

# Perspective

Actualité en histoire de l'art

1 | 2024  
Autonomie  
Essais

## « Donnez-nous du pain, mais donnez-nous aussi des roses ! » Esthétiques militantes, de la *temporary autonomous zone* à la zone d'autonomie définitive (1990-2020)

*"We Want Bread, but We also Want Roses!" Activist Aesthetics for Permanent Autonomous Zone (1990-2020)*

*„Wir wollen Brot, aber auch Rosen!“ Ästhetikformen des politisch autonomen Zone zur Zone der definitiven Autonomie (1990-2020)*

*"Vogliamo il pane, ma anche le rose!" Estetica militante: dalla temporary autonomia definitiva (1990-2020)*

*"¡Queremos pan pero también queremos rosas!" Estéticas activistas: zona d'autonomie définitive (1990-2020)*

**JULIA RAMÍREZ-BLANCO**  
Translated by François Boisivon

p. 241-256  
<https://doi.org/10.4000/11ryz>

### Abstracts

Français English Deutsch Italiano Español  
C'est surtout à partir des années 1990 que se sont développées

English

A digital resources portal for the humanities and social sciences

OPENEDITION

Our platforms

OPENEDITION BOOKS

OPENEDITION JOURNALS

HYPOTHESES

CALENDA

Libraries and institutions

consacrés aux pratiques des mouvements militants où la créativité joue un rôle central. Cet article part du principe que l'histoire de l'art fournit un cadre théorique et une généalogie : non seulement sa méthodologie peut aider à mieux comprendre la dimension esthétique des mouvements sociaux, mais cet objet d'étude lui-même offre l'occasion de penser certaines problématiques propres à notre époque. L'article offre un récit chronologique des luttes conduites par divers groupes de la gauche autonome, dans lesquelles la dimension créative est particulièrement importante. S'y manifestent les tensions entre les notions d'autonomie de l'art et sa fonctionnalité au service d'une expressivité politique ou d'une intensification de la vie quotidienne. Sont notamment examinés le recours au carnavalesque comme métaphore de la protestation, les groupes privilégiant l'action artistique dans leur pratique militante ainsi que les interactions avec les institutions muséales et les intersections avec la culture visuelle, pour former un arc chronologique qui va de la TAZ à la ZAD, des années 1990 à l'été 2023.

OpenEdition Freemium

Our services

Since the 1990s, a large number of studies have emerged around the practices of certain activist movements where creativity assumes a key role. This article takes as its starting point the idea that art history can provide a useful framework for exploring the genealogy of these social movements. Not only can its methodology contribute to a better understanding of their aesthetic dimension but the topic itself can help to explore certain issues within our own discipline. Within a chronological narrative, we present various leftist autonomous groups and activist movements whose creative dimensions are particularly important. These practices are repeatedly subject to tensions between the notion of the autonomy of art and its function in the service of political expression or an intensification of everyday life. Focusing on the carnival as protest metaphor, artistic activism groups, interactions with museum institutions and the question of visual culture, we trace a chronological arc going from the TAZ to the PAZ between the 1990s and summer 2023.

Vor allem seit den 1990er Jahren gab es immer mehr Forschungsarbeiten, die sich den praktischen Erfahrungen innerhalb der politisch aktiven Strömungen widmen, wo Kreativität eine vorrangige Rolle spielt. Dieser Artikel geht von dem Prinzip aus, dass die Kunstgeschichte einen nützlichen Rahmen bildet, um deren Genealogie zu erforschen: Nicht nur ihre Methodologie kann dazu beitragen, die ästhetische Dimension der sozialen Strömungen besser zu verstehen, auch der Forschungsgegenstand selbst kann seinerseits die Gelegenheit bieten, gewisse Problematiken innerhalb unserer Disziplin zu erläutern. Der vorliegende Artikel liefert in chronologischer Reihenfolge eine Beschreibung der von verschiedenen Gruppen und politisch aktiven Strömungen der autonomen Linken gelieferten Kämpfe, in denen die kreative Dimension besondere Bedeutung erlangte. Dabei zeigen sich die



	CATALOGUE		All
HOME	OF 639	OPENEDITION SEARCH	OpenEdition
	JOURNALS		

La ricerca sulle pratiche dei movimenti militanti, in cui la creatività gioca un ruolo fondamentale, ha iniziato a svilupparsi negli anni Novanta. Questo articolo si basa sulla premessa che la storia dell'arte fornisce un quadro utile per esplorare la loro genealogia: non solo la sua metodologia può aiutarci a comprendere meglio la dimensione estetica dei movimenti sociali, ma questo stesso oggetto di studio può a sua volta aiutare a riflettere su alcune questioni specifiche della disciplina. Questo articolo offre un resoconto cronologico delle lotte condotte da vari gruppi di attivisti e movimenti della sinistra autonoma, in cui la dimensione creativa ha acquisito particolare importanza. Vengono qui evidenziate le tensioni tra le nozioni di autonomia dell'arte e la sua funzionalità al servizio dell'espressione politica o di un'intensificazione della vita quotidiana. Si guarda in particolare all'uso del carnevalesco come metafora della protesta, ai gruppi che privilegiano l'azione artistica nella loro pratica militante, alle interazioni con le istituzioni museali e alle intersezioni con la cultura visiva, formando un arco cronologico che va dalla TAZ alla ZAD, dagli anni '90 all'estate del 2023.

Fundamentalmente a partir de los años noventa han ido desarrollándose distintos trabajos acerca de las prácticas ciertos movimientos activistas donde la creatividad adquiere un rol importante. Este artículo parte de la noción de que el marco de la historia del arte puede resultar útil para explorar su genealogía: sus metodologías no solamente pueden servir para comprender mejor la dimensión estética de los movimientos sociales, sino que también, a la

inversa este objeto de estudio ofrece ayuda para pensar algunas problemáticas de nuestra propia disciplina. El presente texto realiza un relato cronológico de diversos grupos y oleadas activistas de la izquierda autónoma en los cuales las dimensiones creativas adquieren particular importancia. En ellas se repiten las tensiones entre la noción de la autonomía del arte frente su funcionalidad al servicio de una expresividad política o de una intensificación de la vida cotidiana. El recorrido pasa por la utilización de lo carnavalesco como metáfora de protesta, los grupos de activismo artístico, las intersecciones con las instituciones museales y la cuestión de la cultura visual, configurando un arco cronológico que va de la TAZ a la ZAD, desde los años noventa del siglo xx al verano de 2023.

---

## ***Index terms***

**Keywords :** militantisme, autonomie, activisme, activisme artistique, politique, institutions, art politique, art et politique, ZAD, luxe communal

**Keywords:** militancy, activism, artistic activism, autonomy, politics, institutions, political art, art and politics, TAZ, communal luxury

**Geographical index:** Espagne, France

**Chronological index:** 1900

---

## ***Full text***

- 1 C'était une fraîche matinée d'août, et je prenais le train. J'allais rendre visite à l'artiste et activiste Jay Jordan qui, alors que j'étais encore en route, m'envoya une photographie du repas qui m'attendait à mon arrivée : des haricots verts décorés à profusion d'une fleur comestible de couleur rose pâle. Le message de Jay, qui aimait fleurir ses plats, me fit alors penser à la revendication canonique des grèves menées en 1912, dans le Massachusetts, par les ouvrières du textile, qui demandaient « du pain et des roses<sup>1</sup> ».
- 2 Jay vint me chercher en voiture. Nous roulions dans la campagne et sous les arbres, et n'avons pas prêté attention au moment exact où nous sommes entrés dans la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Jay et sa compagne Isabelle Fremeaux s'y étaient installées en 2012. Artistes, ils forment à eux deux le noyau du collectif Laboratory of Insurrectionary Imagination<sup>2</sup> : aujourd'hui, ils opèrent depuis une yourte pleine de livres, qui fait une merveilleuse chambre d'écho à la pluie tambourinant sur son feutre. La ZAD, située près de Nantes, s'est ouverte en 2009, après le Climate Camp qui s'était tenu cette année-là pour lutter contre la construction en ces lieux d'un aéroport. L'acronyme est construit à partir du nom de « zone d'aménagement différé », devenu bientôt (notamment, car d'autres noms existent) la « zone d'autonomie définitive<sup>3</sup> ».
- 3 Durant ces journées d'été, je me suis promenée avec Jay parmi les ronces et les herbes, dans les prés et les bois de la ZAD, tandis qu'il me contait l'histoire des expulsions, des conflits, mais aussi des moments réjouissants de construction qui forment la mémoire du lieu. Régulièrement apparaissaient dans le paysage des ensembles bâtis, dont les structures s'organisaient le plus souvent auprès d'une maison commune autour de laquelle se distribuaient des éléments variables : des potagers, des granges, des espaces de réunion, une salle de concerts, un hangar pour le travail du bois, dont l'architecture expressionniste évoquait une sorte de cathédrale. Jay et moi avons longuement conversé, sur l'art et la politique, sur l'identité, la croissance et la magie, parcourant en parlant l'histoire des luttes de ce territoire. Cette réflexion en mouvement dans les bois d'une zone libérée semble un bon point de départ pour un article traitant des rapports entre l'art et l'autonomie politique.
- 4 Cet article présente un parcours, quoiqu'il s'agisse ici d'un parcours

historiographique fonctionnant comme une narration située<sup>4</sup>, qui suit elle-même certaines de mes précédentes recherches<sup>5</sup> – lesquelles doivent beaucoup, au fil des années, aux textes de Jay Jordan<sup>6</sup> et aux conversations que j'ai eues avec ellui – et traite des dimensions esthétiques de certains mouvements sociaux occidentaux, postérieurs à la chute du mur de Berlin, plus particulièrement des formes de créativité exprimées dans des contextes d'autonomie politique.

5 Ce parcours s'attache d'abord à des collectifs des années 1990 ayant développé la notion d'une révolution festive et carnavalesque, liée à l'idée de « zone autonome temporaire ». L'analyse porte ensuite sur les croisements volontaires entre art et activisme, tels qu'ils se sont produits à la fin de la décennie, notamment sur les relations de certains groupes avec les institutions muséales. Le texte se conclut sur le mouvement 15M (dont le nom renvoie à la manifestation madrilène du 15 mai 2011), où l'importance donnée à la démocratisation culturelle pousse à la dissolution de la catégorie artistique en tant que telle. Durant toutes ces années, s'est affirmée une double contestation de la représentation, qu'elle soit esthétique ou politique, transformant l'une et l'autre en expérience directe, libre des tentatives d'appropriation des spécialistes, susceptible de s'intégrer à des vies quelconques. Ainsi l'art et le politique sont-ils expérimentés comme pratiques du corps et de l'émotion.

6 La question qui parcourt toutes ces démarches se répète comme l'écho de la pluie dans les yourtes de la ZAD : pour que la vie devienne autonome, l'art doit-il cesser de l'être, et remplir une fonction politique ? En ce sens, cet article examine comment, au sein de certains mouvements sociaux récents, l'art est doté d'une fonctionnalité qui le relie, d'un côté, à la nécessité d'offrir à la protestation un langage attractif et, de l'autre, à la création d'une identité partagée dans les situations et les espaces de l'action militante. Ce travail suggère néanmoins que le sens de cette fonctionnalité déborde – c'est le propre de la créativité – et qu'il y a aussi dans les créativité militantes un élément de plaisir, de jouissance, d'excès. Une idée qui, d'une certaine façon, se rapproche de la notion de luxe, d'un autre luxe possible.

## Les esthétiques de la fête manifestante ou le paradigme du carnaval

7 La notion de « zone autonome définitive » convoquée par la ZAD provient explicitement d'un concept poétique, la « zone autonome temporaire [*temporary autonomous zone*] » ou TAZ, théorisé par l'auteur anarchiste (et controversé) Hakim Bey, qui défend, dans l'ouvrage éponyme, la création d'espaces d'anarchie volontairement éphémères, dont la limitation de la durée d'existence doit éviter tant les concentrations du pouvoir que la répression de l'État. Ainsi Bey présente-t-il la TAZ comme une réponse ici et maintenant aux désirs d'autonomie et d'émancipation<sup>7</sup>. Sans nous avancer ici sur les questions posées par la figure de Bey (qui fut accusé de pédophilie), notons que le concept de TAZ a acquis une vie propre dans un large spectre de mouvements sociaux. Après la chute du mur de Berlin, nombre de collectifs et de regroupements protéiformes ont en effet commencé d'imaginer des formes d'activisme décentralisées et sans hiérarchies, dans lesquelles les formes expressives ont joué un rôle particulier et où la TAZ est apparue comme une référence des différents modes d'action et de comportement. L'un de ces groupes, formé dès 1991, le collectif londonien Reclaim the Streets, reprit ses réunions à partir de 1995 pour se consacrer à

l'organisation de fêtes anticapitalistes urbaines.

- 8 Hakim Bey évoque déjà la TAZ comme une fête<sup>8</sup>. Au nom des anciens communs britanniques, Reclaim the Streets entend la fête comme une revendication de l'espace urbain, rendu, durant le temps festif, à un usage libre et partagé. Au cours des événements organisés par le collectif, de la nourriture a été distribuée gratuitement, des jouets ont été offerts aux enfants et les actions entreprises ont eu une forte résonance poétique – comme la plantation d'arbres sur la voie publique. La zone autonome née de la fête s'est configurée en un ensemble de pratiques artistiques (musique, danse, théâtre, costumes, pancartes) réunies dans l'expérience collective d'une libération et d'une communauté.
- 9 Cette notion de fête et d'action festive comme moment d'exubérance insurrectionnelle permettant de préfigurer des moments de liberté et d'autonomie parcourt avec insistance la dernière décennie du deuxième millénaire et les premières années du troisième. Cette poétique rejoint la métaphore du carnaval, que Mikhaïl Bakhtine considérait comme un dispositif de défi à l'ordre établi<sup>9</sup>. Le carnavalesque occupe de fait une place centrale et singulière, contribuant à exprimer l'ambition d'un modèle de protestation qui conjugue opposition au régime existant et expérience vécue d'un monde meilleur, dans les débuts du mouvement altermondialiste et les poétiques militantes telles que les ont étudiées des auteurs comme Benjamin Shepard<sup>10</sup>. Le « Carnaval global contre le capital », qui s'est tenu en juin 1999, célébré transnationalement et organisé à Londres par Reclaim the Streets (**fig. 1a** et **b**) fait à cet égard figure d'exemple. Il a d'ailleurs fonctionné comme un catalyseur pour les manifestations de Seattle à la fin de cette même année.

**1a. Andrew Wiard, le « Carnaval contre le capital » organisé par Reclaim the Streets à Londres, en 1999.**



© Andrew Wiard

**1b. Reclaim the Streets, verso du masque du « Carnaval contre le capital », 1999.**



© Jay Jordan

10 Porté dans les années 1990 par la matrice zapatiste, le « mouvement des mouvements » capte l'attention médiatique lors des mobilisations contre la conférence de l'Organisation mondiale du commerce dont la ville nord-américaine a été le théâtre. Reprenant le style caractéristique de Reclaim the Streets, le mouvement de Seattle se présente précisément comme un « festival de résistance », et la journaliste et activiste Naomi Klein en parle comme d'une « fête du *coming out* » de l'activisme<sup>11</sup>. La métaphore festive permet en effet de réunir des cultures politiques très différentes autour de l'idée de « manifestation-carnaval<sup>12</sup> ». Les esthétiques de chaque groupe, ainsi réunies, jouent simultanément un rôle d'identification et de communication.

11 À Seattle, le « contre-sommet », rencontre militante organisée contre le sommet financier, débouche sur un succès inattendu quand la présence synchrone de la multitude occupant la rue parvient à interdire la réunion du pouvoir économique. Seattle, comme les autres grands événements militants qui ont suivi, marque un moment particulier de mise en commun d'une iconographie dans les grandes manifestations transnationales. L'historien de l'art Maxime Boidy a pointé le double sens local et global de cette mondialisation des esthétiques de la protestation qui accompagnèrent alors la mondialisation du pouvoir économique<sup>13</sup>.

12 La diversité esthétique de ce type d'événements correspond quant à elle à l'affirmation militante d'une hétérogénéité politique. L'organisation des manifestations ne procède pas de structures hiérarchiques, mais de systèmes décentralisés. En opposition aux conceptions unitaires de l'action politique est apparue la métaphore de l'essaim d'abeilles pour évoquer les masses dans l'espace public. Ainsi le mouvement des mouvements semble-t-il illustrer la notion de multitude proposée par Toni Negri et Michael Hardt notamment dans leur ouvrage *Multitude, guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*<sup>14</sup>. Les deux philosophes y mettent au jour un nouveau sujet politique, « réseau ouvert et expansif dans lequel toutes les différences peuvent s'exprimer librement et au même titre, un réseau qui permet de travailler et de vivre en commun<sup>15</sup> » (fig. 2).

**2. Marcelo Expósito, Núria Vila, *Frivolité tactique+Rythmes de résistance [Tactical Frivolity+Rhythms of Resistance]*, 2008, photographies montrant Rosie Nobbs**

(membre du *pink block*), coiffée d'une perruque à la manière du XVIII<sup>e</sup> siècle, faisant face à la police lors du contre-sommet de Prague, en 2000.



© D.R./photo © archives personnelles

- 13 La créativité militante qui se cherche dans le modèle de la manifestation-carnaval s'est très vite heurtée, pourtant, à ses limites tangibles, à mesure que s'intensifiait la répression policière. En 2001, lors du contre-sommet du G8, à Gênes, la police assassina un jeune militant nommé Carlo Giuliani d'un tir dans la tête avant qu'une voiture de service ne roule sur son corps. Le lendemain, les forces de l'ordre entrèrent sur les lieux où dormaient militants et journalistes, emportant ordinateurs et divers matériels, dans une perquisition « à la chilienne », ainsi nommée en raison de son extrême violence et de la gravité des blessures infligées. Les activistes se virent contraints d'envisager d'autres formes esthétiques, au-delà des événements spectaculaires de confrontation en quoi s'étaient converties les fêtes-manifestations du mouvement altermondialiste.

## Hybridations de l'art et du militantisme

- 14 Le mouvement altermondialiste a compris les éléments visuels et symboliques comme une part fondamentale de la mobilisation politique, servant à communiquer ses propres valeurs et à signaler les luttes à l'attention publique. Si Reclaim the Streets n'est pas un groupe artistique, Jordan, qui vient du monde de l'art, et compte à l'époque parmi les organisateurs du mouvement londonien, conçoit l'explosion libératrice de l'activisme à partir de la promesse avant-gardiste d'une fusion de la vie et de l'art<sup>16</sup>. Il n'est alors pas seul à placer les nouveaux mouvements sociaux dans une tradition esthétique qui cherche une telle fusion. Des auteurs comme Gavin Grindon ont vu dans l'activisme l'acmé des principes utopistes du situationnisme, qui les avait lui-même empruntés aux avant-gardes du début du siècle<sup>17</sup>. Ainsi Jordan comme Grindon pensent-ils l'activisme en utilisant des concepts liés à l'histoire de l'art du xxe siècle et à

son discours héroïque, qui conçoit la créativité comme une forme de rébellion.

15 Au cœur du tissu culturel et politique où se pensent les relations entre art et militantisme dans la seconde moitié des années 1990 et le début des années 2000 apparaît alors, liée au mouvement altermondialiste, une constellation de groupes qui situent leur rôle à la jonction de l'une et l'autre pratiques<sup>18</sup>. Cette sensibilité hybride se traduit par une sorte de frénésie dénominative d'où germent une profusion de noms. Le groupe autonome A.F.R.I.K.A., né du militantisme antiraciste, forge par exemple l'expression « guérilla de la communication » dans le *Manuel de communication-guérilla* publié en 1997 en allemand<sup>19</sup>. L'ouvrage, qu'on peut situer dans une généalogie de manuels de résistance créative aux côtés de classiques comme le *Manuel de l'animateur social* (1971) de Saul Alinsky<sup>20</sup> ou *Volez ce livre* (1971) d'Abbie Hoffman<sup>21</sup>, passe en revue une multitude de pratiques mêlant créativité, divertissement et autonomie politique. Ses auteurs inscrivent explicitement ces dernières dans la postérité des avant-gardes historiques, notamment futuriste et dada, dont le legs disruptif et performatif a poursuivi son développement dans les années 1960 et 1970, quand la contre-culture, les arts audiovisuels étendus, le situationnisme et le théâtre militant ont rejoint les « nouveaux mouvements sociaux » liés au cycle long de Mai 68 qui donna naissance, en Italie, à l'opéraïsme et à la gauche autonome. Le *Manuel de communication-guérilla* se veut une boîte à outils, et présente implicitement la créativité comme un instrument au service de la lutte politique, qui peut s'adapter à différents contextes pour être utilisé.

16 Si l'autrice principale du *Manuel* est la militante et historienne de la culture Marion Hamm, l'ouvrage est néanmoins signé par le collectif auquel elle appartient, et par deux hétéronymes : Sonja Brünzels et Luther Blisset – ce dernier personnifiant le principe carnavalesque du masque, jeté sur l'identité et créant dans le même mouvement des *alter ego*. Héritier direct de l'environnement de la gauche autonome italienne, le surnom Luther Blisset est apparu en 1994, à Bologne, autour du mouvement étudiant La Pantera. Un petit groupe d'écrivains constitué de Roberto Bui, Giovanni Cattabriga, Luca di Meo, Federico Guglielmi et Ricardo Pedrini inventèrent ce personnage de fiction, dont le nom était censé fonctionner comme un masque : « Un pseudonyme multi-usage qui pourrait être adopté par quiconque souhaiterait construire la réputation subversive d'un personnage s'apparentant à un Robin des Bois imaginaire<sup>22</sup>. » Le collectif affirmait vouloir « comprendre si une déconstruction, un remploi et une manipulation non aliénantes et libertaires des mythes étaient ou non possibles<sup>23</sup> ». Au-delà des actions de ce premier noyau, le nom de Luther Blisset fut abondamment repris dans les contextes militants, à une période où l'idée de fiction politique et la « proposition de symboles aveugles qui représentaient le caractère irréprésentable du mouvement global (comme les passe-montagnes zapatistes) » fascinaient<sup>24</sup>. La contestation esthétique de la signature individuelle rejoignait la nécessité de l'anonymat dans les actions illégales menées par certaines militantes et certains militants.

17 Le contexte des esthétiques manifestantes a aussi été propice à un travail mené sur le format de la pancarte revendicative. À cet égard, les projets de l'association française Ne pas plier ont connu une certaine gloire<sup>25</sup>. Des images comme celle de la grande banderole conçue par Gérard Paris-Clavel, qui déploie symétriquement les mots « Résistance » et « Existence », témoignent d'un double investissement, poétique et politique, de l'espace public (**fig. 3**). Ces mêmes mots écrits au moyen de rubans adhésifs ont aussi servi à signifier des espaces de dialogue et de revendication, engendrant des hétérotopies éphémères de protestation, et transformant les lieux à partir des revendications.

3. Marc Pataut, *Existence, résistance*, 1994, photographie montrant la banderole conçue par Gérard Paris-Clavel, coproduction Génération Chaos, APEIS, Ne pas plier.



© Marc Pataut

- 18 Au même moment, différents groupes ont opposé à l'État espagnol des actions burlesques contre la gentrification des quartiers, dénonçant le régime de démarcation. L'un de ces collectifs, la *Fiambrrera Obrera*<sup>26</sup> [Gamelle ouvrière] a joué un rôle particulier dans l'institutionnalisation de ce type de pratiques. Les dimensions esthétiques des mouvements sociaux et la participation à ceux-ci de figures partiellement liées au monde de l'art ont eu pour conséquence l'invitation de certains groupes à participer, peu à peu, à des événements artistiques. Ainsi se sont développés des territoires sémantiques ambigus, entre l'autonomie et les institutions.

## L'autonomie au musée : de la Xe Documenta au Museum of Contemporary Art de Barcelone

- 19 En 1997, lors de la Xe Documenta de Cassel, un groupe de personnes liées au monde de l'art comme à celui de l'activisme organisa, dans un « espace hybride de travail » un atelier intitulé « *[über die Grenze]* » [de l'autre côté de la frontière]<sup>27</sup> ; quelques jours après l'ouverture de la manifestation, le 28 juin, à l'Orangerie de Cassel, se tenait une conférence nationale de groupes antiracistes. Les travaux issus d'« *[über die Grenze]* » ont débouché sur la publication d'un manifeste intitulé *Kein Mensch Ist Illegal* [Aucun être humain n'est illégal]<sup>28</sup>, en soutien aux personnes sans papiers. Ainsi, dès les débuts de la Documenta, et bien au-delà de l'événement proprement dit, s'est formé un vaste et complexe réseau militant, lui-même à l'origine des campements antiracistes dénommés No Border Camps, évoluant alors dans une direction parfaitement distincte

du monde de l'art. De la grande manifestation artistique, on était passé à l'auto-organisation.

20 Il y eut toutefois des processus plus complexes. En octobre 2000<sup>29</sup>, alors que le musée d'Art contemporain de Barcelone (MACBA) était dirigé par Manuel Borja-Villel, se tient l'atelier « De l'action directe comme un des beaux-arts », à l'occasion duquel sont invités des membres de Reclaim the Streets, du groupe autonome A.F.R.I.K.A., de Kein Mensch Ist Illegal, du réseau No Border Camps, de Ne pas plier et de Rtmark (écrit @TMark)<sup>30</sup>. Durant cinq jours, un grand nombre de personnes participèrent aux ateliers organisés autour de cinq topiques : les nouvelles formes d'emploi et de travail précaires (en lien avec Ne pas plier), les frontières et les migrations (avec la contribution de Kein Mensch Ist Illegal), la spéculation immobilière et la gentrification urbaine (avec Rtmark et Indymedia) et une réflexion sur l'agentivité, l'autonomisation et l'action directe<sup>31</sup>. Activistes et participants, en grand nombre, sont accueillis dans des locaux extérieurs au musée.

21 Après l'événement, dans le cadre des actions du département des activités publiques du musée, alors dirigé par le photographe et théoricien Jorge Ribalta, un projet plus durable commença. Nommé « Las Agencias », il fut divisé en cinq groupes de travail : une agence graphique, réalisant affiches et tracts, qui mena la campagne « Dinero Gratis » [Argent gratis], clairement liée à la gauche autonome et à son refus du travail ; une agence « spéciale », qui rouvrit le bar du musée ; une agence médias se consacra au développement du pôle Indymedia Barcelone ; une agence photographique fut associée à l'agence de mode et d'accessoires, laquelle prit en charge la fabrication d'une collection de vêtements pour les manifestations de rue, avec boucliers et protections rembourrées ou gonflables contre les violences policières<sup>32</sup>. La collection fut présentée sous le nom de *Prêt-à-révolter*, au moyen d'images photographiques imitant les reportages de mode (**fig. 4**). Le projet *Art Mani*, quant à lui, consistait à reproduire des photographies sur les boucliers destinés à être portés dans les manifestations, qui devenaient de fait des hybrides d'affiches ou de pancartes. Enfin, fut acheté et transformé par l'entremise des Agencias un autobus bientôt nommé *ShowBus*, qui offrait un espace pour des ateliers, pouvait faire office d'écran de projection ou servir d'élément de construction pour une scène mobile, suivant une pratique reprise par certains projets d'art contemporain de l'époque, consistant à intervenir sur des véhicules transformés en objets itinérants d'art public et politique (**fig. 5**). L'autobus devait son nom aux suspicions tournées en dérision, nourries dans les milieux militants urbains à l'égard des activités muséales, considérées comme une concession à la superficialité du spectacle. En réalité, bon nombre des participants à l'expérience des Agencias avaient étudié l'art ou encore la philosophie et la communication. Et quoique le terme n'existât pas encore, les résultats matériels de ces journées produisirent ce que Gavin Grindon et Catherine Flood nommèrent plus tard des « objets objecteurs », pour reprendre le titre de l'exposition qu'ils organisèrent au Victoria and Albert Museum : des projets objectuels conçus pour des contextes de confrontation politique<sup>33</sup>.

#### **4. Las Agencias, Oriana Eliçabe (photographie), *Prêt-à-révolter*, 2001, costumes pour manifestants.**



© Oriana Eliçabe

##### 5. Photographe anonyme, le *Showbus* conçu par Las Agencias.



22 Les relations entre les activistes et le MACBA furent dès le début conflictuelles. La photographe Ona Bros, qui fut une des participantes, raconte comment celles et ceux-ci cherchaient sans cesse à étendre le périmètre du musée ont été explicitement rappelés à l'ordre<sup>34</sup>. L'un des points de désaccord concernait l'usage par les militants du matériel des Agencias, dénoncé par la presse locale. Pour les participants, l'objectif ultime était d'organiser la mobilisation contre le sommet de la Banque mondiale qui devait avoir lieu à Barcelone du 25 au 27 juin 2001. Si l'institution annula finalement sa réunion, les mobilisations se maintinrent, et les membres des Agencias y participèrent<sup>35</sup>. La police chargea jusque dans l'enceinte du musée les manifestants rassemblés sur la place du MACBA.

23 Las Agencias attribuaient à la créativité artistique différentes « couches » d'utilité,

tant pour les mouvements sociaux que pour les institutions muséales : ce que gagnait chaque partie de cette collaboration allait différer selon les versions. Lorsqu'ils sont revenus sur l'expérience, le discours prédominant chez la plupart des militants – à l'exception de Marcelo Expósito – a consisté à décrire la collaboration avec le musée comme une simple tactique leur permettant d'obtenir des moyens matériels et une visibilité, tandis que, selon cette même version, le musée tentait, lui, d'instrumentaliser l'action militante afin de se forger une réputation de radicalité<sup>36</sup>. À l'inverse, le récit de Manuel Borja-Villel, alors directeur du musée, et de Jorge Ribalta, alors directeur des programmes publics, revendique une expérience institutionnelle ne cherchant pas à éviter les conflits, en phase avec la théorie d'une démocratie agonistique telle qu'elle est défendue par la philosophe Chantal Mouffe<sup>37</sup>.

24 Remarquons, cependant, que ces récits et ces analyses sont tous produits par des protagonistes masculins<sup>38</sup>. Il faudrait y ajouter la réflexion des femmes qui y participèrent, parmi lesquelles des personnalités remarquables, notamment une jeune activiste nommée Ada Colau, devenue plus tard maire de Barcelone. Un récit distancié dans le temps serait aussi nécessaire, dans la mesure où certaines dynamiques impulsées par les participants à cette expérience ont continué d'alimenter le travail de Borja-Villel à la direction du musée Reina Sofia, de 2008 à 2023, tout comme celui d'autres agents dans différentes institutions.

25 Avant tous ces développements, l'année 2001 marque un moment historique particulièrement dense, avec la mort de Carlo Giuliani à Gênes, la chute des Tours jumelles à New York, et la crise économique argentine (nommé par dérision *Corralito*, littéralement « aire de jeux » ou « parc pour enfants »), avec les protestations spontanées (le *Cacerolazo*) qu'elle déclenche. Se produisent aussi, dans l'Argentine en crise, des vols militants coordonnés dans les grandes surfaces. En 2002, à Barcelone, un groupe lié aux *Agencias*, *Yomango* (de l'argot espagnol « *yo mango* », littéralement « je choure »), revendique le vol comme mode de vie anticapitaliste. L'art autonome s'affirme alors comme une forme spectaculaire de désobéissance. Durant les fêtes de fin d'année, le collectif entreprend une action en hommage aux révoltes sociales argentines : lors du *Yomango Tango*, un groupe d'artistes chorégraphie dans un supermarché le vol de bouteilles de champagne – larcin joyeux, collectif et virevoltant (**fig. 6a-c**). Le lendemain, les bouteilles sont débouchées dans les locaux de l'une des banques impliquées dans l'effondrement économique argentin<sup>39</sup>. L'art comme outil de désobéissance se revendique aussi comme instrument d'intensification de la vie, dans le sillage des avant-gardes historiques, faisant déborder cette filiation culturelle au-delà des espaces de l'art officiel.

**6a-c. Yomango, Oriana Eliçabe (photographie), *Yomango Tango*, 2002, performance, Barcelone.**



© Oriana Eliçabe



© Oriana Eliçabe



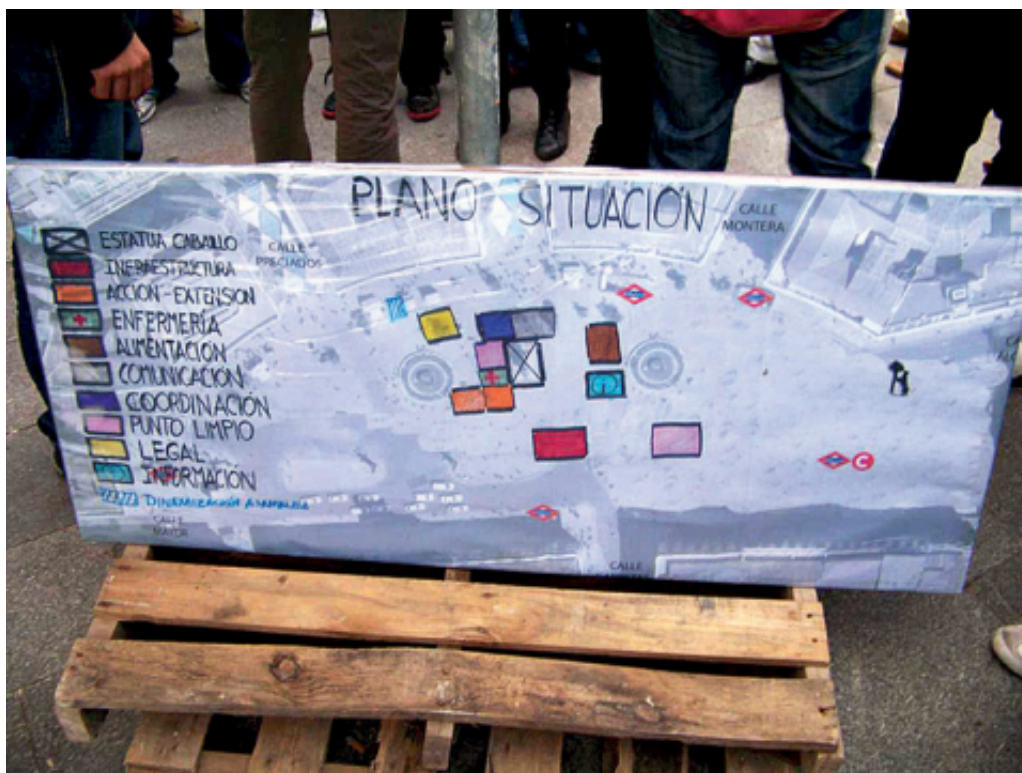
© Oriana Eliçabe

## « Cultures du quelconque » : le mouvement des places et la démocratisation créative

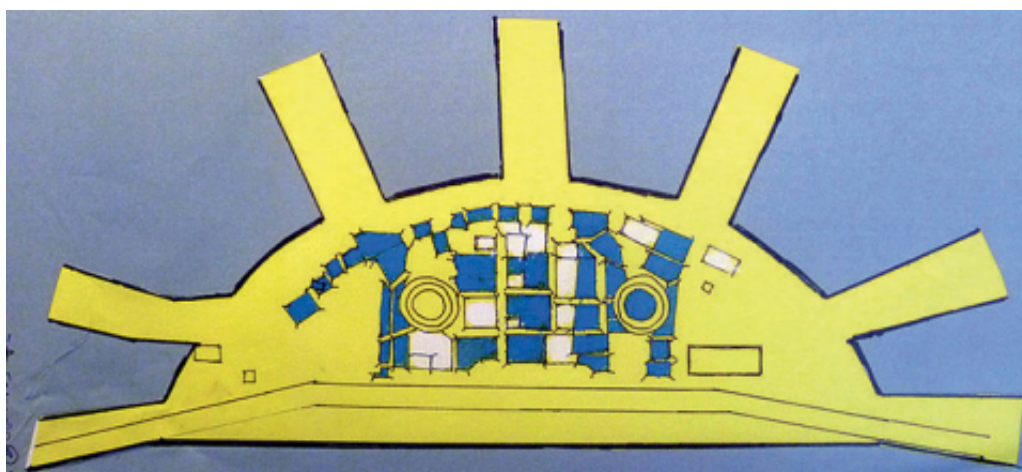
- 26 Cette sensation d'une vie intense, nous avons pu en faire l'expérience dans nos corps, nous autres qui avons vécu le mouvement des places. À la suite de la déflagration qu'a constituée le Printemps arabe, s'est dressé à Madrid, en plein centre de la ville, du 15 mai au 12 juin 2011, un campement dissident. D'autres campements, à l'image de celui-ci, sont apparus dans tout le territoire espagnol, et leurs tactiques comme leurs esthétiques se sont bientôt propagées dans différents pays du monde.
- 27 Sur ces places de l'année 2011 se sont rassemblés des activistes qui avaient pris part au mouvement altermondialiste et des personnes beaucoup plus jeunes, dont certaines participaient pour la première fois à un événement protestataire. Il ne s'agissait plus seulement de protester, mais d'incarner, par la protestation, d'autres manières de vivre : existence sans argent, développée à partir de l'attention mutuelle, du travail bénévole, de l'autogestion des ressources, de l'autoconstruction des structures, de l'assemblée et de l'expression directe. Le masque carnavalesque posé sur l'identité, utilisé antérieurement, prenait désormais les traits génériques de Guy Fawkes<sup>40</sup>, effigie du mouvement hacker des Anonymous. Des éléments nouveaux entraient également en jeu.
- 28 Employant des matériaux recyclés et réutilisant des meubles cassés ou mis au rebut, les militantes et militants montèrent avec des bâches un vaste abri et, tapissant le pavé de cartons, le dotèrent d'un sol plus ou moins confortable. Des structures précaires, meublées de tables et disposant d'endroits où s'asseoir, partageaient l'espace public avec des tentes où passer la nuit. L'espace était divisé selon les fonctions attribuées et les plans qui en étaient tracés témoignaient de la complexité urbanistique d'une ville symbolique, avec ses lieux de restauration, une infirmerie, une garderie, une bibliothèque, ses zones de repos, ses espaces de travail et une vaste place destinée à

recevoir les assemblées (fig. 7a-c). L'art autonome consistait alors en la création d'un urbanisme de révolte.

**7a-c. Plans de l'Acampadasol, Madrid, 2011.**



© Julia Ramírez-Blanco



© Julia Ramírez-Blanco



© Julia Ramírez-Blanco

- 29 Tout l'espace était couvert d'une profusion complexe, indissociable de cette spécialisation, de pancartes fabriquées sur place, faites de carton ou de papier, de faible technicité et de matérialité précaire, superposées aux architectures éphémères en un palimpseste interminable. Des groupes variables de personnes réunies au sein d'une « commission des arts », se consacraient à la fabrication de ce type de matériel, sans en accaparer la production : l'art semblait s'entendre comme un affichisme. Dans leur créativité et leur réflexion, affiches et pancartes apparaissaient comme la manifestation d'un ensemble citoyen proposant des solutions à la crise en un exercice impressionnant de pensée collective. La prolifération des textes, de même, paraissait se faire l'écho de l'entretien infini que le campement reprenait deux fois par jour dans son immense assemblée générale.
- 30 Ce type de manifestations esthétiques, portées par une multitude de personnes anonymes, invite à une analyse différente, qui alors ne pouvait déjà plus se nouer autour de l'idée d'une hybridation entre l'art et le politique. Peu à peu, la question de la créativité militante a perdu sa pertinence : des idées comme celle de « culture visuelle des luttes » ou de « politique du sensible » (en suivant Jacques Rancière<sup>41</sup>), ou encore la réflexion sur les modes du voir, entreprise par des auteurs comme Nicholas Mirzoeff<sup>42</sup>, semblent plus utiles pour comprendre la création dans ces espaces d'autonomie. Luis Moreno Caballud, dans son livre homonyme, parlait de « cultures du quelconque [*culturas de calquiera*] » pour évoquer l'absence de spécialisation politique et esthétique<sup>43</sup>. Ainsi ne s'agirait-il plus de penser le sujet artiste militant, ni même le sujet militant, mais bien un sujet *quelconque*.
- 31 Pourtant, ce qui se déroulait à la Puerta del Sol n'était pas totalement nouveau ; de nombreuses strates temporelles s'y superposaient. Beaucoup de personnes impliquées avaient participé au cycle antérieur du mouvement altermondialiste. À partir de 2015, différentes figures liées à la génération de Seattle et de Gênes effectuèrent un saut dans la politique institutionnelle, avec la création de nouveaux partis et de nouvelles coalitions. Ada Colau ou Marcelo Expósito (futur député) avaient participé à l'expérience des Agencias au MACBA et articulé l'action de l'autonomie politique à l'institution artistique, avant de s'engager dans la politique institutionnelle. Le milieu

de l'art préfigurait-il l'arrivée dans l'institution d'activistes venus de l'autonomie politique ?

32 En même temps, dans le monde des institutions muséales, la vague militante de 2011 engendrait ses propres événements hybrides d'insertion des mouvements sociaux dans les structures de l'art et de dialogue entre les deux univers<sup>44</sup>. En 2012, la VII<sup>e</sup> Biennale de Berlin invita des collectifs liés au mouvement Occupy à investir une partie de l'espace<sup>45</sup>, tandis que, sans avoir été invités, des activistes se réclamant du même mouvement s'installèrent dans le bâtiment du Friedericianum lors de la XIII<sup>e</sup> Documenta, où ils montèrent leurs tentes<sup>46</sup>. L'art tentait d'incorporer et de comprendre l'impressionnante production de symboles et de formes esthétiques qui s'étaient déployées dans l'espace public. Mais la mise en espace du musée modifie toujours la forme de la réception qui, malgré la constante extension des contenus présentés au spectateur, passe d'une expérience intégratrice et totalisante à un régime de contemplation codifié.

## Retour à la ZAD : art et luxe communal

33 Le dialogue avec les institutions de l'art fonctionne en un certain sens comme un symptôme ; une chose est certaine, l'État et son appareil y affirment leur présence, ce qui rend la relation difficile. Il y a parfois des parenthèses : entre 2012 et 2018, la police n'a pas mis les pieds dans la ZAD de Notre-Dame-des-Landes. Aujourd'hui, la zone est entrée dans une phase de dialogue, dans un processus de légalisation. Si Hakim Bey insistait sur le caractère éphémère de la TAZ, cette ZAD devient permanente, et la construction de structures stables y devient frénétique.

34 Jay Jordan m'a expliqué que vivaient dans la ZAD de nombreux artistes ainsi que des architectes. Ils n'y exerçaient cependant pas en tant que tels. Ils se consacraient à l'agriculture et bâtissaient des structures. À La Rolandière, le lieu-dit emblématique du collectif dont font partie Jay Jordan et Isabelle Fremeaux, s'est dressé un phare<sup>47</sup> (**fig. 8**). Sa fonction est tout aussi symbolique que liée à la crainte d'une expulsion. Il renvoie à une tour construite par les activistes lors des occupations contre la construction de l'autoroute M11 à Londres, en 1994, et c'est donc aussi un monument à l'histoire des luttes<sup>48</sup>. Mais il est également une allusion à la tour de contrôle de l'aéroport dont la construction a été empêchée. Il est complété d'une bibliothèque qui rappelle celle, mythique, d'Alexandrie. Phare et bibliothèque sont liés, permettant l'un comme l'autre de voir au loin. Ce sont des formes d'art intégrées dans le quotidien de la communauté, dont la qualité artistique n'est pas séparée de la vie, et peut aller jusqu'au camouflage. Leur fonction poétique ne disparaît pas pour autant : que ce soit par la lecture ou, littéralement, par la contemplation du vert paysage de bocage que l'activisme est parvenu à dérober aux fièvres bâtisseuses de la grande infrastructure contaminante. La dernière vague d'expulsions, en 2018, est survenue après que le nouveau gouvernement d'Emmanuel Macron a annoncé que l'aéroport ne serait finalement pas construit.

**8. Jay Jordan, *Phare de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes*, 2021.**



© Jay Jordan

35 Dans la ZAD, de nombreuses structures ont disparu après la dernière intervention policière, dont une cabane flottante pour faire l'amour. L'espace accueillait une multitude de constructions extravagantes qui déployaient un grand jeu de formes et une immense créativité pour des constructions presque ornementales malgré l'emploi de matériaux précaires<sup>49</sup>. Ces formes de créativité constituent un art sans marché ni public artistique : le public, ici, ce sont les auteurs eux-mêmes, les usagers, les personnes de passage. La créativité artistique, dans l'acception d'un art désintéressé, n'a plus dès lors aucun espace : il s'agit bien plutôt d'une créativité prise de passion pour les choses du quotidien, profondément imbriquée en elles ; et avec la volonté de transformer le devenir quotidien en quelque chose de plus passionné, de plus beau. S'y mêlent des pratiques comme la cuisine, la décoration, l'ornement du corps ou le rituel. Il y a là comme une somptuosité existentielle.

36 Dans certaines traditions marxistes, l'art a pu être lu comme un élément dérivé de la plus-value. Au service des classes dirigeantes, il servirait d'indicateur du privilège, remplirait la fonction du luxe. Mais si nous pensons la question dans le contexte de lieux créés par la pratique politique, il est possible d'envisager différemment le luxe. Il pourrait s'avérer utile, en ce sens, d'en appeler à la notion, exhumée par l'historienne Kristin Ross, de « luxe communal », telle qu'elle fut revendiquée par la Fédération des artistes de la Commune de Paris, en 1871<sup>50</sup>, et actualisée dans les milieux militants. Ainsi le collectif français Vibri Feno repose-t-il la question de l'art en distinguant luxe communal et luxe propriétaire en fonction de trois critères : « 1. [l']ouverture à celles et ceux "qui ne savent pas" ; 2. la transmission, en vertu de cette ouverture, des capacités techniques et pratiques de l'exigence commune ; 3. l'accueil de possibles transformations des exigences portées par la grâce de ces nouvelles rencontres<sup>51</sup>. »

37 Au contraire d'une acception plus instrumentale liée aux objets objecteurs employés dans des contextes de conflit politique, on peut penser que l'une des fonctions de l'art ait aussi été, dans des espaces de vie autonome comme la ZAD, de faire en sorte que la vie autonome soit plus belle, plus joyeuse, qu'elle soit pleine, malgré une certaine frugalité matérielle, de cet excès qui caractérise la créativité. Cela n'a pas non plus été sans rapport avec un désir d'intensification d'une vie qui se fonde dès lors avec l'art. Ainsi la créativité serait-elle utile pour les mouvements de l'autonomie politique, mais

son utilité ne serait pas seulement littérale, au service de la propagande, elle remplirait en outre une fonction de luxe communal. À partir de cette notion, nous pouvons comprendre le parcours effectué par cet article à travers des moments d'exaltation de certains mouvements sociaux : un regard porté sur l'exubérance inhérente à la fête, au jeu dans ses provocations, au plaisir de la créativité partagée. Ce débordement a parfois croisé les institutions de l'art. Dans sa volonté de comprendre la vie comme un geste esthétique, il a cependant plus à voir avec une quête de l'abolition des frontières entre créativité, politique et vie quotidienne. Dans ce processus de contaminations mutuelles et d'hybridations, l'art devient plus utile, tandis que la vie et la politique, moins vouées à l'utilité, participent d'une reconfiguration de l'idée de ce que pourrait être une existence menée sous le signe du luxe communal.

## Notes

1 C'est à la suffragiste Helen Todd qu'on doit probablement la formule, lancée lors d'un meeting, en 1911. Elle est associée aux grèves de l'industrie textile de 1912 à Lawrence, Massachusetts. Le titre de la présente contribution fait référence au poème de James Oppenheim publié en décembre 1911 dans *The American Magazine* : « *Hearts starve as well as bodies; give us bread, but give us roses!* ».

2 Le Laboratory of Insurrectionary Imagination a été fondé en 2004 par Jay (alors John) Jordan, Isabelle Fremeaux et le collectif The Vacuum Cleaner. Il se donne pour objectif de rassembler artistes et militants pour « co-concevoir et déployer des formes créatives d'action directe, qui se veulent aussi joyeuses qu'elles sont politiquement efficaces ». Voir la présentation sur le site du laboratoire [URL : <https://labo.zone/index.php/who/?lang=fr>].

3 Sur la ZAD, voir : Isabelle Fremeaux, Jay Jordan, *We are Nature Defending Itself: Entangling Art, Activism and Autonomous Zones*, Londres, Pluto Press, 2021 ; Collectif Mauvaise Troupe, Kristin Ross, *The Zad and NoTAV*, New York/Londres, Verso, 2018 ; Oliver Ressler, *Everything's Coming Together while Everything's Falling Apart: The ZAD*, film de 36 min, Autriche/Allemagne, 2017.

4 J'emprunte le concept à Donna Haraway, qui l'introduit dans « Savoirs situés : la question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle », Denis Petit avec la collaboration de Nathalie Maignan (trad. fr.), dans *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, fictions, féminismes*, Laurence Allard, Delphine Gardey et Nathalie Maignan (éd.), Paris, Exils, 2007, p. 107-142 [éd. orig. : « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, n° 3, 1988, p. 575-599]. Pour ce qui concerne la recherche située et le militantisme, voir Aziz Choudry, « (Almost) Everything You Always Wanted to Know about Activist Research but Were Afraid to Ask: What Activist Researchers Say about Theory and Methodology », *Contention: The Multidisciplinary Journal of Social Protest*, vol. 1, n° 2, 2014, p. 75-88.

5 Julia Ramírez-Blanco, *Artistic Utopias of Revolt*, New York/Londres, Palgrave, 2018.

6 Voir, par exemple, John Jordan, « The Art of Necessity: The Subversive Imagination of Anti-Road Protest and Reclaim the Streets », dans George McKay (dir.), *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, Londres/New York, Verso, 1998, p. 129-151.

7 Hakim Bey, *Zone autonome temporaire*, Christine Tréguier, Peter Lamia, Aude Latarget (trad. fr.), Paris, Éditions de l'Éclat, 1997 [éd. orig. : *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Autonomedia, 1985].

8 *Ibid.*

9 Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Andrée Sobel (trad. fr.), Paris, Gallimard, 1970.

10 Benjamin Shepard, *Play, Creativity, and Social Movements*, New York/Oxon, Routledge, 2011. Claire Tancons a par ailleurs problématisé la question du carnaval dans un contexte caribéen, voir « Occupy Wall Street: Carnival Against Capital? Carnavalesque as Protest Sensibility », *eflux*, n° 30, 2011 [URL : <https://www.e-flux.com/journal/30/68148/occupy-wall-street-carnival-against-capital-carnavalesque-as-protest-sensibility/>].

11 Naomi Klein, « Reclaiming the Commons », *New Left Review*, n° 9, 2001, p. 81-89.

- 12 David Solnit, cité dans Benjamin Shepard, Ronald Hayduk (dir.), *From ACT UP to WTO: Urban Protest and Community Building in the Era of Globalization*, Londres/New York, Verso, 2002, p. 247.
- 13 Maxime Boidy, « Le black bloc, terrain visuel du global. Éléments pour une iconologie politique de l'altermondialisme », *Terrains Théories*, n° 5, 2016 [URL : <http://journals.openedition.org/teth/834> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/teth.834>].
- 14 Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude, guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Nicolas Guilhot (trad. fr.), Paris, La Découverte, 2004 [éd. orig. : *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*, New York, Penguin, 2004].
- 15 *Ibid.*, p. 7.
- 16 Voir Jordan, 1998, cité n. 6.
- 17 Gavin Grindon, « Surrealism, Dada and the Refusal of Work: Autonomy, Activism and Social Participation in the Radical Avant-Garde », *The Oxford Art Journal*, vol. 34, n° 1, 2011, p. 79-96. Gavin Grindon, « Second-wave Situationism? », *Fifth Estate*, n° 350, 2009, p. 11 et 50-51.
- 18 À cet égard, le nom du collectif barcelonais d'activisme créatif Enmedio apparaît symptomatique.
- 19 Autonome A.F.R.I.K.A. groupe, Luther Blisset, Sonja Brünzels, *Manuel de communication-guérilla*, Olivier Cyran (trad. fr. et adaptation), Paris, Zones-Éditions/La Découverte, 2011 [éd. orig. : *Handbuch der Kommunikationsguerrilla: Jetzt helfe ich mir selbst*, Hambourg/Berlin Schwarze Risse/Rote Straße, 1997].
- 20 Saul Alinsky, *Manuel de l'animateur social*, Odile Hellier et Hean Gourion (trad. fr.), Paris, Seuil, 1976 [éd. orig. : *Rules for Radicals: A Pragmatic Primer for Realistic Radicals*, New York, Random House, 1971].
- 21 Abbie Hoffman, *Volez ce livre*, Romain Guillou (trad. fr.), Paris, Éditions Tusitala, 2015 [éd. orig. : *Steal This Book*, New York, Pirate Editions/Grove Press, 1971].
- 22 « "Luther Blissett" was a multi-use pseudonym which could be adopted by anyone interested in constructing the subversive reputation of an imaginary Robin Hood-like character. » Wu Ming 1 (Roberto Bui), « Tute Bianche: The Practical Side of Myth Making (in Catastrophic Times) », *Wu Ming Foundation*, 19 oct. 2001 [URL : <http://www.wumingfoundation.com/english/giap/giapdigest11.html>].
- 23 « *They committed themselves to a practical exploration of mythologies, in order to understand whether a non-alienating, libertarian deconstruction, re-use and manipulation of myths was possible or not.* » *Ibid.*
- 24 Le legs des luttes autonomes et le contexte bolonais marquent aussi l'origine d'un autre groupe connu sous le nom de Tute Bianche, dont les membres se reconnaissaient par le port de « tenues blanches » à l'image de celles des travailleurs en usine, évoquant l'invisibilisation des personnes au chômage, migrantes ou précaires. Les tenues de protections fabriquées par le groupe – boucliers, casques, rembourrage du vêtement – lui valurent une certaine notoriété.
- 25 Du fait de son orientation plus classiquement marxiste, nous n'analyserons pas plus avant ce collectif. Voir sa page Internet pour plus d'informations [URL : <http://www.nepasplier.fr/>].
- 26 Pour ce qui concerne ce collectif, voir Jordi Claramonte Arrufaz, *Del arte de concepto al arte de contexto*, San Sebastián, Nerea, 2011.
- 27 Voir la page Internet de *Media Lounge* [URL : <http://medialounge.waag.org/lounge/workspace>].
- 28 Le nom vient d'une citation, intégrée au manifeste, de l'écrivain Elie Wiesel, rescapé de la Shoah [URL : <https://www.kein-mensch-ist-illegal.org>].
- 29 Manuel Borja-Villel dirigea le musée d'Art contemporain de Barcelone (MACBA) de 1998 à 2007. L'institution, réorganisée sous son impulsion, ouvrit un département des programmes publics, dont la responsabilité fut confiée à Jorge Ribalta. Voir Jorge Ribalta, *Servicio público-Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- 30 Pour ce qui concerne le cadre théorique de ces journées, les textes choisis du livre *Modos de hacer* peuvent se lire comme un manuel ou comme une anthologie de l'atelier. Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito (dir.), *Modos de hacer. Arte, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

31 Jorge Ribalta, « Experimentos para una nueva institucionalidad », dans Manuel J. Borja-Villel, Kaira M. Cabañas, Jorge Ribalta, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007*, Barcelone, MACBA, 2009, p. 234. On peut consulter un résumé du programme des sessions sur le site Internet du MACBA [URL : <http://www.macba.cat/es/de-la-accion-directa-considerada-como-una-de-las-bellas-artes>].

32 Sur la réception médiatique de ces initiatives, voir, par exemple, Catalina Sierra, « El MACBA arroja el activismo », *El País*, 3 mai 2001 [URL : [http://elpais.com/diario/2001/05/09/catalunya/989370463\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/05/09/catalunya/989370463_850215.html)].

33 Voir le catalogue de l'exposition : Gavin Grindon, Catherine Flood, *Disobedient Objects*, cat. exp. (Londres, Victoria and Albert Museum, 26 juill. 2014 – 1<sup>er</sup> févr. 2015), Londres, V&A Publishing, 2014.

34 Ona Bros, entretien avec l'autrice, 9 août 2023.

35 Voir « El Banco Mundial suspende su reunión en Barcelona por miedo a las protestas », *El País*, 19 mai 2001 [URL : [http://economia.elpais.com/economia/2001/05/19/actualidad/990257574\\_850215.html](http://economia.elpais.com/economia/2001/05/19/actualidad/990257574_850215.html)].

36 Pour ce qui concerne ces débats, voir Brian Holmes, « Liar's Poker », dans *Unleashing the Collective Phantom*, New York, Autonomedia, 2008, p. 82 [éd. orig. : « Liar's Poker: Representation of Politics/Politics of Representation », *Springerin*, n° 1, janv. 2003 (URL : <https://www.springerin.at/en/2003/1/liars-poker/>)].

37 Chantal Mouffe, *Agonistique : penser politiquement le monde*, Denise Beaulieu (trad. fr.), Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2014 [éd. orig. : *Agonistics: Thinking the World Politically*, Londres/New York, Verso, 2013].

38 Voir Jorge Ribalta, « Experimentos para una nueva institucionalidad », dans Borja-Villel, Cabañas, Ribalta, 2009, cité n. 32, p. 225-265 ; Claramonte Arrufaz, 2011, cité n. 26, p. 57-58 ; Marcelo Expósito, « Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento », version augmentée de la conférence prononcée lors du II<sup>e</sup> Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) : « Sur, sur, sur, sur... », Mexico, 30 janv. 2009 [URL : [https://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_sitac.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf)]. Marcelo Expósito, « Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros » (1996), *Mientras tanto*, n° 72, printemps 1998, p. 85-98 [URL : [http://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_abajolosmurosdelmuseo.pdf](http://marceloexposito.net/pdf/exposito_abajolosmurosdelmuseo.pdf)].

39 *Ibid.*

40 Principal protagoniste de la conspiration des Poudres contre Jacques I<sup>er</sup> Stuart, exécuté le 31 janvier 1606 à Londres, devant le Parlement (NDT).

41 Meg McLagan, Yates McKee, *Sensible Politics: The Visual Culture of Nongovernmental Politics*, New York, Zone Books, 2012 ; voir aussi Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

42 Nicholas Mirzoeff, *The Appearance of Black Lives Matter*, Miami, [NAME] Publications, 2017.

43 Luis Moreno Caballud, *Cultures of Anyone: Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*, Liverpool, Liverpool University Press, 2015.

44 Dans le cas espagnol, Manuel Borja-Villel, alors directeur du musée Reina Sofia voyait dans Acampadasol l'événement le plus important de l'année 2011. Voir Manuel Borja-Villel, « Best of 2011 », *Artforum*, déc. 2011, p. 196 [URL : <http://artforum.com/inprint/id=29552>]. Quelques mois plus tard, le prix européen de l'espace public urbain créait une catégorie spéciale pour en souligner les vertus [URL : <http://www.publicspace.org/es/obras/g001-acampada-en-la-puerta-del-sol/prize:2012>].

45 Artur Zmijewski (dir.), *Forget Fear: 7th Berlin Biennale for Contemporary Art*, cat. exp. (Berlin, 27 avr. – 1<sup>er</sup> juill. 2012), Berlin/Cologne, KW Institute for Contemporary Art/Walter König, 2012.

46 Voir Julia Ramírez-Blanco, « Activism and Camping in Documenta 10, 11 and 13 », dans Alan Moore, Alan Smart (dir.), *Making Room: Cultural Production in Occupied Spaces*, Chicago/Los Angeles, Journal of Aesthetics and Protest/Other Forms, 2015.

47 Jordan, Fremeaux, 2021, cités n. 3.

48 « Notre Flamme des Landes: The Illegal Lighthouse Against an Airport and its World », *Zadforever*, 14 mai 2021 [URL : <https://zadforever.blog/2021/05/14/a-lighthouse-to-cancel-the-end-of-a-world/>]. Concernant la tour de Clermont Road, voir Jordan, 1998, cité n. 6 et

Ramírez-Blanco, 2018, citée n. 5.








49 Voir la page Internet d'Immo Klink [URL : <http://immoklink.com/gallery/zad>].

50 Kristin Ross, *L'Imaginaire de la Commune*, Étienne Dobenesque (trad. fr.), Paris, La Fabrique, 2015 [éd. orig. : *Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, Londres/New York, Verso, 2015].

51 Vibri Feno, « Par tous les moyens, même artistiques. Le luxe communal est notre programme », *Lundi Matin*, 30 mars 2020 [URL : <https://lundi.am/Par-tous-les-moyens-meme-artistiques>].

## List of illustrations

	<b>Title</b>	1a. Andrew Wiard, le « Carnaval contre le capital » organisé par Reclaim the Streets à Londres, en 1999.
	<b>Credits</b>	© Andrew Wiard
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-1.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-1.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 432k
	<b>Title</b>	1b. Reclaim the Streets, verso du masque du « Carnaval contre le capital », 1999.
	<b>Credits</b>	© Jay Jordan
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-2.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-2.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 124k
	<b>Title</b>	2. Marcelo Expósito, Núria Vila, <i>Frivolité tactique+Rythmes de résistance</i> [ <i>Tactical Frivolity+Rhythms of Resistance</i> ], 2008, photogrammes montrant Rosie Nobbs (membre du <i>pink block</i> ), coiffée d'une perruque à la manière du xviii <sup>e</sup> siècle, faisant face à la police lors du contre-sommet de Prague, en 2000.
	<b>Credits</b>	© D.R./photo © archives personnelles
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-3.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-3.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 180k
	<b>Title</b>	3. Marc Pataut, <i>Existence, résistance</i> , 1994, photographie montrant la banderole conçue par Gérard Paris-Clavel, coproduction Génération Chaos, APEIS, Ne pas plier.
	<b>Credits</b>	© Marc Pataut
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-4.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-4.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 316k
	<b>Title</b>	4. Las Agencias, Oriana Eliçabe (photographie), <i>Prêt-à-révolter</i> , 2001, costumes pour manifestants.
	<b>Credits</b>	© Oriana Eliçabe
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-5.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-5.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 176k
	<b>Title</b>	5. Photographe anonyme, le <i>Showbus</i> conçu par Las Agencias.
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-6.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-6.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 216k
	<b>Title</b>	6a-c. Yomango, Oriana Eliçabe (photographie), <i>Yomango Tango</i> , 2002, performance, Barcelone.

	<b>Credits</b>	© Oriana Eliçabe
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-7.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-7.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 172k
	<b>Credits</b>	© Oriana Eliçabe
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-8.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-8.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 280k
	<b>Credits</b>	© Oriana Eliçabe
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-9.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-9.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 268k
	<b>Title</b>	7a-c. Plans de l'Acampadasol, Madrid, 2011.
	<b>Credits</b>	© Julia Ramírez-Blanco
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-10.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-10.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 252k
	<b>Credits</b>	© Julia Ramírez-Blanco
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-11.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-11.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 168k
	<b>Credits</b>	© Julia Ramírez-Blanco
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-12.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-12.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 296k
	<b>Title</b>	8. Jay Jordan, <i>Phare de la ZAD de Notre-Dame-des-Landes</i> , 2021.
	<b>Credits</b>	© Jay Jordan
	<b>URL</b>	<a href="http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-13.jpg">http://journals.openedition.org/perspective/docannexe/image/30387/img-13.jpg</a>
	<b>File</b>	image/jpeg, 120k

## References

### Bibliographical reference

Julia Ramírez-Blanco, « Donnez-nous du pain, mais donnez-nous aussi des roses ! » Esthétiques militantes, de la *temporary autonomous zone* à la zone d'autonomie définitive (1990-2020)", *Perspective*, 1 | 2024, 241-256.

### Electronic reference

Julia Ramírez-Blanco, « Donnez-nous du pain, mais donnez-nous aussi des roses ! » Esthétiques militantes, de la *temporary autonomous zone* à la zone d'autonomie définitive (1990-2020)", *Perspective* [Online], 1 | 2024, Online since 16 May 2024, connection on 12 June 2024. URL: <http://journals.openedition.org/perspective/30387>; DOI: <https://doi.org/10.4000/11ryz>

## About the author

### Julia Ramírez-Blanco

Julia Ramírez-Blanco est chercheuse au sein du programme Ramón y Cajal, au département d'histoire de l'art de l'université Complutense de Madrid. Ses recherches relient l'histoire de l'art, les études utopiques et les pratiques militantes. Elle a publié, entre autres, les ouvrages

*La Ciudad del Sol. Le mouvement 15M entre formes et performances* (Toulouse, Lorelei, 2023), *Amigos, disfraces y comunas* (Madrid, Cátedra, 2022), *15M. El tiempo de las plazas* (Madrid, Alianza, 2021) et *Artistic Utopias of Revolt* (New York/Londres, Palgrave, 2018). Elle a été conservatrice du corpus 15M de la collection permanente du musée Reina Sofia de Madrid et commissaire, avec Lise Lerichomme et Sally Bonn de l'exposition « Grande Révolution domestique » (mars 2019) au Familistère de Guise. Elle travaille actuellement sur les utopies écologiques face à la crise climatique.

---

## ***Translator***

*François Boisivon*

---

## ***Copyright***



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are “All rights reserved”, unless otherwise stated.