

Topo New York L'alternative s'essouffle t-elle à New York?

Guy Durand and Richard Martel

Number 42, 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/46895ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Durand, G. & Martel, R. (1988). Topo New York : l'alternative s'essouffle t-elle à New York? *Inter*, (42), 6–9.

FOF NEW YORK

L'ALTERNATIVE S'ESSOUFFLE- T-ELLE À NEW YORK ?

Il y a deux ans, suite à la manœuvre *ArTernative* du collectif *Inter/Le Lieu*, lors du dixième anniversaire de Franklin Furnace dans Tribeca, Guy DURAND écrivait « en 1987 à New York l'audace de l'art circule dans un réseau alternatif concentré dans East Village tandis que l'art parallèle s'est institutionnalisé dans Soho au travers du marché des avant-gardes, l'idée d'*Art as Entertainment* fait de la performance un genre artistique officiel appelé à un avenir commercial et de loisir assuré pour les « branchés » ; les centres de documentation font du livre d'artiste, des revues et affiches des objets d'art. Parce que le contexte économique de New York est prohibitif et qu'il y a saturation des galeries vouées à l'art contemporain, l'alternative prend vie dans les logements, les petits studios et les garages, sorte de réponse des artistes porteurs d'initiatives. Alternative peut-être mais seule réponse au racisme tacite et à la pauvreté. Des galeries et des espaces d'artistes marginaux aux conditions d'existence brutes. Cette faune et ce climat de vie renforcent la symbolique underground. De mail art et de performances néoistes

dans des caveaux, des sculptures et de musique dans des garages loués, de sculptures urbaines au statut de squatter, d'expositions de bad painting dans des refuges illégaux, voilà de quoi se nourrit la nuit de l'alternative. Écho écorché à cette ville violente où la fièvre de créer, d'exister au présent et pour toujours hante les artistes : tel un risque ». (*Infester les zones*, in *Inter* n° 36, été '87, p. 45).

New York, capitale artistique des années '60-70 principalement, reste toujours cette envoûtante plaque tournante pour l'art qui se fait. Il y a énormément d'artistes à New York et c'est aussi ce qui fait de cette ville un endroit privilégié pour les échanges et le développement des critères artistiques. Le système semble donc bien rodé et le zonage artistique, si l'on veut, intègre des productions qui sont presque à l'image de l'infrastructure économique de la mégapole capitaliste. C'est pourquoi on a

longtemps attribué à New York la légitimité du développement stylistique des arts plastiques jusqu'à ce que le néo-expressionnisme allemand et la transavantgarde italienne ne mêlent les cartes pour, bien sûr, se faire consacrer par les marchands de New York. David SALLE est chez Castelli en novembre. L'identification des modèles artistiques et leur consolidation se manifestent donc, habituellement, dans des considérations optimales par le nombre, la concentration et la simultanéité dans les grandes capitales. Il y a évidemment de tout à New York, et c'est la pluralité des tendances qui prévaut, et c'est normal d'y trouver cette multiplicité.

Or, la traversée éclair d'un événement « néoïste » dans Lower East Side et la visite de galeries dans Soho et East Village en novembre 1988, laissent songeur. De surcroît, le Museum of Modern Art publie le catalogue raisonné des

objets du mouvement Fluxus. Le mot-clé de ce qui se passe ; la chose, par l'alternative. Qu'en est-il et pourquoi ?

Il y a constamment une dialectique négative. Des aspects ont brusquement changé. Voilà que New York se révèle actuellement sans surprise pour qui lorgne vers l'audace de l'art. On pourrait faire le constat suivant : nous avons affaire à l'affirmation du règne de l'artefact sur l'intention philosophique dans la mesure où l'équipement culturel et artistique en place produit la prépondérance de l'objet artistique sur l'activité des artistes. Ainsi, quand l'activisme s'étiole, l'artefact somptuaire reprend le dessus.

L'excellente rétrospective de Donald JUDD au Whitney Museum est le calque propositionnel du procédé de monstration. Le pape du minimalisme américain est extrêmement à l'aise dans cette structure : cela illustre réellement à quel point les



s'structures conventionnelles d'exposition, l'appareil muséologique, délimite l'allure du produit artistique. Ici au Whitney, JUDD confirme son adaptabilité parfaite à l'espace physique : il est presque question d'inceste artistique.

Voilà le paradoxe newyorkais : l'apparente démesure de son avant-gardisme ne signifie plus maintenant que l'acceptation des différences et l'assujettissement de la quête libidinale artistique en fonction des critères d'admissibilité et d'organisation rentable ou fragmentaire. Voyons-en les éléments d'un œil critique.

LA DÉSTABILISATION DE LA BIG APPLE PAR L'INSTITUTIONNALISATION AMBIGUË

D'une part, bien que fascinante parce que démesurée, New York ne porte plus l'élément de surprise et d'inattendu qui en faisait la caractéristique particulièrement. Il en résulte

que les expériences artistiques sont affirmées dans leur potentiel créateur par l'officialisation des pratiques, non par la déroute ou la transgression du code, qu'il soit ou non de l'ordre de la représentation. Il est plus important de faire régner l'ordre de la digestion artistique que de tenter la désinvolture par le dérèglement. De toute façon, New York digère tout, ce qui fait sa force, mais aussi ce qui peut rendre caduque une entreprise de questionnement quelle qu'elle soit. Par exemple, comment peut-on toujours conserver des installations de Walter DE MARIA — disons *The Broken Kilometer*, *The New York Earth Room* — pendant autant d'années ? Cela relève de la muséologie et non de l'activisme artistique prospectif. On comprend que ce sont là deux exemples de productions assez captivantes, évidemment, au premier coup d'œil, mais qui finissent par devenir obsolescentes par leur

redondance ; et qui restent comme des signes de contrôle inconscient de l'activité libidinale soumise aux contraintes de l'hégémonie de la valeur d'échange : la rentabilité. On conserve ces « installations » pour des motifs rentables et/ou mystiques.

Un autre aspect de cette tendance au statu quo artistique tient au peu de renouvellement stylistico-formel relié aux productions se montrant dans Soho. Ce quartier a été le fer de lance de l'avant-garde internationale des années '60-70 principalement, et les galeries Castelli, Sonnabend, Weber... ont joué un rôle prépondérant dans l'hégémonie artistique newyorkaise. Sauf qu'en 1988, lorsqu'il s'agit pour un artiste de négocier un contrat, il y a des galeries plus avantageuses, Diane BROWN par exemple, qui attirent les plus jeunes artistes. À noter toutefois que Willoughby SHARP qui, on le sait, s'occupait de la revue

Avant-garde il y a près de quinze ans, vient d'ouvrir une petite galerie dans Soho où il aura une forte tendance à exposer les artistes de New York. L'exemple de PS-1 est aussi révélateur d'une photographie du terrain. Au tout début, ce lieu semblait une alternative au rationnement d'espace disponible principalement dans Soho. Le concept même d'installations a quelque chose à voir avec PS-1. Sauf que maintenant, ce lieu est devenu ambidextre : il sert à la fois aux artistes, boursiers de leur pays, à tenter une sortie, ou paradoxalement, une ouverture vers New York... et en même temps c'est un lieu muséologique. Les expositions thématiques historiques, comme *Arte Povera*, ou la récente rétrospective de PISTOLETTO, témoignent des incidences de la muséologie sur l'expérimentation artistique.

Plus on y pense et plus les choses se confirment. Ceci par exemple si on se fie à l'accréditation muséologique, mentionnons l'exposition *Fluxus* de la Silverman collection à la librairie du Museum of Modern Art. Une accréditation institutionnelle officielle. Des performances et des films sur les artistes *Fluxus* sont au nombre des activités réalisées au Museum of Modern Art. Jon HENDRIX qui, on le sait, a réalisé bon nombre d'actions politiques avec le *Guerrilla Art Action Group* il y a plus de dix ans maintenant a fait office de secrétaire en compilant les archives de MACIUNAS, pour cet énorme *Fluxus Codex*, publié chez le tout officiel Abrams ; catalogue de la collection Silverman qui arrive au même moment que cette officialisation au M.O.M.A. L'avant-garde *Fluxus* au Musée tandis que la rétrospective de BOCCIONI se tient au Metropolitan Museum parce que ce dernier est mort, évidemment, en 1916. Une exposition des dernières productions sérigraphiques et peintures d'Andy WARHOL se tient au Guggenheim suite à une commandite de la firme Mercedes-Benz. La compagnie allemande avait un effet demandé à WARHOL de réaliser une collection à partir ses automobiles. WARHOL a choisi vingt modèles sur l'énorme production de Mercedes-Benz. De plus, une exposition hétéroclite, une sélection d'artistes des années '50-60 qui ont utilisé l'objet principalement. Encore ici, absolument rien de neuf à proposer. L'ère de l'acceptation des procédés



COLLECTIVE ARTISTS GROUP FROM QUEBEC AT NEW YORK. Le Collectif d'artiste *Inter/Le Lieu* a contribué à sa façon au dixième anniversaire de Franklin Furnace (112 Franklin Street N.-Y.). Fondé en 1976 par Martha Wilson, *Franklin Furnace* est devenu le plus important centre de documentation d'art parallèle en Amérique. Installations, expositions, performances, livres d'artistes et archives constituent la trame de ce *Last word in Museum*.

photos: Patrick Altman

INFESTER LES ZONES

Ce qui n'aurait pu être qu'une exposition des œuvres et activités des membres du collectif de la mi-novembre à la fin décembre, s'est véritablement transformé en *art adventure* les 13, 14 et 15 novembre 1986 entre Soho et East Village. Performance en trio à la galerie Émilie Harvey le 14, soirée de performances chez *Franklin Furnace* le 15 et au *NoSeVo* sur Rivington Street dans la nuit témoignent non seulement de la vitalité et des contacts réseaux de l'art qui se fait et auxquels participent *Inter/Le Lieu* mais aussi de certaines données et de certains enjeux du champ de l'art actuel.

l'emporte sur le questionnement des apparences et du processus.

La chose artistique des galeries et boutiques de Soho et d'East Village se fait ultradesign (suffit de voir les nouveaux meubles ou bibelots japonais et italiens) où l'esthétique contrecarre la fonction, où le soulier déborde formellement sans souci d'efficacité, où la sculpture amplifie le bibelot en énorme artefact kitsch — Jeff KOONS chez Sonnabend — et que l'installation multimédia relie l'artiste en acte (devenu images animées) et le symbole morbide de l'underground (le rat des souterrains urbains) — Bruce NAUMAN chez Castelli. Même que Fluxus, ce courant d'artistes, d'idées, d'actes est soudain mis en évidence comme objet à recenser, cataloguer et vendre. Nous sommes certes loin de l'époque où l'art conceptuel, par un retour ontologique sur ses constituants morphologiques, faisait éclater les limites et proposait un écartèlement du sujet de la pratique artistique. Cette époque semble révolue maintenant et les diverses factions artistiques qui s'agitent sont des réponses éparpillées ne permettant plus, hélas ! de codifier un langage ou un métalangage... qui proposerait des alternatives. Voilà un autre problème qui explique en même temps le développement d'East Village depuis quelques années.

Les artistes originaires de New York — pensons ici par exemple à John FECKNER bien connu à Québec — ne peuvent montrer leur travail dans des galeries telles que Castelli. Il n'y a donc pas beaucoup d'autres alternatives, à moins de se contenter du « garage » ou « du vestiaire », en attendant d'avoir fait ses preuves. East Village ne possède pas de grands lofts comme Soho, les espaces sont à l'échelle humaine, l'art aussi. Encore un gros paradoxe qui explique pourquoi il est difficile de valoriser une production innovatrice tendanciellement puisque son développement morphologique se situe en deçà des normes habituelles fixées depuis quinze ans par l'hégémonie des espaces de Soho.

Dans Lower East Side il y a des artistes de toutes provenances qui s'agitent autour de la Rivington School comme s'ils voulaient témoigner d'une exemplaire historicité avec The New York School (les années '50) ou l'Ash Can School (début du

siècle). Performances musicales néoïstes de Monty CANTSIN utilisant le junk, le métal urbain, un peu de la même manière que Robert HENRI voulait répondre aux académiciens au début du siècle.

L'activité artistique de New York est fragmentée, les lieux supportent des groupuscules qui ne se connaissent pas ou veulent s'ignorer, les tendances dominantes affirment l'artefact comme principale monnaie d'échange pour adhérer au palmarès artistique.

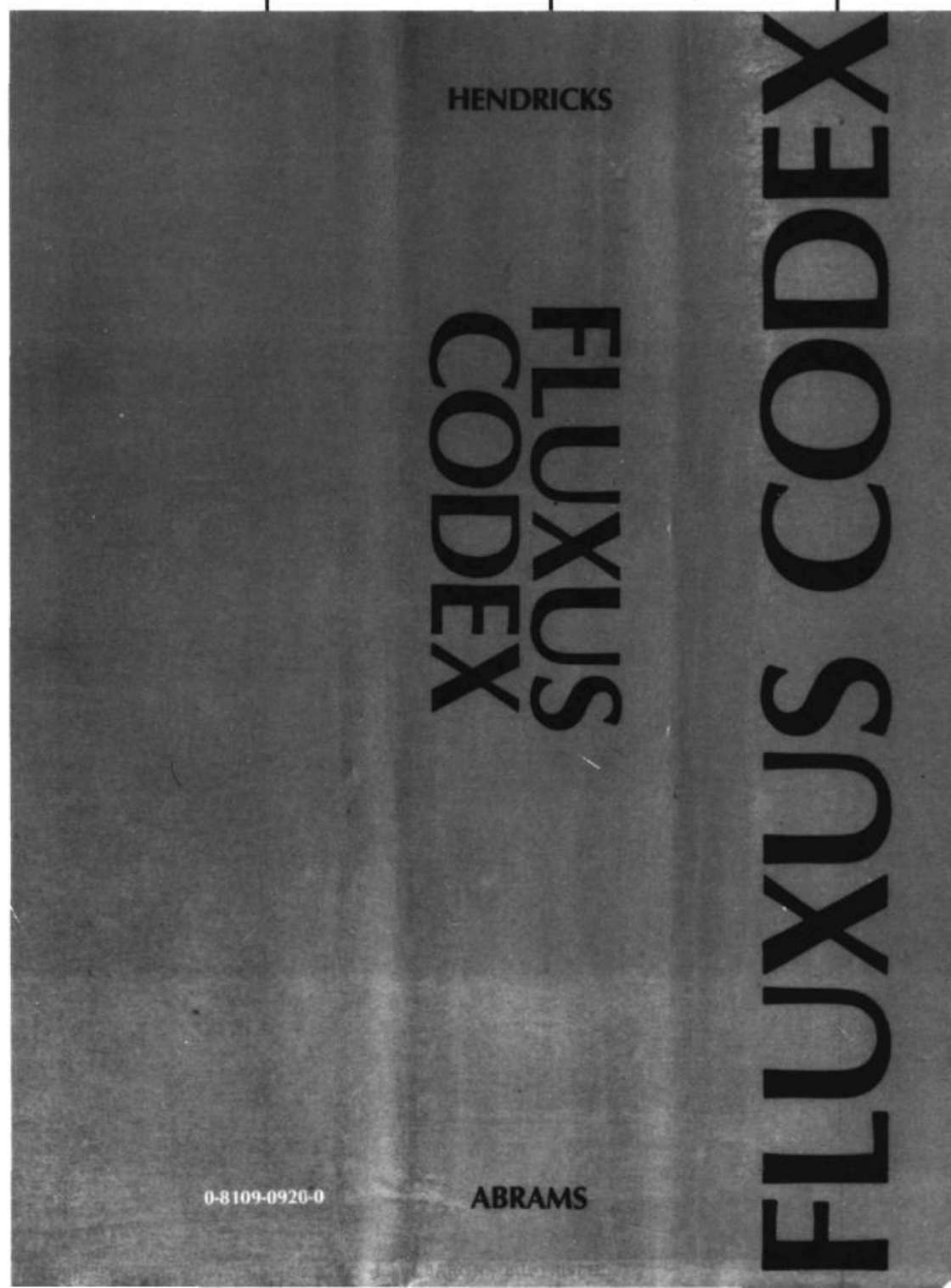
Les réalisations s'effectuent un peu en vase clos dans le sens qu'elles ne changent pas l'ordre artistique des choses. New York ne semble plus être la place « where the revolution will come » quoique les artistes y présentent des productions évidemment intéressantes. Le nombre de galeries y est énorme, divisé en secteurs avec une clientèle ciblée, prête à ingurgiter le produit de l'art.

Des propositions intelligentes, Bruce NAUMAN chez Castelli, ou engagée, Group Material : *Democracy in Four Times* à la Dia Art Foundation attirent l'attention. Cependant, on est porté à se demander pourquoi une production artistique montrée à New York est « nécessairement » — lire ici d'une manière nécessaire — plus importante qu'ailleurs. Cela justifierait, d'une façon paradoxale, que l'activité artistique à New York y est plus importante, non pas à cause de sa réalité artistique intrinsèque, mais parce qu'elle est montrée et digérée à New York : ce qui en diminue dès lors la portée transgressive et c'est aussi ce qui explique la montée du conservatisme qui s'illustre par l'acceptation et l'officialisation de l'artefact artistique dans la valeur d'échange. C'est probablement pourquoi il faut absolument faire autant de bruit autour de soi pour se faire entendre ; parce que la fragmentation des lieux et des esthétiques

n'agit plus dans des rapports d'intercommunicabilité comme au début des années soixante. Pensons aux affinités entre les happenings et le pop art, entre KAPROW et WARHOL par exemple. Le produit, dans l'activité artistique — le fétichisme — l'emporte sur le processus : voilà la logique affirmative pratique et positiviste.

Dans Lower East Side, au bar Chameleon et à la galerie Stockwell, les néoïstes rassemblés autour de Monty CANTSIN n'arrivent guère à créer un événement d'art. L'esprit de secte, le bruitage désorganisé et le sur-reflet technologisé (vidéo) de déjà fait, vu et revu, donnent un magma qui sombre, par absence d'audace, dans les idées, le rythme et la transgression/séduction. Mots affichés pour un futur livre d'artiste (objet) et odeur de cuisine perdurent.

Autour, l'art alternatif se réifie lui aussi, comme partout dans Manhattan.



LA RELATIVISATION DE NEW YORK PAR LES RÉSEAUX

L'arrivée des villes moyennes en Occident principalement, permet d'échanger, en rapport d'intercommunication, des éléments de réponses aux questionnements toujours aléatoires et arbitraires du pourquoi-faire-les-choses, d'autant plus crucial lorsqu'il s'agit de l'art. Essoufflement parce que l'éclatement des années '80 aura permis aux villes intermédiaires d'échanger et de créer comme une espèce de réseau qui se tisse tranquillement partout où s'agitent les artistes. Une démonstration évidente de ce phénomène pourrait être illustrée, mais négativement, par la programmation de la galerie 49^e Parallèle, qui, on le sait, est une galerie subventionnée par le gouvernement canadien afin de faire connaître les artistes canadiens à New York. On s'attendrait à y trouver des

artistes d'avant-garde, ou du moins des productions innovatrices. Alors, l'insignifiante proposition des peintures de Christopher PRATT et de Medric MAC PHEE est assez difficile à accepter. Comment peut-on produire de telles expositions ? L'an passé, TOUSIGNANT, cette année PRATT, l'an prochain MOLINARI ? Voilà ici encore la marque de l'essoufflement due probablement à l'officialisation du système conventionnel d'exposition.

Reprendre le bus avec un sourire.

D'une part l'ironie et la marchandise exotique se pointent dans la « Big Apple ». Mais d'autre part, l'alternative a pris le bus.

Narcisse, maintenant, semblerait bien avoir déposé le miroir sur le mur et il sait à quel moment il peut s'y regarder.

Guy DURAND, Richard MARTEL

