

Essor et déclin des espaces alternatifs

Cristelle TERRONI

Nés d’initiatives spontanées dans les années 1970 à New York, les espaces alternatifs revendiquent l’esthétique du taudis, héritée de leur précarité, en opposition au monde de l’art établi et marchand. Depuis, ces lieux d’avant-garde artistique ont tendance à disparaître ou à intégrer des structures institutionnelles.

Dès la fin des années 1960, les premiers espaces alternatifs new-yorkais apparaissent à SoHo¹, un des quartiers du sud de Manhattan. Au début des années 1960, lorsque les artistes commencent à s’installer illégalement dans les lofts abandonnés de certaines manufactures, rien ne laisse deviner que le *South Houston District* peut devenir le cœur de l’avant-garde artistique new-yorkaise². Alors que les premiers artistes y élisent domicile, les manufactures ainsi que les magasins de gros et de détail ont déjà abandonné la plupart des immeubles de petite taille du quartier. L’avenir de SoHo est alors directement menacé par de vastes programmes de restructuration urbaine concernant tout le sud de l’île. Le plus ambitieux d’entre eux, dirigé par l’urbaniste Robert Moses, prévoit la construction d’une très large voie rapide, *The Lower Manhattan Expressway*, qui relierait le New Jersey, par le Holland Tunnel, à Brooklyn, par le East River Bridge, en traversant d’est en ouest tout le sud de Manhattan (Chinatown, Little Italy, SoHo, Lower East Side, South Village). Approuvé par la ville en 1960, le projet rencontre dès lors une résistance très organisée, dont les artistes de SoHo constituent un groupe virulent³. Même si ces acteurs se font entendre, leur ancrage résidentiel reste illégal jusqu’en 1971 et cela en raison d’un code d’urbanisme qui régit l’usage des espaces urbains : SoHo est en toute logique classé comme un quartier industriel (classé en zone *MI*), ce qui en rend l’usage résidentiel interdit. Et pourtant, la présence de ces artistes à SoHo est le point de départ d’une renaissance urbaine et économique dans cette partie sud de Manhattan. Au milieu des années 1960, la mobilisation des nouveaux résidents sauve le quartier de

¹ SoHo est l’acronyme lexicalisée de *South of Houston Street*.

² Dans un livre sur la naissance de SoHo comme quartier d’artiste, Richard Kostelanetz précise que l’acronyme SoHo n’apparaît qu’en 1969.

³ Les artistes se constituent en association dès 1960: *Artists Against the Expressway* (AAE).

la démolition tout en marquant le début d'une effervescence artistique dont l'une des composantes est la présence des espaces alternatifs. En octobre 1970, l'artiste Jeffrey Lew ouvre au public et à d'autres artistes le rez-de-chaussée et la cave d'un immeuble qu'il vient d'acheter et dans lequel il a installé son studio. L'espace prend le nom de son adresse, *112 Greene Street*, et compte aujourd'hui parmi les rares espaces alternatifs de SoHo à être encore en activité⁴.

Parmi la cinquantaine d'espaces alternatifs qui apparaît entre 1968 et 1985 à New York et dont Julie Ault fait la liste dans un ouvrage paru en 2002⁵, tous ne sont pas localisés à SoHo et tous n'ouvrent pas non plus dans des studios d'artistes. Nés d'initiatives souvent spontanées, collectives ou individuelles, les espaces alternatifs new-yorkais se caractérisent avant tout par leur diversité, une diversité qui s'exprime à travers des statuts différents (coopératives, espaces privés, organisations à but non lucratif), et des pratiques artistiques variées (installations, performances, art vidéo...). Les espaces qui sont mentionnés ici font partie de ce qui peut être identifiée comme la première génération d'espaces alternatifs, nés entre 1969 et 1975⁶: *Apple, Gain Ground, 98 Greene Street, 3 Mercer Street Store, 112 Greene Street, The Institute for Art and Urban Resources, Artists Space, Creative Time, The Kitchen*. Ces premiers espaces naissent dans un climat politique et social agité qui les rend spécifiques d'un point de vue historique; ce sont par ailleurs des espaces dont la structure reste très informelle au cours de leurs premières années d'existence et dont les principaux organisateurs sont les artistes eux-mêmes. Leur fonctionnement aléatoire et précaire les distingue d'une deuxième génération d'espaces plus structurés qui naissent à partir de 1976 et parmi lesquels figurent *The Alternative Museum, Franklin Furnace, Printed Matter, The Drawing Center, The New Museum, Fashion Moda*.

Le premier problème qui se pose alors est celui de l'identité de ces premiers espaces: comment reconnaître un espace alternatif et sur quels critères (artistiques, statutaires) le définir? Quelle est la nature de l'alternative proposée par ces espaces? Ce sont des questions que j'aimerais envisager ici tout en situant les espaces dont il est question dans un contexte urbain, économique et artistique essentiel à leur apparition et leur définition.

Définir l'identité des espaces alternatifs

L'expression (« espace alternatif ») est utilisée depuis le début des années 1970. Sa création est attribuée à Brian O' Doherty, un artiste connu sous le nom de Patrick Ireland, qui dirige

⁴ Il a été rebaptisé en 1979 lorsque l'espace a changé de localisation: www.whitecolumns.org/

⁵ Julie Ault, *Alternative art New York, 1965-1985* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2002).

⁶ Ces espaces ont fait l'objet d'une première exposition rétrospective, organisée en 1981 au *New Museum: Alternatives In Retrospect, an historical overview, 1969-1975*, The New Museum, 1981.

également le *Visual Arts Program* de la *National Endowment for the Arts*⁷. C'est dans le cadre de cette agence fédérale qu'en 1972 il met en place une nouvelle catégorie de subventions réservées aux « *workshops/ alternative spaces* ». L'expression est alors déjà utilisée par la presse spécialisée: « *Alternative Spaces – SoHo style* » titre par exemple un article d'*Art in America* publié en 1973⁸. À la fin de la décennie, le critique d'art britannique Lawrence Alloway s'essaie à une définition: « L'expression *espace alternatif* est un terme très général qui fait référence aux diverses façons qu'ont les artistes d'exposer leur travail en dehors des galeries commerciales et des institutions muséales. L'expression inclut l'utilisation de studios comme espaces d'exposition, ainsi que l'utilisation temporaire de bâtiments pour la création d'œuvres *in situ*. » Les espaces alternatifs semblent alors se placer en opposition à deux modèles clairement identifiés du monde de l'art new-yorkais, le musée et la galerie marchande. Ceci étant dit, cette définition par la négative ne leur attribue aucune singularité propre. Je me propose donc ici de procéder autrement et d'observer les caractéristiques spatiales, économiques et artistiques qui rassemblent ces espaces, afin de mieux en appréhender la nature alternative.

L'espace alternatif et le contexte spatial de l'œuvre

La caractéristique la plus évidente de cette première génération d'espaces, lieux de création et d'exposition de l'art contemporain new-yorkais, est la nature informelle, parfois vétuste, des lieux que les artistes s'approprient, un caractère négligé remarqué par les journalistes de la presse spécialisée de l'époque: « Apothéose du taudis » titre par exemple un article du magazine *Art Forum*, à l'occasion de la première exposition organisée à P.S. 1 en 1976⁹. *Project Studios 1* est en 1976 un nouvel espace alternatif, curieusement installé dans une ancienne école publique dans le Queens¹⁰. La première exposition – intitulée *Rooms* – s'organise sans rénovation préalable des lieux¹¹: les soixante-quinze artistes qui exposent dans ces immenses locaux travaillent parmi les tableaux de craie, les estrades, les fenêtres cassées et la poussière accumulée depuis les quelques années où le bâtiment est resté inoccupé. Nancy Foot décrit une « épave » ainsi qu'une « atmosphère de lieux sinistrés¹² ». On retrouve cette même occupation brute des lieux à *112 Greene Street* où les murs ne sont pas repeints en blancs comme dans toutes les autres galeries new-

⁷ La N.E.A fut créée en 1965 par le Président Lyndon Baines Johnson. L'agence représentait le volet culturel du vaste programme social proposé par la présidence Johnson sous le nom de *Great Society*. Le but de cette agence fédérale n'était pas de servir directement la communauté, mais de renforcer l'économie culturelle, ainsi que de promouvoir la culture américaine aux États-Unis comme à l'étranger.

⁸ Stephanie Edens, « Alternative Spaces- SoHo style », *Art in America*, Novembre-décembre 1973.

⁹ *Rooms*, 1976

¹⁰ P.S.1 est l'acronyme de Public School 1; P.S.1 est toujours en activité à la même adresse, même si son statut a beaucoup changé.

¹¹ Selon Nancy Foot, la rénovation des locaux avait été estimée à 1,5 millions de dollars, tandis que le bâtiment fut simplement mis aux normes sanitaires et sécuritaires pour 150 000 dollars (fonds privés et publics).

¹² Nancy Foot, Op. Cit: « a wreck [...] a disaster area ambiance »

yorkaises de l'époque, mais laissés tel quels, ce qui fait dire à Stephanie Edens dans un article de novembre 1973 que l'espace est difficile à apprivoiser pour les artistes: « divisé par deux paires de piliers en fonte et ponctué de tuyaux, 112 est un espace difficile à utiliser. En net contraste avec la façon dont les galeries commerciales conservent la pureté virginale de leurs murs, Lew encourage les artistes à utiliser le plafond, à clouer sur les murs, et même à creuser dans le sol.¹³ » Les artistes apprivoisent alors l'espace en l'intégrant directement à leurs productions artistiques : les caractéristiques architecturales des espaces alternatifs deviennent une matrice, une source d'inspiration permanente pour les artistes.

De manière générale, la nature brute des espaces alternatifs est une conséquence directe du modèle économique qui sous-tend l'obtention, puis le fonctionnement, de ces espaces et sur lequel nous reviendrons. À la recherche d'espaces vacants, disponibles à peu de frais, les artistes ne choisissent pas les nouveaux lieux de leur création, qui sont alors détournés de leur usage d'origine. Nous l'avons déjà constaté avec les premiers espaces alternatifs qui naissent à SoHo dans les anciennes manufactures du quartier. Mais c'est également le cas en dehors de SoHo. *The Kitchen*, un espace consacré à l'art vidéo, s'organise en juillet 1971 dans les anciennes cuisines du *Broadway Central Hotel*. C'est à l'époque le seul espace vacant du *Mercer Art Center*, un regroupement de galeries d'art hébergées dans un ancien hôtel de Greenwich Village. La récupération hasardeuse d'espaces vacants, ajoutée à la quasi-absence d'investissement financier qui précède leur ouverture, fait donc des espaces alternatifs des lieux d'exposition à la fois informels et *a priori* inadaptés à l'usage que les artistes souhaitent en faire. L'*Institute for Art and Urban Resources* créé par Alanna Heiss en 1971 représente la première organisation spécialisée dans la recherche et la récupération de ces espaces. Ses trouvailles donnent lieu à toute une diversité d'espaces ; avant l'immense école abandonnée du Queens¹⁴, l'*Institute* occupe successivement le *10 Bleeker street*, un ancien atelier et magasin de SoHo, *Clocktower*, au tout dernier étage d'un bâtiment municipal, le *New York Life Insurance Building*, à deux rues de Canal Street dans le sud de la ville, ainsi qu'une immense usine située à Coney Island, sur les bords du Cropsey Canal.

Plusieurs facteurs expliquent que les espaces alternatifs ne ressemblent pas aux volumes blancs des galeries de la 57^{ème} rue. Il y a tout d'abord la contrainte économique qui empêche par exemple Alanna Heiss de pourvoir aux rénovations de P.S.1 en 1976 – celles-ci étant estimées à 1,5 millions de dollars pour remettre l'école en état. Mais la nature brute des lieux (le mot équivalent

¹³ Stéphanie Edens, "Alternative Spaces, SoHo style," *Art In America* (Décembre 1973) : « Split by two pairs of cast iron pillars and punctuated by pipes, 112 is a difficult space to use. But in sharp distinction to the way commercial gallery maintains the virginal sanctity of its walls, Lew encourages artists to drape from the ceiling, to hammer in the floor, even burrow underground. »

qui circule dans la presse spécialisée de l'époque est *crumminess*) est par la suite préservée, comme faisant partie intégrante d'une esthétique revendiquée par certaines artistes, dont les installations s'attaquent directement à l'espace mis à leur disposition. Dès 1966, Allan Kaprow théorise cette nouvelle approche spatiale de l'œuvre en parlant des installations et des happenings : « la seule direction qu'il est bon de prendre est celle des espaces du quotidien, qui sont moins abstraits et ne ressemblent pas à des boîtes: l'environnement extérieur, un croisement de rue, une usine ou un bord de mer. Les formes et les thèmes contenus dans ces espaces indiquent déjà l'idée qui sous-tend l'œuvre et ne génèrent pas seulement sa forme finale, mais un échange entre l'artiste et le monde extérieur¹⁵ ». De nombreuses installations réalisées à *112 Greene Street* offrent des exemples de ce lien entre l'œuvre et l'espace. Celles de Gordon Matta Clark s'attaquent directement aux murs et aux sols de l'immeuble. En 1971, il creuse par exemple un trou dans la cave de *112* et y plante un cerisier qu'il éclaire d'une lumière infra-rouge¹⁶. Dans un article consacré à la question spatiale des espaces alternatifs, Martin Beck¹⁷ explique ce passage progressif d'une réalité spatiale contingente, à une esthétique avant-gardiste explicite; dès le milieu des années 1970, dit-il « le maintien de la nature brute des lofts ne fut plus perçue comme un geste d'opposition; elle était au contraire considérée comme un choix esthétique faisant partie d'un mouvement artistique spécifique qui prenait de plus en plus d'importance dans le système des galeries. » Dans le cas des installations et des performances réalisées à *112 Greene Street*, comme dans celui de l'exposition *Rooms* citée précédemment, la distinction entre contenant et contenu n'a plus lieu d'être, l'espace est entièrement intégré au travail de l'artiste.

La conservation d'un espace « brut » a également une signification politique : en refusant d'adopter le format d'une galerie blanche, les artistes se positionnent en porte-à-faux vis-à-vis du monde de l'art new-yorkais, institutionnel et marchand. Car ainsi que le théorise Brian O' Doherty au milieu des années 1970¹⁸ : « le développement du cube blanc, immaculé et désincarné, est une des victoires du modernisme – un achèvement commercial, esthétique et technologique. » L'esthétique moderniste dont il est question ici est celle que revendiquent encore les musées d'art moderne de la ville et qui définit l'art comme un objet autonome au sein d'un contexte spatial neutralisé, le cube blanc de la galerie d'exposition. Le rejet du *White Cube* comme contenant de

¹⁴ L'école est louée à la municipalité du Queens qui octroie un bail de mille dollars par an pendant vingt ans à *l'Institute*.

¹⁵ Allan Kaprow, *Assemblage, environments & happenings* (New York: H.N. Abrams, 1966).

¹⁶ Une photographie d'archive de cette installation est visible sur le site de *White Columns*, la galerie qui a pris la suite de 112 Greene Street : http://publicwc.whirl-i-gig.com/index.php/Detail/Object/Show/object_id/11

¹⁷ Martin Beck, « Alternative: spaces », in Julie Ault, 2002 : « maintaining the material rawness of the loft-space was no longer perceived as oppositional ; instead it was considered an aesthetic choice tied to a specific artistic movement that had gained prominence in the gallery system ».

¹⁸ Brian O'Doherty, *Inside the white cube*, Larkspur, Ca., Lapis Press, 1976 : « *The development of the pristine, placeless white cube is one of modernism's triumphs – a commercial, aesthetic, and technological development* ».

l'œuvre est un geste d'opposition simultanément esthétique et politique. Dans le troisième chapitre de ce qui représente un texte théorique déterminant pour la décennie 1970, Brian O' Doherty parle du « contexte comme contenu » et définit les pratiques alternatives des années 1970 comme la mise en évidence explicite du contexte spatial et institutionnel de l'œuvre. L'ensemble des postulats esthétiques que viennent déjouer les pratiques artistiques alternatives font alors apparaître un de leur principaux leitmotivs : la contestation de l'ordre esthétique établi qui caractérise le monde de l'art new-yorkais des années 1970.

L'espace alternatif comme espace d'avant-garde artistique

Le phénomène alternatif s'inscrit dans une période de contestations sociales et politiques, qui s'étendent à l'ensemble des États-Unis au cours des décennies 1960 et 1970. Cette quinzaine d'années est marquée par la lutte pour la reconnaissance des droits civiques des minorités raciales et sexuelles, ainsi que par un mouvement d'opposition croissant à la guerre du Vietnam, dont l'apogée se situe à la fin de la décennie 1960. Le 15 avril 1967, ce sont près de deux cent mille manifestants qui descendent dans les rues de New York pour exiger la fin du conflit. La capitale culturelle et artistique américaine new-yorkaise occupe une place importante dans ces mouvements contestataires. Ces derniers s'expriment à travers la présence d'une contre-culture déjà localisée dans le sud de la ville et active depuis le milieu des années 1950 (à Greenwich Village, dans le East Village, et à Alphabet City autour de Tompkins Square Park et Saint Mark's Street). Quelques années avant l'apparition des premiers espaces alternatifs, les avant-gardes artistiques new-yorkaises ajoutent leur voix à la contestation de l'ordre établi en s'attaquant aux principes esthétiques du modernisme. À travers le Pop Art, le minimalisme et le happening des années 1960, des artistes très différents les uns des autres remettent en question les principes esthétiques établis depuis les années 1950 qui dominent et structurent le monde de l'art new-yorkais. Avec l'arrivée de ces avant-gardes l'idée moderniste d'une œuvre autonome et autosuffisante, déconnectée des réalités spatiales et politiques qui l'entourent, ne tient plus.

Comme pour illustrer cette nouvelle importance accordée au contexte de l'œuvre, l'institution muséale new-yorkaise se trouve elle-même brusquement rattrapée dès 1969 par un mouvement de contestation qui la vise directement. À l'instar du *Art Workers Coalition*¹⁹, des groupes de réflexion et d'action composés d'artistes et de critiques d'art se mettent en place à travers toute la ville en multipliant les actions contre les musées, avec pour cibles privilégiées les musées d'art modernes : le MoMA, le Guggenheim et le Whitney Museum of American Art. Des

¹⁹ Que l'on peut traduire par « la coalition des travailleurs de l'art ». Pour une référence bibliographique sur la redéfinition du statut de l'activité artistique au cours de la période, voir Julia Bryan Wilson, *Art Workers: Radical*

artistes minimalistes, post-minimalistes et conceptuels – Robert Morris, Carl Andre, ou Hans Haacke, des critiques d'art – Willoughby Sharp, Lucy Lippard, exigent un fonctionnement plus démocratique de ces institutions, depuis la sélection des œuvres et des artistes exposés jusqu'à l'engagement politique et social des grandes structures muséales. Quelle place occupe alors la naissance des espaces alternatifs dans ce contexte artistique et politique ?

À travers la notion même d'alternative qui les caractérise, l'émergence discrète de ces espaces paraît spontanément déconnectée des problématiques institutionnelles qui viennent d'être évoquées. Leur apparition à New York doit cependant être comprise comme l'émergence de nouveaux acteurs critiques au sein du monde de l'art new-yorkais. La différence ici concerne les modes d'action engagés par ces espaces, car c'est en se plaçant en dehors des pratiques artistiques conventionnelles – et donc en développant des alternatives aux modèles dominants – qu'ils formulent leur critique. Plus concrètement, c'est à travers la diffusion de pratiques dont le format autant que le contenu échappent aux différentes stratégies de marchandisation de l'art (l'exposition de l'œuvre dans un cadre institutionnel et/ou sa vente) que les espaces alternatifs critiquent indirectement l'ordre établi. Dans l'introduction d'un livre consacré à *112 Greene Street*²⁰, Tina Girouard, une artiste qui participe aux premières années de vie de l'espace, décrit les activités qui y ont lieu en ces termes : « Il faut bien comprendre que même s'il y avait beaucoup de raison de s'insurger en 1970, ce qui comptait vraiment c'était le travail accompli ». Pour *112* comme pour la plupart des espaces alternatifs, le but premier n'est donc pas de s'associer directement à un mouvement de contestation politique et social, mais d'y contribuer indirectement par une production artistique d'avant-garde.

Cette émancipation créatrice passe alors nécessairement par l'ignorance des contraintes qu'imposent les logiques muséales ou marchandes, à savoir la conformité à un style reconnu ou en voie de l'être, ainsi que le respect de certaines normes permettant à l'œuvre d'être intégrée au circuit marchand. Toujours selon Tina Girouard, les pratiques alternatives ne respectent pas ces contraintes: « Il y avait également une réelle envie de redonner de la vie aux espaces morts et abandonnés de la ville, la volonté d'utiliser les matériaux dont l'industrie légère du quartier ne voulait plus. Les résultats étaient souvent indéfinissables et invendables ». Les œuvres qui naissent dans les espaces alternatifs sont donc des œuvres difficilement « commodifiables », car éphémères ou dénuées de matérialité. Dans le cas des installations, par exemple, elles ont une durée de vie très

Practice in the Vietnam War Era (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2009).

²⁰ *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks* (New York: New York University Press, 1981) : « It is important to note that although there were many reasons for protest in 1970, the real focus was on the work itself. [...] There was also a keen interest in revitalizing the dead, abandoned spaces around the city and in using the cast-off

courte et sont toujours réalisées *in situ*, ce qui les rend intransportables et difficilement conciliables avec les logiques d'exposition des musées et des galeries. L'alternative se situe alors dans l'exploitation de formes d'art qui échappent à la notion d'objet, une tendance de l'avant-garde new-yorkaise que Lucy Lippard voit précisément se développer de 1966 à 1972 et qu'elle analyse dans un ouvrage au titre explicite: *The Dematerialization of the Art Object*²¹. Le peu de préoccupation des artistes quant à l'existence et la pérennité matérielle de leurs œuvres a pour conséquence de ne laisser que peu de traces de leur travail. Dans la monographie consacrée aux dix premières années d'activité de *112*, ce problème majeur contraint l'éditeur scientifique à s'excuser de la présentation lacunaire qu'il est contraint de faire du travail de Gordon Matta Clark : « Le travail de Gordon Matta Clark changeait au jour le jour et beaucoup de ce qu'il a réalisé ne fut jamais documenté.²² » Beaucoup de ces œuvres sont donc peu documentées. Leur documentation procède toujours, lorsqu'elle existe, d'un geste extérieur et conscient (photographies ou vidéos pour les performances comme pour les installations). Comme si l'évanescence constituait le gage d'un potentiel alternatif²³.

Ces pratiques alternatives passent également par l'abandon de toutes les normes d'exposition et de scénographie qui régissent la présentation des œuvres au public dans un cadre institutionnel. Les « expositions » (souvent rebaptisées « *shows* » ou « *workshops* ») permettent au public d'assister à un processus créatif en présence des artistes, et non de contempler des œuvres déjà achevées et exposées de manière statique. Les enjeux artistiques de ces expositions ne sont donc pas définis *a priori*, comme ils pourraient l'être dans un musée ou une galerie, mais font place à l'improvisation. À *112 Greene Street*, Jeffrey Lew invente par exemple le concept de « *Group Indiscriminate* » où l'attribution de l'espace se fait selon l'ordre d'arrivée des artistes, les premiers arrivés étant les premiers servis. L'alternative artistique passe également par la diffusion de nouveaux supports qui n'ont pas encore leur place parmi les galeries marchandes ou les musées de la ville. L'art vidéo, popularisé par *The Kitchen* dès 1971, en est un exemple. Dans un article du *New York Times* du 4 juillet 1972²⁴, les premiers mots du journaliste nous font comprendre que la vidéo en tant que médium conserve encore, un an après l'ouverture de l'espace, une valeur alternative: « *'La vidéo est un art à part entière, avec sa propre réalité, son propre langage visuel,*

materials of light industry in the neighborhood. The results were often undefinable and unsaleable. »

²¹ Lucy R Lippard, *Six years : the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, 1 vol. (Berkeley: University of California Press, 1997).

²² *112 Workshop, 112 Greene Street* (1981) « Gordon Matta Clark's work was changing daily and much of what he did then was never documented. » p. 5.

²³ La recherche scientifique sur les espaces alternatifs est elle aussi soumise à ces contraintes de documentation. Les sources primaires et les archives sont notamment difficiles à localiser et fragmentaires ; un constat qui a mené à la création d'un site internet consacré à la localisation de ces ressources: *Art Spaces Archives Project* (<http://www.as-ap.org>).

sa propre conception du temps et de l'espace', explique Woody Vasulka, l'un des membres de la tribu [sic] de plus en plus nombreuse des « artistes vidéo » qui revendiquent le fait que leur médium est tout autant une forme d'art que la peinture, la sculpture ou le cinéma. »

De la précarité économique des espaces alternatifs.

Les années 1960 apparaissent comme une période de forte croissance économique pour le marché de l'art new-yorkais, croissance qui profite surtout à l'art contemporain²⁵. La première maison aux enchères consacré d'art contemporain de la ville, *Auction 393*, ouvre sur West Broadway en 1976. À SoHo, cela se traduit par la multiplication des galeries qui sont au nombre de quatre-vingt quatre en 1975, à peine quatre ans après que les artistes ont obtenu le droit de résider localement dans le quartier²⁶. 1976 est également l'année où le plus influent des galeristes new-yorkais, Leo Castelli, déplace ses activités à SoHo. Cette toute nouvelle croissance du marché de l'art contemporain a cependant lieu en pleine crise économique, où la tertiarisation des activités se traduit à New York par le déclin de quartiers industriels comme SoHo. Le quartier constitue à nouveau ici un cas de figure intéressant, puisqu'il juxtapose en quelques rues deux modèles économiques du monde de l'art très différents. Les galeries marchandes, dont le chiffre d'affaires peut aller jusqu'à deux millions et demi de dollars par an dans le cas de la galerie de Leo Castelli²⁷, côtoient les espaces alternatifs dont l'unique souci économique et financier est celui d'assurer leur survie d'une année sur l'autre.

Dans le cas de ces espaces, la notion d'alternative s'étend donc à la diversité des solutions financières adoptées afin d'assurer leur fonctionnalité. Chaque type d'espace correspond alors à un mode de financement plus ou moins identifié. Ainsi, la plupart des studios d'artistes ne bénéficient pas au départ d'apports financiers extérieurs: un système d'auto-financement leur permet souvent de commencer leurs activités. Ce fut le cas lors de l'ouverture des studios de Billy Apple, Robert Newman et Jeffrey Lew au public: *Apple* à Chelsea, *Gain Ground* dans l'Upper West Side et *112 Greene Street* à SoHo. Dans le cas de *112*, c'est grâce à l'aide financière de l'oncle d'un ami que Jeffrey Lew peut acheter l'immeuble²⁸. Parfois, le fonctionnement de l'espace prévoit une contribution de la part des artistes, souvent sur la base du bon vouloir de chacun ou bien d'un pourcentage reversé si une œuvre est vendue. Mais ceci étant un fait rare, l'argent circule peu. Les

²⁴ Davis L. Shirey, « Video Art turns to Abstract Imagery », *The New York Times*, 4 Juillet 1973.

²⁵ Voir le livre de Diana Crane sur les avant-gardes new-yorkaises de 1940 à 1980:

²⁶ Voir également Charles R. Simpson, *SoHo: the artist in the city*, Chicago: University of Chicago Press, 1981, chapitre 2 « la structure du marché de l'art à SoHo ».

²⁷ C'est le chiffre indiqué dans un article du *New York Times* de 1975 (Richard Blodgett « Making the Buyer Beg and other tricks of the art trade », *New York Times*, 26 Octobre 1975) et repris par Simpsons, *Ibid*.

²⁸ Kurt Wasserman est le philanthrope en question, oncle d'Alan Saret, lui-même ami très proche de Jeffrey Lew et qui l'aide à ouvrir *112 Greene Street* en 1970.

espaces alternatifs organisés en tant qu'associations à but non lucratif – *The Institute for Art and Urban Resources* ou *Artists Space*, dont les activités commencent à SoHo en 1973 – bénéficient généralement d'un fonds d'investissement public ou privé pour commencer leurs activités, des apports extérieurs qu'il faut ensuite solliciter de manière récurrente afin que les activités se poursuivent. Dans le cas de l'*Institute*, ce sont des fonds publics locaux et fédéraux qui permettent de lancer les activités en 1972 ; en 1976, lors des travaux de rénovation de P.S.1, un prêt est contracté auprès de la Chemical Bank, très vite racheté par la Fondation Ford. Quant à *Artists Space*, le projet est entièrement financé en 1973 par le *New York State Council on the Arts* (N.Y.S.C.A.), un organisme qui veille à la promotion des arts et de la culture à l'échelle étatique. Un autre espace, *98 Greene Street* (1969-1973), représente un cas de figure intermédiaire vu que cet espace de SoHo est loué pendant quatre ans par un couple de collectionneurs new-yorkais, Holly et Horace Solomon, pour être mis à la disposition des artistes qui souhaitent y exposer.

Très vite, tous les espaces alternatifs, associations ou studios privés, se trouvent confrontés à la même difficulté économique : assurer la pérennité de leurs activités par l'obtention de revenus réguliers. Ce qui caractérise l'économie des espaces alternatifs est donc bien une précarité récurrente, ou constitutive, qui explique que les structures les plus fragiles cessent leurs activités après quelques années seulement. C'est le cas de *Apple* (1969-1973), *Gain Ground* (avril 1969-printemps 1970), ainsi que tous les espaces investis par l'*Institute* d'Alanna Heiss, à l'exception de *Clocktower*, encore en activité. Le *10 Bleeker street*, *The Idea Warehouse*, *77th Precinct House* et *Coney Island Factory* cessent tous leurs activités avant 1975. À l'inverse, c'est l'arrivée de subventions extérieures, souvent publiques, qui permettent à d'autres espaces alternatifs de poursuivre leurs activités, certains même jusqu'à aujourd'hui (*Artists Space*, *112 Greene Street* – rebaptisé *White Columns* depuis 1979 – et *P.S.1* qui est affilié au MoMA depuis 2008).

Dans le cas de *112 Greene Street*, l'espace est sauvé de la fermeture qui le menace tout juste un an après son ouverture grâce au soutien financier combiné de la *National Endowment for the Arts* et du N.Y.S.C.A. Ces deux organismes constituent dans les années 1970 les sources principales de financements pour les espaces alternatifs new-yorkais. C'est en effet à partir de 1969 et sous la présidence de Nixon que le budget de la N.E.A. passe de 11 millions de dollars en 1969 à 114 en 1977. C'est également en 1972 que se met en place une catégorie de subvention fédérale spécifique aux espaces alternatifs. Si l'octroi de ces fonds publics permet souvent d'éviter la cessation des activités artistiques, l'argent reçu est également à l'origine d'une transformation fonctionnelle des espaces alternatifs. Subitement contraints de rendre des comptes et de justifier du bien fondé de leurs activités, les espaces se voient obligés de structurer leurs activités, de procéder à l'élection de

comités de sélection, et de renoncer ainsi à une flexibilité et une spontanéité essentielle à leur caractère alternatif. C'est afin d'obtenir des subventions qu'en 1973, *112* se dote par exemple d'un comité consultatif, qui intervient alors dans le processus de sélection des artistes exposés. Le *review board* est composé cette année-là de critiques et d'artistes: Henry Geldzhaler, Marcia Tucker, Robert Rauschenberg et Andy Warhol.

De l'alternative à l'institution, un processus inévitable?

En d'autres termes, et pour reprendre la thèse défendue par Brian Wallis dans un article consacré aux financements publics des espaces alternatifs²⁹, l'intervention de fonds extérieurs représente une véritable menace pour ces espaces dont le caractère alternatif se définit par des pratiques artistiques avant-gardistes et un modèle économique reposant sur un principe de précarité. Ce qu'il s'agit de préserver ici sont les notions de spontanéité et de libertés créatrices, qui demandent certes à être précisées mais qui restent néanmoins inhérentes à la nature des espaces alternatifs. En 1981, dans l'introduction au catalogue d'une exposition organisée au New Museum sur les espaces alternatifs du début des années 1970, Holly Solomon expliquait à propos de *98 Greene Street*³⁰: « L'espace leur était donné et ils pouvaient en faire ce qu'ils voulaient [...] Je ne voulais pas qu'il ait de nom. C'est pour cela qu'on l'appelait *98 Greene Street* – c'était un lieu, un endroit [...] la spontanéité était voulue – aucun planning particulier, une atmosphère d'immédiateté. Les galeries et les musées sont contraints de prévoir. À *98 Greene* les artistes créaient dans la contingence [...] la nature et l'esprit du lieu étaient contenus dans cette spontanéité. »

Les espaces alternatifs sont des lieux à l'identité fragile. Leur transformation progressive qui accompagne leur intégration, parfois très lente, au circuit muséal ou marchand semble inévitable (ce n'est que depuis 2008 que *P.S.1* a été intégré au MoMA). Et de fait, l'identité des espaces dont il est question ici n'est jamais vraiment stable. D'une part, parce que le caractère alternatif d'un espace n'est pas défini *a priori* et exige d'être spécifié pour être reconnu, par opposition à une norme qu'il s'agit tout d'abord d'identifier. Ensuite, parce que la nature de l'alternative qu'il propose évolue avec le temps. À la question de savoir ce qu'est un espace alternatif, il semble donc falloir répondre par l'exemplarité – chaque espace étant singulier – ainsi que par une étude à la fois contextuelle et diachronique qui s'intéresse d'abord aux conditions de naissance des espaces, puis à leur évolution au cours des années. En raison de son caractère dynamique, la question identitaire

²⁹ Brian Wallis, « Public Funding and alternative spaces », in Ault (2002)

³⁰ *Alternatives in Retrospect, an historical overview, 1965-1975*, Cat. Exp, The New Museum, New York, 1981 : “*The space was given to them and they could do with it what they wanted...I didn't want any name on it. That's why it was called 98 Greene Street – a location, a place...[...] it was quite spontaneous on purpose – no particular schedule- an atmosphere of immediacy. Galleries and museums must plan ahead. At 98 Greene the artists created what happened [...] the quality and spirit of the place was in this spontaneity*”

reste au cœur de la recherche contemporaine sur les espaces alternatifs new-yorkais.

Elle fut l'objet d'une très récente et très ambitieuse exposition organisée à la galerie Exit Art en septembre 2010³¹. L'exposition proposait d'y répondre à travers la comparaison exhaustive de plus de cent trente espaces considérés comme alternatifs, nés à New York depuis 1960. L'ensemble des conférences qui furent organisées au cours des deux mois d'exposition proposaient de répondre à la question « qu'est-ce que l'alternatif? » (« *What is Alternative?* ») à travers trois grandes problématiques : la question de l'identité des espaces et leur évolution dans le temps (« *What is Alternative?/ What is the Future of the Alternative?* »), la question de l'engagement politique des espaces alternatifs dans le contexte des années 1960 et 1970 (« *Activism and the Rise of Alternative Art Spaces* »), et enfin celle des nouveaux médias dans les pratiques alternatives (« *New Media Alternatives, Past and Future* »). Leurs conclusions sont consultables en ligne³², mais les problématiques engagées par ces trois grands panels de discussion confirment d'ores et déjà l'idée que l'identité des espaces alternatif est par essence dynamique et évolutive, et qu'elle se construit autant à travers un engagement à la fois artistique et politique que face aux réalités qui l'entoure.

Article publié dans laviedesidees.fr le 15 février 2011.

© laviedesidees.fr

³¹ *Alternative Histories, a history of New York City alternative art spaces since the 1960s*, Exit Art, 24 septembre – 24 novembre 2010.

³² À partir de cette adresse: <http://itunes.apple.com/podcast/exit-art-podcast/id82862773>