

Glissements des réseaux

Clive Robertson

Number 39, Spring 1988

L'histoire s'accélère par ses marges

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46955ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Robertson, C. (1988). Glissements des réseaux. *Inter*, (39), 44–45.



GLISSEMENTS DES RÉSEAUX

Je fais partie de ces artistes des médias qui déplorent le retour en force de la peinture et de la sculpture. L'exposition Zeitgeist, présentée à Berlin, m'a donné la nausée. Non pas que je sois allergiques aux pratiques « matérialisantes », mais j'ai vu là le signe évident d'une réinstitutionnalisation de l'art, j'ai même constaté une dépolitisation du réseau des collectifs d'artistes.

Des artistes qui étaient également des activistes politiques se sont graduellement retranchés derrière un positionnement individualiste et se sont confinés à leur rôle d'artiste (ayant souvent un emploi secondaire).

Il ne faut pas se leurrer, il n'y a plus de politique juste, la conjoncture économique de même que des notions d'ouverture issues du post-modernisme ont mis fin à l'engagement des artistes.

Après avoir terminé mes études, il y a une vingtaine d'années, j'étais conscient que comme artiste je devais être aussi critique face aux pratiques alternatives que par rapport à mon propre travail. Ainsi, je ne me suis jamais impliqué dans une véritable association, qu'elle soit culturelle ou politique. J'ai plutôt acquis mon expérience par l'observation de collectifs d'artistes, notamment le *Scratch Orchestra* en Grande-Bretagne. J'ai tout de même été co-fondateur de *W.O.R.K.S.* à Calgary, participé à l'enregistrement d'un disque d'artistes sous l'étiquette *Voicespondence* ; contribué à la création de magazines canadiens pour un concours vidéo. J'ai aussi élaboré des projets de télévision avec des artistes internationaux et des festivals de performance en 1972, 1973, 1978 et 1979. Enfin j'ai une production personnelle dans le domaine de la musique, de la performance et de la vidéo.

Les années 1978-1987 ont été les plus fructueuses pour moi. J'étais alors à Toronto et je pouvais y observer les conséquences de la culture féministe et des artistes de couleur, de même que les luttes pour le droit à l'orientation sexuelle. Devant ces phénomènes sociaux-culturels, j'ai constaté un glissement des réseaux d'artistes vers un

développement culturel où la valeur du témoignage culturel l'emporte sur la qualité du produit.

En 1973 Klaus GROH, professeur dans un collège allemand, fonde, avec la participation de centres d'artistes de différents pays, *La Coopérative internationale des artistes*. Deux centres d'artistes canadiens se retrouvaient parmi ceux-ci, l'un à Calgary, l'autre à Montréal. Le but recherché était de poursuivre l'esprit de Fluxus. Cette association a bien sûr précédé les centres d'artistes autogérés. Encore en 1973, Robert FILLIOU a dédié *Telepathy* « aux membres canadiens du réseau éternel », en l'occurrence *General Idea* de Toronto, *W.O.R.K.S.* de Calgary, *Image Back* de Vancouver et *Véhicule* de Montréal.

À l'époque où la performance prit son essor, en 1970, j'entends sous une forme différente du happening ou de l'évènement, « le réseau » publia des périodiques tels que *Catalyst* (édité par The Artist Information Registry) en Grande-Bretagne et *File* au Canada.

La croissance des groupes autogérés du Canada a été différente de celle du « réseau », leur existence n'étant pas aussi homogène, exception faite des coops média et plus particulièrement de la vidéo qui se conformait substantiellement à l'esprit du « réseau ». Les autres groupes, sans vouloir les insulter, ressemblaient plus à des galeries. Mais comme l'avait prédit FILLIOU, le réseau artistique a été dépassé par un réseau de culture

plus large — la radio communautaire étant l'une de ses composantes les plus significatives. À mon avis, la chronologie apparaît différente à plusieurs endroits au Québec. En effet, pendant qu'au Canada anglais nous étions des réseaux, nos pairs du Québec étaient engagés dans un activisme social et politique. Tout cela n'existe plus actuellement, ou presque plus. Sauf pour les coopératives média.

Mon expérience à Toronto me donne à penser que les artistes y étaient très actifs dans plusieurs domaines. Quand ? de 1977 à 1985, l'*Union des artistes indépendants* ayant pris naissance en 1984, naturellement une minorité d'artistes étaient de gauche. On se retrouve devant une problématique de réseaux d'artistes et non de réseaux politiques. Ma démarche est, à mon avis, très différente et plus logique, particulièrement dans les rapports entre mes politiques et ma démarche artistique depuis 1964 jusqu'à aujourd'hui.

Je sais très bien que le temps des réseaux d'artistes est révolu, du moins comme « avant-garde » crédible ou devrais-je dire naïve ? La même chose est vraie pour l'art actuel, du moins comme sujet de comparaison.

Peut-être pouvons-nous argumenter sur le fait que « l'art de la performance » a eu la vie courte et a pris fin en 1977, du moins avant de devenir un phénomène de la pop culture à New York. Lorsque les critiques vont à la *documenta* et qu'ils disent BEUYS est mort, l'art alternatif est mort ; d'une certaine façon, ils ont raison et certainement qu'ils ont posé les conditions pour un retrait politique majeur.

En raison de la récente culture pop il est plus difficile pour la nouvelle génération d'artistes de saisir l'histoire de l'art des deux dernières décennies. Le revivalisme ayant ramené la peinture, la musique improvisée ou le happening, telle une nostalgie.

ROBERTSON, qui a fondé le magazine Fuse, est actuellement directeur de la Galerie Saw, à Ottawa, et poursuit ses recherches dans la performance et le son.