

# D'HIER À AUJOURD'HUI, LES NOUVEAUX MODÈLES DE GALERIE

Par Virginie Devillez

Si le mot galerie apparaît au XVI<sup>e</sup> siècle, sous le Mécénat des Medicis, la terminologie actuelle trouve ses fondements au XIX<sup>e</sup>. Jusque-là, le marché des artistes vivants est peu développé, la Société sortant alors de l'héritage des corporations, des ateliers et des commandes. Dans ce contexte, les premiers à se lancer dans le commerce sont, le plus souvent, des tenanciers de magasins de fourniture pour artistes – jusque-là, beaucoup de marchands et experts exposaient principalement dans leurs propres intérieurs. Les prototypes de cette nouvelle profession sont les Durant-Ruel père et fils, à Paris, où le père Edmond accroche des œuvres de ses clients artistes au milieu des fournitures. Dès 1870, son fils Paul travaille comme un galeriste moderne en exposant et achetant des œuvres aux futurs impressionnistes, avec l'aide de commanditaires, d'hommes d'affaires et de banquiers : il spéculé sur la valeur potentielle de ces artistes, et il va même jusqu'à soutenir leur côte lors de passages en vente publique. Comme beaucoup de galeristes leaders actuels, il ouvre des succursales à l'étranger, Londres, Bruxelles et New York.<sup>01</sup>

Après 1945, le modèle français est supplanté par une nouvelle figure incarnée depuis New York par Leo Castelli qui transforme le métier. Son succès tient certes à l'émergence de l'École américaine, de l'abstraction au Pop en passant par le minimal et le conceptuel, mais aussi de son rapport au client, que celui-ci soit institutionnel ou privé. Castelli innove en créant des listes d'attente où, pour la première fois, il se permet de choisir la collection dans laquelle il placera l'œuvre de ses artistes ; Castelli reste néanmoins encore dominé par l'importance du prestige institutionnel puisqu'il donne la priorité aux institutions, et en particulier au MoMA où il est très proche du directeur Alfred Barr. La tendance est actuellement plus variable, certains galeristes préférant vendre à de grandes collections privées car, aujourd'hui, ce sont souvent elles qui font la réputation d'un artiste que se disputeront ensuite de plus « petits » collectionneurs ou investisseurs – sans compter que beaucoup de galeristes estiment qu'un particulier paye plus vite que l'institution...

Par contre, il est d'autres caractéristiques nées avec le modèle Castelli, et son ex-épouse Ileana Sonnabend, également galeriste, qui caractérisent encore le profil du galeriste « leader ».<sup>02</sup> En

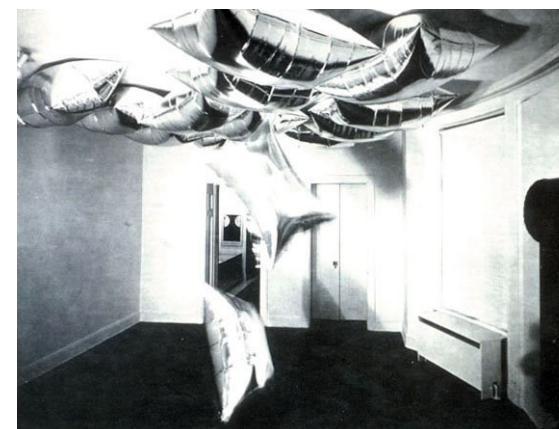
01 Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*, Paris, Gallimard – Folio Histoire, 1995, p. 179.

02 Voir Annie Cohen-Solal, *Castelli et les siens*, Paris, Gallimard, 2009.



Adriaan de Lelie (1755-1820),  
*La Galerie d'Art de Jan Gildemeester*,  
huile sur panneau,  
64 x 85 cm,  
1794–1795.  
(Rijksmuseum,  
Amsterdam)

Portrait de Paul Durand-  
Ruel (1831–1922),  
circa 1910.  
(Photo Dornac, Archives  
Durand-Ruel)



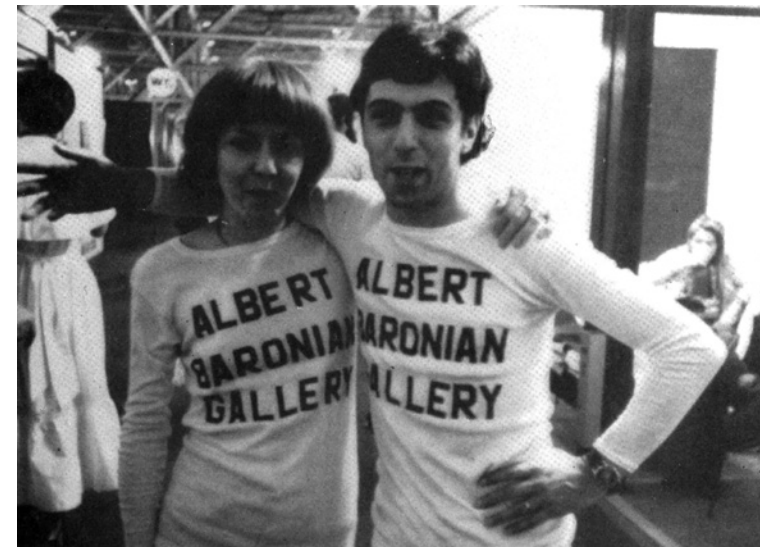
Vue de  
l'exposition  
Andy Warhol à  
la galerie Leo  
Castelli, avril  
1966.

général, une galerie leader travaille avec une série d'artistes majeurs, internationalement reconnus, dont elle gère également la carrière en terme d'édition et d'exposition au sein d'institutions, tout comme elles ont un droit de regard sur les autres galeries qui souhaiteraient, dans le cadre de certains projets, montrer le travail de «ses» artistes. Le plus souvent, la galerie leader travaille avec des artistes découverts par d'autres espaces qui n'ont pas les moyens de grandir avec ceux-ci et donc, de les produire, que ce soit en termes d'œuvres, d'expositions ou de publications. C'est ce qu'a fait Castelli par la promotion de grandes individualités et de mouvements importants : de son temps, un autre galeriste n'aurait pu mettre en place les stratagèmes qui furent les siens pour que Rauschenberg reçoive le Premier Prix de la Biennale de Venise en 1964.

Un des soucis majeurs pour les galeries se situe donc justement dans la question de savoir comment garder ses artistes et avec quels moyens. Albert Baronian, galeriste à Bruxelles depuis 1973, explique que la question de la production est épineuse : à titre d'exemple, pour rester lié à un artiste comme Wang Du, il se doit de le soutenir lorsqu'il expose dans des centres d'art, tant pour produire des pièces que des catalogues/monographies.<sup>03</sup> Baronian, qui classe lui-même sa galerie dans la catégorie des «moyennes», entre les émergentes et les leaders, pointe de nombreuses difficultés pour lui et ses congénères. «Entre deux», ils n'ont pas les moyens de suivre la tendance de l'investissement à tout prix, au risque de disparaître, de même que leurs bénéficiaires ne sont pas au niveau de ce qu'ils doivent injecter – tout comme la côte de leurs artistes, pour des dépenses de gestion identiques (espace, transports etc.), n'est pas nécessairement similaire à celle des «leaders». Dans un même ordre d'idées, il arrive souvent que les galeries dites émergentes ne grandissent pas avec leurs artistes, pour la plupart des raisons déjà évoquées avec, pour conséquence, qu'elles sont dans l'incapacité de se développer aussi vite que ceux qu'elles ont soutenu depuis leurs débuts. Le cas Elisa Platteau/Pieter Vermeersch est à ce titre intéressant, eux qui ont collaboré depuis l'ouverture de la galerie ; après quelques difficultés et l'abandon de son espace induisant trop de charges, Elisa Platteau a privilégié pendant un an un travail en appartement<sup>04</sup>, certes pour des raisons économiques mais aussi curatoriales, la tendance au «project space» revenant sur le devant de la scène (cf infra), tandis que Pieter Vermeersch, appelé à une reconnaissance sans cesse accrue, est dorénavant représenté par le galeriste parisien Emmanuel Perrotin.

03 De par les moyens qu'elles déploient, les galeries leaders influent parfois aussi sur la programmation des Musées et Centres d'art publics qui sont souvent en manque de subsides. En effet, elles sont partie prenante de la production des expositions par leur participation aux frais divers et il est de plus en plus fréquent qu'elles amènent même des expositions clef sur porte pour des institutions qui y voient un moyen de montrer des artistes contemporains à moindre frais.

04 Elisa Platteau vient de rouvrir une galerie rue Ravenstein, à proximité de l'espace d'exposition à but non lucratif Etablissement d'en face et du Palais des Beaux-Arts.



Albert et Françoise Baronian, *circa* 1974.

Pieter Vermeersch. Vue d'exposition à l'appartement d'Elisa Platteau, Bruxelles, 2012. Peinture acrylique sur mur. Courtoisie Elisa Platteau, Bruxelles. (Photo Pieter Huybrechts)



La période Castelli-Sonnabend marque aussi l'émergence d'un autre type de galerie, encore d'actualité, que définit Brian O'Doherty dans une série d'essais publié par *Artforum* entre 1976 et 1981, sous le titre « Inside The White Cube ». Ayant lui-même une activité d'artiste, il analysait de façon jusqu'alors inédite une pensée partagée par ses contemporains : la galerie n'était plus un espace neutre, mais bien une construction historique, voire même un objet esthétique en soi et pour soi, indissociable des productions artistiques qu'elle montre. La galerie en vient même à développer le contenu de l'œuvre dans un contexte où ce dernier est partie inhérente du contenu, tandis que l'apparente neutralité du lieu devient une donnée primordiale pour la monstration de l'œuvre.<sup>05</sup> Sans doute parfois plus audacieuse que son ex-époux Castelli, Ileana Sonnabend lance cette tendance dès 1971, lorsqu'elle inaugure un nouvel espace au 420 W. Broadway à Soho, New York City, avec une performance de Gilbert & George. Cet ancien quartier industriel, plein d'entrepôts et de grands plateaux, attire aussitôt d'autres galeries qui y voient un moyen de montrer la performance, l'installation, l'art conceptuel et minimal.

Partout ailleurs, on a ensuite assisté à un accroissement du nombre de galeries diffusant l'art par le biais du modèle new yorkais de l'organisation de l'espace. Comme le souligne en effet Raymonde Moulin qui a étudié le cas français, « il n'est plus proposé à l'amateur d'art l'itinéraire du promeneur le long d'une rue vitrine (que ce soit l'avenue Matignon ou la rue de Seine), mais le parcours de l'initié. 'Pour arriver à la galerie et passer de l'espace public à l'espace privé de l'exposition, il doit pénétrer dans le cœur de l'îlot et franchir toute une série d'étapes intérieures, faites d'une succession de séquences à travers l'espace bâti et l'espace libre : le porche de l'immeuble sur rue, l'escalier, la cour, puis l'entrée de l'immeuble suivant.'<sup>06</sup> Parallèlement, au niveau de l'aménagement, la frontière entre galerie et musée s'estompe également : « les galeries d'avant-garde tendent à privilégier, dans la construction de leur identité d'entreprise, la fonction muséale sur la fonction marchande. La présentation de l'art, dans les musées étrangers et dans les centres d'art en France, comme dans les galeries, témoigne d'une sorte d'affinité élective entre l'archéologie industrielle et les recherches esthétiques contemporaines, entre les fabriques ou les entrepôts désaffectés et les environnements *in situ* (...). Les espaces des galeries atteignent dans certains cas, de 800 à 2000 mètres carrés.»<sup>07</sup>

En Belgique, les premiers à lancer cette tendance sont, sans doute, Wide White Space à Anvers, Albert Baronian à Bruxelles au travers de ses différents espaces depuis la rue des

05 Voir Brian O'Doherty, *White Cube – L'esprit de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008.

06 Françoise Sogno, *Les Galeries d'art contemporain*, mémoire pour le diplôme d'architecte, 1986 (cité in Raymonde Moulin, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion – Champs, 1999, p. 187).

07 Raymonde Moulin, op. cit., p. 188.



Gilbert & George, *The Singing Sculpture*, 1971. Présenté à la galerie Sonnabend, New York. Courtoisie Sonnabend Gallery.

Wide White Space, Richard Long, *Untitled*, 1973.



Francs jusqu'au Canal (9-10), en passant par la Villa Hermosa qu'il partageait avec Isy Brachot, de même que Joost Declercq qui animait Gewad, à Gand, au début des années 80.<sup>08</sup> Il y a quelques mois, en octobre 2012, ce phénomène a pris une nouvelle dimension avec l'ouverture en banlieue parisienne, à Pantin et au Bourget, de deux espaces monumentaux par Thaddaeus Ropac et Larry Gagosian. Leur but était de créer un espace de référence : « les galeries parisiennes n'apportent pas le potentiel de mise en avant d'une identité forte. Un pas de porte, aussi mis en valeur qu'il le peut, ne reste qu'un écran aux murs blancs dans un immeuble Haussmanien. Les espaces sont confinés, donc impersonnels. La construction hors les murs permet la création d'un lieu dédié de A à Z. On franchit de cette façon une nouvelle dimension dans l'art d'exposer. C'est la même révolution qu'avec les premières galeries.»<sup>09</sup> Ces nouveaux espaces induisent une scénographie revue, sans restriction aucune (sauf celle, comme dans un Musée, de réfléchir à la circulation pour que le visiteur ne se perde pas), comme ils permettent de stocker facilement les œuvres sur place, tout en laissant libre cours aux installations monumentales (ce privilège n'est dès lors plus seulement celui de manifestations officielles telles les Biennales et autres Monumenta, ou d'institutions comme la Tate). Ce type d'initiative est également un indice signifiant sur le parti pris d'une frange de l'art contemporain qui ne vise et ne vit plus que pour une seule clientèle ; en effet, l'espace de Gagosian se situe à l'endroit où atterrissent et décollent chaque jour des jets privés, permettant à un profil de collectionneur international au budget illimité, d'aller directement de son avion au hangar d'exposition, sans devoir perdre du temps à pénétrer dans le centre ville.

L'exemple de ces excentrations pourrait peut être ouvrir une brèche au monopole des quartiers. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, les galeries se sont souvent concentrées dans un secteur particulier d'une ville. A Bruxelles, dans l'entre-deux-guerres jusqu'au début des années cinquante, elles se rassemblent autour de la Montagne de la Cour, là où se situe l'actuel Mont des Arts, avant

08 Il faut noter qu'à ses débuts, la galerie prospective qu'est Wide White Space s'installe dans un espace assez traditionnel (un rez-de-chaussée de maison bourgeoise) pour déménager, début 1968, dans une surface plus neutre, Schildersstraat 2. Par ailleurs, l'autre galerie phare de l'époque liée à l'émergence de l'art conceptuel, MTL, à Bruxelles, travaille dans des lieux également plus traditionnels, comme rue Campenhout à Ixelles, la galerie donnant sur une grande vitrine et une porte de rue, telle un magasin. Cette galerie, comme Wide White Space à ses débuts, a donc développé des projets capitaux dans des surfaces plus classiques dans leur agencement, ce qui n'empêche qu'elles sont aujourd'hui perçues comme une construction historique indissociable des productions artistiques qu'elles ont montré. Enfin, par rapport à la thématique « project space » que nous développons plus loin et que nous associons à une démarche artistique et curatoriale, il est intéressant de noter que Anny De Decker de la Wide White Space travaille en étroite collaboration avec son mari l'artiste Bernd Lohaus, tout comme Fernand Spillemaeckers de MTL est l'époux de Lili Dujourie. Galeries prospectives, ces lieux n'ont pas connu de longévité excessive, comme par exemple Albert Baronian, car leur approche était clairement liée à l'émergence de certains courants qu'ils n'ont pas suivi quand ceux-ci sont devenus dominants et que d'autres galeries ont également voulu les représenter.

09 Louis & Aurélie Vassy, « Pourquoi les galeristes quittent-ils Paris », in *Le Huffington Post* (site web), 21 octobre 2012.



L'espace de la galerie Baronian durant les années 70, rue des Francs.

Gilbert & George devant la galerie Gewad, à Gand, fondée entre autres par Joost Declercq en 1981.



d'amorcer, au début des années soixante, une montée vers le haut de la ville. A Paris, dans les années 70, le centre névralgique bascule de Saint-Germain vers le Marais où s'installent de nombreuses galeries, dans le sillon du Centre Pompidou qui vient d'y être inauguré. Parallèlement à cette constante apparaît un autre phénomène dès les années 60, début 70, qui reflète la prise de conscience des galeries de se fédérer plutôt que de se concurrencer. Ainsi, en 1967, des galeristes principalement bruxellois créent l'Association des Galeries d'Art actuel de Belgique pour défendre leurs intérêts mais aussi pour lutter contre la concurrence d'autres centres proches comme Paris, Amsterdam, Londres ou Cologne. En mars 1968, ils fondent une Foire d'Art actuel en Belgique, un événement qui rassemble, en un même lieu, un échantillon de leurs activités. Inspirée du Salon des Galeries pilotes de Lausanne (1963) et, surtout, du Kunstmarkt de Cologne (1967), ville pionnière en la matière, cette Foire de Bruxelles, une des plus anciennes dans l'histoire récente du phénomène des « Fairs » puisqu'elle précède Art Basel (1970) et la FIAC (1974), est aujourd'hui connue sous le nom de Art Brussels. Dans la mouvance de ce phénomène apparaît aussi la nécessité de procéder à des vernissages communs, bientôt considérée comme une émulation plutôt qu'une concurrence. Encore une fois, à Bruxelles et dans la lignée de Cologne, des espaces (Wide White Space, MTL, Paul Maenz, Oppenheim, Plus Kern...) se fédèrent au début des années 70 dans une galerie commerçante sise entre l'Avenue Louise et la rue du Bailli. Albert Baronian y ouvre aussi un lieu pendant quelques mois, et c'est ce modèle qui est repris, dans les années 90 au Canal, quand il s'installe avec plusieurs collègues au n°20 du Boulevard Barthémy où tous procèdent à des vernissages communs. Depuis les premières initiatives de ce type nées à Cologne, la plupart des galeries s'alignent aujourd'hui pour l'ouverture de leurs expositions, drainant un public spécifique d'amateurs, de collectionneurs, de curateurs, d'étudiants etc. qui font «le tour des galeries», tandis que des plans et brochures d'information recensent ces événements accessibles ainsi à un public non initié.

En général, ces parcours et ces ouvertures simultanées se font par secteurs : à Paris, il y a bien sûr le Marais et d'autres quartiers où se sont installés des galeries émergentes rue Louise-Weisse dans le XIII<sup>e</sup> et, plus récemment, à Belleville, autour du Plateau, le Frac parisien. Des raisons économiques (cf loyers moins chers que dans le Marais) et parfois stratégiques (se positionner près du Plateau) ont justifié l'investissement de nouveaux quartiers, ce que pourrait peut-être laisser présager l'ouverture toute récente de Gagosian et Thaddaeus Ropac en Banlieue, là où bon nombre d'artistes ont leur atelier : « Ces initiatives pourraient avoir l'intérêt de remettre en question la primauté d'une géographie du marché de l'art contemporain, dans laquelle les grandes métropoles sont toujours en tête. »<sup>10</sup> Et pourtant, cette excentration



John Gibson & Dan Graham au Kunstmarkt de Cologne, 1974. (Jacques Charlier, Vernissages, 1974-75 – Photographies : Nicole Forsbach, Jacques Charlier, Yves Gevaert, Philippe De Gobert. Courtoisie galerie Nadja Vilenne, Liège)

René Denizot, Niele Toroni & Madame Rona au vernissage commun des galeries du Bailli qui accueillait, à chaque ouverture, une nouvelle série de bandes par Buren, 1974. (Jacques Charlier, Vernissages, 1974-75 – Photographies : Nicole Forsbach, Jacques Charlier, Yves Gevaert, Philippe De Gobert. Courtoisie galerie Nadja Vilenne, Liège)



est illusoire, car ces deux galeries leader sont déjà dans le Marais et la Banlieue ne constitue qu'une annexe de plus<sup>11</sup>, le Marais restant le centre névralgique, là où Belleville tient bon quand la rue Louise-Weisse accuse le coup depuis un petit temps. Ce problème géographique est, en réalité, identique à Bruxelles.

En effet, à Bruxelles, le quartier ixellois reste dominant, et ce malgré l'existence de nombreuses galeries « downtown ». Durant les années 60, un mouvement vers le haut de la ville s'opère... Pour reprendre encore l'exemple de Baronian, il s'installe en 1978 rue Emile de Beco car, dit-il, « le but principal était de se rapprocher d'Ixelles où il y avait d'autres galeries (...). Cela me donnait une visibilité supplémentaire. »<sup>12</sup> Pourtant, comme nous l'avons vu, c'est ce même Albert Baronian qui suit le mouvement vers le bas de la ville, dans les années 90, dans le Quartier Dansaert en phase de gentrification – là où s'était déjà installée Greta Meert en 1988 et où se retrouvent, au fil des années, Jan Mot, Artiscope II, Crown Gallery, Les Filles du Calvaire, Erna Hecey, AliceDay, Alice, Dépendance, Elisa Platteau, Catherine Bastide, VidalCuglietta, Tulip & Roses, Mott International, Motive... Depuis, certaines ont disparu tandis que d'autres ont regagné le haut de la ville. En effet, quelques galeristes n'hésitent pas à dire que cette section est davantage courue par les collectionneurs, poussant de jeunes galeries à risquer un loyer plus élevé afin de se positionner dans ce circuit : Sébastien Ricou a quitté les Marolles pour s'installer près de Baronian, Jozsa Gallery et Delire Gallery ont directement ouvert près de Xavier Hufkens. C'est également dans le haut de la ville que la plupart des succursales de galeries étrangères se sont installées à Bruxelles : Nathalie Obadia, Barbara Gladstone, Almine Rech, CLEARING, Daniel Templon, Michel Rein... Depuis quelques années, la Capitale est devenue très attractive pour de nombreuses galeries internationales, comme l'explique Barthélémy Schöller de CLEARING : « With respect to contemporary art, Brussels is becoming increasingly important. The quality of the collectors here is incredibly high; on the other hand, compared to other European countries, the rents are very low. Moreover, the city is very centrally located in Europe. And it is very active in the arts. »<sup>13</sup>

11 En effet, à titre d'exemple, Gagosian est présent dans 8 villes avec 11 espaces tandis que Ropac possède 4 espaces dans 2 villes.

12 Virginie Devillez, *Nothing is permanent. Albert Baronian. Profession galeriste / Beroep : galerie houder / Profession : gallery owner* (avec des préfaces de Daniel Vander Gucht, Xavier Canonne et Jan Hoet), Bruxelles, La Lettre volée, 2009, p. 33.

13 Kurt Snoekx, « Art Brussels : fair enough », in *Agenda Magazine*, Bruxelles, 10 avril 2013. A noter que, comme le dit Barthélémy Schöller, Bruxelles est devenue extrêmement importante, au détriment d'Anvers qui était le centre névralgique de l'art contemporain en Belgique jusque dans les années 2000, à telle enseigne que, d'ici quelques mois, Office Baroque vient s'installer à Bruxelles, tandis que d'autres galeries flamandes comme Hopstreet et van der Mieden y ont récemment déménagé. Dans un pays aussi petit que la Belgique, au monopole des quartiers s'ajoute celui des villes.



Galerie Erna Hecey sise 1 rue des Fabriques à 1000 Bruxelles de 2005 à 2010. Architecture by Lhoas & Lhoas.

Pourtant, cette effervescence n'est pas nécessairement bénéfique aux artistes locaux ou émergents ; en effet, installées à Bruxelles où elles peuvent aussi plus facilement organiser leurs déplacements dans les foires, tout en bénéficiant d'espaces qu'elles ne pourraient se payer dans des villes comme New York ou Paris, la plupart de ces galeries mettent en avant leurs artistes qu'elles comptent écouler directement aux collectionneurs belges, réputés pour avoir une très forte densité par rapport à la grandeur du pays. Pour répondre à cette tendance à la fois dominante et globale apparaissent de plus en plus des lieux de type project space. A Bruxelles, Abilene, Rectangle, De La Charge, Institut de Carton, Island... ont, pour la plupart, été lancés par des plasticiens issus des écoles artistiques de la Capitale. Ils développent des projets pour y montrer leur génération, tout en proposant à de jeunes curateurs d'y amener leur regard sur la scène contemporaine. Réaliser des expositions fait par ailleurs de plus en plus partie de la pratique de certains plasticiens qui y voient une manière de réfléchir sur leur propre travail, d'interroger la question de la monstration, de renforcer leurs réseaux à l'international, comme ils peuvent par là aussi respirer lors de périodes de doute tout en restant dans une dynamique créative. Certains en arrivent même à se prendre au jeu, comme Olivier Babin, artiste français qui était représenté par Franz Elbaz, parti pour New York en 2009. Proche de jeunes artistes américains, il décide en 2011 de les montrer dans son atelier de Brooklyn, y voyant un avantage sur les galeries « institutionnelles » auxquelles il manque une certaine liberté, dû aux charges de fonctionnement de leur lieu : « Vous ne montrez pas les artistes que vous voulez lorsque vous avez une galerie à Chelsea ». Aujourd'hui, l'atelier de Brooklyn s'est peu à peu transformé en un espace plus proche du White Cube et a ouvert une succursale à Bruxelles qui porte le même nom que son homologue new-yorkais : CLEARING. Il reste néanmoins une aura liée à ce démarrage en marge et, contrairement à beaucoup de galeristes « traditionnels », Babin n'a pas souhaité que son espace porte son nom.<sup>14</sup>

Suivant ce schéma, les galeristes « traditionnels » trouvent aussi un moyen de se ressourcer dans une pratique davantage curatoriale. La programmation établie depuis septembre 2012 par Elisa Platteau, dans son appartement, rejoint en quelque sorte cet esprit : une réflexion à long terme, avec des regards croisés et des propositions transversales, animent des expositions à encastremements multiples qui laissent cartes blanches aux artistes, curateurs et autres project spaces invités (dernier en date : Form Content de Londres). Certaines galeries y voient de plus en plus une option pour sortir du rythme ambiant, des schémas imposés, même si cette optique n'est pas toujours tenable, une galerie comme Tulip & Roses ayant fermé en décembre 2012, annonçant cet arrêt dans l'esprit qui fut le sien, tel un statement : « *Tulips & Roses is undergoing*



The Island – Sébastien Bonin, Aaron Wrinkle, Benoit Platéus, Benjamin Hugard, *Violins Without Violins*, 2013.

CLEARING – Harold Ancart et Jacob Kassay, *Badlands*, 2011.

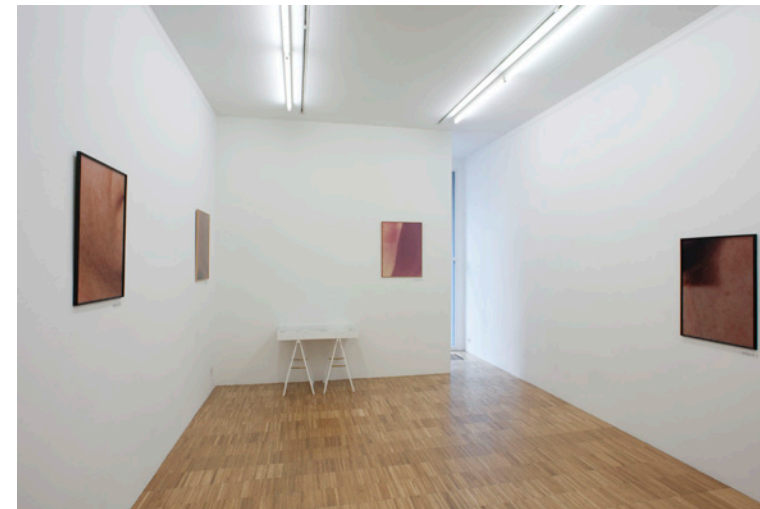


14 Judith Benhamou, « Les Belges restent surréalistes », in *Les Echos* (site web), 20 avril 2012.

cryopreservation, to be more precise. Why? The reasons are prosaic, predictable and not really worth your pixels. What's coming next is much more exciting though, even if we're still figuring out what that might be. Not knowing is kind of enjoyable. (For instance, scientists still don't know what T. Rex's disproportionately short arms were meant for.)»<sup>15</sup>

Parfois aussi, l'élaboration d'expositions de type project spaces permet aux galeries de se ressourcer, de creuser d'autres voies, de s'ouvrir à d'autres publics, comme ce fut le cas durant l'été 2012 pour Elaine Levy, invitant Agata Jastrzabek à curater un show avec Agency — Kobe Matthys; l'on peut également retrouver une partie de ce modèle chez Albert Baronian qui travaille depuis septembre 2012 avec Laurence Dujardyn, une jeune curatrice à laquelle il a confié sa project room, drainant ainsi un public nouveau. Mais ce modèle n'est pas rentable sur le long terme et les galeries pratiquant l'approche project space doivent alterner avec des expositions d'œuvres récentes, produites par leurs soins, tout en continuant à pratiquer le second marché. Jan Mot personifie une dynamique qui, depuis de nombreuses années, excelle avec ce type de variations, se permettant de réaliser de temps à autres des expositions thématiques, curatoriales ou historiques comme, dernièrement (mars-avril 2013), *Fictionnalisme : une pièce à conviction* (Jean Brolly, Georges Bully, Herman Daled, Lidewij Edelkoort, Françoise Epstein, Dominique Païni, Michel Tournereau). Jan Mot est le nerf de la guerre du centre-ville, travaillant dans un espace de taille réduite, où il développe la promotion de ses artistes, en relation avec des collectionneurs et des institutions qui lui sont fidèles de longue date. Le modèle Jan Mot est également intéressant car, plutôt que de tenter de décupler son espace ou de rejoindre le haut de la ville, il a ouvert une succursale à Mexico City qui lui permet d'avoir un pied dans le marché Nord et Sud Américain. Privilégiant une optique du « small » à l'ère de la globalisation, la délocalisation peut également être rentable, car elle permet de notablement réduire des frais (transports, transferts bancaires...) au sein d'un marché mondialisé.

Aujourd'hui, certains événements marquants dans la sphère internationale des galeries laissent davantage penser que la voie idéale (ou plutôt viable) se situe au sein de ces deux modèles antithétiques : le leader et le small. Coup sur coup, deux fermetures ont récemment marqué les esprits. Par une lettre datée du 12 mars 2013, les galeristes français Jérôme et Emmanuelle de Noirmont ont annoncé la fin de leurs activités, après presque 20 ans d'existence : « Notre métier a profondément changé depuis notre ouverture en septembre 1994. L'avenir semble se dessiner dans certaines niches pointues pour des galeries de structure légère et dans la labellisation de méga-galeries, aussi puissantes qu'importantes avec plusieurs implantations internationales.



Vues de l'exposition *Fictionnalisme : une pièce à conviction* (Jean Brolly, Georges Bully, Herman Daled, Lidewij Edelkoort, Françoise Epstein, Dominique Païni, Michel Tournereau), galerie Jan Mot, mars-avril 2013.



Il faudrait passer au stade supérieur pour continuer à servir ambitieusement les artistes dans cette compétition accrue ; donc, agrandir nos locaux, recruter de nombreux collaborateurs, dont certains de haut niveau, et étoffer considérablement la liste des artistes représentés. Surfer sur la vague et conserver la galerie dans sa forme actuelle signifierait à terme desservir les artistes car de nos jours stagner c'est reculer ! Un développement aussi conséquent suppose des investissements colossaux en termes à la fois de finances, de temps et d'énergie, avec des prises de risque et de responsabilité majeures. Personnellement, ne voulant pas prendre le large hors de France, une telle expansion nous paraît irréaliste. (...) Nos engagements futurs, même s'ils ne sont pas tous déterminés précisément à ce jour, se destineront toujours à mettre l'Art et la création contemporaine au cœur d'un projet de société, en traçant de nouvelles voies, à travers des actions ciblées, à la fois professionnelles et caritatives.»<sup>16</sup>

Quelques jours plus tard, *The Art Newspaper* annonçait la fermeture pour l'été 2013 de la galerie de Nicole Klagsbrun, d'origine belge mais installée depuis 30 ans à New York, qui déclare : «I'm not sick and I'm not broke. I just don't want the gallery system anymore. (...) The old school way was to be close to the artists and the studios. Nowadays, it's run like a corporation. After 30 years, this is not what I aspire to do. It is uninteresting. (...) The structure of the system is overwhelming. A dealer's job is to edit an artist's work but your eye for quality gets swallowed up by this endless sea of events, fairs and biennials. The pace of it means you don't have time to reflect or think, or strategise about the right steps for your artists' careers. The standard of the art goes down, but there are always buyers and, if you don't take part, you're not successful. (...) People want the shopping mall experience of fairs and auctions. In the 1980s and 1990s, you'd sell smaller things to people who had less money and they'd be excited – it meant something to them.»<sup>17</sup> Malgré ces déclarations, Nicole Klagsbrun soutient qu'elle ne va pas arrêter de travailler ; bien au contraire, elle souhaite restée impliquée et engagée, mais d'une autre manière, en organisant des expositions en Amérique et en Europe : elle garde d'ailleurs un bureau à Chelsea et, pour le reste, elle louera de temps à autres des espaces afin d'y monter des projets curatoriaux. A Bruxelles, pour toute une série de raisons, Aliceday vient également de renoncer à son espace pour ouvrir un bureau dans ses premiers locaux, rue de l'Aurore, avec la volonté de continuer de promouvoir ses artistes au travers de projets spécifiques, optant pour une approche davantage project space, à l'heure où pour se maintenir il faut grandir et investir des moyens colossaux. Le même genre de réflexion vient de pousser Vidal-Cuglietta à réaliser sa dernière exposition en septembre 2013, malgré un

16 Judith Benhamou, «La galerie Jérôme de Noirmont annonce sa fermeture définitive», in *Les Echos* (site web), 21 mars 2013.

17 Charlotte Burns, «Nicole Klagsbrun to close gallery after 30 years in the business», in *The Art Newspaper* (version web), 28 mars 2013.



Galerie VidalCuglietta, vue de l'exposition de Josh Tonsfeldt, 2013.

succès d'estime sans cesse grandissant et une présence précoce dans les principales foires. Mais là aussi il fallait choisir entre une approche du métier plus agressive pour durer et grandir, ou rester dans une routine au niveau national, au risque de desservir les artistes.

Ces fermetures parallèles, accompagnées de déclarations en partie similaires, ont suscité beaucoup de commentaires ; dans *Le Monde*, sous couvert d'anonymat, un galeriste abonde dans le sens des Noirmont, rappelant que : « Pour lutter, il faut grossir. C'est à mon avis ce qui les a rebutés : cela signifie un changement de vie que l'on peut n'être pas prêt à assumer. »<sup>18</sup> C'est le même constat que fait le galeriste Georges-Philippe Vallois : « Une galerie de taille moyenne, mais avec des ambitions internationales, va avoir beaucoup plus de mal à subsister que par le passé. Il y a vingt ans, elle représentait une trentaine d'artistes et donnait des licences à différents confrères en Europe ou en Amérique pour les revendre. Puis, des galeries ont découvert qu'il valait mieux ouvrir des succursales dans tous les pays, plutôt que de montrer leurs artistes chez d'autres contre des commissions. »<sup>19</sup> Parallèlement, d'autres mutations touchent le monde des galeristes d'aujourd'hui : l'hégémonie d'internet, l'importance des salles de ventes et le succès grandissant des foires. Le nombre des visiteurs en galeries diminue, car ceux-ci se promènent de moins en moins pour faire leurs achats dans des quartiers spécifiques, privilégiant en effet les foires et transposant ainsi dans le monde de l'art la problématique du petit commerce face à la grande distribution ou, comme le dit Nicole Klagsbrun : « It's like the Barnes and Noble effect. There are no little libraries. »<sup>20</sup>

Paradoxalement, avec internet qui facilite les échanges avec des collectionneurs lointains, voire même l'existence de tablettes qui permet le transport d'un stock virtuel, il semble aussi possible de gérer un modèle de galerie à l'encontre des courants globaux, dans des espaces plus restreints mais de qualité, à la fois curatoriaux et marchands — dans la veine de Jan Mot, mais aussi de Dépendance, également resté au centre ville. Et enfin, quel que soit le modèle adopté, le galeriste pourra toujours, s'il le souhaite, conserver une place primordiale, même à l'heure où les salles de vente et les foires semblent mener la donne, même à l'heure où il faut faire le choix de s'étendre ou de réorienter sa manière de travailler car, comme le précise Georges-Philippe Vallois : « La galerie reste au centre de l'échiquier. Parce qu'elle produit, parce qu'elle édite des livres, parce qu'elle découvre, accompagne et diffuse des inconnus, parce qu'elle est lieu de dialogue. Or, le temps s'est accéléré et ne permet pas le temps de la réflexion. Dans les galeries, on a encore ce luxe. »<sup>21</sup>

---

18 Harry Bellet, « Le marché de l'art en crise ou en mutation ? », in *Le Monde*, Paris, 28 mars 2013.

19 Id.

20 Charlotte Burns, op. cit.

21 Harry Bellet, op. cit.

**Ce texte a été commandité par BAM, Instituut voor Beeldende, Audiovisuele en Mediakunst, qui l'a publié en néerlandais au mois de juin 2013. Le Salon et Virginie Devillez remercient Dirk De Wit, le directeur de BAM, qui a accepté qu'il soit également publié sur [www.welcometosalon.be](http://www.welcometosalon.be). Nous tenons aussi à remercier Jean-Michel Botquin, Jacques Charlier et Hilde Pelemans.**