

قَلْقَلَةٌ

qalqalah n° 3 ^{1/4}

2017 – 03

p. 3 – 9

Lotte Arndt

→ fr Introduction

→ en Introduction

pp. 10 – 43

Nora Sternfeld

→ fr Pourquoi même exposer ?

Une réponse venue de l'an 2030

→ en Why Exhibit At All?

An Answer From the Year 2030

à suivre | to be continued :

Hikaru Fujii & Che Kyongfa, qalqalah n° 3 ^{2/4} 2017 – 05

Éditrice associée | Guest Editor

Lotte Arndt

Conception éditoriale | Editors

Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup,
Victorine Grataloup, Léna Monnier,
Élodie Royer, Émilie Villez

Introduction de | by Lotte Arndt

traduite par | translated by

Suzannah Henty fr ▶ en

Texte de | Text by Nora Sternfeld

traduit par | translated by

Erika Doucette de ▶ en & Sara Roumette de ▶ fr

Relectures | Proofreading

David Lê fr, Mihena Maamouri en

Conception graphique | Graphic design

Guillaume Ettlinger & Jérôme Valton

Qalqalah est coédité par
| is jointly published by
Bétonsalon – Centre d'art
et de recherche | Center
for Art and Research avec
| with Villa Vassilieff et
| and KADIST.

KADIST

bétonsalon
Centre d'art et de recherche



fr Signifiant « un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho », Qalqalah est le nom d'une héroïne polyglotte – inventée par la commissaire et critique Sarah Rifky – qui perd graduellement la mémoire dans un futur pas si lointain, où les notions de langage, d'art ou d'économie telles qu'on les connaît aujourd'hui se sont effondrées sans bruit. Elle apparaît dans deux textes de Sarah Rifky publiés dans Qalqalah 1 & 2.

en Meaning “a movement of language, a phonetic vibration, a rebound or echo”, Qalqalah is the name of a polyglot heroine – invented by curator and writer Sarah Rifky – who gradually loses her memory in a not-so-distant future where notions of language, art and economy as we know them today have collapsed. This heroine appears in two of Sarah Rifky’s texts published in Qalqalah 1 & 2.



GOETHE
INSTITUT

fr Nous tenons à remercier tout particulièrement Nora Sternfeld pour cette première contribution, Vidha Saumya et les ayants droit des images ici reproduites : Museum of Impossible Forms - m{if}, Helsinki, ainsi que le Goethe Institut pour son soutien.

en We would like to thank Nora Sternfeld for this first contribution, Vidha Saumya for the coordination of the visual contributions, Museum of Impossible Forms - m{if} for their permission to reproduce the images, and the Goethe Institut for its support.

lotte arndt fr intro- duction

Pour son troisième numéro, *Qalqalah* continue de faire circuler des idées et des œuvres, et de partager des questions culturelles et artistiques, toujours dans l'espoir d'élargir leurs portées au-delà des cercles des habitué.e.s. À cette occasion le *reader* renouvelle sa formule pour mieux résonner tout au long de l'année avec les interrogations des artistes et théoricien.ne.s invité.e.s à Kadist, Bétonsalon et la Villa Vassilieff ; les articles paraîtront à un rythme trimestriel. Conçu étroitement avec les équipes des trois centres d'art, l'accompagnement éditorial de ce numéro composite m'a été confié en tant qu'éditrice associée. Provoquant un léger décalage par rapport aux programmations respectives de ces trois lieux, ce dialogue étendu entend ainsi faire surgir des croisements inattendus et en différé entre les projets artistiques.

En regard des conjonctures actuelles, internationales ou locales, s'est dessinée une nécessité de prendre en compte un sentiment de plus en plus aigu d'impuissance face à une période de replis politiques, culturels et sociaux inquiétants, aussi bien en Europe qu'ailleurs.

Ce qui s'impose désormais comme une évidence, c'est l'incapacité des systèmes politiques en place à répondre aux besoins des personnes mises en péril par les conséquences de l'économie néolibérale, des protectionnismes nationalistes, des guerres et persécutions ou du changement climatique. Des pans entiers de sociétés, de la Turquie à la France, de la Hongrie au Gabon, cherchent leur salut dans des leaders forts, et des politiques autoritaires et xénophobes. L'absence de projet émancipateur, capable de fédérer autour d'alternatives qui seraient à inventer tout en cheminant, « d'avancer en interrogeant » comme l'avaient formulé les zapatistes au Mexique depuis la moitié des années 1990, se fait sentir douloureusement.

En revanche, la culture nostalgique est omniprésente, brandie face au déclin.

Le sociologue britannique Paul Gilroy parlait de « mélancolie postcoloniale¹ » pour rendre compte d'une blessure narcissique que la perte de l'Empire infligeait aux anciennes puissances coloniales. Il définit un trauma à plusieurs strates (économique, culturel, politique et psychologique) induit par le fantasme de la supériorité raciale et l'impossibilité d'accepter la fin de l'Empire. Selon l'auteur, la mélancolie postcoloniale désigne une entrave à l'ouverture d'une société, due à la réticence d'une partie, culturellement et socialement dominante, à abandonner sa position hégémonique.

Dix ans plus tard, le romancier français Mathias Enard voit une Europe qui est « son propre homme malade, vieilli, un corps abandonné, pendu à son gibet, qui s'observe pourrir en croyant que *Paris sera toujours Paris*, dans une trentaine de langues différentes [...] ». L'imaginaire culturel est

¹ Paul Gilroy,
Postcolonial Melancholia,
New York, Columbia University
Press, 2005, pp. 98-102.

² Mathias Enard,
Boussole, Arles, Actes Sud,
2015, p. 205.

ici une nostalgie languissante, qui sonne de plus en plus faux dans une société en rapide transformation. Une posture peu à même d'inventer des avenirs insoupçonnés, d'ouvrir des espaces d'invention et de partage ou même de se rendre compte de l'infinitie activité polyphonique et dynamique présente dans sa propre société. Et ce alors qu'une des rares belles certitudes que réserve le temps présent est l'évidence que l'ici et l'ailleurs s'avèrent impossible à séparer ; que l'ici est autant dans l'ailleurs que l'ailleurs dans l'ici et qu'aucune frontière ne pourra l'empêcher.

Dans les projets menés et accompagnés par Kadist, Bétonsalon et Villa Vassilieff, il est souvent question des capacités que nous avons à imaginer d'autres futurs, à mettre en place d'autres pratiques, d'autres gestes, d'autres modes de détournement, sans se laisser gagner par le pessimisme. Le défi reste de « devenir capable [...] d'inventer collectivement des dispositifs qui nous protègent à la fois du désespoir et du cynisme, comme des paroles qui suspendent le cours habituel des choses et (re)créent du possible³. »

³ Emilie Hache,
« Where The Future Is »,
dans : Starhawk :
*Rêver l'obscur. Femmes,
magie, politique*, Paris,
Cambourakis, 2015, p. 20.

Les propositions de ce numéro évolutif poursuivent cette orientation tout en se construisant sur un difficile point de départ : afin de tenter de formuler des réponses justes et nécessaires, les contributrices et contributeurs de *Qalgalah* choisissent justement de partir de ce présent plutôt que de le fuir.

Pour cette première contribution, nous avons invité la théoricienne viennoise Nora Sternfeld, qui s'aventure sur le terrain de la fiction afin d'y trouver le décalage nécessaire pour mieux saisir les enjeux du temps présent. Depuis un futur hypothétique dans lequel les gouvernements autoritaires auraient réussi à élargir davantage leurs zones de contrôle, elle retrace les choix faits par un certain nombre de praticien.ne.s et

théoricien.ne.s du musée aujourd’hui.
Il s’agit de s’interroger sur leurs capacités à maintenir la charge critique de leurs approches conceptuelles ou militantes, sans les voir assimilées au fonctionnement néolibéral des institutions culturelles, ou se retirer dans un espace social de plus en plus privatif, sans réelle prise en dehors de cercles restreints. Comment les espaces d’art contemporain et les musées peuvent-ils aujourd’hui participer à résister aux replis réactionnaires ambiants et contribuer par leurs pratiques à ouvrir des voies jadis invisibles, à faire résonner des sonorités inouïes, résultant de rencontres entre voix et corps trop souvent séparés par les hiérarchies sociales, et à esquisser ainsi, dans une transversalité baroque et parfois grinçante, un langage qui s’invente en cheminant.

lotte arndt en introduction

For its third issue, *Qalqalah* continues to circulate ideas and practices, and to exchange resources concerning artistic and cultural issues in the ongoing hope of broadening its reach beyond familiar readers. By publishing the articles quarterly, the Reader renews its format to better resonate with the interrogations posed by the artists and theoreticians invited by Kadist, Bétonsalon and Villa Vassilieff. Conceived closely with the teams at the three art centers, I have been entrusted to conceive of the editorial line of this composite issue as Associate Editor. By the small displacement that this perspective confers in relation to the programming at the respective art centers, this extended conversation seeks to provoke unexpected and differing intersections between the artistic projects. In view of the current social and political climate, both locally and internationally, what has rapidly emerged is the necessity to take into consideration the increasingly acute feeling of helplessness in the face of a politically, culturally and socially disturbing period in Europe and abroad. The incapacity of existing political systems to meet the needs of those endangered by the consequences of the neo-liberal economy and nationalist protectionism, wars, persecutions and climate change is now evident. Today, entire sections of society—from Turkey to France, from Hungary to Gabon—are seeking salvation from the authoritarian leaders in power and their xenophobic policies. The absence of an emancipatory project,

capable of federating around alternatives that are invented in process – “*asking, we walk*” as it has been formulated by the Zapatistas in Mexico since the mid-1990s – is painfully felt. Rather, what is omnipresent is a nostalgic culture brandished in the face of decline. British sociologist Paul Gilroy spoke of a “postcolonial melancholia”¹ to account for a narcissistic wound that the loss of the Empire inflicted on the former colonial powers. He defines the experience of a multilayered trauma (economic, cultural, political and psychological) prompted by the fantasy of racial superiority and the impossibility of accepting the end of the Empire. According to Gilroy, postcolonial melancholia impedes the opening of a society, as a culturally and socially dominant section refuses to abandon its hegemonic position. Ten years after Gilroy, French novelist Mathias Enard describes Europe as a “sick, aged man, an abandoned body, hanging on his gibbet, watching himself rotting, believing that *Paris will always be Paris*, in some thirty different languages[...].”² The cultural imagination is here a languid nostalgia, which sounds increasingly dissonant with the society in rapid transformation.

It is obvious that the described condition is not likely to invent unsuspected futures, to open spaces for innovation and sharing or even to realize the infinite polyphonic and dynamic activity present in one's own society. And this, in spite of the fact that one of the few beautiful certainties that the present time offers, is the evidence that here and elsewhere prove impossible to separate; that the here is as much in the elsewhere as elsewhere in the here and that no border can prevent this.

The projects carried out between Kadist, Bétonsalon and Villa Vassilieff, often raise the question of the capacities we have to imagine other futures, to set up other practices, other gestures, reroutings and détournements, without being won over by

¹ Paul Gilroy,
Postcolonial Melancholia,
New York, Columbia University
Press, 2005, pp. 98-102.

² Mathias Enard,
Boussole, Arles, Actes Sud,
2015, p. 205.

pessimism. The challenge remains "to be able [...] to collectively invent constellations that protect us from both despair and cynicism, as words that suspend the usual course of things and (re)create the possible.³"

³ Emilie Hache,
"Where The Future Is",
dans : Starhawk :
*Rêver l'obscur. Femmes,
magie, politique*, Paris,
Cambourakis, 2015, p. 20.

The proposals in this evolving issue pursue this interrogation while building on a difficult point of departure: in order to attempt to formulate just responses, the contributors of *Qalqalah* depart precisely from the present rather than flee it. For this first issue we have invited Viennese theorist Nora Sternfeld, who ventures into the field of fiction in order to create the necessary distance from rough reality to better understand the stakes of the present time. In considering a hypothetical future in which authoritarian governments have succeeded in further broadening their control zones, Sternfeld traces the choices made by practitioners and theoreticians in museums today.

Hers is an act of questioning their capacity to maintain the critical impact of the employed conceptual or militant approaches, their trying to avoid finding themselves assimilated into the neoliberal functioning of cultural institutions, or withdrawing into an increasingly private social space, without becoming socially relevant outside of small and isolated circles. It is a question of how contemporary art spaces and museums can today participate in resisting the reactionary outbursts and contribute, through their practices, to opening and highlighting previously invisible paths, to resonating with unheard-of sounds resulting from encounters between voices and bodies too often separated by social hierarchies, and thus to sketching a language-transversal, baroque and sometimes dissonant—that invents itself as it journeys.

Translation from French,
including all the quotes,
by Suzannah Henty.

nora sternfeld fr pour- quoi même exposer ? une ré- ponse venue de l'an 2030¹

¹ Ce texte est né du projet de livre *Kuratieren als antirassistische Praxis* de Natalie Bayer, Belinda Kazeem et Nora Sternfeld, à paraître à l'automne 2017 aux éditions De Gruyter, dans la série *curating. ausstellungstheorie und praxis*, de la collection Edition Angewandte de l'université des Arts appliqués de Vienne. Les éditeurs de la série sont Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld et Luisa Ziaja, l'éditeur de la collection Édition Angewandte est Gerald Bast.

² Marcelo Rezende,
Invest Week Interview #18,
[http://jegensentevens.
nl/2016/06/invest-week-
interview-18-marcelo-rezende/](http://jegensentevens.nl/2016/06/invest-week-interview-18-marcelo-rezende/)

« Tout a été ébranlé par le contrecoup politique... le combat continue mais l'image est très claire : le Brésil se trouve face à un putsch, un coup d'État mené par les forces de droite et d'extrême droite dans le pays. Et bien sûr, comme d'habitude dans ce type de situation, la gauche a été incapable d'être ... disons une vraie gauche ! En raison de ce climat ambiant, on m'a invité à quitter le Musée d'art moderne de Bahia (MAM-BA) fin décembre – mes fonctions de directeur étant considérées comme une *menace politique* pour la nouvelle administration de Bahia. Pourquoi ? Parce que pendant les quatre dernières années, nous avons remis en question la hiérarchie entre le musée, les visiteurs et l'Etat. Le MAM-BA est un musée public, voyez-vous². »

Marcelo Rezende, ancien directeur du Museum of Modern Art à Bahia dans une interview de juin 2016.

Nous rassemblons des exemples, nous administrons des récits. Nous allons commencer cette année 2030 avec une nouvelle exposition sur l'histoire des luttes au sein des musées et des académies d'art. L'inauguration est prévue dans quelques semaines. Nous voulons comprendre ce que nous pouvons faire. Lors de la dernière AG, les paramètres de notre travail et les marges de manœuvre que nous avons n'étaient toujours pas clairs : voulons-nous gagner – même si cela semble peu probable vu les conditions politiques autoritaires actuelles ? Ou voulons-nous seulement durer ?

Bien sûr, nous ne sommes pas seuls, mais ce n'est tout de même pas clair. Parfois, je suis bien contente de passer la plupart de mon temps au milieu de toutes ces archives, d'examiner des documents et d'élaborer de nouvelles interprétations à leur propos.

S'il s'agit de l'histoire des luttes, ne faudrait-il pas concevoir cette histoire comme une lutte elle-même ? Et en conséquence montrer ces luttes ? Je me pose la question au moment où je mets en ordre les citations et écris les cartels pour l'exposition tout en cherchant à trouver le ton juste.

Mieux comprendre les implications de notre travail me semble aussi difficile qu'important. J'espère réussir à trouver les mots justes et prendre les décisions pertinentes au milieu des empoignades du présent.

Depuis que nous avons repris le musée, nous nous demandons dans quel but nous faisons tout cela, ici. Nous nous sommes d'abord battus pendant des années pour réclamer une autre façon d'exposer. Nous avons occupé des universités et mobilisé des foules pendant les élections, nous avons enseigné les théories postcoloniales et décoloniales, nous avons repoussé la frontière entre le monde artistique et l'action politique, organisé des interventions historico-politiques et exigé la démission du gouvernement. Mais surtout, depuis plus d'un quart de siècle, nous réfléchissons à d'autres musées possibles. Nous avons critiqué les collections exotiques

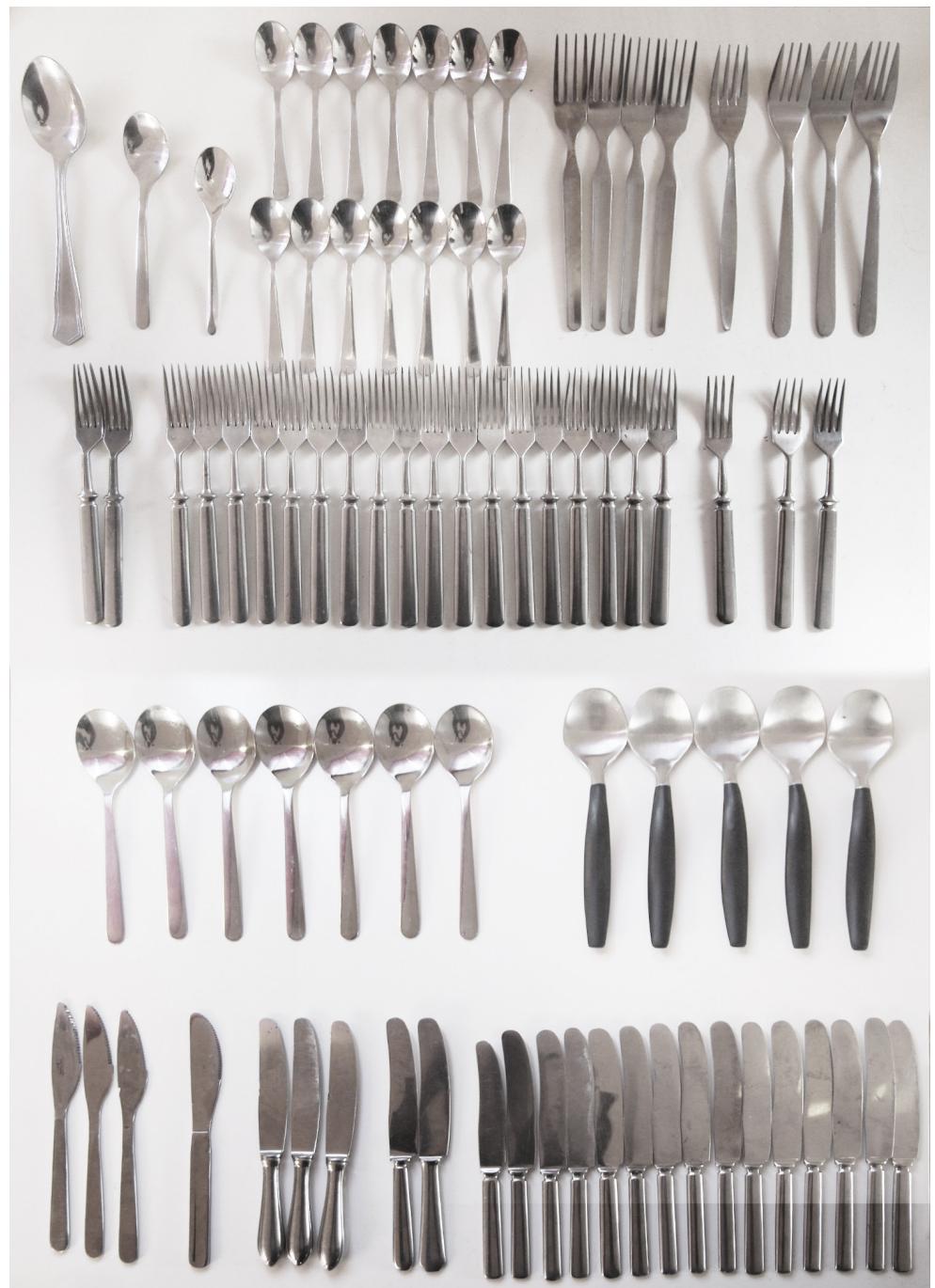
et les objets coloniaux, souligné les collusions de la muséographie occidentale avec l'histoire de cette production de savoir raciste ; nous avons exigé de meilleures conditions de travail et de nouvelles instances de décision. Nous avons interpellé les musées, nous les avons critiqués, infiltrés, et nous les avons occupés. Puis nous avons décidé d'accomplir ensemble ce que nous savons faire, et nous avons profité d'une occasion pour devenir nous-mêmes un musée. En 2021, lors de la privatisation des institutions, nous avons repris de façon collective et autogérée ce magnifique vieux bâtiment, où nous passons maintenant nos jours et parfois nos nuits.

Nous sommes devenus un para-musée, dirigé, administré et entretenu de façon collaborative. Nous sommes un groupe de militant*s et d'organisateurs/trices – tou**s sont également commissaires d'expositions, médiateurs et médiatrices – certains sont des historien**s migrant*s, théoricien**s noir*s, artistes de couleur, technicien**s poétiques, pédagogues prolétaires, conservateurs/trices, progressistes, artisan*s subversifs et subversives et ethnologues émancipateurs. Nous avons repris à notre compte le slogan d'une initiative née à Berlin au siècle dernier, Kanak Attak³ – à qui nous avons d'ailleurs dédiée notre première exposition au début des années 2020 : nous, nous ne demandons « pas à voir le passeport et l'origine », au contraire nous nous dressons « contre toute question sur le passeport et l'origine ».

Le musée où nous nous sommes retirés est à la fois un refuge et en danger. Il est encore là seulement parce que cette institution encombrante ne semblait pas très convoitée, que la société était divisée et que tant d'autres institutions étaient reprises de façon réactionnaire. Il a même un budget, mais il est faible. Il a un programme d'expositions et d'activités, et des livres de compte impeccables. Il le faut bien, car ils sont souvent contrôlés, vu que le musée s'oppose aux

³ Kanak Attak et Basta!,
Manifest,
→ http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/manifest_d.pdf

politiques fascistes et racistes depuis une perspective cosmopolite.



img Ali Akbar Mehta,
West Complex, 2016.
© Museum of Impossible
Forms - m{if}, Helsinki.

Depuis dix ans, nous essayons de comprendre le rôle des musées à l'ère des transformations politiques autoritaires. Je travaille particulièrement sur la période 2013-2023 : elle commence avec l'occupation du Ludwig Museum à Budapest et sa répression par le gouvernement d'Orban en 2013 et se termine avec la destruction des structures institutionnelles autogérées dans la France de 2023. Je m'intéresse particulièrement aux processus qui ont eu lieu avant et après le grand tournant. J'étudie les événements de différents pays, et même si mon travail porte plus particulièrement sur l'Autriche, ces derniers mois j'essaye de discerner, de rassembler et de comprendre des exemples venus d'un peu partout. Au fil des ans, la plupart des musées ont été mis au pas. Avec de nouvelles politiques culturelles sont arrivés peu à peu de nouveaux directeurs et directrices, de nouvelles équipes. Les orientations ont changé, parfois de façon insidieuse, parfois de façon brutale. C'est ce moment de transition surtout qui m'intéresse. Car avant les changements, dans plusieurs endroits du monde, des acteurs et des actrices politico-culturels avaient réussi à s'imposer, à rassembler des fonds pour des projets de recherche liés à la confrontation critique avec l'histoire des musées et leurs implications avec l'histoire coloniale et les discours racistes. Pour l'exposition, j'ai choisi cette citation extraite d'un appel à candidatures pour une bourse de recherche, en 2016, en Allemagne :

Avec son programme Museum Global, la Fondation culturelle de la Fédération allemande souhaite renforcer au sein du paysage muséographique allemand l'impulsion vers une réorientation globale et une resignification des collections dans une perspective non occidentale – impulsion qui est déjà chose courante dans d'autres musées internationaux. Dans notre société marquée par la globalisation, la migration et la transculturalité, il est capital que les musées d'art participent à ces développements et internationalisent leurs

⁴ Extrait du programme *Museum Global. Collection du xx^e siècle dans une perspective globale*, Fondation culturelle de la Fédération allemande, 2016.

*pratiques de collections, de recherche et d'exposition de façon plus nette.*⁴

Dans les écrits sur les musées de la deuxième décennie du xx^e siècle, on peut lire qu'à cette époque, l'idée était de désapprendre, de déconstruire les images coloniales, racistes et exotiques qui caractérisaient les musées (dans leur histoire et dans leur présent). Il était même déjà souvent question de luttes autour et dans les musées. Des années de combats antiracistes et de revendications militantes avaient donc fait bouger les choses, mais sans parvenir à les structurer. Les archives que je lis et que je classe pour la documentation de l'exposition témoignent du terrain gagné et des arrangements trouvés avec les formes d'organisations capitalistes spécifiques de cette époque, que les critiques appelaient alors le « néo-libéralisme ».

Je me rends compte en relisant un des cartels que je suis en train de rédiger qu'il est trop marqué par la terminologie des années 2010. Aujourd'hui, ces notions semblent datées, pompeuses, voire un peu naïves :

Après ce qu'on a appelé une « crise des représentations », l'impératif de « participation » a fait son entrée dans le vocabulaire muséographique des années 2010. Il était de plus en plus question du « pouvoir d'agir » (agency). Le discours progressiste autoproposé par les musées et les expositions devenait de plus en plus « radical »⁵. C'est pourquoi les coopérations avec des militants politiques étaient devenues monnaie courante, dans le domaine de l'art⁶ tout comme dans les musées municipaux ou certains musées d'ethnologie. À rebours de leurs logiques de représentation, les expositions et les musées devinrent des lieux d'action. Dans une perspective curoriale, la théoricienne Irit Rogoff proposa un concept pour définir la participation : « Participer, c'est poser les bases pour de futures revendications⁷ ». En ce sens, il s'agissait d'un espace rendant

⁵ Cf. Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?*, Cologne, 2014.

⁶ Comme par exemple au sein du musée Reine Sofia à Madrid, du Van Abbemuseum à Eindhoven ou lors de la 7^e Biennale de Berlin en 2012, pour ne citer que quelques exemples très discutés.

⁷ Cf. Irit Rogoff,
Looking Away - Participating Singularities, Ontological Communities, Forschungsprojekt am Internationalen Kolleg für Kulturforschung und Medienphilosophie.
Weimar, 2010–2011.

Voir

→ http://www.ikkm-weimar.de/frontend/index.php?page_id=159&v=d_v&id=133

possible la formulation d'une exigence ou d'un changement de pratiques, qui n'existe pas avant et n'existe peut-être toujours pas.

Je me demande ce qui fait si daté dans ce texte. Peut-être est-ce le contexte qui a changé, et non la revendication ? Ou peut-être parce qu'« radical » n'est plus à la mode ? En synthétisant ces documents, je réalise que ces nominations de nouvelles équipes de direction ont aussi témoigné de rares et courageux moments dans les politiques culturelles officielles avant qu'il ne soit trop tard. Pourtant, malgré l'encouragement de débats critiques par ces nouvelles équipes, les structures institutionnelles restèrent les mêmes. J'ai découvert parmi ces documents de nombreux dossiers sur les occupations et coopérations, entre par exemple des militant*es réfugié*, des artistes et des militant*es antiracistes à Vienne. Peut-être devrais-je en montrer une partie dans l'exposition.

*Un débat a été organisé dans la grande salle de l'Académie des Beaux-arts de Vienne le 9 octobre 2013 sous le titre « Art, Activism, Academy », réunissant des militant*es du mouvement Refugee Protest ainsi que des enseignants et des étudiants. Après la réunion, les militant*es ont occupé l'Académie. Puisque l'institution et sa direction avaient à plusieurs reprises exprimé publiquement leur soutien aux réfugiés, l'endroit paraissait adéquat comme lieu d'action et de refuge. Mais brandissant la menace de faire intervenir la police, la direction de l'Académie a exigé que les occupant*es quittent l'institution – ce qu'ils durent faire après un ultimatum, le 4 novembre.*

Dans l'exposition, nous pourrions montrer deux lettres rédigées par le bureau des doyens de l'Académie :

*Chers Réfugiés,
Veuillez s'il vous plaît quitter l'Académie le 4 novembre. Cela signifie que vous devez*

quitter l'auditorium et la salle M20 où vous avez dormi, ainsi que toutes les autres salles de l'Académie.

Eva Bliminger, Andrea B. Braidt, Karin Riegler

Plus tard, elles ajoutèrent :

Pour vos réunions, débats et conférences de presse, vous pouvez utiliser l'auditorium, mais aucune autre salle. Voici le calendrier de nos activités prévues dans cette salle en novembre 2013. Voici notre proposition si vous acceptez de quitter l'Académie aujourd'hui⁸.

⁸ Voir

→ <https://refugeecampvienna.noblogs.org/page/5/>

Dans ces documents, on peut lire combien les années qui ont précédées le tournant autoritaire furent presque partout marquées par le décalage entre des discours qui incitaient à la réflexion critique et des formes d'organisation qui devaient se plier aux critères économiques. Les migrant*s parlaient dans les meetings, les militant*s antiracistes écrivaient dans les catalogues d'exposition.

Le ton déterminé de leurs luttes quotidiennes posait de nouveaux jalons jusque dans les médias traditionnels. Ils exigeaient de nouvelles façons de gérer les archives ainsi que la décolonisation des musées. Ils se demandaient ce que pourrait être une « archive des migrations », critiquant les archives nationales existantes qui fonctionnaient comme des « lieux de conservation d'artefacts collectés selon les orientations d'un discours national institutionnel dont on sait qu'il a pris position pendant des décennies contre les migrant*s⁹ ».

À propos des fonds des archives nationales, le sociologue des migrations Ljubomir Bratić écrivait en 2016 : « Ces matériaux racontent une histoire des tentatives d'organisation dans ce domaine, celle des tentatives de régulation en matière de politique migratoires, et de standardisation dans les processus d'intégration. Ça ne veut pas dire que ce n'est pas important.

⁹ Voir Ljubomir Bratić : « Auf dem Weg zu einem Archiv der Migration », in : Büro trafo.K (Hg.), *Strategien für Zwischenräume. Verlernen in der Migrationsgesellschaft*, Vienne, 2016 (à paraître).

Au contraire, ces documents sont nécessaires pour comprendre les processus d'assignation externe ».

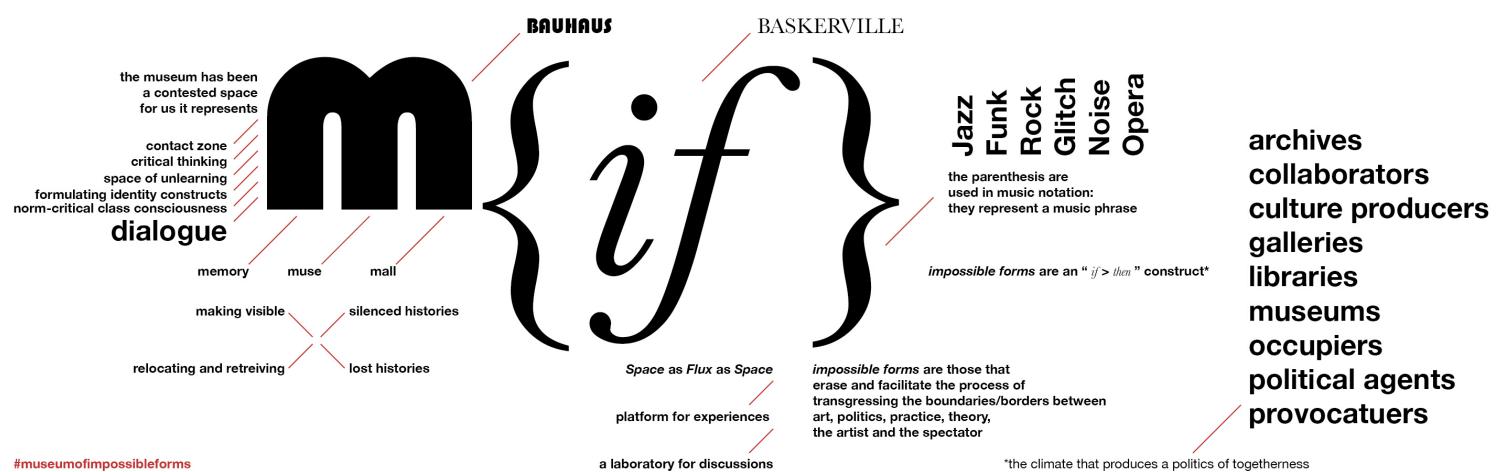
En lisant ce passage, je remarque combien Bratić était convaincu à l'époque que le travail dans les archives, lieu de la mise en écriture par excellence, recelait un potentiel subversif. J'ai repris son texte pour l'exposition :

« *Les archives peuvent être considérées comme le lieu du contrôle, le lieu de l'ordre, le lieu de la mise aux normes, mais elles peuvent aussi être le lieu où se cache la possibilité d'un accès au savoir pour les autres, pour les laissé.e.s-pour-compte. L'utilisation des archives n'est pas immanente mais dépend des archivistes et des usagers et usagères. Tout dépend par qui, comment et pourquoi les fonds sont exposés à la lumière discursive du domaine public.* »

Il est aussi important pour moi de montrer que certains projets autogérés ont réussi, au moins pendant un certain temps. Au début de l'année 2017 par exemple, un groupe d'artistes a fondé de façon autogérée le *Museum of Impossible Forms - m{if}*, à Helsinki. Conçu comme un projet antiraciste et queer-féministe, il est parvenu à créer un espace hétérogène, générant un vaste horizon avec ses formes d'expression expérimentales et migrantes, son évidence politique, son accessibilité et son ouverture, sa bibliothèque multilingue et les ateliers et débats qui s'y tenaient. Il a sûrement constitué pour nous un modèle – un peu comme une organisation sœur dans un autre contexte¹⁰.

¹⁰ Le *Museum of Impossible Forms* a ouvert ses portes au printemps 2017 comme « zone libre » collectivement organisée à Kontula, un quartier de la banlieue est d'Helsinki. À côté d'une bibliothèque multilingue, d'une imprimerie et d'une médiathèque, c'est aussi un espace qui accueille

des ateliers, des événements et des expositions, en échange permanent avec le quartier où il se trouve. Son programme se compose de manifestations discursives et artistiques, qui ont trait à la décolonialité, au féminisme postcolonial et à la théorie queer.



img Cartographie du *Museum of Impossible Forms* - **m{if}**, 2017.
© *Museum of Impossible Forms* - **m{if}**, Helsinki.

Pourtant, ceux qui profitait le plus souvent de ces discours critiques étaient en réalité les acteurs et actrices de la culture dominante, bourgeoise, qui avaient trouvé leur compte dans le capitalisme critique. Les institutions alternatives n'étaient pas mises à disposition comme on pouvait le lire dans les « missions statements » d'avant le grand tournant. Elles étaient à conquérir, voire, lorsqu'elles se fossilisaient, à reprendre. À l'époque, les contenus activistes coexistaient pourtant avec la reproduction sociologique des équipes et les structures d'organisation du travail relevant de l'exploitation, dans les musées comme dans les universités.

Mark Fisher, l'auteur du livre *Capitalist Realism* s'était suicidé à Londres en janvier 2016. Il travaillait à l'*Institut of Visual Culture* qui dépendait du célèbre – à l'époque – Collège Goldsmith de l'université de Londres, et il subissait de plein fouet les contradictions résultant simultanément de la capitalisation de la critique et de l'exploitation de sa force de travail jusqu'à épuisement. Il avait alors signalé qu'avec de telles conditions de travail et de vie, il ne pouvait plus y avoir de présent sur lequel travailler ou à partir duquel imaginer un futur. Dans l'un des espaces multimédia de l'exposition, on pourra voir l'enregistrement original d'un exposé qu'il a tenu en mai 2014, deux ans avant son suicide. Il y parle de « la lente annulation du futur qui s'est accompagnée de la déflation des attentes¹¹ ». Le suicide de Fisher a été un élément clé dans l'ajournement insidieux de nos possibilités d'action, bien que ce ne fût pas immédiatement perceptible.

¹¹ « Pourtant, peut-être à cause de tout cela, la culture aurait graduellement perdu sa capacité à saisir et articuler le présent. Ou est-ce parce qu'il n'y aurait même plus de présent à saisir ni à articuler. » Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Zer0, 2013.

Voir son exposé

→ <https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ>

À travers un exemple tiré de 2013 à Istanbul, on peut noter que dans les premières années de ce tournant autoritaire, le capitalisme, l'autoritarisme et la présentation de discours critiques n'étaient pas encore contradictoires – c'était trois ans avant qu'Erdogan, prétextant une tentative de putsch, ne confisque les passeports de ceux et celles qui le critiquaient et que les vagues de licenciements et d'arrestations ne commencent. Voici le texte que j'ai assemblé à partir du catalogue de la biennale d'Istanbul et d'un article de presse de l'époque :

À qui appartient l'espace public ? La veille de l'ouverture pour les journalistes de la biennale d'Istanbul, le 14 septembre 2013, au moment où des manifestations anticapitalistes éclataient à nouveau en Turquie, un militant a été tué dans la ville d'Antakya. Cela déclencha des manifestations à Istanbul, réprimées à tirs de gaz lacrymogène. La biennale d'art a ouvert ses portes au milieu de cette situation politique, en posant la

question : à qui appartient l'espace public ? En cela, elle rejoignait les revendications et les causes des manifestations contre la gentrification turbo-capitaliste d'Istanbul, nées suite à l'occupation du parc Gezi à l'été 2013. « Rarement l'art a été si proche de la réalité comme lors de la biennale d'Istanbul de cette année », avança à l'époque le magazine culturel Titel Thesen Temperamente¹², de la chaîne de télévision publique allemande ARD, le 22 septembre 2013. Pourtant, même si son orientation conceptuelle était formulée de façon politique, la biennale d'Istanbul – qui tombait d'ailleurs la même année qu'une nouvelle foire d'art – était en réalité bien plus impliquée dans la mise en valeur capitaliste de la ville que dans les manifestations. Et c'est ainsi que la commissaire d'exposition Fulya Erdemci, au moment où le mouvement social prenait forme pendant l'été 2013 et bien avant sa répression, décida de changer le concept et de quitter l'espace public pour se replier dans le White Cube. Ce qu'elle a justifié auprès de l'équipe de commissaires comme un « repli stratégique », par lequel elle voulait éviter d'instrumentaliser les manifestations, a alors mené à une complète impossibilisation de la participation publique : tous les événements du programme et toutes les discussions prévues en public ainsi que toutes les œuvres situées dans l'espace public furent suspendus.

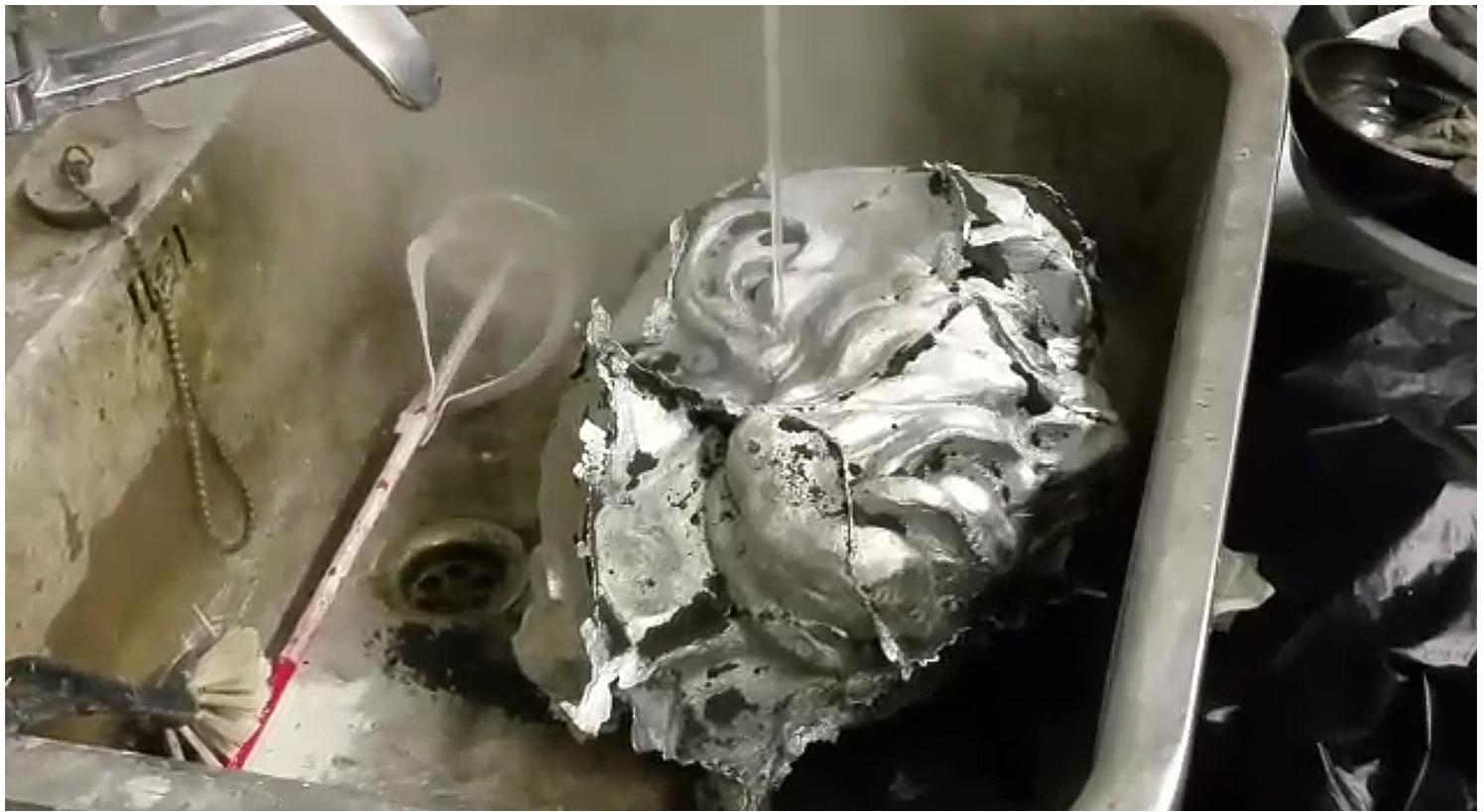
Selon les pays, il a fallu plus ou moins longtemps avant que les effets des structures autoritaires ne deviennent manifestes. Les voix critiques ont eu rapidement l'occasion d'en sentir les effets, les frontières se sont fermées, les passeports sont devenus un privilège toujours plus rare, les expulsions se sont multipliées, beaucoup ont perdu leur place. L'espace critique a d'abord été attaqué par l'entremise de contrôles fiscaux, puis a été de plus en plus ouvertement harcelé politiquement. Les dénonciations et l'espionnage sont réapparus. Et surtout, la peur s'est infiltrée dans les décisions

Parfois les conséquences pour les musées étaient à peine notables, parfois cela a pris des années, parfois cela fut instantané, comme j'ai pu le lire dans cet extrait d'un article datant de mai 2013 sur le Ludwig Museum en Hongrie :

Depuis jeudi soir, le Ludwig Museum dans le Palais des Arts, le musée d'art contemporain le plus important de Hongrie, a été occupé par des militants et des employés. La raison, comme c'est arrivé dans d'autres lieux déjà, a été le renvoi du directeur. L'occupation et les manifestations seraient, selon le ministère, le signe de l'hystérie habituelle, surgie d'une campagne politique qui cherche à ternir l'image de la Hongrie... Le ministère transfère de plus en plus de compétences de l'administration culturelle publique vers l'ancienne association privée « Académie de la culture hongroise ». Cette dernière a reçu un soutien financier et officiel, sa direction suit une orientation strictement nationaliste et impose la « mentalité nationale » comme critère d'engagement. Le président Fekete a proféré des insultes antisémites contre les écrivains György Konrád et Imre Kertész, entre autres, il a censuré l'art qui n'est pas dans la ligne du gouvernement lui reprochant d'être « blasphématoire contre la nation » et a épuré le personnel de la majorité des directions générales¹³.

¹³ Extrait d'un reportage de Pester Lloyd le 11 Mai 2013,
→ <http://www.pesterlloyd.net/html/1319besetzungludwig.html>

Les dix années du tournant autoritaire s'étendent de 2013 à 2023, de façon certainement différenciée selon les régions, mais avec beaucoup de points communs.



img Ali Akbar Mehta,
image extraite de *Maurice*,
film, 3min18sec, 2017.
© Museum of Impossible Forms –
m{if}, Helsinki.

Notre para-musée est comme une hétérotopie dans un monde inquiétant. Nous avons souvent eu peur. Nous étions heureux de ne pas être seuls, et nous avons discuté si souvent les différentes options à notre disposition, ou en tout cas celles auxquelles on pensait. Parfois nous sommes forts et courageux, et parfois nous nous aidons à surmonter nos peurs, ou à ne pas devenir arrogants. Nous avons examiné, discuté, classé les fonds toujours grandissants du musée. Nous avons remis en question les hiérarchies entre les histoires et les objets. Nous avons mené des recherches sur les provenances de nos collections, et ce faisant exhumé beaucoup de douleurs.

Car quand les histoires avec leurs lacunes se retrouvaient exposées au grand jour, bien des choses apparaissaient soudainement plus claires qu'on ne l'aurait imaginé, mais d'autres aussi bien plus confuses.

Souvent nous n'avions pas de solution en vue. Nous avons mis les collections en mouvement, restitué beaucoup d'objets à ceux à qui ils avaient été volés, et nous avons réfléchi ensemble avec de nombreux collègues internationaux – eux aussi chercheurs et militant*s, comme nous – à ce que nous devions faire et comment nous pourrions le faire précisément. Il ne s'agissait pas juste de développer des théories, mais aussi d'en tirer les conséquences pratiques. C'était relativement facile comme nos collections semblaient n'intéresser personne. Ça nous paraissait important à l'époque, ça donnait un sens à notre action. Nous voulions continuer à développer « les archives de la migration » pour lesquelles nous nous étions battu*s et que nous avions fondées en 2010¹⁴ : une archive des histoires du racisme structurel, du quotidien des migrant*s et des luttes antiracistes. Nous avions réuni beaucoup de matériaux et documents et reçu beaucoup de donations d'ami*s et de compagnon**s de lutte. Nous avons parlé à beaucoup de monde, beaucoup écouté, nous nous sommes souvenus de beaucoup de choses et nous avons beaucoup appris.

Nous avons tenté de définir le musée différemment : il était pour nous capital de mettre en exergue l'histoire des violences, de la travailler, de ne pas l'oublier. Il nous paraissait aussi important de ne pas raconter ces histoires de façon trop abstraite, d'envisager l'expérience corporelle des luttes comme une partie du musée même. Nous voulions repenser le musée comme un espace du récit et du mouvement, de l'histoire et de l'action, comme un lieu où ce qui s'est déroulé est commémoré, où les formes de savoir minorisées deviennent audibles et agissantes.

Nous avons transformé certaines salles du musée, afin de pouvoir héberger des collègues – militant*s et chercheurs et chercheuses, comme nous – quand cela était important ou même nécessaire pour elles et eux, pour différentes raisons. Nous avons restauré des

¹⁴ Voir Arif Akkiliç, Ljubomir Bratić, *Aufruf für ein Archiv der Migration*, Stimme nr84/2012,

→ [http://minderheiten.
at/images/stories/stimme84_](http://minderheiten.at/images/stories/stimme84_herbst2012_webs27.pdf)
herbst2012_webs27.pdf
ainsi que le cercle de travail
Archiv der Migration
(Arif Akkiliç, Vida Bakondy,
Ljubomir Bratić, Wladimir
Fischer, Li Gerhalter,
Belinda Kazeem, Dirk Rupnow),
*Ideensammlung /Arbeitspapier/
Konzept für ein Archiv der
Migration*, mars 2013,
→ [http://www.
archivdermigration.at/sites/
default/files/archivdermigration_](http://www.archivdermigration.at/sites/default/files/archivdermigration_konzept_0.pdf)
konzept_0.pdf

objets et programmé des expositions. Parfois nos propositions de programme étaient critiques et dissidentes. Parfois nous souhaitions simplement insister sur une vie intellectuelle stimulante, qui ne soit pas soumise à la contingence politique de la situation. Nous avons fondé des cercles de lecture et avons lu avec de nombreuses personnes qui nous apportaient de nombreux textes dans diverses langues. Nous avons appris à traduire et à penser selon différents contextes de façon simultanée. Et nous nous sommes toujours demandé pourquoi il était si important pour nous de nous battre pour une autre façon d'exposer. Pourtant, même dans le contexte actuel où questionner les pratiques d'exposition est une évidence – du moins dans notre petit monde – et alors que tant d'autres combats sont restés inachevés et semblent même inatteignables, la question se pose encore, et de façon pressante.

Hier à l'AG, c'est moi qui ai insisté sur l'importance de notre travail. J'ai dit que c'était important car la politique de l'histoire est une forme de politique, et parce qu'elle crée des espaces pour la mémoire qui rendent possibles de futures luttes, même si aujourd'hui nous ne savons pas ce que nous allons faire de tout ce savoir, et où ce travail peut mener. Et aussi parce que c'est un espace où nous nous rencontrons, un espace où un nouveau « nous » peut toujours surgir, et où nous pouvons transformer nos pratiques. Comme souvent, mes arguments étaient hier encore contestés. Où est notre place, entre la révolte et le retrait ? Beaucoup d'entre nous ont déjà quitté le collectif – parfois pour un moment seulement, parfois pour toujours. Souvent pour de bonnes raisons et parce qu'on avait besoin d'eux ailleurs. Mais toujours de nouvelles personnes nous ont rejoints. Le cheminement de notre musée ne nous assure pas de *happy end*, mais nous n'avons aucune raison d'arrêter. J'écris un dernier cartel pour aujourd'hui à ce sujet et je quitte le bureau. Il se fait tard à nouveau.

¹⁵ Roger M. Buergel,
« 'This Exhibition Is an Accusation': The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi »,
→ <http://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi>

¹⁶ Voir Marcelo Rezende, *Staging the School at the Museum*, exposé tenu lors de la conférence « Wem gehört das Museum? Fragen und Bedingungen musealer Vermittlung im globalen Kontext », 19 janvier 2017,
→ https://www.kunstsammlung.de/fileadmin/user_upload/Forschen/museum_global_faltblatt_symposium_dt.pdf

¹⁷ Voir
→ <https://www.facebook.com/museudomato/>

Après le putsch au Brésil en 2016, six des commissaires d'exposition du Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA) sont partis vivre dans la forêt avec leur famille. Jusqu'à leur départ, ce musée avait conservé l'esprit de l'architecte brésilienne Lina Bo Bardi¹⁵ et avait continué à se développer comme un lieu de formation émancipatrice avec un horizon démocratique, dans le sens où l'entendait Paulo Freire¹⁶. Après la démission forcée de l'ancien directeur Marcelo Rezende et le renvoi de l'équipe, tous sont partis sans hésiter dans la campagne brésilienne – vers Mucugê, sur un terrain situé dans le parc national Chapada Diamantina, au pied de la Sierra Sincorá à Bahia. Là, ils fondèrent le Museo do Mato, conçu comme un laboratoire muséographique et artistique, avec pour ambition d'explorer « l'héritage naturel, culturel, matériel et immatériel » de la région, au moyen de recherches collectives expérimentales, à travers la cartographie, la collecte d'informations et d'interviews, sous forme d'exposés, d'ateliers, de stages ruraux, de résidences, de cycles cinématographiques et d'autres actions encore. Leur collection est la matérialisation du travail de recherche – des rapports, des photos, des objets, des documents et des constructions poétiques – et propose des visites aussi bien physiques que virtuelles. Jusqu'à aujourd'hui, les commissaires d'exposition de Bahia travaillent et vivent en tant que groupe d'expérimentation grandissant, ils traversent des moments de frustration, réussissent des percées scientifiques, vivent l'expérience d'être ensemble et réinventent chaque jour une nouvelle idée du musée malgré les conditions précaires¹⁷.

Traduit de l'allemand au français par Sara Roumette.

nora sternfeld

en why ex- hibit at all? an answer from the year 2030¹

¹ This text was written in the context of the book *Curating as Antiracist Praxis* by Natalie Bayer, Belinda Kazeem and Nora Sternfeld. The book is part of the series *curating. ausstellungstheorie und praxis.* Series editors: Martina Griesser, Christine Haupt-Stummer, Renate Höllwart, Beatrice Jaschke, Monika Sommer, Nora Sternfeld and Luisa Ziaja. Published by De Gruyter, University of Applied Arts Vienna, publishing house editor: Gerald Bast, forthcoming (Fall 2017).

² Marcelo Rezende,
Invest Week Interview #18,
→ [http://jegensemtevens.
nl/2016/06/invest-week-
interview-18-marcelo-rezende/](http://jegensemtevens.nl/2016/06/invest-week-interview-18-marcelo-rezende/)

"Everything has been touched by the political backlash... The fight is still going on, but the picture is very clear: Brazil is facing a putsch, a coup d'état by the Right and Far-Right forces in the country. And, as usual in cases like this, the Left has been unable to be... well, a real Left! I was 'invited' to leave the Museum of Modern Art in Bahia (MAM-BA) in late December, due to the atmosphere—my tenure as the director was described as a 'political menace' by the new administration in Bahia. Why? Because we decided in the last four years to debate about the hierarchy between the museum, the audience and the state. MAM-BA is a public museum, you see."²"

From an interview with Marcelo Rezende, former director of the Museum of Modern Art in Bahia, June 2016.

We collect examples. We organize history. We begin 2030 with a new exhibition. The show on the history of struggles in museums and art universities opens in only a few weeks. We want to understand what we can do.

At our last meeting, the parameters and scope of action for our work had not been entirely clear. Is our aim to win—although it is highly unlikely given the authoritarian political climate—or just to survive? We are certainly not alone, but we still have no answer to these questions. Sometimes I am glad that I spend most of my time with the historical documents. I sort through material and work on interpreting objects anew. If this history is one of struggle, isn't conceiving of history as struggle part of the struggle? And so too the need to show those struggles? I ask myself these questions as I collect quotes and try to find the right voice for the texts that will appear on the exhibition walls. To me, it is as difficult as it is important that we gain a better understanding of the implications of our work. I hope to find words of clarity and, as I grapple with the present, to make useful decisions.

Since we took over the museum, we have asked ourselves what we want to achieve with our work here. We had been fighting for years for a different exhibition practice. We have occupied universities and mobilized voters, taught postcolonial and decolonial theories, shifted the boundaries between art and political action, intervened in the politics of history writing, and demanded the government's resignation. Yet, for over a quarter century, our core concern has been imagining different possible museums. We have criticized existing "exoticist" and colonial collections, worked on the history of the Western museum and its entanglement with the production of racist knowledge, and demanded an improvement to working conditions and new decision-making structures. We have addressed, critiqued, infiltrated and even occupied museums. Then we decided to get together and do what

we could. We seized a favorable moment and became a museum ourselves. In 2021, as the institutions were being privatized, we formed an autonomous collective inside that beautiful old museum, where our days and often nights were spent.

We are now a para-museum that we run, manage and maintain as a collective. Our group consists of activists and organizers. All of us are curators and educators too. Some of us are migrant historians, Black theorists, artists of color, poetic technicians, proletarian educators, progressive conservationists, subversive artisans and emancipatory ethnographers. We are not "interested in questions about your passport or heritage" but we "challenge such questions in the first place."³ That is a motto we borrowed from Kanak Attak, an initiative that began last century in Berlin, and to whom we dedicated an exhibition early on in the 2020s.

Although the museum does provide a refuge, it is also under threat. Its continued existence can be attributed to the fact that large-scale institutions have become less and less desirable, that the public continues to remain divided, and that other institutions have became more and more reactionary.

Our para-museum has a budget too, even if it is a small one. It has an exhibition and event program, impeccable accounting—an absolute necessity because of the frequent audits—and it takes a stand against fascist and racist politics from a cosmopolitan standpoint.

³ Kanak Attak and Basta!,
Manifesto,
→ http://www.kanak-attak.de/ka/down/pdf/manifest_d.pdf



img Ali Akbar Mehta,
West Complex, 2016.
© Museum of Impossible
Forms – m{if}, Helsinki.

For the past ten years we have been trying to understand the role of the museum in times of authoritarian political change. My research focus is on the period between 2013 and 2023. It begins with the 2013 occupation of the Ludwig Museum in Budapest—which Orban's government put a stop to—and ends with the 2023 collapse of autonomous institutional structures

in France. I am particularly interested in the processes before and after the turn. Although my main focus is on Austria, over the past few months I have made a concerted effort to examine, collect and understand as much as possible about events internationally. Over the years, the politics within most museums have changed. New cultural policies gradually led to the instatement of new directors and staff. Some changed their stances gradually and others more abruptly. I am mainly interested in the transitions. Before these changes, struggles of cultural political actors in many different places had led to funds being allotted to research projects that critically examined the history of museums and their entanglements in colonial history and racist discourses. The texts I have chosen for the exhibition include an excerpt from a funding application from Germany in 2016:

The Global Museum is a program of the Federal Cultural Foundation that aims to create impulses for globally rethinking and redefining collections from a non-Western perspective and to establish this more strongly in German museums, as it is already common among museums internationally. Because our society is shaped by globalization, migration and transculturality, it is of utmost importance that art museums actively participate in such developments and that their collection, research and exhibition practices are on par with museums internationally.⁴

⁴ Excerpt from the *Global Museum Program. Collections from the xxth Century in a Global Perspective* by the Federal Cultural Foundation, 2016.

Literature on museums from the second decade of the twenty-first century give accounts of many people in many different places who were concerned with finding ways to unlearn the colonial, racist and exotifying images that were so constitutive and definitive of museums in both the past and present. Reports from that era even write about numerous cases where people stood up and fought inside and for museums. Although these years of antiracist struggles and activist demands on museums did bring about some changes, their structures

remained fully intact. The materials I sifted through and compiled for the exhibition bear evidence that the activists gained ground and that they adjusted to a capitalist form of organization that critics at the time called "neoliberalism."

As I read through one of my wall texts, I notice it is full of language from the 2010s. Today many of the words seem outdated, pompous and perhaps even a little naive:

In the 2010s, following a so-called "crisis of representation" the imperative of "participation" entered into the museologists' vocabulary. There was more and more talk of "agency—the power to act." The new discourse around museums and exhibitions even more frequently declared themselves as 'radicals.'⁵ Forming cooperations with activists had become part of the everyday work of curators in the art field⁶, in municipal museums and in some ethnographic museums. Against the grain of the logic of representation, exhibitions and museums were more frequently conceived as zones of agency. Regarding participation from a curatorial perspective, theorist Irit Rogoff writes: 'to participate is to lay a ground to a claim.'⁷ In this respect, it is about creating a space where demands can be formulated, in other words, it is about a transformative practice that is not preconceived or perhaps does not yet even exist.

⁵ Cf. Claire Bishop, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig, 2014.

⁶ For instance in Museum Reina Sofia in Madrid, the Van Abbe Museum in Eindhoven and at the 7th Berlin Biennale in 2012, to name only a few highly debated examples.

⁷ Irit Rogoff, "Looking Away – Participating Singularities, Ontological Communities." Research project at the International College for Cultural Techniques and Media Philosophy, Weimar, 2010–2012. See
→ http://www.ikkm-weimar.de/frontend/index.php?page_id=159&v=d_v&id=133

Then I ask myself: what is it that makes this text so old-fashioned? Maybe it is that the demands have remained the same, but the conditions have changed? Maybe being "radical" is no longer chic? Synthesizing the materials, I look at these new politics of occupation and find evidence of rare and brave acts taken by cultural political officials before it was too late. Still, despite the critical discussions concerning the new directors, the institutional structures remained unchanged. I discover amidst the material documents from occupations and collaborations, for instance, between

refugee activists, artists and antiracist activists in Vienna. I should consider using some of them in the exhibition.

"Art, Activism, Academy" is the title of a discussion between activists from the Refugee Protest Movement Vienna and staff and students held in the hall of the Academy of Fine Arts Vienna on 9 October 2013. When the event ended, the activists proceeded to occupy the Academy. Utilizing the Academy as a space for action and refuge seemed a logical consequence, because in their responses to the political circumstances at the time, the institution and its directors had sided with the refugees again and again. However, the Academy's head office responded to the occupation by threatening to call the police and demanded they leave the Academy and end the occupation. The activists did so after being faced with an ultimatum on 4 November.

I consider using the following letters from the dean's office of the Academy:

*Dear Refugees,
Please leave the Academy by Monday 4 November.
This means leaving the hall and room M20, where you have been sleeping, along with all the other rooms in the academy.*

Eva Bliminger, Andrea B. Braidt, Karin Riegler

The deans later wrote:

You are permitted to make use of the hall for meetings, discussion events and press conferences. However, you are not to make use of any of the other rooms at the Academy. Attached is the November 2013 schedule for the hall. This offer only stands if you leave the Academy today.⁸

⁸ Cf.

→ <https://refugeecampvienna.noblogs.org/page/5/>

These documents give insight into the discrepancy between discourses of critical reflection and those of institutions adhering to economic criteria, which was highly common in

the years leading up to the authoritarian turn. This was a time when migrants were invited to speak at conferences and activists appeared in catalogues. The self-determination with which they spoke about their everyday struggles set the new rhythm for press releases.

They demanded new archives, the decolonization of museums and asked what an "archive of migration" might be. They criticized the national archives for functioning as "storage facilities for artifacts collected based on the logic of state and institutional discourses that represented the official stance so detrimental to migrants for decades."⁹ Regarding the national archive collection, in 2016 migration sociologist Ljubomir Bratić writes:

"These materials tell a story of attempts at organizing this area; they tell a story of government efforts to regulate migration policies and to standardize integration policies. I am not saying that this is not important, on the contrary, these documents are necessary in order to understand how ascription processes work."

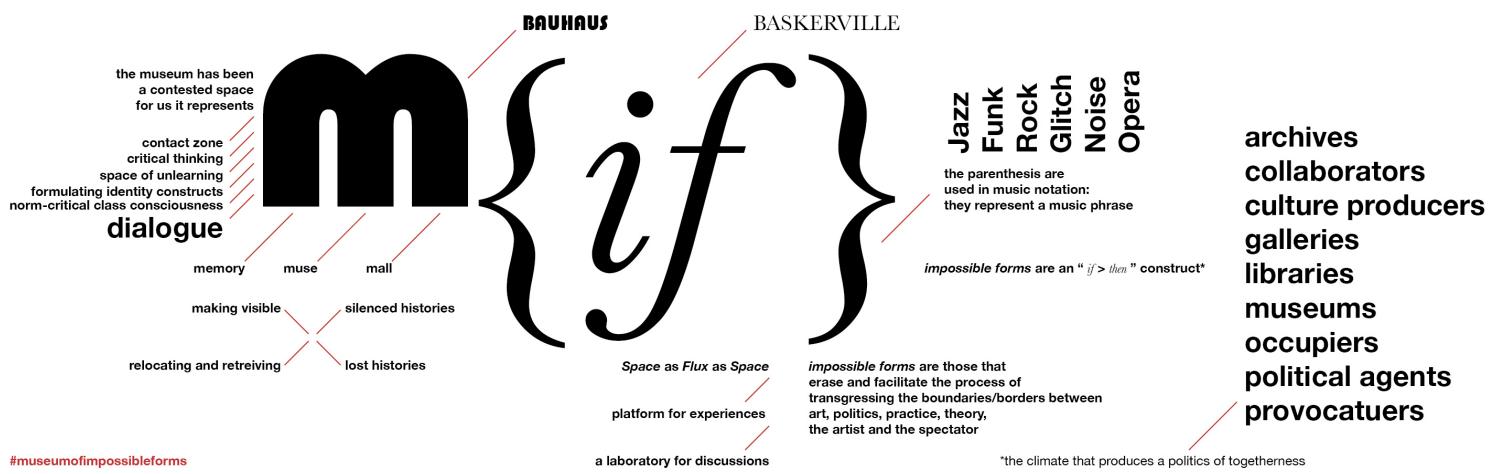
This excerpt makes me realize the profound belief that Bratić then had in the subversive potential of working with the archive as a site of inscription. I decide to use the following excerpt in the exhibition:

"Although an archive can be a site of control, a site of order, a site of normalization; it is simultaneously also a site for the others—the superfluous ones—to gain access to knowledge. An archive is an instrument. It has no intrinsic use except for that ascribed by the archivist and its users. It all depends on who, how and why collections are publically and discursively brought to light."

I feel it is important to include autonomous projects that had been successful, even if only for a short time. For instance, the

Museum of Impossible Forms - *m{if}* was founded by an independent group of Helsinki artists in spring 2017 as an antiracist and queer-feminist project, a heterogeneous space, and as an experimental and migrant form of expression. The Museum of Impossible Forms opened up a broad horizon through its political character, its accessibility and openness, its multilingual library, and workshops and events. It certainly served as an inspiration to us and, in a sense, as a sister organization under different conditions.¹⁰

¹⁰ The Museum of Impossible Forms opened in spring 2017 as a collectively organized "free space" in Kontula, an outlying district in the east of Helsinki. Aside from the multilingual library, a printing facility and a media center, it is also a space for hosting workshops, events and exhibitions, in constant conversation with its immediate surroundings. The program consists of discursive and artistic events situated within the context of decoloniality, postcolonial feminism and queer theory.



img Map for Museum of
Impossible Forms - m{if},
2017, © m{if}

In reality, such critical discourses ultimately have also been beneficial to actors from bourgeois dominant culture who have already found a way to live within critical capitalism. Alternative institutions were hard won—as "mission statements" from before the turn often emphasize—through struggles or takeovers, when those struggling became the superfluous ones themselves. Back then, part of activist struggles had been to find ways to fight the self-perpetuating, exclusive hiring structures and exploitative working conditions so commonplace in museums and universities.

In January 2016, the author of a book entitled *Capitalist Realism* had taken his life in London. Mark Fisher worked at the Institute for Visual Culture at the then renowned Goldsmiths College at London University where he found himself wrapped up in the same contradictions resulting from the capitalization of critique and the simultaneous exploitation of his labor to the point of exhaustion. He had drawn attention to the fact that the given living and working conditions no longer allowed us to grasp the present or articulate a present from which a future could be imagined. A multi-media section in the exhibition will feature a lecture held in May 2014, two years before he committed suicide where he speaks of how

¹¹ "Yet, perhaps because of all this, there's an increasing sense that culture has lost the ability to grasp and articulate the present. Or it could be that, in one very important sense, there is no present to grasp and articulate any more," Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, London: Zero Books, 2013.

See also

→ <https://www.youtube.com/watch?v=aCgkLICTskQ>

"the slow cancellation of the future has been accompanied by a deflation of expectations."¹¹

Fisher's suicide marks a milestone in the creeping shift of the coordinates delineating our possibilities of action, which were not always immediately discernible. In the early years following the authoritarian turn, capitalism, authoritarianism and exhibitions on critical discourse were no contradiction. A clear example of this comes from Istanbul in 2013. This was three years before—under the pretense of an attempted coup—Erdogan invalidated his critics' passports and initiated waves of incarceration and jail releases. From the catalogue and newspaper reports I compose the following wall text:

*Who does public space belong to? On 14 September 2013, the day before the press conference announcing the opening of the Istanbul Biennale, a sudden outburst of protests against capitalism in Turkey began. An activist in Ankara was killed sparking protests in Istanbul that the authorities tried to put an end to using tear gas. In the midst of all this, the art biennale centered around the question of "who public space belongs to" was scheduled to open. Its main theme intersected with the activists' concerns about the turbo-capitalist gentrification of Istanbul and the protests against it, which began with the occupation of Gezi Park in summer 2013. A public television report summed it up by saying: "Rarely have art and reality been so closely intertwined as in this year's Istanbul Biennale."*¹²

¹² The cultural program *Titel Thesen Temperamente* was aired by the German regional public broadcasters association ARD on 22 September 2013.

→ <http://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/ndr/istanbul100.html>

Despite the political tone and word choice in the concept for the Istanbul Biennale—incidentally scheduled to coincide with a brand new art fair—its entanglement in the city's fast-paced economization was far greater than its involvement in the protests. In that moment, when the burgeoning social movement was taking place and before its repression, curator Fulya Erdemci decided to change the concept and

retreat from the public sphere back into the white cube. This "strategic retreat," which she called it in a tour for curators, had been an attempt to refrain from appropriating the protests. This decision coincidentally made any interaction with the public completely impossible, as all of the events, discussions and artworks that were supposed to take place in public spaces were cancelled.

It took different amounts of time for the effects of the authoritarian structures to manifest in different areas. Critics were among the first to feel them. Borders were closed and holding a passport became more and more of a privilege. Daily deportations became a fixed part of everyday life; countless people lost their jobs. Critical voices were first silenced through excessive audits, and later more openly. Once again, denunciations and spying on each other was commonplace. Fear was palpable, especially in the decisions. For museums, sometimes the repercussions were barely noticeable, in the cultural field sometimes several years passed, and others were immediately affected. I edited a notice for a newspaper on the situation in Hungary in May 2013 which reads:

Since Thursday evening, activists and museum staff have been occupying the Ludwig Museum at the Palace of Arts, the most influential museum of contemporary art in Hungary. The occupation was triggered by the dismissal of the museum director, a fate that numerous other art and cultural institutions in Hungary share. According to the Ministry, the occupation and protests are the "usual hysteria" that is part of a "political crusade" aimed to tarnish "the image of Hungary" [...] The Ministry has removed a great number of entitled functions from state institutions and placed them in the hands of the formerly private Hungarian Art Academy. Generously endowed with official funds for arts and culture, this organization has a strong nationalist leaning, and even includes "nationalist sentiment" as a criterion

for hire. President Fekete has hurled anti-semitic insults at authors György Konrád and Imre Kertéz, censured art that does not adhere to its program accusing it as "national blasphemy"; nearly all the Academy's directors share these ideas.¹³

In the timespan between 2013 and 2023 lie ten years of the authoritarian turn, which certainly led to developments that were specific to each context, although there are still a number of commonalities.

¹³ Excerpt from the German-language independent newspaper *Pester Lloyd* on 11 May 2013,
→ <http://www.pesterlloyd.net/html/1319besetzungludwig.html>



img Ali Akbar Mehta, Still from *Maurice*, film, 3min18sec, 2017. © Museum of Impossible Forms - m{if}, Helsinki.

Our para-museum is a heterotopy in an uncanny world. We have often been fearful and were glad to find we were not alone. Over and over again, we discussed all the possible options—or all those we could imagine. We are sometimes strong and brave. Sometimes we help each other

bear the weight of our fears. Sometimes we caution each other not to be overly exuberant. We have examined, discussed and made sense of the museum's constantly growing collection. We have questioned the hierarchies between histories and objects. We have researched and identified proveniences and come up with many sad stories. When all of the histories with all their omissions became tangible and were out on the table, we saw many things more clearly than we imagined, while others things became less clear. Oftentimes, we were unable to envision a solution initially. We set the collections in motion, restituted works back to those from whom they were stolen, sat together with numerous colleagues from many different places—who, like us, are researchers and activists too—and contemplated what we should do, and how exactly to go about it. We did not want to simply develop theories, but also to draw the consequences of our research in our practice. That part was easy, because nobody had shown much interest in our collection to begin with. But it had been important to us at the time; it gave us purpose. We wanted to continue to conduct the "archive of migration" the way that those who had struggled for and founded it in the 2010s had intended: as an archive of histories of the structural injustice of racism, of the everyday lives of migrants, and of antiracist struggles¹⁴. The collection afforded us access to a great deal of materials. We received numerous donations from friends and fellow activists. We spoke to many people, listened to many stories, remembered many things on our own, and learned a great deal.

¹⁴ Cf. Arif Akkılıç,
Ljubomir Brati, *Aufruf für ein Archiv der Migration*,
Stimme 84, 2012,
→ [http://minderheiten.
at/images/stories/stimme84_](http://minderheiten.at/images/stories/stimme84_herbst2012_webs27.pdf)
[herbst2012_webs27.pdf](http://minderheiten.at/images/stories/stimme84_herbst2012_webs27.pdf) and
the Archive of Migration
working group (Arif Akkılıç,
Vida Bakondy, Ljubomir Brati,
Wladimir Fischer, Li Gerhalter,
Belinda Kazeem, Dirk Rupnow),
Brainstorming /working paper/
concept for an Archive of
Migration, March 2013,
→ [http://www.
archivdermigration.at/sites/
default/files/archivdermigration_](http://www.archivdermigration.at/sites/default/files/archivdermigration_konzept_0.pdf)
[konzept_0.pdf](http://www.archivdermigration.at/sites/default/files/archivdermigration_konzept_0.pdf)

We tried to redefine the museum. We found it important to address, work through and not to forget the history of violence. It was important that it was not conveyed in abstract terms, and that we understood that the bodily knowledge gained from these struggles also needs to be part of the museum. We wanted the museum to be a place for stories and movements, for history and action, for remembering things past, and a place where subjugated forms of

knowledge could be heard and have an impact. We also built spaces inside the museum to house colleagues—who, like us, are researchers and activists too—and who, for various reasons, also found it important and necessary to have a place to stay. We restored objects and planned programs for exhibitions. Sometimes our advertisements were critical and dissident. Sometimes we just wanted to emphasize that the banal authority of the situation should not determine intellectual life. We set up reading circles and read texts with various people in various languages, some of which we learned through reading together. We learned to translate and think about multiple contexts at the same time. Time and time again, we asked ourselves why it was important to fight for other exhibition practices at all. Given the current situation, this is more or less indisputable—at least in our small world—that such struggles for different exhibition practices are necessary; at the same time, we understand that while so many other struggles are so far from attaining their goals that they seem unattainable altogether, the question still remains one that needs to be addressed—urgently.

In our meeting yesterday it was I who was emphatic about the importance of our work. I said it was important, because the politics of history is a kind of politics; and because it creates spaces for remembering, which enables other struggles even if we do not know what to do with that knowledge, or in what direction our work might take us. It is especially important because it is a place where we meet, a place where a new "we" can take shape again and again, a place where we can transform our practices ourselves. Yesterday, as so often, my arguments were controversial. Where do we stand? Do we want to take to the streets or take distance? Over time many people left the museum, some for a while, others for good. Most left for good reason, like they were needed more elsewhere. New people are still joining the collective.

Although our museum's history does not foresee a happy end, we do not see any point in stopping. Bearing all this in mind, I write one more wall text for the exhibition before I leave for the day. It's late again.

After the coup in Brazil in 2016, six of the former curators of the Museum of Modern Art of Bahia (MAM-BA) moved to the forest with their families. Until they were forced to leave, the museum had carried on in the spirit of the Brazilian architect Lina Bo Bardi¹⁵ and consistently grew to become, in Paulo Friere's sense, a place of emancipatory education and a democratic horizon.¹⁶ After the then director Marcelo Rezende was forced to resign and the entire team was fired, without further hesitation they moved to the Brazilian countryside—to Mucuge, to property located in the Chapada Diamantina National Park at the foot of the Sierra Sincorá in Bahia. There, they founded the Museu do Mato, an experimental lab for art and museology, which continues on with the same intentions, to research the region through the use of collective, experimental modes of research, cartography, collection of data and interviews, through lectures, workshops, land-based practices, residencies, film series and other actions that give insight into the "natural, cultural, material and immaterial legacy" of the region. The collection consists of materializing the research work—of reports, photographs, objects, documents and poetic constructions—which people are invited to visit in person or digitally. Until today, the curators live and work in Bahia as a constantly growing experimental group, with moments of frustration, scientific breakthroughs, experiences of commonality and community, and under precarious conditions, every day they rediscover the idea behind the museum anew.¹⁷

¹⁵ Roger M. Buergel,
"This Exhibition Is an Accusation": The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi,"

→ <http://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi1>

¹⁶ Cf. Marcelo Rezende, "Staging the School at the Museum," lecture at the conference: *Wem gehört das Museum? Fragen und Bedingungen musealer Vermittlung im globalen Kontext*, 19 Jan 2017,

→ https://www.kunstsammlung.de/fileadmin/user_upload/Forschen/museum_global_faltblatt_symposium_dt.pdf

¹⁷ Cf.
→ <https://www.facebook.com/museudomato/>

Translation from German,
including all the quotes,
by Erika Doucette.

lotte arndt

^{fr} Lotte Arndt enseigne à l'École d'art et de design de Valence depuis 2014. En 2013, elle termine sa thèse consacrée aux revues parisiennes prenant pour objet l'Afrique, et travaille comme chercheuse en résidence à l'École d'art de Clermont Métropole.

En hiver 2016, elle a été *Goethe Institut Fellow* de la Villa Vassilieff. Elle fait partie du groupe d'artistes et théoriciennes « Ruser l'image » et publie régulièrement autour des notions de présent postcolonial et des stratégies artistiques visant à subvertir les institutions et discours eurocentrés.

Ses publications récentes incluent *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (avec Mathieu K. Abonnenc et Catalina Lozano), Paris, B42, 2016 ; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji*, (avec Asger Taiaksev), Brussels, Paris, MuZEE and Imane Farès, 2016 et *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, WVT, 2016.

^{en} Lotte Arndt teaches at the art school l'École d'art et design de Valence since 2014. In 2013, she finished her PhD dealing with Paris based cultural magazines referring to Africa (Paris, Berlin), and worked as researcher in residency at the art school l'École supérieure d'art de Clermont Métropole (2013-2014). In winter 2016 she is Goethe Institut Fellow at the Villa Vassilieff, Paris. She is part of the artists and researcher group "Ruser l'image"; publishes regularly on topics regarding the postcolonial present and artistic strategies in pursuit of subverting Eurocentric institutions and narratives. Recent publications include *Crawling Doubles. Colonial Collecting and Affect* (with Mathieu K. Abonnenc and Catalina Lozano), Paris, B42, 2016 ; *Hunting & Collecting. Sammy Baloji*, (with Asger Taiaksev), Brussels, Paris, MuZEE and Imane Farès, 2016 and *Les revues font la culture ! Négociations postcoloniales dans les périodiques parisiens relatifs à l'Afrique (1947-2012)*, WVT, 2016.

nora sternfeld

^{fr} Nora Sternfeld est enseignante et commissaire d'exposition. Elle fait partie de trafo.K, un bureau pour l'art, l'enseignement et la production de connaissances basé à Vienne, et de freethought, plateforme pour la recherche, la pédagogie et la production qui a assuré la direction artistique de Bergen Assembly en 2016. Elle enseigne le commissariat d'exposition et la médiation à l'Aalto University à Helsinki et co-dirige « ecm – educating/ curating/managing » – Masterprogramme for exhibition theory and practice at the University of Applied Arts Vienna.

^{en} Nora Sternfeld is an art educator and curator. She is part of trafo.K, an office for art, education and critical knowledge production based in Vienna, and of freethought, a platform for research, pedagogy and production working as artistic director of Bergen Assembly 2016. She is currently Professor for Curating and Mediating Art, at Aalto University in Helsinki and co-director of the ecm – educating/ curating/managing – Masterprogramme for exhibition theory and practice at the University of Applied Arts Vienna.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, de l'université Paris Diderot – Paris 7, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, de la Région Île-de-France et de Leroy Merlin – Quai d'Ivry. L'Académie vivante reçoit le soutien de la Fondation Daniel et Nina Carasso. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre de Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France et d.c.a / association française de développement des centres d'art.

fr Bétonsalon – Centre d'art et de recherche offre un espace de réflexion collective à la confluence des pratiques artistiques et académiques, interrogeant la production et la circulation des savoirs. Les activités de Bétonsalon se développent de manière processuelle et discursive, en collaboration avec une variété d'organisations locales, nationales et internationales. Conçue selon divers formats et temporalités, la programmation de Bétonsalon comprend chaque année plusieurs expositions ponctuées d'événements associés (conférences, performances, tables-rondes...). Des séminaires et ateliers sont organisés durant les semestres universitaires en collaboration avec des professeurs de l'université Paris Diderot. Enfin, des projets à long terme (résidences de recherche, coproductions artistiques, colloques...) sont menés avec un réseau international d'institutions partenaires.

Bétonsalon est une organisation à but non lucratif établie en 2003. Implanté au sein de l'université Paris Diderot dans le 13ème arrondissement depuis 2007, Bétonsalon est le seul centre d'art conventionné situé dans une université en France. En 2016, nous avons mis en place l'Académie vivante, un laboratoire de recherche expérimental implanté au sein de l'Unité d'Épigénétique et Destin Cellulaire (CNRS/Paris Diderot) où des artistes sont invités en résidence. Cette même année, nous avons lancé la Villa Vassilieff, notre second site d'activités, dans l'ancien studio de l'artiste Marie Vassilieff au coeur du quartier Montparnasse, qui abrita jusqu'en 2013 le musée du Montparnasse. La Villa Vassilieff est un établissement culturel de la Ville de Paris.



La Villa Vassilieff est soutenue par des partenaires publics et privés, au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Île-de-France et Pernod Ricard, son premier mécène. Elle développe aussi des partenariats avec la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, le Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme, ou encore le Goethe Institut.

fr La Villa Vassilieff entend renouer avec l'histoire de ce lieu en invitant des artistes et chercheurs à poser un regard contemporain sur le patrimoine de Montparnasse. Nos expositions et programmes publics sont dédiés à des ressources peu explorées et visent à réécrire et diversifier les histoires de l'art. Parmi de nombreuses bourses de recherche et de résidence, nous coopérons avec notre premier mécène Pernod Ricard pour développer le Pernod Ricard Fellowship, qui accompagne chaque année quatre artistes, chercheurs ou commissaires internationaux invités en résidence dans l'atelier de la Villa. Nous collaborons avec des musées pour concevoir des projets de recherche sur mesure et apporter des perspectives innovantes, comme illustré par le programme Marc Vaux mené conjointement par la Villa Vassilieff et la Bibliothèque Kandinsky du Centre Pompidou.

bétonsalon

Centre d'art et de recherche

Bétonsalon – Center for Art and Research is supported by the City of Paris, the Paris Diderot University – Paris 7, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture and Communication, the Île-de-France Region and Leroy Merlin – Quai d'Ivry.

The Académie vivante is supported by the Fondation Daniel et Nina Carasso.

Bétonsalon – Center for Art and Research is a member of Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France and of d.c.a / association française de développement des centres d'art.

en Bétonsalon – Center for Art and Research offers a space of collective reflection that combines both artistic and academic practices, and questions the production and dissemination of knowledge. We develop our activities in a process-based, collaborative, and discursive manner, following different time spans, in cooperation with various local, national, and international organizations. Exhibitions are enriched by different associated events (workshops, conferences, performances, round table discussions...). We organize seminars and workshops in collaboration with faculty members from the Paris Diderot University. We lead off-site research projects in partnership with other institutions, and offer residency programs for researchers, artists, and curators.

Bétonsalon – Center for Art and Research is a non-profit organization established in Paris in 2003. Since 2007, Bétonsalon has been located on the campus of the Paris Diderot University. In 2016, we launched the Académie Vivante (Living Academy) program, an experimental research laboratory within the Epigenetics and Cell Fate unit (CNRS / Université Paris Diderot) that invites artists in residency. This same year, we launched Villa Vassilieff, our second site of activities, in the former studio of artist Marie Vassilieff, located in the heart of the Montparnasse neighborhood. Until 2013, this location was the Museum of Montparnasse. Villa Vassilieff is a cultural establishment of the City of Paris.



Villa Vassilieff receives support from public and private partners first and foremost from the City of Paris, the Île-de-France Region and Pernod Ricard, its lead sponsor. Villa Vassilieff also develops partnerships with the Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, the Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques, the Collège d'études mondiales of the Fondation Maison des sciences de l'homme, and the Goethe Institut.

MAIRIE DE PARIS

Pernod Ricard
Mécénat

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen

fondation
daniel & nina carasso
sous l'égide de la fondation de france

TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France

PARIS DIDEROT
université
PARIS 7

iledeFrance
A FN GP
Fondation Nationale
des Arts Graphiques et Plastiques

ADAGP
association des auteurs
dans les arts graphiques
et plastiques

GOETHE
INSTITUT

Epigénétique
& Destin Cellulaire

d.c.a

Slash



la culture avec
la copie privée

LEROY MERLIN
...et vos envies prennent vie!

en Villa Vassilieff intends to reconnect with the history of its location by inviting artists and researchers to take a contemporary look at the heritage of Montparnasse. Our exhibitions and public programs focus on exploring lesser-known resources and aim at re-writing and diversifying historical art narratives. Among many grant and residency opportunities, we joined forces with our leading sponsor Pernod Ricard to create the Pernod Ricard Fellowship, a residency program inviting four international artists, curators, or researchers every year in the Villa's studio. We collaborate closely with museums and curators to design tailor-made research projects and bring innovative perspectives, as illustrated by the ongoing Marc Vaux program jointly led by Villa Vassilieff and Centre Pompidou's Kandinsky Library.

fr KADIST est une organisation artistique à but non lucratif qui considère la place de l'art dans la société comme fondamentale. Ses programmes soutiennent activement l'engagement des artistes souvent représentés dans sa collection, face aux problématiques du monde actuel. Les collections et les productions de KADIST reflètent la dimension internationale de l'art contemporain, et ses programmes sont le fruit de collaborations avec des artistes, des commissaires d'exposition et des institutions artistiques du monde entier. Les expositions, résidences, événements ou programmes éducatifs développés localement dans les deux lieux permanents de KADIST à Paris et San Francisco, ainsi que les programmes en ligne destinés au public international, favorisent de riches conversations autour de l'art contemporain.

en KADIST is a non-profit organization that believes the arts make a fundamental contribution to a progressive society. Its programs actively encourage the engagement of artists, often represented in its collection, with the important issues of today. KADIST's collections and productions reflect the global scope of contemporary art, and its programs develop collaborations with artists, curators and many art organizations around the world. Local programs in KADIST's hubs of Paris and San Francisco include exhibitions, public events, residencies and educational initiatives: complemented by an online reach to an international audience, they aim at creating vibrant conversations about contemporary art and ideas.

© Bétonsalon – Centre d'art et de recherche | *Center for Art and Research*, KADIST, les auteurs, artistes et ayants droit des œuvres et textes publiés | *the authors, artists and copyright holders for the published texts and works*.