

L'Art parallèle espagnol dans les années quatre-vingt-dix

Nelo Vilar

Numéro 76, été 2000

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46146ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vilar, N. (2000). L'Art parallèle espagnol dans les années quatre-vingt-dix. *Inter*, (76), 4-12.



INTER a voulu profiter du passage prévu de quelques artistes espagnols au Lieu, centre en art actuel à Québec à la rentrée d'automne pour obtenir des informations à l'égard des attitudes d'autogestion artistique qui se développent dans leurs milieux, depuis le début des années quatre-vingt-dix principalement.

L'ART PARALLÈLE ESPAGNOL DANS LES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX

Nelo VILAR

Ce texte est une tentative d'approche sociologique d'une décennie d'art action qui a fonctionné en *dialectique avec*, ou parfois est resté *hors de*, et dans certains cas a même agi *contre* l'institution. Pour mon analyse, j'utilise indistinctement les termes « art parallèle » et « art alternatif », ce qui a provoqué un certain dissentiment entre les acteurs de cette présumée « voie ». À vrai dire, s'il existe un processus collectif d'art parallèle, il ne s'est pas produit de façon consciente ni même désirée par les artistes impliqués, et une bonne partie des textes que l'on trouve dans ce dossier rendent bien compte de cela. Mais il est tout de même possible d'établir une analyse des travaux à partir d'une perspective collective, celle d'un mouvement social, comme je vais essayer de le démontrer dans ce qui suit.

Préhistoire récente : l'art action antérieur aux années quatre-vingt-dix

Il est bien connu que l'État espagnol a souffert d'un retard séculaire – par rapport à ses voisins du nord –, ce qui a empêché jusqu'à très récemment l'accès à la modernité ainsi qu'à l'aventure avant-gardiste. Nous trouvons toujours cependant quelques exceptions, quelques individus isolés que les historiens exhibent quelques décennies plus tard à la louange de la patrie, et qui n'auront très souvent que peu ou pas d'influence sur les artistes des générations qui suivent. Normalement, les influences arrivent de l'extérieur. Il n'y a qu'en Catalogne que semble exister une tradition vivante, où déjà, dans les années soixante et soixante-dix, un art conceptuel politisé aurait eu une transcendance réelle, devenant un « isme » virulent qui aurait contribué à un accès définitif à la modernité, plus ou moins telle qu'on l'a connue dans le reste des pays occidentaux. Ce mouvement a été passablement récupéré par la Catalogne et par tout l'État ; on a aussi reconnu certains personnages qui avaient résisté dans des conditions absolument précaires, comme les membres du groupe ZAJ, lié au mouvement fluxus, et quelques autres. Dans les années quatre-vingt-dix, après le mirage néo-expressionniste et le retour à la normale de la décennie précédente, on a assisté à leur lente reconnaissance dans les grands musées du pays, dans les universités et dans toutes les programmations qui disposent d'un budget suffisant pour assurer leur présence.

Si les années soixante-dix ont été celles d'une impulsion révolutionnaire – une partie de laquelle s'est épuisée après la mort du dictateur Franco en 1975 –, les années quatre-vingt seront des années de la transition vers la démocratie. La constitution n'a pas été approuvée avant 1978, et comporte beaucoup de pièges afin de laisser tout bien lié : souvenons-nous que le parti communiste était la force démocratique antifranquiste majoritaire, et que les groupes d'extrême gauche fleurissaient de façon compulsive, au point que nos « pères de la patrie » devaient faire preuve d'une extrême prudence (ce fut également le cas de la plupart des États, terrorisme et contre-terrorisme compris).

Le Parti socialiste ouvrier espagnol (PSOE), au pouvoir de 1982 à 1996, dans un grand moment d'euphorie rénovatrice gaspillée, a voulu moderniser/européaniser la totalité de la vie espagnole, de telle sorte qu'il empêcha toute critique afin de favoriser exclusivement, à l'aide de l'argent public, une « esthétique officielle », un art jeune, de vitrine, dans la ligne acritique imposée dans le reste de l'Europe et aux États-Unis : le retour à la peinture-peinture, aux excès expressionnistes, au manque de réflexion critique... C'est donc une époque de création d'infrastructures, d'un art affirmatif propulsé par le pouvoir et ses intellectuels organiques. José Luis MARZO s'est chargé à diverses occasions de cette « esthétique officielle » qu'il définit comme « [c]es stratégies dans la création d'infrastructures et de politiques de promotion artistique orchestrées par divers organismes publics, en conjonction avec certains secteurs privés, afin de fixer une façon précise de voir l'art et les artistes ».¹

Dans ce contexte subsistent – dans des conditions précaires – quelques artistes survivants de la décennie précédente. Isolés, ils travaillent inévitablement dans l'individualité, pour petit à petit obtenir une certaine reconnaissance et, à la fin de la décennie, prendre timidement position dans les institutions culturelles. L'art action est introduit à l'université dans les années quatre-vingt-dix par l'entremise de Bartolomé FERRANDO, de David PÉREZ et de quelques autres à Valence, de José Antonio SARMIENTO à Cuenca, de Pedro GARHEL à Salamanca et d'Isidoro Valcárcel MEDINA à Madrid et ailleurs, etc. Et ce milieu constitué par des individus va être le bouillon de culture d'une série de jeunes artistes qui se serviront de la performance comme outil privilégié, mais qui en réalité circulent avec fluidité dans ce que Fernando MILLÁN nomme le « territoire conceptuel », défini dans les années soixante-dix en Espagne comme « nouveaux comportements artistiques » : l'art action, l'art sociologique, l'art conceptuel, les genres poétiques, etc.

Le baby-boom artistique du début des années quatre-vingt-dix : la phase d'émergence de l'art parallèle

Cette nouvelle génération, qui commence à travailler au début des années quatre-vingt-dix, se laisse fasciner par les possibilités qu'offre l'art action et elle commence à s'organiser à travers des groupes et des associations, à ouvrir des espaces d'exposition, à organiser des événements et des festivals, etc. Il s'agit d'une *phase d'émergence*, de reconstruction collective d'une identité et d'infrastructures, en marge de toute institution. Pour l'État espagnol, il s'agit d'analyser ce fait en fonction du contexte social et économique : le discrédit des jeunes institutions démocratiques, qui se traduit par la timide et fragmentaire reconstruction de la gauche non social-démocrate, l'apparition de mouvements sociaux innovateurs comme le *mouvement pacifiste insoumis*², les squatters ou les groupes et rassemblements écologistes, etc.

1. José Luis MARZO : « La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones ». Catalogue *Sin número. Arte de acción*. Circulo de Bellas Artes, Madrid, 1996, p. 29.

2. La dite *insoumission* est un mouvement social dans lequel, depuis les années quatre-vingt, plus de 15 000 personnes, sur une base volontaire, ont décidé de ne pas faire le service militaire obligatoire. Finalement, nous avons gagné et forcé le gouvernement à faire une armée professionnelle, même si le gouvernement socialiste a emprisonné beaucoup des jeunes. Maintenant, le mouvement continue avec des manœuvres individuelles. Dans ce mouvement, je ne suis qu'un parmi d'autres. C'est le mouvement social le plus innovateur, le plus décentralisé... dans l'État espagnol, et aussi le plus connu et le plus populaire



Metronom, Nelo VILAR. Photo : Xavier MORENO/Airxu Aire

Cette période fertile de réorganisation artistique n'a pas jusqu'à maintenant été analysée comme elle le mérite à travers les théories sur les mouvements sociaux ; il est difficile de réaliser une telle réflexion, si ce n'est avec la participation des acteurs mêmes de l'art parallèle. Ce qui est évident, par ailleurs, c'est la confusion idéologique que nous subissons, et de là la difficulté posée par le fait de ne pas reconnaître d'objectifs. Au sein des protagonistes d'un art qui se voulait « alternatif », l'intérêt pour la reconstruction des infrastructures importait plus que la volonté de renouveler un discours jusque-là inexistant dans notre pays. Le manque de définition des objectifs sera la cause de l'abandon des artistes déçus par la « surenchère » qui apparaîtra évidente vers la moitié de la décennie.

Quand nous confrontons notre activité avec celle d'artistes de pays européens ayant une production parallèle minoritaire mais « normalisée », nous voyons les choses autrement. Beaucoup des actions réalisées ont l'odeur sans équivoque d'un pastiche de celles produites à l'époque glorieuse des années soixante et soixante-dix. Dans une entrevue réalisée par Rafael SANTIBÁÑEZ et Nelo VILAR en 1994, lors d'un échange d'anciens étudiants des écoles des beaux-arts de Valence et de Caen en France, Joël HUBAUT affirmait qu'il y avait certainement une nouvelle génération d'artistes de l'action, distincte de celle des années soixante-dix, mais il pensait que nous n'étions certainement pas de celle-ci, mais de la précédente, et il n'a pas hésité à qualifier cet événement de « postscolaire ».³

L'effervescence provoquée par la consécration universitaire de l'art action avait disséminé une énergie contre-institutionnelle intéressante, ainsi que de belles trouvailles formelles, mais en tant qu'« avant-garde », il nous manquait une logistique adéquate : on n'avait pas généré une information valide, pas même sur l'art action historique. Il n'existait ni livres, ni revues, ni critiques ou canaux de diffusion appropriés (ce qui aurait exigé d'énormes efforts de production), aucune contrepartie, aucune répercussion intellectuelle, aucune reconnaissance critique... Les artistes abandonnaient peu à peu, épuisés de participer à un cercle vicieux dont on n'a toujours pas vu la fin ; encore maintenant une énorme masse d'activistes de l'art action apparaissent et disparaissent, épuisés et impuissants, au rythme inexorable des saisons (scolaires).

Entre 1989 et 1994, nous avons formé à Valence l'Associació de Nous Comportaments Artístics (ANCA), formée pour l'essentiel d'élèves et de quelques copains de Bartolomé FERRANDO. Malgré l'activité frénétique de ces années, malgré le fait d'avoir développé une programmation cohérente, d'avoir organisé des événements internationaux importants et d'avoir réalisé aussi quelques incursions à l'étranger, des trente artistes associés initialement, seuls trois ou quatre continuent aujourd'hui d'être actifs, comme c'est le cas de Bartolomé FERRANDO et de l'auteur de ce texte. D'autres expérimentations, comme El Ojo Atómico à Madrid ou bien le groupe de La Nova Acció à Barcelone, semblent avoir eu plus de répercussions que ANCA, et une partie de leurs membres sont toujours actifs⁴, bien que certains se soient éloignés de l'action.

3. Rafael SANTIBÁÑEZ et Nelo VILAR : « Entrevista con Joël Hubaut », dans *Fuera de banda* n° 3, Valencia, automne 1996. 4. Voir l'intéressant catalogue *El Ojo Atómico*, Ed. Tomás Ruiz Rivas, Madrid, 1996. 5. Joan CASELLAS : « Ensayo para una Crónica Urgente y Sentimental de la Acción en la España de los Noventa », dans le catalogue *Arte de Acción. Festival de Acción off MACBA, XAG-BCN*, Barcelona, 1998. L'événement off MACBA avait été l'ensemble d'activités alternatives à l'exposition *Arte y Acción. Entre la performance y el objeto 1949-1979* célébrée au Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en novembre 1998. Édition de la XAG-BCN (Xarxa d'Artistes Gestors de Barcelona) : les collectifs *Aire*, *Merz Mail* et *Stidna !* 6. Sur l'art privé d'histoire et étranger à la diversité, voir Jean CLAIR, *La responsabilidad del artista*, Visor, Madrid, 1998. CLAIR considère que cet appauvrissement a-contextuel provient d'une influence de la modernité nord-américaine, manquant de tradition. (Édition originale : Jean CLAIR, *La responsabilidad de l'artiste. Les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris, Gallimard (coll. Le Débat), 1997. 7. L'organisatrice, avec VALLAURE, du festival, la critique d'art Marta POL I RIGAU, ne peut être considérée une experte « proche » de l'art parallèle ; son rapport semble plutôt circonstanciel. 8. Joan CASELLAS a manifesté cette opinion plusieurs fois, et dans son *Ensayo para una Crónica...*, il ne fait pas même mention de cet événement.

En cinq ou six ans, avec des festivals initiés à Madrid, à Grenade et dans d'autres villes, avec la prolifération de l'art postal et de la poésie visuelle une voie parallèle s'était développée sans arriver cependant à définir sa relation avec l'institution, et dont la plupart des propositions relevaient d'attitudes alternatives vieilles de vingt ans. Le même modèle d'événement a été mis en pratique dans divers endroits de notre géographie avec le même enthousiasme estudiantin et si c'est possible... une plus grande routine...

Joan CASELLAS, un survivant, et animateur d'art d'action dans notre pays tout au long de ces années, publiait en 1998 dans le catalogue de l'événement *off-MACBA* un « Essai pour une chronique urgente et sentimentale de l'action en Espagne dans les années quatre-vingt-dix » (ECUSAEN)⁵, dans lequel il recensait quelques-unes des activités les plus importantes de la décennie. Malgré sa partialité et quelques erreurs dans les données, on devra signaler ici cet essai au lecteur intéressé. CASELLAS y fait mention de ceux qui méprisent la performance actuelle pour son obsolescence, des critiques qui n'offrent pas plus de raisonnement que celui de la perpétuelle nouveauté et de la stricte loi de la mode.

Si cela peut être en partie vrai, en revanche le discours de CASELLAS s'avère un peu superficiel, dans la mesure où il fait l'erreur de considérer la performance comme un champ privé de toute histoire et étranger à quelque processus d'investigation que ce soit (ce qui pourrait par extension s'appliquer à la totalité des arts), qui n'a pas à se soumettre aux raisons de son contexte, comme une sphère isolée et pure à laquelle la critique ne doit jamais accéder⁶. Eh bien, c'est précisément cette contextualisation qui nous reste à faire, à laquelle nous essayons de soumettre l'art action, au delà des modes.

Une charnière pour une décennie d'art action

L'événement *Sin número. Arte de Acción*, tenu à Madrid en novembre 1996, a été la rencontre de performances la plus rigoureuse à ce jour. Cet événement a montré la première tentative de classification des artistes selon divers aspects, ce qui l'a doté d'une complexité

accrue. Les textes du catalogue incluaient une petite histoire des racines formelles de l'art d'action espagnol qui, comme cela se passe souvent, ne remontaient pas plus loin qu'au début des années soixante-dix, une « Historia o historieta del arte de acción en Madrid », laquelle racontait plutôt quelques activités-manœuvres réalisées dans cette ville, une intéressante réflexion sociologisante sur l'action des années quatre-vingt-dix par un de ses principaux protagonistes, aussi organisateur de l'événement, Jaime VALLAURE, les textes de José Luis MARZO que j'ai mentionnés plus tôt et celui de la co-organisatrice, Marta POL. Le catalogue résumait aussi une chronologie de la performance espagnole de 1985 à 1995. À l'exception de Jaime VALLAURE, on peut affirmer que le reste des critiques qui ont contribué au catalogue ne constituaient pas un public habituel de la performance⁷, et que leur travail critique penche malgré tout du côté de l'institution.

La chronologie révèle des données intéressantes : par exemple, on peut observer par le nombre et par les noms la rupture qui s'est produite en 1990, date où une multitude d'artistes de tous les coins de l'État se sont activés. À l'exception de Rafael LAMATA COTANDA, ceux qu'on aperçoit avant 1990 – dont la plupart sont toujours actifs – ont continué de travailler individuellement sans arriver à se mêler complètement ou même à s'intégrer dans les événements produits par les plus jeunes. En effet, si aujourd'hui on peut parler de dynamiques collectives, de réseaux ou bien de mouvements, il faut en exclure systématiquement les classiques, ce qui nous permet de parler sans problème de « génération » différenciée.

Certains artistes ont qualifié *Sin número* d'« événement institutionnel », ayant été réalisé avec plus de moyens que les autres manifestations mais soulevant moins d'intérêt que les rencontres et festivals plus relâchés, chaotiques et émouvants qui se sont succédés tout au long de la décennie⁸. À mon avis, *Sin número* a été l'événement sur la performance espagnole le plus important et le plus rigoureux réalisé jusqu'à aujourd'hui, réalisé de surcroît avec une intention critique implicite. Résumer la fonction du *Sin número*... à une « institutionnalisation de la performance » s'avère par trop réducteur. Une lecture plus attentive révélerait un dessein rigoureux d'analyse,

Prolifération d'artistes *collidors* (les artistes cueilleurs d'orange). Photo : Nelo BILAR



plus ou moins atteint, une volonté de circonscrire les différentes voies de la performance, qui jette un peu de lumière sur tout ce qui se passait alors. Le geste même de renoncer à sa réédition semble une démonstration cohérente de ses intentions et du fait que le problème de la performance, comme celui du reste de l'art actuel, n'est pas l'argent mais bien le sens.

Quelque chose de semblable, bien qu'à plus petite échelle, s'était tenu exactement un an plus tôt à la « galerie indépendante » La EsferAzul, à Valence. Le *(Sic) Rencontre d'Accions* a été le plus grand événement de la performance valencienne : environ cinquante artistes locaux y ont participé pendant trois jours, sans aucune sélection préalable. Nous tentions d'y réunir la plupart de ceux qui s'activaient à ce moment. Tout cela dans le but de tenir une table ronde avec tous les artistes qui développaient une fonction autocritique, mais dont les conclusions, malgré quelques trouvailles formelles, avaient pourtant été assez décourageantes.

Ces deux événements-inventaires pourraient être les points d'inflexion symbolique de la décennie, en référence à l'art action. On pourrait ajouter comme renfort à cette charnière le numéro 3 de la



Lobby Feroz

revue *Fuera de Banda* sur la performance dans tout l'État espagnol, publication appuyée sur un fort appareil critique qui permettait de faire ressortir les raisons contradictoires des uns et des autres⁹. Ces événements semblaient le maximum d'institutionnalisation auquel pouvait consentir l'art action et au delà duquel toute proposition semblerait irrecevable. Le manque flagrant de perspectives qui se révélait allait détourner les intérêts des artistes et poètes de l'action vers d'autres milieux, souvent plus ancrés dans la production de sens dans un contexte réel.

La portée de la phase émergente de l'art action montrait jusqu'où elle pouvait aller ; et Jaime VALLAURE en a bien exprimé la critique dans le catalogue de *Sin Número*¹⁰ : répétition, banalisation, a-contextualité...

Attitudes par rapport au système de l'art

On pourrait considérer tout ce qu'on vient de voir comme une première phase dans l'organisation d'un système alternatif, émergent et intuitif, lequel souffre du retard d'une situation historique également retardée, qui abonde en lieux communs et qui colporte cette odeur de déjà vu. Sa position à l'égard de l'institution était assez ambiguë et intuitive, comme on l'a constaté plus tard dans les réseaux de collectifs ou dans les associations d'artistes plasticiens.

Un autre facteur qui joue contre l'autonomie et la « maturité » d'un art parallèle est la tendance essentialiste qui, à partir des années quatre-vingt, préconise « l'expérience » au détriment de l'« expérimentation », ce qui favorise la routine et le manque de critique¹¹ (au moins autant que le fait le cloisonnement dans le formalisme de quelques uns de nos artistes *majeurs*). Ce courant est celui qui aujourd'hui s'oppose avec le plus de virulence à la création de discours et aux processus critiques et dont les tenants, quand ils ne se sont pas institutionnalisés ouvertement, résistent de façon sectaire à tout type de changement. Les survivants de ce secteur de la performance se sont installés dans la formule des festivals ou des sempiternels petits « spectacles » de performance.

Dans la majorité des cas, le résultat de ce système a été le refuge, bien définitif, de l'action dans des postures directement sociales ou dans la spiritualité « new age ».

D'autres ont tenté et parfois réussi la *chosification* pragmatique, réformiste, de leur travail sous la forme d'objet d'art, que ce soit en théâtre, en photographie, en installation ou même en peinture.

Et l'option que je développe dans ce texte est la fuite en avant avec l'intention de donner une définition théorique-pratique cohérente à un concept d'art parallèle et de réseaux d'artistes autogérés qui peuvent le soutenir.

Tant l'option *continuiste* que l'option *réformiste* et l'option *parallèle* se contaminent selon les cas et les personnes. Pour l'instant, il existe déjà une modeste dynamique parallèle, théorique d'une part, de définition collective de discours, et pratique d'autre part, appuyée par des moyens stables : revues, collectifs et collaborations en réseaux dans diverses villes.

Dans la voie « réformiste », nous situons les artistes qui forment des réseaux de collectifs autogérés avec des approches corporatistes et beaucoup de myopie par rapport à l'art qui se fait, et qui aspirent simplement à devenir des professionnels de la gestion privée des fonds publics (dans la lignée néo-libérale que nous subissons depuis les dernières décennies). Quand ils y arrivent, ce n'est que pour moderniser les activités culturelles en direction de la neutralité, du formalisme, de l'amalgame postmoderniste – selon lequel tout a la même valeur –, sans laisser d'espace pour la critique et encore moins pour l'autocritique¹².

C'est aussi le moment des associations d'artistes plasticiens, avec une vocation beaucoup plus syndicale et désintéressée de tout ce qui ne touche pas les droits d'auteur et les intérêts sectoriels, qui consistent à acquérir une plus grande présence dans la prise de décisions et de meilleurs cotes de pouvoir, sans aller jusqu'à remettre en question à aucun moment l'institution qui les détient.

Pratiques d'art parallèle

Admettant le chemin ouvert par l'art action comme une démarche intéressante, réussites et erreurs comprises, y survivent maintenant des artistes qui se sont rencontrés dans plusieurs événements et qui sont en train de définir un réseau flexible et dynamique de gens incrédules tant à l'égard des institutions que de la pauvreté et de l'aveuglement des circuits « alternatifs » étanches du début de la décennie. L'épuisement de ces formules va mener à une phase de dépassement des rencontres de performances sans souci d'instauration de stratégies concrètes d'action critique, qui provoqueraient un saut qualitatif dans le mouvement, avec l'énergie de ceux qui n'ont rien à perdre. Pour la première fois se dessine un refus explicite de l'institution, exprimé avec des outils précaires, mais initiant un mouvement qui ne pourra faire marche arrière.

Parmi les actions les plus remarquables, notons à Madrid la *Zona de Accion Temporal (ZAT)*, une expérience de programmation régulière qui dure un an (1997-1998). Ses auteurs refusent pour la première fois d'inclure la routine de la performance pour planifier toutes sortes d'exercices destinés à explorer les champs indéterminés de la création. La ZAT a sa continuation dans le *Circo Interior Bruto (CIB)*, une autre programmation d'un an (1999-2000), où douze personnes travaillent dans une sorte de cirque-performance collectif qui comprend des représentations individuelles et en groupe.

Insistant sur la performance comme genre, le CLUB 7 se constitue à Barcelone. Pendant la période 1996/97 et 1997/98, il présente la plupart des artistes de l'action, qui obtiennent ainsi la possibilité de montrer leurs œuvres avec plus de calme que dans les festivals, et à qui on donne l'occasion de prendre la parole devant le public. Nieves CORREA mène une expérience semblable dans l'espace culturel CRUCE à Madrid, où on crée les agréables *Meriendas de negros*, une espèce d'agora où toute personne qui le souhaite a l'opportunité de montrer son travail, de manifester sa vision de l'art, de réciter ou de discuter d'art et de poésie, dans une ambiance détendue.

Les grandes expositions muséales sur Fluxus, l'Internationale situationniste, ZAJ, Joseph BEUYS, et la récupération du poète Joan BROSSA, etc., élargissent finalement le fossé entre les artistes



La Fiambrera

9. *Fuera de banda*, n°3, Valence, automne 1996. 10. Jaime VALLAURE, « Reflexiones en torno a un intento cronológico », *Sin número...*, op. cit. [trad. maison] 11. José Luis MARZO, op. cit., p. 32 et suivantes. [trad. maison] 12. Voir l'excellent texte de Nieves CORREA, « En defensa del artista-gestor, nómada, cazador y recolector » publié dans divers médiums, dont *Fuera de banda* n° 5, Valencia, automne 1998. 13. Ce numéro traduit notamment en espagnol l'article de Patrice LOUBIER dans le numéro 59 d'INTER, 1994.

institutionnels, ceux qui cherchent à être reconnus, et les mouvements d'art parallèle refusant explicitement l'institution, selon les aspects traités dans le paragraphe précédent. Un exemple de cette dernière option est la création à l'été de 1998 de la *Red de Artistas Gestores (RAG)*. Le RAG avait été conçu comme un réseau formel de collectifs et d'artistes gestionnaires, ayant la prétention de créer un outil d'autogestion pour des projets d'expositions conventionnelles, mais est devenu une expérience informelle d'autocritique et de discussion théorique, avec des objectifs explicites de création d'un mouvement critique et autoréflexif en relation dialectique avec l'institution. Ces tentatives *théoriciennes* sur l'art parallèle ont cependant déjà trouvé des détracteurs, paradoxalement dans le champ même de la « tribu » alternative.

Pendant ce temps, dans ce milieu en train de se définir grâce à la nouveauté d'un processus collectif inouï dans notre État, des gens réalisent un travail sérieux, déjà loin de la fascination provoquée par les nouveaux moyens offerts par l'art action. Si bien qu'ils ne s'engagent pas dans la création spécifique d'un réseau formel, mais ils résistent, en revanche, comme les artistes de l'action de la décennie précédente, à s'intégrer dans l'institution ou à travailler à partir d'elle.

Les travaux qui prennent un peu d'envergure et se détachent aussi de l'agitation marginale indifférenciée partent d'un principe de métaperformance, laquelle prétend se distancier, moyennant l'ironie et l'humour, des excès de la performance comme « mode » qui proliférait dans toutes sortes d'événements autocomplaisants. On peut trouver son principal exemple dans l'*ABC de la performance* (1994) de Rafael LAMATA, Jaime VALLAURE et Daniela MUSICO, une des œuvres majeures de la performance espagnole des années quatre-vingt-dix et qui a donné lieu à un travail vidéo de haute qualité.

En marge des conventions performatives se trouvent aussi quelques actions parathéâtrales, manœuvres et interventions dans des espaces non artistiques, etc. Le milieu des interventions urbaines est particulièrement fertile, et actuellement il est investi par des groupes comme La Fiambrera, qui agit dans diverses villes, Preiswert Arbeitskollegen, la Figuera Crítica de Barcelona (FCB, se donnant le même sigle que l'omnipotent Fútbol Club Barcelona) et autres collectifs proches de l'art sociologique et du « terrorisme artistique ». Précisément sur ce terrain, certains projets ont suscité un grand intérêt, comme le travail d'artistes de l'action comme Nieves CORREA, Hilario ALVAREZ, La Fiambrera et d'autres copains de l'équipe de travail nommée Lobby Feroz. Le Lobby Feroz travaille depuis 1998 dans le quartier de Lavapiés, à Madrid, au coude à coude avec différentes associations et mouvements sociaux opposés au plan de réhabilitation expansionniste et anti-solidaire de ce quartier historique, qui touche des questions d'urbanisme et de démocratie radicale.

En marge des performances habituelles réalisées lors d'événements revendicatifs, une des actions majeures était un *Concours de ruines*. Un jury public parcourait les bâtiments les plus détériorés du quartier tandis que ses habitants montraient l'état des maisons et des cours, dans un épouvantable récit de quotidienneté et de misère. Finalement, on remit un prix à l'édifice le plus détérioré. La beauté essentielle de cette manœuvre, l'inexistence de « spectacle » ou de « spectateurs » – personne ne pouvait rester indifférent –, sa

situation appropriée tant à la dénonciation qu'à l'art et à la communication entre le voisinage et le public participant, se sont avérés des modèles pour un art sociologique florissant. Cette pratique, de la part d'artistes désenchantés par la performance, offre de nouvelles voies d'investigation, mais cela ne doit pas nous faire perdre de vue les tentations *assistentialistes*, subordonnées aux mouvements sociaux, qui souvent réduisent l'art à une fonction « politiquement correcte ». Par ailleurs, il ne semble pas non plus que le simple déplacement de projets artistiques de la galerie vers une maison squattée ou le centre social du quartier n'apporte quoi que ce soit de nouveau, si ce n'est de nouvelles façon de montrer ses œuvres. Quoiqu'il en soit, la rencontre au sein du Lobby Feroz d'artistes intéressés par un art « pur » et d'activistes d'un art engagé, ainsi que l'intense travail théorique et pratique qui s'y est développé, doivent être considérés en eux-mêmes comme un important défi.

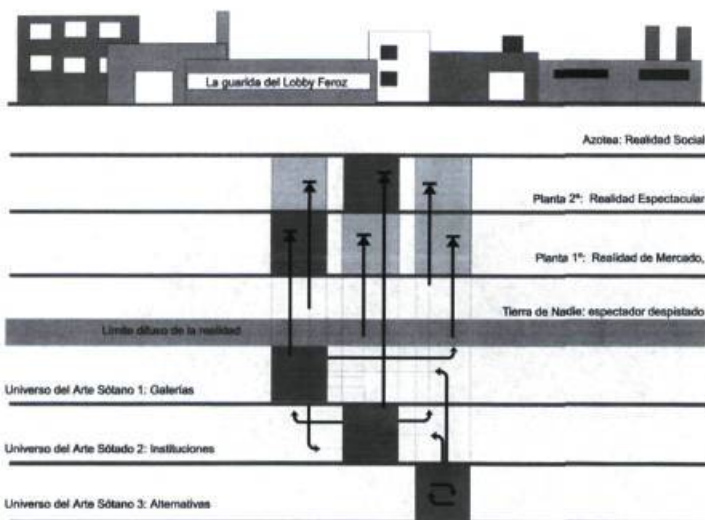
Malgré qu'il s'agisse de chemins bien différenciés et souvent opposés, la plupart des activistes de l'art action impliqués dans ces investigations le font sans préjudice envers la pratique de la performance dans des festivals de toutes sortes, dans ce qu'on pourrait définir comme une voie plus « affirmative ». À l'exception de quelques refus radicaux, l'art action « alternatif », vu comme mouvement collectif et ouvert, continue son chemin, et quelques publications comme la revue *Fuera de* reprennent un peu cet esprit. Depuis 1995 et jusqu'à aujourd'hui sont paru des numéros sur le *Signe sauvage*¹³, la performance, la poésie, la manœuvre, l'intervention publique en collaboration avec des mouvements sociaux, etc., toujours avec un esprit d'analyse et comptant sur les textes d'artistes actifs, parfois radicalement opposés.



Quelques participants à l'événement *Réhabiliter Lavapiés*.

Qui a peur de l'art parallèle ?

Toutes ces propositions, qu'on peut définir comme « parallèles », s'entrecroisent, sans arriver à les toucher, avec ceux des *classiques* d'une génération antérieure qui, malgré qu'elle soutienne parfois la génération postérieure et partage souvent la scène avec elle, est réticente à s'intégrer ou à participer à cette voie « parallèle » et poursuit plutôt la réclamation de sa juste reconnaissance institutionnelle. Le lent processus de récupération des artistes « alterna-



Lobby Feroz

3. Hilario Álvarez (O.I.I.)
Exposición de obras recibidas en la convocatoria de MailArt, C.S.O. El Laboratorio Embalsados, 68
 4. Sílvia Borrás (O.I.I.)
Instalación
 5. Pep Miralles (Circulo de Relaciones)
Proyección de dispositivos, 19.30 h. Miguel Servet, 23 (a partir de)
 6. PublicArt
Mobiliario Urbano y Equipamientos para Indígenas (I)
Fase del Consejo de Manuales
 7. Narciso García Cano
"Un año en Lavapiés"
Ave María, 15
 8. Fernando Ruano
Proyecto nº 1. G.
Lavapiés, 15
 9. Aitor Nájera
"Construcción de viviendas" (dispositivos)
19.30 h. Jesús y María esp. Otero
 10. Darío Colobina
Instalación
Ave María, 18
 11. La Fiambrera Obrera (Nolencia)
Consejo por la participación ciudadana y la democracia directa en la que afortunadamente se reflexionó.
Mesas de Fomento, 30
- (per todo el barrio):
La Fiambrera Obrera (Sevilla)
Panel Informativo de Política Social
Proyecto:
Intervenciones:
La Mica Bello / Pepe Murguía
"Se vendió" y "Tape go home"
Jovan Alón
Trabajos sobre señalización.
Raúl Suárez
Punto de Información Móvil.



Recorridos de acciones y performances: ver programa.

"El objetivo es hacer visible en el espacio público los aspectos problemáticos del plan de rehabilitación, además de ser un punto social. Realizar una cartografía crítica del territorio de Lavapiés, al que se suma el contexto de acción, en la medida de las posibilidades y recursos a favor de la mejora en relación desde rehabilitación no significa acabar!"

Organización: Red de Colegios de vecinos (R.V.) La Corda - C.S.O. El Laboratorio
Proyecto: El taller barrio: Lavapiés organizado por R.A.R.O.
Colaboración: C.H.E.D. E.A. Madrid / El País / La Gaceta / E.A. / La Tribuna / A.N.

acciones
e intervenciones
en
espacios públicos

REHABI[B]ITAR
Lavapiés

un proyecto colaborativo de vecinos, artistas y movimientos sociales...

tifs » par l'institution, ce à quoi aspirent beaucoup de ceux qui se situent dans une voie historique (fluxus, etc.), est en progression dans les domaines de l'amalgame institutionnel, et l'avenir de l'art parallèle en Espagne semble résider dans une confusion tant à l'égard de l'institution que sur le plan formel.

Mais, en dépit de tout ce qu'on a vu, le concept même d'art parallèle, ou alternatif, ou indépendant, ou quoi que ce soit, tout comme l'existence de quelque collectif homogène qui puisse être englobé sous ce vocable, à la façon d'un mouvement, pose problème pour les artistes eux-mêmes, très conscients de la disparité des motivations, des objectifs et des façons de procéder. Ce discrédit résulte aussi de l'utilisation abusive des mots « alternatif » ou « parallèle », qui ont été insérés dans le langage de la « consommation de la solidarité », qui a situé la pratique individuelle de la charité à la place que devrait occuper la justice sociale.

Intervient aussi, dans le refus du mouvement parallèle l'institutionnalisation dans la marginalité, contre une pensée nomade, qui s'est créée dans les tribus d'artistes performeurs, entre les poètes visuels, etc.

Finalement, les artistes impliqués ont peine à croire à l'existence d'un collectif, avec des caractéristiques communes, qui donne corps à un art parallèle. Je voudrais pourtant défendre ce concept à partir de divers aspects : en premier lieu, sans affirmer qu'un tel

mouvement existe ou pas, j'estime que l'utilisation d'un terme générique fonctionnerait comme manœuvre de questionnement productif, pour rendre visible la possibilité d'opérer *en dehors de ou contre* les institutions, et ce non seulement de façon *réactive*, comme résistance déconstructiviste souvent héroïque, mais *proactive*, créant des structures décentralisées en réseaux selon l'idéal de Robert FILLIOU, qui a notamment influencé la pratique des réseaux de centres autogérés du Québec. Avec le terme « art parallèle » il s'agit de donner sens à un travail en marge de l'institution, avec tout ce qui peut en résulter de marginal, d'inconnu, etc., et qui souvent peut sembler à prime abord inutile. La diffusion par des revues spécialisées ou le débat qui a lieu au sein du RAG (Red de Artistas Gestores) et d'autres milieux démontrent que le fonctionnement parallèle est valable et nécessaire.

Mais, quels seraient les traits définissant l'art parallèle, une fois que son caractère collectif et héroïque s'est enfermé dans des festivals autosuffisants et ennuyeux remplis de grands ego et de travaux scolaires ? « Art parallèle » signifierait-il « institution parallèle auto-suffisante » comme on a vu autrefois ? Et, dans le cas contraire, existe-t-il réellement un contingent d'artistes « parallèles », ou s'agit-il de quelque chose de diffus, d'une espèce de « rêve utopique » ? À mon avis, le fonctionnement de l'art parallèle serait pareil à celui des mouvements sociaux. L'existence des mouvements se manifeste en cercles concentriques, au centre desquels on pourrait situer les activistes et les organisations, mais qui incluent aussi dans les anneaux périphériques des sympathisants démobilisés. Ces anneaux s'entrecroiseraient : les artistes des anneaux périphériques participent occasionnellement à des événements de ceux qui occupent le centre, et vice-versa ; les cercles s'entrecroisent aussi avec les réseaux de performeurs purs ou des poètes visuels, avec certaines institutions, etc., etc., tout en montrant un rhizome ou une carte complexe dans laquelle chacun déterminerait sa trajectoire. Tout ceci, loin de nier l'existence d'un art parallèle, nous situe devant un scénario qui rend possible le nomadisme, la disparition des identités rigides et la fragmentation positive et permet, sans renoncer à un idéal de transformation, bien au contraire, d'y accéder de cette façon. L'art parallèle comporte une exigence de nécessaire resingularisation, selon la pensée de Félix GUATTARI, dans un monde globalisé où, malgré l'apparente diversité, les processus sociaux, mentaux et environnementaux s'appauvrissent à grande vitesse.

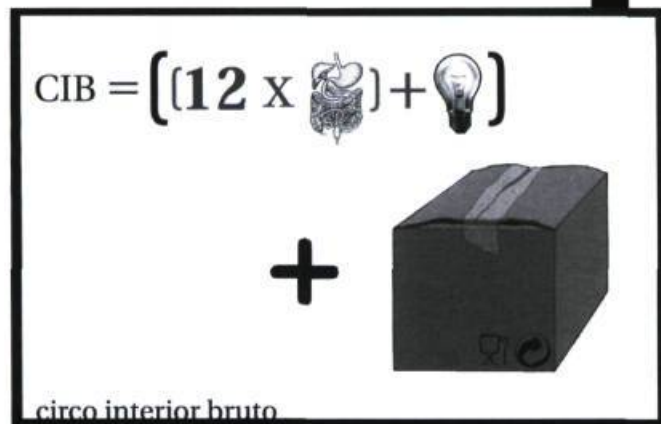
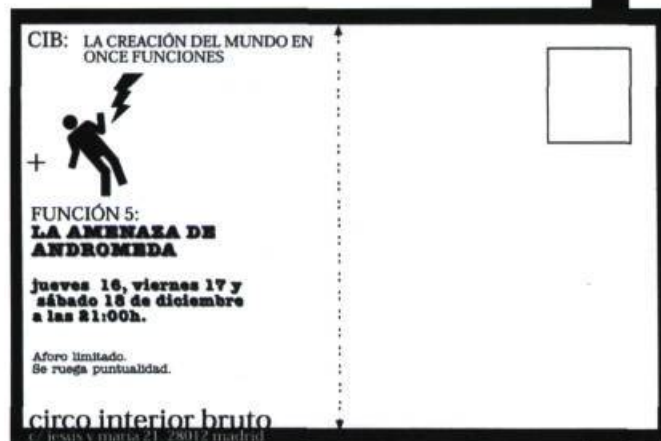
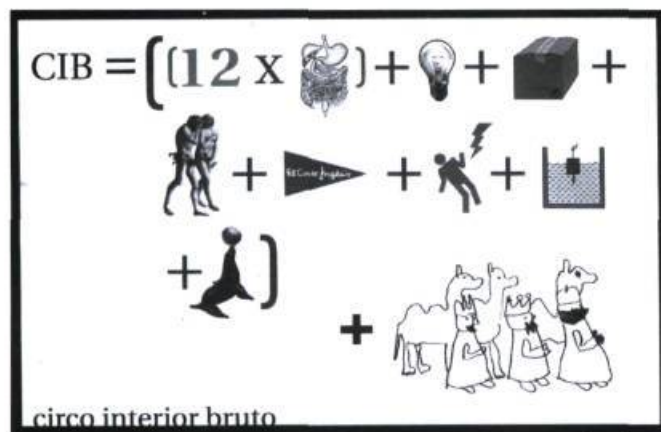
Une caractéristique importante de la nouvelle génération serait la tentative de consolider des réseaux parallèles à l'intérieur de l'État espagnol, de même que le travail en contexte réel, la création d'infrastructures locales, régionales et nationales, plutôt que l'escapade vers les micromilieus artistiques internationaux superspecialisés où tout est déjà donné ; d'où le faible intérêt de la nouvelle génération à l'égard des contacts internationaux, qui souvent s'avèrent plus touristiques que nomades, et dont le sens paraît douteux.

Dans les dernières années quelques tentatives de concrétisation ont été réalisées sous la forme de manifestes, parmi lesquelles le plus remarquable pourrait être le *Manifiesto Minimedia (MMM)*, rédigé par des collectifs de Madrid et de Barcelone, qui trouvent dans la pauvreté de moyens « un » lien commun de leur action. Il est improbable que cette pauvreté soit souhaitée par tous ceux qui la subissent, et des travaux en vidéo de haute qualité rejettent cette position extrême. L'acceptation tacite du manque de ressources afin de ne pas dépendre des moyens techniques ou financiers des institutions ne devrait pas se confondre avec le refus moral de toute technologie complexe.

Il ne serait pas difficile de trouver d'autres dénominateurs communs à l'art parallèle, que ce soit dans l'investigation au sein de l'art action, dans le refus de la professionnalisation, mais surtout dans sa relation dialectique avec (*hors de ou contre*) les institutions culturelles de l'État autant qu'avec la notion même de l'art.

Art parallèle et nouveaux mouvements sociaux

Avec l'appellation « art parallèle » nous désignons un processus artistique radical de critique à l'égard de l'institution artistique et du modèle hégémonique qui la produit. Son contexte institutionnel est celui qu'exprime un critique d'art intelligent comme Juan Antonio RAMÍREZ quand il définit d'une façon un peu apocalyptique comment



Circo Interior Bruto

14. Juan Antonio RAMÍREZ, *Ecosistema y explosión de las artes*, Anagrama, Barcelona, 1994, pp. 142-143. Ramírez fait une description complète du système de l'art institutionnel où, paradoxalement, il y a pas de place pour les activités qu'on a décidé de nommer « art parallèle ». Cela nous suggère la possibilité qu'il y existe ou qu'il puisse exister d'autres « écosystèmes » artistiques différents de l'institutionnel. 15. David PÉREZ : « De l'art autorreflexiu a l'art transitiu, de l'art transitiu a l'art recíproc », dans David PÉREZ (Coord.), *Del arte impuro. Entre lo público y lo privado*. Conselleria de

l'art est confronté avec une démultiplication d'arguments opposés malgré l'apparence généralisée d'une prolifération infinie d'arguments faibles¹⁴. Également, le professeur David PÉREZ écrivait que la diversité d'options de cette espèce de multiculturalisme ne montre rien de plus que sa propre uniformité de procédures¹⁵, au sein de laquelle elle doit parfois inclure les voix dissonantes. Le diagnostic de David PÉREZ est extrêmement pessimiste à cet égard : tout phénomène artistique est affligé forcément de formalisme, de mercantilisme et de manque de transcendance, et il n'existe aucun espace hors de l'art institutionnel, pas même pour sa critique, etc.

Dans ce paysage de fin de l'histoire, de pensée unique, d'uniformité de procédures et de démultiplication des arguments, les attitudes prises par leurs porte-parole apocalyptiques ne vont guère plus loin qu'un cynisme et un fastidieux état désabusé qui se montre irrité et arrogant face aux essais « avant-gardistes ». C'est ici où l'art parallèle s'offre comme un processus singulier, éloigné de toute « pensée unique ». Son itinéraire est nomade et relève d'un nouveau rapport « historique », avec un sens différent de celui donné par la modernité ; il exprime une utopie de resingularisation en consonance avec les nouveaux mouvements sociaux.

On doit opposer aux théories postmodernistes immobilistes la perspective de l'apparition d'une postmodernité critique d'où, à partir des années soixante-dix, émergent une série de nouveaux mouvements sociaux (NMS) et de propositions « alternatives ».

Pendant que la plupart des théoriciens des années quatre-vingt se plaignaient de (ou se complaisaient dans) le manque « d'alternatives », une révolution était en train de se produire dans les mouvements sociaux, une émergence de mouvements de survivance et d'émancipation (l'écologie et le féminisme seraient des exemples de l'un et de l'autre), qui apportaient une analyse sociologique qui avait échappé à la plupart des théoriciens de la postmodernité, qu'on pouvait lire en Espagne chez quelques éditeurs qui suivaient la mode postmoderne d'un art « vitaliste », néo-expressionniste, acritique, « moderne » dans la lignée de celui qui se faisait en Europe et dont on souhaitait ne rien trouver plus à sa gauche. La plupart de cette littérature est devenue obsolète en quelques d'années à peine. Pendant longtemps les recherches se sont réalisées dans la perspective de la modernité, étrangères aux nouveautés qu'apportaient les NMS en remettant en question cette modernité, quant à l'autoréflexivité, à la rationalité stratégique et aux formules organisationnelles. « La période Reagan-Thatcher » et l'ascension au pouvoir des sociaux-démocrates européens, avec tous les réglages idéologiques au sens de la gauche, seraient co-responsables du nuage de fumée devant la réalité « transformatrice » des NMS.

Ainsi, tandis que la culture paraissait faire un virage à droite, l'irruption des NMS était déjà évidente ; une avant-garde travaillait et accomplissait des progrès importants à l'intérieur des relations sociales, contre la modernité, pour le droit à la différence (sexuelle, raciale, etc.), dans une étape d'activisme postérieure à la pensée de 68.

Mais, comment s'est traduit dans le champ de l'art le déplacement subit par les mouvements sociaux ? Jorge RIECHMANN nous donne une caractérisation détaillée des NMS en huit points¹⁶ que je vais paraphraser ici – obligatoirement de façon brève – à partir de la perspective de l'art, pour démontrer la nouveauté du projet utopique que rassemblent les artistes et regroupements d'artistes appelés « alternatifs » depuis la fin des années soixante-dix.

I. Orientation émancipatoire (avec des ramifications de survivance, comme je l'ai énoncé plus haut), avec une idéologie ouverte, plurielle, que nous pourrions en quelque sorte qualifier de « nouvelle gauche », qui défie la plupart des objectifs consensuels de nos sociétés occidentales, adopte de nouvelles tactiques politiques et utilise une nouvelle structure d'organisation comme extension de ses idéaux de réforme sociale. Elle correspondrait avec cette dernière phase d'avant-garde dont parlait Richard MARTEL : « parce qu'elle voit la justification théorique des regroupements. Il est question d'alternatives dialectiquement critiques par rapport à l'art institution et en même temps d'une compréhension et d'une justification des pratiques de provocation et de transgression »¹⁷.

II. « Typologiquement, les NMS se trouvent dans un endroit intermédiaire entre les mouvements orientés vers le pouvoir et les mouvements à orientation culturelle. (...) L'objectif est... de développer des formes de contre-pouvoir « de base » pour transformer profondément la vie sociale ».

Les artistes se trouvant en périphérie des centres artistiques, sans aucune infrastructure culturelle, ont dû s'organiser pour simplement exister et leurs formes d'organisation varient, allant de structures fortes à d'autres plus souples, mais donnant toujours priorité à la diversité des individus par rapport aux liens de groupe, grâce à la structure particulière des réseaux.

L'expression « alternative », si souvent invoquée, implique en réalité la création d'une institution alternative, parallèle, autogérée par les artistes eux-mêmes (« de base ») et avec ses critères propres¹⁸. « L'alternative communique sa volonté de déterminer des pratiques autonomes, qualifiées de *low art* par rapport au *high art* des institutions. Cette dernière période, qui prévaut actuellement, s'intéresse aux "signaux faibles" de la communication et production de cassettes, livres, disques, vidéos, festivals et événements de toutes sortes, [ce qui] permet de valider les expériences par rapport aux acquis formels de l'art d'institution. »¹⁹



III. Une orientation anti-moderniste, dirigée plutôt vers une décentralisation et une « recommunalisation » de la vie, et une désinstitutionnalisation de la vie politique, sociale et culturelle. Dans le champ de l'art, pour créer une dynamique artistique, on reprendrait ainsi des parcelles de légitimité dérobées par la triade institutionnelle galerie-critique-musée, une déprofessionnalisation de la pratique artistique, un modèle alternatif de production, de distribution et de réception de l'art, et un processus de *dédifférenciation* fonctionnelle dans lequel la sphère économique autonomisée en particulier serait partiellement réabsorbée par d'autres sphères sociales (art-vie, art du comportement, concept élargi de l'art, dimension anthropologique...).

IV. Composition sociale hétérogène, dans laquelle prédomine clairement un nouveau groupe social : les professionnels des services sociaux et culturels, travailleurs appartenant aux « nouvelles classes moyennes ». Persiste alors la dialectique de la professionnalisation de l'artiste, et c'est pourquoi il est souvent un « multi-employé ». « Tous les performeurs que je connais ont besoin d'une activité secondaire, aucun ne vit de l'art, ce qui leur préserve une dernière possibilité d'indépendance »²⁰.

V. Objectifs et stratégies d'action bien différenciés : « Penser globalement, agir localement ». Tendance au travail in situ, à la différenciation régionale (*Eternal Network*, comme on va le voir), mais aussi au nomadisme, à l'échange.

Cultura, Valence, 1997, p. 25.

16. Jorge RIECHMANN et Francisco FERNÁNDEZ Buey : *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Paidós, Barcelone, 1994, p. 61-67.

17. Richard MARTEL, « Editorial », dans *Inter*, n° 39, printemps 1998.

18. Comme Peter BURGUER l'expose dans *Teoría de la vanguardia*, Peninsula, Barcelone, 1987, p. 173.

19. Richard MARTEL, *op. cit.*

20. Valentín TORREN, « Algunas respuestas de... », dans *Fuera de banda*, n° 3, monographie sur la performance, Valence, automne 1996.



VI. Structure organisationnelle décentralisée et anti-hiérarchique, en forme de réseau (ou connexion de réseaux, « réseaux de réseaux ») avec un faible niveau d'institutionnalisation et de professionnalisation. Ce changement structurel dans le système de l'art trouve son référent « théorique-poétique » dans le projet d'*Eternal Network* de l'artiste Robert FILLIOU, le réseau d'artistes de la *Fête permanente*, qui implique l'organisation d'un circuit parallèle ou alternatif de l'art, qui est une tentative d'autogestion de l'art face au centralisme que l'avant-garde exigeait (un centralisme géographique, des grands centres internationaux – New York, Paris... –, mais aussi d'idées, ce qu'on peut appeler « pensée unique » ou, ce qui est la même chose, impérialisme, globalisation...), et en faveur de la resingularisation, et qui sera un concept fondamental pour l'apparition de collectifs à travers le monde.

VII. Politisation de la vie quotidienne et de l'espace privé. Dans la sphère de l'art on se dirige vers une dématérialisation de l'œuvre d'art en faveur d'une plus grande pénétration dans la vie, vers une intégration de l'une dans l'autre selon des formes qui restent à créer, non héritées du passé. Il y a un accroissement de la réflexivité dans les processus de formation des identités.



VIII. Méthodes d'action collective non conventionnelles, comme la désobéissance civile, la résistance passive, l'action directe comportant de forts éléments expressifs... Ce n'est pas par hasard que quelques collectifs sociaux intègrent souvent la « performance » dans leurs pratiques de protestation, ou bien que leurs manifestations aient surtout un caractère expressif (et, comme la plupart des NMS, médiatique). La manœuvre pourrait être un bon exemple de méthodes d'action non conventionnelles, artistiques dans notre cas.

Finalement, proposer que l'écosystème artistique parallèle soit un mouvement social amène quelques complications dont on ne va pas s'occuper ici. Sans doute, la singularité du travail artistique, le fait d'être basé sur l'individu, nous écarte des NMS conventionnels, bien qu'on puisse parler d'une *poétisation de la révolte*, et même de NMS basés sur des gestes individuels qui ont souvent une créativité extrême, par exemple l'insoumission en Espagne. Nous nous trouvons face à une crise de civilisation où les changements vers la resingularisation sont des formes de résistance contre un capitalisme mondial intégré. L'existence d'un art parallèle en processus de croissance matérielle et discursive est cohérente avec cette résistance, et cet art s'offre comme une *machine de guerre* alternative à l'épuisement de l'art de l'institution, théorisé par ses propres intellectuels organiques. Comme Félix GUATTARI l'écrivait : « Les bouleversements contemporains appellent sans doute une modélisation d'avant-garde tournée vers le futur et l'émergence de nouvelles pratiques sociales et esthétiques²¹ ».



Les projets illustrés ici sont documentés sur le site de la Fiambra : <http://www.sindominio.net/fiambra>

21. Félix GUATTARI, *Caosmosis*, Manantial, Buenos Aires, 1996, p. 23. [*Chaosmose*, Éditions Galilée, 1992]