de l'artiste comme véhicule, comme *agens movens* d'une nouvelle subjectivité¹ légitime le terme « *artist-run space* »: un endroit piloté, dirigé, orienté par les artistes.

Dans leur ouvrage commun Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci², annoncent que pour leur sélection des lieux qui fondent -selon eux- l'essence des *artist-run spaces*, dix critères de sélection furent établis. Ainsi ces dix critères sont devenus une manière pratique et concrète de repérer et de désigner un *artist-run space*, du moins dans les années 1970. Ces dix critères sont donc³ :

1. Nonprofit organization (Organisation à but non lucratif)
2. Independence and autonomy of program (Indépendance et autonomie du programme -il s'agit de la ligne directrice de l'*artist-run space*, son programme d'activité)
3. Self-governance (Autogestion, pas de gestion déléguée, pas d'aide externe)
4. Anti-hierarchical (Sans hiérarchie, organisation horizontale)
5. Mutual aid and responsibility for social relations (Principe de l'entraide au sein de l'*artist-run space* mais aussi une certaine responsabilité vis-à-vis des relations sociales)
6. Avant-garde exhibition program (Un programme artistique d'avant-garde -sous entendu expérimental- qui ne va pas dans le sens des choix artistiques des grandes institutions)
7. Publishing and distribution of artist's books, magazines and editions (Relate d'une activité d'édition et de distribution de livre d'artistes, de magazines ou de revues. Il s'agit ici d'être un lieu de diffusion de nouveaux supports dans lesquels se construit l'art contemporain.)
8. Networking (Se constituer et fonctionner en réseau, connecter l'*artist-run space* avec d'autres)

¹ *Ibid.*

² DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.28.

³ Sont repris ici à l'identique (en anglais) l'ordre et les termes majeurs des auteurs dans : DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.25.

9. Continuity over a number of years (Principe de continuité, ne pas créer des lieux éphémères, mais bien chercher à s'inscrire dans le paysage culturel de manière durable. Relate d'un rapport au temps.)
10. Accessible archives. (Archives accessibles. Cela implique aussi de constituer des archives, de les organiser, de les communiquer : en somme il s'agit d'un acte de collection¹).

Ces dix critères qui permettent de définir assez précisément le profil des *artist-run spaces* sont alors complétés par une dernière note contextuelle : les *artist-run spaces*, grâce à ces critères, se détachent des mouvements [citoyens] traditionnels de contestation qui opèrent dans un contexte politique et qui sont souvent concentrés sur des questions locales².

Un *artist-run space* -dans les années 1970- selon cette définition, est donc hors de tout contexte politique (même quand il est rattrapé par le principe de réalité, comme ce fut le cas pour *Artpool*, en URSS) et il se doit de penser global malgré une implantation locale.

De ces critères, les *artist-run spaces* vont dégager des objectifs qui leur seront communs. De la même manière, que pour les critères de sélection, ces objectifs seront listés comme un cap à suivre mais aussi comme des instruments à utiliser pour perdurer dans le temps :

-Recognition [Reconnaissance] : La reconnaissance et la mise en oeuvre de nouvelles positions esthétiques et de nouveaux concepts dans l'art, se différenciant des tendances « concurrentielles » présentes dans le champ de l'art contemporain.

¹« De manière générale, une collection peut être définie comme un ensemble d'objets matériels ou immatériels (œuvres, artefacts, mentefacts, spécimens, documents d'archives, témoignages, etc.) qu'un individu ou un établissement a pris soin de rassembler, de classer, de sélectionner, de conserver dans un contexte sécurisé et le plus souvent de communiquer à un public plus ou moins large, selon qu'elle est publique ou privée. Pour constituer une véritable collection, il faut par ailleurs que ces groupements d'objets forment un ensemble (relativement) cohérent et signifiant » dans MAIRESSE François, DESVALLÉES André, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p.26.

² « if we use these criteria as a yardstick for the large number of artist-run spaces that were active in the 1960's and the 1970's, then the collectives documented here demonstrate these features and represent a distinct model from grassroots movement that operate in a political context and are often focused on local issues. » DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *op.cit.*, p.25

-Democracy [Démocratie] : Chercher sans cesse à démocratiser le monde de l'art et donc à ouvrir le champ de l'art contemporain.

-Solidarity and Support [Solidarité et Soutient] : En somme faire preuve d'aide réciproque entre les différents lieux et bannir la concurrence.

-Autonomy and Self-organization [Autonomie et Autogestion] : Se déterminer et se gouverner tout seul. Ce qui implique donc une certaine distance avec les collectivités locales, les fondations, les institutions et le monde politique au sens large.

-Distribution [La distribution] : Mettre en place des structures commerciales plus justes et plus équitables pour la vente de productions artistiques.

-Networking [Réseau] : Garder le contact et échanger en permanence avec les autres *artist-run spaces*

Cette volonté de transparence dans les objectifs des *artist-run spaces* est visible dans bien des déclarations¹. Malgré certaines genèses à l'aspect plus intimiste, plus personnelles², très rapidement, les *artist-run spaces* vont se mettre au diapason de ce type de discours et se « ranger » derrière une certaine idée de démocratisation.

L'aspect commercial est -dans cette optique- alors directement évoqué. En effet, dans un sens où les *artist-run spaces* se doivent de refuser tout type d'affiliation à une structure « institutionnelle », la vente de productions artistiques devient incontournable tout comme l'investissement des ressources individuelles des artistes et des membres.

¹ « Our main objective is to expand the audience for contemporary art by promoting, exhibiting, publishing, and distributing artist's books, multiples, video, audio, DVD, and other non-traditional multiple media. We emphasize low-cost art edition in order to make contemporary art accessible to a broad audience. » Les fondateurs de Art Metropole (Toronto) au sujet de leurs objectifs. Cité dans DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.50-82

² En effet la naissance d'un lieu comme Écart à Genève est décrite comme une simple rencontre entre amis. Ce lieu bénéficie donc d'une certaine mythologie, d'une construction narrative où quatre amis John Armelder, Michel Dufour, Eric Gottraux, Claude Rychner et Claude Wachsmuth semble passer d'une enfance à un âge adulte de la création par la mise en place d'un groupe artistique et ensuite d'un lieu. Tirant profit du principe Fluxus mettant à « équivalence la vie et l'art » et créant ainsi une mythologie collective, le lieu prend l'aspect d'une exception. Finalement, avec le temps, les expositions et les différentes pratiques artistiques qui y sont exercées, le lieu répondra comme les autres à un certain paradigme. Sur la « particularité d'Écart voir : BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Écart, Genève 1969-1982, Genève, MAMCO et Cabinet des Estampes, 1997, p 9-12 et 15-17.

Ainsi, comme avec la production de livres d'artistes¹, le peu de moyens à disposition des *artist-run spaces* va contribuer à l'émergence de productions et d'éditions « low-cost »², à faible coût, qui vont promulguer un certain type d'esthétique « DIY »³ ou alternatif.

Cette « esthétique » se retrouve alors dans les expositions, les *displays*, mais aussi dans les oeuvres d'art elles-mêmes, dans le cas où les *artist-run spaces* deviennent les « producteurs » des oeuvres exposées.

Enfin une dernière nuance est à noter dans cette idée de transparence des buts et des objectifs des *artist-run spaces*. Pour Gabriele Detterer, une différence d'énonciation est visible entre les *artist-run spaces* d'Europe et d'Amérique du Nord (qui sont les deux grands foyers d'*artist-run spaces* dans les années 1970).

En effet, pour l'auteur, « si l'on compare les *artist-run spaces* situés en Amérique du Nord avec les Européens, ce qui est frappant est que les Américains formulent les objectifs et les missions précisément dans le but de les communiquer au public, tandis que les collectifs européens mettent moins l'accent sur la création d'un profil au moyen de la publication d'un énoncé de mission »⁴.

Cette distinction géographique, cette opacité européenne exprimée ici, expliquerait alors certaines constructions « mythologiques » de lieux européens comme *Écart* ou *Artpool*.

Cet évitement, dans l'énoncé d'objectifs clairs, de la part de ces lieux – l'histoire de la fondation d'*Écart* est en ce point intéressante⁵ – permet alors plus facilement

¹ à ce sujet voir MASSON Tom *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours*. Recherche au sein de la collection du Musée national d'art moderne, mémoire d'étude 1er année de 2eme cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015.

² *Ibid.*

³ « DIY » signifie « Do It Yourself » et qualifie des productions faites de manière « domestique » sans production industrielle. Il n'empêche que ces productions peuvent être parfois d'une grande qualité, d'une grande préciosité ou d'une grande originalité. Il faut cependant noter que pour les livres d'artiste, même si des machines « industrielles » comme les imprimantes, sont utilisées c'est bien pour leur faible coût de production. En cela les livres d'artistes se différencient des livres d'art qui sont généralement de grande qualité plastique et qui sont produits grâce à des imprimantes industrielles prévues à cette effet.

⁴ « if we compare artist-run space located in North America with European cooperatives, what is striking is that artist's associations in North America formulate them goals and missions precisely in order to impart them to public, while European collectives put less emphasis on creating a profile by means of publishing a mission statement ». DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.32.

⁵ voir à ce sujet BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Écart, Genève 1969-1982, Genève, MAMCO et Cabinet des Estampes, 1997, p 9-12 et 15-17.

de confondre l'*artist-run space* avec l'oeuvre et la production artistique d'un artiste ou d'un groupe.

Où les *artist-run spaces* Américains étaient clairement identifiables et très rapidement efficaces en terme de vente de publications et d'auto-fonctionnement¹, les *artist-run spaces* européens agissaient plus comme des groupes et des communautés d'art plus difficilement identifiables et plus difficilement accessibles -même si il existait des exceptions comme *Zona* à Florence.

Cela revient donc aux deux stades d'organisation sociale évoqués plus haut que sont la *communautarisation* et la *sociation*.

C'est autour de ces deux organisations sociales que vont se différencier entre eux les *artist-run spaces*, durant les années 1970, avec, d'une part, des lieux où les objectifs sont clairement identifiés et, d'autre part, des lieux, plus refermés, qui deviennent plus l'expression d'une communauté artistique.

Enfin, deux derniers termes présents dans ces objectifs sont significatifs. Il s'agit de l'idée de réseau et d'archives. La faculté de se mettre en réseau sera l'élément clé de la pérennité des *artist-run spaces*. C'est là une des caractéristique que ces lieux développeront le plus efficacement et ce dès les années 1970.

Très rapidement des *artist-run spaces* éditeront des travaux d'artistes « appartenant » à d'autres *artist-run spaces*² et s'échangeront des expositions. Dans une logique de « don contre don », les *artist-run spaces* vont participer à la mobilité et la migration de l'art contemporain expérimental.

Les artistes impliqués cherchaient à redéfinir la manière de faire l'art - et qui est devenue aujourd'hui une norme - en le rendant mobile et connecté.

Profitant des foires d'art et des grandes manifestations artistiques telles que les *documenta* pour se socialiser et se constituer un réseau international, les artistes

¹ Très rapidement des lieux comme Franklin Furnace on décidé d'accepter des dons de fondations privées. Ce même lieu avait constitué la plus grande collection américaine de livre d'artiste (13500 livres) qui fut revendu au MOMA et qui permit de continuer le fonctionnement du lieu et notamment sur Internet. D'autre lieu comme Art Metropole et Printed Matters qui existent toujours font stand commun à la foire d'art internationale Art Basel et ce depuis plusieurs années. Cependant il existe aussi des exceptions aux États-Unis comme le MOCA de San-Francisco qui ne comptait que trois membres durant ses première années d'existence.

² Écart (Genève) publiera le livre de Maurizio Nannuci (*Zona*, Florence) *Rose aux* en avril 1975, *Zona* (Florence) invitera Sol Lewitt (Printed Matters, New-York) et Martha Wilson (Franklin Furnace, New-York) à venir exposer en mars 1980. De la même manière Vincent Trasov (Western Front, Vancouver) présentera bon nombre de ses travaux à Art Metropole (Toronto).

vont pouvoir échanger leurs idées et réactiver¹ leurs productions artistiques dans le monde entier, pourvu qu'un *artist-run space* s'y trouve.

Ne voulant pas rester sur une dynamique introspective et contre-productive, les *artist-run spaces* vont s'ouvrir vers l'extérieur et devenir les lieux d'expérimentation d'un art dont les pratiques sont en prises directes avec le public (happening, installation, performance,...).

Cette posture de « témoin » et d'acteur du changement, les *artist-run spaces* vont l'affirmer en constituant des archives. Se définissant directement hors du système des collectionneurs, ces archives vont être primordiales pour légitimer leurs existences.

Ainsi, les *artist-run spaces* qui, bien souvent, voulaient se dégager de « l'icône picturale »², du primat de l'artefact, vont se mettre – paradoxalement - à collecter voire à collectionner des documents et des protocoles d'expositions.

Le but de ces archives est bien de constituer une « mémoire collective »³ qui va légitimer l'existence des *artist-run spaces*.

À l'instar des artistes - dans la mouvance de Fluxus et des mythologies individuelles - qui se faisaient leurs propres historiens, les *artist-run spaces* vont ainsi construire leurs propres histoires par l'archive (qui est bien souvent des flyers, des affiches, des manifestes, des protocoles d'oeuvres, des publications, des films, des enregistrements qui sont aujourd'hui recherchés tels des reliques par certains collectionneurs) et vont ainsi assurer la pérennité de ces lieux dans le temps.

L'archive va devenir, pour certains *artist-run spaces*, leur activité première (*Art Metropole*, *Zona*, *Franklin Furnace*) et va traduire un certain paradoxe où un certain collectionnisme pointu, élitiste et fermé apparaît au sein de lieux à l'origine démocratiques et ouverts.

Ces fonds d'archives vont progressivement rentrer dans les collections des institutions (*Franklin Furnace* et le MOMA à New-York ou *Art Métropole* et la

¹ Cette notion de réactivation d'une oeuvre est aujourd'hui acceptée comme une des composantes majeures d'une oeuvre d'art contemporain. Il s'agit de la notion *d'allographisation* théorisée notamment par Nelson Goodman, Gerard Genette ou Nathalie Heinich comme étant : « l'oeuvre se définit comme une « proposition artistique » qui équivaut à la somme ouverte de ses actualisations et reproductions, même sous des formes diverses » HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, NRF, 2014

² DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.34

³ *Ibid.*

National Gallery of Canada, Ottawa) et vont être le symbole physique des premières transformations et des premiers signes de ce que sont les *artist-run spaces* aujourd'hui.

De ce premier mouvement de création des *artist-run spaces* qui font offices de pionniers dans le champ de l'art contemporain se dégage une première définition. L'*artist-run space* dans les années 1960 jusqu'à la fin des années 1970 se définirait comme :

Un lieu composé d'une communauté d'acteurs du champ de l'art contemporain cherchant à se pérenniser dans le temps, promulguant la critique institutionnelle et de nouvelles pratiques expérimentales d'expression artistique. Autogérés et autofinancés, les *artist-run spaces* informent, collectent et conservent du savoir et diffusent de l'information sur ses pratiques artistiques par le biais d'événements, de publications, d'éditions ou par toute autre formes créative de diffusion et de communication à l'esthétique reconnaissable. Se constituant en réseau, les *artist-run spaces* favorisent le déplacement et la migration des artistes, des concepts et des oeuvres d'art contemporain à travers ces différents lieux. En prise directe avec le public, les *artist-run spaces* sont là pour abolir la distance mise en place par les institutions entre l'art et la vie, entre l'art et les citoyens. Organisés de manière horizontale -non hiérarchique- les *artist-run spaces* sont des lieux avec une identité propre et reconnaissable qui participent aussi à la vente et à la diffusion de travaux d'artistes hors du système traditionnel et « capitaliste » du marché de l'art.

Cette définition agit comme une synthèse des mots et des récits rapportés par leurs créateurs à travers diverses publications. Cette définition, *ex-nihilo* est assujettie au mythe et à l'utopie propres à tout nouveau mouvement.

En effet, très rapidement, les *artist-run spaces* vont se transformer, et notamment à cause de raisons structurelles et administratives rencontrées très souvent dans des phases de transition.

Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci rappellent dans leur ouvrage¹ que les phases de transitions des fondateurs aux nouvelles générations au sein d'un *artist-run space* change bien souvent la forme de l'organisation², les choix artistiques, les ressources économiques mais aussi les valeurs du lieu³.

Bien que chaque lieu ait des manières différentes de gérer les transitions, seuls trois des grand *artist-run spaces* « tutélaires » affichent une réelle longévité -actif depuis plus de quarante ans- et le même esprit d'avant-garde depuis le début.

Il s'agit de *Art Metropole*, *Printed Matter* and *Western Front*. Les autres lieux ont soit changés de configuration, soit sont aujourd'hui terminés et ont laissé place à des *artist-run spaces* d'un nouveau genre.

Cette phase de transition dans l'histoire des *artist-run spaces* pose bien la question de la longévité et de la manière dont peuvent « survivre » de tels lieux.

Ces questions portent évidemment sur la gestion, la structure administrative du lieu et sa politique. La pérennité d'un *artist-run space* au tournant des années 1970 reposait alors sur quelques fondamentaux⁴:

- Le savoir faire (L'expérience accumulée au fur et à mesure des événements du lieu.)
- La programmation (Une programmation qui tient le lieu dans une émulation artistique notoire.)
- Un découpage fonctionnel de la structure organisationnelle (Finalement cela revient à mettre les bonnes personnes dans les bons rôles au sein de l'*artist-run space* pour que l'exécution d'un projet et que l'organisation du lieu soit plus efficace. Cela revient à établir un organigramme. Cela s'éloigne de la première vision d'une organisation horizontale où chaque membre faisait de tout.)
- Mettre en place une stratégie de communication interne et externe afin d'étendre la portée du réseau de l'*artist-run space*.
- Dégager des ressources économiques.

¹DETTNERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.39

² Voir entretien avec Arthur de Pury, directeur du CAN (Centre d'Art de Neuchâtel) en annexe.

³ « The transition from the founders to subsequent generations of artists, changes to the forms of organization and association, scarce economic resources, relocation, changing artistic practices and values » DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.39.

⁴ DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.39.

- Augmenter son capital social et symbolique. (En somme il s'agit d'étendre la notoriété du lieu.)
- Réussir le défi de la cohésion sociale et de l'intégration. (Il s'agit de ne pas laisser l'*artist-run space* « isolé » de la société mais réussir à l'intégrer au tissu social)
- Faire preuve de solidarité et de justice, d'équité et notamment dans l'utilisation des ressources. (Il en va de l'image de l'*artist-run space*.)
- Avoir une distribution équitable des retombées du capital social. (réseaux, expositions, propositions externes, connaissances, relations, etc).

Finalement, cette liste nous montre que deux critères sont au centre de la réussite de tels lieux: leur organisation et leur attractivité. C'est autour de ces deux facteurs que se tissent un réseau, une longévité, une réputation, un nom.

Parfois le nom, à proprement parlé, permettra de sauver des lieux de la désintégration ; la renommée du lieu et/ou le succès de certaines personnalités en son sein leur éviteront la catastrophe comme ce fut le cas pour AA Bronson à *Art Métropole* et Sol Lewitt à *Printed Matter*.

Pour l'aspect économique -qui est un pan de l'organisation- plusieurs possibilités sont alors envisagées. Par exemple, Tom Marioni, le fondateur du MOCA fit appel à des bourses d'état pour faire perdurer son lieu. Cette nécessité économique eut comme effet de changer la « dénomination » du lieu et son statut juridique. Il dut en effet passer sous le statut de société pour recevoir des fonds, c'est ainsi que le MOCA est devenue une « société à but non lucratif¹ ».

Beaucoup d'*artist-run spaces* vont aussi faire du « *fundraising* » public ou privé. Dans ce sens, la nature même de leur lieu « non lucratif » et « avant-gardiste » leur sert dans leur quête de financements.

Pour encore plus de sécurité, des lieux comme *La Mamelle* vont développer des ressources propres par le biais de l'édition, ce que fera aussi *Printed Matter* en mettant en avant sa branche éditrice et sa librairie.

¹ « I have written to the National Endowment for the Arts to apply for a grant, and they said the only way that I could get a grant would be if I were a corporation. So I made a nonprofit corporation. » LOEFFLER C.E, *conversation with Tom Marioni*, *La Mamelle Magazine*, volume 1, numéro 4, été 1976.

C'est donc aussi de ce besoin de transformation et cette volonté de perdurer que vont développer l'édition et la distribution de la littérature autour de l'art contemporain¹.

Lever des fonds passe aussi par les subventions publiques qui nécessitent elles - comme le rappelle Ann Dean, directeur de *Art Metropole* de 2004 à 2010²- une organisation stricte autour d'un conseil d'administration.

Ce moment crucial de la « rationalisation » des *artist-run spaces* où ils vont se transformer juridiquement, structurellement, économiquement marque le passage vers une nouvelle ère.

Cette nouvelle ère, qui commence dès les années 1980, est celle de l'accomplissement individuel et de la recherche de reconnaissance dans l'art³. Les *artist-run spaces* dans les années 1970 avaient le « monde de l'art » contre eux, des nouvelles valeurs à imposer, des nouvelles pratiques à expérimenter. Par la suite, de nouveaux enjeux vont alors survenir. Comment après avoir été acceptés ces lieux vont pouvoir composer avec les individualités de chacun et avec la nécessité de s'ouvrir à un nouveau public ?

C'est face à ce nouveau défi, à cette nouvelle donne, que certains lieux vont disparaître. Dans cette fin d'utopie, les *artist-run spaces* américains qui avaient

¹ « Art distribution was a natural evolution for the organization [la Mamelle]. It became apparent that it was more efficient and lucrative to sell its own publications in combination with other titles. So Contemporary Art Press Distribution was launched, and titles from other artists and small art publishers with like interests became a means for the organization to stay fiscally solvent. Soon to follow was Art Com Media Distribution. » trad. « La distribution de l'art était une évolution naturelle pour l'organisation. C'est devenu évident qu'il était plus efficace et lucratif de vendre ses propres publications en combinaison avec d'autres titres. Donc, Contemporary Art Press Distribution a été lancé, proposant aussi les titres d'autres artistes et de petits éditeurs d'art avec des intérêts communs aux notre, cela devenait un moyen pour l'organisation de rester financièrement solvable. Bientôt allait suivre Distribution Art Com Media. » TONG Darlene, la Mamelle, DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012, p.154-169.

² DEAN Ann, *Transformation of Governing Body Structure*, cité dans DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.42.

³ « The cultural narrative of self-fulfillment as a key goal in life and lifestyle have become ever more important. Consequently, collective associations in the late modern period, which is characterized by an individualized, emotionalized concept of individuals, are faced with the task of producing a balance between communal goals and the member's individual needs for appreciation and acknowledgment. » trad. « Le récit culturel de l'accomplissement de soi comme un objectif clé dans la vie et le mode de vie sont devenus de plus en plus important. Par conséquent, les associations collectives dans la période moderne en retard, qui se caractérise par un concept émotionnel et individualisé des individus, sont confrontés à la tâche de produire un équilibre entre les objectifs communs et les besoins individuels du membre pour l'appréciation et la reconnaissance. » ILLOUZ Eva, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2006, p.69 cité dans DETTERER Gabriele, NANNUCCI Maurizio, *op.cit.*, p.44

pris le parti d'une organisation rationnelle et qui s'étaient rattachés à des statuts juridiques officiels vont survivre et perdurer.

En Europe, les lieux resteront trop dépendants des personnalités qui les avaient fondés (Galantai, Armeleder, Nannucci et consort) et ils ne trouveront pas le souffle nécessaire à la restructuration.

Les *artist-run spaces* vont alors devoir évoluer avec de nouvelles formes d'art, accepter la place grandissante des « curateurs », considérer l'émergence de carrières individuelles assumées dans le champ de l'art contemporain, et interagir avec un marché et des institutions qui se sont depuis adaptés aux nouvelles tendances.

Après le temps des utopies vient donc le temps des transformations qui amènera celui des hybridations et des coopérations. C'est dans ces contextes que naitront de nouveaux *artist-run spaces* avec comme nouvelle philosophie : penser de manière pragmatique, agir de manière artistique.

1.3. De 1990 à nos jours, le nouveau visage des *artist-run spaces*, de nouvelles aventures.

Contrairement à bien des idées reçues¹, les *artist-run spaces* qui émergent dans les années 1990, ne sont pas des phénomènes nouveaux mais bien inscrits dans un héritage de l'art contemporain des années 1970.

Une différence majeure est cependant sensible avec la première vague de création : le nombre. En effet les *artist-run spaces* dans les années 1990 vont faire florès² et vont se structurer, s'organiser les uns vis-à-vis des autres.

Alors que les *artist-run spaces* poursuivaient leur évolution et leur expansion au cours des années 1980, l'art contemporain, porté notamment par des expositions comme la Documenta 6³ (1977), allait lui s'imposer comme « l'art officiel ».

Cet art s'affirme sous l'impulsion de grandes messes comme la Documenta qui, à la suite de ses éditions 4 et 5, avait promulgué « l'extension du champ artistique ». En 1977, la Documenta 6 termina la travail et « assurait à présent ce terrain esthétique récemment conquis, avec ses réflexions artistiques sur la banalité capitaliste » et mieux : elle l'agrandit.⁴

L'art contemporain et le courant de « la critique institutionnelle » devenaient petit à petit le vent dominant au sein de la création artistique contemporaine.

Le champ d'action de l'art contemporain s'élargissait et le développement toujours plus grand des nouveaux médiums de création et de communication -thème de la Documenta 6- ne freinait en aucun cas son développement, bien au contraire.

L'art conceptuel, les nouvelles pratiques artistiques ainsi que l'esthétique et l'idéologie que cela véhiculaient devenaient de plus en plus visibles, de plus en plus bruyants.

Les artistes qui avaient lancé ce mouvement dans les années 1960-1970 devenaient quant à eux des « figures tutélaires » pour les nouvelles gardes et représentaient alors un modèle anti-institutionnel dans le champ artistique.

À l'instar de leurs oeuvres, de leurs concepts et de leurs protocoles de création, les lieux qui abritaient alors jadis ces nouvelles pratiques artistiques allaient eux aussi devenir des modèles et des exemples de manière de faire et d'exposer l'art.

Dans ce contexte, les *artist-run spaces* étaient alors perçus, pour les artistes des années 1990- comme des créations à part entière qu'il s'agissait maintenant d'améliorer, de questionner et de se réapproprier.

Cependant l'histoire aurait été trop simple si le passage de témoin entre les « pionniers » de la « critique institutionnelle » et de l'autonomisation de l'art avec

¹ Comme il est reporté dans certains articles comme par exemple : « un artist-run space : que le mot n'ait pas d'équivalent en français dit bien la nouveauté de la chose. Littéralement "espaces gérés par des artistes", il s'agit de lieux alternatifs et indépendants. Ce ne sont ni des galeries (il n'en partagent pas la vocation commerciale), ni des musées ou des Fonds Régionaux d'Art Contemporain (ils ne cherchent pas à constituer de collection). » dans Ingrid Luquet-Gad, « *Paris, je suis venu te dire que je reviens* » rubrique Art sur i-d.vice.com publié le 23 septembre 2015; http://i-d.vice.com/fr/article/paris-je-suis-venu-te-dire-que-je-reviens?utm_source=idfrfb.

² pour se faire une idée du nombre croissant d'*artist-run spaces* voir la « timeline » de la très bonne database : <http://www.artist-run-spaces.org>.

³ La documenta 6 du 24 juin au 2 octobre 1977 enregistra pour la première fois plus de 350 000 visiteurs. Cette édition de la documenta convoquait alors la définition des médias et de leurs rapports à l'art et à la société. informations disponibles sur : http://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_6 (consulté le 24/03/2016).

⁴ Annelies Lüttgens à propos de la documenta 6, disponible sur : http://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_6 (consulté le 24/03/2016).

leurs successeurs des années 1990 s'était faite sans aucune embûche, sans transformation ou sans heurt, notamment à cause des contextes sociaux, économiques et politiques qui touchent directement l'art et ses pratiques.

1.3.1. Nouvelle génération, institution, « New Institutionalism », curateurs, subventions et post-autonomie

Avec les années 1990, l'art contemporain associé à l'art dit « conceptuel » tend à devenir l'art officiel. Les écoles d'art les plus réputées accueillent alors comme professeurs des artistes majeurs de la critique institutionnelle et du sérail des *artist-run spaces*¹.

Les pratiques même d'un art expérimental et conceptuel s'enseignent désormais et se voient même soutenues par diverses actions publiques de soutien, d'achat ou de diffusion notamment depuis 1982 et la création des FRAC en France.

À la manière de la théorie sur la critique artiste, avancée par Luc Boltanski et Eve Chiapello dans leur ouvrage, *Le Nouvel Esprit du Capitalisme*. La « critique institutionnelle » et ses pratiques -dont les *artist-run spaces*- ont été assimilées petit à petit par l'institution et « les compagnies du secteur tertiaire »². Plus simplement : la critique artiste et ses lieux de mise en oeuvre, sont dorénavant acceptés et reconnus par l'institution et le marché.

Ainsi il existe pléthore d'exemples de rapprochements entre des *artist-run spaces* et des institutions mis en place durant les années 1990.

Bien que, dès les années 1970, des artistes expérimentaux participaient déjà à des collaborations avec les institutions, ce phénomène va se généraliser durant les années 1980-1990 et va participer à effacer petit à petit la frontière entre le display, le discours, les artistes et les choix d'exposition présents dans les *artist-run spaces* et ceux des institutions.

L'exposition *Life/Live* organisée en 1996 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (MAMVP) est un bon exemple de ce type de rapprochement.

¹ Andrea Fraser, figure imminente de la « critique institutionnelle » enseigne à l'Académie des beaux-arts de Munich, à l'Université de Leyde et l'Académie des beaux-arts de La Haye. Elle a auparavant enseigné dans les programmes et établissements suivants : Université de Californie, Maine College of Art, Vermont College, Whitney Independent Study Program, Columbia University School of the Arts, et au CCS (Bard College).

² BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, « à l'épreuve de la critique artiste », Paris, Gallimard, 2004, p.501-576.

Cette exposition, organisée par le commissaire indépendant Hans Ulrich Obrist et Laurence Bossé -qui était alors conservatrice au MAMVP-, était fondée sur l'idée d'inviter des *artist-run spaces* de la scène anglaise dans l'espace du musée¹ pour qu'à leur tour ces derniers invitent des artistes anglais.

Ainsi, sous la tutelle du musée et du regard bienveillant des deux commissaires, « curateurs » de l'exposition, chaque *artist-run space* créait une exposition dans l'exposition.

À travers différentes sections, les artistes et leur structure de référence (*artist-run spaces*) affirmaient leur individualité et leur particularité.

L'exposition pouvait ainsi apparaître comme l'expression physique et spatiale de ce qu'est la mise en réseau des *artist-run spaces* (ici exclusivement britanniques) mais pouvait aussi -car ici réunis sous le toit d'un musée parisien- être l'expression de l'acceptation d'un phénomène par l'institution.

Cette exposition, avec un certain recul, apparaît alors comme un jeu de poupées russes où à partir de l'artiste et de sa production, les lieux les instances et les acteurs s'imbriquent pour créer un tout réuni sous la dénomination d'art contemporain.

Cette vision « bourdieusienne » d'un système, d'un champ de l'art contemporain n'est pas une grande nouveauté mais cependant elle affirme ici -dans les années 1990- l'intégration des *artist-run spaces* dans le parcours institutionnel et légitimant de l'art contemporain.

À ce titre, Hans Ulrich Obrist évoque alors un élément intéressant lorsque fut arrivé le moment de faire le catalogue de l'exposition *Life/Live*.

Aucun des *artist-run spaces* présents dans l'exposition ne voulaient que l'on parle d'eux, qu'on les dénomme comme « alternatifs »².

Ce changement total de qualification entre la définition faite par les pionniers des années 1970³ et les *artist-run spaces* des années 1990 est bel et bien du aux

nouveaux rapports entretenus par les *artist-run spaces* avec les publics et les institutions.

Hans Ulrich Obrist confie, d'ailleurs, à ce titre, le fait que certains *artist-run spaces* étaient complètement publics -et reconnus pour leur utilité culturelle- et d'autres complètement clandestins mais que tous recevaient bien souvent une couverture médiatique -de la part de la presse- plus importante que certaines grosses institutions⁴.

Ainsi, ces lieux, dès les années 1990, se définissent comme « indépendants »⁵. À ce titre, Lionel Bovier (actuel directeur du Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève) et Christophe Cherix, deux curateurs qui se sont vus déléguer la direction de Forde⁶ -un *artist-run space* d'un nouveau genre- en 1995, réagissent sur le sens de « l'alternatif » pour de tels lieux.

Avec la volonté de faire de Forde une « alternative » aux structures existantes, les deux curateurs annoncent : « le sens de l'alternatif nous semblait avoir été

¹ « Our idea was to invite artist-run spaces to the museum, and ask them in turn to invite the artists » HANS ULRICH OBRIST, *Les espaces indépendants*, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, « On The Move », Genève, JRP Ringier, 1999, p.43.

² « The interesting thing is that, when we did the catalogue, dedicating one volume to a source book of different artist-run spaces, none of the dozen spaces we talked to wanted to be called « alternative ». » HANS ULRICH OBRIST, *Les espaces indépendants*, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, « On The Move », Genève, JRP Ringier, 1999, p.44

³ Même si ces derniers refusaient le terme « alternatif » pour son aspect trop réducteur vis-à-vis de leur champ d'action, ici pour les nouveaux *artist-run spaces* il s'agit de refuser le terme pour son incompatibilité sémantique avec le nouveau champ d'action des *artist-run spaces*.

⁴ « Several of these spaces are completely public and even if some of them are completely clandestine, they mostly get as much press coverage as much bigger institutions. » HANS ULRICH OBRIST, *Les espaces indépendants*, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, « On The Move », Genève, JRP Ringier, 1999, p.44

⁵ « I think this idea that the term « independent space » can be used » *Ibid.*

⁶ 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. À 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. À ce sujet : <http://www.a-c.ch/?p=426> et <http://www.forde.ch> (consultés le 25/03/2016).

profondément modifié par l'extension de la sphère d'activité des institutions traditionnelles, d'une part et par les contradictions qu'une telle idéologie a rencontrées depuis les années 1960, d'autre part. Aucune contestation, aucun engagement, aucun outrage, plus rien ne semble désormais réellement impensable dans le cadre d'un musée ou d'un centre d'art contemporain »¹.

Il est vrai que le travail d'artistes portant sur la « critique institutionnelle » et s'articulant par des actions « provocantes » ou « subversives », comme l'a fait Andrea Fraser, va se développer. Andrea Fraser et son travail « subversif » se verront même promulgués par des rétrospectives et des expositions dans de grandes institutions (Centre Pompidou en 2009, Los Angeles Museum of Contemporary Art en 2005 et le Museum Ludwig de Cologne en 2013, l'artiste Andrea Fraser se verra aussi gratifiée de prestigieux prix d'art contemporain comme le Wolfgang Hahn Prize en 2013).

Cette même artiste réalisera, à l'intérieur de ces institutions, des performances critiques sur le marché de l'art, l'institution et ses règles, bref sur des sujets structurels de la pratique artistique² contemporaine.

Même si il convient de ne pas généraliser le terme de « critique institutionnelle » cette pratique semble avoir été bien intégrée par les institutions elles-mêmes - toujours selon le processus décrit par Luc Boltanski et Éve Chiapello- au point d'avoir atteint son climax dans la deuxième partie des années 1990³.

¹ BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, Les espaces indépendants, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, Genève, JRP Ringier, 1999, p.15.

² On pense ici aux œuvres *Official Welcome* (2001) où Andrea Fraser prend la parole à un pupitre pour délivrer ce qui semble être un discours de bienvenue, peu à peu elle se déshabille tout en continuant à parler. Pour Barbara Pollack, Fraser parodie tout d'abord "les commentaires banals et les éloges exagérés exprimés par les présentateurs et les récompensés durant les cérémonies de remise de prix artistiques". Puis, au milieu de son discours, "endossant le caractère de la star de l'art post-féministe à problèmes, Fraser se déshabille [...] en string Gucci, soutien gorge et chaussures à talons, et déclare : « Je ne suis pas une personne aujourd'hui. Je suis un objet à l'intérieur d'une œuvre d'art ». Cette performance avait été commandée par la MICA fondation. On pense aussi à l'œuvre *Little Frank And His Carp* (2001) filmée par cinq caméras cachées dans l'atrium du musée Guggenheim aborde la question de l'importance et le pouvoir de l'architecture dans les espaces d'exposition aujourd'hui. À ce sujet voir : MARTINS Richard, *Little Frank And His Carp*, site de la TATE Modern, Londres, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-little-frank-and-his-carp-t12324/text-summary> (consulté le 25/03/2016).

³ À ce sujet voir : BRYAN-WILSON Julia, *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*, Werksted, numéro 1, 2003, p.89-109, le numéro de la revue s'intitule : « New Institutionalism ».

C'est ce que démontrent Alexander Alberro et Blake Stimson dans *Institutional Critique : An Anthology of Artist's Writing*,¹ en faisant s'enchaîner dans l'ouvrage des textes d'artistes au sujet de la « critique institutionnelle ». Ce livre met alors en lumière deux points primordiaux.

D'abord ils démontrent que ces débats -ceux de la « critique institutionnelle »- ont lieu dans un cercle restreint d'interlocuteurs -comme c'était le cas pour les *artist-run spaces* à leurs balbutiements- et deuxièmement, que les artistes -cités dans le livre- arrivent à la même conclusion: « la cooptation de la subversion artistique a atteint son apogée au cours de la deuxième portion des années 1990 »².

Vincent Bonin, qui effectue une analyse de ce texte dans l'ouvrage *Institution by Artist*³, poursuit que cependant les artistes « ne partagent pas des vues semblables quant à la nature de ce cul-de-sac et les moyens de les dépasser »⁴.

Au départ, les artistes de la « critique institutionnelle » voulaient pérenniser les institutions de la sphère publique « agonistique » dont faisaient partie les *artist-run spaces*⁵ au sein d'une nouvelle vision de l'institution tournée vers les publics et l'échange critique.

Ce projet idéal du musée comme forum aurait « été corrompu au profit de l'essor des industries culturelles »⁶ et donc mal intégré et assimilé de la part de l'institution.

¹ ALBERRO Alexander et STIMSON Blake, *Institutional Critique : An Anthology of Artist's Writing*, Cambridge, MIT Press, 2009.

² BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012), Here, Bad News Always Arrives Too Late, Institutional Critique in Canada (1967-2012)* dans KHONSARY Jeff and PODESVA Kristina, *Institutions by Artists, volume one*, Vancouver, Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012, p.302.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ « The artistic practices that in the late 1960's and 1970's came to be referred to as institutional critique revised that radical promise of the European Enlightenment, and they did so precisely by confronting the institution of art with the claim, that it was not sufficiently committed, let alone realizing or fulfilling the pursuit of publicness that had brought it into being in the first place... That gesture of negation, of negating the established conventions of art, was modernist at its core. It posited that aesthetic exists in the critical exchange, in the debate within the context of the art world. » ALBERRO Alexander, « Institutions, Critique, and Institutional Critique : An Anthology » dans ALBERRO Alexander et STIMSON Blake, *Institutional Critique : An Anthology of Artist's Writing*, Cambridge, MIT Press, 2009, p.5.

⁶ BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012), Here, Bad News Always Arrives Too Late, Institutional Critique in Canada (1967-2012)* dans KHONSARY Jeff and PODESVA Kristina, *Institutions by Artists, volume one*, Vancouver, Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012, p.302.

L'institution n'est donc plus réfractaire aux pratiques de l'art contemporain -car elle a intégré l'art contemporain expérimental à ses pratiques- mais elle présente dans son mode d'action et dans son discours général des contradictions qui appartiennent bien souvent au discours d'une élite privée¹ ou publique.

C'est dans cet espace critique que va alors se former la nouvelle « critique institutionnelle » et le champ d'action des *artist-run spaces*.

Contrairement aux réactions de l'après-mai 68 qui rejetait l'institution en bloc, la nouvelle critique et les nouveaux courants de l'art contemporain ne renient plus l'institution mais propose d'instituer un débat avec elle.

Cette petite nuance sur les relations désormais « conviviales » entre les institutions et les avant-gardes produit alors un débat, des créations d'espaces « alternatifs », indépendants et des oeuvres d'arts.

Le tout est ensuite alimenté par la « migration » d'un ensemble des thèses sociologiques et économiques dans le champ de l'art², couplée avec le « laisser-faire » d'une certaine autodétermination des artistes et de leurs pratiques par les institutions³.

Ce « laisser-faire » s'opère alors dans le cas où l'« autodétermination », le geste subversif ou l'engagement politique de l'oeuvre, de l'artiste ou de l'*artist-run space* ne deviennent plus une menace mais une sorte de valeur ajoutée au travail d'un artiste ou d'un curateur.

Dans ce sens, et comme le montre l'exemple de l'exposition Live/Life cité plus haut, une solution apportée à ce marasme, à ce cul-de-sac de l'art contemporain

¹ « Afin de recouvrer leur voix, les artistes révèlent les contradictions herméneutiques du discours d'une élite privée -en règle générale, le membres d'un conseil d'administration. » BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012)*, op.cit., p.302.

² « Depuis le milieu des années 1990, plusieurs théoriciens et artistes débouchent sur des conclusions semblables quant aux limites du modèle de réflexivité d'une première génération de praticiens ayant ciblé le complexe d'institutions formant ce que l'on appelait naguère l'industrie culturelle. Ce constat découle en partie de la migration d'un ensemble de thèses sociologiques et économiques vers le champ de l'art. » BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012)*, op.cit., p.302

³ Les propos de Luc Boltanski et Ève Chiapello défont les assises théoriques d'un fonction de l'avant-garde en tant que catalyseur de changement social. Les gestes subversifs, l'autodétermination et l'engagement politique des artistes ne représentent plus une menace, mais acquiert plutôt une valeur ajoutée au sein d'un marché flexible et englobant. Voir à ce sujet BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme, « à l'épreuve de la critique artiste »*, Paris, Gallimard, 2004, p.585-594

et au débat institutionnel est que les institutions absorbent « pleinement les stratégies des artistes »¹ et cela notamment par le biais des curateurs².

Ainsi, artistes, commissaires et, dans le cas échant, les institutions, partagent ensemble la paternité des « interventions critiques » des expositions et des lieux, et de ses retombées.

C'est dans cette optique que les *artist-run spaces* vont être des lieux privilégiés pour l'expression de ces « interventions critiques ».

Ce « courant » d'action va alors se faire appeler le « New Institutionalism ».

Pour Vincent Bonin le « New Institutionalism » va « éliminer les antagonismes présents dans les différentes générations d'artistes précédentes au profit de la programmation d'événements discursifs, à géométrie variable, palliant à la carence d'espace public. »³.

Dorénavant -en théorie- tous les acteurs et les producteurs du champ de l'art sont mobilisés pour contribuer « au façonnage de la subjectivité de l'institution »⁴ ou de l'espace comme l'*artist-run space* (contrairement aux premiers *artist-run spaces* créés en opposition aux institutions).

Cependant la réalité est bien différente car, comme l'a montrée Nina Möntmann⁵, beaucoup des Kunstverein, des musées, des institutions ou des *artist-run spaces* (de rayonnement important) ayant essayé ce genre d'interventions critiques -dans les années 1990- se sont fait rappelés à l'ordre ou se sont vus englobés au sein d'une autre institution⁶.

Pour revenir à un exemple plus concret, il suffit de retourner aux propos de Lionel Bovier et Christophe Cherix qui se virent confier la gestion de Forde en 1995.

¹ voir à ce sujet : MÖNTMANN Nina, *Art and its Institutions : Current Conflicts, Critique and Collaboration*, Londres, Black Dog Publishing, 2006

² voir à ce sujet : EIGENHEER Mariane, DRABBLE Barbary, RICHTER Dorothea (dir), *Curating Critique*, Frankfurt Am Main, Revolver, 2007. En effet montrer ici le développement de la fonction du commissaire d'exposition serait le sujet d'un autre mémoire d'étude.

³ BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012)*, op.cit., p.304

⁴ *Ibid.*

⁵ voir à ce sujet : MÖNTMANN Nina, *Art and its Institutions : Current Conflicts, Critique and Collaboration*, Londres, Black Dog Publishing, 2006

⁶ On pense ici notamment à The Roseum qui est devenu un branche du Moderna Museet de Stockholm ou encore du PS1 englobé par le MOMA à New-York.

Au cours de leur mandat au sein de l'*artist-run space* les deux curateurs interrogèrent alors « le plan de gestion des expositions »¹.

Ainsi leur projet était « fondé sur les idées de transmission d'informations, de pré et post-production, d'incitation et de délégation. » Le projet de Forde prétendait « avant tout à définir un espace d'indépendance au sein de l'offre culturelle ambiante, tant vis-à-vis du public et des médias que des ressources et du politique. »².

Ce paradigme autogestionnaire énoncé ici est directement hérité des *artist-run spaces* mais finalement rarement applicable en totalité. En effet, bon nombre d'*artist-run spaces* ne peuvent plus se séparer totalement du politique et trouver une totale indépendance financière -certains y arrivent mais ils font bien souvent office d'exception.

La subvention privée ou publique devient une ressource primordiale pour la survie des *artist-run spaces* et, de cette manière, l'aspect gestionnaire nécessaire aux conditions de survie de tels lieux va alors devenir primordiale et va tendre à se rationaliser.

Le schéma (voir annexe) réalisé par Signal dans l'ouvrage de Carl Lindh³ sur les *artist-run spaces* scandinaves montre bien les différentes stratégies qui se mettent en place pour la réussite d'un *artist-run space* et que celles-ci finissent toujours avec l'objectif d'un mode de financement privé (fondation ou bienfaiteur) ou public (subvention).

Ces transformations structurelles au sein des *artist-run spaces* vont donc bousculer l'organigramme de tels lieux. Avec l'émergence d'un « New Institutionalism », de nouvelles façons de penser et de gérer une exposition ou un programme artistique, les *artist-run spaces* vont très rapidement être investis par les curateurs.

Même si il est de mise de considérer au sein de tel lieu les artistes comme des curateurs⁴, les curateurs⁵ « purs », dirons-nous, vont devenir indissociables des

¹ BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, Les espaces indépendants, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, Genève, JRP Ringier, 1999, p.16-17

² *Ibid*, p.17.

³ LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009

⁴ Voir l'entretien de Renaud Loda (OLM Space) en annexe.

⁵ Voir : LEGUEUX Emmanuelle, *Curateur, le plus jeune métier du monde*, Le Monde, 19.06.2013 à 15h53, mis à jour le 22.06.2013 à 19h46.

artist-run spaces à tel point qu'aujourd'hui la majeure partie de ces lieux sont gérés par ces curateurs dits « purs ».

Dans tous les cas, les *artist-run spaces*, à partir des années 1990, ont intériorisé l'héritage des années 1960-1970 et ils ont su réactualiser leurs pratiques et leur gestion vis-à-vis d'un champ de l'art moins hostile à l'expérimentation artistique.

Ainsi, les *artist-run spaces* des années 1970 prônaient l'autonomisation de l'art, ce qui induisait forcément une structure oppressive en opposition, à laquelle ils répondaient par la transgression.

À partir des années 1990, les *artist-run spaces* vont tenter de perpétuer cette logique de transgression. Cependant celle-ci étant intégrée et acceptée et n'ayant plus de structure oppressante en face d'elle, les *artist-run spaces* furent obligés à une logique dite de post-autonomie¹. Cette logique va s'exprimer par une réflexion interne aux *artist-run spaces*, sur leur rôle, sur leurs organisations et sur l'idée d'une gestion plus pragmatique.

1.3.2. Penser pragmatiquement, agir artistiquement : les nouveaux regroupements d'artist-run spaces, quelle définition possible ?

Les années 1990 marquent un essor de créations d'*artist-run spaces*². Cette évolution en nombre a eu pour répercussion d'établir un certain pragmatisme au sein de la gestion et de la création d'*artist-run spaces*. Cet essor a provoqué quelques critiques, notamment au Canada où le débat sur les centres autogérés - *artist-run spaces* - fut très dynamique.

Certains acteurs de l'art contemporain voient dans cette rationalisation des *artist-run spaces* « l'effritement des idées de rassemblement, de discussion, de négociation et d'intégration de jeunes artistes « au profit d'une

¹CANCLINI Nestor Garcia, *Art Beyond Itself, Anthropology for a society without a story line*, « From Transgression to Postautonomy » Durham, Londres, Duke University Press, 2014, Préface XVIII. « Acts of transgression presupposed the existence of oppressive structure and of narratives that justify them. Being stuck in a desire to end such an order, while insistently cultivating separation and transgression, implies that these structures and narratives remain in full force. What happens when they start to run out of stream? ».

² Pour la France notamment voir la database d'*artist-run spaces* (pas encore complète) réalisé par Sabrina Issa, ancienne directrice de Glassbox-Paris : <http://www.artist-run-spaces.org>.

professionnalisation d'ordre bureaucratique et d'une diffusion digne des musées établis » »¹.

Au contraire, face à un champ de l'art en mutation qui réinvente le rôle de ses acteurs et de ses institutions de références, les *artist-run spaces* ont, logiquement, eux aussi opérés des changements, des mutations afin de continuer à pouvoir s'imposer et exister sur la scène artistique.

L'idée de débat et de rassemblement n'a, quant à elle, pas disparu mais elle s'est transformée et organisée de manière plus pragmatique entre les *artist-run spaces* eux-mêmes et/ou face aux institutions, aux politiques et aux publics.

De cette manière, pour exercer une influence plus forte dans le champ de l'art contemporain, les *artist-run spaces* se sont rendus plus visibles et se sont parfois regroupés et rassemblés.

Ces regroupements se fondent au travers de databases² participatives, d'associations mondiales tel que *Artist-Run Center* (l'ARC) ou la *Pacific Association of Artist-Run Center* (PAARC)³ ainsi qu'au travers de regroupements locaux tels que par exemple : le Grand Belleville à Paris.

Dès les années 1990, le débat interne aux *artist-run spaces* va devenir si intense qu'il fera partie intégrante de la fonction de ces lieux : c'est-à-dire des lieux qui dépassent la simple pratique artistique mais qui théorisent selon leurs points de vue les finalités et la manière de faire de l'art contemporain.

L'apport critique -que les institutions ne peuvent plus pleinement assumer du fait de leur programme culturel à tenir- va devenir une des activités centrale des *artist-run spaces*.

Ainsi les *artist-run spaces* vont être des lieux « alternatifs » de monstration de pratiques artistiques (comme dans les années 1970) mais aussi des lieux qui produisent de la critique.

¹ CAISSIE Jean-Pierre, centre de diffusion d'art multidisciplinaire de Montreal, Dare-Dare, dans *Décentre, à propos de centres d'artistes*, YZYBOOKS, 2008, p.45.

² France : <http://www.artist-run-spaces.org> Suisse : <http://offoff.ch/swiss-spaces> les deux databases sont aussi mondiales comme le site de l'ARC : <http://arcpost.ca/resources> (consultés le 27/03/2016).

³ ARC et PAARC sont basées au Canada et destinées aux lieux canadiens mais ont un rayonnement mondial au travers de nombreux événements et symposiums. La convention internationale : *Institutions by Artists* organisé par la PAARC en octobre 2012 en est un exemple parfait. Voir à ce sujet : <http://arcpost.ca/conference> ainsi que le programme en annexe de ce mémoire.

Dans les années 1970, les *artist-run spaces* produisaient, certes, eux aussi de la critique mais une critique frontale et « agonistique » vis-à-vis des institutions. Dorénavant et notamment grâce au déplacement de thèses ethnographiques et sociologiques dans le champ de l'art contemporain, les *artist-run spaces* vont être l'interface critique des institutions, du dialogue et de l'expérimentation mais aussi un premier lieu de formation et de légitimation d'artistes, de curateurs et de leurs productions.

Même si certains lieux -notamment Treize à Paris¹- se revendiquent encore dans la lutte sociale, les affinités² avec les institutions sont telles que la formation d'un système de l'art contemporain où les institutions et les *artist-run spaces* évoluent côte à côte, et non plus face à face, est inévitable.

Les *artist-run spaces* sont autant des lieux d'expérimentation que des lieux d'apprentissage.

À ce titre, des programmes d'enseignements artistiques -tels que le programme de recherche de l'ESAD Reims en France³ ou The Dirty Art Department du Sandberg Institute à Amsterdam⁴- mettent la pratique et la définition des *artist-run spaces* au centre de leurs enseignements.

De manière plus théorique, des « universités populaires » ou des plateformes de recherches, telles que l'*Institute For Applied Aesthetics*⁵ (IAA, New-York, Pratt

¹ Comme l'événement « Réveillon en grève » du 31 décembre 2015 au 1 janvier, réalisé par l'artist-run space Treize à Paris en soutien aux travailleurs immigrés d'OMS, une société de nettoyage qui sous traite pour Paris-Habitat.

² À l'occasion de l'exposition « Nouvelle Vague » au Palais de Tokyo, Gallien Déjean et Fanny Schulmann (conservatrice du patrimoine) tout les deux responsables de l'artist-run space Treize, ont réalisé une proposition « curatoriale » dans le Palais de Tokyo.

³ Programme de recherche 2013-2015 : « Artist Run Spaces » pose l'hypothèse d'une économie de production particulière, celle des collectifs artistiques, comme matrice d'une plateforme pédagogique et collaborative. Comment, par l'analyse des moyens dont il dispose comme des moyens qu'il met en œuvre, ce fonctionnement peut-il advenir modèle de production en art ? Comment et pourquoi ces modes de production peuvent-ils générer des formes collaboratives ? En quoi les formats d'expériences émis peuvent-ils se faire modèles de transmission ? Autrement dit, comment l'observation d'une structure particulière – dont l'espace domestique se mélange à l'activité artistique, et dont l'identité se distingue d'une galerie ou d'une institution, peut-elle faire l'objet d'une recherche productrice, constructrice voire pédagogique ? » extrait de la brochure de l'ESAD Reims (voir le programme en annexe).

⁴ Le Dirty Art Department est un programme d'enseignement qui fut créé en 2009 par des étudiants artistes et depuis rattaché au Sandberg Institute à Amsterdam. Ce département d'étude est conçu comme un lieu ouvert à toute pratique artistique. Les étudiants de toutes les disciplines sont invités à y participer. Aucune limite n'est donc fixée. À ce titre, la création de lieux indépendants peut être l'une des pratiques de ce département. À ce sujet voir : <http://sandberg.nl/dirty-art-course> ainsi que <http://dirtyartdepartment.com/about/>.

⁵ voir : <http://www.applied-aesthetics.org> (consulté le 23 mars).

Institute), mènent des programmes de recherche visant à questionner ce qu'est un *artist-run space*.

Cependant ce type de recherche mélange, une fois de plus, théorie et pratique artistique et cela n'aboutit bien souvent qu'à des pistes de réflexion ou à des questions ouvertes sur le sujet.

L'aboutissement du travail de l'IAA réside en partie dans la rédaction de *The Artist-run Space of The Future*¹, au travers duquel est donnée une définition de ce qu'est un *artist-run space* :

« Artist-run spaces est un terme qui convient à tous les types de modèles. Ils sont des lieux d'expérimentation et des tremplins pour le monde de l'art commercial, ils sont des lieux de rassemblements intimes dans des appartements ou des lieux pour des groupes de lecture ou pour des banquets (shared meals). Ce sont de petites poches d'activité qui servent à des publics particuliers, à des moments particuliers, pour combler les lacunes et les trous de tout ce que le monde de l'art ne parvient pas à fournir. Parfois, ils sont destinés à être temporaires, et d'autres fois ils peuvent se développer pour devenir des institutions professionnalisées face auxquelles une génération d'artistes plus tard va, elle-même, se définir contre. »².

Cette définition très actuelle des *artist-run spaces* met en avant le fait que, portant la « critique institutionnelle » en eux, les *artist-run spaces* vont aussi porter leurs propres critiques et donc être les « producteurs » de leurs propres limites.

Dans tous les cas, le constat mondial qui s'amorce, dès les années 1990, pour les *artist-run spaces* est celui d'une certaine rationalisation de la gestion et d'un certain pragmatisme dans les méthodes d'organisation.

Le paroxysme de cette rationalisation s'exprime très bien avec l'exemple canadien du *Regroupement des Centres d'Artistes Autogérés du Québec* (RCAAQ) fondé en 1986.

Le RCAAQ jouit, aujourd'hui, d'une notoriété très importante au sein de la scène des *artist-run spaces* et il produit au Québec des conférences et des expositions mais aussi des éditions de manuels par le biais de sa librairie *Format*.

¹ *The Artist-run Space of The Future*, édition 1, 2012, Institute For Applied Aesthetics, disponible sur : <http://www.applied-aesthetics.org/the-artist-run-space-of-the-future/> (voir des exemples de l'édition en annexe).

² *Ibid*, p.4.

Un des manuels édités alors en partenariat avec les institutions du Québec, s'intitule : *Le petit guide rouge du conseil d'administration d'un centre d'artistes autogéré, accompagné du guide de déontologie*¹.

Ce livret, ce manuel pratique, peut être accompagné d'autres supports disponibles (PDF, CD-Rom, etc) comme : *Le dictionnaire des compétences des travailleurs culturels des centres d'artistes autogérés*².

Ces supports décrivent les rôles des membres d'un conseil d'administration, les responsabilités générales mais donnent aussi des conseils de gestion financière et de gestion des ressources humaines.

Ce type d'actions et de supports mettent en lumière la rationalisation des *artist-run spaces*.

Bien que, pour la plupart des *artist-run spaces*, ce type de supports représente le contraire de leurs esprits libertaires et de leurs principes d'autodétermination, *in fine*, la quasi-totalité des *artist-run spaces* consultés ou interrogés pour ce mémoire ont désormais un mode de gestion, affirmé ou non, qui suit une vraie structure juridique, pragmatique et rationnelle.

Les lieux ne disposant pas de cette assise sont alors généralement des « squats d'artistes » ou des lieux éphémères qui ne rentrent donc pas dans la définition d'*artist-run spaces*.

Cette organisation rationnelle, sous la forme juridique d'association en France ou en Suisse, de centres d'artistes autogérés au Québec ou « d'organisation » au Etats-Unis, est aussi nécessaire au vue des financements de tels lieux et pour assurer leur survie.

Cette mutation amorcée, dès la fin des années 1970 ,-voir l'exemple du MOCA³- est devenue aujourd'hui une réalité.

En France, par exemple, suite à la loi de décentralisation de 1982, sous l'influence grandissante des Directions Régionales des Affaires Culturelles (DRAC), à la

¹ SARAZZIN Hélène, *Le petit guide rouge du conseil d'administration d'un centre d'artistes autogéré, accompagné du guide de déontologie*, Montréal, RCAAQ, Format Librairie, 2012.

² Sur format CD-ROM.

³ Voir dans le présent mémoire ainsi que la fiche du MOCA en annexe.

suite des années Jack Lang au Ministère de la Culture (1981-1993), la pratique artistique va se voir largement subventionnée.

Ainsi cette nouvelle manne -aujourd'hui réduite à une peau de chagrin- va permettre le développement de lieux tels que des *artist-run spaces* mais va aussi redéfinir leurs missions et leurs gestions.

Cette logique de financement, dans le secteur culturel et plus précisément dans le champ de l'art contemporain, qui touche les *artist-run spaces*¹ -au niveau mondial- montre bien que ces lieux sont désormais impliqués dans un système unitaire de l'art contemporain.

Les *artist-run spaces* ne sont donc plus -sauf quelques exceptions- en dehors, à côté, ou séparé d'un système « institutionnel » de l'art mais bien un de ses acteurs, critiques certes, mais ils en constituent bel et bien un de ses rouages.

Les modifications structurelles des *artist-run spaces*, l'émergence de la place toujours plus importante des « curateurs » ainsi que le regard bienveillant des institutions et des politiques envers l'art contemporain et ses pratiques, apportent des nouveaux éléments pour une nouvelle définition des *artist-run spaces*.

Compte-tenu de ces nouveaux éclairages, les *artist-run spaces* seraient :

Un lieu composé d'une communauté d'acteurs (artistes, curateurs, conservateurs,...) du champ de l'art contemporain cherchant à se pérenniser dans le temps et l'espace, promulguant un discours critique d'analyse du champ de l'art et de nouvelles pratiques expérimentales d'expressions artistiques. Gérés de manière pragmatique, et financés par des fonds privés (bourses, entreprises, fondations,...) ou publics (subventions, bourses, prêts d'espaces,...) les *artist-run spaces* informent, collectent et conservent du savoir et diffusent de l'information sur ses pratiques artistiques par le biais d'événements, de publications, d'éditions ou par toute autre forme créative de diffusion et de communication. Se constituant en réseau et/ou en collectif, les *artist-run spaces* favorisent la reconnaissance et la migration des artistes, des curateurs, des concepts et des oeuvres d'art

¹ Une fois de plus la quasi-totalité des lieux étudiés ou interrogés pour la constitution de cette étude étaient aidés financièrement par soit des fonds privés ou soit par des fonds public de formes diverses et cela à travers le monde entier. Voir en annexe les descriptions des *artist-run spaces* interrogés.

contemporain à travers différents lieux et à travers les diverses institutions. En prise directe avec le public, les *artist-run spaces* sont présents -comme les institutions- pour participer à la réunification entre l'art et la vie, entre l'art et les citoyens. Organisés de manière pragmatique, les *artist-run spaces* sont des lieux avec une identité propre et reconnaissable qui participent aussi à la vente, à la promotion et à la diffusion de travaux d'artistes et de curateurs. Les *artist-run spaces* participent enfin à combler les espaces de visibilité laissés manquants par les institutions culturelles.

2. Une réalité physique, des spécificités techniques : les artist-run spaces de nos jours.

Actuellement, les *artist-run spaces* prennent place dans un monde qui sort à peine de la crise financière de 2008. De manière générale l'alternatif, l'auto-organisation et l'autogestion sont des solutions souvent présentées comme les moyens de répondre au célèbre slogan : « We won't pay for their crisis 1 » (« Nous ne paierons pas pour leur crise »). Ce slogan, à la portée économique, fut rapidement récupéré pour instaurer une critique globale de la situation politique, économique et sociale de certains pays. Ainsi le « their » (leur) ne s'adressait plus seulement aux banquiers mais bien aux élites en général. Dans ce contexte contestataire, dans cette crise globale, l'art et ses institutions ne furent pas non plus épargnés par la critique.

S'éloignant petit à petit des années 1980 et 1990 qui avaient vu les institutions culturelles -largement financées- se rapprocher des nouvelles pratiques expérimentales de l'art et du débat critique qu'elles véhiculaient, la situation dans les années 2000 devenait bien différente.

Ainsi dans l'introduction à l'ouvrage *Self-Organised*², parue en 2010, Stine Hebert et Anne Szefer Karlsen rappellent que « La situation économique actuelle et le manque de confiance de la société dans ses institutions a soudainement exigé des artistes qu'ils deviennent plus imaginatifs dans la façon dont ils s'organisent. Si des labels ou des termes comme «alternative» , «sans but lucratif» et « artist-run » avaient dominé la scène de l'art auto-organisé, qui a émergé à la fin des années 1990, la position séparatiste impliquée par l'utilisation de ces termes a été modérée au cours des années intermédiaires. ».

¹ Slogan lancé par l'European Preparatory Assembly (EPA) lors d'un congrès à Istanbul. Ce slogan est réutilisé dans le contexte de l'auto-organisation dans le champ de l'art contemporain dans l'article : DAVIES Anthony, DILLEMUTH Stephan, JAKOBSEN Jakob, *There Is No Alternative : The Future is (self-) Organised Part 2*, *Self-Organised*, Occasional Table, Londres, Open Editions, 2013, p.29

² HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, *Self-Organised*, Occasional Table, Londres, Open Editions, 2013,

Après ce rapide constat d'une « scène indépendante » englobée par les institutions culturelles, les deux auteurs poursuivent dans leur ouvrage : « Cette nouvelle anthologie des récits de la ligne de front comprend des contributions d'artistes, ainsi que de leurs homologues institutionnels, qui fournissent un compte rendu fascinant du monde de l'art comme matrice des positions interconnectées où l'équilibre du pouvoir et de la productivité se déplace constamment. »¹.

Ce constat d'une nécessité de la part des artistes de repenser les formes d'organisations de leurs actions augurait de formidables changements au sein même des *artist-run spaces*.

Au contraire pour Anthony Davies, Stephan Dillemath et Jakob Jakobsen (artistes et professeurs) qui avaient écrit en 2005 un célèbre texte titré : *There Is No Alternative: The Future Is Self-Organised, Part 1*² la réalité des années 2000 de la sphère dite autonome et indépendante de l'art contemporain est bien différente et beaucoup moins « alternative » qu'elle n'y paraît.

En effet, les trois artistes donnent un état des lieux bien différents en 2010, dans leur texte *There Is No Alternative: The Future Is Self-Organised, Part 2*³.

Pour les trois auteurs qui se considèrent « comme des travailleurs du secteur de l'éducation et culturel » le constat de la scène « alternative », « autogérée » de l'art contemporain n'est pas si contestataire que cela.

À ce titre ils expliquent : « nous devons reconnaître que ce qui passe pour critique et politisé, en particulier au sein de la communauté de l'art contemporain, s'est montré être encore plus édenté qu'on ne le craignait. Singeant les stratégies de gestion des entreprises, des institutions artistiques ont adopté la rhétorique de la

¹ « The current economic situation and society's low confidence in its institutions has suddenly demanded that artists become more imaginative in the way that they organise themselves. If labels such as "alternative", "non-profit" and "artist-run" dominated the self-organised art scene that emerged in the late 1990's, the separatist position implied by the use of these terms has been moderated during the intervening years. This new anthology of accounts from the front line includes contributions by artists, as well as their institutional counterparts, that provide a fascinating account of the art world as matrix of interconnected positions where the balance of power and productivity constantly shifts. » HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, *Self-Organised, Occasional Table*, Londres, Open Editions, 2013,

² Ce texte est paru dans l'ouvrage de Nina Möntmann cité dans la première partie de ce mémoire : DAVIES Anthony, DILLEMUTH Stephan, JAKOBSEN Jakob, *There Is No Alternative : The Future is (self-) Organised Part 1*, dans MÖNTMANN Nina, *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog, 2006, p.176-178

³ DAVIES Anthony, DILLEMUTH Stephan, JAKOBSEN Jakob, *There Is No Alternative : The Future is (self-) Organised Part 2*, *Self-Organised, Occasional Table*, Londres, Open Editions, 2013, p.30

responsabilité sociale et la gouvernance éthique pour paraître plus progressives. Sous couvert des tendances de l'art comme « l'esthétique relationnelle » et « le New-Institutionalism », ainsi que des programmes de l'État comme l'inclusion (intégration) sociale, les privilégiés ont poursuivi leur joyeuse danse. Les programmes politiques ont été dépolitisés, la lutte a été transférée hors de la politique dans des « institutions glamour » habillées comme des centres communautaires ainsi que dans des entreprises habillées comme des organismes de bienfaisance. N'ayant pas convaincu les progressistes et les réformistes radicaux, ces programmes ont paradoxalement échoué à révéler un processus profond de déstructuration des institutions, d'évidement organisationnel et de consolidation des relations existantes de pouvoir. »¹

Ce constat d'une certaine anomie² au sein du champ de l'art contemporain est aussi le résultat de la « critique artiste », des années 1970 à 1990 et de son souhait d'autonomisation.

Ce souhait d'autonomisation trouva, comme réponse institutionnelle, une certaine politique -au sein des lieux culturels- de la « différence », de la « particularité » puis plus tardivement de l'« authenticité »³. Cependant restant bien souvent épidermiques et récupérées par le politique et le marché, ces mesures eurent plus comme répercussions d'uniformiser le paysage culturel -et notamment de l'art contemporain- plutôt que de le rendre diversifié et innovant dans l'alternative. Standardisé autour de nouvelles valeurs « d'autonomisation » et de « libération », le champ de l'art contemporain va plus que jamais former un tout qui

¹ « As workers in the cultural and educational sector we have to acknowledge that what passes for critique and politicisation, particularly within the contemporary art community, has proven to be even more toothless than feared. Mimicking the strategies of corporate management, art institutions adopted the rhetoric of social responsibility and ethical governance as a means to appear progressive. Under the guise of art trends like relational aesthetics and the new institutionalism, and state agendas like social inclusion, the privileged continued their merry dance. Political agendas were de-politicised, struggle was taken out of politics as glamorous institutions dressed up as community centres, and corporations as charities. While this may not have entirely convinced the progressives and radical reformists, they still singularly failed to expose a deeper process of de-structuring, organisational hollowing out and the consolidation of existing power relations. » DAVIES Anthony, DILLEMUTH Stephan, JAKOBSEN Jakob, *There Is No Alternative : The Future is (self-) Organised Part 2, op.cit.*, p.30-31

² pour reprendre ici les termes évoqués au sein de : BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, « à l'épreuve de la critique artiste », Paris, Gallimard, 1999, p.506-507

³ *Ibid.* p.533

s'autocontrôle¹ (contrôle par les pairs), dans une logique d'interdépendance entre les différents acteurs (dont les *artist-run spaces* font partie) afin d'assurer le fonctionnement perpétuel du groupe, du champ tout entier au sein duquel s'insèrent des luttes et des enjeux de pouvoir, de contrôle, de reconnaissance mais aussi des enjeux financiers.

C'est dans ce contexte que les *artist-run spaces* actuels essaient ou ont essayé de se former et d'exister.

Cherchant à se différencier et s'extraire bien souvent de ce marasme idéologique et institutionnel, les *artist-run spaces* vont chercher à se placer en dehors des logiques d'interdépendance -malgré leur appartenance au champ de l'art contemporain- par le biais de moyens créatifs de gestion, d'exposition, de communication.

Les *artist-run spaces* actuels vont, bien souvent, vouloir proposer une alternative aux formes « uniformisés » d'expositions et de débats au sein de l'art contemporain.

Alors cette alternative -comme une certaine répétition des revendications- se veut, elle aussi, bien souvent authentique mais elle allie à cela un discours « éthique » ou « politique » au sujet de ses actions².

Mais quant est-il réellement ? Les *artist-run spaces* peuvent-ils encore aujourd'hui exister et se définir par le biais d'une simple prise de position critique et utopiste au sein du champ de l'art contemporain -comme ce fut le cas pour leur pairs dans les années 1970- ou par un simple désir d'autonomisation, alors qu'ils sont légitimés, depuis, par les institutions-?

C'est bien pour comprendre les rapports qu'entretiennent les *artist-run spaces* avec les institutions et les acteurs de l'art contemporain qu'il s'agit ici de dresser leurs spécificités « physiques » et « techniques » par le biais d'études de cas. Ce qui permettra de proposer aussi une définition muséale de ce phénomène.

¹ BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, Le nouvel esprit du capitalisme, « à l'épreuve de la critique artiste », Paris, Gallimard, 1999, p.519 Ils utilisent ici une comparaison avec l'autocontrôle des ouvriers mis en place dans l'industrie automobile.

² Dans les présentations d'*artist-run spaces* il est tout le temps question d'ouverture sur la jeune scène artistique, d'aide à la création, de lieux favorisant l'émergence de jeunes artistes, de lieux aidant à la construction de lien social et pour la démocratisation de la culture. En somme des arguments éthiques et politiques qui justifient leur présence et valorisent leurs actions, qu'importe le résultat obtenu.

Pour se faire il sera essentiellement question, dans cette partie de l'étude, d'exemples d'*artist-run spaces* présents en Suisse romande ainsi qu'en France. Ce choix se justifie alors par le fait que ces deux territoires présentent énormément de similarités au niveau du paysage culturel (centres d'art, fonds d'art contemporain, fonds municipaux d'art contemporain -Paris, Genève-, foires internationales d'art contemporain -Fiac, Art Basel-...).

2.1. Les réalités physiques

2.1.1. Des genèses

Dans leur formation, les *artist-run spaces* présentent généralement des similarités dans les contextes de création, les envies et les objectifs mais présentent un grande singularité dans les histoires fondatrices: le mythe de création.

Dans l'intention, tout comme leurs « ancêtres » des années 1970, les nouveaux *artist-run spaces* partent de la volonté d'un groupe d'artistes et de jeunes commissaires indépendants de créer un espace d'exposition totalement libre.

Dans leur genèse, ces lieux apparaissent alors comme des « parapluies »¹ dans le champ de l'art contemporain avec des pratiques expérimentales et variées.

Ces *artist-run spaces* traduisent une envie de porter aux yeux du public, les créations et les points de vue d'un groupe -défini- sur l'art contemporain. Bien souvent les *artist-run spaces* sont créés par -ou en étroite collaboration- avec des jeunes diplômés ou des étudiants d'écoles d'art².

Ces lieux apparaissent alors pour des jeunes artistes et curateurs -encore aux débuts de leur carrière artistique- comme des outils d'expérimentation³, comme des laboratoires.

Dans ce contexte de création, les *artist-run spaces* jouent le rôle d'une première expérience artistique totale où ses acteurs vont jongler entre organisation,

¹ phrase de présentation de Treize à Paris sur : <http://www.treize.site> (consulté le 1 avril 2016).

² C'est le cas pour l'*artist-run space* Circuit à Lausanne créé en 1998 par d'anciens étudiants de l'École Cantonale d'art de Lausanne (ECAL), l'*artist-run space* Palais (Neuchâtel) crée aussi par d'anciens élèves de l'ECAL, de même pour l'*artist-run space* OLM Space (Neuchâtel), l'*artist-run space* Glassbox (Paris) fondé par des anciens élèves des beaux-arts de Paris, etc.

³ « 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. » Description faite de Circuit sur leur site internet : <http://www.circuit.li/?apropos> (consulté le 10 avril 2016).

création, communication, réseau, auto-critique, gestion, etc...¹ Ces « tremplins »², lorsqu'ils sont créés par des jeunes acteurs du champ de l'art contemporain, ne sont plus aujourd'hui de la seule initiative des artistes mais aussi bien souvent du fait de « commissaires indépendants ».

Si Circuit³ (Lausanne) fut créé par des étudiants de l'École Cantonale d'Art de Lausanne (l'ECAL) ou Glassbox (Paris) par une dizaine d'étudiants des Beaux-Arts de Paris⁴, un lieu comme Treize (Paris), lui, fut créé par de jeunes commissaires indépendants (le commissariat Red Shoes)⁵ ayant fait leurs classes à l'École du Louvre, à la Sorbonne, à l'EHESS ou à la Technische Universität de Berlin.

Dans le cas de, Tunnel Tunnel (Lausanne), anciennement Curtat-Tunnel, les membres de sa direction sont les anciens membres de la direction de l'artist/curator-run space Forde (Genève). Simultanément, les membres de la direction de Curtat-Tunnel deviennent ceux de la direction de Forde !.

Les membres de Tunnel Tunnel, comme ceux de Forde, sont des artistes ou des commissaires issus de formations d'histoire de l'art comme celles de l'École du Louvre⁶.

Dans tous ces exemples, la genèse du lieu est d'abord une volonté de mettre en pratique les essais théoriques que ces jeunes acteurs de l'art contemporain ont pu accumuler et questionner au fur et à mesure de leur formation.

Pour ces nouveaux acteurs, les *artist-run spaces* deviennent certes des lieux pour innover et questionner l'art mais ils deviennent aussi des lieux au travers

¹ Voir à ce sujet la description qui est faite des artist-run spaces dans la présentation du colloque : LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts (brochure en annexe).

² Le terme tremplin est avancé dans la définition du IAA (voir partie 1) : *The Artist-run Space of The Future*, édition 1, 2012, Institute For Applied Aesthetics. disponible sur : <http://www.applied-aesthetics.org/the-artist-run-space-of-the-future/> (voir exemple en annexe) ainsi que dans la présentation du colloque LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts (brochure en annexe).

³ Voir entretien Circuit en annexe.

⁴ Voir entretien Glassbox en annexe.

⁵ Description de Treize pour le colloque : LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts (brochure en annexe).

⁶ Voir entretien Tunnel Tunnel en annexe.

desquels ils projettent une certaine ambition citoyenne, sociale, politique voire utopique¹.

De cette manière, dès leur genèse, ces *artist-run spaces* intègrent certaines missions caractéristiques -en théorie- du fonctionnement des institutions muséales² ; ce qu'ils ne faisaient pas dans les années 1970-1980. Depuis, les *artist-run spaces* deviennent de manière plus personnelle -pour leurs fondateurs ou pour leurs acteurs- une phase initiatique de leur carrière au sein du champ de la culture.

Certaines fois, l'histoire est moins orchestrée, moins réfléchie et plus spontanée. C'est le cas de Plateforme (Paris) qui est un *artist-run space* sorti tout droit des squats d'artistes³.

Bien qu'aujourd'hui installé dans le XXème arrondissement de Paris et financé en partie par les pouvoirs publics, Plateforme est un *artist-run space* qui fonde avant tout sa création sur l'idée de liberté. Cette liberté, c'est celle de la programmation culturelle qui colle à l'identité du groupe d'artistes responsables du lieu - dirigé par l'artiste photographe-plasticien François Ronsiaux⁴-.

Avec Plateforme, pour ses membres, il ne s'agissait donc plus d'initiation à l'art contemporain mais bien de réussir à faire perdurer la liberté de création qu'ils avaient toujours eu.

Ce modèle de lieu , avec un groupe fort d'artistes à sa tête, avec une programmation très spécifique -dans le cas de Plateforme axé sur la vidéo et la photographie- et avec un désir d'autonomie totale vis-à-vis de l'institutionnel, fait penser aux *artist-run spaces* des années 1970.

¹ « Au-delà de ces aspects, la philosophie qui les anime ne se limite pas à une alternative au mode « classique » de diffusion des oeuvres 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. » LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts (brochure en annexe).

² Comme par exemple la définition donné par l'ICOM du musée : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Cette définition fait référence dans la communauté internationale. consultable sur : <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/> (consulté le 2 avril 2016).

³ Voir entretien Plateforme en annexe.

⁴ *Ibid.*

Cet aspect autonomiste, surtout dans le financement, est aussi à l'origine de la création de Shanaynay (Paris).

Ce lieu, basé sur une certaine idée utopiste de l'autogestion, voit en l'*artist-run space* un lieu d'échanges et de partages où la logique du don et de la proposition règne.

Ainsi, le lieu Shanaynay, une simple pièce dans le XXème arrondissement, cherche à créer une bibliothèque publique fonctionnant sur le principe de dons de livres¹.

Enfin, l'OLM Space, à Neuchâtel en Suisse, -qui fait exception dans le paysage des *artist-run spaces*— réunit les notions d'utopie et de liberté dans sa création.

Cet espace fut créé par l'artiste Renaud Loda dans le but d'atteindre une certaine « liberté vis-à-vis de l'exposition »². Cet *artist-run space* poussé à l'extrême voit dans sa genèse l'envie de la part de Renaud Loda de gérer « tout tout seul »³. Cette volonté de tout gérer de la part de Renaud Loda rejoint sa conception de l'exposition comme « gesamtkunswerk », comme une oeuvre d'art totale.

Indépendant à tout point de vue, OLM Space se place, dès sa création, à l'extrémité de la constellation des *artist-run spaces*. Son originalité permet d'utiliser le modèle de OLM Space comme une limite ou comme un contre-exemple pour affiner la définition d'un *artist-run space*.

Pour reprendre les mots de Michelle Bush -artiste et directrice de la Eastern Gallery à Saint John's, Terre-Neuve- : « Les centres d'artistes sont des flocons de neige, il n'y en a pas deux pareils »⁴, l'idée de diversité au sein des *artist-run spaces* semble s'exprimer au sein même de leurs histoires de création. Cependant en se penchant sur des témoignages divers et variés d'artistes et de producteurs d'*artist-run spaces* certaines mêmes notions apparaissent toujours en filigrane.

La notion la plus redondante dans les discours de création des *artist-run spaces* - et cela depuis les années 1970- est celle de liberté. D'autre part, une deuxième

¹ « Shanaynay abrite également une bibliothèque publique et gratuite, dont les livres sont donnés et empruntés librement par les visiteurs, et une école d'art fonctionnant comme un collectif de jeunes artistes. » information visible sur le site de la campagne de levée de fond de Shanaynay : <https://www.kisskissbankbank.com/shanaynay-paris-needs-your-support> (consulté le 10 mai).

² Voir entretien OLM Space en annexe.

³ *Ibid.*

⁴ BUSH Michelle, *Les centres d'artistes sont des flocons de neige: il n'y en a pas deux pareils, Decentre, à propos des centres d'artistes*, Canada, YYZBOOKS, 2008, p.39.

idée apparaît au fur et à mesure des témoignages : la volonté de se doter de l'espace nécessaire pour une première expérience artistique et bien souvent communautaire¹.

Cette première expérience « communautaire »², énoncée dans les récits de fondation des *artist-run spaces*³, diffère dans son expression selon les lieux mais reste cependant un leitmotiv de création.

Appartenant tous à la même « espèce », la même typologie de lieux, les *artist-run spaces* vont donc se différencier dans leur création -et ensuite dans leur fonctionnement- simplement par leur positionnement vis-à-vis de différents facteurs d'ordre politique, idéologique, de modes de gestions, de situation géographique, de relations, de programme artistique etc.

Par cette volonté de créer un espace pour un groupe, les *artist-run spaces* semblent donc tous situés, dès leur création, dans une même philosophie qui serait celle du « community art »⁴ (selon les différentes définitions que l'on en fait).

¹ En effet même si certains membres d'*artist-run spaces* ont déjà connu des expériences d'autogestion ou bien des expériences au sein d'autres *artist-run spaces*, la création d'un nouveau lieu induit toujours une première expérience pour un nouveau groupe d'individus.

² Voir définition faite de l'expérience communautaire dans la première partie de ce mémoire.

³ « 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. » présentation du colloque LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts (brochure en annexe).

⁴ Ici plusieurs définitions du « community art » :

« art communautaire est une pratique qui croit que la production des arts est une activité sociale qui exprime l'expérience vécue des gens. L'art communautaire, par sa nature même, n'a pas de standards esthétiques communs. L'esthétique de cet art est fondamentalement ancrée dans son contenu et sa culture. Il est un langage de représentation de soi ou d'auto-collaboration à travers laquelle un individu ou un groupe confirme son identité. Ici, communauté peut être définie comme une communauté démographique, la communauté sociale ou une communauté d'intérêts. » MARSDEN Scott, *Naming A Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Walter Phillips Gallery Editions, The Banff Centre, 1996, p.195 « Le Community Art peut prendre de nombreuses formes. Ses activités impliquent des groupes de personnes se réunissant -soit individuellement, soit par l'intermédiaire d'un partenaire communautaire, d'une organisation- pour créer des activités artistiques ou pour travailler avec l'aide et les conseils ou les oeuvres d'artistes professionnels. Ces projets peuvent impliquer un grand ou un petit nombre de personnes, un partenaire ou un groupe d'une communauté ainsi que d'autres secteurs (tels que la santé, la justice, l'éducation ou les causes sociales). » Canada Council for the Arts, *Guidelines for Integrated Arts Program: Artists and Community Collaboration*. « Les arts communautaires sont avant tout un art des relations. Dans un contexte communautaire, le rapport entre l'inspiration de l'artiste et son application se construit à partir d'une interrelation avec les croyances, les pensées, les opinions, les actions et les compétences des autres personnes en jeu. Le travail de collaboration exige des artistes qu'ils soient prêts à établir une relation d'interdépendance – afin d'être en mesure

Enfin le dernier élément récurrent - et qui semble évident- dans les différents récits de création des *artist-run spaces* est celui de l'art contemporain.

En effet, un *artist-run space* est toujours créé pour la pratique de l'art contemporain.

Même si le lieu en lui-même peut accueillir d'autres événements¹ la motivation première est d'intervenir dans le champ de l'art contemporain.

De cette manière, même si certains de ces lieux cherchent à redéfinir les frontières de l'art contemporain², les *artist-run spaces* actuels composent toujours avec les acteurs, les institutions et les processus d'acceptations et d'évaluation d'un champ de l'art bien défini qu' est celui de l'art contemporain.

De plus ce champ de l'art contemporain est régi lui aussi par ses formations officielles (Écoles d'arts, etc) ses institutions légitimantes (galeries, salons, FRAC, musées et centres d'art)³ et ses médiations⁴ (la valeur de l'art contemporain réside surtout dans l'ensemble des discours, des actes, des objets et des images suscités par l'oeuvre) dont sont bien souvent issus les créateurs *d'artist-run spaces*.

C'est donc aussi au sein de cette aire d'action (l'art contemporain) qu'évolue avec plus ou moins d'affinités -ou de familiarité- les *artist-run spaces* et leur acteurs.

d'assurer une présence intègre auprès de la communauté et dans le cadre du processus d'art communautaire. C'est là un engagement de taille.» Caroline Alexander-Stevens et Devora Neumark. *L'art des relations : l'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires*, Cahier de l'action culturelle, Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC), Université du Québec à Montréal (UQÀM), 2005

¹ Comme par exemple Treize qui accueille des manifestations sociales et politique. (ex: « réveillon en grève, 31.12.2015 en soutien aux travailleurs grévistes d'OMS/Habitat. ») mais aussi des concerts ou des lectures. Autre exemple à Treize avec l'exposition de KRLMO (qui ne place pas sa pratique dans l'art contemporain , 1ère exposition à Paris,...) le 23 juin 2016 mais qui était couplée avec une performance de l'artiste new-yorkaise Sadaf H Nava, qui agissait comme la caution d'art contemporain.

² « Au-delà de ces aspects, la philosophie qui les anime ne se limite pas à une alternative au mode « classique » de diffusion des oeuvres 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. » présentation du colloque LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts (brochure en annexe).

³ À ce sujet voir : HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Gallimard, NRF, 2014 Voir aussi : HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.332-351 « Les nouvelles règles du jeu artistique ».

⁴ À ce sujet voir le développement fait sur *Fountain* de Marcel Duchamp dans : HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p.19.

En résumé, les *artist-run spaces* se différencient dans leur récits de création mais se placent tous dans un même contexte de création à la croisée entre le « community art » et art contemporain.

De cette manière en utilisant les différents curseurs de positionnements¹ inhérents à ces deux aires d'action -le community art et l'art contemporain- il devient possible de réaliser le contour d'un champ d'action des *artist-run spaces*. Ainsi il devient possible de montrer que la notion de diversité et de singularité si chère au *artist-run space* n'est pas incompatible avec l'idée d'une dénomination commune.

2.1.2. Des situations géographiques.

La situation géographique de ces lieux indépendants est rarement évoquée dans les récits de création des *artist-run spaces*. Pourtant leur localisation présente bien souvent des similitudes..

Dans l'ouvrage dirigé par Carl Lindh², consacré aux *artist-run spaces* scandinaves, la question de la géolocalisation des lieux est débattue. Dans la partie intitulée « Center versus Periphery », l'auteur Carolina Söderholm explique comment, depuis les années 1970, une tradition de délocaliser l'art contemporain du centre des villes vers la campagne et les périphéries s'est mis en place en Scandinavie³. Au travers de la fondation, en Scandinavie en 1968, d'un «art tour»⁴ de différents ateliers et lieux d'expositions d'artistes, l'art contemporain s'est déplacé des villes vers les périphéries.

À ses débuts, cette pratique de porter l'art en dehors des centres-villes traduisait alors une volonté de sortir d'un système institutionnel réactionnaire et étouffant, comme le revendiquaient les discours de Mai 68 en France.

¹ Pour le « community art » il s'agit de reprendre les pôles de Pascal Gielen : conformité/subversivité et allo-relationel/auto-relationel. Pour l'art contemporain il s'agirait d'utiliser les pôles de proximité avec les institutions/éloignement avec les institutions et de visibilité/non visibilité. Voir le schéma en annexe.

² LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008 the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009.

³ SÖDERHOLM Carolina, *The Art Scène in Skane 1968-2008 : with focus on independent initiatives* dans : LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *op.cit.*, p.149.

⁴ Sous la tutelle du East Skane Artist Society (OSKG) voir site : <http://www.oskg.nu/english> (consulté le 20 avril 2016).

Suite à ces initiatives, en Scandinavie, des centres d'art furent créés hors des grandes villes scandinaves -tels que la Tomelilla Konsthall¹ en 1965- et ils accédèrent rapidement à une certaine liberté d'action propice à leur émancipation². Proposant des programmations artistiques novatrices -car dénuées de toutes contraintes- ces centres artistiques scandinaves ont su attirer à la fois des artistes internationaux mais ils ont aussi su dynamiser certaines zones géographiques³.

Cette dynamisation de zones géographiques -clairement identifiable en Scandinavie- au travers de projets artistiques, était au début un acte d'émancipation qui est désormais devenue un enjeu qui dépassera largement les frontières de ces pays.

Cet enjeu de dynamisation est en effet exprimé dans l'ouvrage *Decentre, à propos de centres d'artistes* où un texte intitulé : « La création artistique et les centres d'artistes autogérés : sont-ils au centre ou à la périphérie? Au service de l'ordre établi ou survivant à la marge ?⁴ » pose la question des projets d'aménagement urbain.

Dans ce texte, l'auteur, Jean-Pierre Caissie, constate qu'à voir « la réalisation de projets d'aménagement urbain (...) on pourrait croire que l'art est à protéger dans des quartiers spécialisés »⁵. En conséquence, l'auteur s'inquiète de voir les *artist-run spaces* entrer dans cette logique urbanistique.

Cette logique est celle de la mise en concurrence des territoires et de la « gentrification » par la culture en créant des zones urbaines et des aires culturelles⁶.

Cette combinaison de projets d'aménagement urbain -périphérique- et de culture s'exprime parfaitement en région parisienne avec l'exemple du 6B⁷. Cet espace de création et de diffusion de l'art en Seine-Saint-Denis prend place au sein d'une

¹ Information sur : <http://www.tomelilla.se/uppleva-gora/konsthall/> (consulté le 20 avril 2016).

² SÖDERHOLM Carolina, *The Art Scène in Skane 1968-2008 : with focus on independent initiatives* dans : LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *op.cit.*, p.149.

³ *Ibid*, p.150.

⁴ CAISSIE Jean-Pierre, *La création artistique et les centres d'artistes autogérés : sont-ils au centre ou à la périphérie? Au service de l'ordre établi ou survivant à la marge ?* dans : *Decentre, à propos des centres d'artistes*, Canada, YZBOOKS, 2008, p.44.

⁵ *Ibid*.

⁶ À ce sujet voir : VIVANT Elsa, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros* [Online], 2008, en ligne depuis le 7 avril 2010, site : <http://teoros.revues.org/82> (consulté le 15 avril 2016).

⁷ Information sur : <http://www.le6b.fr/presentation/> (consulté le 20 avril 2016).

aire d'aménagement appelé Néaucité¹ qui n'est autre qu'un grand projet immobilier destiné aux classes moyennes et supérieures. Ici et comme l'évoque Elsa Vivant dans son essai « Du musée-conservateur au musée entrepreneur »², la culture est parfois utilisée -notamment par les villes- à des fins néo-libérales pour attirer des investissements, des entreprises, des touristes,...

Cependant ce qui est vrai pour beaucoup de créations de nouveaux lieux culturels publics ou privés -comme des centres d'art ou des fondations³- ne l'est pas forcément pour les *artist-run spaces*.

En effet même si les *artist-run spaces* se situent bien souvent « à l'écart des artères principales »⁴, leur action de dynamisation d'une aire urbaine est bien souvent dénuée de logique spéculative ou alors fortuite.

Si l'implantation d'un *artist-run space* va forcément dynamiser culturellement - selon une logique d'aire d'influence- son environnement direct, son choix d'implantation résulte lui bien souvent de contraintes spatiales et économiques telles que les prix des loyers ou l'offre immobilière de lieux assez grands et fonctionnels -qui peuvent accueillir des expositions-.

En effet, lorsque le lieu d'implantation de l'*artist-run space* n'est pas donné par une quelconque institution ou commune (où dans ce cas peuvent intervenir des logiques de dynamisation territoriale), le choix du lieu est souvent déterminé par le rapport surface/prix.

Ce rapport oriente donc souvent les *artist-run spaces* -en France et en Suisse- vers des zones urbaines aux loyers moins chers et donc souvent périphériques. Ensuite, comme un effet boule de neige, des aires culturelles dynamiques se

¹ Information sur : <http://www.akerys.com/neaucite.html-0> (consulté le 20 avril 2016).

² VIVANT Elsa, « Du musée-conservateur au musée-entrepreneur », *Téoros* [Online], 2008, en ligne depuis le 7 avril 2010, site : <http://teoros.revues.org/82>.

« Pour décrire ce phénomène, « le géographe marxiste David Harvey (1989) a analysé le tournant entrepreneurial qui a affecté les politiques urbaines dans les années 1980, marquées par la décentralisation politique, le désengagement des États et la mise en concurrence des territoires». Ainsi, « les villes ne sont plus uniquement des fournisseuses de services -comme la culture- pour leurs habitants (logique managériale), mais des entrepreneuses qui prennent des risques pour conquérir de nouveaux marchés et attirer des investisseurs, des entreprises, des habitants et des touristes». »

³ L'accord pour l'implantation de la fondation Pinault -projet pour 2018- dans le palais de la Bourse de commerce dans le quartier des Halles à Paris est un exemple de projet urbanistique. En effet la fondation Pinault vient s'implanter dans un quartier que la mairie de Paris cherche à dynamiser au moyen de projets culturels et urbanistiques.

⁴ BLOOM Brett, *Un espace radical pour l'art à une époque de privatisation forcée et d'autorité des marchés*, *Decentre*, à propos des centres d'artistes, Canada, YYZBOOKS, 2008, p.33.

créent autours de quelques lieux et se transforment parfois en réseaux locaux ou en circuit comme le prouve l'exemple à Paris du Grand Belleville.

Le Grand Belleville, considéré comme un réseau d'art contemporain¹, est une aire urbaine complètement imaginée autours d'un circuit² de différents lieux d'art contemporain dont des *artist-run spaces*.

Dans les *artist-run spaces* consultés pour ce mémoire, trois -Shanaynay, Treize et Glassbox³- font partie de ce circuit du Grand Belleville qui s'étend plus ou moins sur le 11ème, le 19ème et le 20ème arrondissement de Paris⁴.

De plus le Grand-Belleville compte dans son circuit -d'environ 23 lieux- au moins cinq *artist-run spaces* -La Maudite, Treize, Contexts, Glassbox, Castillo/Corrales⁵.

À Paris, une certaine logique de proximité spatiale existe donc entre les *artist-run spaces*. En effet malgré la présence de lieux tels que Immanence dans le 15ème arrondissement de Paris⁶, bon nombre d'*artist-run spaces* parisiens -même si leur dénombrement reste inexact car tous ne sont pas recensés- sont situés dans le Nord-Est de la capitale. À ce titre on peut citer Palette Terre, Treize, Glassbox et le -1 dans le 11ème arrondissement de Paris. Plateforme, Shanaynay et Exo-Exo dans le 20ème arrondissement ainsi que Doc et L'Entreprise Culturelle respectivement dans le 19ème et le 10ème arrondissement de Paris. Ce phénomène s'étend aussi au-delà de la frontière du périphérique parisien avec la présence de lieux tels que Rotolux et l'Amour à Bagnolet, La Couleur à Saint-Ouen ou Chez Kit à Pantin.

Il existe à Paris une certaine zone géographique propice aux *artist-run spaces*.

Cette proximité géographique renforce alors l'idée de réseau et l'envie de dynamiser des zones urbaines tout en instituant un certain circuit indépendant de

¹ Informations sur : <http://legrandbelleville.com> (consulté le 20 avril 2016).

² Voir le plan en annexe.

³ Voir entretien et fiche de Glassbox en annexe.

⁴ *Ibid.*

⁵ Castillo/Corrales est aujourd'hui fermé mais son équipe reste active dans des projets d'édition et des projets de commissariat d'exposition.

⁶ Immanence est l'*artist-run space* géré par Frédéric Vincent, qui a aidé à la constitution de ce mémoire et qui en tant que doctorant soutient une thèse au sujet des artistes-curateurs et des *artist-run spaces*. Informations sur Immanence disponible sur : <http://www.art-immanence.org>.

l'art contemporain¹ fondé sur « l'entraide et les relations chaleureuses » entre les habitants, les institutions en place et les *artist-run spaces*.

Ce cercle dynamique vertueux pour les initiatives artistiques va instaurer un mouvement de création d'*artist-run spaces* à proximité d'espaces pré-existants aux caractéristiques et aux domaines d'actions similaires.

Par exemple la rue Moret (petite rue longue d'environ 200 mètres) dans le 11ème arrondissement de Paris abrite deux *artist-run spaces* différents: Treize et Glassbox. Cette proximité est le résultat de la volonté de ces *artist-run spaces* de vouloir s'implanter dans une zone urbaine précise et de la disponibilité d'espaces pouvant être mis à disposition par les bailleurs ou par les mairies d'arrondissement.

Cependant ce qui est observable à Paris, ne l'est pas partout en France où la concentration d'*artist-run spaces* est moins élevée dans les villes -rarement plus de cinq *artist-run spaces*² par ville- et où ces types d'initiatives sont rapidement encadrées par les institutions et les collectivités locales³.

De même en Suisse Romande, on n'observe pas de proximité géographique mais par contre, on note une certaine similarité visible dans la typologie des lieux : celle de la friche.

En effet, à Lausanne, les deux *artist-run spaces* majeurs, Tunnel Tunnel et Circuit, ne sont pas situés géographiquement à proximité l'un de l'autre mais pourtant ces deux lieux on fait de leur spatialité une de leur spécificité.

Tunnel-Tunnel est un ancien édicule de stationnement au milieu d'une place - place qui devient d'ailleurs l'objet d'un projet de réaménagement urbain en vue de

¹ « 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 » Propos recueillis auprès de l'*artist-run space* Glassbox. Voir entretien de Glassbox en annexe.

² Le dénombrement de tels lieux est très difficile cependant si l'on se fie aux databases accessibles les villes hors de la région Parisienne ne compte jamais plus de 5 *artist-run spaces*. Voir : <http://www.artist-run-spaces.org> (consulté le 22 avril 2016).

³ À Lyon par exemple l'Attrape Couleur est devenu un centre d'art, de la même manière le 40 m cube à Rennes est devenu, dans l'esprit commun mais non officiellement, un centre d'art. Le Lieu Commun, à Toulouse (qui se considère comme un *artist-run space*) est un centre d'art subventionné à grande échelle et organisé à la manière d'une institution. information sur : http://www.lieu-commun.fr/wait/lieu_commun.htm (consulté le 20 avril 2016).

créer une zone de « convivialité »¹- et Circuit -considéré aujourd'hui comme un centre d'art- est un ancien entrepôt industriel, devenue église évangéliste puis *artist-run space* et qui est situé à côté des rails du chemin de fer.

Il n'y a donc comme similarité spatiale pour ces deux lieux que le seul fait de prendre place dans des zones urbaines « délaissées » et dans des bâtiments urbains désuets et ré-investis pour des projets d'espaces d'expositions.

Cette spécificité esthétique et physique des espaces sera développée plus tard dans ce mémoire.

Enfin, en terme de localisation d'espace, le cas d'un lieu comme OLM Space à Neuchâtel (Suisse) est une fois de plus intéressant et fait office d'exception.

Ce lieu, isolé, en périphérie de la ville, situé sous une bretelle d'autoroute, peut être considéré comme un symbole, comme un concept géographique de l'*artist-run space* poussé à l'extrême: il est là ... L' OLM Space se trouve placé dans un « non lieu » où seule la volonté de son créateur, Renaud Loda, pouvait faire que cet espace devienne un lieu d'exposition².

Il semblerait alors - malgré l'exemple parisien qui s'organise selon une logique de circuit urbain- qu'il n'existe pas réellement de situation géographique idéale pour les *artist-run spaces* , il s'agit plutôt que le lieu soit original et préexistant.

Lorsque certains lieux sont bien implantés, une dynamique peut se former - comme c'est le cas à Paris- mais en règle générale, l'implantation d'un *artist-run space* dépend des possibilités d'espaces qui s'offrent à ses créateurs.

Ainsi, et pour reprendre l'image utilisée par l'*Institute For Applied Aesthetics*³ (IAA, New-York, Pratt Institute) : les *artist-run spaces* sont comme des champignons parfois visibles parfois invisibles mais qui émergent un peu partout⁴.

2.1.3. Des formes variées d'organisation et des acteurs multiples?

¹ Article du 17 février 2016 du journal suisse 24Heures, consultable sur : <http://www.24heures.ch/vaud-regions/vilaine-place-tunnel-veut-belle-jour/story/28591901> (consulté le 20 avril 2016).

² Voir la fiche de OLM Space et l'entretien de Renaud Loda, OLM Space en annexe.

³ Voir : <http://www.applied-aesthetics.org> (consulté le 24 mars 2016).

⁴ *The Artist-run Space of The Future*, édition 1, 2012, Institute For Applied Aesthetics. disponible sur : <http://www.applied-aesthetics.org/the-artist-run-space-of-the-future/> (voir exemple annexe).

En terme d'effectif et d'organisation, les *artist-run spaces* montrent pour le coup une certaine similarité.

En effet, les statut juridiques de ces lieux ainsi sont bien souvent identiques tout comme leurs acteurs qui sont eux affiliés au monde de l'art contemporain.

Pour un lieu comme Glassbox à Paris, et comme pour la quasi-totalité des *artist-run spaces* (dans la mesure où le statut associatif est reconnu dans le pays), le statut juridique est celui d'une association à but non lucratif¹. De ce fait beaucoup d'*artist-run spaces* constituent des conseils d'administration -resserrés autour des membres fondateurs²- ainsi qu'une liste de membres plus ou moins actifs qui constituent surtout une base de soutien à l'action de l'association.

Dans certains cas assez rares, comme Glassbox, l'organisation de l'*artist-run space* permet de créer des postes rémunérés comme des emplois aidés (type CUI-CAE)³.

Cependant, en général -et comme leurs ancêtres des années 1970- les *artist-run spaces* font souvent appel au bénévolat et ne peuvent pas rémunérer leurs acteurs.

Dans le cas des associations, la création du statut de membres permet de percevoir des cotisations. Ces cotisations associées aux subventions perçues par les *artist-run spaces* constituent donc les ressources majeures des *artist-run spaces*.

À différentes échelles ou à différents niveaux, la quasi totalité des *artist-run spaces* français et suisses-romands sont subventionnés. Ainsi, Plateforme -régie par le système d'une association- reçoit une subvention qui est une aide financière de la mairie du 20ème mais qui ne permet pas de couvrir tous les besoins du lieu (loyer, production, communication, charges,...). Dans ce cas et comme beaucoup d'autre -Treize, Shanaynay,...- l'*artist-run spaces* va alors développer des ressources propres par le biais de ventes d'oeuvres (qui remboursent souvent les frais de production ou de transport), de ventes

¹ « Le lieu est une association à but non lucratif entièrement subventionnée, 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. » entretien Glassbox voir en annexe.

² Voir entretien Plateforme en annexe ainsi que les fiches techniques des *artist-run spaces* interrogés.

³ « Le lieu est une association à but non lucratif entièrement subventionnée, avec deux postes créés depuis 2011. (Emploi aidé type CUI-CAE) » entretien Glassbox voir en annexe.

d'éditions, par des buvettes¹ ou des entrées de soirées payantes. Une autre ressource développée est aussi celle du don ou du *crowdfunding* (financement participatif). En 2014, l'*artist-run space* Shanaynay a même effectué une levée de fonds par internet pour réussir à boucler son prochain programme d'exposition et réussir à se sortir d'une certaine précarité due à ses choix d'indépendance financière².

Par contre, les subventions et financements perçus par Glassbox sont multiples et permettent la gestion complète du lieu ainsi que son développement. Glassbox diversifie la provenance de ses aides en terme d'échelles. Par exemple, Glassbox perçoit des subventions publiques de la mairie de Paris, de la région Ile-de-France et de la DRAC mais le lieu perçoit aussi des financements ou des aides privés par le biais de projets extérieurs à l'*artist-run space*³ -avec HEC Paris par exemple-.

Pour des *artist-run spaces* plus jeunes comme Shanaynay à Paris ou Palais à Neuchâtel, l'envie d'indépendance fut soit de ne pas constituer d'association (pour Palais) ou soit de ne pas demander de subventions (pour Shanaynay) et donc de développer différemment le financement de l'*artist-run space*, notamment grâce aux donations.

Pour l'exemple de Palais, le lieu est simplement géré par les deux responsables Prune Simont-Vermot et Denis Roueche.

Dans ce cas, la seule aide financière apportée à l'*artist-run space* provient d'une fondation privée⁴, démarchée par les deux responsables,- fondation Casinos-

¹ Voir entretien de Plateforme en annexe.

² « Shanaynay a pu fonctionner jusqu'à présent grâce aux ressources de sa propre équipe, aux soutiens familiaux et amicaux, aux institutions voisines et au travail bénévole de nos formidables et nombreux collaborateurs. Après deux années de précarité, nous avons décidé qu'il était enfin temps d'organiser notre premier fundraiser, en espérant réunir assez de fonds afin de financer le programme de Shanaynay pour la saison à venir. Dans cette perspective, nous avons élaboré pour nos potentiels donateurs plusieurs façons de participer en ayant la possibilité de recevoir quelque chose de substantiel. » informations visibles sur le site de la levée de fonds organisée en 2014 par Shanaynay : <https://www.kisskissbankbank.com/shanaynay-paris-needs-your-support> (consulté le 10 mai).

³ « 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. » entretien Glassbox voir en annexe.

⁴ Voir entretien de Palais en annexe.

Barrière- qui aide seulement au budget destiné à la communication du lieu. Cette communication -outre internet- se résume à l'impression de cartons d'invitation et de flyers¹, ce qui reste un budget assez minime (environ 500 CHF par exposition²).

Toujours dans le cas de Palais à Neuchâtel, la municipalité va aider de manière occasionnelle en offrant par exemple de la nourriture et du vin pour les vernissages. Pour tout le reste -loyer, charge, production d'exposition,...- Palais fonctionne exclusivement avec les ressources de ses deux fondateurs à la manière finalement des *artist-run spaces* des années 1970.

Avec l'exemple de Palais, on est donc bien loin du lieu totalement subventionné qui établit un programme sur le long terme avec une organisation stricte et juridiquement viable et reconnue.

Le paroxysme de ces lieux qui revendiquent une totale indépendance financière s'illustre parfaitement avec OLM Space qui fait une fois de plus figure d'exemple. En effet, pour OLM Space, aucune subvention n'est possible car le lieu lui même n'est pas reconnu.

OLM Space se situe sous une bretelle de périphérique et ne possède aucun accès public ni aucune installation -électricité, gaz, etc- qui pourrait induire quelconques charges à payer³.

Ici tout est à la charge de son fondateur, Renaud Loda, qui, bien souvent, réalise ou installe les oeuvres qui y sont exposées à ses frais en suivant le protocole établi par les artistes invités⁴ ou par lui-même.

En somme OLM Space ne fonctionne que par le biais de son créateur. Sans Renaud Loda, l'*artist-run space* et l'espace en lui-même disparaîtraient car ils ne sont soutenus par aucune structure viable.

À l'autre extrémité du champ des *artist-run spaces* se situent les lieux ayant des structures très organisées et importantes ainsi que des financements multiples et conséquents qui les rapprochent plus d'institutions -telles des centres d'art contemporain- que d'*artist-run spaces* totalement indépendants.

¹ Voir entretien de Palais en annexe.

² *Ibid.*

³ Voir entretien de Renaud Loda, OLM Space en annexe.

⁴ *Ibid.*

Pour mémoire, les centres d'art contemporain en France -ce n'est pas le cas en Suisse où il n'existe pas de vrai statut pour les centres d'art¹- sont des lieux soumis à une « appellation », un label et donc de ce fait ils doivent remplir un certain nombre de caractéristiques².

Ainsi les centres d'art doivent mettre en place des actions de médiation et promulguer l'art contemporain auprès de tous les publics.

De manière juridique, « les centres d'art sont constitués majoritairement sous forme associative. Un certain nombre de structures ont un autre statut : régie, syndicat mixte entre collectivités territoriales, établissement public ou autre. Lorsqu'un centre d'art est inscrit dans un équipement pluridisciplinaire ou/et en régie directe, un comité de suivi composé de l'ensemble des partenaires financiers se réunit annuellement »³.

Enfin en terme de fonctionnement et de gouvernance en France : « En application de la circulaire du 9 mars 2011, le (ou la) directeur(trice) est choisi(e) sur la base des orientations de son projet artistique et culturel, parmi les professionnels du champ de l'art contemporain, à partir d'un appel à candidatures ouvert, par un jury composé de l'instance décisionnaire de la structure, de représentants de chacun des partenaires publics et de personnalités qualifiées, notamment un responsable de centre d'art déjà en poste. Le projet artistique et culturel et ses modalités de rencontre avec le public sont l'élément de définition de l'activité du centre d'art en matière de politique de soutien à la création, de diffusion et de politique des publics. Le PAC (projet artistique et culturel) est l'élément indispensable à la signature d'une convention pluriannuelle d'objectifs au titre du centre d'art. Il s'agit d'un document programmatique qui détermine avec précision les orientations du

¹ « A ma connaissance, il n'y pas de statut officiel de centre d'art en Suisse. Les suisses ne doivent pas aimer beaucoup les statuts. Tout comme il n'y pas de statut officiel d'artiste. En forçant le trait, on pourrait dire que les centres d'art sont comme les artistes, il suffit de se définir comme tel pour le devenir » Voir entretien Arthur de Pury -directeur du Centre d'Art Contemporain de Neuchâtel- en annexe.

² En France le texte de référence étant la Circulaire n° 2011/003 du 9 mars 2011 relative au conventionnement des centres d'art contemporain et de leurs cahiers des missions et des charges.

³ Extrait du texte de Laurent Babé et Alexandre Coudray pour la Direction Générale de la Création Artistique : *Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture (création artistique)*, Les centres d'art contemporain, Repères DGCA n°8 - Réseaux / avril 2013.

centre d'art pour une période comprise entre trois ans minimum et quatre ans maximum. Il est élaboré par le (ou la) directeur(trice) du centre d'art. »¹

Les exemples de Forde à Genève, du 40 mcube à Rennes, de Glassbox à Paris ou de Circuit à Lausanne illustrent très bien cette proximité structurelle qu'ont certains *artist-run spaces* avec les centres d'art contemporain et parfois même jusque dans leur appellation.

Désormais, Circuit se dénomme lui-même, comme « le centre d'art Circuit »² puisqu'en Suisse il n'y a pas de législation propre à l'appellation Centre d'Art.

Circuit est géré par une association éponyme qui comporte douze membres dont les fondateurs du lieu. Deux directeurs sont nommés à la tête du lieu : François Kohler et Damián Navarro mais cependant tous les membres de Circuit travaillent bénévolement autour d'un PAC clairement énoncé et élaboré³.

Le lieu est quant à lui subventionné -selon les années- notamment par : La Ville de Lausanne, L'Etat de Vaud, L'Office Fédéral de la Culture, La Loterie Romande, La Fondation Nestlé pour l'art, La Fondation de la Famille Sandoz, Le Pour-cent culturel Migros, Alfred Richterich Stiftung, UBS, La Banque Cantonale Vaudoise, Casino Barrière Montreux ainsi que Ernst & Olga Gubler-Hablützel Stiftung. Une multitude de financements qui sont à l'origine et le résultat du rayonnement de Circuit au niveau national et international⁴ et qui lui permettent de fonctionner

¹ Extrait du texte de Laurent Babé et Alexandre Coudray pour la Direction Générale de la Création Artistique : *Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture (création artistique)*, Les centres d'art contemporain, Repères DGCA n°8 - Réseaux / avril 2013.

² « Le centre d'art Circuit est une institution artistique créée 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 âge. L'association était constituée alors de 5 membres, aujourd'hui elle en comprend 12 dont les 5 fondateurs. Une nouvelle génération de membres est venue 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,...) » description sur le site internet de Circuit : <http://www.circuit.li/?apropos> (consulté le 25 avril 2016).

³ « Notre programmation porte sur cinq expositions annuelles, régies 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. » description du PAC de Circuit sur le site internet de Circuit : <http://www.circuit.li/?apropos> (consulté le 25 avril 2016).

⁴ Voir entretien de Circuit en annexe.

avec un budget moyen d'environ 150 000 à 200 000 CHF¹ par an (ce qui est bien différent du budget de 500 CHF maximum par exposition que possède Palais à Neuchâtel).

Forde est un *artist-run space*, à Genève, qui montre aussi des similarités avec les centres d'art contemporain dans son fonctionnement et sa gouvernance. Financé par la ville de Genève, Forde au travers de son comité sélectionne tous les deux ans une nouvelle équipe de direction² (ce qui rappelle les directives françaises des centres d'art).

Ainsi le comité pérennise la structure, tandis que le PAC du lieu peut, lui, être sans cesse innovant car renouvelé par le biais de cette sélection.

La perception que les membres du 40mcube, à Rennes, ont de leur institution laisse croire, actuellement, à une certaine porosité entre le modèle du centre d'art contemporain et celui de l'*artist-run space*.

Lors d'un bref échange, Anne Langlois -directrice artistique et commissaire des expositions au 40mcube- confiait : « À vrai dire nous ne sommes pas un *artist-run space* dans le sens où nous ne sommes pas artistes. Mais nous nous sommes construits de façon autonome, par simple décision, comme c'est le cas de ces espaces, c'est à dire sans commande politique... donc, dans ce sens, nous nous rapprochons de ces structures. Le travail de prospection, la place des jeunes artistes et notre indépendance vis-à-vis de nos partenaires y font penser aussi. Mais certains nous considèrent aujourd'hui comme une institution ».

Cette description traduit une certaine méconnaissance de la définition actuelle des *artist-run spaces* et renforce l'idée de proximité avec l'institutionnel. En effet, au regard des partenaires du 40mcube -Ville de Rennes, Conseil général d'Ille et Vilaine, Conseil régional de Bretagne, DRAC Bretagne- et des mécènes qui y contribuent -Art Norac, Fondation de France- le 40mcube semble bien loin des exemples d'*artist-run spaces* cités plus haut tels que Treize, Palais ou encore OLM Space.

La structure du 40mcube est organisée à la manière d'une « petite institution » avec : une directrice artistique commissaire des expositions, un directeur de production chargé de la commande, un assistant de direction chargé de la

¹ Ce qui représente environ 150 000 à 200 000 euros (selon le taux de conversion en 2016).

² Informations sur le site : <http://www.forde.ch/information/> (consulté le 26 avril 2016), voir aussi en annexe le document de candidature de Forde.

médiation de la communication et des relations avec la presse ainsi qu'un graphiste, des webmasters, des partenaires de compétences et des régisseurs¹. En somme une organisation des tâches qui s'éloigne de la structure horizontale des *artist-run spaces* où les membres sont censés toucher à toutes les compétences du lieu (communication, production, exposition, médiation, ...). Enfin, dans ses missions, le 40mcube joue le rôle d'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 »² dans une volonté de valoriser la création contemporaine.

Élargissant son champ d'actions, le 40mcube s'ouvre aussi à la production et notamment « présente des œuvres dans l'espace public, accompagne particuliers, entreprises, administrations et collectivités dans la commande d'œuvres d'art. »³

En cela, le 40mcube joue bien le rôle d'aide à la vente de productions artistiques contemporaines innovantes -comme c'était le cas dans la définition donnée dans la première partie de ce mémoire- Mais il joue aussi un rôle de proximité avec la commande publique ou les institutions⁴ et il perd en cela une partie de son indépendance Il se rapproche du rôle des agences de production d'œuvres d'art ou de celui des « nouveaux commanditaires »⁵ qui émergent de plus en plus dans le champ de l'art contemporain.

Tous ces exemples montrent que les *artist-run spaces* ont une diversité de structures en terme de développement mais qu'ils semblent généralement gouvernés sous le régime soit de l'association soit de manière totalement indépendante et individuelle.

L'expression structurelle des *artist-run spaces* est variée : nombre de membres, profondeur des subventions, aires d'influence, structure hiérarchique, etc,. Mais

¹ Informations disponibles sur : <http://www.40mcube.org/www/index.php/liens/> (consulté le 26 avril 2016).

² Informations disponibles sur : <http://www.40mcube.org/www/index.php/presentation/> (consulté le 26 avril 2016).

³ Informations disponibles sur : <http://www.40mcube.org/www/index.php/presentation/> (consulté le 26 avril 2016).

⁴ Exemple de la commande publique passée par le Conseil Général d'Ille et Vilaine où le 40mcube a proposé l'artiste Guillaume Pinard et accompagne tout le processus de la commande. information sur : <http://www.40mcube.org/www/index.php/category/07-commandedoeuvres/cg35/> (consulté le 26 avril 2016).

⁵ À ce sujet voir l'ouvrage : Faire art comme on fait société, Les nouveaux commanditaires, Dijon, Les presses du réel, 2013.

son esprit et le statut juridique qui en découle font que bien souvent c'est la forme associative qui prédomine.

Il en va de même pour les acteurs des *artist-run spaces* qui malgré leurs singularités individuelles sont soit curateur/commissaire d'exposition soit artistes¹. En cela le terme *artist/curator-run space*² qu'utilise Forde (Genève) pour se décrire est intéressant et vient compléter la portée symbolique et sémantique du terme *artist-run space*.

Cette spécificité professionnelle des membres des *artist-run spaces* différencie aussi automatiquement les *artist-run spaces* des institutions culturelles « classiques » qui comptent bien souvent dans leur rang -et non pas comme partenaire ou intervenant- une multitude de corps de métiers tels que les médiateurs (lorsque cela n'est pas sous-traité), les régisseurs, les conservateurs, les restaurateurs, les documentalistes, les juristes, les agents techniques (lorsque cela n'est pas sous-traité), des chercheurs, etc mais aussi au niveau même de la direction où parfois certains gestionnaires de lieux (des administrateurs) sont issus de formations de gestion ou d'administration (type ENA, European Business School, etc) et qu'ils n'ont pas forcément touché au commissariat d'exposition ou à la pratique artistique.

Malgré leur volonté d'exprimer une singularité de forme, les *artist-run spaces* dans le fond restent -en terme de structure et d'acteurs- : des associations ou des initiatives indépendantes menées essentiellement par des artistes et des commissaires/curateurs d'exposition.

¹ Voir entretiens et fiches des *artist-run spaces* en annexe. À titre d'exemple : Palais (Neuchâtel) les membres sont des artistes, graphistes et photographes, professeurs en école d'art. 40mcube (Rennes) les deux directeurs sont l'un commissaire d'exposition l'autre artiste, écrivain, cinéaste. Treize (Paris) ses membres sont commissaire/conservateur, commissaire d'exposition ou artistes. Plateforme (Paris) ses membres sont artistes. Circuit (Lausanne) ses membres sont artistes. OLM Space (Neuchâtel) son fondateur et unique membre est artiste...

² « Forde is an artist/curator-run space established in Geneva in September 1994 » information disponible sur : <http://www.forde.ch/information/> (consulté le 26 avril 2016).

2.2. Les techniques utilisées par les *artist-run spaces*.

2.2.1. Quelles méthodes de communication pour quelle visibilité et quel public ?

Pour exister dans le paysage artistique, au même titre que d'autres institutions muséales, les *artist-run spaces* se doivent de communiquer et d'informer son public de leurs activités et leurs événements.

Il serait bon de connaître le public des *artist-run spaces* bien qu'aucune étude n'a été réalisée à ce sujet. Ce public varie selon la taille et l'importance médiatique qu'occupe un *artist-run space*.

En théorie donc, un *artist-run space* au rayonnement international tel que se décrit Circuit (Lausanne) n'attirera pas le même public qu'un espace comme OLM Space ou Palais (Neuchâtel).

Évoluant dans le champ de l'art contemporain, le public des *artist-run spaces* est en théorie identique à celui de l'art contemporain. Il serait donc constitué en majorité de cadres, de professions intellectuelles supérieures, de professions intermédiaires ainsi que d'étudiants¹ souvent compris entre 25 et 60 ans². Cependant ce qui est possible de faire dans les institutions pour dresser une typologie des publics - au travers de la billetterie, des médiateurs, des postes de chargé d'accueil et des postes de chargé des publics- ne l'est pas forcément pour les *artist-run spaces* où les artistes et curateurs sont chargés de tout faire eux-mêmes en terme de médiation, d'étude, de communication, etc.

Dans ce cas, il faut se fier aux déclarations faites par les acteurs de ces espaces ou bien à celles des figures imminentes du mouvement des *artist-run spaces* comme Keith Wallace³ qui tente de porter un regard d'analyse sur ces espaces.

Au sujet des publics, Keith Wallace affirme, avec comme seul argument son observation personnelle et son ressenti, que vingt ans après son texte, *Vancouver*

¹ Selon le compte-rendu de l'étude de Laurent Babé : *Les publics de l'art contemporain Première approche Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique - Année 2008 »*, Direction Générale de la Création Artistique, REPERES DGCA N° 6.02 – Octobre 2012, p.11.

² *Ibid*, p.14

³ Fondateur de Western Front, voir fiche de Western Front en annexe.

Anthology : The Institutional Politics of Art dans lequel il analysait l'histoire des *artist-run spaces* de Vancouver, la situation avait considérablement changé.

Il affirme : «La situation des centres d'artiste (*artist-run center*) a évolué. Leur présence sur la scène culturelle en général et le public pour les arts visuels se sont proportionnellement accrus. L'époque durant laquelle on connaissait presque tous les gens présents aux vernissages est révolue. Le public des centres d'artistes rejoignait principalement la communauté artistique, alors qu'aujourd'hui il couvre un plus vaste segment de la population, incluant non seulement les générations plus jeunes et les divers intervenants de la communauté artistique, mais aussi des gens de plus en plus nombreux à être attirés par la culture, qui connaissent depuis peu l'art contemporain mais qui s'intéressent à ce qu'il a à offrir. »¹

Cette déclaration pleine d'enthousiasme conforte cependant l'idée que pour les *artist-run spaces* il ne s'agit pas de publics divers mais d'un public précis -Keith Wallace utilise le terme « le public »- qui regroupe selon les dires de l'auteur la communauté artistique d'une part et une masse de gens mal identifiables mais qui s'intéressent à l'art contemporain.

En France, pour Frederic Vincent -directeur de l'*artist-run space* Immanence à Paris- , le public des *artist-run spaces* est : « tout aussi divers et variés que dans les galeries ou centres d'art, par contre est-ce que ce public fait la différence d'un ARS (*artist-run space*), une galerie commerciale ou un centre d'art? Cela est moins sûr. »² .

Dans tous les cas, ces éléments confortent l'idée que le public des *artist-run spaces* serait presque similaire à celui de l'art contemporain -pour lequel il existe des études- et qui est un public toujours plus exclusif.

Il s'agit donc de chercher à comprendre les types de publics des *artist-run spaces* au travers des témoignages recueillis et non au travers de réelles données numériques et scientifiques qui sont inexistantes et qui demanderaient un travail de recherche sur un plus long terme consacré uniquement à cette question des publics.

¹ WALLACE Keith, *Les centres d'artistes autogérés de Vancouver : une réflexion sur trois textes.* dans *Institutions by Artists, volume one*, Vancouver, Phillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012, p.354.

² Voir questionnaire Frederic Vincent - Immanence en annexe.

Des *artist-run spaces* tels que Glassbox et Treize (Paris) disent entretenir des relations de proximité avec les habitants du quartier (rue Moret, 11^{ème} arrondissement) et les institutions proches, notamment le Plateau FRAC Ile-de-France¹. qui leur permettent d'attirer des individus dits « extérieurs » (qui sont hors du réseau de connaissance de l'espace).

De la même manière, Shanaynay ou Plateforme (Paris) cherchent aussi à avoir une certaine accroche avec les habitants et les acteurs de leur quartier. Cependant cette volonté d'accueillir un public large et nombreux n'est pas quantitativement vérifiable et semble être très aléatoire.

Aléatoire dans le sens où cette ouverture des publics est au niveau des *artist-run spaces* très dépendante de la communication mise en place, du réseau de connaissance du lieu ainsi que de ses missions.

À ce sujet, les fondateurs de Palais (Neuchâtel) admettent que lors des expositions, viennent essentiellement les amis, les personnes qui suivent les artistes présentés, une partie des étudiants de l'ECAL (Lausanne), des artistes, des acteurs du domaine culturel ainsi que quelques rares habitués qui habitent à proximité.²

De la même manière, et ce, malgré la différence de visibilité qu'offre une ville comme Paris (comparativement à Neuchâtel), des lieux tels que Glassbox ou Shanaynay ne vont pas toucher un public si différent de celui d'un espace comme Palais (Neuchâtel) en terme de spécificités sociales et professionnelles -classes créatives, artistes, travailleurs culturels, acteurs du champ de l'art contemporain- . La différence de public semble donc se faire sur la portée du message et de la communication mise en place par les *artist-run spaces*.

Ainsi un lieu comme Glassbox (Paris) possède plus de dix mille abonnés à leur newsletter³ alors qu'il reste un lieu à la capacité d'accueil -physique- très faible.

L'important n'est donc pas porté directement sur l'accueil physique du visiteur mais bien sur le fait de faire passer le message, sur la visibilité et la

¹ « 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 » voir entretien Glassbox en annexe.

² Voir entretien de Palais en annexe.

³ « Nous envoyons régulièrement notre newsletter à nos 10 000 abonnés » voir entretien Glassbox en annexe.

communication autour de l'événement et de la proposition artistique¹, le but est avant tout que l'information d'un événement soit visible plutôt que l'événement en lui-même.

Ainsi la logique même de public n'est plus celle d'un flux reparti dans le temps et dans l'espace mais d'un public convoqué -virtuellement ou physiquement- à un moment précis qui est celui du vernissage ou de l'événement, de la performance.

Mis à part quelques lieux -proches une fois de plus de la logique du centre d'art contemporain- tels que Glassbox (Paris), Circuit (Lausanne) ou 40mcube (Rennes) qui tiennent de réelles permanences avec des horaires fixes d'accueil des publics, la grande majorité des *artist-run spaces* sont bien souvent ouverts que pour les vernissages et les expositions, ou bien sur rendez-vous ou au gré des disponibilités de chacun².

Cette accessibilité restreinte aux lieux rappelle avec un certain anachronisme les méthodes de visite des collections d'amateurs du XVIIIème siècle auprès de qui un public de connaisseurs demandaient un rendez-vous pour visiter la collection. Ce manque d'accessibilité même du lieu, fixé par la prise de rendez-vous par exemple, ne facilite donc en rien l'ouverture des *artist-run spaces* à des publics plus larges et plus variés.

C'est donc par ce type d'analyse en creux que l'on peut brosser un premier portrait des publics fréquentant les *artist-run spaces* : un public de connaisseurs, déjà en lien, en réseau, avec l'espace soit de par sa proximité géographique soit de par son affinité et son réseau de connaissances commun.

¹ « Notre vocation est le soutien de la jeune scène et donc sa mise en lumière. De ce fait nous utilisons beaucoup de moyens de communication mis à notre disposition pour élargir notre audience. Pour chaque type d'audience visée nous essayons d'adapter au mieux notre mode de communication id est : pour nos partenaires financiers nous continuons les envois papiers. Nous sommes présents sur FB, Twitter et Instagram où nous cultivons un auditoire international 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. » voir entretien Glassbox en annexe.

² Durant mon enquête j'ai à maintes reprises trouvé des portes fermées tandis que les sites internet évoquaient des lieux ouverts à ces horaires. À titre d'exemple un lieu comme Palais est ouvert sur rendez-vous, OLM Space nécessite de se faire accompagner par son fondateur, ainsi qu'un lieu comme Treize ou Shanaynay dépend des agendas des membres actifs.

De manière moins stéréotypé que ce qui peut être dit à l'emporte pièce dans la presse au sujet des publics « gentrificateurs » des *artist-run spaces*¹, les vrais publics qui se dessinent sont des publics d'avertis, de connaisseurs ou des publics de « proximité » (habitant aux abords des lieux).

Ce public de connaisseurs est attiré par la programmation pointue et expérimentale des *artist-run spaces* mais aussi par le fait que ces lieux ne sont pas ouverts en permanence et « vivent » réellement lors des vernissages et des événements.

Cette temporalité bien spécifique induit donc d'être « connecté » au lieu, de faire partie du réseau et de suivre son actualité ainsi que de se dégager le temps nécessaire pour assister à un moment précis à la proposition artistique.

Les publics qui vont alors se dessiner sont des publics habitués de l'art contemporain (qui ont une pratique de visite régulière de ce type d'expositions) ou exerçant une quelconque activité en relation avec ce champ (artistes, journalistes spécialisés, critiques, curateurs, travailleurs culturels, étudiants en arts, collectionneurs, régisseurs d'exposition,...).

Cette idée de « connexion » -la mise en réseau et la connaissance de l'agenda d'expositions et d'événements des *artist-run spaces* - est donc le facteur déterminant pour la constitution de publics pour de tels espaces.

En somme, pour visiter un *artist-run space* il s'agit tout d'abord de le connaître, de connaître son existence de connaître ses horaires spécifiques et de connaître son fonctionnement ; son « étiquette » en quelque sorte.

La devanture de l'*artist-run space* Treize à Paris est en cela significative², aucune information relative au lieu n'y est inscrite, pas d'horaires non plus. Il s'agit donc de deviner si oui ou non une activité artistique y est visible et si le lieu est ouvert ou non, si il ne s'agit pas d'un non lieu.

¹ « Parmi les pourfendeurs, nombreux sont ceux qui y habitent, y vivent et aiment (à demi-mot) son éclectisme. Ce sont les premiers à courir les vernissages des *artist-run spaces* qui y fleurissent, à boire en terrasse des troquets qui brassent les générations et à s'émerveiller devant les boucheries halal et les karaoké chinois. Alors quoi ? Où se cache le mauvais gentrificateur et qui est-il ? » BRIAND RAUTENBERG Malou, *jeunes, bobos, coupables : et si on n'avait rien compris à la gentrification ?* article paru le 6 Janvier 2016 sur Vice Id, consultable sur : <https://i-d.vice.com/fr/article/jeunes-bobos-coupables-et-si-on-navait-rien-compris-la-gentrification> (consulté le 10 janvier 2016).

² En effet la devanture de certains lieux ne laisse deviner aucune activité artistique et ne fournit aucune information quant au lieu, les horaires, etc. Voir photos en annexe.

Le lieu ne communique pas par son espace - même si certains comme Glassbox ou Plateforme (Paris) affichent déjà plus d'informations en devanture- ou son bâtiment. Dans ce cas le lieu fonde donc sa communication sur d'autres secteurs, d'autres plateformes.

La plateforme privilégiée aujourd'hui pour la communication est évidemment internet.

En effet, lors des entretiens effectués pour ce mémoire, la totalité des lieux privilégient la communication par internet.

À ce niveau, il existe, bien sûr, encore des différences. : Glassbox (Paris) va mettre en place un site internet performant et très complet qui agit comme une extension du lieu sur la toile ; tandis que OLM Space (Neuchâtel) -malgré l'existence d'un site- communiquera beaucoup plus via les réseaux sociaux et notamment Facebook.

Treize (Paris) est passé depuis cette année à un nouveau site qui tend à devenir plus complet mais exerce la majorité de sa communication via Facebook¹ et les réseaux sociaux.

À cette communication via les sites internet s'ajoutent les newsletters² des *artist-run space* qui préviennent des événements et de l'actualité du lieu mais aussi qui proposent des revues de presses des événements diffusés dans les revues spécialisés comme la Revue02, Mouvement (papier et numérique), etc ou bien sur des sites internet eux aussi spécialisés tel que Artviewer, Mouvement, Inferno, etc.

L'importance pour *les artist-run spaces* d'exister dans la presse spécialisée (internet et papier) permet de communiquer sur le lieu mais surtout de consolider sa présence dans un réseau de connaissances et de montrer l'importance du lieu au sein du champ de l'art contemporain

Un autre moyen de communication indirecte qui est aussi utilisé par les *artist-run spaces* est celui de la publication et de l'édition.

¹ Voir entretien de Gallien Déjean - Treize en annexe.

² « Nous sommes présents sur FB, Twitter et Instagram où nous cultivons un auditoire international 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. » voir entretien Glassbox en annexe.

Bon nombre d'*artist-run spaces* participent à des publications dans le domaine de l'art contemporain ou éditent, parfois à leur frais, des catalogues, des revues et des livres d'artiste.

L'*artist-run space* Treize (Paris) a édité -au travers de la structure de production redshoes dont font parties les membres de Treize- avec les éditions Lutanie le catalogue de l'UNdocumenta qui a eu lieu du 29 avril au 1er Mai 2016 à Gwangju (Corée du Sud)¹.

Au travers de ces éditions, l'aura de l'*artist-run space* et des artistes s'étend .

Pour Circuit (Lausanne), les éditions « 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 »².

Dans ce sens les éditions remplissent un rôle social d'accès à l'art³ ainsi qu'un moyen indirect pour l'*artist-run space* de se faire connaître.

Pour les *artist-run spaces* les éditions constituent aussi l'expression d'une certaine conservation du lieu, de son action et de sa mémoire. Circuit (Lausanne) rappelle que toutes leurs « éditions sont déposées dans les collections du Musée Jenisch à Vevey afin d'y être archivées et conservées »⁴. De la même manière, Glassbox (Paris) qui soutient l'autoédition et les livre d'artistes va, à l'occasion de ses vingt ans d'existence, produire une anthologie, une sorte de « best-of » mettant en valeur le lieu, ses équipes et les différents projets soutenus⁵.

L'édition et la publication qui font parties des pratiques des *artist-run spaces* sont, certes, des choix éthiques mais sont aussi des moyens de communiquer et de se

¹ Informations disponibles sur : <http://www.editionslutanie.fr> (consulté le 1 mai 2016).

² « 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. » informations disponibles sur : <http://www.circuit.li/?apropos> (consulté le 24 avril 2016).

³ Au sujet des éditions comme moyen de rendre l'art accessible à tous voir : MASSON Tom, « Le rôle social du livre d'artiste » dans *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours*. Recherche au sein de la collection du Musée National d'Art Moderne, mémoire d'étude 1er année de 2eme cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015. p.44.

⁴ informations disponibles sur : <http://www.circuit.li/?apropos> (consulté le 24 avril 2016).

⁵ « Nous soutenons l'autoédition 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 accueillis. » voir entretien Glassbox en annexe.

conserver, d'encre l'espace dans une certaine longévité (induite par le livre et l'édition).

Un autre moyen de communication utilisé par les *artist-run spaces* est celui de la mise en réseau. Par le biais de collectifs, de circuits tels que Zonard ou le Grand Belleville à Paris- et par le biais de partenariats divers -comme Glassbox avec HEC Paris-, les *artist-run spaces* vont créer de la visibilité pour leurs lieux et leurs propositions artistiques. Les membres de Glassbox confiaient, dans ce sens, porter une grande attention aux partenariats avec diverses structures publiques ou privées ainsi qu'avec d'autres *artist-run spaces*¹. Un lieu comme Glassbox va s'inscrire dans des circuits « physiques » comme le Grand Belleville qui relayera ses informations mais aussi dans des circuits relationnels comme le réseau Zonard² mis en place par le Châssis (Paris)³ et qui regroupent des prix d'art contemporains et des lieux d'expositions tous voués à la jeune création.

Le réseau Jeune Création (Paris)⁴ -qui est à la fois un réseau et un espace tout comme le Châssis (Paris)- est lui aussi un moyen pour les *artist-run spaces* de communiquer sur leurs actions. À ce titre, à l'occasion du 66ème salon de Jeune

¹ Voir entretien Glassbox en annexe.

² « Actuellement nous faisons parti de réseau FRAAP, et nous sommes associés au GRAND BELLEVILLE. Nous sommes également en discussion avec Le Châssis à l'origine d'un second regroupement de structures axés sur la jeune création : ZONARD (avec La bourse révélation Emerige, Le Prix Science Po...) » voir entretien Glassbox en annexe.

³ « Le Châssis est la plateforme de soutien de la jeune création d'art visuel. Initié en 2013, c'est à la fois : Un *magazine*, avec des contenus originaux dédiés à l'émergence. Des *expositions et événements*, que nous mettons en place tout au long de l'année. Un *espace d'art* « Les Barreaux », où nous invitons de jeunes artistes à présenter leurs travaux. Un *réseau* « Zonard », qui fédère des initiatives de promotion de la jeune création » description faite sur le site du Châssis : <http://lechassis.fr/a-propos/> (consulté le 23 avril 2016).

⁴ « Jeune Création est animée bénévolement par un comité d'artistes élus répartis en trois niveaux de responsabilités : Entrant / Organisation / Pilotage. Chacun s'investissant en fonction de ses disponibilités et de ses compétences pour assurer les missions de sélection, d'élaboration, de mise en place des projets artistiques, de solidarité et de transmission. Le dynamisme de l'association est assuré par le renouvellement régulier de ses membres. Ce comité élu est épaulé par une équipe de coordination salariée et des partenaires experts dans leur domaine (presse, graphisme, communication, comptabilité, montage, sécurité, ...), soutenant les transmissions, la stabilité des partenariats et les suivis de projets au service des artistes et des publics. En mars 2006, Jeune Création ouvre un espace d'exposition dans le 18ème à Paris : la galerie Jeune Création. La galerie Jeune Création et le siège social se situent depuis 2010 dans le quartier des Abbesses, au 24 rue Berthe 75018.

Une programmation de 10 expositions, ouvertes aux collaborations et aux propositions extérieures, est présentée chaque année. La galerie Jeune Création propose une relation de proximité à l'art contemporain favorisée par une politique de médiation en faveur des publics, qui s'inscrit dans le développement de l'offre culturelle en art contemporain du 18ème arrondissement. Jeune Création développe également une politique de partenariat à l'échelle nationale et internationale dans des projets « Hors les Murs » qui encouragent les réseaux et les échanges artistiques. » description faite sur le site de Jeune Création : <http://www.jeunecreation.org/accueil/> (consulté le 25 Avril 2016).

Création -exposition qui a lieu annuellement depuis le Salon de la Jeune Peinture dont Jeune Création est la succession- à la galerie Thaddaeus Ropac à Pantin, une table ronde fut organisée autour des *artist-run spaces*.

Cette table ronde où plusieurs des *artist-run spaces* interrogés pour ce mémoire sont intervenus -dont Glassbox¹ et Plateforme (Paris)²- avait pour but de débattre sur les moyens de se fédérer et de se rendre visible pour les *artist-run spaces*. Pour l'instant aucun compte-rendu ne fut établi de cette discussion mais d'après l'entretien de Plateforme (Paris) aucune décision ou action commune ne fut prise du fait de la trop grande diversité des lieux³.

Pour revenir à la communication pure et à ses techniques, les *artist-run spaces* communiquent alors très souvent via internet ou via des moyens détournés, et finalement utilisent très peu de supports « traditionnels » tels que l'affiche, la radio, ou les bandeaux publicitaires (dans la presse spécialisée) et cela bien souvent par faute de moyens financiers.

Ce manque de moyens pour l'affichage ou autre agit directement sur de petites structures comme Palais (Neuchâtel)⁴ mais aussi sur de plus grosses -officielles- comme le Centre D'art de Neuchâtel⁵.

L'utilisation de moyens de communication détournés ou le manque budgétaire ne veut pas dire que la communication n'est pas considérée ou est négligée par les *artist-run spaces*.

Bien au contraire, pour une grande partie des *artist-run spaces* la communication est primordiale voir centrale.

Pour Palais (Neuchâtel) -dont l'un des fondateurs est artiste-graphiste- la communication est l'un des éléments central du lieu. En effet, chaque « flyer » reprendra l'esthétique -stylisée- du fanion⁶ (comme un drapeau de château-fort) qui induit de lui-même le nom de l'*artist-run space* : le Palais.

¹ « 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 à la collaboration et de mettre en place une nouvelle forme de référencement et d'alliance entre les systèmes que nous représentons. » voir entretien Glassbox en annexe.

² Voir entretien de Plateforme en annexe.

³ Voir entretien de Plateforme en annexe.

⁴ Voir entretien de Palais en annexe.

⁵ Voir entretien de Arthur de Pury - CAN en annexe.

⁶ Voir entretien et fiche de Palais en annexe.

Ici, l'idée de préciosité qu'induit le nom du lieu est aussi renforcée par la production d'une communication visuelle très aboutie et rigoureuse à l'image de ce que peuvent produire en général certains centres d'art suisses.

Cette préciosité, comme une certaine forme d'élégance, est soutenue par Palais dans les moindres détails comme les vins proposés aux vernissages, le déroulement des événements, etc pour donner l'impression de quelque chose de très maîtrisée¹.

Ici, cet aspect de la communication est poussé à un point extrême où même la sélection des oeuvres exposées est faite en sorte que les oeuvres communiquent d'elles-mêmes quasiment instantanément² sans grand besoin de médiation.

Cette volonté d'une esthétique totale du lieu -qui rejoint la notion de Gesamtkunstwerk évoquée plus tôt - permet d'identifier directement Palais, sa « touche » et ses événements.

C'est dans la même optique que Glassbox confiait avoir refait la totalité de son identité graphique en 2015 afin de multiplier son impact mais aussi pour être plus visible et plus reconnaissable³.

Cependant, l'expression d'une identité par les formes de communication n'est pas toujours très travaillée esthétiquement au sein des *artist-run spaces* et elle prend parfois les normes esthétiques à contre-pied.

Utilisant bien souvent une esthétique DIY -Do It Yourself-⁴ ou une esthétique du « système D », certains *artist-run spaces* réunissent dans leur communication la solution de l'économie -pas de budget à mettre dans la communication- ainsi que l'expression d'une contre esthétique inhérente à la philosophie indépendante et alternative du lieu⁵.

¹ Voir entretien et fiche de Palais en annexe.

² *Ibid.*

³ « 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 » voir entretien Glassbox en annexe.

⁴ « un multitude de termes sont souvent associés à la notion de self-organisation se référant au structure qui critique la domination culturel des institutions et du marché : « artist-run », « curateur indépendant », « espaces alternatifs », « bottom-up » (mouvement ascendant), « DIY », « open source »... » HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, *Self-Organised, Occasional Table*, Londres, Open Editions, 2013, p.19

⁵ Voir entretien de Palais en annexe.

Ainsi un lieu comme Treize (Paris) ou OLM Space (Neuchâtel) mettent en place des entités communicationnelles -affiches, flyers, visuels de sites internet, supports d'expositions- réalisées avec les « moyens du bord ».

Pour un lieu comme Treize (Paris) cela est visible au travers de leurs affiches d'expositions¹ mais aussi dans l'esthétique globale du dispositif de l'espace d'exposition –traitée plus tard dans ce memoire- qui soutient l'aspect contestataire et « OFF » de l'*artist-run space*.

Ici il s'agit donc de ne pas exploiter les codes d'un graphisme institutionnel mais bien de retourner quasiment à l'esthétique du tract autoédité refusant la préciosité des tirages et des éditions au profit du faible coût de production et de sa reproductivité à l'esthétique «anti-glamourous»² avec un sens «anti-expertise» .

En somme il s'agit d'une esthétique ni professionnelle ni séduisante -qui rappelle les premiers livres d'artistes³- et qui rappelle des formes de communication « alternatives » traditionnelles comme l'autoédition et le tract⁴.

Cette idée de communication « alternative » poussée à l'extrême s'exprime dans OLM Space (Neuchâtel) où la nature du lieu -non reconnue, inexistante- incite son fondateur Renaud Loda à s'émanciper de toute forme traditionnelle de communication -mis à part Facebook- dont même l'invitation aux expositions est supprimée.

Même sans communication formalisée, paradoxalement, cet *artist-run space* vit et produit⁵.

Dans tous les cas évoqués ici, la communication sous ses formes diverses et variées semble jouer un rôle crucial dans les choix de directions données aux *artist-run spaces*.

¹ Voir fiche de Treize en annexe.

² Lawrence Alloway cité dans MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Jean-Michel Place / BNF - Réédition revue et augmentée en 2011, Le mot et le reste, BNF, p.20.

³ Au sujet de l'esthétique de l'autoédition voir : MASSON Tom, «Des caractéristiques du livre d'artiste vers une esthétique du livre d'artiste» dans *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours*. Recherche au sein de la collection du Musée national d'art moderne, mémoire d'étude 1er année de 2eme cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015. p.39.

⁴ Une esthétique que l'on retrouve dans certaines éditions réalisées en collaboration avec Treize comme le journal BABY DOC vendu 2,5€ lors des expositions. Ce journal est réalisé dans la pure esthétique « DIY » où la forme soutient la diffusion peu coûteuse du support ainsi que son contenu alternatif ou expérimental. Voir photos en annexe.

⁵ Voir entretien OLM Space en annexe.

Parfois la communication est au centre de la création du lieu (Palais) parfois elle s'adapte au vu de nouvelles perspectives visées (Glassbox), parfois elle se met au service des artistes (Circuit) ou parfois elle s'articule autour de la ligne directrice -alternative- du lieu (Treize).

Ces communications qui ne sont pas uniformes se télescopent cependant au sein de réseaux communs (Zonard, Jeune Création, Grand Belleville,...) mais ne s'harmonisent pas forcément -comme le prouve l'échec de la table ronde à l'occasion de Jeune Création- car elles détiennent bien souvent l'identité du lieu, sa différence.

En outre les espaces qu'occupent ces communications sont identiques. Ce sont internet, la presse spécialisée et les réseaux sur lesquels tous les *artist-run spaces* ce sont aujourd'hui alignés -d'ailleurs les institutions culturelles aussi -. Il n'y a donc pas d'uniformisation de l'esthétique de communication mais bien une uniformisation des modes et des espaces de communication des *artist-run spaces*.

Finalement en terme de communication pour les *artist-run spaces*, la cible et le champ de tir est identique, seul la flèche et l'esthétique utilisée est différente.

2.2.2. Les expositions au sein des *artist-run spaces*, quel dispositif, quelles méthodes ?

Dans son ouvrage *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*¹, Julie H Reiss, démontre qu'à New-York l'art des installations (type de pratique artistique) s'est déplacé des espaces dits alternatifs -dans les années 1950-1960- aux musées établis et renommés -dans les années 1990-.

De la même manière, dans ce mémoire, il fut démontré -au travers de l'exposition Live/Life de 1996- que les *artist-run spaces* et donc la scène dite « alternative » de l'art qu'ils englobaient s'était elle aussi déplacée des espaces alternatifs aux espaces établis de l'art : les musées et les institutions.

En terme d'espace d'exposition, ce rapprochement entre l'alternatif et l'institution est parfaitement illustré en 1999 -la même année que la publication de Julie H

¹ REISS H Julie, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1999. en téléchargement libre sur : <https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/julie-h-reiss-from-margin-to-center-the-spaces-of-installationart-1.pdf> (consulté le 24 mars 2016).

Reiss- lors de la fusion entre le MoMA (New-York) et le PS1 Center for Contemporary Art (New-York).

Le premier fondé en 1929 était alors considéré comme le berceau d'un nouveau display d'exposition¹. En effet, dès sa création le MoMA offrait des « espaces sans aucune décoration et avec un accrochage généreux des œuvres à hauteur d'yeux qui devaient offrir la possibilité d'une contemplation pertinente de l'art moderne »².

Cet accrochage était alors le fruit des observations faites des diverses propositions artistiques des avant-gardes européennes des années 1920.

De ces observations émergeaient des réflexions sur les relations oeuvre-mur, sur les activités des spectateurs mais aussi sur l'arrangement et l'accrochage alternatif des oeuvres³. Cette innovation muséale eut comme expression directe le white-cube.

Offrant une apparente neutralité, le white-cube s'est alors imposé vis-à-vis de l'accrochage des salons du XIXème siècle. Cette neutralité apparente fut ensuite remise en question par les artistes contemporains dès les années 1950.

À ce titre Brian O'Doherty avec son ouvrage *Inside the White Cube*⁴, questionne cette apparente neutralité du white-cube et montre qu'il était devenu au contraire une manière de mettre l'art en valeur, un élément constitutif de la mise en valeur de l'art et ce notamment par le biais -mais pas que- des nouvelles pratiques artistiques dont les installations.

C'est dans cette même optique critique de questionner l'art contemporain et son exposition que furent fondés des *artist-run spaces* -voir la première partie de ce mémoire- mais aussi des lieux comme le PS1 (Primary School 1).

Fondé en 1976 par Alanna Heiss, le PS1 était lui-même issu de l'Institute for Art and Urban Resources fondé en 1971 à New-York⁵.

¹ GRUNENBERG Christoph, « Case Study 1. The Modern Art Museum », dans Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, New Haven, Londres, Yale University Press 1999, p. 26-49.

² MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.47

³ STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2001 (1998), p. 1-57.

⁴ O'DOHERTY Brian, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Expanded Version, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1999.

⁵ MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.47.

L'objectif de cet institut était d'accueillir « des projets artistiques qui ne pouvaient pas prendre place dans un musée établi »¹. En somme, une mission identique à celle des *artist-run spaces*.

Ces projets artistiques qui étaient bien souvent des installations ou des performances nécessitaient, cependant, pour être observées un espace d'exposition avec lequel interagir et s'articuler.

Pour cela Alanna Heiss utilisait des bâtiments inoccupés de New-York, des typologies d'espaces que l'on nommerait aujourd'hui des friches.

Ainsi ces « situations d'exposition alternatives » présentées par le biais du PS1, « se trouvait donc en opposition au white-cube et aux institutions officielles telles que le MoMA »².

Comment alors expliquer que deux visions si différentes -le PS1 et le MoMA- du display et de la mise en oeuvre d'une exposition d'art contemporain ont pu finir par fusionner ?

C'est dans cette opposition de style que réside la réponse. En effet, au-delà du fait que la fusion du PS1 -lieu emblématique de la scène alternative new-yorkaise- avec le MoMA allait assurer l'avenir financier et institutionnel du premier et rajeunir l'image du second³, cette fusion était aussi la fusion de deux systèmes différents d'exposition.

Ces systèmes d'expositions, ces dispositifs étaient d'un côté celui du white-cube et de l'autre celui de la friche, de « l'underground ».

Ces deux espaces distincts avaient des rapports différents aux spectateurs mais aussi aux types d'oeuvres exposées. L'un était alors plus officiel -le MoMA- tandis que l'autre était plus expérimental - le PS1-.

Dans cette vision manichéenne, les oeuvres d'art et les espaces d'expositions semblaient se conditionner mutuellement, quitte à rendre le passage d'une structure à une autre (alternatif/officiel) totalement hermétique.

¹ MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.47.

² REISS H Julie, *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*, Cambridge, Londres: The MIT Press, 1999. en téléchargement libre sur : <https://sculptureatpratt.files.wordpress.com/2015/07/julie-h-reiss-from-margin-to-center-the-spaces-of-installationart-1.pdf> cité dans MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.47.

³ VOGEL Carol, *A Museum Merger. The Modern Meets The Ultramodern*, New York Times, journal du 2 février 1999.

Réunir ces deux possibilités d'exposition sous la même enseigne -celle du MoMa- permettait de nouveaux rapports entre les oeuvres et les espaces d'expositions mais surtout permettait au MoMA de se doter d'une simultanéité flexible de dispositifs d'expositions.

Le MoMA pouvait ainsi s'adapter aux nouvelles pratiques et aux nouvelles formes d'oeuvres de l'art contemporain (et notamment les installations) et élargir de fait sa programmation.

Ce que le MoMA réalisa avec le PS1 n'était rien d'autre que ce que réalisa Hans Ulrich Olbrist, le temps d'une exposition (*Live/Life*, 1996), en invitant des *artist-run spaces* anglais dans le Musée d'Art Moderne de Paris ; c'est à dire : intégrer l'alternatif à l'institutionnel.

Ce que le MoMA réalisa en deux bâtiments distincts (le PS1 étant physiquement séparé), la TATE Modern de Londres le réalisa en extension de son bâtiment et le Centre Pompidou en dégagant de nouvelles galeries d'expositions (Musée On/Off et la création de la galerie 0 un espace de 400m²).

En créant le Tanks TATE Modern (2012), le musée anglais introduisit dans ses murs un espace d'exposition «programmé pour les dispositifs changeant d'exposition et les nouvelles recommandations radicales de l'art contemporain.»¹

Ces « recommandations radicales » sont celles des arts numériques, des installations -parfois monumentales-, de l'esthétique relationnelle, mais aussi celles de l'interdisciplinarité, de la performance, de la danse, etc.

Les recommandations de ces oeuvres expérimentales rendent primordiales la relation directe au spectateur, à l'espace et à la théâtralité. Ces types d'oeuvres d'art sont pensées et prennent en charge dès leur origine leurs paramètres ou leurs conditions de présentations. C'est le « maniement même de ces paramètres qui permet aux artistes de penser le monde, de rendre sensible des idées »².

¹ « Tank 1 will be programmed with changing displays, exhibitions and radical commissions of contemporary art. » informations visibles sur le site de la TATE Modern : <http://www.tate.org.uk/about/projects/tate-modern-project/performance-and-installation-spaces> (consulté le 1 mai 2016).

² POINSOT Jean-Marc, *Voies de l'exposition*, dans *L'Art Contemporain et son exposition* (1), Paris, L'Harmattan, 2002, p.125

Or pour accueillir cette diversité d'oeuvres, les musées se doivent de se munir d'une diversité « d'environnements » de présentation¹.

Ainsi comme le souligne Charlotte Higgins : « L'intégration de concepts spatiaux alternatifs dans l'institution va amener au musée le genre de travaux qui étaient vus traditionnellement dans des espaces alternatifs, pour des durées brèves et qui étaient rarement remarqués. Cela va s'ajouter à notre sens de l'histoire de l'art comme un phénomène central et non plus marginal. »²

Cette diversité de display, appelée aussi une simultanéité flexible de dispositifs d'exposition -nécessaire à l'exposition des nouveaux courants de l'art contemporain-, s'exprime parfaitement au sein du Centre d'Art du Palais de Tokyo à Paris.

En 2012, le Palais de Tokyo re-ouvre ses portes après une période de transformations menées par le cabinet Lacaton & Vassal. De nouveaux espaces sont dégagés et la surface d'exposition atteint désormais les 22 000 m².

Par ces transformations, « Lacaton & Vassal ont cherché à atteindre la plus grande flexibilité possible du dispositif architectural »³.

Cette flexibilité se traduit dans les moyens et les modes d'expositions possibles où : « des white cubes et des espaces bruts se succèdent. » et où « pour chaque nouvelle exposition, le continuum spatial doit être à nouveau divisé par des parois provisoires »⁴.

¹ « Nous avons besoin de différentes sortes d'espaces d'exposition pour mieux montrer les œuvres de la collection. Le film, la vidéo, la photographie et la performance sont devenus des filières essentielles de la pratique artistique et les artistes ont adopté de nouvelles technologies. Des installations ambitieuses et imaginatives poussent les espaces traditionnels des galeries à leurs limites. » à propos du programme d'extension Tanks de la TATE Modern. information consultable sur le site de la TATE Modern : <http://www.tate.org.uk/about/projects/tate-modern-project/vision> (consulté le 28 avril 2016).

² HIGGINS Charlotte, *Tate Modern unlocks Tanks – and introduces live art into mainstream*, The Guardian, Lundi 16 Juillet 2012. article consultable sur : <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/16/tate-modern-tanks-live-art> consulté le 1 mai 2016 cité dans MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.48.

³ MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.48.

⁴ HANIMANN Joseph, « Fun Palace im Palast », *Bauwelt*, Vol. 103.43, novembre 2012, p.20.

De ce fait, le Palais de Tokyo doit offrir -en théorie- une qualité de transparence mais aussi « une vraie liberté d'usage »¹.

Pouvant ainsi se modifier au gré des expositions et se moduler avec les oeuvres qui y sont exposées à un moment précis, le Palais de Tokyo comme les Tanks de la Tate Modern ou le PS1 du MoMA jouent la carte du bâtiment en perpétuel mouvement : « in progress »².

Au travers de ces exemples on voit donc se dessiner une certaine homogénéité des dispositifs d'exposition au sein des musées et des centres d'arts contemporains présentés comme les fleurons de l'exposition d'art contemporain - PS1, Tanks, Palais de Tokyo-.

Quant est-il alors du point de vue des *artist-run spaces* qui sont eux -d'après les observations réalisées dans ce mémoire- censés être les lieux des pratiques artistiques les plus expérimentales, les plus innovantes en art contemporain ? Est-ce que leurs dispositifs d'expositions sont eux aussi expérimentaux et innovants ?

Lors d'un entretien avec le CAN (Centre d'Art de Neuchâtel) -proche de la scène des *artist-run spaces* locale- la question du type d'espace d'exposition fut évoquée³. À ce titre le directeur du CAN confiait que pour les expositions des digressions vis-à-vis du white-cube avaient été réalisées -notamment au travers

¹ Anne Lacaton dit à propos du nouveau Palais de Tokyo : « Il donne une qualité de transparence. Il y a une certaine légèreté et même une fragilité. Mon souhait est qu'après chaque exposition, il se vide et se recompose à nouveau. Il y a une vraie liberté d'usage. » VERNER Amy, « *Paris' Palais de Tokyo reopens* », Wallpaper, 18 avril 2012.

² « L'enjeu ne concerne donc pas seulement la flexibilité des espaces mais aussi la négociation performative du rôle dévolu à un espace que le musée d'art contemporain du XXI^e siècle doit transférer dans un bâtiment in progress » TECKERT Christian, « Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur », *Das neue Ausstellen, Kunstforum International*, vol. 186, juin-juillet 2007, p.186 cité dans MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013, p.48.

³ Voir entretien Arthur de Pury - CAN en annexe.

d'expositions « hors les murs »- mais que généralement il revenait très souvent au white-cube qui offre une neutralité toute relative¹.

À partir de l'observation des différents *artist-run spaces*, le white-cube semble bien être le plus souvent la solution adoptée.

En effet -comme il en était question dans la première définition donnée dans ce mémoire²- les *artist-run spaces* agissent avec les mêmes armes que les galeries marchandes mais de manière « alternative »³ et sans but lucratif.

À ce titre donc, ils utilisent bien souvent les mêmes règles d'organisation spatiales que ces dernières avec un white-cube qui reste cependant légèrement différent de celui décrit par O'Doherty⁴.

Le manque de moyens et le peu d'espace disponible pour les *artist-run spaces* ne permettent pas -comme dans les 22 000 m² du Palais de Tokyo- de mettre en place une simultanée flexible de dispositifs d'exposition. Quelques exceptions existent telles que Tunnel Tunnel (Lausanne) qui, de par la nature même du lieu et son originalité, un ancien abri de bus, peut avoir deux pièces d'exposition totalement différentes : un white cube « DIY » et une salle en baies vitrées où subsiste encore les guichets de la compagnie de transport⁵.

Ainsi, pour Tunnel Tunnel, ce dispositif permet lors de la création de « cycles d'exposition » de multiplier les types de proposition artistiques. Dans le cadre du

¹ « 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 amené 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 allers-retours qui sont intéressants je trouve. » voir entretien CAN en annexe

² Voir la première définition donnée dans la première partie de ce mémoire.

³ Au Canada par exemple, les *artist-run spaces* ou centres autogérés d'artistes étaient appelés auparavant : « les galeries parallèles ». DE BLOIS Nathalie, cité dans *Decentre, à propos des centres d'artistes*, Canada, YZBOOKS, 2008, p.30.

⁴ « la galerie est construite selon des lois aussi rigoureuses que celles qui présidaient à l'édification des églises au Moyen Age. Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres sont-elles généralement condamnées. Les murs sont peints en blanc. Le plafond se fait source de lumière (...) l'art y est libre de vivre sa vie. Peut-être un bureau discret pour seul élément de mobilier. Dans ce contexte, un cendrier à pied devient un objet sacré, tout comme un manche d'incendie dans un musée d'art moderne n'évoque pas tant un manche d'incendie qu'une énigme esthétique » définition faite du white-cube par O'DOHERTY Brian, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2012.

⁵ Voir fiche de Tunnel Tunnel en annexe.

cycle « histoires naturelles » (Tunnel Tunnel, printemps 2016) le white-cube accueillait une installation de l'artiste contemporain Luca Francesconi. La salle vitrée du lieu accueillait un jardin créé par les artistes-membres de l'association qui rétait plus à une création in-situ qui « performe » l'espace même d'exposition. Ainsi l'exposition pouvait proposer -à la manière de ce que l'on voit dans des institutions telles que le Palais de Tokyo ou d'autres centres d'art- d'un côté un display traditionnel de l'art contemporain et de l'autre une proposition artistique faite sur mesure pour l'espace où la simultanéité flexible des dispositifs d'exposition sert la diversité des propos.

Cependant, malgré quelques exceptions, il semble difficile pour les *artist-run spaces* actuels de juxtaposer différents dispositifs d'expositions et en cela se rabattre sur le white-cube semble la solution la plus efficace et la plus pratique.

Ce white-cube porte la marque du « DIY », du « fait maison » et bien souvent est assujetti aux spécificités du lieu d'origine -sa typologie- laissant apparaître des éléments tels que des tuyaux, des verrières, des piliers, des escaliers, etc.

À Palais (Neuchâtel), le « white cube » n'est plus un cube mais une simple cimaise blanche marquant l'unique mur d'accrochage de l'*artist-run space*.

Ce mur a été réalisé¹ par les membres de Palais et semble être l'un des seuls signes de la présence d'un espace d'exposition à cet endroit².

Pour le cas de Palais, le mur, la cimaise ne change jamais, ce sont les propositions artistiques qui s'articulent autour.

Prend alors place, au sein de Palais, des accrochages variés³; parfois resserrés, parfois plus épurés -n'exposant qu'un diptyque abstrait- ou parfois un accrochage où le mur ne sert que de cadre pour une oeuvre en volume ou une performance qui peut aussi être réalisée à l'extérieur, dans la rue.

Les performances qui s'étendent en dehors de l'*artist-run space* -devant sa porte ou sur le trottoir- sont bien souvent la preuve d'un manque de place. Dans ces cas, le petit white-cube de l'*artist-run space* -comme c'est le cas à Palais (Neuchâtel) ou à Shanaynay (Paris)- sert de point de repère.

¹ Voir entretien et fiche de Palais en annexe.

² *Ibid.*

³ Voir entretien et fiche de Palais en annexe.

Le white-cube devient le marqueur d'un espace dédié à l'art et marque ainsi sa paternité directe du lieu d'exposition avec la proposition artistique (qui se déroule devant son espace).

Dans d'autres cas le white-cube est rendu amovible, transformable et donc d'une certaine manière répond à cette idée de simultanéité flexible. C'est le cas de Glassbox où des architectes sont intervenus.

En effet en 2012, avant l'ouverture du nouvel espace d'exposition de Glassbox à Paris, les FreaksFreeArchitects¹ ont modifié l'espace pour lui permettre une plus grande flexibilité d'utilisation.

Par le biais d'une cimaise pivotante², le collectif Freaks Architecture - FreaksFreeArchitects- et Glassbox ont cherché à intégrer de la « modularité »³ à l'espace.

De plus cette modification de l'espace permet de « présenter pour les artistes plusieurs configurations d'espace d'exposition, tout en créant une séparation rapide des espaces pour une station de travail, ou la projection d'une oeuvre vidéo »⁴. De plus cette cimaise pivotante, associée à la vitrine, elle aussi modulable du lieu, permet de modifier sans cesse la limite entre la rue et l'espace d'exposition mais aussi entre l'espace d'exposition et l'espace de travail du personnel de l'*artist-run space*.

¹ Voir entretien Glassbox en annexe.

² Voir fiche Glassbox en annexe.

³ Glassbox en 2011 s'est donné pour objectif, de trouver un nouvel espace d'exposition destiné à accueillir sa programmation. Grâce au soutien de ses partenaires et à l'appui notamment de l'équipe de la mairie du 11ème, un bail est signé pour un local de 50m², au 4 rue Moret. En vue d'offrir un maximum d'espace libre et de lisibilité pendant les expositions, nous avons invité un groupe d'architectes et d'artistes : Freaks Architecture (avec Guillaume Aubry, Cyril Gauthier, Yves Pasquet) à penser l'aménagement du nouvel espace de la rue Moret. Après plusieurs mois de travaux, l'espace de la galerie a été envisagé dans un rendu épuré et fonctionnel, en offrant plusieurs configurations d'espace possible, notamment grâce à la réalisation d'une cimaise pivotante. Ce travail introduit de la modularité et peut présenter pour les artistes plusieurs configurations d'espace d'exposition, tout en créant une séparation rapide des espaces pour une station de travail, ou la projection d'une oeuvre vidéo. Principales caractéristiques du lieu : Asphalte au sol, identique à celui de la rue Moret. Une cloison mobile permet de découper la galerie en quatre formats différents. La vitrine s'ouvre intégralement sur la rue. Ainsi, pensé par les FREAKS Freearchitects, l'espace d'art interroge les limites entre sphère publique et sphère privée. » Informations disponibles sur le site internet de Glassbox : <http://www.glassbox.fr/lieu/> (consulté le 10 mai 2016).

⁴ Informations disponibles sur le site internet de Glassbox : <http://www.glassbox.fr/lieu/> (consulté le 10 mai 2016).

Glassbox explique que cette organisation atténue « les limites entre sphère publique et sphère privée »¹ et cherche ainsi à se démarquer de la notion d'imperméabilité face au monde extérieur que décrivait O'Doherty² dans ses observations sur le white-cube.

Cependant, même si cet espace d'exposition est modulable et ouvert il n'en reste pas moins un white-cube avec ses grandes caractéristiques.

Certes, Glassbox est un white-cube aux dimensions changeantes et à l'ouverture sur l'espace public plus ou moins poreux mais dans sa nature de dispositif d'exposition, Glassebox reste un white-cube qui sacralise les oeuvres et propulse chaque objet ou chaque élément au rang d'énigme artistique par sa simple présence dans l'espace blanc d'exposition.

Cette porosité que peut entretenir l'espace d'exposition d'un *artist-run space* avec l'espace public est poussé à son paroxysme avec l'exemple de OLM Space à Neuchâtel (Suisse).

En effet, OLM Space qui se situe sous une rocade d'autoroute n'a comme simple distinction signifiante -avec n'importe quel autre sous bassement d'autoroute- le fait d'avoir trois murs peints en blanc.

Ici, le white-cube, marqueur d'un espace dédié à l'art, est dans l'espace public, insignifiant au premier regard et n'est finalement activé que lorsqu'une oeuvre ou une proposition artistique y est présentée.

Lors de « l'exposition » *Winter is coming*³ seules quelques feuilles mortes avaient été dispersées sur le sol de l'*artist-run space*. Amenées par le vent ou consciencieusement par l'artiste, les feuilles mortes activaient l'espace d'exposition seulement car l'artiste avait déterminé qu'il s'agissait d'une oeuvre et d'une exposition.

Il s'agissait donc ici d'une réflexion sur l'espace même de l'*artist-run space* où le white-cube résumé à trois mur blanc ne devient effectif que lorsqu'une oeuvre y est décrétée ou lorsqu'un artiste y décide d'une exposition même par le biais de feuilles mortes.

¹ Informations disponibles sur le site internet de Glassbox : <http://www.glassbox.fr/lieu/> (consulté le 10 mai 2016).

² « Le monde extérieur ne doit pas y pénétrer – aussi les fenêtres sont-elles généralement condamnées. » O'DOHERTY Brian, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2012.

³ Voir fiche et entretien OLM Space en annexe.

À l'inverse du white-cube décrit par O'Doherty -et dans une logique inversée de muséalisation- où le lieu affecte aux objets et aux oeuvres une dimension documentaire, patrimoniale ou artistique reconnue: OLM Space devient un espace d'art, un *artist-run space*, seulement lorsqu'une oeuvre y est activée.

C'est l'oeuvre et l'artiste qui font du lieu un espace d'art au moment où il met en place une création artistique. Le reste du temps, OLM Space redevient un simple sous-bassement d'autoroute avec trois murs blancs.

Enfin, à l'opposé, des *artist-run spaces* tels que Circuit (Lausanne) utilisent eux les caractéristiques « sacralisantes » et déterminantes du white-cube -ou du lieu d'exposition qui est à leur disposition¹- et en jouent. En effet, Circuit qui est un *artist-run space* - mais qui se qualifie comme un centre d'art- prend place dans d'anciens entrepôts le long des voies de chemin de fer qui abritaient auparavant une église évangéliste. Le lieu comportait intrinsèquement les caractéristiques de la friche et de l'espace indépendant d'exposition comme pouvait l'entendre Alanna Heiss (fondatrice du PS1) mais qui était d'ores et déjà transformé en white-cube par sa précédente fonction² pour plus de commodités et que les membres de Circuit ont décidé de conserver.

De cette manière dans l'exposition *Tous les tableaux sont à l'envers*³, -qui questionne à la fois les dispositifs d'accrochage, l'espace, la sémiotique et les oeuvres d'art elles-mêmes- les artistes de Circuit ainsi que le curateur Christian Besson ont placé une camionnette d'ambulance au sein de l'exposition.

Cette camionnette d'ambulance est alors « muséifiée », sacralisée par la simple action du white-cube.

Dans cette exposition, la camionnette d'ambulance sacralisée est ensuite renforcée et soutenue par le discours du curateur (ici pour l'exposition *Tous les tableaux sont à l'envers*, il s'agit des écritures inversées présentes sur ces types de véhicules d'urgence).

¹ Il faut en effet noter qu'à son origine, Circuit prenait place dans un ancien garage qui n'était pas constitué en white-cube. Ces caractéristiques des lieux étaient donc préservées à tel point que les acteurs de Circuit restituaient après chaque exposition l'état d'origine du lieu. Voir entretien Circuit en annexe.

² Le fait que cet espace était une ancienne Église évangéliste avait déjà fait de l'entrepôt un white-cube. Voir entretien Circuit en annexe.

³ Voir fiche et entretien de Circuit en annexe.

Ainsi avec la décision de mettre en place un white-cube, l'*artist-run space* se dote de la capacité d'accueillir tout type d'oeuvre d'art ou d'objet mais, aussi et surtout, il se dote de la capacité d'accueillir une multitude de « propositions curatoriales ». En somme une multiplicité de discours possibles et de façons de jouer avec son white-cube le rôle d'instance « sacralisante » d'une oeuvre ou d'une exposition. Ainsi l'*artist-run space* va jouer le même rôle que le musée ou le centre d'art : il va être légitimant.

En choisissant le white-cube, les *artist-run spaces* se dotent de la possibilité d'accueillir tous les types de propositions d'exposition mais surtout s'élèvent de manière symbolique au même niveau de légitimité que le musée, le centre d'art ou les autres institutions officielles symbolisées au travers du white-cube.

Lorsqu'en 1988, le curateur Harald Szeemann confiait à Nathalie Heinich qu'il avait l'occasion « d'expérimenter des espaces non encore utilisés pour des expositions »¹, ce dernier pointait le fait qu'à chaque lieu correspondait une proposition, un discours et vice-versa -c'est d'ailleurs cette complexité qui rend la réactivation de ses expositions telles que *When attitudes become form*² périlleuses et incertaines-.

Ici, avec les *artist-run spaces*- un renversement de paradigme s'effectue où ce sont les lieux qui deviennent adaptés -par le white-cube- à tous les types de propositions et de discours artistiques. Des propositions et des discours artistiques qui peuvent se répéter dans une logique de migration de l'art contemporain ou d'allographisation³ des oeuvres.

Comme formulé plus haut, les *artist-run spaces* ne disposent pas des mêmes ressources et des mêmes espaces que des institutions telles que le Palais de Tokyo ou la TATE Modern mais ils cherchent cependant à exprimer la même diversité d'oeuvres et de propositions artistiques. Ainsi les *artist-run spaces*

¹ HEINICH Nathalie, *Harald Szeemann, un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 2014, p.49.

² L'exposition *Live in your head* connu sous le nom *When Attitudes Become Form* est une exposition mythique de Harald Szeemann réalisée en 1969 à Berne. Cette exposition qui réunissait les figures importantes de l'art conceptuel de l'époque, symbolisa surtout dans le monde de l'art contemporain, l'avènement de la figure du curateur. Cette exposition fut alors « réactivée », « reconstituée » à la fondation Prada, à Venise, en 2013. Pour se faire l'exposition de 2013 fut « curatée » par Germano Celant en collaboration avec Rem Koolhaas et Thomas Demand. La difficulté de l'exercice fut de « réactiver » le propos de l'exposition quarante ans plus tard ainsi que de l'adapter à l'espace de la fondation Prada, qui est bien différente de la Kunsthalle de Berne.

³ Allographisation : l'oeuvre se définit comme une proposition artistique qui équivaut à la somme ouverte de ses actualisations et reproductions, même sous des formes diverses.

pourraient décider, comme dans le cas des friches, de ne pas changer le dispositif d'exposition inhérent au lieu où ils s'implantent -comme avait pu le faire Circuit à une époque¹- mais rares sont ceux qui optent pour cette solution et tous adoptent la normalité du white-cube.

Une circonstance atténuante à ce choix de la normalité serait que changer l'espace et sa configuration deviendrait alors trop contraignant en terme d'organisation et de gestion pour les *artist-run spaces* et dans le sens où « plus la gestion est pesante moins la création est probable »² cette décision semble être celle de la sécurité.

Enfin de par sa dénomination même, les *artists-run spaces* sont des « spaces », des espaces définis. Bien qu'ils multiplient les propositions hors les murs -comme l'exemple de Glassbox à Paris- , les *artist-run spaces* sont cantonnés à un espace unique.

Cet espace unique qui souhaite accueillir des propositions d'exposition diverses et variées n'a trouvé -dans bien des cas- aucune autre solution que de se doter de l'apparente et fausse neutralité du white-cube.

De ce fait l'espace, le display de l'*artist-run space* est au service d'une méthode qui est celle de l'exposition de l'art contemporain -mis à part quelques exceptions comme OLM Space ou Tunnel Tunnel- plus que l'expression d'une singularité esthétique.

En effet, faisant -pour la plupart- la part belle aux propositions curatoriales extérieures³ les *artist-run spaces* de par leur proximité physique et esthétique avec les galeries traditionnelles semblent finalement -d'un point de vue des propositions d'exposition et des dispositifs utilisés- être devenus des simples miniatures ou répétition de ce qui intervient de manière plus officielle dans les institutions et les galeries marchandes.

¹ À ce titre, Circuit (Lausanne) avait fait le choix de ne pas toucher aux dispositifs pré-existants dans son ancien espace d'exposition. Il s'agissait alors d'un garage qui présentait un mur bicolore et à l'étage des bureaux avec des murs colorés et des cloisons qui divisaient l'espace. Lors de leur déménagement dans leur espace actuel, le choix du white-cube fut adopté. Voir fiche Circuit en annexe.

² HEINICH Nathalie, *Harald Szeemann, un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 2014, p.50.

³ Cette caractéristique devenait un leitmotiv des différents entretiens réalisés pour ce mémoire.

Derrière donc une esthétique « DIY »¹ et des discours innovants, le white-cube des *artist-run space* à première vue anodin traduit en réalité un mouvement de professionnalisation de ces espaces.

En effet, loin d'être quelque chose de consciencieusement choisi, le white-cube annonce par sa présence physique l'aspect de répétition d'un modèle déjà connu. Il indique que des règles de dispositifs d'exposition sont intégrées par ses acteurs et que l'*artist-run space* devient en quelque sorte, bien souvent, la salle de répétition pour les artistes et les curateurs avant d'intervenir dans des espaces professionnels ou des institutions (même si un lieu tel que Circuit à Lausanne apparaît déjà comme une institution.).

Le mouvement de professionnalisation ou de *mimesis* du professionnel que traduit physiquement la mise en place d'un dispositif d'exposition comme le white-cube est clairement acquiescé par Nathalie de Blois pour qui « les centres d'artistes forment un terreau fertile pour la professionnalisation de nos artistes et de nos travailleurs culturels ». Elle ajoute à propos des *artist-run spaces* que « c'est là que beaucoup d'entre nous apprenons notre métier »² en somme c'est dans les *artist-run spaces* que les futurs professionnels de la culture acquièrent des méthodes.

Cette idée de l'*artist-run space* comme le point de départ d'une carrière est alors parfaitement illustré dans l'ouvrage du collectif Signal³ à propos des *artist-run spaces* scandinaves. Au moyen d'un schéma des plus compréhensibles, le collectif explique les différentes étapes du succès ou de l'échec d'un *artist-run space*, de ses membres et de son espace⁴.

D'une manière assez objective et réaliste, le collectif Signal, montre dans ce schéma, à travers différentes décisions que seront amenées à prendre un *artist-run space* -telles que les sources de financement, les choix de carrière, les types de communication, les affinités publiques ou privées, le réseaux,...-, comment ces derniers peuvent réussir à s'imposer et à perdurer.

¹ « DIY » signifie « Do It Yourself » et qualifie des productions faites de manière « domestique » sans production industrielle. Il n'empêche que ces productions peuvent être parfois d'une grande qualité, d'une grande préciosité ou d'une grande originalité.

² DE BLOIS Nathalie, cité dans *Decentre, à propos des centres d'artistes*, Canada, YYZBOOKS, 2008, p.30.

³ SÖDERHOLM Carolina, *Parallell historia : Skanes konstarener 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009.

⁴ Voir le schéma de Signal en annexe.

Ainsi au delà des témoignages -présent dans l'ouvrage *Décentré*¹ -, des entretiens réalisés pour ce mémoire ou des différents ouvrages théoriques, ce schéma réalisé par des artistes impliqués dans la critique d'art et dans des *artist-run spaces* prouve bien l'existence de réelles stratégies professionnelles.

De ce fait, la réalité structurelle des *artist-run spaces* aujourd'hui -illustrée par les différents points adoptés précédemment- prouve l'existence d'une certaine rationalité, d'une professionnalisation mais aussi d'une certaine volonté d'expansion qui continue de marquer la différence de ces espaces avec les concepts de leur aînés des années 1970.

Des *artist-run spaces*, qui tendent à devenir -volontairement ou non- plus professionnels -tels que Glassbox, le 40m cube, Circuit, ...- admettent être mal à l'aise avec la dénomination même d'*artist-run space* car celle-ci les ramène à leur statut d'« outsider ».

À ce titre les acteurs de Glassbox (Paris) confiaient être « méfiants face au qualificatif d'*artist-run space* » qui leur paraît « être une catégorie opérante pour décrire l'émergence de leur 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 ». Ils ajoutaient alors que « Le fonctionnement réticulaire des lieux qui, comme Glassbox, sont encore aujourd'hui définis comme étant des *artist-run spaces*, ne semble plus correspondre à la catégorie englobant les lieux culturels indépendants émergents dans les années 70 et 80 »².

Cependant les *artist-run spaces*, que ce soient Glassbox, 40m cube, ..., ne sont juridiquement pas des centres d'art -mis à part en Suisse où ils peuvent s'autoproclamer comme tels- ; ils ne sont pas non plus des galeries marchandes ni des institutions culturelles. Les *artist-run spaces* pourraient alors être qualifiés de simples associations ou galeries associatives mais ils refusent aussi ces dénominations au nom de leur recherche constante de la singularité³.

Malgré les réticences de certains acteurs des *artist-run spaces*, cette dénomination associative semble la seule qui puisse, jusqu'à nouvel ordre, les définir et les regrouper.

¹ *Décentré, à propos des centres d'artistes*, Canada, YZYBOOKS, 2008.

² Voir entretien Glassbox en annexe.

³ Voir la première partie de ce mémoire.

Au travers des différentes composantes techniques évoquées dans cette seconde partie, la définition actuelle des *artist-run spaces* semble pouvoir être étayée de manière plus précise.

L'*artist-run space* serait alors : Un lieu composé d'une communauté d'acteurs (artistes, curateurs, conservateurs,...) du champ de l'art contemporain cherchant à se pérenniser dans le temps et l'espace, promulguant un discours critique d'analyse du champ de l'art et de nouvelles pratiques expérimentales d'expression artistique.

Se présentant bien souvent sous la forme de galerie (*white-cube*), géré de manière rationnelle, et financé par des fonds privés (bourse, entreprises, fondations,...) ou publics (subventions, bourses, prêt d'espaces,...) les *artist-run spaces* informent, collectent et conservent du savoir et diffusent de l'information sur ses pratiques artistiques par le biais d'événements, de publications, d'éditions ou par toute autre forme créative de diffusion et de communication. Se constituant en réseau, et en collectif les *artist-run spaces* favorisent la reconnaissance et la formation des artistes, des curateurs et des professionnels du monde culturel.

Les *artist-run spaces* participent aussi à la migration des expositions et des oeuvres d'art contemporaines à travers différents lieux et à travers les institutions. En prise directe avec un public connecté et averti, les *artist-run spaces* veulent - comme les institutions- participer à la réunification entre l'art et la vie, entre l'art et les citoyens. Organisés de manière pragmatique, les *artist-run spaces* sont des espaces avec une identité propre et reconnaissable par le biais de laquelle ils communiquent. Les *artist-run spaces* participent aussi à la vente, à la promotion et à la diffusion de travaux d'artistes et de curateurs. Les *artist-run spaces* interviennent enfin pour combler les espaces de visibilité laissés par les institutions culturelles dans une logique de complémentarité.

3. L'*artist-run space* face à ses concepts.

Dans ce mémoire, bon nombre de concepts furent évoqués et énoncés comme des « vérités » en s'appuyant sur les entretiens réalisés et sur les définitions proposées pour les *artist-run spaces* eux-mêmes.

Cependant, bien des acteurs des *artist-run spaces* énoncent des concepts directeurs pour leur espaces ou pour leurs pratiques artistiques, mais rares sont ceux qui les définissent concrètement.

Ces concepts variés portent sur l'artiste-curateur, le rapport espace/temps, le rapport émotion/rationalité, le rapport oeuvre/exposition, les notions d'auto-organisation, l'art relationnel, la migration de l'art, de politique, l'autonomie, les institutions, ...

Au final, une masse de concepts exprimés de manière hermétique qui favorisent, le flou autour des *artist-run spaces* et qui en compliquent leur compréhension.

Questionner totalement chacun de ces concepts demanderait un travail de recherche exclusivement consacré à cette tâche. Le défi réside ici de permettre au lecteur -dans le contexte des *artist-run spaces*- de s'appropriier et d'identifier des notions souvent utilisées de manière inadéquate.

Il s'agit donc dans ces quelques pages de s'appropriier des concepts utilisés par les *artist-run spaces*, de les mettre en comparaison avec leur réalité puis ensuite de choisir des concepts et des rapports qui peuvent aider à définir et à situer les *artist-run spaces*.

3.1. Des rapports entretenus au sein des *artist-run spaces*.

3.1.1. Espace/temps

La première notion qui est intrinsèquement évoquée par la dénomination d'*artist-run space* est celle d'espace. Cette notion d'espace se doit d'être définie, ce que fait Hans Ulrich Obrist en transposant la définition de Michel de Certeau à ce type de lieux.

Pour Michel de Certeau, un espace est un lieu expérimenté. Hans Ulrich Obrist traduit cette affirmation par « la transformation de l'abstraction géométrique d'un lieu en l'expérience d'un espace »¹.

Ainsi et en citant Michel de Certeau : « l'espace serait aux lieux ce que devient le monde quand il est parlé, c'est-à-dire lorsqu'il est saisi dans l'ambiguïté d'une effectuation »².

Selon ce concept sur l'espace il faudrait alors considéré les *artist-run spaces* non pas comme de simples lieux de l'art -comme des localisations de l'art avec des données géographiques- mais bien comme un « lieu pratiqué »³, un véritable espace à part entière.

Cette notion d'espace approprié et pratiqué s'exprime de manière artistique dans des projets d'exposition d'OLM Space (Neuchâtel). Pour marquer l'existence de cet espace -qui n'est qu'un sous bassement d'autoroute- qui a été en quelque sorte « sacralisé » par son « effectuation »⁴, l'artiste fondateur du lieu, Renaud Loda, demande souvent à des amis artistes de reproduire, dans d'autres lieux, l'espace physique (l'aire géométrique) de OLM Space⁵.

Pour OLM Space mais aussi pour tous les *artist-run spaces* existants, la notion d'espace est primordiale. La présence de l'artiste ne suffit pas pour le transformer

¹ « Michel de Certeau made this very interesting distinction when he said that « space is practiced place » - the transformation of the abstract geometry of a place into the experience of a space. » HANS ULRICH OBRIST, Les espaces indépendants, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, « On The Move », Genève, JRP Ringier, 1999, p.44.

² CERTEAU, Michel de, L'invention du quotidien I, Arts de faire, Paris, Gallimard (Folio),1980 (1990), p.173.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir fiche et entretien OLM Space en annexe.

en « space » ; cet espace doit être affecté, pratiqué, orienté, géré : le fameux « to run it ».

C'est donc cette notion d'espace qui promulgue d'elle-même la légitimité du terme *artist-run space*.

Cette notion d'espace pratiqué pourrait être rapproché à première vue de la notion d'atelier pour les artistes.

Cette fonction d'atelier est d'ailleurs parfois remplie par les *artist-run spaces* mais de manière annexe. Pour des espaces tels que Smallville à Neuchâtel (dont le fondateur d'OLM Space fait partie), Circuit à Lausanne, le 40mcube à Rennes (par le biais de ses résidences) ou Chez Kit à Paris, des ateliers d'artistes sont annexés à l'*artist-run spaces* –ils peuvent parfois être juxtaposés au lieu- mais ils sont toujours dissociés de l'espace d'exposition.

D'un point de vue étymologique, l'atelier vient du vieux français « astelle » qui signifie « copeau de bois » soit ce qui reste de la matière travaillée une fois l'œuvre achevée et évacuée de l'atelier. Étymologiquement, l'atelier serait donc le lieu de conservation des résidus qui disent l'œuvre en négatif¹.

Lieu de création donc, l'atelier est aussi une thématique fréquemment abordée par les artistes et les historiens de l'art.

La traditionnelle conception intimiste et privative de l'atelier va voler en éclats avec les avant-gardes du XXème siècle, à cause de la porosité croissante de la distinction entre document et œuvre, des interrogations des artistes sur les fonctions de l'atelier (par rapport au public, à la politique, aux institutions, au marché, etc.), et enfin à cause de la confusion, parfaitement maîtrisée par ceux qui s'y adonnaient, entre atelier et œuvre.

Au fur et à mesure du temps, l'atelier tend à devenir espace public. Ce phénomène fera dire en 1970, à Daniel Buren, au travers de son texte « la fonction de l'atelier » que : « l'atelier est, dans la plupart des cas, plus nécessaire encore à l'artiste que la galerie et le musée. De toute évidence, il préexiste aux deux. De plus, et comme nous allons le voir, l'un et l'autre sont entièrement liés. Ils sont les deux jambages d'un même édifice et d'un même système. Mettre en

¹ Catalogue de l'exposition « Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans la collection de la bibliothèque Kandinsky ». SCHULMANN Didier, RIMMAUDO Annalisa, TIRABY Catherine, Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans la collection de la bibliothèque Kandinsky, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2006

question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est –à coup sûr –ne rien questionner du tout. Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme le musée comme lieu unique où le travail se voit. Remise en question de l'un et de l'autre en tant qu'habitudes, aujourd'hui habitudes sclérosantes de l'art »¹.

Après cette affirmation quasi-prophétique et très autocentrée de Daniel Buren, en quoi l'*artist-run space* serait différent de l'atelier d'artiste ouvert ?

Bien que l'analyse de Daniel Buren ne soit pas fautive, l'artiste omet de préciser ici une chose primordiale : le fait que l'atelier ouvert ou non est toujours au service de l'artiste lui-même.

Même dans le cas de la « muséification » d'un atelier et de son espace comme celui de Brancusi par le MNAM², la finalité du processus initié par le legs sert toujours l'artiste, son histoire et sa mythologie³.

La différence entre l'atelier est l'*artist-run space* réside donc en ce point fondamental. Avec l'*artist-run space*, ce n'est plus l'espace qui se met au service de l'artiste mais l'artiste qui se met au service de l'espace et de sa totalité. Cette réalité ne pouvait être mieux exprimée que par les membres de Glassbox qui lors d'un questionnaire affirmaient : « 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

¹ Catalogue de l'exposition « Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans la collection de la bibliothèque Kandinsky ». SCHULMANN Didier, RIMMAUDO Annalisa, TIRABY Catherine, Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans la collection de la bibliothèque Kandinsky, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2006.

² Legs Brancusi au MNAM : testament du 12 avril 1956 : obligation de « reconstituer un atelier contenant [mes] les ébauches, établis, outils, meubles », ce qui fut accompli en juillet 1961. Ici le testament, le leg, montre bien les exigences de reconstitution voulues par Brancusi.

³ Évidemment des travaux de médiation autour de l'atelier Brancusi permettent un discours didactique sur la sculpture de Brancusi et ses techniques mais ce discours -du fait qu'il part de l'exemple d'un atelier personnel- n'est réalisé que sous le prisme dominant d'un artiste. Cela ne permet donc pas une grande liberté de médiation ou de discours.

produire et d'exposer avec Glassbox. L'issue du travail mené ensemble peut s'énoncer comme le résultat d'une équation type X + Glassbox. »¹.

Ainsi au travers de l'espace de l'*artist-run space*, l'artiste se fond dans l'identité de l'espace et dans son projet alors que l'atelier -modelé par l'artiste- le rend tout puissant, démiurge.

La notion d'espace est aussi abordée au travers du dispositif d'exposition de l'*artist-run space* et de son organisation en white-cube. Un white-cube qui fait le lien avec une autre notion : le temps.

Dans la préface de la nouvelle édition -française- du White Cube² de O'Doherty, Patricia Falguières évoque cette notion de temps. L'auteur désigne en effet le white-cube comme : « le pôle complémentaire du tableau moderniste, il est issu du lent processus d'autodéfinition de celui-ci : l'espace neutralisé, hors du temps »³.

Pourtant, bien que les *artist-run spaces* soient des espaces signifiés sous la forme du white-cube ils ne sont pas pour autant hors du temps.

Au sein des *artist-run spaces*, le rapport au temps est omniprésent. C'est le temps de l'exposition, le temps de l'événement, le temps d'ouverture de l'espace (bien souvent aléatoire ou sur rendez-vous) mais aussi la recherche du temps supplémentaire : la pérennité. Cette quête de la pérennité est très bien exprimée au travers du schéma⁴ réalisé par le collectif scandinave Signal dans lequel les auteurs évoquent cette recherche perpétuelle d'existence, de sursis -pour les *artist-run spaces*- par le biais de subventions, d'aides privées, de nouveaux espaces, de réseau, de membres ou de communication.

En cela les propriétés du white-cube des *artist-run spaces* - qui « artifie » et affectent bien les oeuvres et les sortent d'une temporalité, d'un contexte, n'affectent pas l'espace.

Alors qu'une personnalité comme O'Doherty - qui exerça un rôle crucial, dans les années 1970 pour la multiplication d'«espaces alternatifs» tels que le Clock

¹ Voir entretien Glassbox en annexe.

² O'DOHERTY Brian, White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie, Zurich, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2012.

³ *Ibid*, p.8.

⁴ SÖDERHOLM Carolina, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008, the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009, voir le schéma en annexe.

Tower, Artist's Space (1973) ou le PS1 (1976)- permet, par ses actes et ses écrits, à une génération d'artistes d'échapper « tout à la fois à l'emprise du marché de l'art et à celle du cube blanc »¹, les *artist-run spaces* actuels semblent prendre à contre-pied son enseignement.

Comme un mouvement inversé, à contre temps, les *artist-run spaces* jouent la carte du white-cube et semblent en rupture avec l'héritage des années 1970-1980.

Ce mouvement d'inversion est acquiescé par certains acteurs comme Glassbox qui déclare : « 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. »²

Les *artist-run spaces* entretiennent un rapport étrange à l'espace et au temps. Ces espaces pratiqués, souvent discrets, s'implantent dans un environnement, ils prennent place au sein d'un réseau -qui peut être matérialisé par un espace³- mais ils jouent, en terme d'esthétique, la carte de la neutralité et de l'intemporalité -symbolisée par le white-cube-. Une intemporalité qui semble paradoxalement au service de la pérennité de l'espace.

En résumé, la relation entre l'espace et le temps de l'*artist-run space*, s'est inversée au fil de l'histoire. Les pionniers cherchaient à se servir du contexte de leur époque, de leur temps, mais aussi du temps d'action et d'exposition en générale pour explorer et définir de nouveaux espaces d'expositions et de nouvelles pratiques artistiques.

En revanche les *artist-run spaces* actuels⁴ cherchent au travers d'un espace intemporel et normé -malgré parfois une esthétique « DIY »- celui du white-cube à s'inscrire dans le temps, à perdurer.

Les *artist-run spaces* -depuis les années 1970- ont toujours cherché à perdurer⁵, cependant ce qui a bien changé entre ces deux périodes (1970 et actuelle) c'est

¹O'DOHERTY Brian, White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie , Zurich, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2012. p.14.

² Voir entretien Glassbox en annexe.

³ Voir l'exemple du Grand Belleville dans la deuxième partie de ce mémoire.

⁴ Mis à part quelques rares exceptions telles que OLM Space (Neuchâtel).

⁵ Voir les objectifs des *artist-run spaces* dans la première partie du mémoire.

la normalisation de l'espace d'exposition au service de la pérennité de l'*artist-run space*. Une sorte de balance équilibrée entre l'espace et le temps.

3.1.2. Émotion/rationalité

Dans l'ouvrage *Artist-run Space*¹, Gabriele Detterer explique au sujet des *artist-run spaces* qu'ils oscillent bien souvent entre une attitude émotionnelle et une stratégie rationnelle.

Il affirme d'ailleurs que c'est dans le juste équilibre entre ces deux attitudes, entre ces deux pôles que réside la réussite d'un espace. Pour Detterer, l'attitude émotionnelle est celle de l'esprit de l'*artist-run space*, de sa genèse, de son esthétique ... en somme, son identité,². La stratégie rationnelle est celle des actions de communication, du réseau, des intérêts communs³, de la planification économique et administrative... en somme, la réalisation pratique de l'espace.

Cette ambivalence des *artist-run spaces* est un phénomène qui semble être partagé par tous les acteurs de ce type d'espace.

Dans les nombreux témoignages de l'ouvrage *Décentre, à propos des centres d'artistes*, bien des acteurs admettent la « professionnalisation » ou la rationalisation de ces espaces - qui semble inévitable- mais tous partagent un affect avec les *artist-run spaces*.

Les *artist-run spaces* sont des espaces où les gens se créent et s'émancipent -de manière artistique, contestataire ou professionnelle⁴- et sont donc ainsi chargés d'une dimension affective, émotionnelle.

De la même manière, dans les témoignages recueillis pour ce mémoire, l'histoire fondatrice du lieu, une sorte de mythologie individuelle de l'espace est omniprésente et très importante.

¹ DETTERER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012,

² *Ibid*, p.21

³ Voir dans la première partie de ce mémoire le développement fait sur les notions de communauté et de culture.

⁴ « C'est en cela que les centres d'artistes forment un terreau fertile pour la professionnalisation de nos artistes et travailleurs culturels. C'est là que beaucoup d'entre nous apprenons notre métier. Et c'est aussi en passant par là que nous apprenons à le questionner, à le réfléchir et à le critiquer; à l'aimer, à le choisir et à s'y engager. » DE BLOIS Nathalie, cité dans *Décentre, à propos des centres d'artistes*, Canada, YYZBOOKS, 2008, p.30.

Chaque membre cherche, par le nom donné à l'espace ou par des phrases, à définir l'*artist-run space* de manière la plus singulière possible comme si il s'agissait d'un corps indépendant, d'une oeuvre à part entière.

Cette notion de paternité artistique est poussée à l'extrême avec les exemple des *artist-run spaces* « fondateurs » des années 1970 pour lesquels leur création et leur identité sont liées aujourd'hui à de grands noms de l'art contemporain (par exemple, Sol Lewitt pour Printed Matter et AA Bronson pour Art Metropole)¹. L'*artist-run space* apparait comme une oeuvre, une création chargée en émotions apportées par les membres qui le pratiquent.

Cette vision émotive de l'*artist-run space* participe à sa singularité et cherche à valoriser l'espace vis-à-vis d'autres dans la logique d'un régime d'évaluation ou de reconnaissance dit de singularité².

Cependant, dans un même temps, les *artist-run spaces* cherchent à se pérenniser temporellement, financièrement et administrativement et optent dans cette optique pour des modes de gestion et de financement rationnels.

Ils délaissent l'anomie prônée lors de leur création, ils s'ouvrent ainsi à une certaine normalisation, à une certaine « professionnalisation » et ils tendent alors à s'insérer dans un modèle normé qui ressemble bien à ce qui peut être décrit par Pierre Bourdieu comme une « institutionnalisation de l'anomie³ ».

Les *artist-run spaces* cherchent bien souvent à s'inscrire dans des réseaux et donc dans une communauté qui leur permet -au péril de leur singularité individuelle- de viser un régime d'évaluation et de reconnaissance dit de communauté⁴ ainsi que d'exister durablement.

Cette coprésence des *artist-run spaces* à la fois dans un régime de communauté et dans un régime de singularité crée un paradoxe qui permet de les identifier facilement au sein du champ de l'art contemporain.

¹ Voir première dans la première partie du mémoire l'historique fait sur les *artist-run spaces* des années 1970.

² À propos du régime de singularité : HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.332-351 « De l'anomie au régime de singularité » p.344.

³ BOURDIEU Pierre, *L'institutionnalisation de l'anomie*, Cahier du Musée National d'Art Moderne, numéro 19-20, juin 1987.

⁴ À propos du régime de communauté : HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.332-351 « De l'anomie au régime de singularité » p.344.

Par leur caractère émotionnel, les *artist-run spaces* apparaissent comme une oeuvre, une utopie, un unique mais ; par leur caractère rationnel, ils apparaissent aussi comme une communauté de soutien normée et ordonnée.

Ces communautés -comme celles évoquées précédemment dans ce mémoire- ne suivent cependant pas toutes les normes établies -bien que des *artist-run spaces* reprennent certaines normes esthétiques et structurelles des institutions d'art contemporain- et cherchent à s'établir en communauté singulière réunissant autour de préceptes communs tel que l'autogestion, l'art expérimental, un certain engagement politique, etc.

Ainsi donc sont réunis au sein du concept d'*artist-run space* l'émotion et la rationalité au service d'une singularité à la fois individuelle et collective.

Dans ce contexte, l'analyse de Nathalie Heinich sur le régime de singularité des artistes peut s'adapter aux *artist-run spaces* ou à ces communautés singulières. Pour l'auteur : « les formes de valorisation centrées sur la singularité reposent sur un rapport au temps bien spécifique, intégrant non seulement le passé des références organisant la construction des valeurs, et le présent d'une activité artistique de plus en plus tournée vers l'activation de réseaux, mais aussi et surtout l'avenir, dans la mesure où la reconnaissance du singulier dans la modernité repose sur son caractère novateur, qui garantit la rupture avec les traditions antérieures (...) C'est pourquoi l'apparente complexité de ce régime ne relève pas d'une absence de règles, mais de l'imposition d'un nouveau système de règles superposé au précédent.»¹

En suivant cette logique, les *artist-run spaces* ont intégré dans leur « part émotionnelle » les modèles anciens ou les références des utopies des années 1970. Ils agissent présentement par « l'activation de réseaux », leur « part rationnelle ». Simultanément, ils visent, pour le futur, à la reconnaissance de leur singularité, ou au moins que leur action au sein de l'art contemporain et dans la société fasse apparaître l'*artist-run space* comme la nouvelle normalité.

¹ HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005, p.332-351 « De l'anomie au régime de singularité », p.345.

3.1.3. Art(ist-run spaces) et Société

Comme avec l'apparition des Kunstverein en Allemagne, le rapport de l'espace d'exposition et de l'art avec la société est toujours évoqué dans les récits de création des *artist-run spaces*, des années 1970 à aujourd'hui,

Comme il a déjà été dit, au XIXème siècle, l'apparition des Kunstverein en Allemagne est fortement liée à un discours de réappropriation de l'art par le peuple -soutenu par la bourgeoisie qui voulait, à l'image des nobles, accéder à l'art-.

De son côté, l'utopie fondatrice des *artist-run spaces* des années 1970 repose quant à elle énormément sur des logiques d'autonomisation vis-à-vis des institutions « bourgeoises » qui étaient remises en cause dans une période de révolution culturelle où l'*artist-run space* se faisait acteur de ces mouvements d'émancipation.

Qu'en est-il du rapport entretenue actuellement entre *artist-run space* et société? Quel rôle social jouent les *artist-run spaces* aujourd'hui, d'autant -comme il est démontré dans ce mémoire- qu'ils ont été dès les années 1990 bel et bien intégrés aux institutions et au champ de l'art contemporain ?

Dans son ouvrage *Art et société*, qui peut, aujourd'hui, paraître obsolète pour le sujet de l'art contemporain, Roger Bastide fixe cependant quelques règles immuables concernant le rapport entre l'art et la société.

Tout d'abord, l'auteur nous rappelle qu'il y a eu, de tout temps, une différence entre des artistes qui cherchaient à mettre leur art au service de la société en général et les artistes qui cherchaient plutôt à mettre leur art au service d'un groupe particulier¹ (groupe religieux, politique, classe sociale, communauté artistique,...). S'interrogeant ensuite sur « l'action de l'art sur la société »², Roger Bastide pointe, dans ce contexte, différentes interprétations de l'art et de son action « sociale ».

Une première interprétation de l'art –qu'il propose- consiste à en « faire un système de signes, par conséquent un langage »³. Or, le langage est un moyen de communication, ce qui « permet aux âmes closes de dépasser les frontières

¹ BASTIDE Roger, *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.179

² *Ibid*, *L'action de l'art sur la société*, p.178 -193

³ *Ibid*, p.180.

de leur insularité pour entrer en contact les uns avec les autres, se comprendre, communier et agir en harmonie »¹.

En cela l'art serait donc « un facteur de solidarité ». Une solidarité plus ou moins étroite, nous rappelle l'auteur, mais qui est promulguée par l'art qui serait un « instrument de solidarité sociale »². Dans cette optique, l'art deviendrait un formidable outil de communion collective, un signe de ralliement mais qui risquerait de dépasser rapidement le seul cadre humain et qui pourrait finir dans un utopisme ou un mysticisme plutôt hasardeux.

De plus, Roger Bastide nous rappelle que cette interprétation de l'art refuse de tenir compte des faits qui la contredisent. L'auteur rappelle à ce titre qu'il peut arriver que l'art « loin d'unifier les consciences, soit un facteur de désintégration sociale; c'est qu'alors, dit Tarde, il ne jaillit pas de l'âme collective, mais qu'il lui est imposé du dehors et qu'il fait ainsi pénétrer dans cette âme (la société) des valeurs étrangères qui la perturbent et la dissolvent »³.

Une autre interprétation de l'art -qui est celle Schiller et de Spencer puis reprise par Charles Lalo- en fait une activité de jeu. Un jeu « réglé par la société » qui dès lors nous fait comprendre que l'art puisse « devenir un instrument de solidarité »⁴, un faiseur de lien social.

Cette thématique du jeu comme moyen d'interprétation de l'art connaît une résonance contemporaine dans l'ouvrage de Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain*⁵, où l'art contemporain s'articule autour des notions de transgression, de réaction et de reconnaissance.

Cependant, comme le démontre Nathalie Heinich ou bien avant Roger Bastide, ce jeu de l'art, même si il fut toujours utilisé par la société et même si il est né du jeu, n'a jamais été « laissé au caprice de l'individu »⁶.

Roger Bastide ajoute: « Toutes les activités sérieuses, la magie, la guerre, la religion, l'État, s'en sont immédiatement emparées pour le faire servir à leur fins.

¹ BASTIDE Roger, *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.180.

² *Ibid.*

³ *Ibid*, p.181

⁴ LALO Charles cité dans BASTIDE Roger, *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.182.

⁵ HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de minuit, 1998.

⁶ BASTIDE Roger, *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.183.

L'art a pris une destination sociale, il est devenu un moyen en vue de buts collectifs.»¹

Mais, comme le rappelle Nathalie Heinich, de manière plus actuelle, l'art contemporain -qui est le champ d'action des *artist-run spaces*- est un champ accaparé où opère « une logique classificatoire discontinue, permettant de déterminer des positions d'appartenance ou d'exclusion »².

Quant est-il alors des *artist-run spaces* qui s'inscrivent et s'intègrent au champ de l'art contemporain ? Sont-ils un moyen pour servir une communauté donnée selon des règles d'appartenance strictes (appartenance au champ de l'art contemporain) ou réellement un espace de communion collective et de solidarité pour toute la société?

Dans leurs discours, les *artist-run spaces* prônent une ouverture sur la société ; ils se définissent comme des liens entre l'art contemporain des institutions et du marché qui, dans une acceptation commune à eux, semble inaccessible et hermétique, et l'art contemporain de « l'alternatif » qui ne trouve pas sa place de monstration et d'opération. Ce lien entre l'art contemporain et la société (les citoyens) est un héritage des préceptes -notamment celui de rendre l'accessibilité à l'art- qui ont émergés après les mouvements sociaux des années 1970, qui avaient énormément marqué l'art contemporain et ses manières de faire : le livre d'artiste³ ou l'*artist-run space* sont des résultats formels directs de cette mouvance.

Lorsque Treize, à Paris, s'investit dans le combat des travailleurs de Paris Habitat (qui est aussi le bailleur de l'*artist-run space*)⁴, lorsque les acteurs de Glassbox affirment qu'ils entretiennent «des relations d'entraides chaleureuses avec les commerçants et les habitants du quartier»⁵ ou lorsque Tunnel Tunnel aimerait se

¹ BASTIDE Roger, *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.183..

² HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p.9.

³ MASSON Tom, « Le rôle social du livre d'artiste » dans *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours*. Recherche au sein de la collection du Musée National d'Art Moderne, mémoire d'étude 1er année de 2eme cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015. p.44.

⁴ L'événement « Réveillon en grève » du 31 décembre 2015 au 1er janvier, réalisé par l'*artist-run space* Treize à Paris en soutien aux travailleurs immigrés d'OMS, une société de nettoyage qui sous traite pour Paris-Habitat.

⁵ Voir entretien Glassbox en annexe.

définir comme une « maison de quartier »¹,.... alors, la dimension sociale des *artist-run spaces* ressurgit et offre à voir ces lieux comme des espaces de socialisation, des espace propices à la création de lien social.

Cette dimension sociale d'espace d'émulation artistique et citoyenne est souvent évoquée dans les genèses -dans l'utopie- des *artist-run spaces* actuels et ce désir va régulièrement rivaliser avec l'envie de fonder une « expérience communautaire »² resserrée autour du groupe d'individus de l'*artist-run space* et de son réseau de connaissance directe.

Souvent émane, des *artist-run spaces*, l'envie, pour un ou des artistes-curateurs, de s'y dégager un espace d'expression et d'intégration.

Cette inversion du service de l'art, où le lieu devient au service d'un groupe restreint d'individus ou d'un réseau et non plus d'une communauté entière -qui fait société- démarque radicalement l'*artist-run space* du musée ou d'une institution culturelle publique³, pour lesquels l'ouverture et la démocratisation de la culture pour le plus grand nombre est une des motivations premières.

Enfin, il faut apporter une dernière nuance en prenant l'exemple de Treize (Paris) ou de Tunnel Tunnel (Lausanne) qui, dans leur programmation, intègrent des événements tels que des concerts, des lectures, des conférences ou d'autres activités sortant du champ de l'art contemporain⁴, et pourtant leur public reste globalement le même. Leur public, ce public est le même public que celui de l'art contemporain et de ses acteurs.

Ce public associé à la mise en réseau des *artist-run spaces* peut se déplacer d'espace en espace et il constitue réellement une communauté. C'est cette communauté bien définie -identique au public de l'art contemporain- que touche en priorité les *artist-run spaces* malgré leur volonté d'ouverture.

¹ Voir entretien Tunnel Tunnel en annexe.

² Voir entretien Circuit en annexe.

³ À ce sujet voir l'essai de David Fleming sur l'évolution des missions du musée: FLEMING David, *The essence of the Museum : Mission, Values, Vision* dans *The International Handbooks of Museum Studies*, MCCARTHY Conal, *Museum Practice*, WILEY Blackwell, 2015, p.3-20. Voir aussi l'essai de CROOKE Elizabeth, The « Active Museum » : How Concern with Community Transformed the Museum. dans *The International Handbooks of Museum Studies*, MCCARTHY Conal, *Museum Practice*, WILEY Blackwell, 2015, p.481-502.

⁴ Notons que cette volonté de diversifier les événements au sein des *artist-run spaces* remonte à la définition faite par Gabriele Detterer au sujet des *artist-run spaces* des années 1970 (voir en première partie de ce mémoire).

En reconnaissant leur rôle de « défricheur », leur soutien à la création d'art contemporain, les *artist-run space* remplissent bien un rôle social d'intégration et de socialisation mais ... surtout pour les artistes et pour une communauté précise. Ainsi, les *artist-run spaces* opèrent plus comme des liens entre les artistes/curateurs et le monde institutionnel de l'art contemporain et son marché que comme des opérateurs de l'accessibilité du plus grand nombre à la culture. Cette mission est plus souvent assumée par des lieux tels que les Maisons de la Culture ou les Centres Culturels qui peuvent être eux aussi des lieux indépendants -comme par exemple, à Lyon, la Taverne Gutenberg¹- et qui mettent en place une réelle ouverture sur la société.

Considérés comme une véritable instance de légitimation² dans le parcours de jeunes artistes contemporains et organisés en réseaux -dont font partie des institutions- les *artist-run spaces* apparaissent comme des lieux de cristallisation de l'art contemporain qui peuvent remplir le rôle d'extension³ des institutions d'art contemporain au sein de l'espace public.

Les institutions ayant du mal à sortir de leurs positions statiques -du à leur structure peu flexible- peuvent bénéficier de ces points d'accroche en dehors de l'espace du musée - à l'image des musées mobiles ou éphémères-. Ainsi elles peuvent toucher une communauté précise mais aussi approcher un vivier intéressant de nouveaux artistes-curateurs et de nouvelles propositions artistiques.

Le rapport à la société des *artist-run spaces* est donc un rapport ciblé, ciblé à une communauté précise et ciblé aussi à une action précise qui est celle de la diffusion et de la légitimation d'artistes, de curateurs et de leurs propositions artistiques.

¹ La Taverne Gutenberg à Lyon est un espace géré par des artistes, des designers et des coordinateurs culturels. Il propose des résidences d'artistes, un café, un espace d'exposition et des espaces de co-working mais elle n'est pas un *artist-run space* mais plutôt un centre culturel. Bien que fondé sur un projet artistique, la Taverne Gutenberg met en place énormément d'activités pour ses publics telles que des ateliers d'initiation pour les enfants, des animations avec les associations de quartier mais aussi des espaces de vie collective comme un café, des espaces de jeu etc.

² À ce titre Circuit (Lausanne) est aujourd'hui reconnu comme un acteur important de l'art contemporain en Suisse et en Europe. Cela s'exprime même au niveau local par l'intégration de circuit dans un parcours d'art contemporain par la municipalité. Voir entretien Circuit en annexe

³ À ce sujet voir : W.RECTANUS Mark, *Extending the Museum. Moving Out. Museums, Mobility and Urban Spaces* dans *The International Handbooks of Museum Studies*, HENNING Michelle, *Museum Média*, WILEY Blackwell, 2015, p.528-552.

Cherchant à s'intégrer au maximum dans l'espace public où ils prennent place -ce qui permet quand même de sensibiliser de nouveaux publics à l'art contemporain- les *artist-run spaces* agissent surtout pour une communauté donnée par le biais de processus normés de reconnaissance et d'intégration.

L'*artist-run space* est donc plus un acteur d'une communauté précise dans un but précis plutôt qu'un espace artistique universel.

3.2. Des concepts abordés par les artist-run spaces

3.2.1. Migration de l'art contemporain

L'idée développée précédemment, d'un *artist-run space* comme espace au service de la diffusion de l'art contemporain et au service d'une communauté précise, introduit, avec l'idée de diffusion, le concept de migration de l'art contemporain.

Il convient de rappeler que, dans la définition faite par Nathalie Heinich, dans *Le paradigme de l'art contemporain*¹, l'oeuvre d'art contemporain est porteuse de la notion d'allographisation. L'allographisation serait le fait que l'oeuvre d'art contemporain se définit comme une « proposition artistique » qui équivaut à la somme ouverte de ses actualisations et reproductions, même sous des formes diverses.

Ainsi la valeur artistique de l'objet -l'oeuvre d'art contemporain- ne réside plus « tant dans l'objet proposé que dans l'ensemble des médiations qu'il autorise entre l'artiste et le spectateur: les récits de fabrication de l'oeuvre, les légendes biographiques, traces de performances, réseaux relationnels, écheveaux des interprétations, murs des musées sollicités pour intégrer ces objets qui leur font violence, etc »². Autant d'éléments qui contribuent tout autant, sinon plus, à faire l'oeuvre d'art, que la matérialité même de l'objet.

Dans ce sens, les critères d'appartenance d'une oeuvre ou d'un artiste à l'art contemporain serait donc pour une large part due à des critères sociaux³, c'est à

¹ HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard ,2014

² HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999, p.19.

³ Ibid, p.26

dire associés à la personne de l'artiste ou au contexte de production et d'exposition plus qu'au caractères proprement plastique de l'oeuvre ou aux qualités de praticien de l'artiste.

De la même manière, si l'on considère aujourd'hui la perméabilité entre les notions d'artiste et de curateur et le fait que, dans l'art contemporain, l'exposition devient oeuvre, alors la place du discours et de sa diffusion -sa communication- devient un élément essentiel à l'existence et à la promulgation d'une oeuvre ou d'une exposition.

Cette diffusion de l'art contemporain, selon Lorenzo Beneditti¹ -commissaire d'exposition du pavillon Néerlandais pour la 55ème Biennale d'art contemporain de Venise en 2013- est basée sur une loi culturelle essentielle, « celle de la migration d'un espace à un autre ».

De ce point de vue, « la figure du curateur souligne forcément cette spécificité culturelle, qui se développe principalement en fonction du caractère migratoire ».

Dans ce contexte d'échange, de transfert culturel, l'*artist-run space* va devenir l'un des lieux de cristallisation des discours et des propositions artistiques diverses avant de le faire migrer vers d'autres *artist-run spaces* ou vers des institutions diverses.

Ainsi, et comme le traduit l'importance de la logique de réseau pour les *artist-run spaces*, ces espaces font bel et bien parties d'un système. Dans ce système ou cet « écosystème » -comme le nomme Lorenzo Beneditti²- qui est celui de l'art contemporain, les centres d'arts et les *artist-run spaces* sont d'une importance cruciale.

Bien que « leur taille soit souvent constituée de petits groupes de personnes et de lieux souvent périphériques ou isolés, la recherche au sein du réseau permet à ces centres d'art -ou *artist-run spaces*- de fonctionner à un haut niveau professionnel en partenariat avec la recherche internationale la plus avancée.»³

Il résulte, de ce constat, que «de petites zones périphériques peuvent devenir extrêmement précieuses pour l'ensemble du système basé sur l'art à long terme.

¹ BENEDITTI Lorenzo, *Young Curators Invitational, Close up on the French Contemporary Art Scene*, Rome, Cura Books, 2015, p.20

² *Ibid*, p.22

³ *Ibid*.

Cet investissement est essentiel pour la diffusion de la recherche contemporaine avant que ces zones deviennent centrales dans le cadre du musée. »¹

Dans cette logique de migration, et à la lumière des propos du commissaire Lorenzo Beneditti, les *artist-run spaces* s'offrent sous leur vrai visage en étant un chaînon de légitimation de l'art contemporain et de ses nouvelles propositions.

En revendiquant son aspect novateur et expérimental, l'*artist-run space* se place de fait au début d'un processus de diffusion. Plus on se rapproche de la source de création d'un discours ou d'une œuvre, plus l'apparence expérimentale, authentique, alternative est mise en avant.

Cependant dans la réalité d'un « système capillaire » de l'art contemporain, l'*artist-run space* est le premier lieu qui polit l'œuvre, le discours, l'exposition d'un artiste ou d'un curateur (ou d'un artiste-curateur).

L'espace va légitimer, va inclure l'œuvre ou le discours au champ de l'art contemporain pour ensuite lui permettre de migrer.

Mis à part l'exemple d'un *artist-run space* « total » comme OLM Space (Neuchâtel) qui s'apparente plus à une œuvre totale, les *artist-run spaces* ne constituent pas une finalité d'exposition en soit. Ils ne sont qu'une étape, la première, vers une diffusion plus large d'une proposition de l'art contemporain.

En analysant les spécificités physiques des *artist-run spaces*² -leurs acteurs, leurs organisations et leurs publics spécifiques-, en considérant que sortir de l'atelier pour des œuvres ou des expositions à l'existence essentiellement discursives est primordiale, un parcours type de migration semble se profiler.

Ce parcours partirait du discours de l'artiste, de l'école d'art ou de l'atelier, se matérialiserait pour la première fois dans l'*artist-run space* sous la forme d'une intervention ou d'une exposition. L'œuvre, l'artiste ou l'exposition ainsi poli par ce premier processus de monstration peut se voir légitimé afin d'être diffusé dans un centre d'art ou une galerie. Cette seconde étape plus légitimante -car plus institutionnelle- permettrait à l'œuvre ou à l'exposition d'atteindre un impact suffisant pour être acquise ou présentée au sein d'une institution plus conséquente -FRAC, musées, biennales,...- jusqu'au sacro-saint musée qui constitue le climax et le point culminant d'une trajectoire légitimante.

¹BENEDITTI Lorenzo, *Young Curators Invitational, Close up on the French Contemporary Art Scene*, Rome, Cura Books, 2015, p.22.

² Voir la seconde partie de ce mémoire.

Ce parcours de migration -type- est plus ou moins favorisé, dès le départ, par des éléments inhérents aux réseaux des artistes, des curateurs et des *artist-run spaces* ainsi que par leurs capacités de production et de diffusion telles que des publications, des articles, des conférences, des éditions, des partenariats avec l'étranger, des hors-les-murs...

Certains *artist-run spaces* bien implantés -tels que Circuit (Lausanne) ou Glassbox (Paris)- peuvent réduire ces différentes étapes de légitimation et de migration et jouer -dans ce parcours de légitimation- à la fois le rôle d'un *artist-run space* et d'un centre d'art par exemple.

Cette force leur permet d'élargir leurs possibilités de migration à l'étranger ou de pouvoir traiter directement avec les institutions et ainsi marquer leur importance au sein d'un système bien établi.

Ce phénomène expansif qu'ont connu certains *artist-run spaces*, pose parfois un problème paradoxal quant à leur situation au sein du paysage culturel.

En effet n'ayant pas tout le temps les structures administratives et les financements suffisants pour tenir leur place et leurs exigences artistiques, certains espaces -comme Circuit ou le CAN¹- pensent parfois à décroître progressivement leur activité afin de retrouver une certaine liberté et une certaine sérénité de fonctionnement.

Ainsi, malgré les dénominations que tous ces espaces peuvent se donner au fur et à mesure de leur évolution -espace d'art, off space, centre d'art- ils n'en restent pas moins des *artist-run spaces* avec des composantes structurelles qui les contraignent à un niveau d'évolution maximale.

Passer au-delà de ce niveau de compétence et d'action (celui du Centre d'Art, du Fonds d'Art Contemporain, de galerie,...), nécessiterait alors un nouveau statut – comme, en France, celui de Centre d'Art - et obligerait les *artist-run spaces* à négocier avec leur liberté d'action et d'organisation.

Ils sont des espaces favorisant la migration de l'art, ils sont des espaces essentiels dans un système capillaire de diffusion de l'art contemporain mais ils sont aussi contraints, par leur positionnement au sein de ce même système, à des limites d'expansion et de progression.

¹ Voir entretien Circuit et CAN en annexe.

3.2.2. Community-art

Lors des entretiens réalisés pour ce mémoire, la présence d'une communauté artistique et d'un certain activisme à l'origine des *artist-run spaces* sont souvent évoqués.

Dans la première partie de ce mémoire, la définition de communauté au sein des *artist-run spaces* est exposée, puis dans la deuxième partie, celle du community-art. Il s'agit maintenant de voir en quoi les critères de cette notion artistique permet d'identifier les *artist-run spaces*.

Prenant en référence la définition faite du Community Art par le Canada Council for the Arts¹, ce type d'activité artistique impliquerait un petit groupe de personnes, une composante qui se vérifie avec les *artist-run spaces*.

Affirmer que les *artist-run spaces* sont une forme de Community Art est possible dans le cas où il s'agit en permanence de l'activité d'une communauté autour d'un point de fixation, autour de la création d'un espace, autour d'un projet. Mais cette affirmation permet surtout de questionner sous différents angles leur structure et leur positionnement au sein de l'art contemporain et de la société.

Rapprocher les *artist-run spaces* avec le Community Art permet aussi d'intégrer des nouveaux moyens d'analyse de ces espaces déjà développés pour ce type de pratiques artistiques.

Certaines méthodes ont été mises en place pour cadrer l'évaluation et l'identification d'oeuvre ou d'événement du Community Art.

Pascal Gielen, dans l'ouvrage *Community Art The Politics of Trespassing*², introduit une matrice dans laquelle toutes les oeuvres peuvent être situées aux extrêmes ou quelque part entre les champs de tension du allo-relationel (délibérément destiné à un public) à l'auto-relationel (créé principalement pour la commodité de l'artiste ou d'un groupe restreint) ainsi qu'entre la « digestivity », la

¹ « Le Community Art peut prendre de nombreuses formes. Ses activités impliquent des groupes de personnes se réunissant -soit individuellement, soit par l'intermédiaire d'un partenaire communautaire, d'une organisation- pour créer des activités artistiques ou pour travailler avec l'aide et les conseils ou les oeuvres d'artistes professionnels. Ces projets peuvent impliquer un grand ou un petit nombre de personnes, un partenaire ou un groupe d'une communauté ainsi que d'autres secteurs (tels que la santé, la justice, l'éducation ou les causes sociales). » Canada Council for the Arts, *Guidelines for Integrated Arts Program: Artists and Community Collaboration*. Voir la deuxième partie du mémoire.

² GIELEN Pascal, *mapping community art, Community Art The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011, p.22, voir schéma en annexe.

conformité d'une production (grade le plus élevé de conformité, aucune intention critique vis-à-vis du système) et la «subversion» d'une production (attaque provocatrice).

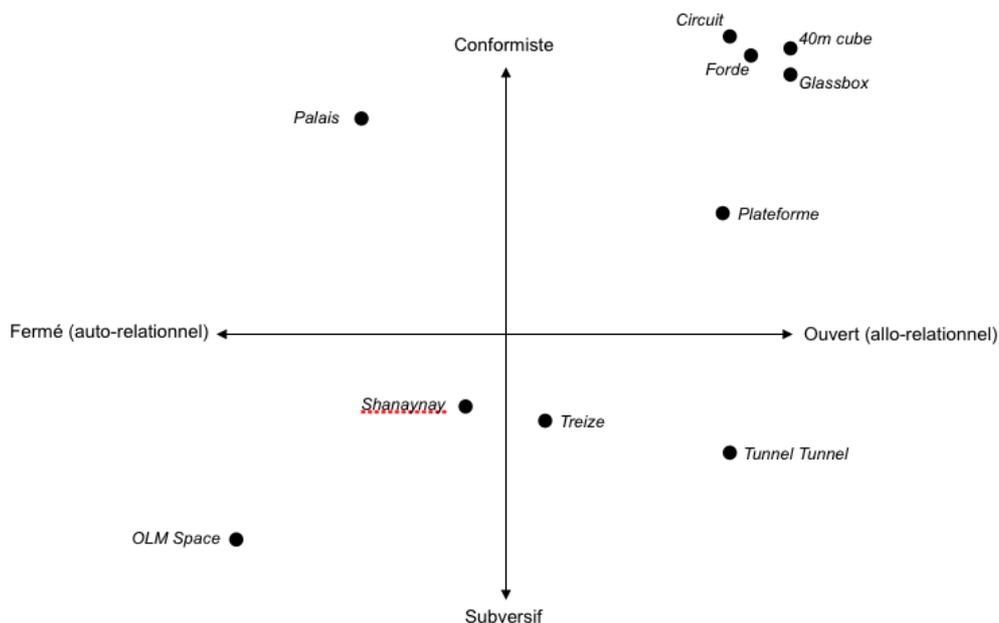
Ce « mapping » en croix, comme l'énonce l'auteur, permet de situer une oeuvre et de comprendre sa finalité ainsi que de la comparer rapidement à d'autres productions.

De cette manière, si l'on transpose le cadrage que Pascal Gielen fait à propos des oeuvres de Community Art au cas des *artist-run spaces*, la différenciation des lieux devient probante.

Suivant ce schème, les lieux portant les mêmes motivations d'origine se différencieraient dans leur création vis-à-vis de leurs aspects plus ou moins subversifs (allant jusqu'à la conformité) ainsi que vis-à-vis de leur portée relationnelle plus ou moins universelle (allant jusqu'au groupe restreint voire un individu seul).

Ainsi un schéma de positionnement des *artist-run spaces* apparait et permet d'identifier des similitudes entre différents lieux.

Il convient ici d'en montrer un exemple avec les *artist-run spaces* consultés pour ce mémoire :



Chaque extrémité des segments de ce « mapping » sont à préciser.

Tout d'abord le cadre de ces segments -le champ de délimitation- est celui des *artist-run spaces*. Ainsi il ne conviendrait pas d'y inclure des institutions (écoles d'art, musées...) ou des galeries.

Le premier axe conformité/subversif est défini par le type de rapports qu'entretiennent les *artist-run spaces* avec les pouvoirs public et les institutions (profondeur des subventions, partenariat,...), par leur organisation plus ou moins rationnelle et structurée, par la nature de leur programme artistique (proposant des artistes plus ou moins reconnus) et son acceptation, par leur réception médiatique (médias officiels ou communication alternative) et enfin par leur esthétique générale, leur identité visuelle (plus ou moins proche de l'esthétique officiel des centres d'art, des institutions et des écoles d'art).

Le second axe Fermé(auto-relationnel)/Ouvert(allo-relationnel) est quant à lui défini par les rapports d'ouverture entretenus par les *artist-run spaces* avec leur public, le champ de l'art contemporain mais aussi vis-à-vis de la communauté inhérente au lieu. En somme, à qui bénéficie le lieu et à son angle d'ouverture ?

Ce schéma vient appuyer les observations faites au moment des entretiens quant à la diversité qui existe entre les *artist-run spaces* visités.

Ce « mapping » permet de voir des tendances d'espaces et des stratégies de fonctionnement bien identifiables. Des lieux, tels que Glassbox qui semble apparaître au paroxysme d'un positionnement alliant conformité et ouverture ,ce qui se confirme d'ailleurs lors de l'entretien ¹- posent la question du basculement de ces espaces dans un cadre, au-delà de celui des *artist-run spaces* , qui serait celui du cadre institutionnel.

Enfin ce tableau permet de donner rapidement un moyen d'identifier un *artist-run spaces* selon des critères facilement observables.

3.2.3. « New-institutionalism » et auto-gestion.

Le terme New-institutionalism dans l'art décrit une série de propositions et d'actions curatoriales, éducatives, artistiques et administratives du milieu des

¹ Voir entretien Glassbox en annexe.

années 1990 aux années 2000 qui cherchaient à réorganiser la structure des institutions d'art contemporain -de taille souvent moyenne- financées par l'État et de redéfinir ses formes d'activités quitte à en proposer de nouvelles, plus alternatives¹.

Dans ce contexte, les propositions d'expositions n'étaient plus conçues comme des expositions « classiques » mais comme des projets sociaux étendus à différentes pratiques (publications, médiations, émissions, cycles de conférences, animations hors-les-murs, commandes publiques, émissions sur d'autres médias,...).

Ce courant de l'art -soutenu par de nombreux artistes et curateurs- a contribué à placer l'institution d'art contemporain comme un « espace actif entre centre social², laboratoire et académie »³.

C'est de cette mouvance qu'est apparu, aujourd'hui, le mouvement des Nouveaux Commanditaires, un mouvement qui prône une multiplication des commanditaires d'oeuvre d'art contemporain pour participer à l'émergence d'un art de la démocratie⁴.

Dans ce contexte, le modèle des *artist-run spaces* des années 1970 semblait novateur et précurseur en la matière. En effet, comme il est dit au début de ce mémoire, les *artist-run spaces* des années 1970 dans un élan dit de Critique Institutionnelle remettaient en cause l'aspect hermétique des institutions et ses carences en terme de création de lien social.

Pour les *artist-run spaces* des années 1970 tout restait à faire et cela leur permettait une marge d'innovation considérable.

Quant est-il aujourd'hui pour les *artist-run spaces* qui devraient se revendiquer pour la plupart de l'héritage du New-institutionalism et des actions menées dans les années 1980- 1990?

¹ KOLB Lucie, FLÜCKIGER Gabriel, *New Institutionalism Revisited*, Issue numéro 21, December 2013, p.7 consultable en ligne sur : <http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.V012xlfauQs> (consulté le 28 mai).

² Centre social est ici la traduction directe de « community center » qui peut aussi être traduit par maison de quartier ou centre communautaire.

³ « Active space between community center, laboratory and academy » STJERNSTEDT Mats, ESCHE Charles, "Rooseum Director Charles Esche on the Art Center of the 21st Century", Artforum, 2001, consultable sur : <http://artforum.com/index.php?pn=interview&id=1331> (consulté le 28 mai)

⁴ À ce sujet voir : *Faire art comme on fait société - Les Nouveaux commanditaires*, Dijon, Les Presses du réel, 2013. Ainsi que le site web des *Nouveaux commanditaires* : <http://www.nouveauxcommanditaires.eu>

Du fait d'une implication plus grande des pouvoirs publics dans l'art contemporain, de l'intégration par les artistes des notions sociales de l'art¹, et d'une ouverture sur la société qu'opèrent bon nombre d'institutions -ce qui s'est traduit par la création des FRAC, des centres d'arts, des résidences publiques, des commandes publiques, des parcours d'art contemporain,...- le rôle innovateur des *artist-run spaces* se trouve amoindri.

Incorporés -comme montré précédemment- dans un logique instituante et un parcours « conventionnel » de l'art contemporain, les *artist-run spaces* participent en tant qu'espace à ce New-institutionalism et apparaissent parfois comme des extensions -dans le paysage culturel- des institutions culturelles que sont les musées, les centres d'art ou les fonds d'art contemporain.

Ces liens existants font de ces lieux des « presque institutions »², des « pseudo-institutions »³ où leur précepte même d'autogestion est remis en question.

Lors des entretiens, l'importance de multiplier les sources de financement pour permettre à un *artist-run space* d'exister⁴ est essentielle.

La subvention publique est très importante mais elle induit, en contrepartie, une certaine rationalisation de la gestion et de l'organisation du lieu⁵ ainsi qu'une intégration des enjeux sociaux inhérents aux institutions culturelles.

Bien sûr l'autogestion reste au centre du projet des *artist-run spaces* -car il reste un symbole d'indépendance- mais celle-ci se voit balisée bien souvent par le statut juridique associatif, les contraintes de financements et les rapports entretenus avec les institutions et les politiques publiques.

Ainsi les *artist-run spaces* prônant des notions d'autonomie et d'autogestion sont, en réalité, associés au résultat d'un mouvement tel que le New-institutionalism qui

¹ À ce sujet voir : MOULÈNE Claire, *Art contemporain et lien social*, Paris, Cercle d'Art, 2006.

² « Almost institutions » PANCU Livia, *The Almost Institution*, HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, Self-Organised, Occasional Table, Londres, Open Editions, 2013, p.75.

³ Pseudo-institution reprend ici un terme utilisé par Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou dans l'énoncé du séminaire : SÉMINAIRE DE RECHERCHE / QUELLE ACTUALITÉ POUR LA « CRITIQUE INSTITUTIONNELLE » AUJOURD'HUI ? / 2012 - 2013 qui avait eu lieu à l'INHA à Paris du 30 novembre 2012 au 24 mai 2013.

⁴ Voir le schéma du collectif Signal en annexe : LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *Parallell historia : Skanes konstarenor 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009.

⁵ Cette rationalisation de la gestion est poussée à son extrême avec l'exemple du « petit guide rouge du conseil d'administration d'un centre d'artiste autogéré » distribué au *artist-run spaces* du Québec. SARAZZIN Hèlène, *Le petit guide rouge du conseil d'administration d'un centre d'artistes autogéré, accompagné du guide de déontologie*, Montréal, RCAAQ, Format Librairie, 2012.

les détermine plus comme des outils analytiques des institutions que comme des alternatives réelles.

Quasi institution dans leur mode de fonctionnement, dans leurs champs d'action et dans leur espace, les *artist-run spaces* n'ont souvent, comme seule réelle voie d'émancipation, que leur programmation et leurs choix artistiques.

3.2.4. Critique institutionnelle.

Les notions de Critique Institutionnelle ou d'Esthétique Relationnelle sont souvent évoquées dans les expositions, les programmes et les propositions artistiques au sein des *artist-run spaces* et de tout espace « alternatif ».

Cherchant à se démarquer du système tout en restant au contact du public et de la société, ce paradoxe semble s'imposer de lui-même aux *artist-run spaces* qui veulent sans cesse se positionner à la marge de la création contemporaine tout en cherchant à en atteindre le centre.

Il convient de savoir ce que symbolisent ces notions artistiques et ce qu'elles véhiculent.

Le terme de Critique Institutionnelle qui est apparu dans les années 1960-1970 est associé « à la critique -depuis l'intérieur- de l'institution muséale et de ses codes de représentation, les discours qu'elle véhicule et normalise (Broodthaers, Buren, Kaprow, Haacke) ainsi qu'à la mise en cause d'une certaine institutionnalisation de l'art et de son histoire (Fluxus,...).

La Critique Institutionnelle prit, dans les décennies suivantes, d'autres formes, incluant des sujets tels que les espaces et les conditions d'exposition, les modalités de circulation des œuvres, ou la place attribuée au public (Martha Rosler, Andrea Fraser, Group Material)»¹.

Loin des fantasmes d'un extérieur absolu de l'institution, la Critique Institutionnelle en art serait, actuellement, « l'autocritique amoureuse d'elle-même, qui

¹ Définition utilisée par Katia Schneller et Vanessa Théodoropoulou dans l'énoncé du séminaire : SÉMINAIRE DE RECHERCHE / QUELLE ACTUALITÉ POUR LA « CRITIQUE INSTITUTIONNELLE » AUJOURD'HUI ? / 2012 - 2013 qui avait eu lieu à l'INHA à Paris du 30 novembre 2012 au 24 mai 2013.

substantialise sa propre implication dans l'institution et refoule l'horizon du changement de son spectre de perceptions »¹.

Selon Gérald Raunig -philosophe qui travaille à l'EIPCP (Institut Européen pour des Politiques Culturelles en Devenir)- on peut aussi inclure, bien souvent, à cette Critique Institutionnelle artistique : «la mécompréhension volontaire des approches théoriques de Foucault (l'interprétation de sa théorie du pouvoir comme une impasse sans issue et sans résistance aux dispositifs universels du pouvoir) et de Bourdieu (l'interprétation hermétique de sa théorie du champ), qui confirme ce qui est établi, institué, consolidé, strié, quadrillé comme étant apparemment la seule chose possible et immuable. »²

La Critique Institutionnelle est désormais plus centrée sur les artifices plutôt que sur les réels processus et mécanismes mis en place pour instituer une oeuvre d'art ou un espace tel qu'un *artist-run space*.

C'est pourquoi les *artist-run spaces* remplissent parfaitement le rôle de lieu de la Critique Institutionnelle.

En faisant partie d'un système de l'art contemporain, ces espaces ne posent pas une critique sur les mécanismes de pouvoir des institutions ou sur les aspects instituants du champ de l'art contemporain, mais bien sur ses dispositifs d'exposition, sa communication, son espace physique, ses choix d'artistes... en somme, tous les artifices qui accompagnent l'institution.

Malgré la promulgation d'un discours critique de surface, les *artist-run spaces* n'évoluent plus face aux institutions -comme c'était le cas dans les années 1970- mais bien à leurs côtés.

Ils forment, en quelque sorte, la partie instituée de la critique qui permet ensuite aux institutions de se renouveler. Fusibles ou simples extensions de l'institution, les *artist-run spaces* opèrent, par le biais d'une certaine Critique Institutionnelle, comme le pôle « recherche et développement » d'un système auquel ils sont bels et bien intégrés³.

¹ RAUNIG Gerald, « *La critique institutionnelle. Le pouvoir constituant et le long souffle de la pratique instituante* », *Multitudes* 2007/1 (numéro 28), p. 57-70.

² RAUNIG Gerald, « *La critique institutionnelle. Le pouvoir constituant et le long souffle de la pratique instituante* », *Multitudes* 2007/1 (numéro 28), p. 57-70.

³ En témoigne l'invitation faite par le Centre Pompidou au réseaux de diffusion Zonard (dont font partie des *artist-run spaces*) le lundi 13 juin dans le nouvel espace d'exposition galerie 0 à l'occasion de musée On/Off sur la thématique : le rôle du commissaire et le musée de demain.

3.2.5. Esthétique relationnelle et art contemporain.

Comme il en était question dans la partie développée autour de la notion de New-institutionalism, un des choix de démarcation offert aux *artist-run spaces* réside dans leurs choix artistiques, les oeuvres présentées et leur programme.

Ces oeuvres sont souvent évoquées comme la continuité de ce qui est apparu au début des années 1990 dans l'art contemporain : l'Esthétique relationnelle.

Faisant le pendant esthétique avec ce qui était évoqué plus tôt dans la partie sur les rapport entre art et société, l'Esthétique relationnelle est défini par Nicolas Bourriaud¹ comme : « un ensemble de pratiques artistiques qui prennent comme point de départ théorique ou pratique l'ensemble des relations humaines et leur contexte social ».

Ces pratiques artistiques s'efforcent alors «d'effectuer de modestes branchements, d'ouvrir quelques passages obstrués, de mettre en contact des niveaux de réalité tenus éloigné les uns des autres »².

En somme ces pratiques artistiques apparaissent comme des «utopies de proximité »³ où l'art fonctionnerait comme interstice social, comme un espace de relations humaines -en s'enserrant plus ou moins harmonieusement avec le système existant- suggérant de nouvelles possibilité d'échanges sociaux, culturels, artistiques : « comme autant d'alternatives aux systèmes en vigueur »⁴.

De nombreux artistes de la scène contemporaine seront regroupés sous cette bannière de l'Esthétique relationnelle (Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Dominique Gonzales Foerster, Angela Bulloch, Carsten Höller,...) et marqueront l'art contemporain de leur influence en terme de propositions artistiques mais aussi en terme de manière de faire l'art contemporain et de le présenter.

Ces artistes vont inscrire spontanément leurs travaux dans la sphère des interactions sociales et en transformeront certaines modalités en «formes» artistiques.

¹ BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

² *Ibid.*

³ MOULÈNE Claire, *Art contemporain et lien social*, Paris, Imaginaire Mode d'Emploi, Éditions Cercle d'Art, 2006, p.83

⁴ *Ibid.*

Ainsi, le meeting, le rendez-vous, la manifestation, les jeux, la fête mais aussi les lieux d'interaction sociale -que peut représenter un musée ou une institution- seront autant de vocabulaires et de formes artistiques utilisées.

On pense aux manifestations d'enfants de Carsten Höller¹ et Philippe Parreno, aux détournements de tracts et d'affiches de Richard Hamilton, à Denis Adam ou à Alain Declercq.

Ces formes artistiques prennent aussi la forme de lieux utopiques tels qu'en 1995, l'Atelier Van Lieshout -une proposition artistique de Joep Van Lieshout- une SARL vouée à commercialiser les idées et les objets fabriqués par ses membres qui aboutira en 2001 à la création d'AVL-Ville; une sorte d'État gratuit voué à une micro-communauté et qui sera considéré à la frontière entre une oeuvre et une vraie réalité.

Un autre lieu utopique est celui du projet The Land, initié en 1998 par deux artistes thaïlandais et relayé par Rikrit Tiravanija. Ce lieu se présente comme un endroit utopique aux frontières avec les pratiques artistiques, scientifiques et sociales où les artistes viennent du monde entier pour expérimenter sur le thème des techniques agricoles et sociales respectueuses de l'environnement. Enfin on pense aussi au Musée Précaire de Thomas Hirschhorn (artiste Suisse), réalisé, en 2004, à Aubervilliers, en région parisienne.

Un musée précaire, porté et réalisé par les habitants des quartiers populaires, en collaboration avec l'artiste, où était exposé des oeuvres de maîtres de l'art moderne tel que Malevitch, Mondrian ou Dali.

Le musée précaire, dans sa durée, était ponctué par des événements tels que des visites du BHV « sur les traces de Duchamp » ou d'une visite du siège du PCF pour la « sortie Malevitch »².

Bien que T. Hirschhorn affirme ne pas être un travailleur social et que ce musée n'est rien d'autre qu'une oeuvre d'art, la relation entre l'oeuvre d'art et le laboratoire d'intégration et l'action sociale semble, dans ce contexte, devenue bien proche.

¹ En 1991, Carsten Höller organisa, comme une performance artistique, une manifestation « pour le futur » nommée « Zukunft » où des enfants prennent la place des manifestants. Philippe Parreno présente, lui aussi, au même moment, sous la forme d'une vidéo, un défilé d'enfants avec des banderoles « no more reality ».

² MOULÈNE Claire, *Art contemporain et lien social*, Paris, Imaginaire Mode d'Emploi, Éditions Cercle d'Art, 2006, p.21.

C'est ainsi, notamment dans ces exemples de création d'oeuvre d'art sous la forme de lieux réels, que bon nombre d'*artist-run spaces* actuels peuvent se rattacher à l'Esthétique relationnelle ou du moins à son héritage.

En effet, il existe bien une différence entre le musée version T. Hirschhorn et un *artist-run space*.

Beaucoup d'*artist-run spaces* se considèrent comme des oeuvres -l'exemple le plus frappant est celui de OLM Space (Neuchâtel)-. Ces fameux «lieux pratiqués» que sont les *artist-run spaces* se présentent comme des structures accueillant diverses pratiques de l'art contemporain déjà réalisées (ou déjà pensées quand il s'agit de performance ou de concert) tandis que les oeuvres d'Esthétique relationnelle -même quand il s'agit de lieux- se présentent comme des oeuvres d'arts en perpétuelle réalisation et axées sur un discours ou une thématique précise, et agissent finalement comme une oeuvre d'art unique.

Enfin, lorsque Thomas Hirschhorn avance le fait qu'il n'est pas «un travailleur social»¹, l'artiste pointe inconsciemment ou non une des limites de la théorie de cette Esthétique relationnelle -où les artistes peuvent avoir un discours politique visible mais paradoxalement aucune prise de position²- : une zone d'action sociale concrète non explorée qui peut l'être par des espaces tels que les *artist-run spaces*.

Pour pointer ce manque d'emprise sur le réel des oeuvres de l'Esthétique relationnel, il s'agirait, à la manière de Nestor Garcia Canclini, de nuancer la vision de Bourriaud avec celle du philosophe Jacques Rancière, notamment au travers de sa vision esthétique du Dissensus.

Le Dissensus, pour Jacques Rancière, est : «un mode d'intervention sur la configuration du monde et sur ses « évidences » qui entretiennent l'ordre normal des choses»³.

De plus, pour le philosophe, ce Dissensus, dans son articulation, dans ses modes conflictuels d'intervention -qui peuvent être artistiques- va induire de nouveaux

¹ Thomas Hirschhorn cité dans MOULÈNE Claire, *Art contemporain et lien social*, Paris, Imaginaire Mode d'Emploi, Éditions Cercle d'Art, 2006, p.21.

² Ce qui se faisait alors durant les années 1960-1970 comme énoncé plus tôt dans ce mémoire.

³ JALBERT Martin, Présentation : *Jacques Rancière : le dissensus à l'oeuvre*, Spirale : arts, lettres, sciences humaines, Numéro 220, mai-juin 2008, p. 11 consultable sur : <http://id.erudit.org/iderudit/16907ac>

rappports inédits entre ses acteurs et ses éléments constitutifs qui peuvent élargir l'horizon des possibles là où il n'y en avait pas.

À partir de cela, et dans une vision post-autonomiste de l'art, Nestor Garcia Canclini considère que la vision de Bourriaud n'a fait que transférer les valeurs d'innovation et d'originalité de l'objet artistique à son processus de création : ce qui ne constituerait en rien une vraie rupture avec les pratiques officielles ou déjà présente de l'art contemporain.

Nestor Garcia Canclini poursuit alors que Bourriaud propose à la fois une vision de l'art comme un moyen de relier et habiter le monde mais en même temps prône le fait de ne résider dans aucun espace¹.

Face à cela Canclini récupère alors le Dissensus de Rancière et sa vision de l'esthétique² non pas comme une théorie mais comme un régime pour identifier et refléter sur les arts : un mode d'articulation entre le penser/le faire des formes visibles de l'art et le moyen de penser leur relation.

Pour Canclini, il existe, dans l'art contemporain, une esthétique du Dissensus (dépassant l'Esthétique relationnelle) qui serait le moyen d'identifier les formes visibles de ces modes d'intervention conflictuels et artistiques.

Ce serait donc plus au travers de cette esthétique du Dissensus que de celle de l'Esthétique relationnelle qu'il s'agirait d'appréhender les *artist-run spaces*.

Même si les *artist-run spaces*, dans de ce mémoire, ne paraissent pas aussi engagés que dans les années 1970, ils n'en restent pas moins des lieux palpables et sensibles de formes alternatives de l'art contemporain. (en citer quelques-uns ?)

Ceux-là ont une vraie réalité visible, active qui les différencie de la pure oeuvre d'art « relationnelle ».

Ils sont des corps sociaux effectifs utilisant, parfois, l'Esthétique Relationnelle comme un réservoir de forme ou d'inspiration plus que comme une réalité d'action. Enfin, les *artist-run spaces*, cherchent dans cette activité sociale ou « critique » une raison d'être et un terrain d'action propice à leurs projets et

¹ « On the one hand, Bourriaud promotes art as a way of inhabiting the world ; on the other, he praises the trend of residing in no place ». CANCLINI Nestor Garcia, *Art Beyond Itself, Anthropology for a society without a story line*, Durham, Londres, Duke University Press, 2014, p.86.

² À ce sujet voir : RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000.

légitimant leurs créations, là où l'oeuvre d'art contemporain ne cherche qu'un discours et une activation.

Conclusion et tentative de définition.

Au cours de ce mémoire d'étude, la vision de l'*artist-run space* fut en permanence nuancée. Chaque responsable des espaces évoqués ou ,chaque groupe de personnes actives dans ces réseaux cherchait, sans cesse, à se démarquer, à se placer dans une logique d'exception à la norme, à être dans une quête de singularité.

Cependant, il devient possible de dresser un profil, une histoire de ce qu'est réellement un *artist-run space* ainsi que d'en donner un semblant de définition.

Tout d'abord, il s'agit de constater et d'admettre que les *artist-run spaces* peuvent avoir des formes d'actions diverses telles que des ateliers d'artistes (qui peuvent s'inscrire à fortiori dans un espace commun à l'*artist-run space*), des résidences, des appels à projets, des « workshop »... qui tendent à différencier ainsi un espace vis-à-vis d'un autre. Malgré ces formes d'actions diverses et variées, l'*artist-run space* reste avant toute chose un espace d'exposition. Il est un espace pratiqué où peuvent se tenir des formes diverses d'interventions, mais il reste un espace où l'art contemporain se donne à voir.

Liés à la pratique de l'art contemporain, les *artist-run spaces* sont donc le fruit d'une histoire, d'une continuité de ce genre de l'art actuel.

Prenant racine dans les avant-gardes du début du XXème siècle, les *artist-run spaces* ont réellement émergé dans les années 1970 au moment de l'expansion de nouvelles pratiques artistiques plus conceptuelles mais qui nécessitaient de nouveaux types d'espaces d'exposition.

Depuis les années 1970, la conception et l'organisation des *artist-run spaces* n'ont pas cessé d'évoluer tendant même de nos jours vers une professionnalisation et une intégration au système de l'art contemporain quasi officielle. Cette rationalisation ou cette professionnalisation fut aussi tributaire d'une d'une professionnalisation générale du champ de la culture, depuis les années 1980, mais aussi du développement, en parallèle, du « plus jeune métier du

monde »¹ qu'est celui de commissaire indépendant d'exposition. En effet, ce statut de commissaire d'exposition est désormais omniprésent dans les *artist-run spaces* : Ce commissaire a apporté à ces structures de nouvelles connaissances -par le biais notamment des formations suivies par les commissaires- sur l'exposition, la communication, le discours, l'organisation,...

Ces nouveaux intervenants, qui se sont petit à petit greffés aux *artist-run spaces*, à leur création ou à leurs pratiques, ont aussi apporté, en plus de leurs savoirs, un réseau, une vision de l'art contemporain et une vision de son exposition.

Simultanément apparaissent des nouveaux moyens de communication, les *artist-run spaces* se sont de plus en plus développés en réseaux (un aspect qui était déjà mis en place par ce type d'espace dès 1970) et ils ont contribué ainsi à l'internationalisation de l'art contemporain mais aussi à la migration de ses pratiques et de son discours.

Étant à l'origine des lieux d'exposition libre pour les artistes d'un art d'un nouveau genre (un aspect encore présent dans certains anciens *artist-run spaces* tels que Plateforme à Paris), les *artist-run spaces* sont devenus progressivement des lieux d'expérimentation pour de jeunes commissaires d'exposition mais aussi de réelles instances de légitimation de l'art.

Évoluant aux côtés d'institutions de l'art contemporain -telles que les FRAC ou les Centres d'Art- les *artist-run spaces* semblent, aujourd'hui, remplir le même rôle que certains Centres d'Art (comme l'exemple de Circuit à Lausanne ou de Glassbox à Paris) -malgré des espaces plus petits- tant sur leur programmation que sur leur rayonnement culturel. Cependant, où les centres d'art et les autres institutions (privées ou publiques) ont souvent un cahier des charges plus contraignant et des obligations de missions de service public à remplir -notamment l'accessibilité à la culture- les *artist-run spaces* possèdent, eux, une liberté et une indépendance de fonctionnement plus importante.

Cette liberté qui peut être contrainte pour certains espaces du fait des subventions obtenues est légitimée par un discours d'émergence de la jeune scène de l'art contemporain, d'accessibilité à l'art contemporain et à sa démocratisation ainsi que par une certaine utopie de création de lien social.

¹ Est repris ici le titre d'un article du Monde : LEGUEUX Emmanuelle, *Curateur, le plus jeune métier du monde*, Le Monde, 19.06.2013 à 15h53, mis à jour le 22.06.2013 à 19h46.

En réalité, si les *artist-run spaces* offrent aujourd'hui une certaine alternative - toute relative- aux modes d'exposition et de présentation de l'art contemporain, ils offrent à voir des oeuvres intéressantes et prennent part à des discours sociaux de démocratisation de l'art contemporain et d'intégration sociale par la culture : Ces lieux restent souvent des instances d'intégration exclusif à un réseau officiel de l'art pour des artistes et pour de jeunes commissaires d'exposition.

Cet aspect , qui n'est plus si alternatif que cela -et qui était déjà admis en 1997 par Hans Ulrich Obrist- nous pose la question de leur réelle existence et de leur pertinence en tant qu'espaces indépendants.

Certains analystes, comme Bruce Barber -professeur en étude critique et historique des arts médiatiques- pensent que les notions « qui ont assuré la continuité des centres d'artistes autogérés, par exemple «indépendance, autonomie, démocratie, communauté », ne peuvent plus être soutenues dans notre culture de plus en plus interdépendante et mondialisée »¹. L'analyste poursuit ses propos en expliquant que les *artist-run spaces* les plus innovants qu'il avait pu observer avaient des activités de résidence et de publications actives (comme Circuit à Lausanne) et se rapprochaient plus des Centres d'Art, des musées ou des Instituts d'Art Contemporain que des *artist-run spaces*. Pour Bruce Barber, dans un contexte de professionnalisation croissante dans le « milieu artistique », les *artist-run spaces* devraient désormais être promus au rang de Centre d'Art ou d'Institut d'Art Contemporain ainsi qu'encouragés à développer leur financement propre pour ne plus compter sur leur statut d'organisme à but non lucratif². Cette modification de statut entrainerait toujours, selon cette analyse, une contestation de « l'hégémonie économique et culturelle des musées et galeries d'art ». Ces modifications de statut de ces lieux indépendants bousculeraient alors « les galeries distributrices, les galeries universitaires, les centres d'édition et les presses universitaires à changer leurs mandats pour devenir plus flexibles et innovateurs dans leur approche pour un développement culturel durable »³.

En somme il s'agirait pour les *artist-run spaces* d'amplifier leur action de stimulus culturel engageant le débat -ce qu'essaient de faire certains lieux comme Treize,

¹ BARBER Bruce dans *Décentre, à propos de centres d'artistes*, ZZYBOOKS, 2008, p.25.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

ou de manière plus radicale OLM Space- plutôt que de se laisser aller à une organisation non lucrative très verrouillée qui se rapproche tellement d'un Centre d'Art ou d'une institution que la distinction en devient difficile.

Il s'agit cependant de ressituer cette proximité avec l'institution dans un contexte sociétal plus général. En effet, comme le rappelaient Anthony Davies, Stephen Dillemath et Jakob Jakobsen dans leur essai collectif *There is No Alternative: The Future is(Self-) Organised Part 2*, les politiques d'austérité et de «dés-institutionnalisation»¹ font le jeu de ce type de situation ambiguë où des *artist-run spaces* se retrouvent être des quasi institutions. Les *artist-run spaces*, par le biais de financements publics, peuvent obtenir des résultats identiques à une institution (comme le prouve l'exemple de Circuit à Lausanne ou de Glassbox à Paris) tout en coûtant beaucoup moins cher qu'un musée ou qu'un Centre d'Art aux collectivités publiques. Par le biais de l'auto-investissement et du travail personnel qu'induisent ce type d'espaces -qui sont motivés par l'utopie de l'espace indépendant et autogéré-, le travail réalisé par les professionnels de la culture au sein des *artist-run spaces* est bien souvent plus efficace, plus investi et plus engagé que dans des structures officielles². Ainsi une sorte de jeu pervers peut se mettre en place où par le biais de faibles subventions -publiques ou privées- seulement suffisants au fonctionnement de tels espaces -mais insuffisants pour leur expansion vers le statut d'institution- Ce qui permet de maintenir un statu-quo où l'associatif et l'investissement personnel remplissent les espaces laissés manquants par l'institutionnel.

La réalité des *artist-run spaces* est faite de recherches de financement, de systèmes d'administration, ... ce qui les éloigne très souvent de leur utopie et de leurs concepts fondateurs d'autogestion et d'indépendance. Il existe bien sûr un parangon idéal de ces types d'espace : l'OLM Space en Suisse où l'utopie est au centre du projet. Sans financement, sans autorisation, sans réelle existence, l'espace d'OLM Space devient alors un véritable lieu d'expérimentation artistique géré par des artistes où l'art devient totalité. Cependant le principe de réalité

¹ Traduction personnelle du terme « de-institutionnalisation » utilisé par les auteurs dans DAVIES Anthony, Dillemath Stephen et JAKOBSEN Jakob, *There is No Alternative: The Future is(Self-) Organised Part 2*. Dans *Self-Organised, Occasional Table*, Londres, Open Editions, 2013, p.32.

² Cette notion d'investissement personnel et d'auto-gestion explique en partie le succès et le développement de ces types d'espace dans les pays anglo-saxons où les financements publics de la culture sont amoindris et laissés plus à la solde des initiatives personnelles.

reprend ses droits quand il s'agit de définir réellement les *artist-run spaces* qui semblent être devenus des espaces totalement intégrés et intégrants du champ de l'art contemporain.

Il semblerait légitime de se questionner sur les réels espaces alternatifs d'exposition que peut connaître l'art contemporain aujourd'hui. Une première piste de réponse peut nous être amenée par le biais des dispositifs collectifs et coopératifs qui sont nés avec l'ère numérique¹. Ces dispositifs vont faire émerger de nouvelles formes artistiques numériques au travers desquels les espaces d'exposition sont questionnés mais aussi créés². Ainsi, avec la création numérique, il devient possible de créer des espaces indépendants d'exposition virtuelle qui se donnent de plus en plus à voir non pas comme des extensions d'un lieu réel -qui est le rôle d'un site internet- mais bien comme un véritable espace indépendant et pratiqué virtuellement -ce que réalise un artiste suisse comme Sébastien Verdon³-. Les espaces virtuels d'innovation deviendraient-ils donc les nouveaux lieux d'autonomie de l'art contemporain ?

Après avoir étudié, au cours de ce mémoire d'étude, les *artist-run spaces* sous leurs différents aspects en vue d'en proposer une définition contemporaine, il s'agit maintenant de proposer la-dite définition finale :

Un *artist-run space* est un espace d'exposition d'art contemporain composé par une communauté d'acteurs du champ de l'art contemporain avec une identité propre et reconnaissable par le biais de laquelle il communique. Se présentant sous la forme d'une galerie d'art, à but non lucratif, l'*artist-run space* participe à la vente, à la promotion et à la diffusion de travaux d'artistes et de curateurs.

L'*artist-run space* cherche à se pérenniser dans le temps et l'espace, promulguant un discours critique d'analyse du champ de l'art et proposant des nouvelles pratiques expérimentales d'expressions artistiques.

¹ JOY Jérôme, *les dispositifs coopératifs*, dans *l'art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.89

² On peut citer ici l'exemple du musée virtuel et imaginaire réalisé par l'artiste Suisse Sébastien Verdon qui est aussi l'un des membres de l'*artist-run space* Smallville à Neuchâtel (voir en annexe).

³ *Ibid.*

Géré de manière rationnelle, financé par des fonds privés (bourses, entreprises, fondations, investissement personnel...) ou publics (subventions, bourses, prêts d'espaces,...) l'*artist-run space* informe, diffuse, collecte et conserve du savoir sur l'art contemporain. Il diffuse de l'information sur ses pratiques artistiques par le biais d'événements, de publications, d'éditions ou par toute autre formes créative de diffusion et de communication.

Se constituant en réseau et/ou en collectif, l'*artist-run space* favorise la reconnaissance et la formation des artistes, des curateurs et des travailleurs culturels. Il participe à combler les espaces de visibilité laissés par les institutions culturelles dans une logique de complémentarité.

L'*artist-run space* participe à la migration des expositions et des oeuvres d'art contemporaines entre différents espaces mais aussi vers les institutions.

En prise directe avec le public de l'art contemporain, l'*artist-run space* veut participer à la réunification de l'art et de la vie, de l'art et des citoyens.

Bibliographie

Ouvrages :

ALBERRO Alexander et STIMSON Blake, *Institutional Critique : An Anthology of Artist's Writing*, Cambridge, MIT Press, 2009

ANSPACH Beate, WALDVOGEL Florian, *O Kunstverein, Where Art Thou*, Berlin, Distanz, 2013

BABIN Sylvette et KELLER Terrance, *Lieux et Non-Lieux de L'art Actuel/Places and Non-Places of Contemporary Art*, Montreal, Les éditions esse, 2005

BARKER Emma, *Contemporary Cultures of Display*, Londres, Yale University Press, 1999

BARTHES Roland, *Mythologie*, Paris, Seuil, 1970

BASTIDE Roger, *Art et Société*, Paris, L'Harmattan, 1997

BENEDITTI Lorenzo, *Young Curators Invitational, Close up on the French Contemporary Art Scene*, Rome, Cura Books, 2015

BELTING Hans, *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*, dans BUDDENSIEG Andrea, WEIBEL Peter, *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007.

BELTING Hans, BUDDENSIEG Andrea, WEIBEL Peter, *Contemporary Art and the Rise of the New Art Worlds*, Cambridge, MIT Press, 2013

BISHOP Claire, *Radical Museology, Or, What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Londres, Koenig Books, 2013

BISHOP Claire, *Participation*, Cambridge, MIT Press, 2006

BOLTANSKI Luc, CHIAPELLO Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme, « à l'épreuve de la critique artiste »*, Paris, Gallimard, 2004

BONIN Vincent, *Ici, les mauvaises nouvelles nous parviennent toujours trop tard : la critique des institutions au Canada (1967-2012), Here, Bad News Always Arrives Too Late, Institutional Critique in Canada (1967-2012)* dans KHONSARY Jeff and PODESVA Kristina, *Institutions by Artists, volume one*, Vancouver, Phillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012, p.302.

BOSSÉ Laurence, OBRIST Hans Ulrich, *Life/Live, La scène artistique du Royaume-Uni en 1996. La nouvelle aventure*, Paris, Paris-Musée, 1996.

BOURDIEU Pierre, *L'institutionnalisation de l'anomie*, Cahier du Musée National d'Art Moderne, numéro 19-20, juin 1987

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique Relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001

BOVIER Lionel, CHERIX Christophe, *L'irrésolution commune d'un engagement équivoque*, Écart, Genève 1969-1982, Genève, MAMCO et Cabinet des Estampes, 1997

BRADLEY Will et ESCHE Charles, *Art and Social Change: A Critical Reader*, New York, Tate Publishing, 2008

BRONSON AA et GALE Peggy, *Museums by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1983

BRYAN-WILSON Julia, *Art Workers : Radical Practice in the Vietnam Era*, Berkeley, University of California Press, 2009

BUDDENSIEG Andrea, WEIBEL Peter, *Contemporary Art and the Museum: A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2007

CANCLINI Nestor Garcia, *Art Beyond Itself, Anthropology for a society without a story line*, Durham, Londres, Duke University Press, 2014

CERTEAU, Michel de, *L'invention du quotidien I, Arts de faire*, Paris, Gallimard (Folio), 1980 (1990), p.173

CHARRE Alain, *Art et espaces publics*, Givors, Éditeur OMAC, 1992

CONSTANT-MARTIN Denis, *L'identité en jeux, Pouvoir, identification, mobilisation*, Paris, Karthala, 2010

CROOKE Elizabeth, *The « Active Museum » : How Concern with Community Transformed the Museum*. dans *The International Handbooks of Museum Studies*, MCCARTHY Conal, Museum Practice, WILEY Blackwell, 2015

DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006

DAVALLON Jean, *L'exposition à l'oeuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, 1999

Decentre: *Concerning Artist-Run Culture/Decentre : à propos des centres d'artistes*, Toronto, YZYBooks, 2008

DE ROO Rebecca, *The Museum Establishment and Contemporary Art: The Politics of Artistic Display in France After 1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006

DETTNER Gabriele, « *the spirit and culture of Artist-Run Spaces* » dans Gabriele Detterer, Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012

DETTNER Gabriel et NANNUCCI Maurizio, *Artist-Run Spaces. Nonprofit Collective Organizations in the 1960's and 1970's*, Les presses du réel, Paris, 2012

EIGENHEER Mariane, DRABBLE Barbary, RICHTER Dorothea, *Curating Critique*, Frankfurt Am Main, Revolver, 2007

FLEMING David, *The essence of the Museum : Mission, Values, Vision* dans *The International Handbooks of Museum Studies*, MCCARTHY Conal, Museum Practice, WILEY Blackwell, 2015

- GREENBERG Reesa, *Thinking about exhibitions*, New-York, Routledge, 2005
- GIELEN Pascal, « *Mapping community art* », *Community Art The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011
- GRUNENBERG Christoph, « *Case Study 1. The Modern Art Museum* », dans Emma Barker, *Contemporary Cultures of Display*, Londres, Yale University Press 1999
- HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, *Self-Organised, Occasional Table*, Londres, Open Editions, 2013
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste, Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Bibliothèque des Sciences Humaines, Gallimard, 2005
- HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014
- HEINICH Nathalie, *Pour en finir avec la querelle de l'art contemporain*, Paris, L'Échoppe, 1999
- HEINICH Nathalie, *Harald Szeemann, un cas singulier*, Paris, L'Échoppe, 2014
- HEINICH Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de minuit, 1998
- HENNING Michelle, *The International Handbooks of Museum Studies, Museum Média*, Wiley Blackwell, 2015
- HUYSEN Andreas, *Other Cities, Other Worlds : Urban Imaginaries in a Globalizing age*, Durham, Duke University Press, 2008
- H.REISS Julie, *From Margin to Center. The Space of Installation Art*, Cambridge (MA), London, The MIT Press, 1999
- ILLOUZ Eva, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2006
- IMHOF Dora, OMLIN Sibylle, RÉRAT Mélissa, *Lieux de cristallisation de l'art en Suisse*, Zurich, Scheidegger Spiess, 2014
- IVENS Maria, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002
- JOY Jérôme, *les dispositifs coopératifs*, dans *L'art contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.89
- KHONSARY Jeff and PODESVA Kristina, *Institutions by Artists, volume one*, Vancouver, Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012, traduction Nathalie de Blois, Simon Brown, Marianne Bourcheix-Laporte, Colette Tougas
- KRAUSS Rosalind, *Postmodernism's Museum without Walls*, dans GREENBERG Reesa *Thinking about exhibitions*, New-York, Routledge, 2005
- LES NOUVEAUX COMMANDITAIRES, *Faire art comme on fait société, Les nouveaux commanditaires*, Dijon, Les presses du réel, 2013

LINDH Carl, TZOTI Elena, REICHERT Emma, *Parallell historia : Skanes konstarener 1968-2008 , the independant art arenas of Skane 1968-2008 A parallel history*, Suède, Signal, 2009

LOEFFLER Carl, TONG Darlene, *Performance Anthology. Source Book for a Decade of California Performance Art*, San Francisco, Contemporary Arts Press, 1980

MAC LUHAN Marshall, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Marshall MacLuhan, Quentin Fiore, Bantam Press, New-York, Bantam Press, 1967

MCCARTHY Conal, *The International Handbooks of Museum Studies, Museum Practice*, Wiley Blackwell, 2015

MAIRESSE François, DESVALLÉES André, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010

MAIRESSE François, *Le musée temple spectaculaire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

MAKROPOULOS Michael, Robert Ezra Park (1864-1944). *Modernität zwischen Urbanität und Grenzüberschreitung*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 2004

MARSDEN Scott, *Naming A Practice: Curatorial Strategies for the Future*, Walter Phillips Gallery Editions, The Banff Centre, 1996

MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Esthétique du livre d'artiste. Une introduction à l'art contemporain*, Paris, Jean-Michel Place / BNF - Réédition revue et augmentée, Le mot et le reste, BNF, 2011

MÖNTMANN Nina, *Art and its Institutions : Current Conflicts, Critique and Collaboration*, Londres, Black Dog Publishing, 2006

MOULÈNE Claire, *Art contemporain et lien social*, Paris, Imaginaire Mode d'Emploi, Éditions Cercle d'Art, 2006

OBRIST Hans Ulrich, *Les espaces indépendants*, actes du colloque international de l'A.I.C.A (section Suisse) du 6 décembre 1997 à Zurich, « On The Move », Genève, JRP Ringier, 1999

O'DOHERTY Brian, *White Cube, L'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, Lectures Maison Rouge, 2012

PANCU Livia, *The Almost Institution*, dans HEBERT Stine, SZEFER KARLSEN Anne, *Self-Organised, Occasional Table*, Londres, Open Editions, 2013

PARSONS Talcott, *Structure and Process in Modern Societies*, New-York, Free Press, 1960

POINSOT Jean-Marc, *Voies de l'exposition*, dans *L'Art Contemporain et son exposition (1)*, Paris, L'Harmattan, 2002

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique-éditions, 2000

RECTANUS. W Mark, *Extending the Museum. Moving Out. Museums, Mobility and Urban Spaces* dans *The International Handbooks of Museum Studies*, HENNING Michelle, Museum Média, WILEY Blackwell, 2015

SARAZZIN Hèlène, *Le petit guide rouge du conseil d'administration d'un centre d'artistes autogéré, accompagné du guide de déontologie*, Montréal, RCAAQ, Format Librairie, 2012

SCHULMANN Didier, RIMMAUDO Annalisa, TIRABY Catherine, *Ateliers : l'artiste et ses lieux de création dans la collection de la bibliothèque Kandinsky*, Paris, Édition du Centre Pompidou, 2006

STANISZEWSKI Mary Anne, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Londres, MIT Press, 2001

SWITEK Gabriela, *Awangarda w Bloku, Avant-garde in the Bloc*, Zurich, JRP/Ringier, 2010

TOBELEM Jean-Michel, *Le nouvel âge des musées : Les institutions culturelles au défi de la gestion*, Armand Colin, 2010

TOMIC Biljana, *Über die zeitgenössische jugoslawische Kunstszene*, Zeitschrift numéro 7, Hanovre, IGK, Internationales Künstlergremium, 1980

URRY John, *Consuming Places*, Londres, Routledge, 1995

WALLACE Keith, *Les centres d'artistes autogérés de Vancouver : une réflexion sur trois textes*. dans *Institutions by Artists*, volume one, Vancouver, Fillip Editions / Pacific Association of Artist Run Centres, Folio Series, 2012

WEBER Max, *Économie et société, tome 1*, Paris, Plon, Pocket, 1995

WERNER Paul, *Museum, Inc: Inside the Global Art World*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2005

WHITE Cynthia et WHITE Harrison, *La carrière des peintres au XIXème siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991

Documents :

ALEXANDER-STEVENSONS Caroline et NEUMARK Devora, *L'art des relations : l'engagement et autres considérations concernant les arts communautaires*, Cahier de l'action culturelle, Laboratoire d'animation et recherche culturelles (LARC), Université du Québec à Montréal (UQÀM), 2005

BABÉ Laurent et COUDRAY Alexandre pour la Direction Générale de la Création Artistique : *Les principaux réseaux et programmes financés par le ministère de la culture (création artistique), Les centres d'art contemporain*, Repères DGCA n°8 - Réseaux / avril 2013

BABÉ Laurent, *Les publics de l'art contemporain Première approche Exploitation de la base d'enquête du DEPS « Les pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique -*

Année 2008, Direction Générale de la Création Artistique, REPERES DGCA N° 6.02 – Octobre 2012

ESAD, Direction générale de la création artistique Département des écoles supérieures d'art et de la recherche, Pôle recherche, Appel à projets 2013, Service des arts plastiques, *ARTIST-RUN SPACES*, 2013

INSTITUTE FOR APPLIED AESTHETICS, *The Artist-Run Space of the Future 1st edition*, New-York, Institute for Applied Aesthetics, 2010

JALBERT Martin, *Présentation : Jacques Rancière : le dissensus à l'oeuvre*, Spirale, arts, lettres, sciences humaines, Numéro 220, mai-juin 2008, consultable sur : <http://id.erudit.org/iderudit/16907ac>

KOLB Lucie, FLÜCKIGER Gabriel, *New Institutionalism Revisited*, Issue numéro 21, December 2013, consultable en ligne sur : <http://www.on-curating.org/index.php/issue-21-reader/new-institutionalism-revisited.html#.V012xlfauQs> (consulté le 28 mai)

KOSLOWSKI Jaroslaw, *Ausserinstitutionelle Galerien in Polen*, Zeitschrift numéro 7, Hanovre, IGK, Internationales Künstlergremium, 1980

LES CHEMINS DE L'ÉMERGENCE RENCONTRES EUROPÉENNES DES LIEUX INDÉPENDANTS, ALTERNATIFS ET ASSOCIATIFS jeudi 11 & vendredi 12 avril 2013, Nantes, École des Beaux-Arts, 2013

MASSON Tom, *Les mythologies individuelles et la trace autobiographique dans les livres d'artiste de 1960 à nos jours. Recherche au sein de la collection du Musée National d' Art Moderne*, Mémoire d'étude 1ère année de 2ème cycle, Ecole du Louvre, sous la direction de D.Schulmann et C.Morando, Paris, 2015

RAUNIG Gerald, « *La critique institutionnelle. Le pouvoir constituant et le long souffle de la pratique instituante* », *Multitudes* 2007/1 (numéro 28)

STJERNSTEDT Mats, ESCHE Charles, *Rooseum Director Charles Esche on the Art Center of the 21st Century*, *Artforum*, 2001

VIVANT Elsa, « *Du musée-conservateur au musée-entrepreneur* », *Téoros* [Online], 2008, en ligne depuis le 7 avril 2010, site : <http://teoros.revues.org/82>

Articles de presse :

BRIAND-RAUTENBERG Malou, *Jeunes, bobos, coupables : et si on n'avait rien compris à la gentrification ?* article parue le 6 Janvier 2016 sur Vice Id

BRYAN-WILSON Julia, *A Curriculum for Institutional Critique, or the Professionalization of Conceptual Art*, *Werksted*, numéro 1, 2003, p.89-109, le numéro de la revue s'intitule : « *New Institutionalism* ».

HANIMANN Joseph, « *Fun Palace im Palast* », *Bauwelt*, Vol. 103.43, novembre 2012.

HIGGINS Charlotte, *Tate Modern unlocks Tanks – and introduces live art into mainstream*, *The Guardian*, Lundi 16 Juillet 2012. article consultable sur :

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/16/tate-modern-tanks-live-art>
(consulté le 1 mai 2016)

JOLY Patrice, *Les chemins de l'émergence 3 / les lieux indépendants*, Paris, revue ZÉRODEUX, numéro 66, été 2013

LEGUEUX Emmanuelle, *Curateur, le plus jeune métier du monde*, Le Monde, 19.06.2013 à 15h53, mis à jour le 22.06.2013 à 19h46

LEWITT Sol, *Paragraphs on Conceptual Art*, Artforum, Volume 5, numéro 10, été 1967

LOEFFLER Carl, *Artist as Context*, Data, numéro 27, Juillet-Septembre 1977

LOEFFLER Carl, *Open channel for the conduction of ART energy*, La Mamelle Magazine, San Francisco, numéro 1, été 1975

LOEFFLER C.E, *Conversation with Tom Marioni*, La Mamelle Magazine, volume 1, numéro 4, été 1976

LUQUET-GAD Ingrid, *Paris, je suis venu te dire que je reviens*, rubrique Art sur i-d.vice.com publié le 23 septembre 2015

MAHLSTEIN Laura, *Mise en scène. L'art actuel et ses lieux d'exposition*, Revue 02, numéro 66, Paris, 2013

ROTH Jean-Jacques, *L'art contemporain à Genève mais dans quelles conditions ?*, Tribune de Genève, 9 décembre 1977

TATESHI ALTER Susan, « *the House that Jack Built : Fifteen Years Later* », Carfac News 10, numéro 2, été 1985

TECKERT Christian, « *Display als Dispositiv. Die Ideologie der Ausstellung als Thema zeitgenössischer Architektur* », *Das neue Ausstellen*, Kunstforum International, vol. 186, juin-juillet 2007

VERNER Amy, « *Paris' Palais de Tokyo reopen* », Wallpaper, 18 avril 2012

VOGEL Carol, *A Museum Merger. The Modern Meets The Ultramodern*, New York Times, journal du 2 février 1999

Sites web, documents électroniques :

<http://www.centrepompidou.fr> (consulté le 28 mai 2016)

<http://parisinternationale.com> (consulté le 13 novembre 2015)

<http://offoff.ch/swiss-spaces/> (consulté le 10 octobre 2015)

<http://www.krognoshuset.se/om-krognoshuset/> (consulté le 10 février 2016).

<http://www.lundskonsthall.se/en-gb/About-konsthallen/> (consulté le 10 février 2016)

<http://www.artist-run-spaces.org> (consultée le 20 février 2016).

<http://franklinfurnace.org/about/index.php> (consulté le 23 février 2016).

http://www.documenta.de/fr/retrospective/documenta_6 (consulté le 24 mars 2016).

<http://www.a-c.ch/?p=426> et <http://www.forde.ch> (consultés le 25 mars 2016).

<http://arcpost.ca/resources> (consultés le 27 mars 2016).

<http://www.applied-aesthetics.org> (consulté le 23 mars).

<http://sandberg.nl/dirty-art-course> (consulté le 21 mars 2016)

<http://dirtyartdepartment.com/about/> (consulté le 21 mars 2016)

<http://www.treize.site> (consulté le 1 avril 2016).

<http://www.circuit.li/?apropos> (consulté le 10 avril 2016).

<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/> (consulté le 2 avril 2016).

<http://www.oskg.nu/english> (consulté le 20 avril 2016).

<http://www.tomelilla.se/uppleva-gora/konsthall/> (consulté le 20 avril 2016).

<http://www.le6b.fr/presentation/> (consulté le 20 avril 2016).

<http://legrandbelleville.com> (consulté le 20 avril 2016).

<http://www.art-immanence.org> (consulté le 21 avril 2016)

: http://www.lieu-commun.fr/wait/lieu_commun.htm (consulté le 20 avril 2016).

<http://www.forde.ch/information/>

<http://www.40mcube.org/www/index.php/liens/> (consulté le 26 avril 2016).

<http://www.editionslutanie.fr> (consulté le 1 mai 2016).

<http://lechassis.fr/a-propos/> (consulté le 23 avril 2016).

<http://www.jeunecreation.org/accueil/> (consulté le 25 Avril 2016).

<http://www.tate.org.uk/about/projects/tate-modern-project/vision> (consulté le 28 avril 2016).

<http://www.glassbox.fr/lieu/> (consulté le 10 mai 2016).

<http://www.nouveauxcommanditaires.eu> (consulté le 29 avril 2016)

Vidéos web :

vidéo du débat : *Is there space for art outside of the market and the state?*

visible sur : <http://arcpoast.ca/conference/debate-one>

Avec : Jaleh Mansoor, Deirdre Logue, Matei Bejenaru, Dirk Fleischmann, Gregory Sholette, Slavs and Tatars et John O'Brian (modérateur)

octobre 2012

(1h20)

vidéo du débat : *Should Artists Professionalize?*

visible sur : <http://arcpoast.ca/conference/debate-two>

Avec : Julia Bryan-Wilson, Jeff Derksen, Candice Hopkins, Tania Bruguera, Sam Gould et Claire Tancons

(1h25)

vidéo de la conférence : *Institutional Time: Facts & Fictions*

visible sur : <http://arcpoast.ca/conference/session-one>

Avec : Vincent Bonin, Jennifer Cane and Al Razutis, Louise Hervé Chloé Maillet, Gabi Ngcobo et Kate Steinmann (modératrice)

(2h19)

Entretiens :

Entretien avec Arthur de Pury, directeur du Centre d'Art Neuchâtel (CAN), Neuchâtel, Suisse, le 11/03/2015

Entretien avec François Kohler et Damian Navarro, directeurs de Circuit (Lausanne), Lausanne, Suisse, le 26/05/2016

Entretien avec Renaud Loda, fondateur de OLM Space (Neuchâtel), Neuchâtel, Suisse, le 14/03/2016

Entretien avec Denis Roueche, fondateur de Palais (Neuchâtel), Neuchâtel, Suisse, le 26/04/2016

Entretien avec Guillaume Pilet fondateur de Tunnel Tunnel (Lausanne), Lausanne, Suisse, le 26/05/2016

Entretien avec François Ronsiaux, fondateur de Plateforme (Paris), Neuchâtel-Paris, Suisse-France, le 23/03/2016 (entretien réalisé par Skype).

Entretien avec Gallien Déjean, fondateur de Treize (Paris), Paris, le 19/07/2016 (entretien réalisé par téléphone)

Entretien avec l'équipe de Glassbox (Paris), Paris, le 24/02/2016 (entretien réalisé sous forme de questionnaire mail)

Entretien avec Frédéric Vincent directeur de l'*artist-run space* Immanence (Paris), Paris, le 29/04/2016 (entretien réalisé sous forme de questionnaire mail)