

ROBERT FILLIU

Génie sans talent

B
FIL

General Idea

B
GEN

GORDON MATTA-CLARK

(C
MAT

OBJECTIVE BE DESTROYED

L13

B
MAT

MATTA-CLARK / ENTRETIENS

Hiver - Winter 22

esse - 104

Collectifs - Collectives

AB | COLOMBIA
2015
VIRGINIA

ME
COL

W
B6

PRATIQUES ET EXPERIENCES CURATORIALES ITALIENNES

ROBERT FILLIU éditions & multiples

D'adulte
FIL

Réaliser une microédition sur une journée, le 21 mai 2024 à l'invitation d'antoine lefebvre editions et Laura Morsch-Kihn dans le cadre d'une résidence flash au Centre de Documentation pour

COPIE MACHINE X CARRÉ D'ART

Ces pages collectent les références sur les artist-run spaces du centre de documentation et les contributions d'artistes qui ont ouvert et géré ces espaces d'art.

Un appel a été lancé à partir de la base de donnée de l'initiative artist-run-spaces.org, une quinzaine de jours en amont de l'événement.

Depuis 2017, Copie Machine transforme différents lieux en Zone de Reprographie Temporaire où chacun peut venir éditer en libre service. Accueillant toutes les formes d'action par la photocopie, Copie Machine est une incitation à agir et nous faire agir. La photocopie a cette capacité de nous transformer « à la fois en auteur et en éditeur », comme le pressentait McLuhan dès 1967.

Basé sur les principes du copyleft, et accessible à tous, Copie Machine met à disposition du public plus d'une centaine de contributions d'artistes librement copiables sous licence artlibre. En accès libre, chacun peut venir s'emparer de cet ensemble pour composer une édition ou photocopier ses propres documents gratuitement.

réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

49

FRIGO GENERATION 78/90

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
YO 18

M&C

GF
M&C
06

IE
IES
Lyon
GE
SLO

PA
PAL

no.303

9,50 \$ / 10 €

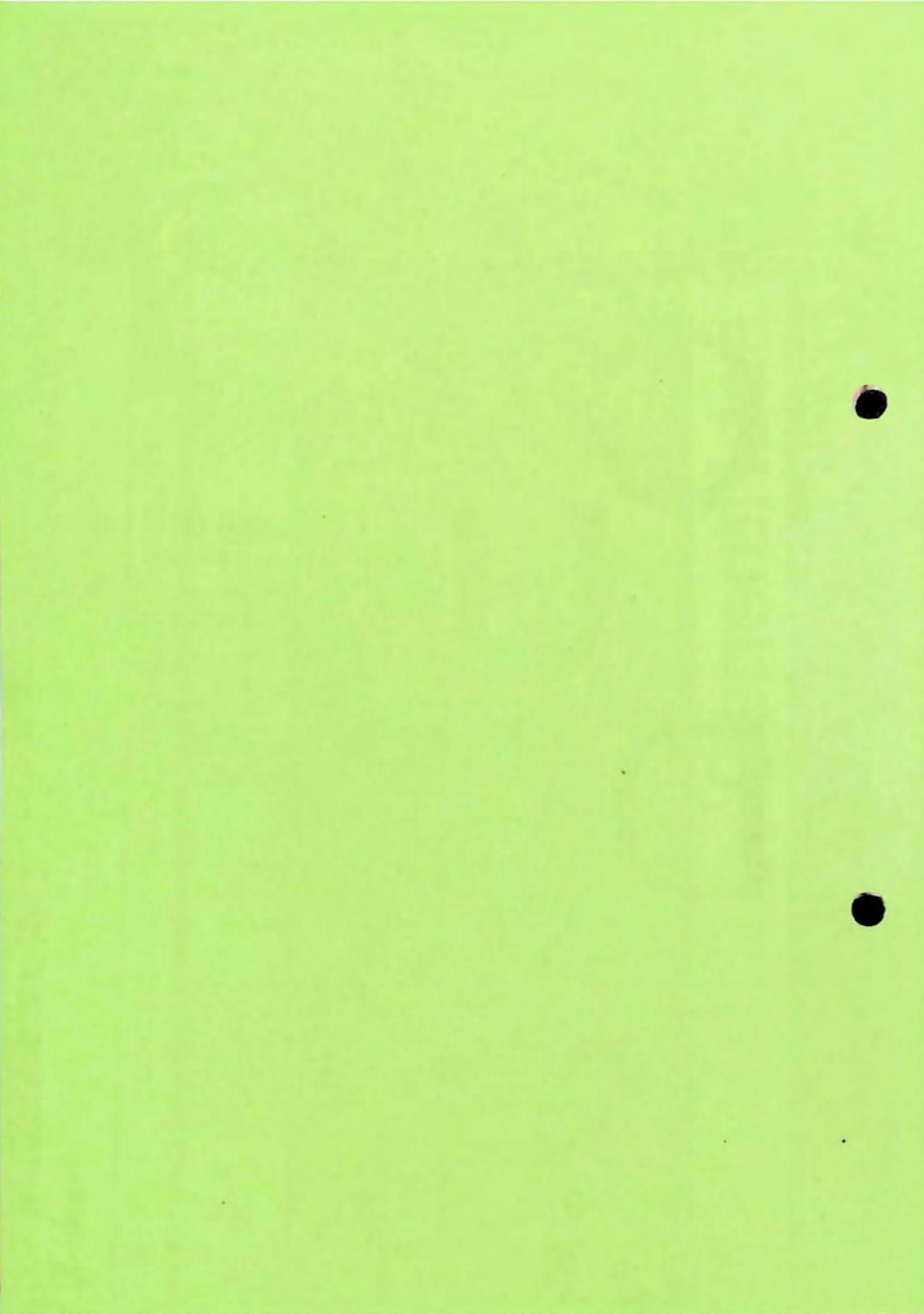
11,50 \$ CA / 10 € /

Printemps été —

GE
SUI
97

ECA

JIE
U
ENS
D



IMMANENCE

(1998 -)

réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

GF
MID
96

M&C

FRIGO GENERATION 78 / 90

GF
YO 18

REGG
Bernard Chauveau

49

Critique d'art

Archives de
la critique d'art

ENS
D
C
EII

B
ECA

+6.15.15.
15.15.15.

Printemps été —

11,50 \$ CA / 10 € /



9,50 \$ / 10 €

no. 303

PAL
P
T

GE
IE
N
SLO

Q1

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Immanence a été créé en 1998 à une époque où de nombreux artist run space sont apparus. Si ces lieux d'exposition ont émergé dans les années 1990 c'était aussi une réponse à une situation bien particulière. Le contexte de l'époque est le suivant : La crise financière en France va voir l'éclatement de la bulle spéculative du marché de l'art, s'effondrant dans les premières années de cette décennie. Les artistes ne trouvent plus opportun d'exposer dans les galeries fermant les unes après les autres. Ils vont créer leurs propres structures de monstration. Le contexte français est plus complexe et la crise financière n'est pas seulement fautive, s'ajoute à cela une crise générationnelle au sein même du monde de l'art en France. Une nouvelle génération de critiques n'ayant pas accès aux revues dominantes de l'époque (Artpress ou Beaux-arts magazine), vont créer eux-mêmes leurs propres organes de presse, leurs propres revues et magazines. Ils vont entraîner avec eux une génération d'artistes aussi divers et variés que le sont ces critiques. Vont ainsi naître une pléiade de revues et de magazines tels que : Purple prose (1992) d'Elein Fleiss et Olivier Zahm, Blocnotes (1992-1998), documents sur l'art (1992) de Nicolas Bourriaud, Eric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick., perpendiculaire (1995) de Nicolas Bourriaud, Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet, Parpaings (1999) de Christophe le Gac, Particules (2003-2010) de Stéphane Corréard, Le journal des expositions (1992-2000) et Post de Camille Saint-Jacques Verso Arts et Lettres (1996) de Jean-Luc Chalumeau.

49

FRIGO GENERATION 78/90

Critique d'art

GF
YO 18

Bernard Chauveau

Archives de
la critique d'artGF
MID
06

Les années 1990 sont les années du changement radical dans l'attitude des artistes. La création d'un lieu alternatif, un acte plutôt marginal, va devenir plus fréquent, jusqu'à peut-être devenir la norme. Les jeunes artistes des années 1990 vont s'organiser, se regrouper en réseau, mettant de côté le plan de carrière habituel consistant à exposer dans une galerie commerciale, dans l'espoir d'intégrer le marché de l'art. Ils vont remettre à plus tard leur ambition de carrière institutionnelle.

Ce qui passe pour être alternatif à l'époque ce sont les lieux intermédiaires. Pour l'institution, les artist-run space ne sont pas encore repérés, ne faisant pas encore partie du paysage artistique pourtant, ils vont s'imposer dans ce paysage. Ces lieux et espaces alternatifs vont apparaître, pousser, se développer les uns après les autres. Nous pouvons distinguer différents types de créations d'espaces et d'initiatives, les appartements, les lieux d'expositions, les collectifs d'artistes et/ou de critiques et les ateliers de production. Les artistes français vont créer un nouveau canon artistique, un nouveau stéréotype, le lieu alternatif, l'artist-run space se propageant jusque chez les collectionneurs et les galeristes.

Aujourd'hui, le contexte est différent, de nombreux artistes ouvrent des lieux non plus de manière désintéressée mais afin de se faire repérer. Un autre intermédiaire est apparu depuis les années 1990, le curateur. Ce dernier prend normalement soin d'organiser des expositions mais aujourd'hui, il prend surtout soin de lui-même. Ainsi il n'est pas rare de recevoir des newsletters de curateurs annonçant leur prochaines expositions comme le ferai un artiste, certains ont même un site internet.

IES	TON	9,50 \$ / 10 € /	Printemps été —	B	U	ENS
GE	PAL	mo. 303	G E	S U	D	
SLO	PAL		11,50 \$ CA / 10 € /	ECA		
			97			

Les artist run space en France sont encore marginaux, certes ils sont repérés par les institutions mais n'obtiennent que de faible financements publics. Souvent ces artistes sont bénévoles, aucun partenaires public ne souhaitent aborder la question des salaires et pourtant ces lieux contribuent à la démocratisation de l'accès à la culture, ils rendent accessible à toutes et à tous les richesses de la création actuelle et permettent de lutter contre les inégalités, les discriminations, l'arbitraire et le communautarisme. Pour le moment, il n'y a aucun effort fait de la part des gouvernements de droite ou de gauche pour financer de manière pérenne des emplois dans les structures indépendantes, un combat de plus à mener à l'avenir.

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

C

e n'est pas parce qu'un lieu est créé et géré par un ou plusieurs artistes que ce lieu est une œuvre. Il s'agit même d'un contre sens. Les artistes qui ouvrent et gèrent des lieux d'exposition sont des artistes-curateurs.

Ils possèdent une double activité. Une activité artistique et une activité curatoriale. Parfois ces deux activités se croisent.

mid-py

49

- FRIGO GENERATION 78 / 90

Critique d'art

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

REC

GF
MID
06

GR
NI
0

La question qui peut être posée est : Est-ce que l'activité artistique peut influencer l'activité curatoriale et inversement ?

Parfois il peut arriver que le travail artistique d'un artiste-curateur soit en relation étroite avec une ou plusieurs expositions organisées. Parfois la pratique artistique est éloignée de la pratique curatoriale.

Quoiqu'il en soit, cette double pratique d'artiste-curateur s'affirme comme pleinement assumée et vivace. Chez les artistes-curateurs fondateurs de lieux, l'activité artistique vit en parallèle à la gestion d'un lieu d'exposition. Ces artistes-curateurs énoncent un mode de fonctionnement alternatif à

un modèle linéaire. Une exposition, organisée par un artiste ou à l'initiative d'un artist-run spaces, peut-être un modèle de production et de conception. Les lieux indépendants permettent dès lors, à de nombreux artistes de poser les bases de leurs réflexions. L'artiste-curateur propose un modèle transversal, liant ses compétences historiques, philosophiques à ses expériences artistiques, allant de la conception à la réalisation. Quelle raison mène des artistes à vouloir montrer d'autres artistes ? Souvent, il s'agit de faire écho, de proposer au public un regard différent nourri d'expériences, de rencontres, d'envies. La ligne directrice des artistes-curateurs est une courbe, souvent insaisissable. Le défi est la réussite de la couverture d'un spectre très large, d'un champ hétérogène tout en restant attentifs et inventifs. Pour eux, l'exposition se présente comme un désert à peupler. La double activité se nourrit

IE
IES
dition
ron
P
PAL
PA
n.
303
9,50 \$ / 10 €
Printemps été -
G.
sui
97
B
ECA
JIE
U
ENS
D

d'expositions vues mais aussi organisées, faisant avancer rapidement les artistes-curateurs.

O

rganiser des expositions dans un même lieu requiert une approche différente, demandant une remise en question permanente de l'idée même de curateur. C'est en organisant une série d'expositions que l'on devient curateur. La fonction théorique et heuristique des artistes-curateurs, leurs capacités à déterritorialiser les champs du savoir, ont tendance à faire éclater toute typologie mise en place.

Frédéric Vincent, artiste-curateur, docteur en Arts et Sciences de l'Art
Directeur artistique de Immanence, Paris
www.art-immanence.org

AIS 29

Flash Art

SSE

SSE

- 102

+/- L'épicerie

(1998 - 2004)

Donnant-Donnant

(2005 - 2007)

L'espace d'en bas

(2009 - 2019)

Les éditions de l'espace d'en bas

(2009 -)

Collection adresse

(2023 - 2024)

IE
IES
LITTON
GE
SLO

PAL

no. 303

9,50 \$ / 10 €

11,50 \$ CA / 10 € /

Printemps été -

19.5.2018
+
Suis
G. M.

B
ECA

IE
ENS
D

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
MID
96

réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78 / 90

GF
YO 18

GF
MID
96

GF
MID
96

Q1

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Pour répondre à la première question, je pourrais dire que cela dépend des projets. Concernant le Projet de « +/- L'épicerie » ou de « Donnant-Donnant » la volonté initiale était clairement un positionnement et

une réponse poétique voire politique. L'infrastructure de monstration et les protocoles mis en œuvre d'alors était volontairement fragile et n'avait pas volonté de s'institutionnaliser, c'était une réponse ici et maintenant au contexte social et artistique de l'époque. Les années 90 ont vu éclore l'Esthétique relationnelle, conceptualisée par l'historien et critique d'art Nicolas Bourriaud. Peu de structures accueillaient le travail des jeunes artistes. Ils se sont alors mis à investir des lieux inadaptés, à pratiquer la fête comme un art. La rencontre de l'autre devenait performance, la performance devenait œuvre.

Avec le vidéaste Stéphane Broc, nous nous sommes inscrits dans ce courant en créant +/- l'Epicerie?. De 1998 à 2004, nous avons organisé des programmations

de plasticiens sonores et de vidéastes dans une petite épicerie berbère du vingtième arrondissement de Paris. Nous souhaitions intervenir dans un lieu de proximité, créer des rencontres inattendues tout

m&c

49

FRIGO GENERATION 78/90

Critique d'art

GF
YO 18Archives de
la critique d'art

Benoit Chauvel

GF
MI
90

en désacralisant l'art avec un grand A. Notre intention était d'en faire un objet fictionnel, poétique et relationnel. Une sorte de production de Sociabilité en somme faite au travers de proposition d'artistes tout en conservant la fonction première du lieu; celle d'un commerce de proximité. Ce projet a fini par avoir une itinérance: dans une épicerie du Monténégro pendant la Biennale de Cetinje, une boucherie en Pologne, une cantine d'État, un magasin de clous...

Concernant l'Espace d'en bas, sa structure plus pérenne a permis de construire dans le temps un outil plus confortable. Malgré une économie toujours fragile, « L'espace d'en bas » offrait une alternative au circuit commercial du milieu de l'art contemporain. Un espace de liberté faisant le pont entre

Atelier et lieu de diffusion.

Aujourd'hui avec les Éditions de l'Espace d'en bas et la Collection Adressé le projet est plus léger, prenant une forme davantage éditoriale, l'idée de constitué une empreinte demeure, il est aussi une réponse à une époque du tout numérique où l'individu se noie dans le bourdonnement collectif des Data & du Cloud. Revenir à l'individu de manière sensible et intime.

IE
ES
LITTON
GE
SLO

P
PAL

NOU
nu. 303

9,50 \$ CA / 10 €

11,50 \$ CA / 10 € /

Printemps été -

16 JUIN
2013

B
ECA

JIE
ENS

JIE
D

Q2

P

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

our ma part, je revendique volontairement la notion de travail d'auteur, et laisse l'appréciation aux autres de considérer ce travail comme « œuvre ». L'archivage d'une documentation, la réflexion autour de cette matière, sa réinterprétation sous des formes plastique, sonore, filmique ou encore d'installation font partie intégrante de mon travail. Tisser des ponts entre pratique curatoriale et artistique a toujours été de soit, l'un pouvant servir de matériau et de trame narrative à l'autre. Mais le plus important dans cette démarche a toujours été de favoriser l'esprit et l'intelligence du collectif, celui pour lequel l'histoire prend tout son sens et vaut la peine d'être vécu.

Jean-Louis Chapuis, graphiste-éditeur-artiste,
Cofondateur du studio graphique Warmgrey et de l'Espace d'en bas
www.warmgrey.fr
www.lespacedenbas.com

PAMELA artist-run space

(2021 -)

IE
SES
I
GE
SLO

PAL

no. 303

9,50 \$ / 10 €



11,50 \$ CA / 10 € /

Printemps été -

+6 JUIN :
16 JUIN :

B
ECA

ENS
D
C
JII

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau
YO 18

49

FRIGO GENERATION 78/90

M&C

GF
H
G
N

Q1 D

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Depuis le début de la création de Pamela, nous sommes attentifs à ce que le terme collectif, souvent accolé à ce type de projet, ne soit pas employé à notre sujet

pour privilégier celui de coopérative. Ce terme nous paraît plus approprié pour définir ce qui nous anime, c'est-à-dire la mise en commun de ressources matérielles et immatérielles dans un projet émancipateur pour ses membres et les artistes avec qui nous choisissons de collaborer sur le principe de l'artist-run space comme lieu pensé pour et par des artistes. Cela nous semble important dans un milieu de l'art qui reste encore très vertical dans ses fonctionnements de pouvoir créer un lieu qui s'affranchisse autant qu'il le peut de certaines hiérarchies (le commissaire, le critique ou les institutions). Dans cette idée nous maintenons une organisation la plus horizontale et collégiale possible. Si la question ne précise pas de quel contexte elle parle elle suppose pour nous celui d'un contexte des politiques culturelles. C'est dans ce contexte que nous tentons de démontrer la viabilité d'un fonctionnement qui tente d'établir un dialogue plus équilibré avec ses tutelles dans une autonomie et une exigence des propositions. Ce qui nous permet justement de réinvestir collectivement des territoires difficilement accessibles à des artistes isolés et sans structure de soutien : le commissariat, l'exercice critique, la médiation de nos recherches et celles des artistes invités.

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

Nous ne pensons pas que Pamela soit une œuvre à proprement parler mais peut-être qu'on peut considérer qu'elle œuvre à quelque chose selon les conditions et les contextes où elle déploie ses actions. Comme dit plus haut, Pamela ne se pense pas comme un collectif mais comme un outil au service des artistes qui l'animent en dehors de toute communauté d'intention plastique. Pamela est un outil à géométrie variable dont les usages se réinventent selon les propositions des artistes qui l'inventissent. Si Pamela ne se pense pas comme œuvre à priori, il est possible qu'à l'avenir une édition qui ferait le bilan, à posteriori, d'une première période d'activation puisse peut-être faire œuvre à ce moment là et démontrer la singularité et la cohérence d'une trajectoire.

Steven Le priol pour Pamela artist-run space à Nîmes
@pamelaartistrunspace

49

FRIGO GENERATION 78/90
Critique d'art

Midi-Pyrénées

GF
YO 18

Bernard Chauveau

PIEGO

GF
MIDI PYRÉNÉES

Archives de
la critique d'art

IE
U
ENS
D

Printemps été –
G. E. suis g+
B
ECA

11,50 \$ CA / 10 € /

9,50 \$ / 10 €

TON
no. 303

PAL
PA

GE
SLO

IES
NON

PeepSpace

(2020 -)

M&C

49

FRIGO GENERATION 78 / 90

Critique d'art

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauvel

JIE
ENS
D

B
ECA

Printemps été -
+6 JUIN 1983

11,50 \$ CA / 10 €

SSE

SSE

- 102

Flash Art

AIS 29

Q1

Can you tell us how your structure responds, through its operating methods, to the current context and/or the context of its emergence?

I'm not sure I fully understand this question but I'll try to answer. I felt a need, had to assume others did too. That assumption proved true as artists upon artists have been a part. We're idealistic in our approach. We idealistically created a hub for culture, we idealistically invite artists to submit work, we have faith in the power of art and sharing it. There's simply infinite amounts of art being created and limited space for sharing it. So as long as there are humans making work, there is a need for exhibition spaces. And so a valuable tool for PeepSpace is the open call. We're constantly introduced to incredible artists who we wouldn't otherwise know this way.

Q2 S

Do you think that your space, or the space in which you took part, can be considered a work of art? And if so, in what sense?

ure. I feel differently about it than I do about my own personal visual art making but it is certainly a creative process. We built a thing, we bring others into the thing to experience it, it communicates our perspectives along with the artists we are showing. Just like another work of art, we digested and reconfigured previous ideas along with some possibly new thinking, and created a new item.

Monica Carrier, PeepSpace Founding Director
PeepSpace, New-York.
www.PeepSpaceNY.com

M&C

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Bernard Chauveau

Archives de
la critique d'art

JIE C ENS D

B
ECA

+6 JES
16 JES

Printemps été -

11,50 \$ CA / 10 € /

SSE

SSE

- 102

AIS 29

Flash Art

AIS 29

Flash Art

IE
ES
IEN
GE
SLO

Si j'ai été active au sein de l'équipe initiatrice du 6B, à Saint-Denis, durant les trois premières années suivant sa création, cet engagement est révolu depuis un certain temps. De même, le collectif kurt-forever dont je suis co-fondatrice est actuellement en dormance - j'ai poursuivi le commissariat et la critique en solo ces dernières années. Je livre donc un constat rétroactif, et cette distance m'incite à une approche moins testimoniale, peut-être un peu plus générique sur la notion d'artist-run space.

Q1

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Le 6b s'est voulu artist-run space. Mais l'a-t-il jamais vraiment été, exclusivement ? Ce sont bien les artistes qui ont, en premier, défriché ces anciens bureaux. Eux avaient, depuis toujours, cette nécessité économique impérieuse - tellement peu d'ateliers disponibles en région parisienne, et à quels prix. Eux avaient, surtout, l'opiniâtreté et les capacités d'un apport en industrie décisif pour affranchir le lieu de sa destination première et l'ouvrir à plus de mobilité.

Les artistes ont ainsi défriché le 6b. Débarrassant les espaces communs de ce qui les résumait à leur fonction d'officine. Abattant les parois qui délimitaient certains postes de travail. Littéralement décloisonné, avec des communs considérablement augmentés (cantine, salle d'exposition, de projection, de répétition, atelier sérigraphie, base bois/métal...), cet espace à l'activité déterminée, précise et exclusive basculait : lieu(x) autre(s), potentiellement ouvert à d'autres activités, d'autres règles et d'autres formes d'obéissances et de désobéissances.

En se débarrassant pour partie de la raideur des cloisonnements, les artistes ouvraient à un mélange des genres. Alors, plutôt que de remplir les conditions d'une cohabitation des différents plasticiens - lesquels

bénéficiaient au 6b de l'espace, des outils partagés qui auraient du générer une communauté de travail -, ce lieu maintenant ouvert attirait, accueillait des associations, des particuliers peu ou prou éloignés de tout projet artistique. L'intention première se diluait dans les entreprises individuelles, parfois culturelles, mais avant tout commerciales. Equivoque : cet espace rendu davantage public, redevenait par petites touches privé. L'endroit redevenait un lieu à *n* fonctions, *n* destinations. La visée d'un artist-run space restant d'importance mais n'en étant qu'une parmi d'autres.

D'où l'agrégation ponctuelle, relative, des artistes en ce lieu : les rencontres, dialogues, corrélations, initiatives partagées,

recherches conjointes ont existé et perdurent, mais le 6b ne fût pas, dans ces premières années, le collectif qu'il espérait occasionner.

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

RE

GF
MID
06GR
NI
0

AIS 29

Flash Art

SSE

SSE

- 102

MDC

IE
IES
L
GE
SLOP
PAL
PAN
no. 303

9,50 \$ / 10 €

11,50 \$ CA / 10 €

Printemps été -

E
 sui
97B
ECAU
ENS

D

Plutôt un lieu d'accueil (de plasticiens, sur dossier, pour location de locaux, de commissaires invités sur la base de projets ponctuels et maintenant sous condition d'apport de financements extérieurs). La forme de l'atelier privé y a très vite tendu à l'hégémonie. Retrait du monde. Et, hors d'un projet commun, interchangeabilité des occupants.

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

C

et espace a, malgré tout, « donné lieu » à création. A des productions qui n'auraient pu, hors de cet espace, « avoir lieu ». Ce lieu qui se voulait à l'idéal réunir tous les autres (atelier, espace d'exposition, de critique, de conférence, de médiation, de publication, de vente...) les esquisser du moins, sinon les englober, a permis une dissémination des pratiques - entre différentes disciplines artistiques, entre théorie et pratique. Dans un artist-run space, la confusion des lieux fait que rien ne va de soi - ni de l'autre. C'est le sens profond et la portée productive du collectif. Les repères symboliques préconstitués y sont perpétuellement questionnés par les rapprochements, la coprésence. Tout ce qui forclos les disciplines tend à se moduler, voire à s'effacer,

M&C

49

FRIGO GENERATION 78 / 90

Critique d'art

GF
YO 18

Bernard Chaveau

Archives de
la critique d'art

JIE
U
ENS
D

B
ECA
+6 JUS
16 MAI
16 MAI

Printemps été —

11,50 \$ CA / 10 € /

SSE

SSE

- 102

AIS 29

Flash Art

et invite à faire preuve d'une flexibilité inédite de la pratique, de l'esprit. Le collectif artistique, son caractère participatif (étendant potentiellement le champ de l'action à un plus grand nombre, se développant non pas par convention ni injonction mais par consultation, et par un renouvellement constant d'adhésion) est à mon sens un dispositif particulièrement fécond dès lors qu'il est porteur d'une remise en question des rôles des acteurs et des institutions. Cela oeuvre, cela fait oeuvre.

Marion Delage De Duget, critique et commissaire d'exposition indépendante, cofondatrice du commissariat kurt-forever
www.kurt-forever.com
initié au 6b www.le6b.fr

IE
ES
JU
GE
SLO

PAL
PA

NOU
nu. 303

9,50 \$ / 10 €



11,50 \$ CA / 10 € /



Printemps été —

B
ECA
+6 JUS
16 MAI
16 MAI

REC
HOUD

GF
M
96

J
N

DISPLAY

(2018 -)

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Bernard Chauvel

Archives de
la critique d'art

VIE
C
ENS
D

B
ECA

+6 19.5.
19.5.

Printemps été -

11,50 \$ CA / 10 € /

SSE

SSE

- 102

AIS 29

Flash Art

Q1

Can you tell us how your
structure responds, through
its operating methods, to the
current context and/or the
context of its emergence?



IE
IES
JU
GE
SLO

PAL

NOV
no. 303

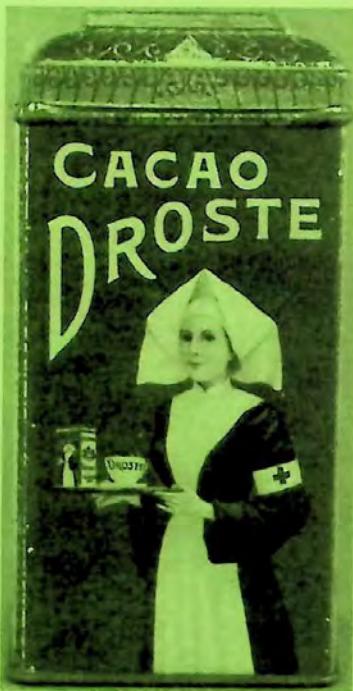
9,50 \$ / 10 €



Printemps été -

Q2

Do you think that your space,
or the space in which you took
part, can be considered a work
of art? And if so, in what sense?



Massimo Allevato & perfettipietro
Display, à Parme
spaziolodisplay.com

Q1

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Le contexte de l'art au Japon a cela de différent avec le contexte Européen d'avoir un champ de l'art savant beaucoup plus faible ainsi qu'un marché de l'art interne historiquement peu dynamique. Dès lors,

les institutions n'ont pas pour rôle premier de statuer sur des définitions de l'art et de procéder à un jugement esthétique. Les musées n'ont pas réellement d'autonomie et les expositions sont majoritairement le résultat de projets rentables d'entreprises privées du monde des médias ou parfois encore de politique nationale ou locale. Les artistes japonais sont habitués à payer pour exister publiquement. Pour les artistes d'art contemporain, la stratégie recommandée est d'être reconnue comme artiste japonais à l'international, ce qui favorise les prises de position nationalistes en jouant l'image attendue depuis l'extérieur. L'art au Japon est un lieu où circulent énormément de discours identitaires et essentialistes, la formule stéréotypée la plus courante étant l'opposition entre un art occidental qui serait rationnel et un art japonais qui serait émotionnel.

Dans ce contexte, le « Palais des arts » a souhaité produire un cadre dans lequel l'artiste ne paie pas et où les résidences sont un

Q2

Nous ne pensons pas que l'espace du « Palais des arts » soit une œuvre. Notre souhait était de produire une articulation entre d'un côté la démarche d'un artiste produisant un objet et d'un autre côté un public japonais local. Cette articulation consiste en un travail de dialogue avec l'artiste, de contextualisation et de traduction vers le public pour atteindre une compréhension sans contresens.

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

moment de réflexion théorique permettant au spectateur japonais d'expérimenter un jugement subjectif esthétique à l'équivalence de ce qu'il est permis de vivre dans le contexte de l'art européen.

D epuis une année, des films documentaires sont produits pour les francophones afin de partager

les interrogations concernant la représentation d'une culture éloignée.

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
MID 96

AIS 29
Flash Art

SSE

SSE

- 102

VIE
ENS
D

B
ECA

Printemps été -

11,50 \$ CA / 10 € /

9,50 \$ / 10 €

TION
m. 303

P
PAL

GE
SLO

Si l'on peut considérer notre démarche comme une « œuvre », alors celle-ci relève moins de la spatialité que de l'articulation

langagière. Le film issu d'une résidence peut alors aussi être considéré comme « œuvre », cela sous le blais d'une articulation image-texte propre à ce type de médium.

Frédéric Weigel, Artiste-rechercheur
Fondateur du palais des paris, à Gunma, Japon
www.palaisdesparis.org

Lieu-Commun

(1997 -)

réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

GF
MD
06

mac

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

IE
ENS
D
C
B
ECA

Printemps été -
1997

11,50 \$ CA / 10 € /



9,50 \$ / 10 €

TON
n° 303

PAL
DT

PA

GE
SLO
ES
LITON

Q1

J

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

e ne sais pas si nous répondons au contexte actuel. Mais Lieu-Commun, a renoué à partir de 2010 avec un fonctionnement horizontal et démocratique.

L'équipe constituée de quatre personnes est rémunérée de la même façon quelque soit, son ancienneté, son niveau d'études, son poste et son expérience. Il n'y a pas de direction, ce n'est

pas la direction artistique qui dirige, tout est décidé en commun, nous essayons au maximum d'être honnêtes par rapport à notre nom ...

J e ne sais pas si cela répond au contexte actuel mais nous voyons que cela provoque un trouble aussi bien aux niveaux des publics que

de nos partenaires institutionnels. Nous faisons nos rendez-vous avec eux avec l'ensemble de l'équipe pour qu'ils comprennent notre fonctionnement. C'est vrai aussi que cette égalité salariale provient du fait que si nous nous rémunérions à hauteur nos véritables salaires, notre structure n'y survivrait pas.

MADOC

49

FRIGO GENERATION 78/90

Critique d'art

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
MID
06

Notre lieu s'il a l'envergure d'un petit centre d'art et remplit certaines de ses missions reste et revendique son identité d'artist-run space. Nous sommes nés en 1997 de l'initiative d'artistes et en 2007 nous sommes métamorphosés suite à une fusion avec deux autres associations qui n'étaient pas à l'initiative d'artistes, de 2007 à 2010 nous avons suivis de mauvaises pistes pour enfin retrouver notre dynamique singulière de lieu d'artiste. Cette singularité est simple, nous donnons la priorité aux artistes en essayant au maximum de leur offrir des conditions de travail dignes. Et d'expérience nous savons que nous rémunérons les artistes sur les expositions collectives aussi bien, voir plus, que certains grands musées. nous plaçons cette question des conditions de travail au centre de nos enjeux. Nous préférons travailler nos expositions politiquement que faire des expositions thématique politique nous essayons d'éviter le « militantisme washing » qui devient une marque de fabrique des institutions où de nombreuses directions signent des expositions décoloniales, féministes, écologiques tout en ignorant les enjeux sociaux qui traversent leurs structures.

L e contexte actuel c'est aussi la double entrée de l'omniprésence du numérique et de l'arrivée des IA mais aussi la dégradation accélérée des services publiques, la convergence de ces facteurs implique la double conséquence d'une omnipotence des pouvoirs économiques et une augmentation drastique du tout sécuritaire pour les protéger. Les structures culturelles ne peuvent ignorer ces états de faits et doivent dans leurs activités répondre à ces enjeux.

IE
IES
GE
SLO

PAL
303
9,50 \$ CA / 10 € /
Printemps été -
G.
SUI
97
B
ECA
C
ENS

D N

e notre côté nous essayons d'y répondre de plusieurs façons. Via une programmation qui prône la diversité esthétique et sort des sentiers battus de l'art contemporain en élargissant notre champ d'investigation.

l'artiste de s'engager socialement en ne travaillant pas uniquement soit pour trouver sa place dans l'institution et développer sa recherche soit en produisant des objets pour décorer les intérieurs bourgeois et développer son patrimoine ... Il y a heureusement d'autres figures d'artistes possibles.

Lotre politique des publics participe aussi à l'inclusion et essaye de sensibiliser les personnes éloignées des cadres culturels. Nous souhaitons être un lieu ouvert et pensons qu'il est de la responsabilité de

es artistes et leurs lieux doivent participer sensibiliser le maximum de publics aux jeux plastiques et esthétiques à l'heure de la société des écrans notre responsabilités et de rendre via le travail des artistes accessibles les notions de savoir voir. Le fait que nous percevions des financements public nous inscrits pleinement dans le contexte sociétal, nous proposons finalement des missions de services publics en participant à professionnaliser les artistes et en combiant certaines insuffisances de l'éducation nationale en sensibilisant aux arts visuels. Ces financements nous permettent aussi d'avoir accès aux élus et d'essayer de les sensibiliser aux réalités de notre secteur et surtout à la précarité des artistes auteurices.

MDC

49

FRIGO GENERATION 78 / 90

Critique d'art

GF
YO 18

Bernard Chauvel

REGGAE
MID
06

Nous participons et avons co-créé deux réseaux locaux, PinkPong, depuis 2008 à l'échelle de la métropole toulousaine et Air de midi à l'échelle de la région, le fait que Lieu-Commun en soit un membre très actif, donne de la visibilité aux artistes, au sein de ces réseaux nous essayons au maximum de porter la voix des artistes. Nous avons aussi été très actif au sein d'art en grève et avons accueilli à plusieurs reprises la Buse pour mettre en jeu localement la question de la continuité du revenu des artistes.

Nous revendiquons aussi le fait que l'artiste soit une travailleuse comme les autres en allant à l'encontre de la figure mythologique de l'artiste démiurge, si nous souhaitons avoir notre place dans la société inscrivons nous dedans en travailleuses et pas en figure en surplomb prompt à distribuer les jugements ...

Aujourd'hui nous avons plus qu'avant besoin de lieux qui proposent une double entrée artistes et publics, lieux d'échanges de partages

et de travail. Depuis 1997 sur quatre décennies nous avons vus, artistes, publics et contextes évoluer et de notre côté avons su nous adapter au fil du temps, bientôt 30 ans de précarité aiguise nos capacités de survie, capacités qui dans le contexte actuel comme l'adaptabilité sont nécessaires si l'on souhaite un avenir différent ...

IE IES NATION	P PAL PA	NON no. 303	9,50 \$ CA / 10 € /	11,50 \$ CA / 10 € /	Printemps été -	G. sui 97	E ECA	IE ENS D
---------------------	----------------	----------------	---------------------	----------------------	-----------------	-----------------	----------	----------------

Archives de
la critique d'art

GE
SLO

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

Lieu-Commun est évidemment un œuvre, mais une œuvre collective, construite à la fois par ses fondateurs et membres, son bureau, son CA, les artistes qui l'habitent et les publics qui en sont les usagers.

Lieu-Commun est un organisme vivant qui n'est pas contrôlé par une personne mais par une mini communauté, diverses, mouvantes et changeantes.

Ce qui fait œuvre, aussi c'est notre inscription dans la cité en proposant une typologie hors normes dans le champ culturel, à la fois lieu

fabrique avec des ateliers d'artistes, lieu de professionnalisation avec des formations, lieu de résidences, lieu d'échanges internationaux, lieu de production, lieu de diffusion, lieu de sensibilisation et d'éducation, la multiplicité de nos activités et finalement notre position minoritaire dans le paysage culturel participe paradoxalement à nous rendre visible. Cette visibilité contradictoire participe à une geste artistique.

FRIGO GENERATION 78 / 90

49

Critique d'art

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
MID
06

AIS 29

Flash Art

SSE

SSE

- 102

L'intérêt d'une œuvre c'est en partie son inscription dans le temps, sa durée ou comment originale d'une période elle continue au fil des décennies à produire du sens et à rester pertinente dans sa forme, c'est pour cela que la structure associative est adaptée pour faire œuvre car dans son principe elle évolue au fil du temps. Lieu-Commun se métamorphoses d'étapes mais garde le souvenir et l'impulsion de ses origines pour construire il faut avoir une assise, des fondations qui permettent de garder un cap et de s'adapter, dès 1997 à 25 ans, à nos débuts, nous projetons ce lieu, un lieu par des artistes, pour des artistes grand ouvert aux publics, nous y travaillons encore avec persévérance pour enfin parvenir à cet outil que nous percevions dès nos débuts ...

Manuel Pomar, responsable de la programmation
Lieu-Commun, artist run space, Toulouse.
www.lieu-commun.fr

IE
IES
ITION
TO
P
PAL
P
30.
m.
9,50 \$ / 10 € /
Printemps été -
G.
E.
sui
97
B
ECA
VIE
C
ENS
D
GE
SLO

GLASSBOX

(1997 -)

artist-run-spaces.org

(2013 -)

ÉCHOTONE

(2024 -)

Q1

J'ai été invitée par Stéphane Despax à rejoindre Glassbox en 2010, sûrement en partie parce que depuis ma sortie des Beaux-arts, je m'étais occupée en duo avec Émilie Schalck, d'un espace d'exposition dans un restaurant concert assez populaire à l'époque, à Montpellier « le Baloard ». Ensuite, j'organisais en 2009 une grande manifestation à l'ENSP (École Nationale Supérieure du Paysage) au Potager du Roi à Versailles, avec l'association LAAB (Laboratoire Associatif d'Art et de Botanique) que j'avais fondé en 2007. L'idée était de fédérer et apporter une visibilité sur la recherche dans les domaines de l'art et de la botanique.

Etant issue d'une famille de collectionneurs de plantes, j'entretiens encore aujourd'hui une grande sensibilité à la diversité végétale et à l'idée d'une perpétuation et conservation du « patrimoine vivant ». Une partie de mes activités consiste aux soins à apporter à plus de 3 000 espèces de plantes sur un terrain de 1 500m² de terrain avec 6 serres... J'ai l'impression que cette sensibilité a toujours été présente dans ma façon de voir et d'aborder les choses, une acuité à la recherche et une appréciation des singularités.

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78 / 90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

REC
ON

GF
MID
06

IE
IES
NATION
GE
SLO

PAL	TO NON n°.303	9,50 \$ CA / 10 € /	11,50 \$ CA / 10 € /	Printemps été -	G. E. sui 97	B ECA	IE C ENS D
-----	---------------------	---------------------	----------------------	-----------------	-----------------------	----------	---------------------

Cela étant dit, notre arrivée à Glassbox avec Émilie est placée sous le signe du Hors-sol. L'hébergement à la cité Universitaire se termine en 2011 et nous adoptons d'emblée l'appellation de Glassbox Hors-Sol. Dénomination à laquelle je propose d'ajouter Épiphyte, qui correspond pour moi à une existence complémentaire et non parasite. C'est la grande époque du concept de Rhizome de Deleuze, qui, de mon point de vue, occupe une position trop hégémonique dans les réflexions contemporaines, comme seul mode d'existence possible. Les épiphytes sont des plantes de la famille des broméliacées (de l'ananas), elles se développent sur la hauteur des forêts humides américaines là où les rayons du soleil peuvent les atteindre. Ce sont également des plantes qui contribuent à un milieu de vie locale, en proposant en leur cœur à d'autres animaux et végétaux de petites réserves d'eau. L'hétérogénéité des milieux de vies permet des échanges trans-individuels comme support allagmatique, science qui met l'accent sur la dynamique des relations plutôt que sur les entités en tant que telles (Gilbert Simondon). Dès les années 2010 avec Stéphane et Émilie, nous commençons assez vite à implanter Glassbox dans des partenariats portant sur des typologies de lieux hétérogènes. Du Collectif 1.0.3 nous avons hérités du format des acteurs autonomes, un format de travail qui nous invite à nous calibrer au projet de l'artiste, un projet qui se réalise lui-même la plupart du temps hors les murs. Tout en gardant ce format, nous avons choisi de travailler de façon organique à partir d'un cadre oppératoire défini qui articule trois problématiques assez proche des sensibilités de chacun. Aborder le commissariat sous cet angle permet de rechercher dans le monde de l'art et au-delà de nos propres connaissances et affinités, l'artiste qui nous permet d'aborder cet aspect.

49

FRIGO GENERATION 78/90

Critique d'art

GF
YO 18Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

REC'DO

GF
MID
06G
N
E

Au bout d'un an, nous sommes harassées par le rythme soutenu des propositions et les adaptations à mettre en place du fait que nous intervenons dans des espaces aux contraintes chaque fois différentes. Assez vite, nous discutons de la possibilité de trouver un nouveau lieu, à partir duquel nous pourrions redéployer les propositions.

Du moment où nous inaugurons la rue Moret en mars 2012, beaucoup de nos amis et amis d'amis, se mobilisent et nous pouvons dès la première année être jusqu'à neuf à Glassbox (avec, entre autres, à cette époque, sur des durées variables et à de diverses intensités, Clémence Agnez, Damien Roger, Hugo Fortin, Lucille de Witte, Olivier Rignault, Anna Kerekes, Pascale Dassibat, Déborah Thurisset). C'est à la fois le moment le plus jouissif et le plus difficile que nous devons traverser, car chacun de nous doit tout à la fois trouver et se donner une place, la fluidité et la simplicité des relations n'est pas toujours au rdv, mais tout est toujours discuté et décidé ensemble, peu importe l'ancienneté. Les années 2010 font suite à un véritable essor des artist-run spaces, une sorte de Boom de l'an 2000 (Cf. notamment la thèse de la sociologue Severine Marguin, sur les espaces projets Parisiens et Berlinois depuis les années 70). Nous sentons cette vague et cette énergie et nous rencontrons de jeunes structures qui inventent de nouveaux modèles d'existences, comme Plateforme dans le douzième arrondissement (un espace mutualisé et loué par de très nombreux artistes, afin d'arriver à la contribution d'une somme la plus modique possible). Le contexte parisien n'est pas évident et nous sommes conscient d'avoir la chance d'être une structure historique. Avec, au tout début, le seul soutien financier de la DRAC, nous tissons assez vite de très bon liens de confiance avec de nouveaux interlocuteurs à la Région, ainsi que

IE
IES
ITION
GE
SLO

T	P	Printemps été -	B	ECA
PAL	303	9,50 \$ / 10 € /	G. SUI gt	IE U ENS D
P				

des partenaires privés et publics qui permettent de multiplier le budget de Glassbox par quatre en quatre ans. (Somme qui reste, somme toute, dérisoire porté en comparaison au budget de fonctionnement de n'importe quel petit centre d'art). C'est également à cette époque que les grandes fondations privées, comme la Fondation Ricard, Cartier et bien d'autres... ouvrent leurs propres espaces d'exposition afin d'exposer leur collection et que le secteur privé prend une ampleur sans précédent. Avec leurs propres espaces à investir, les fondations s'engagent moins dans les structures indépendantes, comme par le passé avec les artist-run spaces. Par ailleurs et pour l'essentiel les subventions sont fléchées par les financeurs sur le projet de l'artiste ou une action, aussi le plus difficile pour nous est de financer le lieu. En ce temps là tout le monde est bénévole et parfois plus (ou moins bien) défrayé, ce pourquoi nous disons non sans ironie que « Glassbox aura toujours 30 ans ». Difficile de rester là où à un moment, le professionnalisme appelle une rémunération.

J'étais enceinte et sur le pont d'accoucher à l'inauguration de Glassbox, je me souviens avoir envoyé les newsletters depuis l'hôpital avec mon compagnon qui avait dû hacker un wifi local non public. Et donc avant de me décider à retourner dans mon sud natal (ce qui aura lieu deux ans plus tard), au cours d'un voyage par les eaux, le long du Danube, je décide de trouver dans les pays que je traverse, en République Tchèque, en Autriche et en Hongrie, les artist-run spaces. En Hongrie, cela se révèle difficile et le dernier jour, je trouve enfin un espace géré par des artistes. Il me paraît alors évident que du moment où l'on en trouve un et sans être exhaustif, il est beaucoup plus simple de trouver les autres. En tant qu'artiste, c'est le type d'espace qui m'intéresse, qui me parle de la création actuelle et de ses possibilités d'émergences, de son contexte. Mon expérience à Glassbox, cet intérêt pour la plasticité m'ont invitée à en explorer les facettes dans un cadre international, artist-run-spaces.org était née !

2

024, une dizaine d'années plus tard, je m'apprête à inaugurer un nouvel espace projet, Échotone. Cet espace de 130,2m² hébergera les initiatives du LAAB et artist-run-spaces.org. Échotone est situé dans l'arrière-pays Montpelliérain, en terre cévenole, c'est un espace dédié à des résidences artistiques axées sur la recherche et pouvant se déployer sur un temps long allant de un à trois ans. Cela s'inspire de l'expérience du LAAB : en 2014, le Château Éphémère nous propose une résidence et nous laisse carte blanche en tant que résidents. À ce moment-là, mon départ de Glassbox était dans les cartons, et des membres du LAAB déménagent eux aussi... La perspective d'un espace nous offrant une continuité apparaît comme la solution. La résidence comme un pied-à-terre en commun, un endroit au sein duquel nous pouvons nous retrouver pour travailler. La décision est prise en 2014 et nous devenons résidents permanents du Château Éphémère – fabrique sonore et numérique – pour une durée de trois ans. Bien entendu, il n'était pas question de vivre sur place pendant trois ans, mais bien de travailler et exposer notre recherche ponctuellement au public, à l'occasion d'afterworks, un format d'ouverture mis en place par le Château Éphémère. Cela nous a permis de retrouver dans le public, les mêmes personnes dans le temps, sur l'année, voire des années et de construire ensemble un échange sur une dynamique de recherche. C'est précisément plusieurs de ces aspects que je souhaite développer avec Échotone, et offrir au public, amateurs d'arts, artistes et passionnés, l'opportunité d'une rencontre avec une recherche en train de se faire. Un moment de discussions et d'échange, ouvert et inscrit sur un temps long, plus en adéquation avec la temporalité de la recherche et le déploiement d'une intuition propre à l'artiste. Aujourd'hui, je ressens la nécessité d'apporter de l'attention, du soin et de l'échange à la maturation du projet, comme à sa réception trop souvent éphémère et/ou frustrante pour l'artiste et le public. Enfin, lorsque l'on parle de recherche, de prime abord, c'est le plus fréquemment la science, le contexte scientifique ou académique qui viennent à l'esprit ; de ce fait, j'aimerais contribuer à démocratiser cet aspect du travail mené par un

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

mid

GF

YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
MID
D6GE
SLO

IT	P	PA	PAL	TRON	9,50 \$ / 10 €	11,50 \$ CA / 10 €	Printemps été -	E	SUI	B	ENS
ES								g	97	EC	D

artiste, le rendre accessible et dessiner les contours d'un espace me permettant de l'accueillir et de l'exposer.

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

C

ette idée est abordées entre nous, dès la rédaction du texte de présentation des artist-run space et au cours de nos échanges avec différents interlocuteurs comme la sociologue Séverine Marguin ou de la commissaire d'exposition et chercheuse Brésilienne Fabiana de Moraes. Chaque fois, je remets sur le tapis cette histoire d'artist-run space envisager comme une œuvre :) C'est comme si, depuis tout ce temps et jusqu'à aujourd'hui, j'attends que quelqu'un en écrive l'histoire. Mon implication dans la structuration d'espace dédié à l'art épouse les contours d'une volonté à voir naître ce que j'espère, ce que je désire, ce que je pense être nécessaire, ce qui me manque, ce qu'il faudrait que je trouve et que je ne trouve pas. À ce moment-là l'action paraît impérieuse, inévitable. Pour moi les artist-run spaces sont des espaces plastiques, une œuvre à part entière qui est performée collectivement dans le temps, par des artistes aux mille visages : artiste-gestionnaires, artistes-curateur, artistes-techniciens de surfaces, artistes-chargé de communication, artiste-artisan etc, accompagnés d'artistes-invités ou artistes-résidents... Cette façon d'embrasser tous les rôles permet à certains artistes d'expérimenter et

de se réapproprier le champ de l'art dans son ensemble, d'y retrouver du sens et d'une certaine manière de le faire sien. Cela permet d'être en adéquation avec une dynamique de recherche, de ne pas s'adapter de façon unilatérale (à la société, au monde de l'art, à l'institution...), mais tout au contraire de combiner d'élaborer ensemble et à plusieurs une cohérence.

En synthèse, je pense que l'artist-run space est une œuvre collective, une œuvre qui se déploie dans le temps, construit et déconstruit sa relation à l'art et à l'artiste, comme la broméliacée susmentionnée, c'est-à-dire individuation de l'œuvre en devenir.

Issa Sabrina, artiste, fondatrice d'Échotone et des initiatives artist-run-spaces.org et LAAB, Laboratoire Associatif d'Art et de Botanique
Présidente de Glassbox entre 2010 et 2014
www.echotone.space

IE
IES
ITION
n°303
P
PAL
9,50 \$ / 10 €
11,50 \$ CA / 10 € /
Printemps été –
SUI
B
ECA
VIE
C
ENS
D
G
MID
G
N

49

Critique d'art

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
YO 18

mac

FRIGO GENERATION 78/90

GF
MID
G
N

ratio

GF
MID
G
N

Poteaux d'angle

(2017 -)

Q1 Q2 E

Alain Sadania, artiste
Fondateur de Poteaux d'angle et Le lieu parallèle
@poteauxdangle

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

Un espace sans contrainte de programmation, basé sur la rencontre plus ou moins fortuite avec les œuvres et artistes... Le tout étant visible de la rue à tout moment, là aussi sans aucune contrainte.

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

Tant le seul gérant de ce lieu que je considère comme une résurgence de mon atelier, je le pense comme un projet artistique avec les multiples fluctuations d'une création... Le lieu a sans cesse évoluer depuis sa création, furtif et génératif...

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

REC
GF
MID
06

IE
IES
ITION
GE
SLO

TON
P
PAL
no. 303
9,50 \$ / 10 €
11,50 \$ CA / 10 € /
Printemps été -
G.
sui
97
B
ECA
NIE
ENS
D

Red Cactus Art Studio

(2020 -)

Q1

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

a structure que j'ai créée est un atelier-galerie nommé le Red Cactus Art Studio (2 impasse chapeau rouge, Montpellier).

J'ai voulu en faire un lieu que j'appelle « d'art social ». De mon point de vue il répond à des questions de société actuelles, c'est à dire

conserver l'indépendance de sa propre culture et l'accessibilité à son propre patrimoine.

Un jour par semaine le lieu est ouvert au public et participatif. Le matériel est libre d'usage à quiconque en communique l'envie et le besoin. Je dispose de matériel pour la pratique des arts plastiques et aussi d'instruments de musique et de livres. Il n'y a pas besoin de s'inscrire, de payer ou d'être assidu. J'ai voulu limiter la partie administrative pour me concentrer sur ce qui est à mes yeux le plus importants, c'est à dire « faire ». J'ai toujours imaginé partager mon atelier avec d'autres artistes et aussi des personnes amatrices qui voudraient essayer des techniques nouvelles ou demander des conseils. Les instruments servent à la fois pour la création à plusieurs et aussi à la pratique par exemple des

49

FRIGO GENERATION 78/90

Critique d'art

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
MID
06

IE	IES	TON	TO	P	PAL	303	9,50 \$ / 10 €	11,50 \$ CA / 10 € /	Printemps été -	G.	SUJ	B	ECA
GE										97			

IE
SLO

étudiants étrangers qui n'ont pas leur instrument avec eux. Je crois que la pratique et l'accès à l'art sont essentiels à l'être humain de manière quotidienne et donc contribuent à la santé de la société toute entière.

Q2 M

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

on espace peut être considéré comme une œuvre dans le sens où il est le reflet d'une pensée élaborée pour un progrès (de la société) et que cela passe par une recherche

esthétique. Cependant il est en constante évolution donc c'est peut-être plutôt une installation ou une performance plutôt qu'une œuvre finie.

Hélène Battaini
Red Cactus Art Studio, à Montpellier
@redcactusartstudio

GLASSBOX-NORD

(1997 -)

GLASSBOX-SUD

(2019 -)

Réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
H
G
N

GE
SLO

PAL

NON

ml. 303

9,50 \$ CA / 10 €

Printemps été -
11,50 \$ CA / 10 €

Printemps été -

mai.
mai.
97

B
ECA

NIE
ENS
D

Q1 D

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

ans l'historique, Glassbox a été imaginé pour répondre à un besoin particulier, celui de la diffusion d'artistes en fin de formation aux beaux arts de Paris. Ces artistes cherchent des espaces pour

montrer leur travail qui ne soit ni institutions, ni espaces commerciaux, pas désir d'émancipation mais aussi car ces espaces sont difficiles d'accès à des pratiques encore Jeunes, n'ayant pas de grande visibilité. La programmation de Glassbox est restée dans cet interstice, permettant une grande liberté de programmation et de choix, créant l'alternative aux centres d'arts ou à d'autres structures de diffusions plus imperméables à des objets encore en recherche, à l'erreur, ou à l'essai.

Je n'étais pas là à cette époque mais je me souviens du récit concernant le duo Trappier Duporté, qui avait un projet, soutenu par la DRAC de faire un «wine cube» dans

un white cube en recouvrant les murs de vin rouge. Ils risquaient de perdre la bourse attribuée, faute d'avoir trouvé un lieu pouvant accueillir un tel projet et Glassbox leur a permis de produire cette installation/exposition. C'est pour moi un bon exemple de ce que peut permettre un artist run space. Aujourd'hui, dans son positionnement à Montpellier,

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

J e ne pense pas que l'espace ou le fonctionnement puisse être considéré comme une œuvre, dans le sens où sa vocation est d'en accueillir ou d'en faire germer de nouvelles. Il ne s'agit pas uniquement d'une boîte vide dans laquelle on poserait quelquechose sans qu'il n'y ai aucune affectation sur cette chose mais un peu comme une machine, composée des lieux, des outils, des humain-e-s qui la traverse, qui impacte doucement l'œuvre qui se pose en son sein.

PA
PAL

NOTION
n° 303

9,50 \$ / 10 €

11,50 \$ CAD / 10 €

Printemps été -

SU
G.
E.
S.
97

B
ECA

NIE
U
ENS
D

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
YO 18

GF
MI
96

INVENTER
LE PRÉSENT

Réseau art contemporain Midi-Pyrénées

49

mid
oc

- FRIGO GENERATION 78 / 90

Critique d'art

Glassbox - Sud ouvre un nouveau champ à l'expérimentation, créant des mini-collectifs autour de la production des artistes invités pour leur permettre d'aboutir leur projet dans une relation de pairs avec l'équipe. Ce changement dans la relation artiste/structure comparé à celles d'autres espaces d'art fonctionnant sur des modèles différents permet l'émergence de propositions jusqu'alors peu représentées.

GE
SLO

Cependant, je pense que dans nos pratiques dans cet espaces, des méthodes peuvent être assimilées à celles d'artistes en cours de création : expérimenter des formats, regarder les choses se faire et les analyser, les modifier un peu dans un sens ou dans un autre pour donner une nouvelle direction, une autre lecture du fonctionnement et des usages...

Marion Lisch, coordinatrice
Glassbox-Nord, Paris et Glassbox-Sud, Montpellier
www.glassbox.fr

DOS MARES

(2013 -)

Réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

GF
MID
06

mid
mida

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

NIE U
ENS D

B
ECA

suivi
97

Printemps été -

11,50 \$ CA / 10 € /

SSE

SSE
- 102

AIS 29

Flash Art

GE
IES
LITTON
SLO

Q1 C

Pouvez-vous nous apporter un témoignage sur la façon dont votre structure répond, à travers ses modalités de fonctionnement, au contexte actuel et/ou celui de son émergence ?

réé en 2013, Dos Mares trouve son origine dans le projet artistique et la plateforme curatoriale imaginés par les artistes visuels et curateurs Ron Reyes Sevilla (Costa Rica) et Laurent le Bourhis (France), où leur champ de

réflexion et de recherche est l'écosystème de l'art.

Dos Mares propose des dispositifs interconnectés, chacun d'entre eux abordant des dimensions politiques, sociales, économiques ou

relationnelles, où la relation au temps, la transition de l'emploi au travail, la question de la satisfaction d'être, la valeur de la recherche et de la production, les préoccupations environnementales, le rôle des industries créatives, l'analyse critique, la production de connaissances interdisciplinaires, le développement de pratiques translocales, les collaborations interculturelles et la construction de modèles économiques alternatifs et hybrides, entre autres, sont abordés de manière transversale.

C.A.

es dispositifs explorent la complexité de l'activité artistique et accompagnent les travailleur.euses de l'art dans la construction d'une position pertinente dans nos sociétés en mutation.

Dos Mares nous développons des stratégies et les méthodologies mises en œuvre dans les dispositifs interconnectés que nous avons créés et qui ne cessent de s'adapter aux contextes dans lesquels nous les exécutons. L'écosystème de l'art est notre terrain de recherche et c'est là que nous prenons position, en tant qu'artistes, curateurs, citoyens, pour proposer une vision singulière du monde. Travailler et interroger ce médium modifiera sans aucun doute l'écosystème, nous questionnons les changements qui ont surgi dans notre pratique, du rôle des espaces que nous avons créés, de la place de la technologie, de la manière de concevoir la circulation des personnes, des productions et des concepts en période de forte instabilité politique, sociale et économique.

L a mission que la structure s'est fixé est de repenser la pratique artistique, de développer le réseau professionnel et l'analyse

critique, de produire des connaissances interdisciplinaires, de mettre en place des pratiques translocales, le commoning et les collaborations interculturelles, et de mettre en place des modèles économiques alternatifs et hybrides.

GE
SLO
ES
NOMI
E
PAL
PA
NIE
ENS
D
B
ECA
G.E.
SUI
97
PRINT
NATION
ma 303
9,50 \$ / 10 €
11,50 \$ CA / 10 € /

Printemps été -

G.E.
SUI
97

B
ECA

NIE
U
ENS
D

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

GF
YO 18

GF
MID
96

49

Critique d'art

mid
96

FRIGO GENERATION 78/90

GF
MID
96

AIS 29

Flash Art

SSE

SSE

- 102

Q2

Pensez-vous que votre espace ou l'espace auquel vous avez participé puisse être considéré comme une œuvre ? Et si oui dans quel sens ?

O ui.

C

omme les œuvres plus conventionnelles, chaque proposition - que nous appelons dispositif - a son propre cadre, son propre statement, sa propre

fondation, sa propre durée, sa propre exposition, son propre financement, ses propres méthodes de production, son propre lieu d'exécution, etc. Chacun de ces dispositifs aborde un aspect spécifique du monde et occupe une position dans l'écosystème de l'art, et à Dos Mares nous les revendiquons comme des œuvres d'art.

D

os Mares sont des dispositifs que nous menons en qualité d'artistes. Ron Reyes Sevilla et



Laurent Le Bourhis constituent ce duo que nous avons nommé Dos Mares et qui depuis 2013 est aussi une entreprise culturelle basée à Marseille. Nous mettons en place des actions à l'échelle locale, régionale, nationale et internationale en faveur du développement de l'activité artistique par des dispositifs axés sur la recherche en art davantage que sur l'exposition, c'est-à-dire sur tout ce qui précède et dépasse le seul moment de présentation publique des œuvres.

Dos Mares n'est donc pas seulement un opérateur culturel ; ou plutôt son statut d'opérateur culturel est la réponse d'ordre administratif et juridique aux modalités d'existence d'un projet artistique singulier. Nous le considérons avant tout comme un terrain propice à l'émergence de dispositifs, c'est un champ d'expérimentations recouvert et alimenté par le champ de l'art contemporain. La mission que nous nous sommes fixée n'était pas de répondre à un marché ou de promouvoir telle activité mais de générer à travers des expérimentations épistémologiques une réflexion sur l'état de l'art contemporain, comment ses acteurs le perçoivent et participent à son évolution. Certains de ces dispositifs se déploient dans de petits espaces sur une courte durée et d'autres engagent des bâtiments et des communautés sur plusieurs années, certains reçoivent des financements publics ou privés, tous s'inscrivent dans le commoning.

Dos Mares est un projet artistique co-construit par deux artistes dont les démarches sont ancrées dans le champ de l'art contemporain et portent sur l'écosystème de l'art lui-même. Les œuvres proposées par le duo prennent la forme de dispositifs, c'est-à-dire d'objets qui engagent des protocoles, des individus, des espaces, une temporalité et

trouvent leur résolution dans ce qui est produit en commun plutôt que des objets inertes. Dos Mares et les dispositifs qu'il accueille n'ayant pas de matérialité tangible, il ne peut s'inscrire dans l'économie de l'art que d'une manière singulière.



abituellement l'artiste génère un bénéfice de son activité de création, de fabrication puis de vente, en reproduisant ce cycle pour chaque œuvre, dans une dynamique de croissance construite davantage sur la notoriété que sur l'augmentation de production. Ce modèle bien connu ne repose que sur la matérialité de l'œuvre qui permet son appropriation. Dans le cas d'un projet artistique comme celui de Dos Mares qui ne peut être vendu faute de matérialité, d'où pourrait provenir cette rémunération ? Cette question nous a amené à envisager les relations qu'entretient l'artiste avec son œuvre du point de vue de la dépendance financière, du désintérêt, du retour sur investissement ou de la subordination. Nous invitons donc dans le champ de l'art et en qualité de matériaux de travail des termes et des modalités issus de l'entreprise. Il s'agit bien de considérer ces mécanismes entrepreneuriaux comme autant de matières premières propices à l'émergence de formes économiques singulières, comme d'autres artistes s'attachent à produire des formes plastiques singulières. Le but n'est pas d'innover et de proposer de nouveaux modèles pour l'artiste ou de sortir les artistes de leur précarité financière mais bien d'interroger la relation œuvre/artiste à partir d'un point de vue économique.

Ron Reyes-Sevilla, Codirecteur Dos Mares

Centre de recherche en art · Plateforme curatoriale & projet artistique
www.2mares.org

49

Critique d'art

FRIGO GENERATION 78 / 90

GF
YO 18

Archives de
la critique d'art

Bernard Chauveau

INIE U
ENS D

Printemps été –
B
ECA
G.
E
SUI
97

11,50 \$ CA / 10 € /

9,50 \$ / 10 €

EDITION
PAL
PA

TO
P

GE
SLO

IES
ITION

GE
MID
06

Depuis ses balbutiements en France dans les années 1950 avec la Galerie Huit gérée par des artistes Américain à Paris, artist-run-spaces.org a pour objet de recenser et de cartographier l'émergence des espaces projets dans leurs spécificités et leurs singularités respectives à l'international.

Outre la dimension réflexive et critique transdisciplinaire a apporter au projet, nous envisageons de pouvoir y ajouter une dimension subjective ou «expressive» à partir notamment de ce que les artist-run spaces ont à dire d'eux-mêmes. Parce que chacune des structures porte en germe la réponse que les artistes élaborent face au contexte artistique, au renouvellement des politiques et de l'économie du secteur culturel au cours de ces cinquante dernières années, la question des artist-run spaces est avant tout un phénomène social construit par ses propres acteurs.

L'initiative artist-run-spaces.org a été lancée en 2013 par l'artiste Sabrina Issa, aujourd'hui l'initiative est hébergée à Échotone, artist-run space à Ganges, dans les Cévennes.

Édité à 10 exemplaires

En mai 2024 sous les photocopies de Copie Machine

Un grand merci aux contributeurs et à Emmanuella Stauron

Une microédition de Sabrina Issa

Copie Machine du 21 au 25 mai 2024

Exposition prolongée jusqu'au 27 septembre 2024

Centre de documentation Bob Calle

Carré d'Art- Musée d'art contemporain

Place de la Maison Carrée

30000 Nîmes



réseau art contemporain Midi-Pyrénées

INVENTER
LE PRÉSENT

RECORD

GF
MID
06

Midi-Pyrénées

FRIGO GENERATION 78/90

GF
YO 18

Bernard Chauveau

49

Critique d'art

Archives de la critique d'art

ENS U NIE

B ECA

16 juil.
1978

Printemps été -

11,50 \$ CA / 10 € / 1

REC

SSE

SSE

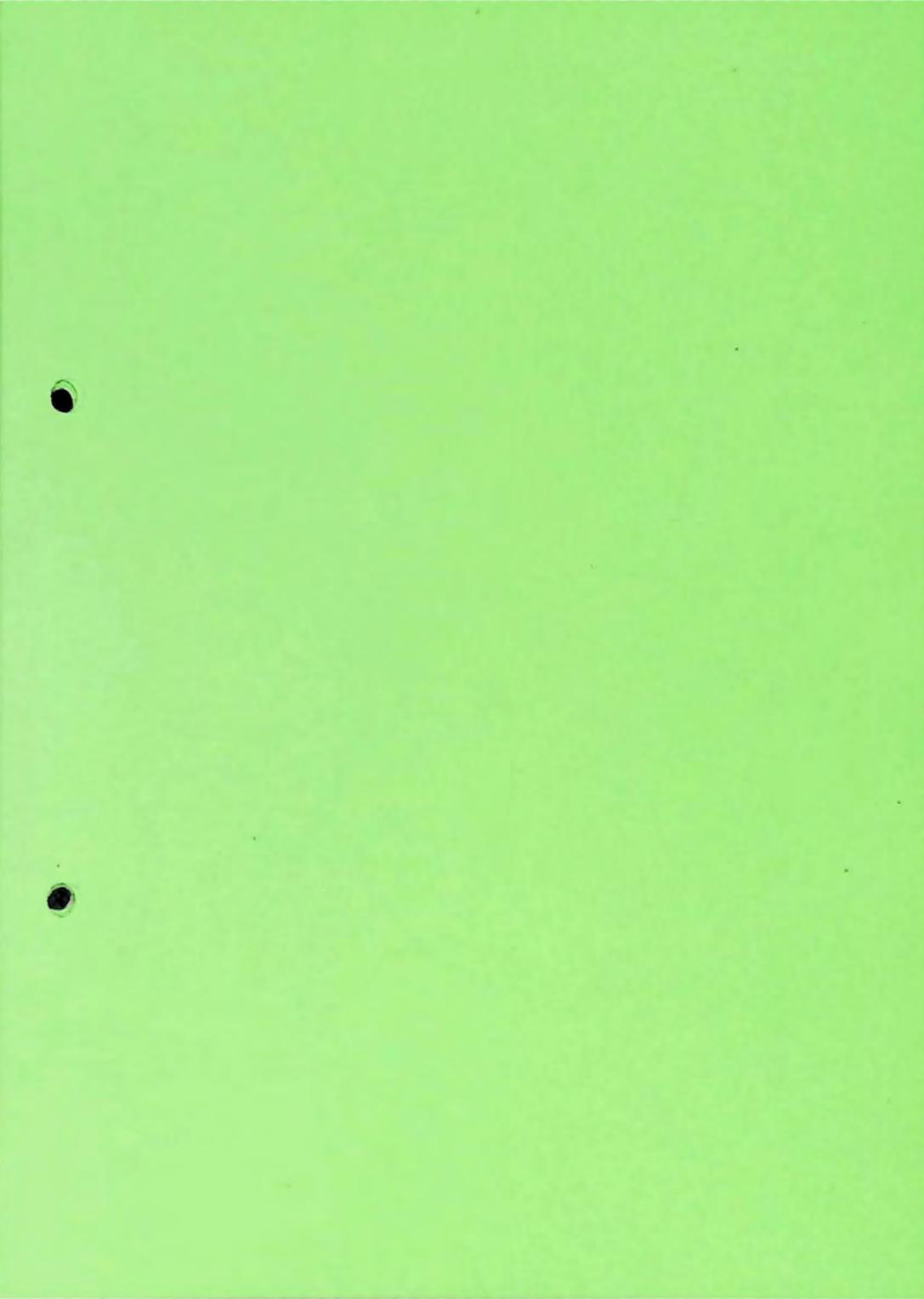
-102

AIS 29

Flash Art

REC

IE
IES
GÉ
SLO



ROBERT FILLIOU

Génie sans talent

General idea

B
GEN
FIL

GORDON MATTA-CLARK

B
MAT

OBJECT TO BE DESTROYED

B
MAT

NS LUTANIE MATT-CLARK / ENTRETIENS

esse — 104

Collectifs — Collectives

Hiver — Winter 22

SP
NIM
86

AR | COLOMBIA
CO | 2015

ME
COL

PRATIQUES ET EXPERIENCES CURATORIALES ITALIENNES

EXP

ROBERT FILLIOU éditions & multiples

FIL
B es du réel

Atelier de General Idea/Art Metropole, 241 Yonge Street,
Toronto, 1974



La culture de la boutique

Quand Jorge, Felix et moi-même avons commencé à vivre et à travailler ensemble sous l'appellation de General Idea en 1969, nous étions déjà conscients de l'existence de deux forces opposées dans notre vie communautaire: le désir de produire des œuvres d'art, et l'envie de survivre. Dans une sorte d'infexion naturelle de l'art conceptuel et processuel qui nous avait immédiatement précédés, nous avons eu l'idée d'intégrer dans l'art le commerce de l'art et l'économie du monde de l'art: «Nous voulions être

célèbres, séduisants et riches. Ce qui veut dire que nous voulions être artistes, et nous savions que si nous étions célèbres et séduisants, nous pourrions dire que nous sommes artistes, et nous le serions. [...] Nous l'avons fait et nous le sommes. Nous sommes des artistes célèbres et séduisants.»

Dans nos premières œuvres, comme *The Belly Store* (1969) ou *Betty's* (1970)¹, nous avons ouvert au public notre espace de vie sous la forme de devantures de «boutiques», de projets adoptant un format commercial. Nous y proposions à la vente nos premiers multiples, qui étaient des objets tantôt trouvés, tantôt fabriqués à partir de matériaux bon marché ou de récupération (comme les *George Saia's Belly Food*, 1969). Certaines de ces boutiques n'ont en fait jamais ouvert leurs portes: le spectateur pouvait regarder la vitrine et voir le contenu, mais un petit panneau sur la porte disait:

«De retour dans 5 minutes». Comme les œuvres des artistes de Fluxus – que nous avons rapidement rencontrés –, nos multiples bon marché entendaient court-circuiter le système des galeries – qui participe d'une économie de la valeur ajoutée – et toucher un public plus «alternatif»: étudiants, artistes, écrivains, fans de rock'n roll, musiciens nouvelle tendance, personnes dans le vent et drogués des médias.

En 1980, nous avons exposé pour la première fois *The Boutique from the 1984 Miss General Idea Pavilion* à la Carmen Lamanna Gallery, à Toronto. Construite en forme de dollar en trois dimensions, cette boutique transformait la galerie, située en rez-de-chaussée, en un magasin proposant à la vente des multiples et des publications de General Idea comme *Liquid Assets* (1980), ou *Nazi Milk* (1979). Une vendeuse à plein temps était assise dans le minuscule compartiment que nous avions aménagé, et sa présence faisait partie intégrante de l'œuvre, au même titre que l'échange d'argent, de produits et d'informations de part et d'autre du comptoir.

Le problème de fond est apparu quand la *Boutique* a commencé à être exposée dans les musées. Certaines institutions ne nous ont pas permis de vendre nos articles à cause de la concurrence que cela faisait à la boutique du musée; en outre, pour la plupart des musées, c'était une hérésie qui venait infecter la pureté du *white cube*. Les temps ont changé et les musées hésitent moins à parler de leurs constants besoins d'argent; pour autant, aucun d'entre eux n'a autorisé la *Boutique* de General Idea à fonctionner comme installation participant à l'activité financière du musée.

Copyright, cash et contrôle des masses:
l'art et l'économie dans l'œuvre de General Idea

Dans l'exposition *Museum as Muse*², le Museum of Modern Art de New York a exposé la *Boutique*, mais les multiples étaient placés sous plexiglas, inaccessibles, dans une sorte d'état de castration, réduits à l'état d'archives. J'y vois une revanche ultime prise sur l'œuvre d'art qui avait osé mettre en évidence l'hypocrisie du musée.

La *Yen Boutique* de General Idea (1989) a connu une humiliation semblable au Centre Pompidou³, où un grand nombre de *Test Pattern: T.V. Dinner Plates* (1988) ont été volés dans les quarante-cinq minutes qui ont suivi le vernissage, conduisant le commissaire à retirer tous les articles qui se trouvaient dans la *Boutique* pour le reste de l'exposition.

La *Boutique Cœurs volants* (1994-2001), stand de vente autonome et réplique tridimensionnelle d'une œuvre graphique de Duchamp, est la plus récente de ces créations. Compte tenu de l'importante fréquentation du public dans les musées, elle a été conçue de manière à pouvoir être facilement surveillée. Elle ne présentait qu'un seul multiple de General Idea: le *Dick All* (1993-2001), produit à titre posthume et inspiré du *Coin de chasteté* de Marcel Duchamp (1954).

AIDS (Lottery Ticket), 1989



Copyright



The Boutique from the 1984 Miss General Idea Pavilion, 1984

La clef de la culture consumériste d'aujourd'hui est le droit de propriété industrielle: sans le copyright et la sacralité de l'auteur (individuel et/ou collectif), la méga-économie actuelle s'effondrerait. Imaginons, par exemple, Microsoft sans le droit d'auteur. Les musées agissent comme gardiens symboliques de la vertu du copyright, et l'avis de l'expert en art sur l'authenticité d'une œuvre peut faire s'envoler (ou s'écrouler) sa valeur dans des proportions considérables.

General Idea a toujours défendu le domaine public, et c'est dans ce périmètre que se situe une grande partie de sa production. Pendant des années, nos œuvres ont été créées dans une logique commerciale pour éviter le fétichisme de la main de l'artiste, de la marque du génie individuel. De même, notre appellation collective nie la notion d'auteur. Pendant les vingt-cinq années de notre collaboration, nous avons remis en cause (ou joué avec) les concepts d'auteur et de copyright sous toutes leurs formes.

En 1976, *FILE Magazine* (1972-1989), qui est l'œuvre de General Idea au format magazine, a été poursuivi en justice par la Time-Life Corporation, parce que nous imitions *LIFE Magazine*. Nous nous intéressions déjà aux idées de William Burroughs sur les images et les virus, et notamment sur le brevetage de formes et de couleurs spécifiques. La culture des entreprises utilise des logos (et même des couleurs, comme le jaune Kodak) protégés par des brevets, comme un virus qu'il faut injecter dans notre société, pour infecter la population et créer un flux de trésorerie sympathique. Time-Life a le copyright sur l'utilisation de «lettres capitales blanches sur un parallélogramme rouge». C'est seulement quand Robert Hughes, l'actuel critique d'art du *TIME Magazine* a ridiculisé ses employeurs dans les pages de *The Village Voice* que l'entreprise a abandonné ses poursuites.

Le tableau *LOVE* de Robert Indiana (1964) est un exemple d'œuvre d'art qui a échappé au copyright et est entrée dans

le domaine public, sous forme de serviettes à cocktail, de porte-clés et autres accessoires commerciaux. On pourrait y voir une image-virus qui se propage, une sorte de métastase d'image. De même, le logo AIDS de General Idea (1987), qui est un plagiat ou un simulacre du LOVE d'Indiana, a été conçu pour échapper aux droits d'auteur et circuler librement dans les systèmes dominants de communication et de publicité de notre culture. Et c'est ce qui s'est passé dans des séries d'affiches, des panneaux et des enseignes électroniques, dans la rue, à la télévision, sur Internet et dans des périodiques : *The Journal of the American Medical Association* le reproduit en couverture en 1992, *Newsweek* l'utilise sur toutes les pages d'un numéro spécial, et la revue d'art suisse *Parkett* publie des feuilles de timbres AIDS (1988) que le lecteur pouvait injecter dans le système postal, sur les enveloppes et les colis, à la façon d'une épidémie d'anthrax visuelle.

Vers la fin, General Idea s'est attaqué au bastion de l'histoire de l'art tout en lui rendant hommage. Nous avons ainsi produit une série d'œuvres remettant en question les droits d'auteur de Mondrian, Rietveld, Reinhardt et Duchamp, avec des simulacres modifiés de matériaux manifestement factices : des tableaux de Mondrian sur des panneaux en polystyrène expansé, par exemple, ou un tirage photographique modifié d'une reproduction d'une œuvre de Duchamp, qui figurait dans un catalogue et était déjà un truquage sur une épreuve trouvée d'un autre artiste (*Infectied Pharmacie*, 1994)⁴.

Vivre dans la contradiction

General Idea a été à la fois complice et critique des mécanismes et des stratégies qui unissent l'art et le commerce, une sorte de taupe dans le monde artistique. Notre travail se définit par notre aptitude à vivre et à agir dans la contradiction : nous étions à la fois fascinés et révoltés par les mécanismes de l'économie culturelle contemporaine. Nous nous sommes injectés dans le courant dominant de cette culture contagieuse, et nous avons vécu comme des parasites en phagocytant notre hôte monstrueux.

Ce texte a été publié pour la première fois dans *General Idea Editions : 1987-1995*, Blackwood Gallery, Mississauga, 2003, p. 24-27.
Traduit de l'anglais par Jean-François Allain.

1 *The Belly Store*, collaboration de General Idea avec l'artiste John Neon, ouvrit le 11 décembre 1969 dans le living-room du 78 Gerrard Street, la maison louée par General Idea en 1969-1970. Jorge y tenait un stand où il vendait les *George Saia's Belly Food*, bouteilles en plastique remplies de coton et étiquetées d'un graphisme de AA Bronson. *Betty's* fut inauguré le 1^{er} janvier 1970 au 78 Gerrard Street. Magasin de vêtements pour femmes, collaboration entre Jorge Zontal, Ken Coupland et Ron Terrell, *Betty's* fit l'objet d'un article dans les pages mode du *Globe and Mail* de Toronto. Certaines des robes servirent pour les événements de *Miss General Idea*. [NdE]

2 *The Museum as Muse*, Museum of Modern Art, New York, 14 mars-1^{er} juin 1999.

3 *Let's Entertain/Au-delà du spectacle*, exposition itinérante, Walker Art Center, Minneapolis/Centre Pompidou, Paris, 2000-2001.

4 Beaucoup de ces œuvres étaient « infectées » par le vert du logo rouge/vert/bleu de AIDS/LOVE.

Atelier de General Idea, 241 Yonge Street,
Toronto, 1974



Bien que la mythologie créée par le groupe retienne l'année 1968 – année du couronnement anti-daté de Mimi Paige, première Miss General Idea – comme date de conception, ce n'est qu'en 1969 que les trois membres fondateurs, animateurs d'un collectif artistique alors plus ample – citons notamment Granada Gazelle, Danny Freedman et Mimi Paige –, réalisent leurs premières œuvres communes. Issus de parcours différents – Felix réalise alors des peintures, des sculptures et des performances ; Jorge pratique la photographie, le film et la performance ; AA l'architecture, la photographie, la performance et mène des activités d'édition au sein de The Loving Press –, ils sont tous trois des acteurs de la scène alternative canadienne de l'époque des années 1960 lorsqu'ils créent General Idea, s'inspirant – comme Image Bank, un autre collectif basé à Vancouver dont ils sont proches – de l'expérience d'Intermedia, espace fondé à Vancouver en 1966.

En 1969, Felix, AA et Jorge (avec Mimi Paige et Danny Freedman) emménagent au 78 Gerrard Street à Toronto. C'est leur

premier atelier commun, également lieu public, où ils présentent en octobre *Waste Age*, leur première exposition, tout en continuant à signer leurs dernières œuvres en solo. Cette même année, ils donnent leurs premières performances ensemble : *Laundromat Special #1* et *Match My Strike*. Des lieux comme la Galerie B à Montréal, A Space, l'Art Gallery of Ontario, le St. Lawrence Centre for the Arts et la Carmen Lamanna Gallery à Toronto comptent parmi leur premiers relais de diffusion.

De 1970 à 1974, ils s'établissent au 87 Yonge Street, à la fois atelier et lieu de rencontres pour de nombreux artistes canadiens et internationaux, puis, en 1974, au 241 Yonge Street. C'est là qu'ils fondent la même année Art Metropole, une organisation destinée à conserver, collectionner et publier livres d'artistes, multiples, œuvres sonores et vidéo, ainsi qu'à rassembler une documentation, jusqu'alors introuvable au Canada, sur l'art et les artistes contemporains (www.artmetropole.com).

Pendant la période 1969-1978, General Idea produit essentiellement des œuvres

FLUXUS ↗ ● LA CEDILLE ↘ ★ QUI SOURIT ↙ ● ART TOTAL ↖ ○ POESIE ACTION.

Föremål av:

FRANCOIS DUFRENE, JOHN GIORDO,
BERNARD HEIDSIECK, NIMMO ROTELLABEN kommer, liksom GEORGE BRECHT, BERNARD
HEIDSIECK, P. A. GETTE och DONNA BREWER

Pjäser av:

BEN, G. BRECHT, Y. KLEIN, R. FILLIOU,
LA MONTE YOUNG, PAIK, SHIOMI,
WATTS bl. a.

P. A. GETTE ORGANISERAR

EXPERIMENTkonstpoesimusikfilmteaterhappening. Liksom.

Spektakel aldrig tidigare framförda i Skandinavien

LUNDS KONSTHALL — ABF

fredag kväll, söndag kväll, lördag eftermiddag, 10, 11, 12 mars

14. Games at the Cedilla or the Cedilla Takes Off*

Robert Filliou et George Brecht

1967

Livre d'artistes - 154 pages (non paginé)

Ed. Something Else Press, Dick Higgins, New York - Toronto - Frankfurt-am-Main

1945 exemplaires

20,5 x 14 x 2 cm

cf. cat. 7, cat. 19, cat. 25, cat. 26, cat. V2

NON-ECOLE DE VILLEFRANCHE

Conçue à toutes fins utiles et inutiles

(...)

Echange insouciant d'information et d'expérience

Ni élève, ni maître

Parfaite licence

Parfois parler, parfois se taire

- papier en tête de La Cédille qui sourit

Pendant l'été 1965, George Brecht et moi avons fondé une sorte d'atelier-boutique; aujourd'hui on dirait plutôt non-boutique, car nous n'avons jamais été enregistrés au Registre du Commerce. La Cédille était toujours fermée, n'ouvrant que sur la demande des visiteurs passant à la maison, ici à Villefranche-sur-Mer où j'écris ces lignes (21 novembre 1968). Nous avons conçu « La Cédille qui sourit » comme un centre international de création permanente et c'est bien ce qu'elle est devenue. Nous avons joué à des jeux, inventé et désinventé des objets, correspondu avec les humbles et les puissants, bu et parlé avec nos voisins, fabriqué et vendu par correspondance des poèmes à

suspense et des rébus, commencé une anthologie des malentendus et une anthologie des blagues, et fait quelques films de tout cela en même temps que nos scénarios d'une minute. Nous avons même réussi à organiser une exposition avant Noël à Paris, où des dizaines d'artistes se sont joints à nous pour créer des petites œuvres d'art bon marché, que l'on pouvait considérer comme des cadeaux plutôt que comme des pièces de collection. La plupart de nos activités sont décrites dans un livre *Games at the Cedilla or the Cedilla Takes Off*, publié au printemps dernier par Something Else Press, New York. Ce n'est pas que je veuille faire de la publicité; mais je n'ai pas envie de résumer ce livre ici. Il ne peut d'ailleurs pas être résumé, car c'est une sorte de [toilet book] que l'on peut ouvrir au hasard à n'importe quelle page, laisser et reprendre à volonté.

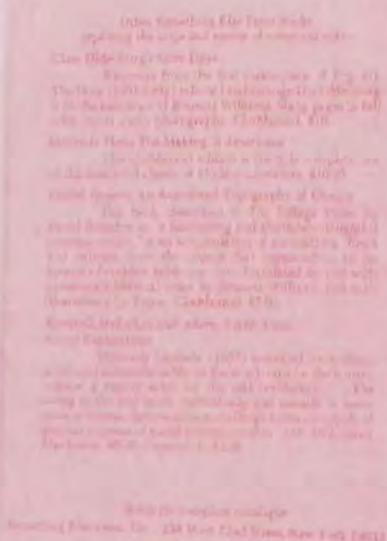
* R. F., Villefranche-sur-Mer, 21 novembre 1968, *Teaching and learning as performing arts*, traduit de l'anglais (cat. 40)

Sur le rabat de la jaquette, l'ouvrage est ainsi décrit : « un rassemblement de recherches esthétiques, conçu exactement de la manière qu'un compte rendu d'expériences par un savant, et dans le même esprit ». Aussi, les artistes ont-ils choisi un ordre chronologique pour restituer le développement des différents projets menés parallèlement comme la correspondance, des *Event*, des *One-Minute Scenario*, des poèmes, des performances, des jeux, des articles de presse... Selon les projets, des départements étaient nommés, comme le Département des Questions Etymologiques.

L'un des principes de la non-école de Villefranche était de rejeter tout programme préétabli, de renouer notamment

notamment à
celles. Dans
jeudi, lorsque
participation
peuvent faire
- remettre à
inhabitants à
jeux sont évi-
tés les perfor-
meur affirme
peuvent du
OU MOND
110 x 110
Principes d'E-
cetted en 199
peut = au = D

La Cédille qui
S'EST FAIT, 16



Games
at
the
Cedilla,
or
the
Cedilla
Takes
Off
by
George
Brecht
and
Robert
Filliou



8h.30 Escaliers de l'Eglise du Sacré Coeur

8h.45 Place Pigalle

l'apéra

l'apéritif

au 223, Rue du Faubourg Saint-Honoré

Place H. Vieux des Beaux Arts
Quai Anatole France, rue de Sèvres
rue Vauzelles 42, rue de la Paix
avenue de l'Opéra 3, rue de Sèvres

Une photo

mauvaise

de de Remond

chez Alain, rue de l'Amiral Dubois
paris de Jouy à ces frais
logement de l'artiste

10h.45

(cette nuit-là)
autobus

11h. Ponte Saint-Denis

11h.20 vers des Halles

5h.6h. Restaurant "le chien qui fume"

11h.30 Hôtel de Ville où l'artiste sera sollicité de

rentrer l'après-midi

12h.30 chez le coiffeur, 25, rue des Rosiers

12h.30 au pied du Casino de la Bidassoa

12h.30 entrée de Metro Linembourg

12h.30 au milieu d'autobus

12h.30 sous l'échangeur le

12h.30 commissariat de police

12h.30 chez le coiffeur, 25, rue des Rosiers

12h.30 place de la contrescarpe, café les Cinq Bouffons, place du Commerce -

12h.30 Le Nid Young, exposition 1960, 37, rue Taittinger - Water Music 1960

Appareils, environnements, poèmes, dessins, compositions

Peut-être, par-dessus tout, ce n'est pas du tout ce qu'était Robert Filliou, mais c'est ce que je me rappelle de nos moments ensemble.

Ben Patterson, le 13 mai 1991

La Galerie Légitime, 1962

Parce qu'il vivait en dehors de tout circuit d'expositions, Filliou eut cette idée simple d'être son propre lieu d'exposition.

Comme il ne disposait pas non plus d'espace il vivait à cette époque en nomade — il ne pouvait conserver avec lui que très peu de choses. Sa casquette devint ainsi sa galerie.

Ce concept n'est pas sans rappeler la valise de Marcel Duchamp, qui connut, elle aussi, de multiples versions.

Son commentaire, publié à la fin des années soixante, témoigne également de la charge critique à l'égard du système de l'art que contient cette action.

En juillet 1962, la Galerie Légitime invita Benjamin Patterson à exposer.

De la Galerie Légitime

J'ai créé la Galerie Légitime en janvier 1962.

La toute première Galerie fut ma première casquette, achetée 10 ans auparavant à Tôkyô. Les œuvres exposées le long des rues de Paris étaient ma création.

Plus tard, en Allemagne, où se poursuivait le voyage, on me vola ma Galerie. Est-ce par esprit de compensation que la télévision allemande vint un mois plus tard rue des Rosiers filmer les pérégrinations de la nouvelle Galerie (une autre casquette) ?

En juillet 1962, la Galerie Légitime — un chapeau en l'occurrence — organisa une exposition des œuvres de l'artiste américain Benjamin Patterson. Nous parcourûmes Paris de 4 heures du matin à 21 heures — départ des Halles, arrivée à la Coupole.

En octobre 1962, à Londres, la Galerie Légitime — un chapeau melon, bien sûr — exposa au cours de la Misfits' Fair des œuvres de Vautier, Williams, Page, Kópcke, Spoerri, Filliou. C'était

George & Bricolt-Lomb Music, Dan Music ; Joseph Beuys, Piece de Rich et Martelli ; John Cage - Music, les Morning Melodies, wallet de Paula - Boxes, signs ; Robert Filliou - le Voyage de la Galerie légitime, an Berlin ;

Dick Higgins - Peppermint

en March 1962,

Siegling No. 3 construction

No. 4 Test, Elspangardi

Heinz von Foerster No. 7

and Starrett - Allen

Kapital - Stachinski ;

Télékine Heinz - Berlin

Charles Mac Donald - Paris

Walter De Maria - Berlin

Mossoff - Solo des fils

and Kappeler à Tôkyô

Machine velvet de Tôkyô

TV Silver City

Richard Maxfield - Pistoia - Spugnaro

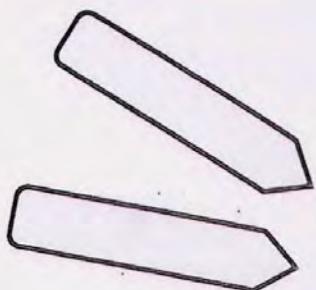
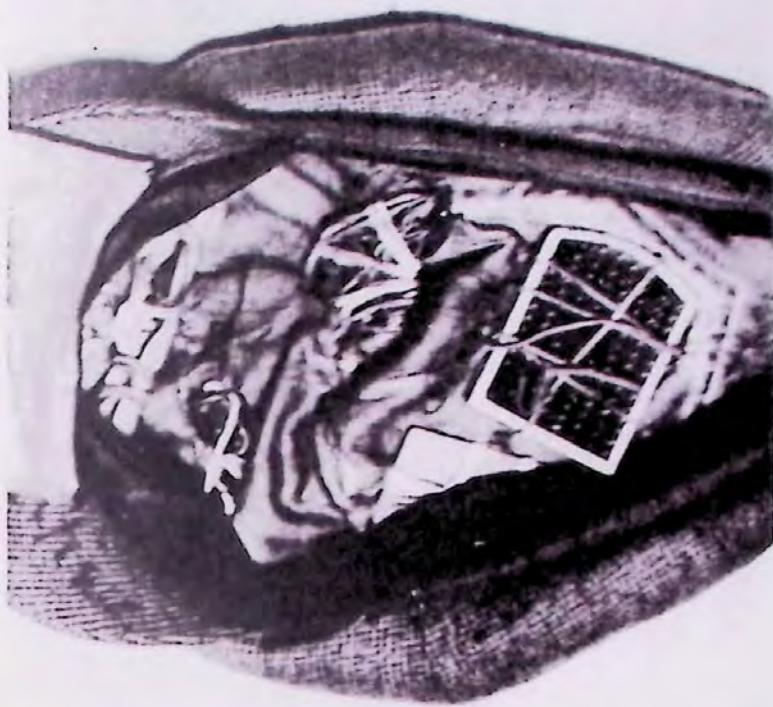
Night Music ; genuine Novel - Vienna

Construction 3 ; Blagovim Patterson

Papa Piece ; installation sur construction

Machine velvet de Tôkyô

TV Silver City



sur l'odeur l'ense...

Il adossé au mur, dans l'obscurité.

Le bonhomme lui jette des noms, des mots,

harcillelis, à la figure.

Il répète d'un ton de surprise, tout en

puis abaissant les bras (signe de désespoir,

d'abord, d'impuissance, de colère, de supplique ?)

DIRA : LUI :

robert fou fou ?

robert saoul saoul ?

robert con con ?

robert bon bon ?

robert beau beau ?

robert laid laid ?

robert saint saint ?

robert diable diable ?

robert triste triste ?

robert gai gai ?

robert pet pet ?

robert raison raison ?

robert tort tort ?

robert fort fort ?

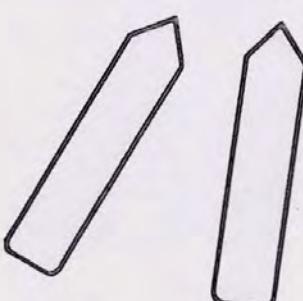
robert faible faible ?

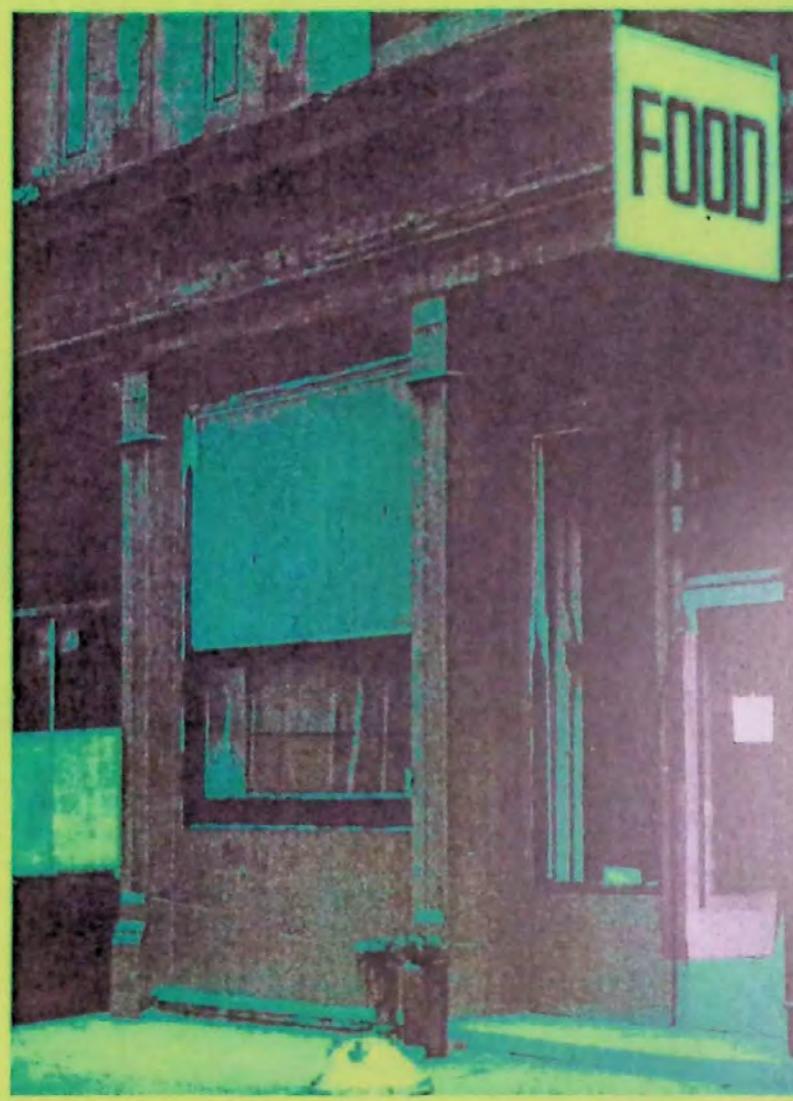
robert poux poux ?

s'avance vers les auditeurs,

moins dans les poches, et se présente :

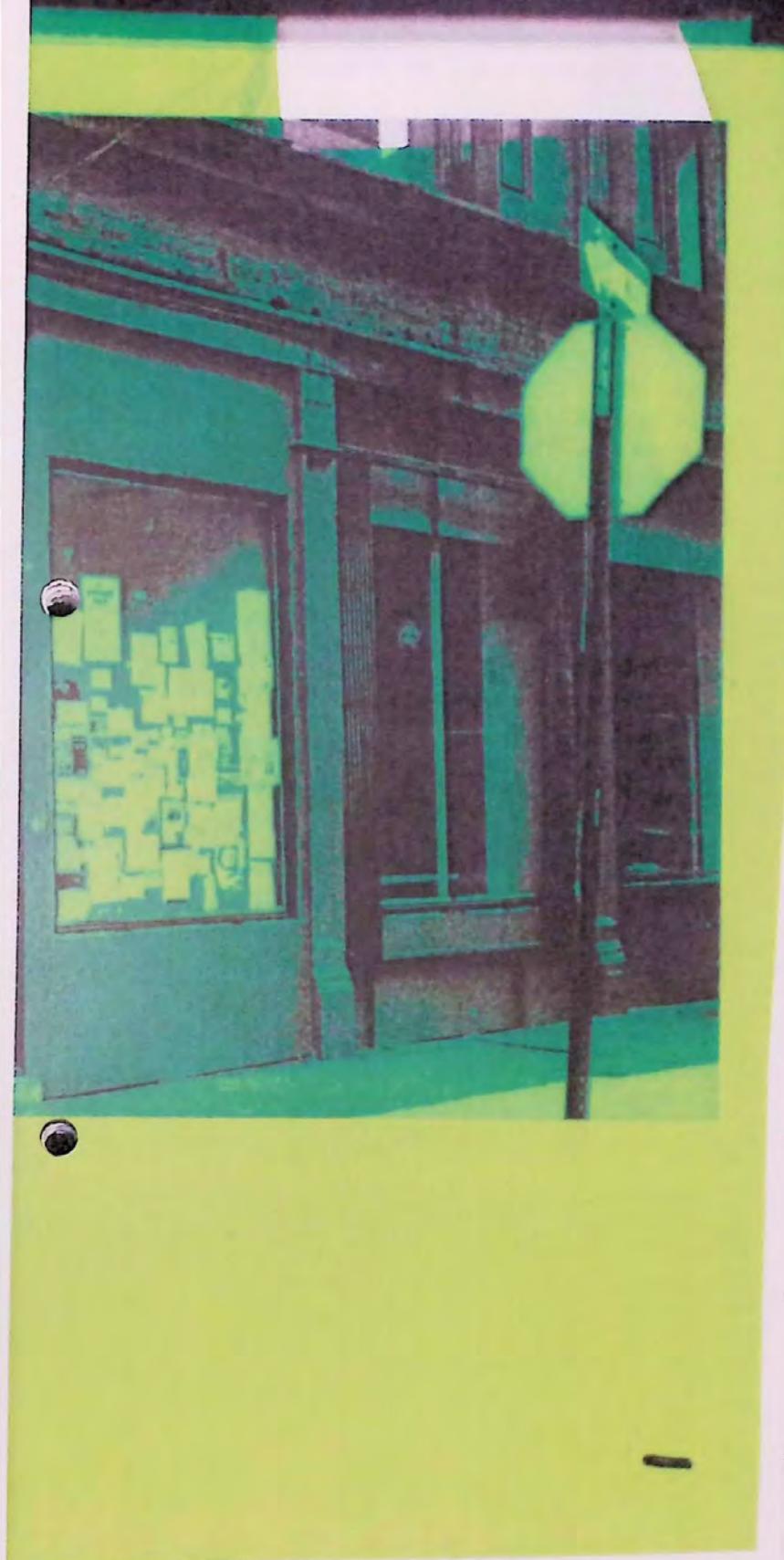
le p Filliou





View of Food after renovations
New York City
1971-72

Gordon Matta-Clark at Food
New York City
1971-72



49
Gordon Matta-Clark with camera
at Food
New York City
1971-72

50
Gordon Matta-Clark with camera
outside of Food
New York City
1971-72

-48-
-49-, -50-



Jane Crawford : *Quand avez-vous eu pour la première fois l'idée de découper et d'enlever des sections de bâtiments ? Et quelles motivations vous ont conduit à ces excursions dans la structure même du bâtiment ?*

Gordon Matta-Clark : Je pense que le contexte des lofts³ – au moins à l'origine, quand les artistes étaient confrontés en permanence à leurs propres problèmes de logement – a constraint de nombreuses personnes à transformer leur environnement réel ou imaginaire ainsi que la nature de leurs œuvres. Il est tellement pressant de s'adapter quand on vit à New York que des espaces bruts, inhabitables, ont dû être constamment transformés en studios ou en lieux d'exposition. J'imagine que c'est en partie pour cela que je me suis habitué à aborder l'espace de manière agressive. Je me souviens d'une des premières fois où j'ai utilisé les découpes comme un moyen de redéfinir l'espace : c'était au *Food Restaurant*, un restaurant que j'ai monté avec d'autres artistes dans les premiers jours de SoHo, bien avant l'arrivée massive des boutiques et des bars qui encombrent maintenant le quartier. Ce restaurant était aussi un lieu dédié aux performances. On voulait y organiser des spectacles et y

3. À la fin des années 1970, de nombreux artistes new-yorkais investissent des entrepôts désaffectés et les transforment en ateliers et en appartements.

en ville et en banlieue et c'est par là même une sollicitude virtuellement dont je me suis os noirs renforce e refuse à établir prisonnement des emarquablement économiquement



J'ajoute aussi que, puisque ces bâtiments se trouvaient aux marges de la société et n'obéissaient donc à aucun désir de propriété ou de protection, ils étaient ouverts à tous. Les chiens errants, les junkies et moi-même utilisions ces espaces pour résoudre des problèmes existentiels; en l'occurrence pour moi, celui de n'avoir aucun endroit socialement acceptable où travailler.

En raison de la nature de votre travail, j'imagine que c'est un obstacle. Vos projets en ont-ils été contrariés?

Oui, plusieurs projets, à vrai dire. Beaucoup de choses dans notre société sont volontairement orientées vers le refus : refuser l'entrée, refuser le passage, refuser la participation, etc. Nous habiterions tous dans des tours et des châteaux

si nous n'avions pas fait tomber certaines barrières économiques et sociales, certaines inhibitions et certaines contraintes.

Pourriez-vous expliquer la façon dont vous utilisez le bâtiment comme un matériau sculptural, par opposition au bois ou à l'argile? Il me semble que vous utilisez autant le concept de foyer que la construction elle-même dans votre travail?

C'est exact. *W-Hole House* marque le début d'une idée que j'ai développée pendant plus d'un an avec *Splitting* et *BINGO X NINTHS [Bingo]*. Ces projets ont tiré presque toute leur énergie du traitement de la maison banlieusarde comme un objet. Les bâtiments sont perçus par la plupart des gens comme des entités fixes. Le concept d'« espace altérable » est tabou, surtout lorsqu'il s'agit de sa propre maison. Les gens habitent chez eux, occupent leur espace avec une ténacité effarante. Les propriétaires ne font généralement guère plus qu'entretenir leur propriété. Lorsqu'une institution comme le foyer se trouve réifiée de la sorte, cela soulève naturellement des questions morales. Ces problèmes ne sont pas ceux qui m'occupent, mais ils continuent d'inspirer des critiques de la part des défenseurs du foyer et de la propriété.

4. On remarque dans cet entretien de nombreux passages issus de précédents entretiens, parfois légèrement reformulés, parfois retranscrits mot à mot.

Oui, effectivement. Je suis extrêmement frustré quand... Enfin je veux dire que les gens passent leur temps à me demander si cela m'ennuierait que...

Qu'est-ce qui vous ennuierait?

Que mes œuvres n'ont pas de sens, cela ne me dérange pas vraiment. Je dois déjà entretenir et nourrir son chien de plaisir à tout moment, que dans certains critères déterminants

*début
horizontalité*

Si je devais faire visiter votre œuvre à des groupes, je commencerai par le début, au premier étage.

Qu'appellez-vous le «début»? Imaginez une orange qui, au lieu d'avoir été découpée comme on le fait d'habitude, a été découpée à la manière antillaise. Là-bas, on découpe les oranges en tranches horizontales. Voilà à quoi ressemble ce bâtiment.

Horizontales? C'est-à-dire?

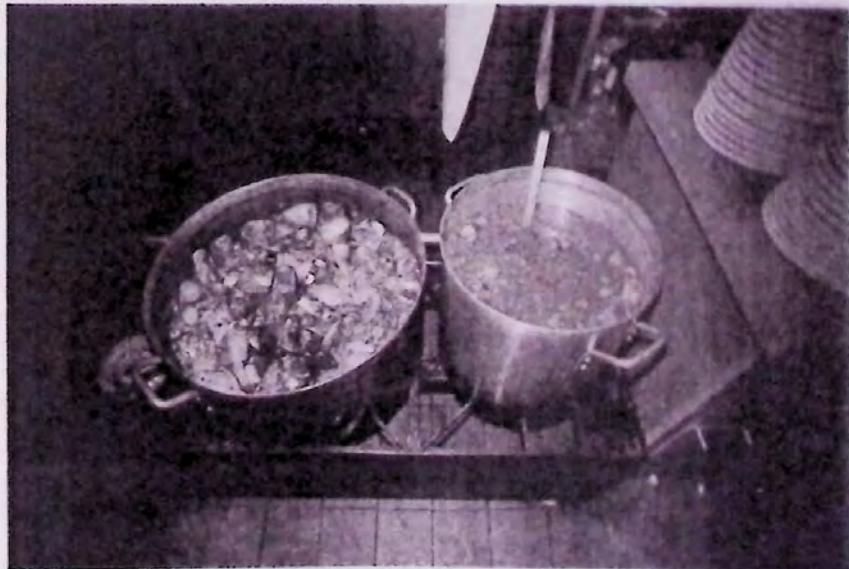
Nous découpons les oranges de haut en bas, en quartiers.

J'essaie d'utiliser de manière différente un espace extrêmement familier. J'aime à penser à mes œuvres comme à des questions détournées de design imaginatif, qui proposeraient des moyens de repenser ce qui existe déjà. Je ne souhaite pas transmettre une vision absolument originale ni créer un savoir totalement novateur qui pourrait être d'un grand secours. Je veux réutiliser les connaissances anciennes, un système de pensée et des perspectives qui existent déjà. J'altère les unités de perception d'ordinaire employées pour juger de la robustesse d'une chose. C'est une réponse organique à ce qui a déjà été bien fait. Plus qu'un appel à préserver ces bâtiments, mon travail réagit contre l'obsession hygiéniste faite au nom de la rénovation, qui balaie toutes les petites choses qui rappellent le passé de l'Amérique pour les remplacer par des trottoirs et des parkings. On creuse des fondations plus profondes pour de nouveaux bâtiments dans ce qui aurait pu constituer une riche stratification souterraine. Seuls nos tas d'ordures s'élèvent tandis qu'on y empile l'histoire.

Pensez-vous que votre travail puisse avoir des conséquences sur cette situation?

À un faible degré, *Day's Passing [Pier 52]*, que j'ai réalisé à l'embarcadère 52, à New York en 1975, était





ruangrupa

Ruangrupa is a Jakarta-based art collective consisting of ten core representatives and an unfixed number of members. Loosely translated from Bahasa Indonesia as "a space for art," ruangrupa (abbreviated as ruru) emerged in the late 1990s amidst a grassroots Indonesian cultural renaissance that followed the end of a 31-year military dictatorship. Over the next two decades, the collective built itself an extensive and diverse membership of artists, architects, writers, activists, and researchers, spearheading events and socially-minded projects like a research archive, radio station, publishing wing, and public learning space, and running local and international workshops, exhibitions, and festivals, including several international biennales.

In February 2019, ruangrupa was appointed artistic director of documenta fifteen, which is scheduled to take place in 2022 under the title *lumbung* (literally translated as "rice barn"), a principle focused on the sharing of resources and encompassing an entire cosmology of social etiquette that advances art as a sustainable tool for community-building. With close to seventy other collectives from around the world already confirmed as participants, ruangrupa is paving the way for future innovations in the global art world. For the first time, documenta will be led with a decentralized, partnership-based approach focused on critical social analysis, inclusivity, and real-world impact. Following projects like *Speculative Collective* (2019) and *SONSBEEK'16: transACTION* (2016), ruru's artistic approach explores the connection between knowledge sharing and agency through direct practice. For *Speculative Collective*, it paired with two other Indonesian collectives—Grafis Huru Hara and Serrum—in order to decentralize knowledge production through workshops and role play. Fittingly, ruangrupa plans to host its upcoming documenta projects in non-traditional sites such as schools, hospitals, and universities, relying on the logic of the commons to reject the individualism of modernism and propose solutions for the injustices of colonialism, capitalism, and patriarchy. In its utopian but ultimately timely responses to our times, this approach to creative practice rejects art as an experience in isolation from other fields of knowledge, instead employing it as an effective tool to build a stronger global ecosystem for everyone.

Alex Bowron

Collectif basé à Jakarta, ruangrupa est composé principalement de dix artistes et d'un nombre variable de membres. Traduit librement de l'indonésien par « un espace pour l'art », ruangrupa (dont l'abréviation est ruru) est né à la fin des années 1990 au cœur de la renaissance populaire culturelle indonésienne qui suivait une dictature militaire de 31 ans. Durant ses deux premières décennies d'existence, le collectif a réuni une grande diversité de membres artistes, architectes, écrivain·e·s, activistes, chercheurs et chercheuses en organisant des événements et projets à vocation sociale, notamment une archive de recherche, une station de radio, un volet édition, un espace d'apprentissage public ainsi que des ateliers, expositions et festivals locaux et internationaux, dont plusieurs biennales.

En février 2019, ruangrupa a été nommé à la direction artistique de la quinzième documenta (2022) intitulée *lumbung* (littéralement « grange à riz »), un principe axé sur le partage des ressources qui contient la cosmologie entière d'un protocole social faisant de l'art un outil durable pour bâtir une communauté. Avec environ 70 collectifs internationaux ayant confirmé leur participation, ruangrupa prépare le monde de l'art aux innovations futures. Pour la première fois, la documenta sera dirigée avec une approche décentralisée basée sur le partenariat et axée sur l'analyse sociale critique, l'inclusivité et l'impact sur le monde réel. Après *Speculative Collective* (2019) et *SONSBEEK'16: transACTION* (2016), l'approche de ruru explore les liens entre le partage des connaissances et l'agentivité dans une pratique directe. *Speculative Collective*, réalisée avec deux collectifs indonésiens – Grafis Huru Hara et Serrum –, visait à décentraliser la production du savoir par des ateliers et jeux de rôle. Conséquemment, ruangrupa prévoit tenir les projets de la documenta dans des lieux non traditionnels (écoles, hôpitaux et universités) en s'appuyant sur la logique commune pour rejeter l'individualisme du modernisme et proposer des solutions aux injustices coloniales, capitalistes et patriarcales. Avec cette réponse utopique toutefois en accord avec notre époque, cette approche de la pratique créative rejette l'art comme expérience isolée des autres sphères de connaissance, l'employant plutôt comme un outil efficace pour construire un écosystème mondial plus fort pour tous et toutes.

Traduit de l'anglais par Catherine Barnabé



Eko Prawoto
Bamburst, SONSBEEK'16: transACTION,
Arnhem, 2016.

Photo : permission des artistes | courtesy of the artists

CASA TRES PATIOS

**Carrera 50 A # 63 - 31 (574) 5717798
Medellín**

www.casatrespatios.org
casatrespatios1@gmail.com

La Casa Tres Patios (C3P) es una fundación sin ánimo de lucro que actúa como plataforma para las prácticas artísticas contemporáneas y su difusión en Medellín. Sus actividades incluyen programas pedagógicos, exposiciones, residencias de artistas y conferencias, entre otros.

Para C3P, el arte y las prácticas artísticas contemporáneas tienen el poder de cambiar en el individuo la forma de ver, pensar e interactuar con el mundo. A la fecha se han desarrollado programas que involucran todos los campos de la práctica artística contemporánea: artes visuales, nuevos medios, arte sonoro, teoría del arte, arquitectura, urbanismo, diseño y música experimental. Se han realizado programas que promueven la experimentación y los proyectos colaborativos e intercambios entre artistas contemporáneos, curadores, arquitectos, diseñadores, teóricos y los diversos públicos que confluyen, para desarrollar proyectos que pueden inspirar el pensamiento independiente y crear cambios positivos.

C3P ha organizado y gestionado más de ochenta exposiciones y, en su programa de residencias artísticas, ha hospedado a más de noventa artistas, curadores y académicos de Colombia y el mundo. Algunos de estos proyectos han sido posibles gracias al apoyo del Centro Cultural de España en São Paulo —Aecid—, la Fundación Hivos/ArtsCollaboratory de Los Países Bajos, la Fundación Mondriaan de Los Países Bajos, el Instituto de Artes del Distrito de Bogotá (Idartes), el Ministerio de Cultura de Colombia, la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, la Embajada de España en Bogotá y la Fundación Fraternidad Medellín.



> Proyecto ANTI-OQUÍA, de Juan Obando, 2012



> Conversatorio de Tony Evanko con el artista Víctor Gómez dentro del proyecto CuBO.X, 2013

FLORA ARS+NATURA

Calle 77 # 20C - 48
Bogotá

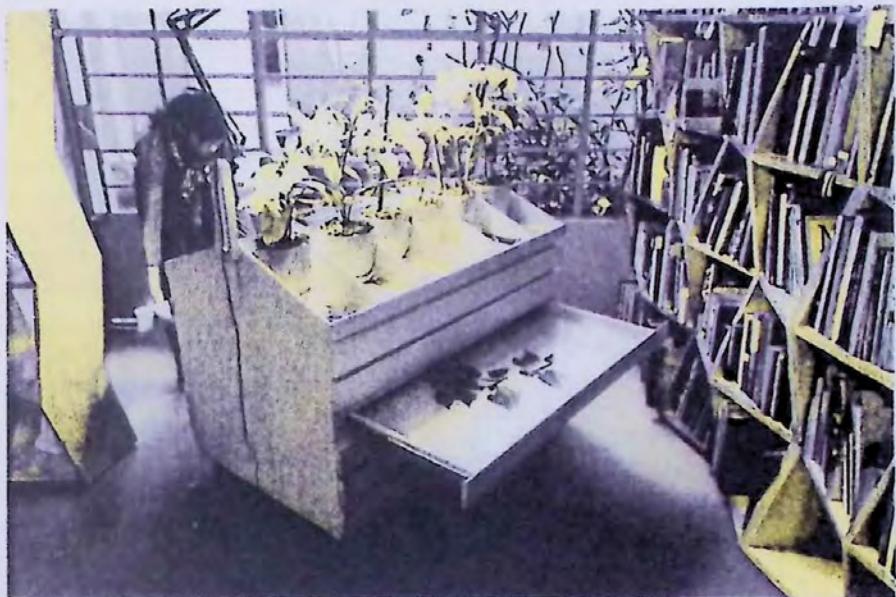
(571) 6751425

www.arteflora.org
info@arteflora.org

FLORA es un espacio para el arte contemporáneo en Bogotá, con énfasis en la relación entre arte y naturaleza. FLORA se enfoca en la producción, a partir de comisiones y residencias; en la difusión de los resultados de estos programas, y en la educación. Es un sitio de reunión para artistas e interesados en el arte contemporáneo, un espacio de escala doméstica y carácter abierto, inclusivo y de alto nivel de calidad. Su propósito es constituirse en sitio de referencia de la escena artística en Bogotá, estableciendo vínculos con el resto del país y el exterior a través de residencias artísticas, proyectos comisionados, y una intensa actividad pedagógica.

FLORA cuenta con una biblioteca especializada en arte y naturaleza, un auditorio, un jardín con especies nativas, una sala de proyectos, una vitrina hacia la calle en donde se desarrolla el programa Gabinete, un espacio dedicado al arte sonoro denominado Archivo Audible, y varios estudios para residencias de artistas y curadores. Todas las actividades son gratuitas y abiertas al público.

Su programa de residencias se realiza en Honda, Tolima. Esta ciudad fue muy importante durante el período colonial y los inicios de la república debido a su situación estratégica como puerto sobre el río Magdalena. Los artistas viven y trabajan y al final presentan los resultados parciales de su investigación como un evento para el público local. Posteriormente se exhibe una versión ampliada de los resultados de la residencia en la sala de proyectos de FLORA en Bogotá.



> Biblioteca con el trabajo de Susana Mejía sobre plantas del Amazonas



> Plegaria Muda de Doris Salcedo, 2014
Fotografía de Gonzalo Angarita

GALERÍA LAMUTANTE

Carrera 21 # 158 - 80 C-10 (57) 311 442 1106
Floridablanca (57) 316 327 0148

www.galerialamutante.org
info@galerialamutante.org

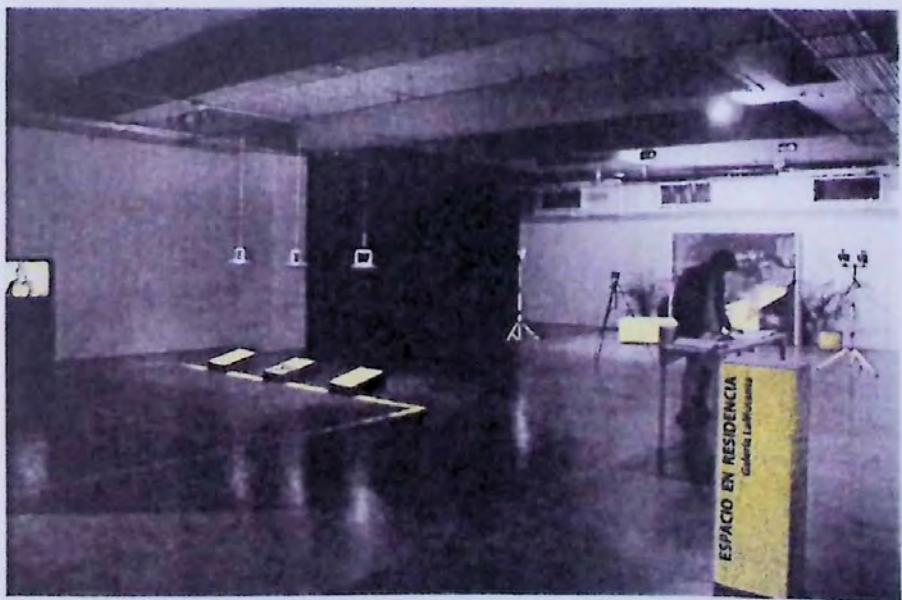
Galería LaMutante es una plataforma dirigida por Alberto Borja, Nicolás Cadavid, Sebastián Sánchez y Efraín Marino, quienes desde 2006 orientan sus esfuerzos a la dinamización y fortalecimiento del campo artístico de Bucaramanga, Colombia, a través de una amplia lista de proyectos entre los que se incluyen residencias artísticas, exhibiciones, publicaciones virtuales, conferencias, talleres, festivales y subastas de arte.

A pesar de no tener un espacio físico para desarrollar sus actividades, LaMutante difunde sus actividades por internet y gestiona el uso de los pocos centros culturales que existen en la ciudad, así como del espacio público que requieren sus propuestas más ambiciosas. Al no contar con apoyos permanentes ni públicos ni privados, LaMutante recurre a diversas estrategias para solventar los costos de sus proyectos.

Tras más de ocho años de trabajo, ha logrado convertirse en un referente para proyectos que, si bien se inscriben dentro del círculo de lo oficial, proponen lógicas no hegemónicas con diversas estrategias para la producción, circulación y consumo del arte que amplían el espacio de comunicación entre artistas y públicos.



> Stand de LaMutante en ARTBO 2014



> *A beautiful city is a nice place for art*, intervención de LaMutante en El Parqueadero, 2013

LA AGENCIA

Bogotá
Twitter:@porlosagentes

(571) 2171619

www.laagencia.net
info@laagencia.net

Laagencia es una oficina de proyectos de arte que funciona desde 2010 en el barrio Chapinero, en Bogotá. Durante este tiempo hemos trabajado de distintas maneras, el nuestro ha sido un trayecto de constante cambio y crisis periódicas, un camino accidentado sin una estructura lineal o lógica.

Hemos dividido la breve historia de nuestro espacio en tres momentos: constitución, institución y formación. Este recuento responde, por un lado, a su historia, a su concepción, adecuación y uso, a las razones que llevaron a su abandono y lo que esto significó. Por otro lado, queremos entender y enunciar un espacio autónomo como un proceso de aprendizaje, un interés que ha desembocado en el proyecto de la Escuela de Garaje que desarrollamos actualmente.

Momento 1: constitución

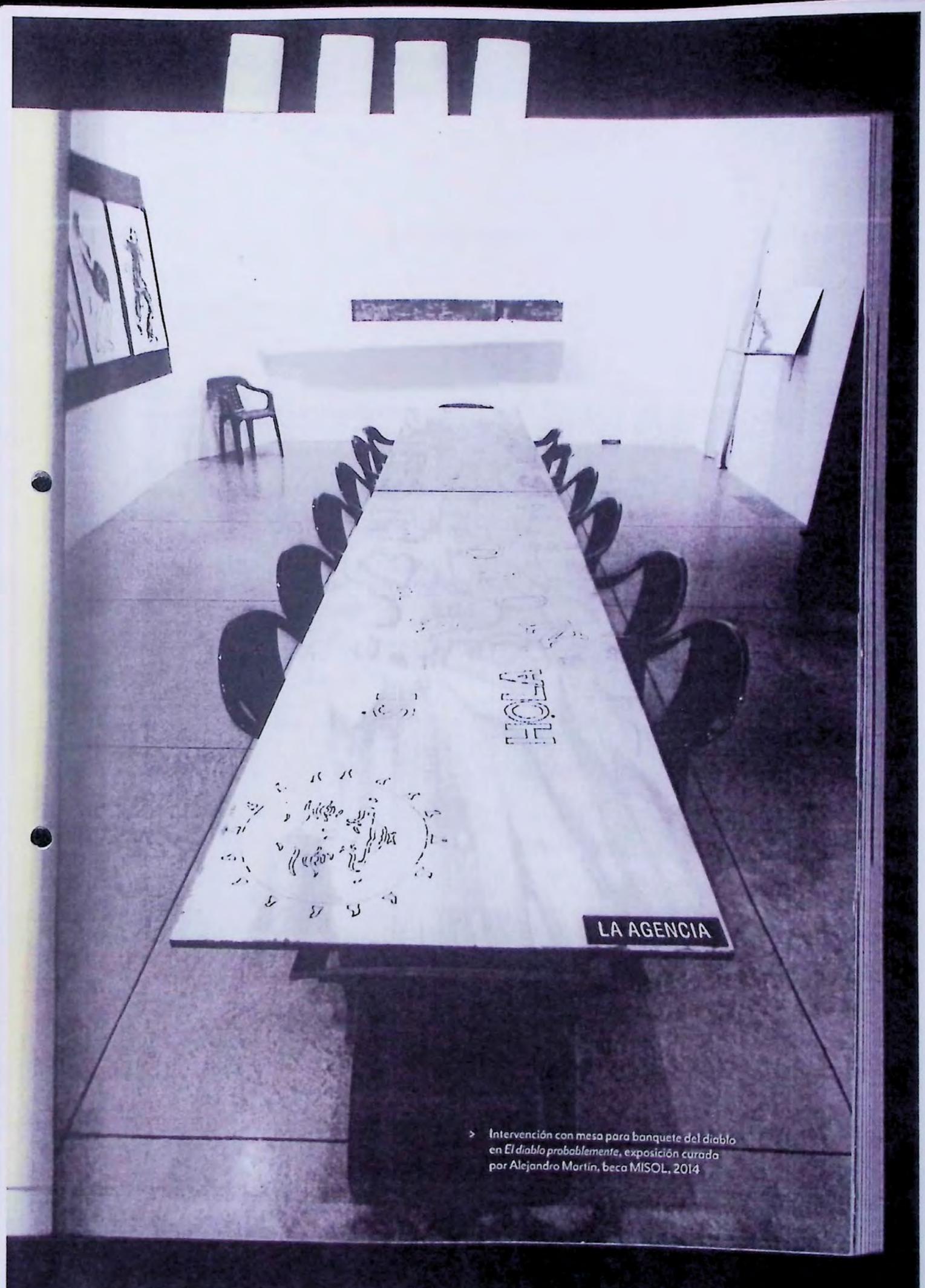
1. Espacio de taller, oficina.
2. Grupo de estudio / fiestas / pequeños eventos.
3. Hagamos algo / espacio.

Momento 2: institución

4. Listas, mapas mentales, definición, slogan: *esto no es gestión, es arte.
5. Logo, tarjetas, página web, redes sociales.
6. Adecuación, cubo blanco, sistema de iluminación y señalización.
7. Abiertos al público, exposiciones individuales, talleres, presentaciones, etc.
8. Residencia, red de residencias, adecuación, convenios.
9. Convocatorias, perderlas, ganarlas y menciones de honor.
10. Reconocimiento, mesa de espacios autogestionados.

Momento 3: formación

11. Laagencia como recipiente *esto es gestión.
12. Cerrar el espacio.
13. Grupo de estudio, otra vez.
14. Abrir una Escuela.



LA USURPADORA

Puerto Colombia

(57) 317 685 8046

lausurpadoratropical@gmail.com

lausurpadoraespacioindependiente.blogspot.com

La Usurpadora es un espacio de arte independiente fundado en 2012, en Puerto Colombia, Atlántico, por María Isabel Rueda y Mario Llanos, con el fin de apoyar a los artistas locales.

El proyecto surge como una respuesta a la ausencia de espacios de arte contemporáneo donde los artistas puedan exhibir y difundir su trabajo en la región. Aunque carece de una sede física permanente, La Usurpadora ejerce su labor, tomando posesión temporal de lugares diversos.

La Usurpadora apoya y acompaña los procesos de los artistas, generando espacios para la visualización de sus proyectos en Barranquilla y el Caribe.

Al conectar y crear redes entre artistas locales y de otros lugares, La Usurpadora busca fortalecer sus proyectos y ampliar sus posibilidades de apoyo y circulación en otros contextos.

Complementando estas actividades, La Usurpadora tiene un proyecto de residencias artísticas llamado El centurión de la noche.



> *La nueva ola*, proyecto de Paulo Licona en Puerto Colombia, 2013

LUGAR A DUDAS

Calle 15 Norte # 8N - 41 (572) 6682335
Cali

www.lugaradudas.org
lugaradudas@lugaradudas.org

Lugar a dudas surge en Cali en 2005. Su historia es similar a la de muchas otras iniciativas independientes desarrolladas a partir de la autogestión y como medio de resistencia al contexto. Hoy, es una plataforma que promueve la producción del arte contemporáneo a través de la investigación, la discusión y el intercambio de conocimientos de la mano de la experimentación, el juego y el error. Su relevancia está en su manera de operar, su capacidad de acción y su escala, elementos básicos para construir una escena local y dinámica.

Durante diez años de permanente actividad, Lugar a dudas ha intentado activar el espacio a manera de laboratorio, con propuestas que implican otras formas de relaciones con el campo artístico; otras maneras de circulación, de producción y de recepción de las prácticas artísticas.

Más allá de la exhibición y promoción de productos artísticos tangibles, se enfatizan las problemáticas y complejidades que vivimos hoy en nuestra sociedad, en un intento por dejar ver otras miradas y escuchar otras voces. Los modos de accionar se han ido adaptando durante el transcurso de su funcionamiento como respuesta a los usos del espacio, tratando de construir una relación más cercana entre la comunidad artística, las obras y los diferentes públicos.

Su programación incluye exhibiciones, conferencias, charlas, encuentros y talleres, tanto prácticos como teóricos, que permiten otras formas de conocimiento y modelos de aprendizaje, más libres y no convencionales, convirtiendo el espacio en un punto de encuentro y goce del arte.



> *Pequeña miscelánea de la Cali moderna*,
de Diana Cuartas y Yolanda Chois, 2012



> *Réplica*, de Elías Heim, 2014

TALLER 7

Cra 41 # 46 – 67
Medellín

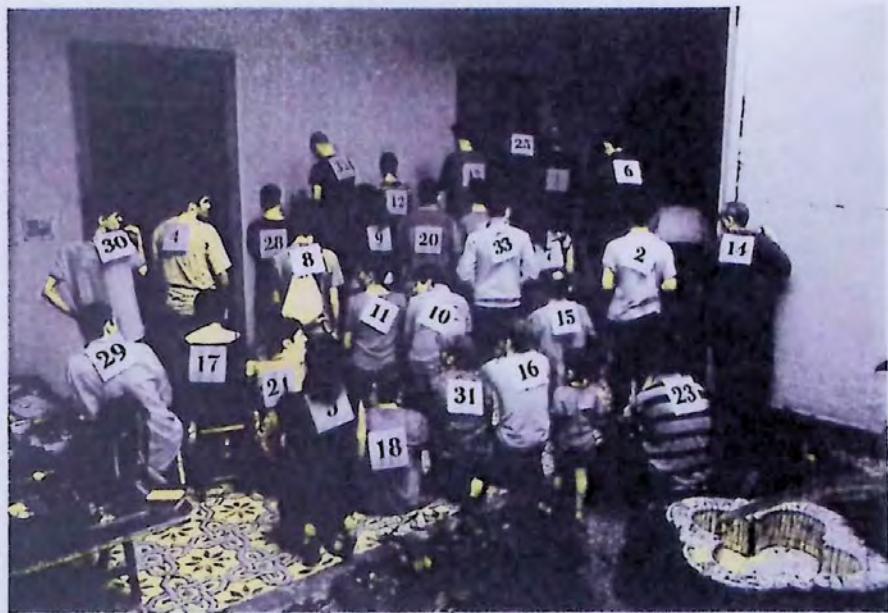
(574) 2395508

www.tallersiete.com
taller7@gmail.com

Taller 7 es un proyecto autogestionado que surge en Medellín en 2003, por iniciativa de un grupo de artistas plásticos, para generar espacios abiertos a la producción, promoción y discusión de las prácticas artísticas fuera del circuito institucional establecido. Ha sido un laboratorio de creación y experimentación, un espacio de pensamiento, investigación e intercambio que apunta al desarrollo de procesos de largo aliento, por medio de la construcción de redes de trabajo y colaboración a través de acciones que permitan la transmisión de saberes.

Su sede, una vieja casa en el centro de Medellín, se establece como punto de encuentro, que permite el intercambio entre diversos contextos y generaciones de artistas y curadores por medio de eventos y actividades abiertas al público. El objetivo es estimular y fortalecer la construcción de escenarios de diálogo, ofreciendo múltiples miradas que nutran los procesos existentes y fomenten nuevos mecanismos de interacción.

El proyecto se fundamenta, más que en resultados y/o productos, en procesos, priorizando la experiencia vital misma. A lo largo del tiempo ha desarrollado diversas líneas de trabajo: residencias artísticas, exposiciones, sesiones de dibujo, proyectos artísticos y la creación de un centro de documentación y publicaciones que, con el tiempo y la experiencia, se han venido complementando, generando cruces tanto en el espacio de Taller 7 como en la ciudad y el país. Las líneas de trabajo han ido apareciendo en el camino, de forma que cada proyecto se convierte en un punto de partida de nuevas propuestas.



> Imágenes del Rally de dibujo, 2009

FESTIVAL DE PERFORMANCE DE CALI

www.helenaproducciones.org
helenaproducciones@yahoo.com

El Festival de Performance de Cali es uno de los proyectos más importantes de Helena Producciones, un colectivo de artistas que trabaja en Cali.

El Festival funciona desde 1997 y con ocho ediciones se ha convertido en una plataforma para artistas locales, nacionales e internacionales. Como programa pedagógico, Helena desarrolla la Escuela móvil de saberes y práctica social para acercarse a las comunidades y a la historia colombiana desde estructuras no formales de educación.

Helena Producciones y el Festival de Performance no tienen un espacio fijo; con sus actividades buscan, más bien, activar los lugares públicos con resonancias culturales, políticas e históricas y revisar constantemente las condiciones de producción del arte en general.

En el colectivo actualmente participan Ana María Millán, Wilson Díaz, Claudia Patricia Sarria-Macías, Gustavo Racines y Andrés Sandoval.

El archivo construido por Helena ha estado en exposiciones como: *Six Lines of Flight: Shifting Geographies in Contemporary Art*, Museo de Arte Moderno de San Francisco, EEUU, 2012, *The Door to the Invisible*, Casa del Lago, México DF, 2012, y *Living as Form*, Creative Times, Nueva York, EEUU, 2011.



> Escuela de Esgrima con Machete de Puerto Tejada
Festival de Performance 2006: Escuela móvil de saberes y práctica social



> Uno de las actividades nocturnas del Festival de Performance, 2008

ART ET LABEUR

THE IDEA THAT TODAY
THERE IS NO AESTHETIC
MOVEMENT RULING THE
VISUAL ARTS
IS INCORRECT.
CAPITALISM RULES.
IS THIS
NECESSARY?

Christopher B. Williams
écrit au poster sur
l'art, les arts, et la
culture.



Marco Lutteman (dir.), Waldfried Kauz
1973, Château Wachtenhus (Völklingen), exposition
biennale d'artistes

Les critiques formulées dans l'art des années 1960 sur la valeur d'échange des objets d'art et l'attention portée sur la prise en compte d'une valeur d'usage des œuvres ont ouvert un questionnement implicite sur les conditions de subsistance matérielle de l'artiste dans les décennies suivantes. Une série d'œuvres engageant des processus d'objectivation des moyens de production permettent d'examiner certains des dilemmes qu'ont éprouvés différentes générations d'artistes confrontés à une économie capitaliste.



La production doit être reconnue non comme une forme privilégiée de représentation, mais uniquement comme une production culturelle".¹⁴ Une conception qui, pour Buchloh, prolonge la cohérence des démarches de D'Arcangelo concernant la remise en cause des systèmes hiérarchiques des institutions culturelles. Le fait de refaire un mur ou un plafond dans un lieu dédié à l'art ou appartenant à un artiste, non pas pour des visées artistiques, mais pour gagner sa vie, brouillait les distinctions entre les valeurs critiques de l'art, les valeurs d'usage des réalisations et les valeurs économiques inhérentes au fait de fournir un service. Il n'était pas question pour ces artistes de transformer un labeur en œuvre d'art, il était d'ailleurs très précisément spécifié dans les contrats que les "acquéreurs" ne pouvaient en aucun cas faire valoir les travaux comme une œuvre d'art. Ils maintenaient plutôt un régime d'indécidabilité entre une pratique artistique et ouvrière à une époque de basculement au cours de laquelle des pratiques critiques étaient réincorporées aux institutions et où des lieux alternatifs étaient reconvertis en espaces conventionnels. Le prolongement d'une approche critique à partir de l'art leur semblait certainement irrémédiablement voué à l'incorporation. En effet, D'Arcangelo et Nadin engagent leurs "travaux" moins de dix ans après qu'elles ont été initiées des pratiques dites "post minimales" dont certaines avaient lieu en dehors de lieux dédiés à l'art et d'autres consistant à élaborer différentes formes de critique des institutions en intervenant sur les formes architecturales des contextes de monstration. Le "White Cube" était alors considéré comme l'espace emblématique de l'institution artistique qu'il fallait éviter ou qui faisait l'objet de critiques, en particulier sur sa pseudo neutralité. Or, le milieu des années 1970 a vu ces approches partiellement récupérées par le marché de l'art et les lieux considérés comme alternatifs accrochent désormais tableaux et photographies. Il est significatif que le premier chantier de D'Arcangelo et Nadin en 1977 était le PS1, dans lequel ils ont construit des cimaises pour accrocher les tableaux de deux artistes¹⁵ associés au Pop Art. Pourtant, l'année

Daniel Buren, *Photo-souvenir: Kunst Bleibt Politik*, juillet 1974, travail in situ incluant le travail censuré de Hans Haacke — in *Kunst Bleibt Politik*, Kunsthalle, Cologne, Allemagne.
© Daniel Buren/VG Bild-Kunst, Bonn
Photo: Bernd Roder

Daniel Buren accroche à l'œuvre de Hans Haacke, sur lequel il a ajouté à son tour une œuvre à l'envers de *Maurer Pflaster* (1974) duquel Haacke a également été un précurseur du mouvement d'opposition culturelle et sociale malJKM dans la moitié du siècle.

précédente, PS1 ouvrait avec l'exposition *Rooms* qui marquait l'apothéose et en définitive le déclin des interventions dans des lieux "bruts" par des artistes comme Michelle Stuart, Gordon Matta Clark, Lucio Pozzi, Patrick Ireland (aka Brian O'Doherty) ou Richard Nonas. L'année de l'ouverture de PS1 coïncide d'ailleurs avec la parution dans *Artforum* du texte de Brian O'Doherty, "Inside the White Cube" dans lequel l'artiste / critique, analyse la fonction idéologique du white cube comme ayant pour finalité la transcendance de l'objet en dehors du temps et de l'espace, donc des contingences matérielles. Selon lui, dans le white cube "le mur devient une membrane à travers laquelle les valeurs esthétiques et commerciales s'échangent par osmose". De ce point de vue, les actes de D'Arcangelo et Nadin interviennent précisément à l'endroit où se révèlent les conditions matérielles de production des spécificités architecturales qui soutiennent et confirment leur valeur aux objets d'art. Par ailleurs, les matériaux utilisés et les modes d'application des interventions de D'Arcangelo et Nadin sont similaires à ceux utilisés par un certain nombre d'artistes comme Robert Ryman, Michael Asher et Daniel Buren dont D'Arcangelo était d'ailleurs l'assistant. Or, leurs travaux ne prennent pas appui sur une critique du système de l'art depuis l'art mais depuis la production artistique comme labeur, c'est à dire, la condition élémentaire de la production non valorisée du travail.

Dans le sillage de ces approches, Peter Nadin avait fondé par la suite *The Office* avec Jenny Holzer, Peter Fend et Coleen Fitzgibbon, une parodie des activités libérales dont la carte de visite vantait les talents d'un employé du tertiaire ou d'un artiste servile correspondant parfaitement à l'esprit des années 1980: "Des services esthétiques pratiques, applicables à la situation du client. Notre consultation inclut une expertise de vos besoins et des suggestions pour des actions réalisables".

Au cours de la décennie suivante, Andrea Fraser et Helmut Drexler font le constat selon lequel, si les pratiques associées à la critique institutionnelle ont été largement intégrées et valorisées symboliquement par le système, les artistes porteurs de ces projets ne sont toujours pas rémunérés pour leur travail. Ils entament leur projet *Services*¹⁶ initié en 1993, dont l'ambition est de se substituer aux structures existantes pour faire institution.¹⁷ Fraser prolongera ces questionnements à la fin des années 1990 au sein de *Parasite*¹⁸, un collectif d'artistes envisagé comme un outil permettant le soutien et le développement des "project based art works" dont les galeries et les institutions bénéficiaient mais ne défendaient pas les intérêts¹⁹.

Suivant la logique d'Andrea Fraser selon laquelle l'artiste est l'institution, *Parasite* imagine pouvoir définir des situations de coopération entre artistes partageant un même type d'œuvres qui, à l'époque, n'était pas soutenu par le marché de l'art. En parasitant des structures institutionnelles existantes, ils ont l'ambition d'organiser des événements discursifs et des expositions alternatives de *Project-based art* impliquant une attitude critique et n'engageant pas nécessairement une forme physique permanente.

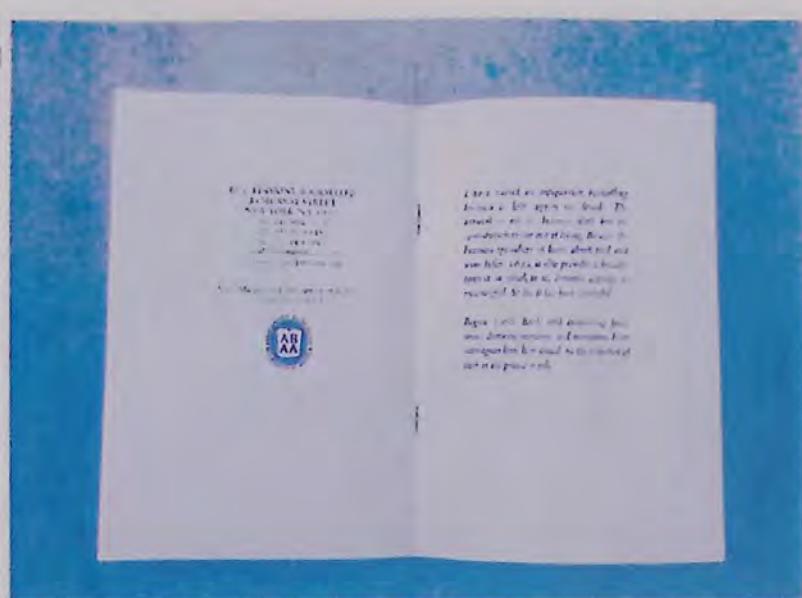
En 1997, Ben Kinmont, l'un des fondateurs de *Parasite* avait déjà initié plusieurs projets artistiques impliquant la nécessité de considérer les spécificités des *Project Arts*.

Entre autres, un projet intitulé *Agency* (1997) qui témoignait de sa volonté et de la difficulté de constituer une structure qui permettrait de supporter ces pratiques :

"J'ai eu envie d'essayer d'écrire un plan de développement pour la création d'une agence de projets artistiques qui soit le partenaire d'Antinomian Press. Un ou deux ans plus tard, Anne Pasternak de Creative Time accepta de me financer pour mener à bien cette étude et pour voir si le projet était viable. Malheureusement, la seule structure financière qui me semblait pouvoir répondre à mes besoins était celle avec laquelle je n'aurais jamais souhaité travailler. Le projet fut donc sans suite. C'est à partir de cette expérience que j'ai commencé à mesurer et envisager vraiment l'indépendance des projets d'artistes, leur marginalité (à la fois subie et recherchée) et cette nécessité de liberté avec leur pratique artistique. [...]"²⁰

Après avoir envisagé plusieurs hypothèses, Ben Kinmont a finalement choisi de mener sa pratique artistique en parallèle avec une activité de librairie spécialisé en livres anciens lui permettant d'éviter de faire porter sur son œuvre la nécessité de subvenir à ses besoins.

La crise économique de 2008 suscite un regain de réactivité à l'encontre du fonctionnement néo-libéral de l'art. Non seulement les communautés d'artistes subissent violemment les conséquences de la crise mais ils l'identifient au fait que le système de l'art soit partie prenante du système financier. C'est dans ce contexte que s'élabore le projet *W.A.G.E.*²¹, un collectif d'artistes qui rédige une charte négociée avec les institutions à but non lucratif afin que celles-ci rémunèrent les artistes pour leur travail. *Art Work*, est aussi un collectif né en 2009 qui a édité une plateforme web consistant à "rassembler des textes et/ou des œuvres d'artistes, activistes, écrivains ou critiques sur la question du travail dans une économie déprimée et la manière dont cela peut avoir une incidence sur les processus artistiques, la rémunération et la propriété artistique".²² Le mouvement Occupy Wall Street a généré un certain nombre de collectifs dont *Occupy Museums*, qui milite en faveur d'une reconnaissance par les musées des créations associées symboliquement aux 99% de la



Ben Kinmont, *Sometimes A Nicer Sculpture Is To Be Able To Provide A Living For Your Family*, 2001, image du livret édité en 2002, 500 copies.

population et non seulement aux œuvres validées par le 1% des plus riches, c'est-à-dire par les valeurs de l'industrie du luxe ou les banques qui, par leurs financements, influencent les musées.

La profondeur de la scission entre les valeurs des 1% et celles des 99% semble démultipliée dans le champ de l'art et Marcel Broodthaers en analysait déjà les raisons en 1974 : "Qu'est-ce que l'art ? Depuis le XIX^e siècle, la question est sans cesse posée tant à l'artiste, qu'au directeur de Musée, qu'à l'amateur. En fait, je ne crois pas qu'il soit sérieux de définir l'Art et de considérer la question sérieusement, sinon au travers d'une constante, à savoir la transformation de l'art en marchandise. Ce processus s'accélère de nos jours au point qu'il y a superposition des valeurs artistiques et commerciales. S'il s'agit du phénomène de la réification, l'Art serait la représentation singulière de ce phénomène, une sorte de tautologie".²³

Sébastien Pluot

Sébastien Pluot est historien de l'art et curator.

Avec Maud Jacquin, ils dirigent Art by Translation, le programme international de recherche et d'exposition. www.artbytranslation.org

Il est directeur associé du CNEAI et dirige le programme de recherche en traduction à l'ESBA TALM d'Angers. Il est commissaire de nombreuses expositions dont les dernières : *The House of Dust* by Alison Knowles, James Gallery or Emily Harvey Foundation, New York, CNEAI de Pantin, Fonderie Darling, Montréal (2016-2018); *You may add or subtract from the work: On the work of Christopher D'Arcangelo and Michael Asher* au MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles (2017). Une lettre arrive toujours à destination, La Panacée, Montpellier (2015-2016). Il est co-éditeur des ouvrages *Art by Telephone Recalled*, éd. MIX et de *Une traduction d'une langue vers une autre*, éd. Les presses du réel.

¹⁹ Selon Andrea Fraser, les questions pratiques de la rémunération des Project Work témoignent de décisions politiques qui peuvent avoir une incidence, non seulement sur les conditions de travail, mais aussi sur la fonction et la signification de leurs œuvres.

²⁰ Description du projet *Agency* dans la publication *Prospectus* édition Mix, Paris, 2011. Ben Kinmont précise le contexte de cette œuvre : "1997 Creative Time est une association à but non lucratif basée à New York qui présente au public des projets artistiques dans diverses disciplines. Le projet ne peut être repris. Archive incluse dans la collection de l'artiste".

²¹ *Working Artists and the Greater Economy* dont les initiales signifie "Salarié".

²² C'est à partir de cette édition que l'artiste Lize Mogel avait composé un diagramme résultant d'un sondage auprès de professionnels de l'art concernant, d'un côté, la part de temps et, de l'autre, la part de revenu respectivement consacrés à l'activité artistique et/ou à l'activité rémunérative.

²³ M. Brodthaers, "To be a straight thinker or not to be. To be blind", texte publié en anglais dans *Le privilège de faire*, Museum of Modern Art, Oxford, 1975. Voir JDP, p. 268.



Le collectif Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.) utilise le mur du Guggenheim pour envoyer un message au conseil d'administration du musée concernant les conditions de travail des ouvriers exploités pour la construction du Guggenheim d'Abu Dhabi. 27 avril 2016

URBAN MATTERS

L'exposition d'ADRIEN TIRTAUX (né 1980; vit et travaille à Anvers) à artconnexion s'inscrit dans le prolongement d'une démarche qui n'a de cesse de modifier nos usages de l'espace. Jouant sur les dichotomies qui en structurent quotidiennement l'apprehension (le dedans et le dehors, le privé et le public, l'individuel et le collectif, la mobilité ou la halte, les vues prescrites ou soustraites...), l'enjeu relève tant d'une utopie pratique que d'une esthétique où l'architecture se conjugue à la sculpture et à l'installation. Point d'images ici ou presque¹, mais une multitude de paradoxes générés par des installations impliquant systématiquement le mouvement et la décentration. *Urban Matters*, bien que logée dans un espace relativement modeste, tient d'un magnifique parcours et invite à plus d'un cheminement.

Les locaux d'artconnexion sont situés dans une petite maison mitoyenne au centre de Lille. Le parti pris, d'une grande lisibilité, ne tient pas d'un accrochage classique, réunissant une série d'œuvres importées de l'atelier. Pour l'essentiel, la lettre est ici l'enveloppe: le 9, rue du Cirque devient l'objet même de monstration et d'expérimentation. La façade, les murs, la cage d'escalier et les ouvertures existantes constituent ainsi les "matériaux" à partir desquels l'artiste a travaillé. Il s'agit de creuser ou de modéliser l'espace, d'en assembler des éléments, voire de les dupliquer. En d'autres termes, sculpter. Quatre maquettes témoignent de la démarche et de l'enjeu programmatique. Reprenant la volumétrie du bâtiment, ces blocs de béton, de pierre, d'argile ou de bois constituent en quelque sorte la réduction des interventions réalisées dans l'espace. Au-delà, ces sculptures incarnent aussi la virtualité des



Vue de l'exposition
Adrien Tirtaux / *Urban Matters* –
artconnexion, Lille:
Espaces privés, bois enduit, peinture,
2017
Photo: Maxime Dulou, 2017

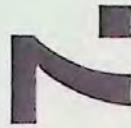
possibles en termes d'actions sur celui-ci. Autonomes mais à lire en échos des dispositifs engagés, ces pièces sont les seuls objets pérennes de l'exposition.

Le creusement de la pierre bleue fait directement référence aux ouvertures créées par l'artiste. Les portes ouvrées, délimitant les différents espaces et fonctions, ont systématiquement été enlevées pour être relogées dès l'entrée. Disposées côté à côté verticalement, à quelques centimètres l'une de l'autre, elles ferment le vestibule qui mène habituellement à l'espace d'exposition. Dans cette configuration, elles donnent surtout à voir: les interstices laissent deviner un enchevêtrement plutôt chaotique dont, à ce stade du parcours, on ignore encore la véritable nature. C'est donc vers la gauche que se tournent le corps et le regard. La relocalisation des portes permet un accès direct à ce qui devait être un salon. Cet espace se voit complètement transformé par deux interventions recomposant la relation de l'architecture à son contexte urbain. Deux structures parallélépipédiques sont enchâssées dans les fenêtres donnant sur la rue. La première, s'appuyant depuis l'intérieur du bâtiment, se prolonge par-delà les ouvrants pour déborder jusqu'au trottoir. L'autre volume, fixé à l'accotement, s'incline selon un angle opposé pour reposer contre la vitre de la fenêtre voisine. Ces blocs sont recouverts d'un enduit dont la teinte est celle de la façade. La deuxième

ADRIEN TIRTAUX
URBAN MATTERS
(ARTCONNEXION)
9 RUE DU CIRQUE
F-59000 LILLE
WWW.ARTCONNEXION.ORG
HTTP://ADRIENTIRTAUX.EU



RUN RUN RUN, CAN (Neuchâtel),
Mathieu Schmitt, *Cadavres exquis suspendus*, 2015,
Jean-Baptiste Genne, *Banqueroute*, 2016
© Villa Arson et Loïc Thébaud



Lieu Commun - Zébra 3
Buy-Self (Bordeaux - Toulouse),
South Sprint, 2016, Un road trip artistique
Bordeaux-Toulouse - Nice
© Villa Arson et Loïc Thébaud

ARSON- RUN- SPACE

Les fondateurs et la majorité des résidents qui ont travaillé à La Station (Nice) sont des anciens étudiants de la Villa Arson. Cette relation très filiale a permis à de nombreux jeunes artistes d'entrer de plain-pied dans la vie professionnelle après avoir passé 5 ans dans une école connue pour être une somptueuse bulle perchée sur une colline ensoleillée. Mais les liens s'arrêtent ici. La Station développe sa propre programmation, en rien dictée par la Villa Arson. Elle est surtout un *artist-run-space*, un lieu fondé et géré par des artistes, alors que la Villa Arson est un établissement public d'état dont la gestion n'a rien d'artistique, paquebot où règne en maître le pouvoir administratif. D'ailleurs, le rôle de l'équipe du centre d'art dans ce projet fut non pas d'en assurer le commissariat, mais d'être un rouage entre l'hyper-machine qu'est la Villa Arson et l'esprit de fonctionnement *run-space*.

La première décision de La Station fut non pas d'organiser une exposition "hommage-rétrospective" à sa propre histoire, mais d'inviter une vingtaine d'autres *artist-run-spaces* avec qui elle avait collaboré ou envie de collaborer. Chacun de ses membres (passés ou présents) pouvait convier un autre lieu et agir en relais artistique et logistique. Une sorte de constellation s'est progressivement construite avec 21 *artist-run-spaces* et près de 120 artistes. Il était convenu au départ que les artistes de La Station allaient occuper une salle pour eux-mêmes, la prestigieuse Galerie carrée du centre d'art. Mais peu

A l'occasion de ses 20 ans, La Station a été invitée par la Villa Arson à imaginer un projet d'envergure. De fil en aiguille, ce sont 21 autres *artist-run-spaces* et près de 120 artistes qui ont été convoqués pour l'exposition **RUN RUN RUN**¹. Retour sur cette expérience plutôt singulière menée entre une institution et autant de lieux alternatifs.

Sophie Graniou, *Cortex préfrontal*, 2016
© Villa Arson et Loïc Thébaud



à peu, ils décidèrent de se dissemner dans tous les autres espaces en fonction des relations de complicité qu'ils allaient entretenir (ou pas) avec les autres structures. Il s'agissait pour eux de ne pas imposer leur autorité invitante et de jouer la carte de la proximité et des interactions.

Nous disposions d'un budget de 30000 euros pour 1200 m² de surface d'exposition. Cette somme fut divisée en 21 parts équitables, comprenant la production et le transport des biens et des personnes. La Villa Arson s'est néanmoins engagée à prendre en charge le logement des artistes sur son site ou en Auberge de Jeunesse. Plutôt que de déterminer le choix des salles au préalable, La Station décida de constituer l'exposition à partir des projets envoyés par les structures invitées. Ce choix résolument empirique a créé au départ de petites tensions et, de fait, une négociation quotidienne qui a duré quasiment jusqu'à la veille de l'inauguration. Soixante artistes sont venus sur place durant les six semaines de montage, chaque jour apportant son lot de nouvelles têtes et donc de surprises à l'instar du collectif allemand MAIKE Alles Gute rencontré pendant l'été à l'occasion d'un mariage organisé clandestinement dans une belle demeure inoccupée de Vence.

Afin de gérer cette schizophrénie collective, la Station eut alors l'idée de mettre en place une cantine. Cette dernière (une petite cuisine aménagée pour l'occasion sur une terrasse de la Villa Arson) fut entièrement gérée par une artiste (elle-même co-fondatrice de la Zorime, un *artist run-space* basé à Nice) qui venait de créer une société-traitur. Au-delà de la convivialité, cette cantine a joué un rôle majeur car elle a permis de nous retrouver au quotidien afin de faire avancer le plan d'installation de l'exposition.

La majorité des œuvres a été produite à la Villa Arson, profitant de la possibilité d'utiliser les ateliers de l'école avant la rentrée des étudiants. Wonder (Paris) a ainsi réalisé un véritable sauna doté d'une programmation musicale *indoor* et *outdoor*, tandis que La BF15 (Lyon) a totalement restructuré son espace avec une immense toile flottante. Les pièces transportées de l'extérieur l'ont souvent été dans un cadre spécifique. Lieu Commun (Toulouse), Zebra3 et BUY SELF (Bordeaux) ont par exemple acquis un camping-car avec leur budget, collectant eux-mêmes les œuvres sur leur route entre Bordeaux, Toulouse, Sète, Montpellier, Marseille et Nice. Ils ont présenté le véhicule et les œuvres au sein d'un dispositif mis en scène tel un bivouac, un campement.

Nous avons également convenu de baser une grande partie de la médiation de l'exposition sur l'identité des structures tout autant que sur les contenus artistiques. C'est ainsi que

nous avons co-édité avec *La Strada* (magazine culturel bimestriel diffusé gratuitement sur la Côte d'Azur) un encart de 8 pages dans lequel chaque *artist-run-space* racontait l'histoire qui l'a fait naître, son récit fondateur. De même, les équipes de DUUU Radio (<http://www.duuu-radio.fr/>) et Drogistes (<http://www.drogistes.fr/>) ont passé plusieurs jours pendant le temps de montage afin de restituer l'esprit qui animait ce vaste chantier, ainsi que de témoigner de l'aventure de chacun. Cette sorte d'informations a notamment permis d'affirmer que la vie de ces lieux n'est pas linéaire, qu'elle est certes faite de débrouille, mais aussi d'engagements amicaux, amoureux, sociaux ou politiques, au même titre que de crises internes, de découragements, de rebonds et d'échecs. In extenso (Clermont-Ferrand) raconte comment à ses débuts il a dû "emprunter" l'électricité au Monoprix le plus proche. Le Palais des Paris (Tokyo) évoque quant à lui la difficulté pour un artiste d'exister au Japon, tandis que L'Espace d'en Bas (Paris) a répondu à sa manière par un film reprenant des extraits de communiqués de presse de ses expositions passées en les mixant à des images d'archives documentaires sur des artistes singuliers, inconnus de l'histoire. CAN (Neuchâtel) a même conçu une partie de son accrochage sur la mémoire de la Cédrille qui Sourit, légendaire *artist-run-space*, créé par Georges Brecht et Robert Filliou à Villefranche-sur-Mer entre 1965 et 1968. Ce lieu totalement expérimental cessa toute activité avec cette emblématique sentence : "Il y a toujours quelqu'un qui fait fortune, quelqu'un qui fait banqueroute (nous en particulier)."

L'exposition s'est néanmoins révélée parfaitement produite. Le critique d'art Cedric Aurele (<http://www.lequotidiendelart.com/> N°1178) a dénoncé un "art de salon", loin de l'esprit *run space*. Même si la remarque apparaît un peu trop sévère, elle n'est pas dénuée de vérité. L'accrochage semblait parfois trop maîtrisé, comme si certains *artist-run-spaces* allaient à contre-sens de leur univers, peut-être impressionnés par le prestige de l'institution qui les accueillait. Mais il aurait été tout aussi paradoxal de créer un maniériste contraire en singeant une exposition trop désordonnée, voulant à tout prix affirmer un esprit alternatif au détriment de la singularité des propositions. Car ce qu'il ressort au fond de l'exposition, n'est pas tant une cohérence artistique, mais une disparité. Elle était faite de ruptures incessantes, d'univers disjoints. Il était impossible de la définir par un style ou une conceptualisation quelconque. De même, aucun des lieux n'a souhaité inventer un discours idéologique sur l'état du monde, comme on en trouve quasi systématiquement dans les grandes manifestations de type biennale. L'installation qui incarnait certainement le mieux cette ambiance disruptive était celle proposée par Numéro 13 (Bruxelles). Un carrousel

offrait la possibilité au visiteur de choisir sur un plateau tournant trois œuvres fort distinctes, un monstre camouflé dans une végétation synthétique et luxuriante, un film d'anticipation quasi abstrait et un stock d'objets gothiques entourés de peinture jaune et noire dédiées aux zones irradiées. Le tout était installé dans un espace confiné où la circulation était réduite au strict minimum.

Notre grande surprise fut de constater peu à peu que si le caractère empirique de la proposition de La Station avait au départ semé des doutes, il n'en fut rien pendant le montage. Chacun a su se montrer réactif. Et finalement, l'exposition a créé plus d'échanges que de tensions. Au-delà de la disparité esthétique, la plupart des artistes présents se sont montrés polyvalents, ne se cantonnant pas au simple rôle de créateur oublié par son oeuvre. Cette polyvalence change du monde traditionnel du travail qui a tendance à imposer une division profonde des fonctions et donc des rôles sociaux. Cette propension à l'adaptation est ce qui caractérise peut-être le mieux l'esprit *run space*. Dans un milieu de l'art partagé par des forces contraires, entre un marché exubérant qui perd le sens des réalités et les contraintes souvent asphyxiantes des institutions publiques, ces structures légères peuvent en effet créer un lien essentiel entre les artistes et le monde. Leur précarité s'avère bien sûr une pesanteur quotidienne, mais leur plasticité en fait un atout majeur.

RUN RUN RUN révélait ainsi le pouvoir de l'intelligence collective. "On ne fait rien de radicalement nouveau. Probablement à Lascaux, il y avait des gens qui bossaient ensemble et d'autres qui bossaient de leur côté [...] Il suffit d'une très légère différence pour que les autres aient leur place. Rien que le fait d'essayer de vous démarquer des utopies communautaires tout en gardant un certain nombre de vertus, ça peut certainement produire quelque chose de très bien [...]." Tels sont les propos tenus par Clovis XV (Bruxelles) dans leur texte fondateur. Il en va d'une conception subtile de leur activité. Les *artist-run-spaces* ne sont pas forcément des lieux rebelles ou romantiques, ni des structures stéréotypées. Ils évoluent en permanence en fonction de la sociologie de leur temps tout en conservant leur esprit d'indépendance. Tel en a décidé Wonder qui, depuis l'exposition *RUN RUN RUN*, a quitté St Ouen pour fonder à Bagnolet un nouveau collectif (Wonder Liebert). De même, une partie des récents résidents de La Station est désormais implantée à Bruxelles après avoir loué et aménagé un immeuble en plein cœur de Koekelberg.

Eric Mangion

Eric Mangion est directeur exécutif et de la Villa Arson et de la station.



Questionner ce qui anime les collectifs d'artistes et motive leur formation, croissante au plan international et particulièrement à Bruxelles, telle est l'ambition de SYNC!, exposition-forum dont l'intitulé acronyme renvoie à la synchronisation des énergies dans un temps commun. Sa forme exclamative entend renchérir sur l'invitation lancée aux visiteurs à partager la charge additionnelle d'énergie déployée à œuvrer de concert dans un display modulable et à activer d'Adrien Tirtiaux. Rencontre avec Catherine Henkinet, commissaire de l'événement.

AM: D'où s'origine ce projet d'exposition et de débats consacré aux collectifs bruxellois ?

CH: Il s'inscrit dans la thématique annuelle de l'ISELP qui entend partir de la question du collectif pour avancer vers celle des communautés dès l'année prochaine. Dans ce cadre et cette perspective, je souhaitais proposer un espace-temps où l'on puisse mettre en lumière les différents types de collectifs présents à Bruxelles qui constituent aujourd'hui un véritable réseau parallèle à l'institutionnel.

AM: Parallèle, mais pas pour autant marginal. L'on ne peut ignorer la pléthore de collectifs bruxellois et leur programmation soutenue dont la communication est fortement présente sur les réseaux sociaux.

CH: Effectivement, ce n'est plus un phénomène marginal, ni même en réaction aux structures institutionnelles ou au marché de l'art. Il y a une certaine porosité entre ces différents milieux et des collectifs dits historiques – et de plus jeunes aussi – exposent désormais en centres d'art. De même, POPPOSITIONS qui est une foire alternative à ArtBrussels labellisée création émergente et espaces 'non profit', les représente largement. Dans la mixité même des réseaux et partenaires publics et privés qui composent toute scène artistique, tous se côtoient mais ces collectifs préservent toutefois des modes de production et de monstration bien spécifiques qui font leur force.

AM: N'y-a-t-il pas un ressort générationnel dans cet incroyable essor d'artist-run-spaces créés par ces jeunes digital natives selon un mode organisationnel horizontal?

CH: La création de collectif n'est pas récente (un cycle de cours à l'ISELP en redonnera les

balises) mais l'explosion de ce type de socialité interrelationnelle à l'horizontale, rhizomique, est effectivement à l'image d'une société interconnectée où les moyens de communication se sont démultipliés, favorisant des échanges à grande échelle avec toujours plus d'intervenants qui peuvent être situés n'importe où dans le monde (de Skype à Facebook en passant par les Cloud ou autres Dropbox permettant l'usage de documents en commun...). L'interrelation devient une valeur, une nouvelle manière d'être au monde, sans hiérarchie, en réaction aux prises de pouvoir individuelles néanmoins toujours existantes. C'est une nouvelle forme d'intelligence collective qui se diffuse de manière virale et qui vient en réponse aux complexités croissantes d'une société hyper connectée. Le singulier se fond dans le collectif mais néanmoins ne s'oublie pas car la plupart des artistes à l'origine de ces artist-run-spaces continuent à avoir une pratique personnelle en lien ou à côté de leur pratique collective.

AM: Tu as cartographié un nombre impressionnant de collectifs bruxellois, près de quatre-vingt, dont les adn varient toutefois considérablement. Sur quelles bases s'est opérée la sélection des collectifs? Des commissaires anonymes à PEZCORP, en passant par Clovis XV ou encore par VOID, FRICHE, Muesli, Missouri, Enough Room for Space et le BUKTAPAKTOP, cette sélection a ceci d'intéressant qu'elle semble privilégier une mise en lumière de collectifs, certains connus, d'autres beaucoup moins, qui, mis à part Clovis XV, ne sont pas repris dans The Walk, journal de diffusion d'un certain nombre de collectifs mieux identifiés parce qu'ils sont inscrits sur le territoire depuis un certain temps et communiquant de concert.

CH: Il y a eu un appel à projets lancé auprès d'une sélection de structures dont certaines sont reprises dans le circuit de The Walk. Toutes n'ont pas répondu. L'appel était orienté afin que les projets retenus puissent par contre engager une réflexion, par le biais de l'exposition mais aussi de rencontres et de débats, sur ce que peut être un collectif d'artistes à l'heure actuelle. Le choix était aussi de présenter des collectifs aux structures assez différentes qui, par exemple, vont du projet nomade comme celui du duo composant Les commissaires anonymes (Cécile Roche Boutin et Mathilde Sauzet Mattei) à l'espace autogéré de Clovis XV en passant par un collectif à géométrie variable comme PEZCORP. Les projets de ces trois collectifs forment le cœur de la programmation autour de laquelle nombre d'autres collectifs vont rayonner. Il s'agit d'une programmation qui se veut riche et éclectique afin d'aborder un maximum de questions qui sous-tendent ce phénomène croissant du travail artistique en commun. Une sorte d'échantillon, certes non exhaustif, mais qui représente différentes manières de faire et d'être, tous les collectifs ayant en commun la gestion d'économies de temps et de travail sur un mode qui leur est néanmoins à chaque fois spécifique.

AM: Quel est précisément le propos curatorial qui sous-tend chacune de ces trois séquences-temps ?

CH: L'option est de donner à chacun des collectifs une carte blanche dans le cadre d'une exposition-forum à activer sous la forme de rencontres, débats, performances. Au titre de commissaire, je n'interviens pas sur leurs choix artistiques mais sur le développement du projet de manière globale. Les délais étaient très

courts et le budget très serré, mais de belles énergies se sont de suite créées entre les collectifs sélectionnés. Du coup, le programme s'est scindé en trois parties distinctes dont la sélection s'est faite sur base des projets valorisant l'approche discursive et autoréflexive autour de la notion de collectif. Les commissaires anonymes, qui définissent volontiers le collectif comme une 'bande passante', initieront cette série d'événements en abordant la notion de métalangue, en mettant en forme les moyens de communications utilisés par ces groupes d'artistes (notes, textes, post-it, croquis, tweets, emails, ...) afin de questionner cette communication comme espace créatif à part entière. Lors d'un *Slow and Speed dating* (le 31.03, de 10h à 17h), journée de rencontre invitant d'autres artistes et commissaires, des historiens de l'art et le public bien évidemment, les commissaires anonymes susciteront au départ des œuvres ainsi créées une réflexion sur la manière dont ces moyens de communication définissent le collectif. VOID fera résonance à cette réflexion sous la forme d'installations sonores ou Herman Byrd avec ses éditions *Wave IX*.

Le second volet mené par Clovis XV poursuit, quant à lui, cette idée de métalangue, mais sous une forme très différente puisque son édition *Hannah Hoffman / Fiction Pop* (sur une conception d'Anastasia Bay et Clément Delhomme) prendra vie de manière performative. Hannah Hoffman, icône fictive de la pop culture, y est envisagée dans ce qu'elle peut générer de réflexion sur la musique, la transe, le féminisme, le fanatisme, les psychotropes, etc... d'où l'idée de Clovis XV, outre celle de proposer des performances d'artistes présents dans l'édition qui la prolongeraient ainsi, d'inviter d'autres types de communautés qui se focalisent elles aussi sur une figure emblématique (communautés d'archers, de jeux de rôles,...). On quitte le registre du singulier pour entrer de plain-pied dans celui du collectif et la question des communautés, Clovis XV ne souhaitant pas mettre ses travaux en avant mais bien convier d'autres collectifs ou collectivités à dialoguer.

Si une forme artistique a pris corps dans l'édition, pour SYNC I, Clovis XV repart de celle-ci pour inverser la proposition classique.

AM: *Et faire ainsi de l'édition un véritable script. Cette inversion me semble riche de perspectives. Les membres de PEZCORP, quant à eux, insistent sur la définition du collectif comme un dispositif de groupe leur permettant d'y intervenir individuellement mais de manière coordonnée. Qu'en sera-t-il du troisième volet conçu par ce collectif?*

CH: PEZCORP aborde l'univers du virtuel. Faisant suite à une réflexion entamée lors d'un colloque au ZKM à Karlsruhe sur l'archivage d'œuvres numériques - dont les technologies sont vite obsolètes -, ce collectif souhaite réactiver physiquement d'anciennes créations en

les ré-agencent pour le lieu tout en les faisant évoluer sous une autre forme plus pérenne vers leur site internet. Son projet *Le dispensaire* est une somme d'histoires passées, présentes et futures à recomposer. Un réseau aux multiples ramifications à l'image de leur collectif.

AM: *De nombreux collectifs se présentent sous une identité fictionnelle qui soit désigne un projet collectif au long cours, soit incarne littéralement le collectif.*

CH: La fiction est une donnée importante pour le collectif car la première étape de sa construction est le nom à lui donner, son intention résumée en somme. Un pseudonyme permettant de dissimuler tous les individus qui composent le groupe. Ce terme choisi peut recouvrir des modes d'organisation comme par exemple avec *Les commissaires anonymes* dont *anonyme* ne signifie pas caché mais bien ouvert à des collaborations possibles, sans limites closes ou PEZCORP reprenant à la fois le nom d'une friandise avec un système dispensateur à l'unité mais dont le dispositif est commun. Avec Clovis XV ou encore Buktapaktop, les noms désignent une adresse, un lieu de rassemblement où les artistes ouvrent leur programmation à d'autres artistes et au public.

VOID évoque la notion d'immatérialité chère à ce collectif lié à l'art sonore tout comme l'évoque aussi Saout Radio, Saout pour une allusion au son et la voix en arabe (*saout*) et au sud (*south*). Les exemples sont nombreux et évocateurs à chaque fois d'un univers de sens propre à chacun d'entre eux.

Certains empruntent aussi des noms de personnes fictives ou existantes, un procédé utilisé depuis longtemps dans la littérature et largement en usage à l'heure actuelle sur internet avec l'utilisation de pseudos voire d'avatars qui permettent aussi de falsifier une ou plusieurs identités derrière un personnage. Herman Byrd est l'éditeur fictif d'une édition bien réelle, celle de *Wave IX* et Hannah Hoffman est le personnage fictif d'une publication dans laquelle divers artistes lui ont donné vie. Document(aire)-fiction, ... un principe journalistique devenant artistique.

Des frontières poreuses entre réalité et virtualité, entre éléments construits et existants et une histoire montée de toute pièce. La narration se fait trait d'union entre diverses subjectivités, un espace ouvert où se rencontrent divers points de vue.

Ces collectifs inventent un nouveau rapport au monde où l'imaginaire n'a plus de limites et où la fiction prend tous ses droits. Ils inventent un nom ou un langage à déchiffrer, une sorte de métalogue dirait G. Bateson qui leur permet de définir sur un mode narratif, leurs propres réflexions ou interactions avec leur environnement. L'important n'est pas de comprendre en fine qui est derrière un nom ou une histoire mais bien de comprendre que cette histoire révèle les

modes de fonctionnement liés à tout collectif, à toute communauté.

AM: *Missouri Super School à l'erg, Muesli, issu de La Cambre, et bien d'autres en d'autres Ecoles supérieures d'art, ce qui est frappant est la constitution de ces collectifs de plus en plus tôt et déjà au sein même de l'école.*

CH: Deux collectifs d'étudiants sont représentés dans SYNC!. La question de la formation de collectifs au sein même des ESA (ou juste après) est symptomatique de la volonté de l'enseignement ou de certains enseignants à induire au sein même de leur cours, des activités en commun comme par exemple ici les étudiants de MULTI-Master en pratiques éditoriales de l'Académie Royale des Beaux-arts dirigé par Ismael Bennani avec Tabbert 4500 ou des étudiants de l'erg avec le collectif Missouri guidé par les artistes et enseignants David Evrard, Béatrice Delcorde et Nicolas Valkenaere.

AM: *Quels sont les ressorts singuliers de ces formations en ESA ?*

CH: Outre ce qui est communément partagé par quasi tout type de collectif, une plus grande force créatrice relevant de la mutualisation des compétences et du croisement des points de vue mis à profit dans un projet commun, ces formations, dès l'école, d'art s'inscrivent dans un véritable projet pédagogique. L'école peut être vue comme un vecteur de transmission avec comme émetteur l'artiste/enseignant qui active ses connaissances, sa créativité, son savoir-faire et un mode organisationnel bien rodé (contact, lien avec des institutions, production de nouvelles formes de travail, ...) pour et avec ces étudiants-récepteurs qui vont acquérir progressivement dans leur cursus scolaire les outils afin de devenir autonomes. Certains vont prolonger l'expérience du collectif comme c'est le cas avec PEZCORP (anciens étudiants de l'ESA de Strasbourg) et Missouri ou d'autres non représentés dans SYNC ! comme After Howl (constitué d'anciens étudiants de l'erg) qui possède désormais un lieu collectif à Molenbeek.

Propos recueillis par Christine Jamart

SYNC! #COLLECTIF
Curatelle : Catherine Bertrand
Exposition : Forum, rencontres, débat, concert dans collectifs d'artistes à Bruxelles
LIEU :
31 AVENUE DE WATREBOURG
1000 BRUXELLES
WWW.ISEL.PE

DU 31.03 AU 11.05.17

PART. 1 METALANGUE
- PAR LES
COMMISSAIRES
ANONYMES + VOID
OPENING / ACTIVATION : JE
31.03.17 DE 18H JUSQU'À 20H
DU 31.03 AU 30.04

PART. 2 HANNAH
Hoffman par
CLOVIS XV

OPENING / ACTIVATION : VE
05.05.17 DE 18H30 JUSQU'À 20H
DU 02.05 AU 22.05

PART. 3 LE
DISPENSARE - PAR
PEZCORP
OPENING / ACTIVATION : MA
30.05.17 DE 18H30 JUSQU'À 20H
DU 23.05 AU 11.06

FINISSAGE
DI 11.06 - 15H JUSQU'À 18H
AVEC : Adrien Intille,
Buktapaktop, Clovis XV,
Enough Room, for Space,
FRICCI, Herman Byrd, Le hach
et domino, Les commis
saires, anonymes, Missouri
Muesli, Overline, PEZCORP,
Postindustriel Adam, Saout
Tabbert 4500, VOID

LE BOOM DES ARTIST-RUN SPACES À BRUXELLES



Depuis quelques années, on assiste à Bruxelles à un phénomène d'émergence de la scène artistique alternative, avec l'apparition de lieux qualifiés d'*artist-run spaces*, bien que cette appellation recouvre des réalités sociales et économiques très diverses, difficilement réductibles à un modèle. De la simple vitrine à la galerie, en passant par le panneau d'affichage, l'atelier d'artiste et la librairie nomade, ces lieux d'expérimentation protéiformes s'ancrent dans un réseau local qui tend à accroître ses ramifications à l'international. Les activités opérées par ces collectifs, qu'ils soient constitués d'artistes, de commissaires d'expositions ou de critiques, sont toutes aussi multiples, témoignant d'une volonté de décloisonnement des disciplines artistiques et, par conséquent, d'un métissage des publics. Concert-exposition, débat, projection de court et long-métrage, conférence, performance, workshop, table d'hôte, toutes les formules sont bonnes pour favoriser une expérience décomplexée et plus conviviale que celle proposée par les institutions classiques. Parmi une quinzaine de lieux concernés, près de la moitié ont été contactés pour les besoins de cet article, auquel fera suite un second volet.

Greylight Projects,
exposition Sammy Ben Yakoub,
5-29 septembre 2013

Vernissage de l'exposition
INSIDE OUT de DSCTHK
le 29 novembre 2013 à HEKLA



Cette croissance s'accompagne d'un désir de se structurer autour d'un agenda commun intitulé *The Walk* qui paraît depuis le mois d'octobre 2013. Celui-ci s'augmente à chaque édition d'un cheptel de nouveaux lieux indépendants. En plus des informations pratiques, le calendrier propose une carte de la ville qui permet de situer géographiquement ces espaces, à l'instar du NECA (New Exhibitions of Contemporary Art in Brussels) qui recense la programmation des galeries d'art et autres institutions. Cette promenade crée un circuit parallèle à celui des galeries, qui vient renforcer et enrichir l'offre culturelle déjà existante. Ayant tiré leçon de leurs prédecesseurs fondés dans les années 1970 comme *Printed Matter* à New York ou *Zona* à Florence, qui instaureront des stratégies de diffusion à travers la publication et la mise en circulation de petites éditions et de livres d'artiste, les artist-run spaces d'aujourd'hui misent sur la communication, qu'elle soit imprimée ou virtuelle¹. Ainsi, *The Walk* se démarque grâce à une identité visuelle résolument contemporaine au graphisme épuré, qui suggère sous couvert d'efficacité une dimension plus humaine. En effet, tous ces lieux sont situés à quelques enjambées les uns des autres, dans les quartiers populaires de Saint-Gilles, Forest, Ixelles et Schaerbeek, voisinage qui favorise un esprit d'entraide et de solidarité. Des collaborations sont en train de voir le jour entre les différents lieux, notamment sous la forme de projets d'expositions croisées. Plus qu'une incitation à la flânerie, *The Walk* met à jour un réseau de plus en plus organisé, qui s'étend également sur la toile, par le biais des réseaux sociaux.

Une économie de survie

Cet esprit d'entraide s'ancre dans une réalité qui est celle de la précarité : la plupart des *artist-run spaces* se sont récemment formés en ASBL et fonctionnent sur fonds propres, sans toucher de subventions. La mutualisation des moyens s'avère donc une solution de première nécessité pour ces collectifs. Entre idéalisme et pragmatisme, les membres de W-O-L-K-E, nom qui signifie nuage en africains, ont trouvé un moyen de rentabiliser les espaces qu'ils occupent dans un ancien immeuble désaffecté du centre-ville en louant les ateliers à des artistes et en organisant des résidences à l'attention d'artistes internationaux. Le 11^e étage du bâtiment est destiné, quant à lui, à accueillir une programmation événementielle qui s'articule autour de rencontres conviviales, de débats et de projections. Les initiatives extérieures sont également les bienvenues, à condition qu'elles contribuent à payer une part du loyer. Les "wolkers" parviennent ainsi à préserver leur autonomie, tout en essayant de maintenir un certain niveau d'exigence curatoriale. Cette volonté d'indépendance financière traduit un réel positionnement politique vis-à-vis de l'institution et des subsides publics. Un positionnement qui se reflète dans la programmation, qui aménage des temps de discussions autour de débats de société, ainsi que des cycles de projection de films en présence des réalisateurs. Le mode de fonctionnement de Greylight Projects, qui partage ses activités entre Hoensbroek et Bruxelles, est semblable. Situé dans une ancienne chapelle à Botanique, l'espace bruxellois comprend des résidences d'artistes ainsi qu'un project space en sous-sol. Les ateliers sont loués pour de courtes durées, tandis que le lieu d'exposition est accessible aux artistes gratuitement. La programmation fait alterner scène musicale et scène visuelle et favorise une hétérogénéité des publics. Malgré les menaces régulières d'expulsion liées à des projets immobiliers, cette économie de survie semble avoir bénéficié aux deux lieux, qui sont parvenus à maintenir jusqu'ici leurs activités.

Changement de paradigme : de l'idéal contestataire à l'autopromotion

Sans vouloir refaire l'histoire des *artist-run spaces*, il est important de remettre en contexte certains éléments afin d'en mieux comprendre le changement de paradigme opéré au fil des ans.

W-O-L-K-E
PROCHAINES PROJECTIONS
LE 7.05.14 ET LE 4.06.14
45 RUE DU CANAL, 1000 BRUXELLES
www.w-o-l-k-e.be

GREYLIGHT PROJECTS:
FALLBACK BY YANN LEGUAY
JUSQU'AU 27.04.14
11 RUE BRIALMONT, 1210 BRUXELLES
greylightprojects.org - www.phonotopy.org

RECTANGLE :
FILIP VAN DINGENEN, MAS PRESENTE!
JUSQU'AU 25.05.14
189 RUE EMILE FÉRON
1060 BRUXELLES
www.rectangle.be - www.fantaman.net

LE SCEPTRE :
C'EST UNE EXPOSITION, DONC C'EST UN ATELIER
OUVERTURE LE 30.04.14
25 RUE DU SCEPTRE
1050 BRUXELLES
lesceptre.tumblr.com

ABILENE :
LEO HOFFSAES & LOUIS CLAIS, RAPHAËL LECOQUIERRE, SÉBASTIEN BONIN, BENJAMIN HUGARD
POPOSITION OFF-FAIR 2014
24-27.04.14
www.popposition.be
www.abilengallery.com

ROSA BRUX :
JEANNE GILLARD ET NICOLAS RIVET
POPOSITION OFF-FAIR
24-27.04.14
rosabrus.be

DE LA CHARGE :
ANNABELLE MILON & MARGAUX SCHWARZ
JUSQU'AU 05.05.14
152 RUE THÉODORE VERHAEGEN
1060 BRUXELLES
delacharge.com

HEKLA
50 RUE JOSEPH CLAES
1060 BRUXELLES
www.facebook.com/heklagalerie?ref=ts

KOMPLOT :
BENJAMIN VALENZA
23.04 - 14.06.14
295 AVENUE VAN VOLXEM
1190 BRUXELLES
www.kmpit.be

ÉTABLISSEMENT D'EN FACE PROJECTS :
SHELLY NADASHI
22.04 - 8.06.14
32 RUE RAVENSTEIN
1000 BRUXELLES
www.etablissementdenfaceprojects.org



nées. Gabriele Detterer souligne qu'à l'époque de la fondation des premiers *artist-run spaces*, avant-gardes et secteur marchand étaient encore étanches, avec de rares croisements². La séparation des secteurs marchand et non marchand est désormais affaire du passé. À Bruxelles notamment, on pourra plutôt parler de complémentarité entre les différentes sphères du milieu de l'art, dont les frontières sont assez poreuses : chacun partage, après tout, le même réseau professionnel. La plupart des membres de ces associations travaillent pour gagner leur pain en tant que régisseurs pour des galeries, des institutions comme le Wiel's ou la Centrale for contemporary art, tandis que d'autres assistent des artistes de renom ou des collectionneurs privés. À leur tour, professionnels de la culture, commissaires et critiques d'art fréquentent les lieux indépendants dans le but de dénicher de nouveaux talents ou de confirmer de nouvelles tendances. Il est donc évident qu'aujourd'hui, les *artist-run spaces* continuent d'expérimenter les possibilités des organisations collectives, mais dans un but différent, qui est celui de la promotion des artistes émergents.³

On pense ici à *Rectangle*, qui use d'un dispositif publicitaire – un panneau d'affichage installé sur le toit d'un garage qui lui sert d'atelier et d'espace d'exposition – pour faire appel et promouvoir une frange de la création actuelle dans l'espace public. La structure gagne ainsi une partie de la population qui n'aurait jamais franchi la porte d'une galerie d'art. L'héritage des avant-gardes, la critique sociale, l'anticonformisme et le rejet des conventions ont fait place à une philosophie du "do it yourself". L'engagement politique n'est plus nécessairement de mise, la critique institutionnelle non plus. Ce qui n'a pas changé toutefois, c'est la volonté de s'affilier à d'autres artistes de sa génération pour briser l'isolement de l'atelier et par le fait même, le mythe romantique du génie solitaire. Pour les artistes venus d'horizons artistiques très divers réunis au sein des ateliers qui forment *Le Sceptre*, le but est d'échanger et expérimenter d'autres formes de pratiques artistiques ou de mises en exposition. Au cours du mois d'avril, y furent programmés des workshops de création collective auxquels prirent part d'anciens étudiants de

PARTS, l'école de danse fondée et dirigée par Anne Teresa De Keersmaeker. Des partenariats avec le monde critique et universitaire sont également en pourparlers afin d'axer la réflexion sur la nature même de l'expérience collective et artistique. Beaucoup d'artistes se prêtent au jeu du commissariat d'exposition, sans revendiquer cette position pour autant. C'est le cas notamment d'*Abilene* créé par une bande d'étudiants de la Cambre qui ont investi il y a deux ans un rez-de-chaussée avec vitrine pour en faire un lieu d'exposition. Après avoir donné une visibilité à certains de leurs confrères, ils réfléchissent maintenant à l'éventualité d'exposer leurs propres travaux. Ce qui transparaît de cette expérience est la volonté de se faire école soi-même en dehors des contraintes imposées par le cadre scolaire. Ce mode d'apprentissage en continu semble être l'apanage de plusieurs *artist-run spaces*, qui souvent servent de planche de salut aux artistes après le diplôme. Ici, l'action sans pré-méditation et l'intuition cèdent peu à peu le pas à des impératifs d'organisation et des ambitions plus larges. Aux côtés de *Rosa Brux*, un autre espace bruxellois qui soutient notamment la création suisse, *Abilene* participe à *POPOSITION*, une alternative au format standardisé de la foire, qui se déroule cette année au Dexia art center durant ART Brussels.

Avec son nom de machine de guerre, *De la charge* n'entend pas pour autant révolutionner la manière de produire des expositions. Plus humblement, chaque artiste ou collectif faisant partie de l'atelier a, à tour de rôle, la liberté d'inviter les créateurs de son choix à se confronter à l'espace de la galerie qui a pignon sur rue. Aux propositions artistiques plus étoffées, succèdent des projets aux contours moins définis et plus spontanés, dans un esprit un peu punk. Né d'une même impulsion, *Hekla* cultive un esprit festif, voire éruptif, du nom du volcan islandais dont il arbore l'énergie créative. Cette attitude proprement dionysiaque s'exprime à travers l'organisation de banquets et de soirées musicales. Par ailleurs, on remarque un esprit d'ouverture et de partage, puisque les expositions ont lieu dans l'atelier une fois celui-ci dégagé. Cette façon de procéder à l'avantage d'offrir aux hôtes un regard extérieur sur leur pratique et de permettre des temps de jâche et de maturation pour leurs travaux en cours.

L'urgence d'agir

Au cours des entretiens réalisés pour la rédaction de cet article, la plupart des membres de ces *artist-run spaces* questionnés sur les raisons de leur émergence en pleine crise économique, ont eu tendance à ignorer plutôt qu'à dénoncer l'état de précarité qui est le leur. Outre *Kompot* et *Établissement d'en face projects* qui font figure de précurseurs, tous se sont structurés après le krach de 2008, avec des ressources limitées. Or, comment remettre en question une condition que l'on a toujours connue et que l'on a finie par intégrer ? Devant cet état de fait, reste l'urgence d'agir, de se faire voir et entendre, pour acquérir une forme de légitimité et de reconnaissance qui ne viendrait plus de l'extérieur, mais du réseau constitué par les pairs. Même si l'on ne conscientise pas une posture politique, ces lieux encouragent une forme de solidarité – via une mutualisation des moyens de communication, un agenda qui est à la fois un outil de communication, mais aussi une façon de se réunir et d'entrevoir d'autres possibilités de collaboration. Loin de l'idéal des années 1960 et 1970, ces espaces cultivent néanmoins un esprit d'entraide et d'ouverture porté par un dynamisme et une énergie débordante.

Septembre Tiberghien

¹ Pour une étude plus approfondie de ces premiers *artist-run spaces* et de leurs stratégies de diffusion, voir l'excellent livre de Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces*, JRP Ringier, Les Presses du Réel et Zona Archives, 2012. ² Gabriele Detterer "The Spirit and Culture of Artist-Run Spaces" in Gabriele Detterer et Maurizio Nannucci, *Artist-Run Spaces*, op.cit. p. 10-49. ³ Voir les trois articles de Patricia Joly rassemblés sous le titre "Les chemins de l'émergence", parus dans la revue *frangaaa* 02, consultable sur le site internet www.zerodieux.fr. L'auteur retrace et commente le parcours épique du jeune artiste-combattant, de l'école d'art aux salons, en passant par les lieux indépendants.

C'est à peine si je me souviens encore du groupe Ecart. Cela fait trop de temps, tout simplement. Pourtant, je me rappelle bien le petit magasin de John M Armleder. Je lui ai, je crois, rendu deux visites là-bas et à chaque fois j'en ai ramené un sac plein de livres et de catalogues à tirages très réduits. (Je viens de trouver l'un de ces livres: Richard Kostelanetz ed., *Essaying Essays – Alternative Forms of Expositions*, Londres 1975.)

Chez John M Armleder, il était impossible de payer, car il devait toujours déterminer les prix tout d'abord. Il établissait donc soigneusement une liste des acquisitions, en promettant de vous envoyer la facture. Cela pouvait durer beaucoup plus qu'une année...

John M Armleder était habité par l'idée de Fluxus (était-ce aussi le cas des autres?). À l'occasion d'une bourse Kiefer-Hablitzel, je pense que c'était vers 1970, il avait présenté au Kunstmuseum de Lucerne des avions en papier trouvés qu'il avait placés dans de petites boîtes, un peu trop petites d'ailleurs. Ce travail m'avait littéralement enchanté et, sauf erreur, il est venu enrichir la collection du musée. Aujourd'hui encore, je le mettrais sous les yeux du public avec le plus grand plaisir et la plus grande conviction.

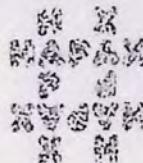
Peu de temps après, j'ai fait l'acquisition d'un "poème de peignes" de John M Armleder. Cette *Comb Collection* (1976-1978), constituée de vingt-et-un peignes trouvés dans la rue, est toujours accrochée chez moi. Ces peignes, dont certains se trouvent dans un état lamentable, sont fixés au mur par de petits clous, l'un au-dessus de l'autre. (Si d'aventure John M Armleder devait lire un jour ces lignes, je le prie de m'envoyer une fois un certificat car collecter des peignes dans la rue est à la portée de tout le monde.)

Je viens juste de réussir à mettre la main dans ma bibliothèque sur le catalogue de collection du Kunstmuseum de Lucerne pour l'année 1983. A la page 354 figure effectivement une pièce intitulée *Sans titre* (61 récipients de carton avec des avions trouvés, 1970-1974, chacun 7 x 7 x 25 cm; fig. 40). L'année 1974 indiquée dans le catalogue de Lucerne me rend perplexe, tout de même. En fait, la chose a dû être la suivante: en 1970, John a présenté les avions en papier en quelque sorte dans leur nudité sur la table. Lorsque nous en avons fait l'acquisition, nous avons cherché avec John une forme de présentation digne du musée. D'où, selon toute vraisemblance, les petites boîtes. Car, comme je connais John, la fabrication de soixante-et-un récipients en carton lui aurait paru absurde. A juste titre, pour moi.

En pensant à ces avions en papier, je vois, à travers les saisons, tous ces soixante-et-un enfants devant moi qui, pleins d'élan, veulent les faire voler. Il en est autrement des vingt-et-un peignes.

Events at Galerie Ecart

Ecart's participation as a gallery or publisher at the Frankfurt Book Fair (1974–1978), and at the Basel Art Fair (1978–today) are not mentioned in the following chronology. Only the events organized at the gallery-bookshop at 6 rue Plantamour (December 1972–March 1979), and then at 14 rue d'Italie (November 1979–Summer 1980) appear in this list. Numerous presentations, documents, and printed matter in the Ecart bookshop at 14 and then 16 rue d'Italie are not listed if there was no invitation card. Only one exhibition took place at the old premises of Galerie Ecart after the group activities stopped: *Peinture abstraite*, organized in the arcades of rue Plantamour in 1984 by John Armleder. Events outside the gallery subsequent to the *Teu-Gum Show* (Centre d'art Contemporain, Geneva, 1981) fall under the title of Ecart, but are the work of Armleder alone. They are therefore not listed here.



A WORD OR FORM THAT OCCURS
ONLY ONCE IN THE RECORDED CORPUS
OF A GIVEN LANGUAGE

This book focuses on John Armleder's early Fluxus-related works with Ecart, a group he founded in 1969 with Patrick Lucchini and Claude Rychner. Between 1972 and 1980, Ecart established itself as both bookshop and gallery in Geneva and exhibited, among others, Giuseppe Chiari, Braco Dimitrijević, Dick Higgins, Manon, Annette Messager, Ben, Olivier Mosset, Daniel Spoerri. At the same time, Ecart published books and editions by Robert Filliou, Peter Downsbrough, Sarkis, Genesis P-Orridge, Endre Tót, Dan Graham, Maurizio Nannucci, and Lawrence Weiner. Ecart's rich and multifaceted production, which also included festivals of performance, made it into one of the most important groups and alternative spaces of its time in Europe.

Edited by Lionel Bovier and published with the Charles H. Scott Gallery, Emily Carr University of Art & Design, Vancouver, it is the first English-language publication dedicated to this artists' collective.

ISBN 978-3-03764-011-1

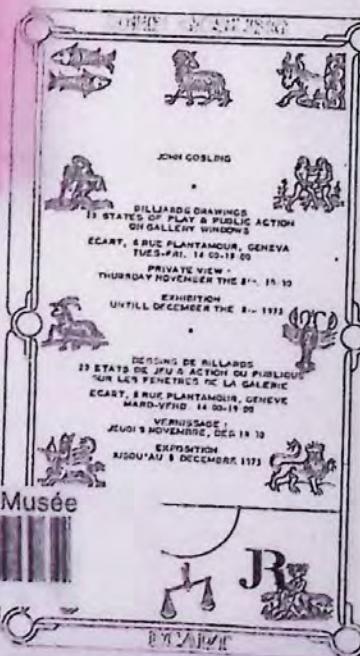
9 783037 64011

jrp|ringier

ART
B
PAS
ICA

Carré d'art - Musée

20796



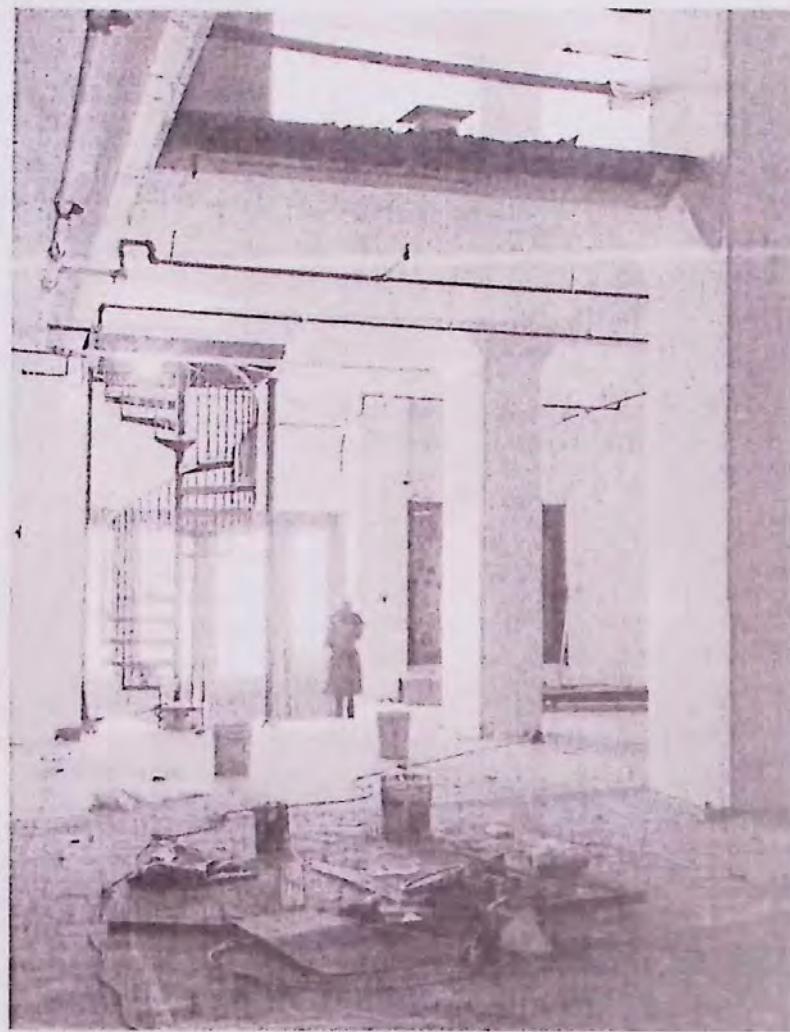
ambives it with an aura of uncertainty or suggests something haunted by various "modern" episodes in history while at the same time retaining something of its traditional sense, meaning "the new." It seems to me this ambiguity captures the changing nature of our current relationships to time and history, which mark a significant departure from classic modernism's pretense of breaking with the past. Today it seems clear there is no escape from history; instead, the only choice is to work through and reflect its legacies. So on one level, this Biennale is very much aimed against superficial definitions of the contemporary. It proposes that the most truly contemporary art isn't present us with endless novelty, but with new ways of working through history.

Many of your exhibitions and essays seem infused with a sense of the bizarre, the humorous and the trivial. Will the burlesque tone of your projects color this biennial?

It's true that I have put together shows infused with humor and perhaps even the seemingly trivial. I have in mind a wide range of exhibitions that address works which address "serious" subjects hopefully without ever being didactic. "La vie moderne" includes shows that take on some of the most pressing and troubling issues of our moment: the growing inequality of wealth in society and consumer culture to questions of immigration, post-colonial relations and our changing relationship to the world around us, including the "natural" world, and our relationship with each other. Rather than being squalid, these works are engaging, adventurous, thought-provoking and visually compelling. This means that while many touch on "ravaging" subjects, their effect is to transport and inspire visitors, rather than depress them.

In your essay "The Nintendo Holocaust and the Length of the Pathetic" you mention your favorite musicians. Will this influence "La vie moderne"?

There won't be a deliberately amateurish or display used for "La vie moderne." The number of artists in the exhibition — Ahmed Bourouissa, Jeremy Deller, Camille, Marinella Senatore, to name only a few — make work that involves amateur practitioners of one kind or another, or documents the work of amateur practitioners. So the spirit of amateur culture definitely has an important role in the exhibition, only in terms of content than in its mode of display.



Printed Matter's new space, New York

New York

MAX SCHUMANN on PRINTED MATTER by Alexandre Stipanovich

After Hurricane Sandy in 2012, the Chelsea neighborhood was badly damaged. David Zwirner lost many of Philip-Lorca diCorcia Polaroids. Paula Cooper Gallery let Carl Andre sculptures dry outside on the street. An apocalypse struck the art world. Printed Matter was also severely hurt. But, as always, Americans are resilient.

Very soon, in September, Printed Matter will open a much larger new space in the Chelsea area, and it will celebrate its fortieth anniversary in full force next year. *Flash Art* spoke with the Acting Executive Director, Max Schumann.

What is Printed Matter focusing on these days?

We have a crazy schedule. We do weekly events — up to three a week — that include book launches, artists' discussions, presentations and talks, performances and other kinds of things. We're also organizing and managing the NY and LA Art Book Fairs as well as participating in other book fairs. We have different off-site partnerships with other arts organizations (Walker Art Center, Aspen Museum of Art, and soon at Centro University in Mexico City, and Artspace in Sydney). So we're much more than retail. Part of our mission is education, so we have a full schedule of different programs. We just need more space to be able to properly do that. We're scrunched into that little place on 10th Avenue where there's not even enough room for the books, let alone everything else. So [our new space] will really allow us to properly do what we do.

What will be special about the new place?

Within this new place, we can run two

sustaneous exhibits, or we can run a really large in-depth survey because we will have enough exhibition space for delving into different aspects of artists' books. We'll still have a front window where we will be doing artists' window installations as well. And then we will have much more floor space where we can properly host the public to come to the many events that we do. We will also have the office space that we need. We really doubled in the last eight years; our staff is now ten full-time people. For our growing organization, we needed to move. Hurricane Sandy was quite a traumatic experience. Even though it was incredibly disruptive — and we tragically lost tons of books — we managed to rescue most of our archive. It took over a year to fully recover from that. We did it with an amazing outpouring of support from the general public, but also from many other organizations and foundations. The dollar amount of the inventory that we lost was one thing, but the retail value was a substantial amount — it was in the hundreds of thousands of dollars. Anyway, our lease is expiring August 2015, so we started this broad search for options in this very tough, competitive real-estate market. With the support of the chairman of our board, Phil Aaron, James [Jenkin, former executive director] succeeded in negotiating a long-term lease over here. It's a ten-year lease. We're grateful to be able to stay in the Chelsea community. So we're going to shut down for the month of August. Every year we have to shut down for a couple weeks anyway because we have

to do our annual inventory when we count everything we have. This year it looks like we're going to combine the move with our annual inventory count.

What programs are upcoming?

I can't divulge yet. But I'm getting really excited because we're in conversation with a lot of artists, both emerging and established. We have to schedule everything soon. We have between six and eight cool things that we're looking forward to presenting.

Printed Matter's fortieth anniversary will be in 2016, so we'll definitely have some programming that references the full scope of our history. Starting in June, we have a temporary satellite space at the Carolina Nitsch Project Room at 534 W 22nd Street, where we'll put on a few presentations of past Printed Matter editions and small exhibitions. During August, while Tenth Avenue is closed for the move, we'll have an off-site book store there which will allow us to continue to sell books in the neighborhood.

What will the new space look like?

The new space is designed by Handel Architects, which is a large, international architecture firm, and they're doing the design pro bono, which is great, but we still have to pay for the major structural renovations, estimated at about \$850,000. We have to raise that money. And basically we have until August to raise that money. We're near the halfway point, but we have a lot of fundraising to do.



Galleries Night at the Alserkal Avenue, Dubai (2015)
Courtesy of Alserkal Avenue, Dubai Photography by Lindsay Kirkecaldy

Dubai

ABDELMONEM ALSERKAL on the ALSERKAL AVENUE by Kevin Jones

Mr. Abdmonem bin Fisa Alserkal gets edgy when he's called a patron of the arts. Unassuming by nature, discreet by upbringing, he has nonetheless masterminded one of Dubai's most dynamic cultural assets — the eponymous gallery "neighborhood" set in the gritty underbelly of the city's industrial zone like some cool art oasis. From a cluster of galleries in 2007 dotted between garages and tire shops, Alserkal Avenue is now poised to double in size. As of Autumn 2015, some 76,000 m² of new, Hollywood-back-lot-style spaces will welcome international heavyweights like Léa Heller Gallery, as well as some local luminaries, such as decade-old The Third Line.

This ambitious construction has been mirrored by an equally exuberant programming, including the most visible of which was the Salih Al Qasimi Project — a boat-cum-recreational studio navigating Venice waterways during this year's Biennale. Mr. Alserkal's snug, understated office, enclosed by Tintin paraphernalia and Four-Square dodecahedra, belies his position as one of the United Arab Emirates' most enterprising business leaders, instrumental in establishing the country's utilities and infrastructure. Yet for all its industriousness, the Alserkal family is decidedly low-key. True to his pedigree, Mr. Alserkal does not trumpet his achievements, but rather embraces the challenges ahead.

What does an art "neighborhood" mean to you? If we look at Paris's 13th arrondissement, the East End in London or Shoreditch, they are defining leadership concepts, but also were planned. What inspired your decision to found it in Dubai?

The neighborhood you just mentioned. Here, we are all under one management. The first part of Alserkal Avenue, which started in 2007, originally, alongside the development of the art scene. As this scene evolved, approached by a lot of new talent to present their ideas. They understood the value of community support, and they wanted to be part of it. The members of the first community wanted more space, so the acquisition stemmed from this demand. It is

ARTPOOL

Artpool je alternativen umetniški zavod, ki sta ga leta 1979 ustanovila György Galántai in Júlia Klaniczay.

Začetki segajo h Galántajevi prvi zamisli umetniškega prostora ali »alternativnega zavoda«, Ateljeju kapela Balatonboglár, ki je deloval od leta 1970 do 1973. Ta neuradni skupni prostor so vodili umetniki, namenjen pa je bil vsem, ki se niso hoteli ukloniti pogoju, kakršne je kulturnemu življenu nalagala država. Tu so se pojavljale vse nove eksperimentalne oblike umetnosti (konceptualna umetnost, mail art, vizualna poezija, kinetična umetnost, land art, akcije, happening). Pripravili so 35 razstav, happeningov, dogodkov, koncertov in gledaliških predstav, predvajali eksperimentalne filme, brali zvočno poezijo itd., sodelovali pa so najboljši madžarski avantgardni umetniki in gosti iz tujine.

Šest let pozneje sta se György Galántai in Júlia Klaniczay odločila v svojem stanovanju »institucionalizirati« obdelavo ogromne količine dokumentov, ki so se nabrali od leta 1970, in zbiranje še razširiti; ustanovila sta Artpool. Osnovo za delo je predstavljala dokumentacija mednarodnih projektov mail arta (znamke umetnikov, Buda Ray University itd.), knjige umetnikov, vizualna poezija in dogodki madžarske underground umetnosti.

»Zavod«, ki se je najprej imenoval »Arhiv avantgardne umetnosti«, pozneje pa »Aktivni arhiv«, je bil zasnovan z namenom, da išče nove oblike družbene dejavnosti, organizira dogodke in aktivno sooblikuje že tekoče procese, dokumentira in arhivira vse te dejavnosti ter razširja tako pridobljene informacije. Zadal si je tudi nalogu dokumentiranja umetnostnih dogodkov, ki so bil »nevidni«, ker jih politika ni odobravala ali jih je celo sankcionirala.

Med leti 1979 in 1990 je Artpool organiziral veliko razstav in umetniških dogodkov ter objavil več umetnostnih antologij in katalogov. Od leta 1980 do 1982 je izdal 30 števil eno stran dolgega mail art glasila *Pool Window*, med letoma 1983 in 1985 pa v samozaložbi 11 »ilegalnih« številk umetnostne revije *AL* (Artpool Letter), ki je še vedno edini dokumentarni vir za neuradno umetnost tistih let. Med leti 1983 in 1987 je bilo »predvajanih« na avdiokasetah osem oddaj Radia Artpool.

V desetih letih »ilegalnega« obstaja je arhiv Artpoola zbral mnogo redkih zbirk mednarodnega pomena: eno največjih zbirk avtorskih znamk umetnikov na svetu, zbirke avtorskih knjig umetnikov in avtorske periodike umetnikov, zvočne poezije, vizualne poezije itd. Leta 1992, po političnih spremembah na Madžarskem, je bil ustanovljen neprofitni javni zavod Artpool Art Research Center.

György Galántai, multimedijiški umetnik in raziskovalec umetnosti, se je rodil v Bikácsu na Madžarskem leta 1941. Njegov pogled na umetnost kaže tesno povezanost z duhom Fluxusa. Sodeloval je na številnih samostojnih in skupinskih razstavah in dogodkih in jih tudi organiziral. Galántai dela grafike, slike, premikajoče se in zvočne skulpture, performanse, multimedijiške instalacije, komunikacijske projekte ter je ustanovitelj več alternativnih umetnostnih institucij (Atelje kapela v Balatonboglárju med leti 1970 in 1973, Artpool od leta 1979). Je umetnostni direktor Artpool Art Research Centra in kustos spletnih strani www.artpool.hu.

György Galántai, multimedia artist and art researcher, born in Bikács, Hungary in 1941. His view of art shows close ties with the spirit of Fluxus. He has taken part in and organized several one-man shows and group exhibitions or events. He has made graphic works, paintings, moving and sound sculptures, performances, multimedia installations, communication projects, and is the founder of several alternative art institutions (the Chapel Studio in Balatonboglár between 1970 and 1973, Artpool since 1979). Art director of the Artpool Art Research Center and curator of Artpool's web site www.artpool.hu



Razpis za Madžarsko številko revije Commonpress in razstavo Madžarska je lahko vaša - mednarodna Madžarska / Call for the Hungary Issue of the network magazine Commonpress and the Hungary Can Be Yours - International Hungary exhibition
Oblikovanje G. Galántai leta 1983; na fotografiji István Jávorja sta György Galántai in Julia Klaniczay / Design by G. Galántai in 1983, using the photo of György Galántai and Julia Klaniczay by István Jávor

Júlia Klaniczay se je rodila v Budimpešti leta 1954. Od leta 1977 do 1992 je bila urednica Akademíai Kiadó (založba Madžarske akademije znanosti); je soustanoviteljka Artpoola (1979) in z Györgyjem Galántajem sozaložnica in sourédnica *AL*-ja (1983-1985); urednica *Belvedere* (revije za kritiko umetnosti, 1990-1991), od leta 1992 poslovna direktorka Artpool Art Research Centra in urednica Artpoolovih publikacij ter spletnih strani. Júlia Klaniczay, born in Budapest, 1954. 1977-1992 Editor of Akadémiai Kiadó (the publishing house of the Hungarian Academy of Sciences); co-founder of Artpool (1979) and co-publisher/editor with György Galántai of */Art /Artpool Letter, 1983-1985*, editor of *Belvedere /Critical Art Review/* (1990-1991), managing director of Artpool Art Research Center since 1992, editor of Artpool's publications and web-site.

Danes Artpool obsegaja javno knjižnico, multimedijski arhiv in razstavišče Artpool P60. Med njegovimi prednostnimi nalogami sta raziskovanje in teoretska analiza sprememb v nedavnih tokovih na madžarski in mednarodni umetnostni sceni ter njihovih rezultatov.

Artpool Is an alternative art Institution founded by György Galántal and Júlia Klaniczay In 1979.

The roots go back to Galántal's first art-space conception, or "alternative Institute" project, the Balatonboglár Chapel Studio, which operated from 1970 to 1973. As an unofficial, artist-run community space, the Chapel Studio provided opportunities for artists who refused to submit to the conditions imposed by the state on cultural life. All the new, experimental forms of art (concept art, mail art, visual poetry, kinetic art, land art, action, happening) appeared there. Altogether thirty-five exhibitions, happenings, events, concerts, theatre performances and shows of experimental films, sound poetry reading, etc. were held at the Chapel Studio with the participation of the best avant-garde artists from Hungary and some guest artists from abroad.

Six years later, György Galántal and Júlia Klaniczay decided to "Institutionalise," within the walls of their apartment, the processing of the great amount of documents accumulated throughout the 1970s and the expansion of the collection, and founded Artpool. The basis for its future work was comprised of the documentation of International Mail Art projects (artists' stamps, Buda Ray University, etc.), artists' books, visual poetry and the events of Hungarian underground art.

AKTIVNI ARHIV

Zamisel Artpoolovega projekta je ustvariti AKTIVNI ARHIV, ki sestoji iz določenih umetniških dejavnosti. AKTIVNI ARHIV se od tradicionalnih arhivskih praks razlikuje v tem, da ne zbira le materiala, ki obstaja »tam zunaj«; delovanje arhiva obenem tudi proizvaja arhiviranju namenjeno gradivo. Ta živi arhiv nastaja z dokumentiranjem misli, ki krožijo po svetovnem omrežju svobodne in avtonomne umetnosti, hkrati pa ostaja neviden za umetnost, usmerjeno v dobiček.

Artpool vzdržuje kontinuiteto dejavnosti s publikacijami in z vzpostavljanjem osebnih odnosov. Na kreativen in komunikativnem način prispeva tudi k paralelnim projektom ter sam organizira dogodke, ki se navezujejo na določene teme. Arhiv se širi s pozivi k projektom, s sodelovanji in izmenjavami, s širjenjem informacij in z večanjem omrežja.

AKTIVNI ARHIV je živa institucija. Interpretiramo ga lahko kot organsko odprto delo ali kot aktivistično umetnostno prakso. Polje njegovega delovanja je ves svet. Deluje z natančno določenim ciljem in usmeritvijo, ki občutljivo zaznava spremembe in se jim sproti prilagaja. V programu, ki se vsako leto prenovi in se po opredelitvi še naprej naključno oblikuje, je stalni le osnovni koncept.

S časom postanejo dokumenti, ki se naberejo v AKTIVNEM ARHIVU, predmet umetnostnozgodovinskih raziskav. Povezovanje zgodovinskih in umetnostnih raziskovalnih metodologij na povsem nov način izboljšuje človekovo sposobnost, da zazna probleme in se odloči za nove, prej neznane raziskovalne metode.

Glavni prednosti AKTIVNEGA ARHIVA sta, da se umetnost, ki je obrnjena k vizijam prihodnosti, ne bo ločila od preteklosti in da bo dinamičen pristop k preteklosti nadomestil hermetični pristop brez prihodnosti. Ta dejavnika predstavlja osnovni načeli in pogaja za preobrat paradigm v svetu umetnosti.

György Galántai, 1979–2003

ACTIVE ARCHIVE

The Idea behind the Artpool project is to create an ACTIVE ARCHIVE built from specific artistic activities. This differs from traditional archival practices in that the ACTIVE ARCHIVE does not collect solely material existing 'out there'; the way it operates also generates the very material to be archived. By documenting the thoughts circulating within the worldwide network of free and autonomous art, this live archive is brought into being but still remains invisible to profit-oriented art.

The continuity of Artpool's activity is maintained through publications and the building of personal relationships. Artpool contributes to parallel projects and processes in creative and communicative ways and organises its own events related to its specific topics. The archive expands through calls for projects, co-operation and exchange as well as circulating information and enlarging the network.

The ACTIVE ARCHIVE is a living institution that can be interpreted as an organic and open artwork or an activist kind of art practice. Its field of operation is the whole world; it works with an exact aim and direction sensitively detecting changes and adjusting accordingly. In the annually renewing programme, which after being defined keeps constructing itself through chance, only the essential concept is permanent.

In the course of time the documents accumulated in the ACTIVE ARCHIVE become subjects of art historical research. The interrelation of historical and art research methodologies improves one's ability, in a way never experienced before, to perceive problems and to venture into new, previously unknown, research methods.

The two main benefits of the ACTIVE ARCHIVE are that an art oriented toward visions of the future will not separate from its past, and that a dynamic approach to history will replace a hermetic, futureless one. These two factors represent the basic principles and conditions of paradigm shift in the world of art.

György Galántai, 1979–2003
English translation by Bea Hock

The idea behind the "institute," first called "avant-garde art archives" and later "active archive," was to seek new forms of social activity, organize events and actively shape ongoing processes as well as to document and archive all these activities and to circulate the information so gained. It also undertook the documentation of art events that were "invisible" because they were politically not favoured or were sanctioned.

Between 1979 and 1990, Artpool organized many exhibitions and art events, and published several anthologies and art catalogues. Between 1980 and 1982, it produced 30 issues of *Pool Window*, a one-page mail art newsletter, and between 1983 and 1985, 11 "illegal" issues of *AL* (Artpool Letter), a samizdat art magazine which still serves as the sole documentary source on the non-official art of those years. Eight programmes of the Radio Artpool were "broadcast" between 1983 and 1987 on audiotapes. During its ten years of "illegal" existence, the Artpool archive accumulated several rare collections of international significance: one of the world's largest collection of Artists' Stampworks, collections of Artists' Bookworks and Artists' Periodicals, of Sound Poetry, Visual Poetry, etc. In 1992, after the political changes in Hungary, the non-profit public Institute Artpool Art Research Center was set up.

Today, Artpool houses a public library, multimedia archives and the Artpool P60 exhibition space. Its main agenda is research into and theoretical analysis of the changes in and results of recent trends of the Hungarian and international art scenes.



Vue extérieure de / External view of La Panadería
Courtesy Yoshua Okón & La Panadería

Yoshua Okón, artiste et fondateur de La Panadería, un artist-run space qui joua un rôle déterminant dans l'émergence d'un art contemporain à Mexico dans les années 1990, s'entretient avec des membres du collectif Biquini Wax EPS, qui regroupe artistes, écrivains, historiens et commissaires d'exposition. Une rencontre entre deux générations où il est question de vivre, de créer, d'exposer et de réfléchir ensemble.

départ a été d'organiser des expositions. Je crois que ce qui attirait mon attention vers ces autres projets était l'énergie qu'ils dégagiaient. Ce sont là nos références les plus immédiates. Quand Biquini Wax a déménagé à Mexico et que d'autres personnes ont été impliquées, les choses sont devenues plus complexes.

Yoshua Okón | Il y a des parallèles, mais aussi des différences entre La Panadería et Biquini Wax. Par exemple, certains d'entre nous vivaient dans l'immeuble [de La Panadería], ce qui a rapidement créé une forte dynamique communautaire. Cela dit, avec le temps, nous avons séparé l'espace d'exposition des espaces de vie parce que de nombreuses expositions étaient faites par des artistes qui n'habitaient pas sur place. Il est aussi important de souligner qu'il s'agissait de contextes différents : La Panadería est apparue à un moment où il n'y avait presque aucun espace d'exposition et où les artistes cherchaient des lieux pour montrer leur travail. Les choses ont beaucoup changé en vingt-cinq ans. À La Panadería, cette séparation entre les espaces a été accentuée au fil du temps, pour que le lieu puisse être utilisé non seulement par les gens qui nous étaient proches, mais aussi par un cercle plus large. (Littéralement, on donnait les clés aux artistes pour qu'ils installent leurs expositions eux-mêmes.) Aujourd'hui, on ne manque pas d'espaces d'exposition, et il me semble tout à fait pertinent qu'avec le temps Biquini Wax se soit davantage focalisé sur les dynamiques internes au groupe. Le fait qu'ils créent des œuvres ensemble comme un collectif d'artistes me surprend, dans le bon sens du terme. Cela ne s'est jamais produit à La Panadería.

BW (membre #2) | Même si Biquini Wax a pu exister à différents endroits, avec des dynamiques de travail différentes, on ne peut pas en saisir l'esprit sans prendre en compte où on était à un moment donné et ce qu'on y faisait. Par exemple, lorsque l'espace était situé dans la Colonia Escandón [un quartier résidentiel central de la ville de Mexico], certains d'entre nous y habitaient, et nous organisions les expositions dans le même lieu parce que nous ne pouvions pas payer un autre loyer. Nos premières expositions étaient bien plus orthodoxes : nous montrions des œuvres au sens matériel du terme, si vous voyez ce que je veux dire. Mais nous nous sommes très vite aperçus que les dynamiques de vie dans ces espaces n'étaient pas adaptées à ce genre de démarche. Les œuvres étaient endommagées, ou volées, et c'est à ce moment-là que nous nous sommes rendu compte qu'il fallait que nos manières de vivre et d'habiter dans cette maison aient une influence directe sur ce

Un entretien avec Biquini Wax EPS & Yoshua Okón

par Daniel Montero

Daniel Montero | Comment identifieriez-vous les continuités et les discontinuités entre La Panadería et Biquini Wax ?

Biquini Wax (membre #1) | Quand nous avons commencé le projet Biquini Wax, à León, dans l'État de Guanajuato, je connaissais La Panadería grâce à un livre publié en 2004, qui a été une influence majeure. Par ailleurs, on peut faire référence à d'autres initiatives qui étaient contemporaines des débuts de Biquini Wax, tels que la Preteen Gallery à Hermosillo et le magazine *Moho*, dont la ligne éditoriale mêlait des questions relatives à l'art contemporain à d'autres types de productions culturelles. J'ai tout de suite pensé que leur modèle était juste, et qu'il était possible de travailler ainsi, avec un certain niveau de simplicité. Notre point de



Vernissage de / Opening of « Goooldorado »
de / of Andrea Gergeley & Mathias Zyan en / in 1999
Courtesy Yoshua Okón & La Panadería

qui était montré. Les artistes eux-mêmes ont commencé à comprendre qu'exposer à Biquini Wax impliquait cette dynamique-là.

BW (membre #3) | En retour, l'aspect domestique s'est également transformé. Quand j'ai découvert Biquini Wax, mais que je n'en faisais pas encore partie, le côté domestique était suffocant, littéralement : il y avait des objets qui s'accumulaient partout, plein d'odeurs, plein de corps, plein de fêtes, plein d'expositions. Ça donnait à cette maison son atmosphère très particulière. Au bout d'un moment, toute cette activité débordante devenait exténuante. Tout ce qui s'y passait en faisait un lieu de vie incroyable, mais cela produisait aussi un sentiment d'épuisement. Ensuite, quand nous avons déménagé de Colonia Escandón à Buenos Aires [un quartier proche d'Escandón], nous avons réévalué cette dimension domestique et les espaces. Nous avions, en plus de cela, des préoccupations de nature pédagogique, et nous avons commencé à organiser des lectures. Il y a eu un changement dans notre manière de penser l'espace parce que cette maison était plus grande et qu'elle avait un patio séparé des chambres à coucher : c'est là que nous avons eu la possibilité de développer d'autres activités, comme les résidences et les performances. C'est peut-être cela que l'aspect domestique a pris une autre signification.

BW (membre #4) | Ce qui distingue aussi La Panadería et Biquini Wax est probablement le fait que nous sommes un collectif composé non seulement d'artistes, mais aussi d'écrivains, de curateurs, d'historiens ; ce qui fait que l'espace n'est pas seulement dédié aux expositions, mais aussi à l'écriture et à la lecture collective, parmi d'autres activités.

DM | Dans ce sens, pourrait-on dire que l'idée de collectif revêt une signification différente dans chacun de ces deux lieux ?

YO | C'est bien cela. Même si, à La Panadería, il existait dans le groupe un noyau dur qui prenait certaines décisions, nous ne nous sommes jamais définis comme un collectif. Il s'agissait plutôt d'une plateforme utilisée par la communauté culturelle, où l'énergie, la créativité et les idées venaient de tout le monde. De ce point de vue, il existait une certaine dynamique collective, mais pas au sens strict du terme de collectif défini comme un groupe constitué d'un ensemble déterminé de personnes. Aujourd'hui, Biquini Wax accueille aussi des expositions d'artistes qui ne font pas partie du noyau dur. Toutefois, de ce que je peux en percevoir et à la dif-



• La historia la escriben los vencedores •, exposition personnelle de / solo show of Wendy Cabrera Rubio à / at Biquini Wax EPS en / in 2017 – Photo : Wendy Cabrera Rubio Courtesy de l'artiste / of the artist et / and Biquini Wax EPS

férence de La Panadería, l'activité interne du groupe joue un rôle plus important. À La Panadería, les collaborations concernaient au maximum deux ou trois personnes, mais nous n'avons jamais travaillé à la manière de Biquini Wax.

DM | Le collectif Biquini Wax a accueilli de nouvelles personnes tout au long de son existence ; le groupe a grandi et s'est transformé en fonction de certaines dynamiques. Comment comprendre le collectif à la lumière de ces changements ?

BW (membre #4) | Il est intéressant de voir comment ça s'est passé. Quand Biquini Wax n'était constitué que d'artistes, nous n'avons jamais mené un travail collectif. Il s'agissait juste d'un espace d'exposition où nous montrions les artistes qui nous intéressaient. Dès que des curateurs, des historiens et des critiques ont commencé à participer au projet, il y a eu plus de discussions sur ce que l'on faisait et ce que signifiait la production culturelle au-delà des œuvres et des expositions. Je pense que cela nous a menés naturellement à ce que l'on fait aujourd'hui en tant que collectif de travail.

BW (membre #3) | Cela a un rapport direct avec l'épuisement des énergies. Avec le temps, nous avons commencé à penser que le collectif pouvait entraîner des possibilités de production : à Biquini Wax, il y a une communauté qui vient de manière régulière, des gens qui participent aux cours, qui collaborent avec nous en produisant des textes. Il y a une forme de production qui découle directement de questions d'affects. Au départ, quand le lieu a commencé à fonctionner, les choses s'activaient plutôt selon un mode ejaculatoire. Nous organisions des expositions toutes les semaines, il y avait plein d'activités tous les mois. Mais ensuite nous avons repensé nos énergies, notre économie, nos affectivités, et le genre d'énergie investie a commencé à changer : nos modes de production sont devenus fluides parce que les artistes ont commencé à avoir une pratique curatoriale et critique et que les curateurs et les critiques se sont mis à faire de l'art. Tout ça n'est pas très orthodoxe.

BW (membre #6) | C'est exactement parce que nous avons inclus plein d'autres personnes que nous avons commencé à produire des choses différentes et d'autres contenus, comme des textes et des projets d'exposition hors-les-murs qui n'avaient rien à voir avec les membres du groupe. Ceci dit, il nous reste beaucoup à



• El decálogo de la imagen •, un talk-show de groupe expérimental organisé par / an experimental group talk show organized by Israel Urmeen en / in 2017 Photo: Biquini Wax EPS – Courtesy Temple of Subcritical Studies et / and Biquini Wax EPS



Installation de / *Installing of « She Number One »*, exposition personnelle de / solo show of Kristin Reger à / at Biquini Wax EPS en / in 2017 – Photo: Biquini Wax EPS
Courtesy de l'artiste / of the artist et / and Biquini Wax EPS

apprendre sur la notion de collectif parce que c'est un concept très complexe. Je ne crois pas qu'il en existe une seule définition à partir de laquelle nous pourrions nous définir comme un groupe qui travaille ensemble vers un but commun. Les choses se font, et nous observons les résultats de nos actes au rythme de nos productions.

BW (membre #4) | J'aime penser la question du collectif par rapport à d'autres types d'espaces que nous pouvons avoir comme individus. Ce qui nous différencie d'autres collectifs, d'un musée, d'une galerie ou d'une salle de cours est que chacun d'entre nous se rapporte aussi à un autre lieu où il exerce une autre activité. La question est de savoir pourquoi, en plus de nos activités principales, nous avions envie de former un collectif. Nous avons réalisé que c'est précisément cela qui permet au collectif de se nourrir et de se fortifier: c'est comme si c'était seulement au sein du collectif que nous pouvions renégocier nos pratiques individuelles. Nos formations professionnelles respectives sont continuellement mises à l'épreuve, et nous sommes tous enclins à usurper les fonctions des autres. C'est quelque chose d'extrêmement stimulant.

DM | Comment doit-on comprendre Biquini Wax sous ce point de vue?

BW (membre #7) | Biquini Wax est avant tout un lieu, une maison. Mais nous restons aussi connectés par d'autres types de



• *Mauricón*», exposition personnelle de / solo show of Mauricio Muñoz à / at Biquini Wax EPS en / in 2018 – Photo: Biquini Wax EPS
Courtesy de l'artiste / of the artist et / and Biquini Wax EPS

plateformes. Nous avons des discussions en ligne, qui génèrent du contenu, et des conversations en temps réel. Nous avons une plateforme collective d'écriture, et nous travaillons sur Google Drive. Dans un certain sens, nous n'avons pas besoin d'un espace physique pour travailler, mais le cœur de Biquini Wax reste quand même l'idée d'un lieu habité et partagé.

BW (membre #2) | Au-delà d'un lieu, Biquini Wax est un ensemble de manières d'organiser le travail, de créer des relations, des émotions, des intérêts communs. Parce que ce qui unit le tout, ce qui nous permet de travailler, ce sont ces intérêts et le développement d'une méthodologie, une manière de travailler qui définit notre production d'images, d'objets et de textes à travers des stratégies concrètes, tout autant qu'une analyse de la culture populaire et de masse. La production de quelque chose de concret s'associe à cette perception de l'art contemporain.

DM | À quels besoins répondent donc La Panadería et Biquini Wax?

YO | Les deux lieux répondent à des besoins différents. Au début des années 1990, plein d'artistes avaient des envies et des projets qui stagnaient. C'était un bourbier, rien ne bougeait. Et puis, soudain, tout a explosé. Dans un certain sens, ce qui devait arriver arriva. Nous répondions à des problèmes différents, plus essentiels peut-être, puisque l'on sortait à peine d'une période de répression, une impasse culturelle, un moment très sombre. Biquini Wax doit faire face à un autre genre d'obscurité, à une oppression qui opère de manière très différente et moins évidente. Encore une fois, je crois qu'il est approprié d'insister sur la dynamique de groupe comme force de réaction à l'aliénation du néolibéralisme.

BW (membre #5) | La notion de collectif est liée à l'invention de différentes formes d'organisation. C'est une plateforme de survie, qui génère des bases et des structures de production et facilite les échanges, mais qui fonctionne aussi, d'une certaine manière, comme un soutien pour la santé mentale des artistes. Elle répond également à des besoins économiques précis, en proposant différents chemins à suivre. Biquini Wax a fonctionné comme un réseau d'entraide, grâce auquel chacun d'entre nous a pu renforcer ses atouts en travaillant avec les autres.



Andy Medina installant son exposition personnelle / *installing his solo show « Santuario »* à / at Biquini Wax EPS en / in 2017 – Photo: Biquini Wax EPS
Courtesy de l'artiste / of the artist et / and Biquini Wax EPS

DM | En 2002, Klaus Biesenbach a organisé au MoMA PS1 l'exposition « Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values », qui montrait une ville chaotique, déchirée; plusieurs artistes qui avaient auparavant été liés à La Panadería y participaient. Biquini Wax est aujourd'hui invité à prendre part à une exposition qui propose une autre perspective sur la même ville. Comment interprétez-vous cette invitation du Palais de Tokyo, d'un point de vue historique?

BW (membre #1) | Nous avions déjà commencé à réfléchir à des questions de représentation culturelle et à leurs implications quand nous avons reçu l'invitation pour cette exposition du Palais de Tokyo, un lieu historiquement lié aux expositions universelles, et qui s'intéresse explicitement à la notion de la ville, du moins par le titre de l'exposition « Prince·sse·s des villes ». C'est curieux parce que notre groupe ne travaille pas sur des questions d'urbanisme. Nous n'avons pas fait de pièces sur les *tianquis* [marchés en plein air], sur les *sonideros* [une forme locale de culture DJ] ou sur la violence urbaine. La question que nous avons soulevée est la suivante : étant donné notre méthode de travail, de quelle manière représenter notre lien avec la ville ? Nous traversons à une sorte d'allégorie qui permette de comprendre la ville selon notre perspective. Le résultat sera l'œuvre montrée lors de cette exposition.

YO | Le phénomène de la mégapole me semble vraiment important, et c'est un cadrage curatorial intéressant. Malgré cela, la sélection de villes choisies pour cette exposition me semble confuse et un peu problématique, en particulier si l'on prend en considération les forces globales qui sont au travail derrière ce phénomène. Je n'ai pas de problème avec l'énoncé qui prend en considération ces villes, mais plutôt avec le fait que des mégapoles occidentales situées dans les pays les plus riches n'ont pas été incluses, alors qu'elles possèdent plusieurs des caractéristiques décrites dans le texte de présentation de l'exposition. Cela crée l'illusion qu'il s'agit d'un phénomène local propre au « tiers-monde », effaçant de ce fait les forces du capitalisme globalisé qui sont en jeu. Pourquoi Los Angeles ne fait-elle pas partie de la sélection, par exemple ? Elle est l'une des agglomérations urbaines les plus larges au monde, avec des différences énormes entre les riches et les pauvres. Et pourquoi ne pas inclure Paris, avec son contraste brutal entre le centre historique et les banlieues ? Dans une certaine mesure, ce projet me semble lié à



Moncho dormant à /
Moncho sleeping at
Biquini Wax EPS
en / in 2016
Photo : Biquini Wax EPS
Courtesy Arte y Trabajo

l'histoire des expositions influencées par la pensée coloniale, auxquelles votre question fait allusion.

DM | Comment doit-on alors comprendre les dynamiques en jeu dans le collectif ?

BW (membre #1) | Cela reste lié à la manière dont la notion même d'espace indépendant s'est transformée et a généré des articulations et des liens avec les institutions. Il ne s'agit pas de notre première expérimentation au sein d'un musée ; nous avons eu d'autres expériences. Celle-ci sera une autre étape dans la mise en évidence des complexités intrinsèques à la notion d'« espace indépendant », au-delà de l'attitude puriste d'opposition au marché de l'art et aux institutions qu'on exige parfois qu'il endosse. Biquini Wax préfère mettre en avant des contradictions, des processus et des liens que les artistes mettent en place avec des projets différents et plus vastes.

BW (membre #2) | Il existe aujourd'hui une idée de tertiarisation de la radicalité : on réclame, d'une certaine façon, un travail radical de la part de certains individus et collectifs, et lorsque ces personnes ou ces groupes cessent de participer à une forme d'opposition, un conflit apparaît. Je me sers de la notion de tertiarisation par rapport à l'espace du fantasme : en d'autres termes, l'opposition est un idéal que l'on délègue toujours à l'autre. Mais une fois qu'on apprend à le reconnaître et que l'on comprend son fonctionnement, on se rend compte que la réalité est bien plus complexe. On réalise que l'indépendance et l'autonomie sont liées à des dynamiques bien plus complexes et qu'elles ne répondent pas à des absous.

BW (membre #1) | Dans ce sens, les curateurs fantasment aussi sur la ville.

YO | Et une fois que tu as créé ce fantasme de l'« autre », la réalité n'a plus d'importance.

Traduit par Antonia Carrara



Peinture du sol pour / Painting the floor for « Chichichi », exposition personnelle de / solo show de Caroline Schättling Villeval à / at Biquini Wax EPS en / in 2017
Photo : Biquini Wax EPS – Courtesy de l'artiste / of the artist et / and Biquini Wax EPS

GÉOGRAPHIE DU PALMIER

Extrait du roman

MIMOSAS

Chapitre neuf

Texte imprimé au
Centre de Documentation du
Carré d'Art de Nîmes
dans le cadre de la résidence de
Pamela Artist-run Space

2021

MARGAUX FONTAINE

paraissent exsangues [...]. La Générale Nord-Est, Paris / À Rebrousse - temps, Musée Camille Claudel, Nogent-sur-Seine / Ma parole ! Ateliers de la Ville-en-Bois, Nantes.

Résidence 2014/2015 AIMS avec la fondation Edmond de Rothschild et la mairie de Saint-Ouen

Publications : Octobre 2018 : Je fais mon travail, publié dans le deuxième numéro de la revue N/Z 2014 Publication de Danoisie - poème, aux éditions Droit à l'image avec le soutien du Centre National du Livre. 2013 Attraversamento, Beaux arts de Paris éditions. 2011 Les Galaxies Sauvages, recueil de poèmes, compte d'auteur

Conférences : 2016, Le livre dense, conception d'une soirée pour la revue NZ à la maison de la poésie, Paris. 2014, Invité à la « carte blanche » de Stéphane Cremer à La Criée en collaboration avec Maison de la poésie de Rennes.

Prix : 2013, Prix de l'installation multimédia, exposition des félicités de l'ENSBA

<http://raphaelberghien.com/>

Pamela n'est pas un collectif, Pamela est une coopérative artistique. Pamela active la mise en commun de ressources matérielles et immatérielles au service des artistes de son territoire et au-delà. Pamela est un outil aux usages sans cesse réinventés qui pense la situation des artistes aujourd'hui pour inventer les pratiques de demain. Pamela est une plateforme de rencontre entre les différents acteurs et publics du monde de l'art. Pamela est un contrepoint. Pamela est un terrain d'expérimentation esthétique, politique, économique et social pour questionner encore plus ce que peut et doit l'art aujourd'hui. Pamela est un point sur la carte. Les artistes : Lucile Diacono, Colin G., Margaux Fontaine, Steven Le Priol, Audrey Martin, Lydia Rump et Margaux Szymkowicz.

PAMELA
COOPÉRATIVE ARTISTIQUE





MUES / Carte blanche aux artistes du Houloc / Exposition du 12 mai au 18 juin 2023.

Mélissa BOUCHER. Marta BUDKIEWICZ. Célia COËTTE. Valentine ESTEVE. Hugo FERRETO. Mathilde GELDHOF. Joerg HURSCHLER. Adalbert KHAN. Lenny RÉBÉRÉ. Mathieu ROQUIGNY. Lise STOUFFLET. Raphaël TIBERGHIEN.

PAMELA Artist-Run Space,
6 Bis rue Sainte Catherine, 30900, Nîmes.
pamelartistrunspace@gmail.com

Carrière d'art - Musée



24187

Investir un espace, puis le quitter, et ne laisser que des enveloppes suspendues pour toute trace du passage de cette douzaine d'artistes, comme autant de peaux abandonnées après une mue. La forme est imposée, comme la règle d'un jeu : chaque artiste produira une pièce en rapport avec l'objet formel qu'est la housse de vêtement, que ce soit en la remplaçant, la déformant, en la fabriquant. C'est un vestiaire mémoriel qui se dessine : chacun s'approprie, à sa manière, un objet qui ne sert qu'à protéger son contenu, qu'on oublie de regarder parce que seule sa fonction importe. Les artistes du Houloc (1) sont eux aussi préservés dans un écrin de bâches en plastiques, de cimaises récupérées ici et là, d'ateliers reliés les uns aux autres par un réseau complexe de couloirs et d'escaliers, en passant par un jardin qui les abrite du monde extérieur.

En étant tour à tour remplie, détournée, utilisée comme support ou encore comme contenant, la housse devient un témoin des mutations d'artistes-lézards, toujours en mouvement, dont le travail évolue et change au moins autant qu'eux.

Travailler en collectif, c'est devoir composer au quotidien avec des pratiques et des personnalités multiples et complexes. Chacun trouve pourtant sa place dans ce désordre mouvant, et l'identité du Houloc en tant que groupe a au moins autant évolué que les vies de ses membres.

De ces bouleversements subsiste des 'mues, qui révèlent autant qu'elles dissimulent, préservent ce dont elles se font la trace. Elles incarnent un portrait collectif de nos questions et de nos recherches personnelles.

(1) : Le Houloc est une association loi 1901 ayant pour objet le soutien de la création et de la recherche artistique, ainsi que sa diffusion.

Le Houloc^a a été créé en 2016 par un ensemble d'artistes émergent.e.s, désireux.euses de travailler ensemble, de partager recherches et savoirs. Installée dans une ancienne menuiserie d'Aubervilliers, l'association regroupe 22 artistes poursuivant chacun.e des pratiques singulières, allant de la sculpture à la photographie en passant par la peinture, l'écriture, ou encore l'installation et la vidéo. Cet éventail pluridisciplinaire est le socle sur lequel repose une volonté d'échange et de mise en commun des points de vues et des compétences dans le but de tirer profit de leur complémentarité. Le lieu de 880 m², organisé et géré dans cette dynamique par les artistes eux-mêmes, est composé d'espaces de travail personnels et partagés dont les spécificités permettent à chacun.e d'expérimenter et d'approfondir différentes techniques, et de mener à terme ses projets. Un espace dédié aux expositions offre la possibilité d'une ouverture au-delà de l'association, permettant à ses membres de partager leurs recherches et également d'accueillir des propositions émanant de l'extérieur.

^a Le houloc est un singe homininoïde de la famille des hylobatidés.

Inventer en commun

Lieu-Commun, Toulouse, 2008-2009

Laurent Bardèche, Manuel Pomar

Rêver un lieu au présent

= expérience n°1 d'invention du présent à travers la représentation du fantasme.

Parfois la réinvention de l'existant doit pouvoir d'abord survenir en rêve. Ce lieu idéal projeté dans un présent inventé peut alors prendre la forme d'une association composite constituée partiellement de chacun des lieux existants ou fictifs. Par nécessité, table rase est alors faite des identités du passé, car trop en proie à elles-mêmes et beaucoup trop idéalistes, pour pouvoir s'incarner. Le rappel abrupt à la réalité temporelle, la présence toujours tenace de la menace du doute du présent, nécessitent ainsi sans cesse la réinvention fertile des alternatives les plus adaptées à la survie de l'action. Le présent des autres ne tarde d'ailleurs pas à s'imposer comme une des préoccupations principales de la mise en place d'une rencontre entre la notion de communauté et celle d'invention.

Rêver au présent en commun

= expérience n°2 d'invention du présent à travers la déconstruction du fantasme.

Survient alors la notion d'intention en commun. Dépassé le stade du poids du passé, des habitudes de travail et de ses contingences humaines, il devient alors possible de penser à l'invention d'un présent en commun. Le passé pouvant alors éventuellement fournir les bases nécessaires à une réflexion dont on sait à présent qu'elle n'est pas possible sans l'autre et son histoire. Une communauté artistique pensée au présent, participant au mouvement de mutualisation culturelle et sociale générale alors en vogue, devient alors envisageable sous l'angle conjoint du réel de la création artistique et des conditions de sa réalisation. La mutuelle PLAN 9, en s'inventant au présent, ne pouvait devenir possible que par la mise en place d'un mode de fonctionnement synthétique basée sur l'action.

Inventer un lieu au présent

= expérience n°3 d'invention du présent à travers la construction de la réalité.

Si la constitution d'une communauté d'esprits engendre la promesse d'un avenir radieux s'accompagne toujours d'une certaine jubilation transitoire, la réalité d'un présent qui s'invente ne peut raisonnablement ignorer très longtemps l'existence du contexte réel. Le rapport de force entre fantasme et réalité s'inverse toujours plus ou moins tôt. Les artistes de par leur présence, fonction et créations, exercent un contrepoids essentiel et nécessaire, capable de permettre un arbitrage non contestable et incarnent toute la réalité fantasmatique d'un lieu au présent. Ce sont eux qui, avec notre soutien, permettent la réalisation des conditions d'existence d'un lieu comme espace de représentation du présent.

Inventer le présent en commun

= expérience n°4 d'invention du présent à travers l'invention en commun.

Représenter un lieu en commun implique indifféremment les notions de compromis, d'échange et de partage avec pour récompense heureuse la création de relations inédites entre l'interdépendance mutuelle des hommes et les imbrications complexes, et pourtant si excitantes, des projets qui alimentent ce 'challenge' quotidien. Et même si parfois certaines manifestations néfastes issues de la réalité s'immiscent pour venir compromettre de manière significative la bonne réception de ce qui apparaît comme un projet expérimental inédit, aux contenus riches et multiples, le recentrement ponctuel du projet sur la notion de lieu en commun évacue souvent les tensions pour privilégier l'accomplissement des exigences quotidiennes. Ici, c'est le présent qui invente le lieu comme symbole d'une alternative salutaire au profit de la communauté.

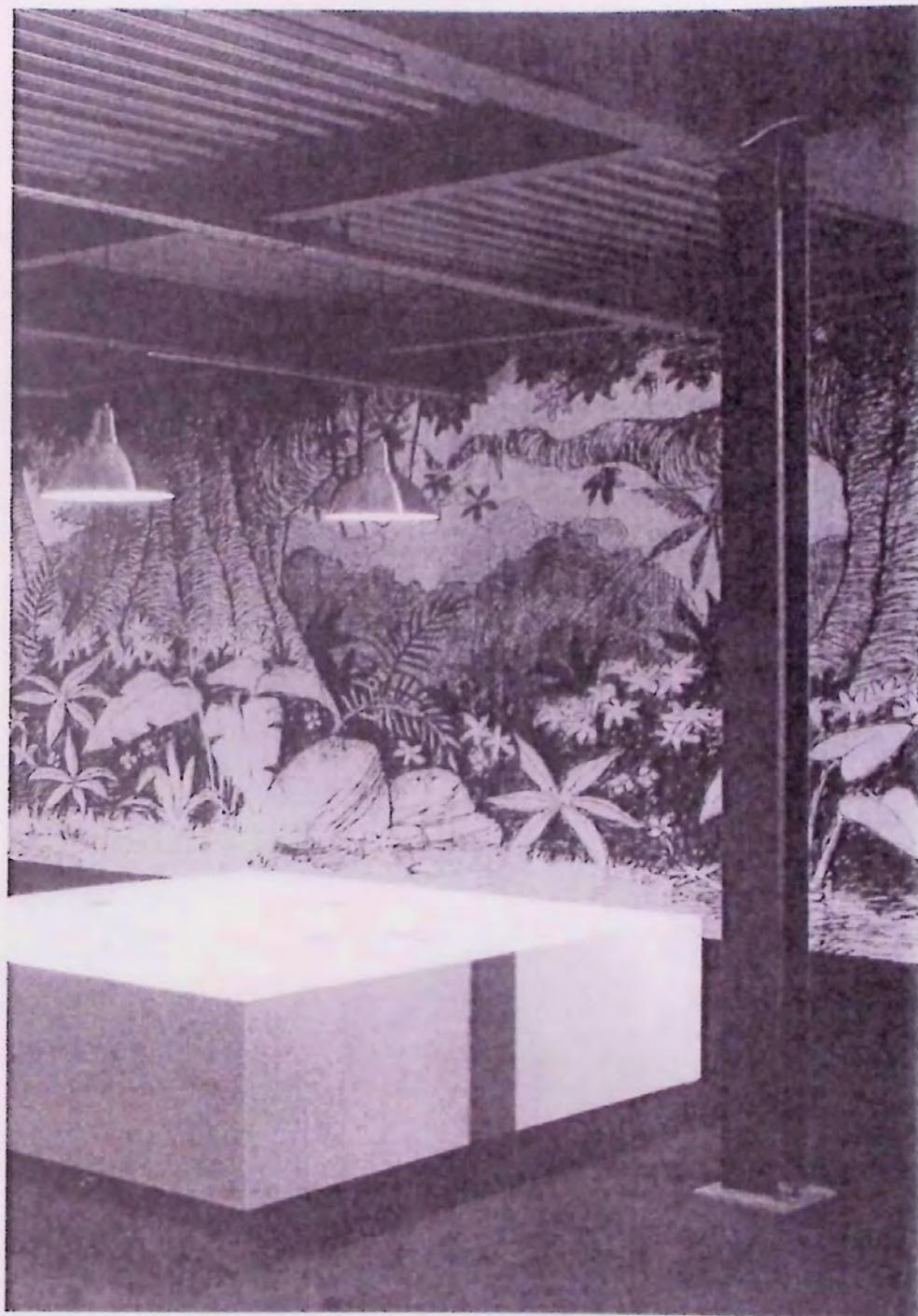
Laurent Bardèche Annexia, janvier 2010,
À propos de Lieu-Commun

Cyril Hatt
Alpha 33 rouge, 2007 et Alpha 33 grise, 2008
exposition *Res Duplicata*, janvier 2008
photo Damien Aspe

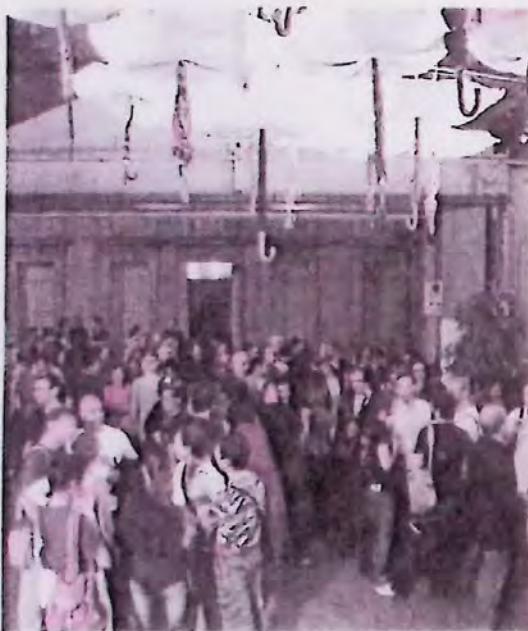


LIRE CI-CONTRE

Guillaume Pinard
installation, dimensions variables
exposition Edit#2, décembre 2009
photo Damien Aspe



Inauguration, exposition Meeting, juin 2007
au plafond Parisfond, 2007, Philippe Poupet
photo Paul Ferrer



**Lieu-Commun
espace d'art contemporain
association loi 1901
23/25 rue d'Armagnac
31500 Toulouse**

T ~ 05 61 23 80 57
info@lieu-commun.fr
www.lieu-commun.fr

ALaPlage : <http://alaplage.free.fr>
Annexia : www.annexia-net.com
Voksystem : www.volksystem.org

ouvert du mercredi au samedi
de 12h à 19h, et sur rendez-vous
(visites scolaires)

Damien Aspe, président
Laurent Bardèche, directeur
Manuel Pomar, directeur artistique
Emilie Blanc, chargée de la médiation
Aurore Houlés, administration / communication
Philippe Poupet, régie générale
Bertrand Fraysse, régie studio et concerts

Né de l'initiative associative de trois structures de l'art contemporain toulousain, ALaPlage, Annexia et VolkSystem, mutualisées sous le nom de Plan-9, Lieu-Commun a pour principale vocation la diffusion et la production de la création contemporaine. Vaste espace industriel implanté en plein cœur du quartier Bonnefoy, le centre d'art contemporain, ouvert aux croisements entre les différentes formes contemporaines d'expression, porte un regard élargi sur la création actuelle : arts visuels, nouveaux médias, design, architecture et musiques innovantes et populaires se mêlent au sein d'une programmation dense et variée. Ainsi en 3 ans, depuis juin 2007, une centaine d'événements (expositions, concerts, performances, conférences...) ont été organisés. La sensibilisation à la création contemporaine est également au cœur du projet de la structure. Les actions de médiation s'articulent autour de trois axes : proposer un rapport direct aux œuvres, développer une approche d'analyse et de connaissance de la création actuelle ainsi que favoriser la pratique artistique au sein d'ateliers. Lieu-Commun développe un rapport direct aux artistes plasticiens et aux musiciens en proposant des espaces de travail accessibles aux artistes locaux et internationaux. Plusieurs programmes de résidence sont en cours de configurations en concertation avec nos différents partenaires.



Bernard Chauveau

Carré d'art - Musée



mac LYON

Esprit du lieu

Spirit of the place

En 1978, Gérard Bourgey et Gérard Couty louent les locaux d'une ancienne fromagerie, au 51 rue Saint-Michel à la Guillotière, Lyon 7^e. Ils sont rapidement rejoints par Alain Garlan, Charles Picq, Mike Hentz, plus tard par Rotraut Pape, Jacques Bigot, Christian Vanderborght, Robert Lapassade, Serge Boissat, Marie-Christine Vernay et beaucoup d'autres. Sur trois niveaux se déplient des espaces multimédias : au sous-sol, une salle est dédiée à la vidéo expérimentale et une autre pièce aux répétitions ; au rez-de-chaussée, dans la chambre froide qui va donner son nom au collectif, s'installe un lieu d'exposition et de spectacles, avec à l'entrée, un espace bureau ; à l'étage, une chambre permet de loger les artistes invités ; et, dans la maison adjacente, la Villa Bellevue, se trouvent les studios de la radio, une cuisine, une chambre et un petit jardin. C'est là que FRIGO va développer des activités aussi diverses qu'inattendues. ■

In 1978, Gérard Bourgey and Gerard Couty rented the premises of a former cheese dairy at 51 rue Saint-Michel, at La Guillotière, Lyon 7^e. They were rapidly joined by Alain Garlan, Charles Picq, Mike Hentz, then by Rotraut Pape, Jacques Bigot, Christian Vanderborght, Robert Lapassade, Serge Boissat, Marie-Christine Vernay and a good many others. Multimedia spaces grew up throughout the three-story building: in the basement, a space was devoted to experimental video with a rehearsal space; on the ground floor, in the cold room that would inspire the name of the collective, an exhibition and performance space evolved, with an office in front; then upstairs, a bedroom that accommodated visiting artists and, in the adjoining house, the Villa Bellevue, the radio studios, a kitchen, a bedroom, and a little garden. It was in this place that FRIGO would develop its activities, which were as diverse as they were unexpected. ■

Networks

Networks

Malgré, ou peut-être à cause du contexte de guerre froide culminant à cette époque, FRIGO s'implique dans de nombreux réseaux d'artistes en Europe. Dans les années quatre-vingt, si la vidéo commence à se démocratiser, elle demeure encore marginale sur le marché de l'art. Le réseau Internet n'existe pas. La question de la diffusion reste cruciale. Avec d'autres producteurs européens, FRIGO décide de créer l'European Media Art Network (EMAN), s'inspirant d'*Infermental*, organisant ainsi la circulation physique de bandes et de cassettes en Europe, et assurant leur diffusion dans les circuits de vidéo et de cinéma expérimental des villes du réseau. Si le réseau d'*Infermental* est essentiellement constitué d'individus, celui d'EMAN rassemble plutôt des structures indépendantes européennes dont le fonctionnement est proche de celui de FRIGO. En 1985, cette mise en réseau est célébrée par la projection simultanée des programmes dans les différents lieux (Barcelone, Berlin, Bruxelles, Budapest, Londres, Lyon, Rome), c'est le *First Simultaneous Video Screening*. ■

Despite—or perhaps because of—the context of the height of the Cold War, FRIGO became involved in a number of artistic networks in Europe. In the eighties, despite the fact that video was beginning to be widely available, it continued to have a marginal status on the art market. Internet did not yet exist. The question of distribution was crucial. Along with a few other European producers, FRIGO, inspired by *Infermental*, decided to create the European Media Art Network (EMAN), thus organising the physical circulation of tapes and cassettes in Europe and ensuring their distribution over the video and experimental cinema circuits in the cities that were in the network. While *Infermental* was essentially a network made up of individuals, EMAN brought together independent European organisations whose way of operating was similar to that of FRIGO. In 1985, the setting in place of this network was celebrated by simultaneous projection of the programmes in different locations (Barcelona, Berlin, Brussels, Budapest, London, Lyon, and Rome). This was the *First Simultaneous Video Screening*. ■

vers un peu moins
fin en de formé

Piper Keys is an artist-run, nonprofit gallery based in Spitalfields. Its forthcoming program includes solo exhibitions by Laura Langer and Matthew Richardson.

Patrick Goddard is an artist and writer living and working in London. He completed an MFA at Goldsmiths University in 2011, and is currently studying for a doctorate at Oxford University in fine art practice. He creates video, graphic novels, performance, installation, and drawings—politically loaded and narrative-based works that undermine themselves with a self-defeating black comedy. The works focus on a range of topics: gentrification, post-industrialization, anarcho-individualism, class politics, and the wider idea of the creative class and its impact on the modern city. His recent shows include *Go Professional*, Seventeen Gallery, London (2017); *Looking for the Ocean Estate*, Almanac Projects, London (2016); *Gone to Croatan*, Outpost Gallery, Norwich (2015); and *Revolver II*, Matt's Gallery, London (2014).

1236RLS/Le Bourgeois is a gallery based in Catford, South London.

Ittilia Fattori Franchini is an independent curator and writer based in London and Milan. She is the curator of BMW Open Work at Frieze; the Emergent section at miart (2019); and Curva Blu, an artist residency in Favignana, Sicily. She is also part of this year's curated by Festival in Vienna, and will direct the next edition of the Termoli Art Prize, Italy. She recently curated the project *Red Lake* at Point Centre for Contemporary Art, Nicosia, Cyprus, and ARS17+ at Tasma, Museum of Contemporary Art, Helsinki.

Bottom - Patrick Goddard, *Ghost House* (detail), 2018. Courtesy: the artist
Opposite - Patrick Goddard, *Ghost House*, 2018. Courtesy: the artist



ATTILIA FATTORI FRANCHINI

After the financial crisis of 2008, and almost exactly when I personally landed in London, the first austerity measures were applied, followed by the austerity program initiated in 2010 by the Conservative and Liberal Democrat coalition government. Now almost a decade later, I feel that London's urban settings and its cultural ecology have permanently changed. How has austerity impacted what you do?

PATRICK GODDARD

While the 2008 crash may have affected the overall country, becoming an alibi for dramatic cuts to all public spending the "coalition" could get their scissors into, it didn't particularly affect the rising cost of London life. Rents continued to increase while arts funding, patronage, and art collecting dwindled (except for "blue-chip" buy-to-invest artists, like creepy Kapoor and company).

The year 2008 was also my first solo show. I sold a few sculptures, the money from which was stolen by the gallerist (Bea de Souza at The Agency—yes you! I've not forgotten you, you fucking d*%\$!). I took her to court and won, she offered to pay me back 5 pounds a month for the next seventy-two years, and I took her to court again and won. She never paid me, and I stayed awake at night for years to come in moldy-walled squats fantasizing about exceptionally complicated reprisals worthy of *Jonathan Creek*. She blamed the financial crisis, but then she would. I gave up making sculpture and went into mostly video, never to sell an artwork again, relying instead on service-economy wage-labor drudgery and the occasional morsel of funding.

All-around austerity measures, however, also meant that the arts funding that was still available increasingly instrumentalized the arts for social or economic benefits. This logic often seems to result in tokenistic empty gestures of socially engaged practices: not truly socially engaged while being artistically compromised. And, while I jump through these hoops myself like a suspiciously tame circus animal, if I hear one more community choir then an artery in my brain will hemorrhage (and this should be treated as murder).

PIPER KEYS

Piper Keys was set up in 2013 by Lawrence Leaman and Jacques Rogers in a makeshift live-work space off Whitechapel Road. The gallery has now had three locations: Whitechapel, Greenwich, and Spitalfields. But we've remained volunteer-run, nonprofit, and, in an ad hoc fashion, publicly funded. In 2015 JR went to work with Catherine Österberg on her project 3236RLS—also part of this conversation—while LL continued the program. Piper Keys is currently based at Raven Row, where LL is working with Oliver Williams and Amy Budd to produce an eighteen-month run of exhibitions and events.

Our program coincides with the second half of the timeline Attilia describes above. So we started with some awareness of the economic situation. This context is perhaps why we've avoided understanding Piper Keys's activity in terms of a business model; we have not been concerned with "long-term sustainability." With this in mind, Piper Keys hasn't had to change how it operates in the way, say, a commercial gallery would have to try and stay competitive. Piper Keys has also tried, as much as possible, to resist any expectations of institutional development: it has purposely retained a small-scale, artist-led approach and the relative freedom this entails. Similarly, because we only ever apply for small grants, the Arts Council has not required us to make a broader contribution, for instance via an education program, in the way Patrick describes above. So the project is precarious, but we've actually been able to make small increases in our budgets on each occasion that we've applied for funding.

Beyond the parameters of our own activity, it's certainly the case that London now has fewer artist-run project spaces, fewer inde-

austerity is insidious. There has been a kind of anxiety, guilt, career, be grateful, individualized idea of radical such as unmanageable aesthetic that drives

3236RLS/Le Be its political context the issues raised about moody in the corner

AFF

I really like the quickly changing context tender, here fits perfectly had also encountered market values, and working spaces.

PG

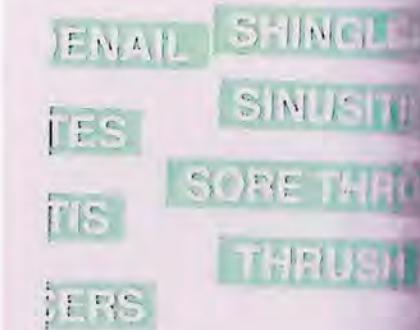
Squatting in re: just unlawful) in 2010 having to pay busir to fill them with pre Guardianship middle properties. Over operation of its precarities such as the (actual Umbrella, Ad hoc cheap living alternatives affordable guardian unregulated, and p als—the first genera

Despite all this, the city in an urban session. The snow networks means th we, still move here an unfairly big slice Of course you like

PK

Yes, in a sense cost of renting a bit new space for se Raven Row to occu Raven Row was co bble mid-level comi cts were unable to closure should not for artists. Raven I a gallery in London across the city has

The decision to frame Piper Keys's as well as coming a lightly. In the end, this exposed public might be feeding theous logic of moving it seemed a unique,



England (detail), 2018.
London. Photo: Original&theCopy

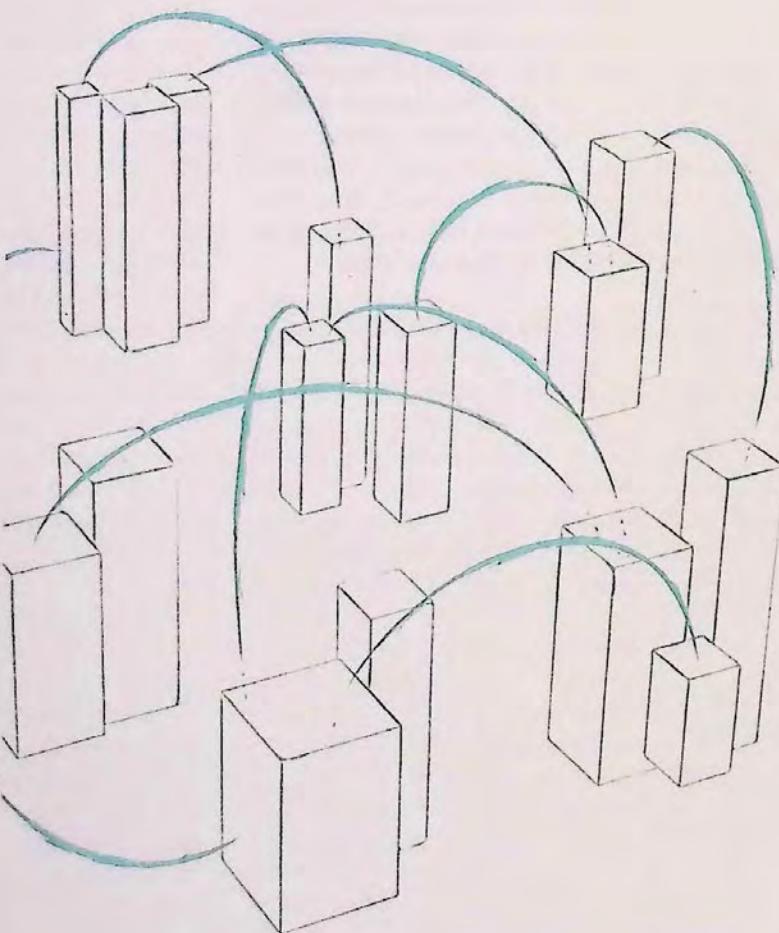
GF/NIC 00

9773

.a Station fait

Main Basse

4 novembre 2000 - 11 février 2001



Pascal Broccolichi

Marc Chevalier

Jean-Robert Cuttaïa

Jean-Baptiste Ganne

Natacha Lesueur

Maxime Matray

Stéphane Steiner

Cédric Teisseire



Lorsque création rime avec passion !

À l'origine, La Station était une station-service, sise au 34 du boulevard Gambetta, à Nice. Puis plus rien. Puis ce fut brièvement un lieu d'exposition. C'est aujourd'hui, et sans doute pour longtemps, redevenu un morceau d'urbanisme sans grand intérêt. Ce qui servait à nommer l'endroit s'est détaché des ruines et opère désormais ailleurs. Le nom ne désigne plus rien de flagrant. La perpétuation de l'entreprise ne s'effectuera pas sur la justesse de l'enseigne.

La Station n'est pas qu'un collectif d'artistes, d'amis ou de gens liés par un sentiment ou des intérêts communs. Elle est, sporadiquement, le nombre nécessaire d'individus nécessaires réunis, pour une activité tout à la fois précise (quant aux buts) et floue (quant aux moyens), dans un même temps et un même espace. Une activité précisément floue, bien que, paradoxalement, s'effectuant le plus souvent dans le champ des arts visuels. Durant les mille trois cent jours qu'exista le lieu d'exposition, de nombreuses personnes, de vingt trois nationalités différentes, y travaillèrent, y produisirent des objets, des images et / ou des sons. Depuis 1996, outre le bureau administratif, transformé et reconstitué au gré des turbulences, des contradictions et des nécessités individuelles, La Station agglomère en effet régulièrement des ensembles hétéroclites de producteurs variés.

Que des artistes (ou d'autres opérateurs périphériques du monde de l'art) prennent en main l'exhibition de celles des choses artistiques de leur époque qu'ils jugent dignes d'intérêt ne constitue, certes, pas une nouveauté, ni la montre d'un courage particulier. Qu'ils ne cherchent à en retirer aucune renommée particulière n'en fait pas non plus des martyrs ni des saints. Qu'ils ne jouent pas aux commissaires en revanche, les distingue de la plupart, tant on voit bien, à vrai dire depuis quelques lustres, comment le commissariat

La sexualité de groupe, hors les modalités d'apparition spectaculaire-misérable qu'en propose la pornographie officielle, constitue un terrain essentiellement favorable à l'apprentissage de la politesse. Les expositions de groupe aussi, sauf qu'on n'est jamais obligé d'y être pris avec tout le monde à la fois

d'exposition est devenue une spécialisation à part entière du vaste champ d'application des arts plastiques, et de quel surcroît de pouvoir il est le vecteur. La confiance n'est pas la chose la mieux partagée dans ce domaine. Ni la moins coûteuse.

Mais l'occupation de l'espace reste l'affaire essentielle. Les querelles sur le sens surgissent après coup. L'aspect du lieu y participe.

L'exposition 'Drive-In', organisée hors-les-murs (dans un espace de stationnement couvert de l'hôpital L'Archet, et sur trois niveaux) au cours de l'année 1999, constitue sans doute, à ce titre, l'illustration la plus éminente de ce qui a été précédemment énoncé. Ni exercice décoratif, ni exposition à thème. Il fallait simplement être en voiture pour apprécier pleinement tous les ressorts du show. Pas comme un jeu, mais comme une contrainte mesurée, en toute connaissance de cause.

La manière dont La Station, en définitive, s'implique dans l'activité culturelle de son époque a peu à voir avec cet ingénue rejet du devenir-marchandise de l'art contemporain qui stigmatise les plus tièdes. Quelques bestiaux associatifs occupent déjà ce strapontin depuis longtemps trop étroit pour leurs fesses accumulées. La Station s'implique dans l'activité culturelle de son époque de manière notablement *perplexe*. C'est-à-dire forcément juste.

Nous savons d'ores et déjà que tout va mal. Tout irait mieux si nous en étions moins sûrs.

Petra Schelm



mann
he
ssy
as Ritter

bre 2000

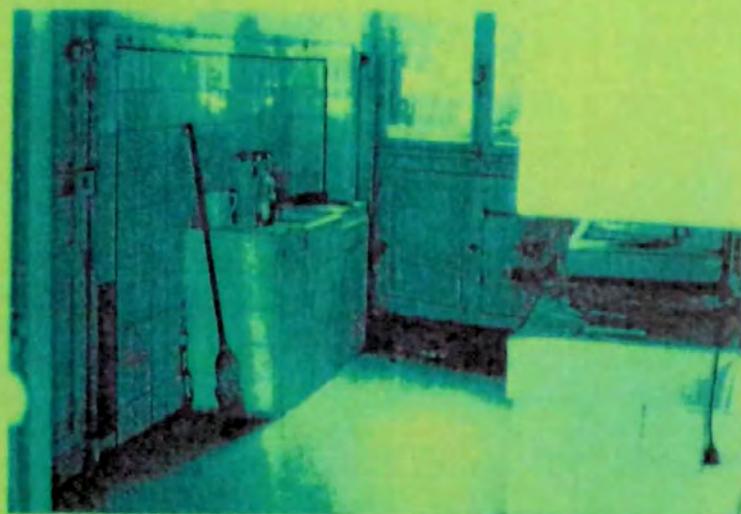
s, 06000 Nice



CHRISTIAN BOLTANSKI

L'appartement de la rue de Vaugirard

1973



Une grande agitation régne dans la cuisine, un petit garçon épluche des légumes pendant qu'une femme prépare un rôti. Une plante verte, sans doute un avocat, est posée sur le frigidaire.

Sur le buffet et un cendrier manteau en

DEBORAH BOWMANN

Créé en 2014 dans le squat Post-Forma à Amsterdam, DEBORAH BOWMANN est un espace hybride et une identité d'artiste fictive qui s'est installé.e à Bruxelles depuis août 2016. Après trois saisons d'évènements artistiques variés, mais aussi après une sélection parmi les finalistes du Prix Ricard en 2017, l'art même revient sur les éléments clefs de ce projet avec ses deux fondateurs: Amaury Daurel et Victor Delestre.

L'art même: Pouvez-vous nous présenter Deborah Bowmann?

Amaury Daurel: Il s'agit d'un projet débuté en 2014 par Victor Delestre et moi-même à Amsterdam. L'enjeu était pour nous de définir un nouveau système pour faire de l'art ensemble, qui est aussi une manière de repenser à la fois ce qu'est un artiste et ce qu'est un espace. Deborah Bowmann est donc un projet hybride qui est autant une identité artistique fictive et autonome qu'un espace d'exposition réel, une plateforme pour nous-mêmes et pour d'autres artistes. C'est un projet généreux, large et ouvert: nous voulons exposer ce que l'on nomme artiste et lieu d'exposition.

Victor Delestre: J'ajouterais que cette identité se présente aussi comme une parodie de la figure de l'artiste en tant qu'entrepreneur. Deborah Bowmann est parodiquement construit.e comme une entreprise et l'artiste y devient une sorte d'entrepreneur *free-lance*. Le projet se calque sur un modèle "business" avec ses multiples champs d'activité, comme une matrice multifonctionnelle qui propose différents services. Mais c'est également une matrice qui est ouverte à la collaboration avec d'autres artistes, élément qui est l'un des principes premiers du projet.

AD: C'est étrangement de plus en plus dur de résumer ce qu'est Deborah Bowmann, car c'est un projet assez ouvert qui pose beaucoup de questions sur différentes sujets. Aujourd'hui, ces interrogations se déplacent et ne sont plus exactement celles qui étaient présentes à l'origine. Par exemple, l'une de nos intentions



DEBORAH BOWMANN

primordiales était de créer un espace, pour nous-mêmes et pour d'autres, qui soit considéré comme une véritable œuvre d'art. Nous voulions exploiter intelligemment et jouer plastiquement avec toutes les facettes de ce qu'est un lieu d'exposition. Ce qui est certes encore le cas, mais qui s'est complexifié, qui a changé.

AM: Si ce projet a évolué, qu'est-il devenu aujourd'hui, à Bruxelles?

AD: Il est toujours proche de ses interrogations de départ, mais certains points qui nous intéressaient au début sont maintenant dépassés ou modifiés. Par exemple, le motif de Deborah Bowmann en tant que producteur d'une économie de service tend à s'abstractiser. Bien sûr nous continuons d'envisager nos œuvres sous un rapport de tension entre support et supporté, mais celles-ci s'éloignent doucement de la question de la collaboration. Nous avons maintenant envie de jouer avec ce scénario afin de le faire évoluer vers quelque chose de différent pour que l'œuvre soit plus autonome. Comme tout travail artistique, nous n'avons pas envie de répéter toujours les mêmes choses. La trajectoire du discours nous semble plus importante que le discours lui-même; cela se retrouve autant dans les objets que nous produisons que dans notre programmation. Nous pensons nos expositions

année par année afin de véritablement réfléchir à l'évolution du "scénario".

AM: Le lieu Deborah Bowmann est-il donc indissociable des expositions que vous pouvez faire ailleurs en tant qu'artistes?

AD: À la base le lieu et l'identité artistique étaient indissociables, mais ceci fait partie des éléments qui évoluent. Par exemple, nous ne pouvions, au départ, envisager les expositions dans notre espace sans que nous y participions plastiquement. C'est de moins en moins le cas et nous trouvons intéressant que Deborah Bowmann existe selon ces deux facettes. Le lieu est un énorme aspect de ce qu'est Deborah Bowmann, mais un projet ne se réduit pas uniquement à un discours théorique. Lorsque le projet est né, Deborah Bowmann était avant tout un lieu, mais ça devient, aujourd'hui, avant-tout un.e artiste.

VD: Le lieu est en effet important. Nous trouvons ça bien d'être à la fois curateur et artiste, mais nous avons commencé sur un modèle institutionnalisé, le format de la galerie, qui peut bien sûr être voué à changer. C'est en ça que le projet est intéressant: nous avons mis le format d'exposition collaborative, institutionnelle, à l'épreuve pendant cinq ans, pour aujourd'hui le remettre en cause car il s'agit avant tout d'un projet artistique global.

CERISE SUR LA DÉCO
PAR DEBORAH BOWMANN
JUSQU'AU 10 05 19

SCREEN TEST
JORGE DIEZMA ET
ANTONIO DE LA ROSA
Sous la COMMISSION
DE MARIO CANAT
DE DEBORAH BOWMANN
ET AVENUE JEAN VÉDIE
1000 BRUXELLES
WWW.DEBORAHBOWMANN.COM
DU 24 05 AU 06 07 19

DEBORAH BOWMANN
EXPOSITION
DU 11 JUIN
PARADIS X RUE SAINTE-CROIX
1000 BRUXELLES
WWW.GALERIEPARADIS.BE
DU 11 JUIN 2019

AM: Pouvons-nous revenir sur cette question de la parodie de l'artiste en tant qu'entrepreneur que vous mettez en scène ?

AD: Il faut faire attention avec le mot parodie car, en effet, c'est un terme qui est proche de ce que l'on fait mais, selon moi, Deborah Bowmann est une forme mimétique qui déconstruit, reconstruit et crée une poésie avec beaucoup de codes contemporains, dont celui de l'autoentrepreneur. Je sais que nous parlons parfois de "parodie sérieuse", mais pour moi il s'agit plus d'un jeu, d'une poésie, qui peut effectivement prendre un aspect comique. La notion de parodie n'a pas été pensée au sein des arts plastiques, c'est un mot que l'on va chercher parce qu'il s'agit d'une figure de style assez proche. C'est un outil théorique, mais ce n'est pas forcément adéquat avec ce que l'on fait. En ce qui concerne l'autoentrepreneur, cette figure arrive car, au début du projet, on se regarde, nous deux, en train de lancer un espace et l'on se dit que nos premiers sujets de travail concernent tout ce qui tourne autour de ce que l'on est en train d'entreprendre : l'espace, sa gestion, l'"artiste free-lance", le travail collaboratif, etc. Toutes ces choses-là vont devenir nos sujets de travail, autour desquels on brode toujours aujourd'hui. Ce n'est pas vraiment que ces sujets nous intéressent plus que ça, mais c'est qu'ils sont arrivés d'une certaine manière, comme en miroir à ce que l'on

était en train de réaliser. Est-ce que monter un espace ne peut pas devenir une œuvre d'art ?

VD: J'aimerais préciser que la parodie n'est pas forcément drôle. C'est un terme qui vient du théâtre et qui, en grec ancien, voulait signifier "à côté" (*pará*) "du chant" (*óidé*). Être à côté d'une chose, la reprendre en la déformant. Je pense que c'est intéressant car Deborah Bowmann a un rapport au théâtre, au performatif, au scénario, à la mise en scène. En termes de signes évidents, ça a commencé par le fait de revêtir un costume trois-pièces mais aussi par la création de notre site internet. Nous disions plus tôt que nous avons questionné, dès le début, l'idée qu'à notre époque un artiste doit se prendre en main comme un entrepreneur. Nous jouions à l'artiste habillé en costard qui se lève tôt, qui boit son café, qui gère ses affaires, etc. Cette idée de parodie, dans son rapport originel, me semble intéressante. Même si nous ne sommes pas des performeurs, nous proposons un "format" artistique qui est autant une activité curatoriale qu'une activité d'atelier et de création d'œuvres. Il s'agit d'une pratique complète par laquelle l'on réfléchit sur l'attitude, la représentation et l'agir de l'artiste. Cette réflexion me semble être liée au théâtre et doit soulever une question : est-ce que ces gens, en tant qu'artistes, sont vraiment des curateurs et des artistes ? Sont-ils vraiment sérieux lorsqu'ils font ça ?

AD: C'est vrai qu'au sein d'une histoire de l'art dans laquelle l'artiste est toujours pris comme une figure sérieuse de l'auto-réussite, nous avons eu envie d'ajouter des éléments potaches par une pratique peut-être plus généreuse, en accord avec ce que l'on aime voir lorsque nous visitons des expositions.

AM: Dans ce cas, est-ce que l'espace Deborah Bowmann est la parodie d'une galerie ?

AD: Chaque exposition joue avec l'idée d'un contexte de monstration différent qui n'est pas celui classique que l'on attend d'une galerie. Parfois, notre espace prend l'apparence d'une boutique ou d'un espace marchand littéral, voire d'autre chose. C'est un lieu assez organique. Par exemple, nous avons toujours de la moquette au sol et de la musique diffusée. L'espace qui

est "mimé" est en ce sens hybride ; ce n'est pas seulement la parodie d'une galerie d'art mais c'est un lieu qui fluctue de la galerie à l'espace commercial au sens large. Nous voulons qu'on se questionne sur l'identité du lieu, et l'on constate que c'est souvent le cas ! Les gens passent, et n'arrivent pas à déterminer où ils sont entrés.

AM: Quand vous avez ouvert le lieu, c'était important qu'il ait une vitrine. Pourquoi ?

VD: C'était une facette importante pour que l'espace ressemble à une galerie ou à un commerce. Cette indistinction était déterminante pour nous : nous voulions faire de la galerie un espace marchand pas si différent d'une boutique de chaussures. Comme un petit théâtre, une boîte dans laquelle des objets sont à vendre ; comme une sorte d'extension de notre projet de sculptures lié à la question de la représentation.

AD: Effectivement, nos premières intuitions sculpturales étaient très liées au rapport entre sculpture et set design, au rapport entre la sculpture et le présentoir en général. Créer Deborah Bowmann, c'était donc créer un contexte idéal pour d'autres et pour nous-mêmes, idéal pour montrer notre travail, d'où l'importance de la vitrine.

AM: Est-ce que, à la suite d'un Joseph Beuys qui envisageait sa pratique artistique comme une "sculpture sociale", l'on pourrait employer un terme similaire à propos de Deborah Bowmann ? Ou parler d'une "sculpture marchande" ?

VD: À la base du projet, il s'agissait de trouver un nouveau moyen de générer une économie pour nous et pour d'autres. Ce qui est en partie toujours le cas aujourd'hui alors que nous sommes devenus une ASBL : nous voulons rendre possible l'exposition d'autres artistes. C'est l'extension de l'idée de sculpture sociale. Ce qui coule de source dans la fondation du projet, c'était l'idée de jouer avec les rapports économiques qu'il y a aujourd'hui.

AD: On peut dire cela de Beuys car c'est un trait essentiel de sa pratique, mais chez nous, c'est un caractère un peu plus commun, partagé par d'autres. Certains vont envisager notre projet comme tournant uniquement autour de ces questions de l'économie de l'artiste, mais pour moi le rapport collaboratif est tout aussi important. Je ne pense pas qu'on pourrait résumer notre pratique à une formule.

VD: En fait, Deborah Bowmann, c'est surtout une "sculpture totale" : il s'agit d'un projet qui questionne des aspects économiques, mais aussi sociaux et communautaires. Il faut aussi comprendre que nos questions sont avant tout esthétiques. Il s'agit d'un projet qui essaye de saisir de différents aspects de notre époque et de la pratique artistique d'aujourd'hui pour les porter à la réflexion.

Propos recueillis par Jean-Baptiste Carobolante



Vue de l'exposition *Fred Chaussure*,
© Deborah Bowmann

In the Canyon, Revise the Canon

(ED.
GERALDINI
GOURBE)

Savoir utopique, pédagogie radicale et *artist-run community art space* en Californie du sud

Avant l'avènement du backlash social et culturel, au début des années 1980 initié et mené par le gouvernement Reagan, le Sud californien a été un territoire privilégié pour la genèse et le développement des mouvements d'émancipation afro-américain, chicano, pacifiste, marxiste, féministe et homosexuel.

À partir de la fin des années 1960, ces ondes révolutionnaires ont particulièrement influencé des pratiques comme la performance, la vidéo, l'installation, l'art collaboratif ou œuvré à l'édition de réseaux alternatifs tels que les artist-run spaces, non-profit spaces et artist-run community art spaces.

Entre Santa Barbara, Los Angeles et San Diego, l'action collective publique s'est construite autour de savoirs utopiques éssaimés à leur tour dans les universités ou les écoles d'art favorisant l'émergence d'une pédagogie radicale. Ces manières autres ou encore expérimentales de penser, de faire et d'enseigner l'art ont permis une déconstruction de certains canons hérités d'une tradition et d'une histoire de l'art européennes tout en œuvrant à la remise en cause de l'*American way of life*.

In the Canyon, Revise the Canon.

Mark Allen
Juliette Bellocq
Vera Brunner Sung
Nancy Buchanan
Carol Cheh
Matthew Coolidge
Jill Dawsey
François Esquivié
Rita Gonzalez
Geraldine Gourbe
Robby Herbst
Walter Hopps
Robert Irwin
Chris Kraus
Leslie Labowitz Starus
Suzanne Lacy
Fred Lonidier
Pauline Oliveros
Elana Mann
Emily Mast
Senga Nengudi
Janet Sarbanes
Annette Weisser
Joshua Young
Andrea Zittel

Édition française
ISBN 978-2-36582-015-8

ESAAA Éditions
Shelter Press

fiona whitton
Sean Dockray
↓ Public School
↓ 2007

our l'art : quelques évocations de pédagogie radicale

Apprentissage autonome remarquables, on peut mentionner The Public School, fondée par l'artiste média Sean Dockray en 2007 au sous-sol du Telic Arts Exchange, galerie et espace événementiel dédiés aux médias, à l'art et à l'architecture, qu'il a également co-fondée avec l'architecte et artiste Fiona Whitton²⁴. Comme Dockray l'explique sur son site Internet, The Public School ne propose pas de cursus préétabli : « elle fonctionne ainsi : d'abord, des cours sont proposés au public (j'ai envie d'apprendre ceci, ou j'ai envie d'enseigner cela), ensuite, les gens peuvent s'inscrire à ces cours (moi aussi, j'ai envie d'apprendre cela), enfin, quand suffisamment de personnes ont exprimé leur désir, l'école trouve un professeur et propose le cours à ceux qui se sont inscrits²⁵. » C'est un comité d'organisation qui décide au final quels seront les cours proposés, mais ses membres sont renouvelés par roulements, ce qui té et le renouvellement du programme. The Public School est en permanence auto-constitutive. Comme le note

On sens, toujours revenir à l'origine, toujours
à instable, sans jamais devenir une institution
à perdre en néant, en chaos empêchant les gens
»

Les offres de The Public School ont eu tendance à se focaliser sur la théorie et les cours de lecture critique, dans un effort de « déterminer quelle peut être la position critique pour l'art²⁷. » Les expériences pédagogiques sont manifestement au cœur de cette position, critique dans les deux sens du terme, car remettre en question des pratiques et des institutions existantes à travers la création d'autres, plus autonomes, c'est ouvrir de nouvelles avenues pour le sens du faire, de la fabrication à la fois dans le champ de l'art et de la société.

²⁴. D'autres Public Schools se sont depuis formées à Chicago, Philadelphie, New York, Paris, Bruxelles, Helsinki et San Juan. Dockray est également à l'origine de aaaaarg.org, une plateforme d'échange de textes théoriques.

²⁵. Sean Dockray, <http://spf1.e-tot.org/projects/the-public-school.html>, consulté le 7 janvier 2014.

²⁶. David Elliott, « Interview with Sean Dockray/The Public School », consulté le 24 juin 2014, <http://hadto.net/writing/public-school/interview/>

²⁷. Ibid.

hut de la scèn
N.Yorkante

Contexte

Le futur reste ici à écrire

es. Artistes et lieux alternatifs se sont lancés dans de
iler les hiérarchies et le *status quo* liés à cette situation.

L'histoire de la scène artistique alternative de New York, dans les années 1960 et 1970¹⁰, est bien documentée à présent. Celle-ci s'est caractérisée par l'affirmation d'une identité propre, la conduite d'une lutte commune contre le retranchement conservateur de l'establishment de l'art et la production d'une abondance de documents. Beaucoup de ces espaces réputés comme Franklin Furnace, The Kitchen, Printed Matter, Artists Space sont toujours en activité¹¹. Leur héritage perdure également dans un paysage d'art contemporain beaucoup plus souple et progressif qu'auparavant. L'efficacité de leurs interventions a aidé musées et galeries du monde entier à se montrer plus souples et plus audacieux, en accueillant des projets qu'on ne voyait auparavant que dans des espaces alternatifs.

L'âge d'or naissant de la production artistique de Los Angeles, avec ses doux flux et reflux d'énergie, est en grande partie dû au déclin et à l'émettement des hiérarchies qui s'est déjà produit ailleurs. À Los Angeles, les frontières sont souvent poreuses et les univers de la production de l'exposition, de la documentation et du commerce auparavant distincts se mêlent désormais souvent. En même temps, Los Angeles a imprimé sa marque, son attitude décontractée, une ouverture d'esprit, un pragmatisme de l'expérimentation, et une collégialité née dans les communautés très soudées, formées dans les écoles d'art de la région. Tout cela contribue à offrir un cadre de travail où l'espace personnel ne manque pas sans pour autant nuire au développement de la collaboration et du partage à de nombreux niveaux.

Le réseau d'exposition et de pratique artistiques est très étendu à Los Angeles avec de profondes interconnexions. En juin 2014, le Hammer Museum a inauguré la deuxième partie de l'exposition *Made in LA*, biennale lancée il y a deux ans pour mettre en valeur le travail d'artistes de Los Angeles. Organisée par Michael Ned Holte (écrivain et curateur affilié à CalArts) et Connie Butler nouvelle curatrice en chef du Hammer (qui a commencé comme stagiaire au MOCA avant d'occuper un poste très en vue au MoMA), cette deuxième édition qui dresse un tableau assez intime de la façon dont fonctionnent les choses à L.A. et de ce que font les artistes en ce moment.

Les pratiques individuelles ont bénéficié d'espace pour se développer. Les tableaux-collages de peinture à l'huile et d'aluminium frappants de

¹⁰. Cf. *Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010*, op. cit. et *Alternative Art New York 1965-1985*, sous la direction de Julie Ault, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003. Et encore *The Downtown Book: The New York Art Scene 1974-1984*, sous la direction de Marvin J. Taylor, Princeton, Princeton University Press, 2006.

¹¹. Franklin Furnace s'est dématérialisé en 1995 et existe aujourd'hui comme ressource en ligne et fonds pour l'art de la performance diffusée à New York.

Kim Fisher découpent une impressionnante bande sur deux murs, alors que des vidéos bruyantes et des assemblages d'Harry Dodge peuplent une autre pièce. Des installations d'autres artistes, comme Samara Golden, A. L. Steiner et Wu Tsang rendent hommage aux communautés qui inspirent leur pratique. Les collectifs d'artistes et les projets collaboratifs jouent un rôle fondamental dans le déroulement de l'exposition. La célèbre KCHUNG Radio au fonctionnement déhiérarchisé ainsi que le très conceptuel espace Public Fiction, l'agencement sculpture-exposition Los Angeles Museum of Art (LAMOA) et le workshop de danse proposé par James Kidd Studio... ont tous brillé par leur singularité.

Bien sûr, intégrer collectifs et collaborations à une biennale n'a rien d'une nouveauté. Au Hammer, cela prend cependant davantage des airs de grande fête que de manifestation prétentieuse. KCHUNG, entièrement dirigée par des bénévoles est un exemple intéressant à analyser. Aujourd'hui, presque tous les artistes de Los Angeles sont passés sur KCHUNG. Leur programmation très libre propose aussi bien des talk-shows d'artistes, des performances en direct et plusieurs projets d'art conceptuel, ainsi que des DJ sets d'acteurs de la scène musicale alternative locale. Plusieurs invités de KCHUNG ont également été présentés à la biennale en tant qu'artistes à part entière. Inviter KCHUNG dans cette exposition, revenait à faire entrer une grande partie des univers musicaux et artistiques actuels de Los Angeles.

Pour sa contribution à la biennale, KCHUNG a décidé de passer au niveau supérieur et de produire une série de vidéos en streaming sous la bannière KCHUNDTV. Le mélange tout à fait aléatoire de programmation d'événements produits et réalisés dans le hall du Hammer a donné à voir le noyau d'une communauté où l'énergie se cristallise tout en lui offrant un reflet ludique. Au cours d'un programme absurde d'une heure, l'artiste Keith Rocka Knittel a organisé un jeu écrit d'avance, intitulé « Everything Must Go » (Tout doit disparaître). Les concurrents s'affrontaient pour les effets personnels de Knittel.

En 2003, l'écrivain Chris Kraus, qui faisait figure de nouvelle venue après avoir vécu des années à New York, a comparé ainsi les deux mondes :

Il y a toujours une multiplicité de cercles artistiques, fonctionnant chacun avec ses propres stars, punitions et récompenses. Le jeu consiste traditionnellement à observer qui des galeries alternatives parviendra à « passer » de Williamsburg à Chelsea et au-delà. À Los Angeles, les lieux alternatifs [...] ont été des ghettos sans issue dans lesquels personne ne s'engage et surtout pas les étudiants ambitieux des écoles d'art¹².

12. Chris Kraus, « Art Collection », in *Video Green*, Park, Semiotext(e), 2004, pp. 24-25.

ARS 2002
Slanguage
↓

écanique, etc.) Ces annonces rédigées à la main ont attiré Capistran qui ont inséré parmi elles *Sublime*, leur propre petit tableau ont été placés au sein des annonces à de South Central.

En 2002, Diaz et Ybarra (avec, à l'origine, l'aide de Capistran et d'un groupe de collaborateurs) ont ouvert un espace alternatif, Slanguage, à la fois atelier, lieu d'éducation subversive et espace d'exposition⁶. Le néologisme *slanguage* suggère une mutation du langage courant ou une irruption de la rue dans celui-ci. Cette nouvelle forme est née d'une sensibilité auditive et visuelle au bruit. Les artistes ont traduit et générée des articulations au niveau de la rue (touchant au métissage, aux samples urbains, aux formes altérées de culture populaire) et sont ainsi devenus les lexicographes de ce nouveau slanguage. Le langage visuel de la promotion parallèle par rapport aux tactical graphics est l'une des facettes de Slanguage. L'affiche en diptyque *Sonido Slang* (conçue par Capistran et Ybarra, en 2003) a utilisé une sortie numérique pour simuler un graphisme populaire de publicité pour les concerts de *banda* [fanfare ambulatoire] et de *norteña* [musique typique du nord du Mexique] dans le sud de la Californie. Les polices et motifs de ces affiches ont séduit Ybarra et Capistran, surtout parce qu'elles font pour eux écho à une forte esthétique japonaise de science-fiction qui semble aller à l'encontre de celle du *narcocorrido* [balade folle du nord du Mexique]. Comme Ybarra et Capistran l'ont appris à travers la culture hip hop, un nouveau langage et un nouveau code visuel sont nécessaires pour créer des modèles alternatifs d'éducation et de production culturelle.

Les graphismes d'Arturo Ernesto Romo-Santillano pour son matériel publicitaire, ses flyers et brochures paraissent tout aussi parasites que les monuments fantômes de la Pocho Research Society de Sandra de la Loza. Cependant, contrairement à la performance de radicalisme underground de la Pocho Research Society, les insertions de Romo-Santillano sont conçues pour se glisser de façon plus insidieuse dans la vie de ceux qui les croisent. Les matériaux pirates de Romo-Santillano sont les productions de ses divers alter-ego : *curandero* [guérisseur], promoteur de club, chaman et géologue amateur. Ces graphismes éphémères sont conçus pour circuler dans les entreprises locales, les réunions publiques, aussi bien que dans la rue. Romo-Santillano s'inspire dans plusieurs de ces tracts et affiches improvisés du langage et de la logique schématique du développement personnel et du discours new age. Les nouveaux immigrants de Los Angeles forment des alliances dans divers lieux de spiritualité et de réalisation de soi, des *botanicas* [officine mi-médicale, mi-spirituelle] aux églises installées dans des commerces ou cinémas reconvertis. Romo-Santillano a conscience de l'attrait des brochures réalisées à la

6. Pour plus sur l'histoire et les productions de *Sublime*, voir : www.sublime.com, consulté le 9 juillet 2014.

main p
partie. L'i
au sein
Hanc
siècle. le

peut au
pas bas
et de tra
terres re
moins p
suscito
oppond
pour di
cifique
invente
cyanen

· mém
illo tre
vivre d
Le petu
or. L'or
pour b
mente
metapi
sage. I
de la v

guage
conomie
Societ
bistoir
Octobi
Invisil
vailleu

6. George
the Arts in U
tata, 2002.
7. Arturo i
ral : <http://h>

Carol Cheh

Ces espaces et programmes menés par des artistes à Los Angeles ont pour particularité d'être infiniment fluides, fabuleusement inventifs et souvent perturbants. L'étendue du paysage de L.A. soulève des vagues de possibilités dont les artistes savent facilement tirer profit¹⁵.

Ces nombreuses activités prolifèrent actuellement dans la région de Los Angeles. Avec tant de facteurs formidables à l'œuvre, nous vivons sans doute en ce moment les conditions idéales au développement d'une production artistique publique, une espèce de jardin d'Eden où jaillissent des pousses imprévisibles, fruitées de toute une variété de graines sauvages épargnées, dont les habitants de la ville s'occupent soigneusement. Le futur reste ici à écrire.

que, néanmoins, un grandissant, contraintes aussi pouvoir explorer fait de « passer » nationnels et non objectif à atteindre New York. Dans les œuvres d'artistes des collaborations peuvent définir de bien au « sommet »

pour récompenser le prix de 100 000 francs qu'il n'a pas pu s'attendre. Le scepticisme et l'indifférence étaient rien de plus qu'à un seul artiste, à l'usage de moyens d'artistes et de moyens pour essayer de

nouvelle fois été surprise par cette avec des artistes dé de maintenant es remarques des fs du paysage de

ogique essentiel
scène artistique
quand les lieux
tive aux artistes
des institutions
r, Artists Space
mporain vivait

ils, cf. Carol Chevallier Mohn Award, 31 janvier-Gérard

embre enquête que j'ai menée pour *LA art-run spaces de la ville* (Cf. Carol Chehoun: Nine new alternative art venues to , *LA Weekly*, 7-13 mars 2014), présentait quelques suivantes : Adjunct Positions, ition dans le garage à l'ancienne en béton ; ensemble de projets dans une vieille maison hins, au-dessus du mot « push » ; Fourth our mur), nom aux multiples connotations our d'exposition ; ILGWU (Institute 4 ity Workers & Uniforms), centre d'activisme l'habillement et performance dirigée par

✓ ~~Gen~~ initiatives

Frau Fiber ; metro pcs, nouvelle addition à la scène de Chinatown ; Satellite Space, nouvelle intervention numérique de l'artiste Natalie Labriola dans le hub fournisseur de services internet de son père au Moyen-Orient ; Secret Recipe, salon de peinture à l'ancienne ouvert toute la nuit dans le garage/atelier d'un artiste ; South of Sunset, projet multidisciplinaire qui doit son nom à une réplique moquueuse extraite de la comédie *Clueless* qui se passe à Los Angeles ; Traction Arts, simple fenêtre dans le quartier des arts du centre-ville qui projette des vidéos d'artistes quand le soleil se couche.

Vera Brunner-Sung et Elana Mann

June, 1978
ARS. 4

mais, d'une manière ou
exposés dans cette salle. A-
vait toujours une salle au
sol où ils exposaient des
Il amusant de voir que nous
d'hui. En tout cas, à cette
avons persévéré pour per-
taines personnes, comme
la Barnsdall Municipal Art
activement les artistes de-
poser des expositions dans
et Maren avons réalisé un
encer l'inauguration d'un
*Abstractions*³⁵. Josine nous a
beaucoup aidé.

utionnel a influencé
que vous souhaitez,
général, et les lieux

as vraiment déterminé la
isions le maximum po
nanières possibles, un pa
gue de baseball (vers le
X^e siècle à 1948). Dans les
munautés noires devaient
leurs propres compagnies
aient pas soutenues par
uragé un certain type de
Baseball League, elles ont
situé. Cela nous permettait
couleur pour réaliser des
stimulant. Donc tout cela
de la vie aux États-Unis
ions ce que nous avions
nnus. Il a fallu batailler

can American Avant-garde
Journal, no. 1, Los Angeles,
211-217.

avec les organisations « progressistes », même avec LACE³⁶ qui était pourtant plus ouvert que la plupart des lieux artistiques. Certaines performances n'ont été reconnues par la revue *High Performance*³⁷ qu'ensuite. Mais pour revenir à votre question, à savoir si nous avons été influencés dans le choix des lieux de nos performances : non.

EM: Par curiosité : est-ce que vous avait fait de l'activisme social ou politique pendant votre séjour à Los Angeles ?

SN: Oui, mais on pourrait parler d'activisme non-violent. Je ne faisais pas partie des Black Panthers. Certains artistes de ma communauté appartenaient à des collectifs d'artistes investis dans le Black Power. En général, nous participions à toutes les formes de protestation, etc., mais ma communauté n'était pour l'essentiel pas profondément impliquée dans le mouvement des Black Panthers. C'était une période d'effervescence ; c'était exceptionnel et très stimulant, parce que nous formions véritablement une tribu, une famille, et que nous devions nous soutenir les uns les autres. Aujourd'hui, à cause du contexte actuel et parce que nous sommes dans des endroits différents, ce n'est plus vraiment possible. Maren et moi sommes toujours en lien et nous collaborons à distance depuis quarante ans pour travailler sur des performances même quand nous ne sommes pas au même endroit, et en réaliser d'autres ensemble quand nous sommes réunies. Ce lien-là reste encore actif.

L'intensité de votre conviction, votre vision créative en tant que groupe paraissent très puissantes.

^{SN}: Dans ses interviews réalisées par Bill Moyers, Joseph Campbell évoque le pouvoir du mythe et du sacrifice.

• *Salles Contemporary Exhibitions (LACE)*
• artistique à but non-lucratif et un lieu
• en 1978 par un groupe d'artistes.
• important centre international pour le
• de nouvelles formes d'art, comme la vidéo, la
• l'installations et l'art numérique.
• par Linda Frye Burnham, *High Performance*
• trimestriel publié à Los Angeles de 1978 à
• à la contre-culture, et plus particulièrement
• d'enjeux sociaux et culturels.

38. Nengudi fait allusion au *Power of Myth*, émission de télévision américaine diffusée pour la première fois sur PBS network en 1988. Le journaliste Moyers a réalisé une série d'interviews avec l'écrivain et mythologiste Campbell sur les mythes et contes du monde entier, et leur influence sur la manière dont les hommes perçoivent la nature de la vie.

ARS, Machine project

MARK ALLEN est enseignant, artiste et commissaire d'exposition. Il vit et travaille à Los Angeles. Il est le fondateur et directeur de Machine Project, un non-profit space dédié à l'art, la technologie, l'histoire naturelle et la nourriture, situé dans une ancienne boutique du quartier d'Echo Park à Los Angeles. Mark Allen a accueilli à Machine Project plusieurs milliers d'événements. Machine Project fonctionne comme un collectif informel d'artistes qui réalise des expositions destinées autant à des musées qu'à des plages et des parkings. Grâce à l'initiative de Mark Allen, Machine Project a été producteur de projets et d'expositions au LACMA, au Museum of Contemporary Art à Denver, au Contemporary Art Museum de St. Louis, et au Walker Museum de Minneapolis. Au cours d'une année de résidence d'artiste au Hammer Museum à UCLA, Mark Allen a conduit un programme de recherche sur le thème de l'engagement public.

JULIETTE BELLOCQ est graphiste pour l'agence Handbuilt spécialisée dans les collaborations avec les associations artistiques, culturelles, civiques et pédagogiques de Los Angeles. Elle enseigne à Otis College of Art and Design à Los Angeles. Elle est conseillère sur l'œuvre de Sister Corita pour le compte du Corita Art Center. Juliette Bellocq a obtenu un master en graphisme à CalArts.

Contributrice

VERA BRUNNER SUNG est réalisatrice et enseignante. Ses films ont été présentés notamment à l'International Film Festival Rotterdam, au Torino Film Festival, au San Francisco International Film Festival, au Images festival, au Copenhagen International Documentary Festival et à Leeum Samsung Museum of Art, au MoMA PS1, etc. Ses essais sur le cinéma ont été revues comme *Cinema Scope*, *ARS, F Space, LA Grandview Gal 4 Women's Building Close Radio, lace*

NANCY BUCHANAN est une artiste qui vit et travaille à Los Angeles. Son travail comprend de l'installation, du dessin, de la vidéo et de la performance. Il a été montré au Centre Georges Pompidou, au MoMA, au Museum of Contemporary Art de Chicago et au MOCA à Los Angeles. Elle a été une des membres fondatrices de F Space, artist-run space à Los Angeles, et s'est impliquée dans d'autres artist-run spaces comme Grandview Galleries au Los Angeles Woman's Building, à CLOSE Radio et à LACE à ses tout débuts. Elle a enseigné de 1988 à 2012 la vidéo à CalArts.



Andrea Zittel

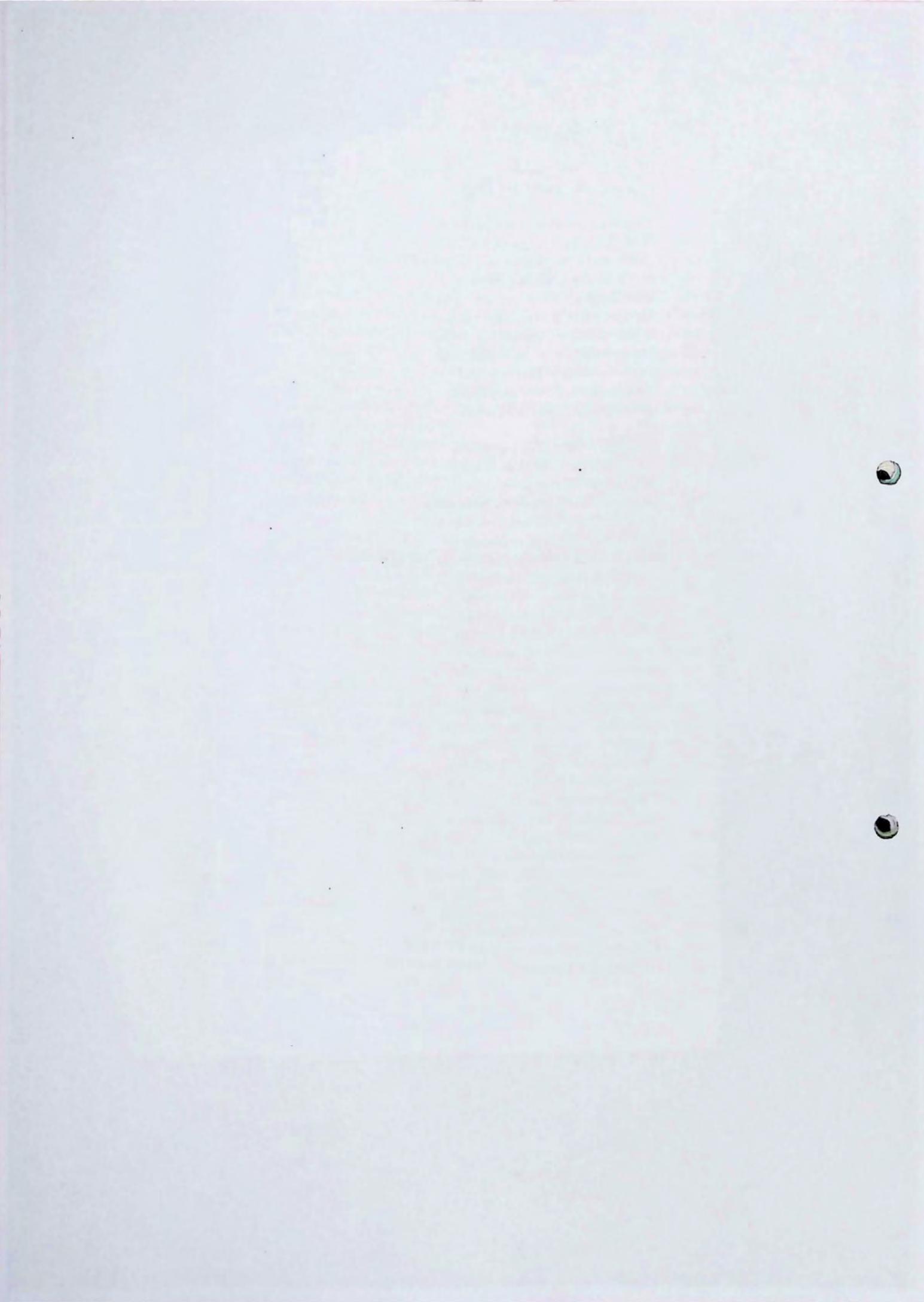
221

2002, High
desert test sites

Contributeurs

Francisco, une année plus tard. Tout en poursuivant son travail, il a, en 1969, curaté une exposition collective de Chuck Arnoldi, Jack Barth, Gary Beydler, David Deutsch, Scott Grieger, Steve Harger, Pat Hogan et Peter Lodato. Aujourd'hui, Joshua Young collectionne des manuscrits rares, et traduit le latin et le grec anciens avec un intérêt particulier pour l'économie du XVII^e siècle.

ANDREA ZITTEL est née à Escondido en Californie. Elle a obtenu son BFA en peinture et sculpture San Diego State University en 1988 et son MFA en sculpture à Rhode Island School of Design en 1990. Au début des années 90, elle a développé son travail à New York. Un de ses projets les plus visibles a été A-Z East, une petite maison à Brooklyn qui a été transformée en galerie privée et en laboratoire pour expérimenter ses prototypes de vie domestique. En 1998, elle est retournée sur la côte Ouest, en colonisant à son échelle parcelle par parcelle la région du High Desert à côté de Joshua Tree National Park où elle a fondé A-Z West en 2000. Elle y a construit son atelier ainsi que des capsules d'expérimentation de vie comme le *Wagon Station Encampment* et l'*Institute of Investigative Living*. En 2002, Zittel a co-fondé les *High Desert Test Sites*, un ensemble de sites d'expérimentation artistique dans le High Desert qui accueillent des projets d'artistes émergents ou reconnus.



ROBERT FILLIOU

Génie sans talent

B
GEN
FIL

GORDON MATTA-CLARK

B
MAT

OBJECT TO BE DESTROYED

B
MAT

MATTA-CLARK / ENTRETIENS

HAT

esse — 104

Collectifs — Collectives

Hiver — Winter 22

AR | COLOMBIA
CO | 2015

ME
COL

GF
NIM
86

PRATIQUES ET EXPÉRIENCES CURATORIALES ITALIENNES

ROBERT FILLIOU éditions & multiples

FIL
B
es du réel