

Identité et réseau

Prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourriture

Identidad y red

Prolegómenos a la actividad artística como intercambio de alimentos

Richard Martel

Numéro 78, printemps 2000

Spécial ville de Québec : dossier français/español

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46104ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Martel, R. (2000). Identité et réseau : prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourriture. *Inter*, (78), 34–41.

Identidad y red :

prolegómenos a la actividad artística como intercambio de alimentos.

Richard MARTEL

En este texto, pretendo comprender la evolución del sistema del arte alternativo, principalmente en la Ciudad de Québec y en el Estado de Québec en su conjunto. Se trata de los resultados de una investigación a la cual me dediqué en 1995, para preparar una intervención con motivo de la inauguración del congreso Agrupamiento de los centros de artistas autogestionados de Québec. Actualizo la misma intervención hoy, verano del 2000, con la idea de que el texto siga brindando un testimonio autogestionario artístico.

Me permito señalar, para empezar, que el manifiesto de los miembros de la Galería Comme (Mona DESGAGNE, Douglas DERASP, Odette DUCASSE, Richard MARTEL, Joëlle MOROSOLI, André RIVERIN, Jean-Claude SAINT-HILAIRE), redactado en 1977, señalaba :

• En el Estado de Québec debe existir :

1. Una difusión oficial, regular y seria, escrita y oral, realizada por verdaderos críticos de arte.

2. Un agrupamiento de la gente directamente involucrada en la creación artística.

3. Una política provincial que permita que este agrupamiento le dé al Estado de Québec un lugar prominente en el arte contemporáneo.

4. Marcos físicos que permitan la expresión artística en Québec, con el objetivo de terminar con el exilio de los creadores.

5. Un mecanismo que permita intercambios más intensos con los creadores extranjeros. *

Posteriormente, en el primer número de la revista *Intervention*, publicada en marzo de 1978, Jean-Claude SAINT-HILAIRE, en un texto titulado « Crear o el arte de vivir pobre y desdichado », insistía :

• Lo que tengo que proponer no es la solución ideal, huelga decir, pero que satisfice en el corto plazo a una necesidad urgente, y puede abrir puertas interesantes en cuanto al clima artístico general. Esta solución se asemeja a ciertos talleres comunitarios -el Taller de realización gráfica de Québec y la Asociación Gráfica de Montréal nos brindan buenos ejemplos de ello. Estos tipos de talleres ya existentes se caracterizan sin embargo por un rasgo común : se trata de agrupamientos en torno a técnicas artísticas muy precisas (grabado, litografía, serigrafía, etc.). No existe un lugar de agrupamiento físico que abarque a todas las artes plásticas en general. La Galería Comme elaboró en 1977-1978 el proyecto de una estructura de este tipo, pero desgraciadamente el proyecto no se concretó.

Existe la posibilidad de que un grupo de escultores y pintores se asocien de manera cooperativa para alquilar un local conveniente (cada uno pagaría una cuota), poner en común la herramienta de base y sus recursos personales para adecuar un taller lo suficiente amplio y bien equipado. Así se darían a sí mismos un lugar de trabajo común con vocación posible a transformarse en espacio de exposición. Esto resolvería parte del problema. Pero queda el del dinero.

Para recordar solamente algunos de los agrupamientos artísticos que han marcado la historia del arte, bastaría con citar al impresionismo, al surrealismo, a la escuela de Nueva York, al pop art americano o a los automatistas de Montréal. Los arriba citados han logrado atravesar la crisis por medio de la conjunción de sus cerebros y sus brazos ».

En 1978, en *Intervention*, escribía en un texto titulado : « Carta al Señor Ministro » :

• De todas maneras, no creo que las políticas implementadas por los funcionarios puedan impedir a los artistas producir. Pero ¿Qué pasa?

Creo que ya llegó el momento de montar un sistema conveniente de difusión del arte actual. Por ejemplo, el caso de las galerías cooperativas (La Cámara blanca en Québec) o paralelas, amerita que nos detengamos a considerar el fenómeno que es el arte contemporáneo y su difusión.

Las regiones han perdido su potencial generador de cultura, en beneficio de los grandes centros urbanos.

Las políticas pasadas y presentes del Ministerio de Asuntos Culturales han dado por resultado que el arte quebequense sea un arte de Montréal.

Considero que es preferible tener varios pequeños centros culturales que un elefante blanco, inaccesible para la mayoría. Sólo bastaría con dejar de construir uno o dos kilómetros de autopista para realizar estos centros culturales. *

En 1980, un reporte sobre las « galerías paralelas », redactado por Chantal GAUDREAU y Diane-Jocelyne COTE y publicado en el número ocho de *Intervention*, hacía un primer balance de la situación de las galerías paralelas en el Estado de Québec y en las ciudades de Québec, Matane, Rimouski, Alma, Jonquièrre y Montréal. Este reporte sirvió de base al Ministerio de Asuntos Culturales para implementar un programa titulado « Intervenciones comunitarias en las artes visuales », con el objetivo de fomentar dichas galerías paralelas. Este reporte iniciaba así :

• Desde hace cerca de cinco años en Québec, muy específicamente en el sector de las artes, se ha podido confirmar la aparición por olas sucesivas de nuevas orientaciones. Actualmente, lo menos que se puede decir es que

la primavera desencadena un verdadero maremoto. Un dinamismo colectivo (vía el dinamismo individual de algunos) genera actitudes y aspiraciones nuevas. Después de sendas entrevistas con varios trabajadores culturales directamente implicados en los talleres y las galerías más representativas de la práctica artística actual de la ciudad de Québec, se ha hecho claro que todos comparten una preocupación común : en esta etapa de desarrollo de sus prácticas respectivas, se trata ahora de reflexionar sobre los modos de funcionamiento y de intervención que han adoptado y de redefinir sus orientaciones.

Un repaso rápido a los últimos años nos permite observar que el principal problema que enfrentaban los artistas era el de la difusión. ¿Cómo? y ¿dónde? difundir un arte que se sitúa fuera de las realidades culturales dominantes, un " arte que no se vende necesariamente ". Para solucionar este problema imperativo, los artistas mismos han creado lugares donde pueden ahora experimentar, producir y difundir el resultado de su investigación, de su reflexión ».

Lentamente, se va a tejer una especie de red en Québec. En su texto titulado « Las redes artísticas, alternativa al centralismo », Guy DURAND analizaba la relación centro/periferia, en el número 19 de *Intervention* publicado en junio de 1983 y dedicado al tema « el arte y la periferia » :

• Ya no se puede entender a las periferias como guardianes de las tradiciones o como reservas de talentos para las metrópolis, detentoras de los códigos y que son sede de las principales instituciones que oficializan el arte. Ahora tenemos que el regionalismo se define repentinamente como territorios de la autodeterminación comunitaria, como espacios de artes experimentales enlazados con muchas redes y movimientos internacionales.

La personalidad política de la actividad artística no se fundamenta únicamente en la descentralización de la producción artística. La problemática actual se define más bien por la articulación de dos polos de conflicto :

1) Se manifiesta cada vez más un enraizamiento dinámico de la creación en la vida cotidiana, conforme a un modelo de pertenencia característico de las vanguardias internacionales. Se trata aquí del arte en contexto real.

2) Posteriormente, se manifiesta una estructuración de la reivindicación del modo de producción del imaginario. Se utilizan y se critican los medios de comunicación de los aparatos estatales : se trata aquí de lo que está en juego concretamente en la implementación de la " descentralización " de las políticas culturales.

Ambas tendencias han tomado tres formas : mutaciones de la red de infraestructuras culturales, fragmentación de la crítica de arte, renovación de la actividad artística.

La red de las universidades de Québec y de los Cégeps iba pronto a brindar lugares alternativos y críticos. Hoy en día se puede hablar fácilmente de lugares artísticos alternativos, más creativos que los mismos lugares de enseñanza. Además, nacieron asociaciones de artistas, tales como la ANNPAC, defensora de una visión pan-canadiense, o la ATTACQ (Asociación de Trabajadores y Trabajadoras de Arte y Cultura en Québec), o la AEPCCQ (Asociación de los Editores de Periódicos Culturales Quebequenses), o finalmente Difusión Paralela.

Por una parte, la vitalidad de dichas redes de lugares de artistas en materia de producción, de intercambios o de contactos, ha obligado a los responsables de programas de subsidios gubernamentales, a nivel federal y provincial, a ajustar estos mismos programas conforme a las asociaciones de artistas. Los subsidios atribuidos a las galerías paralelas, los programas Exploración, Atrévete-Arte, Intervención Comunitaria, Recursos Técnicos, etc... son testimonio de este cambio. *

Esta bella frase de Hank Bull, acerca de la Red, aparecía en la revista *Inter* en 1985 : « En una red, todo el mundo está en el centro ».

En ese mismo número 36 de *Inter*, publicado en 1987, Guy DURAND argumentaba en un texto titulado : « La era de las señales débiles » :

• Hasta mediados de los años ochenta, la emergencia de nuevas ideas, de nuevas formas de arte o de organización comunitaria de la producción, tales como la instalación, la obra en procés (Work in Progress), los performances multimedia, los acontecimientos artísticos que pretendían rebasar el simple formato de la exhibición, etc., han constituido manifestaciones de corrientes más globales, donde se manifestaban las preocupaciones por la autoadministración, el compromiso político del arte y la crítica de las instituciones.

De manera global, la mutación del centralismo hacia la constitución de redes artísticas, la fragmentación de los discursos sobre el arte y sobre todo la hibridación multidisciplinaria de las creaciones van ser el resultado de una nueva manera de organizarse entre artistas. Veamos cuatro elementos socio-artísticos característicos de esta fase :

– una nueva manera de organizarse ;

– la mutación de las infraestructuras culturales ;

– la fragmentación de la crítica de arte ;

– La renovación de las actividades artísticas que interrogan la época.

Identité et réseau :

prolégomènes à l'activité artistique comme échange de nourriture

Richard MARTEL

Par ce texte j'essaie de comprendre l'évolution du système de l'art alternatif, principalement à Québec et au Québec, dans son ensemble. Il s'agit d'une recherche que j'avais effectuée en 1995 pour une allocution prononcée à l'ouverture du congrès Regroupement des centres d'artistes autogérés du Québec. Je la réactualise ici, à l'été 2000, pour que ceci reste un témoignage autogestionnaire artistique.

Tout d'abord, en 1977, le manifeste des membres de la Galerie Comme (Mona DESGAGNÉ, Douglas DERASP, Odette DUCASSE, Richard MARTEL, Joëlle MOROSOLI, André RIVERIN, Jean-Claude ST-HILAIRE) énonçait :

- À Québec il doit y avoir :

1. Une diffusion officielle, régulière et sérieuse, écrite et parlée, faite par de vrais critiques d'art.

2. Un regroupement de gens directement concernés par la création artistique.

3. Une politique provinciale permettant à ce regroupement de faire de Québec une capitale québécoise de l'art contemporain.

4. Des cadres physiques permettant l'expression artistique à Québec dans le but d'arrêter l'exode des créateurs vers l'extérieur.

5. Un mécanisme permettant des échanges plus soutenus avec les créateurs étrangers. »

Puis, dans le premier numéro de la revue *Intervention*, parue en mars 1978, Jean-Claude ST-HILAIRE, dans un texte titré « Créer ou l'art de vivre pauvre et malheureux », insistait :

- Ce que j'ai à proposer n'est pas la solution idéale, il va sans dire, mais répond à court terme à une urgence et peut ouvrir des portes intéressantes quant au climat artistique général. Cette solution s'apparente à certains ateliers communautaires, l'Atelier de réalisation graphique de Québec et la Guilde Graphique de Montréal sont de bons exemples. Ce type d'atelier déjà existant a toutefois un point de commun : ce sont des regroupements autour de techniques artistiques bien précises (gravure, lithographie, sérigraphie, etc.). Les arts plastiques en général n'ont pas de regroupement physique. La Galerie Comme proposait pour l'année 1977-78 une telle structure, malheureusement, le projet a avorté.

Il serait très possible à un groupe de sculpteurs et de peintres de s'associer sous forme coopérative, de louer un local adéquat (chacun payant une fraction), mettre en commun l'outillage de base et leurs ressources personnelles pour l'aménagement d'un atelier suffisamment vaste et bien équipé. En se donnant un lieu de travail commun avec, possiblement, un espace servant à exposer leurs produits, une partie du problème est résolue. Reste l'argent.

Rappelons seulement quelques regroupements artistiques qui ont marqué l'histoire de l'art, ne citons que l'impressionnisme, le surréalisme, l'école de New York, l'art pop américain ou encore les automatistes de Montréal. Ceux-là ont réussi à traverser la crise par la mise en commun des cerveaux et des bras. »

En 1978, dans *Intervention 5*, j'écrivais dans un texte nommé « Lettre à Monsieur le Ministre » :

- Je ne crois pas, de toute manière, que les politiques des fonctionnaires arrêteront les artistes de produire. Mais voilà !

Je crois qu'il est temps de mettre sur pied un système adéquat de diffusion de l'art actuel. Par exemple, le cas de galeries coopératives (La chambre blanche à Québec) ou parallèles mérite qu'on s'interroge un peu sur le phénomène qu'est l'art contemporain et sur sa diffusion.

Les régions se sont en fait vidées de leur potentiel générateur de culture au profit des grands centres urbains.

Les politiques du passé et celles présentes du ministère des Affaires culturelles font que l'art québécois est montréalais.

Je considère qu'il est préférable d'avoir plusieurs petits endroits culturels qu'un éléphant blanc inaccessible pour plusieurs. Il n'y aurait qu'à construire un ou deux kilomètres d'autoroute de moins pour réaliser ces lieux culturels. »

En 1980, un dossier sur les « galeries parallèles » élaboré par Chantal GAUDREAU et Diane Jocelyne COTÉ, publié dans *Intervention 8*, sur le thème général de l'environnement, faisait un premier bilan de la situation des galeries parallèles au Québec, à Québec, Matane, Rimouski, Alma, Jonquière et Montréal. C'est à partir de ce dossier qu'un programme nommé « Interventions communautaires en arts visuels » fut mis sur pied au ministère des Affaires culturelles pour soutenir lesdites galeries parallèles. Au début de ce dossier, on écrivait :

- Depuis environ cinq ans à Québec, dans le secteur des arts plus particulièrement, on a pu constater l'émergence par vagues successives de nouvelles orientations. Actuellement, le moins que l'on puisse dire c'est

que le printemps déclenche un véritable raz-de-marée. Un dynamisme collectif (via le dynamisme individuel de quelques-uns) génère des attitudes et des aspirations nouvelles. En effet, après avoir rencontré plusieurs travailleurs culturels directement impliqués dans les ateliers et galeries les plus représentatifs de la pratique artistique actuelle de la ville de Québec, une chose apparaît certaine : tous ont comme principale préoccupation à ce stade-ci de leur démarche respective de repenser les modes de fonctionnement et d'intervention qu'ils ont adoptés et de redéfinir leurs orientations.

Un survol rapide des dernières années nous apprend que le principal problème auquel étaient confrontés les artistes était celui de la diffusion. Comment et où diffuser un art qui se situe en dehors des réalités culturelles dominantes, un " art qui ne se vend pas nécessairement " ? Pour contrer ce problème impératif, les artistes ont créé eux-mêmes des lieux où ils peuvent maintenant expérimenter, produire et diffuser le résultat de leur recherche, de leur réflexion. »

Lentement se tissera une sorte de réseau au Québec ; dans son texte « Les réseaux d'art, alternative au centralisme » Guy DURAND analysait le rapport centre/périphérie, dans ce numéro 19 d'*Intervention* consacré à « l'art et la périphérie », juin 1983 :

« On ne peut plus comprendre les périphéries comme gardiennes des traditions ou comme réservoirs de talents pour les métropoles, détentrices des codes et des principales institutions qui officialisent l'art. Voilà que le régionalisme se définit soudainement comme territoires de l'auto-détermination communautaire, comme espaces d'art expérimentaux greffés à de nombreux réseaux et mouvements internationaux.

La personnalité politique de l'activité artistique ne repose pas uniquement sur la décentralisation de la production de l'art. La problématique actuelle se traduirait plutôt par deux pôles de luttes :

1) On assiste à un enracinement dynamique de la création dans la vie quotidienne selon un modèle d'appartenance propre aux avant-gardes des milieux internationaux. C'est l'art en contexte réel ;

2) Se structure alors la revendication du contrôle autodéterminé du mode de production de l'imaginaire. On utilise et critique les moyens de communication des appareils d'État ; il s'agit des enjeux concrets de ce que l'on a appelé la " décentralisation " des politiques culturelles.

Ces deux tendances ont pris trois formes : des mutations du réseau des infrastructures culturelles, un éclatement de la critique d'art et un renouvellement de l'activité artistique.

Et au réseau des universités du Québec et des cégeps allaient vite correspondre des lieux alternatifs et critiques. Aujourd'hui on peut parler aisément des lieux alternatifs en art plus vitaux que les lieux d'enseignement. En outre, des associations d'artistes ont vu le jour, telles ANNPAC aux visées pancanadiennes, ou ATTACQ (Association des travailleurs et travailleuses d'art et de Culture du Québec), ou l'AEPCCQ (Association des éditeurs de périodiques culturels québécois) et Diffusion Parallèle.

D'une part, la vivacité de production, d'échanges et de contact de tels réseaux d'espaces d'artistes ont forcé les programmes de subventions gouvernementales tant fédéral que provincial à s'ajuster en fonction des collectifs d'artistes ; les subventions aux galeries parallèles, les programmes Exploration, Ose-Art, Intervention Communautaire, Ressources Techniques, etc. rendent visible ce changement. »

Et cette belle phrase de Hank BULL, à propos du Réseau : « Dans un réseau, tout le monde est au centre », paraissait dans la revue *Inter* en 1985.

Toujours dans *Inter*, numéro 36, 1987, Guy DURAND argumentait dans un texte titré « L'ère des signaux faibles » :

« Jusqu'au milieu des années quatre-vingts, l'émergence de nouvelles idées, de nouvelles formes d'art ou d'organisation communautaire de la production telles que l'installation, l'œuvre progressive (Work in progress), les performances multimédias, les événements d'art dépassant la simple exposition, etc. ont été partie prenante des courants plus globaux d'autogestion, d'art politiquement engagé et de critique des institutions.

Grosso modo, la mutation d'un centralisme en réseau d'art, l'éclatement des discours sur l'art et surtout l'hybridation multidisciplinaire des créations découleront d'une nouvelle manière de s'organiser chez les artistes. Revenons sur quatre éléments socio-artistiques de cette phase caractérisée par :

a) une nouvelle manière de s'organiser ;

b) la mutation des infrastructures culturelles ;

c) l'éclatement de la critique d'art ;

d) le renouvellement des activités artistiques qui interrogent l'époque.

Une réforme des programmes culturels permet la constitution d'espaces d'artistes subventionnés. Ce réseau opérera de manière décentralisée et avec une volonté d'autogestion de l'organisation et de la production souvent en collectif. »

Una reforma de los programas culturales permite la constitución de espacios de artistas subsidiados. Esta red opera de un modo descentralizado y con una voluntad de autogestión de la organización y de la producción, la mayoría de las veces de manera colectiva. »

En la primavera 88, la revista *Inter* dedicaba un número completo al tema de la alternativa, intitulado « La historia se acelera en sus márgenes ». En el año 2000, el contenido parece ser todavía muy actual. La socióloga Andrée FORTIN insistía sobre la noción de red para calificar como « red natural » la existente en « función de las personas » :

« Ciertas redes se califican a veces como naturales, como si existieran redes sobrenaturales ; se piensa aquí en las parentelas, en las relaciones de vecindad. Estas redes son naturales en la medida en que no tiene objetivos precisos, existen « en sí », por una lógica ajena a la de la red misma, por ejemplo los lazos de la sangre o los que desarrolla el hecho de compartir un territorio, por ejemplo, Uno, como investigador, los puede analizar o no en términos de redes. Si sirven de algo, es, de manera muy general, a la sociabilidad. Esto no quiere decir que no tratan de una multitud de cosas (pensemos en todos los bienes, servicios e informaciones que pueden circular dentro de una familia). Al contrario, otras redes han sido constituidas en función de un objetivo muy preciso : redes de artistas, de científicos, de admiradores de tal o cual escritor o filósofo, etc. Las redes naturales existen primero en función de las personas, las otras en función de lo que circula en ellas. »

En este número 39 de *Inter*, yo mismo publicaba el artículo « Artimañas y procedimientos », que reúne mis ideas más esenciales de la época sobre « el centro alternativo » :

Este texto se fundamenta en enfoques temáticos que permiten acercarse a la situación de la práctica artística en un contexto alternativo : no pretende hacer un balance o una descripción de los lugares alternativos.

El « sentido » alternativo del trabajo realizado por los artistas tiene que ver con las restricciones múltiples de la actividad artística en relación con la institucionalización del arte actual. Las herramientas y las funciones, la liberalización del tiempo de trabajo, así como la situación en la conciencia histórica, son axiomas relevantes de la especificidad de la existencia de la alternativa.

Después de haber visitado varias ciudades, desde Malmö en Suecia, Salerno en Italia hasta Durango, en México, puedo afirmar que existen constantes en el trabajo de los artistas dentro de un agrupamiento. La práctica y el comportamiento de los artistas se verifican simultáneamente en varios lugares al mismo tiempo. He aquí, entonces, un punto de vista de partida que se fundamenta en numerosas experiencias y complicidades, en la trama misma de la red de la alternativa, entre 1984 y 1988 principalmente.

El tiempo de trabajo y la conciencia histórica.

Una constante identificada en los países donde existen lugares artísticos alternativos o independientes es la voluntad de liberar el tiempo de trabajo. Especialmente en Occidente, el tiempo dedicado a la producción es un momento determinado durante el cual las acciones están sistematizadas con respecto a la producción. En el lugar alternativo, la actividad artística se manifiesta generalmente fuera del tiempo normal de producción.

Se trata de hecho de una liberalización del contexto de la producción artística. Los artistas no trabajan necesariamente de 9 a 5 como los funcionarios y los burócratas. La actividad del arte requiere disponibilidad en el tiempo : por eso, los artistas actuales toman cada vez más de su vida cotidiana para sus procesos de realización. El trabajo artístico significa la perfecta adecuación entre el desinterés característico del acto insurreccional y su materialización en un soporte cualquiera. Los lugares alternativos de producción son especies de oasis para la actualización en proceso. El tiempo del arte es incompatible con el tiempo real porque el real no existe. Es una construcción copiada sobre la industria manufacturera. En un lugar como Western Front en Vancouver, por ejemplo, el tiempo normalizado no existe y la disponibilidad se construye de manera empírica, a medida que los datos se acumulan. El artista es un talachero, como afirma LÉVI-STRAUSS : no utiliza artefactos existentes, sino que busca combinaciones posibles a través de la puesta en situación de aparatos y redes de significación : el uso lo determina el tiempo liberado de las restricciones propias de la funcionalidad.

Los lugares alternativos son especies de centrales experimentales en donde la gente se agita en forma muchas veces anárquica, con horarios que se asemejan más bien a la explotación del tiempo que a su transformación rentable. Buscan otros modelos que el de la racionalidad instrumental. La producción existe, pero desprovista de su vestidura de condicionamiento operacional. Es preferible trabajar con intensidad y soltura que colmar la obsolescencia rítmica de la industria y su calco proporcional en relación con la oferta y la demanda. Si no hubiera más que la institución, no quedaría más que la presencia mortífera de los artefactos. La pulsión de vida lleva al deseo a la cálida ósmosis del tiempo compartido con la disponibilidad del lugar y de los objetos ; el lugar titulado alternativo o independiente, porque brinda alternativas a las normalizaciones y principalmente al modo de « administrar » el tiempo necesario a la transformación por el trabajo.

Otro aspecto importante de la existencia de los lugares alternativos es su conciencia histórica. De hecho, estos lugares nacen las más de las veces en un momento estratégico y correspondiente al contexto mismo de encuentros y mutaciones. Alrededor de los lugares alternativos se encuentran poetas, artistas visuales, sociólogos, actores de teatro, videastas, teóricos, músicos, bailarines, etc. Por otra parte en casi todos los lugares alternativos la programación es variada : instalaciones, performances, poesía, video,

baile... La mezcla suscita la interrogación y lleva a la hibridación. Esos lugares son una afirmación, en la conciencia histórica, de los momentos libres de la creación. Muchas veces encontramos esos lugares en zonas urbanas donde existen otros tipos de agrupamientos. La mutación se produce por medio de la puesta en relación de energías : la transformación es recíproca. Existen relaciones entre el deseo de transformación de lo imaginario y una lucha concreta por la defensa de una calle, de un edificio, de un parque o de una ideología. Un lugar alternativo existe porque colma un vacío y por esto funge como testimonio de la conciencia histórica : desde el punto de vista de las ideas y de los medios. La concentración de varias galerías alternativas en un mismo espacio podría sonar a paradoja. Tales ejemplos existen en las grandes ciudades, como en Montreal (boulevard Saint-Laurent) o en Toronto : los lugares ya no se distinguen. La racionalidad se mide sólo por un enfoque burocrático : la alternativa apunta a la transgresión de los códigos y prohibiciones sociales ; la actividad insurreccional es el salvoconducto para llegar a prácticas creadoras generadoras de energías nuevas.

El trovador y el nomado.

« El arte, es donde estás tú parado ». Esta frase de Robert FILLIOU dice mucho de la situación de la actividad artística como transformación de la vida cotidiana en relación con el contexto de emergencia. Pues el arte es también un fenómeno -un lugar- de comunicación, que interroga los logros de una sociedad en relación con el intercambio de ideas...

Junto con los lugares alternativos, estamos considerando una cultura global a nivel planetario. Los medios de comunicación, como por ejemplo la computadora, nos brindan la posibilidad de estar en contacto con el medio y su mensaje. Sea en Escandinavia, en Japón, en Australia o en México, por ejemplo, se escucha actualmente la misma música y los modelos son muchas veces los mismos. Los lugares de artistas también se inspiran en los mismos arquetipos y existe una especie de solidaridad que rebasa las fronteras políticas y nacionales. En varios países, la posición del artista parece ser la misma y existen pocas diferencias entre la gente que anima Audiovisión en Durango, México, y los que trabajan en el Centro Internacional Multimedia de Salerno, en Italia : las motivaciones y las preocupaciones son casi las mismas. Cada lugar parece nutrir una « militancia » para un « estilo de vida » opuesto al modelo dominante. Esos lugares actúan como centros de recibimiento de los artistas que andan de uno a otro espacio, como los trovadores.

El trovador del final de la Edad Media sería de hecho el ancestro del artista alternativo ; andando de un lugar a otro y llevando nuevas informaciones que él mismo transforma en función del contexto. « Trovador » también quiere decir « encontrador » en el sentido figurado¹. El trovador se asemeja al artista actual : yéndose de un lugar a otro, realizando performances, intercambiando informaciones y dejándose también modificar a sí mismo por una situación nueva. Es un analizador social y con él asistimos al inicio de la circulación universal de las ideas. También representa probablemente el primer artista multidisciplinario, que sabe también hacer malabares y contar historias. Esta imagen del trovador surge de mi encuentro con Julien BLAINE que editó esta maravillosa antología *DOC(k)S*. La idea de Julien BLAINE era encontrar, en cada uno de los países, la persona que le permita entrar en contacto con la « auténtica » cultura, en una situación de oposición a las instituciones. El resultado valió la pena... La idea de una cultura internacional conlleva la noción de solidaridad fuera de los condicionamientos operacionales sociales. El trabajo de los artistas consiste entonces en desplazar, desplazándose a sí mismos, el mundo de los objetos y las apariencias, hacia lo no-dicho del fenómeno, liberado de las restricciones de la comunicación. El artista alternativo se desplaza de un lugar marginal hacia otro lugar marginal, en busca de la autenticidad definida en oposición a la mediocridad de la cultura oficial : actualmente, la de la clase media principalmente. Los artistas alternativos constatan la confirmación de sus realidades por el desplazamiento... Su modelo es una especie de « nomadismo », versus el sedentarismo artístico normativo.

El concepto de « nómada » se emplea de hecho mucho desde hace algunos años : apareció en varios lugares de manera simultánea. Por ejemplo, existe un lugar en Besançon que llevaba el nombre Espacio Nómada : era evidentemente un lugar para los performances y las prácticas urbanas y marginales. En Québec, en el otoño de 1986, un festival importante de performances, organizado por Le Lieu, llevaba el título de *Especies Nómadas* y permitió el encuentro de 28 artistas oriundos de 7 países. En 1987-88, se da el título de The Nomads a un grupo de ocho artistas de cinco países diferentes, que proponen una especie de arte-contexto situacional. En todos estos casos, se trata de un trabajo fuera de las normas y de producciones fuera de los marcos : prácticas colectivas en relación estrecha con un contexto determinado. La actividad artística no es neutral y lo vivido por el artista, en su vida y en contacto con los demás, permite la verificación del sistema de encuadre -de castración- incontestable de las motivaciones inconscientes y subjetivas en las relaciones sociales.

La actividad artística es un movimiento, un proceso. Los lazos se tejen, de un país a otro. Llegamos a la idea de la « red » que tuvo Robert FILLIOU. Existe una especie de « reconocimiento » de un lugar a otro, y los artistas nómadas se pasean, así como el trovador, extendiendo el campo del conocimiento sin dejar de ser una especie de filtro de la información asimilada. La red de la alternativa constituye una aprobación mutua acerca de prácticas comprometidas : se trata también de una manera de darle vuelta al aislamiento de las prácticas insurreccionales, en relación didáctica con el mundo instituido. Si no hubiera esta solidaridad, más allá de las fronteras, un malestar existencial

¹ El autor juega aquí con las palabras « troubadour » (trovador) y « trouveur » (encontrador). NDT.

Au printemps 88, un numéro complet sur le thème de l'alternative, nommé « L'histoire s'accélère par ses marges », sortait à *Inter*. En l'an 2000 le contenu semble toujours d'actualité, c'est un document important. La sociologue Andrée FORTIN insistait sur la notion de réseau pour qualifier de « naturel » le réseau existant « en fonction des personnes » :

« Certains réseaux sont parfois qualifiés de naturels, comme s'il en existait de surnaturels ; on pense alors aux parentés, aux voisinages. Ces réseaux ont de naturel la caractéristique qu'ils n'aient pas de but précis ; ils existent " en soi » par une logique autre que celle du réseau, les liens du sang ou du territoire partagé par exemple, et on a le choix de les analyser ou non en termes de réseaux. S'ils servent à quelque chose c'est de façon très générale à la sociabilité, ce qui ne veut pas dire qu'ils ne s'occupent pas d'une foule de choses (pensons à tous les biens, services et informations qui peuvent circuler dans une famille). Par opposition, d'autres réseaux ont été constitués en fonction d'un but bien précis : réseaux d'artistes, de scientifiques, de fans de tel ou tel écrivain ou philosophe, etc. Les réseaux naturels existent d'abord en fonction des personnes, et les autres d'abord pour ce qui y circule. »

Dans cet *Inter* 39, je signe « Ruses et Procédures » qui contient l'essentiel de mes idées du temps sur « le centre alternatif » :

« Ce texte part de vues thématiques qui éclairent la situation de la pratique artistique en contexte alternatif ; il ne prétend pas faire un bilan ou une description des lieux alternatifs.

Le « sens » alternatif du travail opéré par les artistes touche aux contraintes multiples de l'activité artistique en rapport avec l'institutionnalisation de l'art actuel. Les outils et les fonctions, la libéralisation du temps de travail, comme la situation dans la conscience historique sont des axiomatiques au sujet de la spécificité de l'existence de l'alternative.

Après avoir visité plusieurs villes, de Malmö en Suède en passant par Salerno en Italie jusqu'à Durango au Mexique, j'affirme qu'il y a des constantes dans le travail des artistes en regroupement. L'allure et le comportement des artistes se vérifient simultanément à plusieurs endroits à la fois. Voici donc un point de vue partisan qui s'appuie sur de nombreuses expériences et complicités dans la trame même du réseau de l'alternative entre 1984 et 1988 principalement.

Le temps de travail et la conscience historique

Une constante remarquable dans les pays où il existe des lieux artistiques alternatifs, ou indépendants, est la volonté de libérer le temps de travail. En Occident principalement, le temps de production est un moment déterminé où les actions sont systématisées par rapport à la production. Dans le lieu alternatif, l'activité artistique se manifeste généralement en dehors du temps normal de production.

Il s'agit en fait d'une libéralisation du contexte de production de l'art. Les artistes ne travaillent pas nécessairement de 9 à 5 comme les fonctionnaires et les bureaucrates. L'activité de l'art nécessite la disponibilité du temps ; c'est pourquoi d'ailleurs les artistes actuels empruntent de plus en plus à leur vie quotidienne dans les processus de réalisation. Le travail artistique envisage la parfaite adéquation entre le désintéressement de l'acte insurrectionnel et sa matérialisation par/sur un support quelconque. Les lieux alternatifs de production sont comme des oasis pour l'actualisation en processus. Le temps de l'art est incompatible avec le temps réel... parce que le réel n'existe pas. C'est une construction calquée sur l'industrie de fabrication. Dans un lieu comme Western Front de Vancouver par exemple, le temps normalisé n'existe pas et la disponibilité se fait empiriquement, au fur et à mesure que les données s'accumulent. L'artiste est en fait un bricoleur, comme l'affirme LÉVI-STRAUSS, il ne part pas d'acquis mais cherche plutôt des combinaisons possibles par la mise en situation d'appareillages et de réseaux de signification : l'usage est déterminé par le temps libéré des contraintes de la fonctionnalité.

Les lieux alternatifs sont comme des centrales expérimentales où les gens s'agitent, souvent anarchiquement, avec des horaires qui ressemblent plus à l'utilisation du temps qu'à sa transformation rentable. Ils cherchent d'autres modèles que la rationalité instrumentale. La production existe mais elle se désillusionne de son conditionnement opérationnel. Il est préférable de travailler avec intensité et dégageant que de combler l'obsolescence rythmée de l'industrie et de son calque propositionnel en relation avec l'offre et la demande. S'il n'y avait que l'institution, ce ne serait que la présence mortuaire des artefacts. La pulsion de vie entraîne le désir dans la chaude osmose du temps partagé avec la disponibilité du lieu et des objets ; le lieu nommé alternatif ou indépendant parce qu'il offre des différences aux normalisations et principalement dans le mode de « gestion » du temps nécessaire à la transformation par le travail.

Un autre aspect important de l'existence des lieux alternatifs ; leur conscience historique. En effet, ces lieux naissent la plupart du temps à un moment stratégique et en fonction du contexte même de rencontres et de mutations. Autour des lieux alternatifs gravitent des poètes, artistes visuels, sociologues, gens de théâtre, vidéastes, théoriciens, musiciens, danseurs, etc. D'ailleurs, dans presque tous les lieux alternatifs la programmation est variée : installation, performance, poésie, vidéo, danse... Le mélange suscite l'interrogation et amène l'hybridation. Ces lieux sont une affirmation, dans la conscience historique, des moments libres de la création. Nous retrouvons souvent ces lieux dans des zones urbaines où il se trouve d'autres types de regroupements. La mutation s'opère par la mise en relation des énergies ; la transformation est réciproque. Il y a des relations entre le désir de transformation de l'imaginaire et une lutte concrète pour la défense d'une rue, d'un édifice, d'un espace vert ou d'une idéologie. Un lieu alternatif existe parce qu'il comble un vide et c'est pourquoi il témoigne de

la conscience historique ; du point de vue des idées et des moyens. La concentration de plusieurs galeries alternatives à un même endroit pourrait apparaître comme un paradoxe. De tels exemples existent dans les grandes villes, comme à Montréal, boulevard Saint-Laurent, ou à Toronto ; les lieux ne se distinguent plus. La rationalité se mesure par l'angle bureaucratique ; l'alternative vise la transgression des codes et interdits sociaux ; l'activité insurrectionnelle est le sauf-conduit pour ouvrir sur des pratiques créatrices génératrices d'énergies nouvelles.

Le troubadour et le nomade

« L'art, c'est là où tu es ». Cette phrase de Robert FILLIOU en dit long sur la situation de l'activité artistique comme transformation du vécu quotidien en relation avec le contexte d'émergence. Car l'art est aussi un phénomène – un lieu – de communication qui interroge les acquis d'une société en rapport avec le commerce des idées...

Avec les lieux alternatifs nous envisageons une culture globale à l'échelle planétaire. Les moyens de communication, comme l'ordinateur par exemple, nous offrent la possibilité d'être en contact avec le médium et son message. Que ce soit en Scandinavie, au Japon, en Australie ou au Mexique par exemple nous écoutons actuellement la même musique et les modèles sont souvent les mêmes. Les lieux d'artistes empruntent eux aussi aux mêmes archétypes et il y a une sorte de solidarité qui défonce les frontières politiques et nationales. Dans plusieurs pays, la position de l'artiste semble la même et il y a peu de différence entre les gens qui animent Audiovision à Durango au Mexique et ceux qui travaillent au Centro Internazionale Multimedia de Salerno en Italie ; les motivations et les préoccupations sont presque les mêmes. Chaque lieu semble « militer » pour un « style de vie » qui soit en rapport d'opposition avec le modèle dominant. Ces lieux agissent comme des centrales d'accueil pour les artistes qui se promènent d'une place à l'autre, comme des troubadours.

Le troubadour de la fin du Moyen Âge serait en fait l'ancêtre de l'artiste alternatif ; se promenant d'un endroit à l'autre, et amenant de nouvelles informations qu'il transforme lui-même en fonction du contexte. « Trobadour » veut aussi dire « trouveur » dans le sens d'emprunt. Le troubadour ressemble à l'artiste actuel ; se rendant d'un endroit à l'autre, réalisant des performances, échangeant des informations et se faisant lui-même modifier par une situation nouvelle. Il est un analyseur social et avec lui nous assistons au début de la circulation universelle des idées. Il est aussi probablement le premier artiste multidisciplinaire qu'on confond souvent avec le jongleur ou le raconteur d'histoires. Cette image du troubadour est issue de ma rencontre avec Julien BLAINE qui a édité cette merveilleuse anthologie DOC(k)S. L'idée de Julien BLAINE était de trouver, pour chacun des pays, la personne lui permettant d'entrer en contact avec l'« authentique » culture en rapport d'opposition institutionnelle ; et le résultat en vaut la peine... L'idée d'une culture internationale postule la notion de solidarité en dehors des conditionnements opérationnels sociaux. Le travail des artistes consiste dès lors à déplacer en se déplaçant eux-mêmes, du domaine des objets et des apparences, vers le non-dit du phénomène dégageant des contraintes de la communication. L'artiste de l'alternatif se déplace d'un lieu marginal vers un autre lieu marginal, en quête d'authenticité par rapport au nivellement de la culture officielle ; actuellement celle de la classe moyenne principalement. Les artistes de l'alternative voient la confirmation de leurs réalités par le déplacement... Il y a comme une espèce de « nomadisme » versus une sédentarité artistique normative.

Le concept de « nomade » est d'ailleurs très employé depuis plusieurs années ; on le vérifie à plusieurs endroits simultanément. Par exemple, il y avait un lieu à Besançon qui portait le nom d'Espace Nomade ; c'était évidemment un endroit pour la performance et les pratiques urbaines et marginales. À Québec, à l'automne 1986, un festival important de performances, organisé par Le Lieu, porte le titre d'*Espèces Nomades* et permet à vingt-huit artistes de sept pays de se rencontrer. En 1987-88, The Nomads est l'appellation d'un groupe de huit artistes de cinq pays différents qui proposent une sorte d'art contexte situationnel. À chaque fois il est question de travail hors des normes et de productions hors cadres : des pratiques collectives en rapport étroit avec un contexte déterminé. L'activité artistique n'est pas neutre et le vécu de l'artiste, dans sa vie et au contact des autres, permet la vérification du système de cadrage – de castration – incontestable des motivations inconscientes et subjectives dans les rapports sociaux.

L'activité artistique est un mouvement, un processus. Les liens se tissent, d'un pays à l'autre c'est l'idée du « réseau » de Robert FILLIOU. Il y a comme une sorte de « reconnaissance », d'un lieu à l'autre, et les artistes nomades se promènent, tout comme le troubadour, en élargissant le champ de la connaissance tout en étant une sorte de filtre de l'information assimilée. Le réseau de l'alternative est une approbation mutuelle au sujet de pratiques engagées ; c'est aussi une façon de contourner l'isolement des pratiques insurrectionnelles en rapport dialectique avec le monde institué. S'il n'y avait pas cette solidarité, au-delà des frontières, il y aurait un malaise existentiel à vivre continuellement d'une manière marginale. Le réseau existe bel et bien et à chaque endroit c'est le même processus ; le nomadisme des pratiques existe parce qu'il s'appuie sur la reconnaissance réciproque : la libre circulation des idées et de personnes.

L'archivage

Une caractéristique que l'on retrouve chez la plupart des « regroupements » d'artistes est la notion d'archivage. Car la mémoire est le cautionnement de la pratique hybride éclatée. Dans presque tous les centres

nacería probablemente de la vivencia perpetua en un modo marginal. La red sí existe realmente y en cada lugar se repite el mismo procedimiento : el nomadismo de las prácticas existe porque se fundamenta en el reconocimiento recíproco : la libre circulación de las ideas y de las personas.

El archivo.

Una característica común a la mayoría de los « agrupamientos » de artistas es la noción de archivo. Efectivamente, la memoria afianza la práctica híbrida fragmentada. En casi todos los centros de artistas, y probablemente esto sea verdad para todos los países, se encuentra un espacio donde la información se guarda, de manera que sea disponible sobre pedido. Cuanto más fuerte sea la censura más importante se vuelve el acto de archivar. Estos volúmenes de información son la única manera de llevar testimonio de las prácticas artísticas en extensión. El acto de archivar cobra así una importancia estratégica pues constituye la prueba misma de la existencia del arte autónomo. Todo está relacionado y existe un arte independiente, desde el punto de vista de la forma y de la intención. Los « restos » de la actividad artística -el gesto y el comportamiento- son considerados de esta manera como más importantes que la manifestación material de una producción singular.

Las prácticas son múltiples y existen lugares especializados que tratan este aspecto específico de la práctica formalmente insurreccional. En Nueva York por ejemplo, ciudad en donde las prácticas artísticas se afirman en la diversidad, existe un lugar, Printed Matter, cerca de Canal Street, donde se puede comprar lo que los artistas realizan como libros de artistas, revistas, discos... es decir, la edición en pequeños o grandes tirajes. Printed Matter antes estaba relacionada -cordón umbilical- a Franklin Furnace, lugar de archivo increíble para todo lo que concierne los productos editados por los artistas. Ahí se exponen las huellas históricas de los artistas cubistas o futuristas, que brindan la prueba de que el arte « de edición » existe desde ya hace mucho tiempo. Estos lugares dedicados a archivar dan testimonio de la actividad independiente -en el sentido de la institución- sea con el formato de imágenes, de sonidos o de otras prácticas. El subtítulo de Franklin Furnace es muy significativo : La última palabra en Museos. Este lugar constituye un museo de la alternativa, siendo al mismo tiempo una alternativa al museo. En Vancouver, el Video Inn, que existe desde hace ya 15 años, alberga una colección extraordinaria de videos desde los años sesenta hasta ahora. Estos millares de cintas video constituyen una memoria visual que serían de otra manera inaccesibles, es decir inexistentes.

Si no existieran los « lugares alternativos » y sus archivos, no podríamos saber lo que los artistas realizan fuera de las producciones seleccionadas y adquiridas por las instituciones. Además, la documentación acumulada nos brinda informaciones sobre el proceso de transformación de la actividad artística y poética : por ejemplo, sobre el papel muy importante de los poetas en la transformación de lo imaginario. De esta manera, el futurismo es, antes que todo, MARINETTI el poeta. Al revés, si uno solamente se guía por lo que los museos conservan, en este caso por las obras significativas del futurismo, se vuelve casi imposible entender realmente el proceso de transformación -del sentido- a través de los artefactos de los pintores y los escultores, es decir lo que exhiben los museos.

Los espacios de archivos informan sobre los actores reales y sobre los protagonistas de la transformación. Esto demuestra el condicionamiento operacional del objeto sobre su contenido, así como el poder de la función sobre la intención. El arte no es un proceso lineal como lo pretende la actividad institucional : es el resultado de un conjunto de cuestionamientos que son igual número de lugares variables como de interrogantes. En todas las épocas, los artistas han trabajado de manera multidisciplinaria y hasta MATISSE insistía en el hecho de que no veía diferencia entre hacer un libro y un cuadro...

La existencia del espacio de archivo nos da a entender la sujeción de las prácticas artísticas oficiales y nos explica el deseo de situarse : esto da testimonio de la solidaridad de los intelectuales en el imaginario social.

Las funciones y las herramientas.

Cada agrupamiento de artistas tiene una manera de hacer que lo particulariza. Pero las fidelidades se afirman por las intenciones y por las herramientas. Cuando la actividad artística considera el múltiple o la edición, hacen falta herramientas apropiadas para realizarlo. Los agrupamientos de artistas de los años sesenta se afirmaban, en su mayoría, por el uso de una herramienta especializada. Pensemos en el equipo necesario para el grabado a los procedimientos diversos de impresión. Si las prácticas institucionales sitúan la obra, el artefacto, como punto de vista privilegiado, el artista de la alternativa al contrario no considera « la obra » como su centro de interés : es más bien el proceso y el comportamiento que importan.

Las prácticas artísticas institucionales llevan a la estandarización, a la unicidad del producto. La actividad minimalista, por ejemplo, es una afirmación de las estructuras convencionales de exhibición. Al contrario, el trabajo alternativo se actualiza más bien en el sentido de la diversidad. Por ejemplo, el artista de la institución se dice multidisciplinario cuando utiliza elementos dispares para realizar una producción en el sentido de una obra de arte. El artista de la alternativa es multidisciplinario cuando trabaja de una manera multidisciplinaria : es decir, cuando utiliza varios soportes y varias metodologías : hace video, hace performances, hace un poco de música... Una gran diferencia.

La producción actual parece caracterizarse por la utilización sistemática del sonido. La radio, por ejemplo, es muy utilizada por artistas porque este medio resulta muy conveniente a la actividad fragmentada y comunicativa. En casi todas partes, radios nacen y son investigadas por artistas, en París, Québec o hasta en el Banff Center el título de un festival organizado en Québec por el grupo Oscura habla por sí mismo : *Evite el Ruido*.

Las concepciones del arte son el resultado de situaciones que deben mucho a las nociones de categorías y de sistemas. Los agrupamientos de pintores son muy escasos : de manera coincidente, la pintura es el artefacto prototipo de la institución. La mayor parte del tiempo, un agrupamiento existe porque existen herramientas dispuestas para su uso en común : ya sea la computadora, la mezcladora o el equipo video. De la misma manera, los agrupamientos de artistas son, generalmente, lugares de producción y de difusión. Las producciones variadas de artistas involucrados en agrupamientos son maneras de escapar al condicionamiento operacional de las instituciones. La paradoja sería por ejemplo confundir la « galería alternativa » con el « agrupamiento de artistas » : como si el modelo dominante, o sea el sistema mercantil -galería, crítica, museo- codificara los formatos y los objetivos de la práctica artística.

El performance y la instalación utilizan muchas veces materiales pobres. Su resistencia es en consecuencia efímera, pues las huellas archivadas le permiten sobrevivir a pesar de la ligereza momentánea de su acción. La galería alternativa da testimonio formal de la importancia del poder institucional sobre la investigación analítica o exploradora. Muchas veces incluso la burocracia delimita el sistema de organización. El peligro que acecha al arte alternativo o independiente cuando es subsidiado por parte del Estado es la autocensura ; así ocurre en Québec y en Canadá principalmente. ¿Cómo preparar una programación con meses de anticipación sin tomar en cuenta el hecho que la actividad artística se puede manifestar de manera espontánea? Hace falta un arte desplazable desde los puntos de vista de las ideas, de las herramientas, de las funciones y de los formatos.

La actividad artística es antes que todo una investigación : el lugar alternativo brinda de esta manera la posibilidad de probar los nuevos instrumentos : es lo que se llama la experimentación.

La posición del analizador.

Los agrupamientos de artistas, solidarios de los otros tipos de agrupamientos sociales, ya sea para la defensa de los intereses morales o políticos, o bien las movilizaciones de vecinos u otras formas de asociaciones reivindicadoras, nos llevan a plantear la cuestión de la institucionalización de la actividad artística.

Desde el momento en que existen, los agrupamientos de artistas e intelectuales constituyen una contraparte a la cultura oficial. Por este medio, ponen al desnudo la organización social basada en la reproducción de modelos -la pintura como arquetipo- propias de la institución. La actividad marginal o desviacionista objetiva el poder nivelador de la máquina institucional. Los agrupamientos permiten el descubrimiento del sistema que organiza y delimita los terrenos de acción. Existe entonces un arte de laboratorio, como existe en el área científica la experimentación. Esos lugares son de hecho espacios de encuentro para la libertad de expresión, un poco como una célula política por ejemplo. Existe casi siempre una especie de complicidad entre vanguardia política y vanguardia artística, y eso, frecuentemente, en varios lugares al mismo tiempo. La célebre partida de ajedrez entre TZARA y LENINE, en el Cabaret Voltaire, al principio de este siglo, constituye un ejemplo concreto de ello.

Un agrupamiento elige un posicionamiento social muchas veces autonomista contra la normalización efectiva de las relaciones entre los individuos. En su libro *El Lapsus de los Intelectuales*, René LOURAU hace la distinción entre el intelectual orgánico de la institución y el otro, el artista comprometido. « El intelectual orgánico, desde el momento en que está llamado a situarse, a marcar una diferencia, se compromete también, en una cierta manera, en su organicidad, en un lazo privilegiado e incontestable con la institución, la cual puede ser el mismo lugar de referencia que el de su compañero comprometido. La noción de compromiso cobra un sentido de crítica, de negación del mandato social. Se puede hablar eventualmente de intelectual crítico, progresista, comprometido ».

La proliferación de las prácticas alógenas, híbridas, desviacionistas, es una afirmación de la hegemonía de un arte académico -el sistema de las bellas artes principalmente- fundamentado en la metodología institucional ; la independencia, por ejemplo la del analizador, revela entonces el condicionamiento artísticos promovido por el modelo orgánico institucional. La actividad libre de los « agrupamientos » constituye una prueba de que el arte de institución funge la mayor de las veces como un cómodo sistema encerrado, en provecho de los intelectuales adeptos de las prácticas institucionales. La pretensión a la sabiduría de las instituciones, universitarias por ejemplo, queda aquí relativizada por la existencia de prácticas híbridas. Para decirlo de otra manera, si existe un arte que busca formas de libertad, es porque el modelo admitido institucionaliza según sus propios criterios. Dos mundos están yuxtapuestos simultáneamente : tienen relaciones internas y llevan una vida paralela, de la cual se deriva el nombre de alternativo, frente al terrorismo de la norma admisible.

Los lugares alternativos -o independientes- tienen una relación dialéctica crítica con los militantes de la actividad artística oficial. La existencia de los agrupamientos de artistas prueba que no existe un « arte absoluto », pretensión de los intelectuales orgánicos : es resultado de una autocensura suya, porque es su manera de ganarse la vida. Existe un constante vaivén entre lo que conserva para sí misma una institución y el deseo de comprender la necesidad del ejercicio de la libertad, bajo cualquier forma, y cuanto más importante porque se trata de la actividad artística.

Históricamente, en el postfacio a este número 39 de *Inter*, trataba yo de hacer un balance de las prácticas alternativas desde el principio del siglo :

« Podríamos identificar tres grandes fases durante las cuales los « agrupamientos » están puestos en una situación potencialmente crítica. Una primera fase, que podríamos calificar de *nacimiento*, caracterizaría el principio

d'artistes, et c'est valide pour probablement tous les pays, il se trouve un endroit où l'information est stockée et disponible sur demande. Plus la censure est forte, plus l'archivage est important. Ces masses d'informations sont la seule façon de témoigner des pratiques artistiques en extension. L'archivage prend ainsi une importance stratégique car c'est alors la preuve même de l'existence de l'art autonome. Tout se tient et il y a un art indépendant sur le point de vue de la forme et de l'intention. Les « restes » de l'activité artistique – le geste et le comportement – sont ainsi considérés plus importants que la manifestation matérielle d'une production singulière.

Les pratiques sont multiples et il y a des lieux spécialisés qui traitent de cet aspect spécifique de la pratique formellement insurrectionnelle. À New York par exemple, ville où les pratiques artistiques sont affirmées dans la diversité, il se trouve un endroit, Printed Matter, près de Canal Street, où on peut acheter ce que les artistes font par le livre d'artiste, le disque, la revue... bref l'édition à petit ou grand tirage. Printed Matter était auparavant relié – le cordon ombilical – à Franklin Furnace, lieu d'archives incroyables pour tout ce qui touche aux produits édités par les artistes. On y expose les traces historiques des artistes cubistes ou futuristes, qui sont la preuve que l'art d'édition existe depuis déjà fort longtemps. Ces lieux d'archivage témoignent de l'activité indépendante – au sens de l'institution – que ce soit sous forme d'images, de sons ou d'autres pratiques. Le sous-titre de Franklin Furnace parle d'ailleurs de lui-même : *The Last Word in Museum*. Ce lieu est à la fois le musée de l'alternative tout en étant l'alternative au musée. À Vancouver, le Video Inn, qui existe depuis quinze ans déjà, possède une collection extraordinaire de vidéos depuis les années soixante jusqu'à maintenant. Ces milliers de bandes vidéo constituent une mémoire visuelle autrement inaccessible donc inexistante.

S'il n'y avait pas les « lieux alternatifs » et leurs archives, nous ne pourrions pas savoir ce que les artistes réalisent en dehors des productions qui sont retenues par les institutions. De plus, la documentation accumulée nous éclaire sur le processus de transformation de l'activité artistique et poétique ; par exemple sur le rôle très important des poètes dans la transformation de l'imaginaire. Ainsi, le futurisme, c'est d'abord MARINETTI le poète. Par contre, si on se fie à ce que les musées retiennent, ici dans le cas du futurisme, il est presque impossible de comprendre réellement le processus de transformation – du sens – via les artefacts des peintres et des sculpteurs, ce que montrent les musées.

Les lieux d'archivage informent sur les acteurs réels et les protagonistes de la transformation. Ceci démontre le conditionnement opérationnel de l'objet sur son contenu comme le pouvoir de la fonction sur l'intention. L'art n'est pas un processus linéaire comme le prétend l'activité institutionnelle ; c'est le résultat d'un ensemble de questionnements qui sont des lieux variables d'interrogations. À toutes les époques les artistes ont travaillé multidisciplinairement, et même MATISSE insistait sur le fait qu'il ne voyait pas de différence entre faire un livre et un tableau.

L'existence du lieu d'archivage éclaire au sujet de l'assujettissement des pratiques artistiques officielles et explique le désir de se situer ; ceci témoigne de la solidarité des intellectuels dans la transformation de l'imaginaire social.

Les fonctions et les outils

Chaque regroupement d'artistes colporte une façon de faire qui le particularise. Mais les allégeances s'affirment par les intentions et les outils. Lorsque l'activité artistique envisage le multiple ou l'édition, il faut des outils appropriés pour le réaliser. Les regroupements d'artistes des années soixante s'affirmaient, pour la plupart, par l'utilisation d'un outillage spécialisé. Pensons aux équipements nécessaires à la gravure ou aux procédés d'impression divers. Si les pratiques institutionnelles situent l'œuvre, l'artefact, comme point de vue privilégié, l'artiste de l'alternative par contre ne considère pas l'« œuvre » comme son centre d'intérêt ; c'est plutôt le processus et le comportement qui importent.

Les pratiques artistiques institutionnelles amènent la standardisation, l'unicité du produit. L'activité minimaliste par exemple est une affirmation des structures conventionnelles d'exposition. À l'opposé, le travail alternatif s'actualise plutôt dans le sens de la diversité. Par exemple, l'artiste de l'institution se dit multidisciplinaire lorsqu'il utilise des éléments disparates pour réaliser une production au sens d'une œuvre d'art. L'artiste de l'alternative est multidisciplinaire lorsqu'il travaille d'une manière multidisciplinaire ; c'est-à-dire qu'il utilise plusieurs supports et méthodologies : il fait de la vidéo, il écrit, il performe, il fait un peu de musique... Toute une différence.

La production actuelle semble se caractériser par l'utilisation systématique du son. La radio, par exemple, est très utilisée par des artistes car ce médium convient bien à l'activité éclatée et communicative. Un peu partout des radios naissent et sont investiguées par les artistes, à Paris, Québec, ou même au Banff Center. Le titre d'un festival organisé à Québec par le groupe Obscure parle de lui-même : *Évitez le bruit*.

Les conceptions de l'art sont le résultat de situations qui empruntent aux notions de catégories et de systèmes. Les regroupements de peintres sont très rares ; coïncidence, la peinture est l'artefact prototype de l'institution. La plupart du temps un regroupement existe parce qu'il y a des outils à mettre en commun ; que ce soit l'ordinateur, la console de mixage ou l'équipement vidéo. De même, les regroupements d'artistes sont, généralement, des lieux de production et de diffusion. Les productions variées des artistes en regroupements sont des manières de déjouer au conditionnement opérationnel des institutions. Le paradoxe serait par exemple de confondre la « galerie alternative » avec le « regroupement d'ar-

tistes » ; comme si le modèle dominant, le système marchand – galerie, critique, musée – codifiait l'allure et les objectifs de la pratique artistique.

La performance et l'installation utilisent souvent des matériaux pauvres, l'existence est alors éphémère car les traces archivées lui permettent de survivre malgré la légèreté momentanée de son action. La galerie alternative témoigne formellement de l'incidence du pouvoir institutionnel sur l'investigation analytique ou exploratrice. Souvent même la bureaucratie délimite le système d'organisation et c'est le danger que court l'art alternatif ou indépendant lorsqu'il est subventionné par l'État – l'autocensure ; et c'est le cas au Québec et au Canada principalement. Comment préparer des mois à l'avance une programmation sans tenir compte que l'activité artistique puisse se manifester spontanément ? Il faut un art déplaçable sur le point de vue des idées, des outils, des fonctions et des allures.

L'activité artistique est d'abord une investigation ; le lieu alternatif offre aussi la possibilité de tester les nouveaux instruments : c'est ce qu'on nomme l'expérimentation.

La position d'analyste

Les regroupements d'artistes, solidaires des autres types de regroupements sociaux, que ce soit pour la défense des intérêts moraux ou politiques, comme les luttes de quartiers ou d'autres formes d'associations revendicatrices, amènent à s'interroger sur l'institutionnalisation de l'activité artistique.

Du moment qu'ils existent, les regroupements d'artistes et d'intellectuels sont la contrepartie de la culture officielle. Ce faisant, ils mettent à nu l'organisation sociale basée sur la reproduction de modèles – la peinture comme archétype – propres à l'institution. L'activité marginale ou déviante objective le pouvoir niveleur de la machine institutionnelle. Les regroupements permettent le dévoilement du système qui organise et délimite les terrains d'actions. Il y a donc un art de laboratoire, comme en science il y a l'expérimentation, et ces lieux sont en fait des espaces de rencontres pour la liberté d'expression, un peu comme une cellule politique par exemple. Il y a presque toujours connivence entre avant-garde politique et avant-garde artistique ; et souvent même à divers endroits en même temps. La célèbre partie d'échecs entre TZARA et LÉNINE, au Cabaret Voltaire au début du siècle, en témoigne concrètement.

Un regroupement opte pour un positionnement social souvent autonome contre la normalisation effective des rapports entre individus. Dans son livre *Le Lapsus des intellectuels*, René LOURAU fait la distinction entre l'intellectuel organique de l'institution et l'autre, l'engagé. « L'intellectuel organique, dès qu'il est mis en demeure de se situer, de marquer un clivage, s'engage lui aussi, d'une certaine façon, dans son organicité, dans un lien privilégié et incontestable avec l'institution, laquelle peut être le même lieu d'appartenance que celui de son confrère engagé. La notion d'engagement prend un contenu de critique, de négation du mandat social. On parlera éventuellement d'intellectuel critique, progressiste, engagé ».

La prolifération des pratiques allogènes, hybrides, déviantes sont une affirmation de l'hégémonie d'un art académique – le système des beaux-arts principalement – soutenu par la méthodologie institutionnelle, l'indépendance, par exemple celle de l'analyste, dévoile alors le conditionnement artistique encouragé par le modèle organique institutionnel. L'activité libre des « regroupements » reste la preuve que l'art d'institution existe le plus souvent comme un confortable système en vase clos pour les intellectuels des pratiques institutionnelles. La prétention savante des institutions, universitaires par exemple, est ici relativisée par l'existence des pratiques hybrides. Autrement dit, s'il y a un art qui cherche des formes de libertés, c'est que le modèle admis institutionnalise selon ses critères propres. Deux mondes se côtoient simultanément ; ils ont des relations internes et mènent une vie parallèle, d'où le nom d'alternatif face au terrorisme de la norme admissible.

Les lieux alternatifs – ou indépendants – ont un rapport dialectique critique avec les militants de l'activité artistique officielle. L'existence des regroupements d'artistes prouve qu'il n'y a pas d'« art absolu », prétention des intellectuels organiques ; c'est leur autocensure parce que c'est leur gagne-pain. Il y a un perpétuel va-et-vient entre ce que retient pour elle-même l'institution et le désir de comprendre la nécessité de l'exercice de la liberté, sous n'importe quelle forme, et d'autant plus importante s'il s'agit de l'activité artistique.

Historiquement, en postface à ce numéro d'*Inter39*, j'essayais de dresser un bilan des pratiques alternatives depuis le début du siècle :

« Nous pourrions dégager trois grandes phases où les « regroupements » sont mis en situation potentiellement critique. Une première phase, dite d'émergence, caractériserait le début du siècle à travers l'activité du futurisme, du dadaïsme, du cubisme, etc. Ces « mouvements » s'accomplissent par des trajectoires de similarité, par des manifestes, événements, lieux communs, affinités de toutes sortes. Il y a une nette volonté de se situer dialectiquement en regard de l'institution qui détermine la norme artistique. Puis la période des années 50-60 que j'appellerais de *consolidation*, qui consiste à affirmer les intuitions et les écarts stylistiques des artistes précédents. Que ce soit Fluxus, le Nouveau Réalisme, l'art cinétique par exemple, il est question de délimitation formelle des pratiques. Il y a une justification du geste marginal, par rapport à ce geste d'« anti-art » des artistes provocateurs du dadaïsme par exemple. Les artistes s'atomisent d'une manière contre-institutionnelle en dialectique avec le champ de l'art normatif. Le geste trouve sa place, son audience et sa diffusion (par les revues underground, les nouveaux moyens de communication comme

del siglo a través de la actividad del futurismo, del dadaísmo, del cubismo, etc. Estos "movimientos" se desarrollan a través de trayectorias de similitud, por manifiestos, acontecimientos, lugares comunes, afinidades de todo tipo. Se hace manifiesta una clara voluntad de situarse dialécticamente con respecto a la institución que determina la norma artística. Después, en el periodo de los años 50-60, viene un periodo que llamaré de *consolidación*, que consiste en afirmar las intuiciones y los desvíos de los artistas precedentes. En los casos de Fluxus, del Nuevo Realismo, del arte cinético, por ejemplo, se trata de delimitación formal de las prácticas. Hay una justificación del gesto marginal, con respecto a este gesto de "anti-arte" de los artistas provocadores del dadaísmo por ejemplo. Los artistas se atomizan de una manera contra-institucional, en relación dialéctica con el campo del arte normativo. El gesto encuentra su lugar, su audiencia y su difusión (por medio de las revistas underground, los nuevos medios de comunicación como el video o el disco, etc.). El tercer periodo, que es el nuestro, es una fase de *afirmación* pues es contemporáneo de la justificación teórica de los agrupamientos. Se trata de alternativas dialécticamente críticas con respecto al arte de institución y al mismo tiempo exhiben una comprensión y una justificación de las prácticas de provocación y de transgresión. Al mismo tiempo, se da el nacimiento de la noción de red que permite la solidaridad, regional, nacional e internacional. La alternativa comunica su voluntad de determinar prácticas autónomas, calificadas como *low art* con respecto al *high art* de las instituciones. Este último periodo, que prevalece actualmente, se interesa por las "señales débiles" de la comunicación y la producción de cassettes, libros, discos, videos, festivales y eventos de todo tipo, y permite validar las experiencias con respecto a los formatos adquiridos del arte de institución ».

Finalmente, en el número 59 de *Inter*, publicado en marzo de 1994 en respuesta a una consulta del RCAAQ, evocaba yo sin vacilaciones el tema del arte alternativo y de la función de un centro de artistas :

• El centro de artistas brinda la posibilidad de producir, presentar, diseminar todo trabajo prospectivo y experimentador. Lo hace, independientemente de las estructuras tecno-burocráticas, en sus locales como afuera de ellas, a partir de problemáticas fijas o híbridas, según el modelo de un laboratorio que anhela una relación con un público.

El centro de artistas sólo tiene un compromiso importante : el rigor en el arte, en su integridad ontológica. Su único mandato es la proliferación de actividades liberadoras.

El centro de artistas no conoce la huelga o el paro en la producción artística : se dedica a ello 100%.

Los objetivos de un centro de artistas son la experimentación, para la salvaguarda del arte más allá de las disciplinas fijas con cualquier tipo de motivo, de diferentes maneras, fuera de los diktats establecidos por la burocracia, el comercio, el corporatismo, las instituciones, o todo tipo de condicionamientos metodológicos asociativos.

Cada centro de artista inventa sobre la marcha su modelo para actuar con su propia originalidad. Se opone a todas las normas, a todos los reglamentos y a todos los criterios establecidos en nombre de todos. Desecha el organigrama y sus derivados funcionales. Teje lentamente su tela dentro de la rigidez de las costumbres de la vida humana.

El centro de artista busca la demultiplicación de los parámetros, de las categorías y de los estilos en contra de los compartimentos y de las limitaciones institucionales, gubernamentales o demás. Activa una presencia no convencional y liberada, para la realización de situaciones diversificadas, y busca finalmente trastornar la monotonía de la realidad y de los monolitos del pensamiento.

El centro de artistas busca que la burocracia se ajuste al arte. No copia jamás su funcionamiento del modelo de la burocracia o la administración.

El centro de artistas es un laboratorio y una cocina. Propone a los artistas superarse y proponer todas las formas de investigaciones susceptibles de permitir y transgredir las convenciones. Trabaja en la elaboración de nuevos modelos y nuevos comportamientos. Desde hace tiempo bien organizados en Québec, los centros de artistas adoptaron un modo de administración colectiva, gracias a relaciones de afinidad recíprocas con lugares similares en el mundo. Enfocan la comunidad del arte como universal y conciben su actividad como un intercambio de alimentos : el centro prepara la cocina para la alimentación de los artistas, poetas, experimentadores en diversas direcciones : música, artes visuales, poesía, interdisciplinariedad, etc. Obran para que el arte se haga responsable, para la transmutación de los condicionamientos sociales, políticos, estéticos. Buscan particularmente la desestabilización. Se trata aquí de implicar las fuerzas artísticas en el cuestionamiento total de nuestro marco de vida.

El centro de artistas se burla totalmente de los encajonamientos, de las categorías, de la legalidad, de la objetividad : busca derrotar todas las actitudes y todas las costumbres que tienden a la uniformización de la actividad humana.

El decoro administrativo no debe de ninguna manera tomar la ventaja : es necesaria la afirmación del arte en todos los intersticios de la vida ».

A continuación, me permito señalar algunos números de revistas así como algunos catálogos que podrían aportar un complemento importante para conocer el « recorrido » de los centros de artistas y de la noción de arte alternativo :

– Revista *Intervention*, número 8 - 1980, reporte sobre « Las galerías paralelas en Québec » (agotado).

– Revista *Intervention*, número 19 - junio de 1983, artículo sobre « El arte en periferia, periferia del arte » (existen copias).

– Revista *Inter*, número 39 - primavera de 1988, artículo titulado « La historia se acelera por sus márgenes » (existen copias).

– Boletín especial de la cámara blanca : « Actas del Coloquio - sobre el desarrollo de las galerías paralelas », número 17, 1989.

Se pueden pedir estos documentos al comunicarse con Le Lieu (El Lugar) y La chambre blanche.

Postfacio

Con todo, desde hace cinco años, es decir desde que esta investigación fue presentada con motivo de una reunión anual del Agrupamiento de los centros de artistas en Québec, muchas cosas han pasado.

Primera, la madurez de los centros de artistas es un hecho comprobado. Aquí en Québec, estos centros son más eficientes que las instituciones y el mercado del arte. La implicación tanto financiera como cultural sigue siendo un condicionamiento a la existencia misma de la actividad artística, según estimaciones de la UNESCO, en países de menos de nueve millones de habitantes. La ayuda de los poderes públicos al arte implica en primer término el reconocimiento y una implicación con los artistas mismos.

Está demostrada la validez de apoyar los artistas prioritariamente para que tejan nuevas plataformas artísticas articuladas con los condicionamientos sociales.

Somos al mismo tiempo productores de primer instancia y por esta razón constituimos una amenaza a la institución ! Desde 1995 sobre todo, se puede decir que la llegada del « complejo » Medusa, es decir la concentración de centros de artistas en la ciudad de Québec, ha transformado en cierta forma el escenario en el cual se mueven el conjunto de los centros de artistas de la ciudad y de la provincia de Québec. El provenir nos dirá si este tipo de conglomerado artístico resultará positivo para los mismos artistas, en el arte actual « que se hace ». Una responsabilidad compartida en curso de enunciación, imposible de frenar, como lo era la filosofía para ADORNO.

Sin embargo, debemos reconocer que la situación podría volverse más complicada. En el Consejo de las Artes de Canadá, por ejemplo, se ha procedido a recortes, por lo menos para el año 2000, y el reconocimiento de los centros de artistas parece presuponer la participación de la comunidad. En el Canadá inglés, la noción de *politically correct* ha llevado a una situación en la cual la existencia del centro de artistas se conforma a la hibridación, lo que corresponde finalmente a la fragmentación social y al « multiculturalismo » canadiense. En la provincia de Québec, al contrario, se puede notar el sedentarismo creciente de los centros, que tienden siempre -o casi siempre- a reagrupar la misma gente. Esta recurrencia nos invita a constatar una cierta homogeneidad social. Los movimientos de capitales inyectados en el universo cultural toman pues en cuenta algunas particularidades sociales, así como la repartición geográfica, todo ello desembocando en la uniformización. En los próximos años veremos si las condiciones brindadas por los artistas permitieron el renacimiento del hecho artístico como propuesta de acción. De no ocurrir esto, la institución seguirá condicionando la práctica y los formatos mismos de los fenómenos artísticos, incluso en su morfología misma. La experiencia de un centro de artistas, como lo es Le Lieu, centro de arte actual de Québec, sigue siendo pertinente porque este centro ha ganado una enorme fama a nivel internacional -hasta ha programado manifestaciones en otros países, como por ejemplo el intercambio entre las ciudades de Québec y de México. Lo que falta es que ese centro no ha recibido ayuda adicional de los diversos niveles de gobierno, desde hace varios años. Tal parece que el profesionalismo y la calidad artística molestan al sistema institucional en su conjunto. La historia de David contra Goliat... pero nos acordamos de ¡quién ganó la partida ! Un programa nuevo, titulado Inter-Artes -nombre muy evocador del título de la revista *Inter art actual* de Québec, enlazada con Le Lieu, centro en arte actual, nació en 1999 : su mandato es promover « los enfoques múltiples, híbridos y experimentales ». Esto evoca lo que Le Lieu enunciaba en 1982 : « Hemos pensado que este espacio puesto a la disposición de los artistas para las instalaciones, acciones y maniobras artísticas, podría volverse rápidamente un Lugar de paso y de encuentro, y crear una alternativa a los espacios de artistas ya existentes, así como brindar una oportunidad de experimentar con nuevos modos de comunicación ».

En consecuencia, ya se trate de maniobras o acciones « nómadas » u otras, Le Lieu había expresado su mandato desde 1982. Seguimos creyendo que el arte es antes que todo el trabajo de los artistas y que eso debe realizarse sin perder de vista la existencia de las relaciones sociales y artísticas sometidas a condicionamientos políticos. Somos entonces unos « analizadores » de los fenómenos sociales... y, desde el exterior, uno se puede dar cabal cuenta del trabajo realizado, como lo manifiesta este importante Encuentro internacional sobre los fenómenos de arte acción que Le Lieu organizó en Québec en 1998 : la publicación que siguió a este evento constituye un estrato más en la emancipación artística prospectiva pues la alternativa, en América del Norte principalmente, es una búsqueda utópica para preservar el eje creativo del proceso artístico en el magma exterminador de la economía. Este trabajo no ha terminado y se debe ajustar en función de los condicionamientos determinados por la institución normalizadora, con visos a una responsabilidad compartida en la creación. ¡Una responsabilidad, entonces, compartida y compartidora !

Traduction : François MINAUDIER. Remerciements à Gilberto PALMERIN et à la Délégation générale du Québec à Mexico pour sa collaboration à la traduction espagnole de ce dossier.

la vidéo, le disque, etc.) La troisième période, qui est la nôtre, est une phase d'affirmation parce qu'elle voit la justification théorique des regroupements. Il est question d'alternatives dialectiquement critiques par rapport à l'art d'institution et en même temps une compréhension et une justification des pratiques de provocation et de transgression. En même temps, il y a la naissance de la notion de réseau qui permet la solidarité, régionale, nationale, internationale. 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, permet de valider les expériences par rapport aux acquis formels de l'art d'institution.

Finalement, dans *Inter* 59, paru en mars 1994 en réponse à une consultation du RCAAQ, j'y allais d'une manière non équivoque au sujet de l'art alternatif et de la fonction d'un centre d'artistes :

- Le centre d'artistes offre la possibilité de produire, présenter, disséminer tout travail prospectif et expérimentateur. Il le fait indépendamment des structures techno-bureaucratiques, dans ses locaux comme à l'extérieur, à partir de problématiques fixes ou hybrides, dans l'esprit d'un laboratoire qui vise la relation avec un public.

Le centre d'artistes n'a qu'un engagement important : la rigueur de l'art, dans son intégrité ontologique qui vise le dégagement des conventions, soient-elles collectives, esthétiques, économiques, politiques ou autres.

Le centre d'artistes ne vise que l'art, avec ou sans moyen, seul ou avec d'autres. Son seul mandat est la prolifération d'activités libérantes.

Le centre d'artistes ne connaît pas la grève ou l'arrêt de la production de l'art ; il s'y consacre à 100%.

Les objectifs d'un centre d'artistes sont d'expérimenter, pour la sauvegarde de l'art, ailleurs que dans des disciplines fixes, selon chaque occasion, de différentes manières, à l'extérieur des diktats fixés par la bureaucratie, le commerce, le corporatisme, les institutions, ou tous conditionnements méthodologiques associatifs.

Chaque centre d'artistes invente au fur et à mesure son modèle pour agir avec son originalité. Il s'objecte à toutes normes, à tous règlements et critères fixés au nom de tous. Il rejette l'organigramme et ses dérivés fonctionnels. Il tisse lentement sa toile dans la rigidité des habitudes de la vie humaine.

Le centre d'artistes vise la démultiplication des paramètres, des catégories et des styles contre le cloisonnement et les limitations institutionnelles, gouvernementales ou autres. Il active une présence non conventionnelle et dégagée pour la réalisation de situations diversifiées, et vise à bousculer la monotonie de la réalité et des monolithes de la pensée.

Le centre d'artistes vise l'ajustement de la bureaucratie à l'art. Il ne copie jamais son fonctionnement sur la bureaucratie et l'administration.

Le centre d'artistes est un laboratoire et une cuisine. Il propose aux artistes de se dépasser et de proposer toutes formes d'investigations susceptibles d'offrir une transgression des conventions. Il travaille à l'élaboration de nouveaux modèles, de nouveaux comportements.

Déjà fort bien organisés au Québec, les centres d'artistes agissent en collectivité par des relations d'affinité réciproques avec des lieux similaires à travers le monde. Ils envisagent la communauté de l'art comme universelle et conçoivent leur activité comme un échange de nourriture ; le centre prépare la cuisine pour l'alimentation des artistes, poètes, expérimentateurs dans diverses directions : musique, arts visuels, poésie, interdisciplinarité, etc. Ils travaillent à rendre l'art responsable, pour la transmutation des conditionnements sociaux, politiques, esthétiques. Ils visent particulièrement la déstabilisation. C'est l'implication des forces artistiques productives dans la remise en question totale de notre cadre de vie.

Le centre d'artiste se fout totalement des enclassements, des catégories, de la légalité, de l'objectivité ; il tend à mettre en déroute toutes attitudes et habitudes tendant à l'uniformisation de l'activité humaine.

La bienséance administrative ne doit en aucun cas prendre le dessus ; il faut l'affirmation de l'art dans tous les interstices de la vie.

Je me permets d'indiquer certains numéros et catalogues qui seraient un complément important pour connaître le « cheminement » des centres d'artistes et de la notion d'art alternatif :

- Revue *Intervention* no 8 – 1980, dossier sur « Les galeries parallèles au Québec » (épuisé)

- Revue *Intervention* no 19, juin 1983, « L'art en périphérie, périphérie de l'art » (existe des copies)

- Revue *Inter* no 39, printemps 1988, « L'histoire s'accélère par ses marges » (existe des copies)

- Bulletin spécial de la chambre blanche : « Actes du colloque – sur le développement des galeries parallèles », no 17, 1989.

On peut se procurer ces documents en communiquant avec Le Lieu et La chambre blanche.

Postface

Toutefois, depuis cinq ans, quand cette recherche fut présentée dans le cadre d'une réunion annuelle du Regroupement des centres d'artistes du Québec, il y a bien des choses qui se sont déroulées.

D'abord la maturité des centres d'artistes est un fait accompli, ils sont ici au Québec plus efficaces que les institutions et le marché de l'art. L'implication financière, au niveau culturel, reste un conditionnement à l'existence même de l'activité artistique, aux dires de l'UNESCO, dans les pays

de neuf millions d'habitants et moins. L'aide des pouvoirs publics à l'art passe d'abord par une reconnaissance et une implication auprès des artistes eux-mêmes.

Nous démontrons la validité de soutenir les artistes d'abord, pour qu'ils tissent de nouvelles plates-formes artistiques dans les conditionnements sociaux.

Nous sommes à la fois des producteurs de première instance et c'est pourquoi nous sommes une menace à l'institution ! Depuis 1995 surtout, on pourra dire que l'arrivée du « complexe » Méduse, concentration de centres d'artistes dans la ville de Québec, aura transformé quelque peu l'échiquier sur lequel s'agite l'ensemble des centres d'artistes de et du Québec. L'avenir nous dira si ce type de conglomérat artistique sera profitable aux artistes eux-mêmes, dans l'art actuel « qui-se-fait ». Une responsabilité partagée en cours d'énonciation, impossible à freiner, comme la philosophie pour ADORNO !

Cependant, on doit avouer que la situation risque de se complexifier. Au Conseil des Arts du Canada, on a par exemple resserré la situation, en l'an 2000 du moins, et la reconnaissance des centres d'artistes semble passer par la participation de la communauté. Au Canada anglais la notion de *politically correct* amène une situation où l'existence du centre d'artistes est conforme à l'hybridation, ce qui correspond finalement à l'éclatement social et au « multiculturalisme » canadien. Au Québec, par contre, la sédentarité dans l'existence d'un centre, qui a tendance à regrouper toujours – ou presque – les mêmes gens, il y a récurrence, on s'aperçoit que ceci correspond d'abord à une certaine homogénéité sociale. Les mouvements de capitaux injectés dans l'univers culturel tiennent donc compte des particularités sociales, de la répartition géographique, il y a tendance à l'uniformisation. On verra dans les prochaines années si les conditions des artistes auront permis la renaissance même du fait artistique comme proposition d'action, sinon l'institution continuera à conditionner la pratique et l'allure même des phénomènes artistiques. Et dans leur morphologie même. L'expérience d'un centre d'artiste, comme Le Lieu, centre en art actuel de Québec, reste pertinente puisque ce centre a acquis une énorme renommée au niveau international, allant même jusqu'à programmer des manifestations dans d'autres pays ; comme l'échange entre les villes de Québec et de Mexico. Sauf que ce centre n'a pas reçu d'aide supplémentaire des divers paliers de gouvernements depuis plusieurs années. Car l'expertise et la qualité artistique semblent déranger le système institutionnel dans son ensemble. C'est un peu David contre Goliath... mais on se souvient qui a gagné la partie ! Un nouveau programme nommé *Inter-arts*, nom très près de la revue *inter art actuel* de Québec, reliée au Lieu, centre en art actuel, voit le jour en 1999 ; son mandat est d'encourager « les approches multiples, hybrides et expérimentales ». Ceci rejoint ce que Le Lieu énonçait en 1982 : « Nous avons pensé que cet espace mis à la disposition des artistes pour les installations, des actions ponctuelles et des manœuvres artistiques pourrait devenir rapidement un Lieu de passage et de rencontre, amener une alternative aux espaces d'artistes déjà existants et offrir une occasion d'expérimenter de nouveaux modes de communication... » Que ce soit donc de la manœuvre en passant par les actions « nomades » et autres, déjà en 1982 Le Lieu avait prononcé son mandat. Nous persistons à croire que l'art est d'abord le travail des artistes et que ceci doit s'effectuer dans une conscience des rapports sociaux et artistiques soumis aux conditionnements politiques. Nous sommes donc des « analyseurs » des phénomènes sociaux... et, de l'extérieur, on se rend bien compte du travail accompli, comme cette importante Rencontre internationale sur les phénomènes d'art action que Le Lieu tint à Québec en 1998 ; la publication qui en émane est une strate de plus dans l'émancipation artistique prospective parce que l'alternative, en Amérique du Nord principalement, est une quête utopique pour conserver l'axe créatif du processus artistique dans le magma exterminateur de l'économie. C'est un travail qui n'est donc pas terminé et qui s'ajuste en fonction des contraintes de l'institution normalisatrice pour la responsabilité partagée dans la création. Une responsabilité donc partagée et partageante !