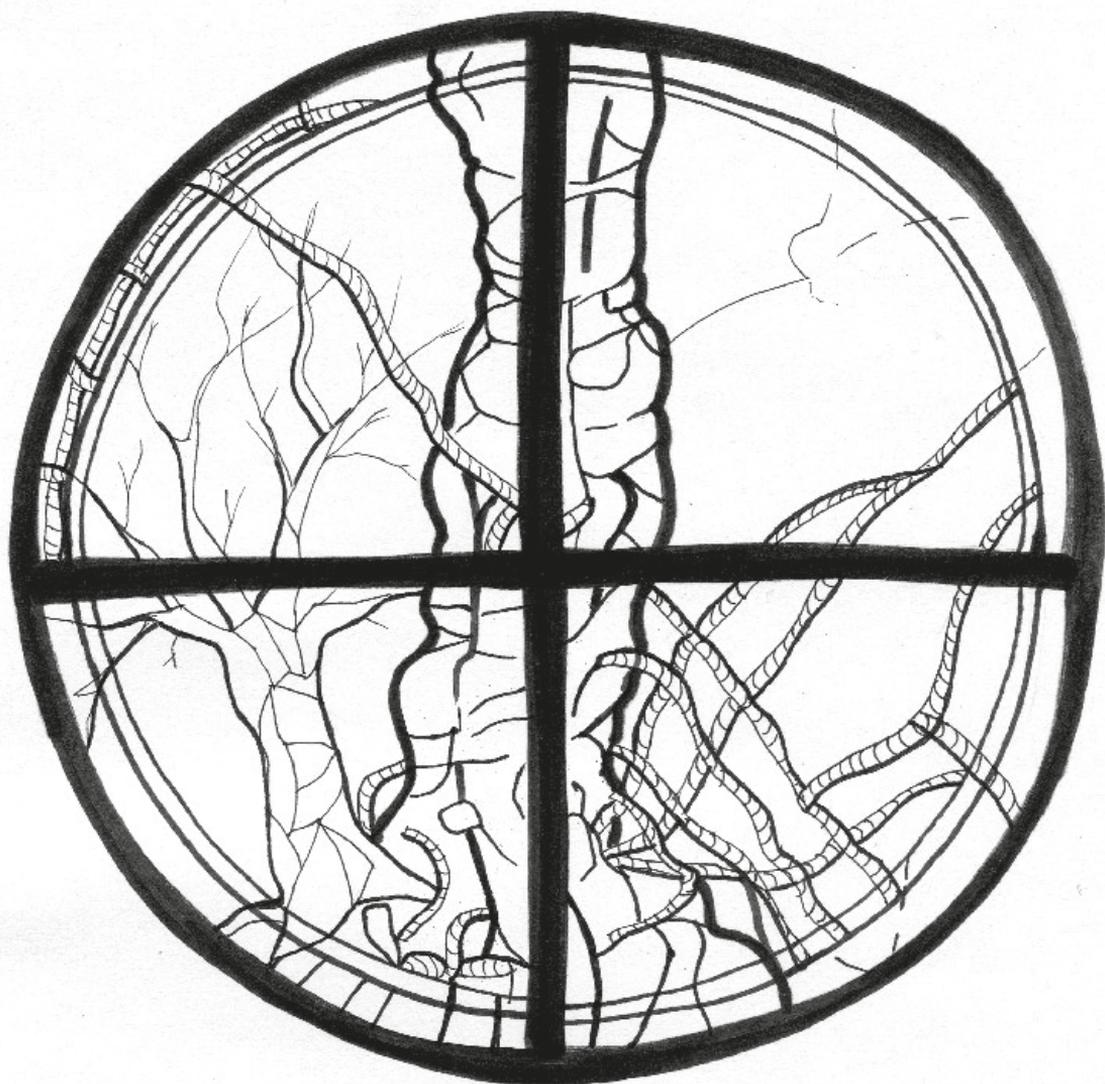


# ¿Creative Villages?



Dessin de Maëlle Cornut, 2016  
Détail d'un vitrail de l'ancienne église de Leytron

**#1**  
Mars 2016

# ¿Creative Villages?: UN PROGRAMME ARTISTIQUE PILOTE À LEYTRON

**BENOÎT ANTILLE**

Quel rôle l'art contemporain peut-il jouer dans un village? Quelle place peut-il avoir ou encore quelle forme peut-il prendre dans un tel contexte? Tel est le type de questions auxquelles ¿Creative Villages?, qui s'inaugure à Leytron le 04 mars 2016, se propose de répondre à travers son programme.

Une suite de conditions favorables a permis le lancement de ce programme pilote. Il se trouve en effet qu'au moment où l'École cantonale d'art du Valais (ECAV) élaborait la suite du projet de recherche *Ars contemporaneus alpinus* (ACA), sur des projets d'art contemporain inscrits dans le paysage en Valais, Alexandre Crettenand, conseiller communal et membre de la Commission culturelle de la Commune de Leytron, me proposa d'imaginer un programme culturel pour l'ancienne église du village. Dans le même temps, la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia avait justement lancé un appel à projet dans le cadre de l'initiative «Diversité culturelle dans les régions», dont bénéficie le projet finalement proposé à la Commune, sous le nom de ¿Creative Villages?. D'emblée, donc, ce programme se situe à la croisée des chemins, entre programme artistique et projet de recherche. Comme ACA, ce projet émane en effet de l'Institut de recherche de l'ECAV et il est, lui aussi, pour une bonne part financé par le fonds stratégique de la HES-SO.

## SOMMAIRE

<b>UN PROGRAMME ARTISTIQUE PILOTE À LEYTRON RÉSIDENCES EN MILIEU RURAL GILBERT VOGT ENTRETIEN AVEC BRITA POLZER FRANÇOIS DEY LA RUBRIQUE DES PETITES ANNONCES ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO PRÉSENTATION DE L'ÉQUIPE ÉLÉMENTS DU PROGRAMME IMPRESSUM</b>	
--	--

<b>2</b>	La Commune de Leytron n'est pas un cas isolé. Comme le montre le livre <i>Kunst und Dorf</i> ( <i>Art &amp; Village</i> , 2013) de l'historienne de l'art suisse allemande Brita Polzer, à l'image des espaces urbains, de plus en plus de projets d'art contemporain sont mis sur pied dans des villages, notamment dans le but d'accroître leur attractivité sur le plan touristique. Si ces projets sont parfois initiés par des artistes, nombreux sont ceux dont la réalisation est activement encouragée, voire planifiée par des institutions
<b>6</b>	
<b>10</b>	
<b>16</b>	
<b>27</b>	
<b>31</b>	
<b>32</b>	
<b>32</b>	
<b>33</b>	
<b>34</b>	

ou des organes gouvernementaux. Il faut dire qu'en réponse aux défis auxquels le territoire rural doit faire face aujourd'hui, de plus en plus de dispositifs sont élaborés à l'échelon régional, national ou européen, pour rendre ce territoire plus dynamique et compétitif. Or du point de vue de l'économie créative (à laquelle fait référence le nom donné au programme de Leytron) et des politiques culturelles qui s'en inspirent, la créativité en général et l'art en particulier sont des facteurs de croissance économique et de développement territorial.

L'intention de *¿Creative Villages?* n'est pas de remettre en question les liens possibles entre culture et économie, que de nombreuses études ou rapports s'attachent d'ailleurs à démontrer. Ce programme pilote s'intéresse plutôt aux effets d'une telle logique sur les modes de production artistique et sur les types de projets réalisés. Partant du fait que les politiques culturelles appliquant les principes de l'économie créative peuvent s'avérer instrumentales (puisque de leur point de vue la finalité d'un projet culturel tend – aussi – vers des objectifs économiques), on peut s'interroger sur le(s) cadre(s) à fournir aux artistes, curateurs et chercheurs pour préserver la vocation à la fois critique et expérimentale du champ artistique ainsi que son autonomie, quant au choix de ses objets, à sa finalité et aux moyens d'y parvenir. Tout au long de la phase pilote, *¿Creative Villages?* s'efforcera de trouver des réponses à cette question.

*¿Creative Villages?* poursuit une triple ambition.

**1.** D'un point de vue méthodologique, ce programme veut permettre à des approches artistiques, curatoriales et théoriques de s'exercer simultanément à Leytron, de manière à s'enrichir mutuellement. **2.** En termes de publics, le but est de favoriser croisements et échanges. *¿Creative Villages?* se destine aussi bien à un large public, curieux de mieux connaître l'art contemporain, qu'à un public spécialisé, invité notamment à venir travailler sur le territoire de la commune (c'est d'ailleurs la raison pour laquelle des textes seront régulièrement publiés en anglais dans le journal). **3.** *¿Creative Villages?* aimerait proposer une programmation multiforme, ouverte à des propositions critiques, complexes, voire décalées, sans calcul ni démagogie. *In fine*, c'est à travers un tel

positionnement que ce programme souhaite contribuer à renforcer la visibilité et l'attractivité de la Commune de Leytron.

L'adhésion de la communauté de Leytron à *¿Creative Villages?* est une condition fondamentale de sa réussite. C'est pourquoi nous nous attacherons à impliquer la communauté tout au long de la phase pilote: nous cherchons des collégiens pour réaliser interviews et articles pour notre journal et des bénévoles pour nous aider dans l'organisation du programme; nous partagerons avec des représentants de la communauté nos voyages de recherche en Suisse et à l'étranger, afin qu'ils puissent découvrir d'autres projets, dans d'autres villages; nous vous invitons à vous exprimer tout au long du projet, à travers notre journal ou lors des débats qui seront proposés; nous espérons vous rencontrer à l'occasion de nos vernissages et autres événements; et nous développerons des partenariats avec des professionnels de la région pour l'organisation de notre programme et la réalisation de projets artistiques. D'avance nous nous réjouissons de ces futurs échanges.

Il faut dire que la Commune n'en est pas à sa première expérience de ce type. Entre mars 2011 et mars 2012, en effet, l'École cantonale d'art du Valais avait collaboré avec la commission de sauvegarde du patrimoine dans le cadre du projet *Un patrimoine revisité: entre sauvegarde et création documentaire*, réalisé avec un financement de la HES-SO. Depuis la rentrée 2015, par ailleurs, l'artiste Jérôme Leuba organise un workshop sur le territoire de la commune avec les étudiants du programme *MAPS – Arts in Public Spheres*, qui présenteront le fruit de leur travail en juin, dans l'ancienne église.

Pour terminer, il faut souligner le fait que *¿Creative Villages?* souhaite se positionner de manière complémentaire sur la scène artistique valaisanne. Parallèlement à ses expositions et ses interventions dans l'espace public, ce programme veut en effet servir de plateforme de réflexion et d'expérimentation pour questionner des problématiques régionales comme l'économie de projets commissionnés, les liens entre art et économie ainsi que les enjeux de l'art public dans des régions à composantes rurale et touristique comme le Valais. À travers l'organisation de tables rondes,

workshops et séminaires, auxquels seront associés des acteurs notamment culturels et politiques de la région ainsi que des étudiants, *¿Creative Villages?* poursuit donc à la fois une vocation pédagogique et critique.

---

Pour réaliser ces buts, le programme qui sera progressivement mis en place à partir de mars 2016 comporte plusieurs aspects :

**1.** Un programme de résidence permettra à des artistes, curateurs et chercheurs basés à l'étranger ou ailleurs en Suisse de séjourner sur le territoire de Leytron-Ovronnaz pour y travailler tout en participant à la vie de la communauté et de la région.

**2.** Comme auparavant, des expositions seront organisées dans l'église et des œuvres créées sur le territoire de Leytron-Ovronnaz.

**3.** Des tables rondes et des workshops feront du village de Leytron un forum pour questionner avec une liberté de ton et dans une ambiance conviviale les problématiques abordées par *¿Creative Villages?*

**4.** Des voyages de recherche dans d'autres villages, auxquels seront invités des représentants de la communauté de Leytron, permettront de prendre la mesure du phénomène «Kunst und Dorf» et de mieux en cerner les enjeux.

**5.** Un journal – dont voici le premier numéro – accompagnera *¿Creative Villages?* durant toute la phase pilote. Il permettra de documenter les différents projets, *events* et voyages – notamment à travers le regard de jeunes journalistes recrutés sur le territoire de la commune –, de diffuser les différents contenus produits par le programme et de fournir une plateforme aux membres de la communauté locale qui souhaitent s'exprimer à leur sujet.

**6.** Une série de quatre courts-métrages, réalisés par Stéphane Darioly et diffusés sur Canal 9, permettront de suivre le projet durant sa phase pilote et de mieux comprendre comment il s'insère au sein de la communauté locale et dans la région.

Tout au long de la phase pilote, *¿Creative Villages?* occupera l'ancienne église de Leytron, que les habitants connaissent bien puisque des expositions y ont été régulièrement organisées ainsi que des événements du programme communal, comme la fête de l'Humagne et les après-concerts. Dans le cadre de notre programme, nous voulons faire vivre cette église en lui donnant de nombreuses fonctions : à la fois espace d'exposition, atelier pour les artistes, espace de rencontre pour des débats, des workshops, des *events* ou des rencontres conviviales... Parallèlement, l'ancienne église continuera à être utilisée par la Commune pour des événements ponctuels auxquels *¿Creative Villages?* prendra une part active. À noter aussi que cette église fait l'objet d'un projet de rénovation mené par le bureau clavierossier architectes hes/sia, dont la première phase est lancée en même temps que *¿Creative Villages?*

Pour répondre à la demande initiale de la Commission culturelle, en avril 2017, à l'issue de la phase pilote, *¿Creative Villages?* s'engage à proposer à la Commune un programme réaliste et durable. Ce qui implique deux choses : il faudra, d'une part, que les autorités et les habitants aient adopté ce projet, qu'ils en soient convaincus et souhaitent le prolonger, et, d'autre part, avoir trouvé les moyens financiers pour le maintenir dans de bonnes conditions. Nous ferons tout notre possible pour réaliser ces deux conditions.

Pour terminer, j'aimerais remercier, au nom de l'équipe en charge de *¿Creative Villages?*, la Commune de Leytron qui nous accorde sa confiance en accueillant ce programme. Nous espérons maintenant vivement que la communauté l'adoptera ! Je remercie aussi les instances qui soutiennent ce projet : la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia, la HES-SO, l'État du Valais, la Délégation valaisanne à la Loterie Romande et, bien sûr, la Commune de Leytron.

# ***¿Creative Villages?***

## **A PILOT ARTISTIC PROGRAMME IN LEYTRON**

**BENOÎT ANTILLE**

What function can contemporary art fulfil in a village? What can art achieve and what form can it take in such a context? This is the type of question *¿Creative Villages?*, an art programme inaugurated in Leytron on 4 March 2016, seeks to answer.

A combination of favourable conditions made it possible for this pilot project to come about. Indeed, while the École cantonale d'art du Valais (ECAV) was preparing a follow-up to the project *Ars Contemporaneus Alpinus* (ACA) – which addressed site-specific approaches to the natural environment in the Valais canton – Alexandre Crettenand, Communal Councillor and member of the Cultural Commission of the Commune of Leytron, asked me to design a cultural project for the former village church. Meanwhile, Swiss Arts Council Pro Helvetia had launched an application process as part of a funding scheme called “Cultural Diversity in Regions,” which is now partially financing *¿Creative Villages?*. Since its inception therefore, this programme has been at the crossroads between a curatorial programme and a research project. Like ACA, this project is being realised by ECAV's research unit and is also partly funded by the HES-SO strategic fund.

As made clear in the book “*Kunst und Dorf*” (*Art & Village*, 2013) by the Swiss German art historian Brita Polzer, the Commune of Leytron is not an isolated case. Today, an increasing number of villages, like cities, are developing contemporary art projects to enhance their appeal and attract tourists, among other expectations. While initiated in some cases by artists, many projects are encouraged or planned by institutions or government bodies. In response to the challenges faced by rural territories in our globalized world, more and more funding schemes are indeed developed at a regional, national or European level, in order to improve their competitiveness. Now, from the perspective of the creative economy (to which the title given to the project refers) and the cultural policies informed by these concepts, creativity in general and art in particular are seen as factors of economic growth and territorial development.

The aim of *¿Creative Villages?* is not to put into question possible links between culture and economy – links which many studies and reports have sought to demonstrate. This pilot programme focuses rather on the effects of such dynamics on modes of production and art projects themselves. In view of the fact that the creative economy and managerial cultural policies can prove instrumental (their end purpose being economic), one might wonder which framework(s) should be provided to artists, curators and researchers alike to maintain critical and experimental aspects of the artistic field, as well as its autonomy. Throughout the pilot phase, *¿Creative Villages?* will try to find answers to this question.

*¿Creative Villages?* has three objectives: **1.** methodologically, the programme provides a common territory for theoretical and applied approaches to dialog and challenge themselves. **2.** In terms of audiences, it seeks to be a hub for different publics coming together in Leytron. The programme is indeed targeted at a broad range of people eager to discover contemporary art, and to an audience of professionals, artists and researchers invited to live and work in Leytron. In terms of content, *¿Creative Villages?* aims to construct a multiform concept of programming, open to criticality, complexity and unexpected positions, without being either demagogical or managerial. Ultimately, such a policy will hopefully draw attention to Leytron.

Building trust with the local community is crucial to the success of *¿Creative Villages?* That is why we will engage with the inhabitants of Leytron throughout the pilot phase: we are looking for students willing to write reviews and undertake interviews for our journal, and volunteers willing to help with the organisation of our programme; we will share research trips in Switzerland and abroad with community members; we invite you to express your thoughts about the project in our journal and take part in the dialogue proposed by the *¿Creative Villages?* programme; we will collaborate with local businesses and companies to realise our projects, and of course we hope to meet you at exhibition openings, talks, and other events. We are already looking forward to these future exchanges.

In this regard, it should be noted that *¿Creative Villages?* is not the first project realised by the École cantonale d'art du Valais in Leytron. Between March 2011 and March 2012, the school collaborated with the “Commission de sauvegarde du patrimoine” [Heritage Protection Commission] in the framework of the project “Heritage Revisited.” Furthermore, since the fall of 2015, artist Jérôme Leuba has organised a workshop on the commune's territory with students enrolled on the Master programme *MAPS – Arts in Public Spheres*.

To conclude, it must be underlined that *¿Creative Villages?* wishes to play a complementary role within the regional art scene. In parallel with its exhibitions, the programme will provide a theoretical and experimental platform to address issues at stake in the region, such as the economics of project work, links between art, economy and public art, and the development of public art. Through panels, workshops and seminars involving cultural and political actors from the region as well as students, *¿Creative Villages?* pursues both pedagogical and critical endeavours.

---

To realise these goals, the programme, progressively implemented since March 2016, comprises several aspects:

**1.** a residency programme will allow artists, curators and researchers to work on site and to engage with the community of Leytron and the region;

# RÉSIDENCES EN MILIEU RURAL. LA RENCONTRE ENTRE UNE RECHERCHE ARTISTIQUE, DES STRUCTURES D'ACCUEIL ET LA COMPLEXITÉ D'UN TERRITOIRE.

SUZANNE HUSKY

J'ai fait depuis 2009 plusieurs résidences d'artiste. Avec une recherche artistique axée autour du lien avec le non humain, le contexte rural est pour moi un lieu de travail évident. Il se manifeste à la campagne un vaste éventail de relations à ce que l'on appelle «nature», et tous les enjeux de la mondialisation y sont présents. Les technologies appliquées à l'agriculture industrielle, les extractions minières, les barrages, les développements urbains centralisés autour de ZI, les immigrations clandestines de main-d'œuvre agricole côtoient les formes plus sensibles d'être au monde (ou se confrontent à elles), celles des petits producteurs militants, des monnaies alternatives, des habitats vernaculaires, etc.

Chaque résidence semble être caractérisée par ses fondateurs et leurs visions, ses financeurs et leurs attentes, puis par certaines spécificités du lieu. En tant qu'artiste invité, l'enjeu est de pouvoir développer sa recherche sans se perdre dans les attentes plus ou moins lourdes d'une résidence.

Je vais tenter de présenter sous forme d'inventaire différents aspects heureux et plus complexes des résidences rurales dont j'ai fait l'expérience. Les résidences ont été pour moi un outil pour produire et diffuser des

2. an exhibition programme will be organised for the church and some works created in the public sphere;

3. panels, seminars and workshops will be held in Leytron, thus turning the village into a platform to debate the issues addressed by *¿Creative Villages?*;

4. research trips involving the local community will be made to other villages in order to gain a better understanding of the "Kunst und Dorf" phenomenon;

5. a journal will be published throughout the pilot phase; students will be involved in its production;

6. a series of documentaries will be made and broadcast on the regional channel Canal 9; the neutral view of the film director will give us a better understanding of the links between *¿Creative Villages?* and the local community.

Throughout the pilot phase, *¿Creative Villages?* will be based in the former church of Leytron, already familiar to the community as an exhibition space and meeting place. Along similar lines, we will use the church as a multipurpose centre, at once exhibition space, studio, meeting place, conference room, shop, etc., and as a venue for community events such as the "Humagne Fest" or "After-concerts", as before.

To comply with the request of Alexandre Crettenand and the Cultural Commission, the project must be sustainable; it should continue after the pilot phase, which will end in April 2017. This implies two things: first, we need to convince the Commune and the local community that the project is worth sustaining, and second, we need to find ways to support it financially. We will do everything possible to fulfil those tasks.

To conclude, on behalf of the team responsible for *¿Creative Villages?* I would like to thank the Commune of Leytron which is placing its trust in us by hosting this programme. We hope now that the community will enjoy it. My thanks go too to all supporters making this project possible: the Swiss Arts Council Pro Helvetia, the HES-SO network, the Délégation Valaisanne de la Loterie Romande, the State of Valais and, of course, the Commune of Leytron.

œuvres. Les lieux, les personnes, les coutumes, discussions, baignades, ballades, lucioles, brebis, plantes et expériences que j'ai eues sur certains territoires ont façonné mon imaginaire de manière définitive.

La première. *Pollen Monflanquin* est une résidence de recherche, ce qui signifie qu'elle offre du temps, des honoraires et un budget de production pour développer un travail et prendre des risques. L'exposition de fin de séjour est facultative: il est entendu dans ce petit village médiéval reculé qu'une exposition aurait peu de visiteurs, et la visibilité des artistes de Pollen est surtout due à un catalogue largement diffusé dans le réseau artistique français. Cette résidence fut déterminante, elle m'a permis de quitter le travail alimentaire de paysagiste. J'y ai fait une série de photos documentaire qui révèle un aspect peu notable du paysage social, soit des portraits respectueux de personnes vivants sans eau de ville ni électricité.

*Art, Pyrénées et Écologie au XIX<sup>e</sup> siècle*, une initiative conçue par les résidences *Caza d'Oro* et *Farera*. Pendant une semaine des scientifiques – biologistes, physiciens, dendrologues, anthropologistes – tiennent des conférences et orchestrent des marches pour quelques artistes sélectionnés sur dossier. Ils nous apprennent à lire, percevoir et mesurer l'impact qu'a le changement climatique sur le paysage pyrénéen. Nous vivons tous ensemble dans un chalet d'un minuscule hameau des Pyrénées catalanes. Un chef cuisine des plats extraordinaires, éveillant en plus de nos esprits et nos poumons



Faïence en terre locale 2015  
(Résidence de production Moly Sabata, Sablons, Isère)

gorgés d'air pur, nos papilles gustatives. Dès la semaine suivante, nous sommes logés dans des villages différents (Espagne, Midi-Pyrénées et Languedoc-Roussillon) et invités à intégrer nos nouvelles connaissances à nos pratiques respectives. Cette initiative singulière de rapprocher des scientifiques à des artistes autour de cette thématique a affecté durablement les artistes invités et a eu des conséquences qui ont largement dépassé le temps de résidence.

Un curieux moment de grâce. J'ai été invitée par le Musée du Couserans à venir travailler en vue de faire une exposition personnelle d'une pièce que j'aurais développée dans le Couserans. C'était la première fois qu'ils invitaient une artiste en résidence. Ils m'ont donné les clefs d'un appartement dans une station thermale vide d'un village de haute montagne de trente-cinq habitants (réels), et nous nous sommes donné rendez-vous quelques mois plus tard. Au lendemain de mon arrivée, la première neige de l'hiver immobilisa ma voiture. L'isolation géographique d'Aulus que j'ai initialement perçue comme un handicap s'est avérée être la richesse de la situation. Les anciens habitants de ce village m'ont raconté des histoires absolument surprenantes. J'y ai fait un documentaire filmé, *Dernières bouchées sauvages*, sur des pratiques alimentaires disparues du Couserans. L'écureuil grillé, le steak d'ours, le milan à la cocotte, le hibou du nid, les petits oiseaux frits, comment faire un civet de blaireau, la recette du rôti de merle, les petites chasses au crin de cheval, le passage du chiffonnier qui achetait les fourrures pour le marché de la Sauvagine, des oiseleurs qui vendaient les petits oiseaux aux restaurants de vallée. Au travers de ces chasses et recettes, c'est la transformation du paysage de la montagne dont il est question. Depuis, j'ai montré de nombreuses fois ce documentaire. Le hasard y était pour beaucoup, mais la confiance aveugle du musée aussi.

À La cuisine, centre d'art et de design de Nègrepelisse, la fondatrice et directrice artistique Stéphanie Sagot est elle-même une artiste. Elle sait en conséquence qu'une œuvre, une pièce se conçoit et se développe souvent sur un temps long, et que les artistes jonglent avec des emplois du temps



Étude pour tapis, *Euro War Rug 2015*  
(Résidence Nekatonea, Hendaye, Pays basque)

complexes. La résidence dure un an et demi, et le temps imposé sur le territoire est de deux semaines.

Il y avait eu à Nègrepelisse une tradition de faïences au XVIII<sup>e</sup> siècle. J'ai collaboré avec deux céramistes et nous avons fabriqué un service de table avec une argile considérée comme un déchet industriel provenant d'une carrière, l'ancienne source d'argile étant inaccessible, sous une décharge, sous le cimetière. Le matériau et les illustrations racontent des histoires du paysage local tel qu'il n'est pas représenté dans les offices du tourisme: les ZI qui écharpent les villages français, les poubelles vertes et jaunes, les concours de pêches lâchées la veille...

Puisque ce texte a pour objectif d'explicitier la complexité des enjeux des résidences territoriales, il n'est pas secondaire de mentionner des élections qui ont eu lieu juste avant l'ouverture de ce centre d'art et pendant ma résidence. La mairie, qui soutenait ce projet depuis dix ans, a été remplacée quelques mois avant l'ouverture par une équipe dont la campagne électorale avait

pour but de fermer le centre d'art et la résidence. Les nouveaux élus sont venus quotidiennement nous harceler (l'équipe et moi), et l'expérience a été d'une violence éprouvante pour tous ceux qui avaient porté le projet pendant des années. Ils n'ont pas fermé le centre d'art, car ils ont compris qu'il était le seul prestige de ce village autrement sans intérêt.

Il est arrivé que les attentes d'une résidence rendent l'expérience ridicule. Je pense par exemple à des lieux qui ont tellement besoin de se justifier auprès de leurs financeurs ou d'une mairie que l'artiste doit faire un inventaire méticuleux de toutes les personnes avec lesquelles il a interagi. Ces statistiques, qui incluent parfois les noms des personnes avec qui il y a eu échange, vont dans un rapport. Dans ces cas-là, la «réussite» d'une résidence est évaluée par quotas d'interactions humaines et non par la vie d'une œuvre après la résidence ou bien par la subtilité d'une démarche artistique ou autre.

La manière dont est perçue une résidence sur le territoire est déterminante. Les habitants peuvent aussi bien faire des pétitions contre des expositions que faire rôtir au feu des moutons pour le vernissage. Il m'est arrivé de faire une résidence dont l'exposition finale était un parcours d'art contemporain dans un territoire très touristique. Nous étions sept artistes. Au bout d'un mois de résidence et suite à une petite présentation des prémisses de nos recherches, la directrice inquiète pour l'exposition s'est emportée, et les deux mois qui ont suivi,



*Requiem pour 25 000 poulets,*  
Installation sonore La Halle Pont en Royans, 2015



*Wash*, film sur les douches sans eau de ville  
(Résidence PLAND, Nouveau Mexique, USA)

nous étions sous une pression constante. Après l'inauguration, certaines œuvres ont été vandalisées, et une pétition a été rédigée, signée, publiée contre des sculptures et la résidence. J'ai plus tard rencontré un artiste qui attribuait à ce contexte oppressif l'avancée sournoise d'un cancer qui l'a foudroyé quelques mois après. Dans un environnement hostile, la directrice nous a fait subir la pression qu'elle subissait. Paradoxalement, je garde de cette expérience un souvenir extraordinaire; le cadre était spectaculaire, j'y ai vu des animaux que je pensais disparus et une de mes pièces fut acquise par l'État.

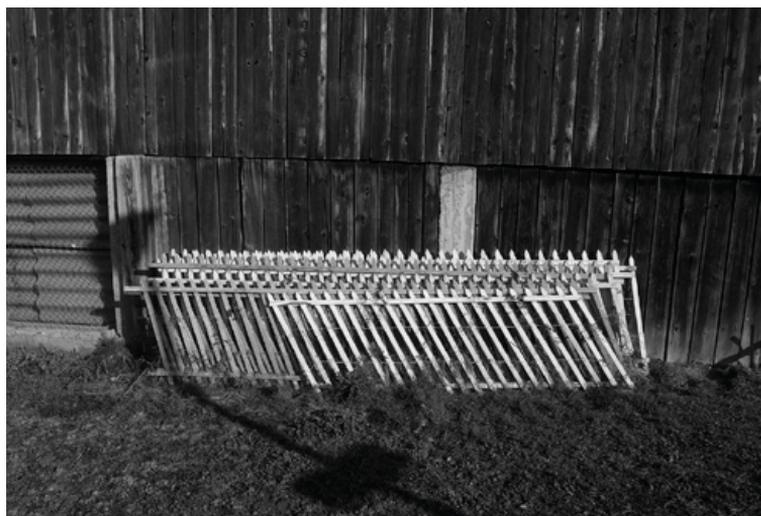
Des jeunes commissaires d'exposition ont créé une résidence appelée *PLAND* (*Practice Liberating Art through Necessary Dislocation*) sur un plateau du Nouveau Mexique. Comme l'indique son nom, la résidence a pour mission de générer une immersion libératrice dans un contexte déstabilisant. J'avais, sous influence, posé ma candidature à cette résidence. Je me retrouvais donc seule dans une caravane sans eau ni électricité, sans financements ni expositions là où coexistent des indiens, des

usines d'armement, des tests de bombes atomiques, des artistes et des hors-la-loi recherchés. Ce fut une des résidences les plus surprenantes. Après un temps d'inertie et de cauchemars terrifiants, je suis partie à la rencontre de l'autre. J'y ai fait des portraits filmés: un homme qui a construit une maison jardin, la dernière habitante d'une communauté, une femme dont le couple avait inspiré la bande dessinée des *Freak Brothers*... Cette résidence reste pour moi un teaser pour le jour où je pourrai aller y travailler une année complète.

Pour finir, je souhaite mentionner les résidences de production, où les résidences sont des lieux où l'on produit des pièces pour des centres d'art, événements artistiques ou autres. À Moly-Sabata, la Fondation Albert Gleizes dans le village de Sablons, j'ai pu utiliser le studio d'Anne Dangar qui était sur le site, mais aussi collaborer avec l'atelier de poterie qui avait historiquement fourni l'artiste en terre filtrée, réactivant un lien centenaire. C'était tout à fait exceptionnel, et au lieu d'aller chercher ma terre en brouette, j'y allais en voiture en passant devant un incinérateur, une centrale nucléaire.

# **CARTE BLANCHE À GILBERT VOGT, JANVIER 2016**

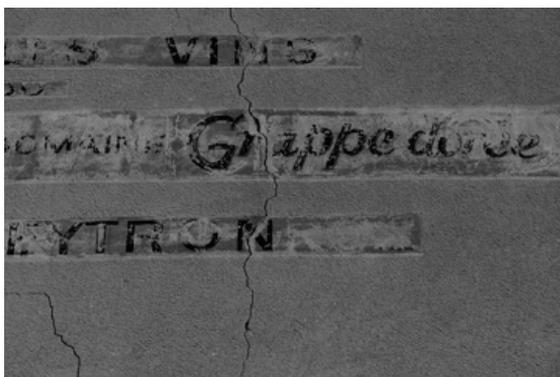












# INTERVIEW

## AVEC BRITA POLZER,

### JANVIER 2016

**Benoît Antille:** Paru en 2013, votre livre *Kunst und Dorf* (Art et Village) portait sur un phénomène en plein développement qui consiste à mettre sur pied des projets d'art contemporain dans des villages. Pourquoi les villages sont-ils si attractifs pour des curateurs ou des artistes ?

**Brita Polzer:** Je ne considère pas les villages comme un contexte aussi attractif que cela pour les curateurs et les artistes. Les grandes villes sont bien plus attractives pour tous types de projets artistiques. Cela dit, bien que les villages perdent petit à petit leur spécificité, ils sont encore distincts des villes. Et je crois que c'est cela qui attire les gens qui passent la majeure partie de leur temps en ville.

**BA:** Comme votre livre le souligne, ce phénomène est complètement différent des colonies d'artistes du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup>, comme Monte Verità à Ascona ou l'École de Savièse. Pourriez-vous décrire en quelques mots les caractéristiques ou enjeux des projets réalisés aujourd'hui dans le contexte rural ?

**BP:** Les projets réalisés au XIX<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans la perspective d'une altérité villageoise qui existait encore à cette époque. Mais ils correspondaient principalement à une conception romantique du paysage, du rapport aux animaux domestiques et des travaux quotidiens. Ils montraient rarement la pauvreté, la dureté de la vie et du travail des villageois. Je pense que les projets d'aujourd'hui sont plus réalistes. Et bien sûr, à présent, il y a bien plus de manières de travailler dans des villages. Alors qu'avant, il s'agissait surtout de peindre ou de dessiner ; maintenant, il y a une large palette de pratiques artistiques.

**BA:** La plupart des projets décrits dans le livre ont été réalisés en Allemagne, en Autriche et en Suisse allemande. Pourquoi avez-vous choisi de vous focaliser sur ces aires géographiques ? Le phénomène est-il plus développé dans ces régions ? Les conditions sont-elles similaires dans ces trois pays ?



Couverture du livre *Kunst und Dorf: Künstlerische Aktivitäten in der Provinz* de Brita Polzer (Scheidegger & Spiess, 2013). En couverture : travail d'Iris Andraschek & Hubert Lobnig, *Leben am Hof*, Festival der Regionen, 2005.

**BP:** Je me suis focalisée sur des pays ou régions germanophones parce que je me sens autorisée à en dire quelque chose. Ça ne veut pas pour autant dire que je sache tout, mais c'est ma langue et ça fait partie de ma propre expérience. De toute manière, il fallait bien que je cadre le sujet. Bien sûr qu'il aurait été intéressant de voir ce qu'il se passe en Angleterre (à Grizedale Arts par exemple, que vous mentionnez plus bas) ou ailleurs. Mais je n'ai pas pu. J'ai fait ce livre par moi-même, sans être affiliée à une université ou une institution.

Concernant les conditions en Allemagne, en Suisse et en Autriche, par certains aspects, elles sont comparables, parce que ces pays partagent la même culture, et par d'autres, elles ne le sont pas, parce qu'au sein d'un même pays, les villages peuvent être confrontés à des circonstances complètement différentes. J'aurais voulu que quelqu'un puisse écrire un texte sur les différentes situations et problèmes des villages dans ces trois pays, mais je n'ai trouvé personne pour le faire. Je n'ai même pas trouvé quelqu'un qui se sente en confiance pour écrire un texte sur la situation des villages en Suisse.

Peut-être est-il plus difficile de généraliser sur les villages que sur les grandes villes ?

**BA :** Depuis le milieu du XX<sup>e</sup> siècle, le territoire rural subit un processus d'urbanisation qui tend à redéfinir sa fonction : traditionnellement destinées à l'agriculture et à l'exploitation des ressources naturelles, les régions rurales sont maintenant utilisées à des fins résidentielles, touristiques, récréatives et environnementales. En conséquence, le futur de ce territoire est de plus en plus planifié par des politiques régionales, nationales et européennes visant à le rendre plus compétitif. La plupart des projets lancés dans des villages étant *top-down* – ils sont en effet souvent planifiés et financés au niveau politique ou institutionnel –, le phénomène «Kunst und Dorf» doit-il être relié à des politiques culturelles managériales liées au développement territorial ? Cela reflète-t-il l'économie de service actuelle ?

**BP :** Passablement de projets mentionnés dans «Kunst und Dorf» ont été lancés par des artistes. Mais peut-être avez-vous raison, les grands projets sont souvent organisés de manière *top-down*. Donc oui, d'une certaine manière vous pouvez inscrire le phénomène «Kunst und Dorf» dans le contexte de politiques de développement régional. Mais où voulez-vous en venir avec votre question ? Pensez-vous que l'art ne fonctionne qu'à travers le management d'acteurs politiques ? En plus de cela, il est important de relever que les organisations en charge des projets diffèrent grandement, dans leurs intentions, dans leur compréhension de ce que l'art peut être, dans leurs habitudes de communication...

Concernant votre dernière question : «Cela reflète-t-il l'économie de service actuelle ?» Oui, d'une certaine manière, les projets présentés dans mon livre font partie d'une économie de service. L'art évolue avec son temps : ses techniques, ses méthodes et la compréhension qu'il a de lui-même changent avec lui. Et comme toujours à travers l'histoire, ces techniques, méthodes et discours peuvent aboutir à un travail valable ou à un mauvais travail.

**BA :** Inspirée par l'approche sociologique de l'art et du monde de l'art, ma question cherchait à identifier la fonction remplie par l'art aujourd'hui dans des régions rurales. Le fait

est qu'un grand nombre de projets artistiques émanent d'instances gouvernementales telles que *Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich*, le *Festival der Regionen*, *Raumsichten*, la *Deutsche Stiftung Kulturlandschaft* ou le programme européen LEADER. Je ne dis pas que l'art ne fonctionne que par l'entremise de politiques culturelles managériales. Au contraire, considérant le fait que de plus en plus de projets sont réalisés dans des régions rurales pour booster l'attractivité, la visibilité et la compétitivité de ce territoire, je me demande dans quelle mesure de tels cadres ne sont pas instrumentaux ? Quels sont leurs effets sur la production culturelle ? Et que changent-ils en termes de modalités de travail ?

**BP :** Je n'ai fait aucune recherche dans cette direction. Mais je pense qu'il est difficile de généraliser, parce que tous les projets que vous mentionnez ci-dessus sont très différents. Oui, ils sont d'une certaine manière instrumentaux – autant que d'autres canaux artistiques comme les galeries, les expositions thématiques ou ART Basel. Ils sont tous d'une certaine manière instrumentaux, parce qu'ils répondent tous à un désir artistique différent. Mais je ne pense pas que l'art soit une chose sacrée et les artistes peuvent toujours accepter ou refuser une proposition. Aujourd'hui le champ de l'art s'est élargi à des contextes variés et répond à de nombreuses attentes ; de ce fait, chacun doit trouver l'environnement qui lui est favorable. Quand les organisations gouvernementales sont compétentes, je pense qu'il s'agit d'une opportunité pour les artistes et les villages. Les approches *site-specific* ou participative représentent aujourd'hui juste une autre opportunité, au même titre que peindre ou faire un film. D'une certaine manière, il est assez fou que le reproche d'une instrumentalisation possible concerne principalement de telles pratiques *site-specific*. Pourquoi ne pas dire la même chose de la peinture, si l'on pense qu'un acheteur peut vouloir l'accrocher dans son salon ou spéculer.

**BA :** Aujourd'hui, les concepts de *cultural industries*, *creative industries*, *cultural economy* ou *creative economy* – qui visent tous à démontrer que la culture peut être un facteur de croissance économique et de diversification – sont assimilés par les cercles politiques. Ils représenteraient une «solution» pour des villes ou

territoires ruraux cherchant à accroître leur visibilité ou leur compétitivité. Pensez-vous que les projets d'art contemporain soient économiquement profitables pour la campagne? De tels projets peuvent-ils satisfaire aussi bien les attentes (parfois antagonistes) des artistes, des soutiens financiers et de la communauté locale?

**BP:** Je ne sais pas si les projets sont économiquement profitables. Et je suis dubitative face à de tels arguments. Qui peut dire si de tels projets sont réellement profitables à des villages sur le plan de la communication? Pensez-vous vraiment que l'on puisse mettre sur le même plan des valeurs sociales et/ou esthétiques et des valeurs pécuniaires? Bien sûr qu'il est positif de gagner de l'argent ou d'en amener à une communauté. Mais le fait de mettre de telles catégories au premier plan d'un projet artistique l'oriente déjà vers une telle finalité. De telles catégories ne m'intéressent pas. Je pense qu'aucun des projets mentionnés dans mon livre n'a été réalisé juste pour des raisons économiques.

**BA:** Je ne défends pas l'argument de la croissance économique. Mais des organismes gouvernementaux comme l'*Arts Council England* et des rapports comme *Why Art Works*, *The Value of the contemporary visual arts in Lancashire and Cumbria* [Pourquoi des œuvres d'art, la valeur de l'art contemporain dans le Lancashire et en Cumbria] ou celui connu sous le nom de *Rapport Filippetti* en France, le font. Cet argument étant un élément central des politiques culturelles inspirées des concepts de l'économie créative, de nombreux artistes ou curateurs qui cherchent à financer leur projet y sont confrontés. Encore une fois, je me demande quelles sont les conséquences de tels cadres sur la production culturelle et sur l'autonomie artistique. Je n'utilise pas le terme «autonomie» dans un sens romantique. Je me demande simplement si, dans un tel contexte, les artistes et les curateurs ne sont pas en train de devenir des pourvoyeurs de service prolongeant l'action de l'État à l'échelle du territoire?

**BP:** L'art ne peut jamais remplacer le politique. Mais si un politicien y voit un outil pour changer quelque chose, pourquoi ne pas «l'utiliser»? Il faut juste un bon curateur, des personnes compétentes dans l'équipe d'organisation, sachant trouver des artistes qui travaillent dans la bonne direction, qui s'adaptent au contexte.

Vous ne pourrez jamais forcer un artiste qui fait habituellement de la peinture à faire «un projet villageois». Je ne vois pas le danger de devenir des «pourvoyeurs de service». Il y a de bonnes et de mauvaises galeries, de bons et de mauvais curateurs et aussi de bons et de mauvais commanditaires. L'art a toujours été utile à quelqu'un.

**BA:** Comme l'affirme l'historienne de l'art Miwon Kwon dans son livre *One Place after Another* (2002), les pratiques *site-specific* permettent de créer un sentiment d'authenticité ou de singularité pour des lieux que la globalisation rend de plus en plus homogènes. En se basant sur les exemples rassemblés dans votre livre, est-ce que des projets d'art contemporain parviennent réellement à réaliser cette tâche? Et, si oui, à quel niveau? S'agit-il seulement de créer une image de marque pour un lieu?

**BP:** Je pense qu'il y a une grande différence entre essayer de produire une authenticité et créer une image de marque. J'aime le texte de Miwon Kwon et je suis d'accord avec elle sur le fait que des projets artistiques peuvent contribuer à créer un sentiment d'authenticité ou de singularité pour un lieu. Les habitants de villages ont l'impression que quelqu'un les prend au sérieux, qu'ils prennent part à quelque chose d'important; quelqu'un leur permet de reconsidérer leur environnement avec un regard nouveau et vivant. Oui, je pense qu'il s'agit là d'une bonne expérience qui peut vous rendre fier de votre village. Créer l'image de marque d'un lieu est d'un tout autre ordre. Dans ce cas-là, vous êtes intéressé par le village dans un but précis: vous voulez le marchandiser. À la fin, l'art peut bien sûr être utilisé pour créer un sentiment d'authenticité ou de singularité; c'est pour cela qu'il est utilisé partout, dans les villes aussi, parce qu'il s'agit d'une chose unique. Et j'estime même que cela est OK, dans la mesure où le consommateur regarde au-delà et qu'il soit vraiment intéressé par l'art.

**BA:** Les notions d'authenticité, de tradition, d'identité ou de patrimoine reviennent souvent sur la table lorsqu'il s'agit de projets réalisés sur le territoire rural (dans des projets d'artistes, des rapports d'activité, des dispositifs de soutien, des dossiers de presse...). De telles notions font-elles encore sens au

regard du processus d'urbanisation qui est aujourd'hui en jeu dans les régions rurales et du développement de l'industrie du tourisme ? Est-il juste question de nostalgie, de stéréotypes ou de marketing ? Si de telles notions sont toujours valables, est-il possible de les questionner avec pertinence dans le cadre de projets menés à court terme, commissionnés pour des raisons stratégiques ?

**BP :** De telles notions sont souvent utilisées comme image de marque pour rendre un lieu touristiquement intéressant. Des éléments historiques, de même que des stéréotypes et des clichés, sont mis en œuvre pour démarquer un lieu donné, pour le rendre «très spécial». Les projets présentés dans mon livre ne s'intéressent pas à de telles formes d'authenticité, ils ne cherchent pas à mettre en avant une forme de «suissitude» ou de typicité des villages autrichiens. Il ne s'agit pas de cela. Ce qui est intéressant, ce sont les petites choses dans la vie du village, qu'elles soient typiques ou anodines. Il ne s'agit pas de nostalgie ou de stéréotypes. L'approche curatoriale de Martin Fritz (*Festival der Regionen*), par exemple, était thématique, et il a toujours délibérément cherché des sujets qui correspondent aussi bien à la ville qu'à la campagne.

**BA :** Pour aller plus loin avec les notions d'authenticité, de tradition, d'identité ou de patrimoine, est-il inévitable de thématiser la ruralité dès lors que l'on réalise un projet à la campagne ? Dans son livre *Le radicant*, Nicolas Bourriaud analyse comment la notion d'identité peut être instrumentalisée, ce qui conduit inévitablement à des formes de simplifications. Le critique et curateur français se demande «pourquoi un artiste iranien, chinois ou patagon se verrait-il sommé de produire sa différence culturelle dans ses œuvres». De la même manière, est-ce que l'art produit à la campagne devrait-il automatiquement porter sur la ruralité ?

**BP :** On vient d'en parler. Je ne sais pas si les curateurs ou artistes mentionnés dans mon livre avaient la question de la «ruralité» en tête. Mais je suis à peu près sûre que tous pensaient à leur village et étaient engagés avec la communauté locale. Je ne pense pas que ce niveau d'abstraction ou cette approche théorique soient nécessaires à la réalisation d'un bon projet.

**BA :** Cette question est liée aux cadres mentionnés plus haut (celui des politiques culturelles managériales et de l'économie créative) et au fait que nombre de projets réalisés dans des régions rurales sont *site-specific*. Je me demande seulement si de tels cadres ne poussent pas artistes et curateurs à travailler dans une certaine direction. La production d'un projet questionnant le monde rural pourrait, par exemple, être un des critères d'un dispositif de soutien. Ma question n'est pas théorique. Au contraire, je me demande, de manière tout à fait pragmatique, si des dynamiques *top-down* peuvent avoir une influence sur la production culturelle. Je pense que c'est le cas.

**BP :** Je pense qu'il y a toujours eu des dynamiques *top-down* dans le domaine artistique. Et ces dynamiques ont certainement une influence. Mais celle-ci n'est pas forcément toujours mauvaise. Est-ce que le contrat passé entre le pape et Michel-Ange a eu des effets négatifs sur l'œuvre de ce dernier ? Probablement que oui, mais il est difficile de savoir comment aurait été l'œuvre de Michel-Ange sans cette influence. Je pense que l'art n'est pas coupé du monde, il est toujours manipulé, instrumentalisé et en même temps, il fait sa propre vie.

**BA :** Fréquemment, les artistes impliqués dans les projets qui figurent dans votre livre sont nés et ont grandi en ville ; ils vivent et travaillent en ville, et ils ont donc une culture et un background urbains. Que génère cette différence en termes positifs d'un côté, et en malentendus ou tensions avec la population locale, de l'autre ?

**BP :** Les différences entre la campagne et la ville ne sont plus si grandes. Par ailleurs, si la plupart des artistes de mon livre vivent en ville, il y en a aussi pas mal qui sont de la campagne. Comme Esther Banz l'a écrit, les villageois apprécient que les artistes s'adaptent à la vie du village, qu'ils se lèvent tôt et réalisent des choses visibles. Ils aiment aussi – comme l'écrit Pia Lanzinger – les artistes masculins qui construisent des éléments architecturaux donnant vraiment le sentiment que quelque chose se développe. Il est important que les artistes trouvent un moyen de communiquer avec les villageois ; et il est peut-être plus facile de le faire si vous êtes vous-même d'un village.

Cela dit, venir de l'extérieur permet de ne pas être trop impliqué dans la vie du village et ses problèmes qui peuvent traverser des générations. Pia Lanzinger pense que l'artiste venu de l'extérieur peut jouer un rôle de médiateur pour régler de tels problèmes.



Pia Lanzinger, *Petzer Freiheit*, Petze/Basse-Saxe, Allemagne, Deutsche Stiftung Kulturlandschaft, 2011, photo de Michael Hauffen.

**BA:** Adam Sutherland, l'actuel directeur de Grizedale Arts (un programme artistique pionnier lancé en 1977 dans le Lake District, en Angleterre), explique qu'une de ses préoccupations, en travaillant dans le contexte du village, est d'éviter à la fois l'instrumentalisation des artistes pour des raisons économiques ou touristiques et l'instrumentalisation de la communauté locale par le monde de l'art. Avez-vous remarqué de telles dynamiques à travers les projets présentés dans votre livre ? Si oui, pouvez-vous expliquer lesquelles ?

**BP:** Ne mésinterprétez pas mes paroles. Bien sûr qu'il y a des situations instrumentales, auxquelles les artistes et curateurs ne devraient pas prendre part. Mais il est dur d'en être conscient au départ et il n'est pas si facile de

dire «non». Le projet *Kunst fürs Dorf – Dörfer für Kunst* de la *Deutsche Stiftung Kulturlandschaft* était un peu comme ça. Ils n'avaient aucune idée de ce qu'est l'art contemporain et essayèrent de l'instrumentaliser, ce qui a créé des problèmes avec les artistes. Rolf Wicker parle de cela. La fondation s'attendait à ce que l'artiste produise des sculptures qui auraient pris de la valeur avec les années de manière à ce que la fondation puisse en tirer un bénéfice. Mais le curateur savait que cela ne marcherait pas comme ça. Il n'y a presque jamais eu de problème entre les villages et les artistes, mais beaucoup d'artistes ont rencontré des problèmes avec la fondation.

**BA:** Les pratiques participatives ou engagées socialement appartiennent à une nouvelle vague de pratiques *site-specific*. La plupart des projets de votre livre sont participatifs ou socialement engagés. Est-ce l'approche la plus adaptée aux conditions de régions périphériques comme la campagne, où l'art contemporain n'est pas vraiment implanté ?

**BP:** Qu'entendez-vous par «la plus adaptée» ? Quelles autres approches voyez-vous ? Et de quelle perspective parlez-vous ? J'ai choisi ce type d'art, parce que c'est ce qui m'intéresse le plus. Bien sûr, il y a plein d'ateliers et de petits musées à la campagne (en tout cas en Suisse), qui ont aussi un impact sur le public local, mais cela ne m'intéressait pas. Je voulais entreprendre une recherche sur des projets qui sont réellement *site-specific* ou – comme certains disent – *site-reflexiv*.

**BA:** En écrivant «la plus adaptée», je pense à deux choses. Premièrement, je veux dire que les pratiques participatives sont presque par définition couronnées de succès. Stratégiquement parlant, il s'agit là d'une excellente manière de «construire» un public – spécialement si ce public n'est pas habitué à l'art contemporain. Deuxièmement, elles offrent une réponse aux problèmes d'ordre social ou culturel qui touchent les zones rurales (certaines régions font face à un problème de dépopulation quand d'autres sont en voie d'urbanisation). En effet, comme dans le milieu urbain, les pratiques participatives réactivent les liens sociaux et facilitent les processus d'inclusion sociale. De ce point de vue, la campagne permet aux artistes et aux



Hans Ulrich Nägeli, *Offni Szene / Scène ouverte*, captations de vidéos, 2009 : <http://youtube.com/baffundschub>

acteurs politiques d'être mutuellement bénéficiaires : le monde de l'art bénéficie de conditions idéales pour expérimenter des pratiques participatives (je pense notamment à l'échelle et à la sociabilité propres aux villages) tout en prolongeant l'action de l'état à l'échelle du territoire. Comme Adam Sutherland, je vois dans de telles dynamiques le danger d'une instrumentalisation mutuelle...

**BP :** Je ne sais pas si les pratiques participatives sont toujours couronnées de succès. Est-ce que le fait d'avoir un public représente un succès en soi ? Et la situation est-elle toujours *win-win* ? Je ne peux que porter mon attention sur des projets individuels et me faire une idée à partir de là. En plus de cela, on parle bien de projets artistiques, il faudrait donc s'interroger sur leur qualité artistique. De ce point de vue, comment définir de telles dynamiques ambivalentes ? Jules II a profité de Michel-Ange, mais une œuvre importante fut ainsi produite.

**BA :** S'interrogeant sur les pratiques participatives, la critique britannique Claire Bishop affirme que «si l'on considère la prolifération actuelle de pratiques artistiques participatives, il semble que la plupart d'entre elles ont perdu la force antagoniste ou antiautoritaire qu'elles avaient dans les années 1960–70 – quand le théâtre radical, les pratiques communautaires et la pédagogie critique émergèrent en opposition aux modes de contrôle social dominants. Aujourd'hui, la participation est utilisée par le marché comme un outil pour améliorer l'efficacité et le moral des employés ; elle est omniprésente dans les mass-media sous la forme de la télé-réalité, et c'est un médium privilégié des organes de soutien gouvernementaux qui veulent créer le sentiment d'inclusion sociale. Les pratiques collaboratives doivent prendre en compte ces différents aspects si elles veulent être un tant soit peu critiques.»\* En vous basant sur les cas analysés dans votre livre, partagez-vous son avis ou non ?

**BP :** L'art fait partie de son temps. Bien sûr que dans les années 1960–70 le climat général était plus conflictuel. Aujourd'hui, tout le monde a conscience de ne pas être hors de la

\* Jennifer Roche, *Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop*, Community Arts Network Reading Room, July 2006, see : <http://fr.scribd.com/doc/45545670/Interview-With-Claire-Bishop#scribd>

société, mais d'en faire partie. Il est donc plus difficile de trouver un «point d'Archimède» à partir duquel se battre contre quelque chose. Mais, bien sûr, je suis d'accord sur le fait que parfois, dans la vie de tous les jours, les gens devraient être plus courageux et plus engagés pour forcer les autres à prendre position. Chantal Mouffe, Oliver Marchart, Markus Miessen... il y a pas mal d'auteurs qui ont écrit sur la notion de conflit comme intrinsèque à la démocratie. Mais en ce qui concerne les projets artistiques, il y a d'autres voix qui disent qu'il est important de réunir les gens autour d'une même table, de les faire discuter ensemble et de favoriser des conditions d'écoute et de compréhension mutuelle. La provocation peut faire dire à des gens: «Ah, c'est de l'art, c'est juste de la provocation». On le range dans le tiroir marqué «provocation» et on n'a plus besoin d'y prêter attention. J'aime le projet *Offni Szene* de Vincent Hofmann et Hansueli Nägeli parce qu'ils ont occupé la place du village et réalisé quelque chose comme une «soft provocation».

**BA:** Cherchant des manières de dépasser les pratiques *site-specific* habituelles, l'artiste et curateur Paul O'Neill et la directrice du projet de recherche *Situations*, Claire Doherty, ont développé la notion d'approche durative de l'art public. En termes de durabilité, que pouvez-vous dire des projets de votre livre? Quand les artistes produisent un projet, ils peuvent le documenter. Ce qui leur permettra d'étendre leur réseau et de trouver de nouvelles opportunités. Mais quand un projet est à court terme, que reste-t-il à la communauté locale après coup?

**BP:** Certains projets, spécialement ceux initiés par les artistes eux-mêmes (Antje Schiffrers ou Hubert Lobnig), s'inscrivent dans des villages pour plusieurs années. Pour autant que je sache, aucune évaluation n'existe. Mais je suis convaincue qu'il s'agit là d'une excellente chose pour les villages. Hans-Jürgen Driemel a écrit sur un projet éphémère dont tout le monde se souvient et qui survit de cette manière. Concernant la documentation: il est très facile de falsifier quelque chose, mais peut-être est-ce aussi facile de le percer à jour...

**BA:** La rationalisation et la bureaucratisation croissantes du monde de l'art (qui va de pair

avec le développement de politiques culturelles managériales) engendrent un processus d'uniformisation ou de standardisation qui a été analysé par les sociologues américains Paul J. DiMaggio et Walter W. Powell dans les années 1980. Avez-vous observé un tel phénomène: des projets lancés et financés avec les mêmes attentes, prenant des formes similaires, impliquant des solutions et des artistes similaires, et des résultats comparables?

**BP:** Non, je ne pourrais pas dire cela. Je pense que les approches sont très différentes aussi bien au niveau des pratiques artistiques que des institutions qui organisent les projets.

**BA:** Pour ma part, j'ai pu observer de telles dynamiques à travers un projet de recherche sur les pratiques *site-specific* dans l'environnement naturel intitulé *Ars Contemporaneus Alpinus* (ECAV, 2013–15). Focalisé sur le phénomène des parcs à sculpture, ce projet a révélé des similarités frappantes au niveau des attentes, des stratégies, des dispositifs de soutien ainsi que des projets curatoriaux et artistiques.

**BP:** Les parcs à sculpture ou chemins de sculpture sont en effet particuliers. Il s'agit la plupart du temps d'amener des grands noms localement et d'ériger des sculptures comme parachutées dans le paysage. C'est une manière assez peu imaginative de s'engager artistiquement.

**BA:** Pour beaucoup, la campagne représente une alternative: en termes de style de vie, de sociabilité, d'environnement, d'économie aussi... Pensez-vous que le monde rural en général et les villages en particulier puissent inspirer de nouveaux modèles de pratiques artistiques, une alternative à la saturation culturelle des grandes villes, aux expositions spectaculaires organisées par les grandes institutions pour attirer un public toujours plus large, à la stigmatisation du monde de l'art et au marché de la culture? Et, si oui, dans quel sens?

**BP:** Je ne peux séparer la question de l'art du monde de tous les jours. Est-ce que la campagne inspire de nouveaux modes de vie? Je ne sais pas. Peut-être les gens impliqués dans les écovillages tentent-ils de nouvelles approches; mais si cela inspirera beaucoup de monde, ça, je ne le sais pas.

# INTERVIEW

## WITH BRITA POLZER,

### JANUARY 2016

**Benoit Antille:** In 2013, your book “Kunst und Dorf” (Art and Village) acknowledged a phenomenon which consists in developing contemporary art projects in villages. Why do villages represent such an attractive context for curators and artists?

**Brita Polzer:** I don’t see that villages are such an attractive context for curators and artists. Big cities are much more attractive for any kind of art project. But villages, while they are losing their specific features, are nevertheless still quite distinct from cities, and I think that is what people who spend most of their time in cities find attractive.

**BA:** As your book underlines, this phenomenon is completely different from artists’ colonies of the 19th or early 20th centuries, such as Monte Verità in Ascona or the École de Savièse. Could you sketch out some of the characteristics of projects being developed today in rural areas and the challenges they pose?

**BP:** Most 19th century projects emphasized the otherness of villages, which then still existed in the true sense. But mainly they focused on romantic elements, such as beautiful landscapes, domesticated animals or people doing easy jobs. They hardly touched on poverty – if not in a romanticized way, they hardly showed the desperately hard life and work of villagers. Projects today are more realistic, I think. And of course today there are many more possibilities for working in villages. Whereas before you would only paint or draw, today there is a wide spectrum of approaches to adopt.

**BA:** Most of the projects examined in the book are based in Germany, Austria and German-speaking Switzerland. Why did you choose to focus on these specific areas? Is this phenomenon more developed there? And are conditions similar in these three countries?

**BP:** I focused on German-speaking countries because I feel qualified to talk about those areas. That doesn’t mean I know everything, but it’s my language, part of it is my own experience. And in any case I had to define the scope of the subject. Of course it would have been very interesting to see what’s happening in England (Grizedale for example – you mention it further down) and elsewhere, but I couldn’t. I wrote this book entirely for myself, not in collaboration with a university or institution.

Concerning conditions in Germany, Switzerland and Austria: On the one hand they are similar, because of the comparable culture, and on the other they aren’t, because even within a single country, villages are confronted by entirely different circumstances. It would have been nice if someone had written about the different situations and problems of villages in these three countries, but I didn’t find

someone. I didn’t even find anyone who trusted him/herself to write about the situation of villages in Switzerland. Perhaps it’s more difficult to talk in general terms about villages than it is about big cities.

**BA:** Since the middle of the 20th century, the countryside has undergone a process of urbanization that has gradually reshaped its function: traditionally given over to agriculture and the exploitation of natural resources, rural areas are now used for residential, tourist, recreational and environmental purposes. Consequently, the future of the countryside is increasingly planned by regional, national and European policies implemented to make it more competitive. Since most art projects organized in villages are top down processes – frequently planned and funded at a political or institutional level – are we to associate the “Kunst und Dorf” phenomenon with managerial cultural policies linked to regional development? Does it reflect today’s service economy?

**BP:** Quite a lot of the projects in “Kunst und Dorf” were initiated by the artists themselves. But perhaps you are right. The big projects mostly are top down organized. So yes, in a way, you can see the “Kunst und Dorf” phenomenon in the context of regional development policies. But what does your question mean? Do you believe that art only exists if it is managed by politicians? And it’s important to see, that the organizations themselves differ greatly in their intentions, their understanding of what art can be, their culture of communication...

Concerning the last point, “Does it reflect today’s service economy?”: yes, in a way, the projects I look at in my book are part of a service economy. Art is of its time; it has changed its techniques, its methods, its understanding of itself. And as always in history, these techniques and methods and this understanding can lead to work of varying quality.

**BA:** Informed by sociological approaches to art and the art world, my question seeks to understand the function fulfilled by culture in today’s rural areas. The fact is that a great number of art projects emanate from governmental agencies such as Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreich, das Festival der Regionen, Raumsichten, die Deutsche Stiftung Kulturlandschaft or the European LEADER program. My standpoint is not that art functions only when managerial cultural policies are at play. On the contrary, considering the fact that an increasing number of art projects in rural areas are being funded by governmental agencies to boost the attractiveness, visibility and competitiveness of these regions, I wonder whether such frameworks might not be instrumental? What are their effects on cultural production? And what do they change in terms of working modalities?

**BP:** I didn’t do any research in that direction. But I think it’s difficult to generalize, because the projects you mentioned above are all very different. Yes, in a sense they are instrumental – in the same way as other art channels are: galleries, themed exhibitions, ART Basel. They all involve some sort of

instrumentality because they all have a special affinity with art. But I don't see art as something holy; artists can say yes or no. And today art is divided up into different fields with different requirements, so people have to find an environment that's suitable for them. If the government agency organizing the art work is qualified, I think that's a good thing for artists and villages. To work in a site-specific and participatory way is a possibility today, just like painting or making a film. In a way it's crazy: the reproach of instrumentalization is heard mostly in relation to this type of artistic project. Why not say the same thing about painting – meaning that the buyer wants to hang your work in his living room or make money with it?

**BA:** Today, concepts such as *cultural industries*, *creative industries*, *cultural economy* and *creative economy* – which all seek to demonstrate that creativity in general and culture in particular can be used as factors of economic development and diversity – have credence in political circles. They represent a “solution” for cities and rural areas seeking to increase their visibility and economic competitiveness. Do you think contemporary art projects are economically profitable for the countryside? Can such projects at the same time satisfy the expectations of artists, backers and the local community?

**BP:** I don't know if the projects are economically profitable. And I am wary of judgements like that. Who can say whether more communication in a village is profitable or not? Do you really think that social and/or aesthetic values and pecuniary values can be part of the same equation? Of course it's nice to earn money or bring money into a community. But to discuss an art project in such terms is already an attempt to push it in that direction. Categories like that don't interest me. I don't think any of the art projects in my book were conceived on purely economic grounds.

**BA:** I'm not defending the argument of economic growth. But government agencies such as the Arts Council England or reports such as *Why Art Works*, *The Value of the Contemporary Visual Arts in Lancashire and Cumbria*, or the so-called “Rapport Filippetti” in France, do so. Because this argument is central to cultural policies informed by the concepts of the creative economy, many artists or curators seeking funding for a project have to deal with it. Once again, I'm just asking what the consequences are of such a framework on cultural production and artistic independence. I don't use the term “independence” in a romantic way. I simply wonder if, in such a context, artists and curators are not becoming service providers, implementing government policy at a regional level?

**BP:** Art can never take the place of politics. But if politicians feel that art can be a tool to change something – why not “use” it. It needs a good curator, competent people in the organizing team who know the artists working in that field, the field that's appropriate to the context. You can never force an artist who normally paints to do “village-work”. I don't see the danger of producing “service pro-

viders”. There are good and less qualified galleries, good and less qualified curators, and equally good and less qualified clients for village-projects. Art has always been of use to someone.

**BA:** As art historian Miwon Kwon argued in her book *One Place after Another* (2002), site-specific practices can help to build a sense of authenticity or uniqueness around places, which are becoming increasingly homogenized in our globalized world. Based on the examples addressed in your book, do contemporary art projects really achieve this task? And, if yes, how and at what level? Is it just about “branding” a place?

**BP:** I think there's quite a difference between the attempt to create authenticity and branding. I like what Miwon Kwon writes and agree with her that art projects can help build a sense of authenticity or uniqueness around places. People in villages feel that someone is taking them seriously, that they're participating in something important, someone is making them look at their environment in a new and dynamic way. Yes, I think that is a good experience, something that might make you quite proud of your village.

“Branding” a place takes on a different perspective. Then you are interested in the village because you want to achieve something, you want to market the place. On the whole, art can of course help to bring out the authenticity or uniqueness of a place. That's why it's used everywhere, as well as in cities, because it's unique. And I think it might be okay if the client is open and really interested in art.

**BA:** Notions of authenticity, tradition, identity and heritage always come to the fore in relation to projects in rural areas (in artists' proposals, business reports, application processes, PR relations, policy-making, etc.). Are such notions still relevant in view of the urbanization process at play in the countryside and development of the tourist industry? Or is it all about nostalgia, stereotypes and marketing? If they are still relevant, is it possible to address them in depth, within the framework of short-term projects commissioned for strategic reasons?

**BP:** Notions of authenticity and so on, as you describe them, are often used to brand a place to make it attractive for tourism. Historical highlights, very often stereotypical and clichéd, are established, to distinguish that place, to make it “special”.

The projects in my book are not interested in such authenticity. They don't foster “Swissness” or typical attributes of Austrian villages. That's not the point. What's interesting are the little things in village life, whether atypical or the same as everywhere else. It's not about nostalgia or stereotypes. The curatorial approach of Martin Fritz (Festival der Regionen) for example was thematic and he deliberately always looked for topics relating to cities and villages.

**BA:** Taking the notions of authenticity, tradition, identity and heritage further, is “rurality” unavoidable as a theme when undertaking a project in the

countryside? In his book *The Radicant*, Nicolas Bourriaud analyzed how the notion of identity can be instrumentalized, so leading to various forms of *essentialization*. The French critic and curator wonders whether Iranian, Chinese or Patagonian artists must always portray their culture difference in their work? In the same way, must art that is made in the countryside be about rurality?

**BP:** I think we spoke about this previously. I don't know whether the curators or artists in my book thought about "rurality". But I'm quite sure that they all thought about their village and engaged with its population. I don't think you need this sense of abstraction, this theoretical approach, to realize a good project.

**BA:** This question is linked to the aforementioned frameworks (managerial cultural policies and the concepts of the creative economy) and to the fact that many projects undertaken in rural areas are site-specific. I just wonder if such frameworks are not pushing artists and curators to work in a certain way. Completion of a project addressing rural aspects could, for example, be a criterion formulated by a particular funding scheme. My question is not theoretical. On the contrary, I very pragmatically wonder if top down dynamics can affect cultural production? I think they do.

**BP:** I think there have always been top down dynamics in the arts. And surely they have some sort of influence, but it isn't necessarily a bad one. Did the agency contract between the Pope and Michelangelo have an effect on his work? It probably did, but it's hard to say what Michelangelo's work would look like without that influence. I don't think art is removed from the world, it's always manipulated, instrumentalized – and at the same time it goes its own way.

**BA:** Frequently, artists involved in the projects mentioned in your book are born and raised in cities. They live and work in cities, and have an urban culture and background. What does this difference generate in terms of positive inputs, on the one hand, and misunderstandings or tensions with the local community on the other?

**BP:** The differences between country and city aren't that big any more, and although most of the artists in my book live in cities, quite a lot of them come from the country. As Esther Banz writes in her contribution, the villagers like it when artists adapt to village life, get up early and visibly do some constructive work. As Pia Lanzinger points out, they like male artists who build something architectural that gives a sense of really developing something. It's important that artists find a way to communicate with villagers, and perhaps that is easier if you yourself come from a village. But coming from outside can also mean not getting caught up in village life and village problems that sometimes develop over generations. Pia Lanzinger thinks that artists from outside the village might act like counsellors for some village problems.

**BA:** Adam Sutherland, the current director of Grizedale Arts (a pioneering art program launched in 1977 in the Lake District, in England) explained that one of his preoccupations, when working in the context of a village, is to avoid instrumentalization of artists for economic or tourist purposes, and instrumentalization of the local community by the art world. Did you notice any kind of instrumental dynamics in the projects presented in your book? And, if yes, can you explain which?

**BP:** Don't misunderstand me, sometimes of course there are instrumentalizing situations, to which artists and curators shouldn't take part. But it's hard to see that from the beginning and it's not that easy to say NO. "Kunst fürs Dorf – Dörfer für Kunst", a project by "Deutsche Stiftung Kulturlandschaft", was a bit like that. They didn't have any idea what contemporary art is about and tried to instrumentalize it – and encountered problems with the artists. Rolf Wicker writes about this. The foundation thought the artists would produce sculptures and that a few years later they would be very valuable and the foundation would make a lot of money. But the curator knew it wouldn't work like that. Villages and artists hardly ever had problems with one another, but quite a lot of artists had problems with the foundation.

**BA:** Participative and socially engaged approaches belong to a new wave of site-specific practices – a lineage going back the beginnings of land art, minimalism and institutional critique in the 1960s and 70s. Most of the projects described in your book are participatory, community-based or socially engaged. Is this type of approach most adapted to the conditions of peripheral areas such as the countryside, where contemporary art is not well established?

**BP:** What do you mean by "most adapted"? What other approaches do you see? And from which perspective do you ask? I chose this sort of art because it's what interests me most. Of course there are lots of studios and small museums in the countryside (at least in Switzerland), which also has an impact on the local public, but this didn't interest me. I wanted to do research on art projects that really are site-specific or – as some people say – site-reflexive.

**BA:** When I say "most adapted," I mean two things. First, I mean that participation is in some ways "always" successful; strategically speaking, it's the best way to "build" an audience – especially if this audience is not used to contemporary culture. Second, I mean that it is also a very good way to respond to social issues arising in today's rural areas (depopulation in some places or the aforementioned urbanization process in others), which are dramatically changing living conditions. As well as in cities, participative projects reactivate social links and foster social inclusion. In these terms, the countryside provides artists and governments with a win-win situation: the art world benefits from perfect conditions to experiment with socially-engaged practices (I have in mind the size

and sociability specific to villages) through extending government action at a regional level. Like Adam Sutherland, I ultimately see a possible instrumentalization in both directions...

**BP:** I don't know whether participatory art is always successful. To have an audience – does that in itself count as a success? And is there really always a win-win situation? I can only look at individual projects and then try to make up my mind. And if we speak about art projects, we should think about the art in them, about how can we define this ambivalent thing. Julius II took advantage of Michelangelo, nevertheless great art was created.

**BA:** Addressing participative practices, British art critic Claire Bishop argued: "If we look at the proliferation of collaborative art practices today, it seems that many no longer have the oppositional and anti-authoritarian punch they had in the late 1960s and 1970s – when radical theatre, community arts and critical pedagogy emerged in opposition to dominant modes of social control. Today participation is used by business as a tool for improving efficiency and workforce morale; it is all-pervasive in the mass-media in the form of reality television; and it is a privileged medium for government funding agencies seeking to create the impression of social inclusion. Collaborative practices need to take this knot of conventions on board if they are to have critical bite."\* Based on the cases studies analyzed in your book, do you agree or disagree with her?

**BP:** Art doesn't stand outside it's time, as I said before. Of course, in the sixties and seventies the whole climate was more confrontational. Today everybody knows they are not outside society but part of it, so it's much more difficult to find the "Archimedes heel" that lets you fight against something. But of course, I agree, sometimes, just as in daily life, people could be braver and more challenging, in order to force others to take a position. Chantal Mouffe, Oliver Marchart, Markus Miessen... there are quite a lot of authors who write about confrontation being part of democracy. But concerning art projects, there are other voices who say it's important in the first place to bring people around a table to get them talking to one another, to create a mood of understanding and receptiveness. Provocation can make people say, ah, that's art, that's just provocation, we'll put that in the drawer labelled "provocation" so we don't have to think about it anymore. I like the project "Offni Szene" by Vincent Hofmann and Hansueli Nägeli. They occupy the village space and perform something like "soft provocation".

**BA:** Looking for ways to challenge site-specific practices, artist and curator Paul O'Neill and founder Director of Situations, Claire Doherty, addressed

the notion of durational approach to public art. In terms of duration or sustainability, what can you say about the case studies analyzed in your book? When realizing a project, artists produce documentation which allows them to extend their network and find new job opportunities. But when projects are short-term, what remains for the local community afterwards?

**BP:** Some projects, especially those initiated by artists (Antje Schiffers or Hubert Lobnig) take place in one village over several years. As far as I know, evaluations don't exist. But I'm convinced that it is a great thing for villages. Hans Jürgen Driemel writes about a project that was carried out only once, but everybody remembers it, and so in a sense it lives on in these memories. Concerning documentation: it's very easy to fake something, but perhaps also fakes can easily be found out.

**BA:** The increasing rationalization and bureaucratization of the art world (in conjunction with the development of managerial cultural policies, funding systems and application processes) create a uniformization or standardization process addressed early on by the American sociologists Paul J. DiMaggio and Walter W. Powell (The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields, 1983). Did you observe such a phenomenon: projects launched and financed with the same expectations, taking similar forms, involving similar solutions, similar artists, and achieving similar results?

**BP:** No, I didn't see that. I think that the approaches are very different, both from the point of view of artists as well as organizing institutions.

**BA:** For my part, I observed such dynamics when undertaking a research project on site-specific approaches to the landscape entitled *Ars Contemporaneus Alpinus* (ECAV: 2014 – 15). Focused on sculpture parks, this research revealed a striking similarity in terms of expectations, funding schemes, curatorial projects and artists' works.

**BP:** Sculpture parks or routes are indeed a special case. Mostly it's more or less local name dropping and some sort of Drop sculptures are put up. It's quite an unimaginative way to engage with art.

**BA:** For many, the countryside represents an alternative: in terms of lifestyle, social boundaries, environment, food production, local economy, etc. Can the countryside in general, and villages in particular, inspire new models for contemporary art projects or programs – an alternative to cultural saturation in big cities, blockbuster exhibitions at major institutions, the art world's "starification", the society of spectacle, the law of the market? And, if yes, in which sense?

**BP:** I can't separate this "art question" from a "normal-life question". Can the country inspire new models of living? I don't know, but perhaps in Öko-Dörfern people try out new ways, but whether that will inspire many people – I don't know.

\* Jennifer Roche, "Socially Engaged Art, Critics and Discontents: An Interview with Claire Bishop," Community Arts Network Reading Room, July 2006, see: <http://fr.scribd.com/doc/45545670/an-Interview-With-Claire-Bishop#scribd>

## «Un peu rose & suce»

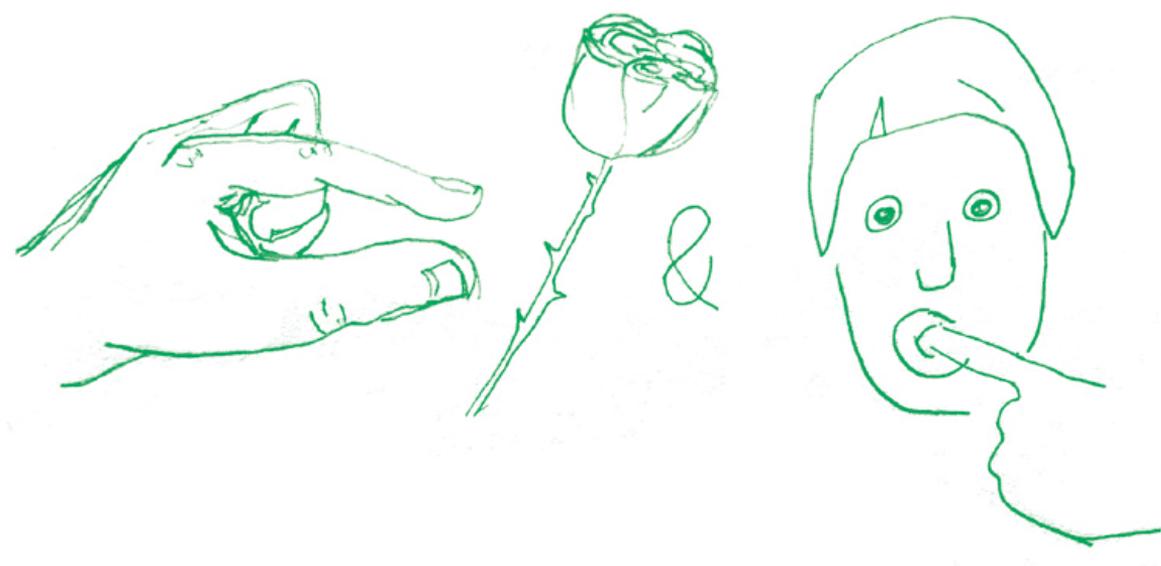
Pièce composée à l'occasion du vernissage de *¿Creative Villages?*

Paroles inspirées du texte de Ludwig Hohl  
«Du travail en général», *Nuances et Détails*,  
1939, Editions OPRECHT & HELBLING à Zurich

**Composition d'Aram Kamali Sarvestani**  
**Rassemblement de François Dey**

### **Interprètes & musiciens**

- › Elise Agati, voix soprano
- › Julien Buchard, voix ténor
- › Elise Lehec, violon alto
- › Lina Luzzi, violoncelle
- › Benjamin Seppey, piano



Choeur et soliste accompagnés  
 Gamme Dorian, rythme accelerando

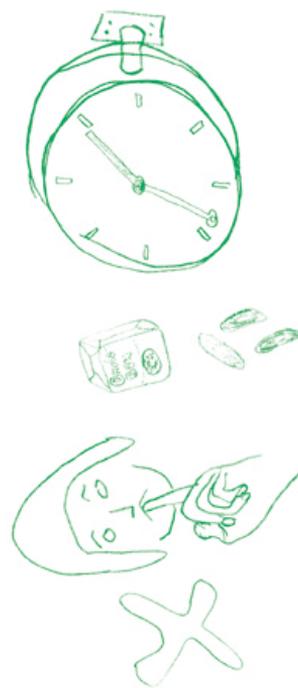




Une a-cti-on qui- nne vit se pas l'ex terre-ri- eur nè pas un train v'aille.



L'a-cti-on nè pain peu rose et su-s un ter-re ri- eur nait pain train v'aille.



Mélodie instrumentale avec voix

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 4/4 time, with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the final three notes (E4, D4, C4). The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piano part features a steady accompaniment of quarter notes in the right hand and eighth notes in the left hand, with some chords and rests.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, 4/4 time, with a melodic line of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A slur covers the final three notes (E4, D4, C4). The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The piano part features a steady accompaniment of quarter notes in the right hand and eighth notes in the left hand, with some chords and rests.

# **LA RUBRIQUE DES PETITES ANNONCES**

Partagez avec nous vos remarques, idées, suggestions ou «coups de gueule» sur le programme *¿Creative Villages?* en nous écrivant à cette adresse :

[creativevillages.leytron@gmail.com](mailto:creativevillages.leytron@gmail.com)

# ONT PARTICIPÉ À CE NUMÉRO

**Suzanne Husky** est une artiste franco-nord américaine, formée en art et paysagisme qui vit et travaille en France et à San Francisco. Les pièces exposent les divers liens aux non humain et des histoires du paysage. Sa pratique est pluri-disciplinaire et va du plateau télé, à la conception de jardins, à la céramique ou la vidéo. Ses pièces engagent des rencontres et des collaborations variées avec des historiens, habitants ou artisans et sont solidaires avec des mouvements populaires.

**Brita Polzer** est née à Lemgo, Allemagne, en 1954. Diplômée de la Kunstakademie de Düsseldorf (1979), elle a étudié l'histoire de l'art, la philosophie et la philologie allemande au département d'histoire de l'art de l'Université de Zurich (1990–1994). Rédactrice du Kunstbulletin depuis 1999, elle enseigne à l'École d'art et de design F + F depuis 2005. Membre de la commission culturelle de la Ville de Zurich (2006–2011) et du comité directeur du Cabaret Voltaire (2009–2013), elle a conçu et réalisé la série de conférences «Art controversé» (2000–2004) et «Idées» (2005–2008). Organisatrice du colloque «Art et village» au Kunsthaus de Langenthal (2011), elle a dirigé la publication éponyme parue chez Scheidegger & Spiess en 2013. Elle a obtenu la bourse de résidence London Landis & Gyr (juillet 2015 – janvier 2016). Conférencière, modératrice, membre de plusieurs jurys et commissions, elle écrit régulièrement dans des revues et publications.

**Gilbert Vogt** est né à Bâle (CH) en 1960. Après un stage chez Jonathan Robertson en Corse (F) il est fasciné par le voyage et le monde artistique qu'il fréquente et photographie. Il a réalisé des reportages principalement en noir et blanc, en France, Espagne, Italie, Angleterre, et pour différente ONG et magazine en Inde, Ouganda, Tanzanie, Bénin, Togo, Guinée-Conakry, Palestine, Liban, Egypte, Syrie, Albanie, Pérou, Equateur, Colombie, Cuba, Turquie, Croatie, Lituanie. Dès lors son activité est partagée entre ses voyages, et l'actualité, il a publié dans Le Nouveau Quotidien, L'Illustré, L'Hebdo, NZZ am Sonntag, Le Temps, Le Nouvelliste, Basler

Zeitung, Spiegel, Stern, The Sun, Ça M'intéresse, Jerusalem Post, etc., et la vie quotidienne en Valais, dont les livres «Le Valais et vous» 1990, «Le Valais en mouvement» 1994 et «Enquête photographique en Valais» 2005, témoignent. Ses images sont déposées dans les collections du Musée cantonal des Beaux-Arts du Valais, de l'Enquête photographique en Valais, de EQ2 en Valais ainsi qu'au Musée de l'Elysée (Association pour la photographie Contemporaine) – Lausanne, et font partie de nombreuses collections privées. Il est membre fondateur, en 2002, de l'agence de presse Pixsil, qu'il quittera 4 ans plus tard. Il a collaboré à une multitude d'ouvrages consacrés aux milieux artistiques et photographiques, ainsi que pochettes de disques et affiches de spectacles, sont travail a été exposé dans de nombreuses galeries tant en Suisse qu'à l'étranger.

## PRÉSENTATION DE L'ÉQUIPE *¿Creative Villages?*



**Alain Antille** est responsable de l'Institut de recherche en art de l'ECAV. Formé en Lettres à l'Université de Fribourg, il enseigne également la philosophie dans le cadre du programme

Bachelor et coordonne le secteur de la formation continue.



Titulaire d'un Master of Arts en Archéologie classique (University de Fribourg, 2001) et d'un Master of Arts en curatorial practice (California College of the Arts, San Francisco, 2011), **Benoît Antille**

travaille actuellement comme curateur indépendant et chercheur basé en Suisse. Il codirige l'espace d'exposition MAXXX – Project Space, assure la coordination du programme de résidence de la Villa Ruffieux

(tous deux à Sierre) et enseigne à la Haute école d'art et de design à Genève. Il a travaillé comme curateur au centre culturel de la Ferme-Asile, à Sion, de 2003 à 2009. En 2012, le Service de la Culture de l'État du Valais l'a mandaté pour rédiger le rapport «Art Pro», un état des lieux de la situation des arts visuels dans le Canton.



**Maëlle Cornut** est une artiste et une alumna du Master de recherche CCC de la Haute École d'art et de design de Genève. Ses projets de recherche se concentrent sur les discours scientifiques

concernant les questions de genre et sont présentés par des projets installatifs mêlant dessins, séquences animées et objets, qu'elle utilise afin de questionner la construction des identités féminines et masculines.

Après un mandat pour le projet de recherche Art.School.Differences impliquant la ZHdK, la HEM et la HEAD, Maëlle Cornut est actuellement assistante de recherche pour l'École cantonale d'art du Valais.



**Stéphane Darioly**, originaire de Haute-Nendaz en Valais, a étudié le cinéma à l'ESAV (École supérieure d'art visuel) de Genève, il a obtenu également un master en Nouveaux Médias à la HEAD (Haute

école d'art et de design) de Genève. Il a co-fondé les productions Videocraft, actives dans le milieu culturel genevois et lausannois ainsi que la Sàrl MUR4 spécialisée dans la captation de spectacles de danse, théâtre et musique.



**François Dey** (Fribourg 1981) se déplace entre la vie de tous les jours et la tentative de prendre une distance aux choses et aux événements qui l'entourent. Alors qu'il se promène il n'a pas l'impression de penser, mais il se sent confortable avec de tels instants, c'est de cette manière

qu'il crée des ouvertures aux entités qui se présentent. Sa façon de travailler est un plan indéterminé. Il travaille rarement tout seul, sa méthode de travail se trouve être une occa-

sion ou les rôles de l'audience, celui de l'auteur et celui des acteurs se mélangent et alors se retrouvent en collaboration.



Artiste et graphiste français, vivant à Biel/Bienne en Suisse, **Jérôme Lanon** a été diplômé en 2003 d'un DNAT (Diplôme National Art et Technique) Design Graphique et en 2005 d'un DNSEP (Diplôme National

Supérieur d'Expression Plastique) Art de l'École d'art du Havre (Fr). Il travaille en étroite collaboration depuis une dizaine d'années avec l'École cantonale d'art du Valais comme graphiste et enseignant.

# IMPRESSUM

Ce journal a été publié dans le cadre de *¿Creative Villages?*, un programme artistique pilote réalisé par l'École cantonale d'art du Valais dans le Village de Leytron de mars 2016 à avril 2017, en partenariat avec la Commune de Leytron.

Ce programme, comprenant une résidence d'artistes, des tables rondes, des workshops, des expositions, des projets dans la sphère publique, un journal et une série de reportages diffusés sur Canal 9, a pour buts d'interroger avec un regard critique l'approche curatoriale du territoire rural, les modes de production actuels dans le champ artistique ainsi que les rapports entre art et économie.

*¿Creative Villages?* est un projet réalisé dans le cadre de l'initiative «Diversité culturelle dans les régions» de la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia. Il bénéficie aussi du soutien de la HES-SO, de l'État du Valais et de la Loterie Romande.

## ÉQUIPE DE TRAVAIL

- › Benoit Antille, responsable du projet
- › Alain Antille, conseiller scientifique
- › Maëlle Cornut, assistante
- › Jérôme Lanon, graphiste
- › Stéphane Darioly, réalisateur

This journal is being published by *¿Creative Villages?*, a pilot artistic program realized in the village of Leytron (Valais-CH), between March 2016 and April 2017, by the École cantonale d'art du Valais (ECAV) in partnership with the Commune of Leytron,

*¿Creative Villages?* includes an artist-in-residence program, seminars, workshops, exhibitions, public art, and a fanzine. Both theoretical and practice-based, this program seeks to critically address notions of art commissioning, cultural policies, the creative economy, and artists' working modalities within such frameworks – all from the perspective of the rural territory.

This project is realized within the framework of the funding scheme "Cultural Diversity in Regions" set up by Swiss Arts Council Pro Helvetia and benefits from the support of the strategic fund of the HES-SO.

## TEAM

- › Benoit Antille, project manager
- › Alain Antille, advisor
- › Maëlle Cornut, assistant
- › Jérôme Lanon, graphic designer
- › Stéphane Darioly, film director

# ÉLÉMENTS DU PROGRAMME DE *Creative Villages?* EN COURS D'ÉLABORATION

**4 Mars** Inauguration de *Creative Villages?* & Journal #1

**Mars – Mai** Résidence d'artistes #1, avec François Dey (CH, vit et travaille à Amsterdam)

**30 avril** Table ronde sur la question des politiques culturelles et de l'économie de projet avec Dominique Sagot-Duvaurox (Economiste, enseignant-chercheur à l'Université d'Angers) et Guy Saez (directeur de recherche au CNRS et professeur à l'IEP de Grenoble); modérateurs Isabelle Moroni (politologue) et Benoit Antille (responsable du projet)

**16 Mai** Vernissage de l'exposition de Pierrick Sorin (FR) autour de la notion de projet d'artiste

**27 – 29 mai** Séminaire sur les dynamiques *top-down* et *bottom-up* en jeux dans le domaine de l'art dans la sphère publique, organisé en collaboration avec LAPS, *Research Institute for Art and Public Space*, aux Pays Bas. Avec notamment Jeroen Boomgard (NL), Tine Melzer (DE), Hans Van Houwelingen (NL), Curdin Tones (CH), Matthias Kreuzer (D), Robert Ireland (USA-CH), John Byrne (GB), Eva Fotiadi (GR/NL), Rachel Mader (CH) et d'autres encore.

**Juin** Journal #2

**Juin** Soirée projection des travaux réalisés par les étudiants du programme *MAPS – Arts in Public Spheres* de l'ECAV à Leytron

**Juin** Résidence d'artistes #2, avec l'artiste Suzanne Husky (FR/USA) et Stéphanie Sagot (FR), artiste et directrice de La Cuisine, Centre d'art et de design à Nègrepelisse, dans le Tarn-et-Garonne

**Juin – Août** Exposition de Ricardo Rivera (USA) et Chris Daubert (USA) autour de la notion de paysage

**25 – 31 Juillet** Voyage d'une délégation Leytron/ECAV à Dublin pour participer à l'élaboration d'un projet de *Grizedale Arts* au *Irish Museum of Modern Art*

**Sept. – nov.** Résidence d'artistes #2

**Septembre** Journal #3

**13 Octobre** Conférence de Jean-Pierre Boutinet, notamment Professeur à l'Université Catholique de l'Ouest d'Angers et directeur à l'Institut de recherche fondamentale et appliquée (IRFA), il est l'auteur de nombreux ouvrages dont «Anthropologie du projet» (PUF, 1990, 2012) et *Grammaires des conduites à projet* (PUF, 2010).

**Octobre** Workshop sur les approches curatoriales possibles d'un territoire comme le Valais, une collaboration entre le programme *MAPS – Arts in Public Spheres* de l'ECAV, le programme master en *curatorial practice* du *California College of the Arts* à San Francisco et le programme master de la *Central Academy of Fine Arts* à Pékin.

**19 Novembre** Vernissage de l'exposition de Carmen Perrin (CH) : *Oleiro, bem te vi*, 2000 – 2016

**Décembre** Journal #4

**Mars – Mai** Résidence d'artistes #3

**Mars** Journal #5

**Avril** Séance de clôture de la phase pilote

