

LES CENTRES D'ARTISTES : TISSU SOCIAL ET ARTISANAT

Mon grand-père [1875-1952] passait ses douze heures par jour à trimer sans dépendre de personne. Non pas parce qu'il était d'un naturel indépendant mais parce que l'ouvrage, lui-même, l'était. Alors que de nos jours le travail est devenu une occupation qui offre des options – on peut vouloir changer de métier, négocier des horaires, s'offrir une année sabbatique, profiter d'un programme de retraite anticipée –, il fut une époque où le travail que l'on faisait était le travail qui devait être fait. Ainsi, s'il ne dépendait de personne, il dépendait cependant du *travail à faire*. C'était, à proprement parler, l'époque de l'*artisanat*.

Si cet état de fait n'offre pas beaucoup de choix en termes d'horaires ou de conditions, il ouvre par contre une foule d'options en ce qui concerne la *manière*, ce qui caractérise bien peu de métiers ou de professions modernes. Mon père me raconte parfois que le sien quittait la maison vers six heures le matin l'été, pour rentrer déjeuner vers neuf heures, puis repartait au champ – ou à l'atelier de menuiserie, ou à l'atelier de mécanique, selon les époques – jusqu'à l'heure du dîner. Par contre, ce qu'il ne raconte pas c'est ce qu'il faisait précisément, puisque c'est justement dans la liberté vis-à-vis la nature même de la tâche accomplie que la *manière* se réalisait : c'était selon le temps qui passe et celui qu'il fait.

DES CENTRES D'ARTISTES

Le modèle initial des centres d'artistes procède en partie de cette approche du travail. Nés d'un idéal soixante-huitard pour lequel la personne se réalise dans le libre choix de l'usage de son temps, les collectifs d'artistes sont à l'origine atypiques, flexibles, mobiles. S'y réalisent les actions de ceux qui veulent les y réaliser. Dans ces lieux, il ne viendrait à personne l'idée de dire « voici comment les choses doivent être faites ».

8*9

ARTIST-RUN CENTRES: SOCIAL FABRIC AND THE CRAFT ECONOMY

My grandfather (1875-1952) spent twelve hours per day with his nose to the grindstone without relying on anyone. Not because he was naturally independent but because his work was. While today work has become an occupation which provides options—you can change professions, negotiate your work hours, take a sabbatical year or take advantage of an early retirement program—there was a time when the work you did was the work that had to be done. Thus, while my grandfather relied on no one, he relied on the *work to be done*. This, properly speaking, was the era of the *craft economy*.

While this state of affairs didn't offer a lot of choice in terms of working hours or conditions, it did open up a whole range of options concerning the *manner* in which things were done, something that is true of very few modern occupations or professions. My father occasionally relates how his father left the house at 6:00 a.m. in the summer and returned around 9:00 for breakfast, and then left again for the fields—or the woodworking or machine shop, depending on the period in his life—until lunchtime. What my father doesn't relate is what my grandfather did precisely, because in fact it was in the freedom with respect to the task carried out that the *manner* in which he worked came into play. He worked according to the passing time and the task he was performing.

ARTIST-RUN CENTRES

The initial model for artist-run centres was based in part on this approach to work. Artist collectives were the expression of a sixties idealism, which saw individuals achieving fulfilment in the free choice of how to use their time. In the beginning, they were atypical, flexible, mobile. What took place in them were the activities of those who wanted to carry them out. In such places no one ever thought to say “this is how things should be done”.

Ces regroupements refusent les sentiers battus des modèles institutionnels des musées ou commerciaux des galeries privées. Ils prétendent que leur existence comme regroupements d'artistes doit être perçue, vécue comme un projet, avec une attitude de création constante, doit être sans cesse remise en question : doit être, elle-même, une œuvre. On y réinvente sans cesse la nature des activités et on y remet en question les caractéristiques des lieux dits de l'art.

Les artistes prennent en mains eux-mêmes leur devenir. Pour qualifier cette attitude, certains parleront d'amateur-professionnel : il s'agit à proprement parler d'un artisanat social, d'une fabrication individuelle de la chose collective qui est à la mesure de chaque situation et de chaque artiste. Guy Debord et les autres tenants du situationnisme, influences majeures dans l'idéal de l'époque, refusent d'ailleurs la notion d'*artiste* comme classe sociale, comme signe de distinction et comme carte d'accès à la chasse gardée de la création. On parle de *dérive* psychogéographique comme méthode et chaque situation nouvelle est vue comme une révolution potentielle des affects et des concepts.

Theodor Adorno écrivait dans *Minima Moralia* : à une époque où les livres n'en sont plus, il ne peut y avoir de livre que celui qui n'en est pas un. C'est dans ce contexte conceptuel, en opposition avec les cadres de travail imposés et en droite ligne avec le *Refus global* qu'est né ici un modèle unique de centres de création qui sont aujourd'hui réunis dans un réseau et qui s'autoqualifient de centres d'artistes *autogérés*.

Cela justifie que l'entièreté du travail relève des artistes, puisque chaque tâche, chaque moment de la journée donne lieu à une création, à une ré-création. Il y a paradoxalement apparition d'un « collectif », puisque l'invention continue des manières de faire ne peut être qu'individuelle. En effet, chacun doit être investi dans le projet collectif et chacun doit prendre, individuellement, les risques nécessaires à la ré-invention constante du projet tout en faisant confiance aux autres pour en faire autant. De toute façon, dans les premiers regroupements les ressources sont limitées. Les artistes travaillent pour la plupart bénévolement et ne s'en prennent guère puisqu'ils œuvrent après tout pour eux-mêmes. C'est le temps du « par et pour ». Simplement, le travail qu'ils-elles font est le travail qui doit être fait.

These groups rejected the beaten path of the institutional model, museums, or the commercial model, private galleries. They held that their very existence as artist-run centres should be seen and experienced as a project, with an attitude of constant creation, and ceaselessly be called into question: that this existence should itself be a work of art. In these centres, the nature of artistic activity was constantly re-invented and the characteristics of so-called artistic spaces called into question.

Artists took their future into their own hands. Some of them described themselves as amateur-professionals. Properly speaking, it was a form of craft production of society itself, of individual production of collective goods in keeping with each artist's situation. Guy Debord and other participants in Situationism, who had a major influence on the era's ideals, rejected the concept of *artist* as a social class, as a sign of distinction and as an entry pass to the game preserves of artistic creation. Psycho-geographical *derive* was the order of the day and each new situation was seen as a possible revolution in affects and concepts.

Theodor Adorno wrote in *Minima Moralia* that, in an era in which books no longer exist, the only possible book is that which isn't a book. The unique model of centres of artistic creation was born in this conceptual context, in opposition to the framework of imposed work and directly descended from the *Refus global*. Today, these centres are joined together in a network and describe themselves as *artist-run* centres.

This justifies that the entirety of the work to be done falls to artists, because every task, every moment of the day gives rise to creation, to re-creation. Paradoxically, a collective appears because the constant invention of the manner of doing things can only be individual in nature. Each person must join in the collective project and each must, individually, take the necessary risks for the constant re-invention of the project while at the same time

LE DÉVELOPPEMENT, LE RÉSEAUTAGE

On comprend donc qu'au moment où les collectifs commencent à être soutenus par l'État, il y a nécessairement un changement de cap. Les centres d'artistes s'organisent en système, et ce système est unique, sans comparable. Alors que dans la plupart des pays occidentaux, les structures de soutien aux activités artistiques, quand elles existent, sont généralement directement soumises aux impératifs politiques, il y a ici autogestion, c'est-à-dire que le pouvoir — le jugement — est délégué aux artistes eux-mêmes, qui sont décideurs tant de la répartition des ressources que de la nature des activités. Ce système fait à juste titre l'envie des artistes partout dans le monde.

Comme le système requiert un équilibre dans la distribution des ressources, la connaissance des partenaires — des pairs — et de leurs modes de travail et d'existence est essentielle. On assiste donc à la naissance de regroupements dont l'objectif est la représentation des intérêts des centres membres, et c'est ainsi que naît le réseau des centres d'artistes autogérés.

De cette approche initiale où l'action était le fait de l'artiste libre participant à des niveaux variables aux investigations d'un collectif, nous voici devant un réseau dont l'identité est problématique et les valeurs sous pression. Car si l'objectif premier du regroupement est la représentation de ses membres, cette représentation même demande l'expression uniformisée des identités et des besoins.

DE A -> B

Les centres d'artistes se standardisent donc. Pour chacun d'eux on peut parler de programmation, de diffusion, d'achalandage, de catégories de membres, de conseil d'administration. Paradoxalement, encore une fois, de la standardisation naît la spécialisation : comme tous les centres se calquent sur le même modèle, c'est la spécialisation qui permettra la distinction dans une évaluation comparative d'une performance standardisée. Exit le « tous sont créateurs ». Peut-être le

10 * 11

placing their trust in others to do the same. In any event, resources were limited in the initial groups. Artists worked as volunteers for the most part, which didn't surprise them much because, after all, they were working for themselves. This was the time of "by and for". Simply put, the work they did was the work that had to be done.

GROWTH AND NETWORKING

It is thus understandable that once these collectives began to receive government support there was necessarily a change of course. Artist-run centres came together as a system, and this system is unique and without comparison. While support for artistic activities in most Western countries, when this support exists, is generally directly tied to political imperatives, here we have self-governance: power—judgement—is delegated to the artists themselves, who make decisions concerning both the division of resources and the nature of the activities to be undertaken. This system is the envy of artists around the world, and rightly so.

Because the system requires equilibrium in the distribution of resources, familiarity with one's partners—one's peers—and their modes of work and existence is essential. We have thus witnessed the birth of associations whose goal is to represent the interests of their member centres. This is how the network of artist-run centres was born.

We have progressed from this initial approach, in which activities were the product of artists freely participating in the different levels of collective enquiries, to a network whose identity is problematic and whose values are under pressure. For if the primary objective of the association is to represent its members, this expression requires that the expression of identities and needs be made uniform.

modèle initial des centres d'artistes n'aura-t-il été au fond que l'incarnation temporaire d'un idéal passéiste, une sorte de phase transitoire marquée par l'inertie des formes désuètes? La libre organisation de son temps comme objectif n'était peut-être qu'une condition nécessaire au développement d'une certaine efficacité organisationnelle, pour le passage d'un artisanat social à une approche *professionnelle* de la création? De manœuvre sociale exigeant la réinvention constante des situations quotidiennes, les centres d'artistes sont en voie de devenir les lieux spécialisés d'un art spécialisé. De la liberté réclamée par Marcel Duchamp quand il prônait « l'abolition de la notion de jugement », nous en sommes aujourd'hui à des évaluations comparatives du rendement d'artistes professionnels.

Au moment d'écrire ces lignes, certains programmes récents de Conseil des Arts du Canada proposent d'adopter la « bonne gouvernance » comme critère d'évaluation du rendement de certains centres d'artistes, avec l'assentiment de ces derniers. Alors que la performance administrative est peut-être envisageable sur des bases créatrices (l'imagination dans l'usage des fonds disponibles peut être un critère), cette « bonne gouvernance », malgré l'évidente bonne volonté de ses supporteurs, ne peut que procéder d'une standardisation de la manière de faire les choses. On passe ici d'un artisanat à un métier, d'une activité d'artisan à un travail spécialisé, d'une proposition d'invention continue d'une vie renouvelée à l'application de manières de faire optimisées en fonction d'un rendement prédéfini. Manœuvre politique ou signe des temps?

URGENCE OU CONFORT ?

Peut-être y a-t-il urgence au sein du réseau des centres d'artistes? Les moyens d'évaluation comparative que nous nous sommes donnés nous empêchent d'admettre, même entre nous, nos problèmes de fonctionnement. Peut-être y a-t-il nécessité d'organiser des états généraux et de prendre un peu de recul, de considérer le chemin parcouru? Peut-être devrions-nous donner les moyens de nous assurer que nous allons bien dans la direction où nous avions prévu aller, ou à tout le moins que nous sommes conscients des changements de direction qui ont modulé le parcours?

FROM A -> B

Artist-run centres are therefore becoming standardized. In each case it is possible to speak of programming, dissemination, attendance, categories of members and boards of directors. Paradoxically, once again, out of standardization has been born specialization. Since every centre imitates the same model, it is specialization which makes it possible to distinguish between them in a comparative analysis of a standardized performance. Exit "everyone's an artist". Was the initial model of artist-run centres perhaps in the end only the temporary embodiment of an ideal obsessed with the past, a kind of transitory phase marked by the inertia of out-of-date forms? Free organization of time as a goal was perhaps merely a necessary condition for the development of a certain organizational efficiency, for the passage from a social craft production to a *professional* approach to artistic production? From a social manoeuvre demanding the constant re-invention of day-to-day situations, artist-run centres are in the process of becoming specialized sites for specialized art. From the freedom sought by Marcel Duchamp when he called for "the abolition of the concept of judgement" we have reached the point today of comparative evaluations of the performance of professional artists.

At the time of this writing, some recent programs at the Canada Council for the Arts are proposing the adoption of "good governance" as a criterion for evaluating the performance of certain artist-run centres. This is being carried out with the consent of these centres. While administrative performance might perhaps be evaluated from a creative perspective (imaginative use of available funds might be one criterion), "good governance", despite the obvious good faith of its supporters, can only proceed from a standardization of the manner of doing things. It is the passage from craft production to a trade, from a craft activity to specialized labour, from a proposed constant invention of a renewed life to the application of ways of doing things which have been optimized according to a predefined performance. Political manoeuvre or sign of the times?

Mais peut-être aussi pouvons-nous nous convaincre que tout est bien en l'état. Peut-être arriverons-nous ainsi à protéger nos acquis, en faisant semblant que tout se passe comme prévu? Peut-être est-ce plus facile de ne pas voir la crise qui couve au sein du réseau en déclarant « naturel » que les compressions budgétaires fassent disparaître à court terme les collectifs les moins « performants »? Tout bien considéré, ne pourrait-on pas justifier cette professionnalisation des centres d'artistes en prétendant qu'elle est la clef d'un socialisme réel de l'art? Et de toute façon, Debord n'était-il pas soutenu par des gens aisés et lui-même sans soucis financiers? La vie d'art libre qu'il proposait n'était-elle pas à l'image d'une condition bourgeoise pour laquelle le « temps libre » est un privilège social indiscutable? En prêchant pour une vie de création continue, ne sous-entendait-il pas que d'autres feraient le travail? Après tout, comme le dit Joni Mitchell, qui fera le sale boulot si tous les esclaves sont libérés?

JOCELYN ROBERT
FÉVRIER 2006

12 * 13

URGENCY OR COMFORT?

Is there urgency in the network of artist-run centres? The comparative means of evaluation we have adopted prevents us from acknowledging, even amongst ourselves, our operational problems. Perhaps we need to organize a plenary meeting in order to step back and examine the distance we've travelled? Perhaps we should endow ourselves with the means to ensure that we truly are going in the direction we planned on going, or at least that we are aware of the changes in direction that have taken place en route?

But perhaps we can also convince ourselves that everything is fine in its present state. Perhaps we would thus come to protect our accomplishments by pretending that everything is going as planned. Perhaps it is easier not to see the crisis that is brewing in the network by declaring that it is "natural", in the short term, that budget cuts eliminate the less "effective" collectives? All things considered, couldn't we justify this professionalization of artist-run centres by maintaining that it is the key to a real socialism of art? In any event, wasn't Debord supported by well-off people, and wasn't he without financial worry? Wasn't the life of free art he proposed in the image of a bourgeois condition for which "free time" is an indisputable social privilege? By preaching a life of constant creation, wasn't he implying that others would do the work? After all, as Joni Mitchell said, who will do the dirty work if all the slaves are freed?

JOCELYN ROBERT
FEBRUARY 2006

Jocelyn Robert est un artiste. Il a réalisé des œuvres audio, vidéo, performatives, installatives et littéraires. Il a publié plus d'une douzaine de disques et son travail a été présenté au pays, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en Europe. Il a fondé le centre d'artistes Avatar en 1993 à Québec, centre dont il assure la direction artistique. Il remportait en 2002 le premier prix de la catégorie Image du festival d'arts médiatiques Transmediale de Berlin pour son installation vidéo-informatique *L'invention des animaux*. Il enseigne à l'École des arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal.

Jocelyn Robert is an artist and writer. He has worked in sound, video, performance and installation. He has made more than a dozen records and his work has been exhibited in Canada, the United States, South America and Europe. In 1993 he founded the artist-run centre Avatar in Quebec City, where he was artistic director. In 2002 he won first prize in the Image category of the Transmediale media arts festival in Berlin for his video-computer installation *L'invention des animaux*. He teaches at the École des arts visuels et médiatiques at the Université du Québec à Montréal.

RÉPERTOIRE DES
CENTRES D'ARTISTES
AUTOGÉRÉS DU QUÉBEC
ET DU CANADA

DIRECTORY OF
ARTIST-RUN CENTRES
IN QUEBEC
AND CANADA

6^e édition * 6th edition