



HISTOIRES ET ACTUALITÉS DES ARTIST-RUN SPACES EN CONTEXTE BRETON

ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDES CO-ORGANISÉE PAR :

LA CRIÉE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN (RENNES), PASSERELLE CENTRE D'ART CONTEMPORAIN (BREST), ÉCOLE EUROPÉENNE SUPÉRIEURE D'ART DE BRETAGNE - ART ET DESIGN, UNIVERSITÉ RENNES 2 - PRATIQUES ET THÉORIES DE L'ART CONTEMPORAIN (PTAC)

TITRE

8 DÉCEMBRE 2022, CAMPUS VILLEJEAN - UNIVERSITÉ RENNES 1

ÉDITO

Sophie Kaplan et Loïc Le Gall

3

INTRODUCTION

Maëva Blandin, Sophie Kaplan et Émeline Jaret

5-7

DES « ESPACES ALTERNATIFS » NEW-YORKAIS (1969-1980): GENÈSE DES LIEUX ET CONSTRUCTION D'UN MYTHE

Pauline Chevalier

8-11

DE L'ORGANISATION ET DE SES ALLIANCES

Gallien Déjean

12-16

NEW YORK, MARSEILLE, PEILLAC

Alun Williams

17-20

LE BON ACCUEIL

Vincent Victor Jouffe

21-25

VIVARIUM, ATELIER ARTISTIQUE MUTUALISÉ À RENNES

Mathilde Vaillant

26-29

SUPRA

Joachim Monvoisin

30-32

LE WONDER

Albine Bessire et Charlotte Janis

33-35

GREYLIGHT PROJECTS, WHERE ARE WE NOW?

Joséphine Kaepelin

36-39

ÉDITO

La Bretagne est une région où la vigueur associative n'est plus à démontrer. Ici et là, les citoyen·nes créent leurs propres outils et s'engagent dans des démarches sociales, solidaires et transdisciplinaires. Les artistes et acteur·rices de l'art sont évidemment concerné·es par cette énergie. Ainsi, de nombreuses initiatives d'artistes ont vu le jour depuis vingt ans et plus vivement encore ces dernières années. Dans le contexte actuel de fragilisation, mais aussi de reconsidération des écosystèmes naturels comme sociétaux et culturels, il nous a paru important de nous intéresser à cette histoire et à son actualité.

La journée d'études « Histoire et actualités des *artist-run spaces* en contexte breton » a pris place dans le cadre de et grâce à Territoires EXTRA, dispositif de résidences de recherche, de création et de transmission, porté par les centres d'art La Criée à Rennes et Passerelle à Brest, initié et soutenu par la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) Bretagne – ministère de la Culture, depuis 2017. Territoires EXTRA a pour objectif de soutenir l'émergence artistique en Bretagne par la production et la diffusion, de développer des projets artistiques en prise avec les acteurs territoriaux bretons et d'inscrire l'émergence artistique dans une dynamique internationale. En 2022, pour la sixième édition du dispositif, les centres d'art ont donc, par ce biais, souhaité collaborer avec des lieux du territoire gérés par des artistes, part vitale de l'écosystème de l'art, et associer école d'art et université à un temps de réflexion.

La journée d'études, qui s'est tenue à l'université Rennes 2 le 8 décembre 2022, ainsi que les actes qui en découlent, sont le fruit des échanges fertiles, approfondis et au long cours entre plusieurs acteur·rices de l'art contemporain et témoignent du dynamisme du maillage breton. Ont ainsi co-construit cette journée : deux centres d'art – La Criée à Rennes et Passerelle à Brest –, une école d'art – École européenne supérieure d'art de Bretagne (EESAB) – et une université – Université de Rennes 2 / EA Pratiques et théories de l'art contemporain (PTAC) –, sans oublier bien entendu les *artist-run spaces* participants. Que tou·tes les contributeur·rices soient ici chaleureusement remercié·es pour leur implication.

Sophie Kaplan et Loïc Le Gall

MAËVA BLANDIN, SOPHIE KAPLAN ET ÉMELINE JARET

DIRECTRICE DE L'EESAB, SITE DE RENNES

DIRECTRICE DE LA CRIÉE CENTRE D'ART
CONTEMPORAIN, RENNES

HISTORIENNE DE L'ART
MAÎTRESSE DE CONFÉRENCES
À L'UNIVERSITÉ RENNES 2, EA PTAC

INTRODUCTION

La double conjoncture de l'attractivité bretonne grandissante d'une part, et de la remise en cause d'un passage artistique par Paris d'autre part, a pour conséquence la création récente de nombreux espaces d'artistes autogérés et collectifs en Bretagne, qui viennent s'ajouter à un tissu plus ancien.

Cette journée d'études s'est intéressée à ces lieux, à leur histoire et à leur actualité en territoire breton et au regard d'autres expériences nationales et internationales. Elle a été pensée en parallèle de l'organisation de résidences d'artistes dans des espaces autogérés bretons, Bellevue à Douarnenez, Format à Plouézec et Supra à Saint-Aubin, dans le cadre de la sixième saison de Territoires EXTRA.

Ces résidences ont donné le ton de la journée d'études, qui a associé et mis en regard à la fois des synthèses de recherche et des récits d'expérience. Les questions, qui ont constitué un préalable à cette journée ont donc été diverses : Dans quels contextes – local, national, international – ces lieux s'inscrivent-ils ? À quels besoins et aspirations – artistiques, économiques, professionnels, etc. – répondent-ils ? Quelles sont leurs modalités de fonctionnement ? Quels liens se nouent avec le territoire sur lequel ils s'installent ? Quels effets – artistiques, économiques, symboliques, sociologiques – s'observent alors ? La journée d'études a voulu croiser les enjeux théoriques et pratiques des espaces autogérés, tout en regardant du côté de l'histoire, à travers leur émergence à la fin des années 1960.

Ces interrogations se sont confrontées rapidement à une question de vocabulaire : le terme d'*artist-run space* recouvre-t-il la diversité

des espaces gérés par des artistes aujourd'hui ? L'accumulation des termes utilisés pour qualifier les espaces de travail fondés par et pour les artistes et pour tenter d'en circonscrire les formes et les enjeux, représente bien la pluralité des réalités que cette étiquette tente de traduire. Preuve en est, de nombreuses études et événements culturels ou scientifiques ont considéré ces espaces dans les deux dernières décennies, sous des angles d'analyse différents et en employant des terminologies variables.

La littérature existante sur le sujet alterne, en effet, entre *lieux*, *espaces* et *galeries*, associés à des qualificatifs tels que *indépendants*, *alternatifs*, *associatifs*, *non-commerciaux*, *autogérés*, *mutualisés*, etc. – et cela, en français, car chaque langue ajoute ses subtilités. L'usage de ces différents vocables ou expressions traduit inévitablement des habitudes, des contextes – économique, sociologique, géographique, politique ou artistique – et, au-delà, des formes diverses du collectif. La terminologie marque les réalités de ces espaces et les expériences dont ils découlent et témoignent.

La variation de vocabulaire traduit également les usages mêmes des espaces collectifs autogérés, qui ne sont pas exclusivement des lieux de production, puisque l'atelier s'accompagne souvent d'un espace d'accrochage voire d'exposition. Lieux d'une socialisation professionnelle, ils constituent un réel enjeu non seulement de la pratique de l'art, mais également de l'organisation collective et de l'accompagnement institutionnel. À travers les espaces autogérés, s'affirme en effet « la capacité des artistes à inventer leur propre économie et à produire du réseau », à s'« organiser et [à] contrôler [...] [la] production, [la] diffusion, [le] commentaire, [la] circulation [nationale et] internationale² ».

Le mouvement des *artist-run spaces*, quand il émerge au milieu du 20^e siècle, traduit en effet la fusion, ou au moins l'hybridation, des espaces de production et de diffusion ; ces deux temps de la création qui, quand l'art rompt avec le modernisme, se mêlent, se superposent et redéfinissent la nature même de l'œuvre. Nombre d'exemples dans l'histoire de l'art montrent à quel point l'organisation de l'activité artistique – professionnelle ou structurelle – opère des déplacements – plastiques ou conceptuels – au cœur même d'une pratique artistique et d'une carrière personnelle.

Cette journée d'études a donc souhaité observer de plus près l'actualité de ces espaces autogérés. Elle s'inscrit dans un circuit de réflexions et d'expériences, menées en Bretagne et au-delà³, dont ont témoigné les intervenant-es : il-elles sont des acteur-rices important-es de ces lieux, et le partage et la mise en discussion de leurs recherches ou de leurs expériences a permis à la fois d'éclairer et d'interroger la situation bretonne. Plus qu'une réflexion sur la nature des *artist-run spaces*, cette journée a donc été l'occasion d'échanger sur les modalités de l'organisation collective des artistes et de la coopération avec les institutions, à travers

2. Extrait du programme de recherche mené par l'École Supérieure d'Art et de Design (ESAD) de Reims entre 2013 et 2017. Cf. *Artist-Run Spaces, around and about - 2012-2015-2017*, Dijon, Les Presses du réel, 2018.

3. Par exemple, en Bretagne : en août 2022, le réseau ACB-Art contemporain Bretagne a organisé une table-ronde sur la question dans le cadre d'une rencontre régionale. Cf. <https://www.artcontemporainbretagne.org/actions/organiser-des-rencontres-regionales/?lang=fr>. Pour la France, outre la publication précédemment citée de l'ESAD de Reims, la Bibliothèque Kandinsky a récemment consacré l'une de ses universités d'été aux espaces autogérés. Cf. *Les sources au travail : Galeries-anti-galeries*, Paris, Bibliothèque Kandinsky, 2021.

la ressource première que représente l'espace de travail. Entre autres points, elle aura rappelé à quel point celui-ci est – en Bretagne comme ailleurs – dépendant et poreux aux caractéristiques architecturales du bâti, aux contextes foncier, socio-économique et politique qui l'entourent, aux modèles qui structurent son fonctionnement.

Déroulé de la journée d'études

10H

**Mot d'introduction par Maëva Blandin,
Émeline Jaret et Sophie Kaplan**

10H15 – 12H30

**« Enjeux historiques et théoriques
des *Artist-run spaces* depuis les années 1960 »
Intervenant-es : Pauline Chevalier, Gallien Déjean,
Alun Williams
Modération : Émeline Jaret**

14H30 – 17H

**« Histoires comparées des *Artist-run spaces* bretons
et enjeux actuels »
Intervenant-es : Vincent Victor Jouffe, Mathilde Vaillant,
Joachim Monvoisin, Albine Bessire et Charlotte Janis,
Joséphine Kaepelin
Modération : Sophie Kaplan**

DES « ESPACES ALTERNATIFS » NEW-YORKAIS (1969–1980) : GENÈSE DES LIEUX ET CONSTRUCTION D'UN MYTHE

20 juillet 1976, une lettre adressée à la critique d'art Lucy Lippard s'enquière des sources et commencements des premiers « espaces alternatifs »¹. L'enquête est commissionnée par Alanna Heiss, qui a fondé The Institute for Art and Urban Resources en 1971, à l'origine de P.S.1, espace alternatif créé en 1976 et désormais affilié au Musée d'Art Moderne de New York. Alors-même que le MoMA fut un des hauts lieux de la contestation des artistes contre les musées à la fin des années 1960, l'affiliation de P.S.1 en 1999 vient en quelque sorte clore trois décennies qui ont marqué la scène artistique new-yorkaise, et au-delà, en proposant à la fois des modèles de fonctionnement d'espaces indépendants, mais aussi une certaine mythologie de ces lieux dont on cherche très vite à construire l'histoire. C'est justement ce que souhaite faire Alanna Heiss dès 1976, lorsqu'elle lance cette enquête. La lettre demande ainsi :

1. Lettre de Marjorie Welsh à Lucy Lippard, Alternative Art Spaces File, New York Public Library, New York.

« L'Institut pour l'Art et les Ressources Urbaines m'a demandé d'écrire une première histoire documentant en particulier le Brooklyn Bridge Event et le 10 Bleeker Street, mais couvrant également les espaces ultérieurs de l'Institut. Je vous écris parce que je pense que vous pourrez peut-être dissiper une certaine confusion et me mettre sur la piste d'une autre question. En discutant de la question des espaces alternatifs qui fait partie des débuts de l'Institut, j'ai commencé à me demander si les "espaces alternatifs" étaient devenus, à un moment ou à un autre dans les années 70, un slogan, ou du moins une expression. Savez-vous si c'est le cas – si un artiste ou un critique dont vous pourriez vous rappeler en serait à l'origine ? Il semble que Jeffrey Lew ne

se souviennent pas de la date d'ouverture du 112 Greene Street. Il parle de l'été 69. Jene Highstein dit plus probablement un an plus tard. Bien qu'il n'y ait jamais eu d'ouverture précise, il y a eu des expositions de groupe très informelles. Vous rappelez-vous quand elles ont commencé? Enfin, savez-vous si des artistes avaient pris des mesures pour trouver des alternatives viables aux expositions dans les galeries avant la création de l'AWC [Art Workers' Coalition], ou a-t-il fallu certains événements pour radicaliser suffisamment les artistes pour qu'ils agissent?»

Cette lettre résume à elle-seule le double enjeu d'une histoire des espaces alternatifs new-yorkais : en quoi les termes mêmes « espaces alternatifs » sont-ils propres à une époque, et comment la construction même du récit de ces espaces génère un modèle, parfois erroné, une nostalgie ou un miroir déformant de pratiques qui ont été largement critiquées dès le milieu des années 1980?

Le 112 Greene Street est considéré comme le premier espace alternatif, même si d'autres lieux tels que Gain Ground, Apple ou le 98 Greene Street apparaissent en 1968-1969 sur un modèle similaire², à savoir un espace d'exposition ou de performance ouvert par un artiste pour une communauté d'artistes de la même génération, qui investit les lieux de manière assez informelle. Le 112 Greene Street va assez rapidement développer une programmation régulière, avec une exposition mensuelle dans des lieux non rénovés et que les artistes utilisent comme tels. La presse évoque ainsi « l'art dans une usine de chiffons³ ». George Trakas, contre l'avis de Jeffrey Lew, va même jusqu'à retirer des lames de parquet pour créer un passage entre le rez-de-chaussée et le sous-sol, pour une installation suivie de quelques performances⁴. Les lieux mêmes deviennent matière à création, ce qui constitue sans doute l'une des caractéristiques essentielles des premiers espaces alternatifs jusqu'en 1976, jusqu'à l'exposition inaugurale de P.S.1, « Rooms ». Investir des espaces urbains à réhabiliter : il s'agit ici d'un modèle qui va être abondamment repris.

Le contexte new-yorkais est cependant singulier. Une grande partie du sud de Manhattan est définie par un zonage strict des espaces urbains : des quartiers majoritairement réservés à la petite industrie, avec interdiction de résidence. Une législation permettra un temps de combiner atelier et résidence pour les artistes, avec cependant beaucoup de difficultés. Ce zonage permet cependant d'installer des ateliers (et aussi une résidence illégale), pour des loyers très bas : ce modèle économique est essentiel et va conditionner l'ouverture des espaces alternatifs. Alors que les manufactures textiles quittent peu à peu le sud de Manhattan, le quartier qui deviendra SoHo propose des espaces vides, avec des parquets solides, des hauteurs sous plafond exceptionnelles, des monte-charges et une configuration idéale pour la peinture, la sculpture, la danse, etc. Autre point essentiel pour le 112 Greene Street : il fut l'un des premiers lieux à profiter des nouveaux financements offerts par deux instances, fédérale et locale : le National Endowment for the Arts et le New York State Council on the Arts.

2. Cf. Pauline Chevalier, Une histoire des espaces alternatifs à New York, de SoHo au South Bronx (1969-1985), Dijon, Les presses du réel, 2017.

3. Peter Schjeldahl, « Sculpture "found" in a rag factory », The New York Times, 1^{er} novembre 1970.

4. « The Inaugural Show », 112 Greene Street, New York, 1^{er} octobre-30 novembre 1970.

Nous sommes face à un certain paradoxe : les premiers espaces alternatifs sont en partie nés des financements publics et d'un mouvement de contestation des artistes contre les structures muséales et contre les politiques du gouvernement américain, sur le territoire (droits civiques, droits des femmes) et à l'étranger (guerre du Vietnam). L'AWC ou Art Workers Coalition⁵, mentionnée dans la lettre à Lucy Lippard, a en effet eu un rôle majeur, grâce notamment à une demande en treize points adressée au directeur du Musée d'art moderne de New York à la suite d'une manifestation qui a vu l'artiste Takis retirer son œuvre de l'exposition « The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age ». Parmi ces treize points figurent notamment la nécessité d'accorder une place aux artistes dans les décisions curatoriales des musées, la reconnaissance d'un droit des artistes à s'opposer à l'inclusion de leur travail dans certaines expositions, leur rémunération pour l'exposition de leur travail, la nécessité de montrer des œuvres plus expérimentales en dehors du musée. Le programme des espaces alternatifs est presque intégralement présent dans ces treize points, à l'exception majeure d'une réflexion sur la place des femmes, qui sera un réel point de friction puis de scission au sein de l'AWC.

Or les financements développés à partir de 1969, sur un projet de Kennedy, ensuite mis en place par Johnson, et grâce au rôle essentiel du critique Brian O'Doherty, vont permettre de mener des projets collectifs. Des bourses sont en effet créées pour des lieux et des structures collectives afin de valoriser des jeunes artistes et non de récompenser des artistes à la carrière déjà installée. Durant les premières années, au moins jusqu'en 1973, les financements sont relativement disponibles, mais les années 1976-1977 vont voir chuter radicalement ces sources. Alanna Heiss, participera d'ailleurs très fréquemment aux jurys d'attribution de ces bourses⁶. Ces financements vont avoir une influence considérable sur le fonctionnement des lieux : il devient rapidement nécessaire d'engager un administrateur, de consolider des archives, une documentation et une valorisation du fonctionnement. Certains lieux vont évoluer dans ce sens, comme le 112 Greene Street, devenu White Columns et toujours existant. D'autres espaces vont aussi voir le jour, non plus montés par des artistes mais par des structures : Artists Space, considéré comme « espace alternatif », est par exemple créé sous l'égide du New York State Council on the Arts.

Alors que les premiers espaces alternatifs étaient majoritairement des espaces montés et gérés par les artistes, et donc « artist-run spaces », ce n'est pas toujours le cas pour une partie des espaces alternatifs considérés comme tels en 1976, nécessitant une clarification entre deux expressions « espaces alternatifs » et « artist-run spaces ». Le terme même « alternatif » ne se réfère pas à la fondation ou à la gestion, mais bien à un mode de fonctionnement en marge des galeries et des musées. Alors que les termes sont caractéristiques des années 1970, d'abord dans un usage pour les médias, l'alternative n'est pas opposition, elle vient apporter un dispositif complémentaire, plus radical, plus expérimental, qui va parfois nourrir ce marché et ces musées tant critiqués en 1969.

5. Cf. Francis Frascina, Un choix de Meyer Schapiro : My Lai, Guernica, le MoMA et la gauche dans le monde de l'art, New York, 1969-1970, traduction de Gauthier Herrmann, Ivry-sur-Seine, Éditions Formes, 2014.

6. Les archives de P.S.1 conservées au MoMA fournissent des listes considérables d'espaces alternatifs à l'échelle nationale. Une source et un outil qui resteraient encore à exploiter pour envisager les distinctions entre villes, régions, contextes urbains et sociaux dans le développement des espaces alternatifs aux États-Unis.

C'est ici que se situe la rupture opérée dans les années 1980. Lorsque les financements publics chutent, après les chocs pétroliers et l'avènement d'une crise morale et des « guerres culturelles » : le modèle des espaces alternatifs est critiqué pour deux raisons. On commence à cerner la responsabilité de ces lieux dans les processus de gentrification des quartiers new-yorkais⁷, et on fait le constat d'une réappropriation des espaces alternatifs par musées et galeries. Le modèle commercial de la galerie devient source de réflexions : peut-il donner un nouveau souffle aux espaces alternatifs ? Ces questions qui émergent au début des années 1980 ne sont toujours pas caduques et il semble intéressant de constater que les espaces alternatifs new-yorkais ne peuvent fournir un modèle en tant que tel mais proposent, au contraire, une évolution et des écueils qui nourrissent une réflexion plus stimulante que toute nostalgie, ou valorisation naïve d'un modèle très tôt critiqué.

7. Cf. Aaron Shkuda, The Lofts of SoHo, Gentrification, Art and Industry in New York, 1950-1980, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 2016.

DE L'ORGANISATION ET DE SES ALLIANCES

Ni musées, ni galeries, ni centres d'art, les espaces créés par des travailleur·euse·s de l'art à partir de la seconde moitié du 20^e siècle relèvent, pour reprendre la notion de Gregory Sholette et Blake Stimson, d'une forme de « collectivisme¹ » irriguant les pratiques d'après-guerre. Coopératives d'artistes, espaces dits alternatifs, *artist-run spaces*, *non-profit galleries* : aucune de ces appellations n'est apte à circonscrire ce phénomène puisque le dénominateur commun de ces initiatives est paradoxalement la diversité et l'invention permanente de leurs identités et de leurs modes de fonctionnement.

Comme l'explique Julie Ault dans l'introduction d'un ouvrage qu'elle publie en 2002², cette tendance historique – qu'elle n'hésite pas à qualifier de « mouvement » – regroupe des initiatives qui témoignent souvent d'une culture DIY, d'un fonctionnement démocratique et horizontal, d'un engagement vis-à-vis du contexte et des communautés côtoyées et impliquées et d'une remise en cause des catégories traditionnelles d'auteur·rice, de diffuseur·euse et de spectateur·rice. Tout en renouvelant ou dépassant les modèles de la galerie, du musée ou de l'atelier, ces projets ont souvent pour objectif de représenter des pratiques, des médiums ou des techniques exclues des circuits institutionnels de diffusion – tout en convergeant, parfois, avec des activités militantes ou des revendications minoritaires. Souvent à l'initiative des artistes, ils relèvent également d'une volonté de réappropriation d'un certain nombre de prérogatives : économique, théorique, curatoriale et, également, politique – car ces expériences collectives transforment l'artiste en un·e producteur·rice responsable, engagé·e et émancipé·e.

1. Gregory Sholette et Blake Stimson, Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

2. Julie Ault, « For the Record », dans Alternative Art New York 1965-1985, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002, p. 1-16.

Pour tenter de comprendre ce qui motive cette tendance au collectivisme, il faut l'inscrire au sein d'une pensée dialectique de la nécessité et de la conviction. Pour le dire simplement, crée-t-on un *artist-run space* parce qu'on n'a pas le choix (nécessité)? Ou bien parce qu'on veut inventer un nouveau modèle de production afin, par exemple, de s'émanciper des schémas du marché de l'art et des institutions capitalistes (conviction)? Si l'on se place d'un point de vue matérialiste plutôt qu'idéaliste, nous pourrions dire qu'un groupe se constitue sur une nécessité (ce sont les conditions matérielles) puis s'étaye sur des idées : on répond à cette nécessité par des choix qui sont faits en se reliant à des enjeux collectifs et à des généalogies historiques qui s'entremêlent.

Parmi ces généalogies, l'une d'elles remonte à la création des clubs, des sociétés et des syndicats d'artistes qui se développent en France au 19^e siècle contre l'hégémonie de l'Académie et du Salon. D'autres puisent dans l'histoire conseilliste européenne³ ou dans l'expérience des centres sociaux et communautaires inspirés notamment par les pratiques féministes ; ou bien encore dans les théories abolitionnistes qui prônent la suppression des institutions⁴. Ces généalogies sont multiples et s'entrelacent les unes aux autres en fonction des spécificités de leur contexte, qu'il s'agisse de la scène new-yorkaise des années 1970, des expériences collectives derrière le rideau de fer, des coopératives d'artistes en Afrique du Sud, ou encore du contexte breton actuel. Pourtant, en dépit de cette multiplicité, un certain nombre de caractéristiques communes semblent se profiler, parmi lesquelles : la prise en charge des questions d'économie, de théorie et de diffusion par les artistes ; des prises de décision rapides au sein de structures au fonctionnement souple et non-bureaucratique ; l'abandon d'une conception individualiste de l'art au profit d'un projet collectif ou d'un jeu d'identité transitoire ; la volonté d'échapper au centralisme institutionnel – ou la nécessité de pallier son absence – au profit d'un maillage plus horizontal d'organisations qui collaborent par affinité, etc. Le phénomène des *artist-run spaces* que nous connaissons aujourd'hui découle largement d'une histoire au cours de laquelle des artistes ont créé les conditions de leur indépendance en luttant d'abord contre le système académique puis contre le marché de l'art et ses opérateur·rices (galeristes, curateur·rices et critiques d'art). Une lutte qui reste d'actualité face à un marché de l'art aujourd'hui largement inféodé aux intérêts économiques et symboliques d'une classe dominante qui s'accapare les communs, détruit le vivant, attaque les droits et les libertés des peuples.

Au-delà de la célébration consensuelle du collectif et des initiatives autogestionnaires, il convient de se demander, à l'intérieur du champ artistique, et malgré la lecture historique émancipatrice, si ces caractéristiques ne sont pas devenues l'apanage d'une culture managériale – considérant qu'il est probable que le cadre de rivalité et de compétition, imposé par le mode de production capitaliste actuel (dans sa période de domination néolibérale la plus violente), modèle nos subjectivités individuelles et collectives, même si on essaie d'y résister. À cet égard, Gregory Sholette

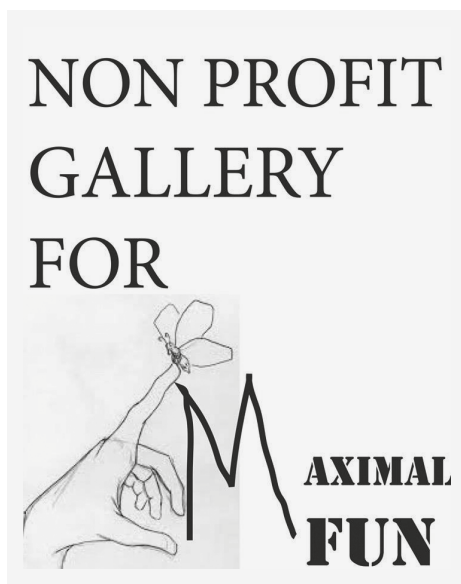
3. Dans l'histoire révolutionnaire européenne, ce qu'on appelle le conseillisme prône une auto-organisation des travailleur·euses dans les usines, les quartiers, les villages, etc. Même si peu d'espaces artistiques alternatifs se réclament aujourd'hui de cet héritage, il est possible, cependant, que le paradigme conseilliste ou groupusculaire, et les questionnements qu'il véhicule dans son rapport aux institutions et à la société, ait été un modèle sous-jacent *via* sa redécouverte par certains groupes à partir des années 1960 (Internationale situationniste, Socialisme ou Barbarie, opéraisme italien, mouvement autonome, etc.). Par l'entremise notamment de la contre-culture et de la *Free Press*, cet héritage s'est infusé dans un large pan culturel, dont l'art fait partie, et a offert des moyens pour repenser la vie quotidienne et les modes de production dans une perspective libertaire et émancipatrice. À cet égard, la culture DIY, prônée par le mouvement punk et notamment inspirée par les théories situationnistes, résulte de cette influence sous-jacente et constitue l'un des éléments structurants dans le récit de l'émergence et de la philosophie des *artist-run spaces*.

4. Concernant l'influence des théories de l'abolitionnisme pénal sur la critique des institutions artistiques, cf. Guillaume Maraud, « Des problèmes méthodologiques des "vérités" artistiques et de leurs effets sur le monde social », dans Nicolas Bertail, Gallien Déjean, Mica Gherghescu (dir.), *Journal de l'Université d'été de la Bibliothèque Kandinsky. Galeries-Anti-Galeries*, n° 6+7, Paris, Centre Pompidou, 2021, p. 125-128.

déclare qu'il discerne, « parmi les nuées récentes de groupuscules artistiques, le produit incontestable de la culture d'entreprise⁵ ». Dans un texte célèbre, AA Bronson, quant à lui, dénonce la transformation bureaucratique (au gré des demandes de subventions) des *artist-run spaces* et la façon dont ces anciens lieux de la contre-culture deviennent des espaces de légitimation⁶. Sans aller jusqu'à prétendre que tous les *artist-run spaces* sont devenus des start-ups, toujours est-il qu'aujourd'hui, dans le champ artistique, le projet collectif, ses ramifications participatives et sa rhétorique alternative peuvent être envisagés non plus comme des hors-champs mais, au contraire, comme des éléments de médiation, pour reprendre une terminologie marxiste, entre une classe (celle des travailleur-euses de l'art) et le capital (le marché de l'art) – l'alternatif dans ce sens n'étant rien d'autre qu'une fonction intégrative dans l'appareil capitaliste. D'ailleurs, les *artist-run spaces* se présentent souvent comme un tremplin vers le marché de l'art, un outil de « prospection » dédié à « l'émergence de nouveaux artistes » au service des institutions privées et publiques, avec toute la limpidité de la sémantique extractive propre à la rhétorique minière et coloniale du capitalisme.

5. Gregory Sholette et Blake Stimson, Collectivism After Modernism, op. cit., p. XIV.

6. AA Bronson, « The Humiliation of the Bureaucrat: Artist-Run Centres as Museums by Artists », dans AA Bronson et Peggy Gale (dir.), Museums by Artists, Toronto, Art Metropole, 1983, p. 29–37.



COURTESY : FLY AWAY, 2018

Aujourd'hui, le secteur des espaces dits alternatifs est confronté à plusieurs paradoxes. Le premier est centripète et se résume par la question suivante : comment faire pour qu'un espace indépendant ne participe pas aux phénomènes d'extraction de savoirs occultés, de récits minoritaires et d'identités invisibilisées opérés aujourd'hui par la plupart des institutions du monde de l'art et de la recherche pour les transformer en marchandises culturelles⁷. Le second écueil est centrifuge : quel impact les espaces alternatifs ont-ils sur leur environnement extérieur immédiat (la plupart du temps des quartiers populaires ou périphériques en phase de transition) ? On assiste depuis le milieu des années 1970 à une instrumentalisation accélérée des modèles alternatifs (squats, friches, ateliers collectifs d'artistes, *run spaces*) au profit d'une gentrification de l'espace urbain qui bouleverse nos modes de vie

7. Je renvoie à l'ouvrage Suites décoloniales, dans lequel est décrit, au moyen d'une critique décoloniale des institutions artistiques et universitaires, l'emprise hypocrite des phénomènes d'extractions culturelles opérées au nom des politiques de diversité. Cf. Olivier Marboeuf, Suites décoloniales. S'enfuir de la plantation, Rennes, Éditions du commun, 2022.

et nos communautés (spéculation immobilière, exclusion sociale, privatisation de l'espace public, uniformisation culturelle, gestion policière des territoires). À l'instar du phénomène des tiers-lieux, les politiques publiques de subvention et de mises à disposition d'espaces opèrent un travail de formatage des structures qu'elles soutiennent, de manière à les rendre compatibles avec les normes – techniques, administratives, financières et culturelles – de gestion de la ville. À l'inverse, certaines caractéristiques traditionnellement associées à l'espace alternatif et marginal, comme l'interstitiel ou le transitoire, sont devenues aujourd'hui des outils économiques au service de la ville « créative » néolibérale (je renvoie, pour le contexte français, à des modèles qui deviennent hégémoniques comme POUISH Manifesto ou Artagon).



GRAFFITI SUR LE MUR DU COULOIR MENANT
AUX TOILETTES D'UN LIEU CULTUREL
ET SOCIAL AUTOGÉRÉ À MONTEUIL, 2023

Lorsqu'un collectif artistique est toléré dans l'espace urbain ou péri-urbain par les pouvoirs publics ou le secteur privé, il est rarement là par hasard ! À qui profite le crime ? De quelle autre catégorie de population les collectifs de travailleur·euses de l'art prennent-ils la place ? Il y a toujours un mobile (la spéculation immobilière) et toujours des victimes (des catégories de population indésirables remplacées par des artistes au nom de la diversité ou de la lutte contre les phénomènes de « monoculture » dans les quartiers). Cette gestion bourgeoise, excluante et policière des territoires détourne à ses propres fins la nécessité des travailleur·euses de l'art de fabriquer leurs propres lieux de production et de diffusion. Sans culpabilité moralisatrice, il est important que les espaces collectifs soient capables d'affronter ces questions afin de comprendre les phénomènes d'instrumentalisation auxquels le secteur artistique est confronté, et de s'en affranchir.

L'écueil centripète de l'extraction et celui centrifuge de la gentrification qui guettent les espaces alternatifs prouvent l'échec des politiques de démocratisation culturelle lorsqu'elle camoufle la domestication paternaliste, classiste et coloniale des quartiers par les pouvoirs publics et leurs opérateurs. Dès lors, il semble

primordial de repenser les liens qu'entretiennent ces lieux avec ce qu'ils ne sont pas et avec ceux-celles qui n'y participent pas. Dans le langage militant, l'allié·e est une personne privilégiée qui apporte son soutien à un groupe ne possédant pas ces privilèges. Dans un texte passionnant, Indigenous Action (groupe anticapitaliste militant contre la colonisation américaine des terres indigènes) analyse les effets délétères des phénomènes d'alliance (paternalisme, appropriation culturelle, capitalisation symbolique)⁸. En général, explique le collectif, le soutien de l'allié·e privilégié·e outrepassé rarement la sauvegarde de ses propres privilèges. Indigenous Action reconnaît cependant l'importance des alliances dans des cadres de convergence des luttes mais il propose de remplacer la notion d'allié·e par celle de « complice » : le·la complice, c'est un·e allié·e qui n'aura pas peur de mettre en danger ses propres privilèges dans le cadre d'une lutte convergente ! Quelles formes de relation, de coopération, de connivence les *artist-run spaces* sont-ils capables d'établir avec d'autres groupes sociaux ? Afin de lutter contre l'emprise néolibérale de leurs propres activités et les ravages que cela produit, sont-ils prêts à repenser de nouvelles modalités d'alliance, quitte à risquer de mettre en danger les maigres privilèges symboliques et matériels qui sont octroyés au secteur culturel ?

8. Indigenous Action, [Accomplices Not Allies: Abolishing the Ally Industrial Complex](https://www.indigenouaction.org/accomplices-not-allies-abolishing-the-ally-industrial-complex/) [2014] : <https://www.indigenouaction.org/accomplices-not-allies-abolishing-the-ally-industrial-complex/>.

NEW YORK, MARSEILLE, PEILLAC

Avant de me lancer dans la création de structures qu'on pourrait appeler *artist-run spaces*, j'ai organisé des *Pop-Up* expositions pour répondre aux besoins exprimés souvent par de jeunes artistes (comme moi à l'époque) et frustré-es par le manque d'opportunités leur permettant de mettre leurs créations devant le regard d'un public. À Londres, nous étions un certain nombre de jeunes artistes ayant pris un job alimentaire de coursier à vélo (très rentable à l'époque) et nous avons voulu nous organiser pour montrer nos travaux. Avec la complicité de nos patrons de la compagnie de coursiers, nous avons aménagé une salle d'exposition (très professionnelle !) dans les locaux de l'entreprise, afin de monter une exposition des artistes-courriers – exposition assez réussie avec une certaine visibilité, un peu de presse et même quelques ventes !

Après cela, ma première vraie expérience dans la création d'*artist-run spaces* permanents a eu lieu à Nîmes où, à la suite d'une résidence avec une exposition personnelle à l'École des Beaux-Arts, j'ai collaboré à la création de La Vigie – art contemporain, en 1992. Cet *artist-run space*, actif jusqu'en 2021, proposait un programme d'expositions faites sur mesure et élaborées en proche collaboration avec des artistes venu-es travailler sur place. Au début d'une telle aventure, on ne pense pas souvent à solliciter des subventions pour soutenir l'initiative et on n'en a d'ailleurs pas les compétences. Par conséquent, on fait souvent venir des artistes pour entreprendre des résidences de recherche et de production, proposant ainsi des expositions-installations *in situ* et peu onéreuses, créées avant tout dans une ambiance de dialogue et d'échange – élément central de l'ADN d'un *artist-run space*.

C'est seulement plus tard qu'on songe à la question de la rémunération des artistes et à la manière de traiter cette question.

En 1993, ma longue collaboration avec l'Association Triangle a commencé, d'abord à New York, puis par la création d'une antenne à Marseille, en 1995. Créée dans l'état de New York en 1982 par le sculpteur britannique, Anthony Caro, cette association proposait chaque année, dans la campagne new-yorkaise, un workshop international réunissant une trentaine d'artistes pendant une courte période de quinze jours mais d'une intensité exceptionnelle. Il était initialement prévu que le « Triangle Artists' Workshop » n'existe qu'une fois, pour disparaître à la fin de la session de 1982, et son nom venait du fait que les artistes invité-es étaient britanniques, américain-es et canadien-nes. L'expérience vécue par les participant-es était tellement frappante que la plupart ont souhaité récidiver l'été suivant, qui a ajouté de nouveaux-elles participant-es venu-es de France et d'Afrique du Sud sous régime apartheid. En 1985, un nouveau workshop a été créé à Johannesburg, en 1988, à Mutare au Zimbabwe, puis en 1989, à Cape Town. Dans les années 1990, plusieurs autres antennes ont vu le jour en Afrique et, en 1994, le Gasworks a été créé à Londres, proposant l'un des premiers programmes de résidences à l'année, en même temps que ceux au Bag Factory à Johannesburg et à Thulepo à Cape Town. Le Triangle Network s'est développé en continu à cette époque et existe aujourd'hui à travers la planète et sur tous les continents.



LA VIGIE-ART CONTEMPORAIN, NÎMES

Il est important de noter que l'élargissement de ce réseau, dans une quarantaine de pays aujourd'hui, s'est opéré de manière parfaitement organique, toujours porté par des artistes ayant participé quelque part dans le réseau avant de rentrer dans leurs pays avec le fort désir d'y créer une antenne de Triangle sur place. C'est exactement de cette manière que je suis devenu l'un des fondateur-rices de l'Association Triangle-France à Marseille, suite à l'organisation d'un workshop international en 1995, en proche collaboration avec

Triangle New York. C'est très intéressant qu'une structure comme ce qui s'appelle aujourd'hui *Triangle-Astérides*, devenu centre d'art contemporain labellisé d'intérêt national, se dit toujours « *artist-run space* », malgré le fait qu'il n'y a pas eu d'artiste-dirigeant-e depuis le jour où je me suis fait remplacer par Sandra Patron, la première de quatre directrices exceptionnelles qui m'ont succédé. L'actuelle directrice, Victorine Grataloup, explique que les paramètres créés par les artistes-fondateur-rices ont établi la mentalité et l'ADN de l'association qui perdurent aujourd'hui et qui justifient largement le fait de garder le statut d'*artist-run space*.



VUE DE L'EXPOSITION DE STÉPHANIE MAJORAL, TRIANGLE-FRANCE, FRICHE BELLE DE MAI (MARSEILLE)



VUE DE LA VITRINE DE PARKER'S BOX (BROOKLYN), AVEC UNE OEUVRE DE STEVEN BROWER

Ensuite, avec mon déménagement quasi-permanent à New York en 1998, j'ai pu y créer *Parker's Box*, une galerie expérimentale où nous avons proposé 100 expositions entre 2000 et 2013. À New York, les quartiers des galeries d'art contemporain se transforment avec une rapidité impressionnante et, au milieu des années 2010, au moins cinquante galeries gérées par des artistes étaient actives dans notre quartier de Williamsburg, alors qu'aucune n'existait dix ans plus tard ! Cette étape a aussi été marquée par deux projets d'échanges, impliquant chacun une vingtaine de structures – d'abord entre Brooklyn et Paris en 2001, puis entre Brooklyn et Montréal en 2013.

Enfin, en 2012, j'ai participé à la création de Minoterie21, une association atypique lancée par la réalisation de quatre «sculptures praticables» ou abris d'artistes, dans un champ près du village de Peillac, dans le Morbihan. Aujourd'hui la structure propose un modeste programme de résidences d'artistes et d'expositions dans une zone rurale près de Peillac, un village animé par la présence d'une activité culturelle pluridisciplinaire grâce à de nombreuses initiatives diverses.



VUE DE L'EXPOSITION DE PIERRE ARDOUVIN,
ORGANISÉE PAR MINOTERIE21, À LA CHAPELLE
DE LA CONGRÉGATION (PEILLAC)

LE BON ACCUEIL / SITE EXPÉRIMENTAL DE PRATIQUES ARTISTIQUES

C'est par Pascal Moreul un ami du lycée de lettres Ernest Renan à Saint-Brieuc, devenu lui aussi artiste, que j'ai connu en 1998 l'existence du Site Expérimental de Pratiques Artistiques (SEPA) / Bon Accueil à Rennes.

Ce n'était pas ma première expérience collective. Dès 1989, j'avais intégré à la cité universitaire Jean Zay à Antony le *Groupe d'Études beaux-arts* (vie collective, gestion d'ateliers, portes ouvertes, lieu d'exposition). J'avais été membre actif de *Desseins d'artistes* en 1992 (organisation d'expositions) et surtout, avec Georges Mutsianos, j'avais travaillé sur les axes du projet de l'agence *ARS 2 La Chose* en 1993. Avec ce projet qui n'a pas pu se concrétiser, nous nous étions déjà emparés de la question de la lutte contre la précarisation des jeunes artistes allocataires du RMI (allocation créée en 1988).

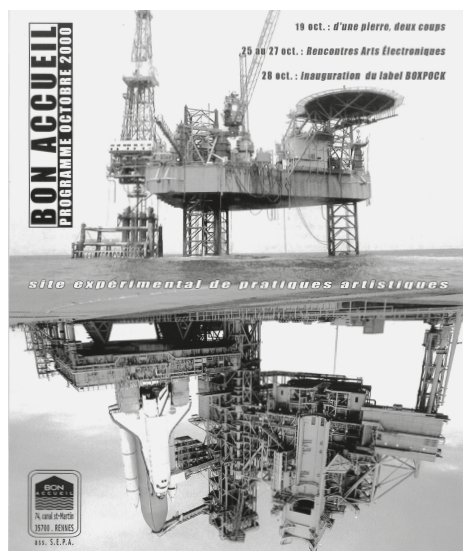
Le SEPA, dont les statuts ont été élaborés en 1996, a répondu à une nécessité de terrain, celle pour de jeunes artistes de créer un lieu de dialogue et de croisement, de diffusion et de production. J'y ai, pour ma part, été impliqué entre 2000 et 2010 et je voudrais plus particulièrement rappeler ici le contexte des premières années et évoquer quelques actions menées.

À Rennes, la géographie de l'art contemporain à l'époque était bien différente d'aujourd'hui : le Frac Bretagne, très actif dans toute la région, était encore à Châteaugiron ; l'association 40mcube était tout juste naissante ; La Criée, qui n'était pas encore équipement de la Ville de Rennes, était dans une situation flottante ; La Galerie Art & Essai, dirigée à ce moment par Larys Frogier – qui prendra ensuite la direction de La Criée –, était en plein essor, avec des expositions de pointe, des publications régulières de catalogues

et des colloques. Le Triangle était également très actif dans le domaine de la photographie contemporaine et il y avait régulièrement des expositions dans le cloître de l'École régionale des Beaux-Arts, alors dirigée par Jacques Sauvageot. Odile Leborgne venait de prendre le poste de chargée des arts plastiques et de la commande publique à la Ville de Rennes et Marnix Bonnike était conseiller aux arts plastiques à la Drac Bretagne.

Ce sont ces deux derniers partenaires qui ont particulièrement soutenu et accompagné la fondation du SEPA/Bon Accueil. Au soutien de la Ville de Rennes à qui appartenaient les deux locaux du SEPA, se sont ajoutés les soutiens financiers du Conseil Régional de Bretagne et du Conseil départemental d'Ille-et-Vilaine pour toute la mission spécifique d'aide à l'insertion professionnelle des artistes allocataires du RMI :

« L'association a pour but de soutenir, par tous moyens matériels et informatifs, la professionnalisation des artistes plasticiens, en privilégiant la recherche, en favorisant la production, la diffusion et la promotion de leurs œuvres, et de mettre à leur disposition les informations relatives au statut de l'artiste plasticien. »



EXTRAIT DU CATALOGUE
BON ACCUEIL : SAISON 2000/2001

J'insisterai sur le fait que l'objet statutaire de l'association n'était pas la promotion de « l'art contemporain » mais le soutien aux artistes par différents moyens. Cette remarque n'est pas anodine au regard des évolutions actuelles de notre écosystème. Par exemple, depuis 2017, une des visées des SODAVI en particulier a consisté à promouvoir le passage d'un modèle économique centré sur l'art à un autre centré sur l'artiste-auteur-riche.

Le Bon Accueil / SEPA s'est pensé à la fois comme lieu d'expositions et espace de professionnalisation (lieu-ressource, conseil, ateliers de production au 74 bis, etc.). Dans ce que je percevais à l'époque du projet du SEPA, ce à quoi j'adhérais complètement, c'était le positionnement des artistes à l'origine, à la source d'une action autant artistique que politique. Une communauté de pairs actifs qui affirmaient leurs savoir-faire, désireux-euses de vouloir expérimenter ensemble.

Il y avait, aux débuts du SEPA, une forte énergie chez les jeunes artistes qui participaient au projet, pour la plupart peintres issues du département Arts plastiques de l'université Rennes 2 et de l'École des Beaux-Arts de Rennes. Pour beaucoup, il-elles avaient pu montrer leur travail ou, du moins, pu expérimenter la mise en espace dans le cadre d'expositions collectives organisées au centre d'art de Kerguéhennec, alors dirigé par Denys Zacharopoulos. Cette énergie a été plus que nécessaire pour mener à bien le très gros chantier bénévole de travaux, qui a duré plus d'une année avec l'appui de la Fondation de France et du mécénat d'entreprise BORSA. L'inauguration du lieu, au 74 canal Saint-Martin – en lieu et place de l'ancien restaurant le bon accueil –, s'est faite à l'occasion des premières portes ouvertes des ateliers de Rennes en juin 1998.

En tant qu'artiste, j'ai participé à plusieurs expositions collectives :

- En 2000, « ROTATIVE, une autre idée du mouvement » a été la première *expérience* à laquelle j'ai participé ;
- En 2001, « REVELER » avec Cécilia de Varine et Pierre Lacôte comme artistes invité-es, comme second volet du programme « l'île Manifeste » ;
- « L'île Manifeste » (5) / « DEPOSER » ;
- En 2004, « l'île Manifeste » (9) / « GRAPHEs et PARTITIONS » avec le centre chorégraphique de Bretagne et le prêt d'œuvres du Frac Bretagne ;
- En 2010, « MARCHER », avec le prêt d'œuvres des Frac Bretagne et Pays de la Loire.

Le SEPA a aussi été une des structures de coproduction pour deux œuvres vidéo présentées, pour l'une, à l'exposition solo « ARRANGEMENTS » à Guingamp et Ploufragan en 2002 et, pour l'autre, lors de l'exposition « TRANSPARENCES » à l'Imagerie à Lannion en 2008.

VUE D'UNE ŒUVRE
DE KARIN HAENLEIN ET NICOLAS DEMENG
DANS WAHLVERWANDTSCHAFTEN/AFFINITES
ÉLECTIVES, EXPOSITION CARTE BLANCHE
À BETTINA KLEIN, EXTRAIT DU CATALOGUE
BON ACCUEIL : SAISON 2000/2001



Longtemps, la gouvernance a été collégiale et le partage des tâches faisait partie de la vie quotidienne. Pour permettre aux artistes de travailler sur des projets extérieurs (résidence de création à

l'étranger, par exemple), je voudrais rappeler une méthode qui consistait à nommer un-e membre du CA comme référent-e pour chaque séquence de programmation. Cela pouvait aller jusqu'à désigner cette personne comme commissaire, comme cela a été le cas pour moi dans trois volets de « l'île Manifeste » – dont l'exposition de Madeleine Bernardin en 2008 et l'exposition « Fait Maison » en 2009.

Les actions du SEPA dépassaient les frontières de Rennes : Sheffield en Angleterre, Berlin pour ses premières années. En mars 2000, des membres du SEPA m'ont par exemple invité à un projet de résidence et d'exposition à Camaret-sur-Mer autour du poète symboliste Saint-Pol-Roux. Le Bon Accueil avait été la structure porteuse du projet. L'année 2000 est aussi celle où est confiée au SEPA la coordination d'une biennale de la jeune création par Rennes Métropole. Intitulée « À VOS ARTS », elle s'est tenue dans dix-sept communes et dix-huit sites.

À côté de ses activités artistiques, le bon accueil a beaucoup œuvré pour la professionnalisation et le statut des artistes. C'est là un point très important à souligner. En décembre 2000, le SEPA a notamment organisé, avec le soutien de la Délégation aux Arts plastiques du ministère de la Culture, un forum original au Champ de Mars à Rennes : *L'activité de l'artiste plasticien : source de droits*. Je cite un extrait du texte de présentation dans la plaquette de la saison 2000-2001 :

« Notre intention d'organiser cette journée-forum d'information se fonde d'abord sur un constat : la plupart des artistes plasticiens exercent leurs activités dans une configuration de situations diversifiées, ils sont pour la plupart du temps isolés dans leurs pratiques et méconnaissent de fait leurs droits et obligations. »

C'est progressivement, notamment dans l'année précédant le 3^e CIPAC de Nantes de 2001 – *L'art, des artistes et des professions : changer les conditions de l'art en France*¹ –, que la question des processus de professionnalisation, de la reconnaissance des associations et collectifs d'artistes est devenue cruciale. Le Fondateur du SEPA en 1996, l'artiste Simon Artignan, a pris la parole en séance plénière en présentant les spécificités du SEPA et en appelant à la constitution « d'un congrès permanent, loin des antichambres de la marge comme de celles du pouvoir institué afin que soient réellement débattues des réponses à la question d'une reconnaissance statutaire de l'activité artistique ».

En 2002, dans une logique militante, le SEPA / Bon Accueil adhère à deux nouveaux réseaux différents et complémentaires : le réseau territorial ACB – Art Contemporain en Bretagne et la FRAAP, toute jeune Fédération des Associations d'Artistes Plasticiens². J'y représente le SEPA dans leurs deux conseils d'administration.

Je ne veux pas alimenter la machine à illusions en faisant un portrait idéalisé des associations d'artistes. Ce sont des organismes très fragiles qui doivent se réinventer sans cesse, généralement par eux-mêmes, parfois avec l'aide d'outils comme le DLA – dispositif

1. Cf. <https://cipac.net/actions/congres/3eme-congres-l-art-des-artistes-et-des-professions-changer-les-conditions-de-l-art-en-france-nantes-2001>.

2. Cf. <https://www.artcontemporainbretagne.org/> et <https://fraap.org/>.

local d'accompagnement³. En 2008, dans ce dispositif, un audit a été mené par *ars nomadis* auprès des salarié-es comme des membres de l'association. En termes de structuration professionnelle, les préconisations se sont avérées en rupture avec les principes fondateurs : refonte des fiches de poste entre coordination et médiation, spécialisation de la programmation autour du *sound art* ou du Klang Kunst, insistance sur les publics...

À mon sens, ce modèle de l'organisme vivant – avec ces cycles de croissance et d'épanouissement, ses processus d'enracinement mais aussi de déclin – pour caractériser l'association d'artistes est ambivalent. Y git à la fois les richesses – la plasticité, la souplesse d'intervention et de programmation – et les faiblesses – le manque de stabilité à l'inverse des institutions qui ont des missions plus cadrées.

3. «Premier dispositif d'accompagnement de l'économie sociale et solidaire (ESS) en France, le DLA accompagne gratuitement les structures d'utilité sociale dans le développement de leurs emplois et de leurs projets. Présent sur l'ensemble du territoire, le DLA propose un accompagnement sur-mesure et gratuit et compte près de 6000 bénéficiaires chaque année.» Cf. www.info-dla.fr.



WAHLVERWANDTSCHAFTEN/AFFINITES
ÉLECTIVES, EXPOSITION
 CARTE BLANCHE À BETTINA KLEIN
 (AVEC YVONNE DIEFENBACH ET ALAIN ROUX,
 KARIN HAENLEIN ET NICOLAS DEMENGE,
 HARRY SACHS ET DANIEL DEWAR)
 EXTRAIT DU CATALOGUE
BON ACCUEIL : SAISON 2000/2001

Les termes de collectif d'artistes ou d'*artist-run space* masquent des réalités hétérogènes : de la bande d'ami-es, qui ont partagé tout ou partie de leur parcours en formation initiale et se rassemblent pour éviter l'isolement professionnel et éventuellement mettre en commun du matériel, jusqu'à la coopérative d'artistes qui prône une inscription de leur initiative collective dans le champ de l'Économie Sociale et Solidaire ; du groupe d'artistes, comme RADO par exemple avec des champs de réflexion et d'action communs à l'association mêlant auteur-rices et médiateur-rices de l'art avec en modèle le centre d'art labellisé.

Mais, quelles que soient ces différences, ces évolutions et en dépit des combats et travaux collectifs menés entre 1998 et 2022, on ne peut que constater la persistance de la précarité structurelle du secteur des arts plastiques, et en particulier pour ses principaux et nécessaire acteur-rices que sont les artistes.

VIVARIUM, ATELIER ARTISTIQUE MUTUALISÉ À RENNES. UN PROJET ASSOCIATIF ENGAGÉ ET EN ÉVOLUTION, CONSTRUIT PAR ET POUR LES ARTISTES

Historique

L'association Vivarium est créée en 2007 par Jean-Benoit Lallemand, Damien Marchal, Richard Louvet et Martin Bineau, quatre artistes diplômés en Arts Plastiques à l'Université Rennes 2. En 2006, ils trouvent un espace à l'abandon dans la zone industrielle Route de Lorient, au-dessus du concessionnaire Kawasaki. Ils entreprennent de lourds travaux d'aménagement pour transformer le lieu en atelier. Ces travaux de réhabilitation durent six mois et sont auto-financés, notamment grâce à la vente du métal récupéré à la suite du démontage de l'ancien système de chauffage.



VIVARIUM, BÂTIMENT

L'équipe s'est renouvelée au fur et à mesure des années et s'est adaptée à la réalité de la scène artistique. Quatre fondateurs en 2006, huit membres en 2010, treize aujourd'hui, dont une majorité à partager nos espaces, pour des raisons économiques et

une demande grandissante d'ateliers à Rennes. Actuellement, les membres de l'atelier sont Alix Desaubliaux, Lucie Desaubliaux, François Feutrie, Valentin Godard, Claire Guetta, Vincent Lorgeré, Margaux Parillaud, Thomas Portier, Manon Riet, Johanna Rocard, Marieke Rozé, Alisson Schmitt et Mathilde Vaillant.



VIVARIUM, ATELIER B



VIVARIUM, ATELIER E

L'atelier

Le but premier du Vivarium – Atelier Artistique Mutualisé est de permettre aux artistes travaillant sur le territoire rennais d'exercer leur activité dans un cadre professionnel et stimulant. Les artistes résident-es permanent-es du Vivarium profitent d'une dynamique collective et d'une mutualisation des ressources matérielles et immatérielles, ainsi que des réseaux. L'atelier mutualisé comprend :

- cinq ateliers permanents d'une surface variant de 20 à 35 m²,
- un atelier partagé à durée déterminée, dispositif IMAGO, de 15 m²,
- un espace de production modulable, dit *Le couloir*, de 40 m²,
- une chambre de 10 m², équipée d'un bureau et d'un lit mezzanine,
- des sanitaires équipés (toilettes, douche, lavabo),
- un espace convivial, une cuisine équipée où nous partageons nos repas.

Les cotisations des artistes résident-es permanent-es, qui sont fixées en fonction du nombre de m², permettent à l'association de générer une importante part d'auto-financement et d'assurer ainsi sa stabilité financière et son inscription réelle et durable dans le paysage culturel rennais. Ces cotisations couvrent ainsi l'entièreté du loyer de l'atelier et les charges (énergie, internet, assurances et

banque). L'association est subventionnée par la DRAC Bretagne, la Ville de Rennes et la Région Bretagne uniquement sur la programmation culturelle, avec un montant qui varie en fonction du nombre d'événements que nous voulons et pouvons organiser. Notre place sur la scène rennaise depuis de nombreuses années nous permet d'avoir la confiance de ces institutions qui nous soutiennent tous les ans. Grâce à la distinction budgétaire loyer auto-financé / programmation subventionnée, nous avons la liberté de maintenir ou non nos événements d'une année sur l'autre, de prévoir plus ou moins d'événements en fonction de nos disponibilités respectives. Car le cœur de notre projet associatif, c'est avant tout l'atelier comme plateforme de travail.

Dans sa mission de soutien à la jeune création contemporaine, le Vivarium a mis en place le dispositif IMAGO, en 2014. Son objectif est de pouvoir accueillir au sein de l'atelier de jeunes artistes souhaitant s'engager dans une pratique artistique professionnalisante. Le bail de l'atelier IMAGO est reconduit annuellement pour une durée de trois ans maximum. Les résident-es de l'atelier IMAGO peuvent profiter de la plateforme de production (*le couloir*) pour des projets volumineux, ainsi que des conseils administratifs, juridiques et du soutien des artistes résident-es permanent-es.



VUE DE L'EXPOSITION
« ZINES OF THE ZONE », VIVARIUM

Programmation culturelle

Sous l'impulsion d'Isabelle Henrion, commissaire d'exposition, l'association Vivarium, dans sa mission de soutien à la création artistique et de mutualisation des outils et des réseaux, développe des projets de résidence depuis 2018. Le Vivarium pense le format de ses résidences pour répondre :

- aux besoins logistiques et financiers des artistes et commissaires,
- aux caractéristiques et usages de ses locaux, aux réalités économiques du secteur culturel et des arts visuels,
- au rapport spécifique au territoire induit par la mobilité des artistes.

Le projet de résidence A GUEST + A HOST = A GHOST repose sur un principe simple : des artistes de villes et/ou de pays différents, échangent leurs lieux de travail (ateliers ou bureaux) et leurs lieux de vie (appartements) pendant une période donnée.

Le titre du projet, emprunté à Marcel Duchamp, fait référence au fait que les artistes qui échangent leurs ateliers ne se rencontrent pas physiquement, mais uniquement à travers leurs espaces de travail et de vie respectifs. Il·elles négocient par correspondance les conditions de l'accueil et de l'hospitalité qu'il·elles s'offrent mutuellement. Si le format permet une économie simple, nous assurons aux artistes des honoraires, un budget de production et la prise en charge des déplacements et des frais de vernissage si besoin, ainsi qu'une rémunération des heures de coordination nécessaires pour monter un tel projet.

Dans le cadre du programme À VIF, le Vivarium met à disposition des artistes invité·es des honoraires, un budget de production, l'hébergement et un espace de travail (*le couloir*). À cela, s'ajoute un budget de coordination pour les membres en charge de l'accueil. La durée des résidences est d'environ deux semaines, en fonction des besoins des artistes invité·es. Les artistes des résidences À VIF sont invité·es par les artistes résident·es permanent·es, qui assurent un commissariat tournant.

La VIVAKADEMIE est un programme de conférences-rencontres et d'interventions artistiques. Ce programme s'axe sur des invitations faites à des artistes rennais·es et breton·nes à venir présenter leurs pratiques respectives dans un cadre à la fois professionnel et convivial. L'accent est mis sur la discussion et l'échange, le partage des savoirs et savoir-faire entre artistes, professionnel·les de l'art et publics.

SUPRA

Un atelier mutualisé

En 2019, nous avons commencé à réfléchir à l'achat d'un atelier commun avec Thomas Dellys (designer). Nous arrivions tous les deux à échéance de nos baux d'atelier : lui, avec Territoire, et moi, avec les ateliers de la Ville de Rennes dont j'ai pu bénéficier pendant six ans grâce à des sous-locations. Après dix ans d'ateliers précaires, nous arrivions à un moment charnière de nos activités avec des projets plus importants nécessitant des espaces de travail sur lesquels nous pouvions nous appuyer sur du plus long terme. Acheter à deux nous permettait d'avoir plus grand, mais également d'envisager de mutualiser une partie de l'espace et des outils. C'était également plus rassurant que d'imaginer un achat seul, notamment en campagne (qui soulève la question de l'isolement).

Nos critères étaient multiples mais certains nous semblaient fondamentaux : le budget (qui nous poussait inévitablement hors de Rennes), la superficie (minimum 200 m²), la distance vis-à-vis de Rennes (pas plus de 30 minutes), la nécessité d'être proche d'une alternative de transport (le train) et d'être sur un axe fréquenté, afin de faciliter les visites professionnelles d'artistes, de commissaires, etc. – nous sommes finalement sur l'axe Rennes-Paris et sur le chemin de l'artothèque de Vitré. Nous avons mis un an à trouver un lieu remplissant tous nos critères ; puis six mois pour réaliser l'ensemble des travaux d'aménagement : création de trois ateliers individuels, d'un espace céramique, d'une galerie et d'un espace commun. La majeure partie des travaux a été réalisée à deux, essentiellement durant le second confinement.

Une dynamique collective et associative au sein de l'atelier

L'atelier de Supra faisant plus de 500m², il a rapidement été question d'accueillir une troisième personne dans le projet. Cette troisième personne, qui aurait pu être artiste ou designer, est finalement devenue une « personne morale » sous la forme juridique d'une association, Supra. Ainsi, nous pouvions créer un projet plus ambitieux, à travers une résidence et la mutualisation d'espaces – ces différents projets apportant respectivement leurs lots de rencontres, d'échanges et de sous-projets, tous plus riches les uns que les autres.



ATELIER DE LÉA BÉNÉTOU, SUPRA



PORTES OUVERTES DE SUPRA

Comme pour la recherche de l'atelier, l'écriture de notre résidence d'artiste s'est faite par l'énumération de critères idéaux. Nous avons identifié deux types de résidence pouvant s'intégrer à notre projet et cohabiter mutuellement : l'une sur neuf mois, pour les très jeunes diplômé-es locaux-ales (Bretagne), l'autre sur des périodes plus courtes pour des artistes confirmé-es (et donc moins disponibles), tournée vers l'extérieur (hors Bretagne et à l'international). Pour ces deux types de résidences, nous défendons une rémunération minimale basée sur un SMIC et aucune contrepartie n'est exigée (interventions pédagogique, obligation de présence, etc.) pour permettre de se plonger totalement dans un projet de recherche.



VUE DE L'EXPOSITION
D'INAUGURATION, SUPRA

Une économie mixte et un CA investi dans l'association

Supra fonctionne sur un principe d'économie mixte : une partie vient d'investissement privé personnel, une autre de subventions publiques. Le bâtiment de Supra nous appartenant, nous sommes totalement indépendants dans nos orientations et nos choix associatifs. En l'absence de subventions publiques, le projet reste viable. Ceci nous donne une vraie force pour défendre nos engagements. Le soutien institutionnel, au-delà de permettre de financer une part importante des projets associatifs, apporte également une crédibilité et une visibilité sur le territoire.

La force d'une association passe aussi par la place qui est donnée à son conseil d'administration, celui-ci étant un soutien à la fois moral, technique et relationnel à la mise en place des projets. Il fournit également une ressource d'idées et un regard critique sur les orientations de l'association. Nous avons donc souhaité nous entourer très rapidement d'un CA composé essentiellement d'artistes ou de personnes issues du secteur culturel. Il a joué un rôle important dans le développement de Supra.

ALBINE BESSIRE ET CHARLOTTE JANIS

COORDINATRICE DU WONDER

TABLE RONDE « HISTOIRES COMPARÉES
DES ARTIST-RUN SPACES BRETONS ET ENJEUX
ACTUELS »

ARTISTE
COFONDATRICE DU WONDER

TABLE RONDE « HISTOIRES COMPARÉES
DES ARTIST-RUN SPACES BRETONS ET ENJEUX
ACTUELS »

LE WONDER

Le Wonder, association loi 1901, est un collectif d'artistes qui occupe de larges complexes désaffectés en banlieue parisienne. Après les usines de piles Wonder à Saint-Ouen (93) de 2013 à 2016, la tour Liebert à Bagnolet (93) de 2016 à 2019, le bâtiment Zénith à Nanterre (92) de 2019 à 2020, l'ancienne imprimerie Fortin à Clichy (92) de 2020 à 2023, Le Wonder est actuellement installé à Bobigny (93) et accueille soixante-dix artistes. L'ADN du collectif se trouve dans son engagement : organiser un lieu de travail et de création contemporaine pour de jeunes artistes, en leur proposant matériel et ateliers mutualisés et autogérés à bas coût. Le Wonder accueille artistes, artisan-es, commissaires, critiques d'art, chercheur-ses : le tissage d'échanges transdisciplinaires permanents décroïssonne les problématiques artistiques, sociales et politiques tout en favorisant la professionnalisation. Le projet permet à ses résident-es d'expérimenter en leur offrant non seulement des espaces de travail, mais aussi la possibilité de partager leurs formes aux publics dans son espace d'exposition.

Fonctionnement

Le projet est organisé en quinze pôles de production collectifs, répartis dans le bâtiment : bois, céramique, cinéma, musique, tatouage, bijouterie, peinture, métal, édition, composite, textile, recherche, mycélium, cuisine et une zone de stockage. Chaque pôle est géré par un-e ou plusieurs artistes du collectif en charge de sa coordination. Le Wonder s'est équipé et a construit un parc de machines et d'outils afin de produire des œuvres d'art de la manière la plus autonome possible, développant ainsi des compétences et des économies alternatives, adaptées aux activités

des artistes. Il donne au bâtiment un principe fort d'autonomie et de transversalité entre les pôles de production, en inventant des espaces dédiés et articulés les uns aux autres. Cette organisation amène une porosité des pratiques : la mise en commun des savoirs enrichit les projets de chacun-e des artistes.

Organisation

Le Wonder est un projet mené par et pour les artistes. Les artistes résident-es font partie de la dynamique collaborative du projet : il-elles participent tant à la vie quotidienne du lieu et à son modèle économique qu'à sa programmation artistique. La gouvernance de l'association se compose de soixante-dix membres usager-es (artistes résident-es qui disposent d'un atelier), vingt membres actif-ves dans le conseil d'administration (coordinateur-ices de pôles et autres artistes volontaires), un président et dix co-président-es, une administratrice salariée. Le Wonder est indépendant financièrement. Les ressources mises en commun sont employées pour l'équipement, le fonctionnement des ateliers et les projets artistiques.

PÔLE CUISINE, WONDER_FORTIN, 2021
© SALIM SANTA LUCIA



PÔLE BOIS, WONDER_FORTIN, 2021
© SALIM SANTA LUCIA



Programmation

Le Wonder crée une relation spécifique au public le plus large, en proposant régulièrement des portes ouvertes, des expositions, des événements, des projections, des conférences, des formations et des workshops. Chaque rencontre se fait au sein du processus de création. Le Wonder offre ainsi une expérience immersive à son public, au plus proche du travail des artistes.

Résidence

Un programme de résidence de recherche et de création offre chaque année une bourse à quatre artistes sélectionné-es. Ce soutien leur permet de venir travailler au cœur de la scène artistique émergente, de bénéficier d'un temps de recherche et d'étendre leur réseau professionnel à l'international.



OPÉRA MÉLOFÉ, WONDER_LIEBERT, 2018
© SALIM SANTA LUCIA

Transmission

La transmission est au cœur du projet Wonder. En effet, chaque artiste travaillant au Wonder porte des compétences et un savoir qu'il-elle peut/veut partager. Le projet accueille chaque année des étudiant-es d'écoles d'art venant découvrir les méthodes de travail et la vie collective des artistes résident-es du Wonder. Il organise des workshops en partenariat avec plusieurs écoles, qui permettent un temps d'expérimentation et donnent aux étudiant-es l'aperçu d'un modèle professionnel possible après l'école.

Rayonnement hors-les-murs

Le Wonder tisse un réseau entre les institutions et les lieux alternatifs: c'est un lieu de production d'œuvres d'artistes contemporain-es reconnu-es, exposé-es dans les centres d'art et les musées (Palais de Tokyo, Villa Arson, Beaux-Arts de Paris, MAC/VAL, La Villette, etc.). Le Wonder est régulièrement associé à des événements et des programmations en région parisienne, en France et à l'étranger. Le collectif participe également à la réflexion autour des modèles de production et de diffusion artistique.

GREYLIGHT PROJECTS, WHERE ARE WE NOW? PLATEFORME DE TRAVAIL ET D'EXPÉRIMENTATIONS ARTISTIQUES, HEERLEN (PAYS-BAS)

Hoensbroek et Bruxelles

Greylight Projects est créé en 2009 à Hoensbroek, aux Pays-Bas, par deux artistes : Wouter Huis et Laurent Malherbe. Woonpunt, bailleur social, donne alors à Wouter les clés d'une ancienne droguerie en centre-ville. Le bâtiment est grand et Wouter Huis sollicite son ami Laurent Malherbe pour commencer l'*artist-run space* Greylight Projects. Greylight, c'est alors un atelier, un logement, un espace d'exposition, mais aussi des projets dans l'espace public. Greylight accueille des artistes en résidence, des workshops d'étudiant·es et obtient des subventions de la ville et du Mondriaan Fund. En janvier 2021, l'immeuble est vendu et Greylight doit quitter l'espace d'Hoensbroek.

En 2013, à Bruxelles, par l'intermédiaire d'Entrakt, gestionnaire de biens inoccupés, Wouter Huis obtient les clés d'un bâtiment relié à l'ancienne église du Gesù, moyennant un loyer très modeste. La convention est à son nom avec un préavis d'un mois. Accompagné de deux artistes : Marc Buchy et Stéfan Piat, Wouter Huis remet en état les lieux et commence les activités. Jusqu'à dix-huit artistes y ont un atelier et un programme régulier d'évènements et d'expositions est organisé dans le sous-sol et la chapelle. À Bruxelles, Wouter Huis a testé un système de gestion autonome : créer une structure fonctionnant sans subvention. Les loyers des ateliers ont alors permis de financer les projets et de couvrir les frais. Greylight est resté actif à Bruxelles pendant sept ans, jusqu'au printemps 2020.

Heerlen

Greylight est mobile. Début 2019, à la suite d'un appel d'offres de la ville de Heerlen, Wouter Huis achète une ancienne école datant

du début du 20^e siècle. C'est un nouveau contexte pour Greylight : Heerlen, ancien centre de l'industrie minière du charbon se trouve en périphérie, dans la province du Limburg, loin de la Randstad. Heerlen est situé à proximité de l'Allemagne et de la Belgique, au cœur de l'Europe.

Greylight à Heerlen, c'est un projet d'espace de vie et de travail, divisé en deux parties : l'une « privée » pour un usage personnel où logent Wouter Huis et sa famille ; et l'autre « publique » pour un usage professionnel. Le tout est composé de quatre ateliers permanents, deux ateliers temporaires pour des artistes en résidence, une *guest-room*, une salle d'exposition appelée *Le Salon* et la cantine, cuisine pour les artistes en résidence et QG de la *Buurderij Heerlen* (plateforme de distribution de produits alimentaires locaux). Enfin, l'ancienne cour de l'école se transforme petit à petit en jardin.



LA COUR/JARDIN AVEC UNE AFFICHE
DE CLAUDE HORSTMANN, GREYLIGHT PROJECTS
(HEERLEN), NOVEMBRE 2022
© GREYLIGHT PROJECTS

Dans l'espace public

Greylight conçoit des expositions dans et hors-les-murs, avec un intérêt tout particulier pour l'espace public. Wouter Huis est à l'affût des endroits inutilisés dans l'espace urbain, qui sont autant de dispositifs de monstration où l'on peut hisser, coller, projeter des drapeaux, des affiches, des vidéos, des dessins ou des mots. À Hoensbroek, en 2015, Wouter Huis prend la décision de réactiver trois mâts inutilisés sur une place abandonnée, pour hisser 3 drapeaux conçus par un artiste : *What the flag?!* À partir de là, le procédé est répété et, après Hoensbroek, c'est à Heerlen que Wouter Huis cherche les mâts inutilisés. Aujourd'hui, une dizaine d'emplacements sont utilisés pour recevoir un ou plusieurs drapeaux d'artistes.

En 2011, à l'occasion d'élections, Wouter Huis repère une dizaine de panneaux d'affichage libre au bord des voies de circulation. Il contacte la mairie et demande s'il peut utiliser les panneaux, une fois les élections terminées. La ville accepte et la première campagne d'affichage a lieu : *Billboards* – campagne d'affichage. Greylight réitère l'opération à plusieurs reprises. Il est intéressant de souligner la charge symbolique, voire politique des objets « drapeau » et « affiche » détournés de leur usage initial par Greylight. En lieu et place des drapeaux et des affiches, Greylight dresse en effet, face aux habitant-es, des alternatives visuelles, réflexives et poétiques.



KRISTINA BENJOCKI, CLOSE UP, 2021 -
WHAT THE FLAG?!, ÉDITION 2021, HEERLEN
© GREYLIGHT PROJECTS



INSTALLATION DE ALL OF THEM HAVE
A PROMISE, EXPOSITION COLLECTIVE
D'AFFICHES DANS HEERLEN, 2021
© GREYLIGHT PROJECTS

Les partenaires

Greylight fait partie d'un réseau de structures d'art contemporain dans l'Eurorégion Meuse-Rhin : Very Contemporary et s'associe régulièrement avec des partenaires locaux-ales. En 2021 et 2022, Greylight a reçu des subventions du Mondriaan Fund, de la Ville de Heerlen et de la province du Limburg. Les structures partenaires – Very Contemporary et Borderland Residencies – ont aussi co-financé certains projets.

Toutes les activités ayant lieu à Greylight sont rendus possible par l'investissement et le travail des artistes travaillant dans le lieu qu'il-elles soient de passage ou bien présents sur le plus long terme.

Les conditions de travail

Greylight essaye de créer de bonnes conditions de travail pour les artistes et se pose la question : quelles sont les conditions nécessaires pour qu'une pratique artistique et une pensée puissent émerger et se développer ? Greylight facilite donc l'accès à des espaces de travail à un prix raisonnable. Greylight accueille aussi à Heerlen des artistes pour des résidences de recherche de trois mois. L'accompagnement des artistes se fait par l'écoute et la mise à disposition des outils nécessaires à la réalisation de leurs

idées. La cohabitation dans un même espace entre les membres de l'équipe de Greylight et les artistes en résidence est propice aux échanges et facilite le suivi régulier des artistes accueilli-es. Les membres de l'équipe, étant eux-mêmes des artistes, ont un regard aiguisé sur la question du travail artistique.

Outre les résidences et les expositions, Greylight publie des objets imprimés, produit parfois de nouvelles œuvres, organise ou co-organise des manifestations culturelles comme les *Talk & Walk* ou les *open studios*.

À Greylight, on pense que le travail se fait à différents endroits. L'une des conditions importantes pour que le travail avance, c'est de créer des espaces où l'on puisse penser, se rencontrer et partager. Greylight essaie de sentir là où les choses peuvent être partagées. Par exemple, la cuisine est un fait social, un espace de partage important. La cantine, cuisine de Greylight, est l'espace le plus fréquenté de l'*artist-run space*. De fait, on entre plus facilement dans une cuisine que dans un *white cube*. Enfin, à Greylight, on récupère les eaux de pluie. On composte. Un projet de potager est en cours et une résidence verte dans le jardin est possible. Les toits terrasses accueilleront bientôt soixante panneaux solaires pour offrir une plus grande autonomie à la structure.

Voici où nous en sommes aujourd'hui.

LE SALON AVEC UNE INSTALLATION
DE LUCA SOUDANT, GREYLIGHT PROJECTS
(HEERLEN), JUIN 2022
© GREYLIGHT PROJECTS



DARCY NEVEN DANS LE JARDIN, TALK & WALK,
GREYLIGHT PROJECTS (HEERLEN), AVRIL 2022
© GREYLIGHT PROJECTS



CONCEPTION, COORDINATION ET RELECTURE :
ÉMELINE JARET ET SOPHIE KAPLAN

CONCEPTION GRAPHIQUE : ALIAS SANDI

TYPOGRAPHIES :
PRAGMATIC GROTESK (GREG LINDY)
CORRESPONDANCES (RADIM PESKO)
CURTAINS MOND (SÉBASTIEN BONNET)

IMPRIMÉ À L'IMPRIMERIE DE RENNES MÉTROPOLE,
LABELLISÉE IMPRIM'VERT

La Criée centre d'art contemporain est un équipement culturel de la Ville de Rennes. Elle reçoit le soutien du ministère de la Culture – Drac Bretagne, du conseil régional de Bretagne et du conseil départemental d'Ille-et-Vilaine. Elle est labellisée centre d'art contemporain d'intérêt national

Passerelle Centre d'art contemporain bénéficie du soutien de la Ville de Brest, Brest métropole, le Conseil départemental du Finistère, la région Bretagne, le ministère de la Culture/DRAC Bretagne. Passerelle est labellisée centre d'art contemporain d'intérêt national.

La journée d'études « Histoires et actualités des *artist-run spaces* en contexte breton » s'est tenue sur le campus Villejean – Université Rennes 2, le 8 décembre 2022. Elle a été co-organisée par :

- La Criée centre d'art contemporain, Rennes
- Passerelle centre d'art contemporain, Brest
- École européenne supérieure d'art de Bretagne, Art et Design
- Université Rennes 2, EA PTAC

Comité scientifique :

Maëva Blandin, Carole Brulard,
Jean-Baptiste Gabbero, Émeline Jaret,
Sophie Kaplan, Odile Leborgne, Loïc Legall
et Yann Sérandour.

Cette journée d'études a pris place dans le cadre du dispositif Territoires EXTRA. Initié depuis 2017 par les centres d'art Passerelle à Brest et La Criée à Rennes avec le soutien de la Drac Bretagne, Territoires EXTRA se développe autour de trois axes de travail : soutenir l'émergence artistique en Bretagne par la production et la diffusion ; construire un projet artistique en prise avec les acteurs territoriaux bretons ; inscrire l'émergence artistique dans une dynamique internationale.

Territoires EXTRA prend la forme de résidences d'artistes, de recherche et/ou de création et s'accompagne d'un travail de médiation spécifique, afin de renforcer les liens entre publics, partenaires locaux, institutions et projet artistique, dans un souci de transmission et de sensibilisation, autour de la présence des artistes dans les territoires.

Pour la 6^e édition de Territoires EXTRA, en 2022, les centres d'art La Criée et Passerelle ont collaboré avec trois *artist run spaces* bretons et les ont accompagné dans plusieurs de leurs projets de création, de transmission et de résidences internationales : Bellevue à Douarnenez, Format à Plouézec et Supra à Saint-Aubin-des-Landes.