

Espaces alternatifs, sonores, imprimés...

Guy Schraden

Numéro 39, printemps 1988

L'histoire s'accélère par ses marges

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46948ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schraden, G. (1988). Espaces alternatifs, sonores, imprimés.... *Inter*, (39), 14–23.



9

11 12

10

14

13

15

16

45

48

50

51

44

46

47

49

52

43

73

74

75

72

70

69

68

67

66

64

65

63

62

61

35

34

33

32

31

30

29



ESPACES ALTERNATIFS, SONORES, IMPRIMÉS...

Quoique la dénomination d'alternatif ne me satisfasse pas entièrement, je l'emploie car elle est la plus usitée pour désigner dans le domaine culturel les activités autres, c'est-à-dire marginales, off, underground, parallèles, en un mot toutes les activités déployées dans les milieux dits de sub-culture, occultées par les milieux traditionnels artistiques, non diffusées par les médias.

Dans les pays de l'Est les lieux alternatifs sont appelés *indépendants*. Je pense que ce terme qualifie mieux que tout autre les activités du circuit marginal. Ils sont indépendants entre autre du fait qu'ils ne comptent sur aucune aide officielle et ne sont pas tributaires de leurs « public ». Ils ont pour but de promouvoir les recherches les plus diverses dans les domaines de la création actuelle. Ces espaces de liberté œuvrent par des expositions ou des publications avec un sens profond d'indépendance. Étant donné la conjoncture actuelle, le système traditionnel du marché de l'art a tendance de plus en plus à se désintéresser de toutes formes de recherche. Raison de plus de soutenir les activités des centres alternatifs et ce particulièrement dans les revues d'art. Car une certaine notoriété dans les médias peut être un stimulant, non à la création, mais à la diffusion et ainsi atteindre son but : informer. Pour beaucoup, les activités déployées dans les espaces alternatifs peuvent paraître futiles car ces lieux souvent connaissent une vie éphémère. Mais, détrompez-vous, ils ont une structure et une ligne de conduite rigoureuse qui leur est propre et répondent à des besoins bien précis. Leur but atteint, le flambeau est repris par d'autres initiatives.

Il est à noter que tous ces lieux sont animés par des artistes ou tout au moins par des personnes qui agissent de l'intérieur et non de l'extérieur du mouvement artistique contemporain. Ces initiatives peuvent être personnelles ou collectives. Dans ce cas, chacun à son tour prend l'initiative. Ce système permet aux promoteurs de s'octroyer un temps pour leur création propre. Pour tous les artistes actuellement engagés dans des recherches d'idées et de concepts, ces espaces sont d'une impor-

tance vitale. Vu les différents médias par lesquels l'artiste contemporain s'exprime, je tiens à traiter dans ce dossier tous les types d'espaces et de médias, c'est-à-dire disques, cassettes, revues, livres, lieux d'expositions, films, etc. En dehors des multiples initiatives d'un monde artistique en mutation permanente, la vie et les activités des lieux alternatifs sont des moyens subversifs permanents contre la sclérose des fonctionnaires et le côté mercantile du marché de l'art.

Il n'est pas toujours nécessaire de budgets considérables tels ceux dont disposent les institutions officielles — Musées et Maisons de la culture — gérées trop souvent par des fonctionnaires incompetents, uniquement concernés par leur carrière et non à l'écoute des créateurs.

Il est indispensable, pour avoir une vue globale de l'univers artistique contemporain, d'avoir connaissance également des activités déployées par les centres marginaux. Ces activités conjuguées avec celles du monde traditionnel forment un ensemble indissoluble. Car n'oublions pas qu'à l'Ouest, ce qui est occulté par les officiels et le circuit traditionnel, l'est également à l'Est.

Ce dossier Pour une approche des espaces alternatifs, espace sonore, imprimé, physique a été publié en quatre parties dans la revue Belge Artefactum. Nous avons cru bon de le publier ici en entier car les idées et l'information sont fort pertinentes dans ce numéro spécial. En espérant qu'il soulève des opinions et suscite la discussion. Nous remercions Guy SCHRAENEN et Artefactum pour cette collaboration.

N.D.L.R.

Et que, à l'Est ainsi que dans tous les pays totalitaires, les activités marginales sont trop souvent les seules possibles avec tous les risques que cela comporte. N'oublions pas non plus que c'est bien souvent grâce aux espaces alternatifs que de nombreux artistes, aujourd'hui renommés, ont connu la diffusion de leur œuvre.

D'autre part, n'étant pas mus par des buts commerciaux, ces lieux servent à la promotion de concepts, d'idées et d'œuvres dites d'avant-garde et ceci dans les domaines les plus divers. Les espaces alternatifs sont une pépinière de création et de recherches nouvelles. Bien sûr, tout n'y est par d'un même intérêt. Certaines expériences seront sans lendemain, mais bien d'autres verront la lumière ultérieurement dans des espaces non-alternatifs. En leur temps, les activités des Dadaïstes ou des Futuristes ou d'autres plus près de nous, tel le mouvement Fluxus, n'étaient-elles pas considérées comme marginales ?

Pourtant aujourd'hui, Musées et collectionneurs convoitent ces documents et d'autre part ils connaissent de multiples rééditions.

Small Presses

Il est évident que toute la production des *Small Presses* fait partie du système alternatif et c'est par cette dernière qu'une majeure partie de l'information, d'idées et d'œuvres circulent. Le livre d'artiste en est une illustration.

« Le livre d'artiste, avec le Dadaïsme, sont probablement les deux phénomènes qui ont le plus révolutionné le monde des Arts en ce XX^e siècle. Le livre d'artiste a contribué à cette révolution non seulement par sa forme ou son contenu, mais surtout par sa manière de diffuser l'œuvre d'art. Plus besoin de passer par la mafia des arts ; Paris ou New-York ; des grosses galeries ; plus besoin de l'appui ou de la bénédiction de quelques obscures critiques d'art en mal de création personnelle. Ici l'œuvre est créée, réalisée et diffusée dans

L'ARTISTE



la foulée de la création. Par le média du livre, son format facile à expédier, l'artiste où qu'il habite peut s'introduire dans le circuit international de l'art. C'est ainsi qu'actuellement nous pouvons prendre connaissance en Belgique, Espagne ou au Brésil, peu de temps après sa publication de la production d'un artiste d'Amérique, de Pologne ou d'Angleterre. Alors qu'auparavant il fallait des années pour arriver à promouvoir son œuvre, aujourd'hui la communication par le réseau parallèle en est un moyen efficace.»¹

Le circuit commercial de l'art a de toute évidence son importance dans l'approche de la production artistique contemporaine, mais je crois regrettable que la majeure partie des productions dites marginales soient occultées car elle n'intéresse pas les galeries à but commercial et de ce fait n'est pas soutenue par les Musées, critiques d'art, éditeurs, radio et télévision. Ceux-ci sont tributaires les uns des autres pour des raisons d'intérêt d'ordre multiple. Heureusement existe-t-il de rares exceptions dont je parlerai ultérieurement. Dans tous les domaines du milieu artistique traditionnel on est à l'affût d'un public et celui-ci ne s'intéresse qu'à ce à quoi les masses média l'ont accoutumé.

Informations

Nous assistons à une désinformation grandissante malgré la multiplicité de périodiques d'art, de foires d'art, de programmes radio ou télévisés. La prolifération des foires peut également donner l'impression à un public non-averti de n'échapper à aucun aspect de la production artistique contemporaine. Mais là encore, vu les frais qu'engendrent la participation à de telles manifestations, seulement des galeries financièrement puissantes et avec un stock en rapport aux frais engagés, peuvent s'en sortir. Les grandes expositions internationales ou autres biennales de tous genres reprennent en écho les produc-

tions présentées dans les foires. Le grand public croit donc que rien de valable ne peut lui échapper, car il a de plus en plus l'occasion d'être informé. Mais hélas, ce n'est qu'une information unilatérale. Toutes ces considérations sont valables autant pour les arts plastiques que pour la musique, la chanson, la poésie, la littérature ou le cinéma, en un mot pour tous les modes d'expression de l'artiste contemporain. Toute création d'une approche difficile est plus que jamais ignorée car elle est prise en étau entre d'une part les masses médias qui nivellent par le bas et d'autre part les systèmes traditionnels du marché de l'art. Il n'est point dans mon intention de dire que ce qui circule dans le domaine traditionnel n'est pas digne d'intérêt, bien au contraire, et que tout ce qui circule par les moyens alternatifs est important. Toutefois, j'estime que les productions d'artistes non-actifs dans les milieux traditionnels méritent l'attention d'un plus large public. Hélas, une paresse, un manque de courage et une envie de plaire empêchent la plupart des critiques d'art de parler de productions alternatives. Pourtant ces derniers, conscients de leur apport, sont les mieux placés pour en assurer la diffusion.

Implication personnelle

En 1973 les activités de l'*Archive for Small Press & Communication* (Antwerpen) ont découlées de mes activités d'éditeur. De nombreux échanges de publications avec des artistes ou d'autres éditeurs me conduisirent en 1976 à organiser à la *Galerie Kontakt* à Antwerpen le *Text Sound Image — Small Press Festival*. Plus de 900 publications y furent réunies. Cette exposition fut reprise par la suite à Bruxelles et à Gand.

Depuis, les activités de l'A.S.P.C. ont pris de multiples aspects : lieu d'expositions de recherches, organisation d'expositions en divers espaces et publications.

L'A.S.P.C. a principalement pour but de

préserver les documents traitant de toutes les facettes de la création contemporaine, livres d'artistes, périodiques, projets, film et vidéo, performances, musique et de tous documents ayant trait à ces activités, telles affiches, invitations et catalogues. De plus en plus l'importance des archives se consacrant à la préservation de documents circulant dans le monde de la sub-culture, est capitale. Dans le futur ces centres de documentation seront une source importante pour la connaissance d'une partie non négligeable de la création contemporaine.

Tous les documents émanant d'un monde artistique parallèle, quoique envoyés à des Musées, à des galeries, à des librairies, disparaissent car inclassable, peu chers, peu luxueux. Aucun intérêt n'y est prêté.

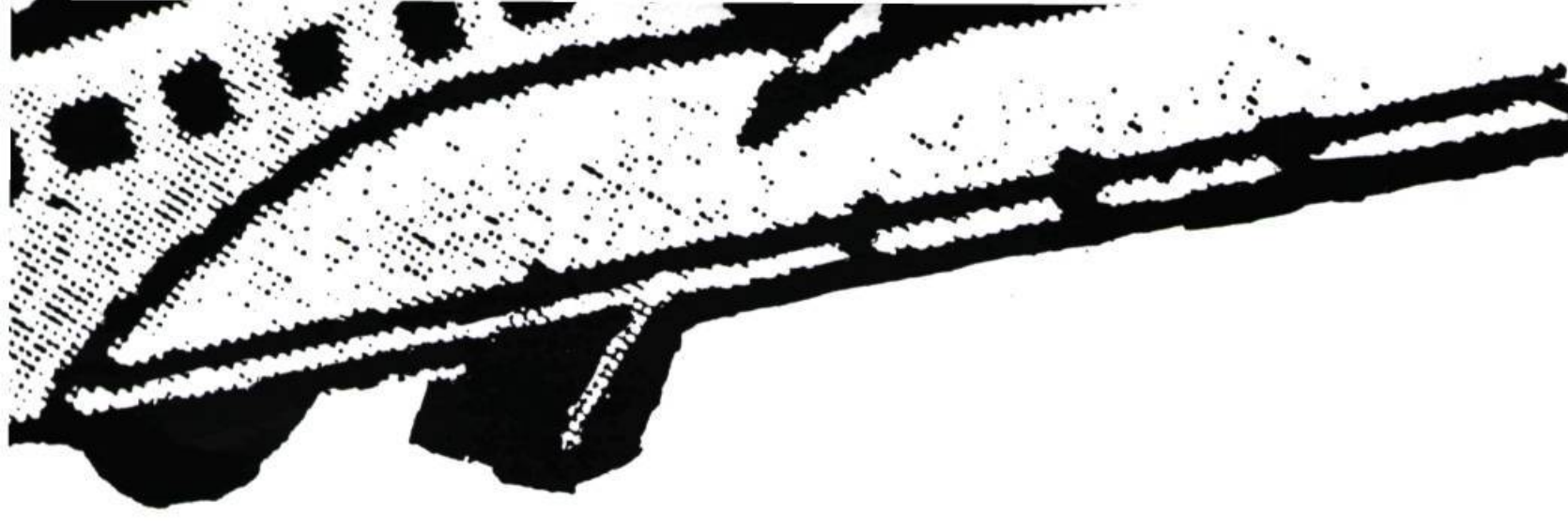
Diversité d'espaces

Il est dans mon intention d'éclairer des initiatives telles que *Club Moral* à Antwerpen, qui organise des expositions et des concerts et qui publie également la revue *Force Mental*, ou telle que le *Studio de musique expérimental*, le *S.E.M.* à Antwerpen, dont les activités consacrées à des recherches de musiques nouvelles.

Je montrerai l'importance de certaines émissions de radio ou télé, consacrées à la vidéo, la littérature ou la musique autres que celles programmées à longueur de journée.

Car exceptionnellement les services publics savent, quand certains animateurs le veulent, sortir des sentiers battus. Je parlerai d'une galerie d'une galerie telle *Lara VINCY*, à Paris. Quoique d'un but commercial elle s'est toujours évertuée à montrer des créations à contre-courant et elle s'est montrée ouverte à diverses formes de recherches.

Le Centre *Artpool* en Hongrie, animé par Julia et Gyorgy GALANTAI, promoteur d'activités diverses ou la revue *Ou* animée par Henri CHOPIN (Grande-Bretagne) et



consacrée à des recherches de poésie sonore, de textes et d'œuvres graphiques, seront traités.

Dans ce dossier, plus que de vouloir parler de tous les lieux alternatifs, j'éclairerai tous les différents aspects qui peuvent être révélés dans le monde de la sub-culture et je tenterai également d'avoir l'avis de personnalités du milieu artistique traditionnel sur l'apport de ces initiatives. Comme indiqué plus haut, ce dossier concernera autant les lieux d'expositions, de concert, les lieux sonores, disques, ainsi que les lieux imprimés, revues et livres.

C'est aujourd'hui dans des lieux où l'on va pour regarder et non pour se faire voir, à des concerts où l'on va pour écouter et non pour se faire entendre que l'on peut apprécier et découvrir ce qui fera courir « l'amateur d'art » de demain.

Exchange Gallery

Guy SCHRAENEN : En 1978 avec **Malgorzata POTOCKA**, vous avez débuté les activités de l'Exchange Gallery. Le mot « galerie » n'est qu'une dénomination, car elle se situe dans votre appartement. Quel est le sens d'avoir une telle activité en dehors de vos activités personnelles d'artistes ?

Jozef ROBAKOWSKI : Cette galerie est une chose fictive, perfide même, car elle n'existe pas en tant que chose réelle mais en tant que conception. Tout d'abord, ce n'est pas un lieu traditionnel d'expositions de sculptures, de dessins ou de peintures mais c'est principalement un lieu de rencontres, où l'on peut discuter, avoir des échanges de vues et d'opinions. Il y a également une archive qui, je peux le dire, est unique pour la Pologne.

G.S. : Quelle sont concrètement les activités de la galerie ?

J.R. : Le trésor matériel de l'Exchange Gallery, les livres, les dessins, la documentation, les photos, les films et ban-

des vidéo ainsi que les personnes qui consultent ce matériel sont la preuve de notre activité. Tout ceci constitue un véritable trésor² et nombreux sont les étudiants qui nos visitent et qui compulsent ce matériel en vue de recherches sur l'art moderne. Ils peuvent consulter ces documents et y trouver ce qui les intéresse et souvent y faire la découverte de l'inconnu. Mais ceci n'est pas l'aspect le plus important de l'existence de la galerie ; ce sont plutôt les discussions, les rencontres qui ont engendré des projets, qui ont eu pour berceau cet appartement, et qui ultérieurement ont vu le jour et ainsi ont existé d'une manière réelle.

G.S. : De plus en plus nous voyons des artistes créer des lieux afin d'y promouvoir l'œuvre de leurs amis. Y a-t-il une explication à ce phénomène, car nous voyons de telles initiatives autant à l'Est qu'à l'Ouest. Présenter l'œuvre d'autrui, cela vous apporte-t-il quelque chose en tant qu'artiste ?

J.R. : C'est une chose importante. Car sans ces initiatives bien des démarches seraient vouées à une fin rapide. Mais j'estime que c'est une forme de création que de permettre à des gens de venir ici, de réaliser leurs projets, d'émettre leurs idées. Donc, c'est un facteur stimulant pour chacun de nous. Être avec d'autres, vivre sa vie à travers l'art est un enjeu vital. Ceci est le plus important et ne peut être réalisé qu'en commun.

G.S. : Y a-t-il une explication aux formes non-sophistiquées, à la limite, non-artistique que prennent les divers aspects de l'art d'avant-garde en Pologne ?

J.R. : Ceci est très important et la question est pertinente. Je pense que l'œuvre des artistes polonais doit être ainsi, car l'art polonais d'aujourd'hui n'est pas réalisé dans un contexte esthétique. L'esthétique est éliminée de nos œuvres car nous ne pouvons nous permettre de nous attarder à de telles recherches.

Nous vivons dans des conditions difficiles, donc la première question que nous nous posons est « comment vivons-nous ? ». Le contexte prime donc sur l'esthétique.

Revue Ou

Quoique la *Revue OU* ne soit plus éditée depuis 1974, il me paraît important de relever dans ce dossier les activités de **Henri CHOPIN** en tant qu'éditeur de la *Revue* et de la *Collection Ou*. **Henri CHOPIN**, poète sonore et visuel ainsi qu'auteur de nombreux livres, reprit en 1958 la revue *Cinquième Saison*. Plus tard, en 1965, sous la dénomination de *Revue Ou*, celle-ci devait devenir, entre autre pas sa publication de disque inclus dans chaque numéro, un support important pour les artistes impliqués dans l'aventure de la poésie sonore. Il lui paraissait en effet capital, après avoir publié maints poèmes-partitions et poèmes phonétiques, de pouvoir passer à l'édition d'œuvres sonores. Les poètes sonores ayant dégagé leur œuvre du support-papier, il était maintenant indispensable d'en assurer publication et la diffusion. À l'époque, le seul à tenter cette aventure fut **Henri CHOPIN**. Ce n'est qu'à partir de 1967 que nous voyons **Sten HANSON** publier annuellement un disque de poésie sonore et ce, à l'occasion des *Festivals de Fylkingen* en Suède. Ces disques devaient paraître sous le nom de *Text Sound Compositions*.

Depuis la fin des années 1970, plusieurs disques et anthologies consacrées à la poésie sonore et phonétique parurent, mais toujours à l'initiative d'artistes. Depuis quelques années, et de, grâce à l'apparition de la cassette, nous voyons un plus grand nombre de publications consacrées à la recherche sonore ; ceci est dû à la possibilité de tirages plus restreints. C'est dans le même sens que nous devons nous féliciter de l'accès facile à la photocopie. Elle permet en effet le même type de promotion et



de diffusion d'œuvres et d'idées.

Revenons à Henri CHOPIN, qui, lui-même poète sonore, ne devait jamais épargner son énergie pour diffuser l'œuvre de ses amis tant par des publications que par des émissions radio quand ce média s'offrait à lui.

Sans son implication, bien des œuvres n'auraient sans doute jamais connu l'audience qu'elles méritaient. C'est également à Henri CHOPIN que l'on doit les enregistrements de Raoul HAUSMANN, devenus historiques, ainsi que tant d'autres. Il nous révéla également les œuvres, à l'époque méconnues, du Tchèque Jiri KOLAR, de l'Anglais Tom PHILLIPS, du Belge Paul DE VREE, de l'Italien Gianni BERTINI, de l'Américain Williams BURROUGHS, pour n'en nommer que quelques uns.

Enfin, notons que la *Revue Ou*, par sa présentation sous emboîtement, avec souvent une couverture-objet, avec un contenu varié — œuvres graphiques, disque, textes inédits — nous fascine encore aujourd'hui par son originalité.

Studio Voor experimentele muziek

Le *Studio Voor experimentele muziek* est une initiative de Joris DE LAET, lui-même compositeur. Ce *Studio*, consacré exclusivement à la recherche musicale contemporaine et principalement à la musique électronique et électroacoustique, fut créé en 1973 à Wilrijk, près d'Anvers, dans un local attenant à la demeure de Joris DE LAET. Actuellement le *Studio* est hébergé dans les locaux du *Conservatoire Royal d'Anvers*.

Pourquoi cette initiative ? C'est à la suite de nombreuses activités musicales que je me rendis compte de l'immensité de l'ignorance cultivée des masses. Afin de ne pas en être complice, je décidai de créer de *S.E.M.* en 1973. Depuis, annuellement des séries de concerts, des cours et des conférences consacrées à la musique

contemporaine sont organisés. Ces derniers, quoique dans les locaux du Conservatoire, sont accessibles au public extérieur.

Une grande archive sonore de musique contemporaine non éditée peut également y être consultée. Mensuellement un « tape » ou « live-concert » y est organisé. Toutes ces activités déployées permettent à un public hélas trop restreint de se familiariser avec les sons et les recherches dans le domaine sonore le plus avancé, tant en ce qui concerne les recherches électroacoustique qu'instrumentale. L'ensemble *S.E.M.* fut également créé afin d'interpréter des œuvres contemporaines et se produit autant en Belgique qu'à l'étranger. Le manque de notoriété de *S.E.M.* est dû, d'une part à une extrême discrétion de Joris DE LAET et d'autre part à une méconnaissance de ses activités par les médias. Ainsi quel critique musical (anversois) serait capable de parler avec connaissance de musique expérimentale ? Il lui est déjà bien difficile de parler d'œuvres classiques ne faisant pas partie de « répertoire » pour mélomanes !!!

À la question : le désintéressement du public pour la recherche musicale contemporaine vient-il du fait qu'il n'a pas assez l'occasion de l'entendre ou vient-il du fait que mentalement il est à la traîne ? Joeia DE LAET répond : « Le public est certes à la traîne mais il ne doit pas endosser à lui seul toute la responsabilité. Rien n'est fait pour stimuler le public à connaître ou à essayer de s'initier à la musique contemporaine. Tout est mis en œuvre par les pouvoirs publics et par les éditeurs pour ne pas contribuer à l'éveil du public. Et ce n'est que par intérêt individuel ou par révolte contre un ordre établi, en faisant un effort considérable, que l'on peut sortir du commun. Car rien dans notre environnement ne nous y encourage. La radio et la télévision ne propagent l'art contemporain que rarement et au compte-gouttes. L'apport de technologies nouvelles, lui aussi est canalisé. Les générateurs de sons avec mini-

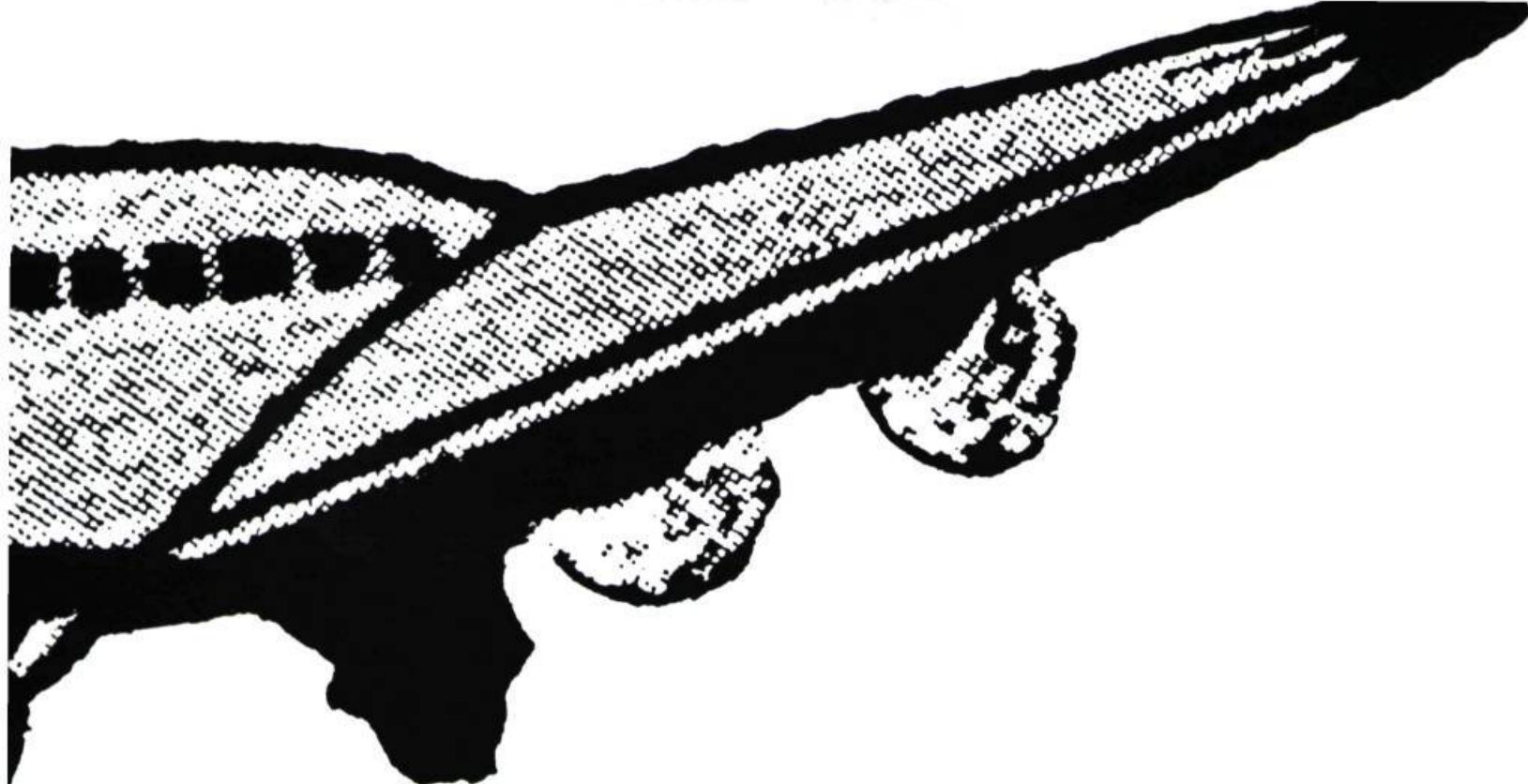
computer, sont programmés de manière totale, avec pour résultat que n'ayant pas de connaissance, on ne peut sortir des sentiers battus. Enfin, Joris DE LAET répond à ma question : « Pourquoi n'y a-t-il pas plus de monde aux concerts de *S.E.M.* ? Les activités du *S.E.M.* bénéficient d'autant de publicité que d'autres activités dites culturelles, mais le public ne va écouter que ce qu'il connaît déjà, ce à quoi il est accoutumé. À qui la faute ? »

Club Moral / Force Mental

Club Moral est une initiative exemplaire en ce qui concerne une initiative alternative. Ne bénéficiant d'aide d'aucune sorte, deux jeunes artistes anversoises, Annemie VAN KERCKHOVEN et Danny DEVOS, ont ouvert en 1981 un espace sous le nom de *Club Moral*. Leur espace est situé dans une ancienne usine, lieu de prédilection, où nous voyons s'abriter souvent de telles initiatives.

Club Moral est un lieu d'expositions, de concerts et de performances. Il se veut un centre d'informations et de contacts pour, selon leurs dires, des artistes « jeunes et brutaux ». Ils sont intéressés par des extrêmes, ce qui leur a valu, à tort je pense, beaucoup de critiques. Mais il est évident qu'on n'aime pas le retour d'une certaine vérité. Un aspect majeur de leur activité est la publication de la revue *Force Mental*, qui en est actuellement à son onzième numéro.

De même que *Club Moral*, *Force Mental* se veut être un porte-voix pour des artistes et part du point de vue que « l'art n'est plus une préoccupation d'égocentriques » et ils croient en la communication et en l'échange d'informations. Aussi se démarquent-ils de l'idée régionale belge et cherchent-ils continuellement des contacts loin de nos frontières, autant en ce qui concerne leurs activités personnelles qu'en ce qui concerne les artistes étrangers qu'ils accueillent à *Club Moral* ou dans leur publication. Leur démarche est indépendante de



toute aide et ils estiment toute concession ou attente d'aide une perte de temps et d'énergie. Leur démarche et les sommes considérables d'énergie mises au service de leurs diverses activités ne les empêchent nullement de se consacrer à leur création propre ; mais ils estiment que leurs activités personnelles n'ont de valeur que dans le cadre d'un dialogue permanent avec d'autres. Comme indiqué plus haut, l'exemplarité de l'initiative d'Annemie VAN KERCKHOVEN et Danny DEVOS est due, d'une part à l'exploitation qu'ils font des médias. Ils réalisent une émission de radio hebdomadaire où ils donnent à entendre des musiques et des sonorités autres que celles « imbéciles et populaires ». Afin de concrétiser leur engagement tous les médias leur semblent également importants : un lieu d'expositions, une revue, des éditions de cassettes, une émission de radio et bientôt un centre de diffusion de bandes vidéo.

Annemie VAN KERCKHOVEN et Danny DEVOS ont su employer tous les médias et moyens d'expression mis à leur disposition ou plutôt ils se les sont appropriés afin d'atteindre leur objectif et de pouvoir ainsi concrétiser le but pour lequel ils se sont totalement engagés.

Kontexts publications

En 1969 Michael GIBBS publia le premier numéro de la revue *Kontexts*. Dix numéros devaient paraître et ce jusqu'en 1977. Les premiers parurent en Angleterre, où Michael GIBBS vivait à l'époque ; plus tard il s'établit en Hollande où il poursuit ses activités d'éditeur et d'artiste. En dehors de la revue *Kontexts*, axée principalement sur le « langage art », il devait également publier plusieurs livres ainsi que la revue *Artzein*. L'entretien qui suit illustre le parcours de Michael GIBBS, ses motivations et son engagement personnel dans le *Small Press Scene*.

Michael GIBBS : Le premier numéro de

Kontexts fut publié lorsque j'étais encore à l'université. Mon idée à l'époque était de publier de la poésie concrète et visuelle. Le fait d'envoyer ma modeste publication à l'étranger suscita des réponses et des envois d'œuvres d'autres artistes. C'est ainsi que la revue devint internationale. Elle était consacrée à la poésie visuelle et concrète avec toutefois une expansion vers les différents usages du langage, ce qui lui donnait une image de diversité. Les contributions étaient d'artistes qui comme moi œuvraient entre le langage plastique et la littérature.

Guy SCHRAENEN : Tu travaillais indépendamment de toute aide financière ?

M.G. : Oui. Mais mes publications étaient généralement réalisées en stencil et avec des budgets très modestes. Quand je voulais publier, il fallait que cela se fasse de la manière la plus économique possible.

G.S. : Après *Kontexts* tu as publié une revue, cette fois à Amsterdam, qui s'appelait *Artzein*. Contrairement à *Kontexts*, qui publiait des œuvres d'artistes, *Artzein* parlait d'art.

M.G. : Oui, mais il y eut quelques fois des interviews et des essais dans *Kontexts* ; toutefois sa fonction était fort différente. Mon but avec *Artzein* était d'offrir une plate-forme aux artistes pour qu'ils parlent d'art et de la scène artistique qui les environnait. Dans la plupart des revues et journaux les critiques ne sont guère plus que des journalistes qui fournissent de l'information. J'espérais que les artistes auraient pu écrire sur l'art d'une manière intelligente et polémique. Le résultat n'était pas à la hauteur de mes espérances. C'est probablement dû au fait que la culture hollandaise est une culture plus visuelle qu'écrite.

G.S. : Ne crois-tu pas qu'il est plus intéressant d'avoir une revue où les artistes montrent leurs œuvres plutôt que

de les expliquer ?

M.G. : Je ne conçois par le travail d'un artiste uniquement par la création d'œuvres d'art. Ce n'est de toute façon pas de cette manière que je conçois mon activité personnelle. J'estime qu'une des fonctions de l'artiste est de se mettre en relation avec le monde.

G.S. : Est-ce là la raison de tes activités d'éditeur ?

M.G. : Certainement et cela me permettait également de rentrer dans un circuit en tant qu'artiste. Surtout quand je vivais en Angleterre, à Exeter. Il y avait peu d'artistes et l'édition me paraissait le seul moyen de communiquer, de me situer dans un certain mouvement et d'échapper ainsi à une situation locale.

G.S. : Actuellement il me semble que tu aies fort restreint tes activités d'éditeur. Pourquoi ?

M.G. : Il y a deux raisons à cela. Premièrement pour des raisons financières. En second lieu il n'y a pas assez d'artistes que j'aimerais publier. Au départ, mon activité se situait autour du « langage art » ; actuellement, je ne me sens pas proche d'un mouvement défini, mais ouvert à une approche critique.

G.S. : La diffusion de tes publications doit également te poser des problèmes.

M.G. : Oui, c'est là un grand problème. Les librairies ne veulent pas vendre les publications de petits éditeurs. Elles encombrant et ne rapportent pas assez.

G.S. : Pourtant il existe une situation contradictoire : il est difficile de distribuer ce type d'éditions et d'autre part, après quelques années elles sont introuvables et prennent de la valeur.

M.G. : Mais qui achètent ces publications ? Des collectionneurs !

G.S. : Ils les achètent pour la valeur et non par curiosité ou pour découvrir.

M.G. : Nous ne devons pas publier pour des collectionneurs.

G.S. : Pourquoi le public n'achète-t-il



pas quand les livres sont de prix abordable, ce qui permettrait à l'éditeur de continuer ses activités. Car ces publications sont la trace non négligeable de la production artistique contemporaine.

M.G. : Je pense qu'il n'y a pas d'intérêt de la part du public et je ne sais s'il y a de l'intérêt de sa part pour un tel panorama. De toute façon il y a des archives telles celles d'Ulises CARRION en Hollande ou la tienne à Anvers où les intéressés peuvent avoir accès à ce type de documentation. Car nous en aurons besoin pour écrire l'histoire. Mais je ne crois pas que nous ayons besoin d'un public plus large. Nous ne nous adressons pas à un public, mais à des artistes, à des amis. Conquérir un plus large public ne doit pas être notre but. Si certains sont intéressés, ils viendront à nous.

Espaces alternatifs subventionnés

Un espace alternatif peut-il être subventionné ? Est-il possible d'avoir une activité indépendante lorsqu'on est tributaire d'aides des autorités et que pour pouvoir bénéficier de subsides il faut présenter des programmes ou des projets bien définis ? Dans ce cas, n'est-on pas enclin à certaines concessions ?

En Hollande et au Canada, pays généreux en subventions, nous avons l'impression qu'ouvrir un espace alternatif est un moyen de s'établir. D'une part nous devons nous réjouir de l'aide que donnent les pouvoirs publics, car sans cette aide certains projets ne pourraient voir le jour. Mais d'autre part, le danger de l'ingérence existe et nous avons vu, l'été dernier au Canada, plusieurs manifestations de mécontentement, car certaines initiatives connaissent actuellement une forte pression des autorités.

Il me paraît important de relever cette situation car il existe un réel danger que les aides de toutes sortes peuvent imperceptiblement nous amener vers une autocen-

sure — l'autocensure étant plus nuisible encore que la censure. Il est également à craindre que par les contraintes imposées par certaines formes d'aide, nous n'assistions à un nivellement des activités et à des situations bureaucratiques et contraignantes. Des espaces se créent afin de s'insérer dans un certain créneau et non pour répondre à des motivations profondes.

Il est probable que, si les manifestations, initiatives, publications, réalisées grâce à des subventions devaient avoir été prises au risques de ces promoteurs, bien peu n'auraient vu le jour. Ceci non par manque de moyens matériels mais plutôt par manque d'engagement. Il me paraît également opportun ici de mentionner l'existence des galeries auto-gérées par des artistes. Ces initiatives que nous voyons se répandre ne sont en fait que des galeries conventionnelles, mais autogérées. Leur existence est le fruit du mécontentement des artistes à l'encontre des marchands. Il est bien entendu que ce n'est pas vers ce type de démarches que va mon intérêt dans le présent dossier.

Au moment où je termine ce dossier se prépare en Belgique le Congrès International de l'AICA (Association internationale des critiques d'art). Rien ne fût épargné pour promener Mesdames et Messieurs les critiques d'art de ville en ville, de musée en galerie, de réception en dîner, de discours de ministre en discours de conservateur. Tout ceci dans le but de leur montrer un panorama aussi vaste que possible des activités culturelles déployées en Belgique.

Toutefois, durant les 7 jours que durera le congrès, nulle attention ne sera portée aux initiatives marginales. De telles activités ne feraient-elles pas partie de la scène culturelle belge ? Espérons que du troupeau se détacheront quelques curieux, rares exceptions qui auront la curiosité de découvrir une autre Belgique culturelle.

Une autre Belgique culturelle, un autre monde culturel, c'est précisément ce que j'ai tenu à éclairer tout au long des quatre

volets de ce dossier. Au départ il était dans mon intention d'inclure des points de vue de personnalités du « milieu » artistique. Mais il me semblait plus utile de laisser la parole aux intéressés eux-mêmes. Dans ce dernier volet il sera entre-autre fait état des initiatives des animateurs de *Vidéographie* en Belgique, de celles des GALANTAI en Hongrie, de celles de Liliane VINCY et Ben VAUTIER en France, ou de celles de Clemente PADIN en Uruguay.

Vidéographie

Depuis plusieurs années nous voyons se multiplier les festivals d'art vidéo, mais rare est le public qui a connaissance des recherches et travaux qui réalisent les artistes à l'aide de ce médium depuis les années '50. Une des seules approches qu'il peut en avoir sont certains effets obtenus dans les vidéoclips, ceux-ci sont souvent inspirés d'œuvres d'artistes vidéo.

L'émission *Vidéographie* est importante non seulement pour la diffusion d'œuvres vidéo mais également pour montrer au public que tout comme certaines musiques pop, les vidéoclips ne sont que des sous-produits d'œuvres d'artistes vidéo ou de musiciens engagés dans la recherche.

Il peut apparaître déplacé que je m'attarde ici à une émission de télévision d'une chaîne officielle. Mais la marginalité peut également exister dans une institution officielle. L'émission que produit depuis 1976 Jean-Paul TRÉFOIS de *Centre régional de la R.T.B.F. Liège* (Belgique) est un exemple, trop rare hélas, de ce que peut être l'apport d'une institution officielle à la divulgation de certaines démarches artistiques.

Dans le même ordre d'actions je tiens à citer le rôle capital qu'ont curieusement joué de puis la fin des années '50 les studios de musique électroacoustique de diverses radios nationales, tant à l'Est qu'à l'Ouest, et plus près de nous les Festivals annuels de musique expérimentale de Bourges

suite page 22



suite de la page 20

(France) organisés par Françoise BARRIERE et Christian CLOZIER. Dans cette même optique l'I.C.C. à Anvers, sous la direction de Flor BEX, fut un havre et un lieu d'ouverture vers le public. Bien des démarches présentées à l'I.C.C. n'auraient pu voir le jour dans des lieux alternatifs, et ce pour des raisons tant matérielles que d'espace. Revenons à l'existence d'une émission telle *Vidéographie* sur une chaîne officielle. Jean-Paul TRÉFOIS est le premier à s'en étonner : « Qu'une telle émission puisse exister est l'une des plus étranges énigmes de la télévision belge, par ailleurs en crise. Malgré son taux d'audience très faible, *Vidéographie* est maintenue chaque année dans la grille des programmes de la RTBF. Et c'est auprès du public international particulier des milieux artistiques internationaux, qui ne l'a pourtant jamais vue, que *Vidéographie* a forgé sa réputation ».

Malgré le taux d'audience faible il est important que des œuvres vidéo puissent être à leur place sur le petit écran et ainsi être accessibles à tous. La démarche de l'équipe de *Vidéographie* est non seulement importante par sa diffusion sur antenne mais également par la possibilité qu'elle offre à des créateurs de venir travailler dans ses studios avec des moyens techniques sophistiqués. C'est ainsi qu'ils ont contribué à produire des œuvres de nombreux artistes, tant belges qu'étrangers. Dès sa création il a été dans leur démarche de faire de la télévision non-journalistique. « L'équipe de *Vidéographie* n'a pas voulu limiter la vidéo au simple support d'information ou d'un message politique. Elle a vu dans la vidéo un moyen d'expression artistique en s'inspirant des exemples américains. *Vidéographie* a choisi délibérément de diffuser et de produire des émissions qui privilégient les ressources propres au médium électronique ». (Jean-Paul TRÉFOIS) Est-ce une utopie d'espérer que plus de responsables culturels puissent emboîter

le pas à des initiatives telles celles précitées ? C'est-à-dire employer l'outil mis à sa disposition afin de pénétrer au sein d'un public et ainsi tenter de révéler les créations d'artistes contemporains plutôt que d'aller à la rencontre du succès facile et de la grande audience.

Artpool

En 1979 nous parvenons régulièrement invitations et petites publications de Hongrie. Gyorgy GALANTAI et sa femme Julia viennent de fonder à Budapest l'*Archive Artpool*. *Artpool* est « une archive d'expériences et de produits artistiques non-classables. *Artpool* est un lieu de rencontres ». En ce qui concerne les initiatives et organisations de manifestations, alternatives au paysage artistique conformiste qui règne en Hongrie, nous devons remonter en 1971. En effet, c'est à cette date que Gyorgy GALANTAI commence les activités de la *Chapel Studio*, où, durant trois ans il organise de nombreuses expositions. Ces expositions dérangent. Et en 1973 la *Chapel Studio* est fermée par les autorités suite à un article paru dans un journal dans les colonnes des activités « criminelles ». En 1979, GALANTAI décide de reprendre des activités « publiques » ; cette fois sous le nom de *Artpool Archive*. C'est un nombre impressionnant d'activités que les GALANTAI déploient : expositions en divers lieux, performances, concerts, publications, etc. Par la voie du réseau de l'art postal, ils peuvent communiquer avec l'étranger et cela leur permet une activité internationale. Depuis 1983, en plus des activités de *Artpool*, ils ont entrepris un projet ambitieux, notamment la publication de la revue *AI* ; *AI* pour « Actual letter », « Artpool Letter », « Avant-garde Letter », « Alternative Letter ».

Ne reflétant pas nécessairement l'opinion de ses éditeurs, *AI* se veut une plate-forme où puissent s'élever les voix propres à la scène artistique hongroise,

notamment celles d'artistes, de critiques d'art, d'écrivains, de poètes, de musiciens, d'architectes. *AI* veut ainsi contribuer à la communication entre artistes. Afin de divulguer les recherches et manifestations artistiques qui ont lieu à l'étranger, ils publient des traductions de textes parus en Occident, ou publient des interviews d'artistes visitant la Hongrie. Notons que la dernière publication de ce type parue en Hongrie remonte à la revue *Ma (Aujourd'hui)*, éditée à l'initiative de Lajos KOSAK entre 1916 et 1919 ! Alors que la revue *MA* était publiée avec l'autorisation des autorités, *AI* n'est que tolérée, ce qui empêche la diffusion de la revue par les voies traditionnelles et oblige à éviter toute confrontation avec les autorités. La continuité des activités et l'engagement des GALANTAI est non seulement courageuse mais indispensable.

Chez Malabar et Cunégonde, la différence

Ben — Ben VAUTIER — n'est certes pas un inconnu du public. Son nom, son œuvre figurent régulièrement dans les revues d'art. Nous voyons aussi ses œuvres dans diverses galeries. Par contre l'activité de Ben organisateur, animateur de manifestations marginales, l'est moins. Ce sont précisément ces activités qui retiennent ici notre attention. Pour Ben la définition du lieu marginal : c'est une structure molle — c'est trouver une combine — c'est ne pas dépendre des institutions — c'est avoir une solution alternative — c'est être le plus libre possible — c'est créer et communiquer vite sans problèmes administratifs — c'est employer le système D — c'est trouver une solution pour montrer ce qu'on fait lorsque les galeries, musées et journaux n'en veulent pas — c'est... Ne pas dépendre des institutions, communiquer vite et en toute liberté, sont des points communs à toutes les initiatives marginales et une éthique qui guide tous leurs animateurs.

En 1958, Ben ouvre son « magasin » à Nice. Très rapidement l'espace devient un lieu de rencontres, d'expositions et de créations. Depuis sous des dénominations multiples : *Le Centre d'Art total*, *La Différence*, *La Galerie Ben Doute de Tout*, *Chez Malabar et Cunégonde*, *La Fenêtre*, *Le Hall des Remises en question*, *Le tout d'Horizon*, etc., Ben organise plus de 200 expositions. Il anime et organise conjointement rencontres, séminaires et festivals, par exemple : *Festival de l'Art Total*, *Séminaire sur les limites de la peinture*, *Rencontres Pour ou Contre*.

Toutes ces activités sont organisées à Nice. Ne pas céder au parisianisme, obliger à tourner son regard vers Nice est une prise de position capitale. Au regard rétrospectif les multiples activités de Ben sont significatives quant au rôle que jouent les espaces marginaux dans le désenclavement des manifestations artistiques. D'ailleurs la renommée de l'*École de Nice* n'est pas à imaginer sans les activités de Ben.

La publication de diverses revues : *Une lettre de la Fenêtre*, *Pour ou Contre*, *Bulletin intérieur de la Différence*, sont tous de virulents manifestes contre tout conformisme où Ben, sans complaisance, n'hésite pas à éreinter même ses amis. Les divers titres que prennent sa dernière revue sont une illustration de la causticité du contenu : *Charogn'Art*, *Vicel'Art*, *Trouill'Art*, *Scribouill'Art*. Mais ne croyons pas que Ben est contre tout. Non, au contraire. Le nombre d'artistes qu'il présente et les sujets qu'il traite en sont la preuve. Je pense pouvoir dire qu'un des fils conducteurs dans les initiatives de Ben est de tout dire et de tout montrer ; « tout » mais pas n'importe quoi.

Pour clore

J'ai tenté par des exemples types non d'établir une liste exhaustive, mais de donner un aperçu de ce que peut être l'apport des initiatives dites marginales à l'univers

artistique contemporain. Pour clore, je tiens à signaler certaines démarches d'artistes n'ayant pas la possibilité d'actions continues. Ceci étant bien souvent le cas dans les pays où la liberté d'expression n'est pas seulement entravée mais ouvertement bafouée. Ici également, je ne citerai que quelques exemples.

En Uruguay, la revue *Ovum*, fut publiée entre 1969 et 1976 par Clemente PADIN, qui organisa également plusieurs expositions, principalement de poésie visuelle. Ces activités devaient amener ce dernier à être emprisonné pendant trois ans. Ce n'est que récemment qu'il put reprendre ses activités et ceci suite au changement de régime. En Argentine ce sont les publications de Edgardo ANTONIO VIGO et de Graciella GUTERRIEZ MARX qui retiennent notre attention. Tout au long du pouvoir de la Junte militaire, ils n'ont cessé de communiquer avec des artistes étrangers, réalisant des éditions qui bien souvent n'étaient qu'une carte postale, une xérogaphie ou une empreinte manuelle. Au Brésil, Paulo BRUSCKY, par le biais de l'art postal, et Joachim BRANCO ont depuis de nombreuses années été à la base de diverses manifestations.

Nous l'avons vu dans ce dossier, le réseau de l'art postal pour certains pays est un moyen exceptionnel pour continuer à communiquer avec l'artiste, l'ami, complice lointain.

En dehors de toutes les démarches citées, bien entendu il existe des galeries commerciales qui réalisent un important travail de prospection. Je tiens à citer en exemple la *Galerie Lara VINCY* à Paris, la galerie probablement la mieux située de la capitale française. C'est dans ce lieu à la situation privilégiée (à l'angle de la rue de Seine et la rue Jacques Callot) que, depuis de longues années, Liliane VINCY rame à contre-courant des modes en montrant ce qui lui semble important et ce, en toute indépendance. « La ligne que j'ai toujours suivie a été, en dehors des modes et des

courants dominants, de vivre l'art comme une aventure créative toujours renouvelée, et de mettre la galerie à la disposition des artistes pour l'expression de leurs idées, qu'elles soient ou non commerciales ; d'où les métamorphoses successives du lieu aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur ».

Au risque de me répéter, je tiens à redire que je préfère la dénomination « indépendante » à « alternatif ». Car c'est bien d'indépendance et de préservation de libertés d'actions qu'il s'agit, et non de « vouloir être alternatif », ni comme tentent de le faire croire certains, que c'est le fruit de frustrations. Les initiatives indépendantes ne sont nullement le fruit de frustrations ; bien au contraire, elles sont nées d'une volonté d'artistes qui ont pour but de promouvoir, et de créer un réseau de communication.

Visiteurs de galeries, de foires et bienales, lecteurs de revues d'art, essayez de prêter attention à ce qui se passe dans ces espaces, tant sonores, imprimés, que physiques, où souffle encore l'air du non-conformisme de la liberté de création plutôt que ce qui est du domaine du marché de l'art et de la récréation.

1. Guy Schraenen, *El Libro d'artista es un obra d'art in Metronom catalogue Libres d'artista*, Barcelona, 1981.

2. L'importance d'une telle archive dans les pays de l'Est est capitale car l'information culturelle s'y infiltre difficilement. Pour la Pologne, l'*Exchange Gallery* est un lieu privilégié, où l'on peut accéder à cette information. Grâce à leur contact avec les artistes de l'Ouest, J. R. et M. P. parviennent régulièrement à actualiser leur archive.