

Théia

ISSN : 3074-5527

Publisher : Université Lumière Lyon 2

2 | 2025

Trouble dans le visuel

La scène parisienne « alternative » des années 1990

Vocation idéologique ou solution pragmatique ?

The Parisian “Alternative” Scene of the 1990s. Ideological Conviction or Pragmatic Solution?

Noam Alon

🔗 <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=415>

Electronic reference

Noam Alon, « La scène parisienne « alternative » des années 1990 », *Théia* [Online], 2 | 2025, Online since 11 mars 2026, connection on 16 mars 2026. URL : <http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=415>

Copyright

CC BY-NC-SA 4.0



La scène parisienne « alternative » des années 1990

Vocation idéologique ou solution pragmatique ?

The Parisian "Alternative" Scene of the 1990s. Ideological Conviction or Pragmatic Solution?

Noam Alon

TEXT

- 1 L'affiche de l'exposition inaugurale de l'espace d'exposition autogéré par de jeunes artistes, Glassbox, « Ne me quitte pas... », constitue un document emblématique – et jusqu'ici peu commenté¹ – qui cristallise les enjeux spécifiques de la scène artistique parisienne à la fin des années 1990. Conservée dans les archives de la bibliothèque Kandinsky², cette affiche résume à elle seule une situation de crise : celle d'une capitale artistique délaissée par ses jeunes talents, confrontée à un manque criant d'espaces d'exposition, tandis que d'autres métropoles, Londres en tête, offrent à ces derniers un terrain plus favorable. En choisissant ce titre, volontairement mélancolique et adressé implicitement aux artistes tentés par l'exil, le collectif SMART réaffirme l'intention fondatrice de Glassbox : retenir la jeunesse artistique à Paris, en inventant de nouveaux modes d'existence et de monstration pour leurs œuvres. Cette affiche n'est pas qu'un support de communication, elle révèle une position, un appel, et surtout, une réaction pragmatique face à un contexte institutionnel et économique peu accueillant. Elle constitue ainsi le point d'ancrage de cette étude, qui s'appuie sur un ensemble de documents d'archives inédits issus de la bibliothèque Kandinsky pour retracer les dynamiques alternatives de la scène parisienne dans les années 1990.
- 2 À la suite de l'euphorie économique des années 1980, au début des années 1990, le monde occidental accuse une explosion du taux de chômage et subit les conséquences de la guerre du Golfe, notamment concernant le prix du pétrole. Le marché de l'art fait face au retrait brutal des acheteurs d'art antique, moderne et contemporain³. La confiance des acheteurs est ébranlée par plusieurs affaires. Des

incidents viennent entacher la fiabilité du marché français à cette période, notamment le scandale de la FIAC 1994, où trois œuvres attribuées à Jean-Michel Basquiat ont été exposées par la galerie Templon se sont révélées être des contrefaçons, suscitant une vive réaction dans la presse et parmi les collectionneurs⁴. La perte de près de 50% du chiffre d'affaires des galeries et des maisons de ventes aux enchères touche en premier lieu les artistes contemporains⁵. Les artistes réputés se retrouvent dès lors avec une cote élevée, mais sans aucune demande, tandis que les moins connus ne vendent plus du tout⁶. À partir de 1992, les achats d'art contemporain seront presque à l'arrêt et plusieurs galeries se verront contraintes de réduire leurs surfaces et leur personnel, voire de fermer leurs portes⁷.

- 3 La scène institutionnelle parisienne n'est pas particulièrement accueillante pour les jeunes artistes. En effet, seuls un département du Musée d'art moderne de la Ville de Paris⁸ (MAMVP) et la Fondation Cartier⁹ consacrent leurs programmations aux jeunes talents et aux nouvelles tendances artistiques. En revanche, les grandes institutions étatiques, telles que la Galerie nationale du Jeu de paume et le Centre Pompidou, se concentrent principalement sur des artistes contemporains établis, souvent en fin de carrière, voire déjà décédés¹⁰.
- 4 La crise du marché et la situation institutionnelle mènent à la création de plusieurs espaces autogérés par les artistes de la scène parisienne. Ces lieux indépendants se différencient des espaces alternatifs des années 1970 dont la plupart incarnait une posture critique vis-à-vis des institutions muséales¹¹. À Paris, contrairement à la province, les artistes, souvent accompagnés de critiques et de commissaires indépendants, essaient de pallier cette déficience de manière autonome. Cette indépendance ne sous-tend pas nécessairement d'idéologie commune, mais sert pragmatiquement de « tremplin » pour l'intégration des artistes au marché¹². Afin de mener leurs activités, ces associations indépendantes ont éventuellement recours à des aides publiques et privées, en se distinguant des autres lieux artistiques par l'importance qu'ils accordent à la convivialité plutôt qu'à la production artistique, au sens « classique » du terme¹³. Il s'agit de lieux intermédiaires « sortes de clubs de fréquentation, lieux de rencontre des amateurs potentiels

que les plaisirs de sociabilité peuvent transformer en collectionneurs¹⁴ », comme l'a formulé la sociologue de l'art Raymonde Moulin. À Paris, vers la fin des années 1990, cette tendance devient si répandue qu'elle fait désormais figure de modèle, ouvrant ainsi une nouvelle voie d'action artistique, parallèle à l'institution et au marché¹⁵.

- 5 Cette période connaît également un essor des revues et des magazines d'art contemporain indépendants sous l'impulsion d'une nouvelle génération de critiques influençant fortement la scène parisienne de l'époque : *Blocnotes* (1992-1998) d'Armelle Leturcq et Frank Perrin ; *Documents sur l'art* (1992) de Nicolas Bourriaud, Eric Troncy, Philippe Parreno et Liam Gillick ; *Perpendiculaire* (1995) de Nicolas Bourriaud, Jean-Yves Jouannais et Christophe Duchatelet ; *Parpaings* (1999) de Christophe Le Gac ; *Particules* (2003-2010) de Stéphane Corréard ; *Le Journal des expositions* (1992-2000) de Camille Saint-Jacques ; *Verso Arts et Lettres* (1996) de Jean-Luc Chalumeau¹⁶. Il faut noter également l'importance de *Purple Prose*, un autre magazine notable, fondé en 1992 (et publié encore aujourd'hui¹⁷) par Elein Fleiss et Olivier Zahm, couple de critiques qui composent également un collectif curatorial bénéficiant de son propre lieu d'exposition – *Purple Institute*.
- 6 L'activité du couple débute en 1990 avec la publication de six numéros d'une gazette par fax, prototype de *Purple Prose* qui sera lancé en 1992 et prendra une forme assez expérimentale pour l'époque ; celle d'un fanzine au sein duquel de jeunes artistes seront invités à intervenir librement. Un an plus tard, Fleiss et Zahm élargissent leur expérience éditoriale vers l'activité curatoriale, en organisant des expositions non thématiques dans des galeries et institutions, françaises comme étrangères¹⁸ (Galerie Thaddaeus Ropac, Paris ; MAMVP ; MOMA PS1 ; Galerie Analix, Genève ; FRAC Nord Pas-de-Calais ; Centre Pompidou...). À partir de 1995, le magazine change d'orientation pour se tourner vers la mode, une décision motivée par l'insuffisance de soutien économique de la part du milieu artistique¹⁹. Cette situation conduit certains membres du monde de l'art à considérer le revirement de *Purple* avec un certain mépris, leurs intérêts économiques étant perçus comme « forcément le mal, le diable, l'horreur absolue²⁰ ». Toutefois, il est vrai que les revenus provenant de publicités ont permis à Fleiss et Zahm d'ouvrir

en 1999 leur propre lieu, Purple Institute, à la fois boutique, café et salle d'exposition dans le 10^e arrondissement de Paris²¹. Zahm évoque rétrospectivement l'hostilité que sa génération a pu subir de la part de la génération précédente (« celle de 1968 [...] désormais au pouvoir dans le monde de l'art et de la culture²² »). Selon lui, cette dernière considérait les nouvelles structures indépendantes peu politiquement engagées à son goût²³. Il constate en effet le fossé idéologique entre les commissaires et les artistes de son âge, qui trouvèrent un certain avantage à la contre-révolution libérale des années 1980, et la génération précédente pour laquelle ce libéralisme constituait une trahison des valeurs soixante-huitardes²⁴.

- 7 Ce glissement progressif de Purple vers d'autres sphères économiques et culturelles illustre bien les tensions d'une époque, marquée par l'émergence de structures indépendantes à la croisée de l'art, de l'édition, et du commerce. Si Purple en est l'un des exemples les plus emblématiques, il n'est pas isolé : d'autres lieux autogérés voient le jour à la même période, portés par une même effervescence générationnelle nourrie par les revues et initiatives éditoriales indépendantes, mais chacun avec ses ambitions et spécificités propres. La structure indépendante Accès Local, fondée en 1998, affiche dès ses débuts une ambition lucrative. Ce collectif réunissait six membres de professions différentes : graphiste, commissaire, critique, journaliste, web designer et artiste sonore. Serge Combaud, Bruno Guiganti, Fabien Hommet, Philippe Mairesse, Olivier Reneau et Philippe Zunino établissent ainsi une entreprise SARL dans le but de développer des activités artistiques sous forme de prestations de service destinées à des identités individuelles ou collectives²⁵. Par la mise en œuvre de dispositifs artistiques, Accès Local propose des interventions ponctuelles au sein d'entreprises et d'organisations diverses afin d'améliorer leurs processus de communication de groupe ainsi que leurs prises de décisions stratégiques²⁶. À ses débuts, le collectif ne fournissant finalement que peu de prestations (seulement quelques missions de design et de marketing), il décide de concentrer ses activités autour de discussions au sein de leur local du 10^e arrondissement²⁷. Ainsi, tous les mercredis soir entre 1998 et 1999, des débats publics sont organisés à l'Accès Local et attirent une large audience. Les visiteurs s'installent dans des canapés d'occasion dépareillés pour assister aux discussions ou expérimenter

les œuvres proposées par la sonothèque créée par le collectif²⁸. Selon la critique d'art Camille Saint-Jacques, Accès Local offrait au public une atmosphère chaleureuse désacralisant le statut de l'œuvre au profit de la bienveillance du visiteur. Une situation, selon Saint-Jacques, presque introuvable dans l'univers souvent codifié des galeries commerciales²⁹.

- 8 Dans son article, la critique Camille Saint-Jacques évoque également la structure consacrée à l'art contemporain Public> dont la priorité est aussi donnée à l'accueil³⁰. Ce lieu indépendant est fondé en janvier 1999 par un groupe de huit jeunes artistes et curateurs. Un artiste de ce collectif, Boris Achour, sollicite Christophe Durand-Ruel, le propriétaire de la Galerie des Archives qui venait de quitter son local à l'impasse Beaubourg (à quelque pas du Centre Pompidou), pour qu'il prête au collectif son espace de 90m²³¹. Durand-Ruel leur propose alors son ancienne galerie pour un loyer réduit à trente mille francs par an³² dont Public> s'acquitte grâce aux aides financières de personnes privées, de subventions de la DRAC Île-de-France, de la mairie de Paris et de la Caisse des dépôts et consignations³³. Selon les fondateurs, en créant leur lieu indépendant ils souhaitent « inciter et participer au développement d'initiatives privées afin de créer de nouvelles dynamiques artistiques³⁴ ». Il semble que par ces « nouvelles dynamiques », Public> cherche à remettre en question la relation habituelle du milieu artistique avec le public, en intégrant dans sa programmation des performances et des *workshops* qui « induisent un autre rapport au lieu, qui n'est pas celui de la consommation³⁵ ». Outre cette vocation idéologique, le collectif manifeste également une grande ouverture aux propositions spontanées d'artistes encourageant l'expérimentation et l'improvisation³⁶. Public> précise également sa mission pragmatique en tant que lieu indépendant : « faire un tremplin, un relais entre les écoles d'art et la scène de l'art contemporain³⁷ ». Après deux ans d'activité, l'ensemble de membres de l'organisation est remplacé par une nouvelle équipe, composée cette fois de cinq femmes de milieux artistiques différents (danse, théorie, commissariat, théâtre, art contemporain³⁸).

- 9 Cette volonté d'ancrer une scène locale en offrant des débouchés aux jeunes artistes se retrouve également dans d'autres structures de la même période. C'est notamment le cas de Glassbox, dont la première

exposition « Ne me quitte pas... », citée en ouverture de cet article, cristallise les tensions de l'époque : le manque d'espaces pousse les artistes à quitter Paris, tandis que certains collectifs tentent d'inventer des formes pour les retenir³⁹. Fondé en 1997, Glassbox est le plus ancien des lieux indépendants de cette décennie, l'un des plus remarquables également, et le seul encore actif à l'heure d'aujourd'hui⁴⁰. Installé dans un ancien local de la Poste, rue Oberkampf dans le 11^e arrondissement, il est géré par le collectif SMART, composé de jeunes artistes de nationalités diverses, mais tous diplômés des Beaux-Arts de Paris⁴¹. Sandie Tourle, Stefan Nikolaev, Gemma Shedden, Frédéric Beaumes, Laurence Delaquis, Jan Kopp, Stéphane Doré et Michel Beziat reconnaissent que leur initiative s'est construite comme une réponse directe à la carence d'espaces d'exposition à Paris, en contraste flagrant avec d'autres capitales européennes, notamment Londres⁴². Au niveau budgétaire, le collectif s'appuyait à ses débuts sur plusieurs ressources privées (notamment le mécénat du café avoisinant) comme publiques (DRAC Île-de-France, la Poste), et si nécessaire, le loyer, dérisoire, se retrouvait divisé entre les membres⁴³. Selon Frédéric Vincent, le fondateur du lieu indépendant Immanence (qui ouvre ses portes en 2000), les membres fondateurs de Glassbox « souhaitaient fonctionner comme une galerie commerciale, mais personne ne voulut endosser le rôle du galeriste qui aurait sans nul doute évincé le côté artiste de cette personne⁴⁴ ». Les artistes du collectif voulaient également profiter de Glassbox pour expérimenter des modes de fonctionnements « anti-institutionnels », en invitant des artistes et curateurs à organiser des expositions personnelles ou collectives tout comme des conférences et des événements spontanés⁴⁵. En parallèle de ces activités, Glassbox a développé un vaste réseau d'échanges culturels en invitant des lieux indépendants étrangers à investir leur espace d'exposition, et en participant, en tant que collectif, à des événements artistiques à Paris⁴⁶.

10 Glassbox, Accès Local, Public> et Purple Institute ainsi que d'autres lieux indépendants de la scène parisienne et berlinoise sont intégrés à une exposition se tenant en 1999 au MAMVP. L'exposition ZAC – *Zones d'activation collective* 99, organisée par Nicolas Trembley et Stéphanie Moisdon – eux-mêmes fondateurs du lieu autogéré Bureau des vidéos –, visait à ouvrir le musée à de nouvelles pratiques

artistiques, moins centrées sur l'œuvre-objet que sur l'événement, la discussion ou l'expérimentation⁴⁷. Ce moment marque un tournant. Car si ces structures ont émergé avec l'ambition de répondre à un vide structurel et à une absence de reconnaissance institutionnelle, elles se voient, en un laps de temps très court, intégrées à la cartographie officielle de l'art contemporain à Paris.

- 11 Ce mouvement pose une question essentielle : l'intégration rapide de ces espaces au monde de l'art institutionnel trahit-elle leurs ambitions initiales ou en confirme-t-elle paradoxalement la validité ? En devenant objets d'exposition, ces structures perdent une partie de leur autonomie critique, mais acquièrent une visibilité et une légitimité nouvelles. L'histoire de ces lieux illustre ainsi une tension fondamentale : celle entre une volonté d'indépendance et la nécessité de reconnaissance, entre pragmatisme et idéologie, entre l'éphémère et l'institution. Une tension qui, encore aujourd'hui, continue de structurer les dynamiques alternatives du monde de l'art.

NOTES

1 Sophie BERREBI, « Transit ? 60 artistes nés après 1960 », *Frieze*, n° 38, 1^{er} janvier 1998, URL : <https://www.frieze.com/article/transit-60-artists-n%C3%A9s-apr%C3%A8s-1960> [consulté le 3 novembre 2025].

2 Neil GURRY (designer), « Ne me quitte pas » [affiche de l'exposition], consulté à la Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, 75191 Paris, le 9 février 2023.

3 Alice SEDAR, « Une année paradoxale : L'année 1990 est marquée par des ventes record et des baisses spectaculaires. La crise du Golfe accentue la tendance à la prudence », *Le Monde*, 19 septembre 1990, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/09/19/une-annee-paradoxale-l-annee-1990-est-marquee-par-des-ventes-records-et-des-baisses-spectaculaires-la-crise-du-golfe-accentue-la-tendance-a-la-prudence_334728_1819218.html [consulté le 3 novembre 2025].

4 Françoise BENHAMOU, *L'économie de la culture*, Paris, La Découverte, 7^e édition, 2011, p. 45.

5 Henri MERCILLON, « Le marché de l'art contemporain : Réflexions sur une crise », *Commentaire*, vol. 3, n° 79, 1997, p. 627, DOI :

10.3917/comm.079.0623.

6 *Ibid*, p. 628.

7 Yves MICHAUD, *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 37-55, DOI : 10.3917/puf.micha.2011.01.

8 Annabelle TÉNEZE, *Exposer l'art contemporain à Paris. L'exemple de l'ARC au Musée d'art moderne de la Ville de Paris (1967-1988)*, thèse, École nationale des Chartes, 2004, p. 259. Tous les artistes présentés dans les expositions suivantes ont moins de quarante ans en 1999 : Pipilotti Rist : *Remake of the Weekend* (22 avril-19 septembre 1999) ; Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Huyghe, Philippe Parreno (30 octobre 1998-10 janvier 1999) ; ZAC 99 : *Zones d'activation collective* (7-28 octobre 1999) ; *L'autre sommeil* : Anna Gaskel, Annika Von Hausswolff, Koo Jeong-A, Paola Pivi, Jeroen de Rijke, Willem de Rooij, Ugo Rondinone, Anne-Marie Schneider (17 novembre 1999-23 janvier 2000).

9 Fiona JANIER, *La Fondation Cartier pour l'art contemporain*, 2008, mémoire professionnel soutenu à l'Université Pierre Mendès-France, Grenoble 2, direction de recherche non mentionnée, p. 17. En 1999 furent organisées deux expositions personnelles de jeunes artistes, la première consacrée à une artiste américaine de tout juste trente ans, Sarah Sze, et la seconde présentant le duo d'artistes français trentenaires, Beaurin-Domercq. Une grande exposition collective intitulée *1 monde réel* est également organisée au cours de l'année 1999 et intègre, parmi une vingtaine d'artistes, cinq jeunes artistes dont quatre sont français.

10 Centre Pompidou, *Rapport d'activité de l'année 1999*, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/bilans-activite> [consulté le 16 avril 2025].

11 Cristelle TERRONI, « Essor et déclin des espaces alternatifs », *La Vie des idées*, 15 février 2011, URL : <https://lavedesidees.fr/Essor-et-declin-des-espaces> [consulté le 20 février 2023].

12 Anonyme, *The Artist-Run Space of the Future*, Institute for Applied Aesthetics, URL : https://www.holo.mg/wp-content/uploads/2021/01/HOLO-DER-artistrunspaceofthefuture_lores.pdf [consulté le 20 février 2023].

13 Cécile BOURNE, « Des lieux alternatifs là où il faut », *Art Press Spécial : écosystèmes du monde de l'art*, n° 22, octobre-novembre-décembre 2001, p. 144.

- 14 Raymonde MOULIN, *Le marché de l'art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000, p. 27.
- 15 Emmanuelle GAL, chronique non titrée, *Le Journal des expositions*, n° 60, décembre 1998, p. 1.
- 16 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, thèse, sous la direction d'Y. Toma, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2016, p. 204.
- 17 Initialement lancé en octobre 1992 sous le nom de *Purple Prose*, le magazine paraît jusqu'à l'hiver 1998, totalisant 13 numéros. Il donne naissance à plusieurs publications parallèles : *Purple Fiction* (1995-1998, 4 numéros), orienté vers la littérature, *Purple Fashion* (1995-1998, 4 numéros), centré sur la mode, et *Purple Sexe* (1998-2001, 8 numéros), consacré à la sexualité, réactivé une unique fois à l'hiver 2008-2009 dans un numéro spécial autour de Rocco Siffredi. En 1998, ces différentes branches sont réunies sous une seule entité : *Purple*, publié jusqu'en 2003 (16 numéros), combinant les approches culturelles, littéraires, visuelles et sensuelles. À partir de 2004, la revue se scinde à nouveau en deux entités distinctes : *Purple Fashion*, dirigé par Olivier Zahm (dernier numéro à ce jour : *Purple*, n° 43, printemps-été 2025), et *Purple Journal*, publication culturelle éditée jusqu'à l'été 2008 par Elein Fleiss et Sébastien Jamain, qui a connu treize numéros.
- 18 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*
- 19 Olivier ZAHM, *Une avant-garde sans avant-garde*, Paris, Les Presses du réel, 2017, p. 19-20 et 177.
- 20 *Ibid.*
- 21 Sauf une exposition organisée en 1999 pour Martin Szekeley, très peu de documentation existe sur les activités du lieu d'exposition de *Purple Institute*.
- 22 Olivier ZAHM, *Une avant-garde sans avant-garde*, *op. cit.* p. 19-20.
- 23 *Ibid.*
- 24 *Ibid.*
- 25 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 14.
- 26 Philippe MAIRESSE, *Reversal : le partage de la parole comme expérience sensible, esthétique, et politique*, thèse, sous la direction de Y. Toma,

H. Letiche et J.-L. Moriceau, Université Panthéon-Sorbonne / Universiteit voor Humanistiek Utrecht, 2014.

27 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*

28 Catherine BÉDARIDA, « La jeune création artistique invente les zones d'activation collective », *Le Monde*, 14 octobre 1999, URL : https://www.lemonde.fr/archives/article/1999/10/14/la-jeune-creation-artistique-invente-les-zones-d-activation-collective_3569533_1819218.html [consulté en ligne le 18 avril 2025].

29 Camille SAINT-JACQUES, *Chronique*, *Le Journal des expositions*, 1999, mars, n° 63, p. 1.

30 *Ibid.*

31 Sabrina REMADNA, « Public », *Parisart*, 12 janvier 2008, URL : <https://www.paris-art.com/public/> [consulté en ligne le 29 mai 2025].

32 Philippe REGNIER, « Quand les artistes gèrent leurs espaces », *Le Journal des arts*, n° 76, 18 février 1999.

33 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, *op. cit.* p. 210.

34 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 14.

35 *Ibid.*

36 Sabrina REMADNA, « Public », *op. cit.*

37 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 14.

38 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, *op. cit.*, p. 210.

39 Anaïd DEMIR et Fabienne FULCHÉRI, « Les nouveaux lieux qui mettent le feu », *Technikart*, n° 29, janvier 1999, p. 43.

40 Site officiel de Glassbox, URL : <https://www.glassbox.fr/fr> [consulté le 29 mai 2025].

41 Anaïd DEMIR et Fabienne FULCHÉRI, « Les nouveaux lieux qui mettent le feu », *op. cit.*, p. 43.

42 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, *op. cit.*, p. 18.

43 Anonyme, « Paris-Tokyo New Generation Art Space », *Minimix*, n° 2, printemps 1998, p. 12.

44 Frédéric VINCENT, *L'artiste-curateur. Entre création, diffusion, dispositif et lieux*, op. cit., p. 210.

45 Anonyme, « Paris-Tokyo New Generation Art Space », op. cit. p. 12.

46 Catalogue officiel de l'exposition ZAC 99, op. cit., p. 17.

47 *Ibid*, p. 3.

ABSTRACTS

Français

Cet article propose une analyse historique des dynamiques alternatives qui ont structuré la scène artistique parisienne des années 1990, à partir d'un document conservé à la bibliothèque Kandinsky : l'affiche de la première exposition du collectif Glassbox intitulée *Ne me quitte pas*. Cette affiche synthétise les inquiétudes d'une génération d'artistes face au manque d'espaces d'exposition à Paris et au départ massif vers d'autres capitales comme Londres. S'appuyant sur des archives encore peu commentées, l'article retrace les conditions économiques, institutionnelles et critiques qui ont mené à l'émergence de quelques lieux indépendants (Public>, Accès Local, Purple Institute, Glassbox), fondés par de jeunes artistes, commissaires ou critiques. Si ces espaces s'éloignent d'une idéologie contestataire muséale propre aux années 1970, ils incarnent une réponse pragmatique à une crise du marché de l'art et à la faiblesse du soutien institutionnel. Ils deviennent des lieux d'échange, de visibilité, mais aussi de sociabilité. Ces structures, en s'appuyant parfois sur des financements privés ou publics, ont progressivement influencé le fonctionnement du monde de l'art parisien et attiré l'attention des grandes institutions, jusqu'à être exposées elles-mêmes dans le cadre de la grande exposition ZAC 99 au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

English

This article offers a historical analysis of the alternative dynamics that shaped the Parisian art scene in the 1990s, based on an unpublished document held at the Kandinsky Library: the poster for the inaugural exhibition of the artist-run space Glassbox, titled *Ne me quitte pas*. This poster reflects the concerns of a generation of artists facing a lack of exhibition opportunities in Paris and the exodus to other capitals such as London. Drawing on underexplored archives, the article examines the economic, institutional, and critical conditions that led to the emergence of several independent venues (Public>, Accès Local, Purple Institute, Glassbox), founded by young artists, curators, and critics. Unlike the ideologically driven artist-run spaces of the 1970s, these initiatives respond pragmatically to a crisis in the art market and a lack of institutional support. These spaces served as platforms for experimentation, exchange,

and visibility, as well as social hubs. Often supported by private or public funding, these initiatives gradually gained recognition and were eventually integrated into the institutional art world, as evidenced by their inclusion in the ZAC 99 exhibition at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

INDEX

Mots-clés

scène artistique parisienne, espaces indépendants, années 1990, Glassbox, Purple Institute, marché de l'art, commissariat d'exposition, archives, sociabilité artistique

Keywords

Parisian art scene, independent spaces, 1990s, Glassbox, Purple Institute, Public>, art market, archives, curatorial practice, artistic sociability

AUTHOR

Noam Alon

Noam Alon est commissaire d'exposition et critique d'art contemporain basé à Paris. Docteur en muséologie, sa thèse s'intitulait *Expérimentation sous contrainte : l'impact des financements publics et privés sur les pratiques artistiques au Palais de Tokyo (2002-2022)*, sous la direction de François Mairesse. Il travaille actuellement pour l'UNESCO en tant que chargé de recherche, où il analyse la configuration des centres d'art à travers le monde.
IDREF : <https://www.idref.fr/277285356>