

Inter
Art actuel



Alternatifs institutionnels Alternatifs autonomes

Nelo Vilar

Number 99, Spring 2008

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45532ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vilar, N. (2008). Alternatifs institutionnels : alternatifs autonomes. *Inter*, (99), 36–37.

Alternatifs institutionnels : alternatifs autonomes

■ NÉLO VILAR

Nelo Vilar est né en Espagne en 1968. Artiste et paysan, théoricien et animateur de l'art alternatif, il est docteur en beaux-arts avec une thèse sur l'art parallèle espagnol depuis les années quatre-vingt-dix. Il pratique l'art action, la performance « scénique » et la manœuvre dématérialisée comme art contextuel. Présentement, il dirige un cycle mensuel de performances dans la ville de Valence de même qu'une rencontre autocritique annuelle d'artistes de l'art action, de laquelle sortira un livre en 2008.

Au début des années quatre-vingt-dix, une multitude de jeunes artistes s'activent autour de la pratique de l'art action et des genres que les deux dernières décades avaient appelés « alternatifs », autogérant leurs propres événements. Dans le premier festival de performances de Madrid (FIARP) en 1991, par exemple, ont participé plus de 50 artistes de tout l'État ; il n'y eut pas de sélection préalable, et dans le catalogue de l'événement on parlait ouvertement de créer des « alternatives ». On pouvait apprécier le même intérêt populaire pour ces *alternatives* dans des villes comme Barcelone, Valence ou Grenade, et après dans tout l'État espagnol – mais aussi dans le monde, même aux « périphéries » asiatiques, sud-américaines ou d'Europe de l'Est. Petit à petit, des réseaux d'action critique collective et des « réseaux de réseaux » de tous types se sont constitués. Si l'on suit le modèle théorique employé dans l'investigation récente sur les nouveaux mouvements sociaux, les raisons de l'apparition de ce « mouvement » se trouvent dans une structure d'opportunité politique favorable, c'est-à-dire dans un moment de renouvellement des plans d'étude dans les universités espagnoles ainsi que d'ouverture des institutions vers des formes neuves et des attitudes qui n'avaient jamais été présentes : d'abord, par la pression de la dictature franquiste et, après, par la « mode » du postmodernisme apolitique, le retour aux expressionnismes et aux genres traditionnels – spécialement la peinture –, et par le « boom » du marché de l'art, appuyé, par ailleurs, par les institutions publiques. D'un autre côté, la crise du marché de l'art oblige un retour à l'autogestion – sans que celle-ci se définisse nécessairement comme « alternative ».

Sans doute, l'art action et les genres hybrides associés sont restés comme les archétypes de cet essai de définir un espace « autonome » en ce qui concerne l'institution d'art – comprise comme « logique culturelle du capitalisme avancé ». Cependant, il faut préciser que, si le genre « performance » s'érige bien comme le modèle d'un sentiment de contrecoup à l'institution d'art, la solidarité entre les artistes se produit par sa position relative au sein du champ artistique. C'est-à-dire que, en créant des positions alternatives dans le champ, se rencontrent les artistes de l'action avec les poètes, musiciens, dramaturges, etc. L'existence d'une performance institutionnelle ou commerciale (spectaculaire) est une preuve de ce qui est affirmé. Les structures de mobilisation de ce type de mouvement adoptent les formes dématérialisées que les avant-gardes et néo-avant-gardes abordaient déjà dans tout le XX^e siècle. Richard Martel parle du *low art*, des signes faibles de la communication, contre le *high art* formaliste et spectaculaire qui caractérise l'art institutionnel. Cette modalité de propositions artistiques passe par la poésie visuelle, l'art postal, l'édition de revues, des catalogues, des livres d'artistes, l'art portable, les disques, cassettes, le Web, les programmes de radio, les rencontres et festivals, les signes sauvages, les manœuvres, etc., et l'investigation continue autour de la dématérialisation de l'objet artistique.

Le cadre cognitif (discursif, symbolique, idéologique...) où se situe cette vocation alternative est caractérisé par la perte de légitimité du marché de l'art et d'un système artistique instrumentalisé et banalisé. On peut le trouver, alors, dans les vieux retranchements de l'art

institutionnalisé, vieilli socialement, qui porteront à la constitution du champ artistique (comme le reste des champs autonomes de production culturelle : littéraire, philosophique, scientifique, politique, etc.), champ de luttes et de tensions par le monopole de la légitimité. On doit chercher le cadre de référence de cet art alternatif ou parallèle dans la tradition qui nous parvient des avant-gardes historiques (futurisme, Dada, Fluxus, l'Internationale situationniste, etc.), dans lesquelles il boit et se reconnaît, dans lesquelles, ainsi, il définit les *identités* collectives. Mais il faut aussi rappeler que les années quatre-vingt-dix sont celles de l'apparition de ce que maintenant l'on appelle « nouveaux-nouveaux » mouvements sociaux, déjà différenciés de la vague des années soixante et soixante-dix. Il y a une correspondance assez évidente entre la force centrifuge des mouvements sociaux en ce qui concerne la politique institutionnelle et celle des artistes alternatifs quant à l'institution d'art. Le caractère direct et « transgresseur » de l'art alternatif arrive très tôt dans les répertoires d'action des mouvements sociaux. Le mot *performance* s'incorpore au vocabulaire des activistes, qui nomment ainsi leurs actions plus spectaculaires et médiatiques. Dans un autre sens, des artistes de l'art action alternatif renoncent au travail artistique autonome pour s'intégrer, en tant qu'« animateurs », au sein d'organisations de mouvements sociaux qui protestent contre différentes causes (des vicinaux, des solidaires, etc.), comme des artistes activistes ou « collaboratifs ».

Dans le livre *Creadores de democracia radical*, les auteurs s'occupent des différents degrés d'autonomie que pratiquent les mouvements sociaux, qu'on peut transposer aux mouvements artistiques. D'un côté, les mouvements ou réseaux qui créent des espaces d'autonomie radicale tendent à la constitution d'espaces en marge de l'organisation sociale généralisée, des espaces propres de production, de distribution, d'analyse, d'idéologie... même des formes de vie alternatives. Ils transmettent ces modèles et ces discours hors des voies de participation achevée ; c'est ainsi en partie les *enceintes* de l'art action. D'un autre côté, nous rencontrons des réseaux critiques qui pénètrent les institutions établies ou en construction et qui optent d'être des acteurs opérationnels à l'intérieur d'elles. Ce fut le cas du Red Arte de l'État espagnol, qui intégrait des groupes d'artistes, ou des associations d'artistes plastiques avec une vocation davantage « syndicaliste ». Mais aussi, il y a en ce modèle une partie de l'art action qui réclame sa reconnaissance institutionnelle. Le résultat cherché par ce type de stratégies se fonde sur le fait d'institutionnaliser les espaces créés par le réseau critique en pénétrant et en acceptant l'interaction-négociation entre les règles du jeu, lesquelles, dans le sein du champ artistique, sont les règles de la légitimité artistique. Évidemment, ce type de réseau critique prétend s'incorporer le plus possible et, pour cela, il n'épargne pas les stratégies de caractère « mouvementiste », mais la tendance est de normaliser son espace participatif et de l'institutionnaliser.

Il n'y a pas de séparation radicale entre les deux modèles, il s'agit de deux paramètres en conflit qui aident à définir les « moments » de chaque réseau. Les espaces d'autonomie engendrent incertitude et, pour cette raison, espaces utopiques et discours émancipateurs ; ils engen-



> Nelo Vilar, *Artista Collidor*, Valence, 1995.

drent autant les processus de subjectivation comme conscience politique et responsabilité collective, et ils enrichissent autant la définition de l'Art comme concept de démocratie. En bonne partie, la majorité des mouvements sociaux émancipateurs créent des dynamiques de création d'espaces d'autonomie où ils incluent des attitudes polarisées à ce sujet. D'un autre côté, les espaces d'institutionnalisation ont aussi des aspects positifs qui sont d'une grande complexité dans le système. Ils intègrent plus de personnes et utilisent un modèle plus proche des cadres cognitifs dominants. Alors, ils sont plus faciles à comprendre – plus populaires. Ils engendrent aussi des nominations de personnes ou de groupes avec reconnaissance sociale et légitimité, et ils créent un effet d'identification et une empathie majeure entre les personnes et les groupes. Par rapport à leur discours, ces réseaux servent de filtre entre les discours radicaux plus innovateurs et les cadres cognitifs hégémoniques. Les espaces d'institutionnalisation peuvent amener à *rabaisser* des énoncés et perdent une force stratégique en même temps qu'ils créent incertitude et disruption. Cependant, ils peuvent jouer un pion très important sur les scènes régulées de participation démocratique, cette faculté n'étant pas présente dans les réseaux autonomes.

En tout cas, les réseaux critiques ont des tendances autonomes ou institutionnelles. Ils supportent certains conflits avec les modèles institutionnels et symboliques hégémoniques ; c'est un phénomène indispensable dans le procès de la création et le renouvellement des positions dans le champ artistique, innovateur permanent et radicalement critique. ■