

## Introduction

Au début des années 1970, apparaissent à New York des organisations artistiques d'un nouveau genre. À la fois espaces de création et d'exposition d'un art en train de s'inventer, ces espaces font partie d'un mouvement plus large dans le monde artistique de l'époque. C'est Julie Ault, une critique et commissaire d'exposition américaine, qui identifie la spécificité de ces pratiques et parle pour la première fois d'un « mouvement alternatif » dans son livre *Alternative Art New York, 1965-1985*<sup>1</sup>. Ault y établit une liste de plus de soixante-dix espaces, organisations, groupes et coopératives apparus à New York entre 1965 et 1985. La définition qu'elle retient de ces structures reste très générale, mais la thèse de Julie Ault est qu'il s'agit bien là d'un mouvement, qui, quoique varié, multiforme et difficilement réductible à une typologie monolithique, n'en a pas moins des caractéristiques communes :

« J'ai appliqué une définition très large à l'expression "structure alternative", une définition qui tient compte des racines et des missions des organisations dont l'ambition est de combler une sorte de vide ; de contrer le *statu quo* des circuits marchands ; de répondre aux besoins des artistes et du public qui ne sont pas pris en compte ailleurs ; ou bien de se définir comme anti-establishment, anti-institutionnel, expérimental, contrôlé par des artistes, créé pour les artistes, ou encore une combinaison de toutes ces choses. »

Ce qui rassemble ces groupes et ces espaces est leur opposition aux logiques marchandes et institutionnelles qui dominent le monde de l'art ; Julie Ault attribue ainsi directement la naissance du « mouvement alternatif » new-yorkais à l'antagonisme de plus en plus profond qui oppose de jeunes artistes expérimentaux à un monde de l'art traditionnel, installé dans des institutions et des pratiques solides. Cet antagonisme s'exprime particulièrement violemment à New York entre 1969 et 1971, probablement car la ville devient à cette époque la capitale de l'art contemporain. Les artistes s'en prennent alors directement aux grands musées (le Museum of Modern Art, le Whitney Museum of American Art, et le Guggenheim Museum) au travers d'actions coups-de-poing : *happenings*, opérations de blocage,

1. Julie AULT, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2002.

manifestations, dans la tradition des rapports sociaux et politiques de la période. Les artistes reprochent à ces grandes institutions muséales, mais aussi aux galeries commerciales, de pratiquer des politiques artistiques élitistes, de ne pas prendre en compte la précarité sociale de nombreux artistes, ainsi que d'avoir la mainmise sur la production de ceux qu'ils exposent et dont ils acquièrent les œuvres. Les revendications, on le voit, sont d'ordre plus corporatiste qu'esthétique. Il s'agit bien de « faire une place aux jeunes », de plus en plus nombreux dans cette arrivée à l'âge adulte de la génération du *baby-boom*.

Si l'apparition des premiers espaces alternatifs américains a lieu à New York dans ce contexte politique particulier, si leur nombre est nettement plus important dans cette ville qu'ailleurs, d'autres grandes villes américaines, comme Chicago, Philadelphie ou Buffalo, constituent également des terrains fertiles à l'émergence de ces nouveaux lieux d'exposition (Chicago avec la NAME Gallery en 1973, Philadelphie avec NEXUS, Foundation for Today's Art en 1975, et Buffalo avec Hallwalls en 1973, pour ne citer que quelques exemples). Dans chacune de ces villes, cette émergence est indissociable d'un contexte urbain spécifique, fait de déclin économique et de désertion industrielle qui laisse de nombreux espaces industriels vacants, pouvant alors être récupérés à peu de frais par les artistes de la nouvelle génération pour en faire des lieux de résidence, des studios et des espaces d'expositions ouverts au public. À ces facteurs politiques, économiques et urbains vient s'ajouter un facteur démographique, celui du très grand nombre d'artistes produit par les États-Unis au cours des années 1970. De plus en plus diplômés et nombreux depuis les années 1960, ces jeunes artistes s'installent dans les grandes villes où ils ne trouvent que peu de débouchés pour leur art. La création de nouveaux lieux d'exposition, répondant à d'autres critères d'inclusion, leur procure une visibilité précieuse, face à un monde de l'art devenu très concurrentiel.

Les premiers espaces alternatifs naissent de la conjonction de ces différents facteurs. Contrairement à de nombreux groupes et galeries coopératives qui apparaissent à la même époque<sup>2</sup>, ce sont des lieux de création et d'exposition sans modèle de fonctionnement prédéfini, sans engagement politique affirmé, ni production artistique spécifique, autre que celle de l'expérimentation. Dans le vaste champ de la contestation caractéristique de la période, ces espaces sont donc plus esthétiquement que politiquement engagés. Leur nature informelle en fait par ailleurs des espaces différents des galeries coopératives, puisque leur fonctionnement ouvert n'implique pas un groupe d'artistes prédéfini et fermé. Dans son sens le plus contemporain, le terme « alternatif » désigne ce qui se présente comme une solution de remplacement, ou bien ce qui s'oppose au courant majeur d'un style. Ainsi

2. Julie Ault identifie tous ces groupes dans son livre de 2002; parmi les plus importants formés à New York entre 1969 et 1971, se trouvent par exemple le *Art Workers' Coalition* (1969), le *Guerrilla Art Action Group* (1969), *Women Artists in Revolution* (1970), et le *Ad Hoc Women Artists' Committee* (1970).

définis négativement, comme étant « une alternative à », ces espaces ont un statut et une identité relativement flous à leurs débuts. Ils se définissent plutôt à travers le temps, à mesure que les modes de fonctionnement se mettent en place et que les œuvres voient le jour.

Cet ouvrage s'intéresse à l'identité, au statut et à l'évolution des espaces alternatifs au cours d'une seule décennie. Comment, de structures artistiques informelles et marginales, ces nouveaux lieux d'exposition ont-ils pu s'institutionnaliser aussi rapidement, pour acquérir une place et un statut mieux définis au sein du monde de l'art ? Cette évolution ne peut se comprendre sans l'étude combinée de leur mode de fonctionnement et des œuvres qu'ils ont produites et exposées, deux choses indissociables dans des structures tournées vers l'expérimentation artistique. Le but n'est donc pas ici à d'établir une cartographie générale du phénomène alternatif, mais de mieux comprendre l'identité de quelques lieux emblématiques, chaque espace alternatif étant singulier. Cela permet de faire ressortir des identités et des histoires particulières, tout en identifiant les traits qui s'appliquent à tous ces espaces.

Les lieux étudiés ici appartiennent à la première génération d'espaces alternatifs, apparue entre 1970 et 1974 et identifiée pour la première fois par une exposition organisée au New Museum en 1981 (*Alternatives in Retrospect, A Historical Overview 1969-1975*)<sup>3</sup>. Selon le commissaire d'exposition, ce qui permet de rassembler ces espaces dans un groupe cohérent est leur intérêt pour l'expérimentation artistique et leur opposition au marché de l'art et à l'institution :

« Au-delà de la diversité des styles, des sensibilités, et des positions idéologiques de chaque artiste, les activités artistiques collaboratives qui s'organisèrent étaient caractérisées par une volonté partagée d'expérimentation, d'immédiateté et d'urgence – le processus de création de l'œuvre étant l'unique préoccupation des artistes. À cela s'ajoutait le désir de "sortir du cadre", d'étendre les barrières et les définitions de ce qui était considéré comme de l'art, et de transformer inévitablement la structure établie du monde de l'art lui-même<sup>4</sup>. »

Plus de trois décennies après, cette description reste applicable aux espaces étudiés ici : le 112 Greene Street, Artists Space et Hallwalls. Comptant parmi les plus dynamiques de leur génération, ces trois espaces alternatifs ont su mettre en place des modes de fonctionnement originaux et consolider leur existence et leur statut au cours des *seventies*; et même

3. *Alternatives in Retrospect, A Historical Overview 1969-1975*, 9 mai-16 juillet 1981, The New Museum. Commissaire d'exposition : Jacki Apple. Les espaces dont il est question dans cette exposition sont : Gain Ground, Apple, 98 Greene, 112 Greene Street Workshok, 10 Bleecker Street, Idea Warehouse, 3 Mercer.

4. Jacki APPLE (dir.), *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981, p. 5.

s'ils ont perdu leur statut initial d'espaces alternatifs, ils existent encore aujourd'hui<sup>5</sup>. Tous trois ont qui plus est connu un véritable succès artistique dès leurs débuts, un succès qui se mesure à la qualité de leur programmation, ainsi qu'à la renommée actuelle des artistes qui y ont exposé et dont la carrière a débuté dans ces lieux.

Le 112 Greene Street et Artists Space sont apparus dans le sud de Manhattan en 1970 et 1973, sous l'impulsion d'artistes de SoHo dans le premier cas, et d'administrateurs du Conseil pour les arts de New York (*New York State Council on the Arts*) dans le second. Si Artists Space a une origine institutionnelle, contrairement au 112 Greene Street, qui fonctionne de manière tout à fait informelle à ses débuts, ils ont cependant pour point commun la volonté de faire reconnaître des artistes encore marginaux et de les placer au cœur du fonctionnement de leur espace d'exposition. Aucun professionnel du monde de l'art ne vient ainsi interférer dans les choix artistiques ni le fonctionnement de ces espaces. Quant à Hallwalls, cet espace alternatif fut fondé en 1973 à Buffalo, dans une ville où vivait une communauté dynamique d'artistes expérimentaux, guidés par des ambitions identiques à celles de leurs confrères new-yorkais : créer un espace d'exposition n'appartenant qu'à eux et se donner plus de visibilité. L'intégration de Hallwalls (unique espace alternatif de Buffalo au début des années 1970) à un corpus par ailleurs composé de deux espaces new-yorkais permet de sortir du cadre de New York et de dégager des caractéristiques communes entre les scènes alternatives des deux villes étudiées ici. Entre Buffalo et New York, un système d'échange et de collaboration, détaillé dans les chapitres qui suivent, se met en place au cours de la décennie 1970, lequel répond au dessein initial des artistes fondateurs de Hallwalls d'intégrer à court terme la scène new-yorkaise pour y faire carrière.

L'un des objectifs de cet ouvrage est donc de rendre compte de la transformation rapide de trois espaces alternatifs au cours d'une première phase d'activité, qui commence avec leur naissance (1970, 1973 et 1974) et s'achève à la fin de la décennie par des déménagements et des changements de direction importants faisant intervenir des administrateurs professionnels. Pour le 112 Greene Street, Artists Space comme Hallwalls, ce premier cycle d'activités est essentiel car il correspond à l'acquisition d'une stabilité financière inexistante au départ, ainsi qu'à un processus d'institutionnalisation rapide leur permettant d'obtenir un statut mieux défini dans le monde de l'art. Sur le plan artistique, ces transformations statutaires s'accompagnent de la production de plus en plus fréquente d'expositions significatives saluées par la critique, preuves de l'acquisition d'une nouvelle maturité artistique à la fin de la décennie.

À travers ce parcours chronologique, l'ouvrage traite de trois grandes problématiques distinctes. Les deux premiers chapitres s'intéressent au

5. Le 112 Greene Street a pris le nom de White Columns depuis 1979 [<http://whitecolumns.org/>]; Artists Space a conservé son nom d'origine [<http://artistsspace.org/>], ainsi que Hallwalls [<http://www.hallwalls.org/>] (dernière consultation le 24 février 2015).

contexte urbain qui préside à la naissance des premiers espaces alternatifs au début de la décennie 1970 (chapitre I), ainsi qu'à l'influence de cet environnement urbain et spatial particulier sur une production artistique désormais affranchie des règles contraignantes du modernisme (chapitre II). Le deuxième volet de l'analyse interroge les phénomènes de rupture que les espaces alternatifs introduisent avec le monde de l'art muséal et marchand (chapitre III) : peut-on parler d'une avant-garde? Est-elle de nature plutôt politique ou artistique? Quelles sont les nouvelles formes d'art mises en valeur par ces espaces (chapitre IV)? Enfin, la dernière partie de l'ouvrage met en évidence les processus d'institutionnalisation qui suivent l'arrivée de subventions fédérales et étatiques (chapitre V), conduisant à une réintégration progressive des espaces alternatifs au monde de l'art ainsi qu'à leur reconnaissance comme lieux essentiels à la mise en valeur d'une production contemporaine et expérimentale.

Plusieurs axes théoriques sous-tendent l'analyse. Le premier est sociologique. Les ouvrages de Sharon Zukin (*Loft Living, Culture And Capital In Urban Change*, 1982) et de Diana Crane (*The Transformation of The Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, 1989) proposent une approche des transformations urbaines et artistiques de New York au cours de la période étudiée : Sharon Zukin en s'intéressant au rôle du loft industriel reconverti dans les changements économiques et urbains qui affectent le sud de Manhattan, et Diana Crane en étudiant la formation et l'évolution des avant-gardes new-yorkaises dans un monde de l'art de plus en plus tourné vers l'art contemporain et les logiques mercantiles. La réflexion sur les pratiques artistiques expérimentales des espaces alternatifs se nourrit quant à elle principalement des écrits de Rosalind Krauss, Brian O'Doherty et Robert-Pincus Witten, qui chacun à leur manière s'émancipent de l'approche formaliste de l'œuvre pour rendre compte des transformations esthétiques des années 1970; à partir du milieu de la décennie, Rosalind Krauss et Brian O'Doherty proposent une approche structuraliste et post-structuraliste de l'œuvre, qui abandonne la vision historiciste de l'art proposée par les tenants du formalisme moderniste, représenté par Greenberg. L'invention du concept de « cube blanc » (« *white cube* ») par Brian O'Doherty en 1976 nous permettra notamment de comprendre les enjeux esthétiques qui sous-tendent la reconversion des lofts industriels en espaces d'exposition, tandis que la notion de « champ élargi » (1979) proposée par Rosalind Krauss et celle de « post-minimalisme » élaborée par Pincus Witten (1977) nous serviront de repère dans l'analyse de la production artistique des espaces étudiés ici. Troisième axe enfin, l'étude des processus d'institutionnalisation s'appuiera sur les écrits de Donna Binkiewicz (*Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, 2004), afin de comprendre les enjeux politiques et institutionnels qui président à la mise en place de subventions fédérales et étatiques à destination des espaces alternatifs.

La première difficulté rencontrée par le chercheur qui s'intéresse aux espaces alternatifs est celle de la rareté des sources d'information

et de documentation, primaires comme secondaires. Le fonctionnement initialement informel de ces espaces, la nature de leur production artistique liée à des pratiques qui laissent parfois peu de traces (la danse et la performance, mais aussi de nombreuses installations dont il ne reste rien) ont laissé un vide informatif qu'il faut tenter de pallier. La rareté des sources primaires explique sans doute en partie le peu de recherches et de publications sur le sujet jusqu'à présent. Dans *Alternative Art New York, 1965-1985*, Julie Ault constatait déjà ce problème :

« La documentation existante sur la très influente culture alternative new-yorkaise des années 1970 et 1980 est éphémère, et elle circule peu. Les écrits sur les espaces et les groupes alternatifs sont en grande partie limités à des articles dans des journaux locaux, à des comptes rendus critiques et des synthèses publiés dans des revues d'art, ainsi qu'aux documents publiés par les organisations elles-mêmes sur des structures spécifiques. Cette dernière catégorie de littérature vient souvent célébrer une date anniversaire importante, ce qui, pour un espace alternatif qui a commencé avec des objectifs limités et un petit budget, représente souvent un effort considérable. Les écrits de ce genre ont tendance à se focaliser sur la spécificité d'un espace particulier, plutôt que sur sa contextualisation dans un champ plus large<sup>6</sup>. »

Cependant, l'organisation récente de plusieurs expositions et le catalogage récent de fonds d'archives importants<sup>7</sup> montrent un intérêt accru pour la scène alternative et avant-gardiste américaine des années 1970. La scène expérimentale de Buffalo dans les années 1970 a par exemple fait l'objet d'une exposition de grande ampleur organisée par la Albright-Knox Art Gallery en 2012, accompagnée d'un riche catalogue d'exposition<sup>8</sup>; cette même année, le MIT a publié le catalogue d'une exposition organisée par la galerie new-yorkaise Exit Art sur les principaux groupes et espaces alternatifs new-yorkais de 1960 à 2010<sup>9</sup>. Comme l'indique J. Ault, les autres ouvrages sur le sujet sont de nature exclusivement monographique et non universitaire. L'analyse qui suit a donc dû pallier la dispersion et le manque de sources primaires, en ciblant des espaces qui disposaient de suffisamment de documents d'archives pour pouvoir établir une chronologie précise de leur programmation artistique. Pour le 112 Greene Street, l'existence d'un livre publié en 1981

6. Julie AULT, « For the Record », in Julie AULT, *Alternative Art New York, 1965-1985*, op. cit., p. 1.

7. Les archives d'Artists Space ont été confiées à la Fales Library and Special Collections de New York University en 2012; les archives complètes de P.S.1 ont également été cataloguées et mises à la disposition du public par le MoMA depuis 2013. Cependant les archives du 112 Greene Street sont en cours de catalogage par la galerie à but non-lucratif White Columns. Les archives ne sont pas consultables directement par les chercheurs car elles sont en cours d'inventaire, mais la galerie met progressivement en place les documents qu'elle possède sur son site internet : [<http://whitecolumns.org/archive/>] (dernière consultation le 24 février 2015).

8. Heather PESANTI, *Wish You Were Here, the Buffalo Avant-Garde in the 1970s*, Buffalo, N.Y., Albright-Knox Art Gallery, 2012.

9. Lauren ROSATI et Mary Anne STANISZEWSKI (dir.), *Alternative Histories, New York Art Spaces, 1960-2010*, Cambridge, MIT Press, 2012.

sur les premières activités de l'espace a constitué une source de documentation unique et précieuse<sup>10</sup>. Le coordinateur scientifique du livre expliquait que le livre contenait cependant des manques en raison du fonctionnement informel des premières années du 112 :

« Ce livre fut à l'origine conçu comme un ouvrage de documentation sur les expositions et les événements du 112 Workshop de septembre 1970 à juin 1978, sans projet d'évaluer le travail historiquement. Les descriptions des événements furent compilées à partir d'informations livrées par les artistes, de coupures de presse (qui ont commencé à apparaître à partir de 1972), de comptes rendus et d'entretiens que nous avons menés avec les artistes et les administrateurs qui étaient impliqués au 112 pendant quelque temps. Il n'y a pas eu de système d'archivage précis au cours des premières années ; nous avons fait notre possible pour reconstruire la programmation et nous sommes désolés s'il existe des inexactitudes. On peut facilement deviner que l'énergie qui n'était pas consacrée au travail quotidien dans l'espace, était utilisée pour les recherches constantes de fonds pour survivre. Beaucoup de choses furent perdues, et malheureusement quelques artistes dont a retrouvé le nom nous restent inconnus<sup>11</sup>. »

La chance du 112 Greene Street fut d'avoir un photographe assidu, Cosmos Sarchiapone, qui couvrait beaucoup d'événements ; c'est à lui qu'on doit la plupart des photographies sur les premiers événements du 112. Dans le travail qui suit, l'ouvrage de 1981 a donc été utilisé comme l'unique fonds d'archives sur l'espace, ainsi que la principale source de documentation secondaire sur le 112. Les archives d'Artists Space et de Hallwalls ont été léguées à des bibliothèques universitaires et sont désormais facilement accessibles aux chercheurs. Les documents visuels contenus dans les fonds consultés pour ce travail ont permis d'identifier les œuvres, tandis que les coupures de presse complètent souvent l'analyse en livrant des informations sur leur réception et parfois même sur le fonctionnement des espaces. À partir du milieu des années 1970, les espaces alternatifs ont publié plus de documents administratifs, afin de recevoir et de renouveler les subventions publiques qui leur étaient destinées. À la fin de la décennie, on assiste à la publication de plus en plus fréquente de catalogues d'exposition, qui sont des sources très riches d'information.

Une dernière mise au point s'impose quant à l'usage de l'expression « espace alternatif ». Au début de la décennie 1970, on retrouve finalement peu cette appellation dans la presse spécialisée ; les premiers espaces sont plutôt désignés de façon descriptive, comme des espaces industriels, voire des taudis reconvertis en espaces d'exposition (Nancy Foot, « The Apotheosis of the Crummy Space », *Art Forum*, octobre 1976,

10. Robyn BRENTANO et Mark SAVITT, *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981.

11. Robyn BRENTANO in *ibid.*, p. XII.

p. 28-37). L'expression fut cependant utilisée de manière accrue au cours de la décennie, ce que montre la création d'une subvention éponyme par la National Endowment for the Arts ; initialement créée en 1972 sous le nom de *Workshop Program*, la subvention change d'appellation en 1978 pour devenir *Workshop/Alternative Spaces Program*. Grâce à cette reconnaissance institutionnelle, l'expression s'établit plus fermement à la fin de la décennie, où elle finit par désigner de manière générique tous les espaces dont le fonctionnement n'est ni institutionnel ni marchand, et dont la production artistique reste expérimentale<sup>12</sup>. *Studio International* en propose une définition en 1980 dans un article de synthèse sur le phénomène alternatif à New York et Los Angeles :

« L'expression "espaces alternatifs" est un terme générique faisant référence aux différentes façons que les artistes ont de montrer leur travail en dehors des galeries commerciales et des musées au fonctionnement institutionnel. Cela inclut l'utilisation de studios comme espaces d'exposition, l'utilisation temporaire de bâtiments pour des œuvres réalisées *in situ*, ainsi que des coopératives d'artistes, dans le but de monter une exposition ou de faire fonctionner une galerie sur le long terme<sup>13</sup>. »

À travers trois études de cas, l'ouvrage qui suit permettra de mieux comprendre les enjeux spatiaux, artistiques et institutionnels qui se cachent derrière une expression très générique, qui ne prend tout son sens qu'à travers l'étude de cas singuliers.

12. John PERREAULT, « Weighing an Alternative », *The SoHo Weekly News*, 4 octobre 1979, p. 83 ; Joséphine GEAR, « Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles », *Studio International*, janvier 1980, p. 63-68 ; Phil PATTON, « Other Voices, Other Rooms: The Rise of the Alternative Space », *Art in America*, juillet-août 1977 ; Jacki APPLE, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, New York, The New Museum, 1981.

13. Josephine GEAR, « Some Alternative Spaces in New York and Los Angeles », *Studio International* 195, janvier 1980, vol. 70, n° 990, p. 64.