

Les cinq échecs du groupe La Fiambrrera (art politique et blagues en général)

Nelo Vilar

Numéro 108, printemps 2011

Agir : pratiques et processus

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/63950ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vilar, N. (2011). Les cinq échecs du groupe La Fiambrrera (art politique et blagues en général). *Inter*, (108), 44–47.

LES CINQ ÉCHECS DU GROUPE LA FIAMBRERA

(ART POLITIQUE ET BLAGUES EN GÉNÉRAL)

PAR NELO VILAR

Le groupe La Fiambrera est l'un des plus importants collectifs de l'art activiste espagnol. C'est probablement le fondateur de ce « genre », car il a réussi à lui donner le plus grand succès conceptuel ; c'est aussi le groupe qui, pendant les années quatre-vingt-dix, a fait revenir à la mode ce mouvement présent dans toutes les programmations des grands centres d'art de l'Espagne. Pourtant, le succès fulgurant du groupe a aussi été la raison de son échec, de sa fragmentation et de sa désillusion. C'est pour cette raison que la courte histoire, ne couvrant pas plus de dix ans, de La Fiambrera peut bien aider à tirer quelques conclusions sur l'art activiste en particulier et sur l'art d'« avant-garde » en général. L'histoire du groupe pourrait aussi bien contribuer à reconstruire une « histoire de l'échec » des initiatives avant-gardistes, ce qui permettrait d'acquiescer beaucoup d'information pour mieux comprendre ces manifestations et d'ouvrir ainsi certains champs de travail en ce qui concerne l'efficacité du travail artistico-politique.

La Fiambrera a été formée dans les années quatre-vingt-dix à Valence par Curro Aix, Santi Barber, Xelo Bosch et Jordi Claramonte. Il s'agissait d'un groupe de jeunes nés dans les années soixante-dix, appartenant majoritairement à la classe ouvrière rurale très peu « renommée ». Des groupes ouvriers anarchistes se sont formés au début des années quatre-vingt-dix à travers les mouvements sociaux, antimilitaristes, écologistes, *squatters* et, un peu plus tard, les mouvements anticapitalistes urbains très stylisés. Les premières collaborations du groupe ont eu lieu entre 1992 et 1993.

La Fiambrera a pris son nom de l'une de ses premières « actions » : pendant quelque temps, les membres du groupe venaient aux inaugurations des galeries en apportant leur propre gamelle pour ramener une portion de la nourriture qui était offerte au public. Il s'agissait d'une action correspondant bien, à cette époque, à leur vraie situation économique et se rapprochant du mouvement *squatter*. Un peu plus tard, ils ont élargi leurs actions au domaine de la performance, et leur activisme a rapidement été médiatisé. En 1994, lorsque Jordi Claramonte et moi, l'auteur de ce texte, avons refusé le service militaire obligatoire, les actions contestataires du groupe ont donné comme résultat une rencontre de performances antibellicistes et la construction d'une « salle d'attente » devant la prison. Le public de cette action était formé principalement de journalistes qui se trouvaient sur place à ce moment pour faire la couverture d'un sujet d'actualité.

La deuxième démarche du groupe a consisté en un voyage au Mexique zapatiste pour y faire quelques performances – qu'apparemment personne n'a comprises, car l'esthétique qui dominait était encore celle du réalisme social.

Cependant, la première action vraiment significative du groupe a été probablement la manœuvre de 1996 où il réunissait (encore de façon symbolique) l'aspect social et l'aspect artistique. Il s'agissait de la *Guía de parados pétreos* réalisée dans les villes de Valence, de Madrid et de Séville. Cette action consistait à accrocher un panneau avec un numéro de registre à chacune des statues de la ville et à faire des fiches d'information pour chaque personnage (saint, ange, vierge, nymphe, militaire...). Il faisait ainsi le lien entre l'immobilisation ou la détention de la statue et la précarité d'emploi (en espagnol, le mot *chômeur* se traduit par *parado* qui signifie aussi « arrêté »). La manœuvre a pris une plus grande signification lorsque les artistes ont été accusés de vandalisme et arrêtés par la police de Valence (même si rien n'avait été vandalisé). La défense judiciaire aurait intercédé en faveur des artistes en argumentant sur la valeur artistique de cette inter-

vention, mais cela n'a pas été nécessaire, car le juge n'a vu aucun indice d'infraction. Quelques années plus tard, cette œuvre a été « transférée » aux assemblées de chômeurs de Séville, qui l'ont prise en charge en tant qu'outil esthétique pour revendiquer et se faire voir.

C'est aussi sous l'influence des années soixante que le groupe réalisa une autre intervention d'art public à Alfara, une ville proche de Valence. Les membres ont été invités à participer à une exposition collective de jeunes artistes. Ils ont couvert une statue du patrimoine local avec des toiles présentant des textes relatifs au Monumento en huelga². Il s'agissait de bonnes intentions tentant de construire un art politique et contextuel pour faire une critique institutionnelle à même le champ de l'art.

Un peu plus tard, dans le cadre d'un colloque d'interventions urbaines, ils proposèrent de s'approprier les espaces publics réservés à la publicité en les couvrant avec cette phrase : « Semaine sans publicité. »

Or, la première grande action du groupe a eu lieu lorsque les artistes se sont défaits du fardeau artistique pour se concentrer directement sur l'activisme, et ce, en proposant un art « coopératif », c'est-à-dire qui accompagnait, structurait ou administrait les revendications activistes déjà organisées.

Premier échec : le droit d'auteur

Après le déménagement de trois des quatre membres du groupe dans la ville de Séville (le quatrième, Jordi Claramonte, était déjà installé à Madrid), dans le quartier populaire Alameda de Hercules, ils sont entrés en contact avec les associations de voisins, les organisations et les mouvements sociaux. C'est à ce moment-là qu'a surgi la possibilité de nouvelles actions. L'une des initiatives qu'on a héritée de ces contacts est l'Atelier d'interventions urbaines commandité par l'Université de Séville depuis 1998. Cet atelier a été créé dans le cadre institutionnel de la Conférence euro-méditerranéenne des villes équitables qui a eu lieu à l'insu de la population, au moment de fortes spéculations d'urbanisme accéléré. C'est devenu un espace populaire d'intervention et d'organisation des contestations, souvent médiatisé étant donné ses qualités et impacts spectaculaires. Par exemple, dans des lots prévus pour la construction de logements sociaux, on placardait ce genre d'affiches : « Terrain destiné à la construction d'une centrale nucléaire avec stationnement », « [...] cédé à la duchesse d'Albe pour la construction des écuries », « [...] consigné pour dépôt municipal », « [...] pris par les voisins pour la construction de leur propre place »... Parmi d'autres actions repérées par la presse qui ont aussi provoqué des répliques du gouvernement local, on retrouve les affiches munies du logotype municipal cherchant à dénoncer le dépôt de chiens morts dans des lots abandonnés (les services publics sont dès lors venus les nettoyer, ce qui n'avait pas été fait depuis trois ans). On peut également parler de la contre-campagne au message institutionnel « ceux qui ne sont pas recensés ne comptent pas », qui allait devenir « même ceux qui sont recensés ne sont pas pris en compte », permettant ainsi au public de faire partie de la campagne publicitaire. Une autre action a eu lieu dans une étroite rue dont le mur droit risquait depuis longtemps de s'effondrer : on avait coiffé les piétons d'un casque de sécurité pour traverser la rue. Les voisins exigeaient depuis des années du gouvernement une solution pour le mur, mais seule la médiatisation de cette action a fait en sorte qu'enfin la Mairie résolve le problème en un temps record. Il y a aussi eu les installations et



Pardonnez les ennuis, 2001. Kit expérimental contenant : Formulaire d'Impact au Logement (FIV), détecteur de glissements de terrain et catastrophes, masque antigaz, protections auditives, carte des espaces verts alternatifs, mouchoir « nostalgie », bonbons antistress, bandes sanitaires et formulaire de demande pour l'Association des accidentés du travail. L'action visait à avertir les locataires concernés par la construction d'un stationnement souterrain adjacent à leur résidence, des inconvénients de la nouvelle situation en leur fournissant un kit comme moyen de les atténuer. Cette intervention supplantait les démarches similaires entreprises par la Ville.

les concerts dans les bâtiments abandonnés du centre commercial de la ville, pour ne nommer que quelques-unes des actions. L'Atelier a eu un grand succès dans l'autogestion idéologique et l'invention de formules pour rendre visibles les conflits, ses répercussions et son influence étant autant importantes à Séville qu'ailleurs. L'information et les images des actions réalisées lors de l'Atelier sont accessibles sur le site Internet de La Fiambrera [www.sindominio.net/fiambrera].

Lorsque les membres du groupe ont commencé à être reconnus et à offrir des conférences ou à faire le commissariat d'événements, leurs vieux amis et adeptes ont été terriblement fâchés. Il s'agissait du premier échec de La Fiambrera, qui a eu lieu au meilleur moment du groupe, justement au moment où le concept d'art collectif était en train de se forger.

L'idée de créer un art « populaire » transformateur les a conduits à projeter tout type d'actions, qui ne seront pas décrites dans ce texte : des jeux vidéo réalisés avec de jeunes exclus³ ; la participation à des campements frontaliers, dans le dessein de faire une réflexion sur l'immigration ; l'édition de pamphlets ; la pratique de l'art communautaire... Dans le cas du théoricien Jordi Claramonte, on note aussi sa participation à l'édition de livres théoriques, au commissariat d'événements dans plusieurs villes et sa collaboration avec de nombreuses institutions.

Deuxième échec : le dogmatisme

À cette époque, un nouveau projet surgissait dans l'un des quartiers centraux et populaires de Madrid, habité par des artistes, immigrants et retraités. L'Association de voisins de Lavapiés a alors mobilisé les artistes de l'installation et de l'action, les architectes et les voisins engagés. Dans le cadre d'un « appel de dossiers d'interventions urbaines » fait par La Fiambrera allait surgir le Lobby Feroz, un groupe de travail multidisciplinaire. L'action la plus connue de ce groupe fut le *Concours de ruines* : après plusieurs séances de travail avec les voisins du quartier, un public-jury parcourait les maisons en ruines (quelques-uns des propriétaires avaient retapé la façade, mais pas l'intérieur) pour donner un prix à la maison la plus ruinée. Ce moment-là annonçait une belle opportunité de collaboration entre artistes activistes et artistes d'action (la plupart des membres

du Lobby Feroz), cependant cela n'a pas eu lieu. La rhétorique autoritaire des textes de La Fiambrera laissait comprendre que pour ses membres l'art action était un fait accompli qu'ils voyaient de façon bourgeoise. On verra que, par la suite, ce même aspect a été la cause de ce que je considère le deuxième échec de La Fiambrera : le fait de renoncer à l'esthétique en argumentant que l'art restait obsolète par rapport à la pratique politique directe. Il s'agissait d'une fausse accusation, car presque tous les membres de La Fiambrera consacraient leur temps à la recherche et à la pratique du flamenco, entre autres activités artistiques.

Le refus de la pratique exclusive de l'aspect artistique dérive d'une logique absurde, les militants consommant de la musique, de la littérature, du théâtre, du cinéma et des arts plastiques... D'ailleurs, leurs choix comportaient toujours des composantes éthico-esthétiques, c'est-à-dire qu'ils adoptaient une certaine poétique selon l'inclination politique. De plus, aujourd'hui, on sait que les mouvements sociaux sont construits à partir de situations cognitives, c'est-à-dire de situations partagées : d'abord dans des situations d'injustice, mais aussi d'esthétique au sens large du mot, d'identités collectives à travers les codes vestimentaires, les habitudes culinaires, l'état de santé (ou les rites d'autodestruction, comme les sous-cultures liées au punk), la musique ou la façon de vivre en général.

Selon moi, le rejet de l'art engagé a fait tomber les membres du collectif dans une impasse narcissiste à l'intérieur du réseau de la performance. Ils se voulaient un mouvement « parallèle » ou « alternatif » au concept proposé dans cette même publication intégrant l'idée de *manœuvre*⁴. La manœuvre a été proposée dans l'intention de radicaliser et de recontextualiser l'art alternatif, mais elle a aussi été le produit d'un contexte précis dans lequel on cherchait à faire une autocritique, à avoir un espace d'autoréflexion, sans pourtant devoir renoncer à la recherche esthétique ni au « genre » de la performance. L'art collaboratif ou activiste comme l'art action alternatif partagent une volonté caractérisant les avant-gardes artistiques du XX^e siècle : celle d'affronter l'autonomie de l'art. L'art action emploie ses propres bases et les réseaux qui lui ont donné naissance comme espaces de recherche collective. La Fiambrera a voulu le faire de son côté en collaboration avec des groupes activistes, même s'ils n'étaient pas artistes, et elle a ainsi créé une barrière artificielle (les artistes de l'action ont fait partie de toutes les expériences collectives de l'art collaboratif). Elle a fait une excision. La Fiambrera a exclu ses membres les plus créatifs : ceux qui auraient pu tisser des réseaux, former une pratique alternative ainsi que des espaces pour les répétitions ; ceux qui auraient pu proposer des débats et formuler des questionnements sur le monde de l'art tout en dépassant encore une fois ses propres limites.

Troisième échec : le pouvoir

Après sa « réussite » à Madrid et à Séville, la proposition collaborative a commencé à avoir du succès, et le groupe a cherché à établir des liens internationaux pour créer des réseaux et, ainsi, continuer à « construire » l'avant-garde anticapitaliste. En 1999, les membres de La Fiambrera les plus productifs et les mieux préparés quant à la théorie étaient entrés en contact avec des groupes tels que Reclaim the Streets, le réseau Indymedia, le réseau centre-européen Ninguna persona es ilegal⁵, AFRIKA Gruppe, Ne pas plier, [®]mark... On avait atteint une étape théorique et une capacité de gestion qui plaçaient le groupe au-dessus de plusieurs petits collectifs amateurs d'artistes ou d'activistes. La Fiambrera devenait le dispositif rénovateur de vieilles structures muséales. À ce moment-là, le groupe se trouvait déjà divisé en plusieurs coalitions et a eu sa première démission : la fille de l'ensemble, Xelo Bosh. Elle l'a quitté en dénonçant publiquement les convictions théoriques et la façon dont cet élément devenait le lien qui le rapprochait des institutions. Bosh a dit qu'elle avait été expulsée pour avoir avoué ouvertement son désaccord avec les nouvelles idées du groupe⁶. C'est le troisième échec du collectif : le fait d'exclure ses membres les moins préparés laisse voir la prise de position de l'intellectuel classique, celui qui

organise les peuples travailleurs. Il ne s'agit plus de l'« intellectuel collectif » qui avait été théorisé par Antonio Garamsci, mais de la création d'un groupe élitiste qui ne faisait que maintenir les liens les plus indispensables avec les militants. Xelo Bosh avait alors représenté un problème pour lui, mais plus tard elle s'est établie à Paris et a continué à faire des travaux intéressants d'art collaboratif, qu'ils soient en solo ou au sein d'une association, comme No gratas class, ou encore à élaborer des projets de ce qu'on nomme ailleurs « art communautaire ».

Les pertes les plus importantes de l'art activiste, en ce qui a trait aux artistes et aux théoriciens, ont toujours concerné les filles : c'est le cas de Xelo Bosch, mais aussi de Paloma Blanco, toujours présente dans les essais tentant de construire la base théorique de l'art activiste. Il faut aussi dire que, lors de la reconstitution de l'histoire de l'activisme artistique faite par les protagonistes théoriques, on se rend compte de l'absence d'activisme gay et lesbien, qui était pourtant très actif et avait beaucoup fait parler de lui par ses luttes contre le sida... Ce serait intéressant de faire une étude de genre sur l'art activiste et l'attitude machiste de ses membres.

Fuera de a été publié pour la dernière fois en 2000. C'était une revue spécialisée en art « parallèle » qui publiait d'importantes collaborations sur l'art activiste coordonnées par La Fiambrera, ce qui montrait la maturité théorique de l'art activiste⁷. Le livre *Modos de hacer*⁸ apparaît en 2001. Sa publication consolide l'importance et le pouvoir de cette nouvelle tendance esthétique qui devenait aussi très intéressante pour les institutions artistiques.

Parmi les collaborateurs de la scène théorique de l'art activiste, on retrouve : Paloma Blanco, Marcelo Expósito, Jesús Carrillo, etc. Ces deux derniers de même que Jordi Claramonte sont ceux ayant retiré le plus de bénéfices de l'expérience : ils se sont liés par la suite à des universités ou à d'importantes institutions. Paradoxalement, pendant quelques années, les artistes les plus politisés étaient les seuls à vivre de leur art, à critiquer la marginalité et la timidité idéologique des performeurs.

Quatrième échec : le capital économique vs le capital symbolique

Le plus grand conflit pour le groupe, et l'art activiste en général, a surgi des suites de la tâche qu'il avait de créer un atelier d'art activiste au Museo de Arte Contemporaneo de Barcelona (MACBA, le musée le plus important d'Espagne). Il s'agissait d'un atelier comme celui qui avait été organisé à Séville quelques années auparavant : De la acción directa como una de las bellas artes⁹. Un peu plus tard, on a dit que le commissaire, Jordi Claramonte, avait rempli ses poches en profitant des étudiants et des activistes aux bonnes intentions. En réalité, l'atelier a ouvert ses portes sous certaines conditions : gratuit pour les mouvements sociaux, il a offert des outils et des idées aux groupes antiglobalisation (par exemple, on a acheté un bus pour les manifestations) et, ce faisant, il a été poursuivi par la police, car il représentait un mauvais exemple pour la « bonne société » catalane. Étant donné sa participation active aux manifestations antiglobalisation en 2000, l'atelier a dû fermer ses portes avant la date prévue.

À Barcelone, et grâce à la volonté du directeur du MACBA, Manuel Borja-Vilell (qui « deviendrait » un peu plus tard directeur du Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía- MNCARS), la programmation institutionnelle gardait un lien étroit avec le « radicalisme politique ». Il y a eu, par exemple, l'exposition *Internacional Situacionista* (1996), l'atelier De la acción directa... (2000), *Trienal de Barcelona Art Report* (2001) et le prétentieux projet *Desacuerdos : sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado Español* (2005). L'institutionnalisation accélérée des résistances artistiques, même si elle s'est faite sous un discours radical, a été l'une des raisons qui a provoqué l'antipathie et le désir de se distinguer des mouvements ou des collectifs artistiques. Pierre Bourdieu a montré comment l'art d'avant-garde amassait le capital symbolique par rapport au champ artistique dominant qui, lui, possédait le capital économique¹⁰.

D'après moi, c'est à ce moment-là, lorsque le libéralisme dominant a été capable d'exploiter les espaces d'autonomie, qu'on a dû valoriser cette possibilité d'accumulation de « capital symbolique ». L'invisibilité institutionnelle, à la façon du *Silence* de Duchamp, peut devenir l'un des outils de résistance les plus représentatifs, capable de contribuer localement aux champs cognitifs des nouveaux mouvements sociaux. Lorsque l'échelle est celle des macro-institutions artistiques, le sens et la perspective des actions ne sont plus les mêmes : ils changent et deviennent encore plus ambigus.

Cinquième échec : les objectifs

En 2003, Curro Aix et Santiago Barber tentèrent de regagner les aspects positifs de l'art collaboratif en organisant à l'Universidad Internacional de Andalucía l'événement *Ora et colobra : mesa poliédrica en torno al arte colaborativo*. La grande partie des collectifs artistiques et sociaux de la communauté autonome andalouse y avait été invitée. L'aspect le plus retentissant de cet événement a probablement été le texte de présentation où l'on attaquait à nouveau l'« art action parallèle » et où, en même temps, l'on proposait la construction de réseaux d'artistes-activistes, de voies de communication, de réflexion indépendante, c'est-à-dire un « art parallèle » fondé surtout sur l'activisme (et non pas sur l'art action).

L'œuvre de Jordi Claramonte fut la plus importante contribution théorique de La Fiambrera. Il considérait que l'art et l'activisme allaient ensemble à condition de les prendre tous les deux comme une « façon de faire », de sorte que n'importe quel acte créatif comportât un intérêt au-delà des limites de l'art. Différemment de ce que proposait Joseph Beuys dans son *Concept élargi de l'art*, Claramonte considérait que seul l'activisme politique méritait d'être réalisé. C'est comme si les façons de faire ne dépendaient pas des contextes historique et social, comme s'ils n'obéissaient pas à la réalité. Selon moi, la plus grande erreur de Jordi Claramonte a été d'ignorer l'aspect institutionnel de l'art auquel participait le groupe, ce qui l'a discrédité face aux artistes et aux activistes. Pire encore, il a ignoré l'intérêt du champ artistique et de l'œuvre d'art en tant qu'outil d'émancipation – cela ne veut pas dire que l'artiste doit s'empêcher de participer aux mouvements sociaux en tant que citoyen – à travers lequel il est possible de produire de nouvelles propositions éthiques, mais aussi une nouvelle subjectivité. L'intolérance



En 2001, la Ville de Séville et la délégation du Parti andalou (Partido Andalucista) du District de la vieille ville produisaient beaucoup de matériel promotionnel servant à donner du lustre à la délégation et au parti. La similarité graphique, faisant se confondre les deux, n'a pas échappé à certains qui ont décidé de détourner le discours du conseiller municipal en apposant un autocollant révélant un tout autre discours. Des centaines d'exemplaires ont été détournés et remis en circulation, comme si rien ne s'était passé. Comme il était amusant de conseiller... Il s'agit d'un exemple simple et bon marché donnant un nouveau sens à la propagande institutionnelle.



Détournement du logo officiel de la Ville de Séville (le cryptogramme original étant « NOMadejaDO »). Un drapeau arborant l'inscription SI & DO était planté sur des excréments de chien pour démontrer la négligence des dirigeants envers le voisinage, en 1999, au moment où la ville organisait la Conférence euro-méditerranéenne sur le développement durable des villes. Ce symbole a largement été utilisé sur des affiches, des dépliants ou lors des différentes actions de protestation contre ce forum alternatif. À Séville, tout le monde reconnaît cette image. Elle a d'ailleurs été empruntée à maintes occasions par d'autres groupes dans différents quartiers de la ville.

révolutionnaire et le désir de transformation (désir personnel) ont conduit La Fiambrera à une spirale mégalomane (et ingénue) d'institutionnalisation et de luttes de pouvoir : La Fiambrera a prétendu organiser en quelques années la résistance au capitalisme international en créant des liens avec quelques complices d'autres pays. Il s'agit du cinquième échec, de l'échec des objectifs avoués : la création de réseaux de résistance organisés de façon « professionnelle », sans prendre en compte les difficultés du travail volontaire ainsi que celles de la formation de nouvelles voies de production et de distribution de l'art collaboratif.

En réalité, l'artiste activiste n'est pas très loin du schéma traditionnel de la « représentation » : l'intellectuel de classe moyenne ou bourgeoise possédant beaucoup de connaissances théoriques parle en représentant ceux qui n'ont pas de voix ou provoque et instaure l'action de ceux qui ne sont pas capables de s'organiser de façon efficace. En réalité, le rôle de l'artiste à l'intérieur d'un mouvement social est la conception, la mise en scène (l'importance de la conception et le professionnalisme de l'image sont souvent sa seule contribution) et l'animation sociale. En 1980, l'artiste français Hervé Fischer avait déjà touché ce sujet par rapport aux intentions du groupe Colectivo Arte Sociológico : « À travers les pratiques d'art sociologique sont apparues des situations où la fonction de l'artiste se rapproche de celle d'un animateur social, d'un innovateur à l'intérieur d'une institution ou d'un pédagogue¹¹. »

Depuis leur militance urbaine et internationaliste, les échecs ont remis les membres du groupe au travail en contexte réel à l'échelle locale, ce que, pourtant, ils n'avaient jamais abandonné. Tous les membres de La Fiambrera pratiquent activement en tant qu'activistes et ont encore un lien avec l'art. Santi Barber et Raúl Cantizano sont responsables du spectacle de flamenco-performance *Bulos y tanguerías*, l'une des œuvres les plus surprenantes qu'il m'ait été donné de voir. C'est un projet dans lequel la virtuosité et la connaissance de l'art flamand dépassent et libèrent toutes leurs règles. Barber a aussi été responsable de recherche pour le livre *El gran pollo de la Alameda*¹², dans lequel on menait l'analyse de la dernière décennie de mobilisations des voisins du quartier. De la même façon que leurs collègues, une grande partie du travail d'Aix et de Barber a fait partie de projets collectifs, comme le *Peatón Bonzo*¹³ ou, plus récemment, *L'occupation momentanée des institutions bancaires avec des danses flamandes*¹⁴. Il reste à attendre de nouveaux changements. ■

TRADUIT DE L'ESPAGNOL PAR KARLA CYNTHIA GARCÍA MARTINEZ.

Notes

- 1 NDT : mot espagnol pour « gamelle ».
- 2 NDT : Monument en grève.
- 3 Cf. le site [en ligne], www.ravalnet.org/bordergames/.
- 4 Cf. le numéro 24 en 1990.
- 5 NDT : Personne n'est illégal.
- 6 Cf. l'article [en ligne], www.e-sevilla.org/index.php?name=News&file=article&sid=1523.
- 7 Cf. « Recorta, pinta y colorea tu ciudad », *Fuera de : nueva época*, n° 2, printemps 2000.
- 8 Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte et Marcelo Expósito (dir.), *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001.
- 9 Cf. l'article [en ligne], www.sindominio.net/fiambrera/memoria.htm.
- 10 Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte : génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, 2002 [*Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, du Seuil, 1992].
- 11 Hervé Fischer, « Sculpture sociologique ? », *Intervention*, n° 8, 1980.
- 12 Victoria Frensel, Santiago Barber Cortés, María José Romero Hernández, *El gran pollo de La Alameda. Cómo nació, creció y se resiste a ser comido : una docena de años de lucha social en el barrio de La Alameda*, Romero Hernández, 2006.
- 13 Cf. le documentaire [en ligne], www.zemos98.org/producciones/audiovisual/pb/.
- 14 Cf. les vidéos [en ligne], www.youtube.com/watch?v=KqKMUbXWXQw et www.youtube.com/watch?v=zS_jqN-h2A.

Nelo Vilar est né en 1968 dans une petite zone rurale espagnole, à côté de la Méditerranée. Au début des années quatre-vingt-dix, il a commencé à pratiquer l'art action et à théoriser sur son caractère libertaire avec une approche sociologique critique. Il détient un doctorat en beaux-arts, mais travaille comme ouvrier et paysan.