

Dans *Illegal Living*, 80 Wooster Street and the Evolution of SoHo, Roslyn Bernstein et Shael Shapiro retracent en dix dates les mutations de ce quartier infâme de New York devenu, après l'intervention miraculeuse de Maciunas, l'un des quartiers les plus huppés de la ville. 1967 est donc la date clé de cette généalogie, celle à laquelle G.M. achète, pour la somme de 105 000 dollars, un bâtiment vacant du 80 Wooster Street pour y installer la Fluxhouse Cooperative. Un an plus tard, Jonas Mekas y implantera à son tour sa cinémathèque. 1970 correspond à la phase d'émergence d'une communauté artistique qui prend appui sur un activisme politique, tandis que les années 80 sont définies comme la décennie de la maturité préparant le terrain à la prolifération à venir des galeries d'art bientôt supplantées, dans les années 2000, par les boutiques de luxe.

Qui a un atelier à louer ?

L'orthodoxie face à l'industrie culturelle

Lise Soskolne

J'ai eu la chance d'arriver à New York au milieu des années 90, juste avant que les rues ne soient vidées de toute animation. On considérait comme acquise la disponibilité des espaces parce que cela signifiait que toutes les parties de Manhattan n'étaient pas encore la propriété de quelqu'un. L'art était intouchable. La casquette de baseball « Brooklyn » de Colin de Land relevait de la satire, pas de la politique. Les artistes ne se fabriquaient pas dans les écoles d'art, mais grâce à un travail acharné qui permettait de naître et non d'être fabriqués. La peur nous permettait d'entrer dans ce monde, et devenir artiste, ça se méritait. Rien ne vaut le vécu et c'est pour ça que les gens s'installaient à New York.

Lors de l'apparition de *Craigslis* en août 2000, Giuliani effectuait la dernière année de son deuxième et ultime mandat en tant que maire, avec un taux de criminalité en chute de 57% depuis 1994. Les études post-secondaires et les prêts étudiants garantissaient l'afflux constant de jeunes gens, alimentant la demande en logements et en ateliers — les deux pouvaient s'obtenir rapidement, avec un stage ou un boulot, avant même d'arriver en ville. Réussir à New York commençait à ne plus avoir aucun rapport avec le fait

d'y vivre. À l'époque, l'influence groupée des séries télé *Felicity*, *Sex and the City*, *Will & Grace* et *Friends* allait aveugler la population future sous un vernis de complaisance irréal.

Le 11 septembre a été une piqûre radicale, mais n'a marqué que le début de l'irréalité plus neuve et plus totalisatrice qui devait suivre. New York est devenue la star et le décor de sa propre émission de télé-réalité, attirant à elle ceux qui voulaient se fondre dans un moment épique, constant, imprévisible et historique. Les gens se sont mis à affluer, pas à partir. Pourtant, dans un état de panique justifié, on croyait que la survie économique de New York dépendait d'un environnement urbain supportable, et commercialisable à ces conditions. Le projet d'accessibilité entamé avant le 11 septembre a donc été repris avec plus de détermination. La sécurité et l'art se sont imposés comme les gardiens de la ville. Les financements fédéraux et nationaux ont inondé le sud de Manhattan. L'argent n'a pas réussi à retenir ce qu'il restait de la scène de *downtown*. Au contraire, vers le milieu des années 2000, New York a atteint un état de rectitude morale en refaçonant toute la ville comme un quartier culturel accueillant

et abritant une génération occupant la nouvelle profession d'aspirant créatif.

Pendant ce temps, un nouveau personnage émergeait à l'horizon du monde de l'art. La demande en œuvres d'art exprimée par une base de collectionneurs croissante s'est traduite par une augmentation générale du nombre d'événements sociaux et professionnels pour faciliter les mouvements de marchandises. Les vernissages, les salons d'art, les biennales, les lancements de livres, les *after parties*, les symposiums et les événements caritatifs réunissaient acheteurs et produits artistiques sur un substrat critique formé d'agents, de courtiers, de négociants, d'assistants, de conservateurs, de critiques indépendants, de consultants, de partenaires et de manutentionnaires spécialisés. Sur un mode entrepreneurial typiquement américain, un nouveau réseau mieux connecté est devenu indispensable : le travailleur de l'art était né.

Une génération d'artistes, dont le sens de la résistance et de la contestation avait été intériorisé pendant le cursus universitaire et strictement confiné au monde de l'art, naviguait maintenant sur ce terrain. Leur capacité à utiliser les compétences professionnelles des uns et des autres pour construire leurs carrières autour

d'un activisme symbolique et d'une rhétorique anti-institutionnelle les a bien positionnés sur ce marché contemporain. New York — qui reste le dépositaire de rêves tant effondrés que réalisés — demeurait le port d'entrée vers ce marché pour ceux qui venaient désormais des banlieues chics et de l'université. Les artistes récemment immigrés trouvaient leurs lieux de travail sur *Craigslist*, transférant le solde de leur prêt étudiant aux agents immobiliers qui colonisaient ce site Web pourtant conçu pour éclipser tout intermédiaire et qui ont transformé l'atelier d'artiste en nouveau Graal d'un marché du logement alors saturé. Les bâtiments industriels qui n'avaient pas été reconvertis sous le mandat Bloomberg à des fins résidentielles en tant que lofts dans le style ateliers d'artiste ont été subdivisés par les spéculateurs et transformés en « Immeubles de Vrais Ateliers d'Artiste ». Dès que *Craigslist* a commercialisé l'atelier par inadvertance, il ne restait plus grand-chose de la vie professionnelle des artistes qu'on pouvait encore transformer en marchandise.

Pour *Industry City*, un complexe industriel de quatorze hectares situé sur le front de mer de South Brooklyn, c'était

comme si rien de tout cela n'était en train de se produire. Six cent mille mètres carrés de béton coulé attendaient en silence près de la bretelle d'accès de la voie express Brooklyn Queens, la plupart du temps considérée comme un espace réservé aux messages info trafic des stations de radio. Sous ses airs délabrés, *Industry City* était un bien immobilier précieux. Construit au début du XX^e siècle, ce complexe possède une architecture emblématique qui a dégagé des vues sur le port et sur la ville. De plus, il se trouve à deux stations du sud de Manhattan par train express. Ce dernier morceau du front de mer de Brooklyn ayant conservé son statut de zone industrielle classée M-1 représente 10% de l'espace industriel de Brooklyn. Le lobby pour le maintien de l'industrie, les agents immobiliers, divers organismes de la ville et des groupes communautaires réclamaient tous une part de son potentiel.

Initialement baptisé *Bush Terminal*, il avait été conçu par son fondateur Irving T. Bush comme « une ville dans la ville ». Ce lieu d'expédition, de production et de stockage entièrement intégré possédait son propre réseau ferroviaire, une centrale à vapeur et une centrale électrique, une cafeteria, un système juridique,

une caserne de pompiers, une banque et des moyens de transport pour les travailleurs. La Grande Dépression a initié son lent déclin vers l'obsolescence. En 1986, le complexe a été racheté et rebaptisé *Industry City* par son actuel propriétaire, un consortium d'investisseurs mené par deux entreprises familiales appartenant à des Juifs orthodoxes, *Fruchthandler Brothers Enterprises Ltd* (FBE) et *Cammeby's Ltd*. Il est géré par *Industry City Associates* (ICA), dirigé par un PDG notoirement sophistiqué et principalement exploité par des Juifs orthodoxes. Les bureaux d'ICA y sont installés dans un penthouse industriel réaménagé, dont les murs pastel et le silence d'hôpital trahissent le haut degré de dysfonctionnement de la structure de management.

La couleur des façades des seize immeubles d'*Industry City*, numérotés de 1 à 26, varie du rose sale *Deux flics à Miami* au gris de navire de guerre car les intempéries du siècle dernier l'ont attaquée sans relâche sous tous les angles. Des rues pavées et quatre couloirs ferroviaires désaffectés séparent les Immeubles 1-9. Une centrale moyenâgeuse alimente en électricité ces quatorze hectares d'immobilier, du moins la plupart



Industry City, immeubles 1 à 10 (vue depuis l'immeuble 24). Photo: Dean Kaufman

du temps. Étroits et longs comme des avenues, les espaces du complexe sont loués à des entreprises de l'industrie légère, de production et de stockage qui payent en moyenne 5,55 euros/m². Dans un état de délabrement croissant, ce monolithe en ruines est adapté depuis de nombreuses années à des usages qui ne requièrent aucune rénovation d'envergure, pour un taux de vacance que la rumeur évalue à 75%. Puisqu'il ne génère pas assez de revenus pour être maintenu en état, même avec des réparations minimales, FBE devait trouver un moyen d'attirer et d'accueillir des résidents prestigieux. C'est face à ce déclin, et pour pallier le manque de vision permettant de faire d'*Industry City* un lieu incontournable du XXI^e siècle, qu'Abraham Fruchthandler a contacté mon père, Ron Soskolne, pour planifier et superviser la réhabilitation du complexe. Diplômé en architecture et en urbanisme au début des années 70 à Toronto, mon père avait rencontré Fruchthandler à New York dans les années 80 quand ils travaillaient tous les deux chez *Olympia & York*, un cabinet canadien appartenant aux frères juifs orthodoxes Paul et Albert Reichmann qui développait le *World Financial Center*. En tant que Juif non pratiquant et homosexuel, mon père n'était considéré ni comme un orthodoxe ni comme un membre de la famille, mais comme il avait gagné la confiance de Fruchthandler, ce dernier s'est senti assez à l'aise pour nous embaucher tous les deux. J'ai été recrutée en tant que juive et consultante pour coordonner l'aspect culturel du projet. Bien que nos liens de parenté aient gêné mon père, c'est la seule et principale raison pour laquelle ICA a embauché une fille comme moi — une artiste aux compétences administratives sous-développées et dotée d'un mépris aigu envers le capitalisme. Il fallait utiliser des artistes pour augmenter la valeur immobilière d'*Industry City*.

Pour les artistes et les Juifs, dont bon nombre sont orthodoxes, se retrouver enclavés sur le plan matériel de l'immobilier dans une relation de locataire/propriétaire est chose courante à New York. Au contraire ils ont l'habitude de travailler de concert pour construire une structure institutionnelle. Comme j'étais associée et responsable envers les deux communautés, le travail ne pouvait être accompli que si je parvenais à fonctionner en tant qu'agent double. Avec ma double casquette de locataire et de

propriétaire, d'artiste et de non artiste, de juive orthodoxe et non orthodoxe, j'ai détourné les orthodoxies variables mais compatibles de ma communauté et de mon client pour en faire un *business plan*.

Sauf quand il s'agit de commerce, les Juifs orthodoxes vivent dans l'auto-ségrégation. Leur maison, la synagogue et la *yechivah* constituent les sites séculiers sur lesquels repose l'orthodoxie de leur pratique. Historiquement, le terme « séculier » fait référence à la séparation de l'église et de l'État qui empêche la religion de dicter les lois. Dans la pratique juive orthodoxe, il existe un sécularisme inversé défini par le strict respect de principes conçus pour maintenir la religion face à la loi et à la modernité. Cette inversion s'est traduite par l'évitement absolu de la culture contemporaine, à l'exception du commerce, et c'est cette idée, renforcée par la croyance qu'ils forment le Peuple Élu, qui a produit un type unique de pharisaïsme.

Une contradiction et un comportement tout aussi graves sont en jeu dans le monde de l'art. Malgré l'adhésion tacite à la critique du capitalisme — orthodoxe en soi — les artistes s'engagent volontiers dans les affaires tout en vivant aussi dans l'auto-ségrégation. Dans l'univers de l'art, des réseaux sociaux secrets unissent les producteurs culturels à leurs supporters dans des contextes réglementés par des codes et des comportements sociaux stricts. Les artistes doivent aussi croire qu'ils sont Élus car c'est leur dévouement implacable à contribuer à quelque chose de nouveau qui perpétue une pratique de l'art fidèle à la tradition de l'avant-garde.

L'une des principales différences entre artistes et Juifs orthodoxes est que les artistes ne s'accordent pas sur leur position au sein de l'orthodoxie qui guide leur pratique. L'atelier est justement le site sur lequel ce conflit se joue. L'objectif de mon implication dans *Industry City* consistait à redonner le contrôle de ce site aux artistes et à le séparer du marché. Je croyais qu'en minimisant leur instabilité financière grâce à des conditions de travail abordables et optimales, les artistes pourraient développer une approche de leur pratique qui ne serait pas influencée par les forces du marché, et leur donnerait ainsi plus de contrôle sur les moyens de leur propre production. En sécularisant notre lieu de travail, mon intention était de faire barrage à la domination croissante des intérêts

commerciaux qui, en 2007, déformait notre fonctionnement en tant qu'artistes, et de réparer efficacement toutes les fautes de la décennie précédente. Pas d'atelier ouvert, pas d'immeubles d'ateliers, pas d'expositions collectives. Ne refuser l'accès à personne. Aucune hiérarchie, la démocratie à l'état pur, le travail seulement.

L'accent mis sur la production et l'intégration a influencé la façon dont mon père a conçu l'ensemble du programme de réhabilitation. Il a proposé d'élargir la production industrielle traditionnelle en cours « pour inclure de nouveaux secteurs complémentaires tels le design et l'innovation technologique, la production liée à l'art, la production artisanale, et un environnement de marché pour la vente en gros et au détail de ces biens, ainsi que des produits et des services qui répondent aux besoins de la population active et des quartiers environnants de la ville ».

La ville s'est engagée à rendre tout cela possible au lieu de faire des logements de luxe, afin de préserver les emplois industriels de Brooklyn en conservant le zonage existant — une exception unique à la règle qui a converti la majeure partie du front de mer en zone résidentielle. Refuser la reconversion en zone résidentielle signifiait que la base de locataires existante ne serait pas expulsée progressivement une fois que la valeur immobilière aurait augmenté, mais qu'on créerait au contraire un mélange plus riche en la faisant coexister avec les locataires plus rentables qu'*Industry City* allait attirer, mon rôle consistant à utiliser les artistes pour rendre le complexe désirable aux yeux de cette nouvelle clientèle.

Dans ma lettre de candidature pour ce poste, j'ai avancé l'idée qu'aider réellement les artistes était dans le meilleur intérêt financier de FBE parce que les gens étaient prêts à une réhabilitation sans hypocrisie, où on ne proposerait pas des ateliers bon marché pour se rétracter ensuite et expulser les locataires, vider les lieux et reconstruire, répétant le modèle prévisible de consommation irréfléchie et de « blanchiment » de la population généré par l'embourgeoisement : New York n'avait pas besoin d'un autre DUMBO¹.

J'ai présenté quatre objectifs à réaliser la première année. D'abord, établir immédiatement une communauté artistique en proposant des ateliers optimisés

aux artistes dans le besoin, pour des loyers inférieurs aux prix du marché. Deuxième objectif, les rendre attractifs pour les artistes et les créatifs qui peuvent payer le prix du marché. Troisièmement, développer des espaces pour les entreprises industrielles opérant par exemple dans l'emballage, l'expédition et le stockage d'œuvres d'art, ainsi que pour des associations à but non lucratif afin de générer des « synergies ». Quatrièmement, commencer la revalorisation de l'Immeuble 24 en vue d'y accueillir un locataire culturel d'envergure muséale.

Pendant que mon père concevait le plan d'urbanisme avec une équipe d'architectes et tentait de redéfinir pour FBE ce qui constituait l'industrie new-yorkaise contemporaine en navigant entre l'*Economic Development Corporation*, la Direction de l'urbanisme, les communautés locales, la base de locataires existante, l'*Industrial Retention Network*, les courtiers et les commerçants locataires potentiels, je négociais avec le fils de Fruchthandler afin de coordonner et de construire deux étages d'ateliers dans l'Immeuble 9 pour ce qui devait s'appeler l'*Incubator Program*. Des couloirs de soixante mètres divisaient les étages en deux, créant trente-deux espaces de quarante-six mètres carrés chacun et huit grandes unités d'angle. Pour les ateliers de quarante-six mètres carrés, le loyer de base était fixé à trois cent trente dollars par mois. Conformément à la stabilisation des loyers résidentiels, il n'augmenterait qu'au rythme de l'inflation pour garantir l'accessibilité des prix sur le long terme aux artistes qui jouaient un rôle crucial dans le lancement du projet de réhabilitation, à condition qu'ils puissent prouver être toujours dans le besoin financièrement. La base de locataires était répartie de façon homogène en termes de sexe, de discipline, d'âge et d'origine ethnique, mais largement et incidemment homosexuelle et engagée politiquement. Elle comprenait Doug Ashford, Sadie Benning, A. K. Burns, Walt Cassidy, Anna Craycroft, Andrea Geyer, K8 Hardy, Sharon Hayes, Marlene McCarty, MPA, Ulrike Mueller et Desi Santiago, entre autres.

J'ai été très claire avec eux et ils ont compris que leur capital culturel allait être ouvertement exploité pour attirer des locataires capables de payer leur loyer au prix du marché. Cette formule est ensuite devenue le modèle d'allocation des espaces aux programmes

artistiques, en commençant par *Light Industry*, un nouveau lieu dédié aux médias et au cinéma numérique qui présentait des projections hebdomadaires dans un atelier non loué. En échange ils faisaient venir le public à *Sunset Park*.

Les baux ont été signés dans un bar deux jours avant notre installation. Autour d'un verre, j'ai tendu un stylo aux locataires et les ai assurés que tout se passerait bien. À la fin de l'hiver, nous avons rejoint les autres occupants de l'Immeuble 9 : l'entrepôt des cuves d'extraits liquides et d'arômes de Virginia Dare, une entreprise de mini-stockage, un centre de transfert AT&T, un programme de bus pour adultes handicapés mentaux, mille cinq cents mètres carrés d'accessoires de téléphones portables Verizon endommagés, et quatre mille cinq cents mètres carrés d'espace vacant.

Avec un chauffage au fonctionnement irrégulier et des fenêtres dont l'unique vitre cassée laissait échapper la chaleur de cet immeuble glacial, les conditions de travail n'étaient pas exactement optimales, mais *Light Industry* a attiré les foules et permis aux locataires de faire connaissance. En quelques mois, des performances et des films souvent explicitement gay ont été présentés dans cet espace vacant et non sécurisé situé sept étages au-dessous des bureaux de la direction. Charles Atlas et Andrea Geyer ont réalisé des films, le *Theater of the Two-Headed Calf* a produit et présenté une adaptation gay de *Macbeth*, A. K. Burns et A. L. Steiner ont secrètement filmé des scènes de leur porno lesbien *Community Action Center*. Des cours de dessin de nu féministe, des bains de teinture indigo collectifs et les premières réunions de W.A.G.E. étaient organisés dans les ateliers. La presse a rapidement commencé à y prêter attention. Un article du *Village Voice* intitulé *Au diable DUMBO! Industry City Crée un Nouveau Genre de Quartier Artistique* a été suivi par une double page dans le *New York Magazine* présentant *Industry City* comme « la nouvelle *Factory* ».

La réhabilitation de deux étages d'ateliers loués au prix du marché dans l'Immeuble 2 avait commencé peu de temps après le lancement de l'*Incubator Program* et j'avais déjà pré-loué quasiment tout un étage à près du double du prix des loyers de l'*Incubator*. Dès le début, j'avais démarché la fondation artistique *Dia* et l'association *Creative Time* dont les responsables étaient venus

visiter le site. Rapidement, *Harvestworks*, *The Filmmaker's Coop* et *Anthology Film Archives* se sont également dits intéressés. Ce n'est toutefois que lorsque Paul Chan a loué un atelier au prix du marché que tout s'est éclairci : *Industry City* était né.

Pendant deux ans, ce fut un partenariat idéal entre deux orthodoxies indifférentes aux pratiques de l'une et de l'autre, mais possédant des intérêts personnels compatibles : les artistes avaient besoin d'espace pour travailler et exposer, et le propriétaire avait une offre excédentaire et besoin de revenus. L'obtention de l'autorisation de la direction pour utiliser un espace vacant prenait généralement la forme d'un échange d'e-mails où je proposais un programme en expliquant pourquoi il valoriserait le projet, et l'autorisation était accordée sans exception. C'était en partie dû à la reconnaissance mutuelle des orthodoxies de chacun, et à un certain niveau, à la reconnaissance respective d'être culturellement incompris. Ils savaient qu'ils n'y comprenaient rien, mais au lieu de se sentir frustrés, furieux ou rabaissés, ils ont accepté ce qui leur était étranger parce que cela leur permettait d'atteindre les objectifs fixés.

Au départ, je n'avais aucun mal à décider quels programmes proposer parce que les projets se concentraient sur le type de production que j'appréciais — non événementielle — et provenaient de la base de locataires. Néanmoins, quand l'échelle extraordinaire et le délabrement de *Industry City* sont devenus visibles, les artistes sans le sou en quête d'ateliers et d'autres propositions non sollicitées ont commencé à arriver, et mon rôle de coordinatrice d'espaces a pris une dimension de commissaire d'expositions. La mission consistant à évaluer les gens et leur travail attaquait mon principe selon lequel *Industry City* était assez important pour concrétiser les rêves de chaque étudiant en créativité qui choisissait d'être un artiste dans la grande tradition de Joseph Beuys. J'étais persuadée que l'énorme capacité du complexe pourrait adoucir tout processus de sélection en accueillant une communauté dans son intégralité — une ville démocratique au sein de *Industry City* en plein New York — mais en tant qu'esthète, j'étais outrée par la plupart des propositions. C'était le premier défi de l'horizontalité. Le second résidait dans la possibilité de faire entrer le minimalisme à *Industry City* malgré l'intérêt déclinant de *Dia* pour l'Immeuble 24.



b



a



c



d

- a Arrière du bâtiment 24.
 - b 33^e rue, Immeubles 8 & 9.
 - c Bâtiment 9, deuxième étage.
 - d Bâtiment 24, premier étage.
- Pour l'ensemble de ces images,
photo: Lise Soskolne

Construit sur une jetée, isolé et ravissant, l'Immeuble 24 résistait dans un équilibre précaire sur le port où les visiteurs de *Dia* auraient pu être amenés directement par ferry depuis le bassin autour de la pointe de Manhattan, le long de l'Hudson River jusqu'à Beacon. Pour un locataire d'une telle valeur, FBE aurait envisagé un loyer minimal et j'aurais probablement défendu un contrat sans conditions, voire essayé de garantir l'absence de tout autre espace d'exposition dans un rayon de vingt blocs, en supposant que ce soit ce dont ils avaient eu envie. Pourtant, je m'inquiétais aussi de son impact sur le quartier environnant et sur le projet. Si mon but était d'intégrer dans la base des locataires industriels une communauté d'artistes et un programme critique produit de façon autonome qui refléterait les circonstances très particulières de sa création, en le rendant impossible à reproduire ailleurs, alors non seulement la présence d'une grande institution signifierait que le projet se vendrait de lui-même, mais elle aurait aussi déclenché l'embourgeoisement que j'étais résolue à empêcher. Les choses n'ont pas été plus loin qu'un e-mail de suivi, mais un plan interne pour approcher *Dia* en vue de produire une installation sonore permanente par la désormais feu Maryanne Amacher a été maintenu.

En 2009, j'avais déjà fait visiter les ateliers plus de quatre cents fois, fait signer un bail à plus de soixante-dix locataires, et je négociais ou produisais des projets avec cinq autres personnes. L'agent immobilier commercial venu de DUMBO que mon père avait embauché pour louer l'espace de travail créatif qui devait être introduit progressivement une fois l'aspect artistique pérennisé n'a pas eu autant de chance que moi. Il a décidé de compenser sa déficience en matière de location en mettant en avant ses propres intérêts culturels. Pendant une brève accalmie des activités de programmation artistique, il a proposé à la direction, sans me le faire savoir, ce qui devait être connu sous le nom de *The Rave: Stranded! 2009* était organisé par deux « producteurs d'événements culturels » basés à DUMBO qui prétendaient produire de grands « spectacles artistiques » *post-rave* dans des lofts. Son alignement explicite avec le festival *Burning Man* soulevait des inquiétudes quant à la sécurité des locataires, et sans aucune connexion à la base de locataires ou au site, il était peu probable que cet événement soit favorable à la

réputation du complexe ou contribue à l'allocation des espaces — les deux critères utilisés par le management pour évaluer les mérites d'un programme artistique. Comme *Dia* était devenu un outil de marchandage, synonyme de « locataire de haute valeur » ou « usage optimum de l'espace industriel à des fins artistiques », mon ultime argument contre *Stranded! 2009* était: si vous voulez *Burning Man*, vous pouvez oublier *Dia*.

The Rave a eu lieu dans un espace de trois mille mètres carrés sous les ateliers de l'*Incubator Program* où se concentraient tous les précédents et futurs programmes artistiques. Selon quelques membres du personnel juif orthodoxe ayant assisté à l'événement au cas où les choses dégèneraient, mille deux cents personnes ont fait du yoga et dansé jusqu'à l'aube dans un hybride de *rave* et de burlesque, sans aucun problème de sécurité à déplorer. C'était donc un succès sans précédent. Cinq mois plus tôt, nous avions accueilli *Bottom of the Sky*, une soirée qui a attiré plus de sept cents personnes tournant autour de la communauté. Malgré les lancers de bouteilles de bière et les danses lesbiennes *topless*, ce fut, même d'après le fils de Fruchthandler, une fête très réussie.

Néanmoins, du point de vue de la direction, un événement n'était considéré comme un succès que s'il faisait venir les gens à *Industry City*, point final. En tant que Juifs orthodoxes, leurs connaissances culturelles étaient limitées. J'en ai profité pour mettre en avant mes propres intérêts, mais les membres de la direction n'arrivaient à comprendre ni les différences qualitatives entre les événements prétendument artistiques ni leur impact respectif sur la réputation critique d'*Industry City* dans le monde de l'art. Bien qu'ils aient correctement perçu mon opposition comme de l'élitisme, leur incapacité à l'apprécier comme une nécessité les a incités à me taxer de snobisme et d'obstructionnisme.

À ce stade, la bataille que je menais depuis ce complexe de béton contre la hiérarchie a été remplacée par une croisade pour sa défense. Ma propre orthodoxie avait cédé et j'acceptais, voire adoptais la nécessité de la stratification et de l'arbitrage du bon goût. Tout le monde ne pouvait pas être citoyen d'*Industry City* ni y être invité. Si les membres de la direction comprenaient la valeur d'un point de vue quantitatif grâce à leur orthodoxie d'hommes d'affaires, j'avais

appris à en faire de même. Nos intérêts financiers et éthiques étaient enfin alignés, mais pas nos esthétiques, ce qui rendait nos objectifs fondamentalement incompatibles.

Sentant s'ouvrir le dangereux fossé idéologique et culturel dans lequel s'engouffrait tout ce que j'avais cultivé avec soin, je me suis organisée pour faire une présentation qui aiderait le management à comprendre qu'une approche rigoureuse des standards soutiendrait le projet et leur offrirait les locataires rentables dont ils avaient besoin. En explicitant les connexions entre nos locataires et les grands musées, ainsi que l'importance des réseaux sociaux qui construisent les communautés et renforcent les systèmes de classement du monde de l'art, j'ai cherché à démontrer que la réputation d'*Industry City* pouvait être soit faite soit ruinée par les choix que nous faisons en chemin. Malheureusement, mon contrat a été résilié — et le projet annulé — juste avant cette présentation.

En l'espace de quelques mois, mon poste a été repris par la pieuse épouse du nouveau directeur des opérations venu du Colorado, celui qui m'avait licenciée. Au cours des trois années qui se sont écoulées depuis, il y a eu des raves semestrielles, des expositions collectives pro-israéliennes, des ateliers ouverts, et à l'heure où j'écris ces lignes, l'*Incubator Program* est entièrement démantelé et reconverti en ateliers loués au prix du marché. Mon père a été gentiment poussé vers la porte de sortie après mon licenciement et la majeure partie du programme de réhabilitation reste suspendue.

Dans les mois qui ont suivi mon départ, j'ai regretté de ne pas avoir trouvé un moyen pour qu'*Industry City*, dans son immensité, soit à la fois un lieu de pure démocratie et d'autonomie totale: pourquoi ne pouvait-il pas contenir la totalité de la production culturelle de masse telle que je la voyais, en offrant à chaque œuvre un espace d'exposition grand comme un terrain de football?

À la suite du mouvement *Occupy Wall Street*, après que d'autres initiatives bien intentionnées se sont transformées en missions entropiques intéressées, je comprends maintenant que le sentiment de pharisaïsme que j'éprouvais lorsque mon simple travail (enrichir le propriétaire) semblait résoudre un problème éthique (garantir des conditions de travail équitables aux artistes) masquait et reniait en fait un fantasme personnel. Forcée

e



f

g



- e Charles Atlas en tournage dans l'Immeuble 9, 2008. Photo: Lucas Knipscher
- f Jem Cohen et Michael Almereyda, *Light Industry*, 2009. Photo: HerrC
- g Individus pris au piège dans les fils téléphoniques de la performance *Bottom of the Sky*. Photo: anonyme



h

i



j

- h** Lucy Dodd dans son atelier.
Photo: K8 Hardy
- i** *This is our Art*: pancarte réalisée par The Theater of the Two-Headed Calf pour la répétition de leur pièce. Photo: Lise Soskolne
- j** « K8 is K8 Hardy »: Clark Solack et Thomas Beard (de Light Industry) discutent dans l'atelier de K8.
Photo: Lise Soskolne

de choisir entre *Stranded!* 2009, *Dia* et l'autonomie des artistes exigeants de ma propre communauté, il est devenu clair que mon fantasme n'avait rien à voir avec la démocratisation du monde de l'art ou l'accueil d'équipes de producteurs culturels privilégiés aux dépens du quartier. Mon fantasme latent et diabolique était que New York retrouve son potentiel d'espace vacant des années 90. La ville

pourrait encore se retrouver orpheline sous l'effet de l'activité des entreprises et autres entités du marché, abandonnée pour toutes les choses qui font rêver les gens: retourner dans les banlieues chics et les universités de *Ivy League*, revenir à la nature, à l'école de commerce. Ce qu'il resterait? Un groupe gérable d'artistes autodidactes travaillant, pensant, s'organisant et se présentant dans un

décor délabré n'appartenant à personne; une culture secrète et sécularisée du débat idéologique, telle la représentation des textes midrashiques — l'orthodoxie, et non l'industrie de la culture.

- 1 N.d.T.: « Down Under The Manhattan Bridge Overpass » (littéralement: le passage en dessous du pont de Manhattan), zone industrielle reconvertie en zone résidentielle dans les années 80.