



d.c.a



Table-ronde d.c.a à la Fiac, auditorium du Grand Palais le 21 octobre 2011
La production d'œuvres d'art : nouveaux enjeux, contextes et acteurs au croisement du public et du privé

Claire Le Restif, Directrice du Crédac à Ivry-sur-Seine et Présidente de d.c.a :

Nous tenons d'abord à remercier la Fiac de nous accueillir dans son auditorium.

Il me semble aujourd'hui pertinent de créer une plateforme d'échange, de dialogue et de réflexion sur la production d'œuvres d'art et de pouvoir mettre en perspective, notre expérience avec celles conduites à l'étranger. Ainsi, je remercie nos collègues de l'étranger de nous avoir rejoint aujourd'hui et de participer à cette table ronde.

Avant de laisser la parole à Marianne Lanavère, la directrice du centre d'art La Galerie à Noisy-le-Sec qui modère cette table ronde, j'aimerais rappeler que les missions fondamentales des centres d'art ont été réaffirmées dernièrement avec l'élaboration conjointe d'un document cadre avec le ministère de la Culture sous la forme d'une circulaire. Au cœur des missions des centres d'art et au cœur de cette circulaire se trouve la production. Puisque, faut-il le rappeler, toutes nos actions accompagnent un point d'origine : l'œuvre des artistes. Merci et je passe la parole à Marianne Lanavère.

Marianne Lanavère : Merci Claire, je vous présente les différents intervenants :

- **Anne Bonnin** est critique d'art et commissaire, elle est la directrice de l'association Lucidar qui concevra la Biennale d'art contemporain - Ateliers de Rennes qui se tiendra en 2012 et 2014.

- **Thomas Köhler** dirige depuis 2010 le Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur à Berlin, autrement appelé la Berlinische galerie, il était auparavant commissaire au Kunstmuseum de Wolfsburg en Allemagne.

- **Laurent Montaron** est artiste, et co-fondateur de l'association IrmaVepLab fondée en 2003 à Châtillon-sur-Marne en Champagne-Ardenne. Ses œuvres sont visibles sur le stand de la galerie Schleicher+Lange à la Fiac et il participe actuellement à la Biennale de Lyon.

- **Andrea Viliani** est commissaire et critique d'art, il dirige depuis 2009 la Fondazione Galleria Civica – Centro di Ricerca sulla Contemporaneità à Trente en Italie, il a été auparavant curateur au MAMbo (Musée d'art moderne de Bologne) et encore avant au Castello di Rivoli à Turin.

- **Jocelyn Wolff** a créé la galerie Jocelyn Wolff en 2003 à Paris, ce fut le premier à s'installer dans le quartier de Belleville, il est actuellement présent à la Fiac.

- Et **Christopher Yggdre** est auteur et réalisateur de films, il est secrétaire général du Fonds de dotation agnès b. et représente aujourd'hui agnès b.

Je vais à présent faire une rapide introduction. Les entretiens de Valois organisés l'année dernière par le ministère de la Culture et de la Communication et auxquels un grand nombre de personnalités de l'art ont participé, ont fait apparaître de nouveaux acteurs : des fondations et des collectionneurs privés qui souhaitent se positionner non plus uniquement sur la collection ou l'attribution de prix, mais en amont pour orienter plus spécifiquement leur soutien à l'art contemporain vers le moment de la création et de la production d'œuvres.

Après l'action pionnière d'agnès b. sur le terrain de la création, on peut notamment citer :

- la création de la Maison Rouge / Fondation Antoine de Galbert et de la Kadist Art Foundation qui ont contribué à modifier les enjeux de la scène de l'art à Paris

- l'action de la Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent en faveur de l'art contemporain

- les initiatives récentes de commandes publiques et de productions d'œuvres par SAM Art Projects

- les expositions de Steve et Chiara Rosenblum

- la multiplication de clubs de collectionneurs qui s'associent non plus seulement pour acheter mais également pour produire
- le projet du groupe Galeries Lafayette d'un « centre de réflexion et de production »
- la création d'un fonds de dotation par la Fondation nationale des arts plastiques et graphiques pour produire des projets ambitieux

Dans ce paysage, il faut également mentionner les Frac « dits de seconde génération », qui se sont mis à produire surtout à partir des années 2000 et dès lors qu'ils se sont dotés d'espaces d'expositions.

Enfin, et puisque nous sommes ici à la FIAC, la question de la production est également au coeur des foires d'art contemporain, à la Fiac avec les oeuvres produites par des galeries au Jardin des Tuileries et au Jardin des Plantes, mais on pense aussi à Art Unlimited à Bâle ou encore Frieze Projects.

Dans la presse, des articles récents tentent de faire un état des lieux de la nouvelle génération de collectionneurs. Dans *L'Oeil* du mois d'octobre, un important dossier est consacré à ce sujet : « *Les collectionneurs : génération entrepreneurs* ». On peut citer aussi un article de Roxana Azimi « *Galeriste et producteur* » dans le *Journal des arts* (du 7 au 20 octobre) sur la production dans les galeries privées : production sur les foires, oeuvres monumentales. Je la cite : « *Produire est devenu un métier, qui s'apparente ainsi de plus en plus à l'économie du spectacle vivant, nécessitant une expertise sur les questions techniques, mais aussi administratives et financières (...) Les galeries sont désormais devenues des maîtres d'ouvrage* ».

Dans ce contexte, les centres d'art, dont la production est l'une des activités premières, ont des budgets moins importants mais développent de nombreuses coproductions avec des galeries privées, des collectionneurs et des fondations, mais aussi des initiatives originales, novatrices et adaptées à chaque territoire.

Je voudrais ici citer quelques exemples particulièrement originaux : l'exposition *Collectionneurs en situation* actuellement à l'Espace d'Art Concret de Mouans Sartoux où 9 collectionneurs ont été invités à produire des oeuvres, l'exposition *Dynasty* qui s'est tenue à l'été 2010 au Palais de Tokyo où des oeuvres ont été produites par les membres du Tokyo Art Club, sous forme de mécénat ou de préachat. À Troyes, en Champagne-Ardenne au centre d'art Passages où a été réalisée une oeuvre collective par 23 artistes femmes commanditée par Camille, mécène anonyme (artistes : Elisabeth Ballet, Marlène Mocquet, Natasa Nisic, Françoise Petrovitich, Anita Molinero...). À la Chapelle Saint Jacques de Saint-Gaudens en Midi-Pyrénées, un groupe de 8 collectionneurs fédérés sous la forme d'une coopérative cotise sur un compte commun pour financer des projets, jusque-là des achats d'oeuvres et des éditions, maintenant ils se dirigent vers la production d'oeuvres. Ce soutien même modeste représente un véritable engagement qui est apprécié par les artistes.

À Cajarc au centre d'art contemporain Georges Pompidou, dans le Lot, du mécénat sur 3 ans à hauteur de 12000 euros par an sans contreparties est apporté par un groupe d'experts-comptables.

On assiste aussi à la multiplication de clubs d'entreprises à la manière du club Crac 40 au Crac Alsace à Altkirch, et il existe aussi une préfiguration d'un club de mécènes au Quartier à Quimper pour de la coproduction d'oeuvres ou du mécénat en nature. Ces exemples regroupent des clubs d'entreprises locales, souvent des PME, ils reflètent une réalité de terrain et sont loin du prestige généralement associé au mécénat parisien.

Je passe maintenant la parole à Laurent Montaron qui va nous parler de son point de vue d'artiste.

Laurent Montaron : Bonjour, j'ai amené quelques images pour illustrer mon parcours, ici une photo extraite d'un film que j'ai réalisé pour la Biennale de Lyon.

Dans mon travail généralement, je m'intéresse à la question du médium et à l'histoire des médiums, comme l'apparition du film ou du son. Ce sont des outils qui ont changé notre appréhension du monde. Je voulais présenter ici *Short study on the nature of things*, c'est un

film que j'ai réalisé en 2011 et c'est la première fois que je travaille de cette manière, d'habitude je cherche d'abord de l'argent pour produire des films. Mon travail n'est pas constitué seulement de films, puisque je fais également de la photographie et des objets, mais les films sont la partie la plus importante, ce qui demande le plus de moyens.

Habituellement, je travaille avec de petites sociétés de production de cinéma ou de vidéo qui m'aident à produire ces films, et le problème, c'est de trouver des financements.

Pour ce film, j'ai voulu faire les choses en sens inverse, pas avec un scénario et un tournage en 2 jours. J'ai voulu travailler de manière différente en étalant le tournage sur 2 ans, en réalisant plusieurs parties du film que j'ai ensuite montées. C'était une manière de trouver une économie plus juste par rapport à mon travail, de gagner du temps et aussi d'élaborer le projet sur un temps plus long. Je vais passer à d'autres images pour vous présenter d'autres types d'œuvres : *Pace*, réalisée en 2009, est une projection 16 millimètres en boucle. On y voit une main qui tient dans son creux un cœur de poisson qui continue à battre, la vidéo est projetée en boucle avec l'idée que le médium va s'abîmer et que l'image va continuer à battre. La production passe dans mon travail par cette idée de médium relié au film ou à des techniques très particulières anciennes ou récentes. Il s'agit de trouver les bons moyens pour mettre ces choses en place. J'ai une production personnelle d'artiste, mais en 2005 avec un groupe d'amis, d'artistes, de commissaires et de critiques, on a mis en place une association : « IrmavepLab » qui a changée de nom pour « IrmavepClub ». Tout est parti d'une amitié avec le propriétaire d'une maison qui l'a achetée sans savoir qu'elle avait appartenu à une actrice du cinéma muet des années 20. Elle s'appelait Musidora et incarnait Irmavep dans *Les Vampires*, la série de films de Louis Feuillade. Elle avait créé dans un ancien chai à champagne un théâtre. Elle avait complètement transformé l'espace pour accueillir des artistes, notamment les surréalistes. Ainsi il existe toute une histoire de rencontres artistiques dans ce lieu. On s'est alors dit que l'on allait créer un lieu d'exposition dans cette maison. On avait l'habitude de faire deux expositions par an, une monographie et une exposition de groupe, puis des invitations à des commissaires extérieurs qui venaient se joindre à notre commissariat. Au départ, on a cherché des financements, nous nous sommes tournés vers la région, la Drac Champagne-Ardenne. Ces financements nous permettaient d'avoir un budget de production d'œuvres. On a toujours pensé les choses dans le sens des artistes, on essayait de trouver les moyens de mettre en place des projets spécifiques pour ce lieu, même si on n'avait pas les moyens de se rémunérer ou d'avoir des employés fixes. Depuis le lieu a été vendu par le propriétaire et maintenant l'association est sans lieu fixe. Pour poursuivre l'aventure, il nous fallait un lieu pour nous accueillir. Les premiers lieux qui nous ont accueilli sont les galeries. Cette année, on a construit un programme d'expositions sur le modèle d'un livre avec des chapitres ; le premier chapitre a donné lieu à une exposition à la galerie Schleicher+Lange qui s'appelait Livret 1, puis à Art Concept à Paris nous avons exposé Livret 2 et enfin à Amsterdam pour Livret 3 chez Motive Gallery.

L'histoire de notre club consiste à travailler de manière différente avec des artistes que l'on invite, évidemment il y a des gens que l'on connaît puis d'autres que l'on découvre.

On voit à présent une œuvre de Christoph Weber, *Trauma*, un artiste représenté par Jocelyn Wolff.

Intervention de Jocelyn Wolff : Une pièce que j'ai produite d'ailleurs.

Laurent Montaron : Tu veux dire un mot ?

Laurent Montaron reprend : L'idée d'IrmaVep est venue au départ de quelques artistes français qui ont eu l'idée de tisser des relations entre eux. On avait l'impression que la scène française était assez fragmentée, nous voulions trouver un moyen de se réunir entre artistes. Certains artistes qui viennent d'Allemagne disent que les gens à la sortie de l'école restent beaucoup plus en contact. L'idée d'IrmaVep part de ce constat : les artistes en France ne sont pas soudés, ils évoluent dans des carrières parallèles. On voulait montrer une certaine scène moins montrée que celles d'autres artistes, avec l'idée après d'élargir cette entreprise à d'autres artistes internationaux.

Je vous montre ici une œuvre de Maria Loboda, Daniel Gustav Cramer. Le prochain épisode Volet 4 aura lieu au Musée de Rochechouart en mars.

Pour finir, aujourd'hui nous ne sommes plus financés par de l'argent public.

On a instauré une tradition : on édite des multiples d'artistes qu'on vend avant Noël et qui rapportent un peu d'argent mais c'est aussi un moyen de continuer dans la voie de la

production. Nous voyons ici une œuvre d'Alexandre Gutke : *Shine on*, il a filmé la dernière ampoule incandescente des Etats-Unis dans le dernier laboratoire de production des films Super 8 Kodak.

Marianne Lanavère: Merci beaucoup, si vous voulez en savoir plus, il existe un site internet : www.irmavepclub.com, je passe maintenant la parole à Christopher Yggdre.

Christopher Yggdre: Je vais vous dire quelques mots à propos du fonds de dotation Agnès b., Agnès n'ayant pas pu se libérer.

Le fonds ressemble dans l'esprit et dans le développement à une fondation. Quand Agnès décide de créer ce fonds de dotation, c'est tout simplement dans la continuité de ses engagements en faveur de l'art et de la création depuis 30 ans, mais pas seulement, puisque le fonds soutient également un certain nombre de projets dans le domaine de la solidarité et de l'engagement. Je ne sais pas si vous avez déjà entendu parler du projet du bateau Tara qui parcourt les océans du monde pour une expédition scientifique visant à connaître les micro-organismes marins. Je ne vais pas m'étendre là-dessus puisqu'il s'agit de parler du soutien à la création et à la production, mais ceci dit, il y a toujours des liens puisque sur ce bateau en plus des scientifiques, est invité régulièrement un artiste qui produit une œuvre (vidéo, photographie, peinture). Agnès est aussi très engagée, de manière plus discrète, dans le domaine des solidarités, elle soutient un certain nombre de projets dans l'éducation, le logement, l'accès à l'eau et la santé. Sur la partie art et création, ce fonds à titre personnel, ne dépend pas de son entreprise. Au sein du fonds, il existe une subdivision en trois grands programmes. Le premier programme est un soutien à la création, le second programme passe par un soutien aux temps et aux lieux de diffusion, et le troisième programme s'intitule « bourse et pensions d'artistes », il vise à soutenir financièrement un artiste en difficulté pendant un temps donné. C'est vrai que l'on connaît Agnès en tant que collectionneuse et galeriste. La galerie du jour se définit comme un lieu hybride entre la galerie et le centre d'art, puisqu'on peut très bien y trouver la même année une grande exposition collective ou rien n'est à vendre et des expositions monographiques dans lesquelles les pièces sont à vendre. On définit plus la galerie comme un lieu d'expérimentation et d'accompagnement des artistes dans leur inscription à certains endroits sur le marché privé ou institutionnel de l'art. Aucune exposition montrée à la galerie du jour n'est prétexte à montrer des œuvres déjà existantes. Par rapport au soutien à la création et à la production, Agnès est quelqu'un de très éclectique qui a des goûts à peu près dans tous les domaines et des affinités pour tous les arts, peu importe le médium, donc son champ d'action est très vaste. Il est très difficile de déterminer des logiques autres que des logiques esthétiques qui sont propres à son regard. On arrive tout de même en travaillant avec elle à déterminer un certain nombre de critères. Par exemple, il y a quelque chose qui m'a tout de suite frappé : elle va toujours chercher des artistes ou des expressions qui sont à l'ultra périphérie par rapport à ce qui est actuellement visible d'un point de vue médiatique ou d'un point de vue dominant. Elle est la première à s'intéresser dans les années 70 au graffiti non pas comme une expression de rue mais comme une expression artistique à part entière pouvant intégrer des galeries d'art, des centres d'art. Avec la bande dessinée, c'est la même démarche. Le soutien à la création et à la production en ce moment, s'articule autour d'un artiste ou d'un collectif d'artistes qui apportent un projet. L'on étudie alors ensemble les manières de le rendre possible à la fois financièrement mais aussi dans son temps de diffusion et de monstration. Cette année, on a fait avec l'Institut français une grande exposition avec 18 artistes haïtiens. Le but était de faire des commandes d'œuvres à des artistes haïtiens, leurs ateliers avaient été détruits. Nous avons essayé par ce moyen de relancer les processus de création, un peu en berne au vu de la situation sociale et sanitaire catastrophique. Ainsi tout le commissariat passait par des commandes d'œuvres en laissant les artistes les plus libres possible et parfois en pensant avec eux la reconstruction de leurs ateliers.

Question de Jocelyn Wolff: Est-ce que tu peux nous donner quelques chiffres ? Sur le projet haïtien par exemple avec l'Institut français, comment cela a été ventilé ? Quelle est la part d'argent public, quelle est la part du privé ? Et sur quel budget ?

Cristopher Yggdre : Le budget total de l'exposition, c'était à peu près 80 000 €/100 000 € dont 40 000 € affectés à la création.

Jocelyn Wolff : Et la part Agnès b. ?

Christopher Yggdre : C'est la moitié ou un peu plus, environ 75 %. Et après sur les budgets propres au fonds de dotation, la part allouée à la création représente par an entre 100 000 et 150 000 € hors budget d'exposition qui, lui, représente actuellement entre 200 000 et 300 000 € en frais de production notamment.

Voilà, je pense avoir donné un aperçu de notre activité qu'il est très difficile de résumer, encore une fois elle est vraiment attachée à la subjectivité d'Agnès qui détermine les aides à la création et à la production.

Une partie de sa collection est constituée d'œuvres qui sont des commandes à des artistes pour lesquels Agnès savait qu'ils avaient besoin d'être accompagnés pendant un moment.

Question de la salle : Quels sont les projets du fonds de dotation pour l'avenir, les grandes orientations à venir ?

Christopher Yggdre : La création d'un espace public culturel, un espace d'exposition et un espace de résidences d'artistes. Un lieu où l'on accueillerait un certain nombre d'ateliers, de formations et ce lieu-là, nous souhaiterions le créer à l'horizon 2013 dans la banlieue parisienne.

Question de la salle : Pouvez-vous nous parler de votre politique d'aide au catalogue ?

Christopher Yggdre : Ce n'est pas tant une politique d'aide au catalogue qu'une politique d'édition tout simplement. On nous soumet un certain nombre de projets d'édition, au sein du « département des imprimés et des éditions ». C'est principalement des livres d'artistes et des monographies. Cette année nous avons édité les monographies d'Abdelkader Benchamma, d'Hugues Reip et un coffret de 4 volumes sur l'artiste Frédéric Bruly Bouabré. On va aussi éditer les films de Jonas Mekas. C'est une politique entièrement tournée vers l'édition. Depuis la création de la Galerie du jour, Agnès n'a pas cessé d'éditer des catalogues aussi bien d'expositions collectives que de monographies.

Marianne Lanavère: Je passe maintenant la parole à Thomas Köhler

Thomas Köhler : Merci je suis un peu nerveux, c'est ma première présentation en français. J'aimerais vous présenter un musée que vous ne connaissez peut-être pas encore : la Berlinische Gallery Landesmuseum pour l'art moderne, la photographie et l'architecture. C'est un musée particulier parce qu'il a une mission particulière. Nous nous sommes concentrés sur la production artistique à Berlin, cela ne veut pas dire qu'on ne présente que des artistes allemands mais que l'on s'est concentré sur l'art qui a été produit à Berlin. Le musée a été fondé en 1975 sur une initiative privée, c'est-à-dire que ce n'est pas une collection princière qu'on montre à Berlin, mais une collection de citoyens et je trouve cette idée très intéressante. L'histoire de la Berlinische Galerie est un peu compliquée. Comme elle était privée au début de son histoire, il y avait toujours des problèmes de financement et pendant quelques années elle faisait partie du Martin-Gropius-Bau, un musée très important à Berlin. La situation a complètement changé au moment de la réunification et la Berlinische Galerie a été obligée de déménager de son bâtiment. Le musée est resté sans bâtiment pendant 7 ans. C'était un scandale énorme et heureusement nous avons trouvé un lieu dans un ancien dépôt de verre à Kreuzberg près du musée juif. La réouverture a eu lieu en 2004, ce qui rend le musée relativement jeune mais doté d'une histoire très complexe. J'aimerais vous donner une idée de notre collection parce qu'au début, elle témoigne d'une histoire privilégiée : la ville de Berlin a été en effet très subventionnée, puis cette situation a changé au moment de la réunification dans les années 90. Ainsi au début de l'histoire de la Berlinische Galerie nous avons acheté beaucoup d'œuvres. Nous avons 5 départements dans notre musée : les Beaux-arts, la peinture et sculpture, l'architecture, la photographie, les archives d'artistes et le cabinet des estampes ; donc une collection assez vaste, rendue possible grâce aux subventions. Vous découvrez la situation d'origine, ici c'était le dépôt de

verre qui a été transformé en musée. La situation est très adéquate pour la présentation de l'art contemporain et elle est idéale pour présenter la collection. Voici les grands chapitres de notre collection, elle commence au 19^e siècle pour aller jusqu'à la scène actuelle, c'est une collection d'une grande richesse avec des chefs-d'œuvre de Beckmann, Georg Grosz, Hannah Höch, Erich Salomon, c'est le fonds avec lequel on travaille aujourd'hui. Mais malheureusement la situation financière a complètement changé, aujourd'hui nous n'avons pas de budget pour les acquisitions et pas de budget pour les expositions. Quand l'on veut faire quelque chose, il faut chercher des subsides supplémentaires. Nos financements dépendent de sponsors et de la ville de Berlin et pour chaque exposition, il faut trouver un partenaire. Ma stratégie consiste à trouver des partenaires à long terme. C'est le cas avec l'équivalent de Gaz de France, nous avons un contrat avec deux entreprises pour le sponsoring des expositions. Notre budget est de 5, 2 millions d'euros, ça semble pas mal mais nous avons 80 employés et 6 ou 8 expositions avec 120 000 visiteurs par an. Cela veut dire que l'on dépense déjà 3 millions pour les employés, il ne me reste pas grand-chose pour les programmes d'éducation et le montage d'expositions. Mais nous arrivons à fonctionner quand même. Je vous donne pour exemple une exposition qu'on a réalisée avec l'artiste canadienne Angela Bulloch qui vit depuis très longtemps à Berlin. Nous avons ainsi fait évoluer l'idée du prix Vattenfall qui existe depuis 20 ans. À l'époque les entreprises créaient des prix pour l'art, c'est peut-être la même chose en France, mais je trouve que c'est une idée démodée qui ne fonctionne plus, mais heureusement les compagnies évoluent. Et c'est ce qui s'est passé avec le prix Vattenfall : au lieu d'avoir cinq artistes qui reçoivent un prix, un seul artiste reçoit une somme et a carte blanche pour la réalisation d'une œuvre dans notre musée. Angela Bulloch a ainsi réalisé un projet idéal, elle a consulté nos collections, les archives de nos artistes et elle a produit un projet sur site qui a malheureusement été détruit après. C'est un des meilleurs moyens pour travailler avec des artistes à Berlin. À Berlin, aujourd'hui la scène a explosé, nous ne pouvons pas acheter et c'est une vraie solution pour produire des œuvres directement. Notre contrat avec Vattenfall est très intéressant, il est conclu pour quelques années, j'espère qu'il va se poursuivre longtemps mais nous n'avons pas de garanties, c'est une histoire de personnes. L'autre principe est de trouver quelqu'un qui vous aide à produire.

Vous voyez dans le diaporama une exposition d'architecture, les expositions d'architecture peuvent être très belles et très simples. C'est difficile de montrer l'architecture d'une façon stimulante. Nous avons montré le travail de Jürgen Mayer H. un architecte qui vit à Berlin. Il fait une collection des dessins que l'on trouve avec les codes des cartes de crédits (des dessins de camouflage). Il les collectionne et développe la base de son architecture sur ces dessins. Et pour nous, il a conçu une installation pour le hall d'exposition. Une compagnie très douée, Vorwerk Teppichwerke, a réalisé la production de cette pièce avec nous. Malheureusement après l'exposition la pièce sera détruite. Ce système fonctionne très bien pour donner une carte blanche aux artistes. On ne contrôle pas, les artistes réalisent ce qu'ils veulent. Ce type de collaboration, c'est quelque chose auquel nous sommes attachés pour participer à la création à Berlin. Nous avons aussi un cercle d'amis qui nous aide beaucoup pour réaliser des expositions. Les autres partenaires que vous voyez à la fin de cette liste sont presque tous des partenaires publics, avec lesquels il faut déposer une candidature, développer un projet, et l'on n'est jamais sûr de l'attribution d'une bourse. Il est important aujourd'hui de vous donner ces informations sur le contexte de production à Berlin, parce que la ville est souvent vue comme le centre de la création en Europe, un endroit où tout est possible. Mais la réalité est différente, très peu de choses sont possibles, et il faut être très inventif.

Marianne Lanavère: Je passe à présent la parole à Anne Bonnin qui va nous parler de la Biennale de Rennes.

Anne Bonnin: La Biennale de Rennes a été fondée par un mécène privé sur une initiative originale, unique voire inédite. Elle est financée à plus de la moitié par Bruno Caron qui dirige une holding agro-alimentaire de 3500 salariés. Il est aussi collectionneur mais ce n'est pas en tant que collectionneur qu'il a pensé cette Biennale mais plutôt guidé par une volonté de créer une dynamique de projets et de production. Et ta présentation Marianne rend bien

compte d'une effervescence autour des moyens de production, de ses formes qui se répandent à tous les niveaux de la société. Finalement ce n'est plus centralisé comme ça l'a été pendant des années et l'initiative de Bruno Caron est vraiment exemplaire de cette manière de penser. Une autre caractéristique de cette Biennale, repose sur le fait que l'on recrute un commissaire pour deux éditions. C'est un luxe aujourd'hui de pouvoir penser un projet en deux temps dans une durée qui n'est pas uniquement celle de l'événement, il y a donc une temporalité pour la réflexion. Les Ateliers de Rennes résument l'esprit dans lequel Bruno Caron a créé cette biennale, il s'agit de partir d'un lieu de production qui est l'atelier : celui de l'artisan, mais aussi l'usine et enfin l'atelier de l'artiste et d'établir un rapport au territoire. On retrouve l'idée d'une extension des moyens de production. Mais Les Ateliers sont aussi l'occasion de créer un projet artistique international et le mode de recrutement du commissaire (un concours, un appel à projet) montre aussi cette volonté d'ouvrir. La Biennale de Berlin recrute également par concours, mais c'est assez rare. La thématique « art et entreprise » détermine cette biennale. Les deux premières éditions se sont concentrées sur ce rapport. Pour ma part j'ai souhaité élargir le propos et c'est ce qui montre que c'est une entreprise artistique libre qui n'est pas inféodée à cette seule thématique. J'ai donc choisi de lier la relation entreprise économique à la notion de « pionnier ». Pour définir cette thématique, j'ai posé les éléments suivants : les ateliers de Rennes comme lieu de production et pour le rapport à l'entreprise, une volonté de développer l'art dans des relations à un univers concret. Je me suis tournée vers la ville de Rennes, une ville sans qualité avec une architecture des années 60 et 70. J'ai essayé de poser un regard sur un environnement urbain et de le rattacher à la question du pionnier résonnant avec une histoire de l'art qui est celle d'une histoire de la modernité au sens très large qui commencerait aux Etats-Unis et qui continuerait jusqu'à aujourd'hui dans une version très diversifiée, qui est celle d'un contexte post colonial. J'ai essayé de répondre en élargissant les problématiques.

Sur la question de la production, un budget y est dédié, mais il y a aussi un budget entier dédié au fonctionnement, l'organisation propre à cette Biennale est très intéressante. Le commissaire doit recruter une équipe et il y a une dynamique entrepreneuriale voulue aussi par le mécène. Avec un budget fixe qui représente la moitié du budget, il y a aussi des financements publics qui correspondent au tiers et une partie qui doit être trouvée. Le projet de Raphaëlle Jeune traitait de manière plus directe la question de l'économie et de l'entreprise. Raphaëlle Jeune avait donc conçu son projet en incluant des résidences sources, cet aspect n'est pas reconduit dans mon projet, ce qui implique la nécessité de mettre en place dès la production des recherches de partenaires, de mécénat. Nous sommes dans une logique de production différente.

Marianne Lanavère : Comment s'articule le budget entre les fonds privés et les fonds publics ?

Anne Bonnin : C'est un budget global en fait. C'est la mise de départ qui constitue le principal apport. Cette contribution est privée, ensuite viennent l'Etat et les collectivités territoriales qui représentent le tiers. Il faut prospecter à la suite en fonction de la mise en œuvre du projet, de la production, une synergie doit se créer.

Marianne Lanavère : Et la part de production d'œuvres tu sais ce que ça représente sur le budget total ?

Anne Bonnin : Oui, un quart, un peu plus. Nous allons 50 artistes et la production de 20 œuvres. Bruno Caron donne 1,1 million et les collectivités territoriales et l'Etat représentent environ 660 000 €. Et il faut trouver le complément pour un budget Biennale qui est calculé pour l'instant sur 2, 1 millions d'euros.

Marianne Lanavère : C'est à titre personnel quand tu dis Bruno Caron ou c'est l'entreprise ?

Anne Bonnin : Non, pardon c'est l'association Art Norac. L'association est présidée par Bruno Caron, c'est l'association qui a créé la Biennale il y a 5 ans.

Marianne Lanavère : Je passe la parole à Andrea Viliani.

Andrea Viliani : Je vais commencer avec la réflexion suivante : il est intéressant d'être ici pour parler d'un aspect de notre travail en tant que commissaire ou de directeur d'établissement qui est absolument essentiel : la production. Vous avez invité un italien, et l'Italie dans ce domaine apparaît comme une scène dynamique où l'on peut faire des choses intéressantes.

Je pense qu'on a de plus en plus besoin de se confronter à cet aspect qui est devenu stratégique pour le développement de la scène artistique institutionnelle en Italie. Il n'y a pas beaucoup de musées d'art contemporain. Au niveau institutionnel est apparu récemment une sorte de concurrence entre les musées publics, et je ne parle pas des centres d'art qui sont très peu nombreux en Italie, on peut les compter sur les doigts d'une main, enfin ceux qui sont reconnus au niveau national et international. La concurrence en Italie se joue avec le secteur privé et je ne parle pas simplement de fondations très reconnues à l'étranger comme la fondation Prada ou la fondation Trussardi. Il y a une relation très forte en Italie entre la mode et l'art contemporain. Le pays a beaucoup bénéficié du travail de ses fondations, Trussardi, Prada, elles ont apporté beaucoup à l'art contemporain en produisant des images puissantes. Cette concurrence est très intéressante. On a laissé tomber l'idée que public et privé ne peuvent pas se rencontrer et l'on a commencé à dire, il faut travailler ensemble dans ce domaine, le privé est très fort, il faut faire quelque chose. Et cette prise de conscience s'est aussi faite avec les autres fondations privées qui sont moins connues mais très importantes en Italie. Ce sont des fondations ouvertes par des collectionneurs privés qui ont aujourd'hui une très bonne réputation. L'on peut citer la fondation Giuliani à Rome, la fondation Nomas à Rome, et la Fondation Sandretto Re Rebaudengo à Turin qui est presque devenue une institution publique. Et il y a le cas de Trente qui a compris très vite les potentialités offertes par l'argent privé. C'est la première galerie municipale. C'est à peu près l'équivalent des Frac en Italie qui n'existent pas et c'est la première galerie municipale qui a ouvert ses portes à l'argent privé. C'est la première fois qu'une ville donnait l'argent pour la programmation, le bâtiment, les employés... On a ouvert en 2009 et c'est encore aujourd'hui la seule galerie municipale mixte publique et privée. Mais cette situation risque de s'étendre puisque le gouvernement avec la loi financière italienne va couper de manière assez lourde le budget de toutes les villes. Je pense que tous mes collègues sont en train de mener le même genre de réflexion afin de s'ouvrir au privé, étudier des modèles étrangers.

Je vous montre cette œuvre de Lara Favaretto, *A momentary monument* parce que dans le monde de l'art, elle a été sur le plan du financement et de la communication un événement très important après la chute de la maison de Pompéi. C'est un monument que la fondation de Trento a produit en 2009 pour une place de la ville, vous voyez c'est le monument à Dante Alighieri qui a été pendant un siècle le symbole de l'italianité pour une ville qui est devenue italienne après la première guerre mondiale. Avant c'était une ville allemande et ce monument a été érigé pendant la période Austro-Hongroise. Il entretient une relation forte avec la communauté italienne et il est considéré encore aujourd'hui, mais de moins en moins, comme le symbole de l'italianité de Trento. On s'est aperçu avec l'artiste que la ville ne se confrontait plus vraiment à son identité multilingue, européenne etc... Nous étions un peu tristes car c'est une ville qui ne se questionnait plus pour différentes raisons, alors nous avons décidé de faire ce monument. Il a coûté assez cher et 80% du budget a été trouvé grâce à des contributions de collectionneurs privés. La ville a seulement donné un peu d'argent et des ingénieurs pour commencer, mais tous les autres fonds sont venus du privé qui sont les réels protagonistes de la production au centre d'art de Trento.

Le monument faisait 8m50 de haut, et il est tombé car c'était une folie. La partie qui reste correspond finalement à ce que le public peut supporter. C'est formidable que des collectionneurs majeurs italiens aient supporté cette initiative expérimentale et éphémère (fragile, folie, utopie...). Prendre des risques, c'est aussi quelque chose que l'argent public ne peut pas faire, c'est plus facile avec le privé.

Il y a une partie de l'exposition *I describe the way and meanwhile I am proceeding along it*, (Centro sulla ricerca di trento, 2009) que nous avons produite nous-même. L'artiste Meris Angioletti a maintenant une exposition à la Galerie de Noisy-le-Sec. Dans ce cas, on a produit les œuvres avec l'artiste et la galerie (commerciale) de façon assez simple.

L'exposition de Roman Ondàk était sur deux niveaux : au rez-de-chaussée des œuvres historiques, une rétrospective en partenariat avec la Villa Arson à Nice et la Salzbourg Kunstverein. Dans le cas de Trente, il y avait des œuvres plus anciennes et très petites qui se perdaient dans l'espace. Nous devons produire une œuvre et j'aimais beaucoup la contradiction que représente une œuvre nouvelle dans une rétrospective. Cette œuvre fonctionne comme un essai, un écrit qui ouvre une perspective sur toutes les autres œuvres de Roman. L'œuvre nouvelle est un très grand toit en bois bâti dans le sous-sol de la

fondation. Le toit transforme les piliers de la fondation en cheminée, donc l'idée c'est que tout est à l'envers. On a produit cette œuvre en participant à une commande publique. C'est drôle, c'est une œuvre vraiment puissante, que l'on retrouvera dans les foires et les biennales et son titre est *éclipse*. On l'a produite en prenant part à un concours visant à faire la promotion du bois Trentino de la région. Nous avons obtenu une bourse pour les projets créatifs liés à l'utilisation du bois et 80% de l'œuvre est en bois. On y a participé et la région nous a soutenu non pas parce que Roman Ondà est l'un des artistes les plus intéressants de sa génération mais parce qu'elle trouvait intéressante l'idée de promouvoir le bois à travers une œuvre artistique. Le rôle de la fondation : faire passer l'art à travers le langage des entreprises qui parfois ne connaissent pas l'art contemporain.

Cette petite histoire nous montre qu'il y a plein de façons de faire du « fundraising », de repenser la production. Il faut adopter des critères de flexibilité, comme ce que l'on fait pour l'artistique. Il faut l'adapter au monde de l'entreprise selon des stratégies différentes.

Marianne Lanavère: Je passe maintenant la parole à Jocelyn Wolf.

Jocelyn Wolff : J'ai un sentiment très mitigé sur la situation actuelle, c'est très intéressant de voir qu'il y a une multiplicité de moyens de produire pour les artistes : avec des galeries, avec des collectionneurs privés, avec des sociétés (en donnant des matériaux). Il y a de plus en plus de possibilités pour les artistes, les galeries, les directeurs d'institution, de produire des pièces ; d'un côté on pourrait se réjouir en se disant : c'est magnifique, maintenant tout est possible. Je pense qu'il y a des modèles qui s'inventent en permanence. Je pense qu'en France en ce moment, on est dans une situation très riche, très flexible, il existe beaucoup de possibilités de partenariat avec des modèles nouveaux qui se développent pour chaque projet. Et d'un autre côté, je vois aussi les rapports de pouvoir qui se cachent derrière tout cela et dont on n'a pas parlé du tout entre les petits centres d'art qui vont mettre la main à la poche pour avoir les artistes qui les intéressent, pour produire les pièces et les structures beaucoup plus prestigieuses qui, elles, pratiquent une forme d'abus de pouvoir.

Je parle des grandes institutions, de la Biennale de Venise, des structures qui considèrent que c'est toujours au reste du monde de mettre la main à la poche (centre d'art, galeries, collectionneurs) pour pouvoir mener leur communication de prestige. Je ne parlerai pas ici plus avant du travail de production des galeries, c'est presque devenu un cliché, on sait que toutes les galeries produisent des œuvres. On les produit de façon différente selon les circonstances mais c'est un métier qui reste pragmatique, et je vais prendre un exemple un peu global : la galerie va mettre la main à la poche dans un contexte de visibilité qui va être très fort pour l'artiste et ne le fera pas du tout quand il s'agira d'un petit centre d'art désargenté, en région dans un endroit où il n'y a pas de visibilité très forte pour les collectionneurs. Je trouve cela problématique et nous allons vers cela. Alors est-ce que tout le monde va applaudir en se disant que tout est possible, tout le monde est prêt à produire ? On n'a pas non plus parlé des mesures fiscales, c'est pour cette raison que je voulais avoir des chiffres. L'apport d'Agnès b. à la production d'œuvres d'une exposition de 40 000 € ce n'est pas énorme, je trouve par exemple que quand on fait une grande communication (en prétendant être discret), en regard avec le million plus discret finalement de Monsieur Caron, il y a un rapport d'échelle assez inquiétant.

Parce que tout le monde connaît le mécénat d'Agnès b. en l'occurrence 150 000 € par an. Un million d'euros pour un projet régional qui n'a pas vocation à faire la couverture d'Art Forum, et qui essaye de créer une dynamique locale, c'est très bien. J'ai beaucoup de respect pour une biennale qui s'adresse au public local et pas seulement aux 50 faiseurs d'opinion du marché et de la presse. Je trouve la situation inquiétante, elle l'est aussi pour le domaine des galeries où l'on assiste à une déresponsabilisation volontaire et voulue des artistes et là j'ai décidé d'être un peu plus polémique. C'est-à-dire qu'il y a toujours l'idée que quelqu'un doit payer, les artistes exercent une pression extrême sur les galeries, sur les centres d'art pour faire financer leurs projets. J'ai travaillé avec des artistes de différentes générations, mais on pourrait aussi imaginer que la responsabilité première de la production d'une œuvre est celle de l'artiste. Évidemment l'art qui est produit n'est pas le même ; je pense que le système des biennales a changé le type d'œuvres que l'on voit. Je pense qu'on est à la fin d'un cycle. Je pense qu'on peut interroger de manière plus critique ces différents modèles, voir où sont les faiblesses. Quand je discute dans mon café du commerce

de galeriste, on finit par se poser des questions : tel artiste que je représente est invité dans tel contexte : « Mince comment je vais faire pour payer la note ? »

Laurent Montaron : Mais c'est de plus en plus courant. La place de la galerie est associée à celle de l'artiste, moi je vois de plus en plus de situation où nous sommes invités et la première chose qu'on nous demande c'est de trouver de l'argent pour le projet, en se disant l'artiste peut s'adresser à sa galerie puisque c'est un système marchant et que derrière ils vont vendre la pièce.

Jocelyn Wolff : Et moi je me demande où est le système marchant ? Parce que je me demande si les galeries de promotion sont plus « profit or losses » que les grandes institutions qui ont des entrées par million. Je ne crois plus du tout à la séparation entre les domaines privé et public. Je pense que la Tate est beaucoup plus « profit » que beaucoup de galeries de promotion. Alors après, évidemment il y a un développement spectaculaire des musées mais je ne vois pas tellement la différence. Maintenant, il y a aussi cette pression : la galerie qui produit, c'est la bonne galerie ; celle qui ne peut pas le faire, c'est la mauvaise galerie. Les artistes ont aussi des comportements opportunistes ; alors on va aller dans telle galerie parce qu'elle produit, celle-là a moins d'argent on lui donnera moins de pièces. Il faut aussi interroger ce que cela produit.

Question de la salle : Jocelyn, tu sais que je respecte ton travail mais on sait quand même que la différence c'est que la galerie (et toutes les galeries, pas seulement la tienne) a pour but d'accumuler du capital !

Jocelyn Wolff : Je ne pense pas du tout que le but d'une galerie de promotion soit l'accumulation de capital.

Salle : Qu'est ce que tu appelles une galerie de promotion ? Je veux dire tu es comme tout le monde. Vous êtes quand même dans un système marchand.

Jocelyn Wolff : Pas plus que les institutions, pas de mon point de vue.

Salle : Non mais évidemment on n'est pas en Corée du Nord.

Jocelyn Wolff : Mais tu as une vision marxiste du métier de galeriste, on n'est pas obligé de la partager. Et il existe des galeries qui vous semblent très puissantes mais l'économie derrière n'est pas prospère. C'est un miroir aux alouettes le marché de l'art et la Fiac est un bon endroit pour en parler. Une galerie qui fait son travail : vend des œuvres, finance des projets, fait des publications, paye les salaires, paye les artistes, à la fin, les artistes se débrouillent aussi pour qu'il ne reste rien. Je ne vois pas comment une galerie qui s'engage vraiment, découvre des artistes, les accompagne, peut gagner de l'argent. Elle peut au mieux grandir et il y a une espèce de spirale ascendante sans fin mais je ne vois pas comment on peut vraiment faire de l'argent. Il n'y a pas de « chairholder » qui attend ses dividendes chaque année. Je crois qu'il n'y a pas une galerie qui fait un profit qui ne soit pas réinvesti immédiatement, ce n'est pas du tout le même modèle économique.

J'ai travaillé dans d'autres structures culturelles : la musique classique, l'édition, c'est complètement différent. Dans la galerie, tout est réinvesti en permanence dans les projets. Il n'y a que les galeries qui ont un pied dans le second marché ou qui ont accumulé des œuvres à une époque où les œuvres ne se vendaient pas qui peuvent générer une économie différente. Mais je ne vois pas comment, les galeries qui ont ouvert il y a 10 ans avec la pression de produire peuvent dégager des profits un jour ou l'autre. Mais je te dirai si cela m'arrive !

Andrea Viliani : Je peux dire quelque chose ? Une chose intéressante c'est que parfois quand on produit des œuvres dans une institution publique à Noisy-le-Sec ou à Ivry, les galeristes vendent l'œuvre dans le musée à des collectionneurs privés, des œuvres produites par les galeries et les institutions.

Jocelyn Wolff : En France on doit rembourser l'argent de la production.

Claire Le Restif : En fait c'est cela que je voulais introduire très rapidement. Au cœur de ce sujet, il faut parler du chantier en cours entre le CIPAC, d.c.a et la maison des artistes, enfin toutes les associations concernées par le contrat de production. Si ce chantier est presque abouti mais reste très difficile, c'est que justement les questions que tu viens d'évoquer sont au cœur de cela, les enjeux économiques et les apports de chacun : artistes et centres d'art. Nous sommes en train de mettre cela en place.

Marianne Lanavère : Je remarque dans la salle beaucoup de directeurs de centres d'art qui sont là : Sophie Legrandjacques, Lionel Balouin, Jackie-Ruth Meyer, Fabienne Fulchéri, Yann

Chevallier, Marie Cozette, mais aussi des représentants des artothèques, des Frac, des musées, du Cipac, du réseau Tram, de la région Ile-de-France, de l'Etat, de la Drac Ile-de-France et j'en ai sûrement oublié. Je voulais aussi excuser Ulrike Kremer qui devait modérer avec moi cette table-ronde mais qui n'a pas pu venir car son train est resté bloqué à Brest.

Je vais maintenant conclure : après les hyper productions des années 90 jusqu'à aujourd'hui et les gros projets comme Monumenta, Versailles etc., aux coûts très élevés, l'oeuvre ne paraît pas pouvoir exister sans valeur financière. Or, la production est à entendre dans un autre sens que financier : je pense à des initiatives telles que Zéro Budget Biennial. On constate aussi l'utilisation de plus en plus affirmée chez certains artistes (je pense à Jason Dodge avec qui j'ai pu travailler) de matériaux pauvres, de récupération, recyclage, dans un esprit de développement durable.

Dans les centres d'art, la production d'oeuvres est complémentaire à la production d'expositions, d'éditions et de résidences. Notre rôle est plus comparable à celui d'un éditeur en littérature qu'au producteur de cinéma. C'est une production intellectuelle, de savoirs et d'expériences, un partage d'idées avec l'artiste, qui passe notamment par une aide à la formalisation des œuvres et à la transmission, un partage par l'écriture et les publications. C'est aussi un accompagnement au quotidien de l'artiste qui excède l'accompagnement financier et logistique.

Il apparaît que les modes de production ont surtout besoin aujourd'hui de se renouveler par l'implication de la société civile avec le recours à des particuliers qui coproduiraient des œuvres dans un engagement militant sur le mode des Amap (Associations pour le maintien d'une agriculture paysanne) et des nouveaux modèles de production et de consommation tels que les coopératives.

Nous tenons à remercier la Fiac et notamment Jessie Charbonneau, Muriel Enjalran (la secrétaire générale de d.c.a) et Carine Besson, notre stagiaire.

Nous remercions aussi vivement le ministère de la Culture et de la Communication et notamment la Direction Générale de la Création Artistique qui finance l'association d.c.a.