

Espagne – Systèmes artistiques paradoxaux

Raul Ortega, Eva Pez, Nelo Vilar and Laura Yustas

Number 119, Winter 2015

Organisations artistiques : d'ici et d'ailleurs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/73283ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Ortega, R., Pez, E., Vilar, N. & Yustas, L. (2015). Espagne – Systèmes artistiques paradoxaux. *Inter*, (119), 43–45.

Le monde de l'art détient différentes formes d'organisation, et ce, à tous les niveaux, des institutions les plus puissantes aux pôles les plus alternatifs. Sur le plan institutionnel, on trouve des réseaux de musées et de centres d'art, d'organisations, de galeries, de critiques, d'éditeurs, de magazines... Les galeristes de l'État espagnol, par exemple, exigent d'être les seuls « professionnels » à pouvoir choisir un artiste pour une biennale – en 2007, il y a eu toute une controverse quand le critique, commissaire d'exposition et enseignant Alberto Ruiz de Samaniego a choisi le duo de performeurs Los Torreznos, vieux amis d'Inter/Le Lieu, pour la Biennale de Venise. Pour parler des organisations d'artistes, il faut faire la différence entre celles du pôle *dominant* du champ artistique, représenté par le monde de l'art institutionnel dans lequel l'argent circule, et les organisations où les artistes ont leurs conditions de production, de distribution, souvent d'archivage et d'analyse, dans l'espace *dominé* du même champ.

Dans les espaces institutionnels où les artistes ont déjà acquis une reconnaissance, on trouve des individus « atomes » qui, même s'ils collaborent au sein d'une mobilisation collective, le font en tant qu'individus contribuant au capital symbolique grâce à leur signature.

Ce texte traite de façon succincte des organisations dans le pôle dominé du champ artistique, des actions collectives plutôt que purement individuelles, donc. Pour ce faire, nous utiliserons des exemples concrets de formes d'organisation distinctes qui se produisent dans différents domaines et disciplines, y compris les associations professionnelles : le secteur critique dans l'industrie culturelle comme les arts du spectacle ou les réseaux d'éditeurs indépendants ; les événements collectifs compris comme des formes de « mobilisation des ressources » où un groupe administratif invite des artistes à se réunir ; les espaces d'autonomie totale avec des projets collectifs (qui maintiennent généralement un espace de négociation avec les institutions) tels que les réseaux de l'art action ou ceux du féminisme *queer* ; les processus de cultures urbaines et d'art populaire, parfois très forts, comme dans le cas du graffiti qui appartient à la sous-culture hip-hop.

Le système artistique est paradoxal : sa structure institutionnelle est libérale, parfois dans un sens purement économique, mais elle a besoin des moyens de l'État-providence. La crise de l'État-providence, radicalisée par la crise financière et économique, fait que le libéralisme économique affecte les arts sous forme de réductions budgétaires et change la sécurité relative des subventions par la sauvagerie du marché. Cette situation, comme l'a dit Rainer Rochlitz, a pour effet que les jeunes artistes doivent se gérer eux-mêmes pour exister : « De même que l'État-providence en période de crise ronge ses prestations sociales, [...] remettant à la mode le libéralisme économique et l'exclusion sociale qu'il prétendait avoir surmontés, de même le marché de l'art redécouvre la sauvagerie que le système des subventions avait fait oublier. Galeries nomades, mobiles, appartements, usines et entrepôts désaffectés transformés en galeries temporaires, toute cette improvisation et cette "pauvreté" apparentes ont pu sembler ranimer l'esprit héroïque de la marginalité qui s'était essoufflé. En fait, les marges du marché du travail comme du marché de l'art sont les pépinières d'un système qui réserve ses émoluments et ses avantages en nature à ceux qui ont la patience, les moyens et le talent de persister en dépit des difficultés. Rien n'indique que l'intégration sociale des avant-gardes puisse n'être qu'un épisode passager¹. »

Puisque l'organisation publique de l'art dépend de l'État-providence, la situation de l'art dans l'État espagnol peut être réduite à ce simple fait : les dépenses sociales de ce dernier ont toujours été à la queue de celles de l'Europe occidentale². Logiquement, cela implique l'abandon du système de l'art au marché ou la précarité de l'autogestion.

Pas étonnant, donc, que le plus grand événement de l'État soit la foire ARCO, un espace d'exposition pour les galeries nationales et internationales qui ouvre ses portes chaque année à Madrid, fortement appuyé par les médias ; un lieu de vente où l'on exclut tout ce qui ne peut être vendu. Si une foire commerciale est le modèle principal de gestion des arts, nous comprenons que de nombreux artistes souhaitent un espace sur le marché, ce qui signifie que le champ artistique est fragmenté et ne peut proposer ou imaginer de projets collectifs.

Parce que le système de l'art dépend du patronage public, l'organisation varie d'une ville à l'autre, d'une communauté autonome à l'autre. Dans un État centralisé comme l'Espagne, Madrid détient le plus grand nombre d'initiatives, mais ce sont la Catalogne et le Pays basque, les communautés détenant une conscience nationale distincte, qui ont le plus investi pour normaliser la production artistique locale ou qui ont aidé la production indépendante vers les lieux alternatifs ou les événements souvent institutionnalisés. Des institutions exemplaires comme le CCCB à Barcelone ou l'Arteleku à Donostia ont soutenu l'art émergent et les artistes locaux. Dans d'autres régions, avec leurs propres langues et histoire (Galice, Valence,

Majorque...), les élites politiques et culturelles continuent de soutenir la centralisation de l'État, et le soutien à l'art émergent est anecdotique. Par ailleurs, à Andalousie, bastion du Parti socialiste (PSOE), les différentes plateformes administratives ainsi que l'Université internationale ont donné un soutien distinctif aux organisations artistiques plus critiques.

Les activités s'organisent aléatoirement sans argent public, ni références, ni modèles pour structurer le mouvement artistique alternatif, sauf d'honorables exceptions qui ont une durée de vie limitée. Les espaces souvent utilisés sont des lieux privés liés à des associations culturelles indépendantes ou même des bars.

Cet état de fait polarise la production artistique entre le monde de l'art institutionnel ou commercial et les centres autogérés. Mais, paradoxalement, cette polarisation ne produit pas une opposition entre les deux pôles. À Valence, l'association Incubarte³, rassemblant artistes et conservateurs, programme des activités dans les espaces publics (rues, musées, centres culturels...) et privés (galeries d'art) dans le but que les galeristes sélectionnent de nouvelles valeurs, c'est-à-dire qu'ils mettent des artistes sur le marché.

Cela ne signifie pas que le marché fonctionne, mais que le système de légitimation passe encore par lui. Il n'y a aucune remise en question de la légitimité de l'institution de l'art, pas même son aspect commercial.

Ainsi, les artistes, en particulier ceux des espaces indépendants, ont envie d'être présents dans les grandes galeries. Or, ce n'est pas une contradiction sur le plan de l'action collective. Alberto Melucci explique pourquoi : « Bien des conflits contemporains peuvent être expliqués par le fonctionnement du marché politique, comme l'expression des catégories ou des groupes sociaux exclus qui tentent d'obtenir une représentation politique. Dans ces cas, il n'y a pas une dimension antagoniste du conflit, mais seulement une demande de participation à un système de prestations et de normes duquel on est exclu⁴. »

Dans divers domaines sociaux et artistiques se trouve un fort trafic entre les réseaux critiques qui construisent des espaces d'autonomie totale et ceux qui choisissent de négocier avec les institutions d'État ou même de trouver leur place sur le marché. Et c'est possible que, étant donné la crise intense vécue par l'État espagnol, on assiste à une radicalisation des positions idéologiques anti-institutionnelles des artistes venant du pôle dominé du champ artistique.

AVVAC

L'AVVAC⁵ (Artistes Visuels de València, Alacant i Castelló) est un exemple d'association professionnelle d'artistes travaillant à l'échelle régionale, mais qui reste en contact avec d'autres associations de l'État espagnol grâce à l'UAAV (Unión de Asociaciones de Artistas Visuales del Estado Español) et d'autres encore à l'échelle internationale grâce à l'IAA (International Association of Art). Comme association professionnelle, elle se concentre sur l'amélioration des conditions de travail sociales et culturelles des artistes en arts visuels – en regard de l'administration et du marché – et sur leur considération en tant que travailleurs rémunérés. Son autre axe de travail vise à promouvoir l'utilité sociale de la culture et de l'art contemporain ainsi que l'éducation artistique et continue de ses membres.

Pour ce qui est de la rémunération, des droits moraux et de la liberté d'expression, ils sont essentiels à l'association et sont revendiqués, entre autres, grâce à la publication de manuels pour les artistes et aux conseils juridiques. Le but de ce type d'association est ainsi de s'éloigner des questions critiques et idéologiques pour défendre des demandes purement convergentes, sans projet collectif.

Arts de la scène

Le secteur des arts de la scène compte sur l'aide publique, toujours insuffisante, et une certaine industrie, ce qui signifie la professionnalisation du milieu, un public payant, des spectacles testés, scénographiés et chorégraphiés où le risque a été réduit. Cependant, avec la grave crise économique, le milieu de la scène est retourné vers l'associationnisme, qui semblait épuisé après deux décennies passées sur le Réseau des théâtres alternatifs⁶. Il est retourné à l'ouverture de ses propres espaces et autres formes d'autogestion. L'un des effets les plus importants fut l'apparition de « microformats » : travaux dans des espaces minuscules, parfois privés ou à domicile, comme

une sorte de dématérialisation dynamique. Ce nouveau format a eu un fort succès auprès du public et des critiques, supposant également un risque accru pour la mise en scène.

En outre, plus attaché à l'université, nous assistons à un renouveau des arts de la scène en lien avec l'art action, l'autonomie du milieu (contre l'hétéronomie de l'industrie culturelle) et l'hybridation des langues.

L'édition alternative

Le monde du fanzine connaît aussi une augmentation d'intérêt avec le *do-it-yourself*, une forme de production populaire au caractère contre-culturel liée à l'anarchisme et au circuit punk. Le fanzine est une forme d'autoédition avec de petits tirages, où les gens éprouvent une totale liberté quant à la production de contenu et à l'expérimentation formelle.

Les formes les plus courantes d'organisation sont présentées comme des formes de solidarité envers les artistes du champ dominé, joignant leurs forces pour créer leur propre circuit de distribution. Par exemple, le collectif de Valence Vendo Oro organise semestriellement le Tendere, Festival de Autoedición gráfica y sonora por excelencia⁷, un événement d'une grande importance dans l'agenda local, qui s'est étendu à d'autres villes comme modèle (Gutter Fest à Barcelone ou Jam Plegat à Alicante). En 2013 se sont produits 22 événements du genre dans tout l'État espagnol.

Dans ce milieu, il y a toutefois des positions opposées : des gens qui comprennent l'autogestion comme un chemin vers la reconnaissance et l'accès au marché – les talents émergents – et les autres qui la voient comme une terre de liberté où ils peuvent questionner les modèles dominants les conditions de production des artistes – les professionnels qui autoéditent ce que le marché ne leur permet pas de produire.

Russafart

Russafart⁸ est un événement semestriel dans le quartier valencien de Russafa, où les ateliers d'artistes sont ouverts pour que toute personne intéressée puisse connaître le processus de création d'une œuvre d'art dès ses débuts. C'est également l'occasion pour les artistes d'entrer en dialogue avec le public et de recevoir des *feedbacks* sur leur travail. Russafart n'est pas une pratique isolée : dans le quartier de Lavapiés, à Madrid, par exemple, on trouve Los Artistas del Barrio, un événement pareil au Russafart qui en est déjà à sa 9^e édition.

En ce qui concerne l'organisation des artistes, il est important de noter que, bien que de tels événements créent des liens entre artistes, ce n'est pas leur mandat et, par conséquent, on ne peut pas parler strictement de groupes ou d'associations d'artistes, mais simplement d'une forme de mobilisation des ressources. On doit également examiner si la structure est proposée comme un moyen de dépasser celle du monde de l'art ou plutôt si elle se concentre sur la diffusion du quartier et des artistes, et sur la création d'une marque. Dans tous les cas, la notion de voisinage est intéressante et génère un réseau.

Art action

Le milieu de l'art action survit depuis deux décennies grâce à ses réseaux informels traditionnels. Il existe par contre très peu d'événements stables, et ceux-ci dépendent souvent d'initiatives individuelles – la revue *Efímera*⁹ dépend d'une seule personne. Ces événements ne peuvent prendre soin de toute la production artistique, ni même d'un seul journal. Ils ne peuvent montrer tous les débats, toutes les recherches et les activités du milieu. Il n'y a pas de publications, de livres, d'études, d'espaces de discussion, pour l'art action actuel. En 2010, les organisateurs d'événements ont créé le réseau USUAL qui malheureusement n'a pu trouver le moyens de rester économiquement stable et de donner au milieu une plus grande articulation.

En termes de production artistique, les événements collectifs ont besoin des prestations de moindre envergure où la quantité prime sur la qualité, ce qui ne signifie pas que les artistes ne travaillent pas sur des « mythologies individualistes ». Les quelques artistes exceptionnels qui ont réussi à produire dans le milieu de l'action se sont détachés de la dynamique collective à l'égard de l'industrie culturelle (Accidents Polipoéticos, Los Torreznos, Bulos y Tanguerías, etc).



> Diana Pornoterrorista, *Muestra Marrana 4*, bar Tinta Roja, 2011. Photogramme vidéo.

Barcelone postporno

Barcelone s'est imposée ces dernières années comme le centre du mouvement *queer hardcore* de l'Espagne. Ce mouvement de base anarcho-punk est composé d'artistes et de militants venus de différentes régions de l'État.

Cette ville offre aux publics fidèles et voraces des propositions artistiques politisées et explicites rendues possibles grâce aux événements de performance autogérés, aux festivals d'art vidéo – la *Muestra Marrana*¹⁰ en est déjà à sa 6^e édition en 2014 et a été reprise par d'autres villes –, aux ateliers, aux fêtes...

Les institutions culturelles publiques, comme le CCCB ou le Hangar, exploité par l'Association des artistes en arts visuels de la Catalogne, ont fourni une couverture et des subventions aux associations collectives. Au cours des dernières années s'est développée une série d'événements autour du postporno, de la sexécologie et du féminisme *queer*. Certaines activités sont programmées dans des espaces institutionnels, tandis que d'autres maintiennent leurs désaccords avec le marché de l'art, évoluant dans des squats, des bars ou des espaces industriels désaffectés.

Graffiti

Dans l'État espagnol, le graffiti est revenu à la mode. Cela peut être dû à l'augmentation rapide des profils professionnels qui l'utilisent : les étudiants en art, designers, architectes, illustrateurs... La méthodologie de base pour sa production est la *crew*, une organisation informelle qui repose sur les amitiés et qui se sert d'outils identitaires et territoriaux.

Actuellement, on peut trouver des événements importants qui propagent la production de graffitis, comme le festival Poliniza organisé par la Faculté des beaux-arts de Valence, ou des opérations urbanistiques institutionnelles

dans plusieurs villes. D'autres institutions ont saisi leur importance, comme le CAC de Málaga qui a produit le projet Málaga Arte Urbano Soho. Ces grands événements, cependant, ne parviennent pas à rassembler toutes les créateurs et laissent de côté un grand nombre d'artistes qui gèrent leur propre production quotidienne, prenant parfois position contre de tels événements.

Les graffeurs se sont bien adaptés à la logique du système de l'art, que ce soit dans leurs désirs individualistes en concurrence directe avec les autres artistes ou pour leur capacité à fonctionner dans la logique de projets culturels publics et privés, s'ajustant aux conditions d'un contrat. Bien qu'ils évoluent dans un espace de production autonome (en raison de l'origine populaire et contreculturelle du graffiti), il s'avère actuellement très difficile de trouver des territoires collectifs dont la production est organisée autour du questionnement, de la critique et de la transformation de leurs propres conditions. ◀

Notes

- 1 Rainer Rochlitz, *Subversion et subvention : art contemporain et argumentation esthétique*, Gallimard, 1994, p. 180.
- 2 Cf. Instituto Nacional de Estadística, *Protección social. Datos Europeos Protección social en términos SEEPROS* [en ligne], www.ine.es/jaxi/tabla.do?path=/t25/ao72/e01/lo/&file=01001.px&type=pcaxis&L=0.
- 3 www.incubarte.org.
- 4 Notre traduction. Alberto Melucci, « ¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales ? », in Enrique Laraña et Joseph Gusfield (dir.), *Los Nuevos Movimientos Sociales : de la ideología a la identidad*, CIS, 1994, p. 126.
- 5 www.avvac.wordpress.com.
- 6 www.redteatrosalternativos.org.
- 7 www.tenderetefestival.tumblr.com.
- 8 www.russafart.com.
- 9 www.efimerarevista.es.
- 10 www.muestramarrana.org.