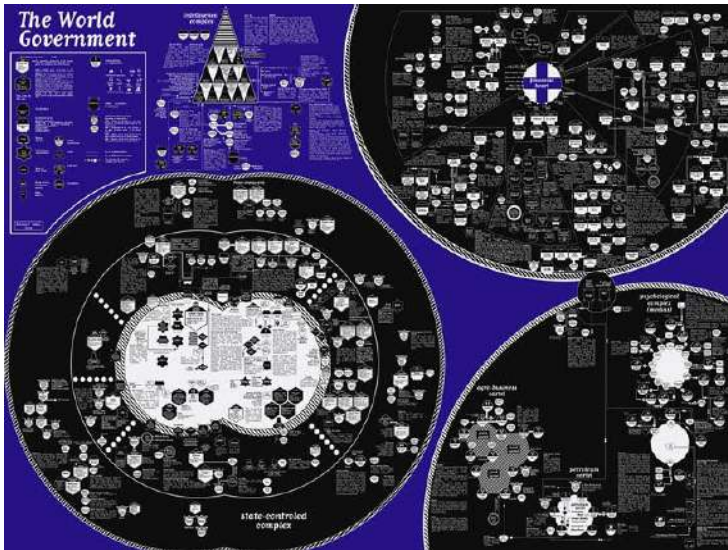


Dynamique des artist-run spaces, Actes du colloque International « Organigrammes. L'art face aux mondes complexes », (dir. Marion Laval-Jeantet et Yann Toma), Éditions C.Q.F.D, et Ecole des beaux-arts de Tours, 2020.



Dynamique des artist-run spaces

Afin d'analyser l'histoire et l'impact des *artist-run spaces*, j'ai logiquement réalisé un diagramme de ces derniers.

Ce diagramme est un point de départ, il mesure actuellement un mètre cinquante de haut sur trois mètres de long.

Il présente les *artists-run spaces* des quatre pays chacun signifié par un code couleur : bleu pour la France, rouge pour l'Allemagne, vert pour les États-Unis et rose pour le Canada.

Mais avant tout qu'est-ce qu'un *artist-run spaces* ?

Il s'agit de lieux, d'espaces d'exposition créés, gérés, ouverts par des artistes.

Ces lieux sont désignés comme des espaces non profit, des lieux alternatif, indépendant, transversaux, des lieux d'artistes ou des centres d'art autogérés comme le désignent les Canadiens.

Il est important de préciser que pour notre analyse, nous ne pouvons étudier ou même citer tous les *artist-run spaces* existants, il a donc été effectué un choix d'initiatives représentatives de la dynamique des *artist-run spaces*.

La création et l'éparpillement de ces *artist-run spaces* ont permis l'émergence et la transmission d'idées et formes nouvelles. Toutes ces organisations peuvent être simplement définies comme des structures collectives à but non lucratif fondées et dirigées par des artistes, une forme d'engagement dans la cité¹.

Le terme *Artist-run Space* est une découverte en France très récente, il est aujourd'hui utilisé au profit d'espaces alternatifs ou espaces indépendants. Il a été popularisé par l'ouvrage de Gabriele Detterer & Maurizio Nannucci², et par la fréquence des voyages et échanges internationaux, entre les lieux et artistes, ce terme anglais permet à tous ces artistes-curateurs de se rejoindre dans une définition de leur double pratique. En observant cet organigramme en cours, il apparaît clairement que les premières initiatives d'artistes apparaissent au milieu du 19^e siècle.

En marge de l'Exposition universelle de 1855, Courbet fait construire par Léon Isabey un espace d'exposition, surnommé le Temple.

Ce temple est un bâtiment rectangulaire avec un fronton sur lequel trône l'inscription en lettres capitale DU RÉALISME. Sur la façade devant l'entrée pouvait se lire : « Du Réalisme. Exhibition et vente de 40 tableaux et 4 dessins de M. Courbet. Prix d'entrée, 1 franc³ ». Le pavillon du réalisme de Gustave Courbet est souvent cité comme la genèse de ses initiatives. Plus qu'un commencement, il est un aboutissement.

L'aboutissement des luttes des artistes pour faire reconnaître leur statut. Tous ces artistes se situant dans la lignée des efforts et des revendications passées, inhérents au statut de l'artiste, et ce depuis le XVI^e siècle. Le désir d'égalité se confond avec celui d'indépendance vers 1830-1840 avec la constitution de groupes d'artistes, des sociétés d'artistes opposées au pouvoir de l'Académie. Les salons deviennent les cibles des revendications.

L'initiative de Gustave Courbet n'est pas forcément la première du genre. Il ouvre son pavillon en 1855 tandis que le *Kunstverein* de Brême ouvre lui en 1823.

¹ Collectif, *L'Engagement*, Actes du Symposium de l'Association Internationale des Critiques d'Art, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

² *Ibid.*

³ Les principales œuvres exposées de et par Gustave Courbet sont : L'Atelier du Peintre, Portrait de M. Champfleury, Portrait de Charles Baudelaire, Esquisse des Demoiselles de village, Les Rochers à Ornans, Portrait de l'apôtre Jean Journet partant pour la conquête de l'harmonie universelle, Génisse et taureau au pâturage, Sentiment du jeune âge, Pirate qui fut prisonnier du Dey d'Alger, Portrait de Hector Berlioz, Le retour de la Foire, Le Violoncelliste, Les Baigneuses, Les Lutteurs, L'Homme Blessé, Portrait de mon ami (Urbain Cuénot), Portrait de l'auteur, jeune fille à la guitare, rêverie, Un peintre à son chevalet, un jeune homme, paysage de Fontainebleau, Portrait de mon ami A.P, artiste musicien, Une femme nue dormant près d'un ruisseau, portrait de l'auteur (étude des Vénitiens) et le Suicide.

Certes cette société d'art (Kunstverein) n'est pas l'initiative d'artistes mais de trente-quatre hommes d'affaires qui, soucieux d'associer beauté et forme, vont réunir des fonds en vue de la création d'un lieu d'expositions devenant rapidement un musée. Six ans plus tard c'est au tour du *Kunstverein* de Frankfort de voir le jour.

Le Pavillon du Réalisme est un tournant où l'artiste affirme son autonomie. Courbet réitérera l'opération en 1867. Il ne sera pas le seul, cette fois, à avoir cette idée, car le jeune Édouard Manet exposera lui aussi seul, en marge de l'Exposition Universelle. Les tentatives de Gustave Courbet et d'Édouard Manet seront sans nul doute marquées par le caractère promotionnel. Mais elles ouvriront cependant la voie à des artistes plus jeunes, qui considéreront ces gestes comme des prises de positions aussi bien artistiques que politiques.

Courbet a dû pour ouvrir son pavillon du réalisme, faire une demande d'autorisation d'occupation de l'espace public à la préfecture, il a dû obtenir une autorisation de la part des pompiers pour la sécurité des lieux. Il a organisé une exposition avec des œuvres originales et des prêts à des collectionneurs. Il a réalisé un catalogue et penser l'accueil des visiteurs, bref il a fait au milieu du 19^e siècle ce que bon nombre d'artistes et curateurs font aujourd'hui lorsqu'ils ouvrent un lieu d'expositions.

De la moitié du 19^e siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale les artistes vont organiser des expositions sans forcément créer des lieux citons quelques rares lieux importants comme : La Sécession à Vienne en 1897, la galerie 291 à New York d'Edward Steichen et Alfred Stieglitz en 1905, le cabaret Voltaire, à Zurich en 1916.

États-Unis

Pensons aussi au *Clay Club* (le club d'argile) fondé en 1928 par l'artiste Dorothea Denslow dans son propre atelier new-yorkais. Comme son nom l'indique, ce lieu est dédié à la pratique de la sculpture. Dorothea Denslow ouvre ce lieu afin de permettre aux étudiants et artistes locaux de pratiquer la sculpture.

En 1930 le *Clay Club* déménage à Greenwich village, dans un espace plus grand offrant ainsi un atelier de production un espace d'exposition et un espace pour des workshops autour de la sculpture. Il redéménagera en 1950 dans une ancienne usine de transport sur East Sixty-Ninth Street à Manhattan, il est alors renommé *Sculpture Center*, nom que nous lui connaissons actuellement. Ce lieu accueillera des expositions d'Alexander Calder, Louise Nevelson, Isamu Naguchi. Dans les années 1980 sous

l'influence de leur nouvelle directrice Marian Griffith, la Sculpture Center devient un lieu pluridisciplinaire, ayant désormais une approche moins traditionnelle de la pratique sculpturale. C'est alors que l'accent est mis sur l'expérimentation, la transversalité et la scène émergente.

En 2002 *Sculpture Center* déménage à nouveau pour s'installer dans un ancien atelier de réparation de chariots à Long Island dans le Queens, un espace redessiné par l'artiste Maya Lin. Depuis a été initié une série d'expositions intitulées *In Practice* proposant les différentes approches de la sculpture dans l'art d'aujourd'hui.

Il faut attendre la fin de la Seconde Guerre mondiale pour voir des lieux ouverts par des artistes fleurir à New York. À l'automne 1952, deux des premières co-ops galeries ou galeries coopératives ouvrent à New York, la Tanager Gallery et la Hansa Gallery peu de temps après son ouverture, la Tanager Gallery comptera parmi ses membres Willem de Kooning, Rudy Burkhardt, Al Held et Philip Guston.

Les membres fondateurs de la Tanager Gallery sont des artistes relativement inconnus à l'époque, avec des approches artistiques diverses, il y a les réalistes américains, Alex Katz et Philip Pearlstein, et l'artiste pop Tom Wesselmann. La Hansa Gallery est fondée par Wolf Kahn, Allan Kaprow et George Segal. Ces deux espaces d'exposition vont offrir aux jeunes artistes non seulement la possibilité de montrer leur travail mais aussi la possibilité de rencontrer les marchands et galeristes.

La Judson mémorial Church est une église ouverte en 1891 qui va après la Seconde Guerre mondiale redevenir un centre actif proche de ses préoccupations premières, attentifs à la condition des femmes et aux droits des homosexuels.

La Judson Gallery sur la 4ème rue est alors créée en 1958 par le pasteur en charge de la Judson mémorial Church. Il offre gratuitement aux artistes du quartier la possibilité d'exposer. Cette annexe de l'église va rapidement devenir un espace convivial de toute la communauté de Downtown. Elle fonctionne comme toutes les autres galeries coopératives.

La Judson Gallery est animée par Allan Kaprow, où se réunissent les jeunes artistes qui veulent échapper à l'expressionnisme abstrait. Ce lieu va rapidement devenir un environnement favorable à l'émergence de nouvelles

tendances. Le happening et la performance difficilement commercialisable trouvent ici, leur place, et peuvent se déployer sans aucune contrainte.

Les années 1950/60 voient apparaître de nombreuses galeries comme la James Gallery de Dan Graham, la Reuben Gallery (Allan Kaprow), la Camino Gallery, La Brat Gallery, The Store de Claes Oldenburg, ou encore la AG Galerie de George Maciunas. Ces formes artistiques alternatives à New York sont inextricablement liées aux contextes politiques, économiques et esthétiques qui prévalaient de la fin des années 1960 au milieu des années 1970. Un important parc immobilier vacant est une économie qui tourne au ralenti à aussi joué un rôle dans le développement de ces collectifs.

Ainsi George Maciunas proposa un projet ambitieux de coopérative.

Il achetait des bâtiments que les artistes pouvaient redécouper pour réaliser des entreprises du type coopératives. Maciunas était toujours à la recherche de biens immobiliers, à l'affût des propriétaires soucieux de vendre rapidement leurs biens suite à la fermeture de leur entreprise.

La méthode de Maciunas consistait à mettre la main sur un immeuble en déposant une avance, tout en se mettant à la recherche d'actionnaires potentiels. Après un montage financier, il arrivait à reprendre sa mise de départ afin de la déposer sur la promesse d'une nouvelle acquisition. « En juin 68, Maciunas avait ainsi sponsorisé toutes les coopératives de Prince Street, Broome Street et le long de West Broadway au total 11 co-ops ⁴» sous le nom de *Good Deal Realty Corp.*

De décennies en décennies ces espaces alternatifs et regroupements d'artistes vont évolués, passant d'espaces de productions à espaces d'exposition à un engagement contestataire pour finalement pour certains devenir des institutions. C'est à travers l'histoire de ces regroupements et lieux alternatifs que nous allons pouvoir percevoir leurs évolutions. Nous constatons aussi que les espaces alternatifs sont nés d'une envie de partage et de vie communautaire, tandis qu'à partir des années 1960/70, à cause d'une réelle prise de conscience de l'alternatif.

Nous pouvons aussi concernant ces groupes, collectifs, lieux et autres coalitions, pratiquer une typologie qui permet de classer toutes ces initiatives. Apparaissent clairement quatre types : les lieux communautaires, les lieux consacrés à des médiums spécifiques, des lieux de production et d'exposition et les regroupements contestataires.

⁴ Richard Kostelanetz, *Artists' SoHo. 49 Episodes of Intimate History*, Fordham University Press, p. 59.

Les années 1980 vont elles, être les années de conservatisme politique et social des administrations Reagan et tandis que l'on assiste à une consolidation de l'économie de marché dans le champ de l'art contemporain. En réponse, les artistes, performeurs et musiciens vont continuer de fonder des espaces alternatifs dans le peu d'espaces laissés vides dans la ville.

Des années qui vont voir apparaître une nouvelle vague d'espaces alternatifs à la culture hybride, fait de formes nouvelles, dont les préoccupations seront l'identité, la politique et l'activisme. Dans le même temps, l'épidémie du sida va bouleverser le monde de l'art « la communauté créative à New York sera particulièrement durement touchée ⁵».

Ce conservatisme ambiant va laisser des traces et aura des conséquences sur les lieux comme le rappelle Adrian Piper en 1982 « le financement par le NEA (National Endowment for the arts) du Washington Women's Art Center cesse à la suite d'une protestation du parlement contre son Erotic Art Show ».

Adrian Piper se veut être la porte-parole des artistes femmes noires qui ne sont pas représentés dans les expositions, elle rappelle justement que la critique d'art Rosalind Krauss expliquera à ses pairs congressistes du symposium de la critique d'art du NEA qu'elle doute qu'il y ait un art afro-américain de qualité non reconnu et que si cet art n'a pas attiré son attention, c'est qu'il n'existe probablement pas⁶». Cela aura pour conséquence de ne pas voir d'artistes femmes noires sélectionnées pour la biennale du Whitney Museum en 1982. En 1987, le critique d'art Donald Kuspit publiera un texte de sept pages⁷ destiné à discréditer les textes d'Adrian Piper qu'il qualifie de malade mentale. Cela donne une idée du climat de l'époque, le conservatisme au pouvoir est alors décomplexé. Quoiqu'il en soit de nombreux *artist-run spaces* continuent d'ouvrir⁸.

⁵ Lauren Rosati et Mary Anne Staniszewski, *1980s*, in Lauren Rosati et Mary Anne Staniszewski, *Alternative Histories*, The MIT Press, p. 197.

⁶ *Ibid.*

⁷ Donald Kuspit, Adrian Piper, *Self-Healing thought Meta-Art*, in *Art Criticism*, vol. 3, N° 3, septembre 1987, pp. 9-16.

⁸ Les espaces alternatifs des années 1980 sont des lieux communautaires et activistes comme, Abc no rio (1980), Carnival Knowledge (1981), Epoxy Art Group (1982), Art against Apartheid (1983), Artists Call against U.S Intervention in Central America (1983), Guerrilla Girls (1985), PESTS (1986), Swiss Institute Contemporary Art (1986), Bronx River Art Center (1987), Gran Fury (1988).

Des lieux qui trouvent place dans d'anciennes écoles publiques comme Painting Space 122/performance Space 122 dit P.S.122 (1980), Longwood Arts Project (1981), Art and Knowledge Workshop (1981).

Des magazines, World War 3 Illustrated (1980), Bomb (1981), Paper (1984).

Des espaces d'expositions, White Columns⁸ (1980), Art in General (1981), Bric Rotunda Gallery (1981), Storefront for Art and Architecture (1982), Gas Station (1982), Exit Art (1982), La Mama La Galleria

Exit Art est fondé en 1982 par l'artiste Papo Colo et la curatrice Jeanette Ingberman, un laboratoire voué à l'exploration de nouvelles formes culturelles. Dans les deux premières années, *Exit Art* n'a pas de lieu fixe et organisera à Franklin Furnace des expositions comme *Illegal America* en 1982 et *Tehching Hsieh : one year performance 1981-1982* en 1982, à White Columns en 1983 avec *Dirty Pictures* et à la New York Library avec *Forbidden Films* en 1984.

Exit Art va trouver place dans un local situé à SoHo sur Broadway et Prince Street de 1984 à 1992. L'objectif est alors de présenter des artistes dont le travail possède un caractère politique et social. Beaucoup d'artiste en milieu de carrière vont y exposés, pensons à Krzysztof Wodiczko, Jimmie Durham, Martin Wong, Adrian Piper, David Hammons ou encore David Wojnarowicz.

En 1992, *Exit Art* ouvre avec l'exposition *Fever*, première d'une longue série d'expositions présentant des artistes émergents comme Fred Tomaselli, Shirin Neshat, Roxy Paine, Patty Chang, Rirkrit Tiravanija.

À la fin des années 1990, *Exit Art* va devenir un lieu pluridisciplinaire reconnu pour ses approches curatoriales novatrices, avec des expositions reconnues comme *endurance* en 1995 et *the lp show* en 2001. L'année suivante *Exit Art* déménage dans les locaux d'Hell's Kitchen. En 2003, *Exit Art* inaugure un nouveau format d'exposition la biennale hors les murs, appelée *exit Biennial : The Reconstruction* qui se déroula à Hell's Kitchen. Les artistes vont devoir créer des œuvres in situ, à l'époque le New York Times classera cette exposition dans les dix meilleures expositions de l'année 2003.

Exit Art sera toujours à l'affut des formes nouvelles ainsi, les années 2000 feront l'objet d'expositions autour du numérique comme *digimovies*.

En 2010, c'est l'exposition *Alternative Histories*⁹ qui se déroule à l'espace *Exit Art* de New York, présentant cent quarante espaces et projets alternatifs qui ont permis de contribuer à l'organisation et la fabrication de la scène new-yorkaise. L'exposition est organisée par Jeanette Ingberman, Papo Colo, Lauren Rosati, Herb Tam, tous les quatre très impliqués dans cette scène alternative.

(1984), *Four Walls* (1984), *Minor Injury* (1985), Clayton Gallery & Outlaw Art Museum (1986), Socrates Sculpture Park (1986), *Momenta Art* (1986), *Dixon Place* (1986), *Eventos : Space for Living Arts* (1987).

⁹ *Alternative Histories*, New York Exit Art, du 24 septembre au 24 novembre 2010.

Mais en août 2011 la cofondatrice Jeanette Ingberman est emportée par une leucémie, personne n'est prêt à reprendre la relève et *Exit Art* ferme ses portes en juin 2012 après trente ans de bons et loyaux services.

Les années 1990 vont être des années où l'activisme artistique va connaître un regain d'intérêt, s'expliquant pour diverses raisons, une de celles-ci est la domination de plus en plus croissante du marché sur l'art. Une autre est l'entrée en guerre des États-Unis en Irak, ce qui aura comme conséquence de galvaniser les anciens activistes antiguerre du Vietnam.

D'un autre côté, des groupes d'activistes voulant sensibiliser l'opinion aux questions liées au sida vont eux apparaître par nécessité. Les groupes activiste ACT UP et *Gran fury* vont se former. Pendant ce temps des espaces plus vieux vont grandir, arrivant à maturité, se professionnalisant, créant des structures administratives, devenant alors des institutions plus établies.

Au milieu des années 1990, la révolution numérique, l'accès à internet vont être annonciateur de l'utopie technologique. À New York, les loyers augmentent considérablement, le phénomène de gentrification s'accélère vitesse grand V à Manhattan, les quartiers de Soho et Tribeca sont devenus inaccessibles pour les artistes désireux d'ouvrir un espace d'exposition ou un atelier collectif, laissant place aux restaurants et boutiques de luxe.

De nouveaux espaces vont ouvrir dans d'autres quartiers comme Brooklyn. Il y avait selon Richard Kostelanetz « peut-être 120 *co-ops* à Soho, en 2010 il en restait une douzaine¹⁰ ».

Les événements du 11 septembre 2001 vont pousser la ville de New York dans une escalade sécuritaire. Cela sera aussi des années de résurgence d'un activisme politique que les années 1990 avaient eu tendance à laisser de côté au profit ... du profit.

Nous sommes passé du local au global, les espaces alternatifs ont laissé leur place à des institutions commerciales, que cela soit des musées ou des galeries. Les

¹⁰ Richard Kostelanetz, *Artists' SoHo. 49 Episodes of Intimate History*, op.cit., p. 48.

De quelques initiatives : Lieu d'exposition, Kentler international Drawing Space (1990), Thread Waxing Space (1991), A Gathering of the Tribes (1991), Apexart (1994), Alleged Gallery (1992), Sideshow Gallery (1994), Flux Factory (1994), Rush Art Gallery+Resource Center (1995), Gale Gates et Al. (Gaga) (1995), Galapagos Art Space (1995), Smack Mellon (1995), Cave (1996), Eyebeam (1997), Nurtureart (1997), Dumbo Arts Aenter (dac) (1997), White Box (1998), FiveMyles (1999), Museum of Contemporary African Diasporan Arts (MoCADA) (1999).

Des plateformes online comme : The Thing (1991), Rhizome (1996), Location one (1998), Fivemyles (1999).

communautés d'artistes vont alors se regrouper dans d'autres quartiers, notamment à Bushwick, Rigewood, Harlem, the South Bronx et Long Island City. Une nouvelle génération d'espaces alternatifs va émerger. La récession économique au milieu des années 2000 va pousser les artistes à développer de nouvelles stratégies. Vont aussi éclore des plateformes sur internet¹¹.

Pioneer Works est un *artist-run art center* ouvert en 2012 situé à Red Hook, Brooklyn. Il a été imaginé par l'artiste Dustin Yellin. L'idée directrice est de mettre en place des connexions entre artistes, penseurs et scientifiques dans un esprit proche de l'utopie visionnaire de Buckminster Fuller et de l'approche du Black Mountain College.

Pioneer Works est située dans un bâtiment en briques rouges de trois étages qui abritait la Pioneer Iron Works. Une usine qui fabriquait en outre des voies de chemins de fer. En 2011, l'artiste Dustin Yellin achète le bâtiment qui sera rénové grâce au directeur artistique de Pioneer Works, Gabriel Florenz.

Nous sommes là dans un tout autre projet qu'un simple espace d'exposition ouvert par des artistes et/ou curateurs. Pioneer Works dispose de laboratoire d'impression 3 D, d'un laboratoire de production de réalité virtuelle, d'un studio d'enregistrement, d'un laboratoire multimédia, d'une chambre noire, des ateliers de résidences, d'une galerie, d'un jardin, d'un atelier de céramique, d'une maison d'éditions et d'une librairie. Dans le grand hall sont présentées des expositions, des conférences scientifiques et des concerts.

CANADA

Au Canada, les initiatives alternatives¹², les éditeurs indépendants¹³ vont être encouragés à partir du milieu des années 1960 jusqu'à la fin des années 1970, grâce à

¹¹ Les espaces d'expositions sont : Parlour Projects (2000), Cuchifritos (2001), Participant Inc. (2001), Triple Candie (2001), Wrong Gallery (2001), Black & White Gallery/Project Space (2002), Medianoche (2003), Gigantic Artspace (gas) (2003), Local Project (2003), Cinders Gallery (2004), Secret Project Robot (2004), Norte Maar (2004), Bidoun (2004), Orchard (2005), Daily Operation (2005), Cue Art Foundation (2005), Live with Animals (2006), Ad hoc art (aha) (2006), Elwa Productions (2007), English Kills Art Gallery (2007), Pocket Utopia (2007), Factory Fresh (2008), Silvershed (2008), Cleopatra's (2008), Bronx Blue Bedroom Project (2008), The Dirty Dirty (2008), Eyelevel Bq (2008), Not an alternative (2008), Apartment Show (2008), Forever & Today, Inc. (2008), Light Industry (2008), Parlour (2008), Carriage Trade (2008), Superfront (2008), Kunstverein (2008), Camel art Space (2008), Hkjb (2009), Famous Accountants (2009), 106 Green (2009), 179 Canal (2009), 255 Canal (2009), X initiative (2009), Recess Activities (2009), Esopus Space (2009), No longer empty (2009).

Des lieux sur internet, Glowlab (2002), Camel collective (2005), Triple Canopy (2007), Ourgoods (2010), Pioneer Works (2012), Des revues comme, Cabinet (2000) et Capricious (2004).

¹² Jean Lalonde, Bureau, Lucie Bureau et Patrick Venezia, *Directory of Artist-Run Centres in Québec and Canada*, Montréal, Réseau Art Actuel, 2010. Robert Labossière, *Decentre: Concerning Artist-Run Culture/Decentre : à Propos De Centres d'Artistes*. Toronto, YYZ Books, 2008.

Pierre Trudeau et son ministre des affaires culturelles Gérard Pelletier. Désireux de rendre compte de ces initiatives, ils vont créer une bourse à la mobilité pour les artistes canadiens, donnant la possibilité aux artistes de voyager et d'exposer d'un lieu à un autre. Créant un réseau sur tout le territoire canadien, ces galeries parallèles donneront naissance en 1976 à *l'association of National Non-Profit Artists Centres* (ANNAPAC).

AA Bronson dit clairement : « la bourse à la mobilité a réellement créé une communication qui n'existait pas avant. Et réellement établie. Je pense aussi que les artistes ont commencé à ouvrir des galeries à travers le pays car ils pouvaient voyager avec la bourse à la mobilité. Les artistes pouvaient commencer une exposition et voyager à travers le pays ensemble avec la bourse et créer réellement un réseau social fort avec la scène canadienne¹⁴», « C'est comme cela que la scène canadienne a été créée, les artistes étaient là mais pas la scène, c'est vraiment parce qu'il y avait le conseil du Canada et rien d'autre.¹⁵».

L'on peut désormais presque affirmer que le gouvernement Trudeau a presque créé la scène artistique canadienne. Le gouvernement Trudeau avait bien compris, que sans une aide financière toutes ces initiatives artistiques seraient restées dans l'ombre.

Ce programme offre des financements pour les déplacements mais pas pour le transport des œuvres. Les artistes peintres ou sculpteurs vont devoir s'adapter à cette situation. Les artistes vont alors se tourner vers la vidéo, plus facilement transportable. La vidéo est aussi un médium qui va aussi prendre un essor inattendu au Canada grâce aux théories sur les médias de l'intellectuel canadien Marshall McLuhan, pour comprendre les médias sort en 1964, mais surtout *The Medium is the Message* en 1967¹⁶.

Les artistes profitant de cette bourse à la mobilité vont alors découvrir le tissu artistique de leur propre pays et exposer dans des lieux comme *Western Front* à Vancouver, *A Space, Art Metropole* et *the Centre for Experimental Art and Communication* à Toronto, *Véhicule* à Montreal, ou encore *Eyelevel Gallery* à Halifax.

¹³ David McKnight, *New Wave Canada: The Coach House Press and the Small Press Movement in English Canada in the 1960s*, Ottawa, National Library of Canada, 1996.

¹⁴ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, 4 mai 2015, Berlin, in Frédéric Vincent, *L'artiste-curateur Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, Thèse de Doctorat, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne, 2016, annexe 2, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ **McLuhan, Marshall et Quentin Fiore**, *The Medium is the Message ; an inventory of Effects*, Random House, New York, 1967.

The Western Front est fondé en 1973 par huit artistes (Martin Bartlett, Kate Craig, Henry Greenhow, Glenn Lewis, Eric Metcalfe, Michael Morris, Vincent Trasov, et Mo van Nostrand), fut un des piliers de la création contemporaine à Vancouver.

Dans les années 1970 /80, *Western Front* développera ses activités vers l'art électronique. Devenu un lieu important en matière de production vidéo, soulignons que Robert Filliou y présenta en 1973 plusieurs vidéos¹⁷.

En France

En France, la tradition d'espace autogéré est récente. La France n'a pas une grande tradition de galerie gérée par des artistes, une situation qui a sans doute à voir avec la structuration même de la scène de l'art en France. Ceci entre en contraction avec le fait que c'est en France qu'apparaît à travers Gustave Courbet et perpétuer par les impressionnistes l'idée d'indépendance.

Ben Vautier va avoir une grande importance dans la promotion de la scène alternative. Il va avec Robert Malaval ouvrir une boîte de nuit en 1956 à Nice, « Le Grac », qu'ils décoorent ensemble. Robert Malaval accroche aux murs des toiles surréalistes et Ben Vautier fait des séances d'écriture au bar.

Ben ouvre un magasin en octobre 1958, au 32 rue Tondutti, il y organise l'exposition « Scorbut » avec Martial Raysse, Albert Chubac, Claude Gilli et lui-même. De 1958 à 1972, ce magasin va successivement être appelé, le « Laboratoire 32 », puis la « Galerie Ben Doute de Tout ».

Jusqu'en 1963, Ben Vautier, Robert Bozzi et Robert Erébo jouent surtout les compositions Fluxus de George Brecht, Robert Watts et George Maciunas. En juillet 1963, George Maciunas arrive à Nice, Ben organise de manière impromptue un festival Mondial Fluxus et d'Art Total sur une semaine, durant laquelle George Maciunas dirige un concert Fluxus à l'hôtel Scribe.

Mais un fait marquant se produit en 1965, Robert Filliou, Marianne Staffels, Georges Brecht et Donna Breuer se retrouvent à Villefranche-sur-Mer et trouve un local au 12 rue de May. Les deux couples se rejoignent. Serge III peint à la peinture vinylique

¹⁷ *The Eternal Network*, ou *La fête permanente*. D'importantes vidéos dans l'œuvre de l'artiste y seront produites comme : *Porta Filliou* (1977), *14 Songs and 1 Riddle* (1977), *And So on, End So Soon : Done 3 times* (1977), *Telepathic Music Nø7 - The Principle of Equivalence Carried to a Series of 5* (1977), *Teaching and Learning as Performings Arts, Part 2, Video University* (1979).

blanche « La Cédille ». Le projet des deux artistes est la création d'un lieu nommé la Cédille qui Sourit.

Les deux artistes veulent réhabiliter les « génies de café ». Cet atelier-boutique était ouvert à la demande de ceux qui voulaient la visiter.

Il n'y aura qu'une seule exposition personnelle à La Cédille qui Sourit, celle de Ben Vautier en février 1966. La même année, Alison Knowles et Dick Higgins s'arrêtent à Villefranche-sur-Mer sur leur trajet du périple les menant de Prague à Londres. L'artiste-éditeur Dick Higgins va réaliser « l'acte 30 » de sa performance « Cosmics Ways », suivi de pièces de Robert Filliou.

Les années 1970 vont être des années de l'émergence de galeries communautaires dans un esprit soixante-huitard. Ces espaces ne sont pas encore désignés par le terme anglais d'*artist-run space* mais de lieux d'artistes ou d'espaces parallèles.

À Caen, un artiste est très actif : Joël Hubaut. Il aime le mixage au point de nommer le lieu d'exposition dont il est à l'origine Mixage. Mixage est un lieu d'exposition qui fut actif de 1978 à 1985. Nommé professeur polyvalent à l'école des Beaux-arts de Caen en 1977, Joël Hubaut doit séjourner deux jours et nuit dans une ville où il n'habite pas. Il décide pour s'occuper d'ouvrir un lieu. Lors de l'inauguration il tire aux dés la date de fermeture, il obtient 1-5-5-8-5, il annonce donc qu'il cessera toutes activités Mixage le 15 mai 1985. Cette fermeture annoncée sera fêtée avec le show *bye-bye Mixage* à Caen, à Paris à la galerie Lara Vincy, à la fondation Boris Vian et au Centre Georges Pompidou. L'activité de nouveau mixage est intense, à raison d'un invité par semaine, soit quatre cent soixante artistes et collectifs en sept années d'existence.

La galerie 30 ouverte en 1975 par six artistes (Jean-François Dubreuil, Erik Haldorf, Charles Le Bouil, Francis Limérat, Pascal Mahou et Jean Mazeaufroid). La galerie est située au 30 rue Rambuteau à Paris dans l'appartement de Jean-François Dubreuil, elle se situe « à l'ombre de l'imposant chantier du Centre Pompidou¹⁸ ». Au départ la galerie présente les œuvres des membres fondateurs mais rapidement, la programmation va s'ouvrir à d'autres artistes dont : Pierre Buraglio, Marcel Alocco, Daniel Dezeuze, Vera Molnar, et Aurélie Nemours. Notons que Francis Limérat membre cofondateur est un des cofondateurs de la galerie Sed Contra de Bordeaux (1971).

18

http://www.performarts.net/performarts/index.php?option=com_content&id=1396:dubreuil&Itemid=21 (consulté le 14 février 2016).

L'usine Pali-Kao est fondée en 1981 par quatre artistes plasticiens, Christine Caquot, Thierry Cheverney, Christophe Cuzin et Bruno Rousselot.

L'usine Pali-Kao a été un haut lieu de la création artistique alternative du début des années 1980. Située au 22 rue de Pali-Kao, dans le XXe arrondissement.

Le point de départ est comme souvent chez les artistes plasticiens, la nécessité de trouver un atelier, un endroit de production. Les objectifs sont clairs, il s'agit de mettre en évidence un réseau d'échanges, comme il est précisé par les artistes de l'usine Pali-Kao.

Rapidement, se sentant seuls dans ces immenses espaces, l'accent se met sur la mise en relation entre les différentes disciplines artistiques, une transversalité qui les mène à des collaborations entre les acteurs des arts plastiques et de la scène musicale indépendante. Ainsi de nombreux groupes de rock vont faire leurs premières armes dans cette usine, Les Rita Mitsouko, les Béruriers Noirs ou encore les Lucrate Milk.

La scène alternative française est en décalage avec la question des friches. Les initiatives d'artistes vont dans les années 1990 connaître un essor sans précédent. Il est la résultante d'un contexte qu'il est bon de rappeler. 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 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 et Verso Arts et Lettres (1996) de Jean-Luc Chalumeau.

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 fréquente, jusqu'à peut-être devenir une 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.

Ces lieux alternatifs vont devenir des lieux intermédiaires. Pour l'institution, les *artist-run spaces* ne sont pas encore repérés, ne faisant pas encore partie du paysage artistique pourtant, ils vont s'y imposer. Des artistes vont se prendre en main comme l'écrivit Philippe Dagen au sujet d'Immanence¹⁹. 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.

Ainsi éclot des lieux comme :

La Galerie Anton Weller, l'appartement d'Eriko Momotani, Deux pièces cuisine, Café au lit, La galerie du sous-sol devenant plus tard la galerie Apdv, Accès Local, Paris Project Room, Castillo/Corrales, Eof, 59 rivoli.

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.

Trois lieux vont faire office de fer de lance, deux créés en 1997 Glassbox et Immanence et Public ouvert en 1999.

Nous constatons à travers l'organigramme qu'une grande activité va s'exercer autour de ses trois lieux.

De 2002 à 2004, Immanence est à l'initiative d'un petit guide réunissant un ensemble de structures et initiatives dédiées aux arts plastiques, certaines de ces initiatives étaient des *artist-run spaces*²⁰. Les lieux étant : 3015, Come In, Eriko Momotani, Public, Eof, art process, la périphérie, light-cone scratch projection, café au lit,

¹⁹ Philippe Dagen, « Gagnez des œuvres d'art à la tombola d'Immanence », Le Monde, 18 janvier 2000.

²⁰ Cannelle Tanc et Frédéric Vincent, *Itinéraire bis 1*, Paris, Immanence, Novembre/décembre 2002. *Itinéraire bis 2*, Paris, Immanence, Jan/Fév/Mars 2003. *Itinéraire bis 3*, Paris, Immanence, Avril/mai/juin 2003. *Itinéraire bis 4*, Paris, Immanence, setp/déc 2003. *Itinéraire bis 5*, Paris, Immanence, Jan/Fév/Mars 2004. *Itinéraire bis 6*, Paris, Immanence, Avril/mai/juin 2004.

console, incognito art club, le labo, maisonneuve, synesthésie, la toute jeune galerie Jocelyn Wolff, les instants chavirés et la fabrique de couleurs
Faute de lieux, qui disparurent les uns après les autres, cette petite publication fut arrêtée.

Lors des années 2000, La situation de l'art n'étant plus celle de la fin des années 1990. Le marché de l'art repartant à la hausse, les galeries d'art redeviennent attractives pour les jeunes artistes. Autre facteur non négligeable, peu d'artistes ou jeunes curateurs ne souhaitent pas s'investir dans la création d'un lieu. Ils ont appris de leurs aînés la difficulté d'une telle entreprise. Ils préfèrent donc proposer des expositions ponctuelles dans des structures existantes, laissant la charge de travail aux gérants de ces lieux.

Mais avec la venue d'une nouvelle crise économique, les désillusions de certains de ces jeunes artistes et/ou curateurs, mènent à constater l'apparition d'une nouvelle génération de lieux. Une nouvelle génération d'artistes qui se prennent en main, sans préoccupation de notoriété (ou presque).

Depuis le début des années 2010, la scène artistique est de nouveau en pleine effervescence à Paris. Des espaces indépendants, des *artist-run spaces* apparaissent à nouveau. Une nouvelle génération d'artistes fuit le poids des institutions, de la bureaucratie, partant à l'étranger, notamment à Berlin, Londres ou Bruxelles. Cependant beaucoup ont fait le chemin inverse.

Comme le rappelle Thomas Conchou, Anna Frera, Victorine Grataloup et Carine Klonowski : « cette revitalisation progressive du territoire vient innover un milieu qui prend conscience de sa diversité et de sa force²¹ ». Des lieux viennent enrichir une scène artistique parisienne avec ses espaces historiques, Glassbox, Immanence, l'espace Khiasma, Jeune Création.

La scène française redevient attractive, Paris redevient un champ des possibles. Des lieux sont clairement identifiés comme s'adressant à ces jeunes artistes.

Cette nouvelle dynamique est symbolisée par les lieux que sont :

²¹ Thomas Conchou, Anna Frera, Victorine Grataloup et Carine Klonowski, « La vie d'artiste », Vacarme, n° 75, printemps 2016, p. 112.

Shanaynay, le -1, Exo Exo , Tonus, Treize, le 22 rue Muller, Plateforme, La Couleuvre, La Maudite, Pauline Perplexe, W, Chez Kit, le Wonder/Liebert, l'Amour, Palette Terre, Room E-10 27, L' Entreprise Culturelle, Artist-fun space, La colonie et Le Doc.

À l'automne 2017, trois articles traitent des initiatives d'artistes ou artist-run spaces. Le premier dans Artpress n°48, « Passer le squat à la machine » sous la plume de Lucille Uhlrich, le second dans l'œil N°705, « les artistes reprennent la main » écrits par Anne-Cécile Sanchez, le troisième « L'avenir de l'art est dans le parking » d'Ingrid-Luquet Gad pour Numéro Art N°1. Si les deux premiers articles pèchent par leur manque d'approche historique et parfois leur naïveté, le troisième permet de repenser la scène alternative parisienne représentée par peu de structures (ici sont cités Glassbox, Treize et Immanence). Remercions donc Ingrid-Luquet Gad pour sa clairvoyance. La grande majorité des articles écrits sur les *artist-run spaces* ne voient que les lieux nouvellement apparus. Rares sont les écrits prenant en compte et révélant ainsi toute cette histoire transversale des pratiques artistiques. Pensons aussi aux nombreuses expositions organisées par des artistes dans tous ces lieux qui ont sans nul doute leur place dans une histoire des expositions.

Nous avons dans les années 1980/90 et 2000, assisté à la naissance d'une scène à travers l'émergence et la permanence de lieux comme : L'épicerie, L'espace d'en bas, Plateforme, Glassbox, 22 rue Muller, tonus, Paris Projet Room, Jeune création, le commissariat, L'appartement, Immanence, 3015, Eof, la périphérie, light-cône scratch projection, come In, L'impasse, les jours de la sirène, la galerie du sous-sol, Accès Local, Castillo/corrales 2 pièces cuisine, Eriko Momotani, Café au lit, La Maudite, Public, CP5, France Fiction, Les frigos, L'Hôpital Éphémère, Irmavep Club, Infozone, Treize, Préface, galerie 30 L'usine Palikao, Alternation, Galerie Allen, Galerie des Multiples, Baltazzart, Chez Robert, Électron libre, La Tour, Alternation, la Ménagerie de Verre, Arslonga, Artcore, la galerie du Haut Pavé, l'Imprimerie, The Store, Le Carrosse, Anton Weller, Confluences tous alors repérés comme lieux transversaux.

Phénomène essentiellement urbain²², les initiatives d'artistes sont aussi présentes en milieu rural comme celle de Philippe Charles et Laetitia Bourget qui après

²² Lieux en régions dont voici un petit aperçu : TOURCOING : La confection idéale, ROUBAIX : la Condition publique, VALENCIENNES : L'H du siège, La Malterie, DUNKERQUE : La plate-Forme, LILLE : Le 49ter, ROUEN : Mezcla, Le collectif d'en face, Le Hall, La ruche, Le repaire des plasticiens, Flux lem, LOOS-EN-GOHELLE : Base 11-19, CAEN : Station Mir, Amavada, RENNES : 40mcube, Standards, NANTES : Galerie RDV, Zoo Galerie, Entre deux, BORDEAUX : À Suivre, Espace 29, Sed

une aventure parisienne de 1999 à 2007 avec l'espace 3015, investissent le territoire de la Brenne (Parc Régional Naturel du département de l'Indre, Sud Région Centre Val de Loire) par des propositions artistiques expérimentales, installations, programmations vidéos, événements festifs, et des ateliers tous public.

En France, les *artist-run spaces* sont aujourd'hui repérés, ils font partie intégrante d'un paysage constitué de lieux d'artistes, de centres d'arts de galeries, musée et fondations. Tous ces lieux eux-mêmes formant un écosystème.

ALLEMAGNE

Les *artist-run-spaces* allemands se sont essentiellement développés autour de 1965. À Berlin par exemple, les enjeux ne sont pas du tout les mêmes qu'à Paris, ou New York. Ainsi à Berlin depuis l'apparition du mur dans la nuit du douze au treize août 1961, les motivations sont très différentes que l'on soit d'un côté ou de l'autre du Mur. À l'Ouest, l'indépendance du marché de l'art est une motivation pour créer un espace d'exposition. À l'Est, l'indépendance envers l'État est la raison principale de telles initiatives.

Les risques ne sont pas les mêmes, à l'Est, certains artistes ont écopé de lourdes amendes et d'autres de peines de prison, à l'Ouest, la contestation envers le marché de l'art reste somme toute assez peu dangereuse.

À l'Ouest, les premiers projets vont se développer dans le quartier de Schöneberg, rapidement suivi par celui de Kreuzberg. Un des collectifs les plus représentatifs du

Contra, TNT/ Cie Thiberghein, Fabrique Pola, La Mobylette, Diffractis, Point Barre, A5BIS-ESPACE 29, Fenêtre sur rue, BÈGLES : Zebra 3, REZÉ : Tripode, ORLÉANS : Identité remarquable, Le Pays où le ciel est toujours bleu, La Borne, La mire, BOURGES : L'antre-Peaux/Emmetrop, CAMPBON : Mosquito coast factory, ANGERS : La Papeterie, GENTILLY : Le générateur, LES LILAS : Khiasma, PANTIN : Chez Kit, W, PONTOISE : La Caserne, CLICHY : l'atelier Oblik, SAINT-DENIS : le 6B, NANTERRE : La Ferme du Bonheur, ROMAINVILLE : Salaisons, MANTES LA JOLIE : Friche André Malraux/Le Collectif 12, ST OUEN : La Couleuvre, Mains d'œuvres, SEVRES : La générale en manufacture, MONTPELLIER : Aperto, TOULOUSE : Lieu Commun, ST LAURENT DES ARBRES : Echangeur 22, Mix Art Myris, NIMES : Rakan, MARSEILLE : Closet, Triangle, Vidéochronique, La Gad, Oû, Straat Galerie, SMP, Ribq, la friche Belle de Mai, Le Comptoir, La galerie du tableau, VILLEFRANCHE_SUR_MER : La cédille qui sourit, NICE : La Station, Galerie Ben Doute de Tout, La Caserne d'Angely, Le dojo, LYON : L'attrape-couleurs, la bf15, Lieu d'exposition en voie de déplacement (LEVD), Rogertator, Néon, La salle de bain, H+, Interior and the collectors, ST ETIENNE : VARIAe, L'assaut de la menuiserie, Les Limbes, CLERMOND-FERRAND : In extenso, ST PAUL TROIS CHATEAUX : Angle art contemporain, GRENOBLE : L'Archipel des Squats, DIJON : Interface-appartement/galerie, Vortex, METZ : Octave-Cowbell, Faux Mouvement, STRASBOURG : Syndicat potentiel, CHATILLON SUR MARNE : IrmaVepLab, NANCY : Ergastule, 379, FORBACH : Castel coucou.

climat ambiant est le groupe *Die Tödliche Doris*²³. Inspiré par le poststructuralisme des Jean Baudrillard, Michel Foucault, Félix Guattari et Jean-François Lyotard.

À l'Est, les artistes vont se réunir dans des appartements, moins exposés, plus discrets. Diverses initiatives se distinguent comme l'atelier Michael Diller

Les lieux servaient surtout pour des discussions et présentations, des photographes venaient présenter leurs dernières réalisations, mais aussi des présentations de ce qui se passait à l'Ouest comme les visites de Klaus Werner venant informer le public présent des œuvres et des artistes présentés à la toute dernière *documenta*. Parfois, la STASI débarquait, notant les noms de toutes les personnes qui n'avaient pas fui par les escaliers de service.

L'une des entreprises privées les plus remarquables, est celle de la *Die EP Galerie*, de Jürgen Schweinebraden. Ce psychologue emménage à Berlin en 1970, quittant la ville de Dresde. Il s'installe dans un appartement au numéro 17 de la Dunckerstrasse à Prenzlauerberg. Il agrandit la surface de ce dernier (quarante mètres carrés) en louant les deux appartements voisins. Il y organise les premières expositions de l'artiste Ralf Winkler, plus connues sous le nom de A.R. Penck, les deux hommes se connaissent depuis 1956.

En 1974, Jürgen Schweinebraden organise une exposition le jour de la mort de Pablo Picasso en hommage au maître catalan décédé l'année précédente. Pablo Picasso fait partie des artistes interdits en Allemagne de l'Est. Une exposition qui lui valut d'être surveillé de près par la police d'État (STASI). La particularité de l'initiative de Jürgen Schweinebraden est d'inviter des artistes de l'Ouest souhaitant faire dialoguer les cultures en faisant traverser les œuvres et les artistes, de l'autre côté du Mur. C'est ainsi qu'il exposera : Robert Filliou (1974), Tomas Schmit (1978), Bernd et Hilla Becher (1978), Richard Gordon Stout, Raffael Rheinsberg et Stephen Williatz (1980), et Charles Simonds (1978). Les problèmes liés aux passages à la frontière étaient souvent résolus par les valises diplomatiques.

Jürgen Schweinebraden exposait aussi des artistes venant de l'Est, exposant la poésie visuelle de l'artiste tchèque Ladislav Novak et les travaux conceptuels de l'artiste polonais Roman Opalka. En 1976, le public assistera aux performances de Petr

²³ Die Tödliche Doris est un jeu de mot entre Deadly Doris et Tödliche Dosis, signifiant dose létale. Ce groupe basé à Berlin de 1980 à 1987 est un groupe de musique punk mais aussi auteur de performances. Il est fondé par Wolfgang Müller, NiKolaus Utermöhlen, rejoints par Chris Dreier, Dagmar Dimitroff, Tabea Blumenschein et Käthe Kruse.

Stembera, ou deux ans plus tard aux actions de Marcel Odenbach et Michelangelo Pistoletto.

La galerie EP existera jusqu'en 1980 Jürgen Schweinebraden est poursuivi depuis 1979 par la STASI condamné à payer plusieurs amendes, en 1980, une lourde condamnation pour fabrication d'imprimés illégaux l'oblige à quitter l'Allemagne de l'Est. Ces imprimés sont ceux que A.R. Penck réalisa pour une exposition. Jürgen Schweinebraden passeur d'œuvres et d'idées comme pour cette exposition de Robert Filliou en 1974, l'artiste franco-américain est en résidence au DAAD²⁴ à Berlin Ouest. Il vient du Canada, où il a séjourné dans le lieu alternatif *Western Front*²⁵ produisant des vidéos. Robert Filliou a dans ses bagages de multiples d'artistes, dont ceux de *General Idea*. Robert Filliou organise une exposition au DAAD lors de sa résidence, dont se souvient l'artiste AA Bronson : « L'exposition du DAAD incluait *General Idea*, c'était vraiment notre première exposition à Berlin²⁶ ». Nous pouvons affirmer, à la lumière des propos de l'artiste canadien, que la première participation à une exposition de *General Idea* à Berlin est due à un artiste, Robert Filliou.

Autre galerie atelier, celui de Hans Scheib. Ce sculpteur débarque à Berlin en 1976, ouvrant aux visiteurs les portes de son atelier du 23 Raumerstrasse à Prenzlauerberg. Au départ, il s'agit de petites expositions ventes des artistes de son entourage (Ursula Scheib, Anatol Erdmann, Reinhard Stangl, Karla Woisnitz, Volker Henze, Harald Toppel, Cornelia Schleime).

Les artistes provenant d'Allemagne de l'Est ont souffert d'un manque de considération. L'artiste Hans Scheib rappelle que lors de la visite de son professeur Eberhard Roters dans son atelier, ce dernier lui demanda ce qui n'allait pas. Hans Scheib répondit : « je ne veux pas être considéré comme un phénomène exotique ou un artiste

²⁴ Il existe un catalogue relatant un échange entre l'artiste Ben Vautier invité pendant une année au DAAD, il apprendra à connaître la situation de l'art à Berlin, le résultat fut une exposition au musée de Nice. Voir catalogue *Situation Berlin*, galerie d'art contemporain des musées de Nice, Nice, juillet 1981.

²⁵ L'ouvrage de référence sur l'histoire de ce haut lieu alternatif, fait allusion dans son titre à une pièce de Filliou (une histoire chuchotée de l'art qui devient ici une histoire chuchotée de vingt ans de *Western Front*), Keith Wallace, *Whispered Art History : Twenty Years at the Western Front*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2002. Ainsi que Diana Nemiroff, "A History of Artist-Run Centres in Canada with Particular Reference to Véhicule, A Space and the Western Front." MA thesis, Concordia University, 1985.

²⁶ Frédéric Vincent, *entretien avec AA Bronson*, Berlin, *op. cit.*, p. 12.

de la DDR. Je suis un sculpteur en Allemagne ²⁷». Eberhard Roters lui répondit : « C'est là que les choses se compliquent²⁸».

Les espaces alternatifs de Berlin-Est vont effectuer un changement paradigmatique du territoire artistique.

Ces artistes sont entre deux à trois cents, pour la plupart regroupés sous l'union des artistes (Künstlerverband). Comme le souligne Paul Kaiser les artistes de Berlin-Est « se confrontaient avec les développements esthétiques internationaux, philosophiques, sociologiques et artistiques notons les parallèles avec le concept de nomadologie de Gilles Deleuze et Félix Guattari, le poststructuralisme français et les analyses de Michel Foucault sur les discours du pouvoir ²⁹».

La *Deloch galerie* située dans l'appartement du galeriste au 50 de la Schönhauserallee, verra une quinzaine d'expositions de septembre 1986 à juin 1988 comme par exemple une exposition des photographies de Rainer Jesträm qui deviendra plus tard une figure de la scène électro, ou encore en mars 1987 une exposition personnelle du jeune artiste est-allemand Carstein Nicolaï. Le galeriste payera une amende de trois cents marks aux autorités pour avoir organisé une exposition de graffitis post-punk de l'artiste Igor Tatschke.

La galerie *Wohnmaschine* (la machine à habiter) est fondée par Friedrich Loock, le plus jeune des artistes-curateurs de l'époque. Le nom fait allusion aux théories sur l'architecture de Le Corbusier, reposant sur le concept d'exposition, entre logement et espace de travail. De novembre 1988 jusqu'à la fin de l'année 1989 se déroula neuf expositions dont celle du peintre Clemens Wallrot qui sera plus tard un des membres fondateurs du célèbre squat berlinois Tacheles.

En mars 1973, l'historien d'art Werner Klaus prend la direction de la galerie Arkade. Le 12 novembre de la même année, il soutient au conseil d'administration de la galerie l'idée d'une coopérative pour l'art contemporain. Il se déroulera soixante-sept expositions à la galerie Arkade. Les expositions se font grâce à l'appui de mécènes, collectionneurs et d'amateurs d'art. Toutes les générations sont représentées d'Hermann Glöckner, Willy Wolff en passant par des artistes plus jeunes comme Horst

²⁷ Hans Scheib, in Catalogue *Gegen Stimmen, Kunst in der DDR 1976-1989*, Berlin, Deutsche gesellschaft e.V., 2016, p. 547.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Paul Kaiser, « Instable Wertelage », in catalogue *Gegen Stimmen, Kunst in der DDR 1976-1989*, Berlin, Deutsche gesellschaft e.V., 2016, p. 185..

Bartnig, Carl Friedrich Claus ou Harald Metzkes. Le jeune Klaus Staeck exposera à la galerie Arkade en 1976³⁰, devenant plus tard l'éminent éditeur de multiples de Joseph Beuys, Dieter Roth, A.R. Penck, Marcel Broodthaers et Robert Filliou. L'Akademie der Kunst a consacré en 2015 une grande exposition aux multiples édités par Klaus Staeck³¹. Divisée en plusieurs parties, cette exposition présentait dans l'une d'entre elles les auto-organisations. Étaient ainsi présentés au public des documents des éditions Agentzia, Grapus, General Idea, 7.Produzentengalerie, Clara Mosch, Albrecht D./Reflection Press³². Comme le souligne Séverine Marguin : « le critique d'art Peter Funken parlera à ce sujet de « l'économie de Kreuzberg³³ », pour désigner la présence de ces espaces et groupes dans ce quartier du sud de la ville.

Martin Kippenberger ouvre le *Kippenberger Büro* en 1977 avec Gisela Capitain alors enseignante à Berlin.

Elle rencontre l'artiste par l'intermédiaire de sa sœur Jenny en 1977 au bar berlinois *Exil*, « le meilleur bar d'artistes à Berlin à cette époque³⁴ », souligne-t-elle. *Kippenberger Büro* va rapidement s'imposer comme incontournable dans la scène berlinoise de l'époque par son programme musical et sa programmation innovante. Ce bureau fermera en 1980. L'artiste vient d'Hambourg, il souhaite poursuivre sa carrière artistique à laquelle il pense pouvoir donner un nouvel envol dans l'ancienne capitale de l'Allemagne. Il vit à l'époque dans un loft de trois mille sept cent cinquante mètres carrés, la Fabrikneu, sur la Zossener Strasse, un bâtiment appartenant au couple Claudia et Jürgen Skoda.

À Berlin, il recherche un lieu, écumant le quartier de Kreuzberg. Près de l'Oranienplatz, il tombe sur un immeuble à l'architecture typiquement Bauhaus. Ce loft est souvent comparé à la *Factory* d'Andy Warhol³⁵. L'influence est reconnue par Martin Kippenberger et Gisela Capitain qui dit très clairement : « Warhol et sa *Factory* étaient

³⁰ La galerie Arkade éditait de petits catalogues (10 x 15 cm) pour chaque exposition. Voir par exemple celui de *Klaus Staeck*, Berlin, galerie Arkade, 1976.

³¹ Staeck est aussi à l'initiative d'Intermedia 69, voir pour cela : Renate Buschmann, Jochen Götze, Klaus Staeck, *Anarchie, Revolte, Spektakel, Das Kunstfestival, Intermedia 69*, Göttingen, Steidl, 2009.

³² *Kunst für Alle. Multiples, Grafiken, Aktionen aus der sammlung Staeck*, Berlin, Akademie der Kunst, 2015.

³³ Séverine Marguin, « Projects Spaces in the Berlin Art Field », in Dorothee Albrecht, Andreas Schmid et Moira Zoitl (dir.), *Dreams of Art Spaces Collected*, Berlin, IGBK, 2015, p. 199.

³⁴ Gisela Capitain, « entretien », in Josephine von Perfall, *Kippenberger & Friends, Conversations on Kippenberger*, Berlin, Distanz Verlag, 2013, p. 39.

³⁵ C'est le cas de Karen Rester, « Martin Kippenberger : Sehr Gut/Very Good », in <http://Bombmagazine.org://bombmagazine.org/article/7252/martin-kippenberger-sehr-gut-very-good>. (consulté le 8 avril 2015).

un modèle important pour Kippenberger. Il connaissait le travail de Warhol, son système de production, son magazine, il l'admirait et le respectait³⁶ ». Martin Kippenberger et Gisela Capitain vont louer la moitié du sixième étage d'un immeuble. La transaction avec le propriétaire sera très rapide car visité le vendredi, le lundi suivant l'espace est déjà loué par Kippenberger et Capitain. L'artiste n'avait à ce moment pas d'idée précise de ce qu'il voulait. Gisela Capitain rappelle qu'il « voulait son propre espace pour faire un programme d'art dans ce qu'il pensait être la bonne voie³⁷ ». Il n'a aucune idée de la manière dont il va se servir de l'espace, va-t-il en faire un espace d'exposition ou son atelier de peinture ? Martin Kippenberger n'avait même aucune idée de ce qu'était un artiste contemporain, mais elle avoue que « rétrospectivement, je suis sûre qu'il avait un plan précis³⁸ ».

Le système de fonctionnement de Martin Kippenberger peut se résumer par le titre d'une de ses peintures des années 1980, « *Think today, finished tomorrow* », (Pense aujourd'hui, finie demain), ce qui est révélateur de la pensée de l'artiste, celle de la production rapide acceptant la possibilité de l'échec.

En 1979, est présentée au Kippenberger Büro, l'exposition « Misery » avec des œuvres de Werner Büttner, Achim Duchow, Walter Dahn et Georg Herold. Cette exposition fut préparée en négociant, produisant et créant le magazine « Serh Gut/Very Good », réalisant les affiches et les cartons d'invitation et catalogues, c'est-à-dire le lot quotidien des deux associés. Cette exposition organisée par Martin Kippenberger était l'occasion de réunir des artistes d'Hambourg et Düsseldorf. Il se change en impresario se chargeant de tout. Le jeu avec le titre de l'exposition était significatif d'un usage de l'ironie kippenbergienne usant de couches multiples, « un événement extraordinaire en image et sons sur le thème de : La Misère. » L'exposition *Misery* au *Kippenberger Büro* est décrite par Jutta Koether comme « l'armory show pour la nouvelle génération d'artistes, particulièrement les peintres de cette époque³⁹ ».

C'est pour lui une façon de se rendre unique, de se détacher des autres artistes. En peu de temps tout le monde parle de lui. Il faut se souvenir qu'à l'époque les jeunes artistes n'avaient aucune chance de pouvoir présenter leurs travaux. La galerie René Block où étaient exposés Joseph Beuys, Gerhard Richter, Sigmar Polke et les artistes

³⁶ Gisela Capitain, « entretien », in *Kippenberger & Friends*, loc. cit., p. 46.

³⁷ *Ibid.*, p. 40.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

Fluxus était la seule voie possible à Berlin. « Toutes les galeries avaient un petit côté provincial⁴⁰ », souligne Helmut Middendorf.

Helmut Middendorf est un artiste né en 1953, élève de Karl-Horst Hödicke à l'Université des Arts de Berlin de 1973 à 1978. Il est aujourd'hui le meilleur représentant de la *Neue Wilde Painting* des années 1980.

Helmut Middendorf, Rainer Fetting, Salomé et Bernd Zimmer, créent « la Galerie » sur la Moritzplatz de Berlin. Helmut Middendorf ne voit pas de concurrence entre la galerie de la Moritzplatz et le Kippenberger Büro. La galerie du groupe de la Moritzplatz fonctionnait plus comme une galerie traditionnelle, par contre le bureau de Martin Kippenberger était autre chose.

La galerie de la Moritzplatz a été créée sous l'influence de leur professeur commun, Karl-Horst Hödicke qui avait dans les années 1960 lui-même créé une importante galerie associative, la *Großgörschen 35*, rappelle Bernd Zimmer⁴¹.

Karl-Horst Hödicke va initier ses étudiants aux pratiques collectives favorisant le travail en groupe, en réalisant des affiches, des cartons d'invitation mais aussi dans la réalisation d'œuvres communes. Les vernissages de la galerie sur la Moritzplatz pouvaient recevoir jusqu'à deux à trois cents visiteurs. Il se dégageait une énergie artistique sur cette place, en faisant un des lieux incontournables pour quiconque s'intéresse à l'art.

Bernd Zimmer se souvient : « les personnalités des musées comme Christos Joachimides ou Jürgen Harten, directeur de la Kunsthalle de Dusseldorf, des acteurs de la Schaubühne, des peintres, parmi eux Martin Kippenberger, mais aussi des stars de rock comme David Bowie ou Iggy Pop. Tout le monde accourait à la Moritzplatz, juste parce que cela était existant et bon⁴² ».

Le SO 36 est un club historique situé dans le quartier de Kreuzberg, riche en tradition, il ouvre en 1861. En 1930, le local abrite un cinéma (le *Kino am Heinrichplatz*), les dégâts causés par les bombardements de la Seconde Guerre mondiale le conduisent à sa fermeture. Il rouvre en 1951, mais la construction du mur de Berlin signe sa fermeture définitive. Pendant les années 1960 et 1970, le local deviendra un atelier puis

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴¹ La galerie Großgörschen 35 est une galerie dite de production (Produzentengalerien) comme nous en trouvons peu ailleurs, elle fut active de 1964 à 1968. Bernd Zimmer, in *Kippenberger & Friends*, *loc. cit.*, p. 180.

⁴² *Ibid.*, p. 180-181.

un supermarché. C'est en août 1978 que le local ouvre et prend le nom de SO 36 (le chiffre correspond au code postal du quartier où il est situé). Elle devient une salle de concert Punk et New Wave. Le directeur Achim Schächtele est malade, le club est menacé de faillite, Martin Kippenberger en prend la direction, associé à Andreas Rohe. Il essayera d'établir une connexion entre le punk, la New Wave et l'art comme il avait fait à Düsseldorf au club Ratinger Hof.

Il invita aux côtés de groupe punk des groupes avant-gardistes comme *The Red Crayola*, *Suicide*, Iggy Pop et Lydia Lunch. Mais cette tentative de fusion des genres fut un échec, le club fut l'objet de nombreuses attaques violentes qualifiant cette scène de « consommation de merde » (*Konsumscheisse*) et appelant à sa destruction. Lors d'un concert du groupe anglais *Wire*, un cambriolage d'une extrême violence eut lieu, suite à cet événement Martin Kippenberger mit fin à son engagement. L'artiste gérait en même temps son *Kippenberger Büro* et le club SO 36. Il réalisa les affiches et invitations au sein de son bureau. Il se produira au SO 36 avec son groupe de musique *Luxus*. Comme le souligne Jutta Koether, nous sommes en présence d'une sous-culture que Martin Kippenberger apporte avec lui, « la première apparition en public de son travail fut comme impresario dans le Berlin du début du punk et de la scène avant-garde⁴³ ».

Nous pouvons constater les liens entre les artistes plasticiens (peintres, sculpteurs) et les écrivains et poètes. Souvent des lectures étaient organisées pendant les expositions. Après la chute du Mur de nombreux lieux vont apparaître, particulièrement dans le quartier de Mitte, le centre de Berlin situé en zone Est, un quartier limitrophe de Prenzlauerberg. Les artistes vont investir des lieux, le squat Tacheles ou encore une ancienne usine de margarine dans l'Auguststrasse, devenant en 1992 le centre d'art Kunst-Werke. La règle d'or est l'utilisation temporaire des espaces.

Après la mouvance musicale punk et New Wave, la scène Techno s'impose, les croisements avec les arts visuels sont fréquents comme en témoignent les pratiques de Daniel Pflumm ou du lieu le Bar Friseur.

Après la chute du mur de Berlin, la ville active va devenir attractive, il faut pourtant attendre une petite dizaine d'années pour voir apparaître de nombreux nouveaux lieux.

En Allemagne avant de voir apparaître le terme *artist-run space*, l'on parlait dans les années 70 de *Produzentengalerie* et dans les années 90 de *projektraum*.

⁴³ Jutta Koether, « Who is Martin Kippenberger and Why Are They Saying Such Terrible Things About Him ? », *Artscribe*, n° 73, janvier-février 1989, p. 56.

Les années 2000 vont voir une explosion de ces *artist-run spaces*, une centaine apparaisse en une décennie, un développement dû à la vague d'immigration d'artistes étrangers. Tandis que les clubs de musique de la scène électro se professionnalisent, les lieux alternatifs deviennent les nouveaux espaces où s'exerce l'art en train de se faire.

Ce développement va se faire dans des quartiers délaissés comme Wedding au nord ou Neukölln au sud. Les espaces laissés vacants sont investis par les artistes, comme des espaces d'expression des possibles, avec un caractère porté vers l'indépendance. La situation et la gouvernance de la ville permettent le développement de ces projets. Le développement de la ville est mû par deux vagues d'immigration, une immigration d'artistes et une immigration de la réunification.

L'espace Capri situé en 2005/2006 sur la *Brunnen straÙe* était, malgré son étroitesse, un lieu actif et reconnu. Plus loin à cent mètres, l'espace Copyright, géré par deux artistes Ute Linder et Patrick Huber, situé à l'angle de la *Brunnen straÙe* et de la *Bernauer straÙe* a été le centre de nombreuses expositions marquant de leur empreinte l'histoire de la vie culturelle berlinoise. Aujourd'hui Capri n'existe plus et Copyright a déménagé à Wedding.

Il existe à Berlin un festival des espaces alternatifs depuis 2014, le Project Space festival. Une initiative de l'espace *In Situ*. Se déroulant au mois d'août, les différentes structures y proposent un programme original. Pour la première édition trente structures⁴⁴ ont ouvert leurs portes. Pour l'édition 2015, le festival s'est doté d'un comité de sélection composé de différents membres de ces structures ou d'artistes⁴⁵. Le festival 2015 présentait trente structures Berlinoises⁴⁶, l'accent fut mis sur l'aspect non commercial de ces lieux et surtout sur leur caractère expérimental, sur leur capacité à être des espaces de dialogue, représentant par nature les communautés locales.

⁴⁴ After the Butcher, Agora, Apartment Project, Archive Kabinett, Autocenter, Berlin-Weekly, Center, die Raum, District, Espace surplus, general Public, grimmuseum, Import projects, insitu, Kinderhook & Caracas, Kleine Humboldt Galerie, Kreuzberg Pavillon, Lage Egal, L40, Leap, Note On, NuN, Ozean, Secondary Narratives, Sonntag, Sox, Tête, uqbar et le ZK/U.

⁴⁵ Ulf Aminde (artiste), Kathrin Becker (n.b.k), Marie-josé Ourtilane (General Public), Matthias Reichelt (Journaliste et Curateur) et Marie Graftieux (Project Space Festival).

⁴⁶ A Trans, Agora, Archive kabinett, berlin-Weekly, centrum, Decad, District, erratum, espace Surplus, exp12, Frankfurt am Main, General Public, grüntaler9, Import Project, insitu, Institut für Alles Mögliche, Kinderhook & Caracas, Kleine Humboldt Galerie, Kreuzberg Pavillon, Lage Egal, Neue Berliner Räume, Note On, NuN, Scotty enterprises, Sox, tête, uqbar, Vesselroom Project, Zönotéka, zwanzigquadrameter.

La grande différence avec la France est que ces lieux ont une certaine légitimité, en témoignent les articles de presse sur le sujet⁴⁷, beaucoup plus nombreux en Allemagne qu'en France. Larissa Kikol⁴⁸ ose écrire sur les difficultés rencontrées par ces lieux, notamment la hausse des loyers à Berlin, passés de quatre cents euros du mètre carré à six cents euros. Thibaut de Ruyter, correspondant français pour *Art press* à Berlin écrira : « les artistes berlinois font preuve d'une belle résistance et continuent à investir sur l'ensemble du territoire de la ville des garages désaffectés, bureaux inoccupés et boutiques délaissées. Surtout, après plus de deux décennies d'application d'un modèle d'entraide et d'autogestion, *l'artist-run space* Autocenter vient de fêter son treizième anniversaire. Ils n'ont jamais été aussi organisés. C'est donc de ce côté que se tourneront ceux qui cherchent encore à comprendre les spécificités de Berlin et son foisonnement artistique⁴⁹ ». L'auteur écrit un article sur le week-end des galeries à Berlin, et sur la biennale de Berlin, concluant: « Les autres apprécieront les classiques du Gallery Weekend et regretteront les clichés formalistes de la Biennale. » Ces *artist-run spaces* ou *projektraum* sont considérés comme des acteurs locaux aussi importants que les autres structures. Pour finir sur ces structures berlinoises, précisons que Marina Gärtner⁵⁰ est l'auteure d'un guide sur les espaces alternatifs en Allemagne.

L'économie des structures associatives, des *artists-run spaces*, sont généralement précaires. Les institutions publiques finançant ces structures ne donnent que des moyens réduits afin de ne pas permettre à ces structures de se développer comme il se doit. Quelque soit le pays, la situation est semblable. Si un lieu veut se développer, il doit par conséquent changer de statut, devenir une galerie privée, un centre d'art ou un musée.

⁴⁷ Regna Lechner, « Ruhmreiche Räume », Berlin, Zitty, n° 20, 2015, p. 24-28. « Raum für Zweckfreiheit », Taz, 8 janvier 2015. Hélène Coineau, « Ouverture du Project Space Festival », Berlin Poche, 1 août 2015. Anna Martini, « What the Fuck is a project Space ? » Art connect Berlin, le 7 août 2015. Ingeborg Wiensowski, « Freie Kunsträume in Berlin », Der Spiegel, 11 août 2015. Natalie Mayroth, « das Project Space Festival », Taz, 13 août 2015. Angie Pohlens, « Prinzip Wundertüte », Der Tagesspiegel, 20 août 2015. « Am laufenden Band », in Tagesspiegel, 2 août 2014. Beate Scheder, « Alle 24 Stunden ein neuer Raum », Berliner Zeitung, le 3 août 2014. Anna Pataczeck, « Mit den Augen schmausen », Der Tagesspiegel, le 8 août 2014. PHK, « 24 Studen Projektraum », Tip, le 16 août 2014. Sabrina Waffenschmidt, « Project Space Festival », Zitty, le 16 août 2014. Frank Herfort, « Visit a homey art space, and try an artist's favorite dessert », Newyork Times, le 18 août 2014. Camille Moreno, « A mouth of indie art, » Exberliner, Juillet 2014. « Stadt Raum Kunst », Berlin, Art/Kunst, Berlin, Tip et Zitty, n° 1, 2015/16.

⁴⁸ Larissa Kikol, « Alternativlos », Art. Das Kunstmagazine, le 18 janvier 2016.

⁴⁹ Thibaut de Ruyter, « Gallery Weekend ; Berlin Biennale ; Project Space Festival », Artpress, n° 414, 2014, p. 13.

⁵⁰ Marina Gärtner, « Spaces, Freie kunsträume », Deutschland, Berlin, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2015.

Pourtant un nouveau phénomène se répand particulièrement à Los Angeles et à New York., *l'artist-run gallery*, c'est-à-dire, une galerie commerciale ouverte par un ou plusieurs artistes, assumant dès lors deux fonctions.

Est-ce que *l'artist-run gallery* serait un nouveau modèle ?

Autre initiative a remarqué et très rare, les galeries où les artistes payent un galeriste qui les représente.

À Berlin se sont installés dans la Brunnenstrasse parmi de nombreux lieux, trois galeries dont le modèle est à souligner. Dans cette rue s'installa en mars 2006, la galerie Amerika de Jan Winkelmann. La galerie Amerika est une initiative originale fondée par vingt artistes mutualisant leurs moyens pour embaucher un galeriste les représentant, ce galeriste étant chargé d'organiser une exposition par mois. Ces artistes vont réussir à combiner forces aventureuses et économiques.

Non loin de la galerie Amerika, la galerie Diskus est un espace indépendant ouvert par des artistes venant de Leipzig et Dresde. Eux aussi ont engagé leurs propres galeristes, ces dix jeunes sculpteurs se sont réunis autour de la jeune Birgit Ostermeier. Dans la même rue, la galerie Rekord fonctionne sur le même principe, vingt artistes payent chacun mille euros pour financer les frais de location et le salaire du galeriste Martin Mertens.

Ces trois initiatives originales forment un ensemble de galeries commerciales ouvertes par des artistes, tenues par un galeriste financé par les artistes qu'il représente. Ce modèle singulier fut possible dans le contexte de la capitale allemande, avec des loyers modérés et des coûts au plus bas. Ces trois cas étaient accompagnés d'initiatives alternatives d'artistes comme l'espace Capri, WBD ou encore la galerie-restaurant Zagreus Projekt d'Ulrich Krauss réactivant l'idée de Food cuisine/Art (Koch/Kunst) de Gordon Matta-Clarck en 1973 à New York.

Une question reste entière : pourquoi ce type d'initiatives, des galeries où les artistes salarient le galeriste, n'est-il pas devenu un nouveau modèle ?

En novembre 2018, dans un article paru dans libération « Friches artistiques : marge ou crève »⁵¹, était pointé du doigt la précarité menaçante aujourd'hui des *artist-run spaces*. Ce qui est soulevé est aussi que ce genre d'initiative, une initiative alternative

⁵¹ Collectif Le Wonder, « Friches artistiques : marge ou crève », in Libération 10 octobre 2018.

soit reprise par les fab labs, aux entreprises de co-working épousant de manière floue l'identité d'un tiers-lieu.

Depuis quelques années, nous assistons à l'apparition d'espaces d'un nouveau genre, les tiers-lieux, version hybride de la friche. Profitant d'espaces vacants dans les villes, ce forme des entreprises adoptant les espaces de travail partagés et collaboratifs comme modèle, se désignant comme de lieux de créativité. L'objectif est de répondre par la flexibilité aux difficultés économiques du champ entrepreneurial. Ainsi il est possible de travailler à distance ou à proximité de chez soi dans des espaces aménagés.

Les termes : alternatif, collaboratif, échanges, solution, rencontre, militantisme, citoyen, dynamique, créativité, d'ateliers partagés, travail partagé, services hybrides, famille, font partie de la terminologie adoptée par les tiers lieux. Créant ainsi une confusion auprès des élus et acteurs économiques et sociaux envers les réels espaces de créativité, les lieux alternatifs, les *artist-run spaces*, les ateliers partagés par les artistes, toutes ces initiatives artistiques qui contrairement à ces tiers lieux ne soulèvent pas des centaines de milliers d'euros afin d'assurer leur fonctionnement.

La force des artistes créant et animant des *artist-run spaces*, des espaces autogérés ou des lieux alternatifs est de croire dans la solidarité et la coopération, de proposer et d'inventer des modèles de gestion, de création et d'invention. Et non d'être soumis aux diverses techniques de management ou encore à une forme d'organisation hiérarchique des loisirs et des villes.

Le compte rendu de l'exposition *Runrunrun* à la villa Arson, fini par « à l'heure où le monde de l'art essuie les plâtres du néolibéralisme, il est rassurant de constater que la résistance s'organise, bien décidée à ouvrir le champ des possibles et à concurrencer l'institution sur son propre terrain⁵² ».

Que désirent les artistes qui exposent à la villa Arson ? Est-ce une reconnaissance institutionnelle ? Est-ce que les artistes présents ont envie de concurrencer l'institution sur son propre terrain ? Ne serait-il pas plus judicieux de créer un autre terrain, un autre territoire, d'autres manières de fonctionner ? C'est ce que démontrent tous les jours les milliers d'artistes qui en France créent, gèrent et organisent des expositions dans des *artist-run spaces*.

⁵² Julien Bécourt, *Run Run Run*, in Artpress, <https://www.artpress.com/2016/11/25/run-run-run/>. (Consulté le 15 octobre 2018).

Par contre nous pouvons nous interroger sur la récupération possible par l'institution du mode alternatif des *artist-run spaces*. Pouvons-nous penser que ce mode devienne un jour un modèle récupérer par l'institution ? Il n'y a pas d'actes désintéressés. Nous pouvons aussi affirmer que les artistes sont bien souvent les premiers à souhaiter leurs pratiques s'institutionnaliser. Qu'elle soit lente ou rapide, l'institutionnalisation est aussi propre à toute pratique.

Tous ces lieux, tous ces *artist-run spaces* (qu'ils soient présents ou non dans cette exposition, car il faut le souligner, la France compte cent fois plus d'*artist-run spaces* que n'en compte cette exposition) ont aujourd'hui grandi. Ils témoignent d'une grande et « belle vitalité⁵³ », d'une grande « émulation et énergie⁵⁴ ».

Nous sommes plus dans une phase d'expérimentation (années 1960/70), une phase de revendication (années 1980) ou une phase d'autopromotion (années 1990/2000), nous sommes dans une phase de réalisation où les *artist-run spaces* comptent dans le paysage culturel français, au même titre que les centres d'art.

Nous sommes aujourd'hui à un tournant historique pour les *artist-run spaces*, ces lieux indépendants doivent désormais trouver leur place sur l'ensemble des territoires, y compris dans les métropoles saturées par des projets de renouvellement urbains.

Ces lieux sont aujourd'hui repérés par les institutions, le travail de défrichage effectué par les *artist-run spaces* est lui aussi reconnu, ainsi les galeries commerciales ont bien compris qu'elles pouvaient y trouver les talents de demain.

À l'heure d'une nouvelle phase de privatisation, la ville est un droit et ne peut pas être laissée en proie aux seuls intérêts du marché. Une politique publique qui apporte son soutien à des modèles non lucratifs pesant ainsi de son poids dans les négociations pour garantir aux projets indépendants la place qui leur revient. Une politique publique volontaire qui en période électorale pourrait être un bon moment afin d'assumer son engagement pour l'intérêt général dans la rénovation urbaine.

Les espaces fondés par les artistes apparaissent dans des circonstances différentes en fonction des pays. En Allemagne, les *artist-run spaces* doivent leur

⁵³ Cité par Frédéric Bonnet, in *Artist-run spaces, Pour les artistes, par les artistes*, Le journal des Arts, N°469, du 9 décembre 2016 au 5 janvier 2017, p. 15.

⁵⁴ Cité par Ingrid Luquet-Gad, in « Créations pirates », Les Inrockuptibles, 2, novembre 2016, p. 91.

apparition en fonction du contexte économique et social. Aux États-Unis, c'est pour pallier au manque de place dans les galeries commerciales que les artistes décidèrent de se prendre en main. En France, ce sont diverses crises qui obligèrent les artistes à prendre les devants. Il y a toujours chez les artistes à l'origine de telles initiatives, la volonté de proposer autre chose, de s'engouffrer dans des interstices, dans un manque, de combler un vide.

Quoiqu'il en soit ces lieux indépendants apportent une vitalité et un dynamisme à la création contemporaine et aux territoires dans lesquels ils se déploient. Ces lieux pourtant nombreux croyez moi ne le sont toujours pas encore assez.

Frédéric Vincent