

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 **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 appuyons 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

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



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