

Les espaces alternatifs new-yorkais, nouvelles instances de légitimation artistique

Cristelle Terroni



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/rrca/615>

ISSN : 2101-048X

Éditeur

David Diallo

Référence électronique

Cristelle Terroni, « Les espaces alternatifs new-yorkais, nouvelles instances de légitimation artistique », *Revue de recherche en civilisation américaine* [En ligne], Articles, mis en ligne le 23 décembre 2014, consulté le 09 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/rrca/615>

Ce document a été généré automatiquement le 9 avril 2022.

© Tous droits réservés

Les espaces alternatifs new-yorkais, nouvelles instances de légitimation artistique

Cristelle Terroni

- 1 Dans un article de 2007, « Art et compulsion critique » (Noésis, 2007), Nathalie Heinich explique que la notion d'avant-garde artistique, depuis son élaboration au milieu du XIX^e siècle jusqu'aux dernières décennies du XX^e, a changé de définition et donc de statut. Jusque tard dans le XX^e siècle, l'avant-garde adopte une position marginale en refusant toute participation aux logiques commerciales et institutionnelle :

« À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'effort pour construire la singularité du créateur sur sa marginalité par rapport à la « société bourgeoise » a pris la forme non plus individuelle mais collective d'une revendication « avant-gardiste », dans sa double dimension esthétique et politique : il s'agit d'incarner, à plusieurs, l'innovation en art en même temps que le progressisme politique et social. La marginalité est la forme asociale de la singularité (...) Par rapport à l'excentricité, elle présente l'avantage de pouvoir être collective : la marge est parfaitement habitable à plusieurs, comme on le voit bien avec la vie de bohème. L'important est alors de mettre en avant la difficulté de l'artiste à s'intégrer, en soulignant, voire en stigmatisant, son refus par les institutions, corollaire obligé de son refus de l'institution. »¹

- 2 Cette définition d'une avant-garde marginalisée ne correspond cependant plus à la réalité contemporaine des dernières décennies du XX^e siècle, où l'avant-garde trouve désormais une reconnaissance rapide auprès d'un marché et d'une institution beaucoup plus ouverts à l'expérimentation artistique :

« Cette apparition du marché, en place de la bourgeoisie, dans les discours présentant l'ennemi commun au peuple et aux artistes, signale une inflexion majeure de la thématique de l'engagement entre le début et la fin du XX^e siècle. En effet, si la contradiction moderne opposait typiquement l'avant-garde artistique et le peuple, en raison de l'élitisme constitutif des recherches esthétiques, la contradiction contemporaine - celle qui taraude aujourd'hui le monde de l'art - oppose bien plutôt l'avant-garde artistique et la marginalité, en raison de la

reconnaissance institutionnelle dont bénéficie à présent toute forme de transgression en art. »

- 3 Autrement dit, bénéficiant d'une reconnaissance et d'un soutien institutionnels quasi immédiats, les avant-gardes de la fin du XX^e ne sont plus marginales. En tenant compte de ces réflexions, comment comprendre le statut des espaces alternatifs, ces nouveaux lieux d'exposition de l'avant-garde new-yorkaise, apparus au début des années 1970 ? Quelle est leur place vis-à-vis de l'institution et du marché ? Quelle est la nature de l'alternative qu'ils proposent ? S'ils apparaissent à SoHo, dans un quartier alors en pleine reconversion économique et urbaine, s'ils exposent des artistes encore inconnus et des œuvres en rupture avec les normes esthétiques de leur époque, force est de constater que le statut de ces espaces n'a plus rien de marginal: leur modèle économique ainsi que le succès de leur programmation artistique montrent que ces lieux sont proches des circuits institutionnels et marchands. Loin de rester à la marge, ils se positionnent comme de nouvelles instances de légitimation artistique, comme des intermédiaires précieux entre artistes émergents et monde de l'art. Artists Space offre ici un cas d'étude pertinent, qui illustre l'intégration de plus en plus rapide des avant-gardes dès le début de la décennie 1970.

La gentrification rapide de SoHo

- 4 Lorsqu'ils apparaissent à SoHo, au début des années 1970, les premiers espaces alternatifs participent d'un phénomène large et diffus, que la critique et commissaire d'exposition Julie Ault identifie comme un « mouvement alternatif ». Ce mouvement touche alors principalement les quartiers sud de Manhattan. Dans un livre publié en 2002, *Alternative Art New York, 1965-1985*², Ault établit une liste de plus de soixante-dix espaces, organisations, groupes et coopératives apparus à New York entre 1965 et 1985 ; les motivations et les formes sont diverses, mais ce qui rassemble ces structures sous l'adjectif « alternatif » est leur volonté de s'opposer aux logiques marchandes et institutionnelles qui dominent le monde de l'art.
- 5 Les premiers espaces alternatifs³ ouvrent donc à SoHo, loin des quartiers du centre (*Midtown Manhattan*, entre la 23^e et la 59^e rues) et du nord (*Uptown Manhattan*, au-delà de la 57^e rue, de part et d'autre de Central Park), où se concentrent les musées et les galeries d'art de la ville. En effet, au début des années 1970, SoHo est un quartier manufacturier abandonné, colonisé depuis quelques années par les jeunes artistes de la ville ; en raison de la désindustrialisation du quartier, de nombreux lofts manufacturiers ont été laissés vacants (*cast-iron buildings*) et les artistes s'y sont installés en grand nombre⁴.
- 6 L'ouverture des premiers espaces alternatifs ne va cependant pas de soi, mais représente la fin d'un cycle de lutte entamé dans les années 1960, afin de préserver le bâti urbain et de légaliser la présence des artistes à SoHo. Le zonage new-yorkais interdit alors toute présence résidentielle dans le quartier et il faut attendre 1971 pour que la résidence dans les quarante-trois blocs d'immeubles de SoHo devienne légale⁵, une victoire qui suit de peu l'abandon par la municipalité new-yorkaise d'un plan de restructuration très agressif – *Lower Manhattan Plan* – qui prévoyait le remplacement des vieux immeubles manufacturiers par des bureaux et des complexes résidentiels haut de gamme, ainsi que la construction d'une voie rapide – *Lower Manhattan*

Expressway – qui aurait scindé le sud de Manhattan en deux au niveau de SoHo, permettant de relier Brooklyn au New Jersey⁶.

- 7 De nombreux espaces alternatifs conservent alors l'esthétique délabrée d'un quartier en pleine transition urbaine: malgré leur apparence décrépie, les espaces d'exposition ne sont pas rénovés. Ces lieux développent ainsi ce que l'on pourrait appeler une « esthétique du taudis », qui correspondrait à l'image d'une communauté artistique marginale, située en dehors des circuits institutionnels et commerciaux. À titre d'exemple, voici comment le critique d'art du *New York Times*, Peter Schjeldhal, décrivait le 112 Greene Street en 1971 :

« [Le 112 Greene Street est] sans doute l'espace d'exposition le plus étrange de toute la ville. Avec un éclairage très mauvais, des murs décrépis et un sol abîmé, l'immense rez-de-chaussée et le sous-sol de cet espace d'exposition sans nom et sans organisation formelle (situé dans un immeuble appartenant à l'un des artistes), expose actuellement des œuvres dont certaines se distinguent à peine des éléments d'architecture en ruine de ce qui était avant une entreprise de récupération de tissus et un entrepôt. »⁷

- 8 De son côté, Artists Space ouvre au 155 Wooster Street, dans immeuble entièrement habité par les artistes du quartier. Au rez-de-chaussée se trouve la galerie Paula Cooper, première galerie d'art contemporain à s'être installée à SoHo en 1968, tandis que les autres lofts sont occupés par des artistes spécialisés dans la performance et le théâtre (the Performance Group, the Ridiculous Theater Company, The Ontological-Hysteric Theater).
- 9 Si l'apparence de certains espaces alternatifs rappellent la vie de bohème, cette « marge habitable à plusieurs » dont parle Nathalie Heinich, les transformations rapides de SoHo en un quartier résidentiel et commerçant balaient cependant très rapidement toute notion de marginalité. Au moment où les premiers espaces alternatifs apparaissent, les lofts de SoHo attirent déjà de nouveaux locataires qui ne sont plus seulement des artistes, mais des citoyens issus de catégories socio-professionnelles plus riches qu'eux. La sociologue Sharon Zukin fait ainsi remarquer qu'« aux environs de 1970, tandis que les sols en bois bruts et polis, les murs en briques rouges et les façades en fonte des 'quartiers d'artistes' se font de plus en plus remarquer du public, les vertus économiques et esthétiques de 'la vie de loft' prennent des allures de chic bourgeois⁸ ».
- 10 Le processus de gentrification s'accélère avec l'arrivée de plusieurs galeries d'art contemporain à SoHo. Dès la fin des années 1960, certains marchands d'art, parfois parmi les plus réputés de la ville, abandonnent leurs galeries du nord de Manhattan pour s'installer à SoHo. Le premier galeriste de l'Upper East Side à s'intéresser à SoHo est Richard L. Feigen, un marchand d'art installé sur Park Avenue dans le Upper East Side. En 1968, il décide d'ouvrir un entrepôt au 141 Greene Street afin de desservir ses galeries situées dans le nord de Manhattan. Même si cet entrepôt ne prend jamais la forme d'une galerie, le stockage d'œuvres d'art à SoHo est une première dans l'histoire du quartier. En septembre 1971, l'installation de quatre grands marchands d'art contemporain accélère le processus de gentrification. Cette année-là, Leo Castelli déplace en effet la partie contemporaine de son commerce d'art dans son annexe de SoHo, située au 420 West Broadway, dans une ancienne manufacture de papier de cinq étages (les trois autres galeristes à s'installer avec lui sont Ileana Sonnabend, John Weber, et André Emmerich). Puis, en 1976, la première maison de vente aux enchères consacrée à l'art contemporain américain, *Auction 393*, ouvre sur West Broadway,

scellant la nouvelle identité artistique de SoHo. En 1972, le critique du *New York Times*, Peter Schjeldahl, revenait sur l'engouement des galeristes pour le quartier :

« Les quelque 30 galeries de SoHo, qui côtoient de plus en plus de boutiques ces derniers temps, forment une curieuse communauté. Prenant tantôt la forme de vastes espaces d'exposition luxueux, tantôt celle de petites devantures sombres de magasins, elles dessinent un territoire autant psychologique qu'esthétique. Chaque galerie possède son propre groupe d'artistes et son public, ainsi qu'une ambiance complexe particulière. Certaines sont obsédées par le fait de vendre ; d'autres ont des manières discrètes empruntées à la scène *uptown*, et d'autres encore donnent presque l'impression, par leur côté décalé et cool, que la simple mention du mot argent pourrait faire froncer quelques sourcils⁹. »

- 11 Dans un article de 1976, Grace Gluck dénombrait à SoHo plus de quatre-vingts galeries, espaces alternatifs et coopératives¹⁰. L'ouverture des premiers espaces alternatifs accompagne et participe donc aux changements du quartier ; malgré une apparence industrielle et décrépie, leur statut n'est pas celui d'espaces marginaux, mais d'espaces d'exposition à but non lucratif, situés dans un quartier de plus en plus réputé pour ses galeries d'art contemporain.

Une avant-garde subventionnée par des fonds publics

- 12 Outre un ancrage urbain particulier qui inscrit les espaces alternatifs dans un mouvement de gentrification rapide, leur identité se trouve également définie par la nature expérimentale des œuvres qu'ils exposent, une production artistique qui ne trouve pas encore sa place dans les galeries et les musées de la ville. Les espaces alternatifs se caractérisent par une programmation avant-gardiste, en rupture avec les normes esthétiques de l'époque. Mais loin ici de la marginalité traditionnellement attachée à l'avant-garde, ces lieux sont également entièrement subventionnés par des fonds publics. Dès le début des années 1970, l'originalité de leur statut est donc de combiner une production expérimentale à un financement institutionnel. Ce statut particulier est très clairement illustré par l'exemple d'Artists Space.
- 13 Dès sa fondation en 1973, Artists Space fait le choix de n'exposer que des artistes non-affiliés (*unaffiliated artists*) – c'est-à-dire des individus et des productions qui ne sont pas encore intégrés aux systèmes institutionnels et marchands. L'espace fonctionne selon un principe de sélection contrôlé par les artistes, excluant toute intervention de professionnels du monde de l'art. En 1975, la fondatrice de l'espace, Trudie Grace, expliquait cette stratégie de contournement du marché :
- « Se confronter au système commercial est devenu de plus en plus frustrant et démoralisant pour de nombreux artistes depuis quelques années. Ainsi, beaucoup de galeries à but non lucratif ont ouvert à travers tout le pays. Artists Space, situé dans le quartier de SoHo à New York, en fait partie. En mai 1975, l'espace aura achevé sa deuxième saison en présentant chaque mois trois expositions d'artistes new-yorkais qui ne sont affiliés à aucune galerie ni coopérative¹¹. »
- 14 Ce parti pris initial permet une programmation originale, tournée vers l'expérimentation artistique. S'il est difficile de caractériser de façon synthétique cette programmation, tant se multiplient les formes d'art exposées dans l'espace au cours des années 1970, celle-ci se construit néanmoins autour de pratiques et de médiums représentant une contestation de l'ancien système critique, où la peinture et la sculpture dominant encore. Artists Space fait ainsi une large place aux pratiques dites post-conceptuelles, tels que la performance, l'art vidéo et les films d'artistes, à travers

notamment la mise en place de programmes spécifiques : les *Artists Film Series* ou les *Performance Series*, qui ont lieu chaque semaine. Parmi les artistes que l'on retrouve dans ces programmes, on peut par exemple citer Martha Wilson, Robert Longo, Cindy Sherman, Robin Winters, Charlemagne Palestine, Laurie Anderson, Dan Graham, Jack Goldstein, Vito Acconci, Lawrence Weiner, Marcia Hafif, Dennis Oppenheim et Joan Jonas. La plupart d'entre eux s'intéressent à plusieurs médiums artistiques à la fois, selon une logique multimédiale propre aux années 1970 : performance et vidéo, ou bien encore installation, performance et vidéo.

- 15 En dehors de ces programmes réguliers, l'espace organise des expositions représentant des groupes d'artistes encore très peu reconnus : en 1975, l'exposition *United Graffiti Artists* met par exemple en valeur des artistes issus des minorités sociales et ethniques en organisant l'une des premières expositions de graffiti à New York¹². En 1978, soit cinq ans après l'ouverture de l'espace, la *New York Review of Art* décrivait Artists Space comme un espace présentant une « nouvelle idéologie artistique » :

« Depuis le premier étage de ce qui a été baptisé le « Fine Arts Building », cet espace dissident parmi les galeries de SoHo sert la communauté des artistes de plusieurs manières ; situé sous SoHo¹³, près de l'Hudson River, l'espace est un forum pour les artistes qui remettent en cause les idéologies traditionnelles de l'art. Il offre au public une vue directe sur les tendances expérimentales et les développements émergents dans les arts visuels. En plus d'expositions sur la peinture souvent vaguement organisées autour d'un thème, la galerie présente des œuvres d'art conceptuelles rassemblant plusieurs matériaux. Exploitant une grande variété de thèmes et de médiums de la manière la plus contemporaine qui soit : une exposition sur « l'art animal » peut par exemple être suivie d'une exposition sur « l'art audio ». De nombreuses choses sont proposées, dont un programme régulier de performances, des projections occasionnelles de films et des panels de discussion. Une Salle de Projets (*Projects Room*) assez singulière est consacrée au travail d'installation et complète l'apport de cette galerie aux nouvelles idéologies artistiques¹⁴. »

- 16 Cependant, dès sa création en 1973, l'espace est financé par le conseil pour les arts visuels de l'État de New York (New York State Council on the Arts, NYSCA), puis un peu plus tard par la National Endowment for the Arts (NEA)¹⁵. Les deux fondateurs de l'espace, Irving Sandler, un critique d'art qui travaille en tant que consultant au conseil pour les arts visuels de New York, et Trudie Grace, alors directrice du *Visual Arts Program* de NYSCA, consultent de nombreux artistes afin de trouver le meilleur moyen d'aider ceux qui sont les plus vulnérables et ne disposent d'aucune visibilité ou affiliation avec une galerie d'art. Ils en viennent à la conclusion que la meilleure solution est de mettre à la disposition des artistes un espace d'exposition permanent, où le système de sélection est contrôlé par les artistes eux-mêmes. En 1972, Trudie Grace démissionne de son poste au conseil artistique de l'État de New York et, avec l'aide de Sandler, transforme le comité pour les arts visuels en organisation à but non lucratif. Ce dernier reçoit une enveloppe de \$100,000 de la part du conseil pour débiter ses activités dans le nouvel espace. C'est ainsi qu'Artists Space ouvre au 155 Wooster Street, en plein cœur de SoHo, et devient un espace d'exposition à but non lucratif, entièrement financé par une source institutionnelle¹⁶.

- 17 La programmation d'Artists Space est donc dès le début financée par la région. La mise en place de certains programmes, consacrés aux films d'artistes ou à la performance, bénéficie d'un soutien financier institutionnel direct. C'est par exemple le cas des *Artists Film Series*, un programme créé en 1976, directement financé par le conseil

artistique de l'État de New York. Chaque semaine sont présentés les films expérimentaux d'artistes qui associent à ce nouveau médium d'autres supports (diapositives, photographies, installation) ou formes d'art (danse, performances)¹⁷.

- 18 La deuxième source de financement d'Artists Space provient de l'agence fédérale pour les arts, la National Endowment for the Arts, créée en 1965. Après une politique de financement des arts visuels relativement conservatrice, qui privilégie très nettement la peinture moderniste – l'expressionisme abstrait notamment – et la sculpture, ce n'est qu'au cours des années 1970 que l'agence fédérale commence à s'intéresser aux avant-gardes, un changement important que relève l'historienne Donna M. Binkiewicz dans un livre consacré aux quinze premières années de la NEA :

« L'objectif du Conseil pour les arts (Arts Council) de promouvoir l'excellence artistique et d'encourager l'appréciation démocratique des arts ne fut qu'en partie atteint au cours des premières années d'existence de l'agence. Les membres du conseil définissaient l'excellence artistique par l'abstraction moderniste. (...) Cependant, la mise en avant d'une idée particulière de la culture, celle du Haut Modernisme, eut également pour conséquence de marginaliser des formes d'art plus avant-gardistes ou populaires. (...) Les années 1970 marquèrent l'âge d'or du pluralisme pour l'agence. (...) Tout en conservant le schéma habituel de soutien au Haut Modernisme, la NEA commença à ouvrir ses portes à des groupes d'artistes et des genres artistiques plus diversifiés¹⁸. »

- 19 C'est notamment grâce à l'arrivée de Brian O'Doherty, qui prend en 1969 la direction du programme consacré aux arts visuels (*Visual Arts Program*), que l'agence s'ouvre au pluralisme esthétique¹⁹. Au début des années 1970, O'Doherty est en effet à l'origine d'un programme exclusivement consacré aux espaces alternatifs. Ce programme prend tout d'abord le nom d'« Intermediate Program », puis « workshop » (atelier) en 1972, puis « Workshop/ alternative spaces » à partir de 1978²⁰. Le but de la subvention est de contourner le système marchand en finançant des espaces qui ne sont ni des coopératives, ni des espaces à but lucratif. Voici comment son fondateur en expliquait le principe :

« Je voulais offrir aux artistes des lieux qui pourraient les aider s'ils n'étaient pas viables dans le monde artistique marchand. Avec ces espaces, ils auraient un endroit où exposer. J'ai donc fait une note à Nancy Hanks, lui expliquant que le *Intermediate Program* (nom initial donné au programme) serait composé d'artistes en résidence et d'ateliers d'artistes. Elle a accepté et on a lancé la subvention. J'ai fini par appeler ces espaces des espaces alternatifs, parce qu'ils étaient alternatifs aux musées et aux galeries. Les galeristes n'aimaient pas du tout ça parce qu'ils détenaient tout le pouvoir, et ce qu'ils voulaient c'était tout contrôler : contrôler les artistes, qui choisir, qui ne pas choisir, qui est à la mode, qui ne l'est pas, qui est poussé, médiatisé, qui ne l'est pas, quelles commissions ils prennent...c'est le négoce... ils n'ont donc pas aimé qu'il y ait un autre centre de pouvoir, et que le gouvernement fédéral les court-circuite²¹. »

- 20 Dès leur apparition au début des années 1970, les espaces alternatifs bénéficient ainsi d'un soutien financier public qui représente une première forme de reconnaissance et de légitimité pour les artistes et les œuvres qu'ils exposent ; cette reconnaissance est aussi celle de la valeur absolue de l'expérimentation artistique. Le fonctionnement spécifique des espaces alternatifs illustre le changement de statut d'une avant-garde qui, dès les années 1970, se trouve de plus en plus rapidement et facilement acceptée par le monde de l'art.

« Pictures » (1977) et la récupération rapide de pratiques artistiques expérimentales.

- 21 Le soutien institutionnel apporté non seulement à Artists Space, mais aussi aux autres espaces alternatifs, permet à ces lieux d'exposition de mettre en place une programmation de plus en plus ambitieuse au cours de la décennie 1970. Les artistes et leur production expérimentale - que la presse spécialisée relaie et commente de plus en plus fréquemment - reçoivent également un écho grandissant au sein du monde de l'art new-yorkais. Après seulement quelques années d'existence, les espaces alternatifs trouvent ainsi leur place dans le monde de l'art en s'établissant comme des intermédiaires utiles entre les artistes émergents et le monde institutionnel et marchand.
- 22 Afin d'illustrer ce processus de réintégration de l'avant-garde au système institutionnel et marchand, j'aborderai ici le cas de l'exposition « Pictures », organisée en 1977 par Douglas Crimp. L'exposition a lieu du 24 septembre au 29 octobre 1977 et constitue un succès critique, institutionnel et commercial rapide et remarqué. Saluée par toute la critique new-yorkaise, elle contribue à lancer la carrière des jeunes artistes présentés pour la première fois au public : Tony Brauntuch, Jack Goldstein, Serrie Levine, Robert Longo, Philip Smith (auxquels il faut ajouter Matt Mullican et Cindy Sherman, qui se situent dans la même mouvance artistique, mais ne furent pas intégrés à l'exposition de 1977 car ils avaient déjà été exposés à Artists Space au préalable).
- 23 « Pictures » présente plusieurs caractéristiques montrant une gestion plus professionnelle de l'organisation des expositions à Artists Space. Elle bénéficie tout d'abord d'une source de financement privée, son sponsor principal étant la *National Distillers & Chemical Corporation*. Dans le communiqué de presse, l'équipe d'Artists Space prend la mesure de ce changement dans la politique de financement des expositions : « Ce soutien inhabituel de la part d'une entreprise privée à un art qui n'a jamais encore été montré au public a créé une situation où de nouveaux travaux font l'objet de la même attention que celle octroyée à un art reconnu²². » Le choix de faire intervenir Douglas Crimp comme commissaire de l'exposition correspond à un second changement, cette fois dans la politique de sélection des artistes. Douglas Crimp se situe en effet du côté des critiques, c'est-à-dire des professionnels du monde de l'art²³. Enfin, le budget de l'exposition (plus de quinze mille dollars) correspond à 13% du budget total de l'espace en 1977, ce qui fait de « Pictures » une sorte d'exposition *blockbuster* pour la petite structure qu'est au départ Artists Space²⁴.
- 24 Sur le plan artistique, l'exposition de 1977 offre une réponse inattendue à la réflexion entamée au milieu des années 1960 sur la pertinence de la représentation picturale. À travers une diversité de médiums²⁵, les artistes réinventent le statut de l'image (« picture ») en la présentant de manière autonome, c'est-à-dire en dehors de tout principe de réalisme (où la représentation reste liée à un contexte visuellement et culturellement marqué). Les œuvres présentées sont donc avant tout des « images » brutes, immédiatement reconnaissables, car empruntées (« appropriées » est le terme utilisé) à une culture visuelle partagée. Le communiqué de presse déjà mentionné ci-dessus résumait les ambitions esthétiques de ces images :
- « Ce qui lie les artistes de l'exposition est leur utilisation d'images non abstraites et reconnaissables, sans qu'elles ne fassent cependant appel à la représentation telle qu'elle est traditionnellement définie (le retour à la peinture figurative n'est

absolument pas l'objectif de ces travaux). Dans le contexte général de ce qui est désormais connu sous le nom de « Post-Modernisme », ces artistes rejettent l'idée d'un art se définissant comme une exploitation intrinsèque du médium artistique. Pour ces artistes, les médiums fonctionnent en relation directe avec la présentation de l'image. Parce que l'image est importante en elle-même, les artistes choisissent le moyen de la présenter de façon transparente et efficace. Les artistes sont ainsi capables de travailler sur plusieurs médiums, en passant facilement de l'un à l'autre. Les œuvres vont ainsi de la peinture à la sculpture, de la photographie aux films et aux enregistrements audio. Bien souvent, les images présentées par ces œuvres sont immédiatement reconnaissables, simples et directes. Souvent, ce sont des images « trouvées » plutôt qu'inventées. (...) Elles sont inévitablement ce qu'elles sont. Ce ne sont pas des symboles, ni des icônes ou des métaphores, bien qu'elles aient le potentiel d'être ces trois choses à la fois²⁶. »

- 25 Les œuvres présentées à l'automne 1977 sont toutes le fruit d'une production ultra-contemporaine, datant de deux ans au plus et réalisées par de très jeunes artistes dont le public new-yorkais n'a pratiquement jamais entendu parler (parmi eux seul Jack Goldstein a déjà été exposé à New York avant 1977)²⁷. À titre d'exemple, voici comment Douglas Crimp analyse dans le catalogue d'exposition *The Jump* (1977), l'un des films de Jack Goldstein qui y sont présentés :

« Jack Goldstein travaille en ce moment même sur un nouveau film intitulé *The Jump*. Il fera dix-neuf secondes et montrera un plongeur réalisant un saut périlleux du haut d'un plongoir. Mais le plongoir comme l'eau dans laquelle il plonge resteront absents du film une fois achevé. Utilisant un processus appelé rotoscopie – une forme d'animation qui consiste à relever les contours d'une figure filmée – Goldstein supprime tout sauf le plongeur lui-même. Sur un fond noir, la silhouette va sauter, tourner sur elle-même, plonger, et se désintégrer en fragments. En réalisant cette image de plongeur, Goldstein réalise une série d'opérations qui isolent, distillent, altèrent, et intensifient un événement réel filmé. Son but est de créer une distance entre cet événement et les spectateurs parce que selon Goldstein, nous ne comprenons le monde qu'à travers une certaine distance. Ce qui signifie que nous ne faisons l'expérience de la réalité qu'à travers les images que nous en fabriquons²⁸. »

- 26 L'exposition bénéficie d'une large couverture médiatique²⁹ et entame une tournée à travers plusieurs musées : au Allen Memorial Art Museum (Oberlin College, Ohio), au département des Beaux-Arts de l'université du Colorado (Boulder, Colorado), puis au Los Angeles Institute for Contemporary Art (Los Angeles, Californie). Après « Pictures », les artistes de l'exposition rencontrent également un succès commercial rapide, grâce à la création en 1980 d'une nouvelle galerie d'art consacrée à cette nouvelle esthétique de l'image : Metro Pictures. Sa fondatrice n'est autre qu'Helene Winer, la directrice d'Artists Space qui démissionne cette année-là pour fonder avec Janelle Reiring (anciennement à la galerie Leo Castelli) la nouvelle galerie. L'audace de Metro Pictures et de ses deux fondatrices est donc de récupérer les artistes dont le succès s'est amplifié depuis « Pictures » ; en 1980, la galerie ouvre avec une exposition de groupe où l'on retrouve les principaux artistes qui forment ce qui fut baptisé depuis la *Picture Generation*³⁰. C'est ensuite dans le cadre de cette galerie que ces artistes obtiennent leur première exposition monographique d'importance, celle qui lance leur carrière au début des années 1980.
- 27 Le triple succès de *Pictures* en 1977 montre qu'Artists Space est très rapidement capable de développer des stratégies de financements et de communication qui s'apparentent à celles des galeries à but lucratif ou des musées. Cet espace alternatif devient dès la fin de la décennie 1970 un outil de légitimation artistique, permettant aux artistes et aux

œuvres exposés de réintégrer rapidement le système institutionnel et marchand. L'alternative que propose Artists Space est donc de rendre visible un art encore expérimental, dont la valeur marchande et esthétique n'a pas encore été assignée, mais qui bénéficie déjà d'un soutien institutionnel direct.

- 28 Le rôle d'intermédiaire de ces espaces remet donc directement en question la définition traditionnelle de l'avant-garde, celle qui depuis sa position marginale, restait extérieure au monde des galeries et des musées. Cette conclusion fait ainsi directement écho aux propos de Nathalie Heinich, cités en introduction. L'apparition des espaces alternatifs à New York au début des années 1970 doit être mise en relation avec l'émergence d'un marché de l'art et de structures institutionnelles de plus en plus intéressées par l'expérimentation artistique (Crane, 1989)³¹.
- 29 À ce titre, la création du premier musée d'art contemporain de New York, le New Museum, offre un exemple concret de l'influence des espaces alternatifs sur le développement d'une scène artistique consacrée à l'expérimentation. Créé par Marcia Tucker en janvier 1977, le New Museum propose un nouveau concept muséal fondé sur l'absence de collection et une programmation reposant exclusivement sur des expositions temporaires. Avant de fonder le New Museum, Marcia Tucker était commissaire d'exposition au Whitney Museum, en charge de l'art contemporain ; elle mit ainsi à profit ses qualités de curatrice pour fonder un nouveau genre de musée, sur le modèle d'une Kunsthalle. Les espaces alternatifs, et notamment Artists Space, sont une source d'inspiration directe pour le projet de la jeune curatrice. À ses débuts, le New Museum s'installe en effet tout d'abord dans le Fine Arts Building à Tribeca, au 105 Hudson Street, dans le bâtiment où Artists Space a également ses bureaux et son espace d'exposition³². Quatre ans après la fondation du musée, en 1981, Marcia Tucker rend hommage à ces espaces à travers une exposition qui évoque leurs premières activités : *Alternatives in Retrospect, A Historical Overview 1969-1975*³³. Le catalogue de l'exposition s'ouvrait sur ces mots :

« *Alternatives in Retrospect* est une exposition importante pour la jeune histoire du New Museum, puisque les informations présentées ici – sous la forme de vidéos documentaires, d'objets, de photographies, mais aussi d'installations et de performances recréées pour l'occasion – permettent de comprendre notre propre genèse, notre rôle à venir et notre constante redéfinition en tant qu'extension et alternative aux autres structures consacrées à l'art contemporain. Les artistes, de façon collective ou individuelle, furent les premiers à commencer à s'organiser et à collaborer afin de trouver les moyens de produire leurs œuvres et de les montrer, au-delà des possibilités limitées offertes par les grands musées ou les galeries d'art. Leur énergie, leur engagement, leur vision et leur optimisme ont encouragé chez les autres la création d'idées nouvelles, d'idéaux et de méthodes afin d'établir des organisations qui nourrissent et soutiennent l'art contemporain et les activités qui y sont liées³⁴. »

- 30 Ainsi les espaces alternatifs ont-ils contribué à susciter un intérêt grandissant pour l'innovation artistique dès les années 1970 ; en tant que nouveaux lieux de visibilité, ils se sont imposés comme des sas entre des artistes encore inconnus et des galeries et institutions de plus en plus intéressées par leur production expérimentale. Leur rôle et leur statut auprès de l'avant-garde new-yorkaise illustre ainsi les transformations d'une avant-garde de plus en plus rapidement intégrée aux circuits traditionnels du monde de l'art.

BIBLIOGRAPHIE

- Binkiewicz, Donna M. 2004. *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980* (Chapel Hill, University of North Carolina Press).
- Crane, Diana. 1989. *The Transformation of the Avant-Garde : the New York Art World, 1940-1985* (Chicago, University of Chicago Press).
- Gould, Claudia. Smith, Valerie. 1998. *5000 Artists Return to Artists Space : 25 Years* (New York, Artists Space).
- Grace, Trudie. « Artists Space », in *Art Journal*, Été 1975, vol. 34, n° 4, pp. 323-326.
- Heinich, Nathalie. « Art et compulsion critique », in *Noesis*, 2007, n° 11, pp. 91-101.
- Zukin, Sharon. 1982. *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change* (Baltimore, Johns Hopkins University Press).

NOTES

1. Nathalie HEINICH, « Art et compulsion critique », *Noesis*, 2007, n° 11, pp. 91-101.
2. Julie AULT, *Alternative Art New York, 1965-1985*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 2002.
3. Les premiers espaces sont le 112 Greene Street en 1970, The Kitchen en 1971 et Artists Space en 1973.
4. Voir Sharon ZUKIN, *Loft Living : Culture and Capital in Urban Change*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982.
5. La résidence dans les lofts de Tribeca (Triangle Below Canal) et NoHo (North of Houston) fut autorisée en 1976. C'est également à la même époque que l'autorisation de résidence fut élargie aux habitants ne répondant pas à la définition d'artistes.
6. Le Lower Manhattan Plan est proposé par la Downtown Lower Manhattan Association, une association créée en 1956 par David Rockefeller, alors directeur de la Chase Manhattan Bank. Parmi les nombreux projets proposés par ce plan de restructuration figurent par exemple le World Trade Center et de ses deux tours jumelles qui sont officiellement inaugurés en 1973. Le projet de cette voie express datait en réalité des années 1940 et avait tout d'abord été pensé par l'urbaniste Robert Moses, à la tête du « Slum Clearance Committee » de 1947 à 1960, un comité rattaché aux services d'urbanisme de la municipalité new-yorkaise.
7. « (a so far unadvertised new gallery at 112 Greene Street that is showing works by eight artists more or less in the canon is fittingly) perhaps the oddest art showplace in town. Dingingly lighted, with crumbling walls and rugged floors, the huge ground floor and basement premises of this nameless, casually organized enterprise (in a building owned by one of the artists) currently hold pieces of which some are scarcely distinguishable from the ruined fixtures of what used to be a rag-packing factory and warehouse. », in Peter SCHJELDAHL, « Sculpture « Found » In a Rag Factory », *New York Times*, 1^{er} novembre 1970, p. 125.
8. « But around 1970, as the bare, polished wood floors, exposed red brick walls, and cast-iron façades of these 'artists quarters' gained increasing public notice, the economic and eathetic virtues of 'loft living' were transformed into bourgeois chic. », Sharon ZUKIN, *Loft Living*, p.5.
9. « The 30 or so art galleries of SoHo, increasingly interspersed with boutiques these days, are an odd lot. Ranging from vast, glossy showrooms to dusky little storefronts, they carve up a

territory as much psychological as esthetic. Each gallery has its own constituency of artists and audience and its own complex ambience. Some are brazenly involved in selling; others have discreet, uptown manners, and still others seem almost to suggest, by their hairshirt funkiness, that any mention of money would draw a frown. », Peter SCHJELDAHL, « A Journey Well Worth Making », *The New York Times*, 20 janvier 1974.

10. Grace GLUECK, « Art: Highlights of Downtown Scene », *The New York Times*, juillet 1976.

11. « Confronting the commercial gallery system has become increasingly frustrating and demoralizing for a great many artists in recent years. Thus, many nonprofit galleries have opened throughout the country. Artists Space, located in New York's SoHo district, is one of these. In May 1975, it will have completed its second season of presenting each month three shows by New York State artists who are not affiliated with commercial or cooperative galleries. », Trudie GRACE, « Artists Space », *Art Journal*, Été 1975, vol. 34, n° 4, pp. 323-326.

12. « United Graffiti Artists », 9 – 27 septembre 1975, Artists Space (commissaire d'exposition Hugo Martinez).

13. En 1977, trois ans seulement après le début de ses activités à SoHo, Artists Space déménage et s'installe au sud de Canal Street, au 105 Hudson Street, dans un quartier appelé Tribeca (l'acronyme de *Triangle Below Canal Street*). Artists Space occupe à cette adresse un espace de plus de cinq cents mètres carrés dans le Fine Arts Building, un immeuble louée à des galeristes et des associations d'artistes.

14. « This maverick among the Soho galleries serves the community of artists on several fronts on the second-floor of what has been christened the « Fine Arts Building » below SoHo near the Hudson River, the facility is a forum for artists who challenge tradition art ideologies. It offers to the public a direct view of experimental trends and emerging developments in the visual arts. In addition to group painting shows often loosely organized around themes, the gallery also shows conceptually oriented works involving various materials. Demonstrating the range of ideas and mediums in the most contemporary fashion, a show on « animal art » might be followed by an « audio art » exhibition. A full range of activities is offered including a regular performance series as well as occasional films and panel discussions. A unique Projects Room which is devoted to installation work rounds out the gallery's contribution to new ideologies. », « The SoHo Galleries », *The New York Review of Art*, (copyright The Krantz Co.), 1978, p. 125, document conservé dans les archives de la *American Art Association*. Collection consultée : AAA, National Endowment for the Arts, Visual Arts Program selected records, 1970-1980.

15. La National Endowment for the Arts est une agence fédérale créée en 1965 par Lyndon B. Johnson. Sur la création de l'agence en 1965 et sur son fonctionnement jusqu'en 1980, voir : Donna M. Binkiewicz, *Federalizing the Muse: United States Arts Policy and the National Endowment for the Arts, 1965-1980*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

16. En 1997, Trudie Grace revenait rapidement sur les circonstances qui présidèrent à la fondation de l'espace : « The idea of establishing a gallery space where artists would select artists emerged from these meetings. Those of us involved were naturally delighted and, to tell you the truth, surprised that the plan met with such unqualified support from Lucy Kostelanetz and the Visual Arts Projects panel. We saw the idea as an almost impossible ideal. Lucy though, went on quickly to obtain approval from Eric Larrabee, who was Director of NYSCA, and from the members of NYSCA's governing Council. The first budget was \$ 100,000 – all of it directly from the Council. I've always thought that Irving's stature within the art community and his reputation for knowing many artists greatly contributed to the Swift acceptance of the idea of Artists Space. However, Lucy Kostelanetz, without being adamant, did encourage fund-raising and warned us that the organization would not always have the Council's support. But we knew that our association with the Council, and Irving's good contacts at the National Endowment for the Arts, would help us raise other funds. Ultimately, it took three years for Artists Space to no longer be viewed as an arm of the Council. », entretien du 25 février 1997 avec Trudie Grace in

Claudia GOULD et Valerie SMITH, *5000 artists return to Artists Space: 25 years*, New York, Artists Space, 1998, pp. 20-26.

17. Parmi les artistes les plus représentatifs de ce programme au cours de la période qui nous intéresse ici, figurent notamment Charles Simonds (1974), Carolee Schneemann (1974), Nancy Graves (1975), Laurie Anderson (1975), Dan Graham (1976), Jack Goldstein (1976), Vito Acconci (1976), Lawrence Weiner (1976), Marcia Hafif (1977), Dennis Oppenheim (1977) et Joan Jonas (1978). La nature des « films » présentés varient considérablement, l'idée étant qu'il y ait toujours une séquence filmée dans l'œuvre présentée.

18. « The Arts Council's goals of promoting artistic excellence and encouraging the democratic enjoyment of the arts proved only partly attainable in the endowment's early period. Council members defined artistic excellence as modernist abstraction. (...) Nonetheless, celebration of one particular High modernist cultural vision also resulted in the marginalization of more avant-garde or popular arts. (...) The seventies marked the heyday of pluralism for the Endowment. [...] While not abandoning its old patterns of support for High modernism, the NEA began to open its doors to more diverse groups of artists and art genres. », Donna M. Binkiewicz, *op.cit.*, p. 119; pp. 179-180.

19. Brian O' Doherty est déjà à cette époque artiste, administrateur et critique d'art. Son nom d'artiste officiel est Patrick Ireland (mais il a plusieurs pseudonymes) ; il est également à l'époque éditeur à plein temps de *Art in America*.

20. Le programme sera rebaptisé Artists' Space en 1980, puis Visual Artists' Organizations de 1982 à sa disparition en 1995.

21. Propos recueillis lors d'un entretien réalisé à NYC en mai 2011. « I wanted to give the artists some places that could help them if they were not viable in the commercial art world. With these spaces they would have a place to show. So I wrote Nancy Hanks a memo explaining that the Intermediate Program was composed of *artists in residence* and *artists' workshops*. She agreed and we did the grant. And then I finally called these spaces *alternative spaces*, because they were alternatives to the museums and to the galleries. The commercial people did not like that at all, because they had all the power, and what the commercial galleries wanted was complete control: control of the artist, whom you take, whom you don't take, who is fashionable, who is not, who is pushed, who gets publicity, who doesn't, how much money they take... that's the business...and so they didn't like that there was another center of power and that the federal government was bypassing them. » (Ma traduction).

22. « This unusual corporate support for art that has not had extensive public exposure, has created a situation where new work can be afforded the same serious attention as that often extended established art », *Pictures - Press Release*, document non signé, non daté et non paginé, boîte 1977, dossier « Pictures - Press releases », archives d'Artists Space (ces archives furent conservées par Artists Space jusqu'en septembre 2010, elles sont actuellement en cours de traitement par la Fales Library de New York University, et n'ont donc pas encore de nom de collection officiel que l'on pourrait citer ici).

23. Douglas Crimp est l'un des premiers contributeurs du magazine *October*, fondé par Rosalind Krauss en 1976 ; il appartient à une nouvelle catégorie de critiques influencés par les théories structuralistes, et post-structuralistes.

24. Le budget total d'Artists Space en 1977 est de 120,000\$ (source : Claudia GOULD et Valerie SMITH, *5000 artists return to Artists Space*, *op. cit.*, p.388)

25. Les médiums exploités sont la photographie (Brauntuch), les films d'artistes (Goldstein), le dessin (Smith, Levine), la performance, la vidéo et les bas-reliefs (Longo).

26. « The fundamental relationship between the artists under consideration for the show is their use of recognizable, non -abstract images, without however resurrecting representation as it is traditionally understood (The return to figurative painting is at the farthest remove from this new work). Within the general context of what has become known as « Post-Modernism », these

artists reject the notion that art is predicated on an investigation of the medium as such. For these artists the mediums functions in direct relationship to the presentation of the image. Because the image itself is of primary importance, the means of its presentation is chosen for its transparency and efficiency. As a result the artists work in a variety of mediums and shift with ease from one to another. Thus the works range from painting and sculpture to photography, film, and audio recordings. Usually the images in this work are immediately recognizable, simple and direct. Often they are « found » rather than invented images. (...) They are inescapably what they are. They are not symbols or icons or even metapors, although they incorporate the implied potential of all three. », *Pictures - Press Release, Op.cit.*

27. Le plus jeune des ces cinq artistes est Troy Brauntuch (23 ans) et le plus vieux Jack Goldstein (33 ans).

28. « Jack Goldstein is currently at work on a new film called *the Jump*. It is to be nineteen second long and will show a diver performing a somersault from a high board. But the high board and the water into which he plunges will be absent from the finished film. Using a process called rotoscoping – a form of animation made by tracing over live-action footage – Goldstein is removing everything from the shot but the jump itself. Against a black background a mechanistic figure tinted gold will leap, somersault, plunge, and disintegrate into fragments. In making this picture of a dive, Goldstein is performing a set of operations that isolate, distil, alter, and augment the filmed recording of an actual event. He does this in order to impose a distance between the event and its viewers because according to Goldstein, it is only through a distance that we can understand the world. Which is to say that we only experience reality through the pictures we make of it. », Douglas Crimp, *Pictures*, Cat. Exp., Artists Space, 1977 ; document conservé dans les archives d'Artists Space, boîte 1977, dossier « Pictures ».

29. Voir par exemple les coupures de presse conservées dans les archives d'Artists Space : Gerritt Henry, « Pictures », *Artnews*, vol 77, n°1, William Zimmerman ; « Pictures and Statement », *SoHo Weekly News*, 6 octobre 1977 ; « Pictures at Artists Space », *Art in America*, janvier-février 1978. « Pictures », *Arts Magazine*, décembre 1977. Mention dans la rubrique « Fall Art Showcase », *New York Times*, 23 septembre 1977.

30. Du 29 avril au 2 août 2009, l'exposition « The Picture Generation » fut organisée au Metropolitan Museum par Douglas Eklung. Les artistes représentés par l'exposition étaient Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherry Levine, Robert Longo, Richard Prince, Cindy Sherman, et James Welling.

31. Pour une analyse de l'émergence de ce marché au début des années 1970 voir Diana CRANE, *The transformation of the avant-garde : the New York art world, 1940-1985*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

32. Le New Museum déménage rapidement, en août 1977, dans les locaux du Graduate Center of the New School for Social Research, au numéro 65 de la 5^e avenue.

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

34. « Alternatives in Retrospect is an important exhibition in the New Museum's young history, since the information it provides – in the form of documentation videotapes, objects, photographs, and recreated installations and performances – is relevant to our own genesis, and to our continued function and constant redefinition as an extension of and alternative to other existing contemporary arts institutions. Artists, collectively and individually, were the ones who first began to organize and collaborate in order to provide ways of making and showing their work other than the limited possibilities offered by major museums or commercial galleries. Their energy, commitment, vision and optimism ultimately encouraged others with ideas, ideals, and methods of their own to establish organizations which nurture and support contemporary

art and related activities. », Marcia Tucker in *Alternatives in Retrospect, A Historical Overview 1969-1975*, Preface p. 3.

RÉSUMÉS

Through the close study of Artists Space, this article aims at understanding the role and status of New York's alternative spaces, as they appeared in SoHo in the early 1970s. As new spaces of exposure for New York's avant-garde artists, alternative spaces rapidly succeeded in offering new legitimacy to experimental art forms, as well as in launching the career of innovative artists. Through a detailed analysis of the urban, economic and artistic identity of Artists Space, I will show how the notion of marginality became alien to the concept of avant-garde, in the context of an increasingly dynamic art market.

INDEX

Mots-clés : espace alternatif, post-modernisme, institutionnalisation, marché de l'art, art expérimental, avant-garde, marginalité, New York

Keywords : alternative space, post-modernism, institutionalization, avant-garde, art market, experimental art, marginality, New York