

8 mars

2022

7 juin

12 avril

10 mai

Première Assemblée
européenne
des centres d'art
contemporain

*Cette fois,
parlons du
genre*

www.europeanartassembly.org

DCA

Association française de
développement des centres
d'art contemporain

Première Assemblée européenne des centres d'art contemporain

Cartographier et déconstruire les conditions
structurelles des inégalités de genre

Synthèse de la rencontre du **8 mars**

Ce document édité par DCA – Association française de développement des centres d'art, est une synthèse d'une rencontre qui s'est tenue en ligne le 8 mars 2022, dans le cadre de la première Assemblée européenne des centres d'art contemporain.

L'enregistrement vidéo de ces discussions est disponible sur :
<https://europeanartassembly.org/programme/1>

DCA

Discussion 1

Angela Dimitrakaki & Elke Krasny

Modératrice : Julia Morandeira

Les conditions historiques et socio-politiques des inégalités de genre et de l'exclusion

Julia Morandeira: Les généalogies du travail genré dans le domaine artistique et culturel sont nourries par un néolibéralisme endémique et une précarité insidieuse. Pratiques et institutions maintiennent une division inégale entre les genres, comme en témoignent non seulement l'inégalité présente au niveau des postes de direction et de la rétribution économique, mais aussi l'importante surcharge de travail. Invisibilisé et motivé par l'enthousiasme dont il se nourrit, celui-ci est traditionnellement perçu comme un travail féminisé et largement assumé par des corps précaires. Cette réalité sous-jacente contraste toujours vivement avec la glorification de quelques individus, la prolifération d'expositions d'artistes femmes ou consacrées à des thématiques féministes, ou encore l'approbation populaire et généralisée du féminisme et de la justice sociale par les institutions artistiques. Voilà un panorama global que la pandémie a violemment exposé et, à bien des égards, aggravé, même si elle a également entrouvert quelques brèches propices à l'intervention, à la transformation et à la réflexion féministes. À quelles questions urgentes liées au genre et au travail dans le domaine artistique devrions-nous nous attaquer ? Quelles sont les grammaires masculinistes qui hantent ce milieu ? Quelles sont les blessures qui doivent être examinées puis soignées ?

Angela Dimitrakaki: Il est nécessaire de repenser et de comprendre l'histoire des institutions artistiques en relation avec les politiques féministes. Il est difficile de faire preuve de clarté à une époque de changements politiques effrénés. La première mission du féminisme est d'interpréter la conjoncture politique de sorte que les stratégies visant à faire progresser les valeurs féministes, qui sont attaquées depuis de nombreuses années, continuent d'exister en tant que possibilité réaliste. L'essai exemplaire de Susan Watkins intitulé « Which Feminisms?¹ », qui examine les évolutions du féminisme mondial, démontre que l'observation d'Audre Lorde selon laquelle « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître² » doit être prise très au sérieux lorsque l'on

1. *New Left Review*, #109, Jan/Fev 2018

<https://newleftreview.org/issues/ii109/articles/susan-watkins-which-feminisms>

2. Audre Lorde, « On ne démolira jamais la maison du maître avec les outils du maître » (1979) pp. 119-123, « Age, classe, race et sexe : les femmes repensent la notion de différence » (1980) pp. 125-136, in *Sister outsider. Essais et propos d'Audre Lorde : sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme*, 2003, Éditions Mamamélis

considère le « projet d'intégration » du féminisme qui a encouragé et accepté l'institutionnalisation et l'apaisement de son aspect militant d'opposition. Cela a eu un impact considérable sur la manière dont l'art féministe s'est développé sous l'hégémonie états-unienne et l'étoile du postmodernisme : la notion de travail a cessé d'être intéressante tandis que celle de sexualité est devenue dominante. La question du travail a seulement été ravivée comme un sujet essentiel lorsque la crise du capitalisme a commencé à se faire sentir au sein des économies avancées.

Il nous faut résister aux valeurs qui entretiennent le système capitaliste contemporain, tout particulièrement les dynamiques de compétition. Les politiques de financement dressent les femmes ou les institutions les unes contre les autres. Ces dernières années, le secteur de l'art a connu une précarité scandaleuse, exacerbée par la pandémie de Covid-19 et la remilitarisation. Pourtant, ce degré de précarité a coïncidé avec la démocratisation du domaine de l'art, qui s'est simultanément féminisé. Dans de nombreuses régions de l'Occident, le nombre croissant de personnes diplômées en art a permis à davantage de femmes de se lancer dans ce domaine. La croissance était essentielle, comme l'a fait remarquer Gregory Sholette, pour que la vaste « masse obscure » (*Dark Matter*) des acteur·rices invisibles du secteur de l'art puisse exister, et ce afin que quelques stars puissent être exposées³. Il nous faut repenser la définition de travailleur·se de l'art. La méritocratie, en tant que valeur capitaliste, favorise la compétition.

Les principales blessures à soigner sont liées aux fractures internes du féminisme. La pluralisation du féminisme en féminismes est un héritage de l'alliance entre le postmodernisme et le féminisme, qui a fini par le verrouiller dans ce que l'on appelle l'identité politique et qui a été exploitée comme la principale stratégie du système visant à « diviser pour régner ». Cette situation a conduit à l'utilisation d'expressions antithétiques telles que le « féminisme impérialiste », le « féminisme néolibéral » ou le « féminisme blanc ». Peut-on alors imaginer ou accepter un « féminisme fasciste » ? Si nous voulons penser le féminisme comme la fin de l'oppression et de l'exploitation des femmes, nous devons réparer les fractures, dé-diversifier. Il faut discuter de ce que signifie le féminisme et de la direction que nous prenons. Nous avons besoin d'un réalisme féministe qui réfléchisse de manière dialectique au rôle des femmes dans la production et la reproduction sociale.

Elke Krasny: Il est important d'agir contre la néolibéralisation des esprits et des corps si profondément enracinée et normalisée. Ce poison invisible doit être dénoncé, et il faut se méfier de sa capacité à éroder toute possibilité d'imaginer l'existence autrement. La compétition est son facteur le plus puissant, les individus se retrouvent alors dans un isolement absolu. Il nous faut donc faire preuve de beaucoup de réalisme, ce qui peut constituer une source d'optimisme ;

3. Gregory Sholette, *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Chicago: The University of Chicago Press Books, 2006

un optimisme qui n'est pas utopique mais qui permet de comprendre que rien n'est jamais acquis. La continuité n'est pas garantie.

Les centres d'art contemporain sont confrontés aux incidences de la séparation de l'art et de la vie, opérée par des structures épistémiques et culturelles modernes telles que l'histoire de l'art en tant que discipline et les musées. Cette position dérive de la croyance selon laquelle l'art n'est pas considéré comme un travail. Cette scission est profondément sexuée et masculiniste. La majorité marginalisée, dont la plupart sont des femmes, a été exclue de l'idée même de ce qu'est l'art et des personnes qui le font. Bien que cette conception ait été remise en question depuis des siècles, l'idée que l'art soit autonome et éloigné des difficultés et des fardeaux de la vie quotidienne est restée en grande partie intacte. Comment les centres d'art contemporain peuvent-ils fonctionner différemment pour intégrer l'art à la vie ?

Il est important de dresser une liste des problématiques tant féministes que genrées. Le genre, qui ne concerne pas seulement les femmes mais tous les genres, est une problématique féministe. L'infrastructure est une problématique féministe. Le nettoyage est une problématique féministe. Le leadership est une problématique féministe. Lorsque l'on pense au commissariat d'expositions et aux centres d'art, la programmation est une problématique féministe. Le financement est une problématique féministe. Les ressources sont une problématique féministe. La représentation est une problématique féministe. Les publics, les visiteurs•euses, les communautés sont des problématiques féministes. Que faudra-t-il pour que toutes les personnes qui produisent et reproduisent les institutions des centres d'art contemporain comprennent ces problématiques comme féministes ? Comment ce changement va-t-il transformer les centres d'art ? Le travail quotidien nécessite un changement sous la forme d'une transformation spécifique à long terme qui œuvre pour une véritable guérison, et non simplement comme une « intervention » qui renvoie à un terme masculiniste militarisé lié à une action à court terme.

Le changement climatique est genré. Qu'est-ce que cela signifie pour les centres d'art contemporain ? Cela soulève des questions sur la manière dont sont allouées les ressources, et sur leur empreinte carbone. La Covid-19 est genrée. La guerre est genrée. L'austérité est genrée dans sa relation avec le capitalisme et le fascisme. Comment les centres d'art contemporain vont-ils évoluer sur le long terme et de manière durable, en fonction de la conjoncture historique, du « maintenant » (*now-time*), de l'avenir, du « pas encore » (*not-yet*) ?

Julia Morandeira: Quelles sont les différentes temporalités du travail et du changement féministes, au-delà de l'immédiateté et de l'urgence ? En ce qui concerne la nécessité du « long terme », quelles pratiques en matière de durée doivent être instituées et reconnues ? Le « pas encore » est un vecteur temporel qui englobe à la fois le passé et la création de futurs potentiels et souhaitables à partir d'une position située dans le présent. Quelles sont les pratiques chroniques, somatiques, qui répondent à des formes de care mais aussi de violence ? Nous avons besoin d'un nouveau vocabulaire adapté à cette situation.



Elke Krasny: Il faut réfléchir à ces notions à travers les pratiques quotidiennes des personnes qui travaillent au sein des centres d'art contemporain. Quelle est la temporalité du « plus maintenant » (*no longer*), de quoi devons-nous nous débarrasser pour que ces lieux deviennent respectueux des personnes et de la nature ? Une grande partie des conditions de travail sont précaires, sur la base de contrats à court terme ou de modalités qui reflètent l'économie par projet du secteur artistique en général. Les centres d'art se retrouvent à fonctionner dans des conditions de logique de financement par projet qui ne permettent pas l'embauche de personnel à long terme. Le fait de ne pas avoir la certitude de garder un emploi pour toujours est une caractéristique du monde de l'art. Ce système se repose sur l'épuisement des personnes, en les faisant travailler très vite, très dur, et encore plus, en vue de mener à bien des projets – puis d'en concevoir d'autres. Il s'agit d'un mode de fonctionnement permanent, l'austérité est genrée dans sa relation avec le capitalisme et le fascisme mais très peu supportable et viable. Il faut bien comprendre ce que l'on ne veut plus pour se délester de certaines temporalités.

Angela Dimitrakaki: La prévalence du « projet » comme cadre de production dans le monde de l'art est liée à la question de la compétition. De nombreuses choses ont été évoquées à propos des archives. Je suis critique vis-à-vis de toute tradition qui se concentre sur l'individu. Il existe des histoires de déplacements que nous devons appréhender à un niveau élargi et inédit dans les institutions artistiques. Ces questions ne doivent pas être abordées au niveau individuel.

Le principal combat consiste à décoloniser le concept de temporalité utilisé au sein du féminisme par rapport à celui d'une modernité du retard et du développement. La plupart évoqueront le « tiers monde » à propos d'une modernité qui n'est pas arrivée et qui est menacée par les personnes qui la fragilisent : celles, migrantes, en provenance des mauvais endroits. Cette division est fictive dans la mesure où elle déforme, dénature ou dissimule à la fois l'histoire et le fonctionnement du capitalisme. C'est à nous de nous interroger sur les raisons pour lesquelles le développement dans une partie du monde est synonyme de sous-développement ailleurs. Ce faisant, nous éloignons l'art du domaine des loisirs.

Nous devrions être sceptiques vis-à-vis de la notion de temps cyclique mise en avant dans le renouveau idéaliste postmoderne d'aujourd'hui. La mortalité due à la guerre ou à la pandémie est une tragédie liée à une classe, à une race, due à des conditions matérielles spécifiques. La linéarité a été oubliée et a acquis une mauvaise réputation. Pourtant, dans la perspective du réalisme féministe se pose la question des générations. Les objectifs du féminisme ne seront pas atteints de notre vivant : il s'agit d'une lutte intergénérationnelle. C'est là que l'institution artistique entre en jeu : elle est le lieu où se font les choix concernant l'héritage civilisationnel et la question de la préservation.

Elke Krasny: Ici, nous ne parlons pas tant des centres d'art contemporain que des musées. Ils investissent en vue de prolonger la durée de vie des œuvres d'art grâce à des stratégies comme la conservation et la restauration. Ils investissent

pour garantir un climat favorable aux œuvres, et ce, qu'importe si les personnes souffrent. La hiérarchisation des priorités est liée à la temporalité : qu'est-ce que l'on restaure en premier, comment ces décisions sont-elles prises en fonction de critères éthiques, politiques et moraux ? Allons-nous arrêter de restaurer les œuvres fascistes ou sexistes ? Prendre le temps est aussi une manière de guérir les blessures. Bien que les acquisitions soient importantes, il faut aussi savoir ce qui est déjà présent. La plupart des musées ignorent ce qu'ils possèdent. Les réserves revêtent une dimension politique. Alors que nous provoquons les conditions d'un écocide et d'une sixième extinction de masse, certaines des espèces déjà éteintes survivent dans les collections des musées d'histoire naturelle. Tout ceci est matière à réflexion pour le réalisme féministe.



Discussion 2

Xabier Arakistain & Elisabeth Lebovici

Modératrice : Julia Morandeira

Comment exposer en féministe?

Julia Morandeira: Cette conversation se poursuit par une discussion sur les méthodologies, les gestes, les politiques, les positions et les formes de désobéissance féministes qui offrent des exemples concrets et situés permettant de dépasser la question dominante de la représentation pour aller vers une compréhension, mais aussi un engagement du féminisme en tant que pratique. Il s'agit de partager des stratégies et des exemples spécifiques d'écriture, de commissariat d'expositions, d'organisation et d'éducation. Comment pouvons-nous concevoir des expositions féministes et faire face aux questions de sexe, de genre, d'identité sexuelle et d'inégalités raciales, d'une manière qui aille au-delà de la simple représentation au sein des programmes institutionnels ?

Dans sa réponse, Elisabeth Lebovici fait notamment référence à l'exposition « Les muses insoumises. Delphine Seyrig entre cinéma et vidéo féministe » [*Defiant Muses: Delphine Seyrig and the Feminists Video Collectives in France in the 1970s and 1980s*], conçue par Nataša Petrešin-Bachelez et Giovanna Zapperi, qui ont collaboré avec le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir à Paris fondé en 1982, a eu lieu au LaM (Lille, France, 5 juin – 22 septembre 2019) et au Museo Reina Sofia (Madrid, Espagne, 25 septembre 2019 – 27 juillet 2020⁴).

Xabier Arakistain: Il est important de noter que le genre est rarement cité comme une catégorie analytique. Il semble que si l'on parle de genre, on parle de femmes, et si l'on parle de féminisme, on parle aussi de femmes. Or le féminisme cherche plutôt à dénoncer les relations sociales sexuelles qui produisent la discrimination, l'oppression et l'exploitation des femmes par les hommes. Il nous faut des concepts clairs pour politiser correctement. L'intersectionnalité est l'une des caractéristiques du féminisme contemporain. Les féministes matérialistes françaises avaient conscience que toutes ces catégories, à savoir le sexe, le genre, l'identité sexuelle, la race, l'ethnie, la classe et l'âge, s'entremêlent et fonctionnent simultanément. Elles n'évoluent pas dans un espace clos.

L'exposition « Elles font l'abstraction » qui a eu lieu au Centre Pompidou à Paris (19 mai – 23 août 2021) et au Guggenheim Bilbao (*Women in Abstraction*, 22 octobre 2021 – 27 février 2022) et *The EY Exhibition: The World Goes Pop*

4. <https://www.musee-lam.fr/fr/les-muses-insoumises>
<https://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/defiant-muses>

(17 septembre 2015 – 24 janvier 2016) dont la curatrice était Jessica Morgan à la Tate Modern de Londres, correspondent à deux manières opposées de concevoir des expositions sur les femmes et le féminisme. *The World Goes Pop* n'excluait pas les femmes en tant que catégorie, comme dans « Elles font l'abstraction », qui réunissait exclusivement des femmes. C'était un exercice pour repenser le Pop Art, et un bon exemple de ce que peut être une exposition féministe. Par ailleurs, l'inclusion d'une artiste telle que Mari Chordà, qui n'a reçu que peu ou pas d'attention dans son pays d'origine, a mis les institutions espagnoles dans une situation embarrassante, ce qui est réjouissant. Il est problématique de dissocier les artistes femmes, car elles finissent toujours par constituer une sous-catégorie : elles opèrent entre le canon et les sous-catégories. En limitant le féminisme aux choses réalisées par les femmes, on dépolitise le féminisme.

L'exposition « Elles font l'abstraction », à l'image d'un annuaire téléphonique, ne communique rien et ne crée pas de discours, mais plutôt un espace plus vide. Cette manière de concevoir les expositions fonctionnait au début des années 1980, dans la mesure où il était important de visualiser le travail des artistes femmes. Nous devons réfléchir non seulement à la conception des expositions, mais aussi à l'art selon une perspective féministe. Nous traversons une nouvelle période d'essentialisation. Nous devons rejeter l'idée que pour être féministe, il faut être une femme, et la transmission du savoir féministe doit toujours être prise en compte.

Julia Morandeira: Ce n'est pas la même chose d'organiser une exposition consacrée aux artistes femmes, et d'organiser, d'installer une exposition en tant que féministe. De quelle manière une institution d'art contemporain doit-elle être, se comporter, se structurer ou s'exprimer ?

Xabier Arakistain: Françoise Collin a réfléchi à la relation entre l'art et le féminisme à travers deux effets, dont l'effet Duchamp qui démontre que pour déterminer ce qui est ou n'est pas de l'art, une certaine autorité est nécessaire. Historiquement, les femmes n'ont pas disposé de ce pouvoir. Il nous faut développer des stratégies qui imprègnent le monde de l'art.

Q&R avec le public :

Antonio Cataldo: Je voulais revenir sur les propos d'Elke Krasny et interroger l'expression de « majorité marginalisée ». N'est-il pas dangereux de parler de la majorité marginalisée ? Nous avons récemment clôturé une exposition organisée par *Queer World* ici à Oslo⁵, une organisation qui travaille pour les minorités queer. Bien que l'on puisse comprendre le concept de majorité marginalisée, il existe des minorités qui ont besoin d'être reconnues et de se faire entendre tandis que la majorité de la société ne le fait toujours pas. Ce concept ne risque-t-il pas de provoquer une non-reconnaissance problématique ?

Elke Krasny: Ces termes ne sont pas en contradiction les uns avec les autres. Lorsque nous parlons de personnes « marginalisées », elles ne le sont pas par leur nombre. Les individus « marginalisés », en termes économiques et matériels, composent la majorité des personnes sur cette planète.

Griselda Pollock: J'ai le sentiment que le processus de mise sous silence de la théorie féministe est constant, même si toutes les personnes qui ont pris la parole, y compris moi-même, ont exprimé cette théorie avec éloquence dans de nombreux volumes, articles et expositions. Il s'agit d'une véritable guerre contre toutes les formes de théorie radicale et les pratiques que cette théorie inspire.

Angela Dimitrakaki: Bien qu'il soit aujourd'hui nécessaire de délaissier les expositions de femmes artistes, qui ne peuvent être répétées éternellement, il existe une certaine historicité qui a nécessité la construction des « artistes femmes » en tant que catégorie politique. Il nous faut évaluer comment les concepts de féminisme, de genre, fonctionnent « dehors », dans le monde. Des expositions très élaborées ont été organisées, qui ne cherchaient pas à inscrire les artistes femmes dans l'histoire, mais à montrer la construction d'une temporalité, d'une chronologie ou d'une histoire différente de la modernité.

Angela Dimitrakaki: À une époque marquée par la destruction du climat et les menaces nucléaires, il existe une finitude selon laquelle nous agissons : le féminisme est un projet qui dépasse nos vies respectives, qui concerne l'humanité et au-delà. Cela ne s'oppose pas au temps linéaire, qui est associé à une certaine lecture de la modernité et à l'idée de progrès. La transmission est un mécanisme fondamental du féminisme et les membres de la génération X ont une position historique médiatrice particulière. Nous pouvons désigner par « générations » les personnes qui vivent au même moment sous des menaces similaires.

Julia Morandeira: Une contribution importante du féminisme décolonial est la notion de coexistence de multiples temporalités, bien qu'une seule ait été imposée de manière hégémonique.

5. <https://www.fotogalleriet.no/en/exhibitions/claiming-space>



Elke Krasny: Si la production sociale de l'espace a fait couler beaucoup d'encre, il n'existe aucune publication sur la production sociale, ou très antisociale, du temps et sur la manière dont l'énorme quantité d'heures non comptabilisées, celles qui ne se comptent pas en termes d'argent, les heures de care, rendent possible le temps restant – celui que nous appelons futur. Si nous arrêtons de prendre soin, alors nous ne contribuons à aucune forme de continuation. La bonne question à se poser est la suivante : comment pouvons-nous devenir des êtres qui disposent du temps et des ressources nécessaires pour prendre soin, afin de devenir libres de prendre soin, au lieu d'y être contraints. Si nous ne nous contentons plus de supposer que le travail du care est attribué à l'un des genres par la naissance, nous pouvons penser différemment à la manière dont les futurs pourraient se réaliser. Nous accomplissons des choses pour changer le monde, mais nous ne serons peut-être pas là pour en bénéficier réellement : nous le faisons pour les autres. Nous pourrions commencer à réfléchir, ou même monter une exposition, sur ce que les personnes ont fait pour ces autres qu'elles ne connaissaient pas encore puisqu'elles appartenaient au futur. C'est une préoccupation très matérialiste. Ce que nous faisons avec des êtres et des choses en tête que nous ne connaissons pas va au-delà du type de connexions qui existent uniquement lorsque nous avons le sentiment d'être semblables.

Synthèse rédigée par Eleni Pantelaras pour DCA, 2022
Traduction de l'anglais au français : Gauthier Lesturgie
Coordination : Marie Chênel

Première Assemblée européenne des centres d'art contemporain

Cartographier et déconstruire les conditions
structurelles des inégalités de genre

Synthèse de la rencontre du **12 avril**

Ce document édité par DCA – Association française de développement des centres d'art, est une synthèse d'une rencontre qui s'est tenue en ligne le 12 avril 2022, dans le cadre de la première Assemblée européenne des centres d'art contemporain.

L'enregistrement vidéo de ces discussions est disponible sur :
<https://europeanartassembly.org/programme/2>

Discussion 1 :

Sepake Angiama & Vanessa Desclaux

Modératrice: Émilie Renard

Éducation artistique et reproduction sociale

Émilie Renard : Dans le domaine de l'art, en relation avec les centres d'art et les écoles d'art, les actions de médiation et l'éducation permettent la création d'espaces interstitiels qui agissent comme des interfaces sociales. Nous nous interrogerons sur la manière dont ces espaces intermédiaires peuvent proposer d'autres moyens de partager des expériences collectives que celles permises par les espaces habituels de présentation des œuvres. Quelles formes de création spécifiques et inédites les programmes éducatifs peuvent-ils ouvrir dans l'espace institutionnel ? Ces programmes permettent-ils aux institutions de s'implanter localement et durablement, et ainsi d'entrer en résonance avec leur propre contexte ? En quoi la médiation permet-elle aux institutions artistiques de travailler différemment et de tisser des liens au niveau local avec les publics, mais aussi avec les artistes et les partenaires ? Ces pratiques incarnées et discursives de désapprentissage, ancrées dans des processus collectifs, peuvent-elles influencer la nature même des institutions ? Comment peuvent-elles proposer des méthodologies qui permettent ou même exigent que l'institution, à son tour, désapprenne ses propres pratiques instituées en faveur d'une plus grande attention à l'intersectionnalité ?

Parce que nous supposons que les notions d'éducation artistique et de pédagogie ne sont pas abordées de la même manière selon les contextes et les pays européens, nous commencerons par définir certains termes. Ces questions de terminologie sont importantes dans la mesure où elles nous permettent d'inventer des façons de dire et de décrire des actions qui dérogent souvent aux usages établis. Il est important de trouver des moyens de parler de « soutien », d'« accès » et d'« équité ».

Nous nous appuyerons également sur des exemples concrets afin d'illustrer des expériences pédagogiques qui permettent aborder ces questions d'éducation et d'émancipation dans les centres d'art et les écoles d'art.

Sepake Angiama : Nous devons nous interroger sur la terminologie : que veut-on dire lorsque l'on emploie le terme « éducation » ? L'employons-nous, et dans quel contexte ? En quoi diffère-t-il de notre usage des termes « pédagogie » ou « médiation » ? On observe une évolution dans la compréhension du modèle curatorial, qui peut bénéficier de l'utilisation d'outils, de méthodologies et de processus pédagogiques. Comment les institutions peuvent-elles traduire

cette connaissance de la production collective de connaissances ? Le rôle de curateur·rice et celui de médiateur·rice peuvent-ils être simultanément assumés ?

Vanessa Desclaux: Qu'est-ce qu'une pratique pédagogique féministe ? Comment incarner et mettre en œuvre de telles pratiques pour transformer nos institutions concrètement ? Je voudrais revenir sur la « pédagogie engagée » de bell hooks¹. Nous accomplissons tous·tes un travail dans le cadre d'un projet éducatif. Comment pouvons-nous réussir au sein de nos institutions à déstructurer et décentraliser la hiérarchie et à encourager les pratiques collectives et de communautés ? Comment créer les conditions qui permettraient de passer de la reproduction des connaissances à leur production ? Comment favoriser les expériences incarnées et les formes d'engagement qui mobilisent autant notre corps que notre esprit ? L'« excellence » et le « talent » sont des termes à déconstruire.

Au FRAC Nouvelle-Aquitaine, à Bordeaux (France), nous avons recours à ce que nous appelons le « facile à lire et à écrire » : une manière simple d'écrire des phrases pour s'adresser à un public différent. C'est une façon de travailler avec un groupe pour explorer comment le texte peut constituer une réponse efficace, imaginative et fictive à une œuvre d'art. Le plus grand défi est maintenant de savoir comment cette production textuelle peut être intégrée dans les archives scientifiques du musée.

Sepake Angiama: Nous devons réfléchir à la manière dont les réactions face aux œuvres d'art sont collectées dans les archives, conservées ou considérées comme précieuses. Les formes connues d'approches de l'exposition sont notamment l'écriture critique ou les comptes rendus critiques publiés dans des magazines reconnus, mais la réception, l'expérience d'un enfant de cinq ans ne reçoit pas la même considération. Les pratiques et pédagogies féministes sont liées aux solidarités, au care, à des notions partagées sur la manière dont les narrations peuvent être racontées. Peut-être pouvons-nous nous éloigner du mode autoritaire avec laquelle une œuvre d'art peut être lue ou comprise. Il est sans doute possible de recueillir et conserver de multiples récits.

Vanessa Desclaux: Lorsque vous accueillez des publics de tous âges, notamment des personnes qui n'ont pas d'intérêt particulier pour l'art, l'objectif n'est pas qu'elles viennent s'informer sur les œuvres d'art. C'est une expérience beaucoup plus vaste. Pour la plupart des publics, parcourir le musée, ce n'est pas seulement rencontrer une œuvre d'art, c'est traverser un bâtiment, c'est se confronter à une façon spécifique de parler, de lire, de communiquer et parfois

1. bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, Routledge, 1994

même d'écrire. Si le musée s'engage dans la pédagogie et la médiation, il doit prendre soin de ses publics en proposant une expérience holistique dans un environnement accueillant et convivial.

Sepake Angiama: En privilégiant les yeux, on oublie le reste du corps. Même s'asseoir sur le sol de la galerie peut être perçu comme une perturbation. Le langage de la galerie incite véritablement à être en mouvement, à se tenir debout. Cela renvoie aussi à des manières de penser l'espace selon une approche validiste. Le rôle de la médiation peut consister à ralentir et à consacrer du temps aux œuvres et aux autres, afin de permettre l'émergence d'autres perspectives. C'est difficile dans un musée très fréquenté, il y a donc quelque chose à dire sur la façon dont le musée est animé différemment à divers moments de la journée, et comment cela peut être utilisé par différents publics. Alors que le matin peut convenir aux enfants, la nuit, les interactions peuvent être plus sociales et, par exemple, inclure de la danse ou de la musique.

Vanessa Desclaux: Enseigner dans une école d'art à Dijon (ENSA Dijon, France) pendant 8 ans, grâce à des personnes comme Géraldine Gourbe et Isabelle Alfonsi que j'ai invitées à partager des projets de recherche, a permis des expériences différentes de celles vécues dans un contexte muséal. Le premier workshop de recherche féministe a consisté à initier un « Lecturium », pour lequel nous avons trouvé un espace en dehors de l'école d'art qui a été transformé pour trois jours. Des meubles ont été fabriqués à partir de matériaux recyclés. Dans cet espace, nous avons pu dormir et manger, faire la lecture entre nous, étirer le temps habituel de l'éducation, l'atmosphère a changé et s'est libérée. Les moments où le temps se dilate sont précieux, ils nous permettent de réfléchir à ce que signifie passer du temps en collectif en dehors de celui, ordinaire, de l'enseignement.

Sepake Angiama: Le musée est conçu pour réguler le corps, pour regarder des œuvres et rester silencieux·ses. Il y a création intentionnelle d'une forme de révérence. Qu'est-ce que cela signifie de dire que nos espaces sont ouverts à tout le monde, et quels sont les obstacles à cet accès ? Comment incarner ces notions auxquelles nous pensons souvent en matière d'éducation, comme l'égalité ? Comment créer un espace démocratique, comment briser les hiérarchies en termes de dialogue ?

Pour un workshop intitulé « School of Equals² » à la LUCA School of Arts à Bruxelles, nous avons écrit un texte au sujet duquel les élèves ont pris des notes: « Dans ce module, nous spéculons sur le spectre des possibilités et examinons ce qui est nécessaire pour permettre le changement au sein des institutions artistiques ; afin de soutenir la transformation d'un futur possible, dans lequel l'accès à la connaissance et à l'éducation est compris comme une pédagogie sociale ou collective de l'autodétermination ; pour “faire émerger”

2. <https://www.copyrightbookshop.be/shop/stijn-van-dorpe-sarah-kesenne-school-of-equals/>

la connaissance incarnée qui non seulement transforme le soi, mais aussi par extension – pour “faire avancer”, pour les autres et pour l’environnement dans lequel ces corps se rassemblent ». Nous avons fabriqué avec les élèves des dômes géodésiques pour abriter notre espace de discussion et de réflexion. Cela rappelait « le maître ignorant » en tant que méthodologie et approche, et montrait comment nous pouvons nous auto-organiser.

Vanessa Desclaux: Quels types de pratiques rencontrons-nous en dehors de notre domaine professionnel ? À Dijon, on m’a initiée à des méthodes militantes qui permettent notamment de travailler en groupe non-mixte. Plus important encore, ce qui continue à structurer mon travail vient du partage de compétences en invitant des personnes extérieures à notre domaine professionnel à partager des techniques, par exemple venant de l’éducation populaire ou du yoga. Sur le lieu de travail, il nous faut continuer à expérimenter et apprendre collectivement au jour le jour.

Sepake Angiama: J’aimerais envisager l’éducation comme une source de changement : peut-être une expérience corporelle, la perception et compréhension qu’il peut y avoir production collective, création d’effets différents dans le corps de chaque personne. J’espère développer une compréhension mutuelle au sein des communautés, ouvrir la conversation sur l’art afin qu’elle ne soit pas nombriliste. Cela devient intéressant lorsque nous réussissons à initier un contexte propice à la création de sens grâce au dialogue, à la collaboration et à l’action.

Discussion 2: Marthe Ramm Fortun & Dora García Modératrice: Émilie Renard

Expérimenter l'opacité face à un besoin de transparence

Émilie Renard: Avons-nous des discussions transparentes et honnêtes sur les conditions de travail dans un monde de l'art qui, nous le savons, n'est pas rigoureusement réglementé ? La transparence des institutions devrait garantir des relations de pouvoir plus équilibrées entre les artistes, les étudiant·es, les publics, les équipes, les conseils d'administration, les partenaires. La transparence est un facteur de justice sociale. On peut même affirmer que son exigence est une condition fondamentale au développement du travail de création. Les approches féministes permettent de poser des questions matérielles et d'identifier les parts du travail non rémunéré, le labeur quotidien invisible.

À l'inverse, le principe de transparence peut-il devenir un outil de contrôle lorsqu'on aurait besoin d'une certaine intimité pour initier des *safe spaces* [lieux sûrs], préserver des marges d'expérimentation et éviter toute forme de censure ? Qu'en est-il de la confiance, d'une part d'ombre et des marges d'opacité au sein même des institutions ?

Dora García: Un monde de l'art équitable et égalitaire ne peut exister que dans un monde équitable et égalitaire. Il devrait y avoir une transparence des budgets, des contrats et des honoraires des artistes, et une relation claire entre l'artiste et l'institution. L'unique aspect positif que revêt l'opacité est la nécessité pour les artistes de disposer d'un espace privé et de ne pas devoir constamment justifier de leurs activités. Nous devrions concevoir la liberté artistique comme une chose qui a le droit d'être inutile et opaque, non seulement pour les artistes mais pour tout le monde. Les pratiques artistiques sont attaquées de toutes parts au motif qu'elles ne méritent pas d'être soutenues par l'argent public sous prétexte que ce qui est produit est « hermétique » ou « incompréhensible ».

Marthe Ramm Fortun: L'idée que la transparence financière ainsi que la lutte pour les droits des travailleur·euses de l'art sont en contradiction avec la liberté artistique s'inscrit pleinement dans la lignée des tactiques de scission et de division qui ont historiquement affecté les luttes émancipatrices. Pour moi, d'un point de vue féministe, les discussions sur la liberté artistique et le débat post-me-too sont profondément liés. En fabriquant de fausses oppositions au profit d'un discours dominant néolibéral et néo-moraliste, on réanime les

corps s'identifiant comme femmes en tant que champs de bataille. Se pose la question essentielle: la liberté pour qui et à quel prix, si nous n'avons pas de droits fondamentaux en vigueur ? Nous évoluons dans un paysage cartésien où les arguments illogiques et les émotions sont reléguées dans l'atelier et les arguments de la raison dans l'institution, occultant ainsi de nombreuses voix. Ce qui rejoint la description de Sepake Angiama d'une solidarité du care, d'une distribution partagée de la manière dont les récits peuvent être racontés, délaissant l'autoritarisme pour la pluralité.

Dora García: De nombreux musées, écoles d'art et institutions affichent la notion de care, mais peu en tirent des conséquences réelles dans leur façon de considérer leurs équipes. Il est nécessaire d'instaurer un environnement de travail sain dans les relations entre les artistes et les institutions, mais aussi entre les institutions et leurs propres travailleur·euses. Nombreuses sont les personnes qui suivent encore la devise de Leo Castelli, selon laquelle l'art est un business qui repose sur la confiance entre gentlemen. L'hideuse vérité est que la tradition du marché de l'art a toujours été fondée sur les privilèges, l'opacité, le classisme, le sexisme et, ce qui n'est pas rare, sur les abus, le blanchiment d'argent et l'évasion fiscale. Nombre d'artistes y ont participé avec plaisir, ébloui·es par les lumières du succès, du génie et de la célébrité. Le démantèlement de cette situation nécessitera davantage que des institutions artistiques déclarant une politique du care, il s'agit d'une lutte quotidienne.

Marthe Ramm Fortun: Dans les efforts en faveur de l'intersectionnalité, se pose le problème du tokénisme. Les institutions ne sont pas suffisamment préparées pour prendre en charge – et en être pleinement responsables – les conséquences que subissent les artistes qui mettent en œuvre des projets qui ne sont pas à l'avantage explicite de l'institution. Cela entraîne des expériences de vulnérabilité et d'isolement chez les artistes. Nous devrions nous interroger: qui sont les personnes recrutées ? Qui est la personne en charge du commissariat ? Qui propose les axes historiques ? Quelle est la violence potentielle exécutée dans ces changements de paradigme ?

Dora García: L'une des astuces utilisées par la hiérarchie pour non seulement disposer de notre temps, du produit de notre temps, mais aussi de notre subjectivité, consiste à solliciter l'affection: ce qui entraîne une relation de dépendance abusive. On retrouve le conte de fées des « artistes à succès ». Il faut avoir parfaitement conscience que notre production les intéresse et que nous devons développer cette solidarité avec d'autres artistes, d'autres travailleur·euses, et défendre non seulement notre travail, mais aussi notre droit à l'indépendance contre cet abus d'affection. J'ai souvent qualifié les institutions artistiques de refuges, certaines fonctionnent comme telles, toutefois il est important qu'elles ne restent pas isolées. Certaines personnes parleront de la notion de *situated museum*, et d'institution poreuse. On ne peut pas combattre les relations abusives en restant dans des tours d'ivoire, elles doivent être exposées

au monde. Le *ART for UBI (Manifesto)*, présenté par l'Institute of Radical Imagination³ comme une réponse à la pandémie, mérite d'être consulté par tout le monde. La plupart des artistes n'avaient aucune sorte de filet de sécurité, qui devrait être suffisant pour garantir leur liberté.

Marthe Ramm Fortun: En ce qui concerne l'idée de l'artiste en tant qu'entrepreneur·se, cette relation abusive est particulièrement frappante dans le cas de l'exécution d'un travail non rémunéré lié au care. Les « échanges érotiques » interviennent pour faciliter la vie d'une mère célibataire, non pas en termes de relations sexuelles ou d'échanges financiers, mais plutôt en ce qui concerne l'utilisation du domaine informel pour maintenir une pratique et travailler comme une entrepreneuse sociale dans ce langage néolibéral imposé à l'artiste. La dépendance mutuelle en Scandinavie implique qu'il y a très peu de projets en cours. Si vous avez été victime d'un incident dans votre vie, il n'y a aucun moyen de s'en remettre. Lorsque vous êtes freelance, vous ne pouvez pas participer à la société sur un pied d'égalité. La possibilité de présenter un projet dans une institution bien gérée en matière de protection, est réservée à peu de personnes, ce qui entraîne une relation asymétrique et précaire pour l'artiste.

Il faut réfléchir à la longévité des œuvres d'art: les artistes délaissent leur métier parce qu'il n'est pas viable de continuer à travailler. Seule une poignée parvient à tenir dans les cadres actuels, bien que les intentions soient probablement les meilleures. Cet aspect est peu discuté parce qu'il y a un grand sentiment de honte à ne pas être capable d'être performant·e et de « faire bonne figure ». Plus que jamais, il nous faut encourager les projets qui sont irritants, inconfortables, douloureux, aliénants pour certaines personnes. Parfois, il faut endurer la douleur, supporter ce traumatisme ensemble au lieu d'essayer de s'en débarrasser. C'est ça la sécurité, on peut le faire si on peut rentrer chez soi et nourrir ses enfants.

3. <https://instituteofradicalimagination.org/2021/01/16/art-for-ubi-manifesto-launching-campaign/>

Q&R avec le public :

Vanessa Desclaux: J'aimerais revenir sur une notion proposée par bell hooks, « qui se trouve dans la salle de classe » : peut-on la rapprocher de « qui se trouve dans le groupe » de médiation au sein du centre d'art ? Dans un contexte éducatif, où l'on se trouve parmi des adultes, on interagit et on apprend à les connaître sur une longue période. Comment cela peut-il s'appliquer à un moment de médiation qui est beaucoup plus court ? Il est possible d'emprunter des outils développés par l'éducation populaire, en partageant par exemple des anecdotes sur nos prénoms.

Sepake Angiama: Il est important de reconnaître notre conditionnement en ce qui concerne les personnes qui ont des facilités à s'exprimer. Il existe souvent une disparité, par exemple entre la façon dont les étudiants et les étudiantes vivent et perçoivent les situations. Les étudiants hommes semblent conditionnés à croire que s'ils trouvent quelque chose de facile, tout le monde devrait également y arriver. Le patriarcat est maintenu par chacun·e d'entre nous, et nous devons réfléchir à la manière de le démanteler, parce que je pense qu'il est en train d'annihiler tout le monde. Ces petites reconnaissances du fait que nous avons aussi une voix et que nous pouvons l'utiliser est quelque chose qui peut paraître insignifiant mais qui prend du temps à apprendre.

Vanessa Desclaux: Je pense que malheureusement un problème spécifique aux institutions artistiques concerne le manque de culture de l'éthique, de soutien aux personnes au sein des institutions qui veulent évoluer dans leur gestion. Avec Émilie Renard, nous avons expérimenté la possibilité de décentraliser la hiérarchie en impliquant les artistes et les équipes, mais c'est difficile.

Émilie Renard: En France les écoles d'art, les musées et les FRAC sont le résultat d'une politique culturelle publique, à la différence des centres d'art qui se sont développés à partir d'initiatives individuelles qui ont été reconnues et intégrées à cette politique publique. Il y a un fort engagement à repenser l'institution elle-même et une longue tradition de critique institutionnelle qui permet d'aborder ces relations dans des lieux tels que les Laboratoires d'Aubervilliers, qui, en tant qu'espace partagé, permet d'expérimenter différentes manières de travailler.

Marthe Ramm Fortun: La programmation du Fotogalleriet à Oslo, en Norvège, traduisait une volonté de se replonger dans les archives pour porter un regard critique sur certains aspects de son histoire fondatrice. Comment ce lieu a-t-il été vulnérabilisé en tant qu'institution qui a accueilli des perturbations à ses propres dépens ?

Antonio Cataldo: Il s'agit de redistribution du pouvoir, mais aussi de transparence à tous les niveaux. Il est important de dire que si nous nous définissons comme une institution publique et que nous sollicitons un financement public, nous devons constamment rendre des comptes dans cette sphère de représentation

que nous revendiquons et créons. Il est nécessaire de prévoir un espace pour la critique, la discussion et l'autocritique à tout moment. La grande liberté des institutions financées par des fonds publics devrait s'accompagner d'une ouverture aux questions relatives au type d'espace dont il s'agit.

Synthèse rédigée par Eleni Pantelaras pour DCA 2022
Traduction de l'anglais au français: Gauthier Lesturgie
Coordination: Marie Chênél

Première Assemblée européenne des centres d'art contemporain

Outils, méthodologies et actions vers
une égalité réelle

Synthèse de la rencontre du **10 mai**

Ce document édité par DCA — Association française de développement des centres d'art, est une synthèse d'une rencontre qui s'est tenue en ligne le 10 mai 2022, dans le cadre de la première Assemblée européenne des centres d'art contemporain.

L'enregistrement vidéo est disponible sur :
<https://europeanartassembly.org/fr/programme/3>

DCA

Discussion 1:
Julie Pellegrin & Helena Reckitt
Modératrice: Céline Kopp

Prendre soin : Réévaluation des pratiques et de l'éthique du care

Céline Kopp: Comment pouvons-nous discuter entre collègues dans un environnement ne laissant pas prise au jugement, afin de désapprendre des habitudes de travail non viables ? Comment peut-on s'imaginer en tant que partie prenante d'une alliance bienveillante ? Comment lutter contre les conditions de travail abusives ? Comment formuler des propositions pour de nouvelles habitudes et institutions au sein desquelles le care serait plus équitablement valorisé, rémunéré et distribué ? Comment pouvons-nous prendre soin avec les autres ? Comment pouvons-nous développer des formes de care plus réciproques, basées sur la redistribution des ressources, entre les commissaires et les artistes, les institutions, les communautés et les publics ?

Julie Pellegrin¹: En 2016, DCA a organisé un forum professionnel sur plusieurs journées réunissant les équipes des centres d'art contemporain membres du réseau et des intervenant·es extérieur·es. Le constat d'une souffrance au travail partagée et grandissante a alors pu être entendu. À cette époque, nous n'utilisons pas encore le terme « care » – un concept que des spécialistes françaises des sciences sociales comme Sandra Laugier, Pascale Molinier et Patricia Paperman ont introduit en France dans les années 2000. Celles-ci ont fait le choix de ne pas le traduire pour ne pas le dépolitiser : elles n'utilisent pas de terminologie française telle que « sollicitude » ou « bienveillance » pour bien signifier que le care n'est pas une notion féminine essentialisante, mais une démarche d'attention complexe et exigeante.

En 2018, lors d'une autre journée professionnelle organisée par DCA, nous avons invité Pascale Molinier pour discuter de la relation complexe entre le management et le care, en réponse à l'état d'extrême fatigue et de situation de burn out constatés chez de nombreuses directrices. Tout en nous rappelant que nous n'exercions pas des métiers liés au care mais à l'art, elle nous a encouragées à travailler collectivement, à nous réunir plus souvent et en plus petits groupes pour repenser nos modes de travail. Le problème étant que prendre soin et être en charge du care est devenu une compétence supplémentaire à acquérir, et une tâche à accomplir. Nous avons pris conscience qu'il fallait prendre soin de nos institutions en raison de la chute des financements publics, de nos publics puisqu'il y a une demande d'accessibilité nécessitant la mise en place d'une

1. Julie Pellegrin a dirigé de 2007 à 2020 le centre d'art contemporain La Ferme du Buisson (Noisiel, France), membre du réseau DCA.

éducation artistique et culturelle, et de nos équipes qui sont de plus en plus précaires – le tout avec des ensembles de compétences que nous n’avons pas forcément, ayant étudié l’histoire de l’art ou des expositions ! Comment le care peut-il devenir un véritable travail d’(auto)critique, sans ajouter un besoin supplémentaire de polyvalence, de nouvelles compétences vers une plus grande productivité ?

En 2019, j’ai invité Christine Shaw à la Ferme du Buisson pour réaliser le commissariat d’une exposition intitulée *Take Care*² à la suite de son projet mené sur le long terme à la Blackwood Gallery de Toronto. Elle a proposé un atelier sur les liens entre le commissariat [*curating*] et le care avec Helena Reckitt, qui a ouvert de nombreuses pistes de réflexion et d’action pérennes, et permis de comprendre que la plainte et le refus peuvent aller de pair avec une grande joie lorsque cela s’inscrit dans le partage et la guérison collective.

Helena Reckitt: Les différents aspects du care formulés par Berenice Fisher et Joan Tronto, comme l’attention, la responsabilité, la compétence, la réactivité et la pluralité, la communication, la confiance et le respect, ont une résonance profonde dans le secteur culturel. Bien que nous parlions de notre travail en termes de passion, d’amour et de vocation, nous générons des environnements toxiques par excès d’identification. Le care est nécessaire, mais sous-évalué et invisibilisé; il s’agit souvent d’un travail de second plan, effectué par des personnes féminisées, rattachées à une classe sociale et/ou racisées et/ou issues de l’immigration. Le danger est que cela soit naturalisé comme une qualité inhérente aux femmes, supposées être naturellement plus attentionnées ou maternelles. Considéré comme un travail accompli par amour, leurs efforts n’ont pas besoin d’être reconnus ou rémunérés correctement. Une grande partie du travail invisible du care qui a lieu devrait en réalité être assurée par l’État, et c’est le cas dans des proportions plus ou moins importantes dans nos sociétés contemporaines. Ce type de travail revêt une dimension temporelle: il est durable, continu et souvent fastidieux. Comme l’a écrit Mierle Laderman Ukeles dans son *Manifesto for Maintenance Art 1969!*: « La maintenance est une corvée. Ça prend un temps fou. » [Maintenance is a drag. It takes all the fucking time.]

Il y a trois ans, nous avons organisé l’atelier *Taking (back) Care*³ à Paris qui a réuni environ quatorze personnes, essentiellement actives dans les secteurs de l’art contemporain et de l’éducation et ayant un passé militant. Nous avons consacré beaucoup d’énergie à réfléchir à la manière dont l’acte de refus pourrait devenir un geste important, en particulier dans le secteur culturel où les personnes travailleuses sont généralement présentées comme des sources inépuisables de care et d’amour du travail, au détriment d’elles-mêmes et des besoins des individus avec lesquels elles travaillent. Nous avons rédigé collectivement des

2. <https://www.lafermedubuisson.com/programme/take-care>

3. https://www.lafermedubuisson.com/programme/archives_programme_2018-2019/helena-reckitt-christine-shaw

propositions sur ce que nous pensions être des aspirations importantes à concrétiser dans le domaine de l'art contemporain. Ces propositions sont nées de la frustration de constater qu'il est facile de diagnostiquer les problèmes, mais difficile de surmonter le sentiment de ne pas disposer d'une capacité d'agir suffisante :

- Nous proposons d'initier des structures qui offrent une place à chaque individualité. Cette approche reconnaît que chaque personne dispose de ses propres compétences, qui peuvent être partagées avec d'autres de manière plus productive qu'en travaillant individuellement. La création d'un environnement de réciprocité – plutôt qu'un strict échange économique – augmente notre capacité d'action collective.
- Nous proposons de faire confiance à l'intelligence du groupe plutôt que de privilégier nos propres idées, et de mettre en place des structures destinées à soutenir ce processus collectif.
- Nous proposons de considérer le care comme une ressource limitée et de l'évaluer (estimation) – et de la redistribuer (par une reprise en main) – en conséquence. Gardons à l'esprit que les pays du Sud sont les régions les plus expropriées de leurs ressources en matière de care, comme de bien d'autres choses.
- Nous proposons de renverser la conversation pour travailler sur ce qui est vraiment nécessaire, plutôt que d'accepter de fournir ce qui nous est demandé.
- Nous proposons de comprendre le care comme un bien qui se renforce lorsqu'on le pratique, qui se multiplie.
- Nous proposons de permettre aux personnes de s'exprimer, d'apprendre à écouter celles qui s'expriment, de reconnaître et d'apprécier leur réponse comme une forme de travail émotionnel. Ce faisant, nous reconnaissons que le geste curatorial est inachevé, qu'il est lui-même un processus.
- Nous proposons de comprendre le care comme étant non seulement la représentation de la critique – et l'acquisition d'un capital culturel au cours de ce processus – mais aussi de sa pratique au sein des structures dans lesquelles nous travaillons, idéalement d'une manière qui ne puisse pas être facilement révoquée. Par exemple le cas de Christine (Shaw), qui a obtenu des fonds pour le personnel de la galerie, qui est syndiqué et dont les emplois ne peuvent être simplement supprimés.
- Nous proposons de promouvoir des pratiques de travail en commun, et de repenser le care comme un projet collectif, parmi les personnes étudiantes (et autres), au-dessus de celles liées à l'ego dominant de la figure de l'auteur.
- Nous proposons d'essayer de reconnaître les personnes dont le travail contribue à un projet, dont les efforts pourraient être invisibles ou sous-évalués, et de réfléchir à des moyens qui dépassent le simple geste symbolique (peut être

en remettant en question la logique de l'auteur et/ou de la propriété intellectuelle).

- Nous proposons de concevoir nos projets comme des assemblages au sein de mondes compris au-delà de la simple présence humaine, et de les rendre visibles, plutôt que de mettre en avant des protagonistes et des agents individuels.
- Nous proposons un système dans lequel les personnes représentant un groupe peuvent adresser à leurs responsables hiérarchiques des doléances formulées de manière anonyme, plutôt que d'identifier des individus.
- Nous proposons de définir des contrats stipulant que nous refusons de travailler dans des conditions de sous paiement, auxquels devraient adhérer l'ensemble des signataires.

Julie, il y a trois ans, nous n'avions pas vécu cette pandémie, et nous n'avions pas connu cette guerre en Ukraine. Qu'avons-nous manqué et qu'est-ce qui a changé pendant cette période ?

Julie Pellegrin : J'aimerais repenser les titres de l'exposition et de l'atelier : *Take Care et Taking (back) Care* [Prendre soin et (Re)prendre soin/pratiquer le care et le recueillir], qui peut apparaître comme une injonction qui nous est imposée et que nous nous imposons à nous-mêmes. Comment aurions-nous pu problématiser cette « injonction » de l'institution qui se déclare éthique ou bienveillante, alors qu'elle a souvent pour objectif d'augmenter la productivité des équipes dans une logique néolibérale. Il y a un effet de « non-performativité », comme le décrit Sara Ahmed. Des comités et des programmes sont mis en place pour attester que les institutions sont socialement et écologiquement responsables, féministes, antiracistes, mais ils servent surtout d'excuse pour ne pas entreprendre le travail. Le care doit être plus qu'un sujet à traiter ; il ne doit pas être représenté par l'art, mais mis en œuvre par un travail institutionnel concret et exigeant, ainsi que par des moyens financiers adaptés.

Dans *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte*⁴, Maggie Nelson examine les questions de censure en relation avec l'art et explique que nous devons nous soucier [care about] de l'art, mais que l'art ne doit pas se soucier [care about] de nous. J'ai quitté mon poste à la Ferme du Buisson après avoir refusé de réaliser un projet très lucratif. C'est le refus de l'artiste, Mathis Collins, qui m'a décidé à oser formuler le mien. Il a pointé du doigt des méthodes de travail que nous ne remettons pas assez en question. Après les attaques terroristes de 2015 en France, une importante force de police a été envoyée dans les quartiers « difficiles » pour contenir la « radicalisation » et la « délinquance » (sic). À la suite de cet échec, la préfecture de police a tenté de

4. Maggie Nelson, *De la liberté. Quatre chants sur le soin et la contrainte*, trad. Violaine Huisman, éd. du sous-sol, Paris, 2022

se lier avec des établissements artistiques pour substituer la police par des artistes, avec le même objectif en tête ! Ici, l'art ou l'artiste ne peuvent pas prendre soin (care) de nous.

Cependant, je pense comme Maria Puig de la Bellacasa que le lien entre la fonction de l'art et le care pourrait être compris comme ce « qui peut nous maintenir ensemble ». Sans instrumentaliser l'art, les institutions peuvent s'inspirer de l'imagination artistique pour inventer de nouvelles manières d'être et d'être ensemble dans ce monde.

Helena Reckitt: Il est très difficile de protéger les institutions, puisque les personnes qui causent le préjudice sont défendues par la direction et recrutées par le conseil d'administration. L'une des rares façons de chasser les managers toxiques, ce sont les accusations de harcèlement sexuel et s'il est souhaitable qu'il existe un climat dans lequel le harcèlement sexuel entraîne des sanctions, ce n'est pas la seule forme d'abus existante.

Pour l'essentiel, au Royaume-Uni, la mobilisation autour du care vient de personnes extérieures aux organisations, comme des artistes telles que Johanna Hedva, qui a publié une notice relative au handicap⁵ qu'elle présente aux organisations, ou Jamila Prowse, qui plaide pour une programmation flexible et attentive aux besoins des artistes et des travailleur-euses. Il est enthousiasmant de constater que ces exigences sont parfois adoptées au sein des institutions, pour donner suite à des demandes externes. À son tour, le fait de prendre soin [care] de l'organisation est souvent invoqué pour justifier des pratiques de travail peu attentionnées [au contraire de care] ; ce sont surtout les personnes les moins bien payées qui effectuent le travail. C'est presque comme si celles qui travaillent dans le domaine de l'art devaient intérioriser les menaces et se comporter de manière à se sacrifier et à nuire à leur propre bien-être et à celui des autres. Il existe souvent une hiérarchie dans les organisations artistiques selon laquelle les personnes considérées comme ayant le plus d'autorité sont celles qui travaillent le plus étroitement avec les artistes et les œuvres d'art vénérées et validées par le marché, tandis que celles qui travaillent avec le public ne sont pas sollicitées et leur sagesse n'est pas recherchée ou valorisée.

5. <https://sickwomantheory.tumblr.com/post/187188672521/hedvas-disability-access-rider> [traduit en français par Gauthier Lesturgie sous le titre « Théorie de la femme malade » dans *Attention Fragile*, sous la dir. de Stéphanie Airaud et Sarah Heussaff, Mac Val, Vitry-sur-Seine, 2019.

Discussion 2:
Nanne Buurman & Iris Dressler
Modératrice: Céline Kopp

Politiques d'hospitalité et de diversité, les ambivalences de l'accès

Céline Kopp: Nous avons beaucoup discuté du sujet même de cette table-ronde lors de nos réunions de préparation, ce qui a notamment donné lieu à des questions passionnantes soulevées par Nanne Buurman. Qui accueille qui et à quelles fins ? Comment assurer l'inclusion sans reproduire les structures de pouvoir existantes ? Comment créer des espaces plus sûrs sans pour autant dépolitiser les institutions artistiques ? Comment permettre la participation sans paternalisme ? Comment éviter de consolider des épistémologies données en élargissant simplement les références et les publics ? Comment faire face au risque d'inclusion comme moyen de régulation et de normalisation ? Comment échapper à une auto-purification moralisatrice des pratiques curatoriales ? Comment reconnaître la complicité de l'art et la nôtre avec le capitalisme, le colonialisme et le patriarcat ?

Iris Dressler: Pour aborder la question de l'hospitalité, je suis revenue à la séparation opérée par Derrida entre les accords sociaux juridiques, lorsqu'il s'agit de la personne étrangère qui a encore un nom et un statut social, et l'autre absolu qui en est dépourvu. Ce constat est pertinent aujourd'hui si l'on compare la prise en charge, le comportement et l'hospitalité de l'Europe à l'égard des personnes réfugiées ukrainiennes et l'expérience des personnes originaires d'Afrique ou des pays arabes, y compris sur le plan juridique. Nos institutions artistiques ne sont pas très accessibles lorsque l'on pense aux corps non-normatifs ou aux personnes racisées. La notion de public, dans un musée néolibéral soumis à la pression du mercantilisme, est à son tour liée à ces contextes. Bien que nous savons que la diversité est importante, elle est également proche des idées néolibérales consistant à « atteindre un public diversifié ». Le discours sur la durabilité est utilisé et abusé selon des termes capitalistes, ce qui a créé beaucoup de méfiance. Comment faire face à cette situation ? Que signifie la notion d'hospitalité selon les différentes personnes invitées ? Les personnes « invitées » comprennent les artistes, les publics, les équipes, mes collègues, mes collaborateur·rices, mes partenaires, les personnes que nous connaissons et dont nous avons connaissance. Ce qui est apparu encore plus clairement au cours de la Covid, c'est que le système artistique repose sur un travail précaire et que le care, l'hospitalité et la responsabilité, ont une grande importance. Nous, les institutions, sommes responsables de la gestion de l'argent que nous pouvons donner aux personnes avec lesquelles

nous travaillons, nos invité-es, surtout si nous sommes financées par des fonds publics. Il y a la question complexe de la censure et de l'autocensure, dans laquelle les institutions ne prennent pas la responsabilité de faire face au conflit, mais se contentent de retirer l'œuvre d'art ou la personne qui parle. En termes d'hospitalité et d'éthique, nous devons réfléchir à la manière dont nous travaillons la question des conflits avec les personnes « invitées ».

Toute personne craint d'être accusée d'être raciste, sexiste, validiste, excluante et hiérarchique, et essaie de se positionner à l'opposé. Nous perdons alors la possibilité de creuser les problématiques profondes de ces mécanismes. Nous devons trouver des moyens non pas d'embrasser le conflit, mais d'accorder de l'espace et de la modération à toute sorte de conflit. Je pense que les personnes invitées inattendues et indésirées correspondent à une perte de contrôle des processus collectifs, des modes de partage et des formats informels et non curatés. En tant qu'institutions, nous avons tendance à « surcurater » [over-curate], alors que nous devrions « décurater » [de-curate] beaucoup de choses. Le défi le plus complexe et le plus effrayant pour les structures internes de l'institution réside dans le renoncement et la perte de privilèges.

Il nous faut également déconstruire nos succès : en 2018, nous avons organisé une exposition⁶ qui revisitait celle que nous avons consacrée au Bauhaus, qui avait connu un grand succès 50 ans plus tôt, et dans laquelle nous examinions sous un angle critique les relations entre les héros du Bauhaus et le nazisme, bien connues depuis les années 1990, mais dont on ne parle pas assez. Depuis 2012 au Württembergischer Kunstverein de Stuttgart, nous nous intéressons à l'idée d'espaces partagés, non contrôlés, pouvant être utilisés par différents publics, qui ne sont absolument pas prévus ni organisés par notre travail curatorial. Pour cela, nous utilisons le foyer, où tout le mobilier est monté sur des roues et peut être déplacé, et durant la Covid, notre plate-forme en plein air. Ces espaces ont été habités par des personnes étudiantes, des artistes de la région et des groupes politiques, par exemple. Quels sont les problèmes posés par ces espaces, et de quels types de protocoles auraient-ils besoin ? Si l'on fait en sorte que tout soit ouvert, comment peut-on encore, à certains moments, définir des *safe spaces* [espaces de bienveillance, espace sûrs] et déterminer qui en fait ou non usage ? C'est une question de confiance. Comme l'espace en plein air est directement relié à un parc, cette zone partagée devient également un lieu politique important pour discuter de son appartenance. Nous travaillons avec différents groupes sur le problème du profilage racial et des contrôles par la police dans ce parc.

Nanne Buurman : Il est essentiel de reconnaître les conditions de travail précaires des curateur·rices comme des « caretakers », mais aussi de vérifier nos propres privilèges et la manière dont ils sont permis par l'inconscient curatorial des divisions raciales, genrées et de classe en matière de travail. Alors que la plupart d'entre nous ont tendance à travailler dans des conditions précaires, de

6. <https://www.wkv-stuttgart.de/en/program/2019/exhibitions/50-years-after-50-years-of-the-bauhaus-1968/>

nombreuses personnes évoluant au sein du monde de l'art sont encore issues de classes moyennes ou supérieures relativement privilégiées. Pour pouvoir se lancer dans ce domaine, il faut disposer du capital culturel nécessaire et être capable de se permettre financièrement de travailler pour un salaire faible ou inexistant. Cet aspect est généralement négligé lorsque le féminisme, dans l'art, opère la plupart du temps comme une sorte d'identité politique. La révision des œuvres canoniques, les expositions réservées aux femmes et les quotas pour une représentation égale des artistes « hommes » et « femmes » ont été introduits comme moyens d'action positive. Ils sont accompagnés d'expositions thématiques consacrées aux questions féministes, de genre ou LGBTQIA+, dédiées à la déconstruction des concepts de genre binaires (essentialisants). Néanmoins, le commissariat d'exposition féministe s'intéresse le plus souvent au genre des artistes ou aux réflexions sur le genre et la sexualité dans les œuvres d'art, l'accent restant largement placé sur les représentations conformes aux normes ou subversives de la personnalité ou sur les comptages tokénistes des personnes participantes, tout en laissant de côté les inégalités et les exclusions structurelles ou économiques⁷. Par conséquent, ma recherche porte sur les fonctions socialement re/productives dans le curating. En partant d'homologies heuristiques entre expositions et ménage domestique [households], j'analyse les divisions genrées du travail et les distributions du pouvoir dans la pratique curatoriale⁸. Cela implique souvent des dispositifs biopolitiques de « féminité », un habitus « féminin » de modération, ou la responsabilisation de certains sujets « féminisés » en tant que prestataires de care, qui sont supposées accomplir leur « métier passion » gratuitement, en raison de leur amour de l'art⁹. Dans le domaine du commissariat d'exposition, cette « féminisation du travail » a conduit à une fétichisation, voire à une marchandisation de la notion de care, dans laquelle les soft powers et gouvernementalités impliquées dans le care et l'hospitalité restent fréquemment l'inconscient non reconnu du curating dans les rituels d'autolégitimation éthique¹⁰. Les codes de conduite moraux se traduisent par l'autoportrait des commissaires d'exposition en tant que personnes altruistes et angéliques soucieuses des autres, mais ces auto-purifications ont tendance à nier les pouvoirs curatoriaux, les complicités et les façons dont l'hospitalité peut également contribuer à l'accumulation de capital social¹¹.

7. <https://www.erudit.org/en/journals/esse/2017-n90-esse03065/85597ac/>

8. <https://www.on-curating.org/issue-52-reader/from-prison-guard-to-healer-curatorial-authorships-in-the-context-of-gendered-economie.html#.YulTRpDP3ly>

9. Pierre Bourdieu/Alain Darbel, *Love of Art. European Art Museums and their Public*, Polity Press, Cambridge, 1997. [*L'amour de l'art*, Paris, Éditions de minuit, Paris, 1966.]

10. Nanne Buurman, « Wages for Networking? Curating as a Labour of Love, or: Canonization, Capitalization and Care », dans *Networks of Care. Politiken des (Er)haltens und (Ent)sorgens*, ed. with Anna Schäffler & Friderike Schäfer, nGbK, Berlin 2022. Le concept de « gouvernementalité » a été créé par Michel Foucault.

11. <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/angels-in-the-white-cube-rhetorics-of-curatorial-innocence-at-documenta-13.html#.YulOtZDP3lw;>

<https://www.on-curating.org/issue-33-reader/ccb-with-displaying-curatorial-relationality-in-documenta-13s-the-logbook.html#.YulTGJDP3ly>



Cette édition 2022 de la biennale de Venise illustre bien ces contradictions en matière de care¹². Bien que l'inclusion d'un grand nombre d'artistes femmes dans l'exposition principale « Milk of Dreams » soit un geste féministe important de la part de la curatrice (Cecilia Alemani), l'accent mis sur la maternité et l'esthétique corporelle donne une impression anachronique de ré-essentialisation, de réduction des « femmes » à leur corps. Alors que les « femmes artistes » noires étaient éminentes et ont remporté les lions d'or (Simone Leigh, Sonia Boyce), sur le plan structurel, de nombreuses « femmes » non-blanches travaillaient encore dans les coulisses du Giardini, par exemple pour se charger du nettoyage des sanitaires. Fait remarquable, les toilettes sont toujours divisées en « dames » et « messieurs », ce qui non seulement perpétue un système de genre binaire essentialisant, mais discrimine également les « femmes », qui doivent faire la queue beaucoup plus longtemps pour attendre leur tour. Natascha Sadr Haghghian et Maria Eichhorn, artistes respectivement locataires du Pavillon allemand en 2019 et 2022, ont travaillé sur cette dimension infrastructurelle de l'art en amenant les « coulisses sur la scène », en décentrant l'attention vers les personnes travailleuses migrantes anonymes et en questionnant l'histoire ambivalente du Pavillon. Leurs positions démontrent qu'il y a une dimension hantologique à l'hospitalité, à l'accueil [hosting] et à l'invisibilisation [ghosting] en tant que pratiques de re/reproduction sociale¹³. Dans le contexte allemand, les fantômes racistes, antisémites, fascistes et patriarcaux hantent encore les institutions artistiques, tant sur le plan économique qu'épistémologique. Et puisque, en tant que personnes travaillant dans l'art, nous faisons partie de ces infrastructures héritées ou les habitons, il est important d'interroger nos propres complicités, nos façons de reproduire l'héritage problématique à travers nos habitudes (souvent involontaires), plutôt que d'externaliser les problèmes ou de blâmer les autres. Dans le cadre de mes recherches sur les continuités nazies à la documenta, avec mes collègues du groupe de recherche « dis_continuities » et des étudiant·es de la Kunsthochschule Kassel, j'ai organisé l'année dernière une exposition intitulée « wir alle sind gespenster: haunting infrastructure¹⁴ » qui cherchait à manifester que « nous sommes tous·tes des fantômes » et qu'ensemble, nous pouvons hanter l'avenir en habitant différemment les infrastructures¹⁵. Même si les continuités nazies au début de l'histoire de la documenta sont désormais indéniables¹⁶, beaucoup de gens essaient encore de maintenir le mythe historique de cette manifestation de manière assez problématique. Comme cette expérience l'a montré, il est étonnamment difficile d'aborder nos histoires problématiques et de sortir des

12. <https://www.labiennale.org/en/art/2022>

13. L'« Hospitalité » et l'« Hantologie » sont deux concepts empruntés à Jacques Derrida, voir Nanne Buurman « Hosting Significant Others. Autobiographies as Exhibitions of Co-Authority », dans *Hospitality. Hosting Relations in Exhibitions*, 3e volume de *Cultures of the Curatorial*, sous la dir. de Beatrice von Bismarck et Benjamin Meyer-Krahmer, Sternberg, Berlin, 2016.

14. <https://www.kasselerkunstverein.de/ausstellung/kkvexh/detail/kkv/wir-alle-sind-gespenster>

15. https://documenta-studien.de/media/1/documenta_studies__11_nanne_buurman.pdf

16. Nanne Buurman, « The Exhibition as a Washing Maschine? Notes on Historiography, Contemporaneity, and (Self-)Purification in documenta's Early Edition », dans *Stasis. Taking a Stance*, Catalogue de la Thessaloniki Biennale 2019, été 2020.

logiques héritées, de dénazifier et de décoloniser les infrastructures culturelles. De tels dénis témoignent de la reconstitution continue de l'(auto)purification morale et du désir de se positionner du bon côté de l'histoire qui semble nous empêcher de reconnaître qu'elle est beaucoup plus complexe et désordonnée.



Q&R avec le public :

Iris Dressler: En janvier, la documenta 15 a été accusée de soutenir des positions antisémites¹⁷. C'est un sujet complexe en Allemagne, qui demeure extrêmement tabou dans le discours public et les médias. La documenta a organisé une rencontre pour discuter de ce sujet de manière plus générale, après quoi le Zentralrat der Juden [Conseil central des Juifs] s'est plaint que le panel et l'événement n'étaient pas assez diversifiés. La documenta a annulé le programme et abordé la question à travers la programmation elle-même, suivie d'une lettre ouverte¹⁸, où le collectif se positionne dans cette discussion¹⁹.

Céline Kopp: Cela nous ramène à la question de la méfiance : comment inviter la personne invitée indésirée ? Comment faire face à ces situations en général, de manière pratique ?

Helena Reckitt: Se pose le problème de la transphobie des féministes radicales : comment les féministes trans et les personnes alliées gèrent-elles le fait que de nombreuses féministes ne reconnaissent pas les femmes trans dans les espaces réservés aux femmes ? Ne pas fermer la porte à ces TERF²⁰ peut être considéré comme un acte de violence envers les femmes trans. Mais bien que je sois en profond désaccord avec les TERF, je tiens quand même à ce que tout le monde continue à se parler.

Iris Dressler: Il ne s'agit pas d'inviter le conflit, mais plutôt de ne pas l'éviter et de faire comme s'il n'existait pas. Pour développer la confiance, il ne suffit pas d'inviter, il faut aussi visiter, et c'est un long processus qui nous oblige à réfléchir à des formats inhabituels. Parfois, nous devons renoncer à nos privilèges et à nos espaces, ce sont de petits gestes et des façons de se comporter mutuellement.

Helena Reckitt: Je ne pense pas qu'il soit exact que les safe space [espaces de bienveillance, espaces sûrs] soient plus faciles à créer en dehors des institutions. Nous observons tout autant de souffrance, d'instabilité et d'indignation dans les espaces indépendants ou autonomes. Ils ne sont pas nécessairement plus propices à l'acceptation de la différence ou au dépassement de la difficulté d'un conflit profond. Si vous gérez un espace autonome féministe ou noir, par exemple, vous vous exposez vraiment.

17. <https://www.e-flux.com/announcements/172993/open-letter-on-the-future-of-documenta/>

18. <https://documenta-fifteen.de/en/news/open-letter-to-we-need-to-talk/>

19. Le 10 mai 2022, date de cet échange, nous n'étions qu'au début des polémiques autour de la documenta 15.

20. TERF est l'acronyme de "trans-exclusionary radical feminist" [féministe radicale excluant les personnes trans].



Julie Pellegrin: Je suis en résidence à la Villa Médicis et dans l'espace principal ouvert au public, dans lequel se déroulent les activités et les événements, les tapisseries et les pièces murales représentent exclusivement des représentations de l'esclavage. Cela a été une surprise pour tout le monde à notre arrivée, et nous avons donc refusé de travailler et d'exposer dans cet espace, bien que nous avons continué à collaborer avec l'institution lorsque la demande de retrait n'a pas été prise en compte. J'aurais aimé mettre en œuvre ce refus productif, comme l'appelle Helena, pour éprouver un sentiment d'agentivité dans mon environnement de travail.

Helena Reckitt: Il s'agit pour la plupart d'une profession réservée aux classes moyennes ou supérieures, même si l'on peut devenir précaire en y travaillant. Dans le domaine de l'art, nous devons nous efforcer de rechercher et de donner du pouvoir et de l'espace aux personnes dont le parcours ne correspond pas aux CV universitaires ou professionnels traditionnels. Qu'est-ce que ces personnes ont fait en tant qu'activistes, dans leurs communautés, en dehors des institutions traditionnelles ? Quelles formes de créativité, de compétence et de dynamisme ont-elles démontré qui ne correspondent pas à une logique étroite de la classe moyenne européenne ?

Synthèse rédigée par Eleni Pantelaras pour DCA, 2022
Traduction de l'anglais au français: Gauthier Lesturgie
Coordination: Marie Chênél

Première Assemblée européenne des centres d'art contemporain

Outils, méthodologies et actions vers une
égalité réelle

Synthèse de la rencontre du **7 juin**

Ce document édité par DCA – Association française de développement des centres d'art, est une synthèse d'une rencontre qui s'est tenue en ligne le 7 juin 2022, dans le cadre de la première Assemblée européenne des centres d'art contemporain.

L'enregistrement vidéo de ces discussions est disponible sur :
<https://europeanartassembly.org/programme/4>

DCA

Première Assemblée européenne
des centres d'art contemporain
Cette fois, parlons du genre

Discussion 1:

Mercedes Azpilicueta & Quinn Latimer

Modératrice: Géraldine Gourbe

Pratiques politiques et performances du langage

Géraldine Gourbe: Comment créer autrement, sans avoir recours aux outils et formats habituels ? Comment l'éducation artistique, les actions d'art social, la relation aux publics et toutes les pratiques de travail quotidiennes des équipes des centres d'art peuvent-elles devenir pertinentes pour la mise en place d'espaces d'expérimentation bienveillants ? Comment notre usage du langage comme processus performatif peut-il nous aider à assurer une continuité avec les récits utopiques radicaux, ou à faire naître des récits de rupture dans notre monde hyper-capitaliste et patriarcal, à l'ère de l'anthropocène ?

Quinn Latimer: En partant d'une photographie ancienne de ma mère et de sa copine, qui formaient un couple de lesbiennes peintres en bâtiment, j'ai imaginé l'image de la boîte à outils que l'on souhaite mobiliser aujourd'hui (dans le cadre de cette rencontre) sous la forme d'une boîte de peinture. Les pinceaux que j'utilise toujours en tant que poétesse, critique d'art et de littérature, enseignante, performeuse et, à l'occasion, éditrice, sont étoffés par les questions de genre et de féminisme ainsi que par le langage et la performance du langage. J'essaie souvent de tracer ce que je considère comme une forme d'éthique et d'activisme de ce langage. Les institutions et les personnes qui y travaillent sont fréquemment très au fait du langage relatif à la justice, à l'équité, à l'anticolonialisme et au non-racisme, mais leurs actes vont exactement à l'encontre de ces notions. En ce qui concerne mes écrits personnels et mon travail au sein des institutions, je m'efforce de trouver un langage fidèle à l'expérience vécue. Celui du monde de l'art contemporain peut être éreintant dans sa spécificité et son manque de connexion avec la façon dont nous vivons réellement. Mes projets récents témoignent d'un désir pour le type de relations et de communautés dans lesquelles nous vivons parfois, et que l'on aimerait aussi rencontrer dans les institutions où nous travaillons. *Like a Woman: Essays, Readings, Poems* est, comme son titre l'indique, une collection d'essais, de poèmes et de textes plus hybrides qui considèrent les limites et frontières mouvantes entre la production visuelle et littéraire, à savoir l'art et l'écriture, ainsi que diverses formes et histoires de féminisme, de travail des femmes, de protestation, de performance et de complicité. Ce livre a indirectement pris la forme d'un mémoire de mes relations et de celles que je partage avec des artistes, dont le travail m'a permis de réfléchir à leurs voix, leurs conditions et leurs idées. C'est un écrit personnel, mais il retrace également une géographie, une communauté et un mouvement entre différentes formes de travail, de relations de pouvoir et d'esthétique.

DCA



Il est intéressant de commenter le changement de nom de l'Institut Kunst à Bâle en « Institute Art Gender Nature », qui a été décidé par Chus Martínez, sa directrice. Elle cherche à rompre le silence et la honte qui entourent les questions de genre, d'inégalité, de violence économique, de racisme, de culture et de nature, etc., en les nommant expressément. Dans le cadre de ce changement, nous organisons une série de symposiums bisannuels dans lesquels nous invitons des personnes artistes, penseuses, autrices, cinéastes, poétesses et curatrices du monde entier. Les présentations adoptent des formes hybrides allant de la performance à la projection, en passant par des conversations ou la danse, dont le point commun est la conviction presque utopique, malgré l'aggravation de nos situations politiques et économiques partout dans le monde, qu'il existe autre chose que les conditions dans lesquelles nous nous trouvons actuellement.

Mercedes Azpilicueta: J'ai grandi en Argentine et je vis aujourd'hui aux Pays-Bas. Être une femme blanche en Amérique latine m'a apporté beaucoup de privilèges, mais les contraintes étaient aussi très nombreuses. Le mouvement *Ni una menos* contre la violence liée au genre a été lancé en juin 2015. Nous comptons des féminicides tous les jours. Changer de continent a été significatif dans ma pratique. Alors que la scène littéraire est importante en Argentine, il m'a semblé aux Pays-Bas qu'il existait une peur généralisée de parler de soi. Mes œuvres et mes projets présentent toujours un élément de langage, un texte ou une chanson. Je travaille maintenant à la Gerrit Rietveld Academie en tant que responsable du département TXT¹. Lorsqu'il s'agit de création, la collaboration est fondamentale. La question des méthodologies est une réflexion permanente dans ce que nous créons. C'est notre manière de faire les choses, plutôt que ce que nous exprimons, qui est importante.

Récemment, j'ai eu un enfant, je suis une maman âgée, et cela a changé ma façon de percevoir la manière dont les institutions conçoivent les expositions avec des mères. J'ai vécu, il y a peu, une situation désagréable dans un musée, ici à Amsterdam, dans lequel je participais à un prix, une exposition, où j'ai donné une conférence à ses mécènes sur le travail domestique et invisible, le travail féministe et les nourrices au début du XXe siècle. Directement après cette conversation, je devais allaiter mon enfant, et on m'a expulsée du musée au motif que mon comportement était apparemment obscène et mettait le public mal à l'aise. C'est un exemple très flagrant de la manière dont le discours ne correspond pas à ce que nous vivons dans la réalité. Nous devons parler de nos besoins et nous demander s'ils sont satisfaits ou non. J'essaie de le faire dans chacun de mes projets, comme à l'université dans laquelle j'enseigne.

Quinn Latimer: Je pense au mot « épuisement », associé à la persistance des mêmes sujets et des mêmes plaintes depuis des décennies, voire des siècles. À travers des pratiques fondées sur les relations et la construction du monde dans lequel nous voulons être, comment pouvons-nous concevoir un nouveau

1. <https://rietveldacademie.nl/en/page/384/txt-textile>

langage artistique radical afin que l'épuisement laisse place à quelque chose de stimulant ? Il est étonnant de constater le peu de progrès des institutions et le peu de changement des rapports de force. En constituant des communautés dans lesquelles il y a une réciprocité du care, nous pourrions être en mesure de sortir de cette situation.

Mercedes Azpilicueta: Pendant la lecture, surtout de la poésie, les mots sont comme une méditation: on ralentit et on sollicite différemment nos sens. Cet état d'attention totale fait défaut dans les sphères de travail des institutions artistiques ou des universités. La vitesse à laquelle il nous est demandé d'organiser, de créer et de travailler est désuète. Les arts peuvent se nourrir de pratiques qui sont parfois intimes, solitaires, peu spectaculaires et ennuyeuses, mais qui exigent une présence entière de notre corps.

Quinn Latimer: Depuis des années, dans chacune de mes classes, je passe une après-midi à lire à haute voix, en cercle avec mes élèves, le poème d'Etel Adnan intitulé *L'apocalypse arabe*. Cette prise de connaissance des mots d'une poétesse, d'une peintre et d'une penseuse exceptionnelle demande une endurance de longue durée et les amène à prêter attention, à écouter, à s'exercer à la patience et à traverser les fluctuations de l'ennui. Cette expérience instaure un registre différent dans la salle institutionnelle de l'école d'art, qui en fait un espace d'intimité, de virtuosité et d'appréciation, ce qui est rafraîchissant et revigorant.

Mercedes Azpilicueta: Ma pratique artistique s'inspire de mon expérience en tant qu'éducatrice, et vice versa. J'enseigne des méthodologies et cette question de savoir comment nous réalisons des choses et quelle est l'éthique associée est essentielle dans ma pratique. Lors de la mise en place d'une exposition, de la création d'un projet à long terme ou d'un partenariat avec une institution, je considère qu'il est important de proposer des ateliers, d'amener les institutions éducatives dans les espaces d'exposition et réciproquement, afin de stimuler une manière collective de créer. Travailler avec différentes générations est très inspirant. Ayant étudié l'art il y a vingt ans dans une école d'art traditionnelle de Buenos Aires, les pédagogies expérimentales que je rencontre à la Rietveld me permettent d'apprendre de mes jeunes étudiant·es, et de désapprendre ou de transformer mes manières de faire.

Quinn Latimer: On voudrait inculquer à ses élèves une pratique politique, éthique et virtuose, et pourtant, c'est souvent leur travail qui m'inspire. Les étudiant·es ont la faculté de vous surprendre dans la mesure où ils ne sont pas encore englué·es dans les langages visuels du monde de l'art contemporain qui se calcifient rapidement et que nous rejetons à notre tour. La distance pédagogique ou hiérarchique qui existe entre moi et mes étudiant·es de MA se dissipe très vite à mesure que naissent des amitiés et des collaborations entre artistes.

Géraldine Gourbe: Lorsque l'on s'intéresse au langage, on se plaît à parler de sa notion politique de performativité. Celle-ci devient abstraite et théorique, toutefois, en lisant des textes à voix haute, il est possible d'expérimenter des questions de chair, de mettre ses propres mots ou ceux des autres dans sa bouche. C'est quelque chose de très transgressif pour moi à partager avec un public ou avec des personnes étudiantes.

Quinn Latimer: En tant que poétesse, je m'intéresse aux tropes et aux clichés, comme le « O ! » des poèmes romantiques anglais. Ce « O » majuscule devient souvent une bouche genrée. La poétesse et classiciste Anne Carson mentionne une notation en grec sous la forme d'une série de voyelles qui représentent les sons que font les femmes et qui ne peuvent être lus à haute voix: des exclamations de chagrin et de violence qui deviennent une force contaminante. Bien que l'on ait beaucoup écrit sur le langage et la bouche des femmes, cela n'en perd pas moins sa force.

Mercedes Azpilicueta: J'ai commencé à lire de la poésie derrière une feuille de papier, comme un exercice de déclamation, puis je suis passée à la performance, qui fait intervenir mon propre corps et celui des autres, ainsi que l'espace de l'institution. J'ai commencé à fabriquer des objets que je considère comme des corps en soi. La vocalité de la poésie et du langage me pousse à aller plus loin dans ma propre chair, celle qui m'entoure, que je fabrique et que je prends dans l'espace et le contexte où je travaille.

Quinn Latimer: Lorsque j'ai commencé à performer mes textes, je modulais mon rythme et ma voix de façon à ressentir l'impression de respirer à l'unisson avec le public. On a conscience d'inspirer et d'expirer en même temps que lui ; on lit ensemble, même si je suis la seule à prononcer les mots. Lorsque l'on performe le langage dans une pièce, on essaie de faire quelque chose par le biais de sa voix: on peut apaiser ou stimuler le public, le plonger dans une transe ou l'envoûter.

Discussion 2: Tominga O'Donnell & Marnie Slater Modératrice: Géraldine Gourbe

Des outils queer: Incitations et actions transformatrices

Marnie Slater: J'aimerais aborder deux collaborations féministes et queer qui sont au cœur d'un projet de recherche que je mène à Sint Lucas Antwerpen. Ce dernier s'intéresse au processus et à la manière dont nous pouvons mettre en œuvre des objectifs queer et féministes au sein de nos relations mutuelles.

Buenos Tiempos, Int. est une collaboration avec un curateur et auteur espagnol, Alberto García del Castillo, et moi-même, qui a commencé en 2013 sous la forme d'un espace d'exposition en ligne pour répondre à un besoin urgent d'une conversation sur la création queer et féministe dans la scène artistique bruxelloise, et qui s'est développée pour nous amener à créer des œuvres et des événements ensemble. Nous sommes actuellement en train d'essayer d'obtenir des subventions: nous demandons de l'argent à la communauté francophone de Belgique, et en retour, nous lançons un appel ouvert pour des projets d'artistes queer et féministes. Nous utilisons également le travestissement comme outil de célébration et d'expérimentation dans les sphères de pouvoir du monde de l'art. Je me suis travesti en Beatrix Ruf pour reconstituer quelques-unes de ses images iconiques, et nous avons réalisé une adaptation de *Le Public* écrit par Federico García Lorca, dans laquelle nous étions travesties en Freddie Mercury et Montserrat Caballé.

Mothers & Daughters est un bar lesbien et trans éphémère qui existe à Bruxelles pendant une période limitée chaque année depuis 2017. Bruxelles n'avait pas eu de bar ouvertement lesbien depuis environ quinze ans, c'était tout simplement le genre d'espace que mes collaboratrices du magazine *Girls Like Us* aimeraient fréquenter. Au lieu de programmer un événement pour la saison *Future is Feminist* d'une institution à Bruxelles, nous leur avons demandé d'investir leur bar pour une durée de trois nuits. Le menu du bar nous sert d'outil. Il y a le Menu A et le Menu B qui sont exactement les mêmes de chaque côté, mais les prix sont différents. Le Menu A figure un prix de service et le Menu B est majoré en fonction du fossé entre les genres en Belgique, qui, en plus de l'écart salarial, comprend des éléments comme l'accès à la représentation politique ou aux opportunités d'emploi permanent. En 2018, il était de 24 %, donc le menu B était 24 % plus cher. Nous invitons les personnes à réfléchir aux privilèges dans un sens large aux intersections du genre, de la race, de la classe, du validisme, etc.

En 2019, au sein de *Mothers & Daughters*, nous avons commencé à « faire la météo » au cours de nos réunions: nous consacrons 10 à 15 minutes à chaque personne présente dans la salle pour qu'elle partage ce qu'elle ressent ce jour-là.

Cette démarche a mis de côté la notion de productivité et a permis d'introduire la dimension émotionnelle et relationnelle dans l'espace. Notre sensibilité vis-à-vis des autres dans un contexte de réunion a ainsi changé.

Tominga O'Donnell: J'ai dirigé le projet *Munchmuseet on the Move*² pendant cinq ans, qui prenait comme point de départ le déménagement de l'emplacement de l'ancien musée depuis son ouverture en 1963 vers le bord de l'eau où la nouvelle institution a ouvert en octobre 2021. Seize projets artistiques principaux ont mis en lumière des aspects marginalisés ou ignorés des différents quartiers traversés, dans ce que j'ai défini comme une approche curatoriale queer. Ma définition du terme « queer » était très ouverte: j'ai invité des artistes qui s'identifiaient ainsi dans leur vie personnelle, qui avaient une approche « queer » de leur projet, mais aussi des projets qui ne pouvaient être considérés comme « queer » que dans un sens très large, de manière à nous ouvrir à davantage de choses qui avaient été écartées par l'ordre social dominant.

À l'origine, j'avais bénéficié d'un financement pour le projet inaugural de Sam Hultin intitulé *I'm Every Lesbian – Oslo*³ en tant que freelance. Lorsque j'ai rejoint le Munchmuseet, consacré à l'œuvre d'Edvard Munch (1863-1944), il m'a semblé important de réfléchir à un moyen d'apporter une réflexion critique envers l'institution de l'intérieur et de proposer un espace permettant de contourner le récit très masculin qui était perpétué par les programmes de l'époque dans la série appelée *+Munch*. Le projet de Hultin était lié aux notions de souvenir et de revendication et rassemblait divers récits personnels et sociétaux qui se sont traduits par plusieurs points sur la carte, lesquels ont ensuite été racontés sous la forme d'une promenade urbaine. Ce projet nous a permis d'occuper un espace dans la ville et de nous y déplacer collectivement, de matérialiser les histoires queer et d'honorer les personnes pionnières qui, dans les années 1950 et 1960, ont tenu des clubs et des cafés clandestins chez elles.

Le char de la Oslo Pride pour *Trollkrem Import*⁴, programmé par Tor Erik Bøe, exprime les concepts de célébration et de joie. Bien que l'on puisse considérer que la Pride est une manifestation qui a été commercialisée, il est important de la considérer comme une expression originale de célébration. Le char du défilé n'était qu'une itération parmi d'autres du parcours d'art performance qui s'est déroulé le long de la rue principale de Grønland, dans le centre-ville d'Oslo, et a investi des bâtiments qui ne sont pas habituellement des espaces artistiques, comme Ivars Kro, l'ancien pub où Seth Bogart, Vaginal Davis et Dynasty Handbag ont performé.

Le seizième et dernier projet était un film-cabaret du duo danois Kirsten Astrup et Maria Bordorff⁵ intitulé *Summer Night by the Beach*⁶, un titre qui reprend celui d'une peinture d'Edvard Munch. Il s'inspire d'un cabaret historique qui était en

2. <https://www.munchmuseet.no/en/munchmuseet-on-the-move/>

3. <https://www.munchmuseet.no/en/exhibitions/archive/2016/im-every-lesbian---oslo/>

4. <https://www.munchmuseet.no/en/exhibitions/archive/2018/trollkrem-import/>

5. <https://www.astrup-bordorff.com/>

6. <https://www.munchmuseet.no/en/exhibitions/archive/2019/summer-night-by-the-beach/>

activité à Oslo au début des années 1900 et le réimagine dans le futur. De nombreux projets sont ancrés dans un contexte local à travers une sorte de connexion historique, pour ensuite recourir à la spéculation comme outil.

Géraldine Gourbe: En quoi l'appartenance à la communauté queer vous donne-t-elle de la détermination, une vision et la confiance nécessaire pour continuer à évoluer au sein des institutions artistiques traditionnelles ?

Tominga O'Donnell: En Norvège, à l'occasion de l'« Année de la culture queer » en 2022, des institutions qui n'avaient jamais abordé la question de la « queerité » auparavant cherchent maintenant frénétiquement à « queeriser » leur programme afin de bénéficier de financements. D'une certaine manière, j'ai l'impression d'être dans une position privilégiée du fait de mon engagement au sein de différentes communautés queer, car cela me permet, de manière très concrète, de disposer d'un réseau pour organiser ces conversations. En même temps, il est important de ne pas devenir trop confiante et ne pas perdre de vue le changement de responsabilité qui se produit lorsque l'on passe du statut de curatrice sous contrat à court terme à celui de représentante d'une grande institution.

Rachel Anderson, l'une des conseillères du *Munchmuseet on the Move*, qui a travaillé chez Artangel⁷ et dirige aujourd'hui son propre projet intitulé *Idle Women*⁸, soulignait l'importance de l'enthousiasme comme une stratégie queer face à une institution conservatrice. C'est là le sens large du mot « queer ». S'amuser est vivifiant, revigorant, c'est au moins quelque chose que nous pouvons faire dans ce monde accablé par l'excès et l'épuisement. On ne peut pas ressentir de l'enthousiasme et de la joie tout le temps, mais on peut le célébrer quand c'est le cas, et ça peut être contagieux. Il est possible de rallier les autres à la cause simplement en leur disant « c'est amusant [et vous devriez y apporter votre soutien] ».

Géraldine Gourbe: Il y a une différence entre l'enthousiasme en tant que processus et en tant que valeur. On peut aussi le comprendre comme une injonction capitaliste selon laquelle il faudrait absolument faire preuve d'enthousiasme ou de joie.

Marnie Slater: SEHAQ est un collectif pour les personnes réfugiées LGBTQIA+ à Amsterdam, particulièrement orienté vers les personnes lesbiennes et trans. L'une de leurs principales pratiques consiste à organiser des fêtes: pour le collectif, c'est un impératif politique d'initier des espaces de célébration et de joie pour la communauté des personnes réfugiées. Affirmer « nous avons besoin de ressources pour faire la fête » est important. Dans les positions dites minoritaires, on s'attend

7. <https://www.artangel.org.uk/>

8. <https://www.idlewomen.org/>

presque à ce que des ressources soient données à condition de manifester de la tristesse. Il faut également se rappeler que la fierté elle-même est une célébration de la résistance face à la violence policière.

Géraldine Gourbe: Marnie, tu as utilisé une définition de « queer » qui me plaît : « pour moi, le queer relève davantage d'un processus et moins de la question de la représentation. »

Marnie Slater: Une partie de la frustration liée à la représentation comme finalité dans un contexte institutionnel est l'hypothèse selon laquelle les institutions ne possèdent que des visages, alors que celles-ci ont de la chair, des muscles, des os, des personnes, des architectures, des processus et de l'argent derrière elles. Une position féministe queer et antiraciste exige un engagement de transformation au-delà de la représentation.

Géraldine Gourbe: J'ai le sentiment qu'envisager la création d'une documentation ou d'une archive en amont d'un événement est important pour vous deux.

Tominga O'Donnell: J'ai réalisé un petit livre pour chaque projet du *Munchmuseet on the Move* et ai rassemblés ces livrets dans un coffret qui est devenu une sorte de mini-monument portable sur le programme dans sa totalité. Il est impossible de créer une relation indicielle ou une expérience équivalente à celle de la présence à une performance, mais une archive d'images plus traditionnelle qui existe séparément permet de la placer dans un cadre référentiel.

Marnie Slater: En 2018, *Mothers & Daughters* disposait d'un *sisterspace* qui était une exposition sur l'histoire lesbienne en Belgique, axée sur les éphémères. Cette année, nous travaillons sur une exposition consacrée à l'histoire trans et non-binaire, vis-à-vis de laquelle les archives censées être représentatives de nos communautés sont souvent ignorantes. Un refus de la documentation met l'impératif sur la narration orale qui est puissante dans l'échange intergénérationnel. Dans le cadre de cette exposition en 2018, nous avons organisé le *Herstory Sunday* qui a réuni une partie de l'ancienne génération lesbienne de Bruxelles pour partager des histoires entre elles et avec une communauté plus jeune ou autre. Au sein de *Buenos Tiempos* et de ma propre pratique, nous faisons appel à l'oralité comme une forme de circulation de textes que nous n'avons pas le droit légal de publier : on peut réfléchir à la voix comme à un médium de publication.

Tominga O'Donnell: Pour le projet de Sam Hultin, des histoires ont été recueillies, écrites, imprimées, racontées et enregistrées en suédois, norvégien et anglais, et enfin géolocalisées sur leurs lieux respectifs. La technologie offre la possibilité

de repenser la façon dont les histoires peuvent être racontées afin d'atteindre un public plus large ou de devenir plus accessibles. Si l'on ne procède pas à l'enregistrement de ces importantes histoires personnelles, beaucoup de ces voix disparaîtront. Il faut lutter contre la résistance des personnes à se considérer elles-mêmes comme importantes pour l'histoire au sens large.



Conclusion: Elvira Dyangani Ose

Je voudrais revenir sur certains moments des différentes présentations et sur mes réactions à ceux-ci, en commençant par la question soulevée par Mercedes Azpilicueta et Quinn Latimer sur la possibilité d'utiliser la création artistique dans la formulation d'une institution. Premesh Lalu, avec qui j'ai travaillé à la Göteborg International Biennial for Contemporary Art 2015 (GIBCA), défend dans son livre *The Deaths of Hintsa* une critique postcoloniale de l'apartheid et de nouveaux modèles d'écriture et de narration de l'histoire. À travers des conversations avec des artistes, nous avons pu appliquer cette approche en réfléchissant à l'artisanat d'une œuvre d'art à la fois dans l'écriture de l'histoire et dans la création d'institutions. L'art et les stratégies d'artistes tels que Kerry James Marshall ou Carlos Motta, ont marqué ma façon de concevoir les institutions. Leur travail ne se contente pas d'élargir la notion d'altérité, mais exige également un véritable engagement en faveur de la transformation de l'ordre établi. Pourtant, comme il est apparu clairement tout au long des sessions, il convient de noter que le féminisme et la notion de genre ont été institués à la fois comme un espace de possibilité et de transformation, mais aussi comme un espace de contrainte. La notion d'enthousiasme, cependant, est un outil qui offre de telles possibilités de transformation, et qui traduit simultanément un sens d'agentivité collective.

La notion de visage ainsi que le privilège des yeux et du regard au sein des institutions ont beaucoup à voir avec la représentation. Sepake Angiama et Vanessa Desclaux ont discuté des possibilités de création d'institutions féministes en imaginant des institutions incarnées qui offrent des espaces de médiation et de décélération d'une manière qui va au-delà des yeux et implique nos corps entiers. Nous pouvons imaginer une institution diversifiée qui permette à tous les corps de se l'approprier, de se sentir à leur place, au-delà des critères validistes et hétéronormatifs.

La conversation entre Émilie Renard, Dora García et Marthe Ramm Fortun invitait à des discussions honnêtes sur les conditions de travail dans le monde de l'art et à un besoin de transparence. Alors que les institutions communiquent sur des notions d'affection et de care, elles ne sont pas vraiment mises en œuvre. Les questions sur des sujets tels que le financement, soulevées par Antonio Cataldo et Tominga O'Donnell, nous obligent à réfléchir à notre propre complicité vis-à-vis du néolibéralisme, dans l'intérêt de la survie de l'institution.

La discussion de Xabier Arakistain et d'Elisabeth Lebovici a montré qu'il reste beaucoup à faire pour concevoir une exposition féministe, sans parler d'une institution féministe. L'un de mes problèmes aujourd'hui est que je me sens peut-être plus africaine que féministe. Il est parfois très difficile de relier certaines notions de féminisme qui sont encore empreintes d'un manque de diversité ou de récit auquel je peux m'identifier.

Le compte rendu de Nanne Buurman sur la biennale de Venise a mis en avant le fait qu'on ne peut pas parler de beauté ou de joie sans évoquer l'effort que les positions précaires et marginalisées y apportent: les notions de douleur et de

défi, les communautés invisibilisées, le travail anonyme, l'inconscient curatorial et la question de l'infrastructure. Les aspects les plus difficiles qui ont été traités, comme la folie, ne concernent pas nécessairement ce qui est douloureux ou stimulant. Je viens d'une culture animiste, mais cela ne peut être abordé en termes occidentaux, car les parents d'Occident éduquent leurs enfants à ne pas avoir peur, une émotion qui est un aspect fondamental de l'animisme.

En s'appuyant sur les définitions de la notion de care proposées par Helena Reckitt et Julie Pellegrin, la création d'espaces institutionnels de care peut être reliée au « situated museum ». Dans les cadres de possibilités comme dans ceux de restrictions, il nous faut prendre conscience de l'espace que nous occupons dans les champs sociopolitiques, culturels, économiques et pédagogiques. La société nous accueille et nous sommes un outil de reproduction culturelle.

En rappelant la notion de « qui se trouve dans la salle de classe ? » de bell hooks, il nous faut observer qui se trouve dans les institutions et quelles conversations sont nécessaires. Il est essentiel de se faire une idée de toutes les contributions des multiples protagonistes de la scène. Il est crucial, dans la création d'une institution féministe, que les personnes se réunissent pour parler des questions qui leur importent au sein des communautés dans lesquelles elles vivent, puisque ce que nous recherchons en fin de compte est quelque chose qui n'a peut-être pas encore été défini.

Comme l'a expliqué Elke Krasny, nous nous engageons dans une production de temps, au-delà de la production d'espace normatif. Si j'admire *La production de l'espace* d'Henri Lefebvre, je pense qu'il a perdu de vue ce qui se passait dans la campagne française et ses anciennes colonies. La pandémie nous a permis de retrouver un sens du temps et d'initier des espaces de care grâce à ces conversations en ligne avec des personnes du monde entier.

Q&R avec le public

Tominga O'Donnell: Elvira, vous semblez avoir assumé la responsabilité qui accompagne le pouvoir et le potentiel de changement associés à un poste de direction, mais peut-être pas ses attentes conventionnelles ? En quoi les choses sont-elles différentes lorsque l'on est assise dans le fauteuil de la direction ?

Elvira Dyangani Ose: Nous jouons le rôle de dissidentes. Toute ma vie, je n'ai cessé d'être en réaction à quelque chose. Chaque exposition que je faisais était une intervention dans une institution ou une scène de manière à créer une plateforme pour ce qui n'était pas entendu et pas nommé. Le fait d'occuper le poste de directrice dans une institution comme le MACBA représente un changement dans sa structure, d'abord parce que je suis une femme, et ensuite parce que je suis noire. Mais j'ai encore tout le travail à faire : je ne veux pas être purement symbolique d'une politique tokéniste, je souhaite sincèrement changer l'institution, aménager l'espace, créer une plateforme et planter la graine, même si cette transformation ne se produit pas pendant ma présence ici. En ce qui concerne la temporalité, je ne souffre pas de l'angoisse de devoir absolument laisser mon empreinte. Dans le cadre du projet Possible Museum⁹ au MACBA, nous essayons de comprendre ce qui a pu se perdre en passant rapidement à la saison suivante ou à la prochaine direction. Je veux aider mes collègues à trouver leur voix au sein de leur département, car 95 % des femmes travaillant au MACBA ont été invisibilisées derrière le poste de la direction. Je ne veux pas être le visage de l'institution, mais celui de toute mon équipe. Je ne tiens pas à reproduire un modèle dans lequel je suis l'autrice d'idées qui alimentent les stratégies internes. Il faut cependant dire que malgré ma position, il y a des choses que je ne peux pas faire, mais je compte donner une tribune aux personnes qui ont été invisibilisées ou qui vivent des situations précaires. Une partie du projet consiste à revoir les conditions de travail et les accords pour nos collaborations avec les artistes, afin de pouvoir adopter un langage plus souple et plus respectueux de la production dans le cadre de ces relations. Il nous faut nous impliquer dans la coproduction. Dans un projet que l'on cherche à réaliser avec notre voisinage, on aimerait qu'il nous dise ce qu'il attend de nous, de sorte que la formulation de l'institution puisse devenir une conversation.

Géraldine Gourbe: Pour l'ensemble des projets des personnes qui ont pris la parole, la résistance à l'autorité personnelle de la signature, qu'il s'agisse de la position de direction d'un musée ou d'un centre d'art, de celle de l'enseignement ou de la performance, est un élément fondamental, et je crois que c'est une attitude profondément féministe.

Synthèse rédigée par Eleni Pantelaras pour DCA, 2022
Traduction de l'anglais au français: Gauthier Lesturgie
Coordination: Marie Chênél

9. <https://www.macba.cat/en/about-macba/programme-2022/a-possible-museum>

La Première Assemblée européenne des centres d'art contemporain est organisée par DCA / Association française de développement des centres d'art contemporain, en partenariat avec les réseaux ADKV (Allemagne) et Kunsthallene i Norge (Norvège), et les institutions artistiques européennes Fotogalleriet (Norvège), Oslo Kunstforening (Norvège), CA2M (Espagne) et la Casa Da Cerca (Portugal), avec le soutien du ministère de la Culture, de l'Institut français dans le cadre d'une convention de développement et de la Fondation des Artistes.

Avec le soutien



En partenariat avec



Oslo Kunstforening



FOTOGALLERIET



KUNSTHALLENE
i NORGE



Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid



CASA DA CERCA
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA
CÂMARA MUNICIPAL DE ALMADA



ALMADA
CÂMARA MUNICIPAL

Et



DCA – Association française de développement des centres d'art contemporain



Hôtel Salomon de Rothschild
11 Rue Berryer F-75008 Paris
www.dca-art.com

Site Internet et identité visuelle de la Première Assemblée européenne des centres d'art contemporain

Loraine Furter en collaboration avec Laurie Charles et Juliana Vargas Zapata
www.europeanartassembly.org

DCA

Première Assemblée européenne
des centres d'art contemporain
Cette fois, parlons du genre