Street art contestataire et revendicatif en Espagne : formes et pouvoir d'un engagement esthétique, social et politique

Anne Puech

▶ **To cite this version:**

Anne Puech. Street art contestataire et revendicatif en Espagne : formes et pouvoir d'un engagement esthétique, social et politique. Littératures. Université d'Angers, 2014. Français. NNT : 2014ANGE0025 . tel-01704611

HAL Id: tel-01704611
https://theses.hal.science/tel-01704611

Submitted on 8 Feb 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

l'université nantes angers le mans
PÔLE DE RECHERCHE ET D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

université angers

Thèse de Doctorat

Anne PUECH

Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers
sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans

École doctorale : Sociétés, cultures, échanges

Discipline : 14
Spécialité : Langues, civilisations et littératures étrangères
Unité de recherche : Laboratoire 3L.AM

Soutenue le 7 novembre 2014
Thèse N° : 1434

Street art contestataire et revendicatif dans l'Espagne du début du XXIe siècle

Formes et pouvoir d'un engagement esthétique, social et politique

JURY

Rapporteurs :	**Bernard BESSIERE**, Professeur, Université d'Aix-Marseille **Jacques TERRASA**, Professeur, Université de Paris-Sorbonne
Examinatrices :	**Manuelle PELOILLE,** Professeure, Université d'Angers **Christine RIVALAN-GUEGO,** Professeure, Université de Rennes 2
Directrice de Thèse :	**Roselyne MOGIN-MARTIN**, Professeure, Université d'Angers

2013-2014

Thèse de doctorat

Langues, civilisations et littératures étrangères

Street-art contestataire et revendicatif dans l'Espagne du début du XXIe siècle

Formes et pouvoir d'un engagement esthétique, social et politique

Anne Puech

Sous la direction de
Mme Roselyne Mogin-Martin

Membres du jury

M. Bernard Bessière | Rapporteur
M. Jacques Terrasa | Rapporteur
Mme Manuelle Peloille | Examinatrice
Mme Christine Rivalan-Guégo | Examinatrice

Soutenue publiquement le :
7 novembre 2014

université angers

L'auteur du présent document vous autorise à le partager, reproduire, distribuer et communiquer selon les conditions suivantes :

- Vous devez le citer en l'attribuant de la manière indiquée par l'auteur (mais pas d'une manière qui suggérerait qu'il approuve votre utilisation de l'œuvre).

- Vous n'avez pas le droit d'utiliser ce document à des fins commerciales.

- Vous n'avez pas le droit de le modifier, de le transformer ou de l'adapter.

Consulter la licence creative commons complète en français : http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/2.0/fr/

Ces conditions d'utilisation (attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification) sont symbolisées par les icônes positionnées en pied de page.

REMERCIEMENTS

Ces premiers mots vont à Roselyne Mogin-Martin qui m'a guidée attentivement et patiemment dans ce travail. Je suis extrêmement reconnaissante de ses conseils prudents, de ses réflexions toujours franches, parfois très drôles, et de sa gentillesse. Mes sincères remerciements à ma directrice de thèse, qui m'a toujours soutenue et de qui j'ai beaucoup appris.

Merci à tous ceux qui ont bien voulu échanger, collaborer et qui ont contribué à orienter mes réflexions de façon constructive. Je pense aux membres du laboratoire 3L.AM et à ces chercheurs bienveillants qui m'ont tendu la main, qui m'ont aidée jusqu'à la dernière minute, qui m'ont fait confiance pour présenter des exposés ou pour publier des articles. Je tiens à remercier particulièrement Óscar Freán pour son aide précieuse et Aurora Delgado pour les lectures qu'elle m'a si gentiment envoyées ; mais aussi les membres de l'association Adelante, pour le travail qu'ils ont mené et la richesse de leurs contributions. J'exprime ici toute ma gratitude à mes amies Éva Léger et Maëlle Maugendre. Merci également à Diana Eguía et à Nestor García Lázaro que j'ai eu le plaisir de rencontrer et qui ont contribué à faire avancer mes réflexions sur l'art public.

Je veux remercier l'ensemble des personnes qui ont accepté de me livrer leur témoignage pour ce travail, les passants madrilènes et les artistes publics. Merci pour leur disponibilité, leur confiance et leur aide. Merci aussi à Guillermo de la Madrid, dont le travail rigoureux de recensement des œuvres d'art public a constitué une ressource inestimable. Je salue également le concours de Dos Jotas, d'Olaf, de 3ttman, de Frágil, de Noaz, de Dr Case, de Raúl, du Niño de las Pinturas et de Douglas Roach qui se sont montrés toujours disponibles pour répondre à mes questions. Un grand merci aussi aux artistes publics français et notamment à Postman Quartet et à Copicoll. À tous, merci de m'avoir aidée à mieux comprendre cette pratique et à en saisir toutes les nuances. Et par-dessus tout, merci pour votre contribution, votre temps et le regard à la fois critique et bienveillant que vous portez sur la société. Il me faut exprimer ma reconnaissance aux photographes Guillermo, Brocco Lee et les autres pour avoir accepté de façon désintéressée que j'utilise leurs images pour différents travaux.

Ces remerciements chaleureux vont aussi à mes proches, pour l'amour et l'attention qu'ils m'ont témoignés : à mon père, Alain, pour le temps qu'il a passé sur mon travail ; à ma mère, Maria, pour avoir contribué, grâce à ses attentions constantes, à rendre ces quelques années plus agréables ; à mon frère, Julien, pour ses multiples contributions ; à Xavier, pour tout et en particulier pour sa passion naissante pour le traitement de texte ; à ma chère amie Cécile pour ses relectures patientes ; à Antoine, à Cécile, à Stéphanie, à Pierre, à Marie, à Roberto, à Nagore, à Edu, à Mónica, à Xavier, à Martha, à David, à Audrey. À tous ceux qui se sont proposés de m'aider, qui m'ont soutenue moralement lorsque le doute ou la difficulté s'installait, qui ont souvent « pensé à moi » en m'envoyant des ressources, de tout mon cœur, merci.

Une pensée va enfin à *mi abuelita* et à *mi tío Miguel*.

Sommaire

Sommaire

Introduction..... 11

Première partie - Perspective historique et cadre théorique.....27

Chapitre I - Le mur peint : approche diachronique et comparative.....29

1 Ascendance de l'art public..... 31

1.1 Les formes artistiques reconnues..... 33

1.2 Les écrits subversifs..... 43

2 Les inscriptions artistiques contestataires..... 56

2.1 Les prémices du *street art*..... 56

2.2 Les artistes publics contemporains engagés 67

Chapitre II - Cadrages conceptuels..... 73

1 Le *street art*..... 75

1.1 Approche formelle, esthétique et sémiotique..... 75

1.2 La subversion comme principe élémentaire..... 85

2 Culture, contre-culture ou sous culture ?..... 94

2.1 Ambivalences et ambiguïté : entre marginalité et désir de reconnaissance.....96

2.2 Un art engagé.....103

3 L'urbanité..... 117

3.1 L'individu dans la ville..... 117

3.2 L'art public dans la ville..... 130

Deuxième partie - La « sourde insurrection » : panorama de la contestation.....139

Chapitre I - Le militantisme culturel.....141

1 La culture pour tous..... 145

1.1 La transcendance iconographique..... 147

1.2 La revendication de l'espace public..... 160

2 Les alternatives à une culture dominante..... 175

2.1 Une esthétique à contre-courant..... 175

2.2 Les périls de la culture du divertissement..... 181

Chapitre II - Les revendications sociales..... 191

1 L'humanisation de la ville..... 193

1.1 Actes de personnifications..... 194

1.2 La sensualité des murs..... 205

2 Les catégories sociales spécifiques..... 211

2.1 Les invisibles et les vulnérables..... 211

2.2 La question du genre..... 220

Chapitre III - La contestation politique..... 229

1 L'insurrection graphique..... 232

1.1 Avis de mobilisation..... 232

1.2 La remise en question des autorités..... 238

1.3 Les grands combats..... 250

2 La crise économique..... 267

2.1 Les responsables..... 268

2.2 La critique de la consommation et les réactions face à la paupérisation..... 278

Troisième partie - De la production à la réception 297

Chapitre I - Du côté des créateurs : la contestation civile.....299

1 Les artistes et leur « terrain de jeu »..... 302

1.1 Les perceptions de l'espace public..... 302

1.2 Définitions de leur pratique artistique.....309

2 Le capital militant des intervenants..... 317

2.1 Éléments biographiques.....317

2.2 Quelle conscience politique ?..... 328

2.3 Le *street art* comme acte d'engagement..... 343

Chapitre II - Perceptions du *street art*.....355

1 Perceptions générales de l'art public..... 361

1.1 Les résultats sur l'intégralité de la période d'enquête..... 361

1.2 Croisements de données..... 384

2 Versant thématique et particulier.....410

2.1 Les interventions esthétiques..... 412

2.2 Les formes d'asservissement populaire..... 422

2.3 La remise en questions des traditions..... 428

2.4 Les victimes humaines de la crise économique..... 439

Conclusion générale 449

Bibliographie..... 461

Annexes..... 495

Table des matières..... 659

Introduction

L'espace public urbain en Espagne est modifié depuis les années 1980 par la multiplication de signes transgressifs. Des graffiti-signatures, les inscriptions sur les murs publics se sont muées peu à peu en une forme esthétique plus consensuelle. Nous parlons alors de *street art*. Les matériaux et les techniques utilisés se sont diversifiés. Les *tags* réalisés au marqueur ou les graffiti à la bombe de peinture restent d'actualité, mais rivalisent à présent avec d'autres formes d'inscriptions publiques.

Une filiation s'établit donc avec ce que l'on appelle le graffiti contemporain ou graffiti *Hip Hop*. En effet le *street art*, bien qu'apparu dans la seconde moitié du XX° siècle, s'est réellement développé à partir de son aïeul, en s'inspirant de ses techniques de production, de répétition et d'ornementation des lieux dans la ville, dans des espaces le plus souvent hostiles. Il est d'ailleurs parfois désigné sous le nom de postgraffiti[1]. Certains auteurs de *street art* assument parfaitement cette filiation : ils ont débuté par le graffiti-signature et conservent parfois de leurs premières inscriptions des traits caractéristiques[2]. D'autres se défendent d'appartenir à ce mouvement. Ils puisent leur inspiration ailleurs et ne se reconnaissent nullement dans les codes du *Hip Hop*[3].

Tandis que le graffiti, désormais lié intrinsèquement à la culture *Hip Hop*, est une peinture à la bombe d'un nom, d'un personnage ou d'un paysage*,* le *street art* regroupe toutes les autres interventions artistiques spontanées dans l'espace public. Il peut s'agir de peinture –au pochoir, à l'acrylique, à la bombe de peinture–, de collages en tous genres –papiers peints, affiches et autocollants aussi appelés *stickers*–, de gravure, de mosaïque, de performances ou d'installations.

[1] L'artiste français Supakitch emploie d'ailleurs ce terme pour définir son propre travail.

[2] C'est le cas, par exemple, du Niño de las Pinturas.

[3] Basée sur l'affrontement pacifique entre plusieurs individus ou plusieurs groupes de personnes, cette culture liée à l'urbanité comprend divers versants : la musique avec le rap, le slam, le scratch ; la danse et le breakdance ; le dessin et la calligraphie avec le graffiti ; mais on compte aussi différentes incursions de la culture *Hip Hop* dans le cinéma, la peinture ou encore la mode. Pour ce qui est du graffiti, la majorité des chercheurs le lie dès ses origines à la culture *Hip Hop.* Anna Waclawek, qui a écrit un ouvrage sur la question, distingue à ses débuts le graffiti-signature né à Philadelphie du graffiti *Hip Hop* qui s'est répandu peu à peu dans les grandes villes internationales, s'appropriant le mode d'expression du graffiti-signature. Pour elle, il est important de dissocier graffiti-signature et graffiti *Hip Hop*. Les assimiler revient, dit-elle- à opérer un raccourci et à « nier la véritable nature de ces deux scènes ». La culture *Hip Hop*, si l'on en croit cette enseignante, a véritablement pillé les codes du graffiti-signature pour des raisons de marketing. Voir l'ouvrage d'Anna Waclawek, *Street art et graffiti,* Paris, Thames and Hudson, 2012, p. 56-58 et celui d'Hugues Bazin, *La culture Hip Hop,* Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

Cette étude sur le *street art* propose une approche singulière. En effet, d'après les recherches que nous avons pu faire, aucun travail liant *street art* et engagement n'a encore été mené à ce jour dans un cadre universitaire. L'originalité de cette étude repose également sur son caractère transversal. Elle nécessite d'entrecroiser des notions issues de différents champs scientifiques, de la sociologie, de l'anthropologie, de l'art, de l'urbanisme, de l'histoire, de la politique, de la philosophie et de la communication.

Par ailleurs, elle se focalise sur une préoccupation contemporaine à propos de l'engagement citoyen et artistique aux XX° et XXI° siècles. Ainsi, la dimension politique est-elle centrale et elle est à relier au contexte de postmodernité. Au-delà des questions esthétiques et formelles, pourquoi ces artistes exposent-ils des œuvres engagées dans la rue ? Le *street art* pourrait-il constituer une nouvelle modalité d'expression citoyenne ?

Les écritures dans l'espace public, contrairement aux périodiques engagés qui s'adressent à un destinataire consentant et avisé, ne laissent pas le choix au regardant et s'imposent à lui. Dès lors, se pose aussi la question de la réception. Nous souhaitons interroger la validité de cette pratique et mesurer l'influence de ces inscriptions subversives qui se multiplient et redoublent d'ingéniosité pour attirer l'attention des passants. Comment sont accueillies ces images et peuvent-elles inciter les individus à s'engager dans la vie de la cité ou même influencer leur vote ? Agissent-elles, comme les publicités, à la manière d'une réminiscence ne laissant aucun répit à leur subconscient ? Jusqu'à quel point ces formes ont-elles une incidence sur l'espace et la conscience publics ? Et puisqu'il s'agit de solliciter le sensible, peut-on parler d'un niveau de sociabilité accru dans ces espaces touchés par l'art public ?

Quant à la reconnaissance du phénomène, s'agit-il de culture, de contre-culture ou de sous culture ? Le photographe Brassaï a offert une légitimité aux inscriptions dans l'espace public en publiant dès 1960 *Graffiti*. Seulement voilà, les artistes publics eux-mêmes rejettent bien souvent les étiquettes et refusent la récupération officielle et académique. Lorsque l'imagerie urbaine entre dans une galerie ou un musée, elle n'est plus considérée comme telle par les initiés. Certains artistes publics parlent donc plus volontiers de sous culture, dès lors que l'institution les laisse tranquilles.

Afin de répondre à ces questions, ce travail présente un panorama de la contestation en Espagne. Nous essaierons de comprendre les moteurs créatifs des artistes publics et de mesurer l'effet produit sur les personnes à qui sont destinées leurs créations.

Pour ce qui est de la terminologie employée dans le titre de ce travail, nous entendons par l'adjectif « politique » principalement son sens étymologique grec, *politikos*, « qui concerne les citoyens »[4]. Ici, l'acception renvoie aux « Hommes entre eux, [à] la chose publique »[5]. Relatif à la cité et à son organisation, il désigne ainsi « l'exercice de la souveraineté par le peuple »[6].

Quant à la notion d'engagement graphique, nous la comprenons comme la mise en image de revendications qui s'adressent aux citoyens mais aussi aux forces politiques qui ont le pouvoir d'intervenir dans une situation précise.

Pour étayer cette définition de l'engagement politique, nous reprendrons celle qui est fournie par le sociologue Érik Neveu. « Prend une charge politique un mouvement qui fait appel aux autorités politiques (Gouvernement, collectivités locales, administration, etc.) pour apporter, par une intervention publique, la réponse à une revendication, qui impute aux autorités politiques la responsabilité des problèmes qui sont à l'origine de la mobilisation»[7].

Ce mouvement peut être constitué par la société civile, un parti politique, un syndicat ou tout autre organisation qui désire jouer un rôle sur un territoire donné. Une action peut être considérée comme politique dès lors que l'auteur qui en est à l'origine souhaite se substituer aux autorités et exercer un pouvoir sur ses concitoyens faisant fi de ses représentants officiels.

Pour ce qui est du terme « *street art* », une des difficultés de ce corpus de recherche tient à ce qu'il est difficile à définir et donc à délimiter. Les formes qui apparaissent aujourd'hui sur les murs sont nombreuses, ce qui exclut d'emblée l'utilisation exclusive des termes « graffiti » ou « peintures murales », car il ne s'agit pas seulement d'écrire ou de peindre sur un mur.

Il existe, dans la langue française, plusieurs expressions pour désigner les interventions artistiques dans l'espace public : art urbain, art civique ou encore art public. Une définition de chacun de ces concepts va permettre de trouver la locution qui traduit le mieux le propos de ces artistes. Nous aurions pu employer une traduction littérale de la très large acception anglaise « *street art* ». Mais, outre sa tournure quelque peu lourde, cette locution nous semble trop floue. Si nous conservons le terme anglais dans le titre de ce travail, c'est

[4] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, vol.2, p. 2828.
[5] *Ibid.*, p. 2828.
[6] *Ibid.*, p. 2828.
[7] Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, p.11.

parce qu'il est désormais reconnu comme générique, dans la majorité des langues et, dans un registre plus lexical, car il permet d'éviter les redondances de vocabulaire. Mais nous ne l'emploierons que pour désigner les interventions spontanées et non les œuvres de commande.

La locution d' « art urbain » renvoie, en français, à l'architecture et au paysagisme. Elle désigne, depuis le début du XX° siècle, la science de mêler la construction de la ville au sensible. C'est donc un synonyme d'urbanisme qui équivaut à la notion anglaise d' « *urban design* ». Il s'agit soit de maintenir un legs historique, tout en l'adaptant aux nécessités sociales et économiques de la ville moderne, soit d'une volonté d'élaborer un nouvel espace à la fois fonctionnel et esthétique. Le sujet que nous traitons ici ne peut donc pas être désigné sous le nom d'art urbain, qui est pourtant l'expression consacrée en espagnol.

Pour ce qui est de la formule « art civique », elle ne correspond qu'en partie au but des interventions qui nous intéressent ici. Henri-Pierre Jeudy précise que cette pratique désigne des manifestations artistiques organisées dans le cadre urbain afin de pallier la violence engendrée par certains milieux. Parmi ces disciplines, on peut évoquer la peinture murale sur des surfaces offertes par les municipalités, la danse, l'architecture ou encore les performances.

> Il s'agit toujours d'induire une médiation opérée par des artistes afin de gérer les relations inter-individuelles en leur donnant pour finalité le « retour du civisme ». Pris comme facteur d'institutionalisation, l'art devient une arme socio-politique pour gérer la dislocation présumée des liens sociaux[8].

Si la pratique artistique qui nous intéresse ici peut parfois bénéficier de cette même vertu sociabilisante, elle n'est jamais l'instrument des pouvoirs publics, contrairement à l'art civique qui semble détourné et conceptualisé par les institutions. La description qu'en fait le sociologue incite à penser que l'art civique permet aux pouvoirs publics une intrusion plus aisée dans certains quartiers, car sa forme est mieux acceptée par les habitants. Dans cette perspective, il se substitue aux forces de l'ordre ou aux organismes sociaux. L'art civique est donc une pratique permise et contrôlée, une sorte de médiateur qui permet de communiquer des messages moralisateurs. Il agit, à en croire le sociologue, tel un « service public »[9].

Quant à l'expression « art public », elle ne différencie pas clairement les actions rémunérées des interventions spontanées. Or, la nature même de ces démarches est en jeu. Pour les manifestations programmées, un budget et un espace particuliers sont mis à

[8] Henri-Pierre Jeudy, *Les usages sociaux de l'art*, Paris, Circée, 1999, p. 47.
[9] *Ibid.*, p. 50.

disposition. Il s'agit d'une action soit à l'initiative d'une institution publique – la Mairie, l'État – , ou privée – une fondation, un propriétaire – afin d'installer dans l'espace public une œuvre picturale, architecturale ou autre. Il y a, dans ce cas, très souvent un appel d'offre. Un dernier cas possible existe lorsqu'un artiste entame spontanément une démarche auprès de ces entités pour leur soumettre un projet.

Les notions qui s'articulent autour de l'art public se rapprochent le plus de celles qui nous intéressent dans ce travail. Mais il est important d'accoler l'adjectif « indépendant » à cette formule afin de spécifier qu'il s'agit d'interventions non rémunérées et laissées sans autorisation dans la rue. Nous empruntons cette expression à Javier Abarca dont les travaux de recherche s'articulent autour de l'art contemporain et de l'art public en particulier. Il précise qu'il « naît de l'initiative de l'artiste, sans aucune autorisation ni contrôle, [ses] fruits sont abandonnés à leur propre sort »[10].

Si l'on considère tout d'abord le temps et le budget parfois important que ces intervenants consacrent à cette forme artistique offerte gratuitement, le travail en amont que cela suppose et la bienveillance avec laquelle la plupart d'entre eux nous ont accueillie pour ce travail, la tentation de remplacer l'adjectif « indépendant » par celui d' « altruiste » a été forte. Ces artistes publics véhiculent, au travers de leur art, des valeurs humanistes et s'ouvrent volontiers afin d'en expliquer les moteurs. De fait, Gabriela Berti désigne ces *street* artistes comme des « agoraphiles »[11]. Toutefois, cet adjectif manque de neutralité et oriente la pensée. C'est pourquoi la locution d'art public indépendant sera privilégiée. Notons que, pour faciliter la lecture, l'adjectif « indépendant » sera parfois omis volontairement. Nous parlerons donc indifféremment de *street art*, d'art public et d'art public indépendant pour désigner ces interventions libres.

Enfin, il apparaît que certains mots diffèrent, selon qu'il s'agisse d'un chercheur ou d'un initié qui les emploient. Cette question se pose d'ailleurs fréquemment dans les études consacrées au graffiti. La difficulté surgit lorsqu'il faut désigner les auteurs de cette pratique. Le terme employé par les gens du « milieu » est « graffeur », tandis que les dictionnaires et les études consacrées aux graffiti légitiment celui de « graffiteurs ». La thèse d'Ariela Epstein, sur les graffiti uruguayens, privilégie l'utilisation des termes qu'elle nomme « émiques », c'est-à-dire, « des mots courants, utilisés par leurs auteurs et intériorisés par la plupart des

[10] « *Nace por iniciativa del artista, sin permiso ni control alguno, [sus] frutos son abandonados a su suerte* », Javier Abarca, « Arte urbano» in *Urbanario*, http://urbanario.es/.
[11] Gabriela Berti, *Pioneros del graffiti en España*, Valence, Universitat Politècnica de València, 2010, p. 21.

citadins, comme le *mural*, la *pintada* ou le *stencil* »[12]. Pour ce qui est de ce travail, nous parlerons, par exemple, de graffeurs et de *street* artistes, tout en n'excluant pas les terminologies « étiques » de scripteurs et d'artistes publics[13].

Ces précisions lexicales apportées, nous allons nous pencher maintenant sur la méthodologie employée. Depuis 2008 et l'ébauche de ce projet de thèse, un travail de compilation de photographies des œuvres de *street art* a été mené sur tout le territoire espagnol. Loin de constituer un panorama exhaustif de l'art public en Espagne, ce travail de recueil d'images avait pour but d'amasser un nombre important d'interventions afin de construire un corpus suffisamment dense qui rende possible l'observation de certaines constantes ou divergences. Un premier travail de recoupement a été rendu possible afin de déterminer quels étaient les sujets répétés de la contestation et quelles démarches formelles étaient employées.

Cette banque de données personnelles n'étant pas suffisamment étoffée, les recherches ont été élargies aux ouvrages et aux sites Internet consacrés à la question. Les livres spécialisés sur le *street art,* bien que fort utiles, présentaient néanmoins quelques inconvénients. Très peu de clichés concernaient la péninsule Ibérique. De plus, les auteurs ne précisaient que rarement le lieu et la date de leurs prises de vue, ce qui rendait parfois certaines photographies difficilement exploitables. Une délimitation spatiale de ce corpus a néanmoins été rendue possible, certaines villes apparaissant de façon répétée dans ces recueils photographiques : Madrid, Barcelone, Valence, Séville, Bilbao, Vitoria et Grenade.

Les sites de photographies en ligne *Flickr* et *Fotolog* constituent une précieuse base d'archives et ont été d'une très grande aide. Il s'agit de pages communautaires dans lesquelles les utilisateurs postent leurs propres photographies en y accolant des mots clés. La recherche par catégorie devient, de fait, plus aisée. Les auteurs déterminent également les droits d'utilisation, en souscrivant à une licence Creative Commons[14]. Les dates et les lieux de ces interventions ne sont pas toujours précisés, mais ces pages ont un avantage considérable par

[12] Ariela Epstein, ¡ *Arriba los que luchan ! Culture politique sur les murs de Montevideo*, thèse de Doctorat, sous la direction de Marlène Albert Llorca et de Modesta Suárez, Université Toulouse le Mirail, soutenue le 28.06.2010, p. 24.

[13] Cette distinction émique / étique a été établie par le linguiste Kenneth Pike, voir *Phonemics, a Technique for Reducing Languages to Writing*, Ann Arbor, University Michigan Press, 1947.
Un tableau recensant les termes émiques et leur corrélatif étique figure dans l'annexe neuf, p. 655.

[14] L'organisation à but non-lucratif Creative Commons propose une approche simplifiée de la gestion des droits d'auteurs, avec des licences définissant au public différents degrés de diffusion d'une œuvre. http://creativecommons.fr/.

rapport aux ouvrages sur l'art public : on peut entrer en contact directement avec les auteurs des photographies et leur demander de préciser certaines informations. Il se trouve que, parfois, ce sont les artistes eux-mêmes qui réalisent et postent en ligne leurs photographies. Une communication directe a donc pu être établie avec certains d'entre eux, facilitant à terme la constitution d'un réseau formé par les photographes et les artistes publics, qui, bien souvent, se connaissaient déjà entre eux.

Enfin, ce travail doit beaucoup au *blog* animé par le photographe Guillermo de la Madrid qui recense presque quotidiennement les interventions d'art public sur la Communauté madrilène.

À l'issue de cette récolte, une grille thématique catégorielle a été constituée. Elle a permis de classer ces interventions de façon à saisir les thèmes qui apparaissaient de façon répétée et le taux d'activité d'une ville à une autre.

Le *street art* est caractérisé par sa condition éphémère et s'inscrit dans un espace spécifique qui détermine, dans bien des cas, le signifié de l'œuvre. L'utilisation du support photographique est donc à justifier, étant donné qu'il dénature l'objet de cette étude. Il fige, en effet, une inscription vouée à disparaître et lui offre une résonance plus large. De la même manière, de nombreuses prises de vue ne permettent pas de voir avec précision le support occupé, or, le lieu donne sens à certaines interventions. Néanmoins, cette trace photographique permet d'abord une observation attentive de l'œuvre et facilite l'analyse des formes, des lignes, des tracés, des matériaux utilisés ou encore de déterminer des courants esthétiques et de découvrir un paratexte et une signature. Il est ainsi possible de mesurer l'activité créatrice d'un artiste donné et de faciliter, à terme, le tracé d'un plan afin de relever les rues ou les quartiers les plus touchés[15].

L'étude sur photographies est également indispensable lorsqu'une observation quotidienne n'est pas possible. Il faut prendre en compte que certaines interventions sont plus rapidement effacées que d'autres. Le support photographique permet donc de prendre connaissance de l'existence de ces œuvres et de comprendre sur quels critères sont basées les mesures d'effacement engagées par les municipalités. Les sites communautaires de photographies disposent d'espaces consacrés aux commentaires des visiteurs. Ainsi, ces derniers informent-ils parfois les internautes de la disparition d'une œuvre. Sans le témoignage photographique, peu de personnes auraient observé ces créations, souvent très

[15] Nous avons réalisé un plan de Madrid qui indique les œuvres commentées par les passants, p. 653. En revanche, il n'a pas été possible de réaliser une carte recensant toutes les interventions qui apparaissent dans ce travail. En effet, nous ne disposions pas toujours de l'adresse exacte de certaines œuvres, ce qui nous contraignait à ne faire figurer qu'une partie des œuvres commentées. En outre, la carte présentait un trop grand nombre de repères qui la rendait illisible.

engagées politiquement ou socialement. La démarche même d'enlèvement et d'effacement traduit, de ce fait, le degré de subversion de cette pratique et démontre combien certaines productions de *street art* sont indésirables. La question de l'engagement étant importante dans ce travail, cela peut aider à mesurer combien le support photographique a été précieux.

Cette étude ne pouvait pas se construire sur la seule observation à distance, c'est pourquoi elle a été complétée par une analyse de terrain. Nos séjours sur place nous ont permis d'organiser des entrevues avec plusieurs artistes publics espagnols et de mener à bien un travail d'enquête ayant permis de récolter les réactions des passants madrilènes.

Dans ce but, deux types de questionnaires ont été développés, l'un à l'attention des passants, l'autre des artistes publics. Le premier a été conçu pour interroger de façon aléatoire les regardants face à une œuvre particulière[16]. Le second a été élaboré et envoyé par courrier électronique à différents artistes publics afin de préparer une entrevue enregistrée[17].

La période d'étude s'étend de 2003 à 2014. Cette « décennie » correspond d'abord à la propagation de cette pratique en Espagne. Bien que certains artistes commencent à utiliser la rue comme lieu d'exposition avant les années 2000, c'est à partir du XXI° siècle que l'art public indépendant connaît un essor significatif. De fait, dans les années 2000-2002, des œuvres permettent d'observer une évolution des manifestations graphiques dans l'espace public, car elles mêlent aux codes du graffiti *Hip Hop* de nouvelles caractéristiques, propres au *street art*.

L'analyse des 1221 photographies que comportait le corpus initial a fait émerger différentes thématiques qui ont finalement été regroupées sous trois grands axes d'étude : le militantisme culturel, les revendications sociales et la contestation politique. Ces clichés ont ensuite été triés afin de conserver les interventions qui étaient à la fois représentatives, qui témoignaient d'un travail plastique intéressant et dont les informations de taille, lieu et date avaient été précisées.

[16] Les questions posées et la démarche d'approche sont détaillées p. 358. On peut également consulter certains questionnaires p. 633. Voir aussi Jean-Pierre Olivier de Sardan, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », in *Enquête*, n°1, 1995, p. 71-109.

[17] Les questionnaires remplis par les artistes ont été reportés dans l'annexe deux p. 499. Quant aux entretiens avec les artistes, ils sont consultables p. 521-614.

Afin d'expliquer pourquoi cette étude est limitée aux interventions artistiques libres, nous pouvons reprendre les termes utilisés par Sylvie Servoise, dans un entretien informel à propos de l'écrivain engagé[18]. Cette idée d'engagement est, en effet, transposable à l'artiste graphique. Si le roman à thèse défend une prise de position univoque, comme chez Sartre pour qui l'engagement de l'écrivain est nécessaire et lié au contexte de l'après-guerre, le roman engagé problématise selon elle « le rapport entre littérature et message. Il sert une cause tout en refusant d'asservir la littérature ». On peut également distinguer inscriptions à thèse, comme c'est le cas des écritures purement politiques et dont la forme est sacrifiée pour le fond, et inscriptions engagées. Ces dernières nécessitent de la part de leurs auteurs une réflexion à la fois éthique et plastique. Ce travail se limitera donc aux inscriptions engagées dans lesquelles la réflexion sur la forme est mêlée à une préoccupation idéologique.

Si ce corpus ne prend pas en compte les inscriptions spontanées c'est aussi car ces formes d'écritures sont répandues depuis longtemps dans l'espace public et ont fait l'objet de nombreuses études. Les créations d'art public ne peuvent être apposées que de façon limitée : on évite ainsi les graffiti qui « marquent le territoire », les inscriptions itératives dont le message finit par ne plus être perçu par les passants.

Par interventions préparées, on peut aussi penser aux peintures murales de commande. Bien qu'elles ne soient pas prise en compte dans cette analyse, il faut reconnaître que leur présence chaque fois plus fréquente dans l'espace public a permis à un public non initié de se familiariser à cette forme d'occupation graphique. Elles ont également contribué à ce que les individus différencient peu à peu graffiti et *street art*. Une relation d'interdépendance existe donc entre l'art public indépendant et l'art public de commande : le second doit son essor au premier, mais il a également permis au public de mieux accepter les interventions spontanées, en encourageant les passants à emprunter la rue avec « un autre regard », plus attentif et distinctif[19].

Quant à savoir pourquoi ces recherches sont restreintes à Madrid, Barcelone et Grenade, il s'est agi avant tout d'une question pratique. Le phénomène graffiti et *street art* s'étant à ce point répandu, le corpus devenait trop important et il fallait nécessairement le limiter. Le choix pour ces trois villes s'explique car ces grandes agglomérations réunissent des groupes socialement hétérogènes. Elles sont sujettes aux contrastes entre extrême pauvreté et

[18] Maître de conférence en littérature comparée à l'université du Mans, entretien réalisé le 4 juin 2010 à l'université d'Angers, dans le cadre de la journée d'étude du CPER, « Pratiques et représentations du politique ».
[19] Cette expression est empruntée à l'artiste publique Nuria Mora, les entrevues qu'elle a accordées à des journalistes espagnols sont consultables p. 597 et 605

richesse ostensible. Nous savons que les inscriptions urbaines naissent d'une prise de conscience. C'est pourquoi les écrits révoltés et revendicatifs apparaissent plus fréquemment sur les murs de Madrid, Barcelone et Grenade.

Par ailleurs, ces trois villes accueillent de plus en plus de cultures et d'ethnies différentes. Les échanges culturels sont facilités par Internet et par le développement des flux migratoires. Cela explique la rapidité avec laquelle se répandent certains phénomènes, comme c'est le cas du *street art* ; mais aussi l'hybridité esthétique de cette forme d'art.

Pour ce qui est de Grenade, une raison de plus s'est ajoutée. Les graffeurs et les *street* artistes y sont très prolifiques, depuis les années 1990, avec la formation du collectif *Los Jinetes del Apocalipsis*, les Cavaliers de l'Apocalypse. Outre l'abondance et la qualité esthétique de leurs inscriptions, ils ont tissé des liens avec d'autres artistes en Allemagne, en France et en Belgique, organisant chaque année des festivals d'art urbain. Ils ont publié de nombreux *fanzines* et un ouvrage majeur, *Granada graffiti*, retraçant le parcours de l'art public à Grenade depuis la fin des années 1980[20]. Le très populaire Niño de las Pinturas est issu de ce collectif et une étude sur le *street art* en Espagne ne pouvait pas passer à côté de son travail dans les rues de Grenade.

La dernière partie de cette étude présente les résultats des enquêtes auprès des passants. Si notre terrain d'investigation est limité à Madrid, ce n'est pas parce que nous considérons qu'en tant que capitale elle acquiert une valeur représentative. Néanmoins, cette ville est perçue par certains citoyens comme le symbole du pouvoir central et tout puissant. Cela ne fait que renforcer leur volonté de créer un contre-pouvoir, contre-pouvoir qui adoptera parfois des formes singulières ou novatrices, comme c'est le cas des interventions d'art public. C'est pourquoi la Communauté madrilène présente un nombre d'intervention accru et nous intéresse donc particulièrement.

En outre, la gouvernance du *Partido Popular* de Madrid a déclaré une guerre ouverte à toutes sortes d'interventions spontanées dans l'espace public[21]. Ce combat s'est traduit, sur le terrain, par le renforcement des lois punitives à l'encontre des « vandales », la création d'un dispositif de surveillance des rues et l'effacement presque systématique des productions engagées. En réaction contre ces mesures de répression, les artistes publics y sont donc encore plus actifs qu'ailleurs.

[20] Le fanzine est la contraction des termes anglais « *fanatic magazine* ». Il s'agit d'une publication à faible tirage réalisée avec les « moyens du bord » et dont la thématique est généralement orientée vers les questions culturelles. Le fanzine constitue pour ses concepteurs une alternative à la diffusion médiatique à grande échelle.
[21] Le parti de la droite catholique est majoritaire dans la Communauté de Madrid depuis 1991.

En troisième lieu, ces interventions sont concentrées principalement dans deux quartiers de la ville, Malasaña et Lavapiés, contrairement à Barcelone et à Grenade où elles apparaissent de façon plus diffuse. Cela a pour conséquences une sensibilité accrue des passants à ce genre d'interventions et une localisation plus aisée des productions illégales. Enfin, car il existe un réseau important d'artistes publics dans la capitale espagnole. La persécution dont ils sont parfois victimes a consolidé une forme de résistance graphique dont ils sont les acteurs solidaires.

Parmi les difficultés rencontrées, une des principales a trait au caractère éphémère de ce corpus. Nous n'avons pas voulu renoncer à cette étude, malgré notre obligation à travailler en France pour la financer. Les interventions spontanées subversives étant effacées rapidement, il faut considérer que la récolte directe de photographies a donc été restreinte et nos observations *in situ* limitées à nos séjours sur place.

Nous évoquions précédemment le recueil de photographies pour compléter notre étude de terrain. Or, la taille et le lieu exact de ces œuvres n'étaient pas toujours indiqués. Nous avons donc dû contacter de nombreuses personnes et recouper les renseignements donnés afin de restituer un maximum d'informations et de nous assurer de leur véracité. Les propres auteurs des photographies ne se rappelaient ainsi pas toujours de ces détails ce qui a parfois rendu difficile l'avancement de ces recherches.

Par ailleurs, la bibliographie concernant le graffiti est abondante. Mais elle l'est peu sur l'art public. Cela nous a contraint à élargir considérablement nos champs de recherche, à explorer des territoires scientifiques dont nous ne connaissions que très peu de choses, nous pensons à l'anthropologie et à la sociologie notamment.

Notre Plan

La première partie de ce travail tâchera de définir précisément ce qu'est l'art public. Il renvoie, dans l'imaginaire collectif, à de nombreuses formes d'inscriptions à travers les époques et sur des territoires géographiques différents. L'art public pourrait-il être le résultat d'une symbiose entre le graffiti-signature né aux États-Unis, le muralisme mexicain et les écritures contestataires de l'Amérique latine et de l'Europe des années 1960-1970 ?

Pour l'artiste Dos Jotas, les « génies n'existent pas ». En d'autres termes, il considère que dans le domaine artistique, tout a déjà été vu ou pensé. L'artiste contemporain crée « à partir de milliers de références et de choses qui restent imprimées dans sa tête de manière inconsciente. La seule chose chose que l'on puisse faire c'est d'apporter une vision différente, un grain de sable »[22]. Nous proposons donc d'étudier ces traces graphiques plus ou moins conscientes qui ont imprégné le travail des artistes publics, tout en tâchant de comprendre ce qui fait leur différence. Nous débuterons donc notre étude par une approche diachronique et comparative. Pour comprendre l'origine du *street art*, le premier chapitre présentera les liens de filiation qu'il tisse avec les autres formes d'inscriptions dans l'espace public.

Le second chapitre se propose d'explorer différents champs taxinomiques et de caractériser l'art public, son statut, son contexte de création et ses conditions d'existence. Nous observerons qu'il présente de nombreux fondements communs avec le graffiti *Hip Hop*. Il s'agit dans les deux cas d'investir illégalement les murs de l'espace public. Pourtant, nous verrons de quelles façons l'art public indépendant s'affranchit de ce type d'inscription et acquiert une véritable autonomie, tant formelle que conceptuelle. Puisque l'on parle d'art, il nous faudra aussi nous intéresser à ce que cette notion sous-tend. Il s'agira ici de déterminer si elle est employée à bon escient.

Pour terminer ce travail de caractérisation de cet objet d'étude, il faut accorder une attention particulière à l'espace qui l'abrite et le voit naître. Le cadre urbain sera donc au centre de notre troisième chapitre.

[22] « *Donde vivimos todo está hecho, todo está visto, tú te creas a partir de miles de referencias y cosas que se te quedan en la cabeza de manera inconsciente. [...] Todo está hecho y lo único que puedes hacer es aportar una visión diferente, aportar tu granito de arena. Yo prefiero pensar que ese genio alocado, especial, bohemio, es una invención romántica del mundo del arte, más parte del estereotipo que de la realidad* », Entrevue réalisée par Jone Alaitz Uriarte le 13.01.2014, input.es/output/dosjotas/⁋.

La deuxième partie de ce travail propose de commenter certaines de ces revendications mises en images dans l'espace public espagnol. Le premier chapitre s'intéressera à la présence de créations qui transforment la ville en un musée à ciel ouvert. En effet, le militantisme peut être purement esthétique et traduire le rejet d'une culture dominante et des circuits d'exposition mercantiles et parfois considérés comme hermétiques. L'espace public est revendiqué comme tel et devient une scène d'auto-promotion, se passant de tout intermédiaire entre le producteur et le récepteur.

L'art public indépendant peut également constituer un outil qui permet de dénoncer certaines injustices ou de défendre des catégories sociales exposées à des jugements partiaux, comme c'est le cas, par exemple, des femmes ou des homosexuels. Le second chapitre présentera donc ces revendications sociales. Nous verrons de quelles manières certains artistes développent une forme esthétique au service d'une cause. À titre d'exemple, nous avons observé de nombreux portraits d'anonymes exposés dans la rue. Pour quelles raisons ces visages surgissent-ils de façon répétée dans l'espace public ?

Puis, nous étudierons la contestation politique sur les murs espagnols. Critique du Parti Populaire, du capitalisme et du consumérisme, du pouvoir des ecclésiastiques, appel aux votes pour les petits partis, les objets de l'insurrection sont nombreux et mis en image sous différentes formes.

Notre troisième partie se placera tout d'abord du côté de ces activistes graphiques afin de comprendre pourquoi ils passent par la rue pour exposer le fruit de leur pensée créative. Nous rendrons compte ici de la perception de chacun d'entre eux, grâce aux témoignages que nous avons recueillis. Il sera question d'étudier tout ce qui est en lien avec la production et de mettre en lumière les moteurs de cette activité illégale : leur conception de l'art public, de l'engagement, leur travail et leurs réflexions en amont.

Dans un second chapitre, nous exposerons les résultats de nos enquêtes sur l'impact de ces interventions militantes afin de mesurer le pouvoir de persuasion et de subversion de ces inscriptions dans l'espace public. Nous tâcherons de comprendre si les passants sont touchés par certaines productions d'art public et s'ils perçoivent un message. Certaines données fournies par les individus sondés seront particulièrement intéressantes et rendront possible une approche comparative entre différents groupes, dont le sexe, le capital scolaire ou social sont différents.

Première partie

Perspective historique et cadre théorique

Chapitre I

Le mur peint : approche diachronique et comparative

1 Ascendance de l'art public

Écrire sur les murs n'est pas le monopole d'une catégorie spécifique de la population. On occupe les murs depuis l'Antiquité car ils sont les supports cathartiques permettant d'assouvir les élans impulsifs et spontanés des scripteurs en mal d'attention. Les murs offrent un accès à la fois direct et anonyme à l'autre et sont utiles lorsque l'on ne dispose pas de moyen de communication pour adresser un message à une somme d'individus.

« Le signe tracé par l'homme dépend […] tant de celui qui le génère, que de la civilisation dont il fait partie, de l'outil qu'il peut utiliser, et du support sur lequel il œuvre »[23] .Comme le dit Martine Lani-Bayle, tout graffiti est lié à un peuple, à un contexte social. À Lascaux, à Pompéi, à Berlin, à la Sorbonne, dans le Bronx, au Mexique, ou à la frontière israélo-palestinienne, le mur, « protecteur de la propriété, défenseur de l'ordre, [...] reçoit protestations, injures, revendications et toutes les passions politiques, sexuelles ou sociales »[24].

Dans la *Fábula de la ciudad blanca y los graffiti*, Edmundo Paz Soldán nous raconte l'histoire d'un village, Ciudad Blanca, dont les murs, par ordre du roi, furent tous repeints de blancs[25]. Un inconnu se met à y inscrire des fragments poétiques. La ville va surnommer le vandale « *El Poeta* ». Et les autorités de fournir aux habitants des extraits de recueils poétiques afin qu'ils se mettent, eux aussi, à écrire sur les murs, dans l'espoir que le Poète perde le privilège de son originalité et interrompe son travail. L'espace public s'emplit ainsi de graffiti de toutes les couleurs.

[23] Martine Lani-Bayle, *Du tag au graff'art, les messages de l'expression murale graffités*, Marseille, Editions de l'Homme & Perspectives, 1993, p. 17.
[24] Brassaï, *Graffiti*, Paris, Flammarion, 1993, édition originale de 1936, p. 19.
[25] « *Los años, se sucedían, los siglos se sucedían, y las casas y los edificios y los monumentos y todo aquello que formaba parte del paisaje urbano (bancos en los parques, faroles en las calles) eran pintados de blanco, sin que nadie se atreviera a contrariar la norma, ni siquiera partidos políticos en tiempos de elección », Edmundo Paz Soldán*, « Fábula de la ciudad blanca y los graffiti » in *Desapariciones*, segunda parte, Cochabamba, Ediciones Centro Simón I. Patiño, 1994. Nous devons remercier ici Aurora Delgado grâce à qui nous avons découvert ce texte.

> Cependant, lorsqu'ils ont voulu revenir à la normale, ils ont réalisé qu'ils ne le pouvaient plus : toutes les phrases qui étaient effacées un jour réapparaissaient insidieuses, à la fois ambiguës et précises, révélatrices et impénétrables, le jour suivant. Aujourd'hui, *Ciudad Blanca* est connue comme *Ciudad Graffiti*[26].

La normalité aujourd'hui, est bien celle de la ville graffiti. Quoi que les autorités décident, les murs des périphéries comme des centres-villes sont des palimpsestes emplis d'inscriptions de toutes sortes : des phrases revendicatives écrites à la bombe (« Nucléaire = cancer »), des slogans de travailleurs venus manifester, des déclarations d'amour, des appels à voter pour tel candidat, des symboles -du A des anarchistes à la croix gammée, en passant par la croix de Lorraine et d'autres signes plus mystérieux-, des *tags*, des fresques, des posters etc. Nous allons nous intéresser particulièrement à ces « poètes », ceux-là même qui aspirent à atténuer tout ce qu'il y a de prosaïque dans la ville.

Mais avant cela, tâchons de déblayer ce terrain pour le moins fertile, en nous intéressant aux champs taxinomiques de l'inscription publique et de la ville. Essayons de comprendre pourquoi cette modalité de communication perdure spécifiquement dans ce type d'espace.

Nous ne pouvons pas offrir une analyse exhaustive des murs peints dans le monde. Il y a, nous l'avons vu, autant de types d'inscriptions que de contextes historiques, politiques, sociaux, économiques ou culturels particuliers qui les voient naître. Le lien entre toutes ces catégories d'interventions publiques se fait car toutes sont des témoignages d'une époque donnée.

De nombreux chercheurs évoquent d'ailleurs ce lien de filiation entre les premiers écrits pariétaux et les inscriptions contemporaines. L'anthropologue de l'écriture Béatrice Faenkel reconnaît une certaine continuité entre les graffiti apparus dès le VI° siècle avant J.-C et les écritures murales spontanées nées dans les années 1960 aux États-Unis, tandis que le sociologue Jean-Marie Marconot parle d'une « généalogie profonde ininterrompue »[27]. Aline Seconde, qui a co-écrit un ouvrage sur le sujet, établit un lien de parenté clair entre les peintures du Paléolithique et les graffiti contemporains[28]. Et le photographe Brassaï pose en

[26] « S*in embargo, cuando quisieron volver a la normalidad, se dieron cuenta que no podían : todas las frases que eran borradas un día retornaban insidiosas, a la vez ambiguas y precisas, reveladoras e impenetrables, al día siguiente. Hoy Ciudad Blanca es conocida como Ciudad Graffiti* ». *Ibid.*

[27] Béatrice Fraenkel, « Graffiti, un mauvais genre ? » Paris, L'Harmattan, p.131-132 et Jean-Marie Marconot, *Le langage des murs, du graffe au graffiti*, Montpellier, Les Presses du Languedoc, 1995, p. 15.

[28] Aline Seconde, « Nous n'avons rien découvert, intrusion dans le champ de l'histoire de l'art », in *Anart, graffitis, graffs et tag*, Paris, les Éditeurs libres, 2006, p. 12-18.

ces termes la question de la filiation, « ce qui s'exprime sur le mur, spontanément, n'est-il pas un « fait social » par excellence ? Le secret de l'homme d'aujourd'hui n'est pas moins profond que celui de l'homme des cavernes »[29].

Si nous évoquons les principales formes d'inscriptions publiques, c'est pour mieux percer le « secret » de ces scripteurs et artistes publics contemporains. Il nous semble que le *street art*, à la fois descendant et en rupture novatrice avec toutes ces modalités d'inscriptions, pourrait témoigner, de la même façon que ses aïeuls, d'un fait social.

1.1 Les formes artistiques reconnues

1.1.1 Les peintures et les écritures anciennes

Lorsque les fresques murales d'Altamira furent découvertes en 1879, certains paléontologues et archéologues pensèrent d'abord au génie d'un artiste contemporain. D'autres crièrent à l'imposture, jusqu'à ce que des analyses plus poussées aient permis d'en établir l'origine véritable.

La peinture pariétale, nous dit George Bataille, « nous rapproche de l'art des civilisations les plus dédiées et les plus effervescentes »[30]. Certains historiens et archéologues comparent les grottes d'Altamira à la « chapelle Sixtine de la Préhistoire », tandis que Picasso s'est exclamé « qu'après Altamira, tout ne semble que décadence »[31]. On parle donc désormais sans conteste d'art du Paléolithique.

Il est vrai que les techniques du Paléolithique sont très élaborées et s'apparentent à celles de la peinture de l'ère « civilisée ». Certains peintres du Paléolithique préparaient ainsi la surface sur laquelle ils s'apprêtaient à peindre afin de mettre en valeur leur production. Jean Clottes dans ses *Réflexions sur la grotte de Chauvet*, évoque des peintures parfaitement adaptées et pensées selon la forme de la paroi. « C'est un art aux techniques sophistiquées comme le détourage, qui consiste à racler autour du dessin pour le faire ressortir »[32]. Il décrit également la technique de l'estompe qui permet de nuancer certaines couleurs et de parvenir à

[29] Brassaï, *op. cit.*, p. 8.
[30] Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979, p. 81. Voir aussi les relevés à l'aquarelle de la grotte d'Altamira faits par Henri Breuil, *400 siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne,* Paris, Centre d'Études et de documentation préhistorique de Montignac, 1952, p. 51-73. Il propose en outre une description précise des grottes cantabriques, voir p. 342-397.
[31] « *Después de Altamira, todo parece decadente* », José Catalán Deus citant Pablo Picasso dans son article « Alucinando bajo tierra », *El País*, 29 janvier 2011 : http://elpais.com/diario/2011/01/29/viajero/1296338894_850215.html.
[32] Jean Clottes, « Réflexions sur la grotte de Chauvet », www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/.../06-2010-Clottes.pdf, p. 65.

un effet de *sfumato*. Henri Breuil nous informe selon ses observations minutieuses de la grotte d'Altamira, que les reliefs de la paroi rocheuse étaient sciemment utilisés afin de faire apparaître certains détails morphologiques de l'animal. En outre, les parois de la préhistoire témoignent « qu'il n'y avait pas de repentir : on n'effaçait pas, ou très peu »[33].

À la lumière de ces éléments, de nombreux parallèles peuvent d'ores et déjà être établis entre art pariétal et art public. Tout comme son ancêtre, l'art public indépendant a inspiré à ses débuts un certain scepticisme aux chercheurs. On doutait de la capacité de ses auteurs, que l'on qualifiait de vandales ou de sauvages, à créer une émotion artistique. Désormais, on loue volontiers l'intérêt qu'ils suscitent et la beauté de leurs traits.

Par ailleurs, les œuvres d'art public ne laissent pas toujours le temps à l'élaboration en situation, le droit à l'erreur n'étant presque jamais permis et la possibilité d'effacer pour recommencer encore moins.

Le lieu constitue un autre point de rapprochement qu'il nous semble important de souligner. La grotte va préserver les peintures des intempéries, mais elle est aussi un lieu familier, abritant une communauté unie sur des principes particuliers, tout comme la rue qu'on investit parfois en groupe et que l'on veut s'approprier et rendre familière. En outre, les œuvres de la préhistoire sont « mouvantes » selon la position adoptée par le regardant face à elles. À propos des parois des grottes, Albert Skira révèle que « les artistes de la grotte ont tiré un parti prodigieux du relief et des aspérités des parois, tout comme de la perspective des salles. Car à chaque pas, tout change »[34]. Les artistes du *street art* étudient discrètement mais consciencieusement les aspérités du mur pour adapter leurs œuvres aux reliefs préexistants. Nous reviendrons sur cet aspect dans le chapitre consacré au choix du lieu. Nous verrons, en nous appuyant sur des exemples bien précis, que l'endroit choisi détermine bien souvent le contenu de l'œuvre.

Il y a un autre élément intéressant à relever. La visée perfomative est, en effet, présente dans ces deux types de productions. Ainsi, les figures animales, dont les tailles atteignent parfois 5 mètres, étaient peintes dans le but d'effrayer et de dissuader les mauvais esprits de pénétrer dans la grotte. Il en va de même pour certaines productions d'art public dont l'image représentée bénéficie d'une capacité d'action, bien au-delà de sa simple forme.

Enfin, l'abstraction et la répétition de certaines figures, le mystère qui les entoure -mystère quant à la réalisation, à l'anonymat de ses auteurs- tout cela nous permet d'établir une première genèse de l'art qui enveloppe les murs de nos villes contemporaines.

[33] *Ibid.*, p. 66.
[34] Albert Skira dans la préface du livre de Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*, *op. cit.*, p. 6

Ces inscriptions pariétales du Paléolithique supérieur ont permis aux archéologues un glissement de point de vue vers une approche plus évoluée de ces populations. Avant cela, leur capacité d'expression était considérée comme primitive. Les œuvres témoignent, en effet, de la première manifestation du sensible de l'espèce humaine. La « naissance de l'art » s'est donc faite sur les murs, au moyen de trois techniques encore majoritairement utilisées aujourd'hui : la peinture, la gravure et le pochoir. Observer des œuvres d'art sur un parcours quotidien, dans un milieu urbain, n'a, en l'apparence, finalement rien de novateur. L'art de chevalet est de ce point de vue une étape survenue tardivement dans le long processus de développement artistique chez l'homme. À ce propos, le professeur Juan Bautista Peiro démontre que l'art n'a commencé à être privatisé qu'avec la Renaissance. L'émergence d'une classe bourgeoise a supposé l'appropriation de ce qui avait jusqu'à présent appartenu à tous. Le terme « pinacothèque », nous dit-il, désignait avant tout

> une série de bâtiments aux murs intérieurs comme extérieurs peints ; le citoyen se rendait dans ses lieux communautaires pour observer les différentes scènes intérieures et extérieures, j'insiste, totalement accessibles. La peinture sur le mur était liée à la ville, à la *polis*, à sa politique et à ses habitants[35].

La peinture apparaissait, donc, à ses origines, sur les murs publics et faisait état des préoccupations contemporaines de la vie dans la cité. L'expression artistique s'adressait à tous. L'art public semble renouer avec les premières origines de cette forme de communication sensible.

Après l'image, nous allons nous intéresser à présent aux écrits sur les murs publics. Raffaele Garrucci, pour qui les inscriptions de Pompéi constituent de véritables témoignages historiques ayant valeur patrimoniale, fut le premier à employer le terme de « graffiti » pour désigner les inscriptions trouvées sur les murs de la ville[36]. En ce sens, il désigne,

[35] « *una serie de edificios con pinturas en las paredes, tanto por dentro como por fuera ; el ciudadano iba a esos lugares comunitarios a ver las diferentes escenas, interiores y exteriores insisto, totalmente accesibles. La pintura en el muro se vinculaba a la ciudad, a la polis, a su política y a sus habitantes* », Juan B. Peiro in Gabriela Berti, *op. cit.*, p. 6.

[36] Dans la langue française, le terme est apparu en 1856, dans son ouvrage intitulé *Graffiti de Pompéi.*

> toute inscription effectuée sur une surface, généralement à main levée, à l'aide d'instruments divers qui ne sont ni juridiquement, ni formellement, destinés à cet usage. Il peut faire office de jeu, de rite ou diffuser une information [...]. Il transgresse souvent une interdiction : par le fait même de l'écriture, de son contenu ou les deux[37].

Il faut ajouter à cette définition, comme le fait remarquer le chercheur Joan Garí, spécialiste de la question en Espagne, que le graffiti instaure un dialogue entre un émetteur et un récepteur dont l'identité est parfois méconnue[38].

Pour la chercheuse en sciences sociales Clara Lamireau, la première entrée du mot « graffiti » dans un dictionnaire de langue française date de 1866,

> conjointement dans le *Littré* et le *Grand Dictionnaire Universel du XIX*e *siècle* de Pierre Larousse. L'énoncé qui englobe le terme de graffiti en le classant de façon très générale est double. La grande majorité des dictionnaires consultés définissent en effet le graffiti comme des "*dessins et inscriptions*"[39].

Raffaele Garrucci nous informe que, parmi les graffiti recensés en latin sur les murs des bains de Clitumnus, on trouvait des « satires personnelles », des « poésies élogieuses », mais aussi des sujets érotiques[40]. De la même façon, à Pompéi, le mur constituait un véritable médium qui accueillait des inscriptions de natures très différentes : on communiquait tout aussi bien sa liste de courses, que le nom des candidats aux prochaines élections, on narrait sur la pierre les exploits des prostitués ou des gladiateurs. D'autres fois, des messages personnels de salutation ou des insultes pouvaient apparaître, comme par exemple, « va te faire crucifier »[41].

Ces inscriptions étaient gravées au stylet ou dessinées au charbon. Raffaele Garrucci recense aussi celles qui furent modelées dans la terre encore glaise des murs en construction.

---

[37] « *toda inscripción efectuada sobre un lugar, normalmente a mano alzada, con la ayuda de instrumentos variados que no están, ni jurídicamente ni formalmente, destinados a ese uso. Puede tomar carácter de juego, de rito o de simple vehículo de información [...]. Transgrede a menudo una prohibición: por el mismo hecho de la escritura, por su contenido o por ambas cosas* », Leandri, cité par Fernando Figueroa Saavedra in *El graffiti Movement en Vallecas, historia estética y sociología de una subcultura urbana*, *1980-1996*, Thèse de Doctorat dirigée par Jaime Brihuega Sierra, Université Complutense de Madrid, 1999, p. 33.

[38] Joan Garí, *La conversación mural, ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Funcesco, 1995, p. 26.

[39] Clara Lamireau, *Écritures de traverse, graffiti du métro parisien*, Mémoire de DEA sous la direction de Béatrice Fraenkel, EHESS, 2004 p. 29.

[40] Raffaele Garrucci, *Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéi*, Bruxelles, Librairie de J-B de Mortier, 1854, p. 1.

[41] Jean-Marie Marconot, *op. cit.*, p. 44.

Dans son ouvrage consacré aux inscriptions latines sur les murs de Pompéi, Philippe Moreau distingue quant à lui les écrits réalisés par des professionnels et ceux « tracés à la pointe dure dans le stuc ou les enduits peints, en caractères cursifs sous l'effet d'une émotion fugitive »[42]. Il évoque donc deux catégories distinctes d'inscriptions à Pompéi, les graffiti faisant partie de celles qui étaient réalisées de façon furtive et spontanée.

Il précise que seuls les Pompéiens lettrés pouvaient les réaliser. La première catégorie d'inscriptions concernait les biens en vente, ou en location. Elle permettait aussi d'informer les habitants des programmes électoraux ou de ceux qui concernaient les combats dans les arènes. Parfois, ces inscriptions politiques étaient ironiques et réalisées pour desservir certains candidats. Prenons pour exemple « Élisez édile Marcus Cerrinius Vatia ! Tous ceux qui boivent la nuit le demandent » et « Les petits voleurs demandent d'élire Vatia édile »[43]. Il est intéressant de noter que l'utilisation d'antiphrases pour discréditer une idée ou un représentant politique est une pratique commune du *street art* contestataire[44].

On retrouve de nouveau ce souci de préparer la surface accueillant le graffiti. Pour les inscriptions « officielles », les scripteurs peignaient ainsi préalablement leur fond de blanc puis s'appliquaient à écrire les lettres lapidaires de rouge ou de noir.

Tout comme les écrits latins, les inscriptions contemporaines sont réalisées au moyen d'outils très divers et font part aux passants de préoccupations très variées.

Raffaele Garrucci, ainsi que son prédécesseur dans l'étude des graffiti de Pompéi, Christophorus Theophilus de Murr, se sont trouvés confrontés à des inscriptions étranges. Les sigles ne formaient aucune cursive reconnaissable. Cela était dû à une copie malheureuse des originaux, mais aussi à la formation encore peu stable et réglementée des cursives. Toujours est-il que ces signes conservent tout leur mystère et l'intérêt encore éveillé des archéologues. Il existe cette même part de mystère dans le *street art* dont les pratiquants ne signent que rarement leurs productions et se gardent bien de dévoiler leur identité réelle.

Ces inscriptions ont permis, en outre, au paléographe italien de préciser certaines pratiques durant l'époque romaine. Grâce à la découverte d'écrits des enfants scolarisés, il a pu déterminer, par exemple, que l'osque, la langue en usage avant l'invasion romaine en 80 avant Jésus Christ, cohabitait avec le grec et le latin[45]. Les trois langues apparaissaient parfois fusionnées, certains mots latins étant écrits en caractères osques. Les graffiti ont donc une valeur historique indéniable.

---

[42] Philippe Moreau, *Sur les murs de Pompéi, choix d'inscriptions latines*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993, p. 40-41.
[43] *Ibid.*, p. 49-65.
[44] Nous reviendrons sur l'humour comme vecteur entre le producteur et le récepteur dans la deuxième partie de ce travail.
[45] Un *oppius*, voir Raphaël, Garrucci, *op. cit*., p. 10.

Pour Fernando Figueroa Saavedra, qui a réalisé une thèse sur les graffiti de Vallecas, ces inscriptions latines témoignaient pour certains chercheurs du XIX˚ siècle « de l'évidence de la dépravation morale ou culturelle »[46]. Voilà, là encore, un signe qui unit inscriptions anciennes et contemporaines. Elles effraient car elles sont spontanées et échappent à tout filtre.

1.1.2 Le muralisme

Si nous évoquons ici le muralisme, c'est parce que la question de son rapprochement avec le graffiti et le *street art* nous a souvent été posée lors de nos différents exposés[47].

Le muralisme s'est développé dans le courant du XX˚ siècle pour consolider un peuple autour de grands idéaux rattachés à la modernité : histoire de ses héros au moyen de récits légendaires ou avérés, gloire du progrès technique et industriel, valeurs humanistes, contestation et revendications sociales et politiques.

Au Mexique, le ministre de l'Éducation, José Vasconselos, lança, après la Révolution, une fois la paix revenue, un projet éducatif, culturel et artistique de grande envergure. Il favorisa l'émergence d'un art monumental sur les murs publics. Ces fresques devaient ainsi présenter de façon didactique les origines du peuple mexicain à ses habitants. Si le mur a été privilégié comme support, c'est donc par volonté de s'adresser à tous les Mexicains, quels que soient leur condition sociale et leur bagage culturel. Pour Diego Rivera, une œuvre ne pouvait être « confinée sur les murs des riches ou dans les galeries fermées des musées »[48].

Le peintre met en avant la fonction altruiste de l'art « aujourd'hui la peinture murale doit aussi aider l'homme dans sa lutte pour devenir une personne humaine ». Pour lui, « il n'y a pas d'endroit mauvais pour la peinture murale à condition qu'on lui permette de remplir en ce lieu sa fonction »[49]. Il rejette l'élitisme dans l'art et l'appropriation privée. En ce sens, les rapprochements avec l'art public indépendant sont légitimes.

---

[46] « *de la evidencia de la depravación moral o la decadencia de las culturas* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 8.

[47] Cette question nous a, en effet, été posée par plusieurs chercheurs à l'issu de différentes présentations intitulées « L'image subversive : les graffiti espagnols contemporains », journée d'étude *Création et Société dans le monde hispanique contemporain*, Université d'Angers, 22 Novembre 2008 ; « Graffiti et *street art* espagnols contemporains : l'école dans la rue », colloque *Image et Éducation*, GRIMH, Université de Lyon 2, 20 Novembre 2010 ; et « La contestation civile sur les murs : graffiti et *street art* espagnols contemporains », congrès organisé par l'association Adelante, Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration, Paris, 25 juin 2011.

[48] Diego Rivera cité dans *Ecrits sur l'art*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1996, p. 37.

[49] *Ibid.*, p. 92.

José Clemente Orozco et Diego Rivera vont, dans les années 1930, exporter le concept du *mural* aux États-Unis en honorant des commandes de différentes fresques. Ainsi, le premier décorera le Pomona College de Los Angeles en 1930, puis le Darmouth College quatre ans plus tard tandis que Diego Rivera se verra chargé de peindre le Detroit Institute of Arts et le Rockefeller Center.

En 1967, prend forme le *Wall of respect*. Des artistes peignent une fresque sur la façade sud d'un petit immeuble de Chicago pour défendre les droits civiques des Noirs Américains, lutter contre le racisme dont ils se sentent victimes et mettre en image la fierté noire, *the black pride*. Ces intervenants, appuyés par l'organisation de la Culture Noire Américaine, *Organization of Black American Culture* (OBAC), répondaient ainsi à l'appel du *Black Arts Movement* qui se battait pour offrir une image moins stéréotypée de la communauté noire alors très peu représentée dans les grands médias de masse. Tout comme les fresques mexicaines, le *Wall of respect* mettait en scène les figures les plus emblématiques de la pensée défendue et matérialisait la prise de conscience politique, sociale et culturelle d'un groupe d'individus.

Pour le peintre afro-américain Edaw Wade, « le concept original résidait en ce que cet art pouvait devenir fonctionnel et que les artistes apportaient l'art à la communauté. Le mur faisait office de galerie ouverte en continu [et] il n'y avait pas de gardien pour le protéger »[50]. Le petit immeuble prit feu en 1971 et l'on décida de le détruire.

Par la suite, le Mur du Respect inspira d'autres œuvres de la *black pride* à Detroit, Boston, Philadelphie et dans d'autres villes étasuniennes, sous le nom de mur de la vérité, mur de la compréhension, mur de la méditation ou encore mur de la dignité[51].

Nous pouvons évoquer enfin le muralisme sarde, dont l'origine remonte aux années 1960,

[50] « t*he original concept was this art that could be functional. This was the artists bringing the art to the community. The wall acted as a 24-hour gallery [and] there were no guards there to protect it* », Norman Parish III, « *Wall of Respect* », article paru le 23 août 1992 dans le *Chicago Tribune*, http://articles.chicagotribune.com/1992-08-23/entertainment/9203170088_1_mural-site-controversial-mural-mexican-artists.

[51] « *Wall of truth, wall of understanding, wall of meditation, wall of dignity* », Laetitia Espagnol, *Le Chicago Mural Group*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 13.

> dans la région de San Sperate (Cagliari), grâce au travail de l'artiste Pinuccio Sciola. Le but de cet artiste était de réaliser des peintures murales dans l'espace public afin qu'elles devinssent un moyen d'expression pour les habitants et une stratégie pour faire sortir l'art du contexte muséal[52].

Par la suite, ces peintures murales vont se répandre sur l'île. Elles illustrent à leurs débuts des scènes de la vie quotidienne, mais très vite deviennent militantes et se font les supports de la contestation et de la revendication politique et sociale. À tel point qu'en 1964, un premier manifeste d'art politique est rédigé, le *Manifesto del Gruppo d'Iniziativa*, qui

> pose les bases théoriques du mouvement muraliste : une pratique de l'art comme engagement au cœur de la société, un art à la portée de tous, hors des musées, qui s'exprime par des messages simples et qui cherche à instaurer une logique participative avec les habitants[53].

Aujourd'hui, les murs conservent leur pouvoir contestataire et font état de « la critique de la société capitaliste [...], assortie d'une sensibilité tiers-mondiste et d'un sentiment de désillusion à l'égard de la politique de centralisation du Gouvernement italien »[54]. Ces peintures murales rendent ainsi compte des tensions existantes sur l'île, mais aussi à une échelle nationale et internationale.

Bien que certains intervenants n'aient pas considéré leurs productions publiques comme artistiques, elles ont été assimilées, par la force des choses, au mouvement muraliste. On a ainsi procédé à ce que Francesca Cozzolino nomme une « esthétisation du média politique »[55].

Les muralistes mexicains, nord-américains ou sardes ont œuvré pour un art monumental « parce qu'il est d'utilité publique »[56]. Muralisme et art public indépendant peuvent finalement présenter de nombreux points communs : taille parfois imposante, lieu stratégique, engagement politique et social, message simple ou complexe mais

[52] « *nel paese di San Sperate (Cagliari), grazie al lavoro dell'artista Pinuccio Sciola. Lo scopo dell'artista era quello di realizzare dei murales nello spazio pubblico perché questi diventassero un modo per le persone di esprimersi e una strategia per fare uscire l'arte dal contesto museale »,* Francesca Cozzolino, « Il processo di artificazione nel caso dei murales della Sardegna », in *Per una sociologia delle arti*, 3 mai 2012, http://www.academia.edu/3672017/Il_processo_di_artificazione_nel_caso_dei_murales_della_Sardegna, p. 246.
[53] Francesca Cozzolino, « Les murs ont la parole », Revue en ligne *Le Tigre*, article du 17 septembre 2007, http://www.le-tigre.net/Sardaigne.html.
[54] « *la critica della società capitalista [...] accompagnata da una sensibilità terzo-mondista e da un sentimento di disillusione nei riguardi della politica di centralizzazione del governo italiano* », Francesca Cozzolino, « Il processo di [...] », *op. cit.*, p. 246.
[55] « *estetizzazione del medium politico* », *ibid.*, p. 251.
[56] « *por ser de utilidad pública* », Antonio Rodríguez, citant Siqueiros, « Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana », in *David Alfaro Siqueiros*, México, CREA y Terra Nova, 1985, p. 86.

compréhensible par tous. On pourrait supposer que Diego Rivera, Pinuccio Sciola ou William Walker ont fait du *street art* avant l'heure. Pourtant, nous ne devons pas perdre de vue que le muralisme est une pratique qui, d'une part, est considérée comme patrimoniale, et qui suppose, d'autre part, la soumission à plusieurs critères dont elle est dépendante. Elle nécessite, tout d'abord, l'accord tacite ou explicite d'une personne ou d'une institution pour investir la surface choisie. Ensuite, une œuvre muraliste est souvent réalisée avec le soutien d'une entité officielle, soit pour comporter une charge propagandiste, soit pour assumer les fonctions d'art civique. L'artiste ou le collectif d'artistes est aidé financièrement, par une association, une municipalité, voire rémunéré pour exécuter la fresque. Enfin, l'œuvre ne sera pas laissée à l'abandon et l'on se chargera de la restaurer si besoin. Cependant, l'application de ces critères a parfois généré des conflits entre l'artiste et ses commanditaires. Ainsi, en mai 1933, Diego Rivera avait été sommé par Nelson Rockefeller de retirer le portrait de Lénine sur la fresque destinée au Rockefeller Center.

La différence avec une pièce de graffiti-signature, de graffiti *Hip Hop* ou une peinture murale de *street art,* c'est cette indépendance, tant financière, géographique que créative du peintre.

1.1.3 À propos de l'art brut

À la lecture des ouvrages consacrés au graffiti et au *street art*, il apparaît un lien répété entre art brut et occupations murales contemporaines. Cette filiation semble justifiée car le graffiti-signature est bien souvent réalisé par des personnes étrangères aux dogmes esthétiques académiques. Nous allons voir que, pour ce qui est de l'art public indépendant, la même affirmation ne peut pas être soutenue.

La notion d'art brut a été inventée en 1945 par l'artiste Jean Dubuffet pour désigner les productions réalisées par les profanes de l'art. Il s'agit de personnes exemptes de toute culture et influence artistiques, pour lesquelles

> le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, [n'a] peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écritures, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode[57].

[57] Michel Thévoz citant Jean Dubuffet in *L'art brut*, Genèves, Skira, 1975, p. 11.

Ainsi, les individus n'ayant pas pleinement conscience de ce qui les entoure sont-ils susceptibles de créer de l'art brut : personnes mentalement altérées, enfants ou encore autodidactes passionnés comme le facteur Cheval dans la Drôme, qui a construit un palais-mausolée avec les pierres qu'il ramassait au fur et à mesure de ses tournées postales.

Jean Dubuffet souhaitait mettre en valeur ce type de créations qui faisaient « table rase » de la culture occidentale. L'art, disait-il, « ne vient pas coucher dans les lits qu'on a faits pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'incognito. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle »[58]. L'art brut est, en somme, le résultat sensible d'un travail manuel dont l'exécutant, en totale autonomie, n'aurait subi aucune influence « verticale » comme l'aurait dit Julia Kristeva. C'est un art du bricolage, travaillant des matériaux peu nobles, des objets du quotidien. Il faut ajouter que l'anonymat permet à son auteur de ne pas subir une pression trop forte.

Jean Dubuffet oppose ainsi l'art brut à l'art reconnu, soumis à une mode, des modèles, des lieux d'exposition et des transactions économiques[59]. À leurs débuts, l'art brut, tout comme l'art public indépendant, étaient issus de la marginalité, car ils s'opposaient à la culture ambiante et qu'ils étaient réalisés avec les « moyens du bord », par des personnes inconnues, qui ne souhaitaient pas nécessairement accéder à la notoriété dans les cercles artistiques. On peut aussi faire le lien avec les écrits ordinaires, du for intérieur, qui sont aujourd'hui analysés comme témoignages par les chercheurs[60].

Pour le peintre et enseignant Jacky Lafortune, ce concept d'art brut n'avait pourtant rien d'original. Paul Klee et Pablo Picasso avaient déjà, quarante années auparavant, trouvé leur inspiration parmi les « irréguliers de l'art »[61]. Le peintre et enseignant retourne donc contre Dubuffet sa propre invention et révèle une certaine forme d'imposture, celle de réaliser des créations artistiques tel un « caméléon ou un singe »[62]. Pour Philippe Dagen, l'art brut ne rejette en rien les codes de l'art « officiel », il est un « maniérisme du primitif »[63].

Le rapprochement souvent opéré entre l'art brut et les pratiques artistiques urbaines n'est pas valable pour ce qui est de l'art public indépendant. Si certains ont débuté en autodidacte, il se trouve que les onze artistes que nous avons interrogés ont tous bénéficié d'une formation spécifique et sont parfaitement au fait des normes académiques. Pour ces derniers, ils s'affranchissent de règles –d'exposition, de marché, de formes, de matériau et de

[58] *Ibid.*, p. 11.
[59] Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, p. 92.
[60] Le sujet a été l'objet d'un colloque international intitulé *¿ Qué historia para qué escritura hoy ?*, organisé par la *Casa Velázquez* et l'université d'Alcala de Henares en juillet 2010.
[61] Nous empruntons l'expression à Jacky Lafortune, *Les crayeurs de rue*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2000, p. 26. Cet artiste et enseignant aux Beaux-Arts va même jusqu'à affirmer que Jean Dubuffet a récupéré à son compte une idée qui, en fait, venait de Gaston Chaissac.
[62] L'expression avait été employée par Jean Dubuffet lui-même.
[63] Philippe Dagen cité par Jacky Lafortune, *op. cit.*, p. 28.

supports- mais leurs œuvres ne sont en rien le fruit d'un processus de désapprentissage. Il arrive cependant d'observer une inscription qui semblerait tracée par une main novice, non-initiée aux techniques picturales. Mais comment affirmer qu'il n'y a pas eu de relation transtextuelle ? L'anonymat qu'offre le mur public ne permet pas de juger du degré de connaissance esthétique de l'auteur d'une création.

1.2 Les écrits subversifs

1.2.1 Le graffiti-signature

Si l'art public a un lien de filiation avec les peinture pariétales, les écrits publics de l'époque romaine et emprunte certains codes au muralisme, il semblerait se rapprocher plus encore de la pratique du graffiti *Hip Hop* avec laquelle il présente un grand nombre de points communs. Ces paragraphes vont permettre de dégager des similitudes, mais aussi des divergences, afin de dresser un portrait du *street art*.

Ce que l'on appelle « graffiti » revêt des formes multiples selon le contexte dans lequel il est employé. Aussi, il est nécessaire ici de balayer certains champs taxinomiques pour préciser à quel type d'inscription nous faisons référence.

Pour ce qui est des graffiti nés aux États-Unis et qui ont investi les surfaces des couloirs du métro, nous employons la périphrase de graffiti-signature. On le désigne également souvent sous les termes de graffiti *Hip Hop*. Bien qu'Anna Waclawek et Fernando Figueroa mettent en garde contre l'assimilation du graffiti naissant à la culture *Hip Hop*, nous utilisons aussi l'expression de « graffiti *Hip Hop* », car il est dorénavant admis que la signature stylisée d'un pseudonyme dans l'espace public est liée à la culture *Hip Hop*. Le langage courant a assimilé le seul terme de « graffiti » pour le désigner. Il renvoie à la fois à une technique, une esthétique et une démarche, celle de propager une signature dans l'espace public, de le conquérir sous une identité masquée. En revanche, il faut prendre en compte que les *leyendas* uruguayennes sont aussi considérées comme des graffiti contemporains, mais il s'agit de graffiti dans le sens pompéien du terme et non dans le sens où les acteurs de la culture *Hip Hop* l'entendent[64].

[64] Ariela Epstein analyse les différentes inscriptions subversives en Uruguay dans sa thèse de Doctorat précédemment mentionnée. Nous les présenterons et les définirons dans un paragraphe suivant.

La bibliographie sur le graffiti-signature est abondante. Ce phénomène connaît, en effet, depuis les années 1980, un engouement parmi les chercheurs du monde entier, ce qui a eu pour conséquence l'émergence de quelques rivalités dans la communauté scientifique. Certains chercheurs se prévalent de définir au mieux ce qu'est le graffiti. La surenchère donne donc naissance à des néologismes amusants, comme c'est le cas dans cet article qui désigne le graffiti *Hip Hop* avec la locution de « *graffiti de la modalidad yanqui* »[65]. Le terme « *yanqui* » pose question, quand on sait qu'il renvoie, dans le langage mural d'Amérique latine, aux graffiti anti-américain[66]. La requalification de cette esthétique ne paraît donc pas utile, elle peut, en outre, porter à confusion car elle est antinomique et / ou semble porter un jugement de valeur. Fernando Figueroa Saavedra, qui a consacré sa thèse aux graffiti du quartier madrilène de Vallecas, s'insurge quant à lui, contre les « snobismes » de certains chercheurs à ce sujet mais soutient que « le simple fait de coller un chewing-gum, seul ou accompagné, suppose déjà un acte expressif obscène et "transgressivement graffitique" »[67]. Il évoque ensuite ce qu'il nomme les « odorographiti » et attribue le nom de « graffiti odorant » au fait de jeter des « boules puantes » dans des lieux publics[68]. Et de conclure que ces expressions de l'incivilité ou de la polissonnerie sont à intégrer « dans l'ensemble des graffiti officiellement reconnus comme tels »[69]. Cette théorie présentait peut-être quelques fondements en 1999. Aujourd'hui, et c'est heureux, nous pouvons affirmer avec le recul, que les « odographiti » n'ont pas prospéré plus que de raison[70].

Dans cette foule d'écrits sur le genre, se contredisant de temps à autre, tâchons donc de dresser succinctement le « portrait » du graffiti-signature. Les précurseurs se nomment Cornbread et Kool Earl et commencèrent à occuper graphiquement les murs de Philadelphie dans les années 1960. Leurs signatures se propagent peu à peu à New York, particulièrement dans les couloirs et les tunnels du métro. Certains chercheurs et auteurs d'ouvrages sur la question affirment que les graffiti de Philadelphie et ceux de New York sont différents et sont

[65] Antonio Castillo Gómez, « Paredes blancas pueblos mudos », in *Los muros tienen la palabra. Materiales para una Historia de los graffiti*, Valencia, Departemento. de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, 1997, p. 234.

[66] « *Throughout Latin American, the ubiquitous anti-american sentiment is expressed in a variety of ways often with the graffito "Yanquee go home" written in english* », Lyman G. Chaffee, *Political protest and street art : popular tools for democratization in Hispanic countries*, p. 13.

[67] « *el simple acto de pegar un chicle, en soledad o acompañado, ya supone un expresivo acto obscena y transgresivamente graffitero* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 37.

[68] *Ibid.*, p. 40.

[69] « *dentro del conjunto de graffiti oficialmente reconocido como tal* », *ibid*., p. 40.

[70] Fernando Figueroa dont le travail est, par ailleurs intéressant, s'aventure enfin à une affirmation hasardeuse sur les graffiti réalisés par les homosexuels qui « impliquent un versant porno-scatologique déterminé par l'inévitable et puissant impératif sexuel de cette identité ». « *Implican también una vertiente porno-escatológica determinada por el ineludible y potente imperativo sexual de esta identidad* », *ibid.*, p. 50.

apparus indépendamment l'un de l'autre. Ainsi, pour Ariela Epstein, « le deuxième grand " genre " du graffiti naît dans une banlieue de New York, au début des années 1970. Il est généralement appelé graffiti *Hip Hop* ou, en France, le "graff " »[71].

Ce qui est sûr, c'est que l'on explique bien souvent l'origine de chacune de ces modalités par une prise de conscience politique ou sociale de leurs auteurs. Jean Baudrillard affirme à propos des graffiti de New York qu'ils « sont nés après la répression des grandes émeutes urbaines de 66/70 »[72]. Hugues Bazin évoque quant à lui le muralisme mexicain comme aïeul direct.

Quant à l'origine sociale de ces scripteurs d'un nouveau genre, il s'agit d'adolescents issus de quartiers rassemblant des populations immigrées, le Bronx, Harlem ou Brooklyn à New York. Ils ont commencé à *tagger* le métro et les rues dans le but de marquer un territoire. S'ensuit une surenchère de l'inscription identitaire, qui parvient peu à peu à « créer une sous-culture urbaine »[73]. Puis les dessins deviennent plus complexes et l'on passe du *tag* à la fresque dans les années 1970. Denis Riout parle de « picturo-graffiti » pour désigner le passage de l'inscription spontanée à la signature plus élaborée et préalablement passée par l'esquisse[74].

Un dialogue muet commence donc à se développer à travers les inscriptions graffitées. « Puisque la rue incarne le lieu social, le graff y trouve presque logiquement sa place, pouvant faire d'elle un lieu d'échange »[75]. Le graffiti-signature devient un signe que l'on se doit de répandre sur le plus de supports possibles. Leur apparition massive inspire de la crainte aux autorités et aux habitants des quartiers touchés, d'autant qu'ils matérialisent une forme de révolte sociale. Les populations, les municipalités, les médias et les représentants politiques établissent un rapprochement prompt entre pratique du graffiti et pratique du banditisme.

Parallèlement à cela, pour tenter d'enrayer la violence entre les gangs, le rappeur Africa Bambaata crée la Zulu Nation, une association dont l'idéologie repose sur le pacifisme et l'expression artistique. Il propose que les compétitions artistiques se substituent aux rixes. On peut donc trouver ici l'origine de l'assimilation du graffiti-signature à la culture *Hip Hop*.

Quant aux artistes « officiels », ils sont fascinés par cette forme d'expression, à tel point que le National Endowment for the Arts, organisme public d'aide à la création, met des murs à disposition des graffeurs. Le « graff » passe ainsi de l'ombre de la clandestinité à la

[71] Ariela Epstein, *op. cit.*, p. 28-29. Elle précise que le *tag* « est une signature, le surnom d'un graffeur, caractérisé par un style précis de calligraphie qui est celui du graffiti d'inspiration new-yorkaise dans sa forme la plus élémentaire ».
[72] Jean Baudrillard, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes »,in *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 119.
[73] Aline Seconde, *op. cit.*, p. 22.
[74] Denis Riout, *Le livre du graffiti*, Paris, Éditions Alternatives, 1990, p. 70.
[75] Aline Seconde, *op. cit.*, p. 23.

lumière des galeries, notamment grâce au groupe CoLab, crée en 1977 par une trentaine d'artistes new-yorkais, dont Jenny Holzer. Ses membres rejettent une « société sur-consommatrice et inégale pour revenir à des pratiques plus « primitives », plus empruntes de hasard et de spontanéité »[76].

Dans les années 1980, la pratique du graffiti devient collective et ne se restreint plus au seul territoire américain. Cette conquête est à attribuer à différents facteurs. Tout d'abord, car les graffeurs affectionnaient déjà tout particulièrement les wagons de trains. Il permettent, en effet, de faire voyager une signature, de la projeter au-delà d'un territoire quotidien. La propagation par le rail constitue donc une première étape à cette conquête mondiale. Par ailleurs, les fanzines, les médias, les expositions, les films et les émissions télévisées consacrés à ce sujet offrent un autre moyen de diffusion à grande échelle. En outre, les déplacements de longue distance des individus se démocratisent et cette décennie voit le développement des moyens de communication ce qui permet de comprendre comment ce concept s'est exporté hors des frontières. Il faut noter, enfin, que les mesures policières et les sanctions pénales à l'encontre des graffeurs ont suivi la même courbe exponentielle.

Attardons-nous à présent sur la forme et le propos du graffiti-signature. Il s'agit d'une « inscription imagée », c'est-à-dire de l'écriture stylisée d'un nom, d'un pseudonyme plus exactement. De taille variable, le graffiti-signature va du *tag* –la signature au feutre reproduite sur un maximum de supports- à la fresque aussi appelée pièce et réalisée en couleurs, à la bombe de peinture.

Les principales motivations d'un graffeur sont, selon Fernando Figueroa Saavedra, « la recherche de la gloire et du pouvoir [et] la rébellion face aux autorités et aux normes [77] ». Pour Béatrice Fraenkel,

> au lieu de miser sur le « message », les graffiteurs jouent le versant iconique de l'écrit. En cela, ils se distinguent de leurs aînés, militants politiques, révoltés et rebelles de toute origine qui avaient réanimé les murs de mai 68. Le graffiteur *Hip Hop* ne se pose pas en lettré mais en graphiste. Il ne cherche pas à séduire par les artifices rhétoriques, mais cherche à attirer l'œil[78].

[76] *Ibid.*, p. 26.
[77] « *la búsqueda de la fama y el poder [y] la rebelión frente a la autoridad y las normas* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 103.
[78] Béatrice Fraenkel, *op. cit.*, p. 132.

Si le propos du graffeur n'est pas ouvertement politique, il peut toutefois jouer avec la langue, en particulier lorsqu'il s'agit de trouver son « blason », c'est-à-dire son pseudonyme. Il nous a ainsi été donné l'occasion de voir, le long des rails de la gare de Paris-Austerlitz, des pseudonymes se jouant du regard porté sur la pratique. « Poizon », « Vandal », « Provok » ou encore « Kissa » -qui ça?- font ainsi preuve d'une certaine auto-dérision et montrent, par là même, qu'un « blason » peut parfois comporter, au-delà de son versant esthétique, un message. Fernando Figueroa Saavedra va dans ce sens. Pour lui, le graffiti contemporain « ne se restreint pas à la sphère esthétique, mais s'infiltre dans l'éthique ou le politique »[79]. La pratique du graffiti-signature relève en effet du code pénal. Au-delà de leur caractère égocentrique, les graffiti investissent un espace public pour le colorer, en briser les lignes et la signalétique uniformes. Fernando Figueroa Saavedra résume finalement très bien le propos des graffeurs.

> Leur attitude, en principe, anti-académique et leur position culturelle en marge expliquent et déterminent leur désintérêt à s'impliquer dans un vertige théorisant et leur liberté d'action qui caractérise les écrivains, en fuyant non seulement le discours artistique institutionnel, mais aussi ses quelques règles coutumières qui revêtent un dogmatisme inébranlable[80].

Graffiti-signature et *street art* sont bien souvent assimilés, car ils sont régis par de nombreux principes communs. Tous deux sont des pratiques illégales et développent une forme de concurrence et de connivence entre ses acteurs.

En outre, nous pouvons évoquer le jeu et la surenchère de signes. Si la plupart des artistes publics privilégient la qualité à la quantité, certains s'amusent à reproduire leurs œuvres dans divers points de la ville, voire d'une ville à l'autre. Techniquement, le pochoir facilite cette performance. Mais la répétition est également observée pour des raisons idéologiques : la multiplication d'une image engagée permettra de toucher plus de monde et s'inscrit dans la démarche même du militantisme.

---

[79] « *no se queda en una esfera estética, sino que se infiltra en lo ético o lo político* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit.*, p. 120.

[80] « *Su actitud, en principio, antiacadémica y su posición cultural periférica explica y determina la despreocupación por enfrascarse en un vértigo teorizante y la libertad de acción que caracteriza a los escritores, rehuyendo no sólo el discurso artístico institucional, sino que sus pocas normas consuetudinarias se revistan de un inquebrantable dogmatismo* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 78.

On ne peut pas exclure, non plus, le caractère égocentrique (« je suis passé par là, je suis meilleur que toi ») qui motive le travail des scripteurs *Hip Hop* et que l'on peut retrouver chez certains artistes publics. La présence d'une signature, bien qu'elle soit rare, ou la reproduction d'une image spécifique, fonctionnera telle une bannière, qui permettra d'étendre le territoire graphique de ces individus.

Le rapport de force –avec d'autres intervenants publics, la municipalité, la police- est également très présent dans chacune de ces pratiques. Graffiti et art public indépendant sont faits de défis, de provocations et de crâneries. Mais ce versant révèle également une démarche cathartique. Tous deux constituent des alternatives à la violence ou tout du moins à la tension engendrée par le milieu urbain. Plutôt que de prendre les armes, les premiers graffeurs avaient choisi les bombes de peinture. Il en va de même pour les artistes publics dont le travail a été parfois motivé par la perception d'une forme de violence.

Graffiti et art public forment également un contre-pouvoir médiatique. Pour la sociologue Nataly Botero, qui travaille sur les inscriptions contestataires en Colombie, le graffiti construit « un support pour faire passer des messages politiques qui seraient aussitôt censurés dans les médias traditionnels à cause de leur contenu contestataire »[81]. Échappant au contrôle des institutions, ces inscriptions offrent l'avantage de pouvoir être exécutées rapidement et être vues d'un grand nombre de personnes. Selon le graffeur français Hope, le graffiti est « un outil de communication avant-gardiste, puisque c'est un médium qui nous permet de communiquer avec les gens et de leur raconter des histoires. (…) La toile est souvent élitiste alors que là, c'est à ciel ouvert, pour tout le monde. Donc la démarche est plus altruiste qu'un artiste qui fait des toiles »[82].

À ce propos, Gabriela Berti affirme que

> ce qui inquiète dans le graffiti, ce n'est pas seulement sa présence dans l'espace urbain, c'est aussi la façon dont il se réapproprie les moyens d'expression, de communication et le caractère qu'il insuffle à cette prise de parole dans le domaine public de la ville[83].

[81] Nataly Botero, « La contestation ironique sur les murs. Trois graffitis à Bogotá », in *Multitudes*, n° 40, janvier 2010, p. 211.
[82] Hope in *Actualité graffiti*, *op. cit.*, p. 12.
[83] « *lo que inquieta del graffiti no sólo es su presencia urbana, sino también la manera en la que se reapropria de los medios de expresión, de comunicación y el carácter que le imprime a esa toma de palabra en el dominio público de la ciudad* », Gabriela Berti, *op. cit.*, p. 10.

De la même façon, graffiti et art public sont des manifestations collectives, elles matérialisent une plainte de la société civile contre une puissance, qu'elle soit politique ou économique et bouleversent les modalités de la contestation.

En outre, si nous excluons la pratique du graffiti-vandale, elles sont toutes deux généralement régies par une ligne de conduite tacite, qui consiste à épargner les éléments ayant une valeur patrimoniale[84]. Le graffiti et le *street art* sont associés à l'incivilité, d'autant plus lorsqu'ils sont apposés à des éléments du patrimoine. Il y a, en fait, deux écoles. Les scripteurs pour qui le support importe peu, pourvu que leur graffiti soit visible, par défi, jeu pour l'impossible et ceux qui condamnent ces pratiques, les assimilant à du vandalisme et à de l'incivilité. Le premier groupe est moins important que le second, la plupart des intervenants urbains ayant conscience qu'il existe un code implicite visant à ne toucher que les supports symboles de l'extension urbaine massive –couloirs de métro, panneaux de métal cachant des travaux–, les lieux inoccupés et hostiles –parpaings murant des fenêtres ou barrant l'accès à des friches– et les éléments piliers de la société de consommation –publicités, enseignes ou devantures de grands magasins. Plus généralement, ils ne s'attaquent qu'aux supports contemporains de leur création et épargnent ainsi généralement les constructions ayant une valeur patrimoniale et esthétique.

En somme, graffiti *Hip Hop* et art public indépendant présentent un certain nombre de fondements communs. Le *street art* est d'ailleurs parfois désigné sous le nom de postgraffiti pour désigner la généralisation des interventions artistiques dans la rue. Toutes les raisons exposées précédemment permettent de comprendre comment s'est établie cette filiation.

Pour autant, il faut peut-être se garder d'assimiler ces deux pratiques. Non pas que nous ne reconnaissions pas un talent et un statut artistiques à certains graffeurs, mais il s'agit de deux approches distinctes de l'occupation graphique des murs publics. Tout comme il est nécessaire de distinguer graffiti de Pompéi et muralisme par exemple, il est rare que le graffeur aspire à la même chose que l'artiste public indépendant. L'occupation de l'espace commun est mue par des raisons différentes. De même, l'esthétique et les codes plastiques divergent. L'artiste Frágil, dans une entrevue qu'il nous a accordée en juillet 2011, nous aide à comprendre ces différences.

[84] Le graffiti-vandale est une modalité du graffiti *Hip Hop*. Ce type de scripteur rebelle intervient dans l'espace public bien souvent en rayant à la bombe de peinture les signatures et les interventions qui existent. Il se présente ainsi seul contre tous et sa démarche traduit une forme de suprématie dédaigneuse. Il construit son existence et son rapport aux autres intervenants publics dans le déni de tout ce qui est fait dans l'espace public. Par ailleurs, les supports l'importent peu et il envahit l'espace public en ne prenant pas en compte les codes tacites de respect du patrimoine.

> J'inscrirais le graffiti dans la tradition américaine du graffiti, celle de la conquête de l'espace public [...]. Le graffiti possède une série de codes fermés qui sont perceptibles dans cet univers. Tu les comprendras si tu fais partie du cercle, mais si tu les perçois depuis l'extérieur, tu ne verras qu'une grosse tache sur les murs [...]. L'art public s'inscrit donc dans cette tradition [celle du graffiti américain] mais avec l'intention de dépasser cette discrimination et de communiquer quelque chose[85].

Le graffiti emploie donc un système de codes connus de ses pratiquants et qui lui permet un certain hermétisme vis-à-vis du profane. L'art public indépendant –que Frágil nomme *arte urbano*– se veut, au contraire, intelligible par le plus grand nombre de regardants. La démarche communicationnelle avec autrui est au centre des préoccupations des artistes de *street art*. Le chercheur Javier Abarca travaille également sur la question de l'art public. Il explique ici très clairement pourquoi le graffiti et le *street art* sont si souvent assimilés, à tort.

> Le postgraffiti est né de la rencontre de l'art académique avec le graffiti et d'autres formes de culture populaire. L'artiste de postgraffiti diffuse des signaux identitaires dans les espaces publics mais, contrairement au scripteur de graffiti, [...] il s'adresse au public en général en utilisant des motifs graphiques que ce dernier peut comprendre. Les artistes de postgraffiti bénéficient, pour la plupart, d'une formation académique. Leur attitude, lorsqu'il s'agit d'occuper des surfaces publiques, est généralement beaucoup plus respectueuse que celle des graffeurs[86].

En d'autres termes, Javier Abarca confirme que l'art public est un concept hybride à la croisée d'un certain nombre de pratiques populaires. Parmi celles-ci, on peut donc évoquer les peintures pariétales, les graffiti de la Rome antique ou encore le muralisme. L'art public mêle également d'autres éléments de la culture populaire, comme la bande dessinée ou encore le cinéma. Il adopte cette éthique tacite d'occupation de l'espace et s'adresse à un groupe de personnes beaucoup plus dense que les graffeurs. Les artistes publics, qui sont pour la plupart formés à ce dessein, conçoivent ainsi leurs œuvres dans le but d'établir une forme de communication avec le regardant en présentant des messages et / ou des techniques formelles que ce dernier peut facilement interpréter ou se réapproprier.

[85] « *El graffiti lo inscribiría dentro de la tradición americana del graffiti, de la conquista del espacio público [...]. El graffiti es una serie de códigos cerrados que son perceptibles dentro de este mundo. Lo entenderás si estás dentro del círculo pero si lo ves desde fuera, sólo verás un manchurrón en las paredes [...]. Entonces, el arte urbano se inscribe dentro de esta tradición pero superando esta discriminación y con la intención de comunicar algo* ». On retrouve ces propos p. 559.

[86] « *El postgraffiti surgió del encuentro del arte académico con el graffiti y otras formas de cultura popular. El artista del postgraffiti propaga muestras gráficas de su identidad por los espacios públicos pero, a diferencia del escritor de graffiti, [...] se dirige al público general utilizando motivos gráficos que este puede entender. Los artistas de postgraffiti tienen, en su mayoría, formación académica. Su actitud a la hora de ocupar superficies públicas suele ser mucho más respetuosa que la de los escritores de graffiti* », Javier Abarca, *op. cit.*, http://urbanario.es/.

1.2.2 Les murs de la révolte

L'Amérique latine offre de nombreux exemples de productions graffitées sur ses murs publics. Le Chili est, par exemple, un haut lieu du graffiti, et ce depuis le gouvernement de Salvador Allende durant lequel des brigades engagées à ses côtés peignaient les murs de Santiago. Paul Ardenne évoque pour sa part le *papelógrafo*, « grand lettrage majuscule, marquage noir ou rouge sur blanc, simplicité de l'expression », qui garantit une bonne lisibilité et constitue, dans son contenu un « contrepoint et un contrepoids à la propagande officielle »[87]. Le *papelografiste*, nous dit le chercheur, présente de nombreux points communs avec le *street* artiste. Tout d'abord, il doit s'astreindre à une certaine clandestinité, du fait de l'illégalité de sa pratique. Il se doit, ensuite, de choisir un lieu offrant une visibilité maximale, toute notion de propriété privée lui étant totalement étrangère dans ce cas. Il « impose son signe ». Tout comme le *papelógrafo*, certaines formes de graffiti en Uruguay existent pour contester le monopole de l'expression de l'opinion publique par les médias.

Ariela Epstein, qui a consacré sa thèse sur le sujet, distingue ainsi plusieurs types d'inscriptions, dont la *pintada* et la *leyenda*. Dans de nombreux articles en langue espagnole, la *pintada* est une phrase écrite sur un mur public dont le contenu est résolument politique ou social. Il s'agit d'interventions faisant office de campagnes politiques illégales qui échappent au contrôle institutionnel.

> La plus simple définition de ce que les latino-américains appellent *pintada política* (ou le plus souvent *pintada*, ou pinta dans certaines régions) serait celle d'une écriture murale de grande taille, réalisée et signée par un parti ou une organisation politique. Bien que « corporatiste », puisqu'elle est une forme de publicité pour des partis ou des groupes organisés, la *pintada* est aussi une écriture informelle puisqu'elle échappe à tout cadre légal et à tout type de contrôle de la part des autorités[88].

À la différence du graffiti-signature, la *pintada* doit donc être lisible et accessible au plus grand nombre. Ces écritures « donnent des normes de conduite ou de pensée »[89].

[87] Paul Ardenne, *100 artistes du Street art*, Paris, Éditions La Martinière, 2011, p. 19.
[88] Ariela Epstein, *op. cit.*, p. 25.
[89] *Ibid.*, p. 232.

La *leyenda* est une phrase courte et ironique. Réagissant parfois à l'actualité, elle est exécutée par des civils. Les *leyendas* font état de ce que la chercheuse Ariela Epstein nomme un aspect dionysiaque de la jeunesse montévidéenne. L'Uruguay n'a ainsi pas échappé, non plus, à la vague de *desencanto* qui accompagna le retour à la démocratie. Les *leyendas* présentent « des visions souvent ironiques du monde, des formes de critique sociale, drôles ou tristes »[90]. Elles sont à rattacher aussi parfois à un contexte politique précis nous dit-elle. Ce qui est intéressant ici, c'est que ces *leyendas*, en usant de l'ironie, se rapprochent de la fonction de certaines œuvres de *street art*, en ce que le regardant « entre dans la communauté discursive. L'ironie produit comme une satisfaction intellectuelle, presque une distinction »[91]. Autre fait à mettre en parallèle avec les œuvres d'art public indépendant, elles permettent l'interaction, la réaction. Ariela Epstein donne cet exemple d'une *leyenda* commentée par la suite par un autre scripteur anonyme. Elle avait observé « Manger de la viande / luxe de bourgeois ». Un passant à barré le mot « carne », la *leyenda* devenant ainsi « Manger / luxe de bourgeois », ce qui accentue le caractère critique de l'inscription. De la même manière, les *leyendas* caricaturent des slogans publicitaires ou politiques, tout comme certaines affiches et pochoirs contestataires de l'art public indépendant. Pour les illustrer, nous reprendrons quelques exemples donnés par Ariela Epstein « Bannissez le Roquefort une bonne fois pour toutes ! », « Soyer conservateur, votez *Tuperware* » ou encore « Si tu es jeune et rebelle, *Coca-Cola* te comprends » [92]. La provocation fait aussi partie des techniques pour capter le regard du regardant, le faire sourire ou, au contraire, le scandaliser : « Dieu existe, et il te déteste »[93].

En somme, les *leyendas* sont des inscriptions contestataires qui trouvent un écho sur d'autres territoires. Ces phrases, écrites bien souvent en grand format à la bombe de peinture, peuplent les murs des espaces publics sur tous les continents. On peut les rapprocher de certains graffiti pompéiens en ce qu'elles sont réalisées par des citoyens anonymes qui partagent leurs exercices de styles, et, par un trait d'esprit, font part de leurs préoccupations à un interlocuteur qu'ils ne connaissent pas.

Au Brésil, et plus particulièrement à Sao Paulo, on pratique la *pixação* ou *pichação* qui vient du terme *piche*, le bitume. Il s'agit d'écritures spontanées, codifiées et dissidentes qui ont toujours été considérées comme vandales depuis leur apparition dans les années 1960[94]. Réalisée d'abord au goudron, puis à la bombe ou au feutre, la particularité de la

[90] *Ibid.*, p. 231-232.
[91] *Ibid.*, p. 239. La chercheuse donne de nombreux exemples de *leyendas*, voir p. 230-249.
[92] « *Comer carne / lujo burgués » / « ¡ Ilegalizar el Roquefort ya ! » / « Sea conservador, vote Tuperware » / « Si eres joven y rebelde, Coca-Cola te comprende* », *ibid*., p. 241-243.
[93] « *Dios existe y te odia* », *ibid*., p. 248.
[94] Djan Ivson in *Defense d'afficher*, Webdocumentaire sur les *pixação*, http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr/#/orion.

pixação est qu'elle est liée à la seule ville de São Paulo. Durant la dictature militaire, elles ont permis de véhiculer des messages politiques et sociaux. Elles restent, à présent, des interventions subversives et contestataires. « On récrimine contre la pauvreté, l'inégalité matérielle, le mépris des politiques, voire contre les grandes compagnies, les sociétés de télécommunication, la publicité, l'art officiel »[95].

Les *pixação* brésiliennes adoptent un langage apparemment codifié, qui peut être déchiffré lorsque l'œil se fait attentif. Le *pixador* Djan Ivson indique, par exemple, aux sans domicile fixe qu'un immeuble est inoccupé afin qu'ils puissent trouver un abri pour la nuit. Pour lui, contrairement au graffiti, « la *pixação* ne court pas le risque de se faire récupérer par le système, parce que c'est une intervention très agressive »[96]. Elle a, en effet, rencontré un essor particulier dans les années 1990, jusqu'à ce que le maire pauliste fasse voter en 2006 une loi prévoyant des peines de prison ferme pour les *pixadores*. Ces derniers refusent les murs offerts par la municipalité et tiennent à leur liberté. Ils prennent des risques considérables afin d'inscrire leurs signes sur des surfaces stratégiques, c'est-à-dire des lieux qui offrent une grande visibilité ou qui symbolisent un pouvoir politique ou économique. On retrouve le cryptage de ce langage graphique dans le graffiti-signature. Cette volonté de rendre difficile la compréhension à une certaine catégorie de la population est très spécifique à ces deux modalités d'inscriptions publiques. Nous observons que cette fonction cryptique surgit dès lors qu'il existe un affrontement entre deux entités socialement antagonistes. La rixe se fait frontale, mais uniquement par le biais graphique. Il s'agirait en quelque sorte pour les graffeurs et les *pixadores* de signifier aux potentats de toutes sortes qu'une fois n'est pas coutume, ils « mènent la danse » et possèdent les clés d'un territoire dont les puissants sont exclus[97].

Il est flagrant, en outre, que ces écrits illégaux surgissent lors de tensions très vives entre la société civile et le pouvoir politique ou financier. Lors de la guerre de Vietnam, la ville de San Francisco avait vu fleurir nombre de messages anti-bellicistes, anti-militaristes ou exprimant une volonté de libération sexuelle. Les murs se parent ainsi très souvent des mots d'anonymes ayant clairement une sensibilité de gauche.

[95] Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 70.
[96] Djan Ivson, *op. cit.*, http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr.
[97] Pour Béatrice Fraenkel, le contenu thématique commun des graffiti se rassemble autour d'une « réponse à diverses formes de répression sociale qu'elle soit de nature politique, religieuse, sexuelle ». Il en va de même pour les *pixação*. Béatrice Fraenkel, *op. cit.*, p. 132-138.

> [Ces écrits] n'ont pas caché leur opposition à l'ordre établi, [...] ils ont servi de cri de protestation à une génération opposée aux usages de la « société unidimensionnelle » disséquée par Marcuse et anticipée dans les inventions de Georges Orwell, Aldous Huxley ou Ray Bradbury ; une plainte qui a opposé au conservatisme social et idéologique un nouveau mode de comprendre la vie, une façon plus libre d'être et d'exister[98].

À propos des murs de mai 68, Aline Seconde évoque ce poids de la morale et cette société sage et policée comme limon fertile à la révolte graphique. « Dans une société fortement censurée, le droit de s'exprimer devait se voler, s'imposer par des mots tracés à la bombe mais aussi des pochoirs que les jeunes fabriquent pour rendre leur discours plus élaboré »[99]. La dictature franquiste n'a pas pu contenir, non plus, les écrits spontanés. En 1959, Brassaï observe que les murs de Madrid, de Valence, de Barcelone et de Séville se couvrent de la lettre « P » de « protesta ».

> Les graffiti politiques ont une grande importance en Espagne, comme dans tous les pays où la communication institutionnelle est très puissante. Ils constituent un mécanisme symbolique de lutte : la conquête de la liberté d'expression. Mais il ne s'agit que d'objectifs limités étant donné qu'ils ne peuvent faire concurrence aux mass-media omniprésents et omnipuissants. [...] Les graffiti de gauche commencent à s'exprimer sur les murs : l'opposition au régime a besoin de voies d'expression contrairement à l'extrême droite dont les graffiti ne servent qu'à neutraliser les graffiti de la gauche, à contrôler les pensées, les regards. Après la mort de Franco, le 20 novembre 1975, les murs des villes deviennent d'énormes journaux : il n'est plus question d'y consigner des slogans mais bien des événements quotidiens ; ils sont le pilier d'un mécanisme de communication d'urgence[100].

L'approche de ces différentes pratiques d'appropriation graphique de l'espace public nous permet de mieux comprendre les enjeux soulevés par l'art public. Il s'agit tout d'abord d'une forme esthétique répandue par des individus généralement initiés aux techniques plastiques et picturales. Ils empruntent donc à des mouvements étudiés par les historiens de l'art un certain nombre d'éléments formels et conceptuels. Des peintures pariétales, ces

[98] « *no ocultaron la oposición al orden establecido, [...] sirvieron como grito de protesta a una generación contraria a los usos de la "sociedad unidimensional" diseccionada por Marcuse y anticipada en las fabulaciones de Georges Orwell, Aldous Huxley o Ray Bradbury ; una protesta que opuso al conservadurismo social e ideológico un nuevo modo de entender la vida, una manera más libre de ser y estar* », Antonio Castillo Gómez, *op. cit*., p. 222.
[99] Aline Seconde, *op. cit.*, p. 27.
[100] Diana Gioia « Les graffiti postfranquistes: thèmes privilégiés », in *La langue libérée : Etudes de socio-lexicologie*. Bern, Berlin, Éditions Laurian, A.M., Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Centre de Recherche Lexiques - Cultures - Traductions, 2003, http://www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article2465, p. 185-198.

intervenants ont retenu le travail sur un support irrégulier. Ils adaptent ainsi leurs œuvres aux aspérités du mur, modifiant par là même sa fonction première. Les formes graphiques qui s'y logent acquièrent parfois un pouvoir performatif.

Tout comme l'art brut, il manie des éléments prosaïques –matériaux, supports, espaces d'exposition– pour parvenir à un résultat qui sollicite la perception sensible du regardant. Mais si la ville est envisagée comme un espace à remodeler, les artistes publics ont généralement un abord différencié des surfaces à investir. Ils considèrent en effet que certains bâtiments sont à respecter, parce qu'ils témoignent d'une histoire particulière.

L'art public doit également beaucoup aux inscriptions spontanées, réalisées par des citoyens cherchant à se faire entendre. Les graffiti de l'époque romaine témoignent d'une liberté de ton que ces artistes cherchent à renouveler dans l'espace public contemporain. Pour ce faire, ils s'affranchissent de plusieurs contraintes, financières, spatiales et créatives. De ce fait, ils s'inscrivent dans l'illégalité et rejoignent les graffeurs *Hip Hop*, qui réalisent, eux aussi, une activité indépendante et transgressive.

En revanche, ces interventions ne sont pas cryptées mais pensées pour atteindre un grand nombre de personnes. Elles sont conçues, comme les murales, dans une perspective communicationnelle, visent à répandre des messages intelligibles et manient des codes de la culture populaire.

L'art public partage enfin avec d'autres inscriptions urbaines contemporaines –la *pintada*, la *leyenda* et la *pixação*– un caractère engagé. Ces différentes formes graphiques investissent l'espace public pour exprimer une plainte, pointer une faille ou générer un lien social. Elles témoignent, en somme, d'une préoccupation de ces intervenants pour la vie dans la cité.

2 Les inscriptions artistiques contestataires

Si une partie de ce travail s'attarde longuement sur le graffiti *Hip Hop*, c'est parce que l'art public doit en grande partie son origine à cette pratique. L'artiste public espagnol Dr Case, dans un échange de mails datant d'octobre 2010, confirme le lien très étroit qui unit ces deux activités. Pour lui, elles sont liées dans un rapport de cause à effet et ne peuvent pas être envisagées séparément. L'art public n'aurait, en effet, probablement pas existé sans l'émergence du graffiti. Il considère que le *street art* résulte d'une « diversification des techniques pour intervenir dans l'espace public » et qu'il doit sa force et son impact actuels à cette forme d'occupation graphique qui l'a précédé. Par ailleurs, si nous nous attardons sur le graffiti, c'est également car il est désormais trop souvent relégué au second plan, comme une sous-catégorie de l'art public, alors qu'il a directement inspiré la réalisation d'interventions sensibles dans l'espace public. Dr Case regrette aussi qu'il soit considéré comme un « acte de vandalisme injustifié », tandis que le *street art* est accepté et considéré comme respectable [101].

2.1 Les prémices du *street art*

2.1.1 La diversification des supports et du matériel

Plusieurs hypothèses permettent de comprendre l'orientation progressive de certains graffeurs vers une forme artistique plus consensuelle. Tout d'abord, la pérennité et le succès de cette pratique leur ont permis d'observer l'impact croissant de ces inscriptions sur les habitants d'une ville. Les graffiti qui étaient d'abord destinés à un petit nombre d'initiés sont devenus des écritures que tout citadin reconnaît et assimile de manière intrinsèque à l'urbanité. Certains scripteurs, ayant pris la mesure de cette influence, ont développé leurs techniques afin de toucher un plus large public, prenant de la sorte la cité pour un musée à ciel ouvert. Cette perspective a, en outre, permis de susciter de nouvelles vocations.

[101] « *Pienso que el graffiti y el street art están ligados, no creo que puedan considerarse dos movimientos independientes y ni siquiera sé si el street art como tal hubiera existido si no existiera antes el graffiti.Creo que el mundo del graffiti y el street art están ligados y que el street art no habría existido o no tendría la fuerza que tiene sin el graffiti. Yo considero que el street art es una evolución del graffiti y también una diversificación de las técnicas usadas para intervenir en el espacio público. También creo que muchas personas quieren desvincular el graffiti y el arte urbano porque consideran que el primero es un acto de vandalismo injustificado y el segundo un acto artístico aceptable. Por eso quieren pensar que son dos movimientos independientes y que no tienen nada que ver, aunque en realidad no es así* », Dr Case, *email* du 7 octobre 2010.

Graffer, c'est aussi clamer son existence dans un lieu régulé et aseptisé. Il faut donc inscrire son nom, son pseudonyme, le fruit de sa pensée sur le plus grand nombre de supports possibles. Pour cela, les graffeurs et artistes ont trouvé dans les pochoirs et les affiches sérigraphiées un moyen novateur permettant de multiplier les signes à volonté.

Une autre raison pourrait être purement pénale. En effet, les mesures de répression à leur encontre les ont peut-être encouragés à éviter, dans la mesure du possible, les prises en flagrant délit. C'est la raison pour laquelle certaines inscriptions ont commencé à être préparées pour être posées rapidement et massivement sur les murs au moyen d'affiches, de pochoirs ou d'autocollants par exemple.

Nous savons que la surenchère est l'un des piliers de la pratique du graffiti contemporain. Elle pourrait également constituer un des facteurs de l'apparition de l'art public. Les graffeurs se doivent de faire mieux, plus grand, plus innovant et plus risqué que leurs confrères. Or, lorsque la ville et ses lieux stratégiques se trouvent en grande partie déjà couverts par les bombes de peinture, comment se démarquer de cette masse d'écrits ?

De plus, le graffiti *Hip Hop*, dont le travail plastique et l'aspiration artistique sont manifestes, est aussi le fruit d'une évolution : l'élaboration de pièces plus sophistiquées témoignent d'une volonté de faire avancer cette pratique. Ces compositions nécessitent une préparation longue, elles sont préalablement passées par l'esquisse, nécessitent des mesures préalables des murs à investir, mais aussi une grande dextérité dans l'exécution. L'art public trouve donc son origine dans les réflexions chaque fois plus poussées de certains graffeurs perfectionnistes. C'est le cas de trois artistes que nous avons interrogés[102].

Enfin, les intervenants publics ont probablement été influencés par des artistes qui avaient commencé dans les années 1960 à exposer leurs œuvres dans la rue et sur lesquels nous reviendrons.

Ces éléments nous permettent d'expliquer l'évolution progressive vers une forme d'expression artistique moins codifiée, ce glissement de l'esthétique vers l'éthique, c'est-à-dire vers un contenu ayant une valeur communicative, sociale, ou idéologique. C'est un genre nouveau dont le but est de transmettre un message explicite à l'autre. De fait, dans nos enquêtes de terrain, il apparaît que les passants qui savent différencier art public et graffiti *Hip Hop* opposent bien souvent la clarté du premier à la confusion ou à l'hermétisme de l'autre[103].

[102] Dos Jotas, Borondo et El Niño de las Pinturas, ont en effet débuté par le graffiti *Hip Hop*. Puis leur pratique s'est peu à peu étoffée jusqu'à aboutir à une forme d'occupation graphique plus ouverte.
[103] Le réalisateur Chris Marker parle lui aussi de la « virtuosité embrouillée des *tags* ou du symbolisme latent des graphs », voir Thoma Vuille, *M. Chat*, Paris, Éditions Alternatives, 2010, p. 31.

Cette ouverture permet non seulement au passant lambda d'être touché par une intervention et de changer son rapport à la ville, mais selon certains auteurs, elle encouragerait aussi les individus à passer à l'acte et à investir la rue. Pour Paul Ardenne, la « facilité d'expression » du *street art* fait de lui un « langage possible ». Chacun, dit-il « sans compétence, peut s'y adonner à loisir. Se faire connaître, exister dans un territoire donné, exprimer une idée-force qui n'appartient qu'à soi et qui bénéficiera [...] d'un indéniable impact public »[104].

On retrouve ici des similitudes avec l'art brut, qui naît du manque de compétence et / ou de « l'ignorance esthétique » de ses pratiquants. En revanche, si l'art public constitue effectivement un « langage » nouveau permettant de partager une idée avec un large public, plusieurs qualités et talents nous semblent requis afin que l'impact du public soit considéré comme « indéniable ». Les témoignages recueillis auprès des passants démontrent en effet que les œuvres les plus marquantes sont généralement celles qui ont nécessité un travail important, tant du point de vue graphique que formel. L'art public, en ce qu'il aspire à transmettre à l'autre une émotion ou à activer la fonction réflexive des individus, exige une maîtrise de certaines techniques picturales. Pour autant, d'autres témoignages viennent confirmer le point de vue de Paul Ardenne. Ainsi, à la vue d'une œuvre particulière, certains regardants ont exprimé leur envie d'intervenir également dans la rue, considérant qu'il s'agissait avant tout d'une forme d'expression populaire et accessible[105].

[104] Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 25.
[105] Voir, par exemple, le témoignage de ce passant p. 420.

2.1.2 En Espagne : Des pionniers du graffiti *Hip Hop* au *street art*

Le même glissement progressif vers une forme plus consensuelle d'inscriptions publiques s'est opéré sur le territoire espagnol. Le graffiti *Hip Hop* y fait ses premiers pas grâce à l'engouement causé par la danse appelée *breakdance*[106]. Dans le milieu des années 1980, l'émission de télévision de TVE *Tocata* propose ainsi une rubrique « *A todo break* » et diffuse massivement des chorégraphies de *breakeurs*. Quant au cinéma, *Flashdance*, diffusé en septembre 1983, rencontre un véritable succès populaire. Pourtant, le film est durement critiqué par la presse. Diego Galán, journaliste à *El País*, évoque une « narration idiote » qui présente des interventions musicales « mal filmées » et sans d'intérêt. Il regrette néanmoins que le réalisateur Adrian Lyne n'ait pas accordé plus de pellicule à la prestation des quatre danseurs du Rock Steady Crew[107].

L'année suivante, d'autres films vont venir alimenter cette culture et permettre de rassembler un public naissant sur le territoire espagnol[108]. Ces productions mettent en scène les danseurs, les *breakeurs,* devant de grandes pièces de graffiti-signature. C'est donc par le cinéma et par la danse que le graffiti *Hip Hop* fait une intrusion remarquée en Espagne. L'engouement suscité par cette forme novatrice d'inscription urbaine facilite peu à peu la diffusion de nombreuses ressources spécifiques. Gabriela Berti évoque ainsi le film de 1983 de Tony Silver, *Style wars*, qui a été introduit à partir de 1985 sur le territoire espagnol, en VHS et en langue allemande. Selon elle, son impact a été tel que l'on a pu observer une recrudescence des *tags* à Barcelone, où le co-producteur Henry Chalfant était venu présenter le film cette même année. Par la suite, *Wild Style* élargit le champ des possibles aux apprentis *tagueurs* et graffeurs espagnols en présentant un panel nouveau de lettrages, de couleurs et de tailles. La traduction de l'ouvrage de Craig Castleman sur les graffiti en 1987, fait état, avec les rares magazines et les fanzines importés, d'une production écrite consacrée exclusivement au phénomène[109].

---

[106] Les championnats de danse organisés par les *breakeurs* supposaient que chaque groupe, chaque *crew*, devait inscrire son nom selon l'iconographie *Hip Hop* afin de marquer les esprits et de démontrer sa dextérité, sa maîtrise des codes de cette culture voire sa suprématie en la matière. Les pièces servaient de décors aux différentes *jam sessions* de Madrid, Barcelone, Alicante, Séville, Saragosse,Valence et Palma de Majorque.

[107] « *La boba narración de esta historieta se ilustra esporádicamente en Flashdance con números musicales mal rodados y de escaso atractivo exceptuando el de los cuatro bailarines callejeros que, no obstante, se interrumpe tanto que queda reducido a un simple spot* », Diego Galán, « La chispa de la nada », in *El País*, 05/09/1983, consulté le 01/11/2011.

[108] Voir Gabriela Berti, *op. cit.*, p. 65-66.

[109] Craig Castleman, *Getting up, subway graffiti in New-York*, New-York, The Mit Press, 1982.

On peut donc considérer que l'irruption de la culture *Hip Hop* s'est opérée par vagues successives en Espagne. La première qui s'étend de 1984 à 1987, a permis de diffuser et de consolider sa forme la plus élémentaire, le *tag*. La seconde période, qui prend fin en 1990, permet aux novices d'accéder à des interventions chaque fois plus élaborées. Les années 1990 marquent un nouveau tournant, car le mouvement commence à intéresser les médias de masse et le matériel spécifiquement conçu pour le graffiti se commercialise en Espagne. Les graffeurs deviennent plus nombreux et les inscriptions se fondent parfois dans la mouvance *Hip Hop* formée par le rap et le breakdance.

Il faut ajouter que Madrid, Barcelone et Grenade sont des villes touristiques. De ce fait, la diffusion de fanzines, de photographies et de cassettes a été facilitée. De la même manière, les échanges avec les graffeurs venus de l'étranger ont permis aux intervenants espagnols d'observer des techniques et des styles novateurs et de faire évoluer leur pratique.

Un certain nombre de textes et de supports audiovisuels permettent de comprendre comment chacune de ces villes a amorcé sa transition vers l'art public. Cependant, le phénomène madrilène est le plus documenté, car il semblerait que la capitale ait été la première envahie par les signatures stylisées. C'est pourquoi une part plus importante sera consacrée à la *Villa y Corte*.

Pour comprendre comment, sur le territoire espagnol, les inscriptions murales cryptées se sont muées peu à peu en une forme graphique davantage intelligible, il est intéressant de remonter aux premières manifestations réalisées à Madrid. Dans les années 1980, si l'on exclut les quelques inscriptions politiques dues à l'effervescence de la Transition, les murs de Madrid étaient vierges d'épigraphes spontanées. C'est donc avec beaucoup de surprise et de mystère qu'ont été accueillies les signatures des premiers graffeurs.

On désignait ces bandes de jeunes scripteurs sous le nom de *Flecheros* ou *Autóctonos*. Ces appellations étaient dues à leurs signatures, souvent accompagnées d'une flèche pour les premiers ou, dans le cas des seconds, pour souligner leur appartenance à la seule capitale espagnole. La différence entre les graffeurs *Autóctonos* et les *Hipoperos* concerne tout d'abord le lieu d'exécution. Les *Flecheros* agissaient dans la capitale, tandis que les graffeurs *Hip Hop* étaient plus prolixes en banlieue. Par ailleurs, cette distinction avait trait à leur capacité à se réunir en groupe et à diversifier leurs pratiques. Tandis que les graffeurs

Flecheros signaient de leurs noms le plus souvent de façon autonome, les *Hipoperos* se constituaient en bandes hétérogènes qui accueillaient également en leur sein des DJ, des breakeurs et des rappeurs[110].

Il est donc important de souligner, tout d'abord, le rapprochement qui peut être fait entre les artistes publics et les premiers *Flecheros*. Ces derniers n'étaient pas liés à la culture *Hip Hop* et occupaient un territoire semblable aux *street* artistes contemporains. Par ailleurs, leur signature accompagnée d'une flèche traduisaient déjà une volonté de se démarquer, au moyen d'un signe, du travail et du propos des *Hipoperos*.

Il est intéressant de constater que ces deux groupes se sont approprié le territoire madrilène en le divisant en deux parties distinctes[111]. Le sud-ouest se démarquait du reste de la capitale car les *writers* de renom habitaient ces quartiers. Le reste de la ville formait l'autre territoire graphique. Il faut préciser que Suso33 un graffeur emblématique, s'est essayé au graffiti dès 1984 dans le quartier nord du Pilar.

Les noms *taggés* étaient parfois accompagnés du « R » entouré, symbole d'une marque déposée. Cette pratique a été initiée par le graffeur madrilène El Muelle. Ce dernier déposera même son nom au registre des marques et portera plainte à plusieurs reprises lorsqu'une institution se servira de son nom ou s'inspirera de sa signature. À propos de lettres entourées, le « A » rencontra un succès équivalent sur les murs de la capitale, en pleine transition démocratique.

Juan Carlos Argüello, alias « El Muelle », est considéré comme l'un des pionniers du graffiti espagnol. Il a commencé à répandre son nom vers 1982 dans différents quartiers de Madrid, avec ses collègues *flecheros* Glub, Rafita et Blek la rata. Bien qu'il se soit défendu de toute action engagée ou politique, il conférait à ses inscriptions une dimension éthique en ne laissant sa trace que sur des panneaux publicitaires ou les murs en voie de démolition. Il épargnait ainsi les supports historiques et patrimoniaux. À l'exception d'une fois, où il fut pris

[110] En Espagne, le graffiti naissant n'était donc pas exclusivement lié au mouvement *Hip Hop*. Toutefois, il faut peut-être nuancer l'avis de Gabriela Berti sur la distinction qu'elle établit entre les *Flecheros* et les *Hipoperos*. Elle soutient, en effet, que les signatures des *Flecheros* sont des manifestations propres à l'Espagne et seraient nées spontanément dans la capitale sans avoir été influencées par la culture urbaine des États-Unis. Certes, Internet n'existait pas, et la diffusion des informations était bien plus lente qu'aujourd'hui. Cependant, nous sommes tentée de croire que la présence militaire des États-Unis sur la base de Torrejón a permis la diffusion de la signature stylisée. En outre, les *Flecheros* ont commencé leur invasion graphique dans les années 1980, soient 15 ans après la naissance du phénomène à Philadelphie et à New York. Ainsi le tourisme et le cinéma constituent-t-il d'autres options facilitant la diffusion et la « contamination » du territoire espagnol. Un échange a pu naître y compris par la seule évocation de ces signatures à la bombe de peinture, permettant de faire naître des vocations en Espagne.
Les *Flecheros* eux-mêmes s'affranchissent volontiers du mouvement *Hip Hop*, mais il s'agit là d'une volonté de se démarquer de leurs « rivaux » de banlieue, de démontrer une forme de suprématie. Cette façon d'engager une compétition fait d'ailleurs partie intégrante de la culture *Hip Hop*. Tout comme l'acte de multiplier sa signature, qui plus est à la bombe de peinture. Ce sont les raisons pour lesquelles il semble possible de douter de l'origine purement espagnole du mouvement *flechero*.

[111] Gabriela Berti, *op. cit.*, p. 68.

en flagrant délit alors qu'il inscrivait son pseudonyme sur le piédestal de la statue emblématique de l'ours et de l'arbousier. Il dut s'acquitter d'une amende de 2500 pesetas[112] après être passé devant le tribunal. Il mourut prématurément en 1995, à l'âge de 29 ans. La galerie Estiarte et le *Círculo de Bellas Artes* de la capitale espagnole ont fait don à la Mairie de deux toiles de grande envergure. Il ne reste, à part cela, que très peu de traces de son activité dans l'espace public madrilène contemporain[113].

Glub est, comme El Muelle, un pionnier du graffiti en Espagne. Il utilise le sigle de la marque déposé à ses débuts mais complète sa signature par « *el aogado* » accompagné de trois bulles, afin de se démarquer de Muelle. Par ailleurs, on doit à Rafita les premiers *tags* en trois dimensions.

Le clan des *Flecheros* affectionnait particulièrement les panneaux publicitaires mis en place dans le métro madrilène par l'entreprise Expoluz tout comme les affiches bleues qui faisaient la transition entre deux annonces publicitaires dans la rue. Il est intéressant de constater qu'à Madrid, les *tags* et les graffiti se sont répandus de la ville intra-muros à ses quartiers périphériques. Les quartiers de la banlieue sud-ouest de Madrid, Alcorcón et Móstoles ont été les plus touchés. À propos d'une fresque réalisée en 1985 par Chop, Rayo et Faze2, voici ce témoignage de l'accueil par les habitants d'Alcorcón :

> Les gens du voisinage n'avaient pas de références pour comparer ce qui avait «poussé» sur les murs du jour au lendemain, mais ils l'ont perçu comme quelque chose de joli et certains habitants apportaient même des boissons chaudes pendant [que les graffeurs] peignaient. Alcorcón était presque une toile vierge et en deux ans seulement, elle s'est remplie de couleurs, d'un bout à l'autre de la ville[114].

Les graffeurs se réunissaient en groupes afin de planifier plus aisément la réalisation de leurs fresques : collecte de matériel, repérage de murs, ébauche et élaboration rapide. Les murs longeant les lignes de la RENFE ont permis ainsi de créer un lien entre ces espaces investis.

[112] Une quinzaine d'euros.
[113] Il resterait une ou deux interventions véritables. Néanmoins, dans la mesure où des signatures de Muelle sont apparues après la mort du graffeur, leur origine est contestée.
[114] « *La gente de las inmediaciones no tenía referentes para comparar lo que había "crecido" en las paredes de la noche a la mañana, sin embargo lo vieron como algo bonito y algunos vecinos hasta les bajaron bebidas calientes mientras estaban pintando. Alcorcón era prácticamente un lienzo en blanco y, en sólo dos años, se llenó de color de punta a punta de la ciudad* », Gabriela Berti, *op. cit.*, p. 127-128.

En février 1985 a été organisée la première exposition de toiles réalisées par les grands graffeurs nord-américains à Madrid, durant la Feria ARCO. Elle a permis de réunir Lady Pink, Toxic, Futura 2000, Toxic, des artistes inspirés par le graffiti *Hip Hop* comme Keith Haring et Jean-Michel Basquiat, mais aussi de présenter des exhibitions en direct et d'organiser des tables rondes autour de l'arte povera et du graffiti comme moyen d'expression[115].

Cette manifestation pourrait ainsi constituer une étape importante dans l'histoire de l'art public espagnol. Bien que son émergence survienne plus tardivement, la Feria ARCO a, pour la première fois, mêlé graffeurs et artistes professionnels et a accordé une légitimité institutionnelle à l'occupation graphique urbaine.

Avec la circulation des informations, des techniques les inscriptions prennent de l'ampleur. À ce titre, nous pouvons évoquer l'une des plus importantes fresques, un *wall of fame* réalisé un an plus tard à proximité de l'école Ramiro Maeztu, dans le quartier de Fuencarral[116].

Le film réalisé par Pascual Cervera en 1991, *Mi firma en las paredes*, est un docu-fiction sur le graffiti en Espagne[117]. Il est intéressant à bien des égards. En effet, il présente un point de vue qui, sans faire l'apologie du graffiti-signature, permet de mesurer les motivations qui poussent la jeunesse à inscrire son nom sur les murs.

---

[115] *Ibid*., p. 72.

[116] Le *wall of fame* est un mur sur lequel plusieurs graffiti réalisés par différents intervenants se fondent afin de ne former qu'une composition. On y peint une figure et / ou un nom, ce qui permet une reconnaissance de son travail par les autres graffeurs, d'où l'expression anglaise de « mur de la gloire ».

[117] Il narre le quotidien de trois adolescents qui n'aspirent qu'à graffer jour et nuit sur les murs de leur quartier. Inspirés par un certain Muelle, dont ils pistent la signature, ils échafaudent des plans afin de récupérer le précieux matériel qui servira leur dessein. C'est ainsi qu'ils sont amenés à quémander des bombes de peinture auprès des graffeurs plus expérimentés, à les voler et même à participer à une campagne contre la drogue en échange de bombes de peintures et de feutres. La voix narrative commence par présenter une genèse du graffiti, qui s'étend des peintures pariétales au mur de Berlin, en passant par l'Égypte, la Rome antique, les murs parisiens de mai 68, du printemps de Prague puis de New York. Cette perspective historique montre ainsi clairement l'évolution des graffiti dans le monde et à travers les siècles. Mais aussi ce point commun à leur naissance, la volonté de se faire entendre lorsqu'on est privé d'une parole publique. Les graffiti sont « la voix des sans-voix » [« *la voz de los que no tienen voz* »]. On y apprend que le graffiti est né des simples *tags*. La surenchère entre *taggeurs* étant féroce, elle a généré une « course folle pour voir qui signait le plus » [*« una loca carrera para ver quién firmaba más* »], chacun cherchant par tous les moyens à rendre leur signature atypique et souveraine. C'est alors que l'on confère aux traits une perspective et que l'on donne naissance aux graffiti en trois dimensions. On assiste à ce propos, à un dialogue entre graffeurs et *taggeurs*. La bataille qu'ils se livrent est manifeste, les graffeurs reprochant aux *taggeurstags* la simplicité de leurs productions. Cette querelle verbale permet finalement de différencier le *tag* d'un graff : tandis que le premier est un travail sur la calligraphie et permet une reproduction rapide et massive d'une même signature, le deuxième nécessite plus de temps à la réalisation et exige une plus grande surface de travail. Le *tag* ne requiert qu'un seul feutre -ou une bombe de peinture- mais sera visible sur un plus grand nombre de supports. Le graffiti aura besoin de plusieurs bombes de couleurs et occupera un plus grand espace, au détriment de sa répétition.

Il est ensuite suivi d'un débat télévisé entre le graffeur Blek la Rata et Esperanza Aguirre, alors conseillère à la question environnementale à la Mairie de Madrid. Chacun défend son point de vue, Esperanza Aguirre commence par dire qu'elle différencie clairement les pintadas –qui sont pour elle des inscriptions disgracieuses polluant les murs de sa Municipalité– des graffiti, expression esthétisante d'une jeunesse rebelle. Elle termine finalement par défendre l'arrêté municipal voté en 1984, prohibant toute inscription illégale sur les murs de la capitale espagnole. Le débat, qui dure une dizaine de minutes, nous montre ce basculement de la conseillère municipale, qui adopte, à mesure qu'intervient Blek la Rata, une position plus ferme. Il faut dire que le graffeur présente des arguments tout à fait solides et dispose d'une aisance verbale certaine. Il exprime son point de vue en usant de rhétorique et d'exemples démontrant le caractère social et la portée politique de cette démarche graphique. Carlos Uribe, de son vrai nom, évoque l'activité de graffeur comme une alternative à l'expression d'une jeunesse désenchantée.

> C'est une façon de crier, de signifier "nous sommes là, nous valons quelque chose et ça c'est ce que nous faisons". Et en plus, c'est beau, [...] ça décore la ville. Avant toute chose, il s'agit d'embellir la ville, offrir de la couleur aux gens dans leurs trajets quotidiens. De la couleur dans une ville grise [...]. Bien souvent, le graffiti naît de la perception de ne pas avoir un avenir, d'étudier et de ne pas avoir de travail, de ne pas trouver de sortie. Et le graffiti est avant tout un symbole de protestation[118].

Lorsque le modérateur de ce débat propose aux deux intervenants de trouver un compromis, Esperanza Aguirre demande à son interlocuteur pourquoi les graffeurs rechignent-ils à utiliser les quelques murs offerts par la Mairie ou à honorer des commandes de graffiti. À cela, Carlos Uribe répond que cet arrangement ne serait ni cohérent ni compatible car le graffiti « surgit de la ville, de la spontanéité [...]. Cela serait comme vouloir domestiquer un animal : en le mettant dans une cage, il n'est plus un animal et devient un jouet, prisonnier de ses maîtres »[119]. Il conclut par cette phrase, qui, à première vue, peut paraître prétentieuse mais qui en réalité, permet de ponctuer son intervention dans la droite ligne de sa démonstration : « nous sommes altruistes »[120]. Si l'on résume chacun des points de

[118] « *Es una manera de gritar, que quiere decir "aquí estamos nosotros, nosotros valemos para algo y esto es lo nuestro". Y encima es bonito, [...] decora la ciudad, más que nada es embellecer la ciudad, regalar a la gente, en su paso cotidiano por la ciudad, color. Color, en una ciudad gris [...]. Muchas veces el graffiti nace como fruto de un no-futuro, de un estudiar y no tener trabajo y no poder tener salida, machacado por una sociedad que no te da ningún tipo de salida. Y el graffiti más que nada es un símbolo de protesta* », Pascual Cervera, *Mi firma en las paredes*, Espagne, 50 min., 1991.

[119] « *Nace de la ciudad, de la espontaneidad. [...]. Sería como intentar domesticar a un animal que si le metes en una jaula, deja de ser un animal para convertirse en juguete, en presa de sus dueños* », *ibid.*

[120] « *somos altruistas* », *ibid.*

vue, Blek la Rata présente le graffiti comme une démarche gratuite, de rébellion contre une société qui marginalise sa jeunesse. Cette dernière prend les pigments en guise d'armes et offre aux habitants des compositions colorées. Esperanza Aguirre pense, quant à elle, que cette jeunesse se marginalise volontairement en détruisant les biens de l'espace public. Elle consent, néanmoins, à reconnaître la qualité esthétique de certains graffiti.

A la question de l'éthique et du support sur lequel laisser son inscription, le film nous permet d'entendre la réflexion de Blek la Rata et de Muelle. Nous pouvons souligner par là même un autre intérêt de ce docu-fiction, qui est sa valeur en tant que document d'archive. Il met, en effet, en scène le graffeur Muelle. Il apparaît filmé de dos et donne son point de vue sur la question du graffiti, et plus particulièrement, sur cette éthique tacite connue et respectée de la plupart des intervenants urbains, graffeurs comme artistes publics actuels[121].

> Cela fait 8 ans que je graffe et [...] j'ai appris deux choses. La première, c'est que l'on ne peut pas peindre n'importe où. On ne peut pas peindre les wagons du métro, les murs des maisons ni les propriétés privées. [On peut graffer] sur les affiches publicitaires, les panneaux abandonnés, les murets, des choses dans le genre[122].

Quant à Carlos Uribe, alias Blek la Rata, il rappelle qu'il y a des lieux « où il l'on ne doit pas peindre [...] c'est clair, et ça, on le sait tous »[123]. En d'autres termes, il exclut de fait les scripteurs qui ne respecteraient pas cette condition. Ce « *todos* » sous-tend un collectif conscient de son action et qui respecte les éléments patrimoniaux et artistiques.

Muelle poursuit son intervention en évoquant les raisons qui le poussent à peindre son pseudonyme sur les murs.

> Dans une ville comme celle-là, il y a trop de merde et trop de solitude. De cette façon, on offre aux gens un peu de nous-même. [...] Quand tu peins, tu te sens vivant et, pendant un instant, tu oublies que tu appartiens à la masse[124].

---

[121] Le jeune protagoniste du film tombe au hasard de son errance nocturne, sur El Muelle, en pleine réalisation d'un graffiti. L'adolescent le reconnaît immédiatement, non physiquement, car Muelle était un mystère pour la plupart des habitants de la capitale espagnole, mais parce que sa mobylette était marquée de la signature caractéristique de « Muelle ». Si son visage était inconnu, les adeptes savaient en revanche que Juan Carlos Argüello devait son nom à un gros ressort placé sur sa bicyclette, dont il ne se séparait jamais à ses débuts.

[122] « *Llevo ocho años pintando y [...] he aprendido dos cosas. La primera es que no se puede pintar en cualquier sitio. No se puede pintar en los vagones del metro, las paredes de las casas, ni las propiedades privadas. [Se puede pintar] en los carteles publicitarios, vallas abandonadas, tapias, cosas por el estilo* », *ibid.*

[123] « *en donde no se debe pintar [...] esta claro y eso lo sabemos todos* », *ibid.*

[124] « *en una ciudad como ésta, hay demasiada mierda y demasiada soledad. De este modo, le regalamos a la gente un poco de nosotros mismos. [...] Cuando pintas te sientes vivo y por un momento te olvidas de que eres masa* », *ibid.*

Le graffiti fut, à ses débuts en Espagne, une façon de revendiquer et de se réapproprier l'espace public, au moyen de manifestations culturelles « sans médiation intéressée ou aliénante »[125].

Pour ce qui est de Grenade, l'ouvrage *Granada Graffiti 2005_1989* présente, comme son titre l'indique, une rétrospective des interventions dans un ordre chronologique inverse. À l'image du graffiti, il se pose ainsi en réaction contre les conventions. Si l'on veut aborder l'histoire de ces murs dans une perspective diachronique, il est donc préférable de le lire en commençant par la fin. Le graffiti à Grenade est marqué par de nombreuses collaborations, notamment durant les différents festivals organisés.

> En quinze ans, le graffiti de Grenade a atteint des niveaux de qualité et de reconnaissance inattendus. Aujourd'hui, c'est l'un des plus remarqués en Espagne. Mais il ne s'est pas contenté de cela ; la quantité et la qualité de ses pièces ont attiré l'attention depuis différents coins de l'Europe et du reste du monde. Comme bien souvent, la reconnaissance est d'abord venue de l'extérieur plutôt que de sa propre maison[126].

Si aux États-Unis, la transition vers l'art public indépendant débute dès les années 1980 avec les interventions de Keith Haring dans le métro de New York, il faut attendre une décennie de plus pour qu'en Espagne le graffiti-signature initie sa mue progressive. À Barcelone, Pez, qui signait abondamment sur les murs de sa ville, commence à laisser un poisson bleu au sourire ravageur en guise de « blason ». Il devient ensuite sa marque de fabrique et l'on peut le voir encore aujourd'hui, border les lignes de chemin de fer entre Barcelone et Manresa.

À Grenade, El Niño de las Pinturas glisse peu à peu vers une forme picturale novatrice. Il utilise les techniques apprises lors de ses expériences collectives et réalise des pièces individuelles qui lui permettent de s'affranchir de l'esthétique caractéristique du graffiti des années 1990. Il va mêler aux ombrages, aux effets de brillance, aux contours marqués, aux flèches et à la ponctuation de ses débuts des éléments nouveaux. Ainsi, il se met à répéter deux symboles qui lui sont propres, l'horloge et l'engrenage. L'écriture prend une part plus importante encore dans ses graffiti, faisant apparaître un foisonnement scriptural en

[125] « *sin mediaciones interesadas o alienantes* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 12.
[126] « *En quince años, el graffiti granadino ha alcanzado unas cotas de calidad y reconocimiento insospechadas. Hoy por hoy es uno de los más destacados del país. Pero no se ha quedado ahí ; la cantidad y calidad de sus piezas han llamado la atención de los más diversos rincones de Europa y del resto del mundo. Como muchas veces ocurre, el reconocimiento le ha llegado antes desde fuera que dentro de su propia casa* », auteur de la citation inconnu, voir *Granada Graffiti 2005_1989*, Grenade, El Lunes, 2005, p. 5.

italique allant de la citation à la superposition des mots. Sa palette se diversifie et s'étoffe, sa maîtrise des dégradés de couleurs est chaque fois plus remarquable. L'approche de ses personnages se fait plus réaliste et ses traits acquièrent une grande netteté. En outre, il ne se contente plus d'un fond uni mais peint un décor qui se complexifie avec les années de pratique.

2.2 Les artistes publics contemporains engagés

2.2.1 Les précurseurs

Nous allons nous intéresser maintenant aux premiers artistes ayant préféré la rue à la galerie pour exposer leurs œuvres. D'après nos recherches, le précurseur se nomme Dennis Adams. Né en 1948, il a commencé par détourner les panneaux de signalétique à Genève en substituant au mot « danger » la photo d'un ouvrier, ce qui constitue, à notre connaissance, la première intervention artistique engagée dans l'espace public. Il est aussi un des premiers artistes à avoir conceptualisé le rapport entre l'art engagé et la ville[127]. L'américain Dan Witz, disséminait, quant à lui, des colibris de couleur vers la fin des années 1970. Il créa cet effet de surprise, caractéristique des œuvres de *street art*. Keith Haring s'exerçait sur les affiches noires des panneaux publicitaires du métro de New York entre 1981 et 1985. Il dessinait à la craie ses personnages caractéristiques, se forgeant un style faisant écho aux graffiti-signature et aux personnages de l'esthétique *Hip Hop*. De nombreux artistes publics font référence à son travail pour expliquer l'origine de leur pratique dans la rue. De fait, pour Dr Case, Keith Haring a été « le premier artiste public de l'histoire » qui a investit les couloirs du métro new-yorkais « précisément car il a avait vu ce que faisaient les gars du graffiti et [s'était] inspiré de leur travail »[128].

Lui, comme Jean-Michel Basquiat, se sont réapproprié les codes graphiques urbains. Tous deux souhaitaient « toucher un vaste public » et peut-être aussi attirer l'attention des galeristes et des marchands d'art[129]. Le peintre haïtien signait de SAMO, *Same Old Shit*, ses premières interventions graffitées dans le métro de New York. Anna Waclawek précise que cette expression était utilisée par les « Noirs new-yorkais pour dénoncer la persistance du

[127] Voir Dennis Adams, *Public difference : architecture shame*, New York, Christine Burgin Gallery, 1989.
[128] « *Para mí, el primer artista urbano de la historia fue Keith Haring, que empezó a pintar en el metro de Nueva York precisamente porque vio lo que estaban haciendo los chicos del graffiti y se inspiró en ellos* », Dr Case, courrier électronique daté du 7 octobre 2010.
[129] Anna Waclawek, *Street art et graffiti*, Paris, Thames and Hudson, 2012, p. 63.

racisme »[130]. C'est ainsi qu'il a commencé à intriguer par ses phrases parfois faites de non-sens et présentées au moyen d'une esthétique récurrente. Il signe dans les années 1980 cette inscription à la fois égotiste et contestataire : « SAMO comme la fin de la religion laveuse de cerveau, la politique qui ne va nulle part et la philosophie bidon »[131].

En France, Ernest Pignon Ernest et Jean-Claude Guillaumon sont les précurseurs de l'art public indépendant. Ce dernier commence, en effet, à réaliser des autoportraits dans les années 1970 et à les placarder sur les autobus de Saint-Étienne[132]. Ernest Pignon Ernest, né en 1942 à Nice, réalise ses premiers collages influencé par les échos mortifères d'Hiroshima et de Nagasaki. Ses personnages sont des fantômes errant sur les murs des villes. Plus tard, il s'insurge contre l'Apartheid et la contamination par le Sida. À Alger, il colle la figure peinte, grandeur nature, de Maurice Audin, militant pour l'indépendance de l'Algérie et mort durant la guerre. Ernest Pignon Ernest, qui manipule aussi bien le dessin, la sérigraphie que la peinture, continue d'inspirer les artistes urbains actuels.

Blek le rat, né en 1952, est surnommé le « décorateur de la ville ». Il est le précurseur du pochoir en France et peut-être même dans le monde. Il débute en 1981 dans les rues de Paris. Il explique son attrait pour l'espace public et son rejet du circuit privatif car les œuvres

> sont vues dans les galeries par une quarantaine de personnes et dans les musées par une dizaine de visiteurs, alors que, dans la rue, c'est une centaine de milliers de personnes qui les voient. Et ce qui donne toute son essence à une œuvre, c'est le fait d'être vue et non pas d'être vendue ou reconnue comme une œuvre d'art dans un musée, c'est d'être vue par des gens[133].

Ainsi, pour reprendre les mots de Clara Lamireau, la « stratégie de révolte » de cet artiste repose-t-elle sur une « alternative à une approche trop intellectuelle de la culture »[134]. Il considère l'art public comme un média qui lui permet de poser des questions sociales à une grande partie de citoyens. Il colle ou peint dans les rues des grandes villes des images grandeur nature de personnes sans domicile, en train de dormir à même le sol[135]. De la même

[130] *Ibid.*, p. 62.
[131] « *SAMO as an end to mindwash religion, nowhere politics, and bogus philosophy* », Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat : 1960-1988*, Londres, Taschen, 2003, p. 12.
[132] Voir l'article qui lui est consacré : http://www.491.fr/Archives%2096/Guillaumon.html, consulté le 10 août 2012.
[133] Blek le Rat, cité par Anna Waclawek *op. cit.*, p. 70.
[134] Clara Lamireau, *op. cit*, p. 39.
[135] Cette triste représentation fait écho aux travaux plus récents réalisés par El Niño de las Pinturas et Borondo, voir p. 290.

façon, lors de la captivité de la journaliste Florence Aubenas, il a réalisé et collé de nombreux pochoirs la représentant souriante dans les lieux qu'elle avait pour habitude de fréquenter à Paris.

2.2.2 La « transnationalisation de la contestation »[136]

Cette forme d'art insoumis commence à séduire de plus en plus d'artistes engagés de par le monde. Ils décèlent les différentes possibilités de cette pratique, notamment pour diffuser un message contestataire. La revendication graphique peut être envisagée aujourd'hui à une échelle internationale. Nous allons voir ici que certains artistes contemporains militent ensemble, bien qu'à des milliers de kilomètres de distance, pour les mêmes causes. Les artistes publics engagés sont nombreux et nous n'évoquerons ici que ceux dont le travail fait écho à celui des artistes publics espagnols que nous mentionnerons plus bas.

Shepard Fairey, le créateur de la figure d'Obey dans les années 1980, s'est inspiré du personnage André the Giant. Il colle ses affiches et ses *stickers* dans la rue afin d'amener « les gens à se pencher sur les détails et le sens de ce qui les entoure[137]. Né en 1970, cet artiste public américain qui signe « Obéis », recycle des images de miliciens. Ils sont représentés armés de fusils dont le canon fait office de soliflore. Son message, ironique, appelle à réfléchir à la cruauté de la société de consommation et à ses mécanismes. Pour comprendre le message de Shepard Fairey, il faut simplement inverser le sens littéral de l'image et du texte. Il utilise l'iconographie de la publicité ou de la propagande pour mieux s'en moquer. De la même façon, « *Obey* » nous invite plutôt à nous insurger qu'à obéir aveuglément.

Le photographe français JR est né en 1983 à Paris. Il est aussi ce que l'on appelle un *street* artiste participatif. Il réalise des portraits qu'il fait imprimer sur de grands pans de papier. Puis il les fait coller par les habitants du lieu où les visages sont destinés à être affichés. S'il choisit d'exposer des visages, c'est pour défendre la pluralité des cultures au sein de la ville ou encore de défendre la place des femmes dans la société.

---

[136] Nous empruntons l'expression au sociologue Lilian Mathieu. « On propose de définir l'internationalisation comme l'implication, dans un processus contestataire, d'acteurs [...] appartenant à au moins deux pays distincts, et la transnationalisation comme l'autonomisation d'un mouvement social par rapport aux influences étatiques nationales directes », Lilian Mathieu, *Comment lutter ? Sociologie et mouvements sociaux*, Paris, Textuel, 2004, p. 170.

[137] http://obeygiant.com/about, consulté le 12 août 2012.

Il a ainsi investi, en 2007, le mur de séparation israélien en affichant les portraits de palestiniens et d'israéliens ayant le même emploi, côte à côte. Ainsi, on a pu voir la photographie d'un imam, d'un rabbin et d'un prêtre hilares de part et d'autre du mur, ou encore des visages en plan rapproché de « ceux d'en face », souriant, grimaçant.

Il a également réalisé et collé en 2008 une série de portraits de femmes dans des villes agitées par des conflits de divers ordres. Cette série, intitulée *Women are heroes*, constituait, pour JR, l'exposition « illégale la plus grande du monde ». Ces femmes, si elles sont exposées, c'est, selon les termes du photographe, parce qu'elles « portent le monde et sa douleur ».

Enfin, nous pouvons mentionner sa série de portraits de jeunes de Montfermeil, un an avant les émeutes. L'exposition intitulée *Portrait d'une génération* a investi la cité des Bosquets ainsi que la capitale.

En Afrique du sud, nous pouvons évoquer le travail de la peintre Faith47, qui n'est pas sans rappeler celui du Niño de las Pinturas à Grenade. Elle représente en effet des visages accompagnés de phrases calligraphiées. Ses préoccupations sont principalement sociales, avec des inscriptions telles que « nous devrions être égaux devant la loi ». Au Brésil, l'artiste Nunca dénonce les méfaits de la mondialisation, mettant en image un monde « chaotique et névrosé », face à une population indienne exclue. Il interroge ainsi la place de la tradition dans la modernité. La pochoiriste australienne Vexta a peint, par exemple, une critique de la politique d'immigration en 2004 sur les murs de Melbourne. On y voit une horde de policiers, surprotégés en gilets pare-balles, derrière leurs masques, et une inscription « *Welcome to Australia* ».

Pour terminer, il faut mentionner le travail de l'anglais Banksy, né à Bristol en 1974. Ce pochoiriste contestataire se dit inspiré par l'œuvre de son prédécesseur, Blek le Rat. Ses interventions publiques remarquables, dégageant parfois une note humoristique très acide, touchent à la défense de la liberté des citoyens ou de la paix entre les peuples. On évoquera notamment cette peinture réalisée sur le mur d'Israël qui fait apparaître deux enfants munis de leurs seaux et de leurs pelles à sable. Au-dessus de leurs têtes, en trompe l'œil, il a dessiné une fente dans le mur, comme si un trou permettait de voir ce qui se passait derrière. Cette fausse perspective dévoile un paysage de plage idyllique, laissant penser aux regardants que c'est la vue qui se trouve derrière la frontière de béton. Là n'est pas la seule intervention de Banksy en Cisjordanie. Mais il est intéressant de noter que ces pochoirs, sur ce que les Palestiniens

nomment « le mur de la honte », ont fini par être recouverts de peinture, lancée volontairement par les habitants palestiniens. En effet, la majorité s'est offusquée de voir le mur embelli de la sorte.

Nous pouvons donner un autre exemple et souligner de nouveau l'ironie mordante du pochoiriste anglais. En 2008, il a peint à Londres un employé chargé d'effacer les graffiti sur les surfaces urbaines. En pleine action, on le voit de profil en train d'effacer une peinture rupestre grâce à un appareil projetant un puissant jet d'eau. On reconnaît clairement le style préhistorique : un camaïeu de couleurs ocres à verdâtres, des esquisses d'animaux à cornes, des figures humaines, une main dessinée au pochoir. Tout cela semble disparaître peu à peu sous le geste de l'employé municipal.

Ses images fortes, d'une concision et d'une efficacité redoutables, sont reconnues sur toute la scène internationale d'art public indépendant ainsi que par de nombreux citoyens. Banksy est, depuis peu, récupéré par les institutions tant politiques, économiques qu'artistiques. Notons que les immeubles sur lesquels elles apparaissent à Londres acquièrent une plus value financière très importante.

Chaque période de l'histoire laisse donc une trace dans les espaces partagés. Pour Martine Lani-Bayle, les murs « quoique muets et immobiles », ont leur langage, ils sont « vivants car évolutifs, perpétuellement changeants dans leur aspect. Ils sont la peau des habitants ». C'est, dit-elle, sur les murs des cités « que l'histoire s'accroche et résiste », faisant de la ville une « mnémothèque »[138].

Nous aurions pu évoquer, comme la chercheuse, les marques laissées sur les bancs de l'école, gravées à la pointe du compas sur les tables, sur un arbre pour déclarer sa flamme ou encore celles des touristes laissant leurs noms près des monuments, les inscriptions sur les tablettes de téléphones publics ou dans les toilettes. Ces marques anonymes disent l'ennui, tout comme les graffiti pointent une volonté de rompre avec un quotidien morne.

Le mur est personnifié, il a tantôt des oreilles, tantôt la parole, il devient la voix de l'auteur qui y laisse ses mots. Il n'est donc pas étonnant que cette tradition de l'investissement du mur public se perpétue, d'autant que, nous l'avons vu, un contexte social peu engageant constitue bien souvent un déclencheur.

[138] Martine Lani-Bayle, *op. cit*, p. 20.

Comme le fait remarquer Paul Ardenne, le *street art* « a sa légende, avec ses pères fondateurs, ses héros, son destin hors norme fixé entre clandestinité et intégration, entre vandalisme et recomposition du paysage urbain »[139]. Cet art à la croisée de différentes pratiques doit donc beaucoup à ses « aïeux », mais présentent aussi d'autres caractéristiques que le chapitre suivant va tenter de cerner.

[139] Paul Ardenne, *op. cit*, p. 11.

Chapitre II

Cadrages conceptuels

1 Le *street art*

1.1 Approche formelle, esthétique et sémiotique

1.1.1 Techniques et réalisation

Le *street art* désigne « toutes les incursions artistiques réalisées dans le paysage urbain »[140]. Pour étayer cette définition donnée par Louis Bou dans l'ouvrage qu'il consacre au *street art* à Barcelone, on pourrait également la compléter par celle que fait l'artiste italien Microbo, soit toute intervention dans la rue qui peut provoquer une émotion[141]. Ce qui nous intéresse dans cette approche, c'est que Microbo place le regardant au centre des préoccupations de l'artiste public. Le graffeur réunionnais Jace, qui a notamment peint à Barcelone, assimile *street art* et « rues en bonne santé »[142]. À cela, il faut ajouter la notion de gratuité et d'illégalité. Si l'on voulait résumer ce qu'est l'art public, on parlerait d'une manifestation esthétique liée à la ville, pensée pour un ou plusieurs regardants, réalisée hors du cadre légal et sur les moyens financiers de l'artiste.

En revanche, la locution « *street art* » peut parfois agacer car elle est très largement employée de nos jours. Ainsi, certains musées et galeries d'art organisent-ils régulièrement des expositions sous cette bannière. On a également vu fleurir de nombreux ouvrages consacrés à la question. Pour le graffeur Pex, le *street art* est une « étiquette que quelqu'un a inventée et qui est très à la mode aujourd'hui. Elle sert à distinguer le graffiti le plus classique et traditionnel des nouvelles tendances apparues ces dernières années »[143]. On peut noter, au passage, que cette perspective évolutive pointe l'élargissement des matériaux utilisés et la diversification des techniques. À ce propos, le londonien D*Face met en garde contre les tentatives de caractérisation de ce phénomène, « il n'y a pas de limite à ce qui peut être montré ou par qui, il est donc préférable de ne pas définir ce qu'est le *street art* »[144] . En d'autres termes, le *street art* propose une telle variété d'approches que tenter de le définir à travers une liste de procédés serait vain. Ce travail nécessite pourtant de recenser les principales techniques mises en œuvre, tout en gardant en tête que ce catalogue est provisoire et en perpétuelle évolution.

---

[140] Louis Bou, *Street art*, Barcelone, Monsa Publications, 2010, p. 7.
[141] Voir l'entrevue de Louis Bou avec Microbo, *ibid*., p. 64.
[142] *Ibid*., p. 185.
[143] Entrevue avec Pez réalisée par Louis Bou, *ibid*., p. 94.
[144] « *The streets are there for anyone to be creative, there is no limit to what can be shown or by who, so it's better to not define it* », voir l'entrevue réalisée par Louis Bou avec D*Face, *ibid*., p. 140.

La peinture reste le procédé le plus répandu. Si le matériel utilisé dans les années 1980 en Espagne n'était pas pensé pour le graffiti, obligeant les *writers* de l'époque à être inventifs –on détournait les équipements destinés à la production industrielle comme les sprays métalliques pour les carrosseries, on traçait sa signature au moyen de tubes de cirage, ou encore avec des bouteilles de plastique remplies de peinture et bouchées par des éponges pour former des feutres de grande taille– les ustensiles actuels permettent une plus grande facilité d'utilisation et une efficacité accrue. Il existe désormais des sprays de peinture acrylique ou des pots de grande contenance à bas prix.

La seconde technique la plus rentable et la plus répandue est celle du pochoir. Il nécessite un support solide, mais assez fin pour y découper les contours de l'image. Généralement, les artistes publics utilisent des lames de plastiques, de carton, de bois ou d'acétate –voire des radiographies– sur lesquels ils dessinent l'image qu'ils souhaitent reproduire. La technique du pochoir consiste ensuite à découper puis retirer les zones sur lesquelles ils passeront leur bombe de peinture. Une telle inscription nécessite parfois deux ou trois pochoirs différents afin de pouvoir superposer les couleurs et les formes. Pour Ariela Epstein, le pochoir est « le fruit de l'entrée dans l'ère visuelle » et permet, comme le fait remarquer Nataly Botero, « une optimisation du temps de production et de la densité du message »[145].

Les autocollants ou *stickers* et les affiches constituent des techniques très prisées des artistes publics. Elles sont désignée sous le terme de *stickart*. Pour les *stickers*, il suffit de disposer de feuilles vierges autocollantes, d'une imprimante laser et d'un logiciel de modifications d'images. Les posters nécessitent plus de matériel, de temps et d'argent. Leurs dimensions obligent souvent les poseurs d'affiches à se faire accompagner. Ces deux techniques de *stickart* permettent également aux artistes de réaliser à même la feuille un dessin qui sera unique. En outre, elles sont, comme un *tag*, rapides à poser sur les murs et présentent un moindre danger de prise en flagrant délit. Les amendes sont moins élevées que pour la réalisation d'une peinture car l'autocollant et l'affiche peuvent être plus facilement retirés. On peut en revanche souligner que l'impact visuel des *stickers* est restreint, car ils sont bien souvent de petite taille et se fondent parmi les multiples signes de l'environnement urbain et particulièrement en Espagne où certains artisans –plombiers, menuisiers, serruriers, etc.– répandent dans l'espace public des autocollants de couleurs vives pour proposer leurs services.

[145] Ariela Epstein, *op. cit.*, p. 230 et Nataly Botero, *op. cit.*, p. 211.

La technique de la mosaïque est proche de celle du *stickart*. Les artistes publics eux-mêmes la classent dans cette catégorie, car il s'agit de coller quelque chose dans la rue. La mosaïque, tout comme la peinture acrylique, offre l'avantage d'être facile d'entretien et de grande longévité. Il s'agit de coller sur le mur une composition formée par des pièces de couleurs. Bien souvent, l'assemblage est préparé sur un premier support par l'artiste qui le colle ensuite sur le mur de son choix. Le mosaïste public le plus connu se nomme Space Invader et a répandu ses figures semblables à celles des jeux vidéo des années 1980 dans de nombreuses villes dans le monde[146].

Nous pouvons évoquer également le *clean tag*, aussi appelé graffiti inversé puisqu'il ne s'agit pas de peindre un support mais d'enlever une couche du mur afin d'y inscrire quelque chose. Certains artistes procèdent de façon écologique, en ne faisant que gratter ou pulvériser les surfaces salies avec des produits non toxiques. Ils utilisent également des pulvérisateurs d'eau à forte pression. D'autres emploient de l'acide, de l'eau de javel. Enfin, il en est certains qui mélangent toutes ces techniques.

Un autre procédé, moins répandu, est le *yarn bombing* qui consiste à recouvrir le mobilier urbain de tricots adaptés à la physionomie de l'objet que l'on veut habiller. Le collectif *Knitta Please* a réalisé, par exemple, des tricots qu'il a destiné aux statues de type antique de la capitale française. En Espagne, les « tricoteurs » de *Teje la araña* ont également pris l'habitude de déguiser le mobilier urbain madrilène. Cette pratique désacralise les objets qu'elle recouvre et prête à rire.

L'accumulation et la superposition de ces techniques dans l'espace urbain invitent tout un chacun à prendre part au jeu. Quant à la réalisation, bien que plus ou moins tolérées, les productions de *street art* sont interdites et punies par la loi. C'est pourquoi elles sont réalisées souvent la nuit. « Courir, escalader un mur, une voiture du métro, ou un pignon d'immeuble, manipuler à bout de bras une longue perche télescopique munie d'une brosse à peinture, se mouvoir en équilibre sur un toit pentu ou rester suspendu à une corniche d'immeuble », ainsi se résument parfaitement les interventions nocturnes des artistes publics[147]. Pour assurer une bonne visibilité à leurs œuvres, comme le ferait le conservateur d'un musée pour mettre en valeur un tableau, les artistes publics investissent des lieux difficilement accessibles. Ils jouent aux acrobates, cherchent l'endroit qui soit à la fois visible, à l'abri des regards policiers et, si possible, éclairé la nuit par le faisceau d'un lampadaire public.

[146] On peut consulter la page officielle de cet artiste français : http://www.space-invaders.com/.
[147] Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 15.

> Le rapport à la nuit me semble dépasser sa dimension pratique, stratégique [...]. Il y a sans doute du symbolique. Transgresser le sommeil, le repos, transgresser cette expérience commune pour se sentir dans l'activité de l'imaginaire, dans le rêve éveillé. Se sentir validé par la pratique d'une activité nocturne en opposition à une activité de jour généralement rémunératrice, échappée de la sorte à la mercantilisation d'une autre activité de l'homme. Sans doute y-a-t-il aussi comme une nuit des temps de l'écriture et du dessin, une scène primitive de l'activité humaine, une genèse de l'art pariétal qui se rejoue[148].

La ville est ordonnée, organisée avec ses rues et ses commerces, le *street art* trouble ce cours et rend la ville mouvante, vivante. Ces productions échappent aux *diktats* de l'image car elles sont clandestines et participent à la réappropriation des murs publics, trop investis de publicités.

Ainsi, à la clandestinité et à la transgression se mêle la notion de dissidence. Les inscriptions urbaines matérialisent une résistance, une insurrection qualifiée de « sourde » par Brassaï. On revendique la possession d'un espace, on refuse le matraquage publicitaire, le monopole d'une culture dominante et certains modèles de comportements pré-conçus. De fait, les graffeurs et artistes urbains connaissent parfaitement les codes publicitaires et les emploient pour mieux contrer les campagnes politiques et économiques : importance du lieu, signe accrocheur, utilisations de logos et de slogans, répétés parfois jusqu'à la satiété, concision du message et autopromotion. Il s'agit de réagir à l'envahissante marchandisation de la ville en utilisant les mêmes armes. L'intervenant urbain Neko ou la peintre Nuria Mora se plaisent ainsi à ouvrir les panneaux publicitaires lumineux afin de substituer la réclame par une de leurs œuvres. Il y a bien dans ce cas un « travail d'imitation » des actions utilisées par les adversaires que l'on combat, ici, la publicité et plus généralement la société de consommation[149].

Investir la rue de façon illégale, c'est aussi proposer un contre poids médiatique. José Vidal Beneyto nous aide à comprendre cette prise d'initiative de la part de la société civile. « La participation directe –c'est-à-dire en dehors des circuits de la communication de masse– des citoyens à la culture cultivée a diminué à l'échelle mondiale en termes relatifs au cours des vingt dernières années »[150]. On comprend donc mieux en quoi ces interventions sur les murs publics peuvent faire office de médium.

---

[148] Gabriel Joly-di Nunzio, « Nocturnes », *in Anart, graffitis, graffs et tag*, p. 122.
[149] Lilian Mathieu, *op. cit.*, p. 169.
[150] « *La participación directa —es decir, fuera del circuito de las comunicaciones de masa— de los ciudadanos en la cultura cultivada, durante los últimos veinticinco años, ha disminuido, a nivel mundial, en cifras relativas* », José Vidal Beneyto, « Hacia una fundamentacion teórica de la política cultural », in *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº16, 1981, p. 130.

Certaines de ces inscriptions n'ont d'autre but que de faire connaître leurs auteurs. La rue devient ainsi un tremplin pour les artistes n'ayant pas pu exposer dans une galerie. Dans ce cas, l'œuvre est accompagnée d'une signature, d'un *email* ou de l'adresse d'un site web afin que les personnes intéressées puissent contacter l'auteur. En ce sens, la rue devient l'espace de l'autopromotion, comme dans une galerie d'art, sans intermédiaire. Mais la présence d'un patronyme reste assez peu répandue.

D'autres investissent la rue par conviction et par rejet des circuits institutionnels. Ce sont précisément ces dernières œuvres qui nous intéressent car elles ont une réelle aspiration altruiste, elles invitent à repenser l'agora et ses relations sociales, à remettre en question le pouvoir politique ou certains monopoles économiques. Clara Lamireau, qui a travaillé sur les graffiti du métro parisien, parle « d'écrits du seuil »[151]. Ces inscriptions urbaines se trouvent en effet à cheval entre le licite et l'illicite et semblent atténuer la frontière entre domaine public et privé.

1.1.2 L'espace, choix du lieu et supports

La rue, dans la perspective du *street art*, c'est tout le contraire d'un musée qui se doit de conserver et de protéger les œuvres qu'il abrite. Les productions de *street art* restent éphémères et elles ne sont pas à l'abri d'une écriture ou d'un dessin apposé. Il peut s'agir d'une réaction au contenu même de la production présentée, d'une volonté de l'effacer ou enfin de se servir du support artistique laissé pour tisser un nouveau palimpseste. Les productions d'art public sont également soumises aux aléas du temps et des brigades anti-*tags*. Aucune fonction de pérennité n'est donc assurée. Contrairement au musée, l'œuvre exposée dans la rue est expansive, sa frontière n'est pas toujours limitée à un cadre. Elle ouvre différentes perspectives et « entre en relation avec l'ensemble complexe d'éléments qui l'entoure »[152].

Pour ce qui est du choix de l'emplacement, Frágil évoque la « conquête de l'espace public » comme principe fondateur du graffiti-signature[153]. Il l'oppose ainsi à la sélection minutieuse du lieu que suppose le *street art*. En effet, la majorité des artistes qui nous intéressent ici privilégient le lieu de leur intervention avant la répétition outrancière sur

[151] Clara Lamireau, *op. cit.*, p. 58.
[152] « *no es una composición que se limita al interior de la misma obra, sino que entra en relación con el complejo haz de elementos que la rodea* », Gabriela Berti, *op. cit*., p. 21.
[153] « *conquista del espacio público* », voir p. 559.

n'importe quel support. Ils occupent la ville « de manière transversale, comme un terrain de jeu illimité et transforment ses fissures, ses espaces sans vie et ses parcelles ignorées en lieux que l'on peut visiter, habiter et utiliser pour la poésie »[154].

L'espace choisi par l'artiste trouve donc sa valeur stratégique à différents niveaux. Le lieu peut tout d'abord motiver une action graphique parce qu'il offre, par exemple, une bordure préexistante, un encadrement de porte ou la fenêtre d'un immeuble abandonné. Ainsi, sa création s'ajustera parfaitement aux dimensions du « cadre ». Bien souvent, l'intervenant aura pris la peine de mesurer préalablement l'emplacement choisi.

S'il est vrai que les artistes et les graffeurs préfèrent souvent les surfaces lisses, ils s'aventurent parfois à laisser leurs créations sur des supports rugueux, ou irréguliers, comme des murs de briques, des rideaux de fer, des parois abîmées par le temps ou construites à la hâte, ou encore des panneaux palimpsestes, sur lesquels se superposent les lambeaux d'affiches arrachées. L'artiste public utilisera ainsi parfois les aspérités du mur, comme les peintres pariétaux de l'ère du Paléolithique, et les intégrera dans sa composition.

Il pourra également se servir des éléments du mobilier urbain. C'est le cas, par exemple, de Dos Jotas, qui peint les ombres de figures policières au pied des plots métalliques empêchant les voitures de se garer sur les trottoirs. Le collectif *Teje la araña* tricote des « caches-plots » pour les dissimuler sous des fils de couleurs.

Le site choisi peut aussi désigner un emplacement symbolique et avoir un lien avec le message contenu dans l'œuvre. C'est ce que l'on appelle une *site specific intervention*, c'est-à-dire des œuvres « qui voient le jour dans et pour un lieu précis »[155]. L'œuvre sortie de son contexte ne renverra pas au même signifié. Il se peut même qu'elle n'ait plus aucune charge protestataire. Ainsi, l'artiste Banksy a peint sur une maisonnette abandonnée un vautour perché sur sa branche. En guise de tête, il le pare d'une pompe à essence. Ce pochoir ne prend sens que parce qu'en arrière-plan, on distingue une centrale nucléaire. Il existe un rapport de réciprocité entre le lieu choisi et l'œuvre qui s'y trouve : l'emplacement peut déterminer le contenu, la forme et le sens d'une intervention. Une fois installée, l'œuvre modifiera l'espace, bien souvent dans le but de discréditer sa charge symbolique. De cette façon, le regardant se voit inclus dans l'œuvre.

[154] « *de forma transversal, como un infinito terreno de juego, y convierte[n] sus rendijas, espacios muertos y parcelas ignoradas en campo visitable, vivible, y útil para la poesía* », Javier Abarca, « Matthias Wermke, arte desde el graffiti », in *Urbanario*, http://urbanario.es/.
[155] « *que nacen en, por y para un entorno concreto* », *ibid.*

L'artiste public peut choisir un lieu abandonné ou sinistre. Dans ce cas, il souhaite lui restituer une certaine part d'humanité en éveillant une émotion chez le regardant, en attirant son regard là où d'habitude, il ne s'arrête pas. Il s'agit de « trouver un lieu encore sensible dans l'espace urbain saturé », et d' « occulter la misère urbaine »[156]. Pour le graffeur Pallo, la disgrâce, la saleté, l'hostilité d'un lieu constituent une condition à ses interventions. « On cherche des endroits qui nous touchent, qui nous inspirent, il faut que ça soit moche, dégueulasse »[157]. Tout comme le graffiti, le *street art* permet de remodeler la rue et de projeter des espaces nouveaux, voués à la rêverie. Nuria Mora recherche également ce type d'emplacements, des lieux « abandonnés, oubliés, marginalisés, résiduels » qui ont été délaissés peu à peu par la société. Pour elle, il est très important de « leur donner de nouveau un rôle », de raviver leurs façades, leurs superficies abîmées et de ressusciter leurs lettrages oubliés[158].

Enfin, il peut s'agir tout simplement de lieux qui offrent une visibilité importante ou protègent du regard des forces de l'ordre. Ils sont souvent difficiles d'accès. Ce choix est ainsi soumis au principe d'optimisation et d'efficacité. Plus le lieu sera fréquenté, plus le message colporté trouvera une résonance importante. Dans un entretien qu'il nous a accordé, un des membres du collectif de poseurs d'affiches limougeaud Copicoll nous a suggéré un dernier type d'emplacement. Ainsi, leurs actions sont-elles motivées par le repérage d'un lieu qu'il qualifie de « neutre », qui ne sera pas « nettoyé » et qui « n'embêtera personne »[159]. Il indique un lieu dont la propriété n'est pas toujours déterminée, un lieu visible mais secondaire dans le paysage urbain.

En cela, il rejoint la réflexion de Michel Agier. L'anthropologue mentionne ainsi deux lieux susceptibles de faire réagir les artistes publics : les espaces impensés, c'est-à-dire les lieux laissés à l'abandon par les pouvoirs publics, comme les quartiers de bidonvilles et les espaces trop pensés, quartiers exclusifs ou commercialisés à outrance et grands ensembles commerciaux[160]. La présence d'œuvres d'art dans la ville va ainsi permettre de créer une « échelle intermédiaire entre les petits mondes familiers de chacun et les macrostructures d'un territoire urbain sans limite »[161].

---

[156] Jean-Marie Marconot, *op. cit.*, p. 29 et « *ocultar la miseria urbana* », nous empruntons l'expression au chercheur Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 76.

[157] Webdocumentaire qui lui est consacré, http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr/#/pallo.

[158] « *Busco sitios abandonados que hayan quedado olvidados al margen de la ciudad y residuales. Me interesa mucho recuperar sitios que han perdido el interés para esta sociedad, y que a mi me cautivan simple y llanamente por la superficie o las tipografías o las puertas. Creo que es muy importante recuperar esos sitios y volverles a dar protagonismo* », Nuria Mora, interrogée par Jorge Dueñas Villamiel le 14.08.2013, http://www.realidadesinexistentes.com/entrevista-a-nuria-mora. Voir p. 607.

[159] Entretien réalisé le 16 avril 2013 à Limoges. Voir la page *Flickr* du collectif : http://www.flickr.com/photos/copicoll/.

[160] Michel Agier, *L'invention de la ville*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 1999, p. 154.

[161] *Ibid.*, p. 154.

L'espace est donc déterminant à plusieurs titres. Tout d'abord car il est réquisitionné par les *street* artistes qui lui donnent un autre sens et permet peut-être, par là même, de mettre en relation les individus. Il offre également la possibilité d'atténuer la frontière entre lieu public et privé. Il peut, en outre, prendre très rapidement une charge politique. Victor Genestar, de la revue *Polka Magazine*, a formulé une réflexion intéressante sur le poids d'un lieu investi par l'art public. Il réagissait à l'exposition d'une photographie de Franco sur le lieu même de son passage, trente ans auparavant dans les rues de Barcelone. Ainsi, cette intervention permettait-elle, selon lui, « dans nos sociétés modernes anesthésiées et anémiques, de révéler l'inconscient du lieu [et] permettre d'éviter l'amnésie collective »[162].

1.1.3 Sa fonction communicationnelle : la nature linguistique de l'image

Dans notre seconde partie, nous exposons et analysons un panorama de cette imagerie urbaine. Avant cela, nous allons nous aventurer ici à considérer le sens d'une image par le prisme de la linguistique en ce qu'elle permet de penser la communication et ses modalités. Tâchons de dégager ici certaines des caractéristiques linguistiques de l'art public, en nous affranchissant du sensible, de la perception très personnelle basée sur les « notions incontrôlables d'esprit, d'émotion, de sensation »[163]. Ces pistes de réflexions, avancées par les linguistes, nous seront utiles au moment d'analyser les photographies de notre corpus. Nous pourrons de la sorte dégager le message de nos images, qu'il soit littéral ou symbolique.

La volonté de communiquer avec l'autre par l'image ou l'objet est, sinon la première, une des principales préoccupations des artistes publics. Les émetteurs de ces messages font tout pour que le récepteur anonyme devienne un destinataire privilégié. Penchons-nous donc sur ce métalangage, si tant est que l'on puisse considérer cette forme d'expression comme un outil d'expression et de communication.

Dans son article sur la rhétorique de l'image, Roland Barthes s'appuie sur une publicité afin de montrer les différents sens « communiqués » au regardant au moyen de signes plus ou moins évidents[164]. Le sémiologue démontre que l'iconographie et la linguistique sont étroitement liées dans un système de signes qui fait la cohérence de l'image. Cette dernière se construit ainsi autour de figures de rhétorique. Sans cela, elle deviendrait « traumatique » pour le regardant. Roland Barthes explique en effet que cette panique est liée

[162] Victor Genestar, *Polka Magazine*, n° 11, hiver 2010-2011, p. 202.
[163] Rainer Rochlitz, *Subvertion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 98.
[164] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 40-41.

> à une incertitude (à une inquiétude) sur le sens des objets ou des attitudes. Aussi, se développent dans toute société des techniques diverses destinées à fixer la chaîne flottante des signifiés de façon à combattre la terreur des signes incertains : le message linguistique est l'une de ces techniques[165].

La polysémie de l'image sert donc à la compréhension de celui qui la regarde. Cette définition ne s'applique qu'à l'image qui veut faire sens. Lorsqu'elle ne souhaite autre chose que de provoquer une émotion esthétique, il n'est pas utile à son auteur de « rassurer » le regardant au moyen du texte ou des figures de rhétorique.

Roland Barthes donne pour exemple la tomate, qui apparaît sur une publicité pour des pâtes alimentaires. Le fruit, qui désigne « l'italianité par métonymie », accompagne un ensemble d'images qui forment une asyndète et qui va orienter la compréhension du regardant et donc le rassurer[166]. À l'inverse, on comprend mieux pourquoi le graffiti *Hip Hop* –qui met en image un pseudonyme destiné à montrer sa suprématie créative auprès d'un cercle d'initiés– a inspiré autant de crainte chez certains individus : il ne cherche pas l'adhésion ou l'intelligibilité.

La classification adoptée par le linguiste russe Roman Jakobson est aussi intéressante à relever pour ce qui est de la nature linguistique des images de *street art*. Les caractéristiques et les intentions langagières de la communication orale peuvent, à notre sens, s'appliquer à l'iconographie urbaine. Outre à la fonction poétique, qui ne nécessite pas de clarification sémantique car l'énonciation est « centrée sur la forme esthétique », les interventions d'art public peuvent être rattachées à d'autres fonctions évoquées par Roman Jakobson[167].

Ainsi, s'agissant de l'« énoncé » graphique d'un individu n'appelant pas toujours à une réaction, on peut supposer que la fonction expressive ou émotive est applicable à certaines œuvres. Le regardant se voit imposé l'exposition d'une idée ou d'un concept, dans une configuration semblable à un monologue, sans qu'une réponse ne soit demandée ou ne puisse être apportée[168].

---

[165] *Ibid.*

[166] *Ibid.*

[167] Les définitions fournies par Bernard Dupriez aident à comprendre ces différentes fonctions, *Gradus. Les procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, 10/18, p. 182-183. Par ailleurs, Nuria Mora et E1000 fournissent quelques exemples d'interventions poétiques, voir p. 177 et 179.

[168] Bernard Dupriez, *ibid.*, p. 182. On peut supposer que c'est le cas de nombreuses interventions d'art public. Quelques exemples d'énoncés graphiques expressifs ou émotifs sont consultables p. 169, 170 et 251.

Par ailleurs, la somme d'interventions dans l'espace public permet de maintenir une communication entre un groupe de destinateurs –les artistes publics– et celui des récepteurs, les passants. Cette capacité à engager un dialogue, à apostropher les regardants, peut être rattachée à la fonction phatique, « centrée sur le contact entre les interlocuteurs » et utilisée « uniquement pour établir une communication, sans apport d'information »[169].

Quant à la fonction conative, qui a pour but « d'obtenir quelque chose de l'interlocuteur » et qui est très fréquente dans les images de réclame, on la retrouve aussi dans ce type d'interventions[170]. En effet, il ne s'agit pas seulement d'engager une « conversation », mais aussi d'élaborer un message injonctif à destination du regardant, même si l'action exigée est souvent basée sur une intention ironique[171].

La fonction conative peut être performative. Nous pouvons alors utiliser la classification faite par les philosophes John Langshaw Austin puis Donald D. Evans sur les énoncés oraux. La plupart des œuvres de notre corpus est constituée d'éléments graphiques mêlés à des éléments scripturaux. Or, nous savons que les auteurs aspirent à la fois à un usage causal de leurs productions –c'est-à-dire à ce qu'elles aient un effet sur le regardant– et à un usage performatif –lorsque l'énonciation devient aussi action[172]. Tout comme le fait de poser une pancarte « Chien méchant » à l'entrée d'une maison transforme cette dernière en un lieu « interdit, protégé », le fait d'orner un lieu neutre voire hostile le transforme en un espace sacralisé qui fait sens[173].

Nous allons voir que la plupart des exemples présentés dans ce travail constituent de véritables énoncés picturaux et que leurs fonctions « linguistiques » se superposent bien souvent.

---

[169] Bernard Dupriez, *ibid.* et Louis Marin, « Corps et Langage », in *Encyclopædia Universalis,* août 2012 : http://www.universalis.fr/encyclopedie/corps-corps-et-langage/.

[170] Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 182.

[171] Voir, par exemple, p. 189, 276 ou 277.

[172] À propos des énoncés performatifs, les deux philosophes distinguent les constatatifs, les commissifs, les exercitifs, les behabitifs et les verdictifs. Le philosophe Jean Ladrière traduit respectivement ces différentes catégories par « constats, engagements, décrets, conduites, verdicts ». Il donne ainsi des exemples pour illustrer chacune de ces modalités : le constat par « ce livre est très précieux » ; l'engagement par « je vous promets mon soutien » ; le décret par « je vous nomme instituteur » ; la conduite par « je vous remercie » ; et le verdict par « je considère votre théorie comme très ingénieuse », *Langage auto-implicatif, théologie et philosophie, à propos d'un ouvrage de M.D. Evans*, Louvain, Revue Philosophique de Louvain, revue 65, nº85, 1967, p. 116.

[173] L'exemple est donné par Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire », in *Langage et société*, 2007/3 n° 121-122, p. 106.

1.2 La subversion comme principe élémentaire

1.2.1 En marge sinon rien

Nous l'avons vu, tout comme la pratique du graffiti, celle de l'art public indépendant se pose en réaction face à un certain nombre de conformismes en vigueur dans nos sociétés contemporaines. Pourquoi donc vouloir sortir de la norme ? Car la tendance –et ce depuis le développement de l'information et de la consommation dans les années 1960– est à l'uniformisation des individus et des comportements. Nos sociétés « cultivent les masses » et placent tout sur un même plan jusqu'au « règne indifférent de l'égalité »[174]. Pour s'extirper de ce cadre, il suffit d'en dépasser les limites, en transgressant la loi par exemple.

Les artistes publics s'affranchissent non seulement d'un comportement social généralisé, mais aussi des normes académiques en vigueur. Le sociologue Henri-Pierre Jeudy parle ainsi de « l'hystérie collective de l'esthétisation », c'est-à-dire d'une course effrénée vers un espace urbain construit autour d'une esthétique dominante, universelle et contrôlée et d'un art « domestiqué »[175]. « L'encadrement institutionnel de toute création continue plus que jamais de provoquer ce combat contre la culture »[176]. En sortant de ce cadre institutionnel, on lutte donc, à sa manière contre une culture dominante et pour une culture alternative dégagée d'un dogme esthétique ou de la contrainte financière. La liberté artistique, affirme le philosophe Gilles Lipovetsky, « exige la rupture et l'insoumission, la destruction des lois et significations reçues »[177]. C'est pourquoi ces artistes se mettent volontairement hors-la-loi.

Walter Kaufmann décrivait l'existentialisme comme « le refus d'appartenir à une quelconque école de pensée, la répudiation [...] des systèmes, et une insatisfaction de la philosophie traditionnelle considérée comme superficielle, académique et éloignée de la vie »[178]. On peut transposer cette pensée du philosophe allemand aux artistes publics indépendants, en particulier lorsqu'il évoque la branche traditionnelle de la philosophie. En effet, à la lumière des différents témoignages que nous avons recueillis et que nous développerons dans la troisième partie de ce travail, apparaît cette méfiance répétée à l'égard de l'art institutionnalisé. Il est considéré bien souvent par ces artistes indépendants, comme excluant, présomptueux, rigide et, effectivement, « éloigné de la vie », c'est-à-dire des

[174] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme*, Paris, Gallimard, 1983, p. 128.
[175] Henri-Pierre Jeudy, *op. cit*., p. 179.
[176] *Ibid.*, p. 182.
[177] Gilles Lipovetsky, *op. cit*., p. 106.
[178] Walter Kaufmann, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Cleveland, Meridian Books, 1964, p. 12.

citoyens à qui les œuvres sont destinées. Les circuits d'exposition hermétiques restreignent de fait la portée des œuvres à un public très spécifique. La gestion d'une galerie ou des pouvoirs publics est en contradiction avec la conception de l'art qui doit être libre, spontané, imprévisible.

Les artistes publics, en s'affranchissant de ces règles, forment un collectif officieux de protestation civile. Mais la singularité de leur production leur permet d'opposer l'individu au grégaire. Ainsi, chacun développe un style artistique, une patte qui lui est propre. La notion de style est centrale lorsque l'on aborde la question de l'inscription urbaine. Dans son ouvrage consacré au graffiti et au *street art*, Anna Waclawek confirme que « le style est synonyme de talent »[179]. C'est-à-dire que chacun doit développer sa propre touche pour se démarquer des autres, les supplanter dans l'originalité.

Ces artistes publics sont parfois considérés comme des brebis galeuses par certaines institutions. En effet, l'art public indépendant peut effrayer car il échappe à tout mercantilisme, à tout contrôle et parfois à toute signification rationnelle. Les artistes se complaisent, néanmoins, dans ce rôle marginal, l'absence de signature accentuant le caractère clandestin des œuvres qu'ils produisent.

[179] Anna Waclawek, *op. cit.*, p. 44.

1.2.2 Défis, désacralisations et jeux d'enfants

Une querelle a, du temps de l'âge d'or du graffiti *Hip Hop*, opposé le journal conservateur *New York Sun* au *New York Times*. Ce dernier avait « osé » le rapprochement entre graffiti et art. Ce à quoi le Sun avait rétorqué dans un éditorial : « le *Times* fournit le discours idéal pour une génération qui refuse de grandir »[180].

C'est précisément ce dont nous allons parler ici. Nous avons observé à plusieurs reprises que le comportement de ces artistes publics pouvait s'apparenter à celui du monde enfantin, sans mépris ni condescendance aucune à leur égard. Bien au contraire, spontanéité, polissonnerie et franchissement des interdits sont autant de façons de dédramatiser le rapport que l'individu contemporain peut entretenir avec l'espace public. Brassaï présente, à ce propos, l'art contemporain comme le « porte-drapeau d'une sourde insurrection contre les méfaits d'une civilisation mécanisée »[181]. Il oppose notre civilisation –régie par la science, l'économie, la technologie, le calcul– au monde enfantin. L'art permet, pour lui, de faire perdurer l'innocence, la fraîcheur de l'enfance.

Si l'on considère les bureaux comme des salles de classe où règne la discipline, la rue devient, de la sorte, la cour de récréation dans laquelle s'expriment les particularités. Elle acquiert en outre une fonction cathartique. Comme à l'école, le jeu – par définition gratuit et futile, en opposition à l'apprentissage ou au travail qui sont des activités utiles– permet aux participants d'échapper un instant au cadre rigoureux qui leur est imposé. Inscrire dans la ville, c'est jouer au chat et à la souris avec les autorités : on agit souvent la nuit et sous couvert de pseudonymes.

C'est aussi jouer un rôle dans la société, celui du plus fort. À l'anonymat engendré par la ville, les pseudonymes des artistes urbains permettent, comme l'a dit le philosophe et sociologue Jean Baudrillard, de retourner l'indétermination contre le système[182].

La ville est perçue comme un espace impersonnel dans lequel il faut se démarquer. La compétition devient donc un autre élément constitutif du *street art* : peindre dans des endroits risqués, difficilement accessibles. L'artiste public est un crâneur qui lance un défi permanent à ses camarades de jeu « t'es pas cap' de faire mieux que moi ».

---

[180] «The Times *is a fitting mouthpiece for a generation that refuses to grow up* », Heather MacDonald, « Graffiti is metastasizing again in New York, and guess who's applauding », in *New Yor Sun*, 17 juillet 2002.
[181] Brassaï, *op. cit*., p. 9.
[182] Jean Baudrillard, *op. cit*., p. 121.

On peut aussi évoquer les jeux de mots, que les apprenants utilisent pour désacraliser l'instruction. Qui n'a pas, un jour, déformé le nom de son instituteur ou celui d'un personnage historique, tel l'empereur « Lampe-au-néon Pelle-à-tarte » ? Il en va de même avec certaines inscriptions qui détournent les publicités, les affiches politiques ou les panneaux de signalisations dans le but d'altérer le contenu de l'image originelle en créant un contraste bien souvent ironique. Ces pratiques de détournement sont connues sous le nom de *jamming*. On a pu voir en France, le nom de Le Pen complété d'un « –dre » final ; et à Madrid, une transformation de ce panneau destiné à avertir les passants de travaux sur le trottoir : « *Atención peatones, cambio obligatorio de acera, por su seguridad, use el paso de cebra* ». Une fois détourné, le message devient le suivant : « *Atención ratones, cambio gato de acera, por su seguridad usen el paso de cebra* ». Il transforme les piétons en souris et le terme « obligation » en chat. Bien que la syntaxe soit incorrecte, on comprend que l'auteur fait de la ville une jungle en construisant son jeu de mots autour des noms d'animaux (*ratones / gato / cebra*)[183]. Il parvient à inverser le sens en faisant de la notion d'obligation un message ludique et surréaliste.

La rue, qui a la même fonction que la cour, devient un espace de liberté dont les pratiques sont maintenues secrètes aux adultes/profanes. Le *street art* est une activité très codifiée. Nous l'avons vu, une grande majorité d'artistes publics utilise un même mode opératoire implicite afin de choisir leur support. À ce choix éthique, nous pouvons ajouter un code esthétique consistant à déformer les lettres, à ré-élaborer l'alphabet. On réinvente le vocabulaire et l'écriture. Les graffeurs justifient cette rénovation sémantique et graphique par un refus du formatage exercé sur les enfants dès l'école primaire. Si les inscriptions graffitées sont illisibles, c'est, selon le sociologue Alain Vulbeau, volontairement que l'on s'exclut de la norme écrite qui veut que l'on écrive « en bâton », comme tout le monde. C'est un acte d'indiscipline commis aussi par les artistes publics qui répandent une multitude de polices d'écritures différentes : El Niño de las Pinturas affectionne l'italique, le collectif El Cartel invente sa propre graphie, quant à Alberto de Pedro, il forme ses lettres sur des photographies[184].

[183] « Piétons attention, changement de trottoir obligatoire. Pour votre sécurité, utilisez le passage clouté ». / « Rats attention, je change un chat de trottoir. Pour votre sécurité, utilisez la danse du zèbre ».
[184] Voir p. 289.

Brassaï, dans son ouvrage consacré aux graffiti, parle du mur comme du « tableau noir de l'école buissonnière ». Certaines interventions, réalisées par des artistes qui se mettent volontairement en marge des circuits habituels –galeries et musées-, ont un dessein didactique. Ils font de la ville un livre ouvert, un support pédagogique. On écrit sur un mur comme on écrit sur un cahier : pour fixer une information, un savoir. Ainsi, sur les murs de la ville, la mémoire individuelle s'impose-t-elle parfois à la mémoire collective.

Enfin, la multiplication d'un même signe dans l'espace urbain permet aux artistes, tels des petits poucets, de s'orienter dans la ville. Elle traduit cette volonté animale et instinctive de marquer son territoire. Elle invite aussi le citadin attentif à un jeu de piste. Nous pensons dans ce cas aux figurines en mosaïque du français Space Invader, dispersées dans de nombreuses villes sur le globe. Le chercheur Javier Abarca évoque ce degré de complicité qui peut naître entre un producteur et un récepteur anonyme qui reconnaît la « patte » de l'artiste.

> Le principal intérêt surgit lorsque [...] le spectateur entre dans le jeu de l'artiste. Alors, une complicité se crée entre l'artiste et le spectateur et entre ce dernier et ceux qui l'entourent. Certaines campagnes de postgraffiti reposent sur la répétition d'un certain motif graphique, qui peut être toujours identique, comme le visage-icône de Fairey Shepard. Il peut aussi changer quelque peu, comme les peintures de Eltono ou les colibris de Dan Witz. Cette approche peut être appelée le postgrafiti iconique. Le postgraffiti narratif, au contraire, ne reproduit pas une image persistante mais apporte un contenu toujours nouveau, bien que lié par un style caractéristique, comme c'est le cas de Swoon, de Banksy ou de Haring. Les deux procédés permettent au regardant de reconnaître chaque œuvre dans le cadre d'une série, [c'est] l'engrenage central du postgraffiti[185].

En ce sens, ces œuvres acquièrent une fonction phatique, le caractère répétitif permet ainsi de maintenir un contact entre deux « interlocuteurs ».

[185] « *Aunque cada obra de postgraffiti se puede apreciar por sus valores formales y por la sutileza de la manera en que se ha localizado, el principal disfrute surge cuando los encuentros con las obras se repiten y el espectador entra en el juego del artista. Se crea entonces una complicidad entre artista y espectador, y entre este y el resto de la audiencia. Algunas campañas de postgraffiti consisten en la repetición de cierto motivo gráfico, que puede ser siempre idéntico, como la cara icono de Shepard Fairey, o variar en cierta medida, como las pinturas de Eltono o los colibrís de Dan Witz. Este planteamiento puede ser llamado postgrafiti icónico. El postgraffiti narrativo, por el contrario, no repite una imagen constante sino que aporta contenidos siempre nuevos, aunque unidos por un estilo característico, como en el caso de Swoon, Banksy o Haring. Ambas fórmulas permiten al espectador reconocer cada obra como parte de un continuo, el engranaje central del postgraffiti* », Javier Abarca, *op. cit*. /urbanario.com/.

1.2.3 La question de la loi

Elle est à poser dès lors qu'il s'agit de graffiti ou de *street art*. En effet, la notion de vandalisme reste centrale, étant donné que l'on s'approprie un mur public ou privé pour y laisser une trace graphique. Il y a atteinte au bien d'autrui, au bien municipal ou encore commercial d'une entreprise. Pour Paul Ardenne, la liberté de création de ces artistes, que cela leur « plaise ou non [...], est irrespectueuse, non éthique et donc fatalement nuisible »[186].

Aux États-Unis, des lois punissant la pratique du graffiti sont votées depuis les années 1970. Elles prévoient des sanctions dissuasives, de lourdes amendes et des peines de prison. En outre, la surveillance des lieux stratégiques s'est accrue, rendant l'accès plus difficile aux couloirs de métro. Les campagnes de communication anti-graffiti se sont multipliées dans les réseaux des transports en commun. La MTA de New York a ainsi diffusé plusieurs slogans dissuasifs et la RATP engagé des poursuites judiciaires contre les intervenants pris en flagrant délit mais aussi contre plusieurs magazines consacrés au sujet[187].

En Espagne, le cadre légal est différent selon chaque Communauté autonome. Elles ont chacune la charge de légiférer en la matière. Les inscriptions murales étant liées au contexte urbain, les Provinces prévoient elles-mêmes les sanctions, selon le degré de production graffitée, mais aussi selon les personnes en charge de la gestion du territoire. On observe généralement une amende comprise entre trois cents et trois mille euros s'il s'agit d'un premier délit et de six mille euros pour une récidive. Certaines Provinces, comme celle de Lugo envisagent d'employer des graphologues et de faire nettoyer aux graffeurs eux-mêmes leurs propres graffiti. D'autres, comme celle d'Alicante, appliquent une amende supérieure à la moyenne : sept cents euros dès le premier graffiti. Il vaut donc mieux être pris en flagrant délit à Bilbao qu'à Castellón. À Madrid, le quotidien *El País* en date du 5 février 2009 nous apprend que :

[186] Paul Ardenne, *op. cit.*, p. 29.

[187] Parmi les slogans, on relève notamment « *Fame is seeing your name in lights. Not seeing it sprayed on the subway* » et « *Make your mark in society. Not on society* », soient « La gloire, c'est voir ton nom à la lumière. Pas graffé dans le métro » et « Inscris ton empreinte dans la société. Pas sur son dos ». Ce dernier a d'ailleurs très vite été détourné en guise de réponse puis graffé « *We made our mark on society, now we're making it in society* ». Cette inversion ironique du message rend très claire l'existence d'un collectif uni face aux persécutions dont ils se sentent les victimes.

> La conseillère aux affaires environnementales de la Mairie de Madrid, Ana Botella, a demandé hier que soit instaurée entre les habitants de Madrid la pratique de la délation pour dénoncer les graffiti. Ainsi, elle a réclamé la coopération de tous les Madrilènes dans sa croisade contre l'art de rue en leur demandant d'avertir la police s'ils venaient à observer un graffeur en train de peindre une façade [...]."Nous voulons que les graffiti disparaissent petit à petit, parce ce n'est pas de l'art mais un fléau social. La Mairie dépense chaque année un milliard d'anciennes *pesetas* pour nettoyer les graffiti. Avec cette somme, nous pourrions construire six écoles primaires. La liberté du graffeur s'arrête où commence celle du propriétaire de la façade peinte", a-t-elle proclamé[188].

L'argument démagogique de l'école, tout comme le ton dédaigneux employé par Ana Botella, qui culmine dans l'emploi de la locution « fléau social », n'ont fait qu'augmenter le nombre des interventions urbaines spontanées, particulièrement celles qui critiquaient vertement la conseillère aux affaires environnementales. En conséquence, un an après la parution de cet article, le 11 février 2010, la Mairie de Madrid a décidé de multiplier par cinq le montant de l'amende. Désormais, ce n'est plus entre trois cents et six cents euros que le graffeur et l'artiste public devront acquitter pour un premier flagrant délit mais entre mille cinq cents et trois mille euros.

À Barcelone, le décret relatif aux usages dans le paysage urbain indique que toute tentative de peindre dans l'espace public sans autorisation de la Municipalité est considérée comme illégale, y compris pour un commerçant souhaitant décorer la façade de sa boutique. Il s'expose à une sanction allant de six cents à trois mille euros, dont il devra s'acquitter conjointement avec celui qui aura accepté de réaliser la peinture[189].

À ce sujet, un employé municipal explique que

---

[188] « *La concejal de Medio Ambiente del Ayuntamiento de Madrid, Ana Botella, pidió ayer que se instaure entre los vecinos madrileños la cultura del chivatazo para denunciar los graffitis. Así, demandó la colaboración de todos los madrileños en su cruzada contra el arte callejero al pedirles que avisen a la policía cuando observen a un grafitero pintando una fachada […]. "Queremos que los graffitis vayan desapareciendo poco a poco porque no es arte, sino una lacra social. El Ayuntamiento se gasta mil millones de las antiguas pesetas todos los años en limpiar graffitis, con los que podríamos hacer seis escuelas infantiles. La libertad del grafitero termina donde empieza la libertad del dueño de la fachada pintada", proclamó»*. Auteur Inconnu, « Botella pide que se llame para denunciar a los grafiteros », *El País,* Madrid, 5 février 2009.

[189] « *Ordenança Municipal dels Usos del Paisatge Urbà de la ciutat de Barcelona* », actualisée 1er avril 2006, http://w110.bcn.cat/portal/site/PaisatgeUrba.

> l'espace public est considéré comme un bien commun, d'usage collectif, de la même façon que les balcons ou les façades des maisons. C'est pourquoi nous nous attachons à ce qu'il soit ordonné et maintienne la distinction et la dignité voulues. [...] C'est comme avoir une bonbonne de gaz à son balcon ou étendre son linge sur la façade. Ce sont des choses qui ne contribuent pas à préserver l'espace public[190].

La Mairie de Barcelone considérait ce type d'intervention comme « une conduite qui vise à souiller et qui non seulement dévalorise le patrimoine public ou privé, mais surtout qui provoque une dégradation visuelle de l'environnement, affectant la qualité de vie des résidents et des visiteurs »[191]. Si nous employons l'imparfait dans cette phrase, c'est parce que la Municipalité a changé partiellement d'avis sur la question en permettant à des jeunes en octobre 2012 de décorer gratuitement les rideaux métalliques de certains commerces de la capitale catalane[192]. En 2010, cent soixante-cinq amendes avaient été distribuées pour la seule ville de Barcelone. Parmi ces sanctions, certaines avaient touché des commerçants.

Quant à Grenade, les propos de son artiste le plus emblématique, El Niño de las Pinturas, nous aident à comprendre la situation. Il faut préciser que sa notoriété actuelle est telle que des particuliers, mais aussi des institutions privées, font appel à lui pour décorer les murs extérieurs des bien qu'ils possèdent. Or, il fait face à de nombreux contentieux avec la Municipalité de Grenade au sujet d'une commande qu'il a réalisée à la demande d'un commerçant :

> Ce qu'il se passe c'est qu'à Grenade, une loi civique approuvée il y a quelques années exige l'accord du propriétaire et de la Mairie. J'ai plaidé en ma faveur mais ils n'y ont pas vraiment fait attention. Je me suis rendu dans toutes les administrations et, à ce jour, je n'ai pas la preuve que cette loi existe réellement. De nombreux hôtels proposent ce parcours [à leurs clients, permettant d'observer ces œuvres de *street art*] et font des bénéfices là-dessus, et même avec ça, ils ne me donnent pas d'autorisation. C'est comme ça. Le graffiti n'a jamais été bien vu par les administrations, car il implique trop de liberté[193].

[190] « *El espacio público es considerado un bien común, de uso colectivo, como los balcones o las fachadas de las casas, así que velamos para que esté ordenado y mantenga el decoro y la dignidad deseables. [...] Es lo mismo que tener una bombona de butano en el balcón o tender la ropa en la fachada, son cosas que no contribuyen a preservar el espacio público », voir l'article de Meritxell Martínez i Pauné, « Los comerciantes de Barcelona serán multados si encargan graffiti para su persiana* » paru dans *La Vanguardia* le 27 décembre 2010.

[191] « *una conducta de ensuciamiento que no sólo devalúa el patrimonio público o privado sino que principalmente provoca una degradación visual del entorno, afectando la calidad de vida de vecinos y visitantes* », *Ibidem*.

[192] Rosa Mari Sanz, « Barcelona emplea a 15 jóvenes para pintar 100 persianas », *El Periódico*, 25 octobre 2012.

On observe en premier lieu qu'il existe un certain flou légal dû à la situation quelque peu inconfortable de la Municipalité andalouse. En effet, les peintures du Niño de las Pinturas attirent depuis quelques années une nouvelle forme de tourisme et la Mairie en a pleinement conscience. Par ailleurs, elle se doit aussi de maintenir des mesures dissuasives et présente l'art public comme une pratique indésirable.

En règle générale, le cadre légal espagnol traduit la méfiance pour ce type d'interventions, assimilé au graffiti *Hip Hop* et à toutes les inscriptions spontanées dans l'espace public. Tous sont d'autant plus combattus qu'ils ne sont pas maîtrisés. Cette capacité destructive est souvent considérée à la loupe dans les discours des représentants politiques, ce qui permet de légitimer les actions d'effacement et les coûts faramineux que cela suppose. « S'il existe des "forces créatrices" dans le corps social, il faut alors que celles-ci soient orientées dans le "bon" sens, expurgées de leurs impulsions destructrices »[194]. D'où la mise en place de murs par les municipalités car, comme l'a observé Henry-Pierre Jeudy, « telle est la loi : l'esthétique de la vie quotidienne est décidée et organisée par les gestionnaires de l'urbain »[195]. Par conséquent, ces murs sont généralement boudés par les artistes publics, car ils matérialisent une mainmise sur leur travail et leur réflexion créatrice et remettent en cause, selon eux, la liberté dans l'espace public.

[193] « *Lo que pasa es que en Granada se aprobó hace unos años una Ley Cívica donde te pide el permiso del dueño y del Ayuntamiento. Yo presenté alegaciones pero no me hicieron mucho caso. Me he recorrido todas las administraciones y a día de hoy no tengo muestras de que esa ley realmente exista. Muchos hoteles ofertan esta ruta y están sacando beneficio de ello y aún así no me conceden permiso. Así están las cosas. El graffiti nunca ha sido una cosa que esté bien vista por las administraciones, porque implica demasiada libertad* », propos recueillis en mai 2013 par Tíscar Orozco pour la revue *Iwrite*, consultable en ligne http://iwrite.es/entrevistas/el-nino-de-las-pinturas-cambiaria-el-muro-mas-importante-del-mundo-por-poder-seguir-pintando-muros-normales-y-corrientes-con-libertad/. On retrouve ces propos p. 537.
[194] Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 123.
[195] *Ibid.,* p. 122.

2 Culture, contre-culture ou sous culture ?

Avant de nous intéresser au statut de ces productions spontanées, nous présenterons, en guise d'introduction, quelques données récentes relatives aux pratiques culturelles en Espagne. Dans l'ouvrage qu'il consacre à la question, Antonio Ariño peut aider à comprendre pourquoi l'activité artistique s'échappe dans la rue et pour quelles raisons les artistes de *street art* refusent parfois d'être assimilés à un mouvement culturel.

Nous disposons des chiffres portant sur une étude comprise entre 2000 et 2007 à propos de l'accès aux biens culturels. Ainsi, apprend-on que les dépenses en livres et en périodiques ont chuté entre 2000 et 2007. Elles sont ainsi passées de 34 à 19% car « les foyers ont réduit de moitié leur budget »[196].

En revanche, on constate que les dépenses en visites en musées et en bibliothèques, classés dans la même catégorie par l'INE, l'Institut National des Enquêtes espagnol, sont passées de 0,6% en 2000 à 1,1%[197]. Bien que cette augmentation soit faible, elle traduit une résurgence des formes culturelles « classiques ». Ce chiffre est sans commune mesure avec la multiplication par deux du budget consacré à l'équipement Internet, qui passe de 12,7% en 2000 à 24,7% en 2007. Pour résumer, le foyer est devenu le lieu privilégié d'accès à la culture. Cet accès devient donc plus solitaire, mais aussi concentré sur un certain type de forme culturelle. Le sociologue et philosophe José Vidal Beneyto en distingue trois,

> celle de la culture populaire –locale, communautaire, de base– ; celle de la culture de masse, produite et diffusée par l'industrie culturelle et les grosses machines de communication, et celle de la culture cultivée –artistique, intellectuelle, esthétique, urbaine, euro-atlantique et euro-orientale–. Dans les trois domaines, culture et communication semblent totalement indissociables[198].

[196] « l*os gastos de libros y publicaciones periódicas [...] suponían el 34% en el año 2000 en el conjunto de gastos culturales, han pasado a ser en 2007 del 19,4%. Ello se debe fundamentalmente a la caída relativa del gasto en publicaciones periódicas [...] donde los hogares han reducido el gasto a la mitad* », Antonio Ariño, *Prácticas culturales en España desde los años sesenta hasta la actualidad*, Ariel, Barcelone, 2010, p. 25.
[197] *Instituto Nacional de Estadística.* Voir le tableau élaboré par Antonio Ariño, *ibid.*, p. 26.
[198] « *el de la cultura popular —local, comunitaria, de base— ; el de la cultura de masa producida y difundida por las industrias culturales y las grandes máquinas de comunicar, y el de la cultura cultivada —artística, intelectual, estética, urbana, euroatlántica y eurooriental—. En los tres campos la inseparabilidad de cultura y comunicación parece total* », José Vidal Beneyto, *op. cit.*, p. 130.

C'est la culture « de masse » qui rencontre la diffusion et la répercussion la plus importante. « La participation directe —c'est-à-dire en dehors des circuits de la communication de masse— des citoyens dans la culture savante a relativement baissé durant les vingt-cinq dernières années au niveau mondial »[199].

La production culturelle au XXI° siècle est en grande partie liée à la picturalité. Elle se caractérise par un « intense mouvement d'images et de symboles qui circulent sur toute la planète », mais, nous dit le sociologue, cette production culturelle est contrôlée parce qu'elle est principalement véhiculée par les médias[200]. L'habitat même se voit modifié par ces pratiques culturelles.

> L'intégration des différentes vagues d'artefacts générés par la révolution de l'audiovisuel a transformé [les habitats] en cyber-foyers ou ce que l'on pourrait aussi appeler *domus conexa*, en ce sens que ce havre de la vie privée est désormais imbriqué dans les nœuds d'interaction symbolique à l'étendue planétaire[201].

L'école était autrefois le lieu d'accès à la culture, mais les médias et les nouvelles technologies ont fait du foyer ce nouveau lieu privilégié, offrant à la plupart des individus un accès direct à certaines formes culturelles. Les salles de cinéma ont également connu une baisse de fréquentation due à un équipement plus complet à la maison –plusieurs téléviseurs, magnétoscopes, puis lecteurs DVD, vidéoprojecteurs– et au téléchargement de films sur Internet. La tendance serait donc à ce qu'Antonio Ariño nomme la « personnalisation » des pratiques culturelles et communicationnelles[202]. La multiplication des téléviseurs, des téléphones portables, des ordinateurs, des MP3 etc., a pour conséquence un accès plus facile mais aussi plus individuel à la culture.

C'est peut-être pour ces raisons que certains individus, sensibles à l'expression artistique, décident de favoriser des échanges hors des murs du domicile. Ce type d'intervention artistique publique agit à contre courant en rendant plus communautaire l'espace public, car il devient un lieu de la pratique et de la diffusion culturelle. Avec l'investissement des murs, la sphère publique, qui s'est dématérialisée peu à peu avec l'accès culturel au sein même du foyer, acquiert de la matière, se concrétise de nouveau dans la rue.

---

[199] « l*a participación directa —es decir, fuera del circuito de las comunicaciones de masa— de los ciudadanos en la cultura cultivada, durante los últimos veinticinco años, ha disminuido, a nivel mundial, en cifras relativas* », José Vidal Beneyto, « Hacia una fundamentacion teórica de la política cultural » in *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n°16, 1981, p. 130.

[200] « *intenso movimiento de imágenes e símbolos que circulan por todo el planeta* », Antonio Ariño, *op. cit*., p. 17.

[201] « *La incorporación de las distintas oleadas de artefactos generados por la revolución audiovisual los ha ido transformando en ciberhogares o lo que podría denominarse también domus conexa, puesto que este refugio de privacidad se halla ahora inserto en nodos de interacción simbólica de alcance planetario* », *ibid*., p. 18.

[202] *Ibid.*, p. 43.

2.1 Ambivalences et ambiguïté : entre marginalité et désir de reconnaissance

2.1.1 La question de la légitimation artistique

À ses débuts, le graffiti avait d'abord été considéré comme étant le fruit d'une sous-culture. Puis, lorsque les artistes reconnus comme tels ont commencé à s'y intéresser, il est devenu un produit de la contre-culture. Enfin, quand il a été récupéré par les médias, qu'il a été détourné par le marketing, qu'il est entré dans les galeries, en d'autres termes, qu'il est devenu un produit qui s'expose, se vend, suscite des spéculations, le graffiti a enfin eu ses entrées dans le temple de la Culture. En ce sens, cette reconsidération de la pratique scripturale illégale a permis d'ouvrir la voie aux manifestations artistiques spontanées qui, très tôt, se sont vues désignées sous le nom d'art de la rue, de « *street art* ».

La question est de savoir si cette appellation est légitime. L'intervenant urbain est-il un artiste, au sens où la philosophe Hannah Arendt l'entend, soit un « producteur authentique des objets que chaque civilisation laisse derrière elle comme la quintessence et le témoignage durable de l'esprit qui l'anime »[203] ? C'est tout le problème de l'art public qui se pose ici. En effet, pour certains pratiquants, dès lors qu'il est protégé, conservé ou entre dans un lieu spécifique à l'exposition, il ne s'agit plus de *street art*. Il perd sa nature illégale et subversive, son essence même. D'autres artistes, en revanche, sont moins radicaux et défendent une frontière plus perméable entre légalité et clandestinité.

En outre, les étiquettes agacent bien des artistes publics. Ils préfèrent de loin appartenir à la catégorie de « sous culture » plutôt que d'avoir à endosser un costume qu'ils considèrent comme trop grand, trop pédant et taillé par ce qu'Hannah Arendt nomme les philistins[204].

Mais qu'en est-il du legs évoqué par la philosophe ? Le véritable artiste serait capable de produire une œuvre qui ne s'oublie pas et qui rend compte d'une époque donnée. Or, nous l'avons vu, une des principales caractéristiques du *street art* est sa condition éphémère. Il semble donc difficile de légitimer sa pratique comme « témoignage durable » d'une époque donnée. Pourtant, ce n'est pas tant dans leur conservation que les productions de post graffiti

[203] Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 257.

[204] La professeure de philosophie Simone Manon nous donne cette définition du philistin, « une personne prosaïque, imperméable à la poésie et à l'admiration des belles choses, n'ayant d'intérêt que pour ce qui est utile ou monnayable en terme de valeur matérielle ». Les philistins sont donc des personnes ordinaires, vénales et vulgaires et peuvent engendrer un spécimen « cultivé », c'est-à-dire snob, « qui ne voit dans la culture qu'un moyen avoué ou non de servir ses intérêts ». Voir le *blog* de Simone Manon, http://www.philolog.fr/le-philistinisme-cultive/, consulté le 23.05.2011.

prennent leur valeur, mais dans leur multiplication et la longévité du phénomène. Elles ont, certes, une durée de vie limitée, mais se reproduisent rapidement, ailleurs, sur toutes les latitudes. Il est devenu impossible pour les institutions d'en venir à bout. Dans ce sens, cela peut contester certaines théories selon lesquelles une œuvre d'art, en ce qu'elle est un objet autographique, est unique. En revanche, si on considère que les affiches peuvent acquérir la même fonction allographique que les livres, en ce que tous deux sont reproductibles à l'infini, alors, elles ne perdent pas leur statut d'œuvre d'art[205]. En outre, comme le fait remarquer le philosophe Richard Shusterman, la valeur d'une œuvre d'art ne se mesure plus à sa longévité, comme c'était le cas autrefois quand « la survie était si incertaine que l'attention et la valeur se [reportaient] naturellement sur l'objet le plus résistant [206]». Ainsi, la valeur d'une œuvre d'art peut être évaluée par le plaisir qu'elle va procurer, si éphémère soit-il.

Dans la mesure où les artistes publics sont de plus en plus sollicités par les galeries, les institutions publiques ou les entités privées pour réaliser –moyennant finance– une œuvre, nous sommes tentés d'affirmer qu'ils sont des producteurs culturels. Francesca Cozzolino va dans ce sens, dans cet article qu'elle consacre au phénomène d'artification de certaines pratiques murales.

> À ce changement de statut succède une deuxième étape du processus d'artification : l'institutionnalisation et la capitalisation d'un objet, qui n'ont lieu qu'une fois que l'objet commence à être considéré en fonction de ses valeurs esthétiques [207].

Ainsi, dès lors que l'institution reconnaît et sollicite une pratique, cette dernière change de statut, monte en grade en quelque sorte. Elle est validée comme pratique culturelle et peut désormais être considérée à travers des critères esthétiques. De la même manière, l'intérêt scientifique porté à un phénomène lui permet d'acquérir une certaine aura et une légitimité officielle. La question de la légitimation artistique des fresques de Sardaigne a été posée par la chercheuse.

---

[205] Gérard Genette expose, en effet, cette idée dans *L'œuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance,* Paris, Seuil, 1994.

[206] Richard Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992, p. 155.

[207] « *A tale cambiamento di statuto segue un secondo stadio del processo d'artificazione: l'istituzionalizzazione e la patrimonializzazione di un oggetto, che hanno luogo solamente una volta che l'oggetto comincia a essere considerato secondo dei valori estetici »,* Francesca Cozzolino, « Il processo di artificazione nel caso dei murales della Sardegna », in *Per una sociologia delle arti*, 3 mai 2012, p. 244.

> L'apparition d'articles dans des revues spécialisées, des catalogues et dans la littérature scientifique semble ainsi réveiller un certain intérêt intellectuel pour les peintures murales. Un véritable débat s'ouvre sur leur valeur artistique. Une évaluation des peintures murales en termes esthétiques paraît donc avoir lieu. Elle sera utilisée par les "promoteurs" des peintures murales comme un argument visant à les légitimer dans le domaine des "biens culturels"[208].

On peut penser, effectivement, que l'attribution d'un statut artistique à ces fresques sardes soit appréciée de ses créateurs. Cela suppose, en effet, un plus grand confort créatif, avec l'obtention de murs, de subventions et une reconnaissance officielle. Mais lorsque la question concerne des productions engagées, militantes, le débat sur leur dimension esthétique est vif. En effet, certains muralistes préfèrent conserver leur intégrité politique et ne pas jouer sur le tableau du beau. Pour Vincenzo Mossa, par exemple, ces fresques engagées sont une manifestation de l'anticulture. En revanche, pour le peintre Diego Asproni,

> faire de l'art signifie exprimer (dans ce cas à travers les peintures murales), un contenu qui aide les gens à réfléchir sur les événements de l'histoire passée et présente [...]. Nous, les muralistes, nous manions un outil qui jusqu'à il y a quelques siècles, était utilisé par le pouvoir (étatique et ecclésiastique) pour raconter et célébrer de temps à autre de façon suggestive, imposante, émouvante, autoritaire, les exploits des puissants et la vie des saints. [...] J e crois que le débat à avoir ne repose pas tant entre art et non-art, mais entre deux façons de faire de l'art, en Sardaigne[209].

Dans cette perspective, on en revient à la conception d'une œuvre d'art selon Hannah Arendt. L'artiste public engagé crée en s'insurgeant contre la société. Il produit un témoignage de sa société en même temps qu'il tente de la désarticuler, de la remettre en question.

Seulement voilà, les artistes publics indépendants ne sont pas des muralistes pour les raisons que nous avons évoquées auparavant. L'ambiguïté face aux institutions, l'illégalité dans laquelle ils se placent empêcheraient-elles leur production d'accéder au statut artistique à part entière ? Autrement dit, la légitimation institutionnelle est-elle nécessaire pour reconnaître ces interventions comme des œuvres d'art ? En effet, la reconnaissance de la part

---

[208] « *L'apparizione di articoli in riviste specializzate, cataloghi e letteratura scientifica sembra quindi risvegliare un certo interesse intellettuale per i murales e un vero dibattito si apre sul loro valore artistico. Una valutazione in termini estetici dei murales sembra quindi farsi posto. Essa sarà utilizzata dai « promotori » dei murales come argomento per renderli legittimi nel campo dei «beni culturali* », *ibid.*, p. 249.

[209] « *fare arte vuol dire esprimere (in questo caso tramite le pitture murali), contenuti che aiutino la gente a ragionare sui fatti della storia attuale e di quella del passato [...]. Noi muralisti usiamo uno strumento che fino a pochi secoli fa è stato usato dal potere (statale ed ecclesiastico) per raccontare e celebrare di volta in volta in maniera suggestiva, imponente, emotiva, autoritaria, le gesta dei potenti e le vite dei santi. [...]Credo che il discorso da fare sia, non tanto tra arte e non arte, ma tra due modi di fare arte in Sardegna* », Diego Asproni cité par Francesca Cozzolino, *ibid*., p. 253.

des entités culturelles suppose que ces œuvres soient protégées, encadrées, ce qui est hors de propos lorsque l'on parle d'art public indépendant. Comme pour le graffiti contemporain, l'art public indépendant « soulève la question de l'existence d'un art libre comme élément clé d'un régime socio-politique réellement libre »[210].

Or, à partir du moment où l'on sollicite ces intervenants afin qu'ils réalisent des fresques et, qu'en outre, leur activité est communément désignée sous le nom d'art public, la question ne semble plus se poser : on apprécie le travail de ces artistes et on les invite à contribuer à l'offre culturelle dans l'espace public.

Le *street art* donne donc naissance à une nouvelle conception de l'œuvre d'art. Autrefois destinée à survivre à ses auteurs, à transmettre aux générations suivantes un témoignage, une marque de ce qui fut, l'œuvre peut désormais être ponctuelle et éphémère. Les conditions d'existence des productions de *street art* révèlent une préoccupation pour le présent et l'immédiateté. Elles sollicitent parfois la sensibilité du regardant, et donc un détachement vis-à-vis des soucis quotidiens (matériels, sociaux, politiques), mais dans d'autres cas utilisent aussi l'esthétique, le beau, comme appât afin de plonger le regardant dans la réflexion. Elles invitent à l'introspection, à reconsidérer sa position sociale, à se perfectionner voire à demander des comptes à ses représentants dans la cité. En ce sens, la culture du *street art* se rapproche du sens premier du terme culture, c'est-à-dire la capacité qu'à l'homme de prendre soin de son esprit.

2.1.2 Expositions officielles et pouvoirs publics consentants

Il existe des tensions constantes, entre la volonté d'effacer ces productions –brigades anti-*tags*, peinture favorisant leur effacement, incitation à la délation ou renforcement des mesures punitives– et celle de les conserver et les encourager au moyen de commandes, d'expositions ou de ventes organisées dans les galeries d'art. La discorde ne naît pas uniquement avec les autorités, elle surgit aussi parmi les habitants, souffrant parfois de voir leurs murs ou ceux de l'espace commun attaqués graphiquement[211]. D'autres fois, les habitants d'un quartier manifestent clairement leur approbation auprès des artistes publics. Le peintre El Niño de las Pinturas évoque une anecdote permettant d'illustrer ce rapport parfois ambigu que l'artiste entretient avec les autorités. Ainsi, il a, en effet, été arrêté en flagrant

[210] « *plantea la existencia de un arte libre como llave de un régimen sociopolítico de libertad efectiva* », Fernando Figueroa Saavedra, *op. cit*., p. 85.

[211] Les artistes que nous avons interrogés font part de réactions généralement positives de la part des regardants. Mais il arrive parfois que certains passants s'insurgent contre leurs interventions. Quelques anecdotes à ce sujet sont racontées par les artistes, comme Olaf p. 543 et Raúl Cabello, p. 550.

délit par un policier. Tandis qu'il remplissait la contravention, celui-ci a demandé le numéro de téléphone du peintre dans le but de passer commande d'un tableau. El Niño de las Pinturas a refusé de le lui communiquer et l'a renvoyé à sa page web dont l'agent nota l'adresse au dos du carnet de contraventions. « Je suis tombé sur lui six ou sept ans plus tard », rapporte le peintre. « Tu te rappelles de moi ? Je suis le policier qui t'avait demandé ton numéro de téléphone. Je t'ai écrit, mais tu ne m'as pas répondu », s'est étonné l'agent de police[212].

Pour ce qui est des institutions culturelles, la récupération officielle, même au sein de fondations et d'associations bienveillantes, a souvent échoué. L'exemple de la création de la *United Artist Graffiti* puis de la *Nation Of Graffiti Artists* qui ne sont jamais parvenues à finaliser leurs projets, démontre que la création en marge tend à le rester et ne peut sacrifier son indépendance au risque de se dénaturer.

Ce problème d'identité des artistes publics indépendants à déjà été soulevé par Aline Seconde lorsqu'elle évoque les graffeurs « qui subissent cette dualité entre reconnaissance et clandestinité »[213]. Comme aux États-Unis dès les années 1970 avec le graffiti, les galeries d'art tentent de légitimer le *street art* en le faisant entrer dans leurs murs. On peut y voir une tentative de reconnaître ces interventions spontanées comme des formes artistiques à part entière. Il est aussi possible de pointer la récupération à des fins commerciales. L'art de la rue fascine et a permis, autrefois, de tirer de larges bénéfices de la vente de toiles réalisées à la bombe de peinture par des graffeurs et des peintres utilisant les codes du graffiti-signature.

Il nous semble important de souligner ici l'abus de langage utilisé par certains professionnels de l'art –galeristes, commissaires d'expositions– lorsqu'il s'agit de parler de *street art* ou de graffiti. On ne peut parler de « graffiti » lorsque l'on observe une peinture sur une toile dans un musée ou une galerie d'art. Le graffiti reste une inscription à même le mur. De la même manière, comment peut-on organiser une exposition de *street art* dans un lieu privatif et fermé alors que le terme même renvoie à la rue ? Lors d'une exposition, on peut parler de tableaux dont l'esthétique est issue du graffiti-signature ou du graffiti *Hip Hop*. Mais parler d'une exposition de graffiti ou de *street art* est un raccourci faussant la véritable nature de ces objets.

Dans le film *Mi Firma en las paredes*, deux scènes permettent de soulever la question du rapport à l'argent. Durant un rêve que fait le personnage principal, il se trouve sur une sorte de plateau de télévision. Le spectateur pense tout de suite à la reconnaissance soudaine de son « œuvre ». Il n'en est rien. Il s'agit pour l'animateur et son assistante, de lui proposer deux millions de pesetas afin d'acheter sa signature. Ses deux camarades se trouvent derrière

[212] « *Me lo encontré a los seis o siete años : "¿Tú no te acuerdas de mí ? Soy el policía que te pidió el teléfono. Te escribí y no me contestaste", me dijo* », Olivia Carballar a consacré un article au peintre le 3 avril 2014 http://www.andalucesdiario.es/cultura/el-nino-de-las-pinturas-quiere/.
[213] Aline Seconde, *op. cit.*, p. 26.

lui, et, comme s'il s'agissait de sa conscience, lui murmurent à l'oreille de ne pas succomber à la tentation pécuniaire : « *no puedes venderla, es tuya* »[214]. Autrement dit, la vente de sa signature lui ferait non seulement perdre ses droits d'usage car elle deviendrait une marque déposée, mais elle le déposséderait aussi d'une partie de son identité, lui ferait perdre son intégrité de graffeur. Cette scène démontre combien certains intervenants publics se méfient des institutions.

En revanche, s'il est des artistes publics qui refusent la récupération par les circuits artistiques institutionnels, d'autres participent volontiers à ces manifestations culturelles ou à des ventes de leurs œuvres. Une majorité n'hésite plus, en effet, à développer des partenariats officieux ou officiels avec des entités publiques ou privées afin d'intervenir et de vivre de leurs créations. Mais ils changent dans ce cas de casquette et deviennent, des plasticiens, des artistes ayant perdu leurs épithètes « public » et / ou « indépendant ».

Paul Ardenne rapporte une anecdote qui illustre bien cette ambiguïté entre les artistes publics et les institutions et rappelle les complications qu'avaient connues, en leur temps, les muralistes mexicains aux Etats-Unis. Le *Museum Of Contemporary Art* de Los Angeles avait demandé à l'artiste public Blu de peindre tout le mur nord du *Geffen Contemporary*[215]. Il s'exécuta, en réalisant une fresque représentant des rangées de cercueils, qui, en guise de drapeaux américains, étaient enveloppés dans des billets verts. Mais elle fut vite recouverte de peinture blanche. Le directeur du MOCA, Jeffrey Deitch, expliquait son geste « par la volonté de ne pas heurter les sentiments de la communauté locale. La fresque anti-guerre était adjacente à un hôpital de vétérans et à un mémorial de guerre en l'honneur des soldats nippo-américains »[216].

Pour ce qui est des pouvoirs publics, les municipalités proposent différents moyens d'encadrer ces pratiques. Elles offrent, comme nous l'avons vu, des murs ou organisent des manifestations ponctuelles dans la ville. C'est le cas, par exemple, du festival *Asalto* organisé chaque année depuis 2005 à Saragosse. Cette configuration reste la même que pour les organismes culturels, on ne parlera plus d'art public indépendant mais d'art public tout court.

[214] Pascual Cervera, *op. cit.*
[215] Paul Ardenne, *op. cit.,* p. 32.
[216] Marie Lechner, *Next. Libération*, article en date du 8 janvier 2011 :
http://next.liberation.fr/culture/01012312390-les-cercueils-de-blu-plombes-par-le-moca.
Voici la réponse de Blu, qui opère, de surcroît, un rapprochement moqueur entre les États-Unis et l'URSS : « C'est une censure qui a même failli tourner à l'autocensure quand ils m'ont demandé de soutenir publiquement leur décision d'effacer la fresque. En Union soviétique, ils appelaient ça de l'autocritique ».

La question de la participation à ces manifestations encadrées soulève aussi de vifs débats parmi les artistes publics. En effet, certains voient dans cet engouement des municipalités une tentative de s'approprier ce qui échappe à son contrôle. D'autres, comme c'est le cas du sociologue Henry-Pierre Jeudy, parlent de récupération officielle de ces pratiques.

> Quand un espace public – tel le Parc de la Villette – est investi par les grandes manifestations internationales des "cultures urbaines", démonstration est faite d'un multiculturalisme qui devrait servir de modèle à la vie urbaine des mégalopoles du futur. Tandis que des groupes venus présenter leurs créations, manifestent plein d'espoir en croyant promouvoir de nouvelles formes d'expression culturelle, le dispositif institutionnel assure son contrôle par la reproduction de son discours sur l'intégration et l'insertion. Ce que semblent dire les institutions culturelles à ces groupes qui n'en demandaient pas tant : nous vous avons sélectionné pour vos qualités artistiques, mais votre travail est surtout la preuve de votre intégration, vous constituez déjà nos patrimoines du futur pour l'avenir des mégalopoles ! Des banlieues en crise naîtront les cultures de demain. On croit rêver : ces cultures urbaines deviennent les objets exotiques des périphéries urbaines. Les anthropologues de la modernité les ont déjà choisies comme leurs nouveaux terrains d'investigation tandis que les institutions les utilisent comme instrument de production de nouvelles socialités[217].

Le sociologue évoque ici la pratique du graffiti-signature, principalement attribuée à des jeunes issus de l'immigration. Mais son propos est intéressant, car il fait état de l'instrumentalisation que redoutent certains artistes publics. Ils ne veulent pas être la caution de l'ouverture « branchée » d'une municipalité qui, d'habitude, pratique une politique généralement considérée comme rétrograde et dans laquelle ils ne se retrouvent pas. Ainsi, si on prend l'exemple de la Communauté autonome madrilène, dirigée par un gouvernement de droite, les artistes publics refusent très souvent de collaborer officiellement avec sa politique culturelle car le discours de ses représentants est ambivalent. Ils mettent en effet en place des mesures visant à éradiquer toutes formes d'interventions picturales spontanées dans l'espace public. Mais, vu l'enthousiasme que provoque le *street art* ces dernières années, ils convoquent parfois officiellement ces artistes pour repeindre gratuitement les façades des centres culturels.

À Grenade, en 2001, une exposition itinérante des graffiti du Niño de las Pinturas a été organisée dans les rues de la ville. Intitulée *Mira los Muros*, elle était appuyée par la Mairie de Grenade et la Junta de Andalucía et avait été inaugurée par le peintre lui-même. En outre, elle a fait l'objet de l'édition d'une brochure distribuée par l'office du tourisme de la ville. Or, peu

[217] Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 29.

de temps avant, le groupe de graffeurs dont il fait partie, le Pornostars, avait peint un mur du *Colegio La Presentación*[218]. La fresque illégale, au propos provocateur, représentait des femmes offertes, en train de s'embrasser ou de se caresser. La police était intervenue et avait verbalisé El Niño de las Pinturas. Finalement, il n'aura rien payé, les poursuites ayant été abandonnées[219].

À Londres, certains quartiers très touchés par le *street art* sont également devenus des lieux très visités par les touristes. Les guides de voyage les mentionnent et font des alentours de Brick Lane, de Whitechapel, ou encore d'Hackney Road, des passages incontournables.

Le *street art* est donc, en quelque sorte, victime de son succès. Il véhicule une image valorisante de la ville, aux yeux d'éventuels investisseurs. Il peut aussi parfois favoriser le tourisme et susciter l'engouement parmi les habitants. Cette pratique à la mode devient donc un enjeu commercial et social nous dit la sociologue Mónica Degen. Elle modèle une vitrine pour la ville, elle est une stratégie de marketing pour promouvoir une marchandise[220].

2.2 Un art engagé

Nous entendons l'engagement comme la prise de responsabilité morale, idéologique ou politique de l'artiste. De nos jours, le statut de l'artiste engagé est moins reconnu[221]. La parole des experts, est en effet, privilégiée au détriment de l'artiste ou de l'intellectuel. On peut donc se poser la question de la reconnaissance de cet engagement de la part du monde politique et de la société civile.

Ce débat n'est pas nouveau. Ainsi, Maurice Barrès qualifiait-il les intellectuels d'« aristocrates de la pensée » et leur reprochait d'intervenir dans un champ qui ne relevait pas de leur rôle. La chercheuse en littérature comparée Sylvie Servoise affirme qu'Émile Zola, tout comme Voltaire, se justifiaient en faisant valoir leur aspiration à la justice et à la vérité qui sont des « valeurs universelles et non spécifiques ». L'écrivain, dans ce cas, parle « au nom de tous et ressent les maux de tous. Rien de ce qui est humain ne lui est étranger ».

[218] Composé de Sex, Most, Fede, Reno, Hurt, Rois et Sam3.
[219] Voir à ce sujet l'ouvrage collectif *Granada Graffiti 2005_1989*, *op. cit.*, p. 86-87.
[220] Mónica Degen, « Modelar une "nueva Barcelona" : el diseño de la vida pública », in *La metaciudad : Barcelona, Transformación de una metrópolis,* Barcelone, Anthropos, 2008, p. 85-86.
[221] La communication de Sylvie Servoise, « L'engagement, une parole dévoyée ? », nous a aidée à comprendre les enjeux d'un art qui se veut engagé, Journée d'étude *Devenir auteur, devenir citoyen : la construction d'un sujet politique*, CPER, Université du Mans, 25 juin 2012.

L'engagement permet ce qu'elle nomme le dévoilement, c'est-à-dire la mise en lumière des injustices. L'écrivain ou l'artiste engagé n'est pas un médiateur mais il se trouve à l'extérieur et permet aux victimes de l'injustice de pointer leurs maux. Il parle aussi parfois « dans le noir, à des gens qui l'ignorent ».

La prétention de parler « au nom de » n'est plus reconnue aujourd'hui. Pourtant, certains artistes publics indépendants revendiquent ce droit. Les invisibles d'autrefois sont, certes, devenus plus « visibles », grâce aux études sociologiques, mais aussi aux partis politiques qui ont pris le relais des écrivains engagés pour défendre certaines classes défavorisées, mais ce n'est pas parce que les frontières de cette invisibilité ont reculé que l'on doit renoncer à pointer les injustices encore existantes ajoute Sylvie Servoise.

Nous allons tâcher maintenant de caractériser l'art engagé, les enjeux et les valeurs qui s'y adossent. Si nous nous intéressons tout d'abord au contexte postmoderne, c'est parce qu'il semble constituer le berceau de cette modalité d'expression créative. Nous allons voir que c'est en réaction aux effets néfastes de la société postmoderne que se pose l'art public indépendant, à tel point que nous nous poserons la question de savoir si nous assistons ou non à un retour aux valeurs des temps modernes, l'illusion des grands récits en moins.

2.2.1 Un palliatif à la postmodernité

Le terme « post-moderne », est employé pour parler à la fois de notre époque, d'« une sensibilité globale » et d' « un nouveau type de socialité »[222]. Désignant un courant esthétique et un contexte sociétal de pensée, il est au centre de nombreux écrits de philosophes et de sociologues contemporains. Gilles Lipovetsky le définit comme la « prédominance de l'individuel sur l'universel, du psychologique sur l'idéologique, de la communication sur la politisation, de la diversité sur l'homogénéité, du permissif sur le coercitif »[223].

Il réapparaît dans son acception actuelle dans les années 1970 et s'appliquait alors à l'architecture explique Sophie Bilemdjian dans le *Dictionnaire de la culture générale*. Le postmodernisme manifestait la volonté de s'affranchir « du *diktat* moderne de l'avant-gardisme » tout en revendiquant la « liberté totale du créateur »[224]. Dans *La condition postmoderne*, le philosophe Jean-François Lyotard précise que c'est avec la « crise des

[222] Sophie Bilemdjian, *Dictionnaire de la culture générale*, Paris, PUF, 2000, p. 572.
[223] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 219.
[224] Sophie Bilemdjian, *op. cit.*, p. 572.

métarécits » que naît la postmodernité. Ces grands récits, de « légitimation des institutions, des pratiques et des manières de penser » ont contribué à « l'édification d'un véritable mythe moderne » mais qui ne pouvait s'accomplir que prospectivement[225].

Finalement, la « réconciliation du réel avec l'idéal » n'aurait pas eu lieu. La notion de désenchantement à l'égard du politique, l'abandon de grands schémas universels auxquels on ne croit plus, des grandes utopies, font donc émerger cet état postmoderne. Le philosophe Gilles Lipovetsky a travaillé quant à lui sur la caractérisation de la société postmoderne. Il l'évoque en des termes peu rassurants, mentionnant un individualisme hédoniste, narcissique dans un « monde qui a érigé la forme mode, c'est-à-dire l'éphémère et la séduction, en clé de voûte de la vie collective »[226].

Se pose alors la question de ce que peut être l'engagement contemporain. Comment concevoir une action responsable et à quelles valeurs s'adosse-t-elle puisque l'être postmoderne semble faire primer l'action individuelle sur la collective ? Sophie Bilemdjian relativise cela :

> Le narcissisme post-moderne ne doit cependant pas être assimilé à un repli frileux et égocentrique de l'individu sur lui-même, il doit plus profondément se comprendre comme le transfert émotionnel de l'espace public, désinvesti et décrispé, à la sphère privée et aux questions subjectives[227].

Les modalités de prise en compte de l'individu durant l'ère moderne consistaient, nous dit Gilles Lipovetsky, à le soumettre à des règles uniformes, à extraire autant que possible les formes de préférences et d'expressions singulières, à noyer les particularités idiosyncrasiques dans une loi homogène et universelle, que ce soit la « volonté générale », les conventions sociales, l'impératif moral, les règlements fixés et standardisés, la soumission et l'abnégation exigées par le parti révolutionnaire : tout s'est passé comme si les valeurs individualistes n'avaient pu naître qu'aussitôt encadrées par des systèmes d'organisation et de sens s'attachant à en conjurer implacablement l'indétermination constitutive. C'est cet imaginaire rigoriste de la liberté qui disparaît, cédant la place à de nouvelles valeurs visant à permettre le libre déploiement de la personnalité intime, à légitimer la jouissance, à reconnaître les demandes singulières[228].

[225] *Ibid.*, p. 573.
[226] *Ibid.*, p. 575.
[227] *Ibid.*, p. 575.
[228] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 9-10.

L'ennui nous conduit à l'école à écrire sur nos tables et c'est bien la lassitude et le désenchantement qui, plus tard, provoquent la même envie d'écrire où cela n'est pas permis. La fin des utopies propre à nos sociétés postmodernes n'est pas sans lien avec la création artistique urbaine.

En revanche, nous sommes amenée à discuter ici la définition que fait Gilles Lipovetsky des formes d'actions sociales de la société postmoderne. En effet, pour le philosophe, les actions revendicatives seraient désormais motivées par la défense de « l'identité propre » au détriment de « l'universalité »[229]. Dans l'ouvrage qu'il consacre aux sociétés contemporaines, il évoque la « rétraction des visées universelles [du] militantisme idéologique et politique de jadis »[230]. Or, nous l'avons vu, l'art public, est une somme d'actions individuelles, certes, mais dont la portée dépasserait les frontières d'un territoire national. Le développement des réseaux sociaux, des pages communautaires et de la communication entre les individus d'un continent à un autre rendrait ainsi possible la création d'un lien intercontinental, notamment lorsque les actions prennent une charge contestataire.

De la même manière, ces interventions spontanées pourraient contribuer à nuancer ce que le philosophe nomme « l'indifférence de masse, où le sentiment de ressassement et de piétinement domine, où l'autonomie privée va de soi, où le nouveau est accueilli comme l'ancien »[231]. Nous avons observé en effet, que ces différentes productions de *street art* aspiraient précisément à atténuer chacun de ces points. Ainsi pouvons-nous supposer qu'intervenir artistiquement dans la rue permettrait de briser cette indifférence de masse évoquée par le philosophe. En effet, la volonté de solliciter le sensible dans l'espace public pourrait créer un lien social entre plusieurs individus qui ne se connaissent pas. Les interventions artistiques gratuites, comme les concerts, les spectacles de rue, pourraient avoir la capacité d'instaurer une interaction très rapidement entre des personnes. Ces interactions seraient facilitées par la nature même de ce qui leur est présenté : un interlude urbain qui brise les codes habituels de représentation. Cette rupture serait donc susceptible d'amener tout naturellement vers l'échange.

L'intericonicité et les transformations, dont nous parlerons plus bas, pourraient peut-être constituer la preuve que certains artistes de *street art* tournent volontiers leur regard vers le passé. Le futur reste, certes, pessimiste, mais on accorde aux legs des « anciens » une valeur fondamentale pour la construction de l'œuvre au présent. Il existerait bel et bien des idoles et des points de repère, ce qui nous conduirait à atténuer une nouvelle fois ce qui était avancé par le philosophe dans les années 1980.

[229] *Ibid.*, p. 11.
[230] *Ibid.*, p. 17.
[231] *Ibid.*, p. 11.

En outre, les événements récents nous permettraient de discuter son constat désabusé d'une communauté de citoyens qui ne se mobiliserait plus. Il affirme ainsi que « les lendemains radieux de la révolution et du progrès ne sont plus crus par personne »[232] . Or, le mouvement des Indignés, largement soutenu graphiquement sur les murs par certains artistes publics pourraient démontrer le contraire.

Pour le philosophe, on se rassemble désormais par micro-familles d'intérêts. Il parle ainsi de narcissisme collectif, de ce « besoin de se regrouper avec des êtres identiques » pour défendre des intérêts[233]. Cette vision pessimiste de l'engagement citoyen est donc peut-être à tempérer. Nous renvoyons ici à ces mêmes rassemblements massifs et socialement assez hétérogènes du 15-M.

Le désir de se soustraire au monde réel par la musique pourrait également être atténué par la pratique qui nous intéresse ici. L'auteur parle, en effet, d'un individu postmoderne « branché du matin au soir »[234]. Les inscriptions spontanées redoublent d'ingéniosité pour attirer l'attention du passant. Elles apparaissent, nous l'avons vu, là où on ne les attend pas. Cette volonté de surprendre le regardant parviendrait-elle à le « connecter » de nouveau au monde qui l'entoure, à la rue et à ce qui se trouve à ses côtés ?

La modernité n'enthousiasme plus, mais le futur présenterait, malgré tout, un horizon prometteur. Sinon, pourquoi ces artistes inciteraient-ils à la réflexion si ce n'est pour tenter de « dévier le tir ». La perspective serait future et le regard prospectif. La condition éphémère de cet art semble contredire cette hypothèse. En effet, il est difficile de parier sur le futur lorsque les moyens pour le faire ne conservent leur forme originelle que très peu de temps. Pourtant, l'intention est là, et c'est tout le paradoxe, tout ce qui fait de l'art public une pratique de l'entre-deux.

De la même façon, la « thanatocratie » consentie dans laquelle est supposé vivre le commun des mortels et le peu de place à l'idéologie relevé par le philosophe, qui affirme que seuls les écologistes ont la « conscience permanente de vivre un âge apocalyptique », semble ne pas correspondre totalement à la pratique qui nous intéresse[235]. C'est peut-être précisément pour manifester un malaise et déjouer l'indifférence générale que ces artistes investissent la rue et se servent des murs comme d'une tribune publique.

[232] *Ibid.*, p. 12.
[233] *Ibid.*, p. 17.
[234] *Ibid.*, p. 25.
[235] *Ibid.*, p. 58.

Le XXI˚ siècle témoigne effectivement d'un individualisme exacerbé. Pourtant, pour ce qui est de notre champ d'étude, nous pouvons constater que certaines initiatives sont développées par la société civile pour tenter de pallier cela. L'art public indépendant pourrait constituer un exemple. Si certains artistes passent par la rue uniquement pour se faire connaître, d'autres sont réellement mus par la volonté d'humaniser des rues qu'ils jugent trop aseptisées et d'entrer dans une forme de communication avec l'autre.

En supposant que la démarche des *street* artistes se pose en remède à une société postmoderne malade, nous pouvons relayer les théories de certains chercheurs qui évoquent à présent la « surmodernité » ou l'« hypermoderntié ». Ces inscriptions constituent-elles la preuve du passage à une nouvelle ère ? Et si l'art public formait l'avant-garde de la pratique artistique ?

2.2.2 Peut-on parler d'avant-garde ?

Avant de répondre à cette question qu'entendons-nous par surmodernité ? Ce qui caractérise nos sociétés à la fois postmodernes et « surmodernes » a trait tout d'abord à une modification de la perception temporelle[236]. L'allongement de la durée de vie suppose l'ampliation du champ de la mémoire collective. La « surabondance événementielle » du « système monde », qui est diffusée en continu par les médias, non seulement compromet notre compréhension du temps présent, mais aussi projette les individus dans une activité continuelle dont ils se sentent les acteurs. Ils peuvent « avoir le sentiment que [leur] histoire croise l'Histoire et que celle-ci concerne celle-là »[237].

La modernité assurait la coexistence entre l'Histoire, les legs culturels du passé et l'actuel, l'industrie, le progrès. Elle offrait un regard prospectif sur le futur, en proposant des œuvres que leurs auteurs voulaient visionnaires. « Ce que contemple le spectateur de la modernité, c'est l'imbrication de l'ancien et du nouveau. La surmodernité, elle, fait de l'ancien (de l'histoire) un spectacle spécifique »[238]. En d'autres termes, la société actuelle ferait du patrimoine, de l'histoire une parenthèse isolée, divertissante et ne tendrait plus à la relier au présent.

[236] L'ethnologue Marc Augé complète la définition, faisant entendre que nos sociétés sont à la fois postmodernes et surmodernes. Il définit la surmodernité comme la « surabondance événementielle, la surabondance spatiale et l'individualisation des références », *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 55.
[237] *Ibid.*, p. 40-42.
[238] *Ibid*., p. 138.

Nous constatons que les artistes publics contemporains reproduisent ce schéma, mais en le modifiant quelque peu. S'ils déprécient la pensée traditionaliste et conservatrice –ils ont, pour la plupart une sensibilité de gauche–, le passé ne les effraye pas pour autant. Nous l'avons vu, le patrimoine culturel et historique les inspire et ils lui rendent parfois hommage au moyen de la transformation d'œuvres consacrées.

Nous pouvons même aller plus loin en affirmant que ces artistes retournent vers une pratique plus ancrée dans la modernité que dans la postmodernité. Ainsi, si les œuvres modernes « sitôt produites deviennent l'arrière-garde », nous pouvons reprendre les termes de Gilles Lipovetsky pour définir celles de l'art public indépendant : sitôt affichées, elles sont détruites, enlevées, arrachées. Cette désacralisation commune de l'œuvre d'art, ou, comme le dit le philosophe, cette dé-sublimation, ne trouve pas la même origine selon qu'il s'agisse d'un artiste moderne comme Marcel Duchamp ou de Noaz[239]. Ce dernier, comme ses collègues, est mu par la volonté d'offrir au plus grand nombre le fruit de sa création, sans filtre. La rue reste un des seuls lieux partagés par un large panel de la population et elle permet un accès gratuit à la création. Il s'agit aussi peut-être de « choquer le bourgeois » en voulant sortir l'œuvre d'art du lieu sacré, le musée.

Gilles Lipovetsky évoque l'art moderne comme une pratique permettant la « valorisation de l'arbitraire, du fortuit et de l'automatisme, de l'humour et des calembours, le refus des séparations classiques, celles de l'art et de la vie, [...] du jeu et de la création, de l'objet usuel et de l'art »[240]. Les frontières sont aussi floutées dans le *street art*. Domaine privé et public, investissement artistique de lieux usuels et pratiques, jeux de pistes sont tout autant de modalités faisant écho à l'œuvre moderne du début du XX˚ siècle.

La société postmoderne serait statique, davantage caractérisée par ce que le philosophe nomme un « sentiment de ressassement et de piétinement ». Or, nous pouvons supposer que les artistes publics parviennent à contourner quelque peu cet état circulaire, monotone, en modifiant les pratiques de représentation à l'autre.

On ne peut manifestement plus parler d'avant-garde dans les formes artistiques, car tout a été vu (et ce depuis Altamira si on en croit Picasso !). Elle peut se trouver néanmoins dans les modalités d'exposition. On rompt en effet avec la tradition d'exposition muséale. Les créations sont mises à l'épreuve, il y a désacralisation de l'œuvre d'art. On change aussi le mode de perception, en dehors des lieux appropriés, hors des lieux clos et des cadres.

[239] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 100.
[240] *Ibid.*, p. 115.

> Les expositions artistiques prétendent se distinguer d'une logique patrimoniale en donnant la preuve de leur innovation par l'art même d'exposer, mais le système des Beaux-Arts demeure capté par la dynamique de la conservation patrimoniale qui lui assure le pouvoir nécessaire de la consécration des œuvres. Difficile de croire que le patrimoine soit conservateur et que l'art persiste à être subversif. [...] L'avant-garde artistique a toujours été constituée par une élite destinée à produire les grandes ruptures de sens, elle n'a plus de raison d'être quand elle prend la figure d'une institution qui impose des modèles au lieu de les faire éclater. Les artistes les plus virulents peuvent devenir, malgré eux, des fonctionnaires du développement culturel en se retranchant dans leurs créneaux qui représentent leur image de marque[241].

Ces *street* artistes, qui fuient délibérément les lieux voués à l'art et exposent leurs créations à la destruction, permettent de contredire les propos d'Henry-Pierre Jeudy. De la même manière, en refusant d'intégrer galeries et musées ils prétendent se préserver d'un « joug » avilissant qui leur est imposé et qui empêche toute rénovation artistique. Nous pouvons donc parler d'un renouvellement des formes artistiques, susceptible de contourner le « ressassement » redouté par les spécialistes de la question postmoderne. Il est même possible de supposer que l'art public façonne une avant-garde, en ce sens qu'il recouvre ce « statut de pionnier et de défricheur »[242] que Gilles Lipovetsky croyait perdu, tout comme cette « vertu provocatrice ». L'art public indépendant, parce qu'il est illégal, pose un problème éthique à propos de la propriété, de la démarcation entre espace public et privé etc. Il est considéré par certains habitants comme une agression visuelle et une attaque à la propriété privée.

A Madrid, le Parti Populaire, majoritaire, est à l'initiative de nombreuses prises de position défendant l'ordre et la tradition. Et c'est précisément là que les artistes publics sont les plus productifs et les plus virulents. Nous reviendrons sur ce point de façon plus détaillée dans la seconde partie de ce travail.

On peut néanmoins observer que cette forme artistique conserve sa vertu transgressive et provocatrice. Le philosophe qui relevait, il y a trente ans, que les « tensions entre les artistes novateurs et le public » n'existaient plus car plus personne ne défendait « l'ordre et la tradition »[243] pourrait peut-être revenir sur ses conclusions grâce au travail des artistes publics espagnols. Le maintien ou la résurgence de modèles sociétaux rétrogrades à travers certains partis politiques expliquent, en Espagne, la présence accrue d'interventions d'art public indépendant.

[241] Henri-Pierre Jeudy, *op. cit.*, p. 19-23.
[242] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 136.
[243] *Ibid.*, p. 118.

Enfin, si l'avant-garde de l'époque moderne était parvenue à déculpabiliser « les essais et démarches artistiques de tous », pourquoi ne peut-on pas supposer que la pratique du *street art* a permis, telle l'avant-garde à son époque, de « donner des ailes » à certains citoyens[244] ?

2.2.3 Art public, une pratique libertaire ?

Lily Litvak, dans son ouvrage consacré à l'esthétique anarchiste, propose de définir les bases de la création artistique libertaire de la fin du XIX° au début du XX° siècle. Il est intéressant de constater que la production libertaire et le *street art* contemporain présentent quelques fondements communs. Tous deux supposent une « mission morale et sociale incontournable » » et militent à la faveur d'un art réalisé « non seulement pour, mais par le peuple »[245]. Ils aspirent à « détruire le statut de l'œuvre d'art comme propriété exclusive des classes riches et comme produit exclusif des artistes professionnels »[246]. De nombreux artistes ont bénéficié d'une formation académique, mais bien d'autres sont autodidactes. Et quand bien même Noaz, Frágil et leurs collègues ont reçu un apprentissage spécifique, ils ne font pas commerce de cet art voué à la rue.

L'auteur évoque la « mission de civilisation et de justice » que l'art anarchiste supposait[247]. Les différentes photographies, sur lesquelles nous appuyons notre démonstration dans la deuxième partie de ce travail, montrent cette même aspiration à rétablir un équilibre entre une masse privée de la parole et une communication officielle écrasante. Les divers témoignages recueillis parmi les artistes publics mettent en exergue une farouche volonté d'affranchissement. La pratique du *street art* se dégage sciemment de toutes les contraintes : de temps, de mandataire, de thèmes abordés. Ainsi, ces artistes interviennent-ils lorsqu'ils le veulent. Le refus d'une appropriation institutionnelle tient à ce qu'ils souhaitent garder leur indépendance vis-à-vis du pouvoir politique ou médiatique.

Nous l'avons vu, l'acharnement des institutions à effacer ces créations, sous couvert de lutte contre la pollution visuelle, indique sa « dangerosité ». La mise à disposition de murs par les municipalités offre un semblant d'acceptation mais traduit en réalité la volonté de vouloir contrôler un phénomène par définition libre et indomptable. Si on reconnaît

[244] *Ibid.*, p. 141.
[245] « *misión moral-social ineludible* », « *no sólo para, sino también por el pueblo* », Lily Litvak, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo (1880-1913)*, Barcelone, Ediciones del Serbal, 1998, p. 11.
[246] « *destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de artistas profesionales* », *ibid.*
[247] « *misión civilizadora y justiciera* », *ibid.*

légitimement et officiellement le mur comme support d'une contestation, il perd de ce fait son caractère insoumis. Un mur offert par une municipalité n'a donc pas de sens pour la majorité d'entre eux, pour ceux qui ont conscience, en tous cas, de leur pouvoir de contestation.

De la même manière, tout comme il a existé un anarchisme esthétique, « de rejet des conventions[248] », on peut parler d'une pratique d'exposition anarchiste de l'art : hors des circuits conventionnels, des galeries, des musées, de la spéculation et de l'appropriation privée[249]. Certains artistes n'ont certes, pas d'autres moyens d'exposer. D'autres revendiquent cet espace précisément pour ce qu'il sous-tend. L'art n'est plus restreint mais offert. Il n'est plus protégé mais à la merci de l'autre. Les réactions face à une œuvre sont très diverses, elles vont de l'enlèvement officiel ou spontané à l'écriture, à l'ajout ou au recouvrement.

En outre, ces artistes entrent en contact directement avec les habitants, puisque tous, sans distinction de classe sociale, empruntent les rues. Choisir la rue, l'espace commun, comme lieu d'exposition, c'est assigner à la ville un rôle fédérateur. Les démarches sont, certes, individuelles mais aspirent à une portée collective et solidaire.

En Espagne, la production de *street art* est en lien avec les maisons *okupas*. Ces squats témoignent de la persistance de l'idéologie anarchiste dans la société espagnole et proposent une nouvelle conception du partage des savoirs, de la solidarité et de l'organisation de la vie en société. C'est pourquoi l'art public indépendant peut parfois être considéré comme une branche de ce mouvement alternatif. Noaz nous explique cette volonté d'exposer dans la rue :

> Le grand mensonge de la culture c'est de croire que tout le monde va dans les musées, les galeries. " Regarde, des centaines de personnes sont venues à cette exposition ! ". Très bien. Mais un million ne s'y est pas rendu. C'est pour cela que la rue te permet d'atteindre tout le monde et que tous gardent la même trace. [...] Ce que je fais [...], n'est pas direct, c'est un peu ambigu. Ça permet aux gens de ne pas lire une phrase achevée, une histoire fermée, mais plutôt qu'ils continuent à y réfléchir, c'est ça l'idée[250].

[248] « *de rechazo a las convensiones* », *ibid.*

[249] Javier Paniagua Fuentes tente de définir dans son introduction ce qu'est l'anarchisme. Il finit par employer le terme d'« anarchismes », tant les branches générées par cette idéologie sont nombreuses. Voir *La larga marcha hacia la anarquía. Pensamiento y acción del movimiento libertario*, Madrid, Síntesis, 2008, p. 12.

[250] « *La gran mentira de la cultura es creer que todo el mundo va a los museos, a galerías. " ¡ Fíjate, a esta exposición han venido cientos de personas ! " . Muy bien. Pero hay un millón que no ha ido. Entonces la calle te permite llegar a todo el mundo y que todo el mundo se quede con el mismo poso. Porque lo que hago [...], no es muy directo, un poco ambiguo. Eso permite que la gente no lea una frase terminada, una historia cerrada, sino que se quede con el gusano. Esta es la idea* », Noaz, entretien réalisé le 10 décembre 2011. Voir p. 572.

Si les Athénées libertaires avaient pour vocation, non seulement de diffuser la culture, mais aussi de fédérer un groupe autour d'une idée pour mieux la défendre, on peut alors assigner ce rôle aux actuelles casas *okupas* et à l'art public indépendant. Les interventions altruistes prolongent dans la rue et de manière diffuse le propos des maisons *okupas*, cette « *mística culturizadora* », évoquée par Javier Navarro et chère aux anarchistes espagnols du début du XX° siècle[251].

Le patio Maravillas et le centre social en autogestion la Tabacalera, organisent différents ateliers gratuits à qui veut s'y rendre[252]. La formation pour adultes et les ateliers destinés aux enfants ne sont pas sans rappeler les initiatives pédagogiques initiées au sein des Athénées libertaires. On peut évoquer ainsi la mise en place de cours d'espagnol pour les non-hispanisants, de bibliothèques, la projection de cycles cinématographiques, l'organisation d'ateliers d'édition, de conférences et la formation de groupes de réflexion autour de différents thèmes, économie, culture, écologie, politique sociale etc. Ces activités se font en marge des circuits étatiques et permettent de reproduire des « prototypes d'espaces de la sociabilité positive et de l'éthique du temps libre propre aux travailleurs conscients »[253]. Les artistes engagés qui nous intéressent ont tous un lien plus ou moins direct avec ces casas *okupas*. Borondo a organisé, par exemple, un atelier de graffiti à la Tabacalera durant l'été 2011[254]. D'autres s'y rendent régulièrement, comme c'est le cas de Noaz et de Frágil, dans le but de proposer leurs services ou d'assister à des manifestations culturelles.

Historiquement, les mouvements libertaires se sont développés à une échelle locale, en tissant des liens croissant avec les habitants d'un même quartier.

> Dans le domaine des associations culturelles, le quartier a également un rôle de premier plan, en tant qu'espace où naissent les Athénées. La proximité était, dans ce cas, un facteur important au moment de s'installer au sein de la communauté locale et diffuser la culture et l'instruction de base parmi les habitants[255].

---

[251] Javier Navarro Navarro, « Los ateneos, teoría y práctica en el movimiento libertario », Marie-Claude Chaput (éd.), *De l'anarchisme aux courants alternatifs (XIX-Xxe siècles)*, Paris, Université Paris X Nanterre, 2006, p. 189.

[252] Les activités proposées sont nombreuses, les *casas okupas* ou *autogestionadas* les recensent sur leurs sites officiels : http://defiendelo.patiomaravillas.net/ et http://latabacalera.net/.

[253] « *espacios prototípicos de una sociabilidad positiva y de una ética del tiempo libre propia de los trabajadores conscientes* », Javier Navarro Navarro, *op. cit*., p. 192.

[254] Voir le site de Borondo : http://borondo.blogspot.com/.

[255] « *En el ámbito del asociacionismo de tipo cultural también el barrio tiene un rol destacado, al ser el espacio en el que se crean los ateneos. La proximidad era, en este caso, un factor importante a la hora de arraigar en la comunidad local y de difundir la cultura y la instrucción básica entre los vecinos »,* Óscar Freán Hernández, « El anarquismo español: luces y sombras en la historiografía reciente sobre el movimiento libertario », in *Ayer. Revista de Historia Contemporánea*, Madrid, Pons, p. 214.

Les maisons en autogestion sont nombreuses et implantées dans différents quartiers de la ville. En outre, les artistes indépendants tâchent, nous l'avons vu, de créer une forme de connivence avec le regardant. Le fait de reconnaître une œuvre permet d'établir un lien fort avec cet inconnu qui lui a donné forme, de rendre familier un espace, d'enclencher aussi une réflexion à propos de ce qui est observé.

Lors de nos recherches de terrain et de nos rencontres avec les différents intervenants urbains, il était frappant de constater dans une métropole comme Madrid l'existence d'un réseau. Les liens établis vont au-delà du cercle restreint du *street art* : les différents acteurs sociaux se connaissent car ils se côtoient régulièrement lors de manifestations, de conférences, ou parce qu'ils se rencontrent au sein des maisons en autogestion ou des groupes de réflexion. Ils ont tissé une toile et sont amenés, grâce à leurs préoccupations altruistes, à organiser des événements en lien avec la contestation, en marge des outils institutionnels. C'est pourquoi cette réflexion d'Oscar Freán Hernández nous éclaire. Il évoque l'organisation développée par les anarchistes espagnols du début du siècle afin de fédérer un groupe autour de leur idéal.

> Si l'on considère que le but ultime des militants anarchistes était la rédemption de l'humanité et la construction d'une nouvelle société, les moyens utilisés pour y parvenir dépassent de loin le cadre du travail, promouvant un réseau associatif culturel composé de différentes associations et d'initiatives : les écoles, les athénées, les bibliothèques, les journaux, l'édition, le théâtre, le cinéma, la musique, la randonnée, etc. Tout ce réseau, plus ou moins dense selon les endroits, divulguait des principes culturels alternatifs où la science et la raison jouaient un rôle essentiel[256].

Bien sûr, ce « cadre du travail » qu'est l'anarcho-syndicalisme est ici anachronique car les syndicats ne bénéficient plus autant des faveurs des travailleurs espagnols. Mais il est intéressant de relever dans cette citation la diversité des moyens mis en place pour que la somme des actions individuelles puisse avoir une portée collective. La profusion des œuvres est là pour nous rappeler que la contestation peut naître partout, en dehors des terrains balisés qu'offre le pouvoir en place.

[256] « *Si tenemos en cuenta que el objetivo final de los militantes anarquistas era la redención de la humanidad y la construcción de una nueva sociedad, los medios utilizados para conseguirlo sobrepasan ampliamente el marco laboral, promoviendo una red asociativa de tipo cultural compuesta por diferentes asociaciones e iniciativas: escuelas, ateneos, bibliotecas, periódicos, editoriales, teatro, cine, música, excursionismo, etc. Toda esta red, más o menos densa en función de las localidades, divulgaba unos principios culturales alternativos en los que la ciencia y la razón desempeñaban un rol esencial* », *ibid*., p. 218.

C'est pourquoi les créations d'art public, illégales et gratuites, sont aussi caractérisées par une forme de philanthropie. Offertes à l'espace public et aux promeneurs qui empruntent ses rues, elles cherchent à établir une complicité avec les regardants, à « pacifier » les relations dans l'espace public et contribuent à alimenter la culture et la réflexion.

L'art public indépendant émerge donc dans et à cause de la société postmoderne. Bien que présentant de nombreux points communs, il semble se constituer en échappatoire. Il combat la surconsommation, la surinformation. Le *street art* se trouverait donc entre deux formes d'appréhension de la société : l'une, postmoderne, ancrée dans « l'information et l'expression », l'autre davantage consciente de l'individualité narcissique et du démantèlement de certains réflexes humanistes.

Ainsi, le narcissisme propre à l'ère postmoderne, où le « destinateur devient son propre destinataire » et où l'on communique sans autre but que de s'affirmer comme individu, laisse place peu à peu à une nouvelle forme d'échange. On aspire à un dialogue, même muet, avec l'autre. On met en place des supports et des instruments pour mettre fin à une l'expression unilatérale et sans fond. On peut donc supposer, comme le fait Gilles Lipovtesky, que le narcissisme laisse place à un « individualisme responsable ».

En somme, le *street art* pourrait bien faire preuve d'un syncrétisme de pensées et de courants artistiques tout en proposant une forme innovante d'art, une avant-garde en lien très étroit avec la réalité sociale, politique et culturelle.

Comme au sein du mouvement anarchiste, il existe plusieurs courants de pensée parmi les artistes de *street art*. Mais tous s'accordent à dire que dans l'espace urbain, « tous les messages qui nous parviennent vont en direction de la consommation, voter, la banque, la voiture. *Vamos todos como borregos y ya no en rebaño* »[257]. En revanche, si certains artistes remettent en question clairement la dualité PP/PSOE qui s'est imposée peu à peu – Noaz nous incite à ne pas voter pour les grands partis–, leur militantisme esthétique ne va pas jusqu'à vouloir refuser toute autorité.

Ces initiatives individuelles tentent de restaurer un lien social, en passant par l'émotion. Organisées en réseaux, ces actions, que l'anthropologue Michel Agier qualifie de « micro-sociales » aspirent à un impact national voire international[258]. De ce fait, elles incitent à « relativiser le diagnostic, répandu jusqu'à présent en Europe, d'un désengagement et désintérêt de la population pour la vie publique »[259]. Les productions contestataires destinées

[257] « *todos los mensajes que tenemos van en dirección del consumo, votar, el banco, el coche* », la citation, tirée de l'entretien réalisé le 6 juillet 2011 à Madrid avec Olaf, n'est que partiellement traduite pour conserver intacte la verve de son propos. « On est tous devenus des moutons, sans la solidarité du troupeau ». Voir p. 541.
[258] Michel Agier, *op. cit.*, p. 124.
[259] *Ibidem.*

aux murs de la ville révèlent non seulement le point de vue humaniste des émetteurs mais aussi la « manière dont [ils] considèrent les lecteurs-e-s et l'état de la conscience sociale et politique des individus »[260].

Une différence notable apparaît néanmoins, elle est à rattacher au contexte de pensée propre à chacune de ces époques dont l'art est le révélateur. Si les mouvements anarchistes du début du XX˚ siècle aspiraient à désigner les « plaies de la société capitaliste »[261], tout en s'attachant à montrer « avec optimisme le futur humain grandiose »[262], les interventions d'art public espagnol présentent des messages moins utopistes. Le désenchantement dépossède la création contemporaine de cette aspiration positive, propre aux mouvements libertaires des XIX˚ et XX˚ siècles. Le futur ne constitue plus une perspective enchanteresse et les actions se conjuguent davantage au présent sur les murs. Bien que des collectifs se forment, le résultat de cette collaboration ne présage pas pour autant d'un futur meilleur.

[260] Wally Rosell, « Espagne 1936/1939, l'affiche anarchiste ? ¡Un grito pegado en la pared ! », in Marie-Claude Chaput (éd.), *De l'anarchisme aux courants alternatifs (XIX-XXe siècles),* p. 411.
[261] « *llagas de la sociedad capitalista* », Lily Litvak, *op. cit.*, p. 11.
[262] « *con optimismo el grandioso futuro humano* », *ibid.*

3 L'urbanité

> Je parle de la ville / nouveauté d'aujourd'hui et ruine d'après–demain, enterrée chaque jour et chaque jour ressuscitée / où l'on cohabite dans ses rues, ses places, ses autobus, ses taxis, ses cinémas, ses théâtres, ses bars, ses hôtels [...] La ville qui nous rêve tous et qu'ensemble nous faisons, défaisons et refaisons en rêvant, la ville dont nous rêvons tous et qui change constamment, pendant que nous en rêvons, la ville qui s'éveille tous les cent ans, se regarde dans le reflet d'un mot, ne se reconnaît pas et s'endort de nouveau, / [...] je parle de la ville, bergère des siècles, mère qui nous engendre et nous dévore, nous invente et nous oublie[263].

3.1 L'individu dans la ville

La ville antique s'organisait autrefois autour de deux nécessités, celles qui relevaient de la pratique du sacré et de la vie quotidienne. Son aménagement permettait d'ordonner spatialement ces espaces voués au culte, au commerce et à la défense. Mais, nous dit le politologue Jean-Pierre Gaudin, les monuments liés au religieux l'emportaient généralement en nombre sur ceux consacrés aux affaires pratiques.

Puis, l'espace urbain s'est peu à peu laïcisé. Ainsi, en Europe, la construction de la ville s'est articulée autour de questions émergentes, économiques tout d'abord, « celui de la ville de l'industrie, et des échanges capitalistes » et sociales, « logement à bon marché, dédensification, promotion des espaces libres»[264]. Des tensions sont alors apparues,

> entre l'impulsion centrale donnée à une politique publique et une gestion de la planification urbaine remise explicitement aux initiatives locales ; tensions également entre une saisie de la ville qui ambitionne d'être globale et totale et un mouvement alors déjà croissant de spécialisation des savoirs[265].

---

[263] « *Hablo de la ciudad / novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada cada día,/ convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares, hoteles, [...] la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos y rehacemos mientras soñamos, la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos y que cambia sin cesar mientras la soñamos, la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de una palabra y no se reconoce y otra vez se echa a dormir,/ [...] hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.* », Octavio Paz, « Hablo de la ciudad », in *Obras poéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 113.

[264] Jean-Pierre Gaudin, *Desseins de villes, « Art Urbain » et Urbanisme*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 8.

[265] *Ibid*., p. 9.

La ville moderne a multiplié ces espaces en réponse à l'apparition de nouveaux enjeux. Son organisation s'est donc complexifiée, à tel point que les urbanistes, tel Alfred Agache, en étaient venus à la comparer au corps humain[266]. En rapprochant la science des villes à la science médicale, l'urbaniste légitimait l'intervention du sensible, de l'art afin que « les nécessités concrètes motivées par l'habitation en voisinage immédiat donnent lieu à une composition heureuse »[267].

Quant à Marcel Poëte, il mettait en avant la question de l'intuition dans la conception des espaces urbains et non pas seulement celle de la science exacte. Ainsi, la mission de l'urbaniste ne devait pas se limiter à ses connaissances « rationnelles » d'ingénieur, cela n'était pas suffisant. Pour Marcel Poëte, il fallait comprendre la ville, « bien plus, la sentir vivre, car la ville est un être vivant, un être collectif qui naît, se développe ou décline et s'éteint »[268].

Ces penseurs de l'aménagement urbain avaient ainsi une approche philanthropique de leur mission. Ils ne dissociaient pas le caractère pratique du sensible, la construction du bien-être de ses habitants.

Nous tâcherons de comprendre dans ce chapitre les rapports entre l'individu et la ville contemporaine. Pour cela, nous présenterons et discuterons plusieurs hypothèses scientifiques à propos de l'espace urbain et des individus qui l'occupent. La notion d'espace public est à définir afin de déterminer pourquoi certains habitants confondent espace privé et public et éprouvent ainsi le besoin d'intervenir graphiquement, par eux-mêmes, dans un lieu qui n'est, *a priori*, pas destiné à cela. Qu'est-ce qui motive l'appropriation d'un élément commun ? Essayons donc, pour commencer, de découvrir la ville contemporaine, son espace et ses enjeux.

[266]« Dans celle-là comme dans celui-ci, on trouve des organes et des fonctions, une alimentation, une circulation, une digestion, une respiration, des centres nerveux, etc. », Alfred Agache, in *Desseins de villes, « Art Urbain » et Urbanisme*, p. 29.
[267] *Ibid*., p. 30.
[268] Marcel Poëte in *Desseins de villes, « Art Urbain » et Urbanisme*, p. 42.

3.1.1 La cité métamorphosée

Plus que de « lieu », c'est d'« espace » dont nous allons parler, c'est-à-dire, selon Michel de Certeau, d'un « lieu pratiqué ». Si le lieu est défini comme une figure concrète par le chercheur, l'espace en est le versant animé[269].

La notion d'espace public remonte à l'agora grecque, lieu partagé où, de manière quotidienne, l'on venait échanger, discuter et marchander. Les définitions de l'espace public diffèrent selon les points de vue que l'on adopte. Un philosophe ou un ethnologue, qui considère généralement cet objet d'un point de vue historique, n'aura en effet pas toujours la même approche qu'un sociologue ou qu'un anthropologue dont le regard est synchronique et plus ancré dans le présent.

La description qu'en fait la sociologue Mónica Degen nous semble intéressante car elle balaie largement les différentes significations que supposent le concept d'« espace public ». Pour elle, ce qui le caractérise c'est son accessibilité, le fait qu'il favorise les relations entre les êtres –avec les loisirs, les parcs et les points de rencontres– et qu'il soit un espace de représentation politique et d'échanges économiques, un locus[270].

L'espace public serait la concrétisation géographique d'une sphère publique. Il permet, en outre, l'expression et la visibilité des individus. Chacun demande donc une part de cet espace commun, d'où l'apparition de certains conflits parfois. Car « celui qui contrôle l'espace public est celui qui définit le « programme » pour la représentation de la société »[271]. Enfin, cet espace aide à la socialisation des individus, car il met en relation des étrangers, des inconnus. Dans cette sphère partagée, ces derniers doivent donc se montrer aptes à créer des contacts avec des êtres qu'ils ne connaissent pas et dont les goûts, la culture etc. ne sont pas les mêmes que les leurs.

Nous parlerons ainsi d'espace public dans son acception la plus couramment entendue, soit comme de l'ensemble des lieux dont dispose un individu dans sa vie quotidienne et qu'il partage avec ses concitoyens.

---

[269] Marc Augé, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 109.
[270] Voir Mónica Degen, *op. cit.*, p. 92.
[271] « *Quien controla el espacio público es quien establece el « programa » para la representación de la sociedad* », S. Zukin, *ibid.*, p. 88-90.

Les grandes agglomérations européennes ont subi des bouleversements importants durant la seconde moitié du XX˚ siècle. Elles se sont agrandies avec les migrations et ont absorbé les villages avoisinants. Les chercheurs européens parlent désormais de « *metaciudad* » ou de « *Mega Regiones Urbanas* » pour caractériser ces villes tentaculaires[272]. Si l'espace public est un lieu concret, lié au partage, à l'échange et à la représentation politique, quelle incidence ces récents changements morphologiques ont-ils donc pu avoir ?

Selon le professeur de sociologie urbaine Guido Martinotti, les villes ont évolué de telle manière qu'aujourd'hui, elles se caractérisent par une grande mobilité des idées et des personnes, grâce, notamment, à l'extension des réseaux de transports, au déclin des frontières et à une communication accrue due au développement d'Internet. Il évoque ainsi « la transformation d'une société d'enclaves en une société de flux ». Ces métropoles de troisième génération sont liées au concept de « déracinement »[273]. Pour l'anthropologue Michel Agier,

Une part importante de l'activité humaine aujourd'hui passe par les canaux hertziens, les autoroutes, les lignes aériennes et les voies ferrées. Rien de grave en soi dans ce processus, si ce n'est que, en envahissant toute notre vie, ces moyens et ces flux rapides imposent des formes matérielles et des temporalités qui contredisent tout espoir de convivialité, de créativité et de quiétude. Il semble rendre caduque l'idée même de ville[274].

La ville contemporaine aurait donc perdu les principales caractéristiques de ce qui faisait la cité. Si l'on en croit Michel Agier, elle devrait même être définie de nouveau. La cité telle que nous la concevons en Europe, héritée du modèle grec, était formée autour de ses citoyens, c'est-à-dire de ses résidents impliqués dans un « parti pris de vie commune »[275]. Parmi leurs droits et leurs devoirs politiques figurait la gestion des affaires publiques. Il y avait donc un rapport de réciprocité entre l'individu et la ville qu'il habitait. La ville faisait de ses résidents des citoyens et ces derniers faisaient de l'espace partagé une *polis*. La place constituait le cœur de la ville, le point central où les citadins faisaient de la politique, participaient aux débats en lien avec leur société.

[272] Guido Martinotti, « Lo que el viento se llevó. Espacios en la metrópolis de tercera generación », *ibid.*, p. 32.
[273] « *la transformación de una sociedad de enclaves a una sociedad de flujos* » et « *desarraigo* », *ibid*., p. 37-40.
[274] Michel Agier, *op. cit.*, p. 6.
[275] Raoul Lonis citant Aristote, *La cité dans le monde grec*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 7. Toutefois, il convient de mentionner, comme le fait l'historien certaines exceptions. En effet, tous les hommes résidant dans la cité n'étaient pas engagés dans son fonctionnement. Ainsi, les étrangers, les marginaux et les esclaves constituaient-ils un groupe de non-actifs, tout comme les femmes qui ne jouissaient que de peu de prérogatives.

Or, aujourd'hui, les citoyens se montreraient de plus en plus indifférents à la politique et l'agora moderne ne prendrait plus forme sur une place publique, mais dans des espaces plus diffus[276]. Les arguments avancés par les sociologues et les anthropologues vont en effet tous dans le même sens. L'espace public serait de plus en plus privatisé au détriment de l'espace consacré aux individus. On ne disposerait plus assez de lieux de réunion. En effet, dans les jardins publics, on a parfois remplacé les bancs par des sièges individuels pour éviter que des personnes ne dorment dessus. De la même manière, l'installation de terrasses de cafés sur des places ou des jardins publics fonctionne à la manière d'une surveillance policée. Il s'agit, non seulement d'une mesure d'embourgeoisement, comme le fait remarquer Mónica Degen, mais aussi de privatisation de l'espace public[277].

Pour Jean Baudrillard, la solidarité qu'il nomme « historique » aurait disparu.

> Solidarité de l'usine, du quartier et de la classe. Désormais, tous [les individus] sont séparés et indifférents sous le signe de la télévision et de l'automobile, sous le signe des modèles de comportement inscrits partout dans les médias ou dans le tracé de la ville. Tous alignés dans leur délire respectif d'identification à des modèles directeurs, à des modèles de simulation orchestrés[278].

Désormais, la ville se distingue par sa tendance à rassembler au sein de ses quartiers des populations plus hétérogènes contrairement aux groupes sociaux de classes identiques, souvent fédérés autour d'une conscience collective. Les habitants d'un même quartier tendaient à s'accorder autrefois sur un ensemble de valeurs communes, véhiculées par les syndicats et les partis politiques et consolidées par les conditions de travail : une certaine forme de solidarité pouvait plus facilement prendre forme. Cette configuration resterait encore valable aujourd'hui, mais dans une moindre mesure. La solidarité de classe se verrait atténuée par la réorganisation même des villes contemporaines et par ce caractère de flux constaté par différents chercheurs.

[276] Il faut cependant se montrer prudent avec ce que l'on tient pour espace public. En effet, la référence à l'agora est périlleuse, car bien souvent elle est idéalisée. Nous savons que la Grèce antique n'était pas épargnée non plus par les situations de violence sociale : esclavagisme, barbarie de certaines pratiques etc.
[277] Mónica Degen, *op. cit.*, p. 92.
[278] Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 120.

En Espagne, on a favorisé la vie en périphérie avec la construction d'autoroutes vers et dans les villes, de grands centres commerciaux et de quartiers résidentiels exclusifs. Cette fragmentation de la cité, ordonnée depuis les années 1960, tendrait à la déconstruction même de la ville, donnant naissance à ce que les urbanistes actuels nomment « post-ville ». L'histoire y est parfois déniée, puisque les vieux quartiers sont laissés à l'abandon ou détruits, comme vidés de leur substance, « nettoyés » de leurs populations « historiques » et souvent modestes pour les remplacer par des immeubles rénovés, à la seule portée des propriétaires aisés. En guise d'exemple, nous pouvons évoquer la rue de la République à Marseille, débarrassée des classes populaires qui la peuplaient ou encore le quartier du Cabanyal à Valencia. La mairesse du Parti Populaire, Rita Barbera, tente depuis des années, par tous les moyens, de vider ce quartier de ses habitants dans le but de détruire leurs maisons de pêcheurs et de prolonger jusqu'à la mer l'avenue Blasco Ibañez bordée, basant son projet architectural sur l'édification d'immenses tours d'habitation. La contestation s'est organisée, au moyen d'associations et d'actions spontanées qui militent pour le maintien de ces petites maisons de pêcheurs colorées et ornées d'azulejos[279]. Au-delà du simple habitat, c'est tout un tissu social, une forme de solidarité de classe que l'on veut détruire.

3.1.2 Non-lieux, non-citoyens ?

Cette conception de la ville nous amène à partager ici la théorie des non-lieux développée par plusieurs chercheurs. Nos sociétés contemporaines seraient, en effet, caractérisées par ce trait spécifique. Il s'agit de considérer certains espaces de la ville –la rue, les transports, les magasins par exemple– non plus comme des lieux utiles, mais des lieux nuisibles à l'exercice de la citoyenneté. En anéantissant les rapports sociaux, ces non-lieux priveraient ainsi les individus d'un certain sens civique. L'ethnologue Marc Augé évoque le non-lieu en ces termes :

[279] À propos du quartier du Cabanyal, voir le travail de Céline Beugnot, *La lucha por el barrio. El conflicto social en el espacio urbano valenciano del Cabanyal*, Mémoire de recherche de Master 2, Besançon, Université de Franche-Comté, 2012.

> Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. [...] La surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui [...] n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus "lieux de mémoire", y occupent une place circonscrite et spécifique[280].

Cette première définition nous permet, par déduction, d'avancer que beaucoup d'espaces urbains sont devenus des non-lieux. Prenons comme exemple une rue piétonne, dont les rez-de-chaussée sont occupés par des boutiques. L'ensemble est composite, car les commerces qui s'y trouvent sont de nature différente. L'espace crée dans la rue ne sera donc ni identitaire, ni relationnel –si ce n'est la relation éphémère établie avec le commerçant ou la relation empressée de deux personnes qui se salueraient– ni même historique, car, en supposant que la rue investie soit ancienne, les individus qui s'y rendent le font pour la plupart pour se promener dans l'espace commercial. Les amateurs de quartiers anciens préféreront des lieux moins fréquentés, moins « passants ». Rares sont, en effet, les promeneurs posant leur regard au-dessus des façades dans ces rues commerçantes. Tout d'abord car l'affluence ne le permet parfois pas. Ensuite, parce que les ruses des marchands attirent le regard du promeneur vers leurs vitrines : lumières, mises en scènes, animations etc.

L'anthropologue Michel Agier, reprend cette définition du « non-lieu » pour l'étayer. Il insiste sur l'impact des non-lieux sur l'individu.

> Perceptible à partir de l'expérience du passage, du trafic, ou de la déambulation urbaine, [...] il est caractérisé par les excès de la « surmodernité » : le rétrécissement de l'espace à l'échelle planétaire grâce au développement des moyens de transport et communication, le resserrement du temps et de l'histoire par l'omniprésence des informations médiatiques, et la prédominance de l'individu comme modèle d'action et de communication. [...] Dans les non-lieux urbains, les pratiques citadines sont essentiellement individuelles dans leur opération comme dans leur portée. La fin de la ville [...] serait donc aussi la fin du sujet, au sens d'un acteur ayant perdu toute chance d'agir sur le devenir social du monde qui l'entoure, mais qui s'esquive, lui échappe, et où, de plus en plus, il ne fait que passer. Chacun déambule, court, s'assoit par terre ou parle tout seul dans l'indifférence de tous ceux qui le croisent[281].

[280] Marc Augé, *op. cit.*, p. 100.
[281] Michel Agier, *op. cit.*, p. 53.

Les socio-anthropologues Aidan Southall puis Ulf Hannerz distinguent plusieurs domaines privés et publics dans lesquels chaque individu doit jouer un rôle différent. On peut dénombrer par exemple le cercle des relations familiales, de voisinage ou encore de travail. Les lieux de passage constituent une de ces catégories. Ils sont caractérisés par le fait que l'individu est un étranger pour les autres et doit, de ce fait, assumer un rôle spécifique[282]. De nouveau, Michel Agier, nous aide à comprendre les particularités de ce rôle, ou, devrait-on dire, de ce non-rôle social. Ces lieux de transit sont caractérisés par ce qu'il désigne comme un balisage

> spatio-temporel des parcours, qui indique une présence indirecte des macrostructures de la société comme contrainte indifférenciée et aveugle, incarnée dans les signalisations, les publicités, les consignes de sécurité et de circulation, etc. [...] Entrer dans une situation de passage, c'est traverser les non-lieux, parcourir quelques bouts de la ville « globale » et « générique » définie par le vaste réseau d'espaces mimétiques, super-informés et techniquement connectés en différents points de notre planète. Dans cette situation, le rapport d'égo à la société ne se cristallise en aucune relation interpersonnelle précise ; il est en suspens, plongé dans un excès de matérialité[283].

Les non-lieux ne permettraient pas aux individus d'interagir et ne créeraient « ni identité singulière, ni relation mais solitude et similitude »[284]. Pis encore, ces espaces annihileraient « tout espoir de convivialité, de créativité et de quiétude »[285]. Pour illustrer concrètement cet aspect, lorsque les passants empruntent les rues, ils sont guidés par des panneaux, des voix synthétiques ou préenregistrées et normées comme c'est le cas dans la plupart des transports en commun. Ils sont ainsi fondus dans une même masse car très souvent interpellés par un système sémiologique identique, s'adressant à eux indifféremment, qu'il soit un homme ou une femme, un enfant ou une personne âgée, un résident ou un allochtone.

> Alors que c'est l'identité des uns et des autres qui faisait le « lieu anthropologique », à travers les connivences du langage, les repères du paysage, les règles non formulées du savoir-vivre, c'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers, de la clientèle ou des conducteurs du dimanche[286].

[282] Ulf Hannerz, *Explorer la ville*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 136-141.
[283] Michel Agier, *op. cit.*, p. 98.
[284] Marc Augé, *op. cit.*, p. 130.
[285] Michel Agier, *op. cit.*, p. 53.
[286] Marc Augé, *op. cit.*, p. 127.

L'ethnologue Clara Lamireau en arrive aux mêmes conclusions. La ville contemporaine peut se résumer « du point de vue social par trois aspects fondamentaux : hétérogénéité et fragmentation des populations, densité et opacité des relations humaines, superficialité des échanges »[287]. Déjà à la fin du XIX˚ siècle, Émile Durkheim avait esquissé les prémices de l'atomisation des individus dans la ville. Il mettait en garde contre ce qu'il appelait l'« anomie » et en attribuait la cause à la réorganisation du travail et à la fin du système de solidarité tissé par les ouvriers[288].

Pour Jean Baudrillard, la ville exerce sur les individus un pouvoir qu'il qualifie de « terroriste ». Il s'agit d'un espace « neutralisé, homogénéisé, celui de l'indifférence, et celui de la ségrégation croissante des ghettos urbains ». La ville contemporaine est un espace morcelé, dont ses outils, l'architecture et l'urbanisme, servent au « démantèlement de toute socialité par les signes » car elle est conçue comme un « échiquier, un espace homogène défini comme environnement total ». Cela aboutit donc à la « destruction symbolique des rapports sociaux »[289]. Il en résulte un manque de repères, de valeurs et de croyances communes. Le philosophe Gilles Lipovtsky, dans son ouvrage consacré à l'étude des rapports sociaux dans la société contemporaine, va jusqu'à évoquer une « désocialisation radicale ». L'ethnologue Marc Augé parle quant à lui d'un monde « promis à l'individualité solitaire, au passage, à l'éphémère » et dont les individus qui le peuplent subissent le « jeu brouillé de l'identité et de la relation »[290].

On peut le voir, les rapports humains et leurs interactions sociales dans le cadre urbain sont présentés de façon alarmiste par de nombreux chercheurs contemporains. Ils défendent le postulat d'une ville néfaste pour ses habitants, comme si certains espaces urbains acquéraient une faculté préjudiciable et ôtaient leur capacité de décision et d'intervention aux citoyens. Les situations quotidiennes de passage seraient perçues et acceptées comme telles par la majorité des habitants et l'espace public aurait perdu peu à peu sa fonction de mise en relation spontanée. Le phénomène d'anomie se verrait renforcé d'autant plus avec la fragmentation de la cité et les théories déterministes sur les habitants d'un même quartier : la stigmatisation des différences et la peur de l'autre qui peuvent en découler assigneraient aux lieux de passage une fonction pratique et une attitude de méfiance vis-à-vis d'autrui. Chacun donnerait son propre sens à l'espace commun qu'il emprunte, selon ses besoins, sans possibilité d'interaction avec l'autre car il n'est pas pris en compte.

[287] Clara Lamireau, *op. cit.*, p. 24.
[288] Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, P.U.F., 1991, p. 39.
[289] Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 119-120.
[290] Marc Augé, *op. cit.*, p. 101.

En outre, les spécialistes de la question semblent perturbés dans leur appréhension de ce qu'est la ville surmoderne. La sociologie et l'anthropologie avaient ainsi davantage l'habitude de lier un groupe humain à un lieu et dans un temps donné. Aujourd'hui, avec l'existence des non-lieux et les déplacements de populations, les méthodes de recherche des scientifiques se verraient bouleversées.

Michel de Certeau va plus loin en affirmant que ce sont les méthodes des chercheurs eux-mêmes qui, en voulant mesurer certains critères au sein de la société, auraient contribué, quelque part, à cette uniformisation.

> Les projecteurs ont abandonné les acteurs possesseurs de noms propres et de blasons sociaux pour se tourner vers le choeur des figurants massés sur les côtés, puis se fixer enfin sur la foule du public. Sociologisation et anthropologisation de la recherche privilégient l'anonyme et le quotidien où des zoom découpent des détails métonymiques –parties prises pour le tout. [...] C'est une foule souple et continue, tissée, serrée comme une étoffe sans déchirure ni reprise, une multitude de héros quantifiés qui perdent noms et visages en devenant le langage mobile de calculs et de rationalités n'appartenant à personne. Fleuves chiffrés de la rue[291].

Quelques-uns essaient toutefois de modérer ces théories sur l'anomie urbaine. Ainsi, nuance Marc Augé, faut-il prendre garde à ne pas assigner à un groupe social des caractéristiques intrinsèques communes. « Les individus, aussi simples qu'on les imagine, ne le sont jamais assez pour ne pas se situer par rapport à l'ordre qui leur assigne une place : ils n'en expriment la totalité que sous un certain angle »[292].

C'est aussi le cas d'Anne Jarrigeon, qui a consacré sa thèse de Doctorat à l'anonymat parisien. Cette notion, considérée à tort nous dit-elle, « comme une évidence de la grande ville contemporaine » constitue « un mythe ou plutôt un "fantasme" »[293]. Et de prendre pour exemple des critères physiques repérables afin d'illustrer que la ville ne « fabrique » pas forcément une foule uniforme. Pour l'anthropologue, « il n'est, en effet, pas si simple de passer inaperçu au quotidien quand on est [...] trop noir, trop blonde, handicapé ou simplement trop vieux. Il n'est jamais acquis de susciter "l'indifférence polie et mutuelle" »[294].

---

[291] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1990, p. 11-12.
[292] Marc Augé, *op. cit.*, p. 33.
[293] Anne Jarrigeon, *Corps à corps urbain. Vers une anthropologie poétique de l'anonymat parisien*, thèse de Doctorat soutenue le 11 mai 2007 au CELSA – Paris IV Sorbonne, sous la direction de Yves Jeanneret et Yves Winkin.
[294] Anne Jarrigeon, « Des corps piétonniers, l'anonymat urbain ou le jeu des apparences », in *Marcher en ville, faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Paris, Édition des Archives contemporaines, 2010, p. 86.

Même si son propos est de rejeter le vecteur d'uniformité qui naîtrait de l'urbanité contemporaine, on retrouve l'incidence négative du cadre citadin : celui de la méfiance à l'égard de celui dont l'apparence se détacherait de la masse.

Pourtant, l'espace public apparaît comme le seul susceptible de permettre la mixité, la rencontre hors du cercle familier que composent les domaines privés –famille, loisirs et voisinage– et de subsistance. On observe depuis quelques années l'apparition de différentes manifestations organisées dans l'espace public visant à figer un instant un groupe de passants autour d'un objet ou d'une animation mis en place ponctuellement. L'anthropologue Colette Petonnet apporte des pistes de réflexion précieuses à ce sujet. « Lorsque des gens quelconques sont, pour une quelconque raison, réunis en un lieu et qu'ils y restent un certain temps, ils finissent toujours par faire connaissance. L'anonymat ne résiste pas à l'immobilisme ». Il ne résiste pas non plus aux situations brisant la perception quotidienne d'un individu de son environnement, aux « accrocs dans la routine » qui vont permettre à deux êtres d'échanger leurs impressions sur le sujet[295].

Cela nous conduit donc à penser que le phénomène d'anomie est désormais perçu généralement, bien au-delà des cercles scientifiques, et de nouveaux repères, de nouvelles structures, de nouvelles manifestations y sont instaurées. Ces actions spontanées, mises en place pour célébrer l'« être ensemble », ont une visée coopérative et / ou solidaire et permettent de relativiser quelque peu le bilan pessimiste de l'urbanité. Les repas de quartiers, les *sound system*, les *flash mob* plus récemment, sont autant de projets réalisés collectivement pour tenter de pallier l'anomie dans la ville. Espace morcelé, disparités, ghettos et phénomènes de gentrification se voient donc, l'espace d'un moment, atténués sous l'impulsion de la société civile.

3.1.3 Les ambiances urbaines

L'approche sensorielle du cadre urbain constitue un volet assez récent de la recherche socio-anthropologique. Il s'agit de s'intéresser aux « rapports sensibles d'un ensemble de sujets percevant », aux différentes pratiques quotidiennes de la rue, aux expériences ordinaires

[295] Colette Petonnet, « L'anonymat ou la pellicule protectrice », in *Le temps de la réflexion VIII - La ville inquiète*, 1987, p. 252-256.

des individus, aux langages des corps dans un environnement donné[296]. Elle offre la possibilité de penser un espace et celui qui le pratique et envisage entre les deux un rapport de réciprocité.

L'étude des ambiances forme un des versants de cette nouvelle conception du rapport à la ville et nous intéresse particulièrement car elle prend en compte la « participation du public comme composante à part entière du paysage »[297].

Il existe différentes approches des ambiances urbaines, uni ou multisensorielle – incluant la dimension visuelle, sonore, lumineuse, olfactive, tactile, kinesthésique– et la corporéité, c'est-à-dire la manifestation du corps dans un paysage urbain donné. Pour illustrer cette théorie de l'approche sensorielle, nous pouvons reprendre l'exemple donné par la sociologue Rachel Thomas à propos de l'incidence d'une odeur dans un lieu et sur une personne donnés : « simple fragrance, l'odeur entête, enivre ou repousse, modifie le rythme et la posture autant qu'elle signe le lieu »[298]. En d'autres termes, la perception sensorielle aurait une telle incidence sur les passants que leur propre comportement s'en verrait affecté. Peut-être pouvons-nous prendre pour exemple l'odeur des canalisations et les crissements de la rame sur les rails qui instaurent, dans le métro parisien, une ambiance multisensorielle particulièrement inquiétante. Dans cette perspective des socio-anthropologues, ces impressions contribueraient ainsi à déterminer le caractère renfermé des usagers.

Mais, comme l'affirme le sociologue Jean-Paul Thibaud, cette question de l'ambiance est scientifiquement complexe car, « de l'ordre de l'informe et du vague », elle est difficilement mesurable ou quantifiable[299]. Pour autant, on peut la décrire verbalement car on la perçoit.

> L'ambiance n'est pas seulement exprimable, elle est elle-même expression du lieu dans lequel elle s'instaure. De ce point de vue, elle convoque des phénomènes qui la rendent plus ou moins attractive ou répulsive. Certaines ambiances donnent matière à une expérience heureuse en célébrant la possibilité de vivre ensemble et d'être à son aise. D'autres se prêtent au contraire à une expérience malheureuse en exhalant de l'hostilité et du malaise[300].

[296] Pascal Amphoux, « Ambiances urbaines et espaces publics », in *L'espace public en question : usages, ambiances et participation citoyenne*, Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, 2003, p. 53.
[297] Jean-Paul Thibaud, « L'horizon des ambiances urbaines », in *Communications*, 2002, p. 192.
[298] Rachel Thomas, « La marche en ville. Une histoire de sens », in *L'espace géographique,* 2007, tome 36, p. 19.
[299] Jean-Paul Thibaud, *op. cit.*, p. 195.
[300] *Ibid.*, p. 196.

À propos des expériences sensorielles « heureuses » qui « célèbrent la possibilité de vivre ensemble », les interventions d'art public contribueraient-elles à créer une ambiance similaire ?

Un premier constat peut être fait, c'est la perception d'un environnement saturé d'informations qui les a conduits à faire émerger des formes graphiques singulières.

> La maîtrise croissante de l'environnement sensoriel des villes –au moyen de techniques d'illumination, sonorisation, ventilation, odorisation et autres stratégies d'animation– tend à produire des espaces de plus en plus conditionnés, laissant peu de place aux rituels d'interaction entre passants et aux possibilités d'improvisation du public[301].

Par ailleurs, Colette Petonnet apporte une précision très intéressante au sujet des échanges dans l'espace urbain. Pour elle,

> les gens ne refusent pas le contact. L'expérience prouve au contraire qu'ils le recherchent, livrant volontiers une part d'eux-mêmes dans la mesure où ils gardent secrète leur identité et leur adresse. Mais le code implicite de l'anonymat exige, pour aborder autrui, qu'un prétexte soit fourni, qu'une entrée en matière soit d'emblée reconnue comme telle. [...] Il faut une circonstance, une particularité, une situation, voire un lieu quelque peu exceptionnels ou insolites pour que, par l'entremise de ce médiateur, si petit soit-il, le droit de parole soit libéré. Celui-ci concerne alors un nombre d'acteurs proportionnel à la puissance du médiateur et au rayon de sa portée[302].

Les interventions d'art public traduisent l'intention de leurs auteurs de générer des espaces favorisant les échanges. En dispersant au hasard de leur promenade des figures sollicitant la perception sensible des regardants, ils créent ce « prétexte » et provoquent une émotion. Or, « loin d'être un simple trouble centré sur le sujet, l'émotion procède d'un mouvement d'ouverture au monde permettant de le saisir d'une certaine manière »[303]. L'art public contribuerait ainsi à ce que la rue soit appréhendée par un « versant pathique de la

[301] Jean Paul Thibaud, « La ville à l'épreuve des sens », in *Ecologies urbaines : états des savoirs et perspectives*, Paris, Economica Anthropos, 2010, p. 208.
[302] Colette Petonnet, *op. cit.*, p. 256.
[303] Jean-Paul Thibaud, « L'horizon [...] », *op. cit.*, p. 189.

perception »[304]. Il projetterait des « lignes de fuite » qui inciteraient le passant à avoir une approche affective de ce qui l'entoure, favorisant peut-être, à terme, un niveau de sociabilité accru[305].

Cette perspective permettrait donc d'amorcer « la possibilité d'un retournement de la pensée du paysage : le mouvement tend à se substituer au point fixe, le social à l'individuel, le corporel au visuel, l'immersion à la distanciation »[306]. Afin de mieux saisir les enjeux de l'ambiance, on peut mentionner ces artistes qui créent face à leur public. Ils provoquent une certaine émulation, un sentiment partagé avec un public impliqué dans le processus créatif. Ces performances permettent de former un corps d'émotions collectives et instaurent entre les individus « des choses infimes de l'ordre de la communication »[307].

Ces quelques paragraphes nous ont permis d'introduire le concept « d'ambiances urbaines ». Nous allons à présent développer cette approche mêlant ville contemporaine et art public.

3.2 L'art public dans la ville

3.2.1 Ce que l'art fait à la ville

Grâce à l'étude qu'elle a réalisée sur le site de la Piazza Beaubourg, Anne Jarrigeon nous permet de comprendre pourquoi n'importe quel espace public, dès lors qu'il est temporairement investi par une représentation artistique, perd son caractère hostile. Animée par des spectacles, la place rassemble des individus socialement hétérogènes et fonctionne « comme une sorte de "zone franche" ». Les animations spontanées qui s'y déroulent, encouragées par la « matérialité de cet espace véritablement théâtral » permettent, selon la chercheuse de dessiner « un espace public exceptionnel, dans lequel la vie urbaine peut se dérouler en dehors des désagréments ou des violences ordinaires ». Ainsi, « les visiteurs jouent au public, participant à de petites "communautés provisoires" et peu engageantes »[308]. Ce que l'on peut relever des observations de terrain de la chercheuse, spécialisée dans l'étude des ambiances urbaines, c'est cette notion de jeu auquel s'adonnent volontiers les passants. L'individu, affranchi de toute contrainte, est libre d'y participer, d'intervenir, de s'engager ou de se désengager ce qui peut expliquer l'accueil plutôt bienveillant de ce type de

[304] *Ibid.*, p. 191.
[305] *Ibid.*, p. 191.
[306] *Ibid.*, p. 192.
[307] Colette Petonnet, *op. cit.*, p. 252.
[308] Anne Jarrigeon, « L'ambiance des foules [...] », *op. cit.*, p. 4.

manifestation. Les interventions artistiques spontanées, justement parce qu'on les sait éphémères, sont perçues agréablement par les spectateurs qui vont se laisser porter, l'espace d'un instant, dans cette activité en rupture avec leur norme quotidienne. Il semblerait aussi que l'effet de surprise contribue à créer cette ambiance favorable dans les lieux publics investis. À l'inverse, une installation artistique permanente dans un lieu public serait assimilée dans le champ visuel du marcheur comme un élément du mobilier urbain. Sa portée sensible serait, de ce fait, atténuée.

Dans la mesure où l'art public se sert de l'espace commun comme toile d'exposition, qu'il est provisoire et qu'il surprend bien souvent le passant, ces attributs lui sont tout aussi bien assignables. La philosophe Gabriela Berti explique que sphère publique et *street art* entretiennent un rapport d'échange et de complémentarité bénéfique. Elle détaille cette relation de solidarité en évoquant « un lien symbiotique dans lequel chaque partie offre et reçoit différents éléments grâce à un échange permanent qui insuffle la vie et un dynamisme à un territoire commun, territoire qui est justement fondé sur cette relation de réciprocité »[309]. En d'autres termes, l'art public aurait sur la rue une incidence presque démiurgique et participerait à la formation de l'identité de certains quartiers[310]. Pour le philosophe Friedrich Schiller, l'art et la beauté qui peut s'en dégager seraient même les seuls éléments capables de créer une cohésion sociale.

> S'il est vrai que le besoin déjà contraint l'homme à entrer en société et si la raison lui inculque des principes de sociabilité, la beauté seule peut lui communiquer un caractère sociable. Le goût seul met de l'harmonie dans la société, parce qu'il crée de l'harmonie dans l'individu. Toutes les autres formes de la perception fragmentent l'homme parce qu'elles se fondent exclusivement soit sur la partie de son être qui est vie sensible, soit sur celle qui est vie spirituelle. Seule la perception de la beauté fait de lui une totalité, parce qu'elle oblige les deux natures à s'harmoniser en un tout [311].

À la lumière des expériences menées par Anne Jarrigeon, cette idée « romantique », d'un art qui « accroît nos dispositions morales et notre compréhension humaine » est défendable[312].

---

[309] « *un vínculo simbiótico, en el cual cada parte da y obtiene elementos diferentes a través de un intercambio constante, que le insufla vida y dinamismo a un territorio que es común a ambos y que, justamente, se funda en esa correlación de reciprocidad* », Gabriela Berti, *op. cit.*, p. 16.

[310] Si l'on en croit l'urbaniste Émeline Bailly, « le *street art* participe vraiment à l'identité de Belleville », Emeline Bailly in Sidonie Garnier, François Le Gall et Jeanne Thibord, *Défense d'afficher, ce que le street art raconte du monde*, France Télévision, 2012, http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr/#/ludo.

[311] Friedrich Schiller, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier-Montaigne, 1976, p. 351.

[312] Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 120.

Plusieurs chercheurs ont d'ailleurs voulu comprendre pourquoi apparaissait ce type de manifestation aspirant à rassembler des inconnus autour d'un même objet. Ce sont bien souvent les situations de tensions sociales qui entraînent des actions qui, parce qu'elles sont en rupture avec le cadre habituel, vont faire naître une certaine cohésion entre les participants. Ces actions sont organisées par des individus conscients du caractère excluant de la société dans laquelle ils vivent. Toutes proportions gardées, en Afrique du sud, Michel Agier avait ainsi observé que des « structures de l'apartheid elles-mêmes, matérielles (trains) et sociales (ségrégation résidentielle) [étaient nées] la solidarité, la mobilisation et l'action politique qui contribuèrent amplement à l'élimination de l'apartheid »[313]. Il ajoute qu'il existe plusieurs sortes de réactions de ces individus qui se révoltent ou qui se sentent mis à distance : la réciprocité, le contournement et la confrontation[314]. Contournement et confrontation sont des attitudes qui nous intéressent particulièrement car elles supposent une réponse plus ou moins frontale et notamment par les arts. Il s'agira à présent d'établir un lien entre la ville contemporaine, qui nous l'avons vu, génère des situations de tensions, et l'art public indépendant.

Pour comprendre les enjeux et la portée de l'investissement artistique gratuit sur les murs de nos villes, il nous faut remonter de nouveau à l'« ancêtre » du *street art*, le graffiti. À ce propos, la sociologue Antigone Mouchtouris évoquait l'inscription d'une quête, celle d'une identité collective et de sa construction à travers une forme socio-culturelle. Au-delà de la part créative, faire des graffiti équivalait à souder des liens sociaux lorsque ceux-ci étaient affaiblis par une société qui tendait à l'exclusion de certaines catégories sociales[315]. Le manque de confort social et matériel générerait donc une cohésion dans la créativité.

Pour la sociologue, historiquement, les moments de rupture sociale ont donné naissance à deux types de productions culturelles : les œuvres idéologiques, impliquant de la part de leur créateur un engagement politique, ou les œuvres en rupture avec l'idéologie dominante. Les graffiti appartiendraient ainsi à cette seconde catégorie. Ce postulat est également défendu par le sociologue Hugues Bazin, pour qui le graffiti a bousculé « le modèle classique d'intégration républicaine en assignant une dimension culturelle à l'espace public »[316].

[313] Michel Agier, *op. cit.*, p. 76.
[314] Le graffiti constitue par exemple un « affrontement très directement politique » selon le chercheur. Il est clandestin, abolit les délimitations spatiales, impose la ville comme un espace communautaire qu'il faut se réapproprier par la violence graphique. *Ibid.*, p. 86.
[315] Antigone Mouchtouris, *Actualité graffiti, actes du colloque,* Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2007, p. 92.
[316] Hugues Bazin, *La culture hip-hop*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995, p. 26.

Les productions qui nous intéressent ici ont la particularité de mêler ces deux versants : comme acte politique, les auteurs de post graffiti ont pris la mesure de la portée des inscriptions sensibles dans l'espace public et de leur champ d'action. Par conséquent, ces œuvres ayant la possibilité d'agir comme un contre-pouvoir, elles acquièrent parfois un sens et / ou un poids idéologique. Comme héritières directes du graffiti, c'est-à-dire comme résultat de la prise de conscience de l'anomie et de la surmodernité, les œuvres de post graffiti constituent une rupture face aux modalités d'expression et d'exposition et se posent en réaction à des espaces qui créent l'introversion.

Or, si l'on parle de rupture, on peut se poser la question du statut d'un espace public qui serait annexé et envahi par des manifestations individuelles. L'existence de deux espaces distincts dans la ville est clairement établie. L'urbaniste Alfred Agache comparait, nous l'avons vu, l'organisation de la ville au corps humain. En suivant cette métaphore, nous pouvons distinguer ce qui est perçu de ce qui ne l'est pas. Beaucoup de chercheurs parlent, en effet, de la ville comme d'un espace « visible », ce qui suppose l'existence d'un espace invisible. Dans la ville, l'espace public serait donc ce qui est visible, contrairement à l'espace privé qui constituerait une face invisible, secrète, préservée du regard des inconnus.

Cette distinction entre visible / invisible et public / privé est-elle encore de rigueur ? Pourrait-elle se voir atténuée par l'irruption de l'art dans la ville ? À ce titre, il est intéressant de faire écho aux questionnements des chercheurs à propos de la ville postmoderne. Nous avons constaté, en effet, que leurs outils d'analyse avaient été bouleversés par les nouveaux attributs de l'espace urbain : flux, atomisation et déplacements des individus. Nous tâcherons de déterminer à présent si ces changements pourraient également remettre en question le statut même d'espace public.

3.2.2 Espace privé / espace public : des frontières perméables

L'appropriation de l'espace commun par les artistes publics avait déjà été observée par la psychologue Martine Lani-Bayle à propos de certains graffiti.

> Les lieux publics sont les espaces centraux des villes. [...] Ces rues, ces stations de métro, ces gares et ces jardins sont l'antithèse du « chez soi », de l'intimité. Ils sont par nature inappropriables. Pourtant, une enquête réalisée auprès des graffiteurs anti-publicitaires du métro parisien, de janvier à juin 2002, a révélé une forme d'appropriation personnelle de la station de métro qui correspond au lieu de résidence des graffiteurs anti-publicitaires. Il n'est pas rare en effet qu'un graffiteur parle de « sa » station, légitimant ainsi les graffiti qu'il pourrait effectuer sur les publicités[317].

Le cas des graffeurs « anti-pub » se rapproche de la plupart des productions de *street art*. En effet, dans un cas comme dans l'autre, on destine à autrui un message clair, contrairement au graffiti *Hip Hop* dont la graphie, très codifiée, exclut de fait les regardants non-initiés. Le message devra donc être travaillé de façon à ce qu'il soit compris par l'inconnu à qui il est destiné. Nous l'avons vu, bien souvent les artistes publics sollicitent l'autre en distillant des informations, une esthétique ou un slogan facilement perceptibles afin d'établir avec lui un degré de complicité. On s'appuie ainsi sur des fondements communs, des éléments universellement reconnus, on manie les clins d'œil. En outre, la reproduction des mêmes contenus pictographiques contribuent aussi à rendre familiers des lieux impersonnels. Cette démarche traduit, en somme, une volonté de rassembler des individus dans un moment et un espace donnés et de les faire réagir émotionnellement.

Dans cette perspective, l'espace privé, qui demeurait le lieu privilégié pour étoffer son intellect et développer des relations sociales durables, pourrait être détrôné par l'espace public. Le *street art*, en stimulant l'esprit du passant et en déplaçant la représentativité citadine –la maison, le travail, le quartier comme démonstration de ce que l'on est– vers des formes moins matérielles, parviendrait ainsi à prouver que l'on peut exister autrement dans la ville, c'est-à-dire par des moyens plus personnels, qui révèlent et sollicitent une part cachée et introvertie des individus. En outre, il créerait un lien entre le lieu impersonnel, l'individu qui le traverse et la société à laquelle le message est destiné. L'art public indépendant traduirait un désir de socialisation, en matérialisant une volonté de communiquer avec celui qui est étranger, pour lui transmettre non seulement une information, mais aussi des émotions, des valeurs ou des éléments d'une mémoire collective.

En suivant cette hypothèse, la rue se transformerait en un espace « domesticable » : plutôt que de cloisonner, on se servirait des cloisons elles-mêmes pour tisser un fil d'Ariane. Cette toile permettrait aux individus de se repérer de façon sensible –et non plus pratique– dans l'espace urbain. La démarche de ces artistes est donc interactionnelle et inclusive. On la retrouve dans certaines fêtes organisées ponctuellement, comme ces manifestations évoquées

[317] Martine Lani-Bayle, *op. cit.*, p. 6.

par Anne Jarrigeon sur la Piazza Beaubourg. Durant ces instants d'interactions entre une production sensible et le passant –souvent surpris–, le rapport espace / individu / société est total. La rue ainsi occupée devient de façon temporaire un lieu familier, propice aux échanges. Ce type de manifestations annulerait donc de la sorte les tendances à l'atomisation des habitants d'une ville.

On peut tout de même s'interroger sur les bouleversements juridiques que cette confusion entre domaine privé et public suppose. En effet, la seule présence d'une œuvre d'art public sur un mur remet en question le droit du propriétaire du support et le droit de l'auteur. Il existe plusieurs points de vue rendant cette question très complexe à trancher. Ainsi, on peut supposer que le droit du propriétaire d'un mur prévaudra sur celui d'un intervenant. L'art public est éphémère et les créateurs connaissent ou devinent cette notion de propriété privée. Cependant, il arrive que les habitants d'un quartier s'insurgent de l'enlèvement d'une œuvre. On est donc renvoyé à un droit commun qui n'est pas encore établi dans ce cas précis. Au moment de prononcer un jugement, les tribunaux, faute de texte précis, analyseront les situations au cas par cas.

Plus généralement, la question du droit de propriété est considérée différemment dans les pays touchés par l'art public. Tandis qu'en France, une jurisprudence a permis de faire reconnaître par le tribunal le droit au respect d'une œuvre de *street art* –ce qui entraîne de fait des mesures de protection de l'œuvre et la nécessaire soumission du propriétaire du mur à ces droits d'auteurs– au Royaume Uni et aux États-unis, c'est le propriétaire du support qui prévaut en cas de conflit.

En février 2013, un événement a permis de raviver ces questions de la gestion de la propriété. Un pan de mur sur lequel figurait un pochoir de l'artiste anglais Banksy a été enlevé à Londres puis mis en vente dans une galerie d'art à Miami. Les habitants du quartier se sont mobilisés pour réclamer l'annulation de cette vente ainsi que le retour de l'œuvre qu'ils considèrent comme publique et appartenant à leur communauté. Face à la pression qu'ils ont exercées, la vente aux enchères à été annulée[318]. La galerie d'art encourt une condamnation s'il est établi qu'elle n'a pas obtenu l'accord du magasin, propriétaire du mur, avant l'enlèvement de la surface peinte par Banksy.

[318] Voir l'article de Carole Bounet à ce sujet, « Vente illégale d'un Banksy. Mais à qui appartient une œuvre de *street art* ? », in *Les Inrockuptibles*, 20 février 2013.

3.2.3 Pourquoi certains quartiers sont-ils plus touchés que d'autres ?

Nos recherches nous ont menée vers une étude réalisée dans le nord-est de Paris par une urbaniste s'intéressant à la question du *street art*. Le quartier de Belleville est particulièrement touché par ce type d'interventions. Emeline Bailly a démontré pourquoi cette manifestation artistique singulière s'était développée ici plus qu'ailleurs. Il faut la conjonction de plusieurs facteurs, nous dit-elle, une population diversifiée, un fort engagement social, l'existence de plusieurs squats, mais aussi un versant contestataire, dû notamment au fait que ce quartier populaire, le moins cher de la capitale, a subi les assauts de nombreux plans de restructuration urbanistique. Les habitants se sont ainsi soulevés contre ces projets de gentrification. Un dernier point, et non des moindres, qui explique la présence massive d'interventions artistiques, c'est la « tolérance des habitants par rapport à une expression libre »[319]. Les quartiers en restructuration laissent à découvert des murs. Ces chantiers encouragent l'expression graphique. L'appropriation des murs publics par les habitants s'explique par la volonté de « redonner vie » à des ruines ou à des éléments hostiles du panorama[320].

Pour ce qui est de l'Espagne, nos recherches nous ont permis d'arriver à la même observation. La combinaison de ces différents critères aboutit à un nombre accru d'interventions artistiques. D'abord, nous avons constaté que les quartiers les plus touchés – Lavapiés et Malasaña à Madrid, le centre historique à Grenade, El Rabal et Gràcia à Barcelone– accueillent une population assez diversifiée et ont également soulevé des enjeux de restructuration urbanistique. Par ailleurs, on peut constater dans ces quartiers la présence de plusieurs structures démontrant un très fort engagement social : des *casas okupas*, des *centros sociales* et des organismes en autogestion.

On peut ajouter trois autres éléments spécifiques à l'Espagne. Tout d'abord, la présence accrue des habitants sur leur temps de loisirs en dehors de leur lieu d'habitation. En effet, si on compare les habitudes des Français à celles des Espagnols, on constatera que ces derniers se réunissent plus volontiers dans des lieux partagés, publics ou non[321].

[319] Emeline Bailly, *Défense d'afficher*, http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr/#/ludo.
[320] Nous empruntons l'expression à l'artiste sud-africain Bankslave, voir le webdocumentaire qui lui est consacré http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr/#/bankslave.
[321] Nous pouvons prendre un exemple qui nous semble le plus frappant. Il n'est pas rare de voir des personnes âgées passer leur après-midi en groupe dans un café, dans la rue ou dans un parc, lorsque des chaises ou des bancs sont installés. Cet usage est moins fréquent en France.

Par ailleurs, l'aménagement urbanistique de certains quartiers offre des espaces propices à l'organisation de manifestations artistique. Les quartiers de Lavapiés à Madrid et de Gràcia à Barcelone regorgent de petites places qui, par leur théâtralité, engagent les individus à s'y rassembler ou à la peupler graphiquement.

Enfin, il faut évoquer le développement de la vidéo-surveillance. La présence accrue de ces appareils de contrôle a constitué pour beaucoup d'artistes publics une raison de plus pour intervenir dans les quartiers placés sous l'œil des caméras. Certains verront en cet acte une provocation, d'autres parleront de résistance et de contestation.

Pour ce qui est du signifié des interventions, chacune de ces trois villes a aussi ses spécificités. Grenade est, en effet, une ville étudiante et accueille en son sein depuis des siècles des civilisations diverses. La bohème, l'imaginaire, la poésie, le brassage des cultures seront peut-être plus fréquemment évoqués graphiquement sur les murs de la ville andalouse. Barcelone jouit de la même réputation, son cosmopolitisme engendre des créations aux thématiques socio-culturelles assez larges tandis que son tourisme massif inspire des interventions critiques à ce sujet. Madrid, dont la gouvernance est assurée par le *Partido Popular* fait état d'un plus grand nombre d'œuvres contestataires, antilibérales, écologistes et ancrées à gauche[322]. Cela étant, il s'agit de grandes lignes qui ne déterminent pas un profil précis de chacune de ces villes. On observe ailleurs qu'à Grenade des interventions poétiques et le *Partido Popular* est également critiqué en dehors de la capitale espagnole. En outre, la perception que l'on a d'une ville reste personnelle et diffuse, car, comme le dit Colette Petonnet, « la ville pour celui qui y passe sans y entrer est une chose, et une autre pour celui qui s'y trouve pris et n'en sort pas »[323].

Pour résumer, l'art public privilégie la qualité à la quantité, l'ouverture à la restriction, la vulnérabilité au rapport de force. Il bénéficie d'une étendue internationale et l'on pourrait résumer ses principales caractéristiques par ce jeu de mots, « liberté, illégalité, gratuité ». Sa dimension inclusive implique que l'on crée en pensant à l'autre, on cherche à établir un contact avec ses semblables, à faire réagir l'inconnu qui passe dans la rue. Nous reconnaissons également une dimension culturelle à l'art public. En effet, on se sert de la rue pour exposer ce que l'on considère comme une œuvre d'art, au risque qu'elle soit altérée ou

[322] Depuis les élections de 1991, le "Parti Populaire" est en effet majoritaire dans la Communauté autonome madrilène aussi bien à l'Assemblée qu'à la Mairie. Par ailleurs, certaines personnalités issues de ces différentes gouvernances ont soulevé de vives protestations. Ces manifestations étaient dues à des prises de positions radicales à propos de questions de société comme le mariage homosexuel ou plus directement au sujet du graffiti et du *street art*. C'est le cas d'Ana Botella, d'Esperanza Aguirre et d'Alberto Ruiz Gallardón. C'est la raison pour laquelle on constate un grand nombre de créations d'art public mettant en cause le *PP* ou ses personnalités politiques en particulier à Madrid. Nous reviendrons sur ce sujet dans notre deuxième partie.

[323] Colette Petonnet citant Italo Calvino, *op.cit*., p. 247.

effacée dans l'heure qui suit. De plus, il faut prendre en compte l'aspect historique et engagé de cette forme artistique. La plupart des créateurs tournent leur regard vers le passé, par l'intermédiaire de clins d'œil, de ré-élaborations, tout en étant conscients du présent et des aspects douloureux de la surmodernité. En revanche, on peut aussi évoquer ce regard prospectif car les affres de la postmodernité ne sont pas subies mais dénoncées et l'on tente de les atténuer, de les rectifier dans une perspective future.

On pourrait maintenant s'interroger sur la valeur de cette somme d'interventions spontanées. Pour essayer de donner une certaine légitimité à ce travail de recherche et pour trouver en quoi ces interventions pourraient former un « tout », nous pouvons reprendre l'exemple donné par Béatrice Fraenkel à propos des écrits spontanés des citoyens américains après le 11 septembre 2001.

> Cette écriture à l'unisson qui reste cependant individuelle car chacun écrit de sa main, est faite d'innombrables actes de langage et d'écriture qui, pris chacun séparément, n'ont pas grande signification. L'analyse de plusieurs sites montre que les énoncés sont répétitifs, convenus (« *God Bless America* »), souvent réduits, eux aussi, à un mot ou à une formule toute faite. C'est la constitution d'un écrit à l'échelle de la ville entière, qui porte la valeur de ces actes d'écriture. On peut donc considérer que la force performative des écrits de New York est fondée sur la dispersion des écrits, qu'elle est distribuée à tous les scripteurs[324].

Pour ce qui est des interventions d'art public indépendant, il nous semble que, même considérées individuellement, la plupart fonctionnent de façon autonome et peuvent acquérir une signification et une force performative, contrairement à certains écrits du 11 septembre mentionnés par l'anthropologue. La considération plus globale de ces interventions spontanées semblerait prouver l'existence d'un courant. À l'échelle de toute une ville, ces interventions artistiques parviendraient à devenir représentatives d'un mouvement revendicatif ou contestataire. Comme pour les écrits new-yorkais, on part d'une situation de douleur qui pousse à l'exprimer dans un lieu public, à partager ce qui nous émeut avec l'autre. Ces apparitions du sensible surgissent en effet la plupart du temps pour combler un manque – on ne se sent pas écouté, pas représenté–, pour contribuer à dénoncer la saturation d'informations dans la ville ou en faire un lieu partagé plus bienveillant.

[324] Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture [...] » *op. cit.*, p. 109.

Deuxième partie

La « sourde insurrection » : panorama de la contestation

Chapitre I

Le militantisme culturel

Dans cette nouvelle partie, nous proposons une analyse thématique de différentes productions de *street art*. Des orientations communes ont été observées, permettant de rassembler ces images autour de trois unités de sens : le militantisme culturel, la revendication sociale et enfin la contestation politique. En choisissant cette approche thématique, et non géographique ou formelle, nous souhaitons dégager les enjeux de ce parti pris graphique et centrer notre attention sur la notion d'engagement.

L'adjectif « culturel » est à comprendre ici à la fois dans son approche individuelle et civilisationnelle. La culture désigne un ensemble de connaissances, aussi appelé « culture générale » ou « culture spécifique » et détermine, en outre, une « gymnastique de l'esprit ». Mais l'acception collective du mot culture nous intéresse également, et par cela nous entendons cet ensemble « de manières de penser, de sentir et d'agir plus ou moins formalisées qui, étant apprises et partagées par une pluralité de personnes, servent, d'une manière à la fois objective et symbolique, à constituer ces personnes en une collectivité particulière et distincte »[325]. Cette culture, parfois désignée par le terme de « civilisation », constitue généralement les normes spirituelles, morales, esthétiques ou encore légales de ce groupe d'individus et permet d'en déterminer les relations interpersonnelles. Dans cette approche, on suppose donc que le groupe partage un certain nombre de valeurs, de connaissances et de comportements.

Ainsi, tout au long de ce premier chapitre, nous explorerons les images d'art public au travers de ces différents prismes : comme des éléments devant être envisagés comme les produits d'un ensemble de traits caractéristiques à une civilisation ; comme la manifestation et la transmission d'une culture spécifique, et, dans ce cas précis, nous pensons à la culture artistique ; enfin, comme stimulus intellectuel et émotionnel.

Nous débuterons avec ces deux dernières approches. Nous ferons état des productions dont le contenu aspire à aiguiser l'esprit du regardant, à diffuser une forme d'art au moyen de « citations picturales » ou encore à détourner certains espaces pour en faire des lieux de transmission d'un savoir[326].

[325] Guy Roger, citant E. B. Tylor, « La notion de culture », in *Introduction à la sociologie générale,* Montréal, Éditions Hurtubise, 1992, p. 4.
[326] Nous empruntons l'expression à Jacques Terrasa, « Les citations picturales dans *Viridiana* », in *Cahiers d'Études Romanes,* n°2, Université de Provence, 1999, p. 171.

Ces manifestations du sensible dépassent le seul domaine pictural. En effet, parce qu'ils décident d'altérer ce qu'il y a de prosaïque dans la ville, ces artistes confèrent à l'espace public une dimension poétique. Pour bien comprendre cela, il faut évoquer le travail de certains intervenants publics qui jouent avec les passants en leur proposant un jeu de piste dans la ville. Ils reproduisent en effet un même signe dans différents lieux, ce qui va créer une voie alternative, empruntée par d'éventuels petits Poucets. Ce chemin figuré peut être considéré comme poétique car il ne prend pas en compte ce pourquoi l'espace urbain est construit et organisé : se rendre d'un point, le domicile, à un autre, le travail ou les commerces. Parfois, les artistes publics investissent des murs qui n'ont aucun attrait esthétique. Ils mettent ainsi en valeur des espaces hostiles et mènent le passant sur des voies inexplorées.

Puis, nous parlerons de culture lorsque celle-ci désigne un collectif d'individus partageant des valeurs esthétiques, idéologiques ou encore éthiques. Quelques artistes publics proposent en effet une pratique culturelle alternative et brisent certaines normes artistiques et esthétiques. Cette culture à contre-courant trouve une résonance parmi les habitants qui se constituent, parfois sans le savoir, en une collectivité et valident ces pratiques comme des actes issus d'une culture qui leur est propre. En nous intéressant ici aux théories de l'esthétique, nous adopterons le point de vue pragmatique de la philosophie, dont le principal représentant est l'Américain John Dewey. Pour ce dernier, « le critère ultime pour apprécier la qualité d'une culture se trouve dans les arts qui s'y épanouissent », contrairement aux philosophies analytiques pour qui, nous dit le philosophe Richard Shusterman, « le paradigme de l'accomplissement humain est offert par la science »[327]. Nous partagerons donc cette approche de la culture parce qu'elle témoigne de manifestations artistiques. Mais il ne s'agit pas d'analyser la production esthétique qu'est l'art public en l'isolant des autres formes de pensée et de création humaine. Nous souhaitons, au contraire, établir un lien entre cette pratique artistique et la vie quotidienne, elle-même déterminée par un contexte socio-politique, éthique, morale etc. Comme pour John Dewey, il nous semble que toutes ces expériences sont liées de façon intrinsèque, les unes conditionnant les autres et qu'il serait préjudiciable de ne donner crédit à l'expérience esthétique que lorsqu'elle a lieu dans des espaces qui lui sont consacrés, comme c'est le cas des musées par exemple. En d'autres termes, et pour reprendre ceux de Richard Shusterman, il s'agit ici de « relier l'art à la vie » et d'en finir avec les dichotomies entre art officiel et art populaire, artiste professionnel et amateur, public connaisseur et profane, pour préférer une approche « continue » de la pratique

[327] Richard Shusterman, citant John Dewey, in *L'art à l'état vif [...]*, *op. cit.*, p. 29.

et de l'expérience esthétique[328]. En effet, on ne saurait comprendre la production artistique sans prendre en compte toutes les ramifications sociales et culturelles qui convergent vers elle ou en découlent comme autant de causes ou de conséquences.

1 La culture pour tous

L'accès à la culture pour tous les citoyens est un concept issu de la démocratie athénienne et mis en place à partir du IVe siècle avant JC. Par une loi votée autour de 350, les excédents budgétaires en temps de paix étaient versés au *théôkikon,* une caisse permettant la distribution d'une indemnité le jour de spectacle. De la sorte, les citoyens les plus pauvres pouvaient assister aux manifestations culturelles organisées dans la cité[329]. Ainsi, les Athéniens ne distinguaient-ils pas les activités ordinaires des activités artistiques car chacune de ces pratiques était liée, à la différence de nos cloisonnements contemporains. Le propos de ce travail n'étant pas de présenter l'évolution de la gestion étatique de la culture, nous devons opérer une ellipse temporelle. Ce qui nous intéresse dans l'administration athénienne de la culture, c'est cette idée de lier pratiques ordinaires et pratiques artistiques. En outre, il nous semble important de relever l'ingérence de l'État, qui devient un médiateur entre les citoyens et la production culturelle. Ce type de gestion s'est développé particulièrement à partir du XIX˚ siècle en Europe et durant la Transition avec la création du ministère de la Culture en Espagne. Il serait hors de propos de faire ici une étude exhaustive de la politique culturelle en Espagne au cours de l'histoire, et nous nous centrerons sur les chiffres actuels d'accès aux biens culturels qui pointent de fortes inégalités selon le capital éducatif des individus. L'enquête du sociologue Antonio Ariño démontre qu'en 2003, une minorité d'Espagnols fréquente un centre culturel, un *ateneo* ou un atelier[330]. La télévision quant à elle « constitue la principale source fournissant le contenu de l'imaginaire social », 98,2% des Espagnols la regardant quotidiennement[331]. Pour ce qui est de la fréquentation des musées, Antonio Ariño rapporte les chiffres d'une enquête réalisée par le Ministère de la Culture entre 1978 et 2007. Ainsi, en 1978, 84,5% de la population espagnole ne se rendait jamais à une exposition ou dans un musée[332]. En 2006-2007, le chiffre descendait à 45,8%[333]. Bien que ces données

[328] *Ibid.*, p. 32.
[329] Voir Raoul Lonis, *La cité dans [...]*, *op. cit*., p. 30.
[330] 14,1% des Espagnols pour être plus précis. Antonio Ariño, *Prácticas culturales [...]*, *op. cit.*, p. 131.
[331] « *Constituye la principal fuente de provisión de contenidos para el imaginartio social* », *ibid*., p. 132.
[332] Le questionnaire mentionnait également dans les options la visite d'un monument culturel.
[333] Antonio Ariño, *op. cit.*, p. 129.

montrent une évolution positive de l'accès à la culture, elles témoignent néanmoins que la moitié de la population espagnole ne s'est jamais présentée de plein gré à l'exposition d'une œuvre picturale.

La visite des musées était et reste étroitement liée au niveau éducatif. Elle met en évidence une relation directe entre la fréquentation et le capital scolaire. Ainsi, chaque grade franchi dans le système éducatif détermine une hausse du pourcentage du nombre de visiteurs ; par conséquent, les différences entre ceux qui disposent d'un faible capital scolaire et ceux hissés au sommet de l'échelle scolaire a été et reste très élevé. Ainsi, bien que dans toutes les catégories le pourcentage de visiteurs ait augmenté, il est également vrai que les différences structurelles de participation se sont accentuées[334].

La fréquentation des musées reste déterminée par l'avancement scolaire. Le Ministère de l'Éducation espagnol a réalisé en 2009 un sondage démontrant que près de 70% des personnes dont le niveau scolaire ne dépassait pas la première étape de la ESO ne se rendaient jamais dans les musées ou les expositions. Cela ne concernait plus que 30% des personnes ayant atteint le seuil universitaire[335]. Ces chiffres montrent donc que l'accès à la culture dépend toujours en partie du niveau socio-éducatif des personnes interrogées, mais il faut ajouter à cela, grâce aux nouvelles technologies et à une plus grande facilité d'accès à des contenus culturels, le poids du choix individuel, selon le sexe et le mode de considération de la société moderne / traditionnelle[336].

Depuis *La Distinction*, l'idée d'un accès inégal aux biens culturels s'est largement répandue, en dehors des sphères universitaires. La majorité des individus a bien conscience de ces disparités. Le succès des nombreuses reproductions d'œuvres d'art sur posters pourrait être le signe de cette volonté d'accéder depuis chez soi à une image d'art consacré, de pouvoir prendre le temps de l'observer à loisir, comme dans un musée. Si les artistes publics investissent la rue, c'est précisément pour disloquer cette logique implacable qui veut que seuls les privilégiés de l'éducation restent aussi les privilégiés de l'accès à la culture. Leurs

[334] « *La visita a museos estaba y sigue estando estrechamente relacionada con el nivel educativo. En ella se da una correlación muy directa entre asistencia y capital escolar. De manera que cada ascenso en el escenario educativo conlleva un salto en el porcentaje de practicantes ; de este modo, las diferencias entre quienes apenas tiene capital escolar y quienes coronan el recorrido por el sistema era y es muy elevada. Así pues, aunque en todas las categorías se ha incrementado el porcentaje de visitantes, no es menos cierto que las diferencias de estructura de participación se acentúan* », *ibid*., p. 143.

[335] La première étape de la ESO « *Educación Secundaria Obligatoria* » correspond aux niveaux 5°, 4°, 3° et 2° en France, le *Bachillerato* à la 1° et à la terminale. Parmi les personnes ayant le niveau baccalauréat, 45,7% des espagnols interrogés ne s'est jamais rendu dans un musée ou une exposition.

[336] Antonio Ariño, *ibid.*, p. 228. Il note une évolution par rapport aux études de Pierre Bourdieu dans *La distinction.*

interventions sont visibles par tous les individus, quel que soit leur capital culturel, économique, social ou symbolique. Intéressons-nous donc à ces images qui font écho à une œuvre du « grand art » et transforment l'espace public en lieu d'exposition.

1.1 La transcendance iconographique

« Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». Julia Kristeva, qui est citée ici, est à l'origine du terme d'intertextualité et défend l'idée qu'un texte est nécessairement inspiré par un ou plusieurs textes qui l'ont précédé. Pour elle, ce croisement est double. D'une part, il prend une direction verticale car il établit un lien entre une œuvre B et une œuvre A préexistante. D'autre part, une relation horizontale naît entre un texte et son lecteur. Perceptible par ce dernier, la relation horizontale permet de développer une certaine complicité entre un individu, le texte qu'il est en train de lire et l'auteur de ce texte. Ainsi, le lecteur fusionne-t-il « avec cet autre discours (cet autre livre) par rapport auquel l'écrivain écrit son propre texte ; de sorte que l'axe horizontal (sujet-destinataire) coïncide pour dévoiler un fait majeur : le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) »[337].

Plus tard, Gérard Genette approfondit cette théorie des relations qui peuvent exister entre un texte A, l'hypotexte et un texte B qu'il nomme hypertexte. Il étend le champ des relations transtextuelles, en détaillant, en premier lieu, le concept d'intertextualité, cette « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes »[338]. Il propose trois sous catégories, tout d'abord la citation, puis, « sous une forme moins explicite et moins canonique », le plagiat « qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral », enfin, il évoque l'allusion « c'est-à-dire un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre »[339].

Une autre modalité de transcendance textuelle nous intéresse particulièrement pour ce travail. Il s'agit de l'hypertextualité, soit la transformation d'un hypotexte afin de former un nouvel objet à partir du premier. L'hypertextualité suppose, dans la transformation opérée, un changement d'intention. En effet, le seul fait de reproduire une œuvre d'art nous renvoie à un acte de transposition, voire de parodie en ce que l'œuvre originelle est désacralisée.

[337] Julia Kristeva, *Sèmèiôtikè*, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 84.
[338] Gérard Genette, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, p. 7.
[339] *Ibid.*, p. 7.

Nous allons donc étudier ici ce que Julia Kristeva nomme le statut vertical sémique du texte en transposant cette théorie aux images. Les exemples que nous avons choisis pour illustrer ces relations présentent tous des liens entre un objet B et une ou des œuvres picturales « A » qui les ont précédées. Ces liens vont du plus manifeste au plus secret, pour reprendre les termes de Gérard Genette. Nous nous pencherons donc sur deux types de relations transiconiques : l'intericonicité et l'hypericonicité. La première comprend plusieurs sous-catégories, mais nous ne nous intéresserons qu'à la citation, la seconde se manifeste par la transformation[340]. Nous comprenons que la différence entre l'intériconocité et l'hypericonicité réside dans la transformation ou non de l'image originelle. L'intericonicité intègre et utilise tout ou partie de l'œuvre A sans la modifier pour former une œuvre B tandis que l'hypericonicité va transformer cette image A pour en créer une nouvelle. Ainsi, la citation constitue un emprunt « sous sa forme la plus explicite et la plus littérale »[341] et la transformation renvoie à l'objet A « plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer ».

1.1.1 Intericonicité : les citations

Cette modalité est assez courante et s'est répandue à travers la culture *Hip Hop* et plus particulièrement dans le domaine musical. La musique *Hip Hop* se base, en effet, sur des *samples*, c'est-à-dire sur le fragment d'une chanson que l'on va isoler puis faire tourner en boucle afin de créer un nouveau morceau. Il peut s'agir d'un clin d'œil à l'artiste, d'un hommage à une période donnée ou au sujet traité dans la chanson originelle.

La technique de la citation iconographique, est, comme le dit Jacques Terrasa « surtout un travail de mémoire, derrière l'appareil conceptuel (jeu sur la variation et la permanence, connivence de l'implicite) qui souvent en masque la dimension humaniste, la volonté de filiation »[342]. Outre qu'elle témoigne de l'intention de consécration de l'artiste cité, la citation permet d'établir cette relation horizontale entre le passant, l'œuvre et l'artiste. Parmi les emprunts les plus littéraux, on peut évoquer cette peinture à la bombe réalisée par El Niño de

[340] Bien que nous ayons rencontré des plagiats –qui restent cependant très rares, étant donné la facilité et la vitesse à laquelle se répandent les images et la honte que suppose cette forme d'appropriation non signée– nous ne les évoquerons pas dans ce travail.
[341] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7-11.
[342] Jacques Terrasa, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En Construcción* », in *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *Cahiers d'Études Romanes*, n° 16, Université de Provence, 2007, p. 101-114, p. 101.

las Pinturas. De son vrai nom Raúl Ruiz, il officie principalement à Grenade, où il réside. Il a acquis une notoriété à la fois populaire et institutionnelle grâce à ses productions graffitées, dans lesquelles il mêle qualité esthétique du trait et phrases calligraphiées.

El Niño de las Pinturas, A*nciana y figura de espaldas tocando el piano*, Grenade, 23.09.2006
© Marie Barthélémy

Norman Rockwell, *Freedom of worship*, huile sur toile,
musée Norman Rockwell de Stockbridge, 1943

Sur cette peinture qu'il a réalisée, on distingue clairement le visage de cette femme inséré à l'identique dans la composition. C'est la raison pour laquelle on parlera ici de citation et non de transformation. L'élément extrait va entrer en relation avec les autres éléments de l'œuvre afin de former une nouvelle image, un nouveau tout. Le visage de profil de cette femme les mains jointes est tiré de l'œuvre de Norman Rockwell intitulée *Freedom of worship*. L'œuvre fait partie de la série *The four freedoms*, qui a été réalisée dans les années 1940 après le discours éponyme de Roosevelt. Le président américain y avait présenté les quatre libertés fondamentales dont tout citoyen devait bénéficier dans le monde, la liberté d'expression, la liberté d'être à l'abri du besoin, de la peur et enfin, celle qui nous intéresse ici, la liberté de culte. La peinture de Norman Rockwell est parue dans le *Saturday Evening Post* accompagnée de la légende « Chacun selon les impératifs de sa propre conscience »[343]. La composition présente des hommes et des femmes en train de se recueillir. Leurs visages sont tous tournés en direction de la lumière qui, de façon métaphorique, représente la divinité de chaque individu. Sur le premier plan, on aperçoit une partie du visage d'un homme, et l'on suppose qu'il porte un kufi, un chapeau de prière musulman. À ses côtés apparaît un autre personnage par synecdoque puisque l'on ne distingue de lui que sa main gauche tenant un missel. Ensuite, il y a le visage penché de la femme aux cheveux blancs et l'on peut imaginer que l'homme qui se tient à ses côtés pourrait être son époux. En effet, tous deux semblent avoir le même âge, prient le même dieu, les mains jointes et l'on distingue une alliance sur l'annulaire de la main gauche de la vieille femme. Un autre personnage apparaît au quatrième plan. Il s'agit d'une jeune femme qui égrène un chapelet, ses yeux levés au ciel. Elle fixe la lumière et paraît implorer silencieusement son dieu. Dans l'arrière-plan, on devine la présence de quatre personnages. Leurs mains sont toutes positionnées différemment et leurs regards ne se dirigent pas vers la même direction. On comprend qu'à travers la représentation de ces personnages, Norman Rockwell a voulu peindre la quiétude de la cohabitation entre les différents cultes.

Le visage qui nous intéresse n'apparaît pas au premier plan, pourtant, sa position dans le tableau et la lumière qui l'encadre en font l'élément central de la composition. Il s'en dégage une forme de sagesse, de calme et de concentration. Ce qui est intéressant, si l'on s'arrête sur la peinture du Niño de las Pinturas, c'est que le visage de cette vielle femme n'a plus tout à fait les mêmes attributs. Lorsque nous avons découvert cette peinture, nous ignorions l'œuvre de Norman Rockwell[344]. Aussi, nous avions pensé au visage d'une femme gitane, tout d'abord car la ville de Grenade est liée à la culture gitane, mais aussi parce que nous connaissions d'autres portraits de femmes gitanes peints par El Niño de las Pinturas,

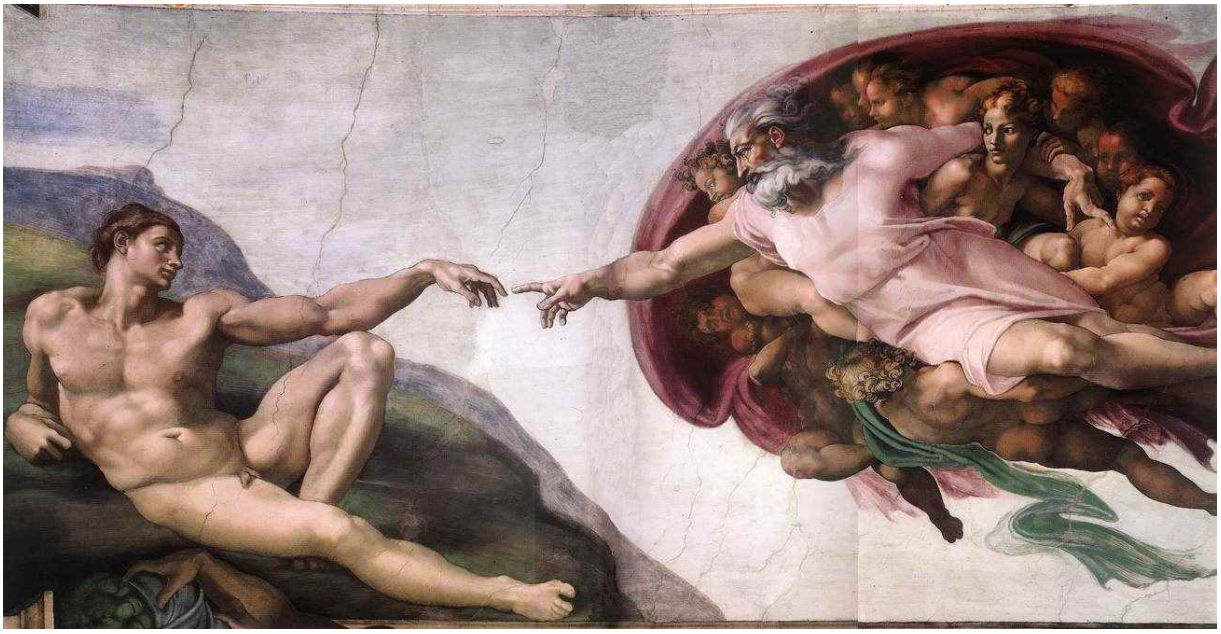
[343] « *Each according to the dictates of his own conscience* ».
[344] Nous remercions Xavier Lachazette, maître de conférence en littérature anglaise à l'université du Maine de nous avoir suggéré ce rapprochement durant le colloque Texte-Image du 8 janvier 2010 à l'université du Maine.

dont celui réalisé le 22 novembre 2006 à l'occasion de la Journée des Gitans. Pour en revenir à cette fresque, elle s'étend sur toute la surface de la façade d'une maison abandonnée de Grenade. Deux personnages apparaissent, la vieille femme aux mains jointes et un autre jouant du piano, de dos. Les cheveux de ce dernier ne répondent pas à la loi de la gravité et paraissent s'élever en serpentant vers le ciel. On aperçoit des flammes qui surgissent du piano et suivent le même mouvement ascendant.

Outre l'harmonie des couleurs chaudes, l'unité de la composition s'appuie sur différents éléments symboliques. Ainsi, retrouve-t-on les notes de musique qui s'échappent du piano sur la partie gauche, derrière le visage de la femme aux cheveux gris. Et, à l'inverse, les rouages du temps qui passe, dessinés au-dessus de sa tête, se retrouvent aussi aux côtés du joueur de piano. Enfin, le feu qui embrase l'instrument de musique est peut-être à mettre en relation avec la fumée des usines peintes. De sorte que l'ambiance et le signifié qui se dégagent de cet ensemble contrastent sur de nombreux points avec ceux de l'œuvre originelle.

On peut noter tout d'abord que le choix chromatique dans l'œuvre du Niño de las Pinturas tranche avec la froideur de celui de Norman Rockwell. Ce qui pourrait nous amener à supposer que cette femme à la couleur de peau olive, comme le dirait Federico García Lorca, est effectivement gitane. La taille de son visage est décuplée, en comparaison avec celui du pianiste, si bien qu'elle attire l'œil du passant et acquiert une aura certaine. Isolée des autres personnages en train de prier, on ne perçoit plus l'attitude dévote de la femme aux cheveux gris. Elle semble plutôt être plongée dans une attitude grave. On pourrait ainsi percevoir une forme de préoccupation sur son visage. Ces changements de perception par rapport au portrait d'origine sont dus aux éléments qui accompagnent le visage de la vieille femme et à un ensemble de choix techniques du peintre comme le support. La façade de cette maison participe en effet de la mise en scène de cette unité picturale et paraît ajouter encore un peu plus de théâtralité à l'ensemble. Le passant, même s'il ne connaît pas l'œuvre qui a inspiré El Niño de las Pinturas, peut apprécier la qualité esthétique de cette peinture murale qui reprend quasiment trait pour trait le portrait pensé par Norman Rockwell.

Auteur Inconnu, *Guiño Michelangelo*, Barcelone, 08.12.2007 © Ideacat



Michel-Ange, *La création d'Adam*, Rome, Chapelle Sixtine, 1508-1512

Parmi les autres exemples d'intericonicité se trouve une citation de l'une des fresques de la chapelle Sixtine peinte par Michel-Ange, *La création d'Adam*. Cette scène de la genèse représente Dieu qui, par le contact de son index va donner vie à Adam. On perçoit la symétrie entre les deux figures masculines, dont l'axe serait cette ligne de vide entre les deux mains. Celles-ci sont d'ailleurs bien souvent isolées et constituent le détail renvoyant au tableau dans l'imagerie commune. Elles fonctionnent donc comme des doubles synecdoques. Elles renvoient à la fois à la fresque tout entière et illustrent « l'état d'esprit » des deux personnages représentés. La main de Dieu pointe la direction d'Adam de façon décidée tandis que l'on perçoit une certaine passivité de la part de la créature.

On a donc trouvé en 2007, sur les murs du quartier de Guinardo à Barcelone, ce fameux détail de la *Création d'Adam.* Il est intéressant de noter tout d'abord qu'il s'ajoute à un palimpseste préexistant. Le mur sur lequel les mains apparaissent était déjà occupé graphiquement. Le pochoiriste qui les a réalisées a superposé une multitude de jets de peinture blanche autour des mains afin de former un fond et de mettre sa création en valeur. La citation opérée est précise, il ne manque pas un « mot » si l'on peut dire. Les deux mains correspondent aux originelles, on retrouve l'index volontaire de Dieu et celui plus nonchalant d'Adam.

À la vue de cette reproduction, plusieurs éléments nous interpellent. D'abord, il s'agit d'un bel exemple de vulgarisation d'une œuvre du « grand art ». S'il est probable qu'une partie des habitants de ce quartier de Barcelone ne mettra jamais les pieds à Rome, c'est un extrait représentatif du patrimoine romain et mondial qui vient à eux, sous une forme simplifiée, certes, mais clairement reconnaissable malgré tout. Cet ersatz de la *Création d'Adam* va ainsi fonctionner par substitution et flattera l'ego du passant qui en reconnaîtra la source et ira peut-être même jusqu'à faire des recherches afin de se remémorer des détails de la fresque.

D'autre part, l'auteur a choisi un support déjà marqué par les graffiti : il mélange « grand art » et art populaire. On peut même aller jusqu'à supposer qu'il n'établit aucune différence entre les deux domaines. On peut aussi avancer que la reproduction de ces mains à la bombe de peinture, entre deux graffiti, est une manière de se moquer du « grand art » et de le désacraliser.

Le détail de la création d'Adam a inspiré un autre pochoiriste, Leon, dans le quartier madrilène de Lavapiés en 2011. Ce pochoir nous offre une transition parfaite vers les transformations. Ici, à la différence du pochoir précédent, l'œuvre est modifiée par rapport à l'originale. On peut parler sans conteste de désacralisation : Adam envoie Dieu se balader, il refuse d'être créé à son image. On parlera donc ici d'hypericonicité qui suppose, dans la

transformation opérée, un changement d'intention de la part de l'auteur. Cet acte de transposition est une parodie de *La création d'Adam*, qui, lorsque l'œuvre première sera reconnue, provoquera une réaction chez le passant. Il pourra ainsi être choqué ou amusé de ce travestissement.

Leon, *Guiño satírico Michelangelo*, Lavapiés, Madrid, 08.05.2011 © Brocco Lee

1.1.2 Hypericonicité : les transformations

Gérard Genette distingue plusieurs degrés d'intentions dans cette catégorie de réappropriation d'une œuvre A. Ainsi, la transformation peut avoir un effet de parodie, de travestissement ou de transposition. La parodie est une réappropriation ludique qui vise plutôt à amuser le public. Le travestissement suppose une approche satirique de l'œuvre A et donne donc naissance à une critique. Enfin, la transposition appartient au régime du sérieux.

À Barcelone, une certaine Olivia répand son personnage éponyme sur les murs de la ville. Le collage qui nous intéresse ici est d'autant plus intéressant qu'il se trouve à la croisée de plusieurs œuvres. Ainsi, le personnage d'Olive, tiré de la bande dessinée créée par Elzie Crisler Segar en 1929, est clairement reconnaissable, tout comme le portrait de Frida Kahlo réalisé par le photographe new-yorkais Nickolas Muray en 1939.

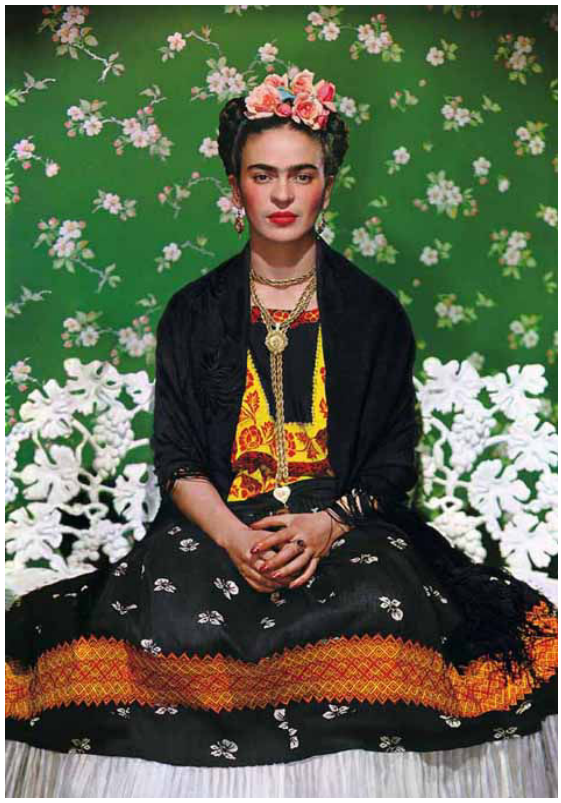
Sur la photographie originale, on voit la peintre assise, les mains croisées sur ses genoux. Elle est coiffée d'un chignon fleuri, porte une robe sombre, parsemée de quelques touches de couleurs chaudes, et ses épaules sont recouvertes d'un châle noir. Olivia n'a pas reproduit exactement le portrait de Frida Kahlo. Ainsi, le collier est moins imposant et elle ne porte plus de boucles d'oreilles ni de bague. En outre, l'artiste publique égaye sa composition avec l'utilisation des couleurs rose et bleu qui n'apparaissaient que sur la coiffe dans le portrait originel. Elle en étend l'usage à la blouse de son personnage hybride. Elle a également ajouté un calembour afin de désigner clairement, s'il devait persister un doute, le nom de l'artiste à laquelle elle rend hommage ici « Frilivia Kahlo ». Pour ce qui est du décor, on conserve les éléments organiques, pourtant ce ne sont plus des fleurs de pommiers et des pieds de vigne que l'on retrouve derrière Frida Kahlo mais de grandes feuilles d'espèces tropicales. On notera que l'une des feuilles adopte une couleur similaire au mur sur lequel le collage apparaît, comme pour inclure dans une harmonie de couleurs le support et la création, ou peut-être pour laisser penser que du mur a surgi le collage.

Cette transformation du portrait de la peintre sollicite le passant sur un troisième point : celui de l'œuvre et de la vie de l'artiste mexicaine. Les couleurs vives employées, les éléments organiques sont autant de références qui se mêlent ici. Si le passant ne connaît aucune des sources utilisées, la bande dessinée *Popeye*, le portrait de Nickolas Muray, ou l'œuvre de Frida Kahlo, il pourra simplement être charmé par ce petit personnage féminin aux sourcils en forme d'oiseau, en train de le regarder, sagement agenouillé. En admettant que le passant soit interpellé, ce collage pourra agir à la manière d'une réminiscence, ou, dans le meilleur des cas, déclencher un processus d'analyse, conscient ou non.

Ce type de transformation est ludique. Il s'agit d'une parodie de Frida Kahlo et de son portrait photographié, parodie n'ayant pas de charge grotesque. En effet, il ne s'agit pas d'une « transformation stylistique à fonction dégradante »[345]. L'image de la peintre détournée nous renvoie plutôt à une caricature légère et bienveillante, tranchant avec le vécu douloureux de l'artiste mexicaine.

[345] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 40.

Olivia, *Frilivia Kahlo*, Barcelone, 01.08.2009 © The Gomez



Nickolas Muray, *Frida Kahlo's portrait*, New York, 1939

L'effet humoristique produit par certaines relations hypericoniques n'est pas la seule modalité possible selon Gérard Genette. Un nouvel exemple permet d'illustrer une autre catégorie de transformation, il s'agit de la transposition, soit une forme de parodie sérieuse. En observant cette peinture publique de Rallito-X, différents éléments nous permettent de faire un lien avec les peintures pariétales de l'ère du Paléolithique franco-cantabrique. Un premier parallèle peut être établi et il concerne l'espace. En effet, il s'agit du mur d'un immeuble abandonné, immeuble qui devait très probablement être constitué de plusieurs habitations. Il s'agit donc, comme pour la grotte, d'un lieu privé qui, avec le temps, a été abandonné, s'est ouvert aux autres jusqu'à devenir un lieu « public ».

Par ailleurs, on peut observer que la peinture de Rallito-X a été réalisée à même le mur, sans que l'auteur ait pris la peine de réaliser un fond de couleur. Seuls les contours des figures apparaissent, accentués par endroits au moyen d'ombres. Les traits noirs, parfois épais, forment un tracé faussement maladroit et baveux. Le mur choisi par Rallito-X présente diverses surfaces dont l'ensemble chromatique forme un camaïeu de beiges. Cette monochromie est un autre élément spécifique de la peinture pariétale. L'artiste utilise la forme de la surface lisse et semble y avoir adapté la taille et la physionomie de l'animal à cornes. Comme à Lascaux, il s'agit de se servir des aspérités du mur et d'occuper graphiquement « les parties les plus lisses des parois rocheuses »[346]. Les différentes surfaces du mur vont ainsi déterminer la forme des éléments représentés. En outre, la surface du mur occupé paraît friable et rappelle celle des parois d'une grotte.

Par ailleurs, la juxtaposition de figures constitue un autre point commun avec les peintures pariétales. La bête à cornes, qui ressemble à un rhinocéros, apparaît derrière les deux créatures hybrides. Comme dans le bestiaire du Paléolithique, l'animal est représenté de profil. Quant aux deux personnages, ils renvoient aux figures ithyphalliques observées dans les grottes de Lascaux et d'Altamira. Ils sont dotés de plusieurs yeux, leurs bras ballants et leur expression apathique suggèrent une forme de mollesse d'esprit. Le propos de Rallito-X pourrait être de dénoncer les dérives écologiques et consuméristes de nos sociétés. Ses œuvres mettraient ainsi en garde le regardant contre les conséquences malheureuses du développement économique à tout prix. Comme dans les grottes d'Hornos de la Peña ou d'Altamira, les figures humaines sont altérées, déformées. Georges Bataille, qui en avait fait l'observation, les qualifiait d' « inhumaines [...], à demi-animaux ou grotesques »[347]. Ici aussi, il s'agit de « nier l'homme », mais pas pour les mêmes raisons. Georges Bataille précise que les figures humaines du Paléolithique étaient déformées « au bénéfice d'un élément divin et

[346] Georges Bataille, *Lascaux ou la [...]*, *op. cit.*, p. 139.
[347] *Ibid.*, p. 119.

impersonnel », c'est-à-dire de l'animal, pour mieux mettre en valeur sa puissance et sa relation avec le magique, ce qui échappe à l'homme et auquel il confie ses questionnements et impute ses peines. Rallito-X refuse de prêter des traits humains à ses figures pour souligner le résultat d'une déchéance physique et psychique –suggérée par l'air hébété des créatures. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, il s'agit de mettre à jour la « méprisable industrie humaine »[348]. Ce sont les témoignages de la naissance, non pas d'une « humanité » comme l'avait affirmé Bataille à propos de Lascaux, mais d'une nouvelle forme humaine, modifiée jusqu'à la dégénérescence[349].

Rallito-X, *Mutantes prehistóricos*, Madrid, 27.09.2009 © Pablo Herrero

La citation et la transformation sont des procédés qui révèlent une distance vis-à-vis de l'œuvre adaptée. Lorsque le regardant perçoit les intentions de l'auteur, les effets produits sont très variables. Elles convoquent l'humour du regardant et ainsi établir un certain degré de complicité entre lui, son œuvre et l'espace dans lequel elle est insérée. De cette perception pourra naître aussi une satisfaction intellectuelle ou une forme d'émulation qui pousserait d'autres individus à répandre des clins d'œil artistiques et faire de la rue un lieu de désacralisation des œuvres du « grand art ». Dans cette perspective, l'art public produirait donc des espaces de connivence et de coopération dans la ville. Pourtant, l'espace public comme lieu où s'opèrent des associations d'idées n'est pas un fait original. La publicité

[348] *Ibid.*, p. 122.
[349] *Ibid.*, p. 115.

fonctionne ainsi et le passant est constamment sollicité pour qu'il établisse un lien entre une image et un produit. Ce qui constitue l'originalité ici, c'est que les zones stimulées ne sont pas les mêmes : point de pulsion, l'image renverra ici à la culture générale, à l'intérêt et à la curiosité de chacun.

1.2 La revendication de l'espace public

1.2.1 Les expositions spontanées

À travers l'étude des clins d'œil picturaux, nous avons évoqué une certaine catégorie d'objets culturels laissés dans l'espace public. Il existe d'autres formes de créations qui vont solliciter ou stimuler le passant sur ce même versant, comme l'utilisation de la rue comme un espace d'exposition. Ainsi, tout en conservant la rue comme lieu d'investissement, l'art public indépendant adopte parfois les conventions d'exposition muséales. Il existe en effet différentes modalités de présentation des œuvres d'art public s'inspirant directement de celles de l'art officiel. Nous proposons donc d'étudier ici quelques exemples de ce type d'interventions.

D'abord, à mesure que nos recherches avançaient, nous nous sommes aperçue que plusieurs créations d'art public avaient été déposées dans la rue dans un rayon géographique très restreint. Puis, nous avons compris qu'il s'agissait d'expositions convoquées bien souvent par des artistes publics et invitant les individus à déposer une création. Comme pour les expositions officielles, ces manifestations sont désignées par des noms permettant de fédérer les participants autour du projet. Ces derniers sont convoqués par le biais des lieux associatifs, des réseaux sociaux ou encore au moyen de prospectus et d'affiches présentant brièvement le projet. Plusieurs expositions spontanées sont ainsi régulièrement organisées à Madrid avec la *Exposición* et à Barcelone avec la *Galeria Oberta* qui propose à qui veut de peindre un mur de 8 mètres carrés[350]. Une autre manifestation de ce type a lieu chaque année dans plusieurs villes d'Espagne. Convoqués par Juan Carril Márquez, l'organisateur, des anonymes répondent à l'appel *Pon una foto en la calle* et collent la photographie de leur choix dans un lieu déterminé. Le cliché que nous avons choisi pour illustrer cette manifestation montre un panneau de métal investi sur la place San Idelfonso à Madrid en mai 2009. Tout en conservant

[350] Voici le texte qui circule sur la page officielle de *Galeria Oberta* ainsi que sur certaines pages communautaires pour convoquer spectateurs et participants : « Galeria Oberta, un projet qui souhaite transformer le mur qui entoure le parc de les Aigües, rue Abd-el-Kader, en un espace d'exposition dans la rue. Ouvert à tous, 24h sur 24, 365 jours par an », « *Un projecte que vol transformar el mur que tanca el Parc de les Aigües, al carrer Abd-el-Kader, en un espai expositiu al carrer. Obert 24h 365 dies l'any. A tothom* », voir aussi les photographies en ligne http://www.galeriaoberta.difusor.org/.

son utilité première –celle de barrer l'accès à une zone de travaux–, l'objet d'aluminium se pare de couleurs et de formes distinctes. Contrairement aux affiches qui se trouvent collées de façon désordonnée, on perçoit que ces photographies ont été soigneusement disposées pour être mises en valeur individuellement et pour faciliter l'observation des visiteurs de cette galerie éphémère. Dans la présentation du projet, on retrouve ce même souci de gestion culturelle participative et d'ouverture aux professionnels comme aux amateurs. « À sa naissance, [le projet] *Pon una Foto en la Calle* (PFC) a matérialisé une nouvelle façon de comprendre et d'aborder la gestion culturelle, en rendant possible la participation à une exposition à n'importe quelle personne souhaitant s'y joindre »[351].

Ces différentes manifestations, qui mettent en scène l'art dans la ville, contribuent à la « création d'espaces en s'emparant dans le paysage urbain d'un lieu et en amenant la population à faire l'expérience de l'art », quand elle ne s'y attend pas[352]. Anna Waclawek résume bien la démarche des artistes publics indépendants, ce qu'elle nomme le « *sociopolitique art* » fait sauter la frontière entre art et non-art, ou entre l'art avec un grand A et un art considéré comme mineur, en produisant une imagerie accessible et culturellement féconde »[353].

[351] « *El nacimiento de Pon una Foto en la Calle (PFC) significó en su día una nueva manera de entender y abordar la gestión cultural, posibilitando la participación expositiva de cualquiera que quisiera hacerlo* », Voir le site officiel de cette manifestation http://www.pfcinfo.com/index.html.
[352] Anna Waclawek, *Street art [...]*, *op. cit.*, p. 66-70.
[353] *Ibid.*, p. 168.

Pon una foto en la calle, Plaza San Idelfonso, Madrid, 16.05.2009 © Tatu

Alberto de Pedro, qui est photographe et artiste public, a pratiqué sur certains murs fraîchement nettoyés de Madrid, la substitution photographique. Cette démarche consiste à coller sur le mur un cliché de l'œuvre d'art public qui s'y trouvait. La photographie vient donc rappeler l'image absente, comme il arrive, à un musée ayant prêté une toile, de la remplacer le temps du prêt par une image miniature et une affichette expliquant sa localisation.

Il existe également des expositions d'art public engagé, comme le Festival *Crítica Urbana* organisé chaque année à Madrid par le collectif TRAUMA. « C'est un festival artistique en autogestion qui présente des réflexions sur la ville, les espaces publics, la manière de les utiliser, d'en profiter et de les contrôler. Le but est de construire une critique à travers l'art et l'espace public, critique centrée sur les œuvres et les artistes qui, au sein de l'art public, témoignent d'un engagement social »[354]. Il réunit les propositions d'artistes provenant en grande partie de la scène d'art public. On peut aussi évoquer à Barcelone la formation d'un collectif qui milite contre la construction massive dans le quartier de Poble

[354] TRAUMA, *Taller Rebelde de Arte Urbano de Madriz*, Atelier Rebelle d'Art Public de Madrid. « *Es un festival artístico autogestionado que plantea reflexiones acerca de la ciudad y los espacios públicos, su uso, disfrute y regulación. La intención es construir una crítica desde el arte y el espacio público centrada en las obras y artistas que dentro del arte urbano tienen un compromiso social* », voir aussi une des affiches élaborée pour ce projet, http://www.molotow.com/magazine/blog/blog/2009/07/17/critica-urbana-09/.

Nou. *La Ciudad Tomada* investit ses rues afin de dénoncer graphiquement les intérêts économiques qui prennent le pas sur la conservation ou la réhabilitation des constructions anciennes et le maintien de ses populations originelles.

La ciudad tomada, Poble Nou, Barcelone, novembre 2008 © Chromatic

Une autre modalité d'exposition consiste, comme pour le graffiti *Hip Hop*, à investir des murs stratégiques ou symboliques de façon répétée. Les inscriptions, quand elles ne se complètent pas, se superposent les unes sur les autres sans que jamais le mur ne retrouve sa virginité passée. Ainsi, les rues Jesús y María et Cedaceros à Madrid comptent des murs très connus des intervenants urbains. À Grenade, la rue San Antón et la Cuesta de Escoriaza sont également constamment investies, tandis qu'à Barcelone, il s'agit d'un mur de la Place de las Tres Chimeneas à Paralel et d'un autre à l'école de Drasanas près de Colón. Ces *walls of fame* deviennent ce que l'anthropologue Sonnia Romero Gorski nomme des lieux de « production culturelle », c'est-à-dire des espaces « d'appropriation spontanée construits socialement, en dehors des programmes et des projets pour la ville ». En conséquence, pour la chercheuse, ces murs ont « une valeur patrimoniale inattaquable, en tant que scène privilégiée de la vie d'un quartier »[355].

[355] « *De apropiación espontánea y construidos socialmente, más allá de programas y proyectos sobre la ciudad, y tienen por lo tanto un valor patrimonial intangible, como escenario privilegiado de la vida de un barrio* », Ariela Epstein citant Sonnia Romero Gorski, « Caminando por la calle Isla de Flores, Montevideo Imaginarios urbanos en la pared », in *Antropología social y cultural en Uruguay 2010-2011*, ed. Sonnia Romero Gorski, Montevideo, Departamento de Antropología Social, Instituto de Antropología FHCE UdelaR, 2011, p. 97.

Enfin, il existe un troisième type d'exposition, que l'on désigne par le nom de *site specific intervention*. Ces interventions consistent à concevoir une création selon l'endroit où elle va être déposée. Par exemple, on trouve dans la ville des emplacements singuliers qui présentent la particularité d'offrir un cadre préexistant. Les créations d'art public viennent s'y nicher, parfaitement adaptées aux mesures de cet encadrement « naturel ». Sur un des pans de mur de la *Galeria Oberta*, se trouve une fresque intitulée *Aléjate ahora*[356]. Effectivement si on la contemple de près, la peinture ne présente pas grand intérêt, mis à part peut-être le travail chromatique et pochoisiré. Mais on peut observer deux choses intéressantes. D'une part, le collectif HD, en se servant de l'encadrement déjà formé sur le mur et en l'ajustant aux dimensions du cadre, met en valeur sa composition. D'autre part, ils enjoignent au passant en castillan, de prendre son temps et du recul tel qu'il le ferait dans un musée, face à un tableau de grande envergure.

Nous avons trouvé à Barcelone, en 2006 ce Christ revisité, accompagné de ceux que nous supposons être Marie et Joseph. Il a été peint dans la niche laissée par une maison détruite dans le quartier de la Boquería. On perçoit clairement le fond blanc déposé par le ou les peintres avant d'élaborer leur création. Durant quelques secondes, le passant change de lieu et de rôle, comme projeté ailleurs, dans un espace qui s'est tout à coup sacralisé. Plusieurs éléments renvoient, en effet, à la nef d'une église. Les grilles derrière lesquelles sont peintes ces figures nous rappellent celles qui protègent les différentes représentations placées dans les chapelles latérales des cathédrales. Les couleurs vives, la lumière qui semble jaillir du mur et le morcellement de la croix sont autant de techniques picturales semblables à celles des vitraux.

[356] *Maintenant, éloigne-toi*. On peut observer plusieurs prises de vue de cette peinture, tout au long de son élaboration sur la galerie en ligne des deux artistes, http://www.flickr.com/photos/hd_bcn/.

Auteur inconnu, *Cristo,* Boquería, Barcelone, novembre 2006 © Anne Puech

Quant à Nuria Mora et Eltono, ils ont profité des anciens panneaux d'affichages d'une boutique de la rue Caravaca à Madrid pour peindre leurs formes géométriques caractéristiques[357]. On peut évoquer pour terminer les interventions dans le parc de la Cornisa à Madrid[358]. Elles sont intéressantes car elles montrent l'étendue imaginative des artistes publics. En effet, ils se sont servi de la lumière des réverbères du parc afin d'éclairer et de mettre en valeur leurs dessins.

En observant certains graffiti sur les murs, Martine Lani-Bayle décrivait une lumière qui s'en dégageait et éclairait certaines parties de la ville et ses lieux « sordides et désocialisés »[359]. Il s'agit de ces terrains en friche oubliés de la gestion urbaine ou de ces niches à ciel ouvert laissées par la destruction d'anciens immeubles d'habitations. L'art public a donc pris le relais et comble par endroits ces espaces de vide. Conscients de cela, certains artistes jouent avec l'espace de la rue et ses recoins. De ce fait, ces interventions plastiques visant à rétablir des espaces urbains pratiqués confèrent à la ville « un certain charme poétique ». que « en leur conférant un rôle de paysage urbain »[360].

[357] La précieuse galerie de photographies en ligne de Guillermo de la Madrid recense cette intervention, ainsi que celles de Nuria Mora http://www.flickr.com/search/?q=nuria&w=7405225%40N04.
[358] On les trouve regroupées sur ce lien http://www.flickr.com/search/?q=farolas%20intervenidas.
[359] Martine Lani-Bayle, *Du tag au graff'art [...]*, *op. cit.*, p. 42.
[360] Henri-Pierre Jeudy, *Les usages [...]*, *op. cit.*, p. 110.

En cela, on peut parler de contre-culture. Hannah Arendt soulignait qu'il fallait protéger les objets d'art contre « l'instinct possessif des individus » en les conservant dans des lieux « caractéristiques de notre « culture », c'est-à-dire de notre mode de relation avec eux »[361]. En exposant l'art dans la rue, non seulement il s'échappe des « musées, galeries et marchés scandaleusement inaccessibles », mais il est offert à tous, et, de surcroît, il brise le mode classique d'interaction avec le spectateur[362]. On peut désormais toucher les œuvres d'art, les modifier, les exposer aux altérations du temps.

1.2.2 Le mur, recueil des poètes

L'art public est une pratique que nous sommes tentée de comparer à une flore luxuriante, qui présente autant de déclinaisons qu'il existe de scripteurs spontanés, c'est dire si elle est féconde. Il nous semble que ces métaphores du vivant désignent assez bien ce qu'est l'art public, une pratique qui naît, s'accroît lorsqu'un environnement lui est favorable, se développe, mue, décline ou disparaît. Lorsque certains individus ne veulent ou ne peuvent partager une image, un dessin, une peinture ou un collage, ils vont parfois inscrire dans l'espace public une phrase qui les a touchés ou même composer des vers qui lui seront destinés.

[361] Hannah Arendt, *La crise [...]*, *op. cit.*, p. 279.
[362] Martine Lani-Bayle, *op. cit.*, p. 47.

Scripteur inconnu citant Bertolt Brecht, *Maneras de matar*, El Raval, Barcelone, 17.07.2009
© Skarioloxxl

En 2008, dans le quartier du Raval à Barcelone, un individu s'est appliqué à écrire ces quelques lignes de Bertolt Brecht. Plusieurs éléments composent le paratexte : il y a d'abord le titre en capitales, puis, à la fin de la citation, le nom de l'auteur, son année de naissance et de mort. L'intervenant a aussi pris la peine de peindre le fond de noir, comme le faisaient les scripteurs de la Rome antique.

> MANIÈRES DE TUER. Il y a bien des manières de tuer. On peut vous enfoncer un couteau dans le ventre, vous affamer, ne pas vous soigner lorsque vous êtes malade, vous mettre dans un logement insalubre, vous tuer à force de travail, vous pousser au suicide ou vous envoyer à la guerre etc. Il est peu de choses dans tout cela que notre État interdise[363].

[363] « *MANERAS DE MATAR/ hay muchas maneras de matar/ pueden clavarte un cuchillo en el vientre/ quitarte el pan/ no curarte una enfermedad/ meterte en una mala vivienda/ torturarte hasta la muerte/ por medio del trabajo/ llevarte a la guerra etc./ sólo pocas de estas cosas están / prohibidas en nuestra ciudad* ».

Le titre accrocheur, la clarté de la graphie, scolaire et en noir et blanc, attirent le regard et invitent à réfléchir aux enjeux soulevés par la citation. On pourrait penser qu'il s'agit d'un sujet de dissertation que le scripteur soumet aux passants comme sur le tableau noir d'une école, pour convoquer son esprit critique. L'utilisation de la deuxième personne accroît l'implication du lecteur faisant de lui la victime d'une société violente et d'un État qui ne garantit que misère et précarité, pour mieux l'amener à se révolter.

La poésie envahit ainsi certains recoins de la ville. Neorrabioso, Batania de son vrai nom, est un écrivain qui compose et récite ses propres vers lors de différentes manifestations et festivals de poésie. Son travail d'auteur est reconnu par les institutions littéraires officielles mais il sévit aussi du côté officieux en peignant à la bombe de peinture certaines de ses compositions, sur les murs de Barcelone et de Madrid principalement. Le service policier en charge de la chasse aux graffiti lui impute d'ailleurs de nombreuses dégradations, pour un montant estimé à sept mille euros. Au moment où nous écrivons ces lignes, il n'a pas été pris en flagrant délit et échappe donc à la sentence. Mais la Mairie a fait passer une note aux agents de nettoyage et aux forces de l'ordre prohibant l'effacement de toutes les inscriptions portant la signature de Neorrabioso pour démontrer combien il est productif et pour faciliter la constitution d'un dossier à charge. Le poète a commenté sur son *blog* cette mesure : la Mairie, dit-il, souhaite « m'imputer le coût de l'effacement de toutes mes peintures qui perdurent à Madrid. Dans la circulaire, on précise que cette persécution / punition est uniquement dirigée à l'encontre des écrits portant la signature de "neorrabioso", et seulement celles-ci »[364]. Parmi les écrits, certains sont politiquement très engagés, et nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux interventions contestataires. Mais l'on peut évoquer ici quelques-unes des inscriptions purement poétiques, en commençant par ces octosyllabes laissés sur un mur de Madrid en décembre 2012. « *Lo que lucen las dalias* / *sin saber de botánica* »[365]. Comme pour l'inscription précédente, on constate que la graphie est claire, soignée et le fond choisi pour sa neutralité, afin de faciliter sa découverte et sa lecture. Aucune fioriture ne vient perturber la composition. Neorrabioso s'amuse ici avec les contrastes. D'abord, on peut relever le décalage entre la fleur et la discipline scientifique. Dans le premier vers, nous sommes dans un registre végétal et bucolique, le poète loue la beauté du dahlia. Dans le second apparaissent les notions de savoir et de sciences. Un deuxième contraste apparaît entre le poème et l'espace qui le voit naître. Le mur de brique, le grillage et les alentours urbanisés constituent autant de points de rupture avec le charme de ces quelques mots, leur métrique, l'évocation de la fleur

[364] « *Por reincidente y aplicarme el coste del borrado de todas las pintadas que aún quedan vivas en Madrid. En la circular se detalla que esta persecución/castigo sólo va contra las pintadas que tienen firma "neorrabioso", ninguna más* », http://neorrabioso.blogspot.fr/.

[365] S'agissant d'un mot final, et donc d'un terme clé, il faut lire « dalias » avec la diérèse. « Comme les dahlias sont éclatantes / en n'y connaissant rien en botanique ! ».

et la représentation que chacun peut s'en faire, sa couleur, ses pétales etc. On peut mentionner aussi le caractère enfantin de cette inscription, qui offre un autre contraste avec le cadre qui l'abrite : l'émerveillement qui se cache derrière les points d'exclamation, la signature soulignée de droite à gauche par un scripteur faussement maladroit. On voit le graffiti d'un chenapan qui aurait composé ces vers à la manière d'une églogue du XXIe siècle. Mais on distingue aussi la réflexion de l'adulte qui, par ces mots, signifie peut-être que la science ou le savoir ne déterminent pas le charme d'une personne.

Neorrabioso, *¡ Lo que lucen las dalias sin saber de botánica !*, Madrid, 22.12.2012

© Neorrabioso

Le registre enfantin est un terrain qu'affectionne Neorrabioso le poète rêveur. L'innocence feinte de ses compositions introduit un peu de romantisme dans un espace urbain prosaïque. Ses courts poèmes présentent des rimes libres, peut-être pour mieux désigner sa volonté de s'affranchir de différents jougs. « *Reniego de los humanos* / *Solicito un pasaporte de pájaro* » fonctionne à la manière du poème précédent. Neorrabioso manie les contrastes et mêle des éléments de la nature –libres et délicats– à d'autres, pratiques et administratifs comme le passeport, ou rationnels, comme les êtres humains. Derrière cette phrase, on devine la lassitude du poète face à la brutalité de la race humaine. Ces heptasyllabes « *Basta ya de pintadas* / *Pasemos a los besos* » sont ironiques –on peint qu'il faut cesser de peindre– et font écho à ces inscriptions de Mai 68 tout en soulignant de nouveau la violence des pratiques humaines. Pour finir, on peut mentionner ces vers de cinq pieds « *Siempre que nieva / tengo cinco años* » qui touchent le regardant car c'est un état d'esprit très répandu que le poète parvient à résumer en quelques mots. La neige provoque cette humeur enthousiaste chez ceux qui n'y sont pas habitués, humeur que l'on peut effectivement rapprocher à l'enchantement de l'enfance face à la beauté inattendue des éléments naturels. En outre, l'amateur de poésie pourra peut-être percevoir un clin d'œil avec l'utilisation du pentasyllabe dans l'expression « *tengo cinco años* »[366].

Neorrabioso, *Siempre que nieva tengo cinco años*, Madrid, 23.10.2012 © Neorrabioso

[366] « Je renie mon statut d'être humain / et sollicite un passeport d'oiseau », « Cessons de graffiter / passons aux baisers », « Chaque fois qu'il neige / j'ai cinq ans ».

1.2.3 La cour d'école

On peut se demander pourquoi certains scripteurs se plaisent à faire écho au monde enfantin dans un espace qui n'est justement pas destiné à l'enfant. La ville expose aux dangers, elle est hostile, parfois violente et très peu pensée pour les êtres vulnérables en général et les enfants en particulier. On peut supposer que c'est pour renvoyer le passant à sa propre enfance, le toucher, le rassurer. Il se trouve que ces inscriptions évoquent aussi l'école, comme si les artistes voulaient faire de l'espace public un lieu d'instruction. Plus qu'à la salle de classe, nous pensons à la cour d'école, où l'on apprend le vivre-ensemble, le partage, la créativité et le jeu mais où l'on pratique aussi la provocation et la transgression. Ce pochoir anonyme photographié par Guillermo de la Madrid en est un exemple. Avant de nous intéresser à la photographie en question, il nous faut présenter brièvement son auteur, dont le *blog* sur l'art public nous a été d'une aide précieuse pour ce travail. Guillermo de la Madrid est enseignant de langue et de littérature espagnole. En marge de ses activités professionnelles, il tient un *blog* de photographies, de graffiti et d'art public et offre un panorama des interventions artistiques dans les espaces urbains espagnols. Son *blog*, *Escrito en la pared*, est très intéressant et remarquablement bien fourni, organisé et commenté[367].

[367] http://www.escritoenlapared.com/.

Auteur inconnu, *Arte / Prohibido fijar art*, Travesía Cabestreros, Madrid, 19.01.2010
© Guillermo de la Madrid

Sur ce pochoir réalisé dans le quartier de Lavapiés à Madrid en janvier 2010, on voit une silhouette d'enfant, de dos, en train d'écrire sur le mur de granit le terme « arte ». Cette figure est inspirée par les pochoirs du portugais Adres[368]. Juste au-dessus se trouve une pancarte sur laquelle il est mentionné qu'il est interdit d'afficher sur ce pan de mur. L'auteur de ce pochoir a eu le souci de réalisme en employant une graphie à la fois scolaire et incertaine. Il a aussi pris le soin d'effacer certaines des lettres de l'écriteau. Le terme espagnol « *carteles* », qui signifie « affiches », est détourné pour faire apparaître le mot « *art* ». Le message légal « Défense d'afficher » est donc remplacé par une inscription illégale « Défense d'afficher de l'art », complétée de surcroît par le pochoir d'un enfant en train d'écrire précisément ce qu'il est interdit de faire. La provocation est double. Et, à moins que l'on ne

[368] Nous ne pensons pas qu'il s'agisse du même auteur, car il emploie d'habitude plusieurs couleurs et le tracé de ses créations est plus beaucoup plus fins et précis. Une page *Flickr* est consacrée aux interventions du pochoiriste portugais : http://www.flickr.com/photos/adres81/.

soit le propriétaire victime de cette farce, elle porte à rire. Il s'agit de ce même rire qui se manifeste malgré nous, face à un enfant qui a fait une bêtise sans gravité. On sait que l'on doit se contenir, mais cela est parfois plus fort que nous et nous rions. Ici, cette intervention est transgressive, elle a été réalisée par un adulte. Malgré cela, elle touche la part enfantine de chacun et la désinvolture qu'elle incarne prête à sourire.

3ttman, *Esto es graffiti*, calle Amaniel, Madrid, 28.02.2011 © Alberto de Pedro

3ttman est français et vit à Madrid depuis quelques années maintenant. Il est à la fois un artiste professionnel et public, c'est-à-dire qu'il vit de sa création tout en intervenant régulièrement dans l'espace public. Son travail de rue est très souvent inspiré par les codes graphiques enfantins : couleurs vives, présence d'animaux aux traits sympathiques, personnages qui semblent sortis d'un livre de littérature de jeunesse. « En ce qui concerne mon affinité avec un style "enfantin" (dans le bon sens du terme), elle vient du fait qu'il me plaît à concevoir l'art comme une passion que je pratique avec un émerveillement et une insouciance qui s'apparentent au regard que les enfants portent sur toute chose »[369]. Lorsqu'il ne dessine pas, il inscrit de courtes phrases, souvent drôles. L'interaction qu'il recherche donc avec le passant est, à première vue, teintée de légèreté et d'espièglerie. Parmi les différentes techniques qu'il utilise, il en est une qui doit être un véritable casse-tête pénal pour les autorités en charge de traquer les graffeurs. Il s'agit du *cement tag*, une méthode qui superpose sur un mur de briques servant temporairement à empêcher l'accès à un immeuble

[369] C'est la réponse qu'il nous a apportée par courrier électronique le 20 mai 2013 à propos des thèmes qui inspiraient son travail.

ou à un terrain, une couche de ciment sur laquelle il va dessiner ou inscrire une phrase[370]. « Ce qui m'a d'abord donné cette idée a été de voir un mur de ciment sur lequel des enfants avaient dessiné leurs noms, leurs déclarations d'amour, etc., quand la matière était encore fraîche. Cela m'avait semblé très brut et naturel à la fois »[371]. Dans l'œuvre qui nous intéresse, l'auteur, au cas où personne ne l'aurait remarqué, annonce avec fierté qu'il vient de réaliser un graffiti, tel un enfant qui clame crânement qu'il vient de peindre la queue du chat. Il ne croit d'ailleurs pas si bien dire car son inscription se rapproche du terme premier de graffiti donné par Raffaele Garrucci à propos des écrits de Pompéi. Par ailleurs, *Esto es un graffiti* renvoie à la pipe de Magritte[372]. Si, effectivement, elle n'en était pas une, car elle n'était que peinte, ici, 3ttman nous montre avec aplomb ce qu'est réellement un graffiti. Les différents niveaux de références font de ce *cement tag* une provocation plaisante et désinvolte.

Ces différents types d'interventions appellent à un usage alternatif de la rue. L'espace public peut se parer de couleurs et de matières aux intentions parfois érudites ou ludiques et provocatrices. Pour Anna Waclawek, l'irruption de cette forme d'art est un acte « d'opposition salutaire, si ce n'est essentiel »[373]. Elle constitue, en effet, une rupture avec les formes graphiques dominantes, s'opposant aux images publicitaires et aux panneaux normés, mais aussi aux procédés classiques d'exposition. L'art public indépendant propose des modèles novateurs de diffusion culturelle et nous allons voir maintenant en quoi il s'impose comme un élément constitutif d'une forme de contre-culture, à l'encontre des dogmes esthétiques, la culture savante et la culture « de masse ».

[370] Voir la page web de 3ttman, http://3ttman.com/site/.
[371] « *What gave me the idea first was to see a cement wall on which children had drawn their names, their declarations of love … when it was still fresh. It felt very raw and natural at the same time* ». Entrevue réalisée par Alberto de Pedro le 28 février 2011, http://3ttman.com/site/2011/02/28/cement-tags-2/.
[372] *Ceci est un graffiti*.
[373] Anna Waclawek, *op. cit.*, p. 112.

2 Les alternatives à une culture dominante

2.1 Une esthétique à contre-courant

Quoi de plus troublant que de trouver dans la rue des images qui ne véhiculent aucun message, qui n'ont aucune fonction commerciale, aucune logique formelle, aucune utilité ou charge symbolique apparente ? Des figures qui sont en rupture avec l'imagerie digeste des publicités ou l'iconographie pédagogique des panneaux de signalisation, avec ces systèmes de signes largement répandus dans les villes qui servent à être compris du plus grand nombre, à orienter, à prohiber ou à vendre.

Bien que leur sens ou leurs lignes puissent être saisis rapidement par le regardant sans que ce dernier ne soit nécessairement un spécialiste des Beaux-Arts, les différentes images d'art public que nous venons de commenter n'appartiennent pas à ce type d'iconographie « rassurante ». Mais il est un parti pris esthétique qui tranche radicalement avec l'iconographie habituelle du *street art*. Non seulement ces images –souvent réalisées en grand format– ne « servent » à rien, mais elles sont perturbantes, elles déstabilisent car elles ne présentent aucun point d'ancrage pour le regardant ou font surgir brutalement l'intime, le familier et le domestique dans l'espace public.

2.1.1 Leçons de géométrie

Trois artistes s'aventurent à composer des formes géométriques dans l'espace public, il s'agit de Nuria Mora, de Eltono et de E1000 –Emil–. Il semblerait que Nuria Mora et Eltono, un Français établi en Espagne, aient formé un couple et qu'ils aient commencé à peindre leurs figures abstraites, ensemble, dans la rue. Séparés à présent, ils continuent d'intervenir chacun de leur côté, mais Nuria reste la plus active en Espagne, c'est la raison pour laquelle nous nous intéressons à l'une de ses productions dans ce chapitre. Quant à E1000, il s'est fait connaître avec ses visages qu'il peignait en se servant des formes géométriques préexistantes dans le paysage urbain. Pour donner quelques exemples, deux grilles d'aération alignées ont fait office d'yeux, et afin de compléter son portrait, il a peint à la bombe de peinture noire un nez et une moustache ; le cercle obscur que l'on distingue à la surface d'un mur gris clair, laissé par la sortie d'un tuyau, dessinait une bouche autour de

laquelle il a ajouté des yeux endormis, comme si son personnage était en train de bâiller. Il a ensuite commencé à travailler sur la perspective cavalière en s'attachant à donner du relief à des éléments plats comme les bouches d'égout ou les grilles d'aération. Puis il est passé à ce type de formes géométriques très colorées.

E1000, *Figura triangular*, Madrid, 22.04.2012 © E1000ink

E1000, *Degradado*, Calle Casino, 2012, Madrid © Guillermo de la Madrid

Ce camaïeu de couleurs chaudes est caractéristique des peintures d'E1000. Il le décline sous différentes formes, des plus conventionnelles –triangles, carrés, octogones– aux plus singulières. Il les a disséminées sur de nombreuses surfaces de la capitale espagnole. Si bien que le passant averti reconnaît tout de suite une de ses créations, les couleurs employées sont, en effet, toujours les mêmes. Il est possible que la majorité des passants qui ont observé le dégradé sur les barreaux de fer de la rue Casino n'aient pas perçu son caractère illégal. Pourtant, même si l'on ne connaît pas la « patte » d'E1000, cette intervention est troublante : notre code graphique urbain implicite assimile plutôt ces couleurs aux installations destinées aux enfants. On s'attendrait donc à voir un parc près de ces barreaux, il n'en est rien. Autre détail perturbant, la peinture n'occupe pas la totalité de la grille, ce qui n'est pas coutumier des pratiques de l'aménagement urbain, plus partisanes du « tout ou rien ».

Dans le centre-ville de Madrid, Nuria Mora a investi ce mur qui empêche l'accès à un terrain apparu après la destruction d'un immeuble. Elle aurait pu choisir la surface lisse et bétonnée située à gauche. Elle a décidé d'inclure chaque parcelle accidentée et inesthétique de ce mur. Les différentes surfaces qui le composent, tout comme les reliefs laissés par deux portes murées sont ainsi occupés de façon continue par la fresque à la taille imposante. Les formes et les couleurs de cette composition tranchent particulièrement avec le cadre qui l'abrite : on se trouve dans un quartier historique dont les immeubles sont plutôt anciens. Le choix des couleurs, consent Nuria Mora, peut paraître aléatoire. Pourtant, il n'en est rien. Elle conçoit son œuvre « en harmonie avec le milieu » et aspire à établir un dialogue entre le contexte architectural et sa pièce. Elle considère son travail comme engagé, bien qu'à première vue, cela ne saute pas aux yeux. La représentation de formes abstraites permet justement d'attirer l'attention du passant en rompant le code classique des interventions urbaines. Ce parti pris esthétique a pour finalité d'offrir aux habitants un recoin de calme, de contemplation et de réflexion dans un espace urbain trop bruyant à son goût[374].

[374] « *En la calle siempre intento trabajar en armonía con el entorno, ser discreta a la vez que potente, y que dialogue con la arquitectura que soporta la pieza, entonces la elección del color es muy importante.Por ejemplo, Madrid es muy ocre y muy amarilla, me funcionan fenomenal los rosas, los verdes y los turquesas. Muchas veces parece una paleta recurrente, pero en realidad el torno es prácticamente amarillo, parece que les han hecho una oferta amarillo tortilla a los de las rehabilitaciones [risas]. Cuando además el centro de Madrid era bastante más colorido y más variado. Lo que pasa que bueno, estas reformas catetas que hacemos…* ». Voir p. 598.

Nuria Mora, *Figura geométrica*, Calle del Espino, Madrid, 22.01.2012
© Guillermo de la Madrid

Ce type de peintures opère donc non seulement une rupture formelle avec les autres interventions artistiques laissées dans l'espace public, mais aussi avec l'imagerie habituelle présente dans la rue. Les œuvres de Nuria et d'E1000 constituent un défi cognitif pour le passant qui, par la déstabilisation opérée, percevra plus ou moins consciemment une nouvelle manière de penser les espaces et de les parer. L'irruption de ce néo-cubisme dans la rue agit aussi telle une bravade qui met en image le rejet de ce qui est convenu.

2.1.2 Le culte de l'ordinaire

Il existe, au contraire, des artistes publics qui vont déstabiliser le regardant justement parce qu'ils travaillent autour de thématiques de l'ordinaire et manient des codes graphiques et des matériaux simples. Nous avons vu, par exemple, que certains intervenants utilisaient une écriture scolaire, parfois en bâtons. Cette pratique, à la portée de tous, encourage n'importe qui à inscrire quelque chose dans l'espace public. Mais c'est aussi un parti pris esthétique : l'attention du passant ne se focalise pas sur le trait mais sur le contenu du message.

Le *cement tag* de 3ttman est un autre exemple de production artistique liée au quotidien. « C'est une technique qui fait référence aux graffiti instinctifs, comme ceux que Brassaï photographiait dans les années 1950. Je voulais revenir à l'essentiel en quelque sorte. [Le *cement tag*] donne aussi une valeur artistique à une technique que l'on attribue aux ouvriers »[375]. Pour 3ttman, deux archétypes se mêlent ici, l'un savant et historique avec la référence à l'ouvrage *Graffiti* de Brassaï et l'autre volontairement matériel, afin de valoriser le travail des maçons.

Le photographe et artiste public Alberto de Pedro pratique la mise en abyme photographique, en insérant sur un mur le cliché de ce mur. Les sujets qui l'intéressent sont donc en lien avec le réel et ses prises de vue capturent des instants du quotidien. Il réalise aussi de nombreux portraits de ceux qui l'entourent. Ses clichés sont imprimés en grand format puis collés sans autorisation dans les rues de Madrid. Parmi ces photographies, une a attiré notre attention. Cette nature morte a été collée dans le quartier de Lavapiés et présente différents objets d'une cuisine. Elle est intéressante à plusieurs égards. D'abord, car elle nous transporte dans un paysage familier. D'autre part, le regardant peut avoir l'impression de voir à travers le mur, de zoomer sur le détail de cette scène de la vie ordinaire. Une confusion entre espace privé et espace public se crée. On devine, à travers cette intervention, la volonté du photographe d'humaniser la rue, de la personnaliser et de la rendre rassurante.

[375] « *Graphically it is a technique that refers to instinctive graffiti, like the one that was picturing Brassaï in the 50th, I wanted to go back to the basics in a way. It also gives an artistic value to a technique that is considered as a working proletariat's one* », Entrevue réalisée par Alberto de Pedro : http://3ttman.com/site/2011/02/28/cement-tags-2/.

Alberto de Pedro, *Detalle cocina*, Calle de Jesús y María, Madrid, août 2009
© Alberto de Pedro

2.2 Les périls de la culture du divertissement

Le *street art* est une pratique artistique qui se développe localement et bénéficie, en règle générale, des faveurs des passants, sans pour autant s'abaisser à des références faciles et terre-à-terre. Ainsi est-il assimilé à la culture dite « populaire », tout comme le graffiti, l'art brut et la bande dessinée. En tout état de cause, le *street art* forme une contre-culture : il s'oppose à la culture « de masse » et à une certaine forme de culture savante, il en rejette les pratiques élitistes et privées. Pourtant, nous l'avons vu, les frontières entre art populaire et art savant sont perméables, ils s'échangent des éléments, se nourrissent l'un de l'autre : d'un côté, le « graffiti » entre dans les musées, de l'autre, on manie les clins d'œil intériconiques.

Et qu'en est-il de la filiation de l'art public avec la « culture de masse » ? Hannah Arendt a travaillé sur cette notion et en propose une approche assez dédaigneuse, mais il faut prendre en compte que le concept globalisant de « masse » peut l'effrayer, elle qui a travaillé sur les régimes totalitaires et les dangers de l'uniformisation culturelle[376]. La culture « de masse » est apparue lorsque les classes modestes ont pu accéder aux loisirs, autrefois réservés aux classes dominantes. Pour la philosophe, la locution « culture de masse » est une formule antinomique qui a peu à peu acquis une figure respectable car les chercheurs et les penseurs se

[376] Merci au chercheur en sociologie Xavier Ribière pour les précisions qu'il nous a apportées à propos de la culture « de masse » et de la culture populaire.

sont attachés à l'expliquer, et donc à « l'intellectualiser ». La culture « de masse ne veut pas la culture mais les loisirs [...] et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande »[377]. En d'autres termes, avec l'accroissement du temps libre et la diminution du temps de travail, la culture est devenue un bien consommable, c'est là que la culture « de masse » est apparue : pour combler un vide, pour masquer l'ennui. La culture « de masse » est donc, dans le meilleur des cas, synonyme de divertissement et, dans le pire, de passivité : elle est bien souvent perçue comme une culture au rabais qui recycle, adapte, vulgarise le « grand art » pour le rendre digeste.

Nous ne sommes pas assez documentée pour développer cette question, qui est pourtant très intéressante. Ce que l'on peut affirmer, c'est que le *street art* ressortit à trois types de cultures : c'est un procédé hybride, qui manie références savantes, pratique populaire et mode de diffusion de masse. Il se nourrit des unes ou des autres, s'inspire de certains de leurs sujets ou de leurs codes graphiques. En revanche, il semble rejeter l'hermétisme de la culture savante et le caractère avilissant de la culture populaire et « de masse ». À ce propos, nous allons voir dans le chapitre qui suit comment l'art public s'insurge contre deux piliers de la culture du divertissement : la télévision et le football.

2.2.1 La télévision

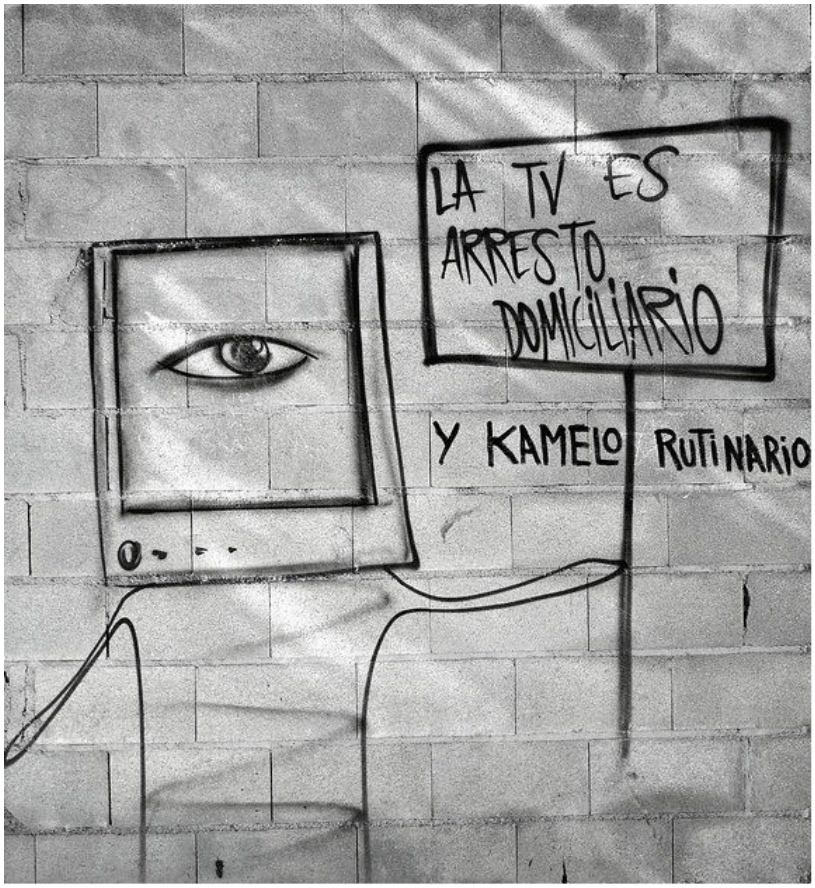
Nous avons rencontré plusieurs inscriptions encourageant les passants à plus de vigilance et de sens critique lorsqu'ils regardent la télévision. Il est intéressant de constater qu'une grande partie de ces mises en garde se trouvaient à Grenade, sans qu'elles aient été réalisées par le même peintre ni à la même période. Pour expliquer cela, on peut avancer plusieurs suppositions. Il se peut qu'il y ait eu une sorte de contagion, la vue d'une peinture anti-télévision ayant inspiré d'autres artistes et entraîné d'autres interventions à ce sujet. Il se peut aussi que la population de Grenade –avec de nombreux étudiants, plutôt de gauche et / ou anti-système– détermine la multiplication de ce type d'inscription. À Barcelone, nous avons

[377] Pour la philosophe, l'homme issu de cette « masse » est caractérisé par : « son abandon – et l'abandon n'est ni l'isolement, ni la solitude – indépendant de sa faculté d'adaptation ; son excitabilité et son manque de critères ; son aptitude à la consommation, accompagnée d'incapacité à juger, ou même à distinguer ; par-dessus tout son égocentrisme ». En fait, elle ne fait que reprendre les considérations de la « bonne » société, de ceux qui accèdent légitimement à la Culture, « la vraie », Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 253-263.

aussi recensé une intervention de Pez à ce sujet. Le peintre, originaire de Sant Adrià de Besòs en Catalogne, réalise souvent la même figure, un poisson bleu paré d'un large sourire. Cette fois, la figure plaisante était accompagnée du message « *Kill your television* »[378].

Pour en revenir à Grenade, en 2006, nous avons photographié une peinture à la bombe représentant un écran de télévision sur lequel apparaissait le message « *Abre los ojos y actúa* »[379]. Une autre, que nous allons commenter, a été réalisée à la bombe de peinture noire sur un mur de parpaings. On y voit une figure humaine dont la tête est remplacée par un écran et sur lequel apparaît un œil. La figure semble manifester : elle tient une pancarte où est inscrit « *La televisión es* / *arresto domiciliario* ». Un second scripteur a complété la composition par une phrase qui, non seulement rime avec celle de la pancarte, mais constitue un autre octosyllabe, comme « *arresto domiciliario* ». On peut d'ailleurs se demander à quel point cet ensemble est composite : le travail de l'œil contraste avec le dessin du corps à main levée, les écritures divergent, tout comme les matériaux employés. Il pourrait s'agir d'une œuvre collective, complétée au fur et à mesure par différentes personnes. Cela signifierait donc que le message est partagé par d'autres individus qui se sont sentis concernés par l'inscription, au point de vouloir intervenir dans ce processus contestataire. La charge prend forme verbalement et graphiquement. Le message « La télévision est un emprisonnement à domicile » / « et un dealer du quotidien » frappe les esprits car il renvoie au domaine judiciaire. Dans l'inscription première, on accuse la télévision d'incarner une forme autoritaire et légitime de contrôle sur les individus, tel que le ferait la police. Dans la phrase qui la complète, la télévision est passée du côté des bandits et devient un instrument illégitime : elle distille une drogue journalière à des individus adictes. Dans les deux cas, le lecteur perçoit la domination et la violence. La télévision est un outil dangereux qui isole et asservit les individus. Ce type d'intervention engage le regardant à une vie en dehors du foyer, la télévision représentant un danger en ce qu'elle façonnerait une population docile et individualiste.

[378] La photographie se trouve dans l'ouvrage de Louis Bou, *Street art*, *op. cit.*, p. 95. L'auteur ne précise pas la date ni le lieu exact de la prise de vue.
[379] « Ouvre les yeux et agis ».



Auteur inconnu, *La tv es arresto domiciliario*, Grenade, 13.12.2010 © Pfefferminz

El Niño de las Pinturas a, quant à lui, peint une télévision personnifiée qui s'en prend à une femme. Celle-ci reste impassible et semble ne pas s'apercevoir du danger. Comme Méduse, la figure monstrueuse est coiffée de serpents et ses yeux blancs sont pétrifiants. Nous interprétons le titre comme une mise en garde. L'expression « *ser de piedra* » signifie être insensible. En d'autres termes, « *No somos de piedra*, *y nunca lo seremos* », signifie ici que la télévision représente un risque potentiel pour le regardant qui doit, de ce fait, prendre garde au pouvoir « anesthésiant » de cet outil. El Niño de las Pinturas les avertit de façon implicite du danger de la manipulation télévisuelle. Le message du peintre s'adresse aussi ouvertement au média concerné –« Arrêtez de nous prendre pour des imbéciles »–. Peut-être faut-il voir également la représentation d'une femme forte qui ne se laisse pas prendre au piège par Méduse, comme pour encourager le regardant à plus de vigilance et de recul.

El Niño de las Pinturas, *No somos de piedra y nunca lo seremos*, Grenade, 11.02.2010
© Carlos De

Ces interventions font écho aux réflexions de Pierre Bourdieu qui, dans ses conférences au Collège de France, mettait en garde contre la nocivité de la télévision et son incidence sur le comportement des individus. Pour le sociologue, la télévision distille « une forme particulièrement pernicieuse de violence symbolique » car elle « est exercée avec la complicité tacite de ceux qui la subissent [...] dans la mesure où [...] ils ne sont pas conscients d'en être les victimes ». Non seulement la télévision met en péril « les différentes sphères de production culturelle : art, littérature, sciences, philosophie, droit » mais elle représente aussi un danger pour

> la vie politique et la démocratie » en ce qu'elle « dispose d'une espèce de monopole de fait sur la formation des mentalités de cette part non négligeable de la population. Mais en privilégiant les événements et en remplissant de vide ce temps si précieux, on laisse passer les informations pertinentes que le citoyen devrait connaître pour exercer ses droits démocratiques[380].

[380] Pierre Bourdieu, *Sobre la televisión*, Barcelone, Anagrama, 1997, p. 7-23.

La télévision, comme outil de divertissement et support de la culture populaire et de la culture « de masse », ôterait donc une part de citoyenneté aux individus et ces inscriptions seraient là pour le leur rappeler.

2.2.2 Le football

En tant que spectacle qui entraverait l'épanouissement intellectuel, une autre pratique de la culture dite « populaire » est vivement contestée par certains *street* artistes, il s'agit du football et plus précisément des comportements, de l'état d'esprit et des enjeux économiques qui s'articulent autour de ce sport. Ce graffiti réalisé à Barcelone en 2009 offre un premier exemple de cette critique acerbe. Les créatures extraterrestres aux cornes phalliques sont la marque de fabrique du graffeur Rallito-X. Ici, il est possible de percevoir une adaptation moderne du Tiers État portant sur son dos la Noblesse et le Clergé[381]. Seule la Noblesse demeure perchée, le Clergé a disparu, ou apparaît, plutôt, sous une autre forme. La caste dominante, incarnée par l'homme en costume, administre ainsi l'opium du peuple du bout de son bâton. On perçoit, en plus du sourire, que le dominant semble trouver un certain plaisir à chevaucher celui qui suit, accablé, le ballon de football. Ce dernier, ne peut plus assurer ses fonctions vitales, il est lobotomisé, en voie de déshumanisation. Rallito-X tâche de provoquer chez le regardant un sentiment de révolte. Il parvient à attirer son attention par ces figures de bandes dessinées, tout en lui soumettant un miroir déformant dans lequel il peut se voir reflété. Rallito-X –qui se pose la question du pouvoir de l'art pour amorcer une révolution sociale– se montre très impliqué politiquement et son œuvre s'inscrit clairement dans une démarche contestataire[382]. Ses figures sont les métaphores d'individus dans des situations d'impuissance et de soumission et reflètent de nouveau une forme de dégénérescence de la société contemporaine.

[381] Merci à Laurence Mercier pour cette suggestion.
[382] « *¿ Es posible generar y articular una revolución social usando el arte como herramienta de cambio* ? », se demande-t-il dans un entretien qui peut être consulté en suivant ce lien : http://subastaarteurbano.com/sau/rallito-x/.

Rallito X, *Fútbol*, Barcelone, 19.10.2009 © Lee Cofa

El Cartel, *Número de interés general*, Madrid, 2010 © El Cartel

Le football n'a jamais autant soulevé les passions que durant la crise économique. En 2010, le collectif El Cartel a édité une affiche intitulée *Número de Interés General*, pointant la capacité anesthésiante de ce sport[383]. Formé en 1998 par les graffeurs et dessinateurs Mutis,

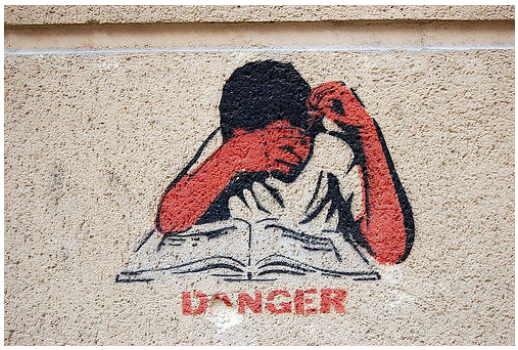
[383] *Numéro d'intérêt général*.

Eneko, César, Olaf et Jaques le Biscuit, El Cartel réalise une affiche thématique par trimestre. Similaires à la couverture d'une revue, elles sont toutes composées de la même manière. Un premier bandeau propose une équation qui démontre par des opérations de symboles, la logique du combat engagé ; en-dessous, le titre, bien souvent ironique, fixe le thème de la contestation. Enfin, plusieurs rubriques apparaissent, illustrées par chacun des membres d'un dessin sarcastique, comme s'il s'agissait d'une tribune. Nous allons commenter la partie supérieure de cette affiche car elle nous semble la plus explicite. Sur la première bande de ce *Numéro d'intérêt général*, on perçoit un œil qui pleure et dont la pupille est un ballon de football ; un corps uniquement constitué d'une petite tête et d'un pied ; un ballon transformé en bombe et la tête d'un homme dont le front est un but. La formule mathématique est simple et concise, comme le serait la une d'un journal : le football est un sport abêtissant et lacrymal. Le deuxième bandeau nous montre un homme affalé dans son fauteuil, la langue pendante, scalpé par un second personnage qui a remplacé son cerveau par un ballon de football. Le cerveau humain se trouve désormais sur le poste de télévision et fait office de fixation pour les antennes. On peut lire sur l'écran de télévision « Votez Football », la phrase de l'homme puissant –symbolisé par son cigare, ses lunettes et son embonpoint– « Ça fonctionne », puis, en dessous « Grand succès du football, sans drogue, 100% naturel ». Si l'on résume le propos de cette affiche, on peut relever de nouveau la fonction dégradante du football, mais aussi l'intervention d'un personnage manipulateur qui semble exercer le contrôle intellectuel chez l'individu lambda. Le football profite à tous, mais de façon différente : il est un divertissement qui soulève de fortes émotions pour certains et un moyen de manipuler la masse pour d'autres.

Le philosophe Mathias Girel pointe certains loisirs comme des entraves à la pleine conscience citoyenne et politique. « La prise de conscience des conséquences des politiques menées par nos représentants, [...] est sans cesse retardée par la société du divertissement »[384]. Derrière cette société du divertissement, on devine l'un de ses modes de diffusion favori, à savoir la télévision ; et l'une de ses activités rencontrant le plus de couverture médiatique, financière et d'adhésion populaire, c'est-à-dire le football. Tous deux contribueraient donc à diriger la réflexion de la population vers des préoccupations futiles –le *Real* va-t-il battre le *Barça* ?- et les éloigneraient des vraies questions, comme les réformes sociales, économiques ou culturelles menées par les dirigeants politiques. Comment ne pas établir un lien avec ces deux pochoirs réalisés à Grenade en 2007 et en 2008 ? Ces appels à la réflexion peuvent

[384] Mathias Girel, « John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme "critique de la vie" », site de l'École Normale Supérieure, Département de Philosophie, http://philosophie.ens.fr/, p. 4.

sembler arrogants, mais leur humour acide a probablement rencontré l'adhésion de nombreux passants. L'art public engage donc à une forme de gymnastique de l'esprit, de culture, de cérébralité tout en maniant des codes graphiques et humoristiques largement entendus.



Auteur inconnu, *Danger, niño estudiando*, Grenade, 31.05.2008 © Adrianconlaa

SAM3, *Usar en caso de emergencia*, Grenade, 21.05.2007 © Tristan Savatién

Les artistes publics reprennent le concept de démocratisation, de diffusion et de banalisation de l'art. Il s'agit dans le premier cas de favoriser un accès gratuit et large à la production artistique contemporaine, et même parfois, grâce aux ré-élaborations, à des œuvres issues du « grand art ». La notion de diffusion renvoie, quant à elle, à la volonté d'élargir les classes sociales réceptrices et celle de banalisation a pour but d'augmenter « les taux de pénétration au sein de tous les groupes [sociaux] et dans la même proportion »[385]. Ainsi, il semblerait que la démarche de ces artistes publics fasse directement écho aux théories de John Dewey qui préconisait, pour une meilleure santé sociale, que l'art sorte « de son enceinte

[385] « *Las tasas de penetración en todos los grupos [sociales] y en la misma proporción* », Antonio Ariño, *op. cit.*, p. 138.

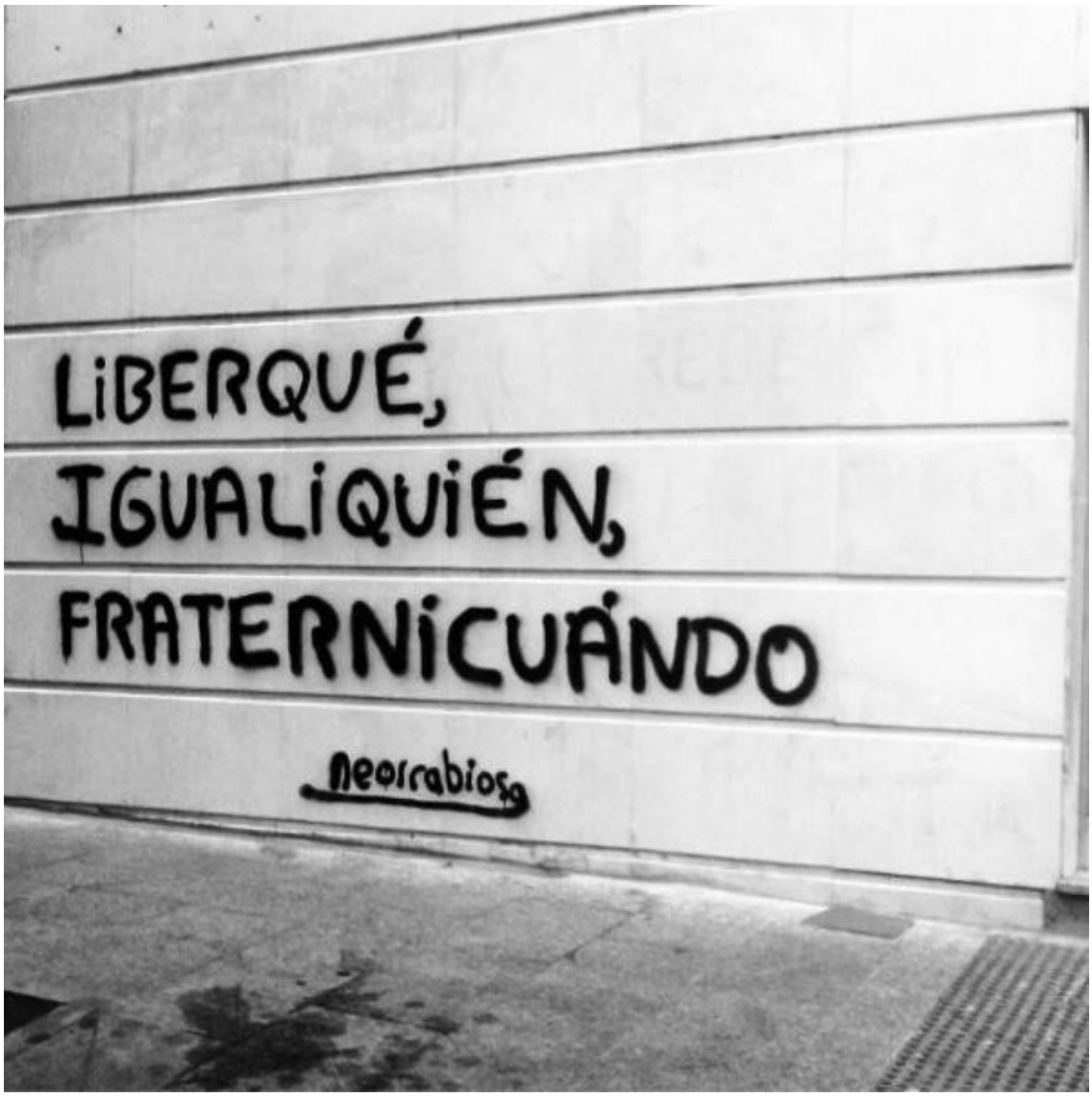
sacrée [pour] se réintroduire dans le domaine de la vie ordinaire, où il servirait de guide, de modèle et de stimulant pour une réforme constructive, au lieu de n'être qu'un ornement surajouté ou une alternative positive au réel »[386]. Dès lors, on peut avancer l'idée qu'investir les murs de la cité constitue une forme de militantisme en faveur de l'accès à la culture pour tous. C'est aussi « disputer aux acteurs dirigeants le contrôle des orientations culturelles de la vie sociale ou promouvoir des visions culturelles antagonistes aux conceptions dominantes »[387] . Investir la ville, c'est donc aussi une manière de se l'approprier. En somme, le *street art*, si abstrait et décoratif soit-il, n'est jamais loin de la revendication. Étudions à présent quelques exemples de productions clairement engagées.

[386] Richard Shusterman, *op. cit.*, p. 41.
[387] Antimo Luigi Farro, *Les mouvements sociaux*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 2000, p. 242.

Chapitre II

Les revendications sociales

1 L’humanisation de la ville



Neorrabioso, *Liberqué, igualiquién, fraternicuándo*, Madrid, 15.02.2013 © Neorrabioso

1.1 Actes de personnifications

1.1.1 Galerie de portraits

S'il est une modalité fréquente parmi les créations d'art public –si ce n'est la plus répandue– c'est celle du portrait. Que ce soit à Grenade, à Madrid ou à Barcelone, nous avons recensé une très grande quantité de peintures et de posters déclinant le visage humain. Ces portraits naissent sous des formes et des techniques picturales très diverses. La plupart du temps, ils représentent des figures féminines. Nous souhaitons d'abord commenter les quelques portraits d'hommes qui nous ont semblé les plus remarquables, tant du point de vue technique qu'esthétique.

Le premier portrait est un collage réalisé par le photographe Raúl Cabello. Habituellement, son travail consiste à imprimer sur de grands formats et en noir et blanc ses propres clichés, bien souvent des portraits et à les coller dans des endroits insoupçonnés, « afin que les gens cessent de marcher dans la rue en pensant que cela va de soi qu'elle reste immuable et pour attirer leur attention sur des bâtiments particuliers »[388] nous a-t-il écrit. Il ne colle ses photographies que dans des endroits abandonnés ou en phase de réhabilitation. Ici, il semblerait d'abord que ce cliché n'ait pas été réalisé par ses soins. En effet, Raúl Cabello a une trentaine d'années, or, on devine que ce portrait a été réalisé dans une cabine photographique dans les années 1960 ou 1970, d'après la coiffure et les vêtements des deux hommes. Il pourrait s'agir d'une photographie de famille. On suppose également que cette habitation a été abandonnée depuis longtemps. L'espace qui se trouve derrière le portail, la végétation qui s'est développée et la terre qui se déverse sur le trottoir nous indiquent que cela pourrait être un de ces innombrables immeubles d'habitations détruits, dont on aurait conservé la façade afin d'empêcher l'accès au terrain. L'ensemble paraît figé dans un temps passé, cette idée est renforcée par les fils électriques encore apparents. Raúl Cabello surprend le passant avec cette intervention singulière. Il dirige son attention vers un espace qui, autrefois, était un lieu de vie. De ce fait, il parvient à humaniser ce site inoccupé et hostile. En outre, il joue avec la rue et avec le regardant, ce double portrait vient se loger parfaitement dans l'encadrement de la porte.

[388] « *Para que la gente deje de andar de calle dando por sentado que todo es siempre igual y centrar su atención en determinados edificios* », réponse apportée par Raúl au questionnaire qui lui a été envoyé le 20 octobre 2010. Voir p. 507 et http://papeleosinreposo.blogspot.com/.

Raúl Cabello, *Retrato de dos hombres por un fotomatón*, Madrid, décembre 2011
© Alberto de Pedro

Le portrait suivant est tout aussi surprenant, par sa taille imposante et le sujet qu'il présente. Il a été réalisé par le couple de photographes et d'artistes publics Jana & Js lors de leur séjour à Madrid en 2011 durant lequel ils avaient dispersé plusieurs créations dans l'espace public. Ils ont pour habitude de peindre au pochoir des portraits d'individus en train de prendre une photographie. Ce jeu de mise en abyme est intéressant car on prête au sujet inanimé une forme de vie. Ici, le cliché pris sur le vif par les artistes eux-mêmes semble nous faire croire que l'homme peint est en train de prendre en photo cette femme et son chien. C'est d'ailleurs ce que ressentent les passants placés face à cette œuvre. On ne remarque plus l'effritement du mur qui l'accueille, la brique découverte par endroits apporte même une plus-value esthétique car elle s'accorde avec les couleurs employées par Jana & Js.

Jana & Js, *Hombre sacando una foto*, Madrid, rue San Cayetano, octobre 2011 © Jana & Js

La série de portraits que nous allons commenter maintenant a été conçue par le collectif Boa Mistura. Intitulée *Poesía bajo el blanco,* elle présente des portraits de graffeurs et d'artistes publics espagnols. Le collectif en a réalisé une dizaine dans le quartier de Malasaña entre 2011 et 2012. La particularité de ce travail réside en ce que Boa Mistura se sert des inscriptions illégales pour élaborer ses œuvres. Ces artistes réalisent des pochoirs « inversés », c'est-à-dire qu'au lieu de projeter de la peinture à l'intérieur du support de carton, ils vont la diffuser tout autour, laissant finalement apparaître un visage. Le portrait prend donc forme sur les *tags* et les graffiti qui existaient préalablement. La peinture utilisée est toujours blanche, ce qui donne l'impression que le support a été en partie nettoyé et arrangé.

On couvre ainsi une superposition d'éléments graphiques pour créer une autre œuvre. Ici, elle est la somme de deux images : la couche blanche, qui structure et donne forme, et le fond, qui devient le visage d'un intervenant public. C'est un hommage à cette beauté éphémère qui ne peut pas durer, un renversement des principales règles du jeu du *street art* [389].

Peu de passants percevront l'hommage rendu à Noaz et à Parsec car leurs visages ne sont pas connus du public. En revanche, la taille de ces portraits, la technique facilement perceptible par les regardants et la précision des traits peuvent procurer une certaine émotion esthétique. De plus, ils attirent généralement la sympathie de nombreux passants et des propriétaires des murs, qui voient d'un bon œil la disparition –même partielle– des *tags* sur les murs[390].

Boa Mistura, *Noaz*, Madrid, Place del Conde de Suchil, 15.01.2012 © Guillermo de la Madrid

[389] « *Se tapa así gran parte de la riqueza plástica que otorgan al soporte firmas, carteles arrancados o parches grises, para crear otra obra, en este caso, suma de dos imágenes: la de la capa blanca, que ordena y da forma. Y la capa de fondo, que es ahora el rostro de aquel graffitero que un día llenó de firmas lo que hoy es su propio retrato. Un homenaje a la belleza efímera que no puede durar, una vuelta de tuerca a las reglas del juego que imperan en el arte urbano* », voir le portfolio Boa Mistura, *Cinco cabezas, diez manos, un sólo corazón*, juin 2013, p. 20, http://www.boamistura.com/.

[390] Guillermo de la Madrid recense sur son *blog* quelques unes des interventions réalisées à Malasaña http://www.escritoenlapared.com/2011/01/boamistura-poesia-bajo-en-blanco-san.html.

Boa Mistura, *Parsec*, Madrid, rue Madera, février 2012 © Guillermo de la Madrid

Ces portraits, parce qu'ils sont réalistes et de grande envergure, se distinguent des autres interventions d'art public et deviennent l'objet d'une attention accrue. Bien qu'ils s'agissent de visages d'êtres réels, formellement représentés par la photographie ou sublimés par la peinture, les artistes laissent la place à la subjectivité. Les lieux qu'ils occupent permettent aux regardants de projeter leur propre vision, d'interpréter ces portraits à leur manière ou peut-être de tisser une histoire autour de ces visages inconnus. La présence de portraits dans la ville permet aussi de représenter l'individu, en opposition à la masse. Il s'agit de le distinguer, de mettre en avant les particularités, les histoires ou les talents individuels. Il est vrai que la fonction de ce type de portraits se distingue de celle du portrait pictural classique, en peinture ou en photographie. Ce dernier vise l'immortalité de l'être représenté, or, on sait bien que les portraits dans l'espace public ne survivront pas à leurs modèles. Il n'en reste pas moins cette volonté de l'artiste de partager avec le regardant une forme d'émotion esthétique.

1.1.2 Présences spectrales

Contrairement à ces représentations individuelles et particularisantes, certaines interventions d'art public ne font que distiller la figure humaine, la suggérer. Ces êtres génériques se cachent où on ne les attend pas, tels des fantômes. Leur présence peut être interprétée de différentes manières. Les silhouettes de Suso 33 sont, selon les propres dires de l'artiste, semblables aux « ombres projetées de corps qui ne sont pas là ».

> C'est pour cela que j'ai commencé à les appeler des *Absences*. Elles m'évoquent des personnes, la ville pleine de gens. Il y a des moments où l'on s'y sent très entouré et d'autres terriblement seul. J'essaie donc de les peindre de façon imprécise, indéfinie, afin que si quelqu'un les voit, il se charge lui-même d'en saisir le sens, il perçoive ce qu'il veut. Ce sont comme des évocations, des insinuations, un peu rêveuses, une partie du monde des ténèbres. C'est le côté obscur que l'on ne finit jamais de découvrir, de bien comprendre. Mais qui est présent en chacun de nous, des sensations et des émotions incontrôlables[391].

Les silhouettes de Suso33 apparaissent, par exemple, sur les murs d'habitations détruites, comme pour témoigner de la présence des anciens habitants délogés. Peut-être sont-ils évoqués pour rappeler que, dans la ville, l'humain prévaut sur le matériel ? Réalisées d'un seul jet de spray, les *Absences* sont assez floues et laissent un large champ d'interprétation : on peut y voir des enfants, des hommes, des femmes, des vieillards. Ils sont inquiétants ou, au contraire, rassurants, ils hantent les lieux ou bien les occupent légitimement.

[391] « *Son como sombras proyectadas de cuerpos físicos que no están. Por eso las empecé a llamar Aucencias. Me evocan personas, la ciudad que está llena de gente. Hay veces en que te sientes muy arropado a la vez que tremendamente solo. Por eso intento hacerlas un poco difusas, no muy cerrado, no muy definido, para que, si lo llega a ver alguién, que lo cierre en su cabeza, perciba lo que quiera. Son como sugerencias, insinuaciones, un poco soñadoras, un poco del mundo de las tinieblas. Es el lado oscuro que no acaba uno de deslumbrar, de conocer bien. Pero que tienes presente, las sensaciones y las emociones incontrolables* », Suso 33, Reportage *Streetosphère*, réalisé par Tanguy Malibert et Quentin Largouët, produit par la Compagnie des Taxi-Brousse, 2012.

Suso33, *Ausencias*, Madrid, 13.11.2009 © Nuielo

D'autres figures de ce type sont apparues à Madrid. Elles ont été peintes par l'artiste engagé Dos Jotas. Fortement préoccupé par les questions sociales, il intervient dans l'espace public pour rendre compte d'un point de vue très critique de la gestion des masses par les États capitalistes, soumis aux impératifs de la concurrence et de la consommation. En dehors de l'Espagne, il est intervenu aux Pays-Bas et aux États-Unis. Il a débuté ce travail « social » par quatre grands thèmes, la « sécurité des citoyens, la société de masse, la ville-logotype et la gentrification »[392]. Mais la crise économique et ses conséquences humaines l'ont encouragé à centrer ses critiques sur des problèmes qui lui semblaient plus importants encore. C'est ainsi que les expulsions, les situations de précarité vécues par ses proches et l'impunité bancaire passent désormais par son prisme créatif et sont restituées dans l'espace public sous des formes aussi discrètes que surprenantes.

Pour en revenir à l'intervention qui nous intéresse ici, il a réalisé une série d'ombres humaines qui suggèrent subtilement la présence humaine. Dos Jotas utilise en effet des couleurs semblables aux tons employés sur le support qui accueille ses ombres. Comme on peut observer sur les photographies de ces interventions, le peintre a travaillé la couleur afin d'obtenir une nuance légèrement plus foncée. Ses figures invitent à une réflexion sur la place des citoyens dans un espace dont ils ne sont plus les réels usufruitiers.

[392] Ces propos de Dos Jotas sont reportés p. 590.

[Elles sont là pour] créer une relation entre les personnes et le mobilier urbain, faire une comparaison entre l'homme et l'objet : c'est comme si j'appelais les personnes « feux tricolores », « lampadaire » ou « plot ». Avec ce type de comparaison, j'essaie d'engager les gens à la réflexion, de montrer que leur présence est aussi insignifiante et sous-estimée que ces objets, qui ont certes une fonction, mais qui restent du simple mobilier urbain disposé ici par la Mairie[393].

Dos Jotas, *Sombra*, Madrid, rue Juanelo, 2009 © Guillermo de la Madrid

[393] « *crear una relación entre las personas y el mobiliario urbano, una comparación entre el hombre y el objeto, se llama a la persona semáforo, farola o bolardo. Con estas comparaciones se intenta hacer reflexionar a las personas, como su presencia es tan insignificante y poco preciada como la de unos de estos objetos, los cuales tienen su función, pero en el fondo no son más que mobiliario urbano puesto en ese lugar por el ayuntamiento* », Dos Jotas, correspondance du 13 juin 2013.

Dos Jotas, *Sombra 2*, Madrid, 24.10.2009 © Guillermo de la Madrid

Si la réflexion recherchée par ces deux artistes n'est pas évidente à saisir lorsqu'on ne connaît pas leur engagement et le regard critique qu'ils posent sur la société espagnole, ces présences spectrales n'en sont pas moins perturbantes. Ce trouble, aussi léger soit-il, peut permettre au passant d'engager une réflexion sur sa place dans la ville, son « utilité » et le rôle qu'il y tient.

1.1.3 La défense de l'individu

Dos Jotas, dont l'attention est très souvent portée sur l'individu dans l'espace public, a réalisé une autre série d'interventions critiques. Elle reste subtile, comme ses ombres, mais le propos est cette fois mis à l'écrit. Cette campagne, qui date de 2007, consistait à détourner les panneaux de recyclage placés aux dessus des différents bacs de tri ménager. Il donne, par là même, un exemple « d'appropriationisme », une action artistique subversive qui consiste à « modifier de façon très calculée » des logotypes appartenant à des « institutions, des entreprises ou des médias »[394].

[394] « *consiste en modificar calculadamente imágenes de instituciones, empresas o medios de comunicación* », Carlos García de Castro, « La ciudad como campo de acción », in *Culturas, Diagonal*, nº100, Madrid, 29 avril 2009, p. 8.

Comme on peut le voir sur le première photographie, Dos Jotas a reproduit trait pour trait la typographie d'origine : couleurs, police et logo. Ce n'est qu'en portant un regard attentif que l'on s'aperçoit du détournement. Le panneau orange « Restes des résidus » est devenu « Restes humains ». Sur sa page officielle, Dos Jotas a commenté cette intervention.

> " Restes humains " renvoie au physique. C'est une critique de ce culte du corps, cette façon de le vénérer et de lui accorder une importance primordiale. D'où mon idée de jeter les restes humains en trop, ceux qui ne nous plaisent pas ou que l'on nous a appris à ne pas aimer. En regroupant tout ce que l'on a jeté apparaîtrait notre personnalité, ce qui nous différencie les uns des autres. Et si l'on observait ce que l'on gardait, on serait tous identiques, sans personnalité physique ni intellectuelle. On aurait tous un canon de beauté robotique, on se comporterait de la même façon et l'on serait une masse, un collectif facile à manipuler[395].

Le panneau jaune « Emballages uniquement » s'est quant à lui transformé en « Individus uniquement ». Ce second panneau reproduit également le détail des « emballages » à jeter : les plastiques, canettes et briques de lait deviennent l'imagination, la personnalité et la réflexion. Un autre détail a été modifié, il porte sur le logotype de la Mairie de Madrid. L'artiste a remplacé « *Medio ambiente* », soit « Écologie », par son propre pseudonyme. Ce détail a son importance puisqu'à l'époque, la personne en charge de l'écologie à la Mairie de Madrid était Ana Botella, devenue depuis, mairesse de la capitale. Elle est l'épouse de l'ancien président du Gouvernement José María Aznar et l'instigatrice de la guerre ouverte contre les graffeurs et les *street* artistes à Madrid. Nous expliquerons ce point plus en détail dans un paragraphe qui lui est consacré.

[395] « *"Restos humanos". Aquí se hace referencia a lo físico, sería una crítica al culto al cuerpo, como se le venera y parece ser lo más importante, de aquí que se nos pida tirar los restos que nos sobren, no nos gusten o nos hallan enseñado a que no nos deben gustar. Juntando lo que hemos tirado resultaría nuestra identidad individual, nuestra personalidad, lo que nos hace diferente de unos a otros y si cogiésemos lo que nos hemos quedado, seríamos todos iguales sin personalidad, ni física ni psíquica ; todos tendríamos un canón robótico, nos comportaríamos igual y seríamos una masa, un colectivo fácil de manejar* ».
Voir http://dosjotas.blogspot.fr/search/label/2007.

Dos Jotas, *Reciclamiento humano*, Madrid, rue Juan Español, 2007 © Dos Jotas

La réappropriation de ces logotypes par Dos Jotas permet de générer « un nouveau code symbolique qui met en évidence l'obscure réalité qui se cache derrière des images en apparence inoffensives »[396]. Elle lui permet donc d'injecter un sens nouveau à ces images issues de la communication municipale officielle. Si l'on résume les points importants de cette intervention de Dos Jotas, on retrouve de nouveau cette méfiance vis-à-vis de l'espace urbain et de ses effets pervers sur l'individu. Mais on peut ajouter l'attaque frontale de la Mairie madrilène et de sa gestion de la ville. Si, plus haut, avec les ombres, cette critique apparaissait en filigrane, elle est ici clairement présentée au moyen du jeu et de la

[396] « *Por medio de esta alteración se reinterpreta el mensaje, generando un nuevo código simbólico que pone de manifiesto la oscura realidad que se esconde tras imágenes aparentemente inofensivas* », Carlos García de Castro, *op. cit.*, p. 8.

provocation, Dos Jotas dénonce une Municipalité qui écrase la part créative et réflexive des individus, les transforment en déchets recyclables, que l'on pourra manipuler et faire renaître sous une autre forme, plus malléable.

1.2 La sensualité des murs

El Niño de las Pinturas, *Cuerpo de mujer de espaldas*, Grenade, quartier du Realejo, 15.09.2011 © Christian Ruboni

Notre corpus est constitué d'un certain nombre de peintures érotiques. Curieusement, certaines villes en présentent un nombre bien plus important que d'autres. En outre, selon qu'il s'agisse de Barcelone, de Grenade ou de Madrid, la représentation du corps nu est abordée sous un angle différent. À Barcelone, les peintures érotiques sont plutôt nombreuses et explicites. On peut évoquer les collages de Buff Monster qui a dispersé dans la ville cette même image, des seins de femmes parés d'ailes d'anges. La figure d'Olivia est apparue çà et là en déshabillé rose, une queue de lapin dessinée sur le bas du dos. On a également observé des fresques recouvrant des murs entiers dans lesquelles apparaissaient des sexes d'hommes et de femmes, des personnages dans des scènes orgiaques. Et puis il y a Miss Van, dont la marque de fabrique est cette poupée érotique qu'elle a peinte sur de nombreux murs de la ville catalane. À Grenade, les figures féminines sont généralement associées à une lutte. Il faut mentionner néanmoins les interventions du Niño de las Pinturas qui semble très inspiré par la femme. Quant à Madrid, nous avons trouvé assez peu de peintures érotiques. Nous évoquerons tout de même la série réalisée par Borondo en avril 2013.

En somme, il semblerait que Barcelone soit bien plus hantée par Eros que Madrid ou Grenade. Un travail sur l'ambiance de chacune de ces villes pourrait peut-être aider à comprendre pourquoi on observe une présence accrue de ce type d'intervention. En attendant de pouvoir réaliser une telle étude, nous proposons d'analyser les peintures de deux intervenants très prolifiques et dont les talents artistiques sont reconnus dans les cercles profanes comme dans ceux des initiés, il s'agit de Borondo et de Miss Van.

1.2.1 Les figures oniriques de Borondo

Borondo est un jeune artiste diplômé des Beaux-Arts de Madrid qui intervient régulièrement dans la capitale espagnole. Son œuvre est singulière en ce qu'elle renvoie à la peinture « classique ». L'influence du Caravage est manifeste et, dans une moindre mesure, celle du Greco et de Goya, ce qui confère à l'œuvre publique de Borondo un caractère oxymorique. Plusieurs fois, nous avons été surprise par le contraste créé entre ses peintures, comme surgies des XVII° et XVIII° siècles, et le cadre urbain qui les accueille. Elles créent une sorte d'anachronisme pictural assez déroutant pour le regardant qui voudra bien les observer. Le sujet humain l'inspire particulièrement, ses figures sombres aux aspects parfois fantasmagoriques, renvoient à la mort et à la solitude ou à l'union charnelle.

À son retour de Rome où il était en résidence en 2012, il a donc réalisé cette série montrant des corps féminins dénudés, en train de se reposer sur un lit. La première intervention qui a retenu notre attention présente une femme allongée sur le côté, en position fœtale, en train de dormir. Elle est partiellement occultée par les barreaux d'une fenêtre, comme si le regardant était entré dans son espace intime. Borondo opère une sorte de clin d'œil, faisant du passant un voyeur. La seconde figure est allongée sur le dos, ses membres pliés ne respectent aucune symétrie. Il est intéressant de constater que Borondo l'a peinte sur des volets : la rainure laissée par l'espace entre les deux pans de bois forme une ligne qui partage ce corps en deux parties distinctes. Par l'ouverture qu'elle permet, cette rainure pourrait suggérer une femme offerte. Pourtant, à en croire le peintre, le sujet érotique n'a pas motivé son intervention, mais gageons qu'il s'agit là plutôt d'une forme de pudeur.

Dernièrement, j'ai réalisé une série d'interventions associées au rêve, au repos que j'ai insérées dans le centre d'une des capitales les plus hystériques que je connaisse. Ces différentes images ont surgi naturellement, peut-être pour des raisons personnelles, peut-être aussi comme réaction à mon retour à la ville. Avec le temps, elles ont commencé à former un ensemble qui a pris sens à lui tout seul. D'une certaine manière, elles révèlent le manque de lieux de détente et de repos dans la ville. L'absence de bancs, de pelouse dans les jardins ou de places ombragées, en dehors de celles qu'offrent les terrasses, participe de la tension croissante exhalée par la ville. S'allonger, respirer pour ainsi mieux se relever et répliquer, pour que les rêves nous servent comme des impulsions dans notre agir quotidien[397].

Borondo, *Duerme,* Madrid, avril 2013 © Borondo

[397] « *Últimamente vengo realizando una serie de intervenciones asociadas al sueño, el reposo inserido en el centro de una de las capitales más histéricas que he conocido.Las distintas imágenes fueron surgiendo de forma natural, quizás por motivos personales, quizás también por mi reacción de regreso a la ciudad. Finalmente ellas solas han formado un conjunto que ha tomado sentido por sí solo. De algún modo evidencian la falta de lugares de sosiego y descanso en el centro de la ciudad. La ausencia de bancos, césped en los jardines o plazas con sombra más allá de la que ofrecen las terrazas suponen un incentivo a la creciente tensión que respira la ciudad.Tumbarse y respirar para así levantarse y contestar. Que los sueños nos sirvan como impulso para nuestras acciones diarias* », Borondo sur son *blog*, le 30 avril 2013 : http://borondo.blogspot.com.es/2013/04/madrid.html.

Dans l'imaginaire du peintre, la figure féminine est associée au calme, à la sérénité et sa nudité à la sensation de vulnérabilité humaine dans un cadre urbain hostile. Cette intrusion du privé dans l'espace public lui permet de dénoncer la frénésie citadine. Il invite, en quelque sorte, le passant à se concentrer sur l'essentiel, la beauté d'un corps, le plaisir de le voir au repos.

Borondo, *Duerme 2,* Madrid, quartier de Malasaña, mars 2013 © Borondo

1.2.2 Les poupées lascives de Miss Van

L'artiste française Miss Van vit à Barcelone depuis maintenant quelques années. Elle a commencé à peindre ses poupées en 1993 sur les murs de Toulouse. À présent, elle privilégie le travail dans son atelier et les expositions en galerie et intervient de plus en plus rarement dans l'espace public. Il ne reste aucun témoignage de son travail dans les rues de la capitale catalane, ses peintures ayant toutes été enlevées, soit par la Mairie, soit par des fans

individualistes. Heureusement, sa notoriété a permis que de nombreux photographes, amateurs ou professionnels, publient massivement sur la toile les témoignages de ces inscriptions disparues.

Les poupées ont, à l'origine, suscité de vives réactions. Certaines féministes, à Toulouse, estimant leur image dégradée, recouvraient de feutre noir les posters de Miss Van. C'était mal connaître l'œuvre et le propos de l'artiste toulousaine qui peint des filles au physique épanoui, loin des modèles actuels de beauté.

> C'était une réaction stupide, car il s'agit seulement d'images peintes et de fantasme, et les gens ont besoin de voir cela avec plus de distance. [Mes poupées] permettent de s'évader pendant quelques secondes, comme dans un rêve éveillé lorsqu'on marche dans la rue. J'ai envie qu'elles troublent, qu'elles interpellent, qu'elles suscitent des fantasmes. J'aimerais qu'elles puissent décrocher les gens de leurs pensées, leur faire oublier leur quotidien[398].

Ces figures féminines ont donc plusieurs fonctions. La première, semblable au propos de Borondo, est onirique et permet d'arracher un instant le passant au prosaïsme de la ville. La figure de poupée offre une fenêtre ouverte vers la rêverie et les divagations de l'imagination et renvoie le passant, tel un miroir, à ses mouvements intérieurs les plus secrets. La seconde fonction est plus clairement érotique, les poupées transforment l'espace urbain en un temple voué à l'instinct et stimulent les pulsions voyeuristes des passants. Il est intéressant de constater, à ce propos que, lors de sa dernière exposition à la galerie Magda Danysz, intitulée « Átame solo show », Miss Van avait occulté certaines de ses peintures derrière un rideau noir. Cela obligeait le visiteur à le soulever afin de les observer, se transformant ainsi en regardant indiscret entraîné par ses pulsions scopiques.

[398] Caleb Neelon, « Miss Van », *Swindle Magazine*, n° 9, Gingko Press Verlags GmbH, 2007, p. 17.

Miss Van, *Poupée,* Barcelone, 03.08.2009 © Dr Case

Lors de l'une de ses dernières interventions dans l'espace public à Barcelone, elle a profité du mur d'un immeuble en destruction, dont il restait encore le papier peint, pour insérer la poupée que nous avons choisi de commenter. La charge érotique est indéniable. Le regard est aguicheur, la bouche en coeur, ses seins sont dénudés, débordant d'un corset à lacets, ses jambes entrouvertes sont parées de bas noirs. La poupée est, en outre, assise sur une forme ogivale et dispose des attributs de la parfaite dominatrice : un fouet, des ongles carmin et taillés en pointe. Miss Van mêle à l'imagerie sado-masochiste l'univers du cirque. Cette Madame Loyal semble ainsi vouloir dresser avec espièglerie les passants à l'aide de son fouet. Car c'est bien le regardant qui se trouve sur la piste, il est impliqué malgré lui dans ce jeu qui le transforme en animal sauvage. Miss Van nous inverse le concept de femme-objet pour le transposer à celui qui la contemple. En somme, ce portrait s'approprie les codes publicitaires pour les renverser : la femme représentée n'a rien à vendre, elle n'aguiche le regardant que pour lui proposer un autre modèle de beauté. Les poupées, à la fois féminines et enfantines, sauvages et envoûtantes, naïves et provocatrices, sont bien loin de la froideur des images de réclame qui envahissent les immenses panneaux de publicités dans la ville. À travers ces créations, Miss Van brise l'image de la femme sexuée, inverse les rôles de façon humoristique, tout en jouant avec le passant en le renvoyant à son propre monde érotique.

2 Les catégories sociales spécifiques

2.1 Les invisibles et les vulnérables

2.1.1 Les enfants

À Grenade, El Niño de las Pinturas –dont le pseudonyme renvoie lui-même à l'enfance– a peint tant de figures enfantines que l'on peut parler d'isotopie graphique. Il se définit d'ailleurs lui-même comme « un ado qui s'est lancé dans la rue pour peindre et qui n'est toujours pas rentré chez lui »[399]. Les murs de différents quartiers de la ville ont été couverts de ses portraits aux dimensions imposantes. Parfois associés à la liberté, d'autre fois symbolisant le futur, ces portraits les mettent le plus souvent en scène comme les victimes innocentes d'un monde cruel et nuisible. On les voit en train de pleurer, recroquevillés sur eux-mêmes, dans une attitude de désespoir. Interrogé plusieurs fois à ce sujet, le peintre estime que les enfants

> représentent la créativité, la connexion avec toute chose, le jeu, les rires et la tendresse. La surprise, l'interrogation et parfois la naïveté. Ce sont des axes essentiels dans la vie de tous, quel que soit l'âge. Le truc avec les enfants, c'est que nous en sommes tous un et que nous l'avons tous été. Ce point commun nous permet de nous rencontrer à travers des langages et des codes plus simples et, dans la plupart des cas, authentiques[400].

La figure enfantine permet donc d'employer un langage compris d'une civilisation à une autre, d'une latitude à une autre. Les émotions ou les sentiments que le peintre souhaite véhiculer pourront transparaître clairement dans la représentation de l'enfant, en employant ici une charte graphique universelle.

---

[399] « *Un chaval que se echo a la calle a pintar y todavía no ha vuelto a casa* », entrevue réalisée en septembre 2012, consultée dans la revue en ligne *Licor de Granada* :
http://www.licordegranadas.es/index/entrevistas/entrevista-el-nino-de-las-pinturas/.

[400] « *Son la creatividad, la conexión con todas las cosas, el juego, la risa y la ternura. La sorpresa, la pregunta y a veces la ingenuidad. Ejes esenciales en la vida de cualquier persona, a cualquier edad. El punto de los niños es que tod@s lo somos o lo fuimos, y en ese punto nos encontramos, con unos lenguajes y códigos más sencillos, y auténticos en muchos casos* », El Niño de las Pinturas, entrevue réalisée pour le compte de la revue *Granada i media*, http://granadaimedia.com/nino-de-las-pinturas-entrevista-realejo/, entrevue postérieure au 15 mai 2011. Voir p. 524

Dans la peinture intitulée *Quién juega con nuestros hijos*, on distingue deux figures, celle d'un enfant captivé par un jeu vidéo et celle d'un vautour en train de le guetter[401]. Le chapeau dont ce dernier est paré renvoie, dans l'iconographie du Niño de las Pinturas, au pouvoir et à l'argent. Si l'on ajoute à cela la réputation du rapace, on pense aisément au danger que cet enfant est en train de courir. Quant aux mécanismes de montre qui sont dessinés de part et d'autre de l'animal, ils constituent un autre symbole récurrent dans l'œuvre du graffeur. L'explication la plus évidente que nous pouvons apporter concerne le temps qui passe. Les rouages présagent en effet de l'imminence d'un danger.

El Niño de las Pinturas, *¿ Quién juega con nuestros hijos ?*, calle Molinos, Grenade, novembre 2007 © Marie Barthélémy

Ceux-ci pourraient aussi avoir une autre explication symbolique : un premier mécanisme unit la tête de l'enfant au bec menaçant de l'oiseau, comme si une relation de dépendance était établie et que les pensées de l'oiseau étaient reliées directement au petit cerveau. Le second rouage apparaît dans une même volonté de figurer un assemblage néfaste pour l'enfant. L'amas de logotypes (Nintendo / Sega / Playstation / Xbox) provoque une sensation de saturation visuelle. La question posée par le peintre trouve une réponse dans cet entrelacs d'éléments symboliques. L'enfant est pris en charge très jeune par les grandes firmes de la consommation qui exercent sur lui une emprise malveillante. Au lieu de jouer avec ses semblables, de se socialiser au moyen de jeux collectifs, il s'isole des autres. Cette peinture

[401] *Qui joue avec nos enfants ?*

met en garde les adultes, les parents eux-mêmes, contre le risque de l'individualisme de ces pratiques ludiques, mais aussi contre l'intrusion de la société de consommation et leur emprise. El Niño de las Pinturas pointe donc un système marchand bien rôdé et semble blâmer certains parents qui se reposent sur les loisirs télévisés au lieu de s'occuper de leurs enfants.

El Niño de las Pinturas, *Año 2002 vida en rebajas*, quartier el Zaidín, 2002
© Marie Barthélémy

Dans *Año 2002 vida en rebajas*, El Niño de las Pinturas reprend ce même contraste entre un monde enfantin violenté et un symbole du pouvoir économique[402]. En Espagne, l'année 2002 a été marquée par des événements malheureux. Les Espagnols ont tout d'abord subi une hausse importante du chômage, qui les a conduit à une grève générale. En novembre de cette même année, le paquebot *Prestige* a déversé soixante dix-sept mille tonnes de pétrole et anéanti les plages de la côte atlantique, et notamment celles de la Galice. La politique extérieure a aussi été marquée par les ambitions belliqueuses du Gouvernement de José María Aznar, chef de file du *Partido Popular* : l'Espagne a procédé à un débarquement militaire sur l'île de Perejil, territoire espagnol situé près de Ceuta afin de défendre une colonie qu'elle sentait menacée par une invasion marocaine. Enfin, en 2002, les troupes espagnoles ont été envoyées en Irak au côté de l'armée des États-Unis. Les pertes humaines ont ému une grande partie de l'opinion publique qui n'a pas compris ce soutien au Gouvernement de G. W. Bush.

[402] *Année 2002 vie en soldes.*

Le graffiti nous montre le visage d'un enfant décliné de 3 façons : déformé par la douleur, il pleure, implore et proteste de n'être considéré que comme une marchandise, un bien bradé aux ambitions économiques et dominatrices de son pays. Le peintre cherche bien évidemment l'adhésion du regardant, qu'il convoque à travers l'émotion.

2.1.2 Les anciens

Ce pochoir à taille humaine a été réalisé sur le sol de la rue Mancebos, un passage très fréquenté du centre de Madrid[403]. Il présente le corps d'une femme plaqué au sol. Il semble avoir été écrasé par les piétinements de la foule ou être tombé d'un immeuble. Quelle que soit la cause de cette mort fictive, le message inscrit sur le dos de cette femme nous renseigne sur le propos de cette intervention. « Attention, la solitude des vieux peut salir ». Elle dénonce le manque d'attention accordée aux personnes âgées. La mise en scène de la mort tranche avec l'ironie du message. Cette inscription par son humour corrosif et sa taille imposante, permet d'attirer l'attention sur ce fait et de dénoncer l'indifférence dont les personnes âgées sont les victimes, qui plus est dans une grande ville comme Madrid.

[403] Artiste inconnu, *¡ Cuidado, la soledad de los viejos mancha !*, Madrid, rue Mancebos, 24.04.2011 © Guillerno de la Madrid.

El Niño de las Pinturas est aussi intervenu à de nombreuses reprises en prenant pour modèle des individus dont le visage est marqué par le temps. Sur cette image apparaît un homme âgé qui semble fatigué, la tête appuyée sur sa canne[404]. Le peintre joint parfois un message encourageant le regardant à plus de considération envers les populations âgées. On peut évoquer une peinture intitulée *La fuerza está en las raíces* –La force se trouve dans les racines– réalisée en Argentine, qui présente le portrait d'une femme dont le regard perçant attire celui du passant. L'association du substantif « force » avec ce visage usé rend d'autant plus saisissante cette composition. Ce portrait de femme est peint à côté d'un arbre florissant dont on perçoit clairement les racines. La force, nous dit le graffeur, se trouve précisément dans ces racines et non dans ce qui est voué à disparaître, ce qui est éphémère. L'arbre apparaît ici comme métaphore cartésienne de l'apprentissage, de l'appréhension du monde qui nous entoure. Il est peut-être aussi un symbole de rassemblement autour de valeurs communes, les racines, c'est-à-dire la culture. C'est donc dans une volonté de trouver des universaux communs qu'El Niño de las Pinturas s'attache à mettre en valeur ce qu'il y a de fédérateur pour l'humanité. Il crée afin de faire naître une cohésion sociale et ainsi faire prendre conscience aux citoyens que l'expérience fait la force. Dans une autre fresque qu'il a réalisée sur commande, apparaît le visage d'une vieille femme accompagné de la légende « *El progreso destruye nuestras raíces* »[405]. Le peintre nous a déclaré que ces visages marqués par le temps étaient pour lui les figures garantes de la connaissance et du bon sens face aux excès du monde contemporain. Tout comme le pochoir laissé sur le sol à Madrid, ces images fonctionnent comme des appels à la solidarité, à l'entraide, à l'écoute de ceux qui, par leur expérience ont acquis la sagesse.

[404] Photographie : El Niño de las Pinturas, *Anciano sentado*, Grenade, 13.11.2010 © Israel Andrés Vicente.
[405] « Le progrès détruit nos racines ».

2.1.3 Les immigrés

Les réactions artistiques de défense des populations d'origine étrangère sont nombreuses, peut-être pour contrer les tout aussi nombreux écrits spontanés les incriminant. À ce propos, nous avons observé à Madrid la correction d'une de ces interventions racistes. Le graffiti original était « *sobran inmigrantes* ». Les lettres « inmig » sont été raturées et complétées au-dessus par les lettres « igno ». L'inscription est donc passée de « Il y a trop d'immigrés » à « il y a trop d'ignorants ». On peut évoquer, ensuite, ce jeu de mot laissé par le poète Neorrabioso en octobre 2012 sur une place fréquentée de Madrid.

Neorrabioso, *Inmigracias*, Madrid, 04.10.2012 © Guillerno de la Madrid

« Inmigracias » est la contraction des mots « immigré » et « merci ». Nous avons voulu interroger Neorrabioso sur cette intervention mais nos questions sont malheureusement restées sans réponse. Nous avancerons donc quelques hypothèses à propos de cette intervention. Elle naît d'abord comme une opposition face aux inscriptions qui incriminent les immigrés. Le terme « *fuera* », « dehors », est le plus souvent associé au mot « immigré » dans les graffiti racistes. Ici, on les remercie simplement et on témoigne des bénéfices de leur présence sur le territoire espagnol. Peut-être le poète est-il reconnaissant des apports culturels

de ces populations étrangères. Peut-être aussi remercie-t-il leur implication, leur dévouement et notamment sur le plan économique, car les immigrés acceptent volontiers de réaliser des travaux pénibles et ingrats.

Le collectif El Cartel est aussi intervenu dans la rue en réalisant une affiche sur ce thème[406]. Plus que d'un exercice artistique, il s'agit d'une manifestation revendicative qui lui permet d'exercer un contre-pouvoir médiatique. Intéressons-nous donc au *Número Denegado*, relatif aux droits des étrangers en Espagne et dans la Communauté Européenne. Sur le bandeau supérieur de l'image, nous voyons que la soustraction mêle à la notion d'interdiction de passage, celui d'une société inhumaine et de nations septentrionales qui ont le monopole du pouvoir financier. Le résultat de l'opération est symbolisé par une corde de pendu formé par les étoiles du drapeau européen. Le premier dessin, situé à gauche sous le bandeau, est accompagné du titre *Comment passer le détroit inaperçu*. Le travail graphique, qui reprend l'une des œuvres du graveur hollandais Maurits Comelis Escher, est remarquable mais n'occulte en rien la terrible vérité à laquelle il fait référence. Nous pensons aux nombreux immigrés qui se sont noyés dans les eaux de l'Atlantique en voulant rejoindre la péninsule ibérique. Ce « conseil » sarcastique qui leur est destiné ici les encourage donc à se joindre à un banc de poissons ou à un vol d'oies sauvages pour franchir le détroit de Gibraltar. Sur le deuxième dessin, l'Europe est de nouveau incriminée, alors que son symbole, qui est censé représenter la solidarité entre les différentes nations européennes, se referme sur le pied d'un homme, tel un piège à loup. Sur le troisième dessin, on devine la

[406] El Cartel, *Número denegado*, affiches collées à Madrid et dans d'autres villes espagnoles © El Cartel.

personnification de l'Europe qui dévore la force de travail des immigrés jusqu'à leur ôter la vie. Ces derniers ne sont acceptés que pour l'énergie qu'ils apportent au fonctionnement économique de l'Europe.

Le combat graphique contre le racisme et la peur que peut susciter la divergence des pratiques culturelles est mené par certains artistes publics qui, à travers le portrait, mettent en avant des cultures marginalisées. Ils soumettent ainsi aux passants la question de la tolérance et de la mixité culturelle. Nous l'évoquions plus haut, El Niño de las Pinturas a peint plusieurs visages de femmes gitanes dans l'espace public. Le 22 novembre 2006, soit le jour du « *Día de los Gitanos Andaluces* » à Grenade, il a, par exemple, réalisé le portrait, d'une femme gitane dans le quartier de San Antón à la demande de l'ONG *Fundación Secretariado Gitano*, qui avait lancé une campagne de sensibilisation sur le thème « *Conócelos antes de juzgarlos* »[407]. Cette intervention ayant été faite avec une autorisation, elle n'entre pas dans notre corpus. Néanmoins, il est intéressant de relever que la performance réalisée en plein jour lui a permis d'impliquer le regardant dans le processus créatif et d'opérer un renversement du phénomène d'exclusion. En peignant cette gitane de jour, entouré des habitants, il incluait socialement le peuple qu'il était en train de représenter. Le peintre renouvelle sans cesse les codes graphiques de la représentation de la culture flamenca, car cette dernière transmet « la force et la fierté de celui qui est rejeté »[408].

BR-1, *Muchacha con velo*, Madrid, rue du Dr Fourquet, 24.06.2009 © Brocco Lee

[407] « Connaissez-les avant de les juger ».
[408] « *El flamenco posee además la fuerza y el orgullo de quien no es aceptado* », El Niño de las Pinturas, entrevue réalisée pour le compte de la revue *Granada i media*, http://granadaimedia.com/nino-de-las-pinturas-entrevista-realejo/, voir p. 525.

BR-1, que l'on prononce « Bruno », est un affichiste italien dont les visages drapés de femmes musulmanes constituent l'objet d'étude. Il réalise des portraits aux tonalités très vives et décline les différentes manières de porter le voile, du tchador iranien à la burqa afghane. La particularité est que ces femmes apparaissent dans des situations de la vie quotidienne. Parmi les créations de BR-1, qu'il colle dans les grandes villes occidentales, on peut voir une mère de famille avec son enfant dans les bras, un groupe de femmes iraniennes en train de rire, ou encore une femme afghane faisant ses courses[409]. À Madrid, nous avons relevé le portrait d'une jeune fille, qui semble être assise sur un banc d'école. On peut avancer plusieurs hypothèses quant à son interprétation. Soit elle suit attentivement le cours, soit elle semble échapper, songeuse, à la lecture d'un livre. Quoi qu'il en soit, la mise en scène et l'expression font de ces portraits une image familière. Pour BR-1, « La femme a toujours inspiré les artistes depuis la nuit des temps, pourquoi la femme voilée ferait exception? Mon message est de montrer que la femme voilée a les mêmes besoins et la même nature que les femmes occidentales »[410]. L'artiste donne à voir des comportements communs entre les femmes et défend l'universalité et l'égalité entre tous les peuples. Comme pour El Niño de las Pinturas, la forme est polysémique et la démarche sociale inclusive. Ces posters ont pour vocation de combler le fossé que certains –population, médias et politiques– ont creusé quand il leur a fallu défendre des intérêts particuliers. Les couleurs vives détruisent les idées reçues selon lesquelles ces femmes voilées vivent dans l'austérité. Conscient du poids polémique de la représentation du voile islamique, BR-1 accroche le regard du passant sans sombrer dans le prosélytisme. Il lui soumet une réflexion comparative et pose la question de la tolérance vis-à-vis des pratiques culturelles ou religieuses divergentes dans la cité.

[409] La galerie en ligne de l'artiste est consultable à cette adresse : http://www.flickr.com/photos/br1art/.
[410] Voir l'article en ligne de Koubiak pour la revue *Fatcap* : http://www.fatcap.org/article/voile-et-street-art.html.

2.2 La question du genre

2.2.1 La femme

L'artiste colombienne Bastardilla a peint à plusieurs reprises dans l'espace public espagnol, à Madrid, à Barcelone et à Valence. Elle déplore le manque de considération qui est fait aux femmes dans le monde et les violences auxquelles elles sont exposées, raison pour laquelle son travail décline la figure féminine dans l'espace public. Intervenir graphiquement dans la rue constitue, pour elle, une façon de « lutter contre un monde qui tourne essentiellement autours des hommes. [...] Je n'arrive pas à rester indifférente face à tout ce qui se passe [...] encore aujourd'hui vis-à-vis des femmes ». Elle met en image la force que « représente la femme », mais aussi des histoires de femmes « que l'on peut rencontrer au coin de la rue, n'importe où ». Peindre la force féminine c'est aussi une manière de se créer un rempart contre certaines peurs, notamment, dit-elle, face à l'angoisse d'avoir à subir un viol. Être née femme l'a obligée à se « confronter à cette réalité »[411]. Parmi ses interventions en Espagne, elle a réalisé ce portrait de femme mexicaine sur l'un des portails d'entrée de la Tabacalera à Madrid.

Bastardilla, *Zapata*, Madrid, place Embajadores, septembre 2010 © Bastardilla

[411] Voir le webdocumentaire qui lui est consacré : http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/fr/#/bastardilla.

Les couleurs employées pour la réalisation de ce portait sont très vives. L'artiste s'est servie de la grille située au-dessus du portail de métal pour parer son personnage d'un grand chapeau. La chevelure, qui est un élément au fort pouvoir symbolique, est toujours très travaillée dans les figures de Bastardilla. Ici, on peut observer que cette *Zapata* a de longs cheveux, ses tresses s'enroulent sur ses épaules et s'entrelacent avec des éléments organiques de façon à lui forger une armure[412]. Cette figure féminine est donc associée à la nature, à la vie et à la naissance et pourrait aussi renvoyer à certaines déesses de la mythologie mexicaine ou à la Déesse mère. Il faut ajouter que nous avons trouvé le titre de cette intervention lorsque nous avons voulu enregistrer l'image publiée sur la page officielle de Bastardilla. Cette manipulation a permis de faire apparaître une fenêtre dans laquelle avait été reporté le nom que l'artiste elle-même avait attribué à cette image. Elle l'a donc intitulée *Zapata*, ce qui projette sur cette figure féminine une dimension militante et lui ajoute une force supplémentaire, même si Zapata demeure un nom d'homme, celui d'Emiliano.

Derrière B-Toy se cache Andrea Michaelsson, une artiste catalane qui agit principalement à Barcelone où elle réside. Âgée d'une trentaine d'années, elle expose aussi dans de nombreuses galeries, la Carmichael Gallery à Los Angeles, la Bricklane Gallery à Londres ou encore la Galerie Itinerrance à Paris. Ses pochoirs, complétés de peinture acrylique, représentent des visages de femmes icônes, comme c'est le cas avec la série de portraits d'actrices américaines, Rita Hayworth, Judy Garland, Marylin Monroe, Elizabeth Taylor, Vivien Leigh ou Louise Brooks. « Je cherche plus que l'icône elle-même dans chaque image. Je cherche le caractère dont elles ont fait preuve, cette envie d'enfreindre les règles, cette affirmation de l'individualité contre la société de masse »[413].

[412] Nous avons interrogé les passants à propos de cette peinture, le bilan de ces observations est présenté p. 413.
[413] Dorothée Duchemin, « B-toy, *street* artiste affranchie », in *Citazine*, 8 février 2013, http://www.citazine.fr/article/btoy-street-artiste-affranchie-galerie-openspace

Btoy, *Nadejda Tolokonnikova*, Barcelone, quartier du Born, mai 2013 © Btoy

Btoy a également réalisé une série de portraits de femmes engagées, dont celui de Simone de Beauvoir, d'Anna Politovskaia, ainsi que de Nadejda Tolokonnikova, une des trois militantes des Pussy Riot, emprisonnée après avoir été accusée de « hooliganisme » par un tribunal russe. Nadejda Tolokonnikova, Maria Alekhina et Ekaterina Samoutsevitch avaient été arrêtées en février 2012 après avoir interprété une chanson *Punk* dans la cathédrale du Christ Sauveur de Moscou. Elles demandaient à la Vierge de chasser Vladimir Poutine du pouvoir. Le portrait de cette jeune mère militante apparaît précisément sur la porte d'une église du quartier du Born, à Barcelone. Il est intéressant de constater que cette intervention, tout en étant éminemment transgressive, sacralise la figure de la jeune russe. Placée sous cette arcade, elle devint une icône. Les couleurs vives confèrent de la gaieté à ce portrait, comme pour maintenir une forme d'espoir et encourager autrui à ne pas abandonner la lutte. B-toy rend ainsi hommage à ces femmes « qui ont transgressé et remis en question certaines normes, des questions qui encore aujourd'hui, restent tabou ». En plus de leur caractère militant, ces portraits ont une fonction mémorielle, ils naissent afin de transmettre et de faire perdurer le souvenir des luttes menées par des femmes engagées et courageuses.

Pour achever ce sous-chapitre, un collectif dont nous ignorons le nom a réalisé une série d'interventions au pochoir à Grenade entre 2006 et 2008. Pour défendre la cause féminine, ces manifestations passent par le rire ou la provocation[414]. « *Estamos hasta los ovarios de tantos cojones* » est un jeu de mots qui inverse les termes habituellement employés dans cette expression pour mettre en avant sa grossièreté et choquer le lecteur. On peut aussi relever l'emploi de la première personne du pluriel qui laisse supposer que ce « ras-le-bol » est partagé par un groupe et qu'il ne s'agit pas là d'une manifestation individuelle. « *Me matan tus palizas, no me mata tu amor* » et « *Los machistas españoles matan más que ETA* » renvoient à la mort causée par les violences conjugales. La première fait probablement référence à un argument répandu selon lequel les hommes violents passeraient à l'acte car ils aiment « trop » leur compagne. Ce slogan rétablit donc la vérité, ce n'est pas l'amour –si excessif soit-il– qui tue mais bien la brutalité de ces individus. Quant à la seconde inscription, elle joue la provocation en comparant les chiffres des femmes tuées sous les coups de leurs conjoints et ceux des citoyens assassinés par l'organisation indépendantiste ETA. Ici, le propos est peut-être de dénoncer le manque de couverture médiatique et le peu d'attention porté par les responsables politiques sur la question de la violence machiste. Enfin, nous souhaitons commenter le plus léger « *Manolo, la cena te la haces tú sólo* »[415]. Ce slogan fait écho à un autre, scandé chaque année lors des manifestations du 8 mars, la journée internationale de la femme « *Manolo, Manolito, la cena tú solito* ». Le collectif met ici en image une phrase connue pour maintenir vive la lutte et rappeler que, même en dehors du 8 mars, il faut se mobiliser pour défendre la cause féminine.

La présence de figures féminines figées dans l'espace public n'est pas rare. Elles sont, le plus souvent, assignées à la promotion d'un produit. C'est la raison pour laquelle la représentation et la défense du genre féminin nous intéressaient ici. Sur les murs de la ville, les femmes apparaissent dénudées, offertes, leurs corps faisant office d'appât commercial,

[414] « On en a plein les ovaires de tant de couilles », « Ce sont tes raclées qui me tuent, pas ton amour », « Les machistes espagnols tuent plus que l'ETA ».
[415] « Manolo, le dîner tu te le prépares tout seul », photographe inconnu, Grenade, 2008.

pour vanter les mérites de produits de consommation lambda. Nous avons vu que ces images de femmes dans l'espace public ne servaient pas les mêmes desseins, bien au contraire. Ces figures proposaient un autre point de vue sur le genre féminin et mettaient en évidence l'implication de certaines femmes dans le combat ou la nécessité de s'y engager. Certaines œuvres d'art public font ainsi état de problèmes sociaux et militent, à leur manière pour une cause. Les inscriptions pour la tolérance vis-à-vis des personnes homosexuelles seront, dans ce chapitre consacré aux luttes sociales, notre dernier point.

2.2.2 La diversité des attirances

Il a été constaté que le combat graphique relatif aux préférences amoureuses passe souvent par le choc visuel ou la provocation. En 2009, une campagne spontanée s'est organisée pour défendre le droit à l'homosexualité féminine. Des pochoirs aux messages impertinents ont été diffusés dans plusieurs endroits de la capitale espagnole, particulièrement dans le quartier de Malasaña. Au format A3, ils présentent un visuel assez sommaire mais leur effet est radical. Le slogan « *Desátate de la norma y átate al placer* » encourage les individus à assumer leur attirance pour le même sexe, à faire fi de la morale officielle et des carcans sexuels imposés par une « norme ». Quant à l'inscription « *Soy lesbiana y me tiro a tu hermana* », elle est clairement provocatrice mais elle peut faire naître une certaine connivence grâce à l'humour frontal de son message.

Pochoiriste(s) inconnu(es), *Soy lesbiana y me tiro a tu hermana*, Madrid, quartier de Malasaña, 23.07.2009 © Brocco Lee

Ce portrait de deux femmes en train de s'embrasser a été réalisé et collé par Alberto de Pedro sur un mur très souvent occupé par des œuvres de *street art*. Les dimensions imposantes et le cadre offert par la présence de céramiques colorées permettent au photographe de mettre en scène ce baiser entre deux femmes. Il semble vouloir sublimer cet instant et clamer au monde entier la banalité de cette union. Toutes ces caractéristiques font de cette intervention un élément visuel incontournable et ne laisse aucun choix au passant. C'est peut-être la raison pour laquelle durant les jours qui ont suivi le collage, une main a apposé la mention « *maricas* » sur le visage de la femme de droite.

Alberto de Pedro, *Dos mujeres besándose en la boca,* Madrid, rue Cedaceros, 06.02.2010
© Inthesitymad

Le pochoir suivant à taille humaine a été réalisé par Yipi Yipi Yeah. Il allie à la fois l'humour présent dans les pochoirs lesbiens de Malasaña et la transgression que suppose la représentation en grand format de deux êtres de même sexe en train de s'embrasser, comme sur la photographie d'Alberto de Pedro. Représenter un baiser sur la bouche entre deux toreros est un pied de nez à la frange conservatrice espagnole. La corrida est devenue au fil des années un sujet polémique en Espagne. Son maintien ou sa disparition constitue un combat presque idéologique, opposant le camp conservateur à certains libéraux. Le parallèle établi entre les toreros et les homosexuels est donc doublement intéressant. Il semble s'adresser précisément aux opposants à l'union homosexuelle et il bouleverse les normes en utilisant un symbole de la tradition[416].

[416] On peut consulter les avis des passants à propos de cette intervention p. 429.

Yipi Yipi Yeah, *Amor torero*, Madrid, quartier de Lavapiés, 06.04.2013
© Guillermo de la Madrid

Tout au long de ce panorama, nous avons pu voir que la figure humaine est déclinée différemment dans l'espace public. Elle sert parfois un dessein précis, celui de donner de la visibilité à des catégories sociales ignorées ou méprisées. D'autres fois, elle convoque l'imagination des passants. Chaque fois, elle met en scène l'humain pour signifier sa suprématie sur le matériel. La forme de ces portraits, leur degré de subjectivité et leur emplacement permettent au regardant de projeter sa propre vision, de tisser une histoire autour de ces figures. Les points de vue peuvent ainsi être multiples et permettent une appropriation personnelle de l'espace public. En cela, ces portraits brisent les schémas habituels de représentation du genre humain dans la ville : ils ne s'adressent pas à une masse mais à des individus bien distincts et doués de raison et de sens critique.

Chapitre III

La contestation politique

Depuis la fin des années 1970, de nouvelles formes d'engagement politique se sont développées, en marge des partis et des syndicats. Ces initiatives –pétitions, radios libres, journaux à faible tirage, travail associatif– mobilisaient généralement des groupes d'individus assez restreints et bénéficiaient de ce fait d'un impact localisé. Puis, l'accès généralisé à Internet et l'offre médiatique croissante ont permis l'organisation d'actions à une échelle plus grande et l'élargissement de la portée de ces manifestations. Des initiatives locales, qui se développent à travers les sites communautaires comme *Facebook*, *Twitter* ou *Flickr*, proposent ainsi une alternative à l'exercice de la citoyenneté. Les avis de mobilisation se répandent vite, on peut aisément entrer en contact avec un groupe dont on se rend compte qu'il se bat, à sa façon, pour la même cause que la nôtre, même à des centaines de kilomètres de là.

Les différentes mesures politiques qui aboutissent à des formes d'exclusion sociale et à la désintégration du tissu social donnent aussi naissance à des interventions artistiques publiques qui tentent de les dénoncer ou d'y remédier. Or, l'art public pourrait constituer une de ces nouvelles formes militantes. Ce chapitre va nous permettre de présenter en images les principaux combats graphiques menés par ces artistes engagés.

Nous allons voir dans un premier temps que certaines œuvres opèrent une guerre muette et encouragent à la révolte. Cette iconographie de la rébellion qui passe par l'image choc puise en particulier son écho dans les écrits de Karl Marx et de Friedrich Engels pour qui la violence était nécessaire pour donner naissance à une société nouvelle[417]. Mais ici cette violence non physique mais visuelle permet de capter le regard des passants et de leur soumettre différentes questions. Les sujets ayant inspiré le plus les artistes publics concernent les autorités –Monarchie, Église, Police– et les décisions politiques prises par des représentants issus du *Partido Popular*. La crise économique de 2008 ayant frappé l'Espagne durant notre période d'étude, qui est comprise entre 2003 et 2014, un second point sera consacré aux nombreuses interventions artistiques qui la traitent. Les œuvres choisies pour illustrer ce thème iront de l'incrimination la plus franche des banques et des responsables politiques à la dénonciation du système économique et des conséquences humaines de cette crise.

[417] Friedrich Engels, Karl Marx, *Textes choisis (1875-1894)*, Anthologie de textes choisis par Vincent Gouysse à partir des extraits du Tome III des *Œuvres choisies* de Karl Marx et de Friedrich Engels, Moscou, Éditions du Progrès, 1970, p. 39-42.

1 L'insurrection graphique

1.1 Avis de mobilisation

1.1.1 Les incitations à l'expression

Nous allons d'abord évoquer les interventions qui s'inspirent directement des *pintadas* et autres inscriptions politiques des pays hispanophones. Il s'agit de slogans largement répandus ou facilement mémorisables qui incitent les individus à prendre la parole sur les murs de leur ville. Parmi ces formules qui font partie du patrimoine mural militant, un des slogans les plus connus est « *Paredes blancas, pueblo mudo* », « Murs vierges, peuple muet » que l'on a vu apparaître sur un mur du quartier madrilène de Lavapiés. La technique du pochoir a sans doute permis à son auteur de reproduire cette inscription dans d'autres lieux de la capitale. Cet énoncé est une incitation claire à l'« occupation graphique ». Il présuppose que des murs ne présentant pas d'inscriptions témoignent d'une ville dont les habitants souffriraient d'une forme de carence. Cette pathologie désignée ici, le mutisme, remet en cause la bonne santé démocratique d'un territoire. En d'autres termes, des murs « non occupés » sont soit le signe d'un manque d'engagement des citoyens, soit d'une forme de censure exercée par les pouvoirs publics pour faire taire les voix de la société civile.

Auteur inconnu, *Paredes blancas pueblo mudo*, Madrid, Mesón de Paredes, 19.01.2010

© Guillermo de la Madrid

Une autre intervention va dans le même sens. Ce pochoir a été disséminé sur différents murs de la capitale. « Mon corps est un espace politique » personnifie le mur et permet au passant de reconsidérer la force et l'influence de ce moyen d'expression universel. Chacun peut donc prendre la parole de façon démocratique et exprimer une opinion politique, comme cela se pratiquait dans la Grèce ancienne. Cette inscription semble ainsi vouloir restituer son rôle de *polis* à la ville, c'est-à-dire d'un espace habité par des citoyens qui partagent des valeurs communes et qui participent à son bon fonctionnement. Nous l'avons évoqué dans la première partie, cette conception s'oppose aux caractéristiques actuelles de la ville. Il s'agirait d'un espace morcelé, qui tendrait vers les pratiques individuelles et qui serait régi par une logique plus économique que participative. Cette inscription est donc une incitation à l'action directe.

Auteur inconnu, *Mi cuerpo es un espacio político*, Madrid, rue Velarde, 07.09.2009
© Nuri Dao

Toujours dans cette idée de prise de parole par le mur, on peut évoquer cette interventions visant à convoquer ou à maintenir actives les forces de contestation[418]. Ce collage entre dans ce panorama iconographique de la résistance. et encourage les habitants de Barcelone à saisir cette « arme » de la

[418] Auteur inconnu, *The world is yours*, Barcelone, rue de la Blanquería, 16.11.2009 © Carpe Diem.

communication. La légende qui l'accompagne, « *The world is yours* », fait de la bombe de peinture un outil de la contestation et de la participation à la vie d'un quartier ou d'une ville. Il ne fait pas de doute pour le chercheur américain Lyman G. Chaffee, qui a travaillé sur les graffiti politiques dans les pays hispanophones, que l'un « des rôles du *street art* est de former une conscience sociale »[419]. Par conscience sociale, nous comprenons la claire perception critique de la société dans laquelle on vit et la considération de l'autre à la fois comme individu différent et appartenant à un groupe dont on doit se sentir solidaire. Cela implique le respect, l'entraide, la fraternité et l'égalité, mais aussi le combat pour conserver ces valeurs dans les relations interpersonnelles. Si ce type d'inscription n'est pas directement lié à la revendication sociale, sa manière de présenter la bombe de peinture comme un outil communicationnel à la portée de tous lui confère une charge militante.

Ces différentes invitations à prendre la parole par le mur constitueraient ainsi un premier pas vers la conscience de ceux qui nous entourent et donc vers la conscience politique et sociale.

Auteur inconnu, *La lucha sigue*, Madrid, 17.11.2009 © Balavenise

[419] « *One role of street art is to form social consciousness* », Lyman G.. Chaffee, *Political protest [...]*, *op. cit*., p. 4.

1.1.2 Les appels à la rébellion

D'autres artistes publics encouragent un engagement dans la vie de la cité de façon beaucoup plus frontale. Ils opèrent une guerre muette à travers le choc visuel et l'iconographie révolutionnaire. À Barcelone, nous avons été surprise de rencontrer un nombre important de figures combattantes et d'armes à feu stylisées. Ces interventions artistiques ne sont pas directement des appels au combat, mais participent à créer cette isotopie de la violence à travers l'art public, comme si cette discipline bénéficiait d'une force de persuasion importante.

Un des intervenants les plus connus pour utiliser les codes graphiques des affiches révolutionnaires est l'Américain Obey. Il est intervenu plusieurs fois à Barcelone. Ses affiches en format A2 sont généralement placardées massivement sur un pan de mur, de façon à former un ensemble à la fois composite et uni. Il colle en effet différentes affiches, mais les tons employés et le style restent toujours le même : outre le noir et le blanc, qui sont théoriquement des non-couleurs, le rouge, le jaune et les caractères d'écritures semblables aux affiches de propagande des pays communistes du XX° siècle. Nous avons choisi de nous attarder sur deux de ses productions laissées autour du marché de la Boquería à Barcelone.

Toutes deux mettent en scène la figure du combattant. La première affiche nous montre un homme sur le point de jeter un cocktail *molotov* de sa fabrication[420]. Il est accompagné de la légende « *Take action* », soit « engagez-vous ». L'affiche est efficace d'un point de vue communicationnel : elle attire l'attention car elle présente des éléments visuels

[420] Obey, *Coctel Molotov*, Barcelone, 12.04.2009 © Txmx2.

connus et son message est concis. On peut percevoir en outre une forme d'humour en détournant de la sorte l'imagerie de ces pays communistes, imagerie qui n'avait rien de drôle mais qui, en apparaissant de nouveau dans ce contexte, peut prêter à sourire.

La seconde affiche joue de nouveau avec cette iconographie, le combattant porte une casquette sur laquelle on perçoit l'étoile rouge[421]. Il se bat pour la cause socialiste, mais de façon pacifiste. Il faut considérer que la nationalité de l'artiste induit une différence de sens. En effet, l'image de la fleur dans le canon du fusil ne renvoie pas à la même idée en France ou aux États-Unis. Si, en France, on pense à l'expression de partir à la guerre « avec la fleur au fusil », avec insouciance et légèreté, aux États-Unis, cette image renvoie dans la culture générale, à un cliché très connu de Marc Riboud. En octobre 1967, il avait saisi le moment où une manifestante du nom de Jan Rose s'était démarquée des milliers de manifestants venus protester contre l'engagement américain au Viêt-Nam. Elle s'était approchée des militaires et avait tenté de planter une fleur dans le canon du fusil d'un des nombreux soldats protégeant l'accès au Pentagone. De cette image d'Obey émane la lumière, tel le *flower power*.

Ces affiches sont remarquables car elles présentent un travail graphique très intéressant pour ce qui est de notre angle d'approche de l'art public. L'artiste reprend ainsi les codes des affiches de propagande politique pour faire passer un message, « *make art, not war* ». Cette forme de violence n'est donc pas à prendre au pied de la lettre. Obey n'aspire pas à renverser le système, d'autant qu'il vit largement des ventes de ses produits dérivés. Mais il encourage les individus à intervenir dans la rue et à occuper ses murs.

À propos des outils de la communication dans les pays communistes, la démarche du collectif de El Cartel nous rappelle celle de l'affichage indépendant et militant en Chine. Ces posters rédigés à la main et nommées *dazibao*, permettaient à des citoyens d'intervenir dans la rue afin de formuler leur mécontentement à l'égard du pouvoir politique, de ses représentants ou des mesures prises. On y attaquait aussi parfois les potentats, les magistrats, les hauts

[421] Obey, *Combatiente flor al fusil*, Barcelone, 12.04.2009 © Txmx2.

fonctionnaires, pour mettre en doute leur intégrité professionnelle. Le *dazibao* constituait un contre-pouvoir médiatique important, les passants se rassemblaient parfois massivement autour de leur contenu.

Le collectif El Cartel a réalisé plusieurs affichages de ce type dans différentes villes hispanophones, mais principalement à Madrid. Sur cette photographie, on peut apprécier combien leurs interventions se rapprochent de l'affichage militant. Ils placardent tout un mur, ce qui leur permet d'attirer visuellement l'attention des individus. Cette pratique est pourtant très courante dans l'affichage commercial, mais le travail graphique original du collectif madrilène permet de briser les codes habituels afin que les passants aient la curiosité de s'approcher et de lire le contenu de ces affiches contestataires.

El Cartel, *Serie de carteles*, Madrid, 2008 © El Cartel

1.2 La remise en question des autorités

1.2.1 La royauté

Auteur inconnu, *Juan Carlos I parásito*, Madrid, rue Almendro, 14.08.2006
© Guillermo de la Madrid

Si le roi Juan Carlos bénéficiait de la reconnaissance d'une grande partie de la population espagnole durant la Transition, on ne peut pas dire qu'il jouisse de la même sympathie depuis les dernières années. Plusieurs affaires ont entaché sa figure et celle de la famille royale. La crise économique qui a frontalement touché de nombreux espagnols a accentué le ressentiment à l'égard du monarque. Certains militants de gauche remettent en question la Monarchie constitutionnelle et l'on voit très souvent apparaître le drapeau républicain lors des manifestations et des rassemblements comme ceux des Indignés. Certaines interventions de *street art* permettent ainsi de jauger la popularité ou non d'un personnage public. C'est le cas du roi qui apparaît ici comme un élément politique superflu. Sur ce pochoir laissé à Madrid en 2006, on reconnaît le visage jeune de Juan Carlos accompagné de l'inscription *parásito*. Bien que l'image, en format A3, ne soit pas d'un grand

impact visuel, notons que la technique du pochoir a permis a son auteur de la disséminer dans plusieurs endroits de la capitale. Le fait qu'il soit représenté jeune permet de désacraliser l'image d'un roi considéré par de nombreux historiens comme un élément clé de la Transition démocratique, mais aussi d'établir un lien avec sa nomination par Franco comme son successeur. Par ailleurs, la ressemblance avec son fils étant flagrante, il se peut que ce pochoir remette aussi en question la légitimité de celui qui était alors le futur roi d'Espagne Felipe.

Une autre intervention réalisée par l'artiste public Ruina, nous montre une couronne à l'envers sur laquelle est écrit « *Hey, hey hey, que le roi se mette au travail* »[422]. Bien sûr, on peut y voir un clin d'œil, puisque Ruina se fait parfois appeler El Rey de la Ruina. Mais nous savons que cette inscription fait aussi référence au régime politique espagnol et au contexte de crise économique car Ruina a réalisé d'autres interventions sur ce même thème[423]. Le symbole de cette couronne renversée pourrait peut-être évoquer la volonté de l'artiste d'en finir avec la Monarchie. Il peut aussi signifier l'inversement des règles du pouvoir et l'affirmation de la souveraineté populaire. Quant à la légende, elle renvoie elle aussi à l'idée d'un roi « parasite » et superflu, qui vit dans l'abondance tandis que le peuple espagnol souffre et se tue à la tâche.

[422] Ruina, *Hey, hey, hey, que trabaje el rey*, Madrid, Malasaña, 02.07.2013 © Guillermo de la Madrid.
[423] Voir les photographies en annexe p. 618.

1.2.2 La police

Dos Jotas, *Sombras policíacas*, Madrid, 2010 © Dos Jotas

Dos Jotas, l'artiste public qui avait détourné les panneaux de recyclage des déchets pour les transposer à la cause humaine, a réalisé une autre campagne sur le thème de la surveillance et du contrôle des individus. Son intervention, toujours aussi subtile mais non moins marquante, a consisté à disséminer la même silhouette de policier dans de nombreux lieux de la capitale espagnole. Il a conçu ce pochoir comme s'il s'agissait de l'ombre de certains éléments du mobilier urbain. Dos Jotas met donc en garde contre une société policière. Ses ombres renvoient à l'idée d'un pouvoir exercé sournoisement, mais aussi, par la présence de la matraque, de façon autoritaire. En effet, pour l'artiste, la police « est un outil de l'État pour réprimer les citoyens »[424]. Il faut peut-être relever ici l'utilisation du terme « citoyen » par Dos Jotas, c'est-à-dire des individus qui ont la volonté de participer au fonctionnement politique de leur territoire. À en croire l'artiste public, la police n'assumerait donc pas son rôle premier, celui de les protéger. Au contraire, elle serait un instrument de répression au service du pouvoir politique dans le but de contrôler la population, et

[424] « *Las otras sombras, las de policía, hacen esa misma comparación con la policía, haciendo inflexión en la idea de como la policía es una herramienta del estado para reprimir a los ciudadanos* », Dos Jotas, courrier électronique daté du 13 juin 2013.

particulièrement celle qui s'engage. En d'autres termes, la police représenterait une entrave à l'exercice démocratique de la citoyenneté mais aussi un danger si l'on considère la matraque en tant qu'instrument arbitraire de pouvoir.

Nous allons maintenant présenter un autre artiste public engagé, dans la même lignée que Dos Jotas. Il s'agit de Noaz qui tient son nom du pochoir qui l'a rendu populaire dans les rues de Madrid. Il laissait, en effet, le visage de celui qui était à l'époque le chef du Gouvernement espagnol, José María Aznar, parfois agrémenté d'oreilles de Mickey et le soulignait de la légende « No Azwar ». Il nous a expliqué que son nom était venu du bouche-à-oreille, lorsque, durant les manifestations contre la guerre en Irak, les participants évoquaient les pochoirs d'un certain « Nozas / Noaz »[425]. Nous reviendrons bien sûr sur ces pochoirs, mais avant, intéressons-nous aux posters qu'il a réalisés sur le thème de la police.

Les affiches, dont la légende indique « Vous êtes tous l'ennemi », représentent des policiers qui avaient été pris en photo par Noaz lui-même durant les manifestations des Indignés organisées en Espagne. Ils sont tous lourdement armés, comme s'ils s'apprêtaient à combattre contre un bataillon ou à faire face à une artillerie conséquente. Nous avons décidé de commenter deux de ces affiches. Sur la première, on voit un policier dissimulé derrière un casque qui masque totalement son visage[426]. Il porte un équipement pare-balles et présente l'arme dans le but d'intimider son adversaire. L'arme en question est un fusil équipé d'un embout de silencieux. On reconnaît également l'insigne du *Cuerpo Nacional de Policía*, la

[425] Voir son entrevue p. 569.
[426] Noaz, *Todos sois el enemigo*, Madrid, 18.10.2012 © Guillermo de la Madrid.

police nationale espagnole. Cette silhouette noire est impressionnante, même effrayante. Le fusil positionné de la sorte indique que l'agent est prêt à en faire usage. On peut noter de nouveau cette forme insidieuse de pression : le policier est masqué, on ne peut reconnaître son visage. Cet élément physionomique permet justement de distinguer un être d'un autre. Ici, ce policier semble être générique, comme dépourvu d'âme, semblable à un robot.

Noaz, *Todos sois el enemigo 2*, Madrid, rue Santa Ana, août 2012 © Guillermo de la Madrid

Sur la seconde affiche, on peut voir un agent en train de filmer ce que l'on devine être des manifestants. Il réalise ce que l'on connaît comme étant le travail des renseignements généraux, qui recensent les physionomies des personnes que la sécurité nationale considère comme potentiellement perturbatrices : hooligans, délégués syndicaux, leaders de partis politiques ou plus généralement individus engagés publiquement. D'habitude, ce travail se fait de façon plus discrète. Ici, la caméra est blanche et contraste avec l'uniforme obscur de l'agent de police. Ce qui veut dire qu'il ne dissimule rien de son travail. En d'autres termes, il exerce une forme de pression ostentatoire auprès des individus qui le croisent. Il leur signifie qu'il est en train de les « ficher » sans autre forme de procès. Par ailleurs, on ne distingue pas le visage du policier, ce qui en fait de nouveau un être générique, inhumain. On notera, enfin, qu'il est armé d'un pistolet et dispose d'un casque semblable au premier policier.

Noaz, *Todos sois el enemigo*, (détail), Madrid, rue Santa Ana, août 2012
© Guillermo de la Madrid

Si l'on s'approche un peu plus du bas de ces affiches, on distingue trois symboles. Il s'agit des emblèmes officiels du Fonds Monétaire International, du Gouvernement espagnol et de l'Europe avec les adresses Internet respectives de ces institutions. Autrement dit, Noaz détourne ces symboles pour donner une apparence officielle à son message. Les entités mentionnées cautionnent donc la violence de la police et ses actions arbitraires. « Vous êtes tous les ennemis » transmet un message haineux et signifie que chaque citoyen représente un danger potentiel pour ces institutions.

1.2.3 L'Église

En Espagne, l'Église catholique figure parmi les corps sociaux jouissant d'un fort pouvoir, son influence et son incidence sur les prises de décisions politiques ne pouvaient donc pas laisser indifférents certains artistes publics engagés. Dos Jotas a, par exemple, réalisé une campagne qui consistait à recouvrir les panneaux habituellement réservés aux inscriptions « *No pisar* », par « *No procrear* » lorsque ceux-ci se trouvaient aux abords d'une église[427].

Au numéro 6 de la rue de la Cabeza à Madrid subsiste un vieil édifice inhabité dont les murs sont continuellement investis. Cet espace est connu comme la *Galería Cabeza*, un mur d'exposition spontanée sur lequel nous avons trouvé une intervention qui remet en cause le statut fiscal de l'Église catholique[428]. On voit donc une croix dorée, réalisée avec le carton de ce qui était très probablement un emballage de pâtisseries accompagné de l'inscription « *La Iglesia no paga IVA* »[429]. Il est vrai que, jusqu'à la décision de l'Espagne d'aligner sa fiscalité sur celle de l'Europe en matière de TVA, l'Église espagnole était exemptée de cette taxe. À

[427] « Ne pas marcher sur la pelouse ».
[428] Auteur inconnu, *La Iglesia no paga IVA*, Madrid, 6 rue Cabezas, juin 2006 © Guillermo de la Madrid.
[429] « L'Église ne paie pas la TVA ».

partir de 2007 et la décision de la vice-présidente du Gouvernement de la Vega, l'Église espagnole s'est vue imposée de la même façon que toutes les autres organisations reconnues d'utilité publique[430]. Cette œuvre a donc été réalisée juste avant cette réforme sur la TVA. L'intervention fonctionne également sur un contraste entre la croix dorée qui renvoie à la richesse et la forme sommaire de l'inscription « *La Iglesia no paga IVA* ». En d'autres termes, elle met dos-à-dos une Église catholique opulente et une population espagnole modeste. Notons que, deux mois plus tard, cette intervention a aussi été altérée. Cette fois, on a arraché les deux affiches. Mais on constate que quelqu'un est passé de nouveau pour fixer de façon plus durable l'inscription première à la bombe de peinture blanche.

Auteur inconnu, *La Iglesia no paga IVA*, Madrid, 6 rue Cabezas, août 2006
© Guillermo de la Madrid

[430] Depuis 1979, la contribution de l'Église espagnole était régie par un accord relatif aux affaires économiques entre l'État espagnol et le Vatican, « Acuerdo sobre Asuntos Económicos entre el Estado español y la Santa Sede ». L'Église catholique était exemptée de payer la taxe pour l'acquisition à titre gratuit ou onéreux d'objets, de biens ou de droits destinés au culte.

Auteur inconnu, *Opus Dei, La Santa Mafia*, Grenade, 2007 © Anne Puech

On a trouvé ce pochoir essaimé dans les rues de Grenade durant l'année 2007. Il représente un prêtre en soutane, affublé de cornes et dont la tête est surmontée d'une croix qui indique « *Opus Dei, la Santa Mafia* »[431]. Cette intervention fonctionne sur un double oxymore entre la figure bonhomme du prêtre à lunettes et ses cornes diaboliques ainsi qu'entre les termes « *santa* » et « *mafia* ». L'auteur assimile l'Opus Dei à une organisation criminelle qui bénéficie malgré tout d'une certaine reconnaissance. Si l'on poursuit la comparaison, l'Opus Dei serait donc un groupe puissant, qui assoit son pouvoir par la violence et entretient la peur, soutire de l'argent en échange de la promesse d'un secours. Il est intéressant de constater que ce pochoir a été graphité, les cornes ont été accentuées, la bouche comme fermée par un bâillon gravé dans la pierre et les yeux ont été barrés d'une croix, comme si on avait voulu s'en prendre physiquement à ce prêtre. Cette double intervention transmet donc un message de méfiance à l'égard de l'Opus Dei et de ses membres.

[431] Cette légende fait écho au livre de Jesús Ynfante paru en 1970, *La prodigiosa aventura del Opus Dei : Génesis y desarrollo del la Santa Mafia*.

Un groupe se faisant appeler Iniciativa Illuminati a détourné les affiches publicitaires de la COPE. La chaîne radiophonique COPE – *Cadena de Ondas Populares Españolas*- qui a vu le jour en 1960, est financée par un actionnariat composé à 50% par la Conférence Épiscopale Espagnole, à 20% par les diocèses et par divers ordres religieux. Bien qu'elle ait été contrainte de diversifier ses programmes faute d'audience, elle diffuse des émissions religieuses et sa ligne éditoriale est conservatrice et très marquée à droite. En 2008, précisément lorsque la chaîne enregistrait une baisse alarmante de ses auditeurs, elle avait commandé une campagne de publicité qui a été détournée par plusieurs artistes dénonçant certaines prises de position de la chaîne épiscopale, comme les attaques aux associations qui défendaient les droits des musulmans ou encore l'interdiction réitérée de l'usage du préservatif[432]. Le slogan, pensé pour redonner un vent de fraîcheur à la radio, est devenu « Nous sommes libres. Pas vous » et « Nous sommes des fachos »[433].

[432] « *These billboards are specially offensive for those that are being attacked publicly (through radio waves) for deffending Muslims' rights or methods of birth control such as condoms. So some members of the recently founded Iniciativa Illuminati decided to liberate this particular bill* », M. de Rosi, un des membres du collectif, http://www.billboardliberation.com/2008/02/02/the-spanish-blf-strike-ole/.
[433] Iniciativa Illuminati, *Campaña de la COPE invertida*, Madrid, mars 2008 © Guillermo de la Madrid.

La fin de vie du pape Jean-Paul II a inspiré ce pochoir à l'artiste Noaz qui l'a représenté tel un automate dans les rues de Madrid. Il semble effectuer sa prière de façon mécanique. Il est vrai que l'homme d'église continuait, malgré son état physique et intellectuel très dégradé, à assumer sa charge. On peut interpréter la mollette qui se trouve dans son dos comme le signe de sa faiblesse et de la manipulation exercée par ses conseillers. Pour Noaz, la figure papale est assimilée à un pantin interchangeable et manipulable à souhait. Il explique avoir voulu représenter cette figure religieuse car il avait été très choqué de constater qu'il était maintenu en vie par tous les moyens, en lui faisant « ingérer tout un tas de choses, en le droguant »[434]. Pourtant, il continuait d'être un chef d'État et d'assumer, supposément, ses fonctions. Cette réflexion sur la fin de vie « artificielle » du Pape nous autorise une remarque à propos de la forte contradiction que cette anecdote soulève. L'Église, qui défend la vie et l'ordre naturel des choses, a sciemment manipulé la fin de vie de son représentant ultime.

Noaz, *Juan Pablo II agonizando,* Madrid, 09.08.2005 © Brocco Lee

[434] Voir les propos de Noaz p. 578.

Turismo Raro, *Ratzinger : aborto no, pedofilia sí*, Madrid, octobre 2011
© Guillermo de la Madrid

Le collectif Turismo Raro est formé par des artistes gravitant autour du *Círculo de Bellas Artes* de Madrid. Il édite un fascicule proposant un parcours touristique alternatif de la capitale espagnole. Ainsi, outre le circuit montrant les interventions de *street art*, Turismo Raro offre le parcours « *Animales disecados* », recensant tous les « trophées de chasse » exposés dans les bars « *cutres* » de Madrid, ou encore toutes les devantures anciennes de magasins, les lieux mentionnés dans les œuvres littéraires, etc. Le collectif distribue ensuite le livret dans la rue ou l'abandonne sur des bancs publics. En 2011, à l'occasion de l'organisation des Journées Mondiales de la Jeunesse à Madrid, Turismo Raro a, en plus, élaboré un petit autocollant qu'il a laissé dans le fascicule. On y voit le visage de l'ancien Pape Benoît XVI accompagné de la légende sarcastique « *Aborto No*, *Pedofilia Sí* »[435]. Rappelons qu'il avait été accusé de couvrir des cas de pédophilie au sein de l'Église. Il est intéressant de souligner ici que les membres de Turismo Raro incitaient les lecteurs eux-mêmes à disséminer ces autocollants dans l'espace public.

Toujours à l'occasion des JMJ de Madrid, on peut mentionner l'action de l'artiste Neko qui, les 20 et 21 août 2011, a détourné un panneau publicitaire lumineux. Il a commencé par retirer l'affiche qui s'y trouvait, puis a peint le néon intérieur de rose. Enfin, il a recouvert

[435] Pour connaître les différents parcours proposés et lire une présentation du collectif, on peut consulter la page de Turismo Raro : http://turismoraro.blogspot.fr/.

certaines parties de façon à ce qu'une croix chrétienne apparaisse. Cette intervention ne témoigne pas d'une critique évidente. Pourtant, l'association du rose avec le symbole religieux peut laisser penser que Neko se moque de l'événement et désacralise la religion catholique. D'abord, on peut interpréter cette croix comme une action pleine de sarcasme visant à dénoncer le dévouement de la Communauté madrilène dans l'organisation de cet événement. Neko pourrait aussi vouloir établir un rapprochement ironique avec la position de l'Église à l'égard des amours homosexuelles. Enfin, il pourrait s'agir d'une intervention ironique signifiant tout simplement que l'amour des JMJ, symbolisé par la couleur rose, est artificiel, tout comme l'éclairage de ces néons.

1.3 Les grands combats

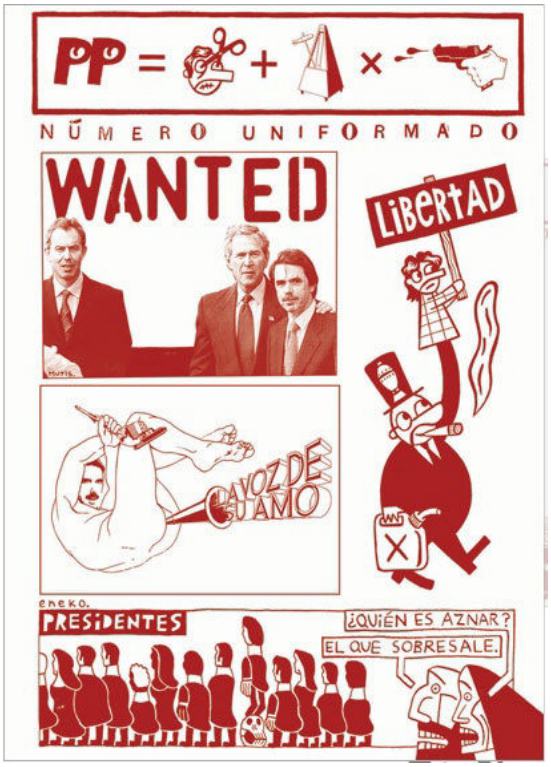
1.3.1 No a la guerra

Depuis 2003 et l'engagement des troupes militaires espagnoles dans la guerre en Irak, les productions de *street art* se sont faites plus incisives. Elles ont accompagné en image les plaintes croissantes venues de la société civile pour s'opposer à cette guerre considérée comme inutile et motivée par des ambitions impérialistes. Rappelons que de nombreuses pancartes « *no a la guerra* » avaient fleuri spontanément sur les balcons et que plusieurs rassemblements avaient été organisés pour manifester l'opposition à ce conflit et dénoncer les prises de décisions unilatérales du Gouvernement de l'époque. Parmi les artistes publics engagés dans cette bataille du « non a la guerre », on retrouve Sam3, El Niño de las Pinturas, le collectif El Cartel et Noaz. Tous sont intervenus dans la rue à plusieurs reprises pour s'opposer graphiquement à cette guerre.

Collectif, *No*, Grenade, avenue Fuentenueva, 2003 © Anne Puech

Pour commencer, nous allons nous intéresser à cette fresque co-réalisée par plusieurs artistes issus du graffiti comme Sam3, Kaneda et El Niño de las Pinturas. Elle a été réalisée en 2003 avenue Fuente Nueva à Grenade. Son envergure ainsi que la couleur rouge dominante ne peuvent qu'attirer le regard du passant. En observant la partie supérieure gauche de la fresque, on aperçoit des lignes verticales de différentes épaisseurs, semblables à un code barre. On pourrait ainsi supposer que les artistes ont voulu souligner ici l'inhumanité de la guerre et le peu de considération faite aux soldats et aux victimes. La fresque présente ensuite une scène de charnier d'une violence terrible. Cet amas de corps et de membres humains vise à incriminer le Gouvernement espagnol. La représentation de cette mort sordide qui renvoie à d'autres images épouvantables gravées dans la mémoire collective, permet de souligner combien ces procédés sont archaïques et contredisent toutes les leçons d'histoire. Quant au crâne peint sur le O du « NO », il ajoute à l'imagerie nauséeuse une plus-value intertextuelle. En effet, il est peut-être à relier aux peintures des Vanités qui suggèrent la fragilité de l'existence humaine. L'œil patient apercevra une autre référence, cubiste cette fois-ci, qui s'oppose aux courbes des victimes. Ces lignes, d'abord floues, deviennent plus nettes à mesure qu'elles se rapprochent du visage de George Bush, sur la partie basse de la peinture. Nous observons qu'elles naissent des corps allongés. Peut-être pouvons-nous considérer ces particules comme les âmes des défunts qui s'expriment et refusent d'une même voix le conflit armé, jusqu'à former les lettres NO ? Sur le bas de l'image sont représentés les *Twin Towers* et un crucifix, comme des références à la « Croisade » menée par l'ancien président des États-Unis. Si l'on s'attarde encore un peu plus, on verra que son visage est ceint d'une auréole. Ce travail collectif très impactant nous montre le refus de ces artistes, en tant que citoyens espagnols, de domination d'un peuple par un autre. C'est la mort inutile qu'ils dénoncent, mais aussi la suprématie d'une croyance sur l'autre. Ils renversent la barbarie et l'attribuent à ceux qui la prenaient comme prétexte à l'invasion en Irak et en Afghanistan. Ce système d'images fait donc de cette intervention un réquisitoire cinglant contre le Gouvernement de José María Aznar.

L'engagement dans cette guerre a inspiré une campagne de discrédit visant directement le chef du Gouvernement, à la tête du *Partido Popular*, le parti de la droite catholique espagnole.



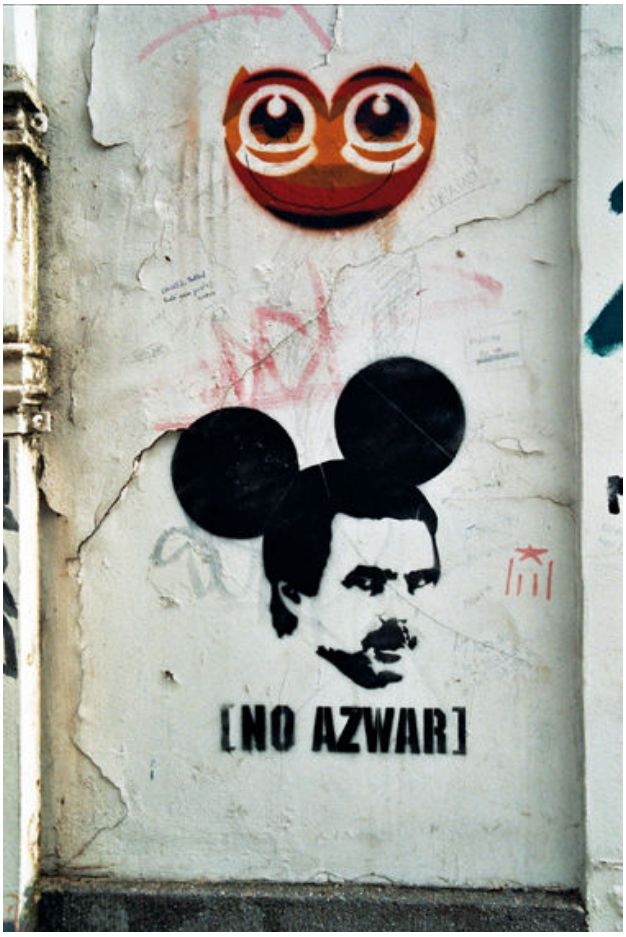
El Cartel, *Número Uniformado*, Madrid, 2003 © El Cartel

Pour commencer, intéressons-nous à cette affiche réalisée et collée en 2003 par le collectif El Cartel. Elle s'intitule *Número Uniformado*. L'équation du haut, qui semble incohérente à la première lecture, permet précisément à Olaf, son auteur, de souligner l'absurdité de certains raisonnements émis par des membres du *Partido Popular*. Sur la vignette inférieure, Mutis détourne une photographie de Tony Blair, George W. Bush et José María Aznar sur laquelle il a ajouté l'inscription « *Wanted* », comme s'il s'agissait de dangereux criminels. La vignette suivante représente le chef du Gouvernement espagnol dans une parodie cinglante d'une marque de disques. On comprend que la voix de son maître est en réalité celle de George W. Bush et que José María Aznar, faisant du zèle, ne fait qu'obéir sagement aux ordres du président des États-Unis. Le dessin de droite nous montre cette figure d'homme en costume avec de l'embonpoint. Il est de nouveau le symbole du pouvoir et manipule une marionnette qui elle-même brandit une pancarte sur laquelle est inscrit le mot « liberté ». De sa main droite, il porte un jerrican d'essence. En d'autres termes, l'invasion en Irak et en Afghanistan est présentée comme une bataille pour la liberté des peuples opprimés alors qu'elle n'est mue en réalité que par des ambitions économiques. Enfin, le dernier dessin nous montre une réunion de chefs d'États de dos. José María Aznar apparaît juché sur un crâne, ce qui le fait dominer l'assemblée. Si l'on interprète cette caricature, on peut lire d'une

part l'arrogance du chef du Gouvernement espagnol qui veut paraître plus grand que les autres. Par ailleurs, il faut peut-être y voir aussi la recherche de la reconnaissance de ses pairs. José María Aznar aurait ainsi établi son pouvoir sur la mort des populations civiles. Il aurait, dans cette lecture, manipulé l'opinion publique et se serait servi de cette guerre pour asseoir sa notoriété sur la scène internationale.

Auteur inconnu, *Aznar, Empleado del mes*, Barcelone, 2003 © Louis Bou

L'image d'un chef du Gouvernement espagnol zélé à la solde des intérêts américains est aussi apparue sur les murs de Barcelone, au moyen de cette affiche satirique le représentant comme « employé du mois » chez Mac Donald's.



Noaz, *No Azwar*, Madrid, 2003 © Noaz

Enfin nous évoquerons de nouveau le travail de l'artiste Noaz, qui a été particulièrement productif et mordant à ce sujet. Ses œuvres déclinent la figure du chef du Gouvernement espagnol affublée des oreilles de Mickey, symbole comme Mac Donald's des États-Unis, pour dénoncer de nouveau sa servilité à l'égard des ambitions de George W. Bush. La technique du pochoir a inspiré à Noaz un autre type d'intervention. Il a investi certains réverbères de la capitale espagnole, qui, lorsqu'ils s'allumaient, projetaient le visage de José María Aznar accompagné de la légende « *Azwar* ». Par ce jeu de mots, on comprend de nouveau qu'il s'agit d'une décision propre au chef du Gouvernement, prise en dépit des manifestations populaires contre cet engagement. Noaz désigne donc un responsable, José María Aznar, tout comme il l'incriminera après les attentats du 11 mars 2004 dans la gare d'Atocha.

Noaz, *11-13 M « Una mentira repetida mil veces se convierte en verdad »* ~~*Joseph Goebbels*~~ *Angel Acebes*, Madrid, rue Fuencarral, 09.04.2005 © César Tardaguila

1.3.2 Les amendes anti-graffiti et la vidéo-surveillance

Encore aujourd'hui, les inscriptions urbaines restent, dans l'inconscient collectif, des actes sauvages qui créent un climat d'insécurité. Les pouvoirs publics et les médias entretiennent parfois cette peur, en véhiculant l'image de graffeurs vandales et délinquants en marge de la société. Il est vrai que certains investissent des surfaces qui sont du domaine patrimonial ou privé. L'esthétique de leurs signatures n'est pas toujours des plus heureuses et relève parfois plus du gribouillis que du *tag*. Pourtant, parmi les représentants politiques, les médias et les habitants, peu osent remettre en question le monopole exercé sur les murs de la ville par les matraquages légaux en tout genre, campagnes publicitaires ou politiques. En outre, l'esthétique et l'éthique de ces affichages laissent parfois tout autant à désirer. Le *Partido Popular*, majoritaire dans la Communauté de Madrid, a profité de cette peur pour installer des caméras de vidéo-surveillance dans certains quartiers de la ville. Cette mesure,

ressentie comme une atteinte à la liberté, a provoqué une vive contestation de la part de certains habitants des quartiers les plus populaires comme Lavapiés. Des artistes publics ont décidé d'accompagner la protestation civile et de s'insurger contre ces mesures.

On a ainsi recensé un nombre très important d'interventions à ce sujet, allant des œuvres les plus hermétiques aux plus explicites. Dans la première catégorie, on peut relever le « No » du plasticien Santiago Sierra, inscrit en noir et en grand format sur certains murs madrilènes équipés de caméras. On peut aussi mentionner la réalisation tantôt au pochoir, tantôt à la mosaïque de l'inscription « *Feliz 1984* » par l'artiste Frágil. Elle évoquera tout de suite chez le lecteur avisé le roman de George Orwell, mais on ne peut pas assurer que cette intervention critique ait été comprise par le plus grand nombre.

Santiago Sierra, *NO a las cámaras de vigilancia*, Madrid, Lavapiés, 20.11.2009
© Guillermo de la Madrid

Frágil, *Feliz 1984*, Madrid, Lavapiés, 26.03.2009 © Guillermo de la Madrid

Le 17 octobre 2009, l'association de quartier de Lavapiés, *Un barrio feliz 1984*, a organisé un concours d'affiches, la *Exposición*, autour du thème de la vidéo-surveillance. Le *flyer* distribué pour l'occasion évoquait la politique de méfiance instaurée par le PP et invitait les habitants madrilènes à occuper la rue. Sur le petit prospectus, on pouvait lire l'argument suivant : « Nous voulons [...] nous reconnaître et nous rencontrer dans la différence, parce que le meilleur moyen de faire de l'espace public un lieu sécurisé, c'est en l'occupant »[436]. L'installation est sommaire et a réuni de nombreux participants, habitués des interventions urbaines ou non. On reconnaît sur l'affiche qui apparaît au premier plan le maire de Madrid d'alors, Alberto Ruiz-Gallardón, dont l'œil gauche est devenu l'objectif d'une caméra. La légende qui l'accompagne ne laisse pas de doute sur l'identité du personnage représenté « Gallardón te surveille ». Sur l'affiche précédente, on distingue un code barres sur fond noir, avec pour titre *¿Quién los vigila a ellos?*. Elle pose la question de l'impunité de certains représentants politiques tandis que les citoyens sont surveillés dans leurs moindres mouvements. L'affiche suivante représente un arbre dont les fleurs sont devenues des caméras de surveillance[437]. Ici, l'auteur semblerait accuser la Mairie madrilène d'investir dans des

[436] « *Queremos [...] reconocernos y encontrarnos en la diferencia, porque la mejor manera de hacer del espacio público un lugar seguro, es habitándolo* », consulter la page unbarriofeliz.wordpress.com.
[437] « Et eux, qui les surveille ? ».

caméras plutôt que de financer l'aménagement de lieux publics accueillant. Au lieu de créer des espaces de rassemblements qui développeraient les liens sociaux, elle tendrait au contraire, avec l'installation de la vidéo-surveillance, à participer de la méfiance collective et donc de l'individualisation des pratiques des citadins.

Collectif, *La exposición*, Lavapiés, Madrid, 18.10.2009 © Luismadrid

Parallèlement à cette manifestation ponctuelle, une campagne de fond a été réalisée par l'artiste Frágil et les membres du collectif *Un barrio Feliz*. Plusieurs affiches et pochoirs souhaitant aux passants une joyeuse année 1984 ont ainsi été régulièrement posés afin de signifier le rejet des 48 caméras de surveillance pour le seul quartier de Lavapiés. Frágil expliquait ces interventions et le clin d'œil à l'œuvre de George Orwell de façon ironique. « C'est que, dans ce monde splendide, libre et instantané, le spectacle orwellien doit continuer. Ici, la guerre c'est la paix, la liberté c'est l'esclavage, l'ignorance c'est la force et, bien entendu, votre contrôle c'est votre sécurité »[438]. Arrêtons-nous sur l'une des affiches

[438] « *Y es que en este mundo reluciente, libre e inmediato, el espectáculo orweliano debe continuar, aquí la guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza y por supuesto, su control es su seguridad* », Frágil sur les caméras de vidéo surveillance : http://www.escritoenlapared.com/2009/10/fragil-ringy-sakristan-en-lavapies.html. Voir le manifeste rédigé et diffusé par Frágil p. 497.

réalisée par le collectif *Un barrio Feliz*. On voit sur la partie supérieure gauche le logotype du collectif, puis la photographie d'une femme dont le visage à été masqué par un *smiley*. Sur la partie inférieure est inscrit « Sylvie M. immigrée présumée, enregistrée 1028 fois alors qu'elle se rendait au métro. Soyez tranquilles, on la surveille. Elle a peur de sortir de chez elle »[439]. Le collectif dénonce donc ce que seraient les réelles motivations de la Mairie madrilène et les dérives de la vidéo-surveillance. Les caméras serviraient en fait aux autorités à « ficher » les habitants et à traquer certains individus, dont les personnes en situation irrégulière. Par ailleurs, elles feraient naître la peur de se voir ainsi repérés par la police. Cette initiative, qui était présentée comme une mesure sécuritaire afin de maintenir la tranquillité d'un quartier, serait en réalité une source d'angoisse pour certains habitants.

Frágil, *Lavapiés 1984 un barrio feliz*, Madrid, 21.10.2009 © LD 21

[439] « *Sylvie M. presunta migrante grabada 1028 veces yendo al metro. Tranquilo, la están grabando. Tiene miedo de salir de casa* ».

Frágil a également disséminé sur les murs de la capitale espagnole des personnages à tête de caméra, accompagnés de la légende « Votre contrôle, c'est votre sécurité »[440]. Cette intervention fait à nouveau référence au roman de George Orwell. Dans un entretien réalisé le 8 juillet 2011, il est revenu sur cette intervention. Le propos de Frágil était d'assimiler cette surveillance civile au concept du « panoptique de Foucault » qui plaçait le gardien de prison au centre d'une architecture le permettant de surveiller sans être vu des prisonniers. Par extension, il renvoie à l'idée d'une ville soumise à un encadrement insidieux. Il souhaitait ainsi poser la question de l'identité, du rôle et de la légitimité de ceux qui surveillent et demander par là même « qui contrôle le surveillant ? ». En définitive, avec ce type d'installations, nous finissons tous par devenir des espions malgré nous. Car, dit-il, « le principe même de caméra a pour conséquence que le policier grandisse en toi ». Dans cette perspective, ces caméras génèrent un comportement délateur et fondent une société punitive. Pire encore, elles vont contribuer à modifier le comportement des individus qui vont s'imposer des « restrictions et s'auto-réprimer pour contrôler leur propre action ». En ce sens, les hommes-caméras de Frágil disent beaucoup plus que la seule critique de la mesure d'installation de la vidéo-surveillance. Ils dénoncent ainsi les « fins mécanismes du pouvoir » qui s'immiscent au plus profond de chacun, y compris lorsque l'on se trouve « seul, chez soi et que personne ne nous voit »[441].

Frágil, *Hombre-cámara*, Madrid, 17.11.2009 © Guillermo de la Madrid

[440] Voir la page *Flickr* de l'artiste Frágil : http://www.flickr.com/photos/mundofragil.
[441] On peut retrouver l'intégralité de cette articulation énoncée par Frágil p. 562.

Auteur inconnu, *Sonríe, estás siendo grabado*, Madrid, 17.11.2009 © Guillermo de la Madrid

Enfin, parmi les interventions plus explicites, il y a celle de Dos Jotas qui a recouvert de façon très discrète les panneaux annonçant la présence des caméras. L'œil distrait ne prendra pas garde aux menus détournements que l'artiste a effectués : le code graphique des panneaux est respecté –couleur, police, symboles– mais on remarque certains détails frappants. Sur la partie supérieure de l'autocollant qu'il a confectionné, le symbole de la ville de Madrid est modifié, l'arbre sur lequel l'ours s'appuie est devenu un symbole de l'euro. Quant au texte placé en dessous, il indique « Madrid ? Direction de l'évangélisation culturelle ». L'auteur reprend ainsi certains éléments clés des panneaux de communication officiels pour les détourner et faire des élus madrilènes des représentants politiques religieux mus par des intérêts économiques. Sur la partie inférieure, on peut lire ce texte ironique « Vous pouvez demander la vidéo souvenir de votre passage dans cet espace urbain surveillé, propre et aménagé, à la Direction Générale de la Sécurité. Vidéo enregistrée et éditée par des professionnels du secteur bénéficiant de plusieurs années d'expérience »[442]. Nous l'avons vu,

[442] « *Puede pedir el vídeo recordatorio de su tránsito por este espacio urbano vigilado, limpio y diseñado a la Dirección General de Seguridad. Vídeo grabado y editado por profesionales del sector con años de experiencia* ».

l'artiste Dos Jotas s'attache à poser la question de la place de l'individu dans nos sociétés et de la sécurisation croissante qui est, pour lui, une entrave à la liberté individuelle. Cette préoccupation prend aussi forme dans cette intervention qui détourne les affiches officielles de la Mairie pour mieux se railler des orientations et des décisions politiques qu'elle applique.

Dos Jotas, *Zona controlada por su uso y disfrute*, Madrid, Février 2011 © Alberto de Pedro

On observe donc qu'à Madrid, l'installation de caméras de vidéo-surveillance a provoqué la colère de certains artistes publics. Leurs réactions graphiques ont généré un conflit ouvert avec la Mairie. Chacun défend sa conception de l'espace public, car l'enjeu est important. Ainsi, celui qui possède la parole publique peut modeler l'image d'un quartier et imposer sa conception sociétale. Cet enjeu d'apparences est donc profondément lié à l'idéologie. Derrière la bataille que se livrent ces deux camps, on devine d'une part les préoccupations sécuritaires du maire de l'époque, Alberto Ruiz-Gallardón, et d'autres part les aspirations libérales de certains artistes qui luttent graphiquement pour préserver la liberté d'action et de mouvement dans l'espace public.

Parmi les combattants déterminés, une élue de la Mairie s'est particulièrement distinguée. Il s'agit d'Ana Botella, l'épouse de l'ex-premier ministre José María Aznar et conseillère à la question environnementale à la Mairie de Madrid. Considérant que les artistes publics étaient allés trop loin dans l'exercice de ce contre-pouvoir, elle a engagé des mesures répressives sévères à leur encontre, à commencer par un appel public à la délation. Sans doute s'agit-il pour Ana Botella d'une question très personnelle puisque son mari a été, nous l'avons vu, une cible récurrente des œuvres de *street art* contestataires.

1.3.3 Le Ana Botella Crew

La bataille, engagée depuis 2009, oppose donc Ana Botella et un collectif d'artistes, le Ana Botella Crew. Leur première action a consisté à élaborer des pochoirs avec la véritable signature de la conseillère municipale, signature qui a été massivement diffusée sur différents supports –murs, bouches d'égouts, trottoirs, barrières, mobilier urbain– non seulement dans la capitale mais sur tout le territoire espagnol[443]. Les membres du Ana Botella Crew s'insurgeaient ainsi contre la multiplication par cinq du montant de l'amende pour toute inscription urbaine illégale, sentence qui était à son initiative. L'action a eu un tel succès que nous pouvons voir désormais sa signature hors des frontières car le collectif continue d'envoyer, à qui le souhaite, le modèle du pochoir par courrier électronique. Chacun peut ainsi fabriquer son propre pochoir en découpant les contours de la signature puis en projetant un jet de peinture sur le document.

[443] Ana Botella Crew, *Firma Ana Botella, salida de emergencias*, Madrid, 21.10.2009 © Ana Botella Crew.

La deuxième action du ABC intitulée « *Ana Botella se merece un monumento* » a consisté à poser sur les statues de la capitale un masque à l'image d'Ana Botella en arguant ironiquement qu'elle méritait un monument[444]. Le propos était de dénoncer les arguments qu'elle avait employés pour expliquer son rejet du mariage homosexuel, ainsi que ses discours alambiqués, voire incompréhensibles sur les genres et leurs prérogatives[445].

Ana Botella Crew, *Ana Botella se merece un monumento*, Madrid, 15.02.2010
© Ana Botella Crew

En juillet 2010, les membres du Ana Botella Crew ont récidivé avec cette campagne visant à décrédibiliser la conseillère aux affaires environnementales. Ils ont décidé de lui souhaiter un bon anniversaire, à leur manière. Cette action a rassemblé, sur des affiches en noir et blanc et en format A3, les représentants de la droite de l'époque, parfois impliqués dans des affaires de corruption ainsi que les porteurs des idéologies les plus conservatrices ou les partisans du tout-marché.

[444] Notons que les initiales du collectif forment un ironique ABC, il s'agit du titre d'un journal conservateur espagnol.
[445] On fait référence ici aux déclarations dans lesquelles elle compare une relation homosexuelle à l'union entre une pomme et une poire pour expliquer que le mariage entre personnes du même sexe n'est pas viable. Deux pommes qui s'unissent donneraient naissance à des pommes tandis qu'une pomme et une poire ne pourraient rien générer du tout car leurs « composants sont différents ». On retrouve les déclarations d'Ana Botella sur la chaîne *Telecinco* en octobre 2004 sur le lien suivant : http://www.youtube.com/watch?v=DFwU4HtQZ5Y.
Voir aussi les photographies mises en ligne par le collectif : http://www.flickr.com/people/anabotellacrew/.

Ana Botella Crew, *Manuel Fraga :Aunque la Memoria Histórica me falle, Nunca Máis me olvidaré de tu cumple. Felicidades, Anita*, Madrid, 23.07.2010 © Ana Botella Crew

Ana Botella Crew, *José María Aznar : Siempre tendrás un bigote, una melena y a España a tu lado. Hapi birday, Virgen Santa*, Madrid, 23.07.2010 © Ana Botella Crew

Outre Manuel Fraga, José María Aznar, Amancio Ortega, le PDG de Zara, Nicolas Sarkozy, Silvio Berlusconi, Rupert Murdoch, Henry Kissinger ou encore Mel Gibson, ce sont des femmes de la droite réactionnaire qui prennent la parole afin de féliciter leur « amie » Ana Botella. Les messages qui lui sont adressés, ainsi qu'aux citoyens madrilènes, sont multiples. Le Ana Botella Crew invente un arbre généalogique à la conseillère municipale. Les membres du PP espagnol semblent être liés, telle une grande famille, à l'oligarchie conservatrice mondiale. Ana Botella est à la fois la mère de Condoleezza Rice, à qui elle a tout appris : « *Everything I know, I've learnt it from you* » ; mais aussi la fille de Margaret Thatcher, qui la pressent comme la future dame de fer « *You're the next Iron lady. Happy birthday daughter* ». Le ABC va plus loin encore, en insinuant qu'Ana Botella est liée à des financements illégaux. Liliane Bétencourt lui promet une enveloppe, tandis que Rita Barbera, qui exulte, la désigne comme sa collègue. Rappelons que Francisco Camps, qui apparaît sur l'affiche du Ana Botella Crew aux côtés de la mairesse de Valence, était au centre de l'« affaire Gürtel ». Il était l'objet de poursuites engagées par le juge d'instruction Baltasar Garzón, dans une affaire de corruption touchant des membres du *Partido Popular*. Francisco Camps, président de la Communauté de Valence, est ainsi soupçonné d'avoir reçu entre 2005 et 2008, avec plusieurs de ses collègues, des costumes pour une valeur de douze mille euros payés par une filiale qui était en charge d'organiser les soirées du Parti Populaire. D'où la joie de Rita Barbera, dont la photographie fut prise après une victoire électorale, et la phrase cinglante : « *Estamos más contentos que Paco cuando entra en la sastrería* »[446]. Enfin, on peut évoquer le portrait de Sarah Palin, dont les propos polémiques ont souvent été moqués par certains de ses concitoyens. Nous pouvons lire sur le message adressé à Ana Botella : « *They envy our intelligence. Kiss kiss kiss* ». L'ironie est mordante. Les détracteurs de Sarah Palin, comme ceux d'Ana Botella –et donc le propre ABC– ne sont que des jaloux qui ne comprennent rien à la finesse de leur stratégie politique. Le « *kiss kiss kiss* » final ne fait qu'accentuer la moquerie concernant les capacités réflexives de l'ex-gouverneur d'Alaska.

Ces portraits photographiques, sortis de leur contexte de production, trouvent leur tonalité critique grâce à leur légende respective. La forme est ainsi détournée –sourires assumés, attitudes outrageusement enthousiastes, regards complaisants– pour attaquer Ana Botella, révéler ses failles et les passer à la loupe. Le collectif mène une campagne d'attaque frontale contre la politique des membres du PP en dénonçant leurs positions religieuses jugées

[446] « On est aussi heureux que Paco quand il entre chez le tailleur ».

rétrogrades, leur malhonnêteté supposée ou avérée et en exprimant leur doute quant à leurs capacités à penser. Les actions du Ana Botella Crew ont bénéficié d'une couverture médiatique assez importante[447].

2 La crise économique

La crise économique qui touche l'Espagne depuis l'année 2008 a fait plonger une grande partie des Espagnols dans une situation d'incertitude, de précarité et parfois de pauvreté. Elle a aussi permis de développer une multitude d'initiatives plus ou moins politisées visant à désigner des responsables de cette crise et à proposer des solutions alternatives pour tenter d'aider les Espagnols dans leur quotidien. Parmi ces différentes manifestations, on peut relever le développement du travail associatif, mais aussi l'occupation d'immeubles vides ou la construction de jardins ouvriers avec, par exemple, la transformation des friches laissées par des immeubles démolis en jardins potagers biologiques. On pense bien sûr également aux Indignés qui ont permis de faire converger toutes ces initiatives locales en un seul et même mouvement unifié et contestataire. Les prises de position d'une partie de la société civile et la volonté d'affirmer leur souveraineté ont permis de faire émerger des questions sur l'orientation économique prise par les différents Gouvernements de José Luis Rodríguez Zapatero et de Mariano Rajoy.

Les artistes publics mettant en images certaines préoccupations sociétales, nous proposons donc de voir ici de quelle manière ils ont traité la crise économique. Leurs interventions se font incisives quand elles remettent fortement en question la viabilité du système économique national et l'incidence des pouvoirs financiers sur les prises de décisions politiques. Nous verrons donc pour commencer comment les responsables politiques et les banques sont attaqués, leur légitimité et leur éthique remises en question. Parce qu'elle encourage les consommateurs à toujours plus de dépenses alors que la situation de crise est manifeste, la publicité est perçue par certains artistes publics comme un battage indécent. Nous poursuivrons donc avec les attaques des symboles de la consommation outrancière. Enfin, nous nous arrêterons sur les représentations de la pauvreté et les incitations à la révolte que ces images choquantes semblent vouloir attiser.

[447] Les différentes campagnes réalisées par le Ana Botella Crew sont d'une telle charge critique qu'elles ont été traitées par d'importants médias espagnols, comme *El País, El Mundo, ABC, La Vanguardia, El Economista* ou encore la *Cadena SER*. La campagne de discrédit de la conseillère aux affaires environnementales a donc pris une ampleur nationale.

2.1 Les responsables

2.1.1 Les représentants politiques

L'essai que le photographe Brassaï avait consacré aux graffiti mentionnait une société mécanisée que les inscriptions publiques combattaient en ce qu'elles étaient spontanées et échappaient à tout contrôle. Nous avons évoqué un symbole qui revenait systématiquement dans les interventions publiques du Niño de las Pinturas, celui de l'engrenage. Pour nous, il pourrait symboliser ce que l'homme subit et en quoi il en est victime. Cet élément serait donc la métaphore de la société mécanisée évoquée par Brassaï, soumise à une logique à la fois puissante et inéluctable. Sur cette peinture réalisée à Grenade, il semblerait que l'idée de prédétermination soit également incarnée par le Christ simiesque[448]. Les brebis, qui, par la parabole du Bon Pasteur, représentent le chrétien fidèle à leur guide, regardent toutes dans la même direction. Fidèles, elles attendent la parole d'un singe qui a emprunté son couvre-chef à l'oncle Sam. Car, pour El Niño de las Pinturas et pour de nombreux artistes publics, la figure animale ainsi affublée est un symbole de pouvoir et d'argent. En somme, le singe, qui est souvent associé à la laideur morale, serait ici un meneur démagogique, qui s'adresse aux brebis par l'onomatopée « bee », considérant ses disciples comme des ignorants qu'il se doit de guider. Juché sur une croix, il domine ses fidèles et leur indique le chemin à suivre. El Niño de las Pinturas semble accuser une société

[448] El Niño de las Pinturas, *Simio y borregos*, Grenade, 14.08.2008 © Marie Barthélémy.

qui asservit l'homme et détruit toute forme de solidarité. Il pourrait aussi s'agir d'une critique de cette masse qui écoute, sans se rebeller, les préceptes d'un guide qui, de toute évidence, n'est pas animé par des élans humanistes.

Noaz, *¿ En qué piensan nuestros gobernantes ?*, Madrid, 07.09.2009 © Nuri Dao

L'artiste Noaz a également repris cette image du singe comme métaphore du pouvoir politique dans une série qu'il a réalisée à Madrid en 2009. On y voit un chimpanzé de profil, les yeux clos, se tenant le menton dans une attitude de réflexion intense. Le collage est accompagné du slogan « À quoi pensent nos dirigeants politiques ? ». Cette intervention est une antiphrase, car pour Noaz, les élus ne pensent pas à grand chose, ou tout au moins, font mine de réfléchir sans parvenir à être à la hauteur de leurs prérogatives. Ils ne seraient que des idiots qui n'ont pas évolué à la même vitesse que leurs semblables. Il va sans dire que cette série propose un point de vue très critique sur les responsables politiques espagnols. Pour l'artiste, dès lors qu'un individu accède au pouvoir, il ne serait plus guidé par l'intérêt général. Il faut ajouter que Noaz est un militant clairement marqué à gauche qui vit à Madrid,

Communauté autonome dont la gouvernance est assurée par la droite. Par ailleurs, il avait appelé, sur son *blog*, à ne pas voter pour les deux grands partis politiques du PSOE et du PP aux dernières élections générales[449].

Neorrabioso, *Vuestro nivel de vida es nuestro nivel de muerte*, Madrid 21.11.2012
© Neorrabioso

Neorrabioso, *La clase dirigente no dirige gente : digiere gente*, Madrid 21.11.2012
© Neorrabioso

[449] Son *blog* ne recense pas que des manifestations artistiques, il présente certains billets d'humeur de l'artiste : http://noazmadrid.blogspot.fr/.

Enfin, nous souhaitions revenir sur le poète Neorrabioso qui se montre, lui aussi très critique vis-à-vis des responsables politiques. Il a réalisé plusieurs interventions à ce sujet à Madrid. Sur la première, on peut lire « Votre niveau de vie est notre niveau de mort ». Cette phrase oppose deux types d'individus, ceux qui commandent et ceux qui subissent et il semblerait que les premiers s'appuient sur la force vitale des seconds pour vivre dans l'opulence. L'utilisation des possessifs ne fait que renforcer l'idée de deux camps qui se font face, celui des dominants assimilé à la vie et celui des dominés, à la mort. Ce chiasme permet donc au poète de dénoncer une situation arbitraire et d'inciter le lecteur à se révolter. Sur la seconde intervention, il cite le poète et slameur argentin Diego Mattarucco, « La classe dirigeante ne dirige pas les gens, elle digère les gens ». On retrouve de nouveau cette idée de confrontation entre deux groupes. Celui des potentats utilisent la force d'une majorité d'individus –« les gens »- pour assouvir ses besoins vitaux. Leur pouvoir serait donc assumé abusivement au détriment d'une classe inférieure qui ne serait considérée que pour sa force de travail.

Notons que toutes ces interventions ne désignent personne nommément ni n'incriminent aucun parti politique précis. D'abord car cela leur assure un peu plus de répit sur le mur, ensuite peut-être car c'est une manière d'aiguiser le sens critique du lecteur : il se fera sa propre idée des responsables de cette crise. Cette marge d'interprétation laisse donc aux regardants la possibilité de s'approprier individuellement ce type d'inscriptions.

2.1.2 Les banques dans le viseur

Auteur inconnu, *Romper en caso de crisis*, Madrid, Banque Santander de Villalba 17.04.2013
© Guillermo de la Madrid

Les intervenants publics se sont montrés particulièrement productifs à ce sujet, Neorrabioso en tête, avec un nombre important d'inscriptions réalisées sur les murs de différentes banques. Parmi ces écrits, certains sont politiquement très engagés dont celui-ci, réalisé sur la façade d'une agence de la Caja Madrid qui sonne comme un avertissement, « *La noche y la rebeldía siempre vuelven* »[450]. On peut interpréter la nuit comme un élément cyclique, dans ce cas, le poète met en garde les banquiers contre le renouvellement de la contestation. Mais cela peut aussi être pris symboliquement, la nuit pouvant faire référence à une force ténébreuse, on menace donc ici de reprendre la lutte dans sa forme la plus déterminée. Une autre, plus ironique, mentionne sur le mur de la BBVA « On m'a volé mon portefeuille vide » tandis que celle-ci incrimine directement les banquiers « Vous avez des caillots de sang sur vos cravates ». Neorrabioso fait probablement référence aux personnes qui se sont donné la mort suite à un endettement très important ou à une expulsion de leur domicile. En effet, depuis 2008, le nombre de suicides en Espagne a augmenté de façon notable, devenant la principale cause de décès en dehors des maladies. En septembre 2012, le

[450] « La nuit et la rébellion réapparaissent toujours ».

Congrès National de Psychiatrie organisé à Bilbao avait déterminé que les problèmes économiques étaient la raison principale qui poussait ces Espagnols à se donner la mort[451]. Cette inscription pointe donc des entités financières assassines et des banquiers responsables.

Neorrabioso, *Me han robado mi cartera vacía*, Madrid, 22.09.2012 © Neorrabioso

Neorrabioso, *Lleváis grumos de sangre en las corbatas*, Madrid, 06.01.2013 © Neorrabioso

[451] Voir l'article de L. López en date du 26.10.2012 pour le quotidien basque *El Correo* : http://www.elcorreo.com/vizcaya/v/20121026/pvasco-espana/nueve-personas-suicidan-cada-20121026.html.

El Cartel a également élaboré une affiche intitulée *Número Forrado*[452]. Parmi les différents dessins, on voit celui d'un crâne devenu une tirelire ou comment la raison humaine est remplacée par une logique financière. Un autre représente un homme de pouvoir, en chapeau haut de forme en train d'allumer un cigare. Il semble avoir accumulé sa richesse sur le dos d'individus écrasés par des pièces de monnaie. Ces illustrations mêlent toutes le pouvoir financier et la mort et renvoient à l'idée de banquiers et d'hommes politiques sans scrupule.

Dos Jotas, *Guillotina para los potentados*, Madrid, 18.04.2013 © Dos Jotas

[452] Le verbe familier « *forrarse* » équivaut à s'enrichir abusivement, à « s'en mettre plein les poches ». Nous proposons donc la traduction « Numéro plein les poches ». El Cartel, *Número forrado*, Madrid, 2013 © El Cartel.

Dos Jotas est aussi intervenu à plusieurs reprises, notamment ici, dans le métro de Madrid, pour laisser ses autocollants parodiant ceux qui indiquent une sortie de secours. On comprend que le salut économique de l'Espagne passe par l'exécution de tous ceux qui ont provoqué la crise ou qui se sont enrichis sur le dos des Espagnols. Le symbole du haut-de-forme est de nouveau présent pour désigner ceux qui détiennent le pouvoir. Il est intéressant de voir le parallèle qu'établit Dos Jotas entre la situation de crise actuelle et la Révolution française. Si, à l'époque, le roi avait été exécuté pour l'injustice et l'illégitimité que supposait son pouvoir, aujourd'hui, il semblerait que les dirigeants politiques et des banquiers « complices » soient les nouveaux despotes. Dans cette logique, ils entretiendraient donc sciemment les inégalités pour conserver leurs prérogatives.

Nombreux sont les artistes qui incitent à s'attaquer directement aux entités financières. Un collectif a ainsi collé ces marteaux brise-vitres près des guichets automatiques. On encourage donc les passants à une forme d'action directe.

Auteur inconnu, *Martillo rompecristales : anti-cajero*, Madrid, 08.08.2009

© Guillermo de la Madrid

L’artiste Padu a détourné le logotype de Caja Madrid pour élaborer ce pochoir qu’il a laissé sur les murs des différentes agences de la banque. L’ours vert apparaît les yeux bandés, un pistolet à la main, tandis que la légende a substitué le mot « *Caja* » par « *Atraca* », c’est-à-dire « Braque ».

Padu, *Atraca Madrid*, Madrid, 05.04.2013 © Guillermo de la Madrid

L’intervention de Noaz va également dans ce sens et encourage les citoyens à venir se servir directement dans les caisses de la banque Santander. Lui aussi détourne les codes graphiques de l'entité bancaire en utilisant une police et des couleurs identiques à celles qu'elle emploie.

Noaz, *Romper en caso de bancarrota*, Madrid, 15.09.2009 © Noaz

Ces réappropriations de logotypes prêtent à confusion car elles reproduisent fidèlement les sigles de certaines banques. Pourtant, les messages qui apparaissent encouragent à des actions illégales. Pour ces artistes, elles sont légitimes car ils considèrent que les banques n'ont pas agi de façon éthique et juste. Ils les tiennent pour responsables de la crise et du dénuement vécu par une grande partie de la population. Il s'agit en quelque sorte d'encourager à répondre à la truanderie par le banditisme.

Hannah Arendt, qui considérait la violence comme « la sage-femme de l'histoire » affirmait à ce propos que les forces de développement cachées de la « productivité humaine, dans la mesure où elles dépendent de l'action humaine libre et consciente, ne voient le jour que grâce à la violence des guerres et des révolutions. C'est seulement dans ces périodes violentes que l'histoire montre son vrai visage et dissipe le brouillard d'un bavardage hypocrite qui n'est que de l'idéologie»[453] . Cette violence par l'image est symbolique et toute relative si on la compare à la guerre évoquée par la philosophe. Pourtant, ces artistes semblent s'aligner sur cette considération de l'action violente comme moteur vital et purgatif. Face à la situation de crise économique qui est ressentie comme profondément injuste par une grande partie de la société civile espagnole, le « bavardage idéologique » ne semble guère efficace pour renflouer les comptes et c'est la banque qui apparaît à la fois comme coupable mais aussi comme solution à la situation de précarité. Tout naturellement, on encourage donc les citoyens à s'en prendre aux entités bancaires et à passer à l'acte.

[453] Hannah Arendt, *op. cit.*, p. 34.

2.2 La critique de la consommation et les réactions face à la paupérisation.

Auteur inconnu, *Papa Noel armado : Compra compra compra*, Barcelone, 25.11.2009
© D. Crausby

2.2.1 La publicité

Si publicité et *street art* entretiennent des rapports étroits dans leurs façons d'occuper l'espace et dans leur volonté d'atteindre un certain type de langage universel –matraquage, visibilité, intelligibilité et concision– ces deux formes d'affichage public ne sont pas animées par les mêmes motivations ni ne servent les mêmes desseins. La publicité, en tant qu'instrument au service de puissantes entreprises, est fortement contestée par une partie de la population, d'autant qu'elle est parfois considérée comme une insulte à la pauvreté. On pointe sa nocivité, qu'elle soit appuyée par des arguments idéologiques ou écologiques. Depuis les années 2000, plusieurs collectifs se sont formés pour organiser des actions anti-publicité. Au-delà de la pollution visuelle que suppose la présence massive de la réclame dans la vie quotidienne, ces collectifs sont souvent animés par des préoccupations périphériques, comme la cause féminine ou les alternatives au système économique mondialisé.

On connaît la part d'action militante chez une majorité des artistes publics qui nous intéressent ici, c'est pourquoi notre corpus présente un grand nombre d'interventions réfractaires à la réclame et aux installations mises en place pour favoriser sa diffusion et sa portée.

Santiago Cortizo, *Cierra la ventana*, Madrid, 2007 © Javier Abarca

L'artiste Santiago Cortizo a, par exemple, réalisé cette campagne dans plusieurs villes espagnoles en 2007, juste avant que les effets de la crise économique n'atteignent la péninsule Ibérique. Son action, quoique discrète, consistait à coller sur les panneaux publicitaires, une signalétique de fermeture de page semblable à celle des ordinateurs PC : une petite croix rouge surmontée d'une flèche blanche située au même endroit que sur un écran, sur le coin supérieur droit. Cette intervention faisait de la publicité dans l'espace public un spam, c'est-à-dire une réclame indésirable et envahissante. Santiago Cortizo accuse donc ici un élément superflu, qui est imposé de façon abusive à la vue des passants.

Les panneaux publicitaires lumineux sont une cible privilégiée des artistes publics car ils offrent un cadre et un éclairage intéressants du point de vue esthétique. Plusieurs artistes sont des habitués de ce type de détournements, comme le très prolifique Neko ou le photographe Alberto de Pedro. D'autres intervenants, comme les artistes Rosh et Nuria Mora, ont investi plusieurs panneaux de la ville de Madrid pour les occuper de façon alternative. Les affiches de Rosh présentent un design très simple : une courte inscription sur fond blanc. Cette esthétique épurée tranche volontairement avec celle des affiches publicitaires bien souvent surchargées de couleurs pour parvenir à attirer l'attention du passant. Quant à l'inscription qui y figure, « sans commentaire », elle est intéressante à plusieurs égards. Elle s'oppose bien sûr de nouveau à cette surcharge d'informations présente sur les affiches classiques. Elle peut aussi être interprétée comme une critique de ces panneaux installés par l'entreprise JC Decaux, « sans commentaire » serait ici à prendre comme une litote et soulèverait, derrière cet énoncé de type expressif, une multitude de questionnements à propos de ces supports invasifs. D'autres messages élaborés par Rosh sont apparus sur le même modèle comme « *Fue un instante* », « *Tú y yo* » ou encore « *Silencio* »[454]. Ces messages opposent à une réclame prosaïque un contenu poétique, qui laisse la place à l'imagination et à l'interprétation de chacun.

Rosh, *Sin comentarios*, Madrid, 22.02.2012 © Guillermo de la Madrid

[454] « Ce fut un instant », « Toi et moi » et « Silence ».

Nuria Mora, dont nous avions présenté certaines des figures géométriques, a elle aussi été inspirée par les panneaux lumineux. Elle en a investi plusieurs, dont celui-ci situé dans la très fréquentée rue Preciados. On remarque d'abord la rupture que suppose son intervention par rapports aux affiches publicitaires. La couleur unie du cadre puis la profusion de couleurs des formes situées au centre de la création tranchent avec l'esthétique habituelle des affiches de réclame. Nuria Mora travaille sur le relief et propose, en outre, une rupture formelle. Le centre du panneau est occupé par une multitude de pliages en origami. Enfin, elle a laissé un espace de vide, de sorte que le panneau conserve une partie de sa transparence au-dessus des formes de couleurs. De nouveau, le propos de l'artiste est de convoquer la sensibilité des regardants et de perturber leurs habitudes de passants et de consommateurs.

Nuria Mora, *Geometría y volumen, recto*, Madrid, rue Preciados, 13.07.2009
© Guillermo de la Madrid

Nuria Mora, *Geometría y volumen, verso*, Madrid, rue Preciados, 13.07.2009
© Guillermo de la Madrid

C'est muni d'un bonnet masquant leurs visages que les artistes Jaime Alekos, Alberto de Pedro et Neko sont venus recouvrir les grands panneaux de la station de métro Antón Martín. Tout comme les panneaux lumineux, ceux-ci sont prisés car ils offrent une bonne visibilité et un cadre qui met en valeur la création. Mais ce genre d'intervention suppose aussi un travail préparatoire très lourd. Nous avons choisi de commenter les interventions de Jaime Alekos et d'Alberto de Pedro. Leur campagne d'affichage illégal permet d'assister au *work in progress* des artistes publics. Les deux photographes ont ainsi capté un instant de ce qu'est l'envers du décor du *street art* et restituent image par image les étapes importantes de ce travail. À gauche, la photographie de Jaime Alekos présente un individu en train de marcher le long des rails, son matériel à la main. Il est probablement en train de repérer les lieux ou vient d'achever une peinture et rentre chez lui. Toujours est-il que le photographe nous offre une mise en abyme intéressante, qui pourra être interprétée comme une provocation, car cette scène se déroule précisément dans le métro madrilène, de nuit. L'affiche de droite, réalisée et collée par Alberto de Pedro, nous montre l'artiste Roa en plein travail. Il semble avoir bientôt terminé son œuvre. La lumière du réverbère nous indique qu'il s'agit d'un travail réalisé la

nuit. Le temps de l'attente du prochain métro, Jaime Alekos et Alberto de Pedro offrent donc leur travail avec ce photo-reportage sur un artiste public. Ils suggèrent par la même occasion de remplacer la publicité par des interventions artistiques. En outre, avec cette bravade, ils jouent avec les contrastes en exposant dans un lieu surveillé par des caméras de vidéo-surveillance le travail clandestin de ces artistes qui se doivent de rester discrets.

Jaime Alekos, Alberto de Pedro, *Intervención en Antón Martín*, Madrid, station de métro Antón Martín, 2010 © Alberto de Pedro

L'artiste Sam3 combat fermement la publicité, soit en élaborant des fresques destinées à avertir de sa nocivité, soit en attaquant directement certains panneaux publicitaires. Sur la peinture suivante, qu'il a réalisée à Barcelone, il détourne le message d'avertissement qui figure sur les paquets de cigarettes pour le transposer à la réclame. Selon lui, la publicité serait une source d'angoisse et d'aliénation. Une autre action a consisté à peindre sur des panneaux nettoyés de leurs affiches des plaies en trompe-l'œil comme si l'on venait de les lacérer. Sam3 s'attaque violemment à la publicité, même s'il ne s'agit que de violence symbolique, il s'en prend « physiquement » aux supports pour souligner leur nocivité et nous renvoyer à leur propre agressivité.

Sam3, *La publicidad mata*, Barcelone, date inconnue © Rosa Puig

Sam3, *Carteles lacerados*, Madrid, Fontana 30.04.2009 © Guillermo de la Madrid

Nous évoquerons enfin l'action de 3ttman, Ekta et Pelukas qui ont recouvert tout un mur d'affiches de réclame par une peinture en grand format. Il faut dire que 3ttman est, lui aussi, intervenu à plusieurs reprises sur des affiches pour les recouvrir de ses personnages et les détourner. On comprend que l'action a été réalisée de façon assez spontanée car, sur le résultat final, on aperçoit qu'ils ont intégré certains éléments des affiches à leur création, comme le visage du chanteur Rafael ou ce qui lui sert d'éventail.

3ttman, Ekta, Pelucas, *Verano del amor*, Madrid, 29.06.2006 © 3ttman

Si ces attaques graphiques traduisent toutes un rejet de la publicité, le passage à l'acte est motivé par différentes raisons. Il s'agit dans certains cas de reprendre son territoire. On repeint alors par-dessus les affiches de réclame ou l'on investit les panneaux lumineux. Outre les artistes que nous avons évoqués, comme Nuria Mora, Alberto de Pedro, Neko ou encore 3ttman, nous avons recensé de nombreuses interventions de ce type, réalisées à même les panneaux ou les affiches. Ainsi, Remed ou encore José Trobo sont aussi des habitués de ce type de détournements. À plusieurs reprises, ils ont peint sur les affiches de réclames présentes dans l'espace public espagnol en épargnant parfois certains détails pour les intégrer à leurs créations et ainsi donner forme à une œuvre délestée de tout poids mercantile.

D'autres fois, il s'agit de dénoncer les effets pervers de la publicité. Les actions de Sam3, Rosh et de Santiago Cortizo témoignent de ce rejet et de ces mises en garde. Tout comme cette action réalisée à Madrid et rapportée par Guillermo de la Madrid le 16 juin 2009 : « Lundi dernier, une trentaine de panneaux publicitaires [...] sont apparus barrés d'une croix dans une action que certains nommeraient un *culture jamming* mais qui me semble plus s'apparenter à un pur acte de guérilla. Lundi soir, [...] j'ai pu les voir depuis ma voiture et l'effet est spectaculaire »[455]. Deux choses nous semblent intéressantes à relever. En premier lieu, l'emploi du terme « guérilla » traduit bien la violence avec laquelle certains artistes s'attaquent à la publicité. D'autre part, l'adjectif « spectaculaire » semble renvoyer à ces artistes qui investissent les supports à la hauteur de la démesure des invasions publicitaires. Ils pensent ainsi leurs créations en grand, de façon à ce que le discrédit qu'ils souhaitent jeter sur les campagnes de réclames soit vu par un maximum d'individus. Pour l'artiste public Zevs, le détournement des images et des logos publicitaires consiste, « comme en *aïkido*, à récupérer la puissance de l'adversaire pour la retourner contre lui »[456]. Dans tous les cas, il s'agit de détournement et de parodie dans un but critique de la société de consommation et de ses instruments[457].

[455] « *El pasado lunes, una treintena de paneles publicitarios [...] aparecieron tachados, en una acción que algunos denominarían como culture jamming pero que a mí me parece puro arte de guerrilla. El lunes por la noche, [...] pude verlos desde el coche, y el efecto es espectacular* », Guillermo de la Madrid, « Cruzada antipublicitaria en Madrid », in *Escrito en la Pared*, 16 juin 2009 : http://www.escritoenlapared.com/2009/06/cruzada-antipublicitaria-en-madrid.html.

[456] http://pingmag.jp/2008/08/11/zevs-visual-kidnapping, consulté le 23 août 2012.

[457] Joan Garí consacre un chapitre de son ouvrage *Signes sobre pedres* aux graffiti dont le message parodie des slogans publicitaires. Voir p. 33-37.

2.2.2 La pauvreté à visage humain

Les disparités sociales des grandes villes, sujettes aux contrastes entre extrême pauvreté et richesse ostentatoire, ont généré plusieurs campagnes graphiques visant à sensibiliser le regardant sur la question de la paupérisation. Ces campagnes déstabilisent et permettent, de ce fait, de soulever plusieurs interrogations, notamment à propos du manque de solidarité et de l'indifférence vis-à-vis de ceux qui nous entourent. À Barcelone, le thème de la paupérisation des classes moyennes a inspiré une série de portraits à un collectif d'artistes. Ces collages ont été dispersés dans le centre-ville de la capitale catalane et présentent des hommes et des femmes l'air affligé, un sac de courses *Lidl* à la main[458]. Le nom du collectif ou de la série de portraits est inscrit sur le bas de chaque collage pour ajouter une légende à chaque création et figer clairement le propos de cette intervention. Les classes moyennes seraient en réalité contraintes aux sacrifices, ce qui laisserait supposer que les classes les plus nécessiteuses vivraient une misère plus difficile encore. Middle Classes projette ses portraits réalistes dans des rues fréquentées aussi bien par les touristes, les classes aisées que les classes plus humbles. En montrant ces hommes et ces femmes en train de faire leurs courses, le regard absent, ou dans des situations du quotidien, le collectif représente la pauvreté à visage humain. Ces anonymes, dès lors qu'ils apparaissent sur le mur, sortent de la masse et deviennent de ce fait les porte-drapeaux de toute une classe sociale. Cette représentation pourrait fonctionner à la manière d'un miroir dans lequel les passants se verraient reflétés et tendrait à remettre en cause une situation vécue par une partie des Espagnols.

[458] Middle Classes*, Hombre con bolsa Liddl,* Barcelone, 24.06.2007 © Middle Classes.

Nous avons évoqué l'organisation de plusieurs festivals d'art public, dont *Crítica Urbana* qui a permis en 2009 à l'artiste Alberto de Pedro de figer sur un mur du Patio Maravillas, un ancien immeuble en autogestion, cette œuvre contestataire. Certes, cette réalisation ne se trouvait pas dans la rue, mais l'accès au Patio Maravillas était libre. C'est pourquoi nous avons jugé que cette création pouvait figurer dans notre corpus. Le photographe a donc réalisé une série de paysages et de portraits d'enfants, d'hommes et de femmes dans les rues de Madrid. Chaque image a ensuite permis à Alberto de Pedro d'élaborer une lettre avec laquelle il a formé les mots « *Ciudad Precaria* ». Parmi les paysages, on peut voir un immeuble cossu, un autre en démolition et un dernier dont la construction semble avoir été interrompue. Les portraits nous montrent des individus en grande détresse, une femme mendiant agenouillée au bas de marches tandis qu'une autre les gravit dans l'indifférence, deux enfants au sol qui semblent avoir fouillé dans une poubelle et trouvé une arme à feu, un autre mendiant, sans bras, qui tient dans sa bouche le verre de plastique censé accueillir l'aumône des passants[459]. Cette intervention interpelle le regardant en mettant bout à bout plusieurs images choquantes ou dont l'association génère des contrastes frappants entre l'opulence et la misère la plus terrible. Tout comme les collages de Middle Classes, Alberto de Pedro manie le réalisme et met en scène le quotidien de ces personnes. Il ne s'agit pas seulement du quotidien d'individus qui vivent dans la misère mais aussi de celui du regardant lui-même. Comme si la simple vue de ces sujets ne suffisait pas à choquer, cette interprétation artistique de la misère contribuerait peut-être ainsi à porter un regard nouveau sur ceux qui nous entourent. Ces œuvres inviteraient à ne pas nous habituer à la pauvreté, à ne pas l'accepter et à faire preuve d'humilité ou d'empathie.

[459] Cet homme occupe habituellement la zone située entre la Puerta del Sol et la rue Preciados.

Alberto de Pedro, *Ciudad Precaria*, Madrid, Patio Maravillas, Rue Pez, 18.07.2009

© Guillermo de la Madrid

2.2.3 À travers la figure de style

El Niño de las Pinturas, *Hombre durmiendo en la calle*, Grenade, quartier du Realejo, 20.05.2009 © Sarah Daho

Borondo, *Hombre durmiendo en la calle escondido por cartones*, Madrid, rue Tribulete, 26.01.2011 © Guillermo de la Madrid

La pauvreté est aussi traitée à travers différents procédés qui nous semblent relever de la technique littéraire. El Niño de las Pinturas et Borondo ont ainsi présenté à l'espace public deux figures allégoriques qui renvoient à l'image d'une Espagne en voie de paupérisation. Le premier a peint ironiquement le corps d'un homme dormant à même le sol près d'un panneau indiquant la direction d'un hôtel dans le quartier du Realejo. Cette figure, représentée de dos, permet ainsi de faire référence à tous les individus exclus de leur domicile de façon symbolique. La taille imposante de cette peinture et le traitement réaliste du sujet permettent de nouveau d'attirer l'attention sur cette misère quotidienne à laquelle les passants se sont peu à peu habitués jusqu'à l'indifférence. Quant à l'intervention de Borondo, elle souligne que les situations de grande précarité sont présentes partout et que les moindres recoins de la ville cachent l'indigence. Elle montre peut-être aussi la pudeur de ces individus qui ont tout perdu et qui, de honte, cachent leurs visages derrière des cartons.

Borondo, *Bienvenido a la república independiente de la kalle*, Madrid, 2009 © Borondo

Nous pouvons évoquer cette autre intervention de Borondo qui, à la manière d'un euphémisme, désigne par une belle peinture murale la misère la plus crue vécue par les personnes sans domicile. Le projet s'intitule *Bienvenido a la república independiente de tu casa/la calle* et détourne ainsi le slogan utilisé dans une publicité IKEA. Le peintre propose un « logement imaginaire [...] pour les sans domicile du quartier, en essayant de rendre leur séjour plus agréable dans ce recoin »[460]. On pourrait interpréter cette intervention comme une provocation cynique mais on sait que l'artiste Borondo est particulièrement préoccupé par la pauvreté et par les situations de misère vécues par certains de ses semblables, en particulier depuis la crise économique. Sa fresque présente donc dans l'espace public ce qui pourrait être un salon avec une fenêtre qui donne sur un ciel bleuté. On peut noter que la peinture prend forme petit à petit, en partant du mur de droite comme si, à mesure que l'on approchait de ce recoin, il prenait forme de façon plus précise, tel un mirage.

[460] « *Hogar ilusorio creado para los sin-techo del barrio, procurando hacer de su estancia en esta esquina algo más agradable* ».
http://borondo.blogspot.fr/search?updated-max=2010-09-29T05:28:00-07:00&max-results=18&start=15&by-date=false.

Rallito-X, *New world order*, Barcelone, 28.08.2009 © Rallito-X

Le graffeur Rallito-X nous offre une adaptation contemporaine du *Panem et circenses* du poète latin Juvenal ou du Tiers État portant sur son dos la Noblesse et le Clergé. Il a peint ce mutant/vassal affligé sous le poids d'un homme qui le chevauche. Le costume devient la métaphore du pouvoir, de la domination à la fois économique –l'autre apparaît nu- et psychologique. Le sourire outrancier et sadique du dominant, la mine résignée du dominé, suggèrent une société violemment antinomique. On détourne l'attention, on annihile la conscience politique, on prive de la parole des citoyens au moyen de leurres grossiers. Cette image renvoie à une organisation que l'on prétend révolue car chacun semble avoir un rôle propre et l'accepte sans manifester d'opposition. Rallito-X peint la souffrance du dominé, comme pour mieux révolter le regardant. Les mutants peuvent être les figures génériques de l'humain et l'œuvre acquiert ainsi une portée universelle : l'émotion provoquée par cette peinture peut être partagée partout car elle éveille ici la notion de solidarité sociale. Il n'est pas seulement question de l'individu mais de toutes les classes dominées. Cette peinture murale a donc pour vocation d'unir dans la douleur, de rassembler pour mieux réagir.

On peut aisément établir un lien avec la fonction offensive de l'art, et particulièrement avec les théories artistiques libertaires selon lesquelles « la dénonciation des maux sociaux ne suffisait pas, pour les libertaires, l'art devait encourager l'esprit de rébellion, inciter le prolétariat à se libérer de sa condition d'exploités et les inciter à prendre les armes pour la

lutte »[461] . Parmi les thématiques sociales que l'art anarchiste se voulait de combattre, nous pouvons évoquer celle de la prostitution. Pour donner un exemple, Lily Litvak évoquait le tableau de Joaquín Sorolla, *Trata de blancas*, dans lequel apparaissaient exténuées, dans le wagon d'un train, quatre femmes et leur maquerelle (Joaquín Sorolla, *Trata de blancas*, huile sur toile, Musée Sorolla de Madrid, 1894)[462]. Cette mise en image de la faiblesse, de la fragilité de ces quatre femmes avait ainsi permis à plusieurs critiques de relever le caractère dénonciateur de l'œuvre. En exposant ainsi la souffrance humaine, le regardant ne pouvait qu'être révolté. Ces peintures publiques dénonçant la détresse de façon plus ou moins directe ont le même propos. L'indigence vue à travers le prisme artistique permet d'offrir un regard nouveau sur cette pauvreté ambiante, de solliciter la sensibilité du regardant et l'encourager peut-être à prendre part à une forme d'engagement social voire à se révolter.

Tout au long de ce panorama du *street art* à Madrid, Barcelone et Grenade, nous avons pu nous rendre compte que ces intervenants concevaient la rue comme un espace d'exposition et de communication et distribuaient leurs œuvres dans le but de faire de l'espace public le support de l'expression d'un contre-pouvoir esthétique, social ou politique. Ces *street* artistes envisagent les questions sociétales d'un point de vue critique et remettent en question le conformisme esthétique, l'injustice sociale et certaines mesures politiques de façon à sensibiliser leurs concitoyens et créer une forme d'empathie autour de leurs revendications. L'art public permet donc de mettre en image les préoccupations éthiques de certains individus. À ce titre, il pourrait être considéré comme le disait Lyman G. Chaffee, dans un ouvrage qu'il a consacré à la protestation politique dans le *street art*, comme le « baromètre qui enregistre le spectre de la pensée » de la société qui le voit naître[463]. Ces artistes publics contribueraient de la sorte à maintenir un terreau revendicatif actif au sein de la société civile.

On pourrait se demander à présent si, tout comme l'a affirmé le philosophe Gilles Lipovetsky, ce foisonnement d'images dans la rue ne participerait pas de l'apathie générée par la « pléthore d'informations ». En effet, on peut craindre que la multiplication des informations ne conduise à « l'indifférence par saturation »[464]. Par mesure de protection, presque par instinct de survie mentale, l'individu chasserait ainsi les images qu'il voit au quotidien. Voyons donc maintenant quel impact l'art public a-t-il réellement. Nous proposons d'étudier les différentes manières dont il est perçu par un panel des soixante et onze

[461] « *La denuncia de los males sociales no bastaba, para los libertarios el arte debía también fomentar el espíritu de rebeldía, incitar al proletariado a liberarse de su condición de explotados e inspirarlos a empuñar las armas para la lucha* », Lily Litvak, *La mirada roja [...]*, *op. cit*., p. 14.
[462] http://museosorolla.mcu.es/contenido/p_inv.320.htm.
[463] « *Barometer that register the spectrum of thinking* » Lyman G. Chaffee, *op. cit*., p. 4.
[464] Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide [...]*, *op. cit.*, p. 45-49.

Madrilènes. Mais avant cela, nous allons présenter le point de vue de ces artistes publics engagés. Les différentes entrevues que nous avons réalisées nous permettent ainsi d'évoquer leurs motivations, leurs conceptions de l'engagement et ce qui les pousse à agir en dehors de la légalité et des institutions.

Troisième partie

De la production à la réception

Chapitre I

Du côté des créateurs : la contestation civile

La troisième partie de ce travail est articulée autour de deux versants, la production et la réception. Il s'agit ici de rendre compte des témoignages de ceux qui produisent l'art public et de ceux à qui il est destiné. Nous nous sommes intéressée d'abord aux acteurs de la scène artistique en tâchant de comprendre quels étaient les moteurs qui les poussaient à intervenir dans la rue et quelles raisons justifiaient un passage à l'acte illégal pour rendre compte de leur opinion.

Afin de recueillir les témoignages des artistes publics espagnols, la première étape de ce travail a consisté à prendre contact avec les principaux intervenants. Un mail personnel a donc été rédigé à l'attention de vingt-six artistes pour leur expliquer ce projet de thèse et leur poser quelques questions générales à propos de leur travail[465]. Parmi les personnes contactées, une majorité a répondu à ce premier courrier. Les dix-huit personnes ayant bien voulu participer à cette enquête ont donc reçu, dans un second temps, un questionnaire qui permettait de baliser un certain nombre de terrains –matériel, temporel, technique, causal, légal– afin de préparer des entretiens en face à face[466]. Nous avons finalement reçu treize réponses par retour de mail, sur ce total, deux questionnaires ont été mis de côté car il était question de graffeurs *Hip Hop* dont le travail graphique consistait exclusivement à répandre une même signature sur l'ensemble du territoire espagnol.

Finalement les questionnaires de onze artistes ont été retenus : Borondo, Dos Jotas, Dr Case, El Niño de las Pinturas, Frágil / Ruina –il s'agit de la même personne–, le collectif El Cartel, Noaz, Pincho, Raúl Cabello, Sabek et 3ttman. Nous avons ensuite pu commencer à préparer nos entretiens semi directifs.

Cet entretien oral constituait donc la troisième étape de notre enquête. Il s'agissait d'interroger ces intervenants sur leur travail, de connaître leur parcours, leur formation, leur notion de l'engagement, leur implication dans la vie politique et dans la vie de la cité afin de comprendre leur perception de la citoyenneté. Nous nous attachions à saisir les moteurs de leur activité, sciemment en marge du cadre légal.

Étant donné que les artistes féminines contactées n'ont pas répondu ou n'ont pas souhaité collaborer, il nous a semblé important de faire figurer au moins un témoignage. C'est pourquoi il a été fait le choix de sélectionner une artiste prolifique de la scène madrilène, Nuria Mora et de compiler les réponses de plusieurs interviews qu'elle avait données dans différents magazines espagnols.

[465] Nous avons contacté Alberto de Pedro, le collectif Ana Botella Crew, Bastardilla, Borondo, BR-1, B-toy, Coun, Dos Jotas, Dr Case, Dr Hofman, E1000, El Niño de las Pinturas, Frágil, le collectif El Cartel, Neorrabioso, Noaz, Nuria Mora, Olivia, Pincho, Rallito X, Raúl Cabello, Sabek, Sakristan, Sam3, 3ttman et Zoeroner.
[466] Plusieurs exemplaires remplis par les artistes publics sont consultables dans l'annexe deux, p. 400.

Afin d'exploiter au mieux les propos recueillis durant les entrevues, il a fallu retranscrire à l'écrit les enregistrements réalisés entre janvier 2011 et août 2013[467]. Puis un travail de repérage lexical et d'indexation a permis ensuite de dégager des mots et des concepts clés.

Par la suite, un tableau thématique a été élaboré et les termes et expressions reportés dans des colonnes dans une perspective transversale, c'est-à-dire dans le but de relier d'un discours à un autre tous les éléments qui se faisaient l'écho, en ignorant ce qui était dit entre. Il s'agissait, en quelque sorte, d'un copié / collé qui facilitait le repérage et l'interprétation des idées identiques[468]. Cette approche quelque peu mathématique offrait la possibilité de traiter des témoignages dans tout ce qu'ils supposaient de digressions, de reformulations, de confusions, de façon plus ordonnée. Rappelons que ces entretiens étaient semi directifs, l'émergence de grands thèmes n'a donc pas été déterminée en amont par les questions qui ont été soumises aux artistes publics mais bien par leurs réponses. À terme, cela nous a permis de dégager des signifiés directs et d'atteindre d'autres signifiés, indirects, en passant certaines phrases par un filtre interprétatif et intuitif, afin de voir ce qui se cachait derrière l'enveloppe linguistique.

Nous regrettons bien évidemment que tous les artistes contactés n'aient pas donné suite à cette enquête. S'il faut expliquer les refus essuyés, deux raisons principales peuvent être invoquées. Tout d'abord, la question de l'anonymat peut constituer un élément de réponse. Dans un climat de répression de toutes les formes d'inscriptions illégales, il est possible que les requêtes envoyées à ces artistes aient inspiré une certaine méfiance. En effet, dès le second mail, il leur a été demandé des détails sur leur pratique ce qui a pu laisser penser qu'il pouvait s'agir d'une tentative de dévoiler leur identité réelle dans le but de les poursuivre.

D'autre part, certains artistes publics comme Nuria Mora, Neorrabioso ou E1000 ont clairement communiqué leur ennui à répondre à un questionnaire qu'ils considéraient comme « trop mathématique ». Bien que nous leur ayons expliqué qu'il ne servait qu'à préparer un entretien oral ou que nous ayons reformulé nos questions, ils n'ont pas voulu participer à cette enquête.

[467] Elles sont intégralement reportées en annexe à partir de la page 521.
[468] Laurence Bardin, *L'analyse de contenu*, Paris, P.U.F., 2011, p. 51.

Enfin, nous proposerons un bilan des soixante et onze questionnaires soumis aux passants de Madrid. Nous avons en effet réalisé deux campagnes de sondages dans les rues de la capitale : la première en juillet 2011, la seconde en janvier 2014. La médiatisation du *street art* a-t-elle permis de faire évoluer la perception que s'en faisaient les habitants ? Ou au contraire, a-t-elle servi à radicaliser les positions à ce sujet ?

1 Les artistes et leur « terrain de jeu »

1.1 Les perceptions de l'espace public

Un état des lieux de la ville a été dressé dans la première partie de ce travail. Il permettait de compiler les différents points de vue scientifiques à ce sujet. Il s'agit ici de recueillir l'avis des artistes dont l'angle d'approche diffère quelque peu. Si parfois certains avis se recoupent et peuvent sembler redondants –et notamment à propos de l'hostilité qui semble se dégager de la ville–, il est intéressant de présenter le portrait de l'urbanité dressé par ces individus dont la réflexion artistique s'articule autour de cet objet. La ville est pour eux un terrain de jeu, un atelier à ciel ouvert, un espace d'expérimentation qu'ils parcourent quotidiennement, qu'ils explorent et qu'ils examinent par un prisme sensible. Dans ce chapitre, il s'agit donc d'approcher autrement l'espace urbain et d'articuler ces différentes conceptions de la ville avec celles de l'art public indépendant.

1.1.1 La question de l'usufruit

Qui profite de l'espace public ? Cette question si elle n'est pas fondamentale, peut au moins être considérée comme majeure pour comprendre l'occupation graphique contemporaine des murs. Parce que leur travail s'articule autour de la rue, tous les artistes interrogés ont longuement réfléchi à l'usage qui en est fait et à ses bénéficiaires. Si, dans l'idéal, l'espace public est pensé pour les citoyens, une autre réalité est mise en avant par ces artistes qui, à l'unisson, émettent des doutes quant aux réels usufruitiers. C'est pourquoi cette question paraît centrale, car elle motive et légitime leurs interventions dans la rue.

Ainsi, l'action des membres du Cartel a débuté dans le but de « revendiquer la rue comme espace d'opinion publique, en opposition à l'usage excessivement commercial et propagandiste des affiches rétribuées ». Ils souhaitaient que « la parole des murs soit davantage citoyenne que marchande »[469]. C'est donc le constat d'un espace public en voie de privatisation qui a motivé ce travail. Les membres du collectif ont également été préoccupés par l'incidence de ce phénomène sur les habitants, soit la dépossession d'une zone d'expression. De la même façon, l'artiste public Dr Case, dans un échange de mails le 6 octobre 2011, défend un usage collectif et démocratique de la rue. Pour lui, elle doit se maintenir comme un espace d'expression, de communication et d'interaction. Au risque de paraphraser l'idée, l'espace public est une scène sur laquelle se déroule l'acte de sociabilisation. La privatisation insidieuse qui s'y opère et qui est indirectement soulignée par Dr Case, semble faire obstacle à cet élan vital. L'artiste dénonce ainsi les « entreprises » et les « politiques » qui en font un usage exclusif, monopolisant de ce fait la parole et entravant la communication avec autrui. De cette occupation exclusive, Dr Case retient donc les effets néfastes sur les individus. Il faut peut-être souligner ici l'emploi qu'il fait de la première personne du pluriel et qui montre que le combat qu'il a engagé sur les murs va au-delà de ses propres intérêts et concerne également ses concitoyens[470].

Tout comme Olaf Ladousse, un des membres du collectif El Cartel, qui enjoint à « se mouiller » pour défendre un espace « censé appartenir à tous » mais qui, en réalité, « nous » échappe et a besoin d'être revendiqué. Pour lui, la question est politique. Il pointe ainsi les enjeux de pouvoirs qui se tissent autour de la gestion de l'espace public. Parmi ceux-ci, notons la perte d'une partie de la souveraineté populaire au profit d'entités privées et indistinctes. Ainsi, la tutelle géo-stratégique de l'espace public a-t-elle glissé peu à peu des mains de ses utilisateurs légitimes. Olaf se demande si l'espace public continue d'être pensé pour les citoyens ou s'il est régi par des logiques qui, en outre, lui sont nuisibles. Il dénonce une gestion corrompue et intéressée en évoquant le cas Decaux, un « magouilleur » qui obtient auprès des Mairies européennes le monopole de l'installation de ses panneaux publicitaires en offrant en échange les systèmes de vélos gratuits. Pour afficher un message dans l'espace public, restent donc désormais deux solutions : l'une légale qui consiste à « payer Decaux ou à devenir politicien », l'autre délictueuse en occupant leur propre terrain. Ce qui révolte Olaf, c'est donc ce glissement de l'usufruit populaire en faveur d'une puissance opaque et subie par les citoyens[471].

[469] Voir l'entrevue avec Olaf p. 545.
[470] « *No podemos permitir que se privatice este entorno para uso exclusivo de organizaciones y empresas* ».
[471] Voir p. 538.

L'artiste Frágil est aussi bavard à ce sujet et désigne d'ailleurs clairement les responsables de ce glissement. Il se dit « choqué » par l'orientation désormais assignée à l'espace public, par la gestion « totalement privatisée » et par l'autorité exercée par les institutions publiques qui ne cèdent cet espace commun « que lorsque de l'argent entre en scène » et de donner l'exemple des terrasses de cafés, des marchés ou encore des événements de marketing qui réquisitionnent des places entières sans jamais « générer réseau ni culture ». Paradoxalement dit-il, les pouvoirs municipaux refusent souvent d'accorder l'autorisation à des associations de voisinage ou de quartier pour organiser des fêtes populaires. Pour Frágil, les pouvoirs politiques municipaux « séquestrent » l'espace public et entravent par là même son accès aux « utilisateurs réels, nous ». Il insiste sur ce terme « réels » et souligne un conflit d'intérêt évident. La gestion de l'espace public devrait ainsi être opérée de façon plus démocratique. Il faut souligner de nouveau cette volonté de désigner un combat commun. Il va même jusqu'à légitimer les inscriptions publiques qui sont pour lui le résultat « naturel » d'un processus d'utilisation et d'occupation de la rue, « de la même façon que les escaliers s'usent parce que des gens les montent et les descendent ». Pour lui, les citoyens sont les garants réels de l'espace public et devraient pouvoir en jouir comme bon leur semblerait. Noaz partage d'ailleurs cet avis, n'importe quelle intervention spontanée dans la rue constitue un acte d'indiscipline et traduit une volonté de « récupérer cet espace »[472].

En revanche, Frágil en appelle à la circonspection de ses collègues graffeurs, *taggeurs* et *street* artistes. Il les invite en effet à se poser la question de leur responsabilité en tant que scripteurs publics. Ainsi, doivent-ils, selon lui, prendre en compte le fait qu'ils instaurent avec les regardants un nouveau rapport de force. La question du sens moral donné à cette pratique sera abordée ultérieurement, quoi qu'il en soit, le bon usage de l'espace public est à double sens pour Frágil. D'un côté, les institutions doivent restituer pleinement son usage aux citoyens. De l'autre, les intervenants graphiques sont responsables et ont l'obligation de réfléchir à leurs interventions, en envisageant tous les enjeux inhérents à cet espace partagé[473].

[472] Ces propos apparaissent p. 556.
[473] Voir p. 556-557.

On peut supposer que cette volonté acharnée de récupérer l'usage de l'espace urbain et de défendre la liberté d'expression arrange bien les artistes publics. Cela constitue un argument en leur faveur. Ils se posent ainsi comme les acteurs légitimes de cette réappropriation et se donnent le droit d'occuper visuellement l'espace afin d'opérer un contrepoids, tout cela sous couvert de défense de la citoyenneté. Pourtant, leurs discours semblent bâtis solidement et ne se limitent pas à la simple constatation d'une faille. Différentes réflexions éthiques s'articulent autour de leurs revendications, comme celle de l'anomie générée par les manifestations privées qui se déroulent avec la permission des Mairies ou encore celle de l'opacité de certaines pratiques d'attribution de concessions « publiques ». En employant la première personne du pluriel, ils font valoir leur appartenance à un collectif, celui des citoyens préoccupés par les questions de la gestion de « leur » espace commun.

1.1.2 Un temple de la consommation

Cette première question de l'usufruit amène à s'interroger sur les détenteurs réels de la parole publique. Pour Olaf, il ne fait aucun doute que la société marchande monopolise la parole. L'espace urbain est envahi par la réclame, « submergé par une avalanche *crescendo* de publicité agressive et invasive. ». L'ensemble des messages autorisés dans l'espace public est, pour lui, « totalement de droite ». Il s'agit d'un discours qui pousse à la consommation et qui oblige les regardants à vivre dans « le meilleur des mondes ». L'utilisation du titre du roman d'Aldous Huxley est intéressante car il renvoie à un comportement de masse, présenté comme une situation idyllique qui, en réalité, asservit les individus et anesthésie leur esprit critique. De fait, Olaf donne l'exemple d'une publicité qui amène « tout le monde à penser qu'il a envie de boire un *Coca-Cola* en mangeant un poulet rôti, juste parce que *Coca-Cola* a payé pour mettre sa bouteille ici »[474]. Au-delà de la constatation d'un espace public qui lui échappe, il pointe la dangerosité de l'uniformisation générée par ces campagnes publicitaires invasives.

Pour Nuria Mora, les espaces de la ville sont pensés en termes d'optimisation et de marchandisation. Les panneaux de réclame redoublent d'ingéniosité pour devenir chaque fois plus captivants et occuper un maximum d'espaces vides. Depuis quelque temps, à Madrid, ont été installés des écrans qui séparent les rails du métro, ce qui empêche de voir ce qui se passe sur le quai d'en face. Elle explique avec beaucoup d'humour qu'elle ne peut plus penser à des

[474] On retrouve cette idée exposée par Olaf p. 541.

choses personnelles ou constater combien le « mec d'en face est beau ». Derrière cette blague potache, il faut peut-être souligner l'entrave relationnelle que ces panneaux semblent matérialiser. Nuria Mora regrette ainsi que l'on ne puisse plus flâner dans la rue ou être dans la lune, « parce que cette image en mouvement t'attrape, capte inévitablement ton attention ». À travers ses propos, on perçoit également l'absence totale de réflexion poétique autour de la ville. Elle déplore que disparaissent peu à peu les espaces vides de sens, ceux qui permettaient à l'esprit de s'échapper ou de se reposer un instant. L'invasion n'est pas seulement géographique, elle est donc aussi mentale. En effet, la rue est envisagée dans une perspective d'optimisation des espaces et d'activation de la pulsion d'achat. Cette invasion protéiforme – panneaux, écrans, affiches– répand un modèle de vie qu'elle n'approuve pas, celui-là même qui invite sans relâche à une « liberté d'acheter », une liberté illusoire derrière laquelle on devine une forme d'asservissement. C'est donc une ville prosaïque, fallacieuse et abrutissante qui est dépeinte par Nuria Mora[475].

Quant à Noaz, comme la plupart de ses confrères Olaf, Frágil et 3ttman, il a le sentiment que l'espace public lui appartient seulement en partie et surtout, qu'il lui échappe. Lui aussi se dit « victime » de cette communication de masse qui éveille un sentiment de frustration. Il existe de nombreux supports qui lui sont imposés quotidiennement et qui lui « vendent des choses » dont il n'a absolument pas besoin. Comme pour le *Coca-Cola* et le poulet rôti, ce type de réclame va faire naître chez le regardant un désir futile et le faire adhérer sans qu'il le sache, à une large communauté, victime du même appât. Dans ce contexte de crise économique, Noaz pointe pour sa part l'indécence de ces campagnes onéreuses ainsi que l'opacité de leur mise en scène dans la ville. À qui profite cette invasion ? Qui en sont les instigateurs ? Quels sont leurs bénéfices ? Voilà autant d'interrogations formulées indirectement par le pochoiriste.

Finalement, à travers ces propos se dessine un espace de moins en moins public qui sert des intérêts marchands ou idéologiques particuliers et subtilise aux habitants une part d'un territoire concret ou imaginaire qui leur revient. Il est pensé pour ne laisser aucun répit et gêne la communication avec l'autre. La gestion actuelle de l'espace public engendre des effets nuisibles sur les individus, effets qui transparaissent de façon répétée dans ces entretiens.

[475] Voir p. 600.

1.1.3 Un espace nocif

Dans les propos qui viennent d'être présentés, on devine la frustration, l'exaspération ou encore la fatigue que semble générer l'espace public. Mais ces effets néfastes ne sont pas les seuls à être dénoncés. Ces quelques paragraphes vont permettre de dresser un état des lieux de la ville et de son caractère aliénant.

Le peintre Borondo, fasciné par le Caravage et sur qui on perçoit l'influence du Gréco explique qu'il agit dans une optique de revalorisation de l'espace et de l'esprit publics. Ses peintures, inspirées en partie de la Renaissance italienne, s'inscrivent en effet à contre-courant des images présentes dans la ville. L'espace public est pour lui devenu trivial et entretient l'inculture. C'est un lieu régi par la société de consommation où règne le « *kitsch* », qui nourrit le goût pour le médiocre et étouffe toute aspiration perfectible. Dans cette perspective, il paralyserait ainsi l'esprit critique des citadins[476].

Raúl Ruiz, connu sous le nom du Niño de las Pinturas, se montre lui aussi très critique à l'égard des politiques urbanistiques. On devine à travers ses propos une absence totale de considération des paramètres humains. À l'en croire, l'espace urbain n'est plus envisagé comme un lieu de convivialité et de cohabitation mais comme un monstre « antinaturel », qui n'a « plus rien à voir avec nous »[477].

Dos Jotas place également l'humain au centre de ses préoccupations car il fait état de la même faille relationnelle. Il considère son travail comme « 100% social » et travaille autour de la notion d'environnement. Il souhaite ainsi attirer l'attention sur ce et ceux qui nous entourent, car dit-il, l'espace urbain est de moins en moins investi et pratiqué, mettant à mal les relations humaines[478].

[476] Voir p. 584.
[477] Voir p. 524.
[478] Ces propos de Dos Jotas sont consultables p. 590.

Olaf Ladousse emploie pour sa part une image très intéressante à propos de l'orientation qui est donnée à l'espace public. Tous les messages, affirme-t-il, vont dans une même direction et encouragent à l'égocentrisme. Ce sens injecté a, dit-il, pour conséquence que « tout le monde se comporte comme des moutons » et n'a désormais plus le sentiment « d'appartenir à un troupeau uni ». Olaf relève ici la dangerosité de l'espace public en ce qu'il déconstruit et désintègre les liens sociaux et anéantit l'idée de collectivité pour exalter l'individualité dans ce qu'elle a de plus égoïste[479].

Frágil fait état du même processus d'individualisation. Il intervient, pour attirer l'attention « dans un paysage urbain sursaturé de *stimuli* visuels qui empêchent pratiquement la communication avec l'autre ». La privatisation de l'espace public et l'invasion publicitaire ont non seulement pour conséquence un enlaidissement des zones urbaines mais aussi un appauvrissement des relations interpersonnelles. Il évoque ainsi en filigrane l'incidence de l'organisation de manifestations privées qui bradent la notion de bien commun, sous-estiment la capacité réflexive des passants, stérilisent la communication et camouflent les attributs culturels présents dans la cité. C'est la raison pour laquelle il essaye de communiquer avec les mêmes outils qui se sont imposés peu à peu et qui ont créé une norme : celle de la communication par l'image.

Pour résumer les différentes perceptions des « dangers » qui planent sur les citadins, il faut évoquer l'image d'une ville malade et contagieuse. Les différents points de vue sur l'espace public vont tous dans le même sens et sont pour le moins alarmants. Ainsi les artistes interrogés dépeignent-ils tous une ville monstrueuse et posent-ils un regard très critique sur ce qui les entoure. Il faut néanmoins préciser que la majorité des artistes qui se sont exprimés à ce sujet résident à Madrid, à l'exception de Dr Case et du Niño de las Pinturas qui vivent respectivement à Barcelone et à Grenade. Cette vision est donc partielle et partiale. Si une supposition peut être formulée ici, elle concerne la multiplication de ce type de manifestations. En effet, plus le cadre urbain est vaste et tentaculaire, plus cela favorise l'apparition d'inscriptions spontanées. Les artistes publics interrogés font état d'une préoccupation et partage avec autrui une sensibilité artistique et humaine probablement heurtée par certaines failles de la vie postmoderne. Il faut peut-être souligner enfin la cohérence de ces points de vue avec leur activité urbaine. Ils répandent graphiquement leur vision à la fois réprobatrice et exaltée des affaires humaines.

[479] Voir p. 611.

1.2 Définitions de leur pratique artistique

Puisqu'il nous appartient de valider les caractéristiques de leur travail urbain, il est frappant de constater que les réponses s'articulent clairement autour de trois grands axes. C'est une pratique ludique, populaire et libre. En revanche, le nom pour la désigner pose quelques difficultés. En effet, les artistes interrogés n'apprécient généralement plus que leur travail soit désigné sous les bannières de *street art* ou d'art « urbain » car elles supposent plusieurs aspects qu'ils désapprouvent. Très à la mode, trop stigmatisantes, elles véhiculent l'idée de récupération dans tout ce que cela suppose de négatif : perte du caractère authentique et désintéressé, accointances avec le monde de l'art, snobisme, recherche du profit ou de la reconnaissance à tout prix, pratique faussement indocile.

C'est pourquoi la majorité des artistes préfèrent que leur travail dans la rue soit désigné sous le syntagme d'art public indépendant. D'une part car le terme « art » retrouverait ainsi sa véritable signification, comme si l'étiquette de *street art* anéantissait la valeur sensible et qualitative de l'art et désignait désormais un art au rabais. Par ailleurs, le terme « public » renvoie à trois éléments constitutifs fondamentaux : l'espace, le récepteur et la modalité de diffusion. Enfin, car cette expression reste assez large pour désigner toutes les « interventions réalisées de façon libre et intelligente, qui cherchent à établir un dialogue »[480]. Malgré ce rejet, il a été fait le choix de conserver le terme « *street art* » dans ce travail afin de diversifier le vocabulaire et d'éviter les répétitions.

1.2.1 Un acte ludique

Lorsqu'il s'est agi de dégager les différents champs se rapportant à leur pratique afin de comprendre ce qui fonde ce type d'interventions, une première isotopie est apparue. Elle concerne le jeu et le retour à l'enfance, isotopie déjà pressentie avant d'interroger les artistes publics –un chapitre est consacré à ce sujet dans la première partie de ce travail. Aucune des questions n'a pourtant été posée pour aborder ce sujet. Cela le rend donc d'autant plus intéressant car il est évoqué spontanément par les artistes interrogés.

[480] Voir l'entretien avec Borondo p. 583.

Le thème du jeu revient donc très souvent et ce, de façon plus ou moins manifeste. Il s'agira donc ici de relever les différentes références à l'enfance, des références qui sont émises ou induites. Se cacher, se déguiser, badiner, raconter fièrement ses espièglerie font partie de ces habiletés que les artistes ont su développer pour se jouer des forces de l'ordre et désacraliser leur pratique.

Pour commencer, parmi les auteurs de ces allusions, on retrouve Dos Jotas, Nuria Mora et Borondo qui présentent la ville comme un champ d'action artistique et un atelier à ciel ouvert. Tout comme ceux de la chambre d'un enfant, ils s'octroient le droit de peindre les murs de l'espace public et parviennent même à en tirer une certaine fierté. Pour Borondo, la ville est un terrain de jeu qu'il considère comme « infini » et qui l'oblige à s'y adapter en prenant en compte les limites que la rue suppose : l'interdiction d'afficher, la surveillance, la surface irrégulière de certains murs. Il précise d'ailleurs qu'il parcourt la ville avec les « yeux d'un enfant », émerveillé par la profusion d'inscriptions spontanées qui fleurit sur les murs[481].

Les membres du collectif El Cartel, ont, quant à eux, appris à déjouer la loi et la surveillance. Leurs expériences respectives et leur habileté leur ont permis d'échapper aux amendes. Ils se disent « malins, discrets et entraînés » telle des souris qui ont appris à échapper aux griffes du chat. Tout comme 3ttman qui a acquis par expérience de l'assurance et une certaine habileté au moment d'intervenir dans l'espace public. Pour la réalisation de ses *cement tags*, il a eu l'idée de se déguiser avec la combinaison d'un peintre en bâtiment. Cela lui a permis de réaliser son travail de jour, en toute tranquillité et en passant totalement inaperçu auprès de la police qui, pourtant, s'était mise à le regarder travailler.

Pour donner un autre exemple de l'approche espiègle qu'ils ont de leur pratique, on peut reconnaître dans le discours de Ruina un célèbre personnage féminin de la littérature anglo-saxonne. Ainsi dit-il, ce travail urbain sans cesse renouvelé a permis « d'ouvrir une petite brèche dans les murs, assez fine pour ne pas en affecter la structure mais suffisamment visible pour inviter à se pencher et voir ce qui pourrait se cacher derrière »[482]. Ruina semble vouloir éveiller la curiosité des passants, telle Alice à la poursuite du lapin pressé.

[481] Voir p. 584.
[482] Sa réponse se trouve p. 612.

Enfin, le seul choix pour ce nom de scène donne une indication à propos de l'intention du Niño de las Pinturas. Il désigne également la rue comme son espace de jeu et, s'il devait encourager les jeunes à s'engager dans cette pratique, il leur dirait que le plus important, c'est de « s'amuser ». D'ailleurs, le conseil qu'il leur donne contient l'idée d'un garnement conscient qu'il commet des bêtises. Ainsi faut-il avoir « des yeux dans la nuque, des oreilles ouvertes et des chaussures bien lacées ». Malgré les procès, et les amendes auxquels il a dû faire face il considère encore la ville comme un « jardin d'enfants », qui, dit-il, est devenu encore plus vaste avec la crise économique.

Ces artistes entretiennent ainsi leur part enfantine, tout en ayant conscience des maux qui agitent la société. La notion de jeu est donc centrale dans l'appréhension de cette pratique. Ils abordent des questions éthiques tout en les dédramatisant et en ne prenant pas toujours leur activité au sérieux. Nous l'avons vu, les discours sont très critiques, mais la façon de les matérialiser leur permet de prendre de la distance, de se détacher de la gravité des faits abordés et peut-être de se préserver. Cet esprit ludique traduit en somme un mécanisme de rejet. L'affrontement, la violence qui régit les rapports humains les poussent à un abord plus clément de sujets qu'ils savent polémiques. Il peut enfin s'agir d'une tactique plus ou moins consciente de faire adhérer le regardant en lui proposant d'entrer dans un jeu dont ces artistes sont les meneurs.

1.2.2 Le fruit d'une « expression populaire »

La deuxième caractéristique principale qui s'est dégagée des entretiens a trait au caractère démocratique de cette pratique. Pour Olaf, 3ttman et El Niño de las Pinturas, il s'agit d'un élan vital et primaire. Ainsi, le premier souligne que l'acte d'écriture sur un mur public est ancestral et relève d'un besoin de se faire entendre et de faire perdurer son cri. Il donne l'exemple des cellules d'emprisonnement qui témoignent bien souvent de cette volonté de « laisser une trace ». L'auteur agit la plupart du temps par frustration, tout comme « les gens lorsqu'ils laissent un dessin dans la rue ». À défaut d'être exposés ou de voir reconnaître leur talent artistique, certains individus occupent la rue. De ce fait, pour Olaf, toutes les interventions à prétention artistique qui apparaissent dans l'espace public ne sont pas de l'art. C'est la manifestation visible d'une « expression populaire ». L'art public naît donc avant tout d'une « impulsion primaire » et humaine. Ainsi, il appuie de nouveau sa démonstration en donnant l'exemple d'un nombre d'inscriptions accru lors des mouvements sociaux. Dans ce

cas, il s'agit moins d'une volonté de transgresser que de se faire entendre, « d'attirer l'attention pour que les gens voient ce qui est urgent ou important ». À cet égard, inscrire sur les murs équivaut, pour lui, à « appuyer sur le klaxon : c'est plus ou moins légal. Officiellement, c'est interdit. Tu es censé faire des appels de phare »[483]. Mais cela devient vital lorsque des individus traversent sans prêter attention à la voiture qui s'approche dangereusement. 3ttman, qui était présent lors de cet entretien, acquiesce : il s'agit effectivement d'un besoin élémentaire, d'un ultime recours lorsque le message à transmettre n'a pas été entendu. Le plus communicatif dit-il, « le plus intuitif, est de sortir dans la rue »[484].

El Niño de las Pinturas attribue quant à lui une dimension plus artistique à ces actes d'occupation graphique. Le graffiti a institué une première étape de la démocratisation et du partage de l'expression artistique. La seule présence de cette forme colorée suffit, pour lui, à démontrer que « n'importe qui peut le faire » et incite à passer à l'acte. C'est un langage à part entière qui, de surcroît, constitue un vecteur d'échange et de prise de conscience[485].

Noaz et Borondo louent aussi le caractère accessible et démocratique de l'art public qui offre la « possibilité de partager son travail avec un public large et hétérogène, de façon libre et directe »[486]. Ils considèrent la ville comme un espace d'exposition commun qui permet d'exprimer librement son opinion et d'atteindre « 100% des gens ». Mais surtout, elle offre à leurs yeux la possibilité de toucher les profanes, les personnes qui ne fréquentent jamais un musée ou une exposition. Lorsqu'il exprime son point de vue sur la rue, Noaz emploie une anadiplose[487]. Cette forme de répétition permet de mettre l'accent sur le caractère universel qu'il accorde à l'espace public. Chacun accède de la même façon aux œuvres exposées, sans distinction aucune.

Manifestement, la place de Frágil dans la société lui a posé problème et il semble s'être longuement interrogé sur le statut qu'il occupe. Il approuve ainsi dans sa totalité le caractère populaire, libre et direct de cette pratique qui est parvenue à « éliminer les barrières ancestrales tant visibles qu'invisibles entre l'art et le spectateur, en s'opposant à des concepts élitistes hérités d'un autre temps ». Pour lui, l'art public a démoli d'un revers de main tous les

[483] Voir l'entretien avec Olaf Ladousse p. 536.
[484] Voir l'entretien avec 3 ttman p. 533.
[485] Voir l'entrevue du El Niño de las Pinturas p. 523.
[486] Noaz souligne d'ailleurs les limites à cette visibilité qui veulent que plus la répercussion de l'œuvre est grande, moins de temps elle perdurera.Voir les entretiens avec Noaz et Borondo p. 571 et 583.
[487] « *La calle te permite llegar a todo el mundo y que todo el mundo se quede con el mismo poso* », « La rue te permet d'atteindre tout le monde et que tout le monde garde la même trace », p. 572.

intermédiaires et les spéculateurs de l'art –« le musée, le commissaire et le galeriste ». Ainsi, l'art public est un art qu'il qualifie d' « horizontal », qui ne « s'achète pas, ne se vend pas et qui en finit avec la conception d'une œuvre d'art comme article commercial de luxe ». Son existence même est subversive et permet d'inviter « au dialogue et à la participation » tout en proposant une alternative au « monologue aseptisé offert par les musées et à leur prétentieuse aspiration illuminatrice »[488]. Frágil relève le caractère participatif et l'humilité qui semblent fonder cette pratique. Sans compter que la popularité de l'art public tient également aux sujets traités, issus de l'actualité et de l'iconographie populaire.

Pour résumer, il s'agit d'une manifestation intuitive, accessible, ouverte qui se traduit sous des formes très diverses, gratuites et qui aspirent à une qualité esthétique. Le mur, plus qu'un simple panneau d'exposition, devient le support d'un manifeste pour la démocratisation de la pratique artistique. Mais c'est un versant plus engagé qui se dessine également et sur lequel il faudra revenir. Ainsi, l'occupation graphique des murs –à commencer par le graffiti– témoigne-t-elle de la reconquête populaire d'un espace d'expression.

1.2.3 Un art affranchi

Le caractère « horizontal » de l'art public sous-tend également la notion de liberté. Ainsi, toujours pour Frágil, cette forme artistique est la seule à être « indépendante », tant du point de vue créatif que thématique. Elle n'est soumise à aucun « filtre », comme le fait remarquer 3ttman[489]. Les artistes sont libres de traiter les sujets dont ils le souhaitent, de la façon dont il le souhaitent, au risque de choquer le regardant. À chacun ensuite d'adopter une éthique afin de ne pas produire un effet non escompté. En cela, on comprend pourquoi Frágil parlait de la responsabilité des intervenants publics. Cette grande liberté que procure le cadre public laisse la place à des débordements multiples. Ainsi, peut-on parfois voir fleurir des écrits polémiques, xénophobes, sexistes ou des inscriptions qui n'ont d'autre but que celui de vandaliser le support sur lequel elles apparaissent. Cette grande liberté de réalisation peut ainsi desservir le propos des artistes publics qui défendent un usage respnsable de la rue.

[488] Voir l'entretien avec Frágil p. 566.
[489] Voir l'entretien avec 3ttman p. 536.

Noaz est pleinement lucide quant à l'autonomie dont il dispose au moment de choisir un lieu. Cet artiste, dont les affiches et les pochoirs sont très critiques à l'égard des idéologies de droite, reconnaît cette volonté d'« attaquer » le passant lorsqu'il se trouve dans les zones marchandes de la ville, lorsque son attention sera focalisée sur les vitrines commerciales et ses réflexes intellectuels mis en veilleuse. C'est pourquoi il n'investit pas les quartiers résidentiels car il veut épargner les « papys, les enfants et les familles » qui se rendent au supermarché du quartier par nécessité. « Non. Ma zone se trouve où les gens achètent à Noël », c'est-à-dire ces rues madrilènes très commerçantes dans lesquelles sont implantées les plus grandes enseignes internationales. C'est ici qu'il estime nécessaire d'intervenir, pour opérer une sorte de déclic dans l'esprit des éventuels regardants et les amener à réfléchir. Ce choix délibéré pour les rues commerçantes présente ainsi deux avantages. Ses œuvres engagées sont vues par le plus grand nombre et cela lui permet d'atteindre une cible précise[490].

Dos Jotas, dont les créations ne sont pas moins contestataires, retient pour sa part que le fait d'investir librement l'espace public permet d'instaurer une relation privilégiée avec le regardant. D'une part ce dernier peut s'approcher ou toucher l'œuvre exposée. D'autre part car la spontanéité de l'art public permet de le surprendre, lui qui emprunte peut-être ce même chemin tous les jours et peut, un matin, se retrouver confronté à une peinture qui n'y était pas la veille. L'instabilité, le nomadisme sont autant de versants découlant de cette autonomie d'exécution. Cette perpétuelle mouvance remodèle la ville au gré de l'inspiration et de l'envie de ces artistes.

Dos Jotas évoque également l'indépendance financière dont ils jouissent. Si cela peut apparaître comme une difficulté car ils sont contraints de financer eux-mêmes le matériel utilisé, cela signifie également qu'ils ne sont soumis à aucune indication ou orientation d'un mécène. À propos de l'obstacle que peut constituer cette autonomie financière, Dos jotas a réfléchi à l'ambivalence existant entre le travail dans la rue et celui dans les galeries d'art. Pour lui, il n'y a pas de contradiction entre ces deux pratiques, plutôt une continuité et une complémentarité. Tout comme Noaz et Nuria Mora dont les œuvres sont désormais cotées, il tire profit de l'argent gagné lors d'une exposition officielle pour le réinvestir dans « cinq interventions illégales où cela me chante ! ». Pour autant, son travail rémunéré n'en reste pas moins revendicatif. Il s'empare de cette modalité de diffusion pour exprimer tout ce qu'il peut, car « c'est ça aussi être engagé ». Il reconnaît que les expositions dans les galeries le confrontent parfois à « ses pires ennemis, comme les banques, mais pour mieux les contrer, je

[490] À consulter p. 571.

préfère endoctriner de l'intérieur »[491]. En somme, son travail artistique officiel lui permet non seulement de subvenir à ses besoins, de consacrer l'intégralité de son temps à la création, mais aussi d'en financer le versant illégal et de maintenir un « pied » dans le système pour mieux en désigner les failles.

Borondo et Nuria Mora qui ont tous deux suivi une longue formation aux Beaux-Arts soulignent que l'art public permet de s'affranchir des *diktats* du marché de l'art, des circuits institutionnels et du classicisme artistique hiératique. Ils sont libres d'expérimenter de nouvelles techniques picturales, de nouvelles approches thématiques sans redouter les réticences frileuses des « puristes ». Pour Nuria Mora, l'art public « échappe au jeu » trop conventionnel de l'académisme et constitue une pratique qui lui permet de faire évoluer plus librement son travail d'artiste[492].

Enfin, parmi les éléments latents, il faut peut-être signaler que cette modalité d'expression permet aux plus engagés d'entre eux d'agir individuellement et d'échapper à l'organisation pyramidale propre aux structures politiques ou syndicales classiques. Il n'y a pas de meneur et chacun intervient dans la rue à sa manière, où il le souhaite et quand il le veut.

Une approche comparative de ces deux grands antagonistes que sont la ville et l'art public permet de relever un lien de cause à effet. Ainsi, face à la constatation de la paupérisation du contexte urbaine, le caractère unique de certaines œuvres exposées permet de revaloriser l'espace public. Toutes les interventions de Nuria Mora, de Borondo, de 3ttman, du Niño de las Pinturas ou encore de Ruina sont exclusives, s'opposant de fait à la multiplication *kitsch* des affiches de réclame et à l'uniformisation de l'organisation spatiale. L'originalité de chacune de ces interventions permet ainsi de s'opposer à une certaine forme de globalisation esthétique. La liberté d'exécution de cette pratique permet également de s'affranchir du joug financier. Cela constitue un argument de poids pour les artistes publics qui peuvent se vanter de ne céder à aucune pression. C'est une façon de présenter un travail intègre et transparent, contrairement à la gestion de l'attribution des espaces publicitaires perçue comme opaque.

[491] Voir l'entretien avec Dos Jotas p. 594.
[492] Voir respectivement p. 583 et p. 597.

Néanmoins, il est possible de déceler quelques aspects permettant de relativiser le « caractère héroïque » de ces actions spontanées : la recherche de la gloire, la participation à la saturation visuelle et les prétentions messianiques qui s'esquissent parfois derrière certains propos. Effectivement, marquer un mur, c'est, à défaut de peindre un chef-d'œuvre ou de composer « un opéra grandiose », une manière d'inscrire son travail dans le temps. Ainsi, Brassaï faisait remarquer que l'occupation graphique de l'espace public constituait « l'instinct de survie de tous ceux qui ne peuvent dresser pyramides et cathédrales pour laisser leurs noms à la postérité »[493].

Par ailleurs, ces artistes ont conscience de la saturation graphique dans l'espace urbain. Ils pensent agir en appliquant une certaine éthique, contrairement aux scripteurs *Hip Hop* pour qui la conquête de l'espace public est fondamentale.

Enfin, il faut peut-être relativiser l'abord suffisant qui peut parfois se dégager des témoignages recueillis. Ainsi s'agit-il plutôt de maladresses, ces artistes ne se prenant pas toujours au sérieux et abordant leur pratique comme un jeu. Relevons aussi cette grande sensibilité qui adopte parfois le masque de l'exaltation pour dissimuler la douleur que leur cause la vie contemporaine. Ainsi, s'agit-il peut-être du combat d'individus qui ont, pour reprendre les propos de Nietzsche, « l'art pour ne pas mourir de la vérité »[494].

[493] Brassaï, *Graffiti*, p. 151.
[494] Michel Onfray citant Nietzsche, *L'ordre libertaire*, Paris, Flammarion, 2012, p. 72.

2 Le capital militant des intervenants

2.1 Éléments biographiques[495]

2.1.1 Des rebelles érudits

Au moment où ce questionnaire leur est soumis, sur les onze artistes qui ont bien voulu répondre à cette enquête, sept sont âgés de 26 à 35 ans, trois ont plus de 36 ans et un seul, Borondo, est âgé de 23 ans. Ce premier élément indique tout d'abord qu'une majorité – voire la totalité– a « passé l'âge » de la crise d'adolescence . C'est donc ailleurs qu'il faut chercher les raisons de leur activité illégale. Une autre donnée émerge de cette première question sur l'âge, c'est celle du rapport à la société et à l'histoire de l'Espagne. La plupart des intervenants publics sont ainsi nés à la fin des années 1970 ou au début des années 1980. Ils n'ont donc pas connu la dictature et ont grandi dans une société où la démocratie était un acquis.

Il a été fait le choix de conserver l'intégralité des entretiens et de ne pas reformuler les propos des personnes interrogées. Tout d'abord parce qu'il fallait préserver l'intégrité du discours de ces artistes. Mais aussi parce qu'à aucun moment la compréhension n'est rendue difficile. Ce qui est frappant, c'est la facilité d'élocution dont tous ces artistes paraissent disposer. Aucun d'entre eux ne semble être pris au dépourvu et tous, au moment d'expliquer leur démarche, démontrent une grande aisance verbale. Il s'agit d'individus qui savent construire un discours articulé, sont capables de suivre un fil même lorsque le temps de parole qu'ils occupent est long. Cette facilité d'expression, de dérouler un discours logique et le peu d'hésitation qu'ils ont montrée lors des entretiens peuvent indiquer deux choses. Tout d'abord qu'ils ont l'habitude d'être interrogés sur ces sujets et qu'ils ont bien réfléchi aux enjeux de leur travail urbain. Ils ont ainsi eu l'occasion de réitérer plusieurs fois le fruit de leur pensée, ce qui leur a permis de reformuler certaines idées, de les façonner, de les développer jusqu'à ce qu'elles découlent de façon logique[496].

[495] Nous souhaitions joindre en annexe une biographie de chacun des artistes interrogés. Or, nous n'avons pas obtenu assez d'éléments pour que soit constitué un document complet et pertinent. Les artistes n'ont, en effet, pas souhaité se dévoiler. C'est pourquoi le peu d'indications dont nous disposons apparaît dans leur niveau socio-culturel respectif.

[496] Par extension, cela démontre également le succès de l'art public : il s'agit d'artistes qui ont été interrogés à plusieurs reprises dans la presse. Une autre analogie est possible, ce sont des artistes qui se montrent disponibles et accessibles.

Par ailleurs, cette aisance verbale est aussi due à leurs études et à leur niveau socio-culturel respectif. Les entretiens n'ont pas été orientés vers l'appréhension du milieu social de ces artistes. Cependant, à travers leur discours, il est aisé de comprendre que tous bénéficient d'un capital scolaire et culturel solide. Ainsi, la majorité des artistes interrogés ont suivi des études supérieures aux Beaux-Arts depuis la première année au Master. Leur renommée leur permet à présent de participer à des conférences ou à des ateliers organisés dans des cadres institutionnels, comme c'est le cas de Dos Jotas, de Noaz ou encore de Borondo. Ces interventions publiques les amènent à concevoir un discours et à rendre accessible leur pensée. Lorsqu'ils sont interrogés sur leur pratique, ils appuient très souvent et spontanément leur réflexion sur des concepts ou des figures qui reflètent leur degré d'instruction et leur maîtrise des champs théoriques artistiques. Frágil fait ainsi référence à l'architecture panoptique de Foucault ; Noaz à Ésope, à John Heartfield, à Alexandre Rodtchenko, à Lazar Lissitzky et aux constructivistes tandis que Borondo se dit « amoureux de la belle peinture » et encense le Caravage. Nuria Mora fait, quant à elle, une critique assez dure du monde artistique contemporain. Elle regrette en effet l'abord conceptuel de l'art, que la primauté soit donnée au sens et non à la beauté de l'œuvre. Il est intéressant de constater que, tout en critiquant « l'intellectualisation » de l'art, elle manie elle-même des concepts qui ne sont pas à la portée de tout le monde. Ainsi, pour elle, l'art contemporain est infecté par

> cette peste héritée de l'art conceptuel dans lequel tout doit trouver un sens, une justification théorico-pratique. Les artistes cherchent une excuse situationniste pour justifier leurs œuvres et l'on est en train de négliger le concept du beau.

Elle finit par critiquer Santiago Sierra qui accorde trop d'importance au discours, au détriment de l'aspect esthétique et qui justifie son œuvre en s'appuyant sur une « philosophie de pacotille »[497].

Le regard critique qu'ils portent sur leur pratique ne se limite pas au monde de l'art. Armés d'un tel capital culturel, il est assez logique que ces artistes analysent ce qui les entourent et émettent un point de vue sur les questions politiques et sociétales. En voulant montrer les limites du 15-M, Noaz compare ainsi le mouvement des Indignés à celui de Mai 68, mené par une grande majorité d'étudiants qui avaient « des horaires plus ouverts » que

[497] « *Creo que el mundo del arte está muy invadido por esa peste heredada del arte conceptual en el que todo tiene que tener un porqué, un significado, una justificación teórico-práctica, y esto lo ha inspirado esto, y se buscan una excusa situacionista para justificar una obra. Se está dejando de lado el tema de la belleza, de lo bello* ». On peut consulter l'intégralité de cette articulation p. 602.

ceux des familles[498]. Par ailleurs, presque tous sont d'accord pour dire que la démarche même d'occupation de l'espace public constitue un acte engagé. Ce versant, ainsi que l'utilisation qu'ils font des outils d'engagement légaux seront développés *infra*. Pour le moment, il est peut-être pertinent de présenter et de commenter les motifs de leur passage à l'acte.

2.1.2 Pourquoi avoir pris les armes (graphiques) ?

Il s'agit ici de comprendre pourquoi ces individus en sont venus à utiliser les murs publics comme espace d'exposition. Parmi les explications à apporter, certaines sont clairement verbalisées par les artistes interrogés, d'autres, au contraire, sont tues et devront être induites. Des éléments dicibles et assumés se dégagent deux grands axes. D'un côté, il y a ceux qui ont débuté cette pratique pour être vus, de l'autre, ceux qui souhaitaient être entendus.

Les premiers ont ainsi commencé par le graffiti classique avant de faire évoluer peu à peu leur méthode vers une production artistique plus libre et dégagée des codes graphiques de l'inscription *Hip Hop*. Le plus souvent, ils ont commencé jeunes, entre 13 et 15 ans pour Dos Jotas, Borondo et El Niño de las Pinturas. Ils assument parfaitement le caractère rebelle et hermétique du graffiti et envisagent leur pratique actuelle dans une perspective diachronique, l'art public étant, pour eux, une évolution logique du graffiti. Dos Jotas explique d'ailleurs très bien ce déroulement, il a commencé par *tagger* son nom, est passé aux fresques puis, à l'issue de son Master aux Beaux-Arts, toutes ces techniques et ces savoirs ont « fusionné » et se sont développées « jusqu'à en arriver au point où j'en suis actuellement[499]». Borondo, en voulant se distinguer chaque fois plus des autres interventions dans l'espace public, a quant à lui travaillé ses figures en les « perfectionnant » et en les « personnalisant »[500]. Ce qui se dégage de ces témoignages, c'est le principe de visibilité. Les débuts de ces trois artistes s'envisagent comme une conquête de l'espace public, de reconnaissance, mêlées à un certain caractère insoumis.

[498] Voir entretien avec Noaz, p. 575.
[499] « *En realidad no fue una decisión, sino un proceso relativamente normal, desde muy pequeño comencé en el mundo del graffiti, realizando tags, más tarde murales, luego la licenciatura de Bellas Artes y todo ello se unió y desarrolló hasta llegar al punto en el que estoy ahora* ». Explications envoyées par courrier électronique le 2 novembre 2011.
[500] Voir p. 584.

Ce qui a amorcé les interventions publiques des membres du collectif El Cartel, de Frágil ou de Noaz n'est pas affaire d'image mais de message. Plutôt que d'être vus, ils souhaitaient avant tout être entendus par leurs concitoyens. Les premières interventions de Frágil étaient liées à des « actions *Punk* et de plainte politique », elles ne consistaient pas à « montrer une œuvre personnelle et égotiste » et exprimaient un « mécontentement social ». Plus tard, durant ses études aux Beaux-Arts, il s'est aperçu que le fonctionnement des institutions et des galeries artistiques était décevant à bien des égards. Il a donc décidé de ne travailler que dans la rue et de boycotter ces espaces d'exposition officiels. Les interventions de Frágil ont toujours été liées à l'espace public –à la fois support et sujet de son travail– et engagées politiquement et socialement car, dit-il, ce sont « tout simplement » des sujets qui l'intéressent.

L'attrait pour l'art public et l'art en général ne s'est révélé que tardivement chez Noaz. Dans un entretien réalisé en décembre 2011, il est revenu longuement sur ses débuts comme artiste public. Après s'être fait expulser de l'école, il a dû trouver du travail, ses parents ne souhaitant plus financer ses études. À cette époque, il n'avait aucune notion artistique, ne se destinait « ni au graff, ni à l'art, ni aux études mais au travail dans la fourmilière, à être un ouvrier de plus ». Peu à peu, il s'est aperçu que ses collègues de travail avaient tendance à assimiler vie professionnelle et vie familiale, les uns se mariant avec les autres. Cette situation semble avoir éveillé en lui un certain malaise. Pour échapper à la circularité dans laquelle il se sentait enfermé, il a décidé de mettre de l'argent de côté puis a présenté sa démission pour intégrer une école d'infographie.

Dans ses propos, ces études entamées à l'âge adulte et avec ses propres moyens ont servi de révélateur à son engagement personnel. Noaz a fait face à une situation économique difficile, est sorti d'un chemin tout tracé. En somme, la difficulté a contribué à lui faire prendre conscience de certains dysfonctionnements sociétaux, difficulté matérielle qui, de surcroît, le plongeait dans un sentiment d'impuissance : il souhaitait agir mais ne savait pas comment, il manquait de moyens techniques et financiers.

Puis, « un jour », alors qu'il venait de décrocher son deuxième contrat en tant que concepteur graphique, un déclic s'est opéré. « La guerre allait commencer, il y avait Aznar, George Bush, le président de la Commission européenne, Tony Blair. J'avais cette sensation qu'il fallait faire quelque chose, que je devais agir et ne pas rester assis sans rien faire ». L'idée d'intervenir dans la rue a donc commencé à germer à ce moment-là. Il est passé à l'acte durant les trois jours qui ont précédé les élections générales du 14 mars 2004. « J'avais

préparé un pochoir, nous sommes tous descendus dans la rue parce qu'il y avait eu l'attentat. Le Gouvernement avait falsifié son discours. Nous sommes tous allés *calle Génova*[501]. La police nous y attendait ». Le choc des attentats et le mensonge du Gouvernement, le sentiment d'avoir été trompés ont donc encouragé Noaz à passer à l'action, mais constituent aussi les principaux motifs du désaveu d'une grande partie de la population. L'interdiction de manifester, matérialisée par la Police qui attendait les manifestants sur place, a permis d'accentuer encore un peu plus leur ressentiment et leur détermination.

> Ce jour-là, j'étais sorti avec mes pochoirs, accompagné de mes amis. On s'était arrêté dans une rue, parce qu'il y avait beaucoup de cartons. C'était la rue Hortaleza. Elle était coupée. Normalement, c'est une rue où passent les voitures mais tous les gens marchaient sur la route. Donc, je me suis arrêté pour faire un pochoir et le donner à mon ami. C'est là que tout le monde à commencé à me dire « Donnes-en moi un ! Un autre! » et tout le monde partait chercher des cartons, jusqu'à ce que mon spray de peinture se finisse. On est allé à Sol, de Sol à Atocha, d'Atocha au Congrès. Tout le monde brandissait mon pochoir. C'était super, évidemment.

Azwar fut donc la première intervention de Noaz dans l'espace public[502]. La préoccupation politique est donc un moteur à l'intervention dans la rue. Le politique précède clairement ici la réflexion artistique. De fait, pour réaliser cette image qui l'a rendu célèbre, il s'est inspiré de l'iconographie révolutionnaire et particulièrement de l'image du Che Guevara qui, pour lui, constituait la meilleure façon de « révéler un portrait ».

Les propos de Noaz sont chargés de nostalgie et d'une légère émotion. Pourtant, il est intéressant de constater que, bien que cette époque l'ait rendu célèbre, il n'idéalise pas ses premiers pas. Il raconte ainsi avec beaucoup d'autodérision sa première expérience dans la rue. « Je ne savais pas du tout comment on faisait des pochoirs. C'était un désastre ! ». Par ailleurs, il faut relever le caractère collectif dans lequel il inscrit ses premières interventions. Il n'agissait pas comme un « franc-tireur ». Ses premiers pas d'artiste public, il les a faits avec un ami et a bénéficié de l'assentiment et de l'encouragement des manifestants. C'est probablement la raison pour laquelle il a persisté, s'est perfectionné jusqu'à représenter des scènes chaque fois plus complexes, comme celle de « l'Oncle Sam demandant de l'aide à Aznar pour la guerre ». Les productions de Noaz sont ainsi toujours en lien avec l'actualité politique et dénoncent, dans la majorité des cas, les mesures prises par le *Partido Popular*.

[501] C'est là que se trouve le siège du *Partido Popular*.
[502] Voir p. 254.

Quant au collectif El Cartel, il est le fruit de la rencontre entre quatre artistes, dessinateurs et « bidouilleurs » de Malasaña. Ils se sont connus en parcourant le quartier, « un crayon de bois glissé derrière l'oreille ». À l'époque, ce détail passait inaperçu disent-ils, car Malasaña était un quartier d'artisans. La présence de cet outil graphique sur l'oreille ne les distinguait donc pas des « électriciens, des charpentiers et autres plombiers » qui arpentaient eux aussi le quartier. Pourtant, à force de se croiser, de s'observer, ils sont parvenus à comprendre l'occupation réelle des uns et des autres. Ils ont donc fini par se mettre d'accord afin de partager les frais de leur activité artistique et de faire des économies. C'est ainsi qu'est né le collectif El Cartel.

L'idée du contenu contestataire de leurs affiches trouve son origine dans deux éléments distincts. Tout d'abord, il s'agit d'un concept qui a germé dans la tête d'un des membres, Olaf Ladousse, comme réponse directe aux affiches réactionnaires que *La voz de España* répandait sur les murs de la capitale dans les années 1990. Ces affiches aux idées « d'extrême droite nauséabondes » qui étaient collées dans la rue « illégalement » le choquaient profondément. Pourtant, « les gens s'arrêtaient pour les lire. Donc si les fachos peuvent le faire, moi aussi je peux le faire, et facilement ». C'est ainsi qu'il a eu l'idée d'élaborer un premier fanzine intitulé *Número calle* avec lequel il recouvrait les affiches de *La voz de España*.

La constitution de El Cartel repose également sur une préoccupation civique. Ainsi, lorsque le collectif s'est formé, aucun des membres n'était Espagnol. « Nous formions un groupe qui ne pouvait pas voter ici. Par conséquent, pour exprimer un point de vue politique sans avoir le droit de vote, que peut-on faire ? ». C'est ainsi que ces quatre dessinateurs se sont mis à produire une affiche engagée, car ils souhaitaient s'exprimer sur la situation du pays dans lequel ils vivaient.

Tous ces intervenants évoquent leurs premiers pas sans retenue, sans doute fiers de leurs prises de positions graphiques, de l'aplomb avec lequel, un jour, ils décidèrent d'occuper l'espace public. Pourtant, certaines intentions sont tues mais transparaissent à travers leurs propos. Ainsi, le sentiment d'être en dehors de la loi et l'adrénaline qu'il provoque sont deux éléments inhérents à leur pratique. La notion d'interdit et la clandestinité sont évoquées par l'artiste public M. Chat quand il revient sur ses ballades nocturnes durant lesquelles il donne

naissance « à de nouvelles portées de chats jaunes. Les montées d'adrénaline qu'elles suscitent. Le dépassement de soi qui en découle, l'illusion infime de n'être qu'un esprit se promenant au-dessus de milliers de corps endormis »[503].

On retrouve l'excitation liée au fait de braver un interdit et d'agir dans l'illégalité. À cela s'ajoute la sensation grisante de donner naissance à des créatures et de dominer la masse dormante. À l'exception de Borondo qui évoque l'impression « de vie » que cette activité lui procure, en créant des « œuvres vivantes qui grandissent, changent et meurent au contact de la société », ce pouvoir démiurgique n'est pas mentionné directement par les artistes interrogés. Pourtant, il n'est pas à exclure. Une majorité -57%- travaille de nuit. S'il s'agit surtout d'échapper à la surveillance, il est possible d'envisager que le caractère nocturne de leur pratique leur permet de se placer au-dessus des autres. Ils agissent à contre-courant, lorsque la plupart des individus –le commun des mortels– se repose pour mieux travailler le jour suivant. En outre, cette sensation de domination peut être accentuée par le silence « religieux » durant lequel les artistes opèrent, leur donnant ainsi l'impression d'une complaisance admirative. Quant à ceux qui travaillent de jour, comme Noaz ou 3ttman, ils se délectent au moment d'évoquer les réactions de plébiscite du public.

Pour la chercheuse Anna Waclawek tous ces éléments –clandestinité, secret, adrénaline– sont addictifs[504]. En d'autres termes, la supériorité que procure la pratique du *street art*, les risques pris par les artistes et la douce marginalité dans laquelle ils s'inscrivent les incitent à agir chaque fois plus.

À l'évidence, la peur et la transgression ne constituent pas les seuls motifs d'un tel passage à l'acte. Armando Petrucci évoquait ainsi la sensation d'oppression comme déclencheur de l'acte d'écriture.

Dans la société urbaine moderne, les lieux dans lesquels on transgresse l'interdiction tabou de l'écriture sont ceux dans lesquels de nombreuses personnes et en particulier des jeunes, sont contraints de vivre dans des conditions inconfortables : l'école, les hôpitaux, les prisons, les casernes, les usines et particulièrement, au sein de ces institutions contraignantes, les lieux d'isolement total[505].

---

[503] Thoma Vuille, *op. cit.*, p. 23. L'œuvre artistique de M. Chat est d'ailleurs liée à son engagement civique. Lors d'une manifestation contre le Front National en avril 2002, le chat arborait une pancarte sur laquelle était écrit « je ris jaune ». En 2003, lors de la manifestation contre la guerre en Irak, M. Chat avait également confectionné une banderolle sur laquelle était affiché le slogan « Faites des chats, pas la guerre ». Son chat est, en outre, utilisé comme pancarte chaque premier mai dans plusieurs villes de France, mais aussi lors de manifestations internationales défendant des idées ou des valeurs de gauche.

[504] Anna Waclawek, *op. cit.*, p. 128.

[505] « *Da questo punto di vista i luoghi ove di continuo nella società urbana odierna si violano i tabù di proibizione di scrittura sono quelli nei quali molte persone, soprattutto giovani, sono costrette a convivere in condizioni non confortevoli: le scuole, appunto, gli ospedali, le carceri, le caserme, le fabbriche, e, all'interno di queste istituzioni costrittive, soprattutto i luoghi del più totale isolamento personale »,* Armando Petrucci, *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo d'oggi*, Rome, Editori Riuniti, 1987, p. 9.

Pour résumer, cette pratique traduit bien une révolte de la part de ces artistes publics. Si les motifs de cette contestation graphique diffèrent selon chaque intervenant, tous ont en commun cette volonté de témoigner d'un malaise. C'est aussi un affront vis-à-vis des autorités. Le rapport assez enfantin de ces individus à la société, dans leur recherche de transgression et de provocation, est constant. Mais, à la lumière des témoignages, il apparaît aussi que cette pratique peut aller au-delà du seul jeu de garnements. Il s'agit dans certains cas d'un acte réfléchi, initié par des citoyens qui, un jour, ont ressenti la nécessité de formuler une plainte publique.

2.1.3 La question de l'identité

Là encore, il existe deux « écoles », la première qui regroupe les artistes ayant conservé leur nom civil et la seconde où ils se dissimulent sous des pseudonymes. Parmi les interventions urbaines observées à Madrid, Barcelone et Grenade, 90% des artistes ne signent pas l'œuvre de leur vrai nom. Une minorité révèle donc son identité et assume l'intégralité de son travail urbain tandis qu'une large majorité réemploie la tactique du pseudonyme, comme pour le graffiti *Hip Hop*. Il s'agit dans ce chapitre d'explorer quelques pistes qui permettront de comprendre pourquoi ces artistes préfèrent peindre masqués.

L'histoire du pseudonyme de Noaz est intéressante car il a été déterminé de façon « un peu involontaire ». Lorsqu'il a débuté son travail dans la rue, il n'avait pas de nom défini. Il faut rappeler qu'il répandait dans les rues de Madrid le pochoir *No Azwar*, pour réagir à l'engagement des troupes militaires espagnoles dans la guerre en Irak. Le pseudonyme artistique de Noaz est le fruit de conversations entre les manifestants et les passants qui avaient observé son travail avec intérêt durant les protestations de mars 2004. Ainsi, les gens ont-ils commencé à parler des pochoirs d'un certain « Nozas » ou d'un « Noaz ». Son nom artistique est donc le résultat de la perception collective de son travail, tant est si bien qu'il l'a définitivement adopté et qu'il l'utilise désormais pour signer ses interventions officielles, comme celle qu'il a réalisée en 2011 sur la façade du Centre d'Art Contemporain d'Huarte, en Navarre.

Frágil et Ruina sont deux allonymes derrière lesquels se cache le même individu. Ce dernier assume d'ailleurs parfaitement ce dédoublement de la personnalité graphique. Ainsi, il explique que Frágil représente son versant créatif le plus critique, le plus engagé politiquement et socialement. Quant à Ruina il est lié à une « dimension beaucoup plus ludique et plastique de la peinture ».

Le nom de Frágil lui vient des travaux de sérigraphies et de pochoir sur carton avec lesquels il a débuté son travail dans l'espace public. Par la suite, il s'est mis à développer un « projet d'étiquetage des lieux fragiles dans la ville : des arbres, des immeubles abandonnés, des terrains vagues ». Il s'attachait à utiliser toujours la même typographie et le même langage concis présent sur les cartons. Il s'est donc réapproprié l'esthétique et le sens de ce terme ordinaire et prosaïque pour injecter une signification dans certains lieux publics. En détournant un élément visuel connu, il a permis d'attirer le regard des passants vers des éléments vulnérables et a projeté sa propre vision de l'urbanité.

À force d'étiqueter la ville et d'employer le même terme, il a fini par adopter « Frágil » comme nom artistique. Il s'est produit ainsi le même phénomène qu'avec le graffiti-signature, l'individu étant désigné par tous au moyen de son pseudonyme, son identité réelle étant secondaire. Le masque finit donc par importer plus que le visage. Pourtant, en évoquant la genèse de son nom, il prend bien garde à ne pas assimiler sa pratique à celle du graffiti, il va même jusqu'à s'en distancier totalement. Son pseudonyme est un « manifeste », car il est à l'opposé même des noms de graffiti. Ainsi, *Frágil* « n'a pas de consonance anglophone », il véhicule un sens et reprend une graphie préexistante –tandis que le scripteur *Hip Hop* cherche à tout prix à se démarquer des autres en inventant son propre lettrage. Ces derniers font généralement référence à une position dominante et instaurent un rapport de force dans la ville. Cependant, en se contentant de ce rapport de force, en ne véhiculant pas d'autres idées que celles-ci, ils acceptent et renforcent l'idée d'exclusion. Pour Frágil, son travail adopte une position « totalement inverse », car il n'accepte pas « le sentiment de vivre dans la précarité et l'exclusion dans la ville ». On en revient toujours à l'idée d'éthique, à l'engagement, à la projection d'un idéal politique et social sur les murs de la ville. Frágil considère que la ville génère une forme d'anonymat. Signer ses murs de façon répétée avec un pseudonyme consiste à retourner la situation, à rendre visible la présence d'un individu, même fantasmé. Comme pour les scripteurs *Hip Hop*, il dénonce la massification opérée dans l'espace public tout en prenant ses distances avec cette culture urbaine car, pour lui, l'art public a une fonction éthique.

L'utilisation d'un deuxième pseudonyme marque à la fois le prolongement d'un travail entamé et une rupture. Ainsi le changement pour le nouveau cryptonyme Ruina, lui a permis d'instaurer une frontière entre le travail engagé de Frágil et celui plus ludique vers lequel il souhaitait s'orienter désormais. On peut aussi souligner la relation de continuité qui existe entre ces deux noms et qui traduit peut-être une forme d'amertume : l'artiste est passé de l'observation d'une ville vulnérable à celle d'une ville détruite. Cette même relation de continuité entre les pseudonymes peut amener à penser qu'il se place comme un architecte –et de nouveau resurgit le caractère démiurgique de son œuvre– dont les peintures aspirent à consolider cet espace décati, qui se précarise. Par extension, cette mauvaise gestion de l'espace urbain génère des blessures sociales que Frágil / Ruina aspire à panser.

Il faut peut-être enfin évoquer la grande liberté que permet l'utilisation du pseudonyme et qui est commentée par Frágil / Ruina. Ainsi, au moment de l'entretien, il évoque au passé le travail réalisé par Frágil, comme s'il considérait les actions de son personnage comme révolues. Le nom tout comme le personnage et ses préoccupations ont mué. Le changement de nom symbolise ainsi cette renaissance. Le choix pour une nouvelle identité lui offre la possibilité de déterminer ce qui la caractérise en fonction de l'évolution de sa pensée. Mais il reconnaît que ce qui fait l'unité de ces deux personnages fictifs, c'est bien sa propre personnalité et son intérêt pour les questions politiques et éthiques. « Même avec Ruina, je finis toujours par travailler avec des choses acides, critiques, d'*acid pop* : populaires mais acides »[506].

S'il faut dresser un bilan du rapport qu'entretiennent ces artistes avec leur nom public, ceux qui ont conservé leur véritable identité présentent un degré d'engagement moindre par rapport à ceux qui ont choisi d'utiliser un pseudonyme. Raúl Cabello, Nuria Mora, Borondo ne produisent pas des œuvres publiques explicitement engagées, contrairement à Noaz, Olaf Ladousse, Dos Jotas, Frágil ou El Niño de las Pinturas. Les entretiens permettent de corroborer cette affirmation. Les interventions des premiers sont motivées avant tout par la volonté d'exposer, de rendre visible leur travail et d'atteindre la fibre sensible des regardants. Tout au plus, on percevra leur souhait de démocratiser l'accès à la production artistique contemporaine, comme l'affirme Nuria Mora.

[506] Voir p. 557.

À l’inverse, le discours des artistes qui utilisent des pseudonymes est bien plus politisé que celui de leurs collègues à l’identité démasquée. Ils aspirent à déranger le regardant, à l'interroger plus ou moins directement sur les affaires politiques, économiques ou sociales. Ils remettent également en question certains dirigeants politiques, les pouvoirs policiers ou médiatiques. Le choix pour une identité masquée peut donc s’expliquer par la volonté de ne pas être reconnus facilement et donc de ne pas être poursuivis pénalement.

Quant à la relation avec le regardant, il s’agit peut-être aussi de jouer avec lui, de piquer sa curiosité, d’attirer son attention en ne distillant qu’une partie des informations. C’est également une façon de se moquer de l’anonymat généré par les grands espaces urbains en signant du nom d’un personnage fictif, qui ne renvoie à aucune identité avérée.

Le pseudonyme permet enfin, comme pour Frágil, de créer de façon plus libre. Ainsi, tout comme pour l’auteur caché derrière le nom de Pauline Réage, le pseudonyme permet de se dérober publiquement en échappant à la paternité d’une œuvre audacieuse, dont on redoute l’impact sur le grand public. Ou, comme Romain Gary, le pseudonyme permet de révéler les identités plurielles d’un même auteur, les différentes couches « additionnées » qui constituent autant de regards portés sur ce qui entoure ces artistes.

2.2 Quelle conscience politique ?

2.2.1 Ce que les artistes pensent de la politique

Les quelques éléments exposés dans cette troisième partie ont permis de constater que ces artistes étaient loin d'être indifférents aux affaires politiques. Certains tiennent même un discours fluide et élaboré sur la question. Le photographe Raúl Cabello fait exception en y portant peu d'intérêt. En effet, ses propos ne permettent pas d'identifier clairement les sujets qui l'indignent[507]. Les questions qui lui ont été posées étaient les mêmes que pour tous les intervenants, cependant, il n'a pas réagi, comme ses autres collègues, de façon « épidermique ».

Si l'on exclut donc Raúl Cabello, la totalité des artistes interrogés se sent non seulement concernée par les affaires publiques, mais est impliquée dans les processus classiques d'expression de l'opinion politique –vote et/ou manifestation, travail associatif– et considère que sa pratique revêt un caractère engagé. Tous affirment avoir une solide conscience politique et manifestent le besoin de l'exprimer.

Dos Jotas relève, pour sa part, une contradiction forte entre la prégnance de la question politique dans la vie quotidienne des Espagnols et l'inertie des prises de décisions politiques. Pour lui, la politique constitue un sujet central et mobilisateur, surtout depuis la crise économique, depuis que « tout le monde travaille plus pour gagner moins d'argent et perd sa maison ». Pourtant, il fait état d'un pouvoir politique ankylosant qui méprise les plaintes civiques. La culture politique espagnole entraverait les formes de contestation et leur résonance. Par culture politique, il faut comprendre non seulement ceux qui la pratiquent mais aussi ceux qui la subissent. Ainsi, pour Dos Jotas, « l'élite politique se fiche de savoir combien de personnes manifestent dans la rue ». Quand bien même ce chiffre atteint « le million », rien ne semble ébranler les pouvoirs politiques en place. Mais il critique également ses concitoyens, dont la culture politique consiste plutôt à « changer le monde en jouant au *baby-foot* et en buvant une bière » au lieu de s'impliquer de façon plus assidue dans la gestion des affaires politiques et sociales. Ainsi, pour résumer, Dos Jotas s'étonne de constater un

[507] Voir l'entretien avec Raúl Cabello p. 552.

nombre conséquent de victimes de la crise et, paradoxalement, un manque d'engagement massif de leur part. Il déplore également cette forme de dédain des représentants politiques élus qui ne souhaitent accorder aucun crédit aux manifestations populaires[508].

Cette méfiance qui apparaît dans le discours de Dos Jotas vis-à-vis d'un pouvoir politique malveillant se retrouve également dans les propos de Noaz. Il estime que l'homme politique espagnol est par nature agressif. Il a d'ailleurs réalisé un pochoir pour représenter cette figure menaçante sous les traits d'un rottweiler accompagné de la légende « *Soy España* ». L'animal lui permettait ainsi de transmettre l'image d'un pays qui accable ses citoyens. Il va jusqu'à tenir les représentants politiques pour responsables de déchirements au sein des familles. Partout dit-il, dans tous les médias, la politique est « terriblement agressive » et les affrontements entre les deux principaux partis –le Parti Socialiste et le Parti Populaire– ont généré des discussions très vives, allant jusqu'à « l'affrontement ». Il reproche plusieurs choses à ce bipartisme. Tout d'abord, celle de l'impossibilité d'une partie de la population espagnole à exprimer librement un choix nuancé, mais aussi un manque de finesse politique. Ainsi, le rôle de l'opposition se limite-t-il à la critique systématique de ce qui est fait par le parti au pouvoir, à « mettre des bâtons dans les roues et déposer des plaintes ». Deux autres éléments importants semblent se dessiner à travers l'évocation de ce bipartisme. D'une part, la politique bénéficie d'un tel écho au sein de la population que l'on reproduit dans le cercle privé ses mécanismes les plus pernicieux. D'autre part, elle semble rouvrir certaines plaies de l'histoire espagnole. Il parle d'un terrain « glissant, boueux, sale et très dur ». Bien que la Guerre civile ne soit jamais évoquée, la perception de la politique par cet artiste paraît renvoyer aux drames de l'histoire contemporaine. Ainsi, à travers ces points de vue antagoniques défendus avec acharnement au sein des familles, dans une période où la récupération de la mémoire historique est au centre des débats, peut-on percevoir des relents de la Guerre civile et du Franquisme. Il faut peut-être préciser que la grand-mère de Noaz a été engagée durant cette période et a manifesté ses positions « anti-fascistes ». La conjoncture politique espagnole évoquée par Noaz, qui semble raviver des blessures, est aussi le fruit de son histoire familiale et des témoignages qui lui ont été transmis directement par ses aïeux.

Clairement marqué à gauche, il a d'ailleurs appelé, sur son *blog*, à voter pour les « petits partis » lors de la dernière élection législative de 2011. Il estime ainsi que les mandats de Zapatero n'ont pas été à la hauteur des attentes du peuple de gauche. Les réformes qu'il évoque -« le mariage *gay* »- ne sont qu'une façade et d'autres comme la *Loi de mémoire historique*, ne sont pas allées aussi loin qu'il l'aurait souhaité.

[508] Voir l'entrevue de Dos Jotas par Jone Alaitz Uriarte p. 590-591.

Noaz s'intéresse par ailleurs à la politique en dehors des frontières espagnoles. Il évoque ainsi le cas cubain ou la situation italienne ubuesque, fondée également sur un choix bipartite entre Berlusconi et Monti. Sans aller jusqu'à dire que les deux politiques se valent, il fait part d'une certaine méfiance à l'égard du candidat de gauche. Ainsi est-il supposé « penser à des choses pour son pays » et, contrairement à Berlusconi, « à moins de choses pour lui. En théorie. » Ce « en théorie » traduit de nouveau la méfiance et la désillusion vis-à-vis des représentants politiques socialistes. Une locution apparaît de façon répétée dans cet entretien, celle de « *siempre igual* ». Elle révèle la lassitude devant un système qui semble inchangé et obsolète. Noaz exprime enfin sa réserve au sujet des ONG. Pour avoir pris part à certaines d'entre elles, il a été déçu par un fonctionnement pyramidal, parfois confus voire obscur. Ainsi, ces entités organisent-elles « des campagnes très chères » alors qu'avec cet argent, « on pourrait organiser davantage d'actions et moins de publicité ». En outre, la gestion des fonds récoltés n'est pas toujours présentée de façon claire aux contributeurs. Ces réserves à propos de ce type de structures expliquent probablement son engagement artistique individuel[509].

Frágil se montre tout aussi acerbe à l'égard des élus et exprime des doutes quant à la validité du système démocratique espagnol. Il ne s'agit pas d'une « vraie démocratie » et il ne se sent représenté ni par la classe politique, ni par le « système ». Bien qu'il utilise son droit de vote « de temps en temps », il n'a pas vraiment confiance dans les institutions publiques ni dans les outils civiques car, dit-il, « je ne crois pas que faire de la politique se résume à utiliser un papier tous les quatre ans ». À travers ce discours, on reconnaît le slogan et les propos du collectif *Democracia Real Ya* qui a initié le mouvement du 15-M, et qui, en convoquant les citoyens espagnols, souhaitait faire pression sur le Gouvernement socialiste afin qu'il abandonne les mesures d'austérité et protège davantage les victimes de la crise. Frágil semble ainsi adhérer à l'idée d'une élite politique, économique et financière complice et corrompue et de « l'impuissance des citoyens ordinaires »[510]. Il fait donc part de sa désillusion à l'égard des outils « classiques » mis en place pour exprimer ses opinions[511].

[509] Ces propos se retrouvent p. 575.
[510] Voir le manifeste en ligne du collectif, http://www.democraciarealya.es/manifiesto-comun/.
[511] Voir les propos de Frágil p. 560.

Olaf désapprouverait ce discours. Pour lui, l'engagement doit nécessairement passer par les circuits institutionnels. « Nous sommes tous des politiques et nous méritons nos représentants parce qu'ils sont élus par la population ». On ne peut donc pas faire abstraction de cet élément. Ainsi, explique-t-il,

> « si tu es entouré de fachos, de ceux qui pensent que "Franco a gagné la guerre", tu ne peux pas dire qu'ils ne te représentent pas. Cela me paraît être un raisonnement très immature en considération de la réalité politique d'une ville, d'une métropole dans laquelle cohabitent plein de gens différents. Si vraiment tu n'es pas d'accord avec quelque chose, tu dois t'engager dans la politique ».

Il faut donc intégrer les circuits officiels mis à la disposition des citoyens[512]. Le témoignage d'Olaf semble aussi refléter une partie de l'exaspération ressentie après l'élection du *Partido Popular* au lendemain des manifestations du 15-M. En effet, une partie des Indignés et de leurs sympathisants, emportée par le vent de la révolte et convaincue par le slogan « *No nos representan* », n'est pas allée voter le 20 novembre 2011. Cette abstention s'est élevée à 28,31% tandis qu'elle atteignait 24,6% en 2008 lors des précédentes élections générales, soient 1 350 178 abstentionnistes supplémentaires entre les élections de 2008 et de 2011[513]. Cette attitude de rejet du circuit institutionnel peut donc expliquer en partie le retour de la droite au pouvoir, qui, assez logiquement, a maintenu la mobilisation de ses électeurs, tandis que ceux de la gauche ont boudé le PSOE. Il faut peut-être ajouter que le PSOE avait été autant voire plus critiqué que son adversaire politique par les Indignés. Ainsi, comme le fait remarquer Bernard Bessière dans un article qu'il a consacré à ces élections, « même si les différences sont flagrantes entre les enjeux, les projets, les origines sociologiques et les références idéologiques des deux grands partis, en temps de crise le sens des nuances s'effrite »[514].

Les données compilées dans ce chapitre reflètent un sentiment général de désillusion à l'égard de la politique espagnole. Plusieurs éléments reviennent ainsi de façon répétée dans ces entretiens : l'archaïsme du système démocratique qui, en outre, laisse peu de marge de

[512] Voir p. 534.
[513] Voici les sources pour l'élection générale de 2011 :
http://resultados.elpais.com/elecciones/2011/generales/congreso/.
Et pour celle de 2008 : http://www.elpais.com/especial/elecciones-generales/congreso.
[514] Cet article publié deux jours avant les élections de 2011 est intéressant à ce sujet : http://www.atlantico.fr/decryptage/espagne-zapateriste-au-bord-crise-nerfs-jose-luis-zapatero-mariano-rajoy-bernard-bessiere-225953.html.

manœuvre aux électeurs ; la méfiance à l'égard des deux principaux partis politiques qui passent à côté des nécessités de leur peuple, ignorent ses plaintes ou se montrent brutaux. Pour autant, le vote reste une option utilisée voire défendue par la plupart des intervenants, à l'exception de Frágil dont le courant de renoncement issu du mouvement du 15-M semble avoir pénétré l'esprit. Il faut se garder néanmoins d'appliquer ces perceptions à l'ensemble de la population espagnole. Le résultat de ces entretiens peut en effet refléter une partie du sentiment à l'égard de la politique espagnole, mais il ne concerne qu'une catégorie spécifique de citoyens, soient onze artistes publics âgés de 23 à 40 ans bénéficiant d'un capital culturel conséquent.

2.2.2 Comment s'engagent-ils ?

Derrière ces propos se dessine la nécessité de renouveler les formes d'engagement de façon à rendre plus visibles des idées et des valeurs marquées à gauche et dans le but de mobiliser un pan de la population dont l'investissement politique est perçu comme sporadique. Ce désengagement ou ce désintérêt est à imputer en partie au système démocratique espagnol et aux représentants politiques qui ont contribué à faire perdre de vue aux individus leur véritable autorité.

Frágil souhaite ainsi un système plus représentatif, une « démocratie active » et replace le citoyen au centre de l'action, du pouvoir de décision politique et de ses répercussions. Il fait part de sa volonté d'agir au premier plan en tant qu'individu. Ainsi, s'il croit davantage « en un porte-parole qu'en un représentant », c'est parce que le premier se contente de relayer les idées d'une assemblée tandis que le second jouit d'un pouvoir d'action plus ample et plus pérenne. En d'autres termes, le porte-parole n'est pas immuable et se soumet nécessairement à la volonté du groupe tandis que le caractère figé du représentant peut l'éloigner des nécessités du groupe qui l'avait élu pour faire porter sa voix. On perçoit de nouveau sa méfiance vis-à-vis de la configuration politique actuelle et sa volonté de la rénover. Selon Frágil, l'engagement relève de la pratique quotidienne. Le politique s'immisce dans de nombreux domaines, dont celui de la consommation, de l'habitat et des médias. Il collabore ainsi avec différents collectifs –notamment l'atelier d'art public engagé TRAUMA qui avait initié une réflexion sur le rôle et l'usufruit de l'espace public par les citoyens– et il tâche d'être un « consommateur responsable ». L'engagement politique se traduit donc également dans nos choix de vie et nos gestes quotidiens. C'est ce qui détermine aujourd'hui,

pour Frágil, le rôle du citoyen. C'est la raison pour laquelle il ne « considère pas le vote comme un outil majeur ». Pour lui, l'engagement de tous les jours consiste à se maintenir informé, à adopter un « sens critique » permanent et à « avoir conscience » de tout ce qui nous entoure. Le terme de « critique » revient d'ailleurs de façon récurrente dans cet entretien. L'esprit critique est nécessaire pour Frágil, mais il faut savoir y recourir sans que cela ne devienne « une obsession », car la « vie est aussi faite pour être vécue »[515].

Noaz croit, quant à lui, davantage à l'efficacité d'une « action individuelle qu'à celle d'un collectif ». Pour ce qui est d'un engagement collectif, il affirme se mettre « à disposition » de celui qui le sollicite mais il fait de moins en moins la démarche de frapper à la porte d'une association. Bien qu'il ait participé au mouvement *okupa*, qu'il se soit rendu dans des « centres sociaux » ou qu'il ait agi pour des causes qui lui paraissaient « justes », il sentait la nécessité d'accomplir quelque chose par lui-même parce que le reste ne le « comblait pas ». Il se méfie, nous l'avons vu, du fonctionnement des entités consacrées à la parole citoyenne et dévoile, par là même, un certain penchant misanthropique à l'égard des potentats, une élite « corrompue » dont l'incidence va au-delà de ses prérogatives normalement admises.

Quant à son engagement individuel, il adopte, comme pour Frágil, des formes multiples. Il partage ainsi son opinion publiquement, sur les murs de la ville, lors de ses expositions officielles, sur le *blog* qu'il anime et sur son compte *Twitter* abreuvé plusieurs fois par jour d'articles de presse, de sentences personnelles ou d'événements toujours en lien avec la politique nationale et internationale[516].

D'ailleurs, cette nécessité d'exprimer son opinion semble presque vitale. Il assure en effet que ce besoin est « plus fort que la dépendance à l'argent ». C'est pourquoi l'expression de son engagement personnel n'est jamais entravé, il trouve toujours un moyen de manifester son opinion au moyen de ces différents outils.

Son militantisme graphique a débuté avec l'attaque contre les figures de la droite européenne et américaine. En tout état de cause, il fait preuve d'une grande cohérence, car toutes ses activités en tant qu'artiste ou citoyen sont liées à ses convictions personnelles. Ainsi, lorsqu'il réalise une exposition officielle, une partie des bénéfices générés sont réservés à son travail de rue. Et dans le cas d'une exposition sur les peuples d'Afrique ou du Proche-

[515] On retrouve ces propos p. 561.

[516] Voici le *blog* de Noaz http://noazmadrid.blogspot.fr/ et le lien vers son compte *Twitter* public https://twitter.com/noazmadrid. Par ailleurs, il dispose d'un compte *Facebook* dont le contenu est aussi quasiment exclusivement tourné vers la politique.

Orient, il destine un tiers des recettes à une organisation dont l'engagement sera en adéquation avec son point de vue. Il témoigne ainsi d'une grande préoccupation pour les peuples victimes de violences et d'oppression et en particulier pour les Sahraouis et les Palestiniens.

Pour Dos Jotas, la notion de propriété intellectuelle peut aussi révéler la nature de l'engagement personnel d'un artiste. Ainsi, il ne signe pas ses œuvres car cela revient, dit-il, à adopter les mêmes réflexes qu'un parti politique qui cherche à vendre une idée ou un produit. Il ne voulait pas que son nom « devienne une marque », mais plutôt que son travail « perdure dans la rue, sans que le passant ne sache qui en est à l'origine », l'objectif étant que l'œuvre anonyme « lui ait permis de réfléchir ». De la même façon, il est également favorable à la diffusion massive de ses images sans percevoir de droits d'auteur. Elles sont toutes accessibles sur Internet, « tout le monde peut les télécharger, les imprimer ou les coller ». On comprend que sa volonté de ne dresser aucune entrave a pour but de diffuser le plus largement possible sa production et ses idées[517].

Borondo a bien voulu aborder la question de l'engagement, mais de façon très brève. Il approuve la charge politique et sociale contenue dans n'importe quelle intervention d'art public et reconnaît avoir participé à « des actions [qu'il] considère comme engagées » mais il refuse pour autant d'affirmer que le militantisme soit sa « ligne de travail ». Il est intéressant de constater qu'il partage le point de vue de Dos Jotas au sujet de la revendication de la paternité d'une œuvre. Ainsi, pour lui, un art réellement engagé consiste à « donner la priorité à la répercussion sociale de l'œuvre avant sa signature ». C'est pourquoi il considère qu'il ne peut pas se définir comme un artiste engagé, étant donné qu'il signe systématiquement ses interventions, même s'il reconnaît qu'il possède « un sens de l'engagement vis-à-vis de l'espace public » et des lieux qu'il choisit d'investir[518].

Les interventions de Nuria Mora ne sont pas engagées à proprement parler. Pourtant, elle considère son activité comme militante. Ainsi, elle qualifie son œuvre de « politique et sociale » sans pour autant recourir à des inscriptions ou des slogans convenus de type « J'emmerde le capitalisme »[519] qui la placeraient dans une case trop étroite. Tout comme Dos Jotas, elle manifeste de la sorte sa volonté de s'affranchir d'une étiquette et tient à conserver

[517] Consulter la page 593.
[518] Ces propos de Borondo se retrouvent p. 585.
[519] La citation est de Nuria Mora.

son indépendance artistique. Ce militantisme esthétique emprunte plutôt les chemins de la suggestion en participant à « l'interaction citoyenne » et en permettant d'amplifier « l'espace d'expression citoyen pour communiquer une pensée libre », ce qui lui paraît être fondamental.

Pour bien comprendre en quoi ses peintures abstraites peuvent constituer une action engagée, il faut avoir à l'esprit leur format imposant et leurs couleurs vives. La surprise qu'elles provoquent chez le passant peut ainsi contribuer à accrocher son regard et à interroger ses goûts esthétiques. Cette réflexion enclenchée autour d'une image dénuée de tout intérêt mercantile permet, pour Nuria Mora, d'offrir un « espace de liberté au citoyen ». Le seul fait de « s'arrêter, de penser ou même d'apprécier une couleur ou une composition rend les gens plus libres, ce qui, dans notre société, nous est constamment interdit ». En effet dit-elle, « on nous vend le capitalisme comme la panacée de la liberté et c'est en réalité une forme d'esclavagisme ». C'est pour cela qu'elle considère que les lieux permettant une observation silencieuse dans la ville équivalent à offrir aux citoyens une parcelle de liberté.

En outre, elle condamne les graffiti qui fonctionnent, selon elle, de la même façon que les grandes enseignes. Une signature répétée sur les murs de la ville « c'est exactement la même chose que le logo de Mercadona », agressif et invasif. Les scripteurs publics doivent ainsi « prendre conscience de cela ».

La « responsabilité » -ce mot revient très souvent dans la bouche de Nuria Mora, nous y reviendrons- d'offrir un espace de « silence » repose en partie entre ses mains car, dit-elle, « les villes sont de moins en moins pensées pour les usagers, de plus en plus pour la consommation ». Elle considère donc avoir un rôle à assumer.

Pour résumer, l'engagement de Nuria Mora est principalement artistique. Il est mu par des préoccupations de réappropriation de l'espace public et de « libération » de l'esprit des regardants. Elle va jusqu'à travailler de jour, car elle considère son rôle comme légitime et souhaite justement « prendre son temps » et s'inscrire à contre-courant. Elle occupe également, comme un hommage, les vitrines des magasins fermés, car ils ont été victimes « de l'absorption par les grandes surfaces ». Investir les murs de la ville revient à exposer une « réflexion spatio-temporelle », réflexion qui, bien qu'elle n'apparaisse pas de façon évidente aux passants, a peut-être le mérite de briser un instant le schéma citadin infernal décrit par la peintre. L'engagement de cette artiste est donc lié de façon intrinsèque et exclusive à son travail créatif, « je crois que ma responsabilité comme citoyenne doit se refléter dans mon activité artistique », dit-elle[520].

[520] Voir l'entrevue de Nuria Mora p. 599.

Bien qu'ils aient tous un point de vue arrêté sur la question, ces artistes refusent d'endosser une étiquette ou d'être assimilés à un parti politique. Ils veulent ainsi échapper aux contraintes de l'engagement institutionnel qui apparaît comme rance. Ils pensent pouvoir agir à une échelle plus individuelle et offrir un espace d'expression de proximité. Leur engagement est avant tout graphique, l'esthétique n'étant jamais sacrifiée à l'idéologie.

2.2.3 Leur implication dans le mouvement des Indignés

Une question a été posée dans le but de relever la perception du 15-M par ces artistes madrilènes qui ont vu grandir dans leur ville une contestation à l'impact international. Parmi les témoignages recueillis, deux sentiments divergents semblent se dégager. Le premier a été émis par des individus déçus par ce mouvement ou qui ne lui ont accordé que peu de crédit. Le second, aux antipodes, présente une manifestation bénéfique et une forme de protestation populaire enthousiasmante. Parce que les avis ne sont pas toujours aussi tranchés, ce chapitre adoptera donc la forme d'un camaïeu qui, d'une indifférence manifeste glissera peu à peu vers une vision élogieuse du mouvement.

Interrogé deux mois après l'émergence des premières manifestations sur la Puerta del Sol, Raúl Cabello est assez imprécis. Il affirme avoir suivi ce mouvement de loin, sans y prendre part de façon active, comme « un citoyen lambda ». Il ne s'attarde d'ailleurs pas sur le sujet. Raúl Cabello semble pourtant vouloir trouver une excuse à cette absence, comme si sa participation coulait de source. Il répète par deux fois qu'il avait « l'intention » de s'y rendre, mais se justifie en évoquant un travail chronophage. Il pensait, à un moment donné, élaborer des pancartes, mais ce souhait est resté à l'état de projet. Il finit par convenir s'être rendu aux manifestations, sans se faire remarquer, c'est-à-dire, peut-être, sans signaler avec ostentation son statut de photographe collagiste et sans mettre à profit ses talents[521].

Le photographe d'art public madrilène, Guillermo de la Madrid ne se rappelle que « d'une chose » concernant cet événement, mais cet élément ne sera jamais décrit avec précision. Durant l'entrevue, il se perdra dans le récit assez vague de sa perception du 15-M, en décrivant une action qui s'étire dans le temps. Ses souvenirs sont donc tout aussi imprécis que ceux de son ami Raúl Cabello. Lui qui, d'habitude, porte un regard aiguisé sur les manifestations graphiques alternatives, il semble ne pas avoir prêté attention à la production

[521] Entretien avec Raúl Cabello, p. 552.

d'affiches et de pancartes durant le mouvement des Indignés[522]. En tout état de cause, ces deux photographes n'ont pas été touchés outre mesure par les rassemblements de la Puerta del Sol.

Parmi les déçus, on compte Noaz et Olaf. Pour le premier, cette manifestation n'a pas été portée par un collectif mais par la somme d'intérêts particuliers. Cela étant, il affirme mieux se reconnaître dans ce type d'action. C'est une des raisons pour lesquelles il s'est présenté spontanément aux assemblées afin de proposer ses services lorsque son travail et ses occupations familiales le lui permettaient. Dès lors, on comprend que, malgré sa constante préoccupation pour les affaires politiques, il ne s'est pas investi pleinement. L'histoire du 15-M n'est, pour lui, que la « répétition de mouvements sociaux précédents », il fait, rappelons-le, référence à Mai 68. L'issue est d'ailleurs prévisible pour Noaz : « les vacances et le froid arrivent et il faudra probablement attendre le retour du printemps pour que soit réactivé le mouvement ».

Pour en revenir à son implication, il explique s'être rendu aux assemblées pour se proposer comme main-d'œuvre graphique. « Je suis votre imprimante » leur a-t-il lancé, « dîtes-moi ce que je dois faire ». En constatant que l'assemblée n'avait pour le moment pas d'idée précise, il a donc anticipé en élaborant un alphabet pochoirisé afin de leur faciliter la réalisation de pancartes. Lorsqu'il s'est présenté de nouveau, il a évoqué son projet en cours mais, malheureusement, le collectif lui a signifié que ce n'était pas la peine de continuer car il possédait déjà un abécédaire sous forme de pochoir. On devine la déception de Noaz qui en était « arrivé à la lettre M ». Pour autant, il ne s'est pas découragé et a proposé d'aider à l'élaboration de draps afin « que les gens puissent les accrocher à leurs fenêtres ». « Très bonne idée camarade ! », lui a-ton lâché. Mais Noaz ne souhaitait pas travailler seul, dans son coin. Pour passer à l'action, il attendait des instructions de la part du collectif. Il est resté sans nouvelles un mois durant, jusqu'à ce que les membres le contactent de nouveau afin de mener à bien le projet de draps qu'il leur avait soumis. Il ne reçut ensuite plus aucune nouvelle. « Ça finit toujours comme ça », tranche-t-il.

Cette anecdote paraphrasée permet de faire plusieurs constatations. Tout d'abord, le refus qu'il a essuyé avec son abécédaire semble renvoyer à un dialogue de sourds. À travers les propos de Noaz, on peut imaginer une assemblée abondamment nourrie par une multitude d'idées. Ce foisonnement finit par devenir une entrave tant il freine la transmission des initiatives entreprises et les prises de décisions. Aux yeux de Noaz, le collectif apparaît comme inefficace et peine à avancer. La parole donnée individuellement et à laquelle on accorde un crédit équivalent semble modérer l'enthousiasme et rendre moins efficace le

[522] Voir l'entretien avec Guillermo de la Madrid p. 552.

passage à l'action. Ces Indignés qui font l'expérience de la démocratie n'étaient visiblement pas tous habitués à gérer ce type de situation. Pour Noaz, le caractère individualiste propre au 15-M –qu'il oppose à la modalité collective des manifestations contre la guerre en Irak et contre la politique de José María Aznar– l'a transformé en une « manifestation des phrases » dans laquelle « tout le monde donne son opinion » sans prêter attention outre mesure aux propos de son voisin. C'est, en tout cas, la perception qui semble se dégager à travers ses propos. Enfin, il n'évoque pas sa participation à des débats. Il faut peut-être y voir aussi le signe d'un engagement avant tout graphique et non idéologique.

Olaf fait part, lui aussi, d'un certain scepticisme lorsqu'en juillet 2011 il a été interrogé sur le sujet. Même s'il se réjouit d'avoir constaté que des gens prenaient conscience qu'il fallait s'engager, que le mouvement était parvenu à s'inscrire dans la durée et que des assemblées populaires se réunissaient pour débattre des enjeux politiques importants, cette volonté manifeste d'un peuple à vouloir « participer à l'activité politique de son pays » aurait dû exploser « bien avant qu'on en arrive à cette situation ».

Et ce qui l'a exaspéré par-dessus tout a été cette vague de désillusion qui consistait à affirmer que les politiques « ne nous représentaient pas ». Cela, dit-il, l'a beaucoup choqué, d'autant que les élections générales approchaient. « Ça m'écœurait, surtout en entendant les rumeurs qui enjoignaient aux manifestants de ne pas voter ou qui affirmaient qu'il était absurde de voter pour les petits partis ». Ce bruit qui a couru a eu des conséquences « néfastes pour le jeu démocratique ». De nouveau, on comprend que, pour Olaf, on a les représentants politiques que l'on mérite, ou plutôt, que l'on élit. En conséquence, si l'on est en désaccord avec une politique menée, il faut « s'engager » car en dépit de ce qu'affirment certains manifestants, « nous sommes en démocratie et ces personnes nous représentent ». Il évoque le cas de Camps ou celui d'Esperanza Aguirre qui ont été « élus démocratiquement », par un peuple qui a eu le choix entre plusieurs candidats. Cette attitude qui consiste à bouder la voie institutionnelle est qualifiée de « naïve » par l'artiste public. Avant le 15-M, il existait des « circuits » pour exprimer son opinion, circuits qui n'ont jamais été exploités par certains de ces manifestants réfractaires. Afin d'illustrer ses propos, il évoque également le cas des membres de Bildu qui défendaient initialement des « actions violentes » mais qui, en suivant une voie institutionnelle, sont parvenus à se faire élire. D'un point de vue idéologique, il retient donc cette leçon du 15-M : d'une part, un nombre important de victimes de la crise qui, en ayant cru à un mode de contestation alternatif, n'a pas réussi à faire adopter les mesures politiques escomptées ; et d'autre part, un petit groupe qui s'est soumis au jeu démocratique et

est parvenu à obtenir une certaine résonance nationale alors que leurs revendications ne concernaient qu'une région, et, qui plus est, qui ne reflétaient les aspirations que d'une partie seulement de la population de ce territoire donné.

En revanche, d'un point de vue graphique, il a été marqué par une « explosion » d'images revendicatives dans la rue. S'il a porté une attention particulière à ce versant de la contestation, c'est tout d'abord, dit-il, parce qu'en tant qu'artiste public, il est « habitué à remarquer ce genre de chose ». Mais c'est également dû à un foisonnement d'images inhabituelles. Il évoque ainsi des productions « spontanées, légitimes et très travaillées », des images « avec des messages différents ». En d'autres termes, cet atelier à ciel ouvert a constitué une ressource intéressante pour les artistes qui, comme lui, communiquent des messages engagés. On peut supposer que l'impulsion créative du mouvement a permis d'inspirer ces intervenants et de renouveler les formes esthétiques de la contestation. Olaf évoque également le travail collaboratif qui a été impulsé par ces rassemblements. Durant les manifestations du 15-M, le propriétaire d'un atelier de sérigraphie a ainsi contacté les membres du Cartel car il souhaitait, à sa manière, participer au mouvement. C'est donc dans un cadre de mécénat qu'une action collective a été menée : trois affiches sont nées de cette collaboration et ont été collées dans les rues madrilènes.

Pour résumer, Olaf semble considérer le 15-M comme une manifestation intéressante mais somme toute assez superflue, car certains des participants ont refusé de manier les outils dont disposaient les citoyens pour s'exprimer. En ce sens, cela a contribué à faire échouer, en partie, les revendications formulées. Pour lui, il faut s'impliquer, se « lancer dans la politique », afin d'obtenir une résonance, d'être écouté et surtout de parvenir à faire avancer les choses.

Son ami et collègue 3ttman a lui aussi été principalement marqué par le versant créatif du 15-M. Il évoque en priorité la profusion d'images générées qui ont attiré son attention en premier lieu et qu'il met en avant durant l'entrevue. Il évoque des inscriptions aux messages « très fins, très intelligents », même si, dit-il, tout n'était pas remarquable. Ce qu'il retient, c'est avant tout ce retour du « graffiti et de l'art public primaires ». Il faut probablement comprendre cet adjectif dans son acception spontanée, libre et populaire. À l'en croire, le 15-M aurait permis de retrouver l'essence de ce qui a construit ce type de manifestations graphiques.

Dans un second temps, 3ttman va aborder sa participation aux mouvements sociaux. Ainsi, il ne se contente pas d'observer les manifestants, il prend part aux conflits et s'en inspire directement, notamment lors des grèves générales de janvier 2011 et de mars 2012. Après avoir constaté que l'espace public avait été envahi par des inscriptions appelant à

manifester, il est intervenu dans la rue pour réaliser deux *cement tags* l'un basé sur un calembour « *Mañana día de huella general* », l'autre plus déterminé mais jouant sur le sens des mots, « *Reformas generales para todos ¡ YA !* »[523]. De ce fait, il relève la contradiction qui existe entre la perception d'un slogan politique réalisé durant une grève et celle d'une intervention d'art public engagé conçue en dehors de ces épisodes revendicatifs. La seconde est parfois critiquée avec véhémence par ces mêmes individus qui, un jour de grève, vont prendre une bombe de peinture et appeler illégalement à manifester. Ce décalage l'amuse et il observe avec malice ces « papys » qui se mettent tardivement au graffiti pour défendre leurs pensions de retraités[524].

Nuria Mora est très enthousiaste sur le mouvement du 15-M car il a permis de renouveler les formes de la contestation. Mais elle se montre vigilante voire critique sur le parti pris de certains de ses collègues qui se seraient « réveillés » à ce moment-là et auraient ainsi profité de la couverture médiatique pour faire connaître leur travail artistique. Ils auraient utilisé le mouvement des Indignés et y auraient adhéré de façon superficielle. Quant à sa participation, elle est nulle car elle considère que son engagement est constant depuis dix ans. Avec cet élément, il est possible de supposer que Nuria Mora considère le 15-M comme un mouvement rassemblant principalement les néo-engagés. Par ailleurs, elle ne veut être assimilée à « aucun mouvement » et refuse qu'on lui « colle une étiquette ». Elle tient, en somme, à garder son indépendance même si, répète-t-elle, le phénomène lui a paru « extrêmement intéressant ».

Dos Jotas adhère en partie au point de vue qu'Olaf nous a transmis durant l'entrevue. Ainsi, pour lui, le 15-M est une manifestation citoyenne tardive que « beaucoup attendaient depuis longtemps ». Il s'est impliqué activement en se rendant avec régularité à la Puerta del Sol mais sa résidence artistique aux Pays-Bas l'a obligé à abandonner ses visites et à mettre en place une collaboration à distance. Malheureusement, nous n'avons pas pu connaître les nouvelles modalités de cette implication, mais on peut supposer qu'il se tenait très souvent informé et que les images de l'indignation ont constitué une source d'inspiration. Dos Jotas relève, comme ses collègues, la résonance graphique du mouvement. Pour lui, les productions générées durant le 15-M étaient des « outils » très influencés par « l'art politique et

[523] On retrouve ces interventions p. 626.
[524] Voir p. 533-534.

l'activisme ». Il se souvient d'une Puerta del Sol transformée en une « gigantesque fresque faite d'affiches et de peintures superposées ». On peut donc relever de nouveau la force inspiratrice de l'événement[525].

Il n'est pas étonnant, à la lumière du témoignage de Frágil et de sa conception de la politique, qu'il se soit lui aussi impliqué activement dans le soulèvement de la Puerta del Sol. Lui qui défend une rénovation des outils démocratiques, affirme l'avoir « suivi de près » et s'être rendu à diverses réunions thématiques convoquées par les différentes commissions. Pour Frágil, le 15-M n'est pas le fruit d'une « révolte » née spontanément mais celui d'un « très long processus de mécontentement et d'organisation d'un tissu social » qui, un jour, a éclaté en « des circonstances et un lieu propices ». Bien qu'il lui reconnaisse une valeur civique « très importante », il valorise surtout son poids symbolique. Toutefois, il se refuse à le « mythifier » et ne pense pas « qu'une solution [concrète] en ait découlé ».

Cette importance symbolique réside en ce que le 15-M a permis de sensibiliser des individus las ou indifférents à la politique et d'endosser leur rôle de citoyens. « J'ai vu des gens d'une soixantaine d'années apprendre les codes d'une assemblée alors qu'ils n'y avaient jamais participé auparavant », ou encore des jeunes « totalement apolitiques » qui se sont « engagés dans les prises de décisions, ont appris à gérer un conflit et en ont tiré des leçons ». Le 15-M a donc permis principalement d'impliquer politiquement des personnes qui n'étaient pas coutumières des pratiques démocratiques et s'est révélé être un atelier dispensant quelques rudiments d'éducation civique.

Frágil relève un autre bénéfice du mouvement des Indignés : il est devenu un confluent idéologique rassemblant les porteurs de différentes interrogations sociétales. Cette convergence a ainsi permis d'enrichir les échanges, d'élargir les points de vue, d'organiser des débats complexes et de galvaniser les manifestants. Le thème de « l'écologie, la question du genre et le féminisme » se sont mêlés aux revendications syndicales, offrant ainsi la possibilité de sensibiliser les participants aux différents combats qui étaient menés jusqu'alors de façon autonome. En cela, le 15-M leur a permis de constater qu'ils ne menaient pas un combat solitaire et que l'union pouvait effectivement faire la force. C'est précisément cette puissance formée par une somme de revendications qui a permis, selon Frágil, d'en finir avec l'image écornée des mouvements sociaux, « souvent considérés comme clairsemés, fréquentés par des pauvres types, des radicaux ». En rassemblant un panel très large de la société, le 15-M a ainsi revalorisé l'image du mouvement social et lui a insufflé une crédibilité qu'il considérait comme perdue. Mais surtout, ce qui semble avoir une importance capitale aux yeux de Frágil, c'est que cette impulsion « d'assemblée, cette vraie démocratie va

[525] Voir p. 591.

grandir et consolider toutes ces formes de pensée qui étaient à l'œuvre depuis longtemps ». Bien qu'en posant toutes ces questions, « rien n'ait été inventé », le 15-M a planté « la graine d'un nouvel interlocuteur légitime et reconnu par toute la société » qui va permettre un réel « changement », souligne l'artiste public[526].

Pour résumer, la majorité des artistes interrogés a prêté une attention particulière au 15-M. Il est perçu comme un mouvement d'apparence unitaire mais constitué de groupes disparates. Pour certains, cette pluralité a été synonyme de désorganisation, d'autres relèvent son caractère participatif, constructif et prometteur.

Un sentiment de superficialité est également ressorti de ces enquêtes. Cette nouvelle modalité de la contestation a encouragé des individus à y prendre part, mais cet engagement s'est avéré tout aussi soudain que vain en ce que certains refusaient de s'engager sur les voies légales de l'expression citoyenne.

Par ailleurs, certains artistes arrivistes semblent avoir profité de la médiatisation pour faire connaître leur travail. En cela, ils ont adopté des mécanismes similaires aux campagnes publicitaires, ce qui s'inscrit bien évidemment en contradiction avec les préoccupations du mouvement. En tout état de cause, les artistes que nous avons interrogés ne semblent pas être concernés par la critique formulée par Nuria Mora, étant donné que leurs productions engagées remontent à une époque antérieure au 15 mai 2011.

De plus, les artistes publics se sont généralement montrés dubitatifs à l'égard de la pérennité de cette forme de contestation et de ses résultats. À l'exception de Frágil et de Dos Jotas qui ont exprimé clairement leur enthousiasme. Pour eux, le 15-M a permis de convoquer un quorum qui a fait naître la nécessité de s'engager chez certains individus indifférents aux affaires politiques. Il a aussi constitué les prémices à une nouvelle aire et initié ses participants à une pratique inédite de la démocratie, consolidant par là même les convictions de chacun. En outre, le 15-M a insufflé une crédibilité nouvelle aux revendications de gauche. L'écho médiatique dont a bénéficié le mouvement a également permis de renforcer tous ces aspects.

Quoi qu'il en soit, la quasi totalité des intervenants publics loue le caractère novateur de la production graphique et se réjouit du renouvellement des outils de l'engagement artistique.

Une constante apparaît, elle concerne la pratique artistique de ces individus. Ainsi, leur engagement dans le mouvement a été avant tout esthétique. On retrouve cette volonté de ne pas être assimilé à une entité institutionnelle. Ils se préservent peut-être des remarques de leur

[526] Voir les propos de Frágil p. 562.

public et conservent ainsi une liberté créative affranchie de toute étiquette idéologique. Le dernier chapitre va donc permettre de nous pencher sur les spécificités d'un engagement esthétique.

2.3 Le *street art* comme acte d'engagement

On peut dénombrer différents acteurs de l'engagement et, au sein de ces modalités, diverses façons de procéder. Ainsi, les instances politiques, culturelles, associatives et syndicales, qui sont les options les plus évidentes, adoptent-elles le plus souvent un fonctionnement pyramidale : des dirigeants aux militants et du national au local. Viennent ensuite les formes dont le fonctionnement horizontal s'inscrit volontairement en rupture. Ainsi, les mouvements apolitiques et certaines associations opèrent-ils localement et refusent-ils bien souvent toute affiliation politique. En Espagne, bien qu'elles soient souvent assimilées à l'idéologie anarchiste, les maisons *okupas* peuvent constituer un exemple de cette forme d'engagement, tout comme certaines Associations pour le Maintien d'une Agriculture Paysanne en France. Enfin, on retrouve l'activité créative qui, nous l'aurons compris ici, permet à des individus d'exprimer un point de vue éthique dans un langage graphique.

Les artistes publics n'ont certes pas inventé le concept d'art engagé. De tous temps, l'activité artistique a constitué un médium alternatif pour diffuser une forme de contestation, allant de l'anticonformisme à la défense ouverte d'une cause, qu'elle soit sociale, politique ou encore morale. L'artiste engagé intervient ainsi dans le domaine public pour donner son expertise sur certaines questions de façon plus ou moins directe. En ce qui concerne l'angle d'approche de ce travail, l'avis est sensible et présente des sentences sous des formes qui vont de la suggestion –avec, par exemple, les travaux de Nuria Mora– à l'attaque frontale des figures de Noaz ou de Dos Jotas. En d'autres termes, la question qui se posera tout au long de ce chapitre concerne précisément la nature et les spécificités de cet engagement.

2.3.1 Panser la ville

Nous l'aurons compris, ce qui distingue ces productions d'une œuvre engagée « classique » réside en son mode de diffusion. Le cadre spatial dans lequel elles s'inscrivent constitue un parti pris. Cette démocratisation de la pratique et de l'expérience esthétique traduisent, dès lors, une démarche engagée de la part de ces artistes.

Lors d'un échange en octobre 2007, El Niño de las Pinturas confiait avoir débuté l'art public car la société l'avait « heurté frontalement ». Il n'a pas souhaité entrer dans les détails mais il ne fait aucun doute que toutes les inscriptions publiques matérialisent, pour lui, une « réponse à la réalité sociale que nous subissons ». En d'autres termes, elles restituent, dans un effet de miroir, les blessures causées par les conditions de vie perçues par ces scripteurs publics. La douleur générée par un monde brutal et malveillant fait donc naître la nécessité d'intervenir dans l'espace qui correspond à ladite « société », c'est-à-dire la rue. El Niño de las Pinturas explique que ses peintures ont pour but premier de « faire de ce monde un lieu plus amical, plus doux »[527]. À travers ces réflexions, on comprend qu'il souhaite, par ses peintures, établir un dialogue avec ses semblables, faciliter les échanges et les relations interpersonnelles et faire de l'espace partagé un lieu pratiqué et agréable.

Nuria Mora défend le même point de vue. Elle explique que ses interventions contribuent à améliorer l'espace urbain, et, par extension, à développer la convivialité. Elle destine ses peintures aux usagers, afin qu'ils empruntent la rue avec « un autre regard ». Nuria Mora revendique ainsi le fait de réaliser un « travail positif pour la ville » et, parce que les enjeux lui semblent importants, elle prend tout son temps pour l'exécuter, de jour. L'utilisation du terme « travail » pourrait laisser penser que cette artiste considère que ses interventions sont d'utilité publique. Elle juge d'ailleurs que son « travail » traduit tout « l'amour » qu'elle porte à sa ville[528].

Ces deux premiers témoignages revendiquent un abord bienveillant des passants. Communiquer avec l'autre et faire de la rue un espace plus coopératif s'inscrit donc dans une démarche engagée socialement.

Lorsqu'ils évoquent les avantages à occuper la rue, Noaz et Frágil utilisent tous deux le terme de « *poso* »[529]. Ce choix est très intéressant car il renvoie à deux idées distinctes. Tout d'abord, on perçoit, à travers le sens premier du mot, l'idée d'accumulation et de sédimentation. Ils estimeraient donc que leurs images imprègnent le subconscient des regardants. Par ailleurs, la seconde acception dans le dictionnaire de la *Real Academia* décrit

[527] Voir les propos du Niño de las Pinturas p. 525.
[528] Voir les propos de Nuria Mora p. 602.
[529] « *La calle te permite llegar a todo el mundo y que todo el mundo se quede con el mismo poso* », « La rue te permet d'atteindre tout le monde et que tout le monde garde la même trace ».

un lieu qui permet de se reposer ou de se recueillir. En ce sens, l'art public permettrait donc de créer des espaces de quiétude, qui offriraient la possibilité aux passants d'échapper au vacarme ambiant de la ville, des lieux propices à l'évasion intellectuelle.

Noaz, dont les activités publiques mènent toutes à des questions politiques, a commenté le travail coloré du collectif Boa Mistura. Il avait toujours considéré ses membres, qui sont par ailleurs des amis à lui, comme des individus « lisses », qui « ne cherchaient noise à personne ». Leurs interventions ne transmettaient « rien en termes de politique », ils les voyaient uniquement comme « décoratives », « très jolies », des peintures doucereuses « que l'on accrocherait volontiers dans son salon ». Pourtant, en discutant avec des amis et des membres de sa famille plutôt indifférents aux interventions d'art public, il s'est aperçu que leur travail était remarqué et très apprécié et avait permis d'éveiller une émotion assez forte au point qu'il encourage les regardants à en parler autour d'eux.

Ces retours positifs ont donc incité Noaz à changer d'avis sur la question de l'engagement et des formes de cet engagement. Ainsi, ce que réalise le collectif Boa Mistura lui semble désormais « très important » car il transmet un « message positif dans une société qui est, en soi, très négative ». Noaz a pris conscience à ce moment-là qu'il n'était pas indispensable de critiquer et de pointer « ce qui va mal ou comment améliorer les choses pour atteindre les gens et enclencher une réflexion ».

Si 3ttman a choisi de peindre dans la rue, c'est avant tout pour

> faire prendre conscience aux gens de ce qui les entoure. Qu'ils se trouvent dans la rue avec un paquet d'informations et pour que s'opère un déclic afin qu'ils s'arrêtent et qu'ils s'aperçoivent que quelqu'un est en train de communiquer avec eux. Qu'ils oublient un instant leur quotidien et profitent du seul fait de se trouver dans la rue[530].

Afin d'accrocher le regard du passant, 3ttman utilise de nombreuses techniques formelles ou thématiques, comme le maniement du ciment ou des jeux de mots. Il privilégie l'aspect amusant car, dit-il, son but premier consiste à faire réagir le regardant, à « le voir sourire », à ce qu'il éprouve un certain plaisir, que sa peinture lui transmette une émotion positive. L'intention communicationnelle est donc bien au centre des préoccupations de cet artiste qui utilise la rue comme une tribune et adresse, parmi la profusion d'images urbaines, un signe qui se différenciera par sa verve –*Opinion sur rue*–, son humour, sa gaieté. Son travail lui permet de briser ainsi la frontière entre un espace public aseptisé et un espace privé familier et rassurant.

[530] On retrouve ces propos p. 540.

À travers ces témoignages, des espaces privilégiés semblent se construire dans la ville. Consacrés au repos et à l'évasion, ils aspirent à injecter des zones exclusivement pensées pour l'intellect. Les différents maux provoqués par l'espace public sur les individus semblent ainsi trouver leurs remèdes grâce à l'art public. La préoccupation pour l'humain est placée au centre de la réflexion artistique, en réaction à la gestion urbaine pensée en terme de rentabilité. Investir graphiquement la ville, c'est ainsi vouloir désigner la perte d'une forme de souveraineté sur un bien commun et restituer une zone d'expression aux individus, répondre à une dure réalité sociale, politique, et manifester un besoin de communiquer avec l'autre et de resserrer des liens sociaux que ces artistes perçoivent comme distendus.

2.3.2 La réflexion éthique contenue dans l'art public

Même le photographe Raúl Cabello, dont l'entrevue ne reflète pas une grande préoccupation pour l'engagement politique, a abordé la question de sa responsabilité en tant qu'artiste public. Il se dit attiré principalement par les « espaces dégradés » ou ceux sur lesquels on ne porte plus son attention. Il investit donc les éléments anciens dans le but de focaliser de nouveau l'attention du regardant, de lui signaler la beauté du lieu et, par extension, de formuler une critique indirecte du refus des pouvoirs publics à revaloriser certains bâtiments patrimoniaux. Sa réflexion est orientée vers le temps qui passe et qui dégrade ces lieux.

Mais, dès lors qu'il investit l'espace public, se pose la question de « l'agression de la propriété de l'autre, du respect, de l'art et du patrimoine ». Le lieu qu'il choisit devra donc se trouver à la croisée de ces différents chemins, soit une intervention esthétique de qualité, dans un espace patrimonial dégradé et abandonné. C'est pourquoi il effectue plusieurs démarches de repérage avant de coller et ne sort jamais avec un paquet d'affiches sous le bras dans le but d'en disperser à tout-va. Sa démarche consiste d'abord à dénicher un lieu, à prendre les mesures de la surface à occuper et à faire une photographie qu'il destinera à cet espace précis. Il considère son travail comme un « assemblage » cohérent. Trouver une surface à investir ne lui a pas posé beaucoup de problèmes car Madrid regorge d'immeubles abandonnés engagés dans un « procédé spéculatif ». Cela lui a même permis de travailler de jour sans craindre les foudres d'un propriétaire mécontent.

Ce processus et ce résultat, en adéquation avec sa préoccupation éthique, consistent donc à ne pas « agresser » les habitants. Il cherche avant tout un équilibre subtil entre la visibilité de ses œuvres et sa volonté de ne pas perturber outre mesure les habitants d'un quartier.

Pourtant, il lui est arrivé de « choquer le bourgeois », de façon, dit-il, involontaire. Il avait en effet collé le portrait d'un Gitan dans le quartier de Santa Bárbara. Il s'est vite aperçu que ce visage était indésirable, quelqu'un ayant tenté de l'arracher quelques heures à peine après qu'il a été collé. La dureté des traits évoqués par Raúl Cabello renvoie sans conteste à la rudesse d'une vie précaire. L'irruption inattendue de cet homme brisait donc le paysage habituel de ce quartier huppé et permettait de confronter ses habitants à une réalité ignorée ou dédaignée. Au cours de notre entretien, le photographe revient par deux fois sur cette anecdote, preuve qu'il a été marqué par cette réaction violente. Mais, tempère-t-il, l'arrachage est peut-être le fait d'un individu éméché qui sortait de boîte de nuit[531].

Sans aller jusqu'à condamner vertement le racisme ou le phénomène de la spéculation immobilière, il fait part, ici, de sa volonté d'attirer l'attention des habitants d'un quartier sur le sort d'individus subissant l'exclusion ou d'éléments patrimoniaux en ce qu'ils témoignent d'une époque donnée.

Nuria Mora, lorsqu'elle définit sa pratique, n'omet pas non plus d'évoquer sa charge morale. Son travail et sa « fonction d'artiste contemporaine » sont, en effet liés à une « responsabilité », celle de « se mettre en rapport avec ce qui nous entoure ». Tout comme Raúl Cabello, elle évoque la notion de respect qui est, selon elle, propre à l'art public. Le graffiti, en ce qu'il est invasif, est donc exclu de cette conception éthique qui veut que la prise en compte du récepteur et du lieu précède toute intervention[532].

La question de la responsabilité morale vis-à-vis du récepteur transparaît aussi tout au long de l'entretien avec Noaz. Nous l'avons vu, le travail du collectif Boa Mistura, lui avait permis d'enclencher une réflexion formelle sur son travail. Une autre anecdote est très intéressante à ce sujet. Ainsi, un jour, un homme se présente à lui, assez gêné et lui avoue avoir dessiné par-dessus un des pochoirs qu'il avait laissé dans la rue. L'image, intitulée *Palestine*, représentait un soldat en train de pointer son arme sur la tête d'un enfant. L'homme, accompagné de son propre fils, en constatant que ce dernier était devenu très triste à la vue de

[531] Voir les propos de Raúl Cabello p. 550, ainsi que la photographie évoquée p. 627.
[532] Voir les propos de Nuria Mora p. 597.

cette image, a pris une craie et a commencé par dessiner des cœurs, puis à barbouiller la figure du soldat dans le but de consoler son fils. Noaz semble avoir beaucoup apprécié le geste, qui, en outre, lui a permis de se rendre compte que l'impact de ses images pouvait être néfaste et dangereux. Le but, dit-il, n'est pas « d'attaquer les gens à qui tu t'adresses », mais de les faire réfléchir.

Ainsi, il a donc été amené à remettre en cause sa pratique artistique en se posant la question de sa responsabilité et de sa place comme artiste dans la ville. Il s'est aperçu que « d'autres codes informatifs existaient, d'autres voies, moins négatives qui permettaient de transmettre le même message au moyen d'une autre image, d'une autre palette de couleurs ». C'est la raison pour laquelle il en est venu à l'utilisation de l'animal. Ces figures lui paraissent « très intéressantes » car elles font sens « dans de nombreuses cultures » et sont « très peu agressives ». Dans un souci de préservation des jeunes récepteurs et de renouvellement de son travail graphique, Noaz est donc passé d'un message explicite à la métaphore ésopienne.

Noaz définit également ce qui lui semble être le rôle de l'artiste engagé. Dans ses propos, il évoque un problème de cohérence et de sens moral. Lorsqu'il réalise une exposition officielle dont les œuvres vendues traitent de thèmes sociaux, il éprouve une gêne à conserver l'intégralité des bénéfices. Cette honnêteté le conduit donc à destiner une partie de l'argent récolté à l'association concernée par le combat qu'il a engagé.

Olaf axe lui aussi sa réflexion autour de l'obligation morale que son rôle d'artiste public suppose. Son travail dans la rue consiste à exprimer son opinion, en prenant en compte le poids des mots et des images. Pour lui, il ne s'agit pas de condamner une conduite mais de proposer d'autres comportements possibles. Ainsi, « si la majorité des gens veut faire ses courses au *Corte Inglés* comme des moutons, je ne vais pas tenter de les en dissuader , même si je le pouvais ». Il leur suggérera plutôt d'autres moyens de consommer. En d'autres termes, on comprend que la critique directe est contre-productive. En pointant les défauts d'une certaine catégorie de personnes, on porte un regard dédaigneux et suffisant ce qui va probablement faire sourire les individus qui partagent déjà ce point de vue mais ne fera en aucun cas germer le doute dans l'esprit de ceux à qui ces inscriptions sont destinées.

L'obligation morale que s'imposent les membres du Cartel repose enfin sur la régularité de leurs interventions. Ils réagissent, en effet, sur des sujets en lien avec l'actualité et se doivent de maintenir un rythme de création et d'affichage constant.

Quant à Frágil, pour qui le développement du « sens critique » des individus est primordial, il encourage aussi ses camarades d'art public et de graffiti à « commencer une démarche autocritique » et à s'imposer « un travail de questionnement sur leur pratique ». En effet, pour lui, leur responsabilité est grande et l'utilisation de l'espace public ne doit pas se faire à la légère. Il faut que tous les intervenants publics comprennent leur rôle et la résonance de leur travail. Qu'ils prennent pleinement conscience qu'ils obligent « des gens à voir quelque chose qu'ils n'ont pas choisi de voir ». Frágil suggère ici d'adopter une ligne de conduite en tâchant de « trouver un équilibre » entre la volonté d'être remarqué et la question de l'agression visuelle.

Si le terme « éthique » a été choisi, c'est principalement en raison de la préoccupation morale qui se dégage de leurs réflexions respectives. Ces différents points de vue à propos de leur rôle en tant qu'artistes publics permettent de dresser une ligne déontologique très claire. En effet, la notion de responsabilité revient très souvent. Le but de ces artistes étant de fournir un travail de qualité, en opposition claire aux images de réclame qu'ils considèrent comme creuses, vides de sens et néfastes pour les passants. Ils sont tous conscients de l'impact que peuvent avoir leurs productions et engagent une réflexion critique vis-à-vis de leur propre invasion graphique. Tout en mettant en cause la profusion des images publicitaires, ils prennent garde à ne pas sombrer dans le même jeu de la surenchère.

Cette notion de responsabilité concerne aussi leur réflexion autour de leurs cibles. Les images sont produites en ayant bien en tête à qui elles seront destinées, ce qui différencie peut-être le travail artistique public du travail en galeries. Le récepteur va même parfois jusqu'à déterminer le contenu de l'œuvre exposée. La notion de destinataire est donc centrale et traduit de nouveau une certaine idée de l'engagement.

2.3.3 Un mode de contestation alternatif

Cette dernière articulation va permettre d'exposer les différentes conceptions de l'engagement artistique et notamment de saisir en quoi l'expression sensible a été privilégiée par ces individus.

On l'aura compris, les artistes interrogés dans ce travail présentent tous un capital militant développé. Il s'agit de citoyens qui expriment un point de vue publiquement. Outre leur talent et leurs qualifications respectives, la question est de savoir pourquoi leurs convictions personnelles se reportent-elles sur ce médium? En effet, leur engagement aurait très bien pu être dissocié de leur activité créative.

La nécessité d'exprimer une opinion politique personnelle peut s'expliquer de différentes façons. Pour Olaf et les membres du collectif El Cartel, l'expression artistique a été, pendant longtemps, la seule option possible. Ainsi, rappelons-le, tous étaient étrangers et ne pouvaient pas bénéficier du droit de vote. Cette privation ne les a pas empêchés de manifester leur point de vue et c'est par leur habileté artistique qu'ils ont pu compenser cette frustration en éditant des affiches engagées.

En outre, les membres du collectif El Cartel proposent des images qui réagissent à d'autres images. Olaf avait pris l'exemple des affiches « nauséabondes » que la *Voz de España* répandait sur les murs madrilènes. On peut donc supposer que cette option d'expression permet de se battre avec les mêmes outils que ceux de « l'ennemi ». De ce fait, en occupant le même terrain, on accroît ses chances d'anéantir le message adverse, cela étant aussi valable pour la publicité.

Pour Olaf, l'art public constitue également une tribune pour ceux qui n'ont pas pu diffuser leurs productions par les canaux officiels. Ainsi, les artistes n'ont-ils pas tous accès aux pages des journaux satiriques ou au statut d'illustrateur. Ils se tournent donc vers les murs pour y projeter leur « cri » ou leur moquerie. D'ailleurs, Olaf considère que les affiches de El Cartel valent pour information, au même titre que la une d'un journal.

Mais là n'est pas la seule explication. Le choix pour la rue ne se fait pas toujours par défaut. On s'inscrit également et sciemment à contre-courant. Dans ce cas, l'artiste souhaite avant tout apporter une voix dissonante et lutter contre ce qu'Olaf appelle « la pensée unique » qui lui semble être « prégnante en Espagne ». Il s'agit donc de réagir en proposant un point de vue critique en marge[533].

Cette explication se retrouve également dans les propos de Dos Jotas pour qui l'espace public est un « terrain concret dans lequel on peut poser des questions sur notre société, nos comportements, nos idées et les critiquer ». Pour lui, l'exposition de ses créations dans la rue constitue le « meilleur médium » car il atteint non seulement les passants mais aussi les pouvoirs publics. Cela lui permet d'apporter son « grain de sable » et de perturber le

[533] Voir les propos d'Olaf p. 541.

fonctionnement de la « machine ». De la même façon que l'on attire l'attention sur un fait lors d'une manifestation, l'artiste public engagé va utiliser l'espace commun pour donner une résonance maximum à sa plainte[534].

Pour Noaz et Frágil, il semblerait que la lassitude face au fonctionnement des modes d'expression officiels soit en partie la cause de cette forme d'engagement. Mais ils n'abandonnent pas le terrain politique pour autant. Ils vont plutôt orienter leur réflexion autour de procédés alternatifs. Ainsi, on l'a vu, Noaz utilise différents outils sur Internet afin de diffuser son opinion. Quant à Frágil, il considère les manifestations civiles ou culturelles et le travail de certaines associations comme des « outils critiques » tout aussi légitimes que le vote ou l'affiliation à un parti.

Pour en revenir à l'expression artistique, elle permet à Frágil « d'assumer une partie de ses fonctions de citoyen ». En d'autres termes, il considère son activité urbaine comme un dispositif de plus. Mais cet instrument présente des spécificités qui lui offrent la possibilité de se distinguer des autres modes d'expression citoyenne. Ainsi, l'art public permet-il de « générer des sous textes », des messages qui, parce qu'ils sont implicites, vont encourager à la réflexion. Pour Frágil, l'art public permet d'apporter « un nouveau regard critique sur un thème donné ». L'avantage réside donc dans son caractère novateur : cette modalité d'expression permet de formuler une remarque ou une plainte sous un angle d'approche différents. Ainsi, son travail n'est-il jamais explicite. Il se refuse à inscrire un « message clair » et situe sa pratique dans les champs « esthétiques et conceptuels » de façon à suggérer et non pas à imposer et à proposer de nouveaux codes contestataires.

Tout comme Olaf, il déplore enfin une certaine forme de « pensée unique » diffusée par les médias de l'information. Pour Frágil, l'Espagne est soumise à une « manipulation médiatique brutale ». C'est la raison pour laquelle il cherche à « polémiquer sur les moyens de contrôle des masses à travers des interventions et des images iconoclastes et conceptuelles » en rupture avec les formes dominantes.

L'art public présente donc des spécificités que les autres modes d'engagement ne possèdent pas. Il est tout d'abord une alternative à l'expression d'une opinion. Le second chapitre de cette partie nous permettra d'ailleurs d'en mesurer l'efficacité.

En outre, il fait office de concurrent médiatique et permet de s'insurger contre un modèle de comportement et de pensée unique. Ce rôle nous évoque d'ailleurs le titre d'une des interventions du Niño de las Pinturas à Grenade, *Cansado de no encontrar respuesta,*

[534] Voir les propos de Dos Jotas p. 594.

decidí cambiar mis preguntas. Ainsi, peut-être las de ne pas avoir trouvé les réponses à leurs préoccupations sociales, ces individus ont-ils décidé de changer leur façon de présenter le problème et d'adopter le médium artistique.

L'art public permet ainsi de renouveler les modalités de la contestation politique et son caractère libre et indomptable font de lui un perturbateur salutaire qui remet en question une société comparée à un engrenage infernal.

De plus, son caractère sensible suggère et interroge indirectement le passant. Cette démarche réflexive s'inscrit donc clairement contre la facilité d'ingestion des images publicitaires et des programmes télévisés. Les artistes publics entretiennent une certaine gymnastique intellectuelle et construisent d'autres formes de pensée. Par extension, le but est d'éveiller le sens critique des regardants ou, tout du moins, de troubler leurs repères afin qu'ils empruntent les rues de façon plus alerte.

Enfin, cette forme d'occupation graphique permet de maintenir une pression contestataire dans l'espace public.

La question transversale posée tout au long de cette partie visait à comprendre la démarche de ces artistes. L'art public indépendant apparaît à leurs yeux comme une pratique liée de façon intrinsèque au cadre dans lequel elle prend forme. Ainsi, le citoyen s'est-il vu peu à peu dépossédé d'un lieu qui lui revenait de droit. Les œuvres disposées ça et là dans la rue matérialisent une forme d'occupation physique et symbolisent la reconquête de cet espace.

Les artistes publics considèrent, dans l'ensemble, que les politiques urbanistiques contribuent à la désintégration du tissu social en investissant tous les recoins possibles au détriment des lieux de partage et de repos. En conséquence, l'attention des individus n'est plus focalisée sur les personnes qui les entourent mais sur les panneaux clignotants, les écrans publicitaires ou les vitrines de magasins. Les interventions d'art public, en revanche, sèment des espaces atypiques pensés pour l'intellect et se posent donc comme des remèdes à cette dégradation des relations humaines.

D'ailleurs, les artistes interrogés évoquent la portée humaniste de leur activité. Cet élan « vital » et spontané qui consiste à écrire sur les murs aspire à toucher tout le monde, sans distinction sociale ou culturelle. On pense ainsi sa pratique dans une optique participative et émancipatrice.

Libres et dégagés des contraintes inhérentes à l'art officiel, ces artistes ne subissent pas d'influence extérieure, choisissent le lieu, le support et le moment pour intervenir. Ils avancent également sans craindre les foudres des critiques d'art. Mais cette liberté est relative car ils développent une réflexion sur le caractère invasif et parfois agressif de leurs propres interventions.

Quant à leur capital militant, si l'on exclut Raúl Cabello dont le positionnement idéologique reste trop discret pour être induit, tous démontrent une affiliation aux idées de la gauche socialiste, anarchiste, communiste ou anti-capitaliste : critique du consumérisme, défense du domaine public, rejet du fonctionnement élitiste du marché de l'art, sympathie pour les mouvements sociaux. À cela, il faut ajouter le contenu même des œuvres qui, nous l'avons vu dans la seconde partie de ce travail, est aussi très marqué à gauche, allant de la défense de certaines catégories sociales à la critique explicite de diverses mesures politiques. Ce qui peut pousser à établir un lien entre le taux d'interventions d'art public particulièrement élevé à Madrid et son orientation politique. Ainsi, outre le fait qu'elle symbolise le pouvoir central, la capitale est gérée par le Parti Populaire depuis 1991. Il paraît donc logique que le positionnement idéologique de ces artistes les pousse à agir plus qu'ailleurs. En cela, ils maintiennent dans la rue un contre-pouvoir, une forme d'opposition.

Pour autant, ils ne s'engagent pas tous de la même façon et l'expression artistique reste le moyen privilégié pour exprimer leurs points de vue. Ils considèrent ainsi que leur pratique est un outil tout aussi légitime que le droit de vote, la grève ou la cotisation syndicale. En cela, on perçoit un détachement certain voire une grande déception à l'égard de la politique espagnole et des instruments classiques de l'expression et de la représentation citoyennes ainsi que de la défense des droits civiques. Leur combat est plutôt individuel, ce qui amène à se poser la question des limites à cette caractéristique.

L'immédiateté et le fort impact d'une action individuelle dans la rue semblent constituer des arguments qui valident leur action. Intervenir dans l'espace public est une mesure qui paraît plus efficace et concrète. L'engagement dans un collectif ne permet peut-être pas cette liberté d'action et freine le passage à l'acte. En travaillant seul, on réagit instantanément sans nécessiter l'aval de ses camarades.

Chapitre II

Perceptions du *street art*

Ce dernier chapitre permet de présenter les analyses des questionnaires soumis aux passants[535]. Une question va, en somme, articuler cette démonstration, elle concerne la réception : comment sont accueillies ces différentes interventions ? On s'attachera donc à comprendre si l'opinion générale est favorable ou défavorable à l'art public et quels critères déterminent chaque positionnement.

Les hypothèses formulées seront confirmées ou infirmées d'après l'analyse de données de natures différentes, à la fois techniques, sociologiques et esthétiques. La difficulté réside en ce qu'il s'agit de faire converger des éléments précis et quantifiables avec d'autres plus diffus et sujets à l'interprétation.

Pour ce qui est des réponses inférées, tous les éléments formulés par le sujet auquel était soumis le questionnaire –l'interrogatoire durait, en moyenne, une dizaine de minutes– ont été notés, y compris ceux dont le sens n'était pas évident à saisir ou qui ne paraissaient pas être en lien direct avec cette étude. À cela s'ajoute le sujet de cette enquête, orientée vers la perception sensible des individus et certaines questions qui appelaient à une réponse ouverte. On comprend donc que la subjectivité et l'interprétation ont toute leur place dans cette analyse. Elles permettent d'envisager des théories nouvelles et parfois même de confirmer certaines hypothèses.

De nouveau, les ouvrages d'analyse sociologique de Laurence Bardin et de Florence Descamps nous ont grandement aidée à exploiter ces données brutes, ainsi que l'article de Jean-Pierre Olivier de Sardan qui a facilité la formulation des questions[536]. Dans la mesure où ce chapitre propose une analyse comparative qui croise différentes données, deux autres outils ont également été très précieux. Il s'agit du programme de collecte et d'analyse de données Le Sphinx et de la fonction formulaire de Google Drive qui présentent l'avantage de proposer un résumé imagé des réponses. Ces deux supports ont servi à générer toutes sortes de pourcentages, de graphiques et de schémas permettant de synthétiser les réponses et de mieux les comparer. Cela nous a également permis de mesurer si une catégorie –par âge, par métier ou par genre– pouvait être représentative ou non.

Nous avons donc entré l'intégralité des questions de cette enquête dans ces deux programmes puis rempli les réponses données par les soixante et onze sujets interrogés[537]. Cette démarche de remplissage a été répétée autant de fois qu'il existait de croisements de

[535] Des questionnaires remplis ont été scannés et inclus en annexes. Ils sont consultables p. 633.
[536] Laurence Bardin *L'analyse de contenu* ; Florence Descamps, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation,* Paris, Comité pour l'histoire économique et financière, 2005 ; et Jean-Pierre Olivier de Sardan, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », in *Enquêtes*, n°1, 1995, p. 71-112.
[537] Il faut préciser que, pour la plupart des questions, plusieurs réponses ont été acceptées.

données possibles. Par ailleurs, afin de dégager des thématiques, nous avons aussi procédé, comme pour l'analyse des entretiens avec les artistes publics, à un classement lexical, notamment pour les questions ouvertes.

Pour résumer, ce travail s'appuiera donc sur différents éléments, des plus évidents aux plus secrets, des plus mathématiques aux plus affectifs, afin de proposer un bilan le plus complet et le plus stable possible.

Les soixante et onze personnes qui ont bien voulu se soumettre à ce questionnaire au sujet de l'art public habitaient toutes Madrid ou la Communauté madrilène. Il faut ici détailler le rituel qui a été adopté avant et pendant chaque consultation. Une promenade permettait, d'abord, de repérer des œuvres dans la rue. Dans un premier temps, aucun quartier n'a été privilégié. Mais il s'est avéré que Lavapiés et Malasaña présentaient une plus forte densité d'interventions, c'est pourquoi nos promenades urbaines se sont ensuite concentrées principalement dans ces deux quartiers.

Pourquoi sont-ils plus touchés que les autres ? Cela peut être expliqué, pour le premier, par son caractère populaire, militant, le profil ethnologique et sociologique de ses habitants et le fait qu'ils ne sont pas prioritairement l'objet du zèle des services municipaux de nettoyage.

Lavapiés est, en effet, un quartier où se croisent des personnes de toutes origines ethniques, sociales ou culturelles : certaines sont en grande nécessité –des chômeurs, des mendiants, des prostitués, des toxicomanes–, d'autres moins –des écrivains, des enseignants, des médecins, des webmasters ou des femmes de ménage. À la fois défavorisé, bohème et cosmopolite, Lavapiés voit s'épanouir toutes sortes de manifestations culturelles ou politiques. Il faut dire que le quartier abrite plusieurs maisons occupées et la Tabacalera, espace culturel autogéré. Quant au rôle joué par la Mairie dans cette efficience graphique, on peut supposer que le peu d'attention porté à la propreté du quartier et le nombre moins élevé de passages des services de nettoyage municipaux permet de faire perdurer un peu plus de temps ces interventions qui se mêlent ainsi aux bruits visuels ambiants.

Malasaña est ce que l'on appelle un quartier « bobo » très prisé depuis quelques années par les artistes en tout genre. Il est habité par une population assez jeune -25 à 45 ans- et l'on y dénombre plus d'ateliers, de galeries, de théâtres et de lieux socio-culturels alternatifs que dans le reste de la capitale. C'est un quartier plus favorisé et moins métissé que Lavapiés, il est aussi moins politisé. Malasaña est en vogue et abrite les avant-gardes, comme ce fut le cas de Chueca dans les années 1980 à 1990. On peut donc lui concéder une certaine dose de superficialité, en opposition au caractère plus « authentiquement populaire » de Lavapiés. Il n'en reste pas moins un quartier très concerné par les interventions d'art public.

Pour peindre un portrait à grands traits, Malasaña doit son fort taux de productions de *street art* à son caractère avant-gardiste ; Lavapiés à sa diversité sociale et au militantisme latent. Toutefois, ces observations comparatives ne sont dues qu'à des impressions personnelles, accumulées durant les temps de promenades et d'enquêtes de terrain. Bien que les métiers des habitants de Malasaña aient été généralement liés à l'art, ces appréciations ne sont accréditées par aucune étude sociologique.

Le but de ces promenades était donc d'observer et de photographier différents types d'interventions ainsi que la plaque de la rue qui les accueillait. Nous nous sommes attachée à sélectionner des images différentes, tant en termes de formes que de sujets traités. Cette distinction est traduite, dans ce plan, par un classement thématique. Si une intervention nous semblait intéressante, nous nous postions non loin, généralement sur le trottoir opposé, puis nous interpellions les passants. Notre questionnaire étant divisé en deux parties distinctes, l'idée était de ne pas orienter tout de suite leurs points de vue. Aussi, nous nous sommes gardée, dans un premier temps, de désigner l'œuvre qui justifiait un arrêt dans ce point précis de la ville. À ce moment pouvait commencer la première partie de l'enquête.

Elle consistait donc à soumettre, à des passants abordés au hasard, différentes questions visant à déterminer leur connaissance et leur appréciation de cette pratique sans jamais désigner d'exemple précis. Ce parti pris permettait de déterminer le degré d'érudition de chacun, leur capacité à distinguer les différents types d'interventions dans l'espace public, *tag*, graffiti ou *street art*.

Ensuite, nous passions à la seconde partie du questionnaire en désignant au sujet interrogé l'œuvre qui se trouvait en face de lui afin qu'il puisse la commenter. La plupart du temps, les passants n'avaient pas fait de lien entre notre requête et l'œuvre exposée. Cela a donc permis d'observer, *in vivo*, les différentes réactions suscitées.

Ce travail suivra donc l'ordre du questionnaire en présentant tout d'abord les résultats de la première partie de l'enquête, soit l'appréciation générale du *street art*, puis, ceux de la seconde, consacrée à une œuvre particulière.

Par ailleurs, il faut considérer ces résultats comme partiels. Ils ne concernent qu'un panel restreint de la population et, qui plus est, d'une population bien déterminée : les habitants de la grande métropole madrilène. Cela suppose plusieurs choses. Tout d'abord, que ces sujets sont plus familiers des inscriptions spontanées dans l'espace public. Cela ne veut pas dire qu'ils approuvent plus facilement ce type de pratique, mais on peut peut-être

considérer que leur vie dans une grande ville interfère quelque peu dans la perception qu'ils se font de ces interventions. Ils sont, en effet, plus souvent confrontés au phénomène de conquête graphique, qu'elle soit publicitaire, artistique ou identitaire.

Avant de détailler le résultat de ces enquêtes, notons tout de même quelques difficultés rencontrées. Pour recueillir soixante et onze avis, il a fallu arrêter un nombre important de personnes dans la rue. Certaines n'ont pas voulu participer, par manque de temps ou d'intérêt. Par ailleurs, certains sujets n'ont pas souhaité répondre à l'intégralité du questionnaire, soit parce qu'ils étaient pressés, soit parce qu'ils n'avaient pas d'avis sur la question qui leur était posée. Les requêtes ayant soulevé le plus de difficultés sont celles qui nécessitaient une réponse libre –la définition de ce qu'était, pour eux l'art public– ou une appréciation personnelle, avec, par exemple, le message perçu dans une œuvre bien précise. Aussi, il est rare que nous ayons recueilli soixante et onze réponses par question.

1 Perceptions générales de l'art public

Cette partie va permettre d'aborder les résultats de notre enquête selon plusieurs angles d'approche. Pour commencer, un bilan général sera présenté. Il concerne l'intégralité de la période d'enquête, réalisée entre 2011 et 2014. Le profil des sujets interrogés sera évoqué ainsi que les émotions que leur procure l'art public et, enfin, le pouvoir qu'ils concèdent à cette pratique.

Ensuite, nous fournirons une approche comparative, en tâchant de trouver les occurrences possibles entre les résultats obtenus et différents critères précis. Nous verrons dans un premier temps si une différence de perception est mesurable entre les périodes de 2011 et de 2014. Puis nous fournirons un bilan par âge, par catégorie socio-professionnelle et par sexe.

1.1 Les résultats sur l'intégralité de la période d'enquête

1.1.1 Profils sociologiques des sujets interrogés

Cette enquête a été soumise à trente-cinq femmes et à trente-six hommes, soit une répartition par sexe quasiment équivalente. Parmi ces sujets, une majorité –quarante-sept personnes– est âgée de 26 à 40 ans. Puis viennent les 41-65 ans, qui sont au nombre de quatorze ; six personnes se trouvent dans la tranche d'âge de 15 à 25 ans tandis qu'elles sont quatre à intégrer le groupe des 66-79 ans[538].

Il faut préciser que cette répartition inéquitable n'est pas volontaire. Différentes raisons peuvent permettre de la comprendre. Ces quartiers ont peut-être été désertés par les populations vieillissantes, du fait de leur agitation ou parce qu'ils étaient devenus trop chers à mesure qu'ils étaient rénovés. Par ailleurs, les sujets âgés de 26 à 65 ans se sont montrés plus disponibles pour écouter jusqu'à son terme la présentation de notre étude et plus volontaires pour répondre à nos questions. L'art public était probablement un sujet qui leur semblait plus familier qu'à d'autres et ils ont été davantage sensibles à l'évocation d'un travail de thèse. Ensuite, ce déséquilibre est peut-être dû au profil sociologique des quartiers dans lesquels cette enquête a été menée.

[538] Dans un souci de clarté, nous conserverons l'écriture en chiffres pour désigner chacune de ces catégories, ainsi que pour évoquer les résultats obtenus (pourcentages et notes).

Ce chiffre peut également amener à formuler certaines hypothèses. Ainsi, il est possible de traduire cette disponibilité par une certaine ouverture d'esprit que les personnes plus jeunes ou plus âgées n'ont pas toujours montrée, car elle n'était peut-être pas encore acquise, ne l'avait jamais été ou avait été perdue.

Il faut peut-être envisager que les traits et l'accent de l'enquêteur puissent aussi avoir une incidence et déterminer un certain nombre de refus. Le propos n'est pas de sombrer dans des théories périlleuses, mais ces caractéristiques peuvent inspirer une certaine méfiance à quelques personnes n'ayant pas été en contact avec d'autres nationalités, quand bien même elles vivent dans une grande ville ou dans un environnement culturellement riche.

De plus, dans un quartier comme Lavapiés, les habitants sont régulièrement sollicités par des mendiants. Cette condition peut rendre certains passants plus hermétiques aux abords spontanés. En d'autres termes, les sujets de 26 à 65 ans se sentent peut-être plus aptes que les autres à faire face à un inconnu qui les interpelle dans la rue.

Enfin, il faut souligner que la tranche d'âge la plus dense, des 26-40 ans, correspond aussi à celle des intervenants publics qui ont été interrogés. Cette similitude explique peut-être cette plus grande disponibilité, due à un degré de connivence, une capacité accrue à comprendre un phénomène réalisé par des personnes appartenant à la même génération.

Pour ce qui est des origines culturelles, 76% des personnes interrogées se sont déclarées de nationalité espagnole. Les treize sujets restants ont tous été rencontrés dans le quartier de Lavapiés, sept étaient originaires d'Amérique latine : Argentine, Chili, Colombie, Équateur, Mexique, Pérou et Uruguay ; trois étaient nés sur le continent africain, en Guinée, en Guinée-Bissau et au Sénégal ; deux étaient de nationalité française et une femme de nationalité russo-américaine.

Quant à la croyance, un peu plus de la moitié des passants s'est déclarée athée ; 28% des sujets se sont dits catholiques, 9% agnostiques, 3% musulmans, 3% de confession juive et enfin, 4% des individus ne se sont reconnus dans aucune de ces options ou n'ont pas souhaité s'exprimer à ce sujet.

À propos de la catégorie socio-professionnelle, le groupe des personnes interrogées compte deux chômeurs. Les étudiants et les professions libérales forment deux autres catégories constituées chacune de sept personnes. Vient ensuite celle des professions

artistiques avec douze sujets interrogés ; les professions intermédiaires occupent la cinquième place dans ce classement croissant avec vingt et une personnes sondées. Enfin, les professions intellectuelles ont été les plus nombreuses à répondre, avec vingt-deux sujets. Même si cette occurrence sera abordée plus en détail dans un paragraphe suivant, il faut relever ici quelques données évidentes, d'autres plus surprenantes.

En effet, il semble étonnant, dans un pays rudement touché par une crise économique, que seules deux personnes se soient déclarées sans emploi. Évoquons le cadre urbain dans lequel s'inscrit cette enquête, qui peut apporter un éclairage sur cette particularité. Le phénomène d'exode rural généré par la ville est dû à son potentiel professionnel, si précaires que soient les opportunités qu'on y trouve. C'est peut-être la raison qui explique le faible nombre de chômeurs dans cette enquête. Une autre explication peut être induite. Il faut ainsi envisager que certains sujets n'aient pas voulu se déclarer chômeurs par honte, par pudeur, par volonté de se préserver d'un éventuel jugement de la part de l'enquêteur.

Pour le reste, il paraît assez logique que les professions intellectuelles soient les mieux représentées. Elles ont montré une plus grande disponibilité, probablement car elles maîtrisent les outils langagiers pour répondre à ce type d'enquête. Quant à savoir si leur intérêt est accru, par rapport aux autres catégories socio-professionnelles, le résultat sera présenté dans la partie consacrée aux croisements de données.

Nous regrettons de ne pas connaître l'orientation politique de chacun afin d'établir un lien éventuel entre un point de vue idéologique et la perception de l'art public. La crainte d'être trop intrusive et le souci de confidentialité politique ont, en effet, motivé ce choix. Nous avions considéré que cette question pouvait mettre mal à l'aise les sujets interrogés et les dissuader de poursuivre cette enquête.

1.1.2 Opinions sur l'art public

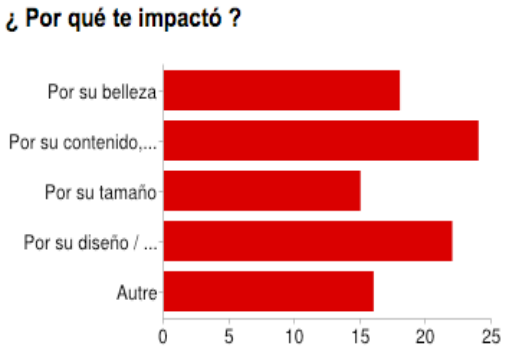
Pour commencer, le degré de connaissance générale de l'art public –désigné lors de ce sondage par la locution « *arte urbano* » qui est la plus communément employée dans le langage courant espagnol– est divers. À la question « que savez-vous de l'art public ? », une moitié se considère comme novice ou peu initiée à ce phénomène[539]. Ainsi, 13% déclarent-ils « n'y rien connaître » et 31% avoir de vagues souvenirs d'une œuvre sans pouvoir citer de noms représentatifs de la scène *street* artistique. Tandis qu'une autre moitié manifeste, au contraire, son intérêt pour cette pratique, affirmant connaître le travail d'un ou plusieurs artistes publics nationaux ou internationaux voire de suivre ce phénomène avec beaucoup d'intérêt. Toutefois, cette catégorie constituée par quatre individus est la moins dense.

Parmi les intervenants les plus cités, on retrouve l'Anglais Banksy, mentionné à quatorze reprises. Notons que ce premier résultat permet de supposer que le versant engagé de l'art public semble séduire une partie de ce panel. L'œuvre de Banksy est, en effet, connue pour ses positions engagées. Nous verrons si cette hypothèse se confirme dans la partie suivante, consacrée à l'opinion sur l'art public.

Viennent ensuite les graffeurs espagnols des années 1980 et 1990 Muelle et Farlopa, l'artiste public italien Blu, l'Espagnol Suso33, le collectif Boa Mistura, Ruina, Noaz, Nuria Mora. Quelques Françaises ont été mentionnées comme Miss Tic et Miss Van et, enfin, on retrouve l'évocation du travail en trompe-l'œil de Joe and Max et celui des graffeurs Kuma et Mast.

Bien que le degré d'érudition déclaré soit modeste, on note tout de même que cinquante-quatre passants sur les soixante et onze interrogés ont affirmé avoir été marqués par une œuvre particulière, observée dans la rue, et, dans une moindre mesure sur Internet. Si certains ont éprouvé des difficultés à la décrire, une majorité a pris le temps et un plaisir manifeste à évoquer les raisons de cette impression.

[539] Les passants avaient le choix entre quatre réponses, reflétant un degré de connaissance nul à un très bon degré d'érudition. Une cinquième option pouvait être choisie dans le cas où les sujets n'avaient pas de réponse à apporter: 1. Vous ne connaissez rien à ce mouvement. 2. Vous vous souvenez avoir vu quelques interventions. 3. Vous connaissez le nom de certains intervenants urbains, nationaux ou internationaux. 4. Ce mouvement vous intéresse particulièrement et vous estimez avoir de bonnes connaissances sur le sujet. 5. Autres / Vous ne savez pas.



Por su belleza	18	19 %
Por su contenido, su mensaje	24	25 %
Por su tamaño	15	16 %
Por su diseño / Por sus colores	22	23 %
Autre	16	17 %

Les émotions provoquées sont à attribuer en premier lieu à un message engagé et / ou au support hautement symbolique que ces œuvres occupaient. Les interventions sur le mur de la Palestine et sur celui de Berlin sont celles qui sont les plus communément citées et, pour ce qui est du message perçu, l'anticapitalisme et les situations de détresse sociale.

Parmi les autres œuvres marquantes, on peut noter le singe de Noaz, dont le propos était de s'interroger sur la crédibilité des hommes politiques, et les personnages aux têtes de caméras de Frágil, contre la vidéo-surveillance. D'autres interventions réalisées lors de séjours à l'étranger sont mentionnées. Ce fait semble d'ailleurs intéressant. On pourrait, en effet, se poser la question du regard porté par ces personnes sur l'art public dans leur propre quartier d'habitations. L'appréciation de ces peintures a-t-elle changé le regard qu'elles avaient sur les interventions locales, à leur retour à Madrid ? Ou ont-elles été davantage marquées du fait de se trouver dans un pays rencontrant des difficultés particulières, dans ce cas précis, en Chine et au Mexique ?

Les regardants évoquent en deuxième lieu la surprise et l'amusement comme raisons de cette trace. Tous pensent avoir décelé un clin d'œil de la part de l'artiste. Ce qui les a marqués relève donc à la fois de la perception d'une forme de communication et de la rupture causée par la présence inattendue de cette œuvre. Une passante évoque ainsi des rats peints près de la porte d'une bibliothèque. L'expression qui se rapporte à ces deux éléments lui est ainsi venue à l'esprit, ce qui l'a, dit-elle, beaucoup amusée. Un autre s'est trouvé à la fois surpris et ému d'observer la ré-élaboration de *Guernica* sur les murs qui bordent les voies de chemin de fer de son train de banlieue quotidien. D'autres encore ont trouvé plaisant le détournement du mobilier urbain –des grillages, des portails, des boîtes aux lettres. En outre, ce type d'interventions semble avoir pénétré et nourri l'imagination des passants.

De fait, ces derniers sont nombreux à évoquer une émotion purement esthétique : les fresques de Nuria Mora –que les habitants ne nomment pas, mais dont la paternité de l'œuvre a pu être déduite grâce à sa description et à sa localisation ; le portail de la Tabacalera qui a stupéfié, un matin, cette médecin qui se rendait à son cabinet, à tel point qu'elle a suspendu son parcours habituel pour l'observer ; le très grand « cochon poilu » réalisé en noir et blanc par Roa dans le jardin occupé de la rue du Doctor Fourquet.

Enfin, tout comme il est émouvant d'observer « en vrai » un tableau qui avait éveillé en nous une vive émotion dans un livre d'histoire, certains sujets ont été marqués du seul fait d'être, un jour, « tombés » par hasard sur un collage de Banksy ou sur une signature de Muelle, « une des dernières restantes dans la capitale »[540].

À la question générale « que pensez-vous de l'art public ? », seules deux personnes de ce panel ont déclaré ne pas apprécier du tout ce type de manifestation et estimer qu'il s'agissait de vandalisme. Une femme a évoqué l'art public comme une « ânerie de quelqu'un qui n'a rien de mieux à faire » et la dégradation que ces images provoquaient[541]. « Ils ont leurs espaces, ils doivent le respecter », avait-elle affirmé. Cet « espace » fait probablement référence aux murs consacrés à la pratique du graffiti. Ce qui permet de supposer qu'elle confond peut-être art public et graffiti. Le second sujet ayant exprimé une grande méfiance partage entièrement les arguments de la première et a estimé, quant à lui, que l'art public n'avait aucun sens et qu'il s'agissait d'une pratique « dangereuse ». Les questions qui lui ont été posées par la suite pour connaître les raisons de cette inquiétude n'ont pas trouvé de réponse. Mais on peut déduire que le danger réside principalement dans le caractère hermétique ou trop codifié de certaines interventions. Cette personne s'est peut-être sentie exclue de ce langage parallèle. Dans l'imaginaire urbain collectif, certaines inscriptions sont, en effet, perçues comme des messages secrets, adressés par une nébuleuse à ses membres. Les inscriptions *Hip Hop* ont d'ailleurs, à leurs débuts, éveillé le même genre d'inquiétude parmi la population.

[540] El Muelle est, en effet, décédé en 1995.
[541] « *Una burrada de alguien que no tiene nada que hacer.* », voir le questionnaire A.1.a., p. 633.

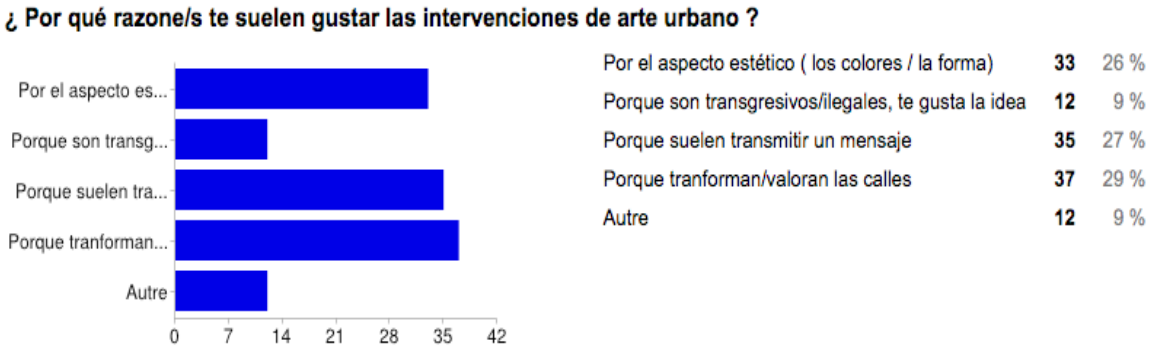
Une chose est plus marquante encore, les personnes approuvant cette pratique constituent une majorité. Ainsi, 45% d'entre elles exprimaient une opinion plutôt favorable, affirmant que certaines interventions leur plaisaient et d'autres non, tandis que 49 % des passants interrogés ont estimé qu'il s'agissait d'art à part entière. Cela semble étonnant compte tenu de l'orientation politique de la ville. On pouvait s'attendre à une adhésion plus tiède à ce type de pratique qui s'inscrit dans la rupture et répand des images parfois très critiques à l'égard du *Partido Popular*. Toutefois, le statut socio-professionnel du panel obtenu ainsi que les lieux d'enquêtes peuvent expliquer en partie cette orientation favorable.

La consultation des résultats aux dernières élections municipales de mai 2011 a permis de calculer les pourcentages des votes par quartier. Lavapiés et Malasaña, qui font partie du district « Centre », ne constituent pas à eux seuls deux quartiers électoraux mais sont respectivement rattachés à Embajadores et à Universidad. Les scores que nous fournissons concernent donc une plus grande aire géographique, mais offrent néanmoins un certain nombre d'éléments qui permettent de mieux appréhender les résultats obtenus.

Le quartier Universidad auquel est rattachée Malasaña a majoritairement voté pour le *Partido Popular*. D'après nos calculs, il a remporté 43% des voix. Mais le *PSOE* et le parti *Izquierda Unida* allié aux écologistes cumulent 40% des votes, avec respectivement 23% et 17%. On relèvera tout d'abord une percée significative du parti de la gauche plurielle. Quant au quartier Embajadores, qui comprend Lavapiés, les deux partis de gauche l'ont emporté avec 48% des suffrages exprimés, contre 35% pour le *PP*. Dans ce quartier, *Izquierda Unida* se rapproche du score du Parti Socialiste avec 22% des voix contre 26% pour le PS[542].

En d'autres termes, l'opinion favorable au *street art* trouve également une explication par les urnes avec une population plutôt favorable aux idées de la gauche et de l'extrême gauche. Il ne faut pas négliger non plus l'incidence du mouvement des Indignés, sur laquelle nous reviendrons.

[542] Dans ces deux quartiers, les résultats du parti du centre *Unión Progreso y Democracia* sont compris entre 7 et 8%. Le nombre de voix obtenues par liste est consultable sur le site de la Mairie de Madrid : http://www.madrid.org/iestadis/fijas/estructu/general/otros/eleccionescm_locales.htm.



Les personnes ayant affirmé apprécier « certaines œuvres d'art public » ou « l'intégralité de ce type d'interventions », et qui représentent 94% de ce panel, ont été soumises à une autre question, visant à saisir les raisons de cet avis favorable[543]. Le graphique ci-dessus permet de synthétiser leurs réponses. On constate que la raison la plus fréquemment évoquée est liée directement à l'espace public et à son usufruit. Ainsi, les passants semblent-ils estimer avant tout le caractère « décoratif » du *street art* et sa capacité à esthétiser la rue et à rendre son usage plus agréable. Ces regardants établissent donc un lien d'interdépendance entre l'art public et l'espace public : l'un s'épanouissant dans ou grâce à l'autre.

La nature communicative de l'art public arrive en deuxième position avec presque autant de voix que pour la première catégorie. On semble apprécier ces « clins d'œil », ces messages plus explicites que ceux du graffiti et plus désintéressés que ceux de la publicité. On peut aussi supposer que cette communication ne relève pas toujours du domaine langagier mais de la perception sensible, de l'émotion.

En tout état de cause, les passants interrogés sont réceptifs à cette forme de communication plastique. De fait, parmi les catégories proposées, l'esthétique remporte également leur adhésion en parvenant à la troisième place avec 26% de réponses en sa faveur. Cette option renvoie à l'une des isotopies dégagées lors de la question ouverte. Ainsi, les regardants manifestent-ils une certaine sympathie à l'égard des interventions de *street art* car elles permettent d'égayer leur quotidien et projettent dans un espace prosaïque un certain sens poétique. Il est intéressant de constater que les passants s'étant prononcés pour la valorisation de la rue n'ont pas tous opté pour la valeur esthétique de l'art public. C'est pourquoi on peut

[543] « Pour quelles raisons les interventions d'art public vous plaisent-elles habituellement ? ». Les réponses possibles étaient : 1. Pour leur esthétique (les couleurs / les formes). 2. Parce-qu'elles sont transgressives, illégales. L'idée vous plaît. 3. Parce-qu'elles transmettent généralement un message. 4. Parce-qu'elles transforment la rue et la mettent en valeur. 5. Autre réponse / Je ne sais pas.

supposer que la transformation positive que ces créations enclenchent ne relève pas uniquement de la forme et des couleurs, mais d'éléments plus diffus, comme la perception d'une certaine forme de communication, d'un message, d'une interaction.

Une question ouverte permettait, à ceux qui le souhaitaient, de préciser les raisons de cette perception partiellement ou pleinement positive. Pour ce qui est du sentiment négatif, la sensation que certaines de ces interventions « dégradent » l'espace public et le « salissent » arrive en première position avec sept avis exprimés. Deux sujets ont estimé qu'une partie de ces interventions « n'avaient pas de sens ». Enfin, un passant évoque leur participation à la saturation visuelle dans l'espace public.

À l'inverse, les raisons évoquées pour expliquer l'engouement déterminent trois principales isotopies. La première a rapport à l'allégresse : les passants évoquent à plusieurs reprises la « joie » et le « bonheur » que ces interventions leur transmettent. Elles permettent de rendre « plus agréable » l'espace public. La seconde famille lexico-sémantique s'articule autour de la vitalité : elles insufflent « de la vie à la rue » ou de « l'énergie à un lieu ». Enfin, ces peintures sont reliées à une dimension humaine, car elles témoignent d'une présence ou « du monde intérieur de chacun ».

D'autres regardants ont des considérations plus singulières. L'un a relevé sa capacité à permettre « à un artiste émergent d'atteindre un public large ». Un autre, parlant probablement avec une œuvre en tête, a relevé « l'ironie » et « l'humour très intelligent » de certaines interventions[544].

La première partie de ce questionnaire visant à appréhender l'opinion générale sur le *street art*, un des items qui y figurait consistait à définir, au moyen d'une question ouverte et en quelques mots cette pratique[545]. Tous les passants interrogés n'ont pas été en mesure de répondre. Mais les 63 témoignages recueillis permettent de bénéficier d'une matière suffisamment dense à exploiter. Pour clore cette première partie, nous allons donc présenter une étude des principaux champs lexico-sémantiques relevés dans ces différentes définitions.

Afin de mener à bien ce projet, nous avons d'abord considéré chaque terme pour arrêter un sens dénoté ou connoté, étant entendu qu'un seul signifié était attribué par vocable.

[544] « *Dan vida a la calle. / Mejoran la ciudad. / Permiten a un artista emergente tener un público amplio. / Son obras de arte. / Su alegría. / Cada persona es un mundo. / Comunican alegría. / Dan energía a un lugar. / Transmiten ironía, un humor muy inteligente.* ».
[545] « *¿ Cómo definiría/s el arte urbano en tres o cuatro palabras* ? ».

Certains vocables renvoyaient donc à un sens dénotatif, comme c'était le cas de « revendicatif » ou d'« artiste ». D'autres ont été classés selon leur acception secondaire ou leur signifié par extension. Par exemple, on pourrait assimiler le terme « révolutionnaire » à l'engagement. Or, la personne qui l'a formulé l'a placé entre les termes « différent » et « coloré ». Cela a donc orienté vers un signifié plus novateur que militant. De la même façon, la ville a parfois été désignée par métonymie. Ainsi, les syntagmes « quotidien » et « jour gris » ont-ils été envisagés en tant que références indirectes à l'espace public. Nous avons considéré cette ellipse comme la traduction du rapport temporel et physique que les individus interrogés entretenaient avec la ville, « quotidien » et « jour gris » renvoyaient donc dans ce cas à un espace répétitif et monotone.

Cette première étude lexico-sémantique a permis de dégager vingt-deux isotopies, dont l'importance par réitération apparaît détaillée dans ce tableau[546]:

Isotopies formées par les définitions	Nombre de Réponses par isotopie	%
Communicatif : *Expresión / Opinión / Transmitir / Lenguaje / Mensaje / Conciso / Signos*	26	12 %
Art : *Cultura / Artistas / Museo / Maestría / Técnico*	22	10 %
Séduisant : *Bonito / Alegre / Agradable / Colorido / Vida*	18	8 %
Rebelle : *Acultural / Anticomercial / Underground / Transgresor / Ilegal / Antieslitista / Romper moldes / Huir de lo establecido / Traspasar límites*	18	8 %
Ville : *Calle / Espacio Público / Entorno / Barrios / Día gris / Cotidiano/ Mobiliario*	17	8 %
Populaire : *Horizontal / Abierto / Accesible / Compartido / Iniciativa / Democrático / De Todos / Para todos*	16	7 %
Réflexion : *Educativo / Inteligente / Pertinente / Oportuno / Estimulante / Sútil / Que revela / Que despierta*	12	5 %
Impact : *Llamativo / Influencia / Atraer / Atención / Imprescindible /Necesario / Representativo / Tomar en cuenta*	12	5 %
Revendicatif : *Compromiso / Político / Social / Conciencia*	11	5 %
Performatif : *Apropiarse / Transformar / Cambiar / Manifestación / Herramienta*	11	5 %
Différent : *Revolucionario / Nuevo / Otro / Mirada*	11	5 %
Liberté	9	4 %
Présence : *Humana / Gente / Personas*	8	4 %
Notoriété : *Famoso / Mostrarse / Buscarse un sitio / Autoafirmarse / Imponerse / Destacar*	6	3 %
Imagination : *Soñador / Destella / Maravilloso / Fantasía*	5	2 %
Irrégulier : *Heterogéneo / Irregular*	5	2 %
Générosité : *Compartir / Ofrecer*	3	1 %
Immédiat : *Rápido / Efímero / Pasajero*	3	1 %
Néfaste : *Vandalismo / Sucio*	3	1 %
Amusant : *Mofa / Gag / Burla*	2	1 %
Restrictif : *Burrada / Juventud*	2	1 %

La diversité d'opinions qui se dégage de cette répartition donne d'abord une indication quant à l'hétérogénéité des images observées par les personnes interrogées.

Elle peut également désigner le degré de connaissance et la perception de chacun. L'art public reste une pratique assez peu connue et donc peu définie et surtout, elle laisse place à l'interprétation individuelle. Ces images ne sont pas fermées, comme peuvent l'être les images publicitaires qui orientent et facilitent la compréhension. Elles sont assimilées et verbalisées de manière très différente, même si des constantes apparaissent.

[546] L'outil « Formulaire » de Google Drive a permis de générer ces pourcentages. L'intégralité des définitions est consultable en annexe p. 629.

Parmi elles, il n'est pas étonnant que le versant communicationnel revienne le plus souvent dans les définitions proposées. Ainsi, les termes « expression », « opinion », « langage » ou encore « transmettre » apparaissent de façon répétée. Les passants perçoivent donc, à travers ces interventions plastiques spontanées, une forme de message qui leur est adressé par l'artiste, une porte ouverte qui engage au dialogue, si muet soit-il.

Sans surprise non plus, les deux isotopies suivantes, qui renvoient à l'art et à la beauté, réitèrent l'impression esthétique et qualitative déjà esquissée dans les réponses données par les passants à la question « pour quelles raisons vous plaisent habituellement les interventions d'art public ? »[547]. Il faut souligner que, si tous les passants sensibles à l'aspect esthétique n'ont pas explicitement rapproché cette pratique de l'art académique, ils sont un certain nombre à avoir loué cet aspect. Ils évoquent ainsi la « technique » artistique, les compositions harmonieuses et apprécient de se retrouver un instant dans un « musée » à ciel ouvert. Le « sceau » artistique apposé à cette pratique lui permet donc de jouir d'une certaine légitimité.

Nous ne reviendrons pas sur les différents adjectifs se rapportant à une esthétique séduisante. Mais une autre entrée nous semble intéressante, elle fait référence à l'imagination. Bien que seules cinq personnes l'aient évoquée, elle est à relier directement au caractère poétique qui se dégage des isotopies précédentes. Les regardants emploient ainsi des termes qui font des supports d'exposition spontanés des espaces chimériques, en évoquant des artistes qui portent un regard « rêveur » sur la ville, qui sèment des œuvres perçues comme « merveilleuses », « fantastiques » et dont la découverte produit une « étincelle ».

La catégorie suivante a trait au caractère rebelle de l'art public. Plusieurs passants ont perçu l'esprit d'indépendance, qui renvoie à la fois à l'illégalité, à l'avant-garde et à la révolte. Manifestement, une partie représentative de ce panel a donc conscience que l'art public s'inscrit en marge des circuits institutionnels, des transactions marchandes et du cadre légal avec la répétition du préfixe « anti ».

À ce propos, il faut peut-être relier cela au champ lexico-sémantique se rapportant à la liberté. Neuf sujets ont mentionné ce terme, parfois dérivé sous sa forme adjectivale. Il ajoute au sens indépendant une précision sur la pratique. Dans cette perspective, il s'agit d'une démarche qui s'affranchit d'un certain nombre de contraintes aussi bien matérielles, formelles que thématiques.

[547] « *¿ Por qué razones te/le suelen gustar las intervenciones de arte urbano* ? ».

Bien que ce domaine spatial soit nécessaire à son épanouissement, l'art public n'est pas toujours lié à la ville dans les définitions fournies. Celle-ci occupe toutefois une des principales entrées de ce classement. Sa déclinaison concerne à la fois des données objectives –le cadre, l'espace, la rue, le quartier– et subjectives –le gris, le quotidien, l'aliénation ou l'anonymat. Ces impressions négatives sont toujours utilisées pour exprimer un contraste fort entre la ville et les images de *street art* qui sont perçues comme « gaies », « agréables », « colorées » ou « qui insufflent la vie ».

Pour seize sujets, l'art public est défini comme une pratique populaire, une manifestation de « l'expression humaine », un révélateur « de ce que pensent les gens ». Ils apprécient son caractère « horizontal », « démocratique », son « ouverture » et la notion de « partage » qu'il suppose. Ces œuvres réalisées « par tous » et « pour tous » s'opposent d'emblée aux autres types d'inscriptions spontanées comme le graffiti ou le *tag*. Les passants interrogés valorisent l'ouverture d'esprit de ces artistes et leur démarche incluante. Il est possible d'établir ici un lien avec les différents termes se rapportant au caractère humain de l'art public. Ainsi, ces références traduisent la perception d'une présence humaine bienveillante, d'une somme de créations personnelles, pensées par des pairs et qui témoignent d'une volonté de communiquer avec l'autre et / ou de lui transmettre une émotion.

Six entrées constituent d'ailleurs un champ lexico-sémantique connexe. Elles se réfèrent à la volonté de se « montrer » dans la ville, de se faire connaître, de s'imposer dans un espace public anonyme, d'y « trouver sa place ». Dans cette perspective, le *street art* permettrait également d'humaniser certains recoins sous une autre forme et de signifier la présence d'un individu qui se démarque de la masse.

L'isotopie suivante fait écho aux précédentes avec une référence répétée à la capacité de l'art public à faire réfléchir. Certaines œuvres semblent, en effet, stimuler l'intellect des passants, par leur « intelligence », leur « finesse », leur « pertinence ». En outre, elles ont la faculté de « révéler » un fait ou de « dispenser un savoir ». Encore une fois, l'art public est défini en opposition à un élément présent dans le cadre urbain, il s'agit de nouveau de la publicité. Ces sujets estiment la capacité de certaines œuvres à enclencher une gymnastique intellectuelle, contrairement aux images habituellement répandues dans la ville.

Ce champ lexical de la réflexion est à mettre en lien avec un autre, celui qui concerne l'engagement. Ainsi, sur les soixante-trois réponses obtenues, douze personnes assimilent directement le *street art* à une démarche militante. Pour certains, il s'agit de l'expression

d'une « revendication », de la transmission d'une « conscience sociale » ou d'un acte « politique ». Sur les douze termes qui renvoient à cette isotopie, le qualificatif « revendicatif » ou son substantif sont utilisés sept fois. Il est difficile de chiffrer avec précision la nature de l'engagement qui est perçu, mais l'étude des différentes définitions proposées renvoie à la défense de l'espace public, à l'amplification de la parole citoyenne, à l'expression d'une opinion politique et à la matérialisation d'une forme de résistance.

Un autre groupe, formé par le même nombre d'entrées, concerne l'impact visuel de l'art public. Les douze passants évoquent ainsi une pratique « influente », qui « attire » l'attention. La trace laissée par ce type d'images est telle qu'elle doit être, selon eux, « prise en compte » car ils la considèrent comme « représentative ».

La perspective actionnelle de l'art public est à mettre en relation avec son caractère revendicatif et à son impact. Onze passants ont, en effet, estimé qu'il constituait un véritable « outil », permettant de « manifester » activement pour une cause donnée. À en croire ces personnes interrogées, cette pratique ne se contenterait pas de désigner un problème, elle parviendrait à agir pour le soulager. Ainsi, l'art public est-il dynamique, dans sa reconquête de l'espace public, dans sa capacité à « transformer » un lieu, à « changer » la physionomie d'un quartier.

Il est également défini par sa singularité par un même nombre de sujets. Ainsi, il est un outil « différent », permettant de porter un « autre regard » sur ce qui nous entoure, de considérer certains objets –ceux du mobilier urbain par exemple– ou certains événements par un prisme inhabituel.

Enfin, un faible nombre de personnes interrogées a évoqué des idées dont la seule répétition par un autre sujet justifie que l'on s'y attarde peu. On trouve d'abord plusieurs références à l'hétérogénéité de cette pratique. Elle est perçue par cinq individus comme « irrégulière », dont la qualité esthétique ou l'intention sont disparates.

Trois personnes ont évoqué le rapport éphémère qu'ils avaient entretenu avec ces interventions plastiques.

Trois autres ont fait référence à la « générosité » de ces artistes qui « offrent » et « partagent » leurs créations.

Le même nombre de personnes a mentionné la « dangerosité » de l'art public. Il a été perçu comme une invasion « salissante » et hors-la-loi.

Enfin, deux sujets ont souligné le caractère amusant de l'art public, un premier l'a rapporté à la « moquerie », un second à un « gag » ; tandis que deux autres personnes l'ont assimilé à une pratique restrictive, qui ne concernait qu'une certaine catégorie de personnes : il s'agirait d'une pratique « juvéniliste » pour l'une et du fruit de l'imbécillité pour l'autre[548].

Brosser un portrait de l'art public en s'appuyant sur ces différentes définitions ne serait pas pertinent, dans la mesure où il s'agit de la somme de perceptions individuelles. Il est cependant intéressant de constater que ces entrées font écho à certaines intentions des artistes publics qui ont été détaillées dans le chapitre précédent.

Pour formuler quelques hypothèses en lien avec notre sujet d'étude, on pourrait se demander pourquoi les versants communicatifs et esthétiques sont-ils les plus marquants, au détriment des messages plus clairement engagés ?

Il est d'abord possible d'avancer que l'espace public présente davantage d'interventions esthétiques. Dans cette perspective, elles seraient plus nombreuses que les interventions engagées ou militantes et les messages directs moins ou peu fréquents.

Une seconde supposition a trait à l'interprétation : ces passants n'ont peut-être pas toujours perçu ce qui se cachait derrière certaines de ces interventions ou leur mémoire n'a conservé que leur beauté plastique. Il est vrai que l'espace urbain d'une grande ville n'est généralement pas pensé ni pratiqué pour marquer une pause. Ces regardants ont donc pu apercevoir furtivement ces images sans avoir réellement le temps ou l'envie de s'y attarder.

Enfin, la dernière hypothèse place l'aspect esthétique non pas comme fin mais comme moyen. En d'autres termes, si autant de regardants ont été marqués par un acte communicationnel, c'est peut-être en partie grâce à la beauté des traits, des couleurs ou à la mise en scène de l'image. Ainsi, ces deux occurrences trouvent-elles un lien de cause à effet : l'œil est attiré par une intervention « gaie », « jolie », puis on perçoit un « message ». Mais ce dernier est relégué au second plan.

En tout état de cause, la perception d'une forme d'interaction de la part des regardants corrobore les conclusions du philosophe John Dewey qui définissait l'art comme une expérience, c'est-à-dire comme un processus créatif mouvant et une interaction entre un producteur et un récepteur.

[548] Nous empruntons le terme à Bernard Bessière, il renvoie à « l'imposition d'un modèle jeune », *La culture espagnole, les mutations de l'après-Franquisme (1975-1992)*, p. 225.

1.1.3 L'art public et les outils de l'expression citoyenne

Dans un deuxième temps, le questionnaire a été orienté vers l'appréhension de l'acte d'engagement par les différentes personnes sondées. Il leur a donc été demandé d'exprimer tout d'abord leur opinion sur les outils qui permettaient, selon elles, de défendre leurs intérêts de citoyens et de faire porter leur voix[549].

Un certain nombre d'options leur ont été présentées et chacune a pu choisir autant de réponses qu'elle le souhaitait. Voici donc en image les différentes alternatives proposées ainsi que les résultats obtenus.

Ahora, vamos a evocar el compromiso político.

Un partido político	12	4 %
Un sindicato	15	5 %
Las cooperativas	32	10 %
Votar en las elecciones	31	9 %
Las asociaciones	38	11 %
Los grupos de reflexión (círculos, liceos etc.)	30	9 %
La ocupación de lugares	28	8 %
Las manifestaciones	39	12 %
Constituir colectivos	46	14 %
Los carteles	7	2 %
El arte	29	9 %
Ninguna de estas opciones	1	0 %
Autre	24	7 %

On constate tout d'abord qu'un sujet ne s'est reconnu dans aucune de ces options, affirmant qu'elles ne contribuaient qu'à « tromper les gens ». Il s'agit de la personne qui avait considéré l'art public comme une pratique « dangereuse ». L'autre chiffre à commenter concerne les vint-quatre personnes indécises –qui n'ont pas répondu à cette question sans pour autant opter pour la case « aucunes de ces options »– ou celles qui ont estimé qu'une autre possibilité représentait mieux leur point de vue. Elles ont, pour la plupart, donné des exemples plus précis –ainsi, pour une association, une ONG ; pour la constitution d'un collectif, le 15-M– ou énoncé des pratiques plus radicales sur lesquelles nous reviendrons.

[549] « *¿ Cúales son, hoy en día, las maneras de hacer política, de militar, de defender tus/sus derechos como ciudadano/a* ? ». « Quelles sont, aujourd'hui, les différents moyens de faire de la politique, de militer, de défendre vos droits de citoyen/ne ? ».

Un autre constat s'impose, il concerne les outils classiques de l'expression ou de l'engagement citoyens. Les partis politiques et les syndicats ont manifestement perdu les faveurs des personnes interrogées. Ce déclin n'a rien de nouveau ou d'extraordinaire car il suit une tendance plus générale amorcée depuis les années 1960 avec le désenchantement dû à la chute des grandes utopies, mais également avec l'amélioration des conditions de travail, « la satisfaction des besoins matériels de base pour l'essentiel de la population » et le développement d'un rapport au monde plus individualiste[550]. Mais il peut également être relié à un contexte national. Les personnes sondées ont parfois exprimé clairement leur méfiance à l'égard des partis politiques, évoquant des représentants qui n'étaient plus dignes de confiance. Sans jamais désigner une coalition ou une personnalité politique, plusieurs sujets ont fait part de leur désillusion face à l'évocation de la première option. La déception s'est exprimée verbalement ou par des éléments de communication sémiologiques ou gestuelles, onomatopées ou expressions du visage[551]. Il faut dire que l'actualité politique espagnole a été marquée par différents cas de gestions financières occultes ou de corruption et que les orientations prises par les gouvernements successifs ont soulevé des protestations ayant bénéficié d'un appui populaire et d'un relais médiatique important. On pense principalement à l'affaire Gürtel, mais aussi aux manifestations contre l'engagement en Irak, à l'organisation de plusieurs grèves générales, à la gestion de la crise par le Gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero et au mouvement des Indignés qui a permis de conforter certains individus dans leur perception pessimiste de la gestion politique.

Néanmoins, 43% des personnes interrogées estiment que le vote reste une option valable[552]. Il faut veiller à être prudent, cette enquête n'étant pas quantitative. Mais ce chiffre est cohérent avec les taux d'abstention observés lors des dernières élections nationales de 2011 et des européennes de 2014, dont les résultats oscillaient entre 30 et 50%. Le chiffre de 43% reflète donc en partie le manque d'intérêt pour cet outil de la démocratie. Toutefois, il est nécessaire d'apporter quelques précisions. Rappelons tout d'abord que 14% des sondés ne votent pas en Espagne. De plus, il faut envisager que certains sujets votent blanc ou s'expriment par les urnes de façon sporadique. Peut-être n'ont-ils pas estimé nécessaire de choisir cette option parmi les réponses proposées. Enfin, la formulation même de cette

[550] Érik Neveu, citant le politologue américain Ronald Inglehart, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, p. 64.

[551] Parmi les éléments de communication verbale, on retrouve des citations telles que « *Los políticos son unos flojos.* », ou encore « *No me fío de los políticos.* ».

[552] Les pourcentages exprimés sur le tableau prennent en compte l'intégralité des réponses. Aussi, ces derniers diffèrent-ils de celui que nous avançons car nous avons calculé ces taux en isolant la valeur « *votar* », sans prendre en compte les autres items.

question pouvait engager à ne pas opter pour la voie des urnes. En effet, elle se rapportait à la « validité » de ces différents outils. En conséquence, certains individus qui votent n'ont peut-être pas nécessairement considéré comme « valide » l'expression par le vote, car les résultats ou les conséquences du suffrage ne leur convenaient pas.

Parmi les options proposées, deux laissaient plusieurs champs d'interprétation, il s'agit de la coopérative et de la manifestation. La première, qui recueille 45% d'opinions favorables, pouvait être comprise comme un mode de consommation ou d'organisation professionnelle. Dans les deux cas, la coopérative associe un certain nombre de personnes qui partagent un intérêt commun et apportent un capital ou une main-d'œuvre nécessaire à son fonctionnement. Elle renvoie donc à une forme de partage équitable et traduit un rejet pour les organisations pyramidales.

Pour ce qui est des manifestations, plébiscitées par 54% des sondés, elles font à la fois référence à un exercice classique de la contestation, avec la grève et les rassemblements publics qui en découlent, ou à des actions moins encadrées comme c'est le cas des concentrations spontanées.

De toute évidence les outils alternatifs remportent une large adhésion et traduisent la perception d'une dilution de l'action protestataire classique. Nous entendons par « alternatif » les pratiques novatrices qui s'inscrivent en rupture avec les autres formes de représentation citoyenne ou dont l'activité n'est pas intégrée à une structure politique. Si le fonctionnement de certaines dépend directement des subventions accordées par l'État –les associations, certains groupes de réflexion ou coopératives–, d'autres développent une approche qui s'affranchit sciemment de l'emprise étatique. Parmi celles-ci, notons la constitution de collectifs et l'occupation de lieux qui sont des activités en marge du cadre légal. Or, elles recueillent une grande partie des voix. Le spectre de la Puerta del Sol semble d'ailleurs planer de nouveau sur les résultats de cette enquête avec 64% d'opinions favorables à la formation d'un collectif. Dans cette perspective, il semblerait non seulement que le mouvement du 15-M bénéficie d'un accueil plutôt favorable de la part des personnes interrogées, mais qu'en outre, cette modalité leur paraisse légitime et efficace.

Le caractère illégal de l'occupation de lieux, qui est également lié au 15-M, mérite un commentaire. Cela traduit le besoin, pour certains, de manifester une opposition plus ferme et plus directe et de briser les formes classiques de la contestation pour se faire entendre. D'ailleurs, plusieurs passants ont exprimé la nécessité d'organiser des opérations « coup de poing » qui marqueraient davantage les esprits et permettraient de mieux impressionner le destinataire de la contestation[553].

Enfin, un nombre significatif de sujets a considéré que l'art pouvait permettre de relayer leur parole de citoyens et de faire « bouger les choses ». Il faut préciser néanmoins que c'est cette option qui a soulevé le plus d'interrogations de la part des personnes sondées. Ainsi, il nous a été demandé à plusieurs reprises ce que l'on entendait par « art ». Nous avons donc été amenée à préciser les différents champs qui s'y reportaient (cinéma, bande dessinée, photographie, peinture, écriture, etc.) ce qui a finalement encouragé certains individus à faire le choix pour cette alternative alors qu'ils ne l'avaient peut-être pas envisagé spontanément. Selon les sondés, l'art permet ainsi d'enclencher une « réflexion » et de « défendre les droits du citoyen ». Une personne est même allée jusqu'à le considérer comme l'option « la plus intéressante » en ce qu'elle portait un « coup viscéral, instinctif » aux conventions, qu'elle bousculait « les acquis » et bénéficiait d'un « fort impact »[554]. En revanche, une femme a précisé que seul l'art « classique », exposé dans les musées, pouvait avoir un impact significatif.

Ces résultats vont dans le sens de ceux qui sont observés par certains sociologues contemporains. On fait référence ici à l'émergence des nouveaux mouvements sociaux, ces modalités revendicatives qui ont été définies par le sociologue italien Alberto Melucci à partir de 1980. Traditionnellement rattachés au monde ouvrier –qui les astreignent à un espace et une classe sociale particuliers–, les mouvements sociaux actuels constitueraient des alternatives à la mobilisation et concerneraient désormais des sphères sociales et spatiales plus amples[555].

---

[553] « *A palos. / No hay nada que hacer, sino la guerra. / Sería más potente que nadie votara.* ».

[554] « *El arte hace reflexionar. / El arte lo que más permite defender los derechos ciudadanos. / El arte es lo más "interesante. Es un golpe viceral, instinctivo, que tiene mucho impacto y golpea lo establecido.* ».

[555] « Dans un contexte marqué par le déclin de la figure classique du mouvement ouvrier, l'expression de "nouveaux mouvements sociaux" (NMS) désigne, à partir du milieu des années 60, l'ensemble des formes d'action collective qui se développe en dehors de la sphère industrielle, suggérant une modification significative et généralisée des logiques de mobilisation. [...] Les tenants de cette thèse mettent en avant un certain nombre de dimensions distinctives, au premier rang desquelles l'identité de ces acteurs, qui échappe en grande partie aux clivages de classes à partir desquels les conflits des sociétés industrielles ont été progressivement structurés et régulés depuis la fin du XIXº siècle », Didier Chabanet in *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Sciences Po. Les Presses, 2009, p. 371.

Pour le sociologue Érik Neveu, les nouveaux mouvements sociaux ont permis de faire émerger des revendications liées « au syndicalisme, au féminisme, à l'écologisme, à des processus de démocratisation de régimes autoritaires ou totalitaires ». Dans l'introduction à son ouvrage consacré à cet objet, il précise que les nouveaux mouvements sociaux permettent de poser la question du « monde social tel qu'il tourne, de dire le juste et l'injuste », ils constituent un « levier qui fait bouger la politique et la société » et donnent parfois naissance à un « événement partagé qui fait mémoire pour une génération »[556]. Cette définition semble faire écho aux mouvement des Indignés qui a marqué les consciences d'une partie de la population espagnole.

Toutes ces pratiques évoquées par les sujets sondés tendent à la formation de deux sous-catégories, l'une réflexive, l'autre davantage marquée par l'action. Dans la première, on retrouve les groupes de pensées (clubs culturels, cercles littéraires, de pensée), l'art – considéré sous un angle réceptif– et certaines associations. Les secondes sont formées par d'autres types d'associations (comme les ONG ou certaines associations de quartiers dynamiques), par l'occupation spatiale (les campements, les squats ou encore les concentrations silencieuses dans un lieu donné, une banque par exemple), le militantisme de terrain, les manifestations et l'occupation graphique des murs de la ville.

À la lumière des résultats obtenus, on constate que le panel interrogé accorde une préférence aux pratiques actives. Ces dernières seraient mieux à même de représenter leurs voix et de défendre leurs intérêts.

Bien que cette circonstance ait été évoquée à plusieurs reprises, il faut réitérer l'incidence du mouvement des Indignés sur les résultats obtenus. Il n'est, certes, pas né du jour au lendemain et résulte probablement, comme le disait Frágil, d'un « long processus de mobilisation » et d'une succession de déceptions perçues par certains citoyens. Mais il a aussi permis, selon nous, d'éveiller une partie de la population à d'autres formes d'engagement et de légitimer ces nouvelles pratiques.

La question suivante qui a été soumise aux regardants tâchait de rapprocher l'art public et l'engagement afin de savoir s'il pouvait avoir un quelconque rôle à jouer dans ce domaine[557].

[556] Érik Neveu, *Sociologie [...]*, *op. cit.*, p. 3.
[557] « *Y si intentamos relacionar el arte urbano con el compromiso político, el arte urbano puede...* ».

De nouveau, plusieurs choix ont été présentés aux passants ainsi que la possibilité de compléter leurs réponses librement. Si l'on s'attarde sur les données chiffrées, on constate que 67% des sujets interrogés, soient quarante-huit personnes, estiment que l'art public peut contribuer à enclencher une réflexion individuelle ; trente-sept personnes jugent qu'il peut inciter au débat ; trente-trois qu'il influence l'opinion publique et bénéficie donc d'un impact plus large ; dix-sept personnes considèrent qu'il pourrait encourager « les gens à s'engager davantage » et à « défendre leurs droits de citoyens ». Enfin, 8% des sondés ont estimé que l'art public ne pouvait en aucun cas avoir une incidence, qu'elle soit personnelle ou collective.

En écartant cette dernière option, on observe tout d'abord que plusieurs réponses à la fois ont été retenues par les sondés. Ensuite, que l'impact et l'influence sont avant tout personnels. Certaines œuvres de *street art* contribueraient ainsi à « faire réfléchir » les regardants, mais sans que cela n'engage à une action particulière. Les personnes ayant opté pour l'incitation au débat ont accordé un spectre plus large à l'incidence de l'art public, en supposant que la seule présence d'une œuvre permettait d'exprimer un point de vue à voix haute, de l'extérioriser, de le partager avec d'autres et donc de donner une résonance à cette intervention et à son propos. Un peu moins de la moitié des sondés estime tout de même que l'art public parvient à influencer l'opinion publique, ce qui, en d'autres termes, revient à le considérer comme un médium représentatif. Enfin, un peu plus d'une personne sur cinq estime que l'art public contribuerait à convaincre les citoyens à prendre part plus activement à la vie de la cité.

Les réponses apportées par les passants sont nombreuses et permettent de nuancer ces données chiffrées. Elles donnent en effet une idée plus précise de la perception de cette influence.

Neuf personnes ont évoqué la dimension éducative de l'art public. Des interventions pourraient ainsi contribuer à sensibiliser les regardants sur certaines questions. La réalisation de campagnes de prévention par ce moyen permettrait, selon ces sujets, d'atteindre une cible plus large en communiquant un message dans un langage universel. Dans cette perspective, la fonction de l'art public s'apparenterait à celle du muralisme.

En outre, plusieurs passants ont estimé que le caractère engagé d'une œuvre et son degré d'influence dépendaient d'un certain nombre de conditions, en tout premier lieu, de sa qualité esthétique, mais aussi de sa « facilité de lecture, de sa simplicité, de sa force » et du

« lieu et du type de message »[558]. Deux autres personnes ont restreint, quant à elles, l'impact selon l'âge ou le degré d'éducation des récepteurs, estimant que les personnes âgées ou n'ayant pas fait de longues études pouvaient difficilement être sensibles à type d'inscription.

Six individus sont plus optimistes et concèdent à l'art public un fort pouvoir politique. Pour eux, il s'agit d'une pratique « agitatrice », « subversive » qui, de ce fait, « bouleverse les consciences », « brise l'immobilisme », « pointe les contradictions du système » et permet de « soulever une protestation ». Pour un dernier, le simple fait d'inciter à la réflexion peut amener à un « effet boule-de-neige »[559].

Mais la plupart des avis sont plus réservés que ces derniers. Un témoignage a retenu notre attention car il est représentatif des opinions exprimées à ce sujet et reprend un certain nombre de constantes.

> Cela me semble difficile d'établir une relation entre l'art public et l'engagement. C'est une façon de rendre visible ou de donner corps à des idées à travers un langage plus séduisant que celui qui est habituellement employé en politique (des mots écrits, des affiches, des slogans, etc.). Je crois effectivement que certaines œuvres ou messages publics peuvent enclencher une réflexion individuelle et générer parfois un débat, ce qui est toujours intéressant. Mais de là à ce qu'il puisse inciter les gens à s'engager davantage...[560]

Le témoin évoque tout d'abord un « langage plus séduisant » qui « donne corps à des idées ». On retrouve donc ici son caractère novateur, ses qualités esthétiques et sa dimension communicationnelle. Les deux premiers permettent de faciliter la pénétration d'un certain nombre d'idées, et, comme l'ont exprimé d'autres regardants, « d'attirer l'attention sur quelque chose », « d'offrir un moment de conscience au milieu d'une journée », « d'établir une relation intime avec un espace dans lequel on se sent attiré et qui procure une sensation de

---

[558] « *Creo que todas las opciones son posibles, pero empezando por la reflexión. Depende la facilidad de lectura de la obra, cuanto más simple, más fuerza y más capacidad de llegar. / Probablemente dependa mucho del lugar donde esté y del tipo de mensaje. Hay obras mucho más fuertes que otras en cuanto a lo que pretenden expresar.* ».

[559] « *Levantar una protesta también. / El arte es subversión, debe remover conciencias. / Es agitar, se incita a que se rompa el inmovilismo. / Una reflexión individual puede llevar al efecto bola de nieve... / Expresar las contradicciones del sistema.* ».

[560] « *Me parece difícil relacionar el arte urbano y el compromiso político. Es una manera de visibilizar o de darle cuerpo a ciertas ideas a través de un lenguaje más atractivo que el que se suele emplear en política (palabra hablada, cartelería, eslóganes...). Sí creo que algunas obras o mensajes urbanos pueden iniciar una reflexión individual y en algunos casos generar debate, que siempre es interesante. Pero de ahí a que pueda incitar a la gente a comprometerse más...*».

surprise et d'éveil ». Tandis que la dimension communicationnelle évoquée par ce témoin confirme l'existence d'un rapport entre un émetteur et un récepteur, rapport qui est également mentionné par plusieurs personnes interrogées[561].

La prudence exprimée par ce sujet est aussi partagée par bon nombre de ses concitoyens qui doutent de la capacité qu'aurait cette forme d'expression innovante à convoquer l'esprit militant des individus. On comprend ici que l'engagement est perçu dans son sens purement politique et activiste. D'autres personnes sondées ont exprimé un point de vue similaire, refusant d'accorder une force ou des fins politiques à l'art public. Ainsi, pour la plupart des sujets, il ne constituerait pas un outil aussi efficace qu'un discours, une affiche de propagande ou un message médiatique. Mais une grande partie de ce panel reconnaît toutefois un certain impact sur l'individu qui irait de temps à autre jusqu'à verbaliser ce qu'il a vu et le partager avec des proches ou des tiers.

Si l'option de la réflexion individuelle convoque autant d'avis, c'est peut-être aussi, comme l'a indiqué une des personnes sondées, parce que ce type d'intervention utilise bien souvent un mode d'expression « absurde ou au second degré », ce qui enclenche nécessairement une gymnastique intellectuelle de compréhension[562].

Pour conclure cette section consacrée à l'engagement et à l'art public, nous avons demandé aux passants s'ils estimaient que ce dernier bénéficiait d'un pouvoir particulier[563]. Parmi les sept options proposées (un pouvoir médiatique, artistique, social, politique, un contre-pouvoir économique, aucun pouvoir ou sans avis), trois personnes ont affirmé que l'art public n'avait aucune de ces capacités. Sept n'ont exprimé aucun avis sur la question. Quant au pouvoir qui recueille le plus de voix, il s'agit du pouvoir social avec 67% des voix, soit un total de quarante-huit personnes. Il est suivi de près par le pouvoir artistique avec quarante-cinq voix. Vient ensuite le contre-pouvoir médiatique avec trente-cinq sujets en sa faveur, vingt-sept ont considéré que l'art public constituait un pouvoir politique et dix un contre-pouvoir économique. L'approche croisée va permettre de comprendre ce que ces différents types de pouvoirs supposent.

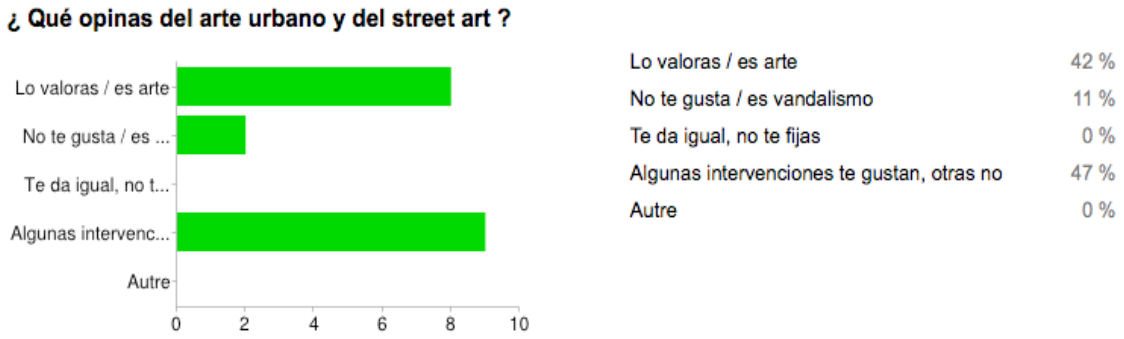
[561] « *Hacer notar cosas a la gente. / Darte un momento de conciencia en mitad del día, cuando pasas por una calle y ahí hay una obra de arte. / Me parece que establece una relación íntima con el espacio en el que uno se siente apelado. Hay una sensación de sorpresa y de despertar. / Establecer una comunicación. / Transmitir un mensaje.* ».
[562] « *Iniciar una reflexión individual porque muchas obras de arte urbano utilizan un modo de expresión tipo absurdo, o en segundo grado.* ».
[563] « *¿ Para ti/usted, el arte urbano podría tener cierta potencia* ? ».

1.2 Croisements de données

1.2.1 Analyse comparative des résultats de 2011 et de 2014

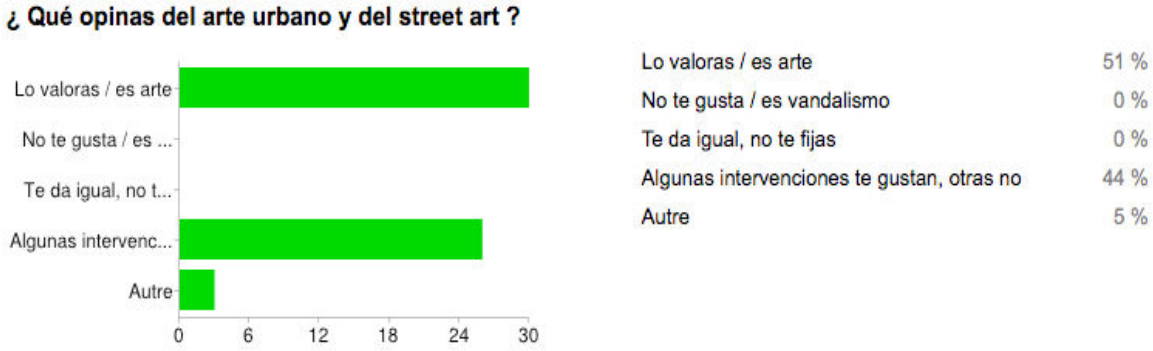
Les enquêtes de 2011 et de 2014 s'appuient chacune sur un panel sociologique assez semblable en sexe, âge et catégorie socio-professionnelle. Précisons, en revanche, que le panel de 2011 est constitué de dix-sept personnes, tandis que celui de 2014, comprend cinquante-quatre sujets. Cette différence est principalement due à notre manque d'expérience en matière d'enquête de terrain. Cependant, ces chiffres semblent exploitables malgré tout, car, à défaut de fournir un bilan quantitatif, ils permettent une approche qualitative de ces données. Les mises en perspective qui paraissent intéressantes concernent la perception de l'art public et celle des outils de l'expression citoyenne.

Ce premier tableau rend compte des résultats obtenus en 2011, à la question « que pensez-vous de l'art public ? » :



Pour commencer, on peut observer que la majorité estime qu'il s'agit d'une pratique hétérogène. Un second groupe, assez fourni, considère ces interventions comme des pratiques artistiques à part entière, tandis que 11% des sondés expriment un avis réfractaire.

Voici maintenant le résumé des réponses à cette même question, obtenues en 2014 :



Tout d'abord, il est pertinent de constater que la donne a changé. Les personnes sondées se sont montrées davantage favorables à l'art public, l'assimilant à une pratique pleinement artistique. En 2014, plus de la moitié des sujets de ce panel apprécie ce type d'interventions et en valorise l'existence. Le chiffre qui concerne les avis plus modérés présente une certaine constance, avec 44% des sondés, contre 47% trois ans auparavant.

Mais ce qui frappe davantage, c'est l'absence totale d'avis défavorable. On peut rapprocher cette donnée aux 5% des sondés qui ne se sont pas exprimés. Si une partie n'a simplement pas su répondre à cette question, il est possible qu'une autre n'ait pas voulu adopter une position trop radicale. Dans cette perspective, l'art public bénéficierait d'une opinion publique complaisante : se prononcer contre équivaudrait à émettre une appréciation réactionnaire.

Ces différences notables entre 2011 et 2014 trouvent une explication dans la convergence de plusieurs facteurs. Tout d'abord, il faut prendre en compte que, durant cette période d'étude, s'est opérée une forte médiatisation du *street art* qui, d'une pratique en marge et passablement connue, est devenue un mouvement en vogue. Différents publicitaires en ont repris les codes, de nombreuses expositions lui ont été consacrées, des municipalités ou des entités culturelles ont même engagé certains artistes publics afin qu'ils réalisent des fresques sur leurs façades, sans compter que la presse de droite comme de gauche abreuve régulièrement ses lecteurs d'articles élogieux sur le sujet[564]. Par ailleurs, de nombreux ouvrages se penchent sur la question et les librairies disposent maintenant de rayons qui lui sont entièrement consacrés. Enfin, il existe un nombre important de *blogs* dont les auteurs se passionnent pour l'art public. Ils les alimentent régulièrement de photographies ou de commentaires personnels, contribuant à accentuer un peu plus le processus de légitimation du *street art*.

[564] Une requête lancée dans les moteurs de recherche des principaux quotidiens de presse espagnole, de *Público* à *ABC*, en passant par *El País*, permet de se rendre compte de cet engouement des médias.

À cela, il faut ajouter l'influence du 15-M et son « foisonnement d'images » relevé par les artistes publics. Ce mouvement ayant mobilisé un certain nombre d'individus et recueilli un soutien manifeste, on peut imaginer qu'il ait contribué à rendre les images spontanées plus sympathiques aux yeux de l'opinion publique.

De fait, les résultats à la question « Que savez-vous du *street art* ? » corroborent ces observations. En 2011, 23 % des sondés avait affirmé « ne rien connaître » de ce mouvement, tandis qu'en 2014, ils ne sont plus que 10%. À l'inverse, aucune des personnes interrogées en 2011 n'avait estimé s'intéresser tout particulièrement à cette question, à en suivre l'actualité. Ils représentent 6% trois ans plus tard.

L'étude comparative des réponses fournies au sujet de l'engagement permet également de formuler certaines hypothèses. Pour commencer, nous avons compilé dans ce tableau les réponses exprimées en pourcentage à la question « quelles sont aujourd'hui les façons de faire de la politique, de militer, de défendre ses droits de citoyens ? ».

Outils de l'expression citoyenne	**2011**	**2014**	**Rapport 11 -14**
Parti politique	7%	2%	- 5%
Syndicat	6%	4%	- 2%
Coopérative	7%	11%	+ 4%
Voter aux élections	11%	9%	- 2%
Association	12%	11%	- 1%
Groupe de réflexion	10%	9%	- 1%
Occupation de lieux	6%	9%	+ 3 %
Manifestation	12%	12%	=
Constituer un collectif	12%	15%	+ 3%
Art	13%	25%	+ 12 %
Aucune de ces options	1%	0%	- 1%
Autre	4%	7%	+ 3%

On peut tout d'abord constater que seules les voix apportées à la manifestation ne varient pas. Les rapports descendants, qui apparaissent en orange sur le tableau, concernent principalement les outils classiques et encadrés de l'expression citoyenne : parti politique, syndicat, vote, associations et groupes de réflexion.

Les partis politiques essuient la plus forte baisse avec 5% de voix en moins. Nous ne reviendrons pas sur les différentes réalités contextuelles de la politique espagnole. Mais elles ont probablement joué un rôle important dans ce désaveu de la part des sujets de 2014. Le syndicat et le vote présentent également un chiffre en baisse, mais cela suit une tendance plus générale pour le premier tandis que le second doit certainement cette perte de vitesse au désenchantement à l'égard du politique et à l'émergence d'autres formes d'expression populaire.

Les rapports ascendants, de couleur verte, sont liés au caractère novateur ou clandestin de ces pratiques. Bien que le système de coopérative soit ancien, il connaît un nouvel essor depuis quelques années, avec le développement de l'agriculture raisonnée et biologique ou celui des projets professionnels en autogestion. Pour ce qui est de l'occupation de lieux, de la constitution de collectifs et des productions artistiques, on peut de nouveau et sans conteste lier l'augmentation de leurs chiffres au 15-M. Toutefois, la forte hausse du nombre de voix en faveur de l'art peut également être imputée à la présentation de ce questionnaire qui oriente les sujets vers cette option. Il faut, en effet, envisager que notre attitude ait pu jouer un rôle.

La première campagne, réalisée en 2011, avait été difficile. Par manque de savoir-faire, nous avions essuyé un nombre important de refus. Cette désillusion avait, par conséquent, probablement eu une incidence sur la façon de présenter ce travail aux personnes interrogées.

À l'inverse, l'acquisition d'un savoir et d'une technique particulière a permis un déroulement plus confortable de la seconde campagne. L'aisance acquise a contribué à nous placer dans de meilleures dispositions. Les passants ont donc pu percevoir cette forme de satisfaction, ce qui, par conséquent, les a peut-être influencés au moment de choisir l'option artistique.

L'échelonnement des enquêtes de terrain destinées aux passants montre donc d'une part une meilleure connaissance de l'art public et un degré d'enthousiasme plus marqué par rapport aux réponses recueillies en 2011. Par ailleurs, ces résultats traduisent une désillusion de la population à l'égard des formes institutionnelles de la représentation politique. Si en 2011, certains sujets conservaient encore un espoir dans les partis politiques et les syndicats, il est frappant de constater que les enquêtes réalisées en 2014 traduisent toutes un désenchantement pour les formes traditionnelles de l'expression populaire. Cela semble

correspondre à la condamnation de certaines pratiques financières douteuses, au rejet de la hiérarchisation propre à l'organisation des grands partis politiques ou encore au manque de proximité des représentants à l'égard de la vie quotidienne.

1.2.2 L'incidence de l'âge

Cette approche basée sur l'âge des sujets interrogés va permettre d'infirmer ou de confirmer certaines hypothèses à propos de l'opinion générale sur l'art public.

Avant cela, une justification des tranches d'âges retenues s'impose. La première catégorie comprend les 15 à 25 ans, c'est-à-dire des adolescents ou de jeunes adultes, qui bénéficieraient d'une culture urbaine plus développée que les autres et présenteraient un fort rapport à l'image et à l'immédiateté. En outre, ces sujets, pas encore majeurs ou indépendants, n'ont pas ou peu eu l'occasion de voter ou d'exprimer un mécontentement. En conséquence, cela leur épargne un certain nombre de réalités ou de besoins qui font prendre conscience, un jour, de la nécessité de s'engager, ou, pour donner un exemple, de chercher un soutien syndical.

La catégorie suivante est également formée de jeunes adultes, à la différence que ces derniers vivent généralement par leurs propres moyens et commencent à fonder une famille, ou souffrent de ne pas pouvoir le faire. De ce fait, ils seraient davantage conscients de certains enjeux sociétaux et seraient donc mieux familiarisés aux outils de l'expression citoyenne. Eux aussi forment une génération très au fait des différentes technologies et peuvent partager avec les 15-25 ans une relation très forte à l'image.

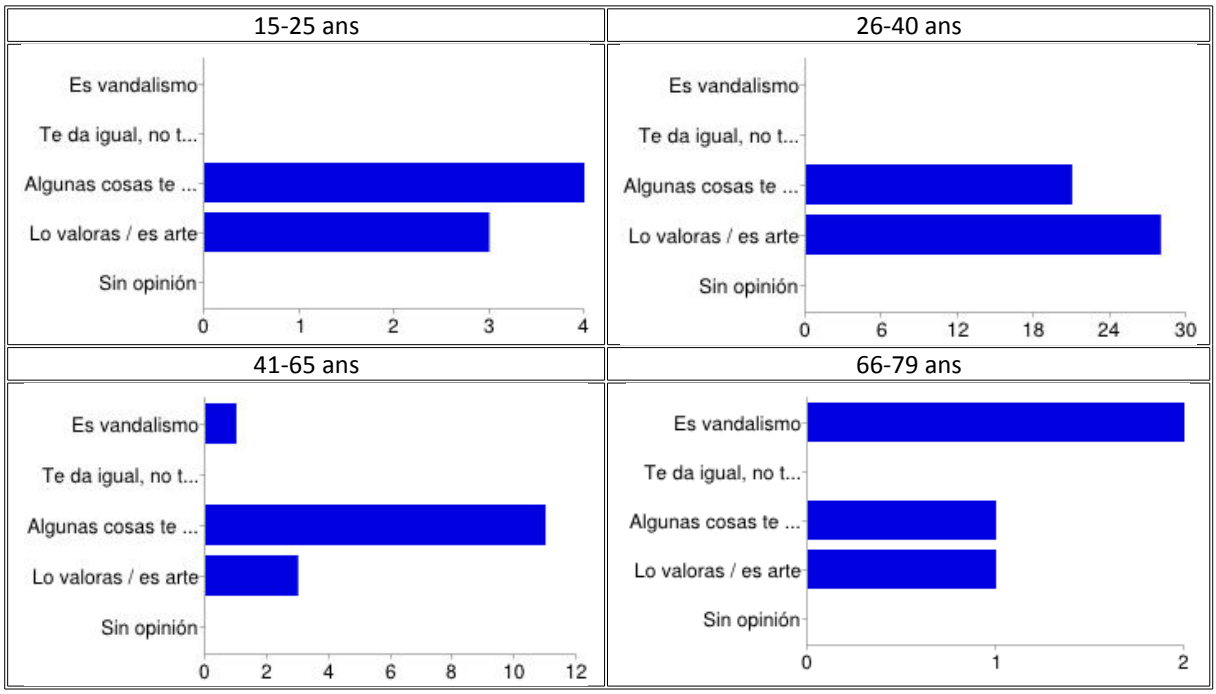
Les adultes de 41 à 65 ans bénéficient d'une expérience personnelle et professionnelle plus ample que les sujets précédents. Leurs connaissances en matière de technologie sont variables et les sujets espagnols présentent le précieux avantage d'être nés durant la dictature. Leurs souvenirs ne seront évidemment pas les mêmes selon qu'ils soient nés dans les années 1950 ou dans les années 1970. Mais les plus jeunes d'entre eux ont grandi dans un environnement empreint des stigmates du Franquisme. Ils bénéficient donc tous d'une expérience particulièrement intéressante pour ce sujet d'étude.

Cette appréciation est valable pour les personnes âgées de 66 à 79 ans dont l'existence, à cheval entre dictature et démocratie, influe probablement sur leurs conceptions de l'engagement et sur les outils de l'expression citoyenne. En revanche, cette tranche d'âge n'est pas toujours initiée aux outils de la communication informatique ce qui permet de porter un autre regard sur les images de *street art*, immédiates et éphémères.

La case 80 ans et plus apparaissait sur ce questionnaire, mais aucun sujet n'a pu être interrogé.

Les hypothèses de départ sont les suivantes : les adolescents et les jeunes adultes seraient davantage favorables et réceptifs à ce type de pratique et les personnes de plus de 66 ans plus réfractaires. Quant aux 40-65, on peut supposer que leurs opinions se trouvent à la croisée des deux premières. Nous basons cette supposition sur différents éléments, à la fois objectifs et subjectifs. Outre les arguments qui ont été évoqués dans le paragraphe précédent, il faut envisager que les interventions d'art public puissent perturber certaines personnes, notamment car elles bouleversent leurs repères spatiaux. Les personnes âgées sont généralement moins mobiles et leur quartier d'habitation est pratiqué selon des rituels répétitifs et rassurants. On peut donc imaginer que l'irruption d'images nouvelles, dans des lieux chaque fois différents, bouleverserait ces repères établis.

Effectivement, les quatre graphiques générés par catégorie pour la question « que pensez-vous de l'art public ? » confirment en partie ces premières hypothèses[565].



On comprend qu'à mesure que l'âge des sujets avance, plus grande est la prudence – voire la méfiance– à l'égard de cette pratique. Ainsi, parmi les 66-79 ans interrogés, une personne sur deux l'assimile à du vandalisme ; on n'en compte plus qu'une sur quatorze chez les 41-65 ; puis, plus aucune en deçà de 41 ans. L'écart d'opinion entre les 15-25 ans et les 66-79 ans est, bien sûr, frappant.

[565] Les différentes options proposées sont : « C'est du vandalisme, vous n'aimez pas » / « Vous n'y prêtez pas attention » / « Certaines choses vous plaisent, d'autres non » / « Vous valorisez le *street art*, il s'agit d'art à part entière » / « Sans opinion ».

En revanche, il est intéressant d'observer le basculement inverse qui s'effectue entre la première catégorie des 15-25 ans, qui émet des réserves, et celle des 26-40 ans. Si, pour les 15-25 ans, la production d'art public est avant tout une pratique disparate, les 26-40 ans considèrent en majorité qu'il s'agit d'art à part entière. Cette particularité peut trouver une explication dans deux éléments conjoints. Les 24-40 ans restent assez jeunes pour être séduits plus massivement par une pratique en marge et bénéficient à la fois d'une certaine « maturité esthétique ». Ils fréquentent plus volontiers les musées et les galeries, ce qui leur permet peut-être de bénéficier d'une sensibilité accrue au *street art*.

Il faut, enfin, noter que l'art public ne laisse personne indifférent. En d'autres termes, le regard porté sur la ville est plutôt attentif et les bruits visuels imprègnent chaque individu, quand bien même celui-ci y serait défavorable.

Pour ce qui est des définitions apportées, il semble intéressant de confronter les trois principales isotopies par catégorie afin de pouvoir dégager certaines observations comparatives.

Les 15-25 ans relèvent avant tout des caractéristiques graphiques, ses couleurs, ses formes novatrices et sa gaieté. Dans un second temps, ils associent l'art public à sa marginalité, estimant qu'il s'agit d'une pratique illégale et *underground*. Ils évoquent enfin l'impact dont il semble bénéficier. Il est amusant de constater que cette catégorie spécifique a particulièrement respecté l'intitulé de la question en fournissant une définition condensée en quelques mots, comme cela leur était demandé. Il faut peut-être déceler dans cet esprit de synthèse l'empreinte encore fraîche de l'école.

Les 26-40 ans sont plus volubiles, préférant des tournures phrasées et plus complexes. Parmi celles-ci, relevons cette définition diachronique qui compile à elle seule deux des trois principales isotopies relevées pour cette tranche d'âge, soit une « évolution horizontale anti-élitiste de l'expression humaine ».

La première de ces caractéristiques est la même que celle des 15-25 ans, soit le rapport à l'esthétique. Les passants interrogés relèvent pour la plupart ses particularités graphiques, ses formes, ses couleurs, sa beauté et sa légitimité en tant que pratique artistique.

Les capacités communicationnelles viennent en seconde position avec des références qui traduisent la perception d'un rapport entre un émetteur et un récepteur. Les personnes sondées définissent l'art public comme une forme d'expression, un langage qui transmet un message ou une opinion.

Vient enfin son caractère démocratique et populaire. Elles estiment qu'il s'agit d'une initiative bienveillante, ouverte et destinées à tous, qui s'épanouit dans un rapport d'horizontalité avec le récepteur.

La catégorie des 41-65 ans permet de bouleverser quelque peu ces observations. Non seulement l'aspect esthétique n'a pas vraiment retenu l'attention de ces personnes, mais, de surcroît, les définitions fournies ont permis de dégager un nouveau champ sémantique. La plupart des citations se rapportent ainsi au caractère perturbateur de l'art public. Perçue comme une vertu ou un travers, cette faculté traduit l'impact fort que certaines interventions ont laissé chez ces regardants.

La deuxième isotopie dégagée concerne la capacité d'amener à la réflexion de ces « graffiti intelligents ». Les définitions fournies permettent d'observer le rapport intellectuel que ces personnes entretiennent avec cette pratique. Il est possible de supposer que cette démarche de compréhension traduit une forme d'acceptation.

Enfin, le groupe des 41-65 ans partage avec le précédent son avis pour la faculté communicative de l'art public.

La dernière tranche d'âge, qui regroupe des sujets de 66 à 79 ans n'est pas assez dense pour fournir une analyse plus poussée. On peut cependant relever que les jugements sont divers et contrastés. Il s'agit pour l'un des sujets d'une « ânerie », pour un autre d' « art », un troisième n'émet aucun jugement qualitatif. Par ailleurs, une idée se répète et renvoie, d'une certaine manière, à une forme d'hermétisme. Ainsi, ce type d'intervention ne serait réalisé que par des jeunes ou des « fainéants ». Par ailleurs, on peut supposer que l'impossibilité de fournir une définition par l'une des personnes interrogées participe de cette restriction en traduisant une forme excluante.

Tranches d'âges	Classement par réitération	Témoignages
15-25 ans 6 sujets	1. Esthétique	*Bonito, Alegre. / Creativo. / Da vida y colores a los barrios. / Las firmas son feas pero permitieron que cosas más elaboradas existieran. / Colorido.*
	2. Marginal	*Es ilegal. / Underground, ilegal.*
	3. Impactant	*Llamativo. / Influencia.*
26-40 ans 47 sujets	1. Esthétique	*Ilustración. / Estético. / Expresión estética. / Arte moderno. / Expresión artística. / Arte comunicativo. / Un medio de expresión estética. / Intervenciones artísticas. / Iniciativa propia del artista. / Maestría. / Técnicas artísticas. / Arte que huye de lo establecido, que se apropia la ciudad para convertirla en una sala de exposiciones. / A veces maravilloso. / Colorido. / Colores en la vida. / Belleza. / Embellecimiento de las calles. / Agradable. / Creatividad. / Arte con mayúsculas, estimulante e imprescindible. / Muy estético, en algunos casos decorativo. / Obra de arte. / Arte reivindicativo. / Arte contemporáneo. / Lo considero el único arte plástico contemporáneo que hoy en día tiene sentido, aunque respeto el trabajo de otros artistás más conservadores que prefieren exponer en museos y entrar en el circuito mercantil.*
	2. Expressif	*Expresión humana. / Expresión social. / Manifestación personal. / Herramienta para expresar lo que siente uno. / Manera de expresarse. / Forma de transmitir. / Nueva expresión artística revindicativa. / Manifestación de un mensaje. / Expresión libre en la calle. / Forma de expresión. / Un medio de expresión estética. / Transmitir un mensaje a través de signos. / Mensaje. / Algo que expresar. / Expresión de libertad. / Transmitir una reivindicación y una conciencia social. / El esfuerzo por tener presencia. / Arte moderno que expresa sus ideas. / Forma de expresión artística. / Arte comunicativo. / Conciso.*
	3. Horizontal	*Evolución horizontal. / Fuera de la galería / Cultura para todos. / Accesible. / De todos y para todos. / Popular. / Arte popular. / No debería tener precio, no se debería vender. / Es un reflejo del estado de pensamiento de la gente. / Arte colectivo compartido. / Creación de la gente. / Accesible. / Apropiarse el espacio urbano. / Público. / Gratis.*

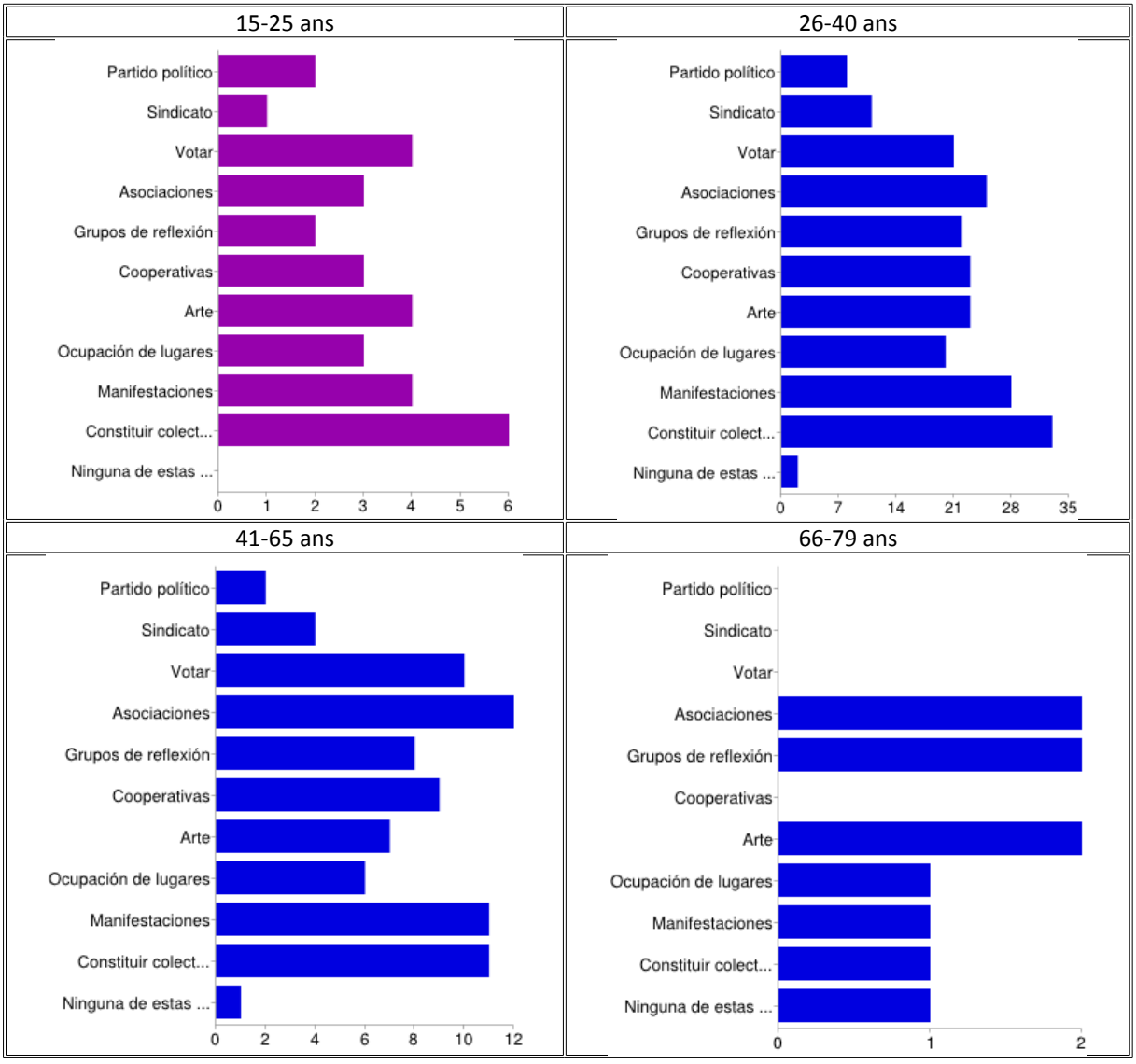
Tranches d'âges	Classement par réitération	Témoignages
41-65 ans 14 sujets	1. Perturbateur	*Destella. / Es un golpe visceral e instinctivo que tiene mucho impacto, golpea lo establecido. / Una manera de ver la ciudad con una mirada nómada y ojos soñadores que desean una transformación de la ciudad, del medio hacia la belleza. / Ensucia a veces. / Es vandalismo. / A veces ilegales.*
	2. Invite à la réflexion	*Graffiti inteligentes. / Reflexión, conciencia. / Búsqueda de asociación. / Te hace reflexionar en un día gris. / Expresión de las contradicciones del sistema.*
	3. Expressif	*Es la expresión de las contradicciones del sistema. / Una ampliación del lenguaje. / Una llamada de atención, una forma distinta de expresarse. / Expresiones artísticas en espacio urbanos.*
66-79 ans 4 sujets	1. Restrictif	*Una burrada de alguién que no tiene nada que hacer. / Arte de la juventud. /* Un des témoins n'a pas su comment définir l'art public.
	2. Absurde	*Una burrada de alguién que no tiene nada que hacer.*
	3. Esthétique	*Arte de la juventud.*
	3. Expression	*Manifestarse en el espacio público.*
	3. Espace public	*Manifestarse en el espacio público.*

Ces tableaux, qui synthétisent les différentes perceptions de l'art public par catégorie d'âge, permettent de formuler d'autres observations. Comme cela était induit en introduction, les adolescents et les jeunes adultes sont effectivement plus sensibles au versant iconographique de cette pratique. Les premiers décrivent une pratique « jolie », colorée, les seconds sont plus attachés à la technicité et à la beauté de ces interventions. Si, pour le groupe des 15-25 ans, l'impact est aussi déterminé par son caractère rebelle, les 26-40 ans affectionnent plutôt sa force expressive et son ouverture.

Les personnes de 41 à 65 ans sont également marquées par ce caractère communicationnel, mais la capacité des interventions d'art public à déstabiliser et à faire réfléchir semble prendre le dessus. Selon elles, l'art public court-circuite le cours normal des choses, l'organisation visuelle de la ville ou certains principes et fonctionnements considérés comme immuables.

Les perceptions antagoniques des personnes plus âgées brossent un portrait en demi-teintes du *street art* qui est perçu tantôt comme une forme d'expression publique, comme une activité artistique, ou, au contraire, comme une pratique bête et inutile. Ce groupe a tendance à faire de l'art public une manifestation restreinte à certaines catégories sociales, tout le contraire des sujets âgés de 26 à 40 ans pour qui il s'agit d'une forme artistique directe, démocratique, qui concerne tous les types de producteurs ou de récepteurs.

Ce tableau compile les graphiques obtenus d'après les réponses relatives aux outils de l'engagement et de l'expression citoyenne[566]:



On peut observer en premier lieu que les personnes âgées de 15 à 40 ans estiment que le principal moyen d'expression valable réside en la constitution de collectifs. Bien que les personnes âgées de 41 à 65 ans partagent ce point de vue, elles accordent plutôt leurs préférences à une association, qui traduit généralement un abord du militantisme plus assagi. Elles partagent cet avis avec les personnes plus âgées.

Par ailleurs, tous les sujets semblent accorder une préférence aux outils alternatifs de l'engagement citoyen.

[566] Voici les différentes options proposées : Parti politique / Syndicat / Voter / Associations / Groupes de réflexion / Coopératives / Art / Occupation de lieux / Manifestations / Constituer un collectif / Aucune de ces réponses.

On constate ensuite que les individus âgés de 15 à 65 ans valident en partie l'action des partis politiques et des syndicats, ainsi que l'efficacité du vote. De fait, il est intéressant de constater que les personnes ayant grandi sous la Transition plébiscitent davantage le vote comme moyen d'expression. La perception d'un avant et d'un après-dictature contribue très probablement à accorder de la valeur à l'expression par les urnes.

Une chose est frappante, c'est qu'aucune des quatre personnes âgées de 66 à 79 ans n'a validé l'option politique, syndicale ou le vote. Or, ces sujets ont été privés de ces droits durant une longue période de leur vie. Se pourrait-il que l'âge avancé jette un voile désappointé sur les affaires publiques ? Ont-ils abandonné tout espoir d'être entendu ? Ont-ils jamais usé de ces droits, depuis que la démocratie leur permet de les utiliser ? Il n'est pas possible d'apporter de réponses précises à ces questions, cette enquête n'ayant pas été conçue dans cette optique. Mais ce résultat est saisissant et soulève un certain nombre d'interrogations.

Quant à l'option artistique, elle recueille, toutes catégories confondues, un nombre de voix honorable, ce qui nous amène à focaliser notre attention sur les réponses apportées à la question « que pensez-vous de l'art public ? ».

Notons, tout d'abord que tous les sujets de ce panel dont l'âge est compris entre 15 et 40 ans ont estimé que l'art public jouissait effectivement d'un pouvoir. Or, ce n'est pas le cas des personnes plus âgées. On observe donc, de nouveau une tendance à la réserve à mesure que l'âge est avancé.

La catégorie la plus jeune attribue autant de voix, au pouvoir médiatique, artistique et social, soient 24% par option. Le pouvoir politique recueille une voix de moins.

Les 26-40 ans donnent, quant à eux, une légère préférence au pouvoir social, avec 29 % des voix. Ils valorisent ensuite la capacité artistique de l'art public (28%) et le pouvoir médiatique, qui recueille 23% d'avis favorables. Le pouvoir politique ne séduit que quinze individus sur les quarante-sept que compte cette catégorie.

La tendance évoquée précédemment consiste donc, pour les personnes âgées de 41 à 65 ans, à partager un certain nombre de points de vue avec la catégorie qui les précède, tout en manifestant une certaine réserve qui les rapproche de la catégorie d'âge supérieur. En effet, les avis recueillis confirment cette tendance avec une répartition des voix par pouvoir similaire à celle des 26-40 ans et cette même préférence pour le pouvoir social. En revanche, 6% des sondés estiment que l'art public n'a aucun pouvoir, ce qui traduit donc de nouveau une certaine retenue de la part des sujets situés dans cette tranche d'âge.

Enfin, le groupe des personnes âgées de 66 à 79 ans prend deux directions inverses : une moitié s'oppose à attribuer un quelconque pouvoir à ce type d'intervention et exprime clairement ses doutes quant à l'incidence de l'art public et à sa capacité militante, tandis qu'une autre a estimé qu'il pouvait exercer une influence artistique, sociale ou politique sur les individus.

1.2.3 Celle de la catégorie socio-professionnelle

Afin de faciliter la gestion des données et d'établir une relation de cause à effet qui tende à la fois à l'exhaustivité et à la pertinence, huit catégories socio-professionnelles ont été définies : les personnes sans emploi ; les étudiants ; les ouvriers ; les employés (serveurs, cuisiniers, couturière) ; les professions intermédiaires, techniques ou commerciales (agent de gestion, agent d'égalité, technicien, monitrice, artisans, chef de rayon) ; les professions libérales médicales (médecin, psychologues, psychopédagogues) ; les professions intellectuelles (enseignants, chercheurs, traducteur, correcteur de style, documentaliste et journaliste) ; enfin, les professions artistiques (acteur, écrivains, artistes, photographe, *designers*, productrice de théâtre, costumière).

Cette catégorisation, basée sur celle de l'INSEE, présente toutefois quelques limites et la question de sa précision peut se poser. Ainsi, la seule mention de l'emploi occupé ne reflète pas toujours un niveau social ou un bagage éducatif. Il se peut qu'un des artisans interrogés ait exercé un métier très différent par le passé –dans un bureau ou dans une structure éducative par exemple– et qu'il ait décidé de se reconvertir sur le tard, par conviction, par envie ou par nécessité. Toutefois, les outils actuels de la sociologie ne présentant pas de *modus operandi* officiel et le questionnaire se voulant rapide et axé davantage sur la perception de l'art public, il a été décidé de conserver cette approche, si abrupte soit-elle, afin d'exploiter l'occurrence emploi / perception. En effet, la question de l'activité salariée permet de se faire une idée générale du niveau d'études et de vie des personnes interrogées même si la catégorisation qui en résulte est impure et incomplète.

Par ailleurs, il est regrettable que certaines catégories socio-professionnelles soient sous représentées : seuls deux ouvriers et deux personnes sans emploi ont répondu à ce questionnaire. Outre la raison invoquée précédemment, qui expliquerait le faible nombre de chômeurs déclarés, une autre explication possible peut résider dans la tactique d'approche. En effet, il a été fait le choix, après plusieurs échecs, d'aborder les passants en présentant immédiatement le projet universitaire qui justifiait ce questionnaire. Cet abord paraissait rassurer la plupart des personnes arrêtées dans la rue, constatant qu'il ne concernait ni une pétition, ni une demande de participation financière. Mais le choix d'évoquer un travail de thèse est à double tranchant. Il permet, d'un côté, de présenter une requête « gratuite », marquée d'une certaine légitimité. En revanche, il a peut-être parfois fait fuir certains individus ne s'estimant pas assez « capables » de répondre à nos questions.

Nous ne pouvons donc pas tirer de réelles conclusions à propos de ces deux catégories socio-professionnelles spécifiques. En revanche, elles seront assimilées à d'autres afin de constituer un groupe suffisamment dense qui permette de dégager une dominante et de poser quelques hypothèses.

Les catégories professionnelles les plus favorables à l'art public –dont les réponses sont majoritairement tournées vers l'option « je valorise cette pratique, il s'agit d'art à part entière » – sont, sans surprise, les personnes assimilées aux professions intellectuelles, artistiques et les étudiants.

Ces résultats ne nous permettent pas de confirmer l'existence pourtant pressentie d'un rapport entre les professions intellectuelles et la stimulation réflexive, évoquée dans certaines définitions. Ils ont majoritairement décrit cette pratique comme une forme d'expression populaire, engagé et transgressive.

Les douze personnes exerçant une profession artistique auraient tendance à louer la beauté de ces interventions et à apprécier cette grande liberté d'exécution et son caractère avant-gardiste. Les résultats confirment ici ces suppositions, tout en mettant en évidence une autre caractéristique, celle qui lie l'art public à une pratique populaire et horizontale[567].

[567] « *Evolución horizontal antielitista de la expresión humana. / El arte contemporaneo fuera de la galería. Libre. / Creatividad, presencia, intención y rebeldía. / Manifestación o fantasía o ilustración de un mensaje, con técnicas artísticas, que a menudo busca generar reflexión o impacto. / Muy estético, en algunos casos decorativos. / Intervención plástica en el entorno urbano. / Un medio accesible de expresión artística para personas que tienen inquietud para transmitir un mensaje a través de signos. / Arte popular.* / *Es un golpe visceral e instinctivo que tiene mucho impacto y golpea lo establecido. / Una manera de ver la ciudad con una mirada nómada y ojos soñadores que desean una transformación de la ciudad, del medio, hacia la belleza.* ».

Quant aux étudiants, qui sont tous âgés de 15 à 25 ans, se pourrait-il qu'ils soient davantage séduits par la tonalité singulière et anticonformiste de l'art public ? À la lumière des définitions qu'ils ont fournies, on constate qu'ils valorisent principalement la créativité et l'esthétique. Toutefois, l'illégalité et la marginalité figurent aussi parmi les principales entrées énoncées par ce groupe.

Les ouvriers et les personnes sans emploi ont équitablement réparti leurs voix entre une appréciation partielle et pleine de cette pratique. Afin de pouvoir dégager quelques hypothèses, nous les associeront à la catégorie des employés. L'art public étant perçu par une partie des personnes interrogées comme une pratique populaire et gratuite, on peut supposer qu'il touche particulièrement les salariés bassement qualifiés et les personnes sans emploi, dont les revenus ne permettent pas toujours l'accès aux biens culturels.

Sur les deux ouvriers, les deux chômeurs et les cinq employés qui ont bien voulu répondre à ce questionnaire, il apparaît tout d'abord qu'une personne parmi les employés a estimé qu'il s'agissait de vandalisme. Pour le reste, les huit voix se répartissent équitablement entre ces deux options « certaines interventions me plaisent, d'autres pas » et « c'est une pratique que je valorise, c'est de l'art à part entière ». L'opinion est donc globalement plutôt favorable. À propos de la première option, deux employés sur cinq ont précisé, dans leurs définitions, que certaines interventions salissaient la rue.

En se penchant sur l'intégralité des réponses recueillies, on constate que ces sujets apprécient malgré tout l'aspect esthétique des interventions d'art public. Ils sont 85% à avoir choisi la réponse correspondante, « pour ses couleurs, ses formes, sa beauté ». Pour ce groupe, l'art public permet avant tout de valoriser la rue, de la rendre plus agréable à emprunter. Les pouvoirs accordés sont principalement sociaux et médiatiques, bien que six personnes sur neuf lui aient également attribué une force politique ou artistique.

Enfin, les définitions apportées nous permettent de réitérer l'impression globalement favorable émise par cette catégorie de salariés bassement qualifiés. Mais elles ne permettent pas de confirmer nos premières hypothèses. En effet, ce n'est pas tant le versant populaire et partagé qui semble les séduire, mais plutôt son caractère engagé et sa capacité à agiter les consciences[568]. Ce qui nous conduit à penser que les ouvriers, les employés et les personnes sans emploi sont davantage préoccupés par la défense de leurs droits et qu'ils se montrent ouverts aux formes alternatives de la contestation.

Les professions libérales et intermédiaires sont plus mesurées à ce sujet et estiment que toutes les œuvres ne se valent pas. Certaines interventions leur plaisent, d'autres pas du tout. La dernière catégorie présente y compris une personne réfractaire ayant affirmé ne pas apprécier du tout l'art public.

En se penchant sur les définitions fournies par chacun de ces deux groupes, on se rend compte que les professions intermédiaires ont tendance à lier l'art public à une forme d'expression artistique libre et partagée[569]. Les salariés des professions libérales évoquent, à la fois la discontinuité qualitative et la grande qualité plastique de ces messages qui traduisent une intention de la part d'un artiste[570].

Quant à l'existence d'un lien entre l'art public et l'engagement, ce sont les professions faiblement qualifiées et intellectuelles qui ont le plus souvent fait ce rapprochement.

Nous allons enfin nous intéresser aux capacités accordées à l'art public par chacun de ces groupes.

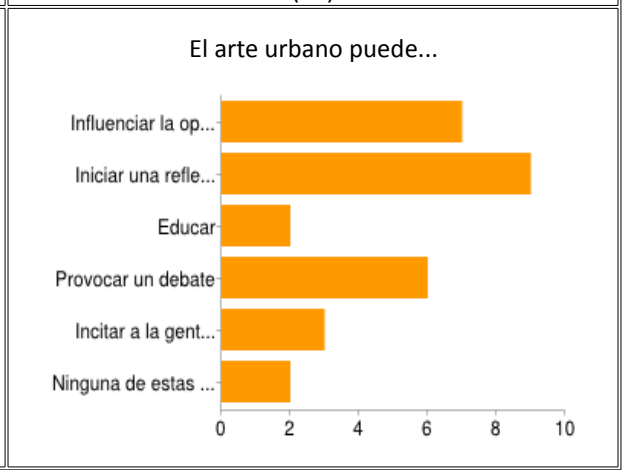
---

[568] Voici les définitions fournies par les employés : « *Educativo, reflexivo, mofa. / Me gusta. / Hecho por artistas. / Arte moderno que expresa sus ideas y que se defiende.* | *Bien si está bien hecho, pero ensucia a veces.* ».
Celles des ouvriers : « *Transmitir una reivindicación, una conciencia social en un lugar público. / Necesario, vida, crecimiento.* ».
Celles des personnes sans emploi : « *Diferente, revolucionario, colorido. / Es la expresión de las contradicciones del sistema, una ampliación del lenguaje y una manifestación libre.* ».

[569] « *Reflexión, conciencia, búsqueda de asociación. / El arte que huye de lo establecido. Que rompe moldes y traspasa límites. / Revindicativo. / Mensaje. / Algo que expresar.* | *No mercantilista. / Acultural, libre, bonito. / Alegre.* | *Belleza. / Arte colectivo compartido. / Creación de la gente. / El arte urbano no debería tener precio. No se debería vender.* | *Expresión de libertad.* | *Expresiones artísticas en espacios urbanos, a veces ilegales, otras no.* ».

[570] « *Arte de la juventud / Manifestarse en el espacio público.* | *Heterogéneo en maestría y propósito.* | *Nueva expresión artística revindicativa. / A veces maravilloso.* | *El esfuerzo por tener presencia y opinión en el entorno anónimo y a veces alienante de las ciudades. / Un intento de apropiarse y cambiar el espacio urbano.* | *Arte reivindicativo, libre y comunicativo.* ».

Plusieurs rapprochements sont possibles, à commencer par les professions intermédiaires, intellectuelles et les étudiants dont les courbes par catégories présentent certaines similitudes. Le tableau suivant permet de les observer avec plus de facilités. Rappelons que les réponses proposées sont 1. Influencer l'opinion publique, 2. Initier une réflexion personnelle, 3. Éduquer, 4. Provoquer un débat, 5. Inciter les individus à s'engager et à défendre plus activement ses droits de citoyens, 6. Aucune de ces réponses.

Étudiants (7)	Professions intermédiaires (14)
	

Professions intellectuelles (22)

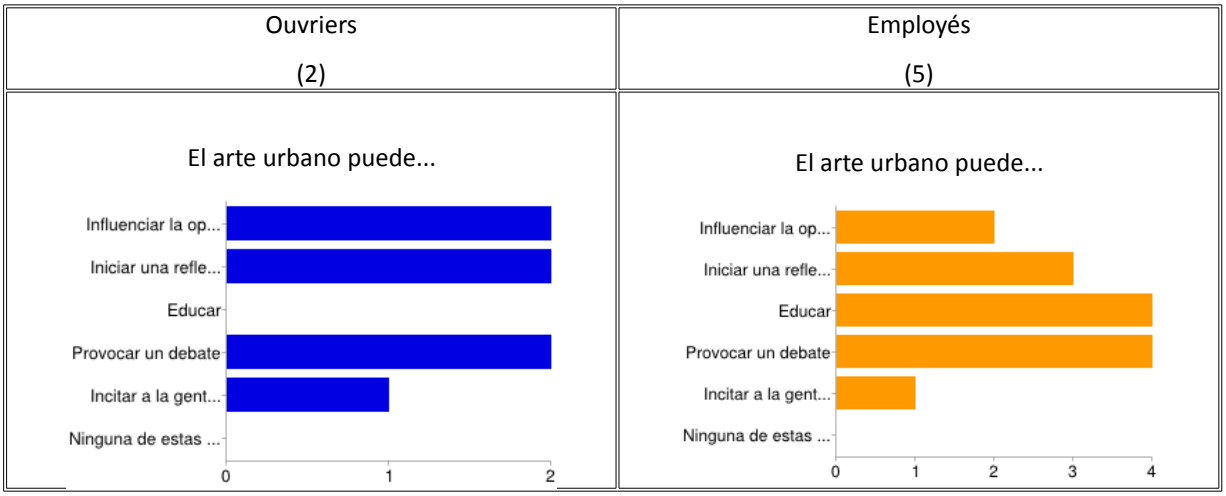
On observe tout d'abord que ces trois catégories professionnelles considèrent que la principale compétence de l'art public, en dehors de ses qualités décoratives, est sa capacité à enclencher une réflexion personnelle chez le regardant. Ensuite, ils estiment que l'art public peut influencer l'opinion publique et / ou provoquer un débat.

En revanche, il faut relever que sept personnes sur les trente-huit que comptent les professions intermédiaires et intellectuelles ont affirmé que le *street art* ne pouvait en aucun cas avoir une incidence, tant sur les individus que sur l'opinion publique.

Les professions artistiques accordent également leur préférence à la réponse se rapportant à l'impulsion d'une réflexion personnelle. Cependant, leur deuxième choix se porte sur la capacité éducative de l'art public. Ces sujets lui concèdent un potentiel didactique et instructif, considérant peut-être que sa forme nouvelle et colorée font de lui un outil efficace de transmission culturelle ou de sensibilisation à certaines questions.

Comme on peut le voir sur le graphique suivant, aucun des deux ouvriers interrogés n'a, en revanche, émis un vote en faveur de ce potentiel éducatif. Ils estiment plutôt que l'art public peut influencer les individus et l'opinion publique.

Une majorité d'employés reconnaît à voix égales un pouvoir de transmission et un caractère polémique à l'art public.



Enfin, cette perspective comparative nous permet un rapprochement insoupçonné entre les personnes sans emploi et les professions libérales qui ont exprimé des avis assez similaires. On peut en effet observer sur le tableau suivant que, pour ces deux profils socio-professionnels, la capacité réflexive et polémique de l'art public prime. Ces résultats donnent une indication de l'impact personnel que certaines interventions ont pu avoir. La catégorie la plus fournie et la plus préservée financièrement et professionnellement émet toutefois un avis réservé.

Sans emploi (2)	Professions libérales (7)

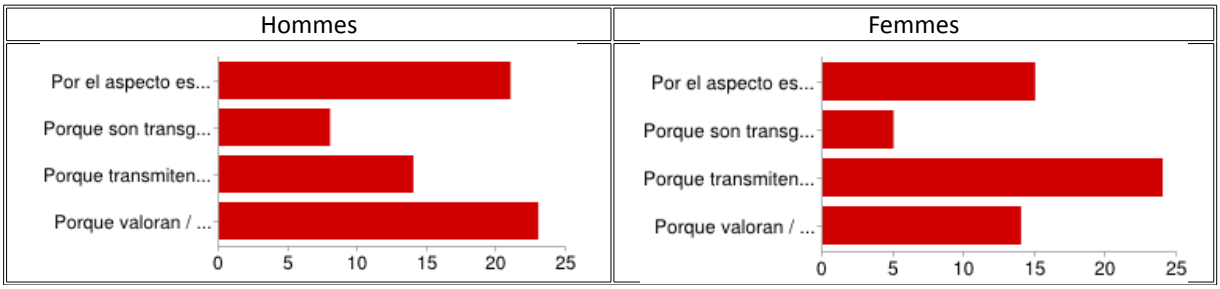
1.2.4 Approche genrée

Ce type de croisement pouvait amener à se poser la question du rapport qui s'établit entre les sujets interrogés et la personne qui mène l'enquête. Les résultats de ce questionnaire auraient-ils pu être, en partie, influencés par notre statut en tant que femme ? Dans la mesure où, sans adopter de stratégie particulière, nous avons récolté un nombre quasi équivalent de réponses par catégorie, cette question ne s'est donc pas posée en ces termes.

En revanche, étant donné que les sujets ont été interrogés sur une expérience qui sollicite leur perception sensible et leur rapport au monde, il est plus intéressant de se demander si certaines réponses présentent une homogénéité qui pourrait amener à des conclusions par sexe. Ce dernier détermine-t-il une sensibilité accrue face à des œuvres plastiques ? Les femmes sont-elles plus sensibles aux couleurs, les hommes aux formes, ou inversement ? Des messages sont-ils mieux perçus selon chaque catégorie ? Laquelle présente une plus grande tolérance face aux interventions illégales ? C'est ce que nous tâcherons de voir dans cette dernière approche comparative.

Pour commencer, les femmes montrent une opinion plus favorable à l'art public en considérant majoritairement qu'il s'agit d'interventions artistiques à part entière, tandis que les hommes estiment que toutes ces créations ne se valent pas. On dénombre deux avis féminins réfractaires, jugeant qu'il s'agit de vandalisme, un seul du côté des hommes. Ces derniers sont donc visiblement plus prudents, mais ce panel compte plus d'avis réactionnaires parmi les femmes, même si ce point de vue est très minoritaire.

À la question « pour quelles raisons ces interventions vous plaisent-elles généralement ? », 41% des femmes répondent qu'elles apprécient qu'on leur transmette un message[571]. Certaines ont apporté quelques précisions à ce sujet, mentionnant des « formes intéressantes de repenser la ville » et une « ironie et un humour très intelligents ». En second lieu, elles mettent en avant la qualité esthétique de cette pratique, qui expose de véritables « œuvres d'art » dans la rue et qui transmet une émotion, une forme d'énergie[572].



Comme on peut l'observer sur le graphique ci-dessus, les hommes font porter leurs voix sur la valeur artistique et la faculté à embellir l'espace public[573]. Ils apprécient plus généralement une forme d' « allégresse » que ces œuvres leur transmettent.

Un nombre équivalent d'hommes et de femmes a été touché par une œuvre d'art public. Les raisons de cet impact viennent confirmer les premières impressions observées. Les hommes ont, de nouveau, été majoritairement affectés par la forme, les femmes par le fond. Ainsi, le dessin et les couleurs ont recueilli 33% des opinions masculines. Les hommes font bien souvent état de la « surprise » causée par son emplacement, son originalité ou le support qu'elle détournait[574].

[571] Les réponses proposées étaient : 1. Pour l'aspect esthétique. 2. Parce-ce qu'elles sont transgressives / illégales. 3. Parce-qu'elles transmettent un message. 4. Parce-qu'elles transforment la rue, la mettent en valeur.

[572] « *Ironía, un humor muy inteligente.* / *Pueden ser formas interesantes de repensar la ciudad.* / *Muy agradable.* / *Me encanta.* / *Son obras de arte, es como ver un cuadro.* / *Dan energía a un lugar.* ».

[573] « *Por la alegría que transmiten.* / *Mejoran la ciudad.* ».

[574] « *Por el sitio y el peligro de hacerlos.* / *Por la sorpresa de ver una reelaboración de Guernica.* / *Por la originalidad y la sorpresa creada, la transformación de un buzón.* / *Me sorprendió. Era desconcertante.* ».

Les femmes ont davantage orienté leurs avis vers le message et le contenu. Elles sont 32% à avoir été touchées par les messages engagés qu'elles avaient observés et, dans un second temps, par l'émotion d'avoir pu reconnaître la paternité d'une œuvre et d'observer une intervention originale *in vivo*[575]. Il est intéressant de constater, par ailleurs, que la raison principale de l'un constitue le deuxième choix de l'autre. Les avis ne sont donc pas fondamentalement divergents, mais les premiers choix prennent clairement deux directions différentes.

[575] « *Era una obra de Noaz, con unos monos, una crítica de los políticos* [*¿,* En qué piensan los gobernantes ?]. */ Por su mensaje anticapitalista y político.* / *Por la historia de esta firma Y por su interpretación*. [signature de El Muelle]. */ Emoción, se ha parado para observarla, le ha gustado.* [la femme peinte sur le portail de la Tabacalera par Bastardilla] */ Por la ilusión de ver a un Banksy de verdad.* ».

Une étude des principales isotopies, dégagées grâce aux définitions fournies par genre, va nous permettre de voir si cette tendance se confirme ou non.

Sexe	Classement par réitération	Témoignages
Féminin	1. Invite à la réflexion	*Una manera de imponerse. / Autoafirmación, buscarse un sitio. / Despertador. / Hacer visible el espacio inhabitable. / Único arte plástico contemporáneao que hoy en día tiene sentido. / Manifestación o fantasía o ilustración de un mensaje, con técnicas artísticas, que a menudo busca generar reflexión o impacto. / Reivindicativo. / Público reivindicativo agradable. / Reivindicativo. / Influencia. / Nueva expresión artística revindicativa. / Político. / Educativo, reflexivo, mofa. / Interesante, arte reivindicativo. / Graffiti inteligentes.*
	2. Expressif	*Manifestarse en el espacio público. / Expresión social. / Manifestación personal. / Es como una llamada de atención, una forma distinta de expresarse. / Manera de expresarse. / Forma de transmitir. / Presencia, intención. / Manifestación o fantasía o ilustración de un mensaje. / Mensaje. / Algo que expresar. / Nueva expresión artística revindicativa. / Arte comunicativo.*
	3. Esthétique	*Colores en la vida. / Obras de arte gratis. / Lo considero el único arte plástico contemporáneao que hoy en día tiene sentido. / Manifestación o fantasía o ilustración de un mensaje, con técnicas artísticas, que a menudo busca generar reflexión o impacto. / El arte que huye de lo establecido. Que rompe moldes y traspasa límites. / Belleza. / Arte colectivo compartido. / Creación de la gente. / Colorido. / Agradable. / Nueva expresión artística revindicativa. / Da vida y colores a los barrios cuando está bien hecho. / Embellecimiento de las calles.*

Sexe	Classement par réitération	Témoignages
Masculin	1. Esthétique	*Colorido. / Intervenciones artísticas llevadas a cabo en el espacio público por iniciativa propia del artista. / El arte contemporáneo fuera de la galería. / Expresiones artísticas en espacios urbanos. / Forma de expresión en el mobiliario urbano. / Intervención plástica en el entorno urbano. / A veces maravilloso. / Hecho por artistas. / Un medio accesible de expresión estética. / Arte popular. / Arte moderno que expresa sus ideas y que se defiende. / Una manera de ver la ciudad con un mirada nómada y ojos soñadores que desean una transformación de la ciudad, del medio hacia la belleza. / Las firmas son feas pero permiten que cosas más elaboradas existan. / Forma de expresión artística. / Arte estimulante. / Bonito, alegre. / Muy estético, en algunos casos decorativo.*
	2. Expressif	*Evolución horizontal antielitista de la expresión humana. / Conciso. / Herramienta para expresar lo que siente uno y hay que tomarlo en cuenta. / Expresiones artísticas en espacios urbanos. / Expresión libre en la calle. / Forma de expresión en el mobiliario urbano que se apropia la ciudad. / Un medio accesible de expresión estética para personas que tienen inquietud para transmitir un mensaje a través de signos. / Es un reflejo del estado de pensamiento de la gente. / Arte moderno que expresa sus ideas y que se defiende. / Expresión de libertad. / Transmitir una reivindicación en un lugar público. / El esfuerzo por tener presencia y opinión en el entorno anónimo y a veces alienante de las ciudades. / Es la expresión de las contradicciones del sistema, una ampliación del lenguaje y una manifestación libre. / Forma de expresión artística.*
	3. Horizontal	*Evolución horizontal antielitista de la expresión humana. / Intervenciones artísticas llevadas a cabo en el espacio público por iniciativa propia del artista. / El arte contemporaneo fuera de la galería. / Popular. / Expresión libre en la calle, de todos y para todos. / No mercantilista, acultural. / Un medio accesible de expresión estética. / Arte popular. / Reflejo del estado de pensamiento de la gente. / El arte urbano no debería tener precio. No se debería vender. / Podemos hacerlo todos.*

Effectivement, les femmes de ce panel définissent généralement l'art public comme une pratique qui enclenche une forme de réflexion. Cette réflexion est avant tout orientée vers l'engagement, avec la répétition de l'adjectif « revendicatif ». L'autre principal champ lexico-sémantique renvoie à la communication. De ce fait, les femmes interrogées voient ces images par un prisme performatif, contrairement aux hommes qui les appréhendent plutôt d'un point de vue sensible. Ils ont d'abord mis en avant l'aspect esthétique de ces interventions, leurs couleurs, leurs formes, leur beauté. Ce n'est qu'en deuxième lieu que la perception d'une communication est mentionnée.

Il faut ajouter que la capacité de l'art public à solliciter l'intellect, qui forme la première entrée du tableau féminin, n'apparaît qu'en 5e position dans le classement masculin, tandis que l'horizontalité, mentionnée par les hommes, forme la quatrième catégorie du classement féminin.

La question suivante opère un rapprochement entre l'art public et l'engagement. On constate que les courbes pour chaque groupe présentent les mêmes variations. Ainsi, hommes et femmes sont du même avis et estiment que ces interventions contribuent avant tout à engager une réflexion personnelle, puis à provoquer un débat, influencer l'opinion publique et, enfin, à éduquer. Les similitudes sont également valables pour les personnes réfractaires : trois femmes et quatre hommes ont considéré que l'art public n'avait aucune de ces capacités.

Enfin, pour ce qui est des pouvoirs spécifiques accordés à cette pratique, on constate, sans surprise, que les femmes ont le plus souvent opté pour l'incidence sociale, tandis que les hommes choisissaient la force artistique. De nouveau, le premier choix de chaque groupe constitue le second du sexe opposé. Ils sont toutefois d'avis de classer le pouvoir médiatique en troisième position et le pouvoir politique en quatrième place.

En somme, ces réponses viennent troubler quelque peu nos hypothèses de départ. Le sexe détermine ici deux abords immédiats bien plus différents de ceux qui étaient pressentis. Contrairement à ce qui était supposé, les divergences dépassent la simple dichotomie « femmes + couleurs / hommes + forme ». Les hommes de ce panel se montrent davantage émus par l'esthétique de ces interventions. Ils font part d'une appréhension plus immédiate et formelle de celles-ci. Les femmes auraient plutôt tendance à intellectualiser le rapport à ces images et portent, quant à elles, un regard plus orienté vers leur sens et leur portée. S'il fallait employer des attributs très marqués pour distinguer ces deux types d'approche, nous dirions que les premiers adoptent un prisme sensitif et les secondes un abord plus idéologique.

Cette enquête permet d'observer des résultats surprenants, comme c'est le cas ici ou de refléter, au contraire, un certain nombre de constances que cette conclusion va permettre de récapituler. Pour commencer, les différentes questions soumises aux passants madrilènes ont permis de relever que, malgré un avis plutôt favorable à cette pratique, une personne sur deux connaît mal ou assez peu les artistes qui officient dans la rue. L'autre moitié s'y intéresse, mais n'est pas toujours très au fait de la scène nationale ou locale. Ce manque de curiosité de la moitié du panel permet d'aboutir à une assiduité plutôt tiède. Mais il faut dire que la tradition d'anonymat de l'inscription publique perpétuée par les artistes qui nous intéressent ici constitue une difficulté notable.

On note également que 76% des sondés a déjà été marqué par une œuvre particulière. Leur mémoire fait état d'une intervention dont le message est clairement exposé, qui prend forme sur un support chargé symboliquement et dans des espaces soumis à des enjeux humains, sociaux et politiques importants.

Les regardants en retiennent principalement sa fonction communicative, décorative, séduisante et populaire. Ils l'associent également à l'espace public et relèvent son caractère transgressif, sa capacité à engager une réflexion et, dans une moindre mesure, à formuler une revendication.

Tous ces éléments nous permettent donc de mieux comprendre la nature des pouvoirs que les passants accordent à l'art public. Il constituerait avant tout un pouvoir social, dans sa dimension de partage, son désintérêt, sa gratuité. Le *street art* engage une nouvelle forme de communication, clairement perçue par les habitants. Il semble témoigner, de surcroît, d'une présence humaine rassurante, prévenante.

Le pouvoir artistique se rapporte à sa capacité à embellir un espace commun et à rendre sa pratique plus agréable, à disséminer des espaces d'exposition qui surprennent les passants et les invitent un instant à la contemplation. Ils reconnaissent, de fait, une certaine valeur plastique à ces interventions.

Le pouvoir médiatique tient à la fois de leur versant communicationnel et engagé. En s'exposant dans l'espace public, les artistes donnent une certaine résonance à leurs messages, pointent des maux, désignent publiquement les « failles » de la société. Sa popularité ou ses provocations lui permettent, en outre, d'apparaître dans les médias de l'information ou de générer de nouvelles lois –à l'initiative, à Madrid, d'Ana Botella–, ce qui accentue un peu plus sa portée.

Quant au pouvoir politique, il renvoie aux interventions dont les messages sont clairement engagés. Les sujets interrogés n'ont pas tous lié l'art public à une pratique militante. Néanmoins, ils ont été un certain nombre à relever les enjeux politiques qui pouvaient s'y greffer.

Enfin, les dix passants ayant opté pour le contre-pouvoir économique avaient probablement en tête sa gratuité. L'art public, en s'affranchissant des circuits artistiques classiques, a inauguré une nouvelle façon d'accéder à l'art et un rapport innovant et désintéressée de l'artiste avec son public.

Ce panel, constitué par une majorité d'espagnols âgés de 26 à 65 ans, appartenant aux catégories socio-professionnelles intermédiaires à élevées, apprécie globalement ce type d'intervention. Ainsi, l'opinion sur l'art public est plutôt approbative avec 45% de personnes séduites par une partie de la production *street* artistique et 49% par son intégralité. L'opposition est loin d'être véhémente avec deux personnes qui y sont farouchement opposées et neuf qui estiment que les interventions d'art public ne sont pas toujours bienheureuses.

Quant aux approches croisées, elles ont permis de relever une évolution de la perception entre 2011 et 2014. Un certain nombre de facteurs ont contribué à ce que les passants connaissent mieux ce mouvement et, en conséquence, deviennent plus tolérants voire plus attentifs aux interventions d'art public.

L'année de naissance et les événements sociétaux contextuels ont également une incidence sur la perception des sujets. Les jeunes adultes démontrent une curiosité plus marquée que leurs aînés. Mais ces antagonismes ne sont pas toujours si marqués. Certains adultes ont témoigné d'un enthousiasme que des adolescents ou de jeunes adultes n'ont pas formulé, car les mots leur manquaient, mais aussi car leur abord semblait plus superficiel. Quant à la validation de l'art public comme outil de l'expression citoyenne, les personnes âgées de 15 à 65 ans ont généralement manifesté leur approbation, tandis que les plus âgées ont démontré une certaine indifférence aux instruments classiques, partis politiques et vote.

Les corps de métiers et les statuts socio-professionnels permettent également de dessiner des tendances. Les professions libérales et intermédiaires se sont montrées plus prudentes à l'égard de l'art public. Elles ont, certes, reconnu une certaine qualité esthétique à ces images, mais ne relèvent pas en priorité son caractère engagé, contrairement aux ouvriers,

aux chômeurs et aux employés qui ont perçu avant tout une forme revendicative. Tandis que les professions artistiques, intellectuelles et les étudiants ont démontré une sensibilité accrue à l'art public, valorisant sa capacité à répandre des images de qualité qui permettent d'enclencher une réflexion dans un espace public partagé et défendu.

Un dernier constat s'impose, les personnes interrogées ne font pas toujours la différence entre le graffiti et l'art public. Les signatures à la bombe de peinture sont parfois englobées sous la bannière d'art « urbain ». D'ailleurs, si l'on s'attarde sur les définitions fournies, plusieurs sous-groupes se forment : l'un constitué par ceux qui assimilent art public et graffiti ; un autre groupe parvient à les différencier mais n'établit aucune distinction entre l'art public de commande et les interventions spontanées ; enfin, d'autres sujets interrogés savent classer ces trois types d'occupation graphique selon les enjeux bien précis qu'ils soulèvent : le graffiti, son caractère auto-promotionnel et d'invasion scripturale, le muralisme de commande soumis à un cahier des charges et l'art public indépendant, illégal, gratuit et affranchi de toutes contraintes.

2 Versant thématique et particulier

Notons, avant d'évoquer les données recueillies, que nous jouons un rôle important dans la perception que se font les sujets de ces interventions, rôle qui pourrait être de l'ordre du performatif. En effet, nous attirons leur attention sur une image qu'ils n'avaient peut-être pas remarquée, nous les incitons à se pencher sur la question et générons une prise de parole. En d'autres termes, nous donnons un sens à cette œuvre. De la même façon, notre abord et nos questions orientent nécessairement les personnes interrogées. Cette incidence perdure peut-être au-delà de la durée de l'entrevue. Depuis, certaines ont pu accorder une plus grande attention à ces interventions d'art public. De ce fait, une des œuvres devant laquelle nous avons arrêté des passants n'avait pas été comprise par certains d'entre eux. Ce n'est que lorsqu'ils y ont prêté attention, à notre demande, qu'ils ont saisi le sens véritable de cette image et en ont été amusés[576].

[576] Il s'agit de l'intervention de Yipi Yipi Yeah représentant une nonne sur le point de s'acheter un préservatif, p. 432.

Avant de fournir une approche détaillée de ces différentes réactions face à une intervention particulière, il faut préciser que certains passants ont été sollicités sur des photographies, faute d'avoir pu les interroger face à l'œuvre réelle.

Deux éléments ont déterminé ce choix. Tout d'abord, car nous souhaitions recueillir leurs avis sur des créations qui soulevaient des thématiques en lien avec notre sujet d'étude. Or, les œuvres les plus explicites et / ou les plus engagées subsistent très peu de temps dans l'espace public madrilène. Nous ne voulions pas nous contenter des interventions que la Mairie avait consenti à tolérer, soit parce qu'elles occupaient un quartier de « seconde zone » –comme c'est le cas de Lavapiés–, soit parce que le message présenté était trop tacite pour être perçu comme subversif.

De plus, certains sujets interrogés ont été marqués par une œuvre qu'ils n'avaient pas vue réellement, mais qu'ils avaient observée sur d'autres supports et en particulier sur Internet. L'impact qu'ils ont évoqué légitime donc en partie ce choix pour l'interrogation sur une photographie. Il faut, en revanche, prendre en compte que les réactions face à une œuvre photographiée sont atténuées par rapport à une observation *in situ*.

Par ailleurs, le nombre de passants interrogés par œuvre est très variable. Outre le manque d'expérience, déjà évoqué, cette fluctuation est principalement due aux horaires durant lesquels les enquêtes ont été menées. En effet, afin de pouvoir interroger différents profils sociologiques, nous avons décidé d'effectuer ce travail de terrain sur des créneaux variés, qui permettaient de croiser un plus large panel d'individus, certains horaires étant propices aux travailleurs, d'autres aux étudiants, d'autres, enfin, aux personnes retraitées, au chômage ou n'ayant pas un emploi du temps professionnel classique. Mais certaines plages horaires, notamment celles du matin ou du milieu de matinée, étaient plus délicates pour mener un travail d'enquête car les sujets étaient pressés ou parce que peu de passants se présentaient à nous, ce qui a restreint en grande partie le nombre d'avis recueillis à propos de certaines interventions.

Les œuvres qui vont être commentées dans cette partie ont été choisies sur différents critères. Cette approche distinctive permet de mesurer l'impact selon la technique employée –peinture, collage ou pochoir–, la taille de l'intervention –petites, moyennes et grandes–, son degré de subjectivité –messages allusifs ou explicites– et le sujet qu'elle traite[577].

[577] Un plan de Madrid permet de localiser l'emplacement de chacune de ces interventions et un tableau recense différents critères –auteur, description, taille, thème– respectifs. Voir l'annexe huit p. 653.

Ces œuvres ont été classées par thème dans quatre groupes distincts. Le premier, rassemble des interventions purement esthétiques, le second des images dénonçant les processus d'asservissement populaire, le troisième s'attaque à la tradition espagnole, le dernier pointe les conséquences de la crise économique.

Afin de recueillir le point de vue des soixante et onze sujets de ce panel face à une œuvre particulière, sept questions leur ont été posées :

1. Aviez-vous remarqué cette intervention ?
2. Quelle est / a été votre réaction ?
3. Percevez-vous un message particulier?
4. Et un ton, une manière de le transmettre ?
5. Si vous deviez noter sa qualité esthétique, sur une échelle de 0 à 5, quelle note lui attribueriez-vous ?
6. Quant à l'influence, l'impact que cette image vous laisse, à quelle note de 0 à 5 l'estimeriez-vous ?
7. Cette intervention permet-elle de mettre en valeur ce lieu ?

2.1 Les interventions esthétiques

Cette première catégorie comprend trois interventions qui n'ont, *a priori*, pas d'autre but que celui de transmettre une émotion artistique : une œuvre de très grande taille de l'artiste publique colombienne Bastardilla sur le portail de la Tabacalera, un profil masculin de taille moyenne réalisé par Borondo et situé au premier étage d'un immeuble de la rue Esgrima et une gigantesque fresque qui occupe toute la longueur d'un mur longeant un terrain en friche, occupé par les membres de *Esta es una plaza*[578]. Les passants, appréciant généralement la beauté des interventions d'art public, vont-ils percevoir une forme de militantisme culturel ?

[578] Ce collectif a annexé ce terrain abandonné pour en faire un jardin et un lieu d'exposition.

2.1.1 La présence féminine sur le portail de la Tabacalera, place Embajadores

Bastardilla, *Zapata*, Madrid, place Embajadores, juillet 2011 © Guillermo de la Madrid

Ce sondage a été réalisé le matin, en face du portail occupé par cette imposante intervention, entre 10h et 11h30. À notre sens, elle soulève deux types de questions, en lien avec la revendication sociale et le militantisme culturel. Mais le degré de subjectivité accordé par l'artiste laisse une marge d'interprétation assez importante aux regardants. C'est pourquoi il est possible que cette présence féminine très forte, qui s'impose à la vue, ne soit pas assimilée à une forme de militantisme féministe et que prédomine dans les témoignages l'impression esthétique des regardants. Rappelons que Bastardilla peint de nombreuses figures féminines dans l'espace public pour communiquer une force à un genre qu'elle considère comme attaqué et quotidiennement mis en difficulté[579].

[579] Voir l'explication qui a été apportée dans la deuxième partie consacrée à l'analyse d'images, p. 220.

Les trois personnes qui ont bien voulu s'arrêter pour répondre à nos questions avaient toutes déjà remarqué cette œuvre. Il faut dire qu'elle a bénéficié d'une longévité rare puisqu'elle a été peinte en septembre 2010 et s'est maintenue intacte jusqu'à l'automne 2013. La première réaction de ces passants a été d'interrompre leur parcours, de se poster devant ce portail et de contempler cette figure féminine.

Ensuite, cette observation a inspiré trois types de démarches différentes. La première personne sondée a confié avoir sorti son téléphone portable pour en faire une photographie. Elle a donc souhaité conserver une trace de cette œuvre et l'a très probablement diffusée, en la montrant à des proches. La seconde a été touchée par cette peinture et a réfléchi aux enjeux esthétiques et éthiques qu'elle soulevait. Enfin, la troisième a confié que cette *Zapata* lui avait donné envie d'intervenir aussi dans la rue afin de faire perdurer cette forme de partage de l'expérience esthétique. On comprend ici que cette personne a été particulièrement émue et a envisagé cette intervention comme une démarche populaire, ouverte à tous.

Selon toute vraisemblance, les réactions de ces trois sujets conduisent à penser que cette œuvre les a non seulement marqués, mais qu'ils en ont parlé autour d'eux ce qui a accentué la portée et l'incidence de cette image.

Comme cela a été envisagé dans nos hypothèses, le message qui a été perçu est principalement esthétique. Deux des trois personnes interrogées ont évoqué la « puissance » et la « grandeur » de cette composition qui nourrit « l'imagination et égaye la journée »[580]. L'une d'entre elles a même rapproché cette figure féminine d'une représentation de Déméter, probablement grâce aux éléments organiques qui la parent, ce qui révèle aussi le capital culturel important de cette personne.

On note toutefois qu'un sujet a accordé une dimension sociale à cette intervention. Elle ne concerne pas le versant féministe mais féminin de l'œuvre. Ainsi, il évoque une image rassurante, « douce et apaisante » une représentation de la figure « maternelle » bienveillante[581].

Le ton perçu a été à l'unanimité qualifié de « neutre », c'est-à-dire ni dramatique, humoristique, ironique, critique ou politique.

[580] « *Grandeza de esta pintura. / Tiene mucha potencia. Abre la imaginación, alegra el día.* ».
[581] « *Representa la figura de la madre, que es una imagen tranquilizadora, dulce. Como si alguien te estuviera cuidando.* ».

Chacun a attribué une note esthétique différente, de 3 à 5. Pour autant, ces avis traduisent une approche favorable de l'œuvre. La note relative à l'impact causé est plus avantageuse encore. Deux personnes ont estimé que la trace qu'elle leur avait laissée était très forte, en lui accordant une note de 5 sur 5. La troisième a fait part d'une influence légèrement moins ancrée, en lui attribuant la note de 4 sur 5.

Enfin, sans surprise, ces trois sujets estiment que l'œuvre permet de mettre en valeur le lieu. En d'autres termes, ils ne considèrent pas qu'il s'agisse de vandalisme, mais au contraire, d'une intervention qui relève de l'intérêt public.

Ces premiers éléments nous permettent de constater que cette peinture bénéficie des faveurs des personnes interrogées. Cette appréciation positive est à attribuer à sa qualité esthétique, à ses couleurs vives, sa grande taille qui attire le regard et au sujet représenté qui semble animé d'un élan bienveillant à l'égard des passants.

2.1.2 Le profil masculin dans les hauteurs de la rue Esgrima

Borondo, *Perfil masculino*, Madrid, rue de la Esgrima, juillet 2011 © Anne Puech

Cette enquête a été réalisée entre 14h et 16h et a permis de recueillir cinq avis à propos de cette intervention de Borondo dans le quartier de Lavapiés. L'emplacement de ce collage et la palette de couleur utilisée par l'artiste explique probablement que seules trois personnes l'aient remarqué avant qu'elles ne soient interrogées. Toutefois, il faut aussi envisager que ces personnes n'étaient peut-être jamais passées par ici ou que l'œuvre avait été collée peu de temps auparavant.

Pour en revenir aux nuances chromatiques utilisées par Borondo, elles rappellent celles qui sont employées sur le mur de droite. De sorte que le visage semble surgir de ce dernier, comme projeté sur le mur voisin. Outre le fait que cela lui assure une durée de vie plus importante et qu'elle est davantage mise en valeur ainsi, sa situation en hauteur octroie à ce profil masculin une sorte de supériorité. Il faut peut-être y voir une présence spectrale, une forme de personnification, une projection graphique de la présence humaine sur l'immeuble voisin. L'amoncellement de ces traits de couleurs qui composent son visage pourrait-il matérialiser, telle une bande ADN, l'âme de cet édifice, qui a vu défiler des générations d'occupants et leurs expériences respectives ?

Quoi qu'il en soit, cette œuvre de taille moyenne offre un large spectre interprétatif et pourrait principalement éveiller chez le regardant une émotion esthétique, bien que la suggestion d'une présence humaine puisse également évoquer une forme de militantisme social. Cette présence singulière permettrait, dans cette perspective, de soustraire l'attention des passants de la masse et de l'attirer sur un individu particulier ; de l'encourager, en quelque sorte, à porter un regard plus humain sur ce qui l'entoure.

Ce visage masculin a généré pour la majorité de ce panel une attitude contemplative tandis que deux autres sujets se sont demandés comment avait bien pu faire son auteur pour le placer si haut.

Le potentiel social de cette intervention n'a été nullement évoqué. Quatre personnes y voient une démarche purement esthétique, la représentation d'une personne « en train de méditer »[582]. En revanche, comme nous le pressentions, la marge d'interprétation est assez grande puisqu'un des sujets a reconnu le portrait de celui qui était encore Prince des Asturies au moment où cette enquête a été menée. Il a donc estimé que cette intervention répandait un message politique en faveur de celui qui allait devenir le roi d'Espagne.

Quant au ton de cette intervention, la majorité de ce panel l'a estimé « neutre », sans intention particulière de la part de son auteur. Cependant, une des personnes l'a perçue comme sombre, distinguant un ton « dramatique » dans cette œuvre.

Les notes attribuées à sa qualité esthétique sont plutôt favorables, avec trois sujets qui ont opté pour un 4, une autre pour un 5. Cependant, une des personnes interrogées n'a pas estimé qu'il s'agissait d'un travail plastique intéressant ou n'a pas été particulièrement touchée par cet aspect. Elle lui a donc accordé la note de 1 sur 5.

[582] « *Veo a una persona meditando.* ».

Les notes relatives à l'impact causé révèlent que cette œuvre ne laissera pas une trace indélébile dans la mémoire des regardants avec une moyenne de 2 sur 5. Néanmoins, tous s'accordent à dire que cette intervention n'abîme en aucun cas le mur qu'elle occupe et permet de mettre en valeur cet espace.

Cette présence humaine moins explicite que la première, permet de recueillir des avis plus mitigés à son égard. Ainsi, sa situation spatiale, sa taille et sa palette graphique rendent d'abord sa présence plus discrète. On pourrait supposer qu'elle ait pu justement causer la surprise à certains passants, mais les réponses analysées ne nous permettent pas de confirmer l'observation de ce type d'émotion. Son originalité semble avoir plu à la majorité de ce panel, mais on comprend également, à travers ces témoignages, qu'elle n'émeut pas particulièrement les regardants.

2.1.3 La fresque de la rue du Doctor Fourquet

Collectif, *Mural*, Madrid, rue du Dr. Fourquet, juillet 2011 © Anne Puech

Cette voie située dans le quartier de Lavapiés est régulièrement investie par les artistes publics nationaux et internationaux, puisqu'on y trouve un terrain en friche annexé par un collectif et régulièrement animé de manifestations culturelles. Ce jardin en autogestion est protégé d'un mur de brique. C'est précisément ce support devant lequel nous nous sommes arrêtée pour interroger les personnes qui le longeaient. Ce mur, qui mesure une trentaine de mètres, est peint sur toute sa longueur. Les interventions qui s'y nichent composent une gigantesque fresque, hétérogène en formes et en propos. Cet espace nous a semblé d'autant plus intéressant qu'il rendait hommage à deux pratiques ayant précédé et inspiré les artistes publics, c'est-à-dire le muralisme mexicain et le graffiti *Hip Hop* et l'un de ses versants graphique, le *wall of fame*. L'hypothèse de départ est donc la suivante : les sujets interrogés ayant manifesté leur contentement à l'égard des interventions colorées qui « égayaient » la rue devraient transmettre des avis plutôt favorables. Cette opinion positive serait renforcée par le fait que le mur occupé n'est pas la propriété d'un individu ou d'un collectif. La question de l'attaque des biens d'autrui ne se poserait donc pas.

Le degré de subjectivité et les messages contenus dans cette fresque sont difficilement mesurables dans la mesure où il s'agit d'une somme d'interventions disparates. Cela dépend principalement de l'abord du passant qui aura considéré ce travail sous un angle particulier ou dans sa globalité. S'il distingue chaque œuvre, on peut considérer que l'interprétation est orientée car chaque composition fait référence à un thème bien distinct. En revanche, s'il ne perçoit qu'une seule et même œuvre, le degré de subjectivité est plus large, tout comme l'intention qui s'en dégage et qui peut tout aussi bien être rattachée à une forme de militantisme culturel –dont le propos serait de transformer la rue en espace d'exposition libre et accessible– à la manifestation d'une revendication sociale, en lien avec ce versant populaire et partagé.

L'enquête face à ce mur a été menée entre 12h30 et 14h. Aussi surprenant que cela puisse paraître, deux personnes sur les quatre interrogées n'avaient pas remarqué cette intervention. Si l'une d'entre elles n'habitait pas le quartier, l'autre le parcourait quotidiennement. Pourtant, l'occupation graphique de ce mur est assez ancienne. On peut donc supposer que cette personne n'avait pas prêté attention à ces interventions car elles lui étaient devenues habituelles ou parce qu'elle ne voulait simplement pas les intégrer à son champ de vision.

Trois sujets ont exprimé des réactions qui traduisent différents degrés d'acceptation, la contemplation pour l'un, la réalisation d'une photographie « pour en faire un fond d'écran » pour une autre, et, enfin, un dernier a confié avoir eu envie d'investir lui aussi un mur dans la ville, s'il en avait eu la capacité[583]. La quatrième femme de ce panel a, quant à elle, manifesté son exaspération, l'observation de ce mur lui ayant donné envie de « le démolir pour construire des logements »[584]. Elle déplore, en effet, que ce terrain soit abandonné depuis si longtemps et soit, en outre, tombé entre les mains de personnes marginales[585]. Cette fresque matérialise donc pour elle l'abandon des pouvoirs publics et l'occupation illégale par une frange anticonformiste de la population.

De fait, à la question du message perçu, on comprend à sa réponse qu'elle n'y a prêté aucune attention. Elle considère qu'aucun message n'est communiqué, tout comme un autre sujet qui précise tout de même que c'est « seulement de la couleur », un « clin d'œil artistique »[586]. Cela amène à supposer qu'il ait perçu malgré tout une forme de communication esthétique. Il affirme, de plus, discerner un message politique en ce que cette intervention traduit une forme d'expression libre.

Un troisième sujet apprécie, quant à lui, cette intervention graphique qui permet d'apporter « une nuance différente à la rue » tandis qu'un quatrième lui accorde également un sens politique, lié à son caractère expressif et d'occupation de l'espace public. Il est intéressant de constater que pour deux personnes sur quatre, cette intervention est subversive et matérialise une forme d'insoumission populaire.

D'ailleurs, trois sujets y voient une manifestation humoristique, ironique ou sarcastique. Sans surprise, le sujet qui préférait voir le mur démoli n'a perçu aucune intention de la part des intervenants.

Les notes relatives à la qualité esthétique vont de 0 à 4, une personne lui a attribué 1 sur 5 car « c'est illégal ». Cela offre un bilan très nuancé et permet d'observer que les passants qui perçoivent une forme de communication esthétique ne vont pas forcément apprécier les traits de cette intervention. Quant à la note attribuée au niveau d'influence, la fresque de la rue du Doctor Fourquet obtient deux 0. En d'autres termes, elle n'aura aucune incidence intellectuelle chez ces deux personnes, ne sera pas évoquée ni commentée. Les deux autres sujets de ce panel ont envisagé une incidence faible –avec une note de deux– à forte.

[583] « *Me da ganas de dejar algo en la calle, si lo supiera.* ».
[584] « *Tirar la pared y construir casas.* ».
[585] « *El solar está ocupado por vagos.* ».
[586] « *No hay mensaje, sólo color. Es un guiño artístico.* ».

Enfin, malgré ces considérations assez peu enthousiastes, trois sujets sur quatre ont considéré que cette intervention permettait de mettre en valeur cet espace.

Les avis à propos de cette fresque imposante sont plutôt favorables, mais on observe que les regards portés n'ont pas été distinctifs. Les passants interrogés l'ont tous envisagé dans sa globalité ce qui a dilué le sens de certaines compositions. L'approche de cette intervention dans sa totalité est tantôt rattachée à une forme de contestation, due à sa taille imposante et à la puissance expressive qu'elle peut dégager, tantôt à une provocation, que l'on peut rattacher aux mêmes raisons.

Cela amène à penser que le propos de certains artistes n'est pas perçu lorsqu'ils investissent conjointement et massivement un même support. Une intervention si imposante ne laisse finalement pas une grande marge interprétative car elle présente un trop plein d'informations que les regardants interrogés semblent avoir eu du mal à distinguer ou à cerner.

Pour résumer, les douze avis recueillis près d'un travail plastique permettent de formuler certaines observations. Tout d'abord, une œuvre et son propos ne sont réellement perçus et / ou appréciés que lorsqu'ils sont clairement exposés. En d'autres termes, les regardants sont davantage habitués aux schémas d'exposition muséale, dans lesquels sont pensées des dispositions optimales, singularisantes et valorisantes des œuvres présentées. Le portail occupé par la *Zapata* de Bastardilla offrait un cadre qui non seulement délimitait clairement cette intervention et la mettait en valeur, mais qui permettait aux regardants de l'assimiler plus ou moins consciemment à une œuvre exposée légitimement. En adoptant les mécanismes habituels d'une exposition, cette intervention a recueilli un grand nombre d'appréciations positives, a été assimilée à un sentiment agréable et s'est vue légitimée comme œuvre d'art à part entière. Bien entendu, la qualité du trait contribue également à générer ce type de réactions. Mais si l'on combine tous ces éléments, on parvient à des observations très intéressantes, comme cette forme d'hypotypose qui consiste à percevoir une attention bienveillante de la part de cette figure féminine.

La discrétion de l'intervention de Borondo et son approche plus conceptuelle du portrait ont atténué l'impact chez les regardants interrogés. Tout comme la peinture de Bastardilla, elle représente une figure humaine. Mais l'homme semble tout d'abord générer moins de réactions empathiques. Par ailleurs, sa simplicité graphique offre moins d'éléments interprétatifs sur lesquels peut fleurir l'imagination des regardants. Les tresses de la

chevelure, les roses entremêlées, la représentation de face et ce regard franc, adressé directement aux passants, sont autant d'éléments laissant la place à l'interprétation de chacun. L'homme de profil de Borondo semble vouloir échapper à cette démarche d'appropriation des passants. C'est une figure plus fermée, plus hermétique et évanescente. De ce fait, selon les réponses recueillies, elle ne restera pas longtemps dans la mémoire des témoins de ce panel.

Quant à la fresque, les passants ont effectivement perçu son caractère subversif, transgressif, en ce qu'il ne respectait pas les conditions habituelles d'exposition et occupait graphiquement, avec une certaine « insolence », les dizaines de mètres d'un mur. Mais cette forme trop imposante semble avoir généré l'effet inverse. Des témoignages se dégage une sensation d'étourdissement face à cette fresque ayant été appréhendée comme une forme confuse et colorée et non dans la singularité des interventions qui la composaient. Il faut peut-être considérer que cette forme d'occupation massive a rappelé aux passants la pratique du graffiti *Hip Hop* qui est plutôt perçu comme hermétique.

On peut donc observer que les regardants interrogés apprécient davantage les interventions colorées, singulières, expressives, imposantes mais pas envahissantes. Ce qui est assez cohérent avec les résultats obtenus d'après l'opinion générale sur l'art public.

2.2 Les formes d'asservissement populaire

Nous l'avons vu, les artistes publics se méfient de certains stratagèmes visant à affaiblir la conscience sociale, politique ou éthique des individus. Parmi ces outils qui contribuent à étouffer les réflexes intellectuels, nous avons abordé la télévision et le football. Cette partie va permettre de présenter deux interventions dont les thématiques se trouvent à la croisée de la revendication sociale et du militantisme culturel. Chacune pointe une forme de tyrannie dont les citoyens seraient victimes. Nous présenterons donc les résultats obtenus face à cette figure de travailleur dont la tête a été remplacée par un écran d'ordinateur et à cette peinture de Rallito-X représentant un être manipulé par le football.

Les passants vont-ils se montrer sensibles à la critique qui est formulée ? Lequel, du versant esthétique ou contestataire, prendra le dessus et sera le mieux perçu ?

2.2.1 L'homme à tête d'écran de la *corredera* de San Pablo

Artiste inconnu, *Figura con cabeza de pantalla*, Madrid, *corredera* de San Pablo, juillet 2011
© Anne Puech

Une de nos excursions urbaines nous a permis de repérer ce collage placé en hauteur, au premier étage d'un immeuble du passage de San Pablo à Malasaña. Nous nous sommes donc postée sur le trottoir d'en face entre 18h et 20h et avons recueilli les témoignages de cinq passants.

Pour apercevoir ce collage de taille moyenne, il faut porter son regard au niveau des enseignes au-dessus des vitrines des magasins, comme on peut le voir sur la photographie. Néanmoins, *L'homme à tête d'écran* est collé dans un espace très souvent investi par les graffeurs et les artistes publics puisqu'il s'agit de la devanture d'une ancienne salle de cinéma, close depuis quelques années. L'occupation de cette surface revêt donc un caractère symbolique, certains artistes publics ayant très probablement décidé de s'en emparer pour dénoncer la fermeture d'un lieu culturel.

Tous les passants interrogés avaient déjà repéré cette intervention. Le propos et les traits de cette œuvre ont manifestement plu à une majorité puisque quatre d'entre eux se sont arrêtés pour l'observer. Elle a, en outre, permis d'enclencher une réflexion chez trois sujets qui ont commenté cette œuvre avec les personnes qui les accompagnaient. L'une d'entre elles

a souhaité conserver une trace et la montrer à des proches, elle l'a donc photographiée. Chez un autre sujet, cette intervention a éveillé l'envie d'intervenir graphiquement dans la rue. Enfin, une personne a montré son rejet catégorique de ce type de démarche en affirmant vouloir l'enlever.

Cette intervention suscite déjà des réactions très marquées. Les passants auraient pu, en effet, se montrer indifférents et ne pas porter leur attention sur cette figure. Or, y compris parmi les réfractaires à l'art public, on comprend que les enjeux qu'elle soulève ne laissent personne indifférent. La volonté d'effacer cette image pourrait révéler son caractère subversif et perturbateur.

Précisément, à propos du message perçu, trois personnes sur les cinq que compte ce panel l'ont qualifié de « social », une autre de politique et artistique. Cette intervention est assimilée à la mécanisation des rapports humains, à la représentation symbolique d'un « monde de machines » obnubilé par les écrans. Cet « homme électronique » semble ainsi poser la question d'un système asservissant qui affectionne davantage les rapports immatériels et froids aux rapports humains. Cependant, un des sondés a trouvé ce collage sans intérêt et son propos « ridicule »[587]. Le trouble qu'elle lui cause n'est donc pas à imputer à un message mais plutôt à son caractère illégal. Il se montre hermétique à toutes les images spontanées car elles semblent bouleverser ses repères et témoigner de l'indocilité dangereuse de ses auteurs.

Les autres points de vue permettent de comprendre que cette intervention est perçue, dans l'esprit des regardants, comme une mise en garde. Ils relèvent la suprématie des écrans ou des machines et notre dépendance à leur égard, ce qui, à terme, aurait tendance à transformer peu à peu l'homme en robot. En revanche, l'équation [costume + écran + cinéma] permettait une autre interprétation qui n'a pas été mentionnée par les sujets interrogés. Ainsi, en reliant cette intervention au lieu qu'elle occupe, l'auteur a peut-être voulu désigner les responsables de la fermeture de ce cinéma de quartier. Dans cette perspective, on peut supposer que les vêtements centraient ces critiques sur une catégorie sociale spécifique, celle de ceux qui ont le pouvoir. Nous l'avons relevé à plusieurs reprises, bien souvent, le costume représente symboliquement, la caste des potentats. Aussi, cette image pouvait-elle désigner un burocrate qui administre certains aspects de la vie quotidienne des citoyens de façon mécanique et déshumanisée.

[587] « *Un mundo de máquina, mirando la pantalla. / Planteando la esclavización del sistema. / Es simbólico y sugerente : el hombre electrónico. / Ridículo.* ».

Toujours est-il que 80% des sujets de ce panel ont perçu une forme de critique qui passait par l'humour et l'ironie. Les notes esthétiques traduisant le degré d'appréciation sont comprises entre 3 et 5, tandis que le sujet réfractaire a attribué un 0 à cette intervention. Quant à la trace laissée, les différentes évaluations traduisent un impact nul à faible, avec des notes de 0 à 2. Une seule personne a estimé que cette image perdurerait dans son esprit, car elle lui a accordé une note de 5 sur 5.

Enfin, trois sujets ont affirmé qu'elle permettait de mettre ce lieu en valeur, deux qu'elle était superflue.

Ces différentes réponses permettent de constater que ce collage a enclenché une certaine mécanique intellectuelle chez la plupart des sondés qui ont perçu un message critique et social et qui se sont interrogés sur les rapports que l'homme entretenait avec la machine. En revanche, son graphisme n'a pas vraiment séduit puisque les réponses obtenues ne le mettent jamais en avant. Contrairement aux interventions précédentes, il n'est nullement fait mention aux couleurs ou aux traits de cette image. De la même façon, aucun lien de cause à effet n'a été établi par les passants entre cette intervention et le lieu qu'elle occupait. Le militantisme culturel qui pouvait venir s'adosser à cette intervention n'a donc pas été perçu.

2.2.2 Le mutant footbalisé de Rallito-X

Rallito-X, *Fútbol*, Barcelone, octobre 2009 © Lee Cofa

Les réponses suivantes ont été obtenues entre 14h30 et 16h, en montrant aux passants de la rue de la Madera cette photographie d'une intervention réalisée par Rallito-X à Barcelone. Ce choix s'appuie tout d'abord sur le fait que l'artiste intervient régulièrement à Madrid pour y laisser ses figures mutantes dénonçant certains comportements aliénants générés par la société contemporaine. Rallito-X est très actif et aurait tout aussi bien pu réaliser cette peinture sur les murs de la capitale. Par ailleurs, étant donné qu'elle faisait partie de notre corpus et qu'elle s'inscrivait dans une thématique en lien avec l'intervention précédente, nous avons souhaité connaître les avis des passants à ce sujet.

S'agissant de la critique d'une pratique très populaire en Espagne, cette métaphore invite à se poser la question de l'accueil fait par les passants.

La première impression communiquée par les trois sujets interrogés est positive. Si leurs pas les avaient menés vers cette intervention, tous auraient pris le temps de la contempler. Nous leur avons demandé ce qui éveillait cet intérêt. Deux d'entre eux ont été

principalement attirés par le propos de cette œuvre, un autre par sa forme. Ainsi, le premier a apprécié l'intelligibilité et la clarté du message communiqué tandis que le second a ressenti une « émotion » immédiate car cette œuvre était en adéquation avec son propre point de vue sur le football. La troisième personne sondée a, de prime abord, été attirée par la singularité de ses traits[588].

Une dimension sociale, politique et revendicative lui est attribuée à l'unanimité. Ce message engagé est lié à la dénonciation d'une « forme de contrôle social » contemporain. Deux des trois sujets relèvent, cette fois-ci, l'accoutrement du dominant. Pour eux, il incarne le pouvoir politique qui manipule l'opinion publique, la dompte en lui montrant où son attention doit se porter. Il est intéressant de constater que ces deux personnes formulent aussi une appréciation prospective. Cet asservissement ne durera que le temps pendant lequel l'effet distrayant sera maintenu. En d'autres termes, le dominant a tout intérêt à alimenter l'effervescence autour de cette forme de divertissement pour maintenir la docilité du peuple. Un autre sujet ajoute que cette situation enlève tout pouvoir d'action. Le dominé, et donc, par extension, le peuple, ne sont que des « pantins » manipulables à souhait. Dans cette perspective, le football, comme les autres formes de divertissement « de masse », transformerait les individus en « moutons » ou en êtres « dégénérés »[589].

Ainsi, contrairement à ce qui était pressenti, cette intervention n'est pas vécue comme une attaque frontale par les regardants. L'indignation qui est perçue à travers ces témoignages indique qu'ils partagent le point de vue de l'artiste. Quant au ton, il est vu comme sarcastique, ironique ou critique et l'un d'entre eux a également estimé que cette intervention pointait une situation dramatique.

Les trois personnes sondées ont toutes pensé que cette œuvre présentait un travail esthétique intéressant, en lui attribuant la même note, soit un 4 sur 5. La trace qu'elle leur laissera semble également assez forte, puisque deux sujets ont opté pour un 4, l'autre pour un 5. Cela signifie qu'ils reviendront sur cette image, soit en y réfléchissant de nouveau, soit en l'évoquant autour d'eux.

Ces interventions présentaient deux formes d'asservissement et de dépendance. Les personnes interrogées les ont majoritairement appréhendées sous un prisme intellectuel, soulignant qu'il s'agissait, dans les deux cas, d'une critique de la société contemporaine. Le travail plastique n'a été relevé que par un seul individu. Ce qui permet d'observer que,

[588] « *Tiene un mensaje que puedes descifrar. / La emoción que me ha generado se alinea con mis opiniones sobre el fútbol. / Es original, tiene estilo propio.* ».
[589] « *El fútbol como forma de control social y moderno. / Utilizan el fútbol para tratarte como un borrego. El de la corbata seguirá pisando al otro mientras le tenga entretenido. / Es un ejemplo de manipulación. Se puede extrapolar a diferentes ámbitos, uno mientras esté "entretenido" no será una persona de acción, sino un títere, que podrá ser utilizado, casi sin darse cuenta.* ».

lorsqu'une intervention d'art public est suffisamment explicite et oriente la compréhension des regardants, ces derniers relèguent au second plan les émotions esthétiques. Il s'agit avant tout d'images qui « ont un sens » et qui engagent à la réflexion.

2.3 La remise en questions des traditions

Les trois œuvres suivantes ont plusieurs points communs. Elles manient la provocation pour communiquer un message et s'attaquent à plusieurs sujets sensibles en Espagne : la corrida, la sexualité, l'Église et la Monarchie. Ces thèmes auraient tendance à choquer les passants conservateurs. Nous allons donc voir quel accueil a été réservé à ces interventions. Leurs messages étant explicites, nous verrons si, comme dans les cas précédents, l'approche sensible est secondaire, voire absente. Enfin, il serait intéressant de croiser les différents résultats obtenus afin de fournir une radiographie de l'opinion publique sur les mœurs contemporaines.

2.3.1 Les toreros s'embrassant rue du Doctor Fourquet

Yipi Yipi Yeah, *Amor torero*, Madrid, rue du Doctor Fourquet, avril 2013 © Yipi Yipi Yeah

Ce pochoir de grande taille représentant deux toreros en train de s'embrasser a été réalisé dans le quartier de Lavapiés. Il semble interroger les passants sur deux sujets qui peuvent être liés : leur tolérance vis-à-vis des homosexuels et leur opinion face aux traditions. Sa thématique touche donc à une revendication à la fois sociale et culturelle. Le collectif Yipi Yipi Yeah, qui l'a réalisé, a conçu une intervention explicite qui laisse peu de marge interprétative aux regardants. Dès lors, on pourrait se demander si la provocation et l'humour qui s'en dégagent ont facilité l'acceptation et la compréhension de cette œuvre ou, si, au contraire, elle n'a fait que renforcer les positions de chacun.

Le sondage qui a pu être réalisé face à cette œuvre entre 16h et 17h30 nous a permis de recueillir trois avis. Deux personnes n'habitant pas le quartier ont découvert cette intervention tandis qu'une troisième l'avait déjà repérée.

La première réaction qu'elle suscite est unanime : chacun des trois sujets s'est arrêté pour la contempler. On peut relever ici une forme d'approche muséale qui permet aux regardants de rompre un instant le parcours qu'ils avaient envisagé de suivre. D'autant que cette composition apparaît comme encadrée par les branchages de l'arbre, donnant l'impression que les deux « amoureux » s'embrassent sous un arbre. Cette image champêtre et romantique a-t-elle contribué à rendre plus « choquante » cette intervention ?

De cette observation prolongée sont nées plusieurs impressions, principalement le choc et la perception d'une provocation[590]. Par ailleurs, deux personnes évoquent une intervention intéressante d'un point de vue esthétique, car elle bénéficie d'un fort pouvoir suggestif.

Pour tous, le message perçu est clair et concis. Il s'agit d'une image dont le but est de « remuer les consciences » et de remettre en question la tradition. Ainsi, elle aspire à combattre le machisme, évoqué à travers l'image de la corrida, et l'homophobie, avec cette démonstration amoureuse entre deux hommes. Car, comme l'a affirmé une des personnes sondées, il s'agit d'un « vrai baiser, un baiser d'amoureux »[591]. En effet, l'esthétique au pochoir de cette intervention paraît, à première vue, assez simple. Pourtant, elle fait apparaître un certain nombre de détails qui lui confèrent une grande expressivité. Les gestes et les visages de ces hommes traduisent effectivement l'amour qu'ils se portent.

Les passants relèvent également le fort contraste entre tradition et modernité, homme fort et homme faible, avec d'un côté, le torero qui représente l'Espagne traditionnelle et qui se doit d'être un homme, « un vrai », et de l'autre, l'homosexuel assimilé à la modernité et qui apparaît bien souvent caricaturé sous les traits d'un homme faible. Ce fort contraste mis en image permet, selon une des personnes interrogées, de « rompre ces deux clichés »[592]. En somme, le message de cette intervention relève à la fois du combat social, culturel et revendicatif.

Pour ce qui est du ton perçu, nos premières suppositions n'étaient qu'en partie vraies. En effet, si deux passants ont décelé une forme d'humour, sarcastique pour l'un, ironique pour l'autre, c'est principalement le versant critique qui a marqué ces trois sujets.

Quant à la qualité esthétique, elle est évaluée entre 3 et 4. Une des personnes sondées s'est dite « enchantée par son côté, direct et émotionnel », une autre la trouve « esthétiquement très intéressante »[593].

---

[590] « *Me resulta impactante y provocadora. / Me encanta su toque transgresor. / Creo que la imagen pretende provocar.* ».
[591] « *Se ven dos toreros que se dan un beso, pero un beso de verdad, un beso de enamorados.* ».
[592] « *El torero es siempre la figura masculina en España muy fuerte y los gays tienen esa imagen de no ser muy masculinos. Rompe un poco estos dos prejuicios tontos.* ».
[593] « *Me encanta su toque sencillo, directo y emocional. / Estéticamente es muy interesante.* ».

Lorsqu'ils ont été amenés à évaluer l'impact que cette intervention leur avait causé, chaque sujet a attribué une note différente. Ces résultats, de 3 à 5, démontrent qu'elle les a marqués et laissera une trace dans leur mémoire. Il s'agit, pour eux, d'une image au pouvoir influent.

En introduction, nous avions supposé que l'humour de cette intervention pouvait parvenir à créer un degré de connivence qui faciliterait l'impact chez le regardant. Si ce versant a été évoqué par deux des personnes interrogées, on peut supposer que cette œuvre de Yipi Yipi Yeah a également bénéficié d'un accueil positif car elle est à la fois harmonieuse, provocante et présente un message concis et direct.

Manifestement, ce panel, composé de deux hommes âgés de 26 à 65 ans et d'une femme, ne comptait pas de personnes démesurément attachées à la tradition car elles ont réservé un avis favorable à très favorable à cette intervention et ont apporté des réflexions qui démontrent le regard progressiste qu'elles portent sur la société. Une étude sur un groupe plus dense aurait peut-être permis de dégager des résultats plus contrastés, mais peut-être aussi de confirmer cette tendance de la société espagnole à la libéralisation des mœurs.

2.3.2 La nonne achetant ses préservatifs rue du Sombrerete

Yipi Yipi Yeah, *Monja comprando un condón*, Madrid, rue Sombrerete, janvier 2014
© Anne Puech

Cette intervention, réalisée par le même collectif que la précédente, interroge de nouveau la tradition, et, dans ce cas précis, la position de l'Église catholique à l'égard de l'utilisation du préservatif. Elle représente également une figure humaine à taille réelle.

L'enquête a été réalisée sur deux jours, à trois moments distincts de la journée, de 10h30 à 13h, de 14h30 à 16h et de 18h à 19h30. Cela nous a permis de recueillir l'avis de vingt-cinq personnes. La densité de ce groupe va nous permettre de fournir deux approches distinctes, l'une générale, l'autre centrée sur la religion déclarée par les participants. Cette deuxième analyse pourra-t-elle révéler des points de vue différents selon la confession de chacun ?

Pour commencer, précisons que la revendication est avant tout sociale et le degré d'interprétation finalement assez large. En effet, plusieurs sujets n'ont pas toujours remarqué qu'il s'agissait d'une nonne –certains ont évoqué une vieille femme, d'autres une Gitane– ni que le distributeur de préservatifs faisait partie intégrante de la composition.

Une courte majorité avait fait attention à cette œuvre, tandis que 48% ont affirmé ne pas l'avoir remarquée. Elle est pourtant présente depuis plusieurs mois près de cette pharmacie. Mais, à la décharge de certains sondés, elle est quelque peu « noyée » par les graffiti qui l'entourent et qui, depuis peu, la couvrent. L'inscription verticale « Banksi » constitue d'ailleurs un très bon exemple d'interaction, au même titre que le *maricas* qui avait été apposé sur la photographie réalisée par Alberto de Pedro représentant deux femmes s'embrassant sur la bouche[594]. Si, pour le baiser, la voix qui s'exprimait traduisait une pensée rétrograde, dans le cas présent, on comprend que le commentateur émet un reproche et se permet de recouvrir la figure pochoirisée pour dénoncer une forme de plagiat. Il se peut aussi qu'il ait cru à une intervention véritable de l'artiste anglais, mais, en tout état de cause, le scripteur n'est pas un fan de première heure car il n'aurait pas écorché ainsi le nom de son idole, qui s'écrit avec un « y ».

Lorsqu'ils l'ont découverte, une majorité, constituée de dix-sept personnes, a eu envie de la contempler, de la commenter ou de réfléchir à cette œuvre. On peut donc penser qu'elle attire les regards et permet d'enclencher un processus de réflexion.

Mais sept personnes sur les vingt-cinq que compte ce panel n'ont pas été touchées le moins du monde et ont affirmé que cette intervention les laissait totalement indifférentes. Il faut cependant préciser que sur ces sept personnes, quatre n'avaient pas compris que nous les interrogions sur la figure pochoirisée. Ils avaient considéré le mur dans son ensemble et exprimaient un avis sur les graffiti. En comprenant cela, nous nous sommes permis d'orienter le regard sur cette œuvre particulière. Dès lors, le regard porté par ces quatre personnes a radicalement changé. Une fois le propos de cette intervention saisi, elles se sont toutes mises à rire et ont souligné le caractère singulier de cette œuvre. Elles rejoignaient ainsi le groupe de personnes ayant été agréablement surprises par le rapprochement invraisemblable, « imprévisible » et « antagoniste » entre cette nonne et un distributeur de préservatifs.

Pour ce qui est de la caractérisation du message perçu, les voix se sont généralement et équitablement réparties entre deux catégories : social et humoristique. Il s'agit d'une blague « très fermée », pour l'un, « bon enfant » pour l'autre. Un troisième y a vu un « clin d'œil », tandis qu'un quatrième a commenté, non sans humour, que « l'amour avait fini par

[594] Elle se trouve p. 226.

triompher ». Plusieurs personnes ont évoqué le caractère grivois de cette intervention. Un des sujets interrogé a souligné que ce qu'elle a pris pour le titre de cette œuvre, Yipi Yipi Yeah, « incitait à prendre la vie avec plus de joie ». Enfin, cette intervention invite à se « moquer » d'une Église rétrograde qui est « totalement en dehors du monde »[595].

Le message social est quant à lui relié à des notions de « liberté », de modernité des mœurs, mais surtout à une religion qui ne sait pas s'adapter aux évolutions sociales. Cette œuvre permet de « se confronter à la réalité », « d'opposer un symbole religieux à une nécessité actuelle », voire de critiquer une Église qui jouit d'un pouvoir plus « important que celui qu'elle devrait avoir » ou qui a été entachée par différents scandales[596].

Enfin, trois personnes n'ont pas vu ou n'ont pas voulu voir de message particulier[597].

Ces réponses concordent avec le ton perçu : les personnes sondées ont majoritairement opté pour une intention humoristique, ironique ou sarcastique tandis que dix sujets ont décelé un ton critique, une forme « transgressive », « subversive », une « provocation » basée sur une opposition. Il est d'ailleurs intéressant de constater que les réactions provoquées par cette œuvre se rapprochent de celles qu'avaient suscitées les deux toreros en train de se donner un baiser. Ainsi, une personne a décelé un « contraste entre les temps modernes et la vieille école »[598].

La qualité esthétique de l'œuvre a été reconnue par une majorité de regardants, qui a recueilli dix-huit notes entre 3 et 5. Les sept autres sondés n'ont pas été particulièrement touchés par la beauté de cette intervention et lui ont attribué une note entre 1 et 2.

L'influence qu'elle laisse présente les mêmes contrastes, toutefois, une majorité, composée de seize personnes, a considéré son impact et son niveau d'incidence comme forts. Enfin, le même nombre de sujets a estimé que cette œuvre mettait en valeur ce lieu, sept auraient préféré qu'elle ne soit pas présentée de la sorte ou qu'elle n'ait jamais investi ce mur et deux n'ont pas su répondre à cette question.

---

[595] « *Es un chiste, pero muy cerrado. / Es un guiño. / En plan cachondeo. / El amor ha ganado. / De cachondeo. / Reírse de la polémica, la Iglesia está totalmente fuera del mundo. El título/la firma Yipi Yipi Yeah incitan a tomarse la vida con más alegría.* / *Pícaro. / Divertido*. / *Un poco de "¿ y por qué no ? / Satírico. / Es una burla, un cachondeo.* ».

[596] « *Religioso. / Confronta con la realidad. / Mensaje de libertad. / La religión tendría que tener más contacto con la vida real*. / *Contraponer un símbolo religioso a una necesidad actual. / Una crítica de la Iglesia que tiene más poder de lo que debería. / Una crítica de la Iglesia. / En contra de la Iglesia, de los escándalos*. */ Contraste entre los tiempos modernos y la vieja escuela.* ».

[597] « *No ve el mensaje muy claro. / No entiende el mensaje.* ».

[598] « *Una provocación*. / *Es una transgresión, una provocación basada en un contraste.* / *Subversivo.* ».

Une approche comparative va nous permettre maintenant de centrer cette analyse sur les cinq personnes s'étant déclarées de confession catholique. Leur foi pourrait, en toute logique, influencer leur perception de cette intervention qui, selon les témoignages, porte un regard critique sur l'Église catholique.

Le premier élément intéressant à commenter concerne la réaction face à l'œuvre. Les sujets catholiques ont majoritairement apprécié cette œuvre de prime abord : deux se sont arrêtés pour l'observer et la commenter et un autre l'a prise en photo. Ensuite, le message est pour quatre personne sur cinq social. Elles précisent que cette intervention « confronte à la réalité » et que l'Église devrait être « davantage en contact avec la vie réelle ». La majorité de ce panel assimile le ton de cette œuvre à de l'humour, une autre personne perçoit une critique d'une Église décalée avec son temps. La qualité esthétique semble plaire à ces sujets et le niveau d'influence s'inscrit dans les moyennes observées précédemment. Enfin pour quatre personnes sur cinq, cette intervention met en valeur ce recoin de la rue Sombrerete.

En d'autres termes, ce panel ne présente aucune différence fondamentale avec le groupe précédent. Ce qui confirme l'existence d'un courant catholique progressiste qui ne cautionne pas les positions anachroniques imposées dans les hautes sphères. Ces sujets ont une approche plus personnelle de la foi, prennent du recul et révèlent une préoccupation pour les réalités sociales.

2.3.3 Le roi parasitique de la rue Almendro

Auteur inconnu, *Juan Carlos I Parásito*, Madrid, rue Almendro, août 2006 © Guillermo de la Madrid

Pour clore ce panorama des interventions provocatrices, nous allons nous intéresser à ce pochoir de petite taille laissé sur une baraque de chantier dans le quartier de la Latina. Il a été réalisé en 2006 et avait très vite été effacé. Il faut dire qu'à l'époque, l'insulte était virulente car peu de personnes s'attaquaient à la figure du roi. Le sujet abordé le place résolument dans la catégorie de la contestation politique. C'est donc lors d'une fin de matinée que, munies d'une photo, nous avons sollicité plusieurs regardants afin qu'ils nous communiquent leur avis sur cette intervention. Nous l'avons présentée en janvier 2014, alors que le roi était affaibli physiquement et que certaines voix républicaines se faisaient entendre, d'autant plus vivement que plusieurs scandales avaient éclaboussé la famille royale. Cependant, Juan Carlos reste, à tort ou à raison, une figure emblématique de la Transition démocratique. La taille de cette intervention, son propos explicite et polémique et le ton qu'elle emploie provoqueront-ils une réaction amusée ou, au contraire, indignée ?

Notons pour commencer que ce pochoir inspire trois types de réactions spontanées différentes : une première personne y voit une « impression avec le visage du roi accompagné d'une insulte ». Cette image la laisse indifférente et elle poursuivrait son chemin sans s'attarder à la regarder. Une autre, au contraire, prendrait le temps de l'observer, intriguée par cette « image du roi jeune » qui fait référence à la Transition démocratique. Une dernière la commenterait avec ses proches[599].

Par ailleurs, le message qui est perçu renvoie également à trois champs : politique, social et revendicatif. Aucun élément ne nous permet de comprendre le choix pour le caractère social de cette œuvre, sauf si on le combine avec une nuance critique. Dans ce cas, le sujet pourrait faire référence à l'indécence du train de vie de certains membres de la famille royale, dont le roi lui-même, alors que l'Espagne est en temps de crise. Pour le reste, des précisions ont pu être recueillies. Il s'agit pour l'une des personnes interrogées, d'un « haut-parleur au milieu de la rue » qui permet de formuler une critique sur « la mal nommée "Transition" et le roi comme sauveur de la démocratie »[600]. Manifestement, cette personne trouve en cette intervention matière à s'exprimer. Elle ajoute que ce pochoir constitue une sorte de contre-pouvoir médiatique en ce qu'il communique un message qu'une « grande partie des Espagnols pense » mais qui « n'apparaîtra jamais à la télévision ou dans la presse »[601]. Par extension, cette personne semble vouloir désigner une forme de manipulation et de censure qui viserait à préserver l'image du roi. Quant au message revendicatif, il est probablement à mettre en lien avec les aspirations républicaines d'une partie de la population espagnole.

Le ton est perçu comme critique par une majorité des personnes interrogées, tandis qu'une autre y voit une forme de sarcasme. Il faut noter que la critique formulée est qualifiée d' « offensive » par cette même personne qui avait estimé qu'il s'agissait d'une intervention insultante. On en déduit donc qu'elle est plutôt favorable à la Monarchie, ou, tout du moins, au règne de Juan Carlos.

Les notes attribuées à la qualité esthétique sont de 1, 3 et 5. Elles traduisent de nouveau trois points de vue très différents qui se reportent dans ces considérations plastiques. Il en va de même pour les notes relatives à l'influence qui enregistrent les mêmes fluctuations.

---

[599] « *Una impresion de la cara del Rey de España con un insulto. / Lo bueno es que es una imagen del Rey de joven, es casi un símbolo de la Transición española.* ».

[600] « *Es un altavoz en mitad de la calle. Es una crítica a toda la mal llamada "Transición" y al Rey como salvador de la democracia.* ».

[601] « *Es un ejemplo perfecto de mensaje que nunca vas a oir en la televisión o leer en la prensa, pero que está más o menos en la cabeza de una gran mayoría de los españoles* ». Roselyne Mogin-Martin fait remarquer à ce propos que la revue *El jueves* avait commencé à développer le thème de la Monarchie « parasite » depuis un certain temps. Une de leurs couvertures montrait, par exemple, une série de têtes de bébés couronnées avec comme légende « *Ya no caben más PARÁSITOS* ». Lors du mariage de Felipe et Letizia, l'hebdomadaire avait édité un t-shirt portant la mention : « *No fui invitado a la boda real, aunque la pagué de mi bolsillo* ».

Bien que les sujets interrogés perçoivent une forme de critique sociale ou politique, ces témoignages recueillis reflètent tous trois des points de vue assez différents. On comprend tout d'abord qu'un des sujets a exprimé une opinion détachée de tout jugement idéologique. Ses réponses sont froides et méthodiques et jamais il n'emploie un mot qui pourrait trahir son point de vue. Il se peut tout simplement qu'il n'ait pas d'avis sur la question. Ce n'est pas le cas des deux autres personnes qui font part de jugements antagoniques. La première, qui a montré le plus d'enthousiasme, se montre volubile et inspirée par cette image. Elle lui accorde une grande force expressive et influente. Elle estime d'ailleurs que cette image pourrait faire rire, y compris les plus fidèles partisans du roi. On comprend, aux réponses fournies par la seconde, que cela n'est absolument pas le cas. Cela ne l'amuse pas vraiment. Elle paraît, en effet, choquée par cette attaque frontale contre le roi. De la même façon, ce pochoir lui semble sommaire et sans grand intérêt esthétique.

Cette partie a donc permis d'aborder des images aux contenus très engagés et bousculant une frange conservatrice ou réactionnaire de la population. Les impressions enregistrées contredisent, tout d'abord, les conclusions qui avaient été formulées dans la partie relative aux formes d'asservissement populaire. Ainsi, les messages sont tout autant explicites que les précédents. En revanche, cela n'a pas empêché les sujets de ce panel de relever la qualité esthétique de ces pochoirs. Elle a même contribué à donner une plus grande puissance expressive à certaines interventions et à en accentuer la portée critique.

Pour ce qui est des deux premières interventions, elles ont bénéficié d'un accueil favorable, ce qui nous pousse à croire que les personnes interrogées sont ouvertes aux changements sociétaux : homosexualité, remise en question des traditions culturelles et de la doctrine ecclésiastique.

En revanche, les interventions purement politiques font naître des avis plus contrastés. Cela semble assez logique, étant donnée l'orientation politique de la ville de Madrid et de celle des quartiers dans lesquels ces enquêtes ont été menées. Mais il faut également prendre en compte que la critique du roi pourrait supposer des bouleversements très importants. En effet, elle équivaut à remettre en question tout un pan mythifié de l'histoire contemporaine espagnole ainsi que la structure même du fonctionnement étatique. Si l'on se base sur les trois avis recueillis, il faut croire qu'une partie de la population est ouverte à ce changement fondamental, une autre ne l'accepte pas et une troisième n'exprime pas d'avis à ce sujet, par prudence, discrétion ou par désintérêt.

2.4 Les victimes humaines de la crise économique

Cette dernière séance d'enquête permet de présenter des interventions qui portent un regard amer sur la crise économique. La première est une peinture réalisée par Borondo qui met en image l'indigence discrète subie par des milliers de victimes. La seconde est l'œuvre du poète Neorrabioso qui a inscrit un vers de sa composition sur la façade d'une banque. Ces deux interventions sont restées très peu de temps sur les murs, la Mairie de Madrid ayant rapidement dépêché les services de nettoyage. Bien que cette observation ait déjà été formulée, il faut comprendre que cette promptitude traduit un fort degré de subversion et de contestation de ces œuvres.

Elles font toutes deux référence aux victimes humaines de la crise économique. L'une d'elles dénonce des coupables, l'autre laisse au regardant un champ interprétatif plus large.

2.4.1 L'indigence personnifiée dans la rue Tribulete

Borondo, *Hombre durmiendo en la calle escondido por cartones*, Madrid, rue Tribulete, janvier 2011 © Guillermo de la Madrid

Borondo est un artiste formé aux Beaux-Arts qui officie à la fois dans la rue et vit de son art. Les témoignages que nous avons recueillis démontrent qu'il adopte une démarche avant tout esthétique. En effet, ses propos ne révèlent pas une approche clairement engagée de l'art public. Pourtant, cette intervention, tout comme celle que nous avions commentée dans la seconde partie de ce travail, démontrent une préoccupation forte à l'égard des personnes vivant dans la rue[602].

Cette image convoque trois types de revendications : politique, sociale et artistique. Bien que l'intention du peintre soit orientée en priorité vers la transmission d'une émotion esthétique, le contexte latent de crise économique nous incite à penser que le thème contestataire de cette intervention marquera davantage les esprits.

Même si le groupe qui l'a analysée n'est pas le plus fourni, cette image a soulevé un grand nombre de réactions que nous tâcherons de compiler au mieux afin de dégager des constantes.

Cette enquête sur photographie a été soumise à quinze passants et réalisée en janvier 2014 de 9h30 à 12h et de 14h à 19h, en contrebas du mur qui avait été occupé par l'artiste puis repeint de rose. En premier lieu, il apparaît que l'intégralité des personnes sondées se serait arrêtée pour contempler cette œuvre. Cette première réaction démontre sa force expressive et pointe un fort potentiel artistique et / ou revendicatif. Certains précisent qu'ils auraient pris une photographie, d'autres l'auraient commentée. Mais trois réactions instinctives attirent également notre attention. Ainsi, ces personnes se sont dites « choquées » par cette image. La suite du sondage va nous permettre de comprendre à quoi il faut rattacher cet impact.

Onze sujets ont perçu un message social, tandis que neuf autres ont estimé qu'il s'agissait d'une forme de revendication. Sept personnes l'ont assimilé à un versant politique et cinq à un propos artistique.

Comme l'a fait remarquer l'une des personnes interrogées, il est difficile, ici, d'aborder distinctement ces différentes caractéristiques. En effet, les impressions recueillies mêlent bien souvent enjeux sociaux et politiques. Mais en classant par thème les citations collectées, il est possible de parvenir à distinguer quelles valeurs sont assimilées à la contestation sociale et quelles sont celles qui sont adossées à la revendication politique.

[602] Nous faisons référence à l'œuvre intitulée *Bienvenido a la república independiente de la kalle*, commentée p. 292.

Les regardants évoquent une manière d'exposer une situation « quotidienne » d'exclusion sociale qui s'est banalisée, de représenter ceux qui « ont tout perdu » car ils ont été « exclus du système, à cause du manque de travail, d'aides sociales et de moyens ». Le message social concerne donc la représentation d'une misère ambiante et croissante. Cette peinture permet de « refléter » une situation considérée par la majorité de ce panel comme désolante et injuste. Un des sujets sondés fait également une remarque intéressante. Les chaussures de la personne représentée l'incitent, en effet, à croire qu'il s'agit d'un jeune. Dans cette logique, il relie cette information à la crise économique qui a fait beaucoup de victimes dans cette catégorie d'âge[603].

On comprend donc que le message social qui est perçu est teinté d'une certaine empathie à l'égard des victimes du « système ». La crise économique comme élément ayant accentué les situations d'indigence, apparaît plus ou moins distinctement selon les témoignages. Ils évoquent également le phénomène d'exclusion que leur inspire cette peinture. Le visage pudiquement caché par des cartons oriente, en effet, vers cette interprétation. Les termes les plus mentionnés par les témoins renvoient à une multitude de victimes et à leur proximité. Leur présence semble remarquée dans l'espace public, ce qui porte à penser que ces sujets non seulement les voient, mais que leur situation ne les laisse généralement pas indifférents.

Le versant politique est très souvent rattaché à des mesures prises par les gouvernements nationaux ou locaux. Les sujets mentionnent les « réductions budgétaires » appliquées à des domaines très variés –emploi, logement, aide sociale, université– qui semblent toucher à la fois les plus faibles et la plus grande partie de la population espagnole. Il faut noter que certains témoins s'estiment également victimes de ces mesures d'austérité. En employant la première personne de pluriel, ils s'approprient le message contenu dans cette intervention et le projettent sur une situation personnelle. Ce mécanisme traduit également une volonté de rendre compte de l'existence d'un collectif revendicatif et de ne pas se sentir

[603] « *Lo político, social y económico están estrechamente relacionados. Es social porque le pasa a la gente que tienes cerca. / Denuncia de forma artística algo que vemos todos los días. / Refleja una miseria muy común. / Se podría tratar de una expresión de la exclusión social. / Se trata del reflejo de una situación que empieza a ser más cotidiana de lo que nos imaginamos. Gente que lo ha perdido todo, que vive en la calle, porque el sistema lo ha expulsado, debido a la falta de trabajo, de subsidios, de medios. / Un problema social cada vez más grave. / Es reivindicativo porque muestra la situación de muchos que lo han perdido todo. / Por las zapatillas diría que se trata de una persona joven, colectivo que más se ha visto afectado por esta crisis en concreto y por las medidas de ajuste estructural, sin trabajo, sin casa, con una educación universitaria cada vez más restrictiva, etc.. Avance hacia una sociedad exclusiva donde los jóvenes de ahora quedarían fuera.* ».

comme une victime isolée. Un des passants a considéré que cette intervention pouvait aussi être adressée aux représentants politiques afin de les toucher, de les raccrocher à la réalité et les encourager à agir[604].

Enfin, il faut mentionner un témoignage qui, bien qu'il soit singulier, présente une réflexion critique extrêmement intéressante à propos du lieu d'occupation de cette œuvre. Pour cette personne, l'espace choisi détermine le degré d'engagement de l'intervention et de l'artiste. Or, ayant constaté que cette peinture avait été réalisée dans Lavapiés, soit un quartier touché par la pauvreté, elle a estimé que ce message était plus « apparent » qu'« actif ». En d'autres termes, elle perçoit une certaine forme de superficialité dans cette démarche. Pour elle, le message communiqué serait réellement revendicatif si Borondo avait investi un quartier bourgeois, comme celui de Salamanca. Elle finit par conclure, sévèrement, qu'il s'agit d'une œuvre « parachutée, opportuniste, digne des pires traditions de la bonne intention »[605]. Le regard qu'elle porte sur cette intervention est dur mais empreint d'une certaine vérité. À la décharge de Borondo, il faut préciser que Lavapiés est probablement son quartier d'habitation, étant donné le nombre accru d'interventions qu'il y effectue. Il paraît donc assez logique qu'il l'investisse en priorité, dans une démarche affective, de partage avec son voisinage et d'embellissement de son propre environnement. Cela lui facilite également l'observation de ses travaux et des interactions possibles avec les regardants. Par ailleurs, nous l'avons dit, Lavapiés présente un grand nombre de peintures publiques car les mesures d'effacement y sont moins appliquées. On peut donc comprendre qu'une telle œuvre, qui nécessite autant de temps et de moyens pour sa réalisation, soit en priorité destinée à un lieu dans lequel elle puisse perdurer un tant soit peu.

Le ton de cette intervention est majoritairement perçu comme critique, dramatique, et, dans un troisième temps, ironique et sarcastique. Elle recueille un grand nombre d'appréciations positives sur sa qualité esthétique. Ainsi, la plus grande partie de ce panel, soient onze personnes, lui a attribué une note de 4 à 5. Cette intervention à la fois picturale et « réaliste », « colorée », « suggestive », qui dit « beaucoup avec peu de choses », est perçue comme « esthétiquement très complète ». Par ailleurs, l'émotion artistique est reliée, pour

[604] « *Es el resultado de todos los recortes sociales que se están produciendo hoy día. / Al ubicarse en Madrid diría que se trata de una denuncia de las medidas políticas de recorte que se están aplicando y que dejan, y más que dejarán, a muchas personas en la calle. / Muestra la situación de precariedad y pobreza a la que las políticas de recortes actuales nos están abocando. / Su mensaje es político. / Nos aproximamos a la situación económica y política que se vive en el momento. / Es una nota de atención a nuestros representantes sobre una realidad.* ».

[605] « *Si fuese una pintada en barrios más localizados de clase burguesa, Salamanca, por ejemplo, la reivindicación política sería directa. Aquí el mensaje no se aplica al contexto del barrio. En realidad, es una obra paracaidista, una intervención oportunista, digna de las peores tradiciones de las buenas intenciones.* ».

l'un d'entre eux, à la personne qui est mise en scène. Ainsi, il apprécie d'autant plus cette composition que le travail artistique de qualité traduit une approche « très respectueuse » de cet homme sans domicile[606].

Quant au niveau d'influence et à l'impact, 80% des sujets ont affirmé être très touchés par cette œuvre en lui accordant la note de 5 sur 5. À en juger par le nombre de témoignages recueillis, on estime que cette intervention perdurera dans la mémoire des personnes interrogées. En effet, elle donne naissance à une multitude de réflexions sur le fond, la forme, les significations possibles de cette œuvre et ses effets sur les individus qui la découvrent[607].

Plusieurs personnes ont évoqué la forte émotion qu'elle leur avait procurée. Pour deux autres, elle a fait naître l'envie de « chercher d'autres interventions sur les murs » ou de les photographier pour en conserver une trace et diffuser cette forme de témoignage[608]. Deux autres encore, regrettent que ce genre d'interventions soit punies par la loi.

Cette image a permis de relever les témoignages les plus denses et les plus aboutis de tous les panels réunis. Nous partions de l'hypothèse selon laquelle le thème contestataire primerait sur les caractéristiques esthétiques. Or, l'analyse des réponses incite à penser que la puissance de cette intervention d'art public est générée aussi bien par la qualité de ses traits, son degré d'expressivité et la préoccupation sociale qu'elle transmet. Ces trois éléments contribuent conjointement à toucher profondément le regardant, à éveiller une vive émotion qui l'incite à réfléchir aux enjeux qu'elle soulève. En outre, elle pousse certains sujets à légitimer pleinement cette pratique artistique et communicative. Partir à la recherche de nouvelles interventions d'art public, vouloir constituer une banque d'archives photographiques ou regretter qu'elles soient considérées comme illégales sont autant d'intentions qui traduisent une démarche de légitimation populaire.

---

[606] « *Me parece estéticamente muy completa./ Me interesa por la combinación de elementos reales con otros elementos, de carácter más bidimensional y no-real. / Me gustan los colores, las formas. / Dice mucho con muy poco. / Me gusta el dibujo. / Está hecha a mano alzada sin stencil. / Es artístico porque el hombre está tratado con mucho respeto. / Artístico, es que el arte es reivindicación.* ».

[607] « *Un indigente al que no se le ve más que las piernas, una imagen recurrente en nuestras calles pero que en esta ocasión se muestra como intervención artística, creando un vínculo entre la obra y la realidad. / Es una reflexión poética acerca de la pobreza en las calles de España. / Alguien duerme sobre cartones. Sólo se ven las piernas, por lo que también podría estar muerto. Lo grave en los dos casos es la indiferencia que previsiblemente genera la escena. / Una situación común en nuestras ciudades que al situarse en un escenario ficticio, el de la pintura, habla a nuestra conciencia. / Es buenísimo. / Evoca una situación social cada vez más frecuente, la de la gente sin techo. Mueve a la reflexión y remueve la conciencia. / Da la sensación de que en cualquier lugar puede haber alguien durmiendo en la calle. / Es la expresión de lo que se mueve en la sociedad. / Inminentemente eso humaniza.* ».

[608] « *Me conmueve. / Haría fotos porque si algo tiene el arte urbano es un carácter efímero. Acabará desapareciendo y es mi interés documentarlo en la medida que pueda. / Me dan ganas de seguir buscando intervenciones en el resto de las paredes, me gusta. / Lo de su legalidad, es una pena que sea considerado vandalismo. / Debería de haber mucho más arte urbano y no tendría que estar penalizado*. ».

2.4.2 L'accusation des banquiers apparue dans la rue Atocha.

Neorrabioso, *Lleváis grumos de sangre en las corbatas*, Madrid, 06.01.2013 © Neorrabioso

L'image suivante nous permet une approche comparative, en ce qu'elle formule une accusation similaire. En revanche, deux différences intéressantes sont à relever par rapport à l'intervention de Borondo : elle néglige le trait, mais investit un lieu symbolique. Le poète et slameur Neorrabioso ne manie pas les couleurs mais les mots. La beauté et l'harmonie de cette œuvre ne naîtront donc pas d'une composition picturale mais lexicale. Cette intervention singulière d'art public va-t-elle toucher les regardants ? Ses similitudes avec une inscription graffitée inciteraient à penser que de nombreux passants n'aient pas pris la peine de la lire. Dans la mesure où nous avons présenté une photographie qui a obligé les sujets à la regarder, nous ne pouvons pas savoir si cette inscription aurait été prise en compte naturellement. On peut, par contre, s'interroger sur l'appréhension du message poétique.

L'enquête, menée en janvier 2014 entre 11h et 13h, a permis de recueillir cinq témoignages qui vont nous permettre d'apporter un éclairage sur ces questions. Effectivement, comme cela était pressenti, une personne a manifesté son indifférence en déclarant que cette inscription n'aurait éveillé aucune sorte d'intérêt et qu'elle aurait poursuivi son chemin sans y prêter attention[609]. Pour le reste, les voix se répartissent entre une action contemplative et discursive.

De nouveau, comme cela avait été le cas pour quatre sujets face à la nonne achetant des préservatifs, notre démarche modifie la perception des personnes interrogées. Ainsi, l'un des sujets, qui a déclaré être indifférent à cette inscription de prime abord, a été poussé à y prêter une attention accrue et a donc été amené à modifier son jugement. Ainsi, il a fini par percevoir un message politique, tout en précisant que cela n'était pas du *street art*. Bien que « comme toutes les autres interventions de ce genre », elle présente un « message politico-social », cette inscription lui « paraît laide, sans goût » ce qui entrave la pénétration d'un quelconque message[610].

Une autre personne sondée partage ce point de vue, bien que de façon plus modérée. Elle lui accorde une certaine résonance politique. Ainsi, dit-elle, « elle ne me semble pas présenter un contenu artistique, mais plutôt un message qui peut amener les passants à la réflexion[611] ». À travers ces deux premiers témoignages, on comprend que les passants reprochent à l'intervenant une certaine négligence esthétique.

Les trois autres sujets ont opté pour un message revendicatif et valorisent, au contraire, la simplicité de sa composition, la « vigueur de son style », car elle permet d'aller « droit au but », de ne pas diluer la portée du message politique et social. L'un d'entre eux précise qu'elle opère un contraste intéressant entre un « style si simple et peu attrayant » et son « message qui comporte une image très vive ». Un autre estime qu'elle est très puissante en termes de message politique car elle désigne sans détour les « coupables d'un problème social que nous vivons en Espagne ». On peut, de nouveau, souligner l'utilisation de cette troisième personne du pluriel qui traduit un certain degré d'empathie de la part de la personne interrogée. Le doigt accusateur de Neorrabioso est clairement perçu dans cette intervention, car on retrouve de nouveau l'allusion aux « véritables coupables » qui sont ceux qui

[609] « *Me da igual.* ».
[610] « *Me parece fea, sin gusto, el mensaje está pensado, pero la forma no. Este es el tipo de street art que yo no llamaría street art, sino un mensaje escrito en una pared. Aunque como los demás incluye un mensaje político-social, no tiene un esteticismo que hace llegar el mensaje, en mi opinión.* ».
[611] « *No me parece que tenga un gran contenido artístico, pero sí un mensaje muy claro que puede llevar a la reflexión de las personas que pasan cerca.* ».

« devraient remplir les prisons »[612]. Par ailleurs, ces deux témoignages la rapprochent d'un message militant, similaire à certains traits d'esprit inscrits sur des pancartes durant des manifestations. Le troisième sujet partage cette indignation et se dit choqué par

> la situation économique dans laquelle *nous* ont plongé les banques et les caisses d'épargne. Personne n'a demandé pardon et personne n'a payé face à la justice. Ce qui était dû n'a jamais été rendu et tout est resté comme si de rien n'était, sauf la devanture de cette banque. C'est un détail, un symbole. J'espère seulement que ce n'est pas le seul moyen[613].

Ces témoignages amers et émouvants démontrent qu'une majorité des personnes interrogées s'estime victime de la crise économique et des banques. Elles accusent sans les nommer les dirigeants politiques d'avoir couvert ces entités et de ne pas avoir entrepris d'actions légales pour défendre les intérêts des citoyens et faire reconnaître devant la justice les préjudices subis. On comprend aussi indirectement qu'elles n'acceptent pas d'avoir à supporter les mesures d'austérité alors que les établissements bancaires ne semblent pas affectés le moins du monde. Le message soulevé est donc également adressé à l'attention des banques, au-delà de cette seule agence de la BBVA d'Atocha, et des élus politiques. Il constitue un moyen de faire perdurer l'indignation populaire.

Le ton est d'ailleurs principalement qualifié de « dramatique ». La métaphore du sang n'est pourtant pas expliquée par les passants. Nous la comprenions comme une allusion aux personnes s'étant donné la mort à cause de prêts contractés qui ne pouvaient plus être honorés et des situations terribles d'endettements. Mais il semblerait que les sujets de ce panel n'aient retenu que l'évocation de la douleur, plus communément ressentie. Nous ne pouvons malheureusement pas apporter de réponse sur l'intention de son auteur, Neorrabioso ayant estimé notre approche trop pragmatique[614].

---

[612] « *Es muy potente políticamente, va directa a la raíz del problema social principal que vivimos en España, señalando a los culpables.* / *Esta inscipción me parece cruda por el estilo tan simple y poco atractivo de la escritura, por el lugar en el que lo hace, porque su mensaje trae una imagen muy viva, una corbata y coagulos de sangre, porque señala a los que sí deberían llenar las cárceles.* ».

[613] « *Personalmente creo que es indignante la situación económica a la que nos ha llevado los bancos y cajas de ahorros. Nadie ha pedido perdón y nadie ha pagado frente a la justicia. No se ha devuelto lo debido y todo ha quedado como si nada, salvo la fachada de ese banco. Es un detalle, un símbolo. Sólo espero que no sea el único método.* ».

[614] Mais nous espérons pouvoir nous rendre à l'un de ses récitals afin de lui poser quelques questions. Rien ne dit qu'il accédera à notre requête mais une rencontre en personne faciliterait probablement le recueil de son témoignage.

Comme les premières réponses permettaient de le présager, les notes relatives à la qualité esthétique sont antagoniques. Sans surprise donc, les deux personnes ayant estimé que cette intervention était « laide » ou sans intérêt plastique lui ont attribué la note de 1 sur 5. On constate que le message qu'elles avaient relevé lui épargne tout de même un 0. Deux autres sujets lui accordent un 4 sur 5, considérant qu'il s'agissait là d'une tactique du scripteur pour focaliser l'attention sur le message en lui-même et le support qu'il occupait. Parmi ces deux personnes l'une d'elles a également apprécié la typographie. Le dernier sujet lui a accordé la note de 2 sur 5, regrettant une esthétique « négligée » mais relevant la présence d'une signature qui pouvait « inclure un bon nombre d'entre *nous* »[615].

L'impact et le degré d'influence remportent plus de succès puisque quatre sujets les ont estimés comme importants, en attribuant des notes de 4 à 5. Une personne a, enfin, considéré que cette intervention n'aurait pas d'incidence majeure pour elle.

En supposant qu'une inscription « coupable » avait été trouvée sur le mur d'une banque, nous sommes convaincue qu'elle n'aurait pas causé le même effet sur les regardants. Tout d'abord parce qu'ils n'auraient pas trouvé autant de pistes à interpréter que dans l'inscription de Neorrabioso. Or, nous l'avons vu, les regardants apprécient d'être sollicités intellectuellement par ces interventions spontanées. Ensuite parce que ces personnes, habituées à voir des inscriptions publiques de toutes sortes, commencent à avoir des avis tranchés à ce sujet et se montrent las des inscriptions sommaires. L'intervention de Neorrabioso échappe donc à la vindicte car elle fournit matière à réflexion et formule une accusation imagée.

Ces deux interventions permettent de constater qu'en 2014, les blessures causées par la crise économique sont encore vives et concernent une majorité des personnes qui ont répondu à nos questions. L'utilisation répétée du sujet « nous », l'empathie manifestée à la vue de ces images, la volubilité et la précision des termes employés démontrent que les témoins se sont sentis particulièrement touchés par ces peintures, quand bien même leurs techniques plastiques sont très différentes.

Les personnes interrogées ont globalement apprécié que ces artistes s'emparent de ces sujets, ce qui démontre, tout d'abord, qu'ils ont « les pieds sur terre », sont rattachés à la matérialité de la vie quotidienne, qu'ils sont animés des mêmes préoccupations que leurs concitoyens. Les sujets ont ainsi pu se raccrocher à des images qui leur « parlaient », qui les concernaient et qui étaient adressées par des personnes comme les autres, ou presque. Cette

[615] « *Un mensaje directo sin cuidar la estética y una firma que puede incluirnos a muchos.* ».

nuance concerne leur talent poétique et elle a également été appréciée par les témoins de cette enquête. Le traitement sensible de ces questions à la fois douloureuses et matérielles permet d'apporter un nouveau regard et de maintenir vive la voix contestataire. Les regardants perçoivent ainsi une forme de solidarité.

L'analyse de ces dix interventions permet de constater, tout d'abord, que les intentions des artistes sont généralement comprises et acceptées. Peu de personnes se sont montrées indifférentes aux images que nous leur demandions d'analyser. Les soixante et onze personnes interrogées affectionnent les belles images, les compositions harmonieuses, les sujets expressifs, suggestifs et drôles. Elles se montrent ouvertes aux images provocantes et aiment être quelque peu bousculées. Elles reconnaissent également certains pouvoirs performatifs à ces œuvres et apprécient de les voir mises en scène comme dans un musée. Elles adoptent ainsi des comportements parfois très similaires à ceux d'une exposition, en repérant, par exemple, la présence d'un paratexte. Les œuvres clairement délimitées –celle de Bastardilla et de Borondo– éveillent également les émotions esthétiques les plus vives.

Mais on constate que l'aspect esthétique est parfois relégué au second plan dès lors qu'intervient un message engagé, social ou politique. Cela inciterait à croire que l'art public est perçu comme un outil de communication, certes plastique, mais avant tout idéologique. Les enjeux sociaux soulevés par ces interventions sont les plus communément repérés.

En tout état de cause, plus l'image est complexe et travaillée, plus les regardants se montrent bavards et plus forte sera l'incidence de l'œuvre.

La taille de l'œuvre importe finalement assez peu. Les passants semblent avant tout apprécier qu'on leur « parle », qu'on leur communique une émotion, qu'elle soit artistique ou relève d'une forme d'engagement social, et, dans une moindre mesure, politique.

Conclusion générale

Ce travail se proposait d'explorer les différentes formes de l'art public indépendant et de mesurer les éventuels pouvoirs dont il pouvait se prévaloir. Dans sa première partie, nous avons tenté de définir les contours de cet art, de comprendre ses origines, ses moteurs, les conditions de son existence en tissant des liens de filiation avec d'autres formes d'expression murale.

En premier lieu, nous avons pu constater qu'il s'agissait d'un procédé hybride, à la croisée de l'art du Paléolithique, du muralisme, de l'art brut, des écrits publics subversifs et de différents éléments de la culture populaire.

Il partage avec l'art pariétal ce travail sur des surfaces brutes, cette volonté de s'approprier un espace, de le rendre plus familier, rassurant, mais aussi de lui conférer parfois un pouvoir performatif. Tout comme la représentation d'une bête féroce servirait à dissuader les mauvais esprits de pénétrer dans un habitat, l'invasion graphique contemporaine permettrait, par exemple, de se réapproprier un espace.

Les premiers écrits sur les murs publics traduisent cet élan naturel qui pousse les êtres vers la pratique subversive et transgressive. Certaines inscriptions de la Rome antique, spontanées, ludiques, critiques ou informatives, témoignaient d'une grande liberté de ton de leurs auteurs, comme c'est le cas des artistes publics contemporains qui apprécient de n'être soumis à aucun filtre. Par ailleurs, ces deux pratiques font se rencontrer un émetteur et un ou plusieurs récepteurs anonymes. L'art public permet de faire perdurer cette forme particulière de communication verbale, établie dans l'espace public depuis des siècles.

Mais elle ne se limite pas aux mots, elle est également iconique et picturale. De ce fait, l'expression artistique publique manifeste une préoccupation à la fois esthétique et éthique. Un rapprochement avec le muralisme mexicain pouvait donc être opéré. Il s'agit dans les deux cas de considérer la société comme inégale, sujette à des contrastes éducatifs et culturels entre les individus. Muralistes et *street* artistes conçoivent une activité artistique à la portée de tous, qui veut transmettre une composition harmonieuse et un message intelligible afin que tous les regardants puissent se les approprier et les interpréter. Les muralistes ont matérialisé une forme de démocratisation et de popularisation de l'art que les artistes qui nous intéressent ici perpétuent également dans l'espace public contemporain.

Nous l'avons vu, le philosophe John Dewey défend une approche esthétique à travers les expériences ordinaires. Les musées sont, pour lui, des institutions qui isolent les œuvres d'art et qui, plutôt que d'encourager, privent les individus d'un accès précieux à « l'expérience esthétique ». Il est donc important de « rétablir la continuité entre l'expérience esthétique et les processus normaux de l'existence », de réunir de nouveau la poésie et la *praxis*, car « les œuvres d'art sont les moyens par lesquels nous entrons, par l'imagination et les émotions […], dans d'autres formes de relations et de participations »[616].

En d'autres termes, ce parti pris d'exposition publique révèle un certain nombre d'orientations idéologiques, à commencer par le rejet de la pratique élitiste de l'art, réservé aux seuls connaisseurs « raffinés » ; la volonté de rétablir un lien direct avec le public et de rendre la création plus féconde en étant au contact du quotidien et des pratiques ordinaires, facilitant, à terme, une approche moins individualiste et moins hermétique de l'art. En outre, la démocratisation de l'expérience esthétique permet d'éviter que les gouvernements ne s'emparent de l'art, s'en servant comme d'un interlude trompeur qui rendrait la vie plus agréable et diluerait les exigences des citoyens.

De la même façon, ces artistes du domaine public, y compris les muralistes, renouent avec les modalités classiques d'exposition. Rappelons que les productions artistiques n'ont commencé à être privatisées qu'à la Renaissance, avec l'émergence d'une classe bourgeoise.

Certaines divergences nous ont également permis d'affiner davantage les contours de cette pratique contemporaine. Si le muralisme est un art officiel et reconnu d'utilité publique dans plusieurs états, bénéficiant, de ce fait, d'un certain nombre de garanties et de moyens – financiers, techniques, spatiaux– cela implique qu'il puisse parfois être soumis à une forme de contrôle ou de censure. Les interventions d'art public sont, au contraire, indépendantes et permettent à leurs auteurs une grande liberté d'action. Ils peuvent investir le support de leur choix et soumettre toutes sortes de sujets aux regardants. En revanche, ils restreignent sciemment cette autonomie géographique à certains types de supports : ceux qui renvoient d'une façon ou d'une autre à l'extension urbaine, les lieux délaissés –ils affectionnent particulièrement les ruines dans la ville– et les éléments symbolisant la société de consommation. Plus généralement, ils ont un abord que l'on peut qualifier de respectueux de l'espace public et gardent en tête la notion d'agression visuelle. La liberté d'exécution à laquelle nous faisons référence implique aussi que cette activité est uniquement financée par leurs propres deniers.

[616] John Dewey, *op. cit.*, citations relevées respectivement p. 29 et p. 382.

Une approche comparative avec l'art brut permet de compléter cette définition « par défaut » de l'art public. Les travaux du premier ne subissent pas ou peu d'influence verticale. Or, on ne peut pas en dire autant du *street art* dont la plupart des auteurs ont, non seulement, bénéficié d'une formation artistique académique, mais louent le travail de leurs prédécesseurs. Ces références sont directement perceptibles par le regardant, au moyen de clins d'œils et de citations picturales, elles sont également présentes dans les propos des artistes, sur lesquels nous nous sommes appuyée pour construire une partie de ce travail.

Art public et art brut présentent, tout de même, quelques éléments communs. Ainsi, l'art public manipule-t-il parfois, comme l'art brut, des matériaux peu nobles, des objets du quotidien et insuffle une valeur poétique à des éléments prosaïques.

Ce métissage qui caractérise le *street art* le rattache également aux inscriptions publiques contemporaines. Il s'inspire en effet de certaines pratiques contestataires présentes sur les murs d'Amérique latine comme le *papelógrafo* et la *pintada* –ces écritures simples et concises qui cherchent à se poser en contrepoids politique et médiatique–, la *leyenda* –ce trait d'esprit court et ironique, témoignage d'une jeunesse désenchantée–, et la *pixação*, cette forme d'écriture codifiée et dissidente qui investit des lieux hautement symboliques à Sao Paulo. Toutes ces pratiques, y compris l'art public, sont illégales, échappent au contrôle institutionnel et sont réalisées par la société civile pour manifester une préoccupation sociale.

Enfin, bien que le degré de filiation soit discuté, surtout parmi les pratiquants de l'une ou de l'autre école, un lien fort unit l'art public au graffiti *Hip Hop*. S'il nous est permis d'exprimer un avis, nous sommes tentée de rejoindre Dos Jotas, pour qui le *street art* doit sa vitalité actuelle à cette pratique subversive. Il est vrai que le propos et les attentes de ces deux types d'intervenants publics peuvent présenter quelques dissensions. En règle générale, les graffeurs s'inscrivent dans une démarche invasive et excluante tandis que les artistes publics privilégient la qualité à la quantité et s'ouvrent à tous types de récepteurs.

En revanche, art public indépendant et graffiti sont deux pratiques illégales et dissidentes qui revendiquent une liberté d'action face à une société qu'elles accusent de différents maux. Elles se constituent à la fois en témoin d'une époque et en outil qui tente de désarticuler certains mécanismes sociétaux. Parmi ces dysfonctionnements, on relève la perception de l'anonymat comme vecteur de la dislocation des relations sociales. L'espace public est perçu plus ou moins consciemment comme déshumanisant, aliénant, en ce qu'il entraverait les échanges et freinerait la capacité réflexive et décisionnelle des individus.

La rue est donc investie car ces intervenants ont le sentiment qu'elle perd peu à peu ses attributs en tant que lieu partagé, susceptible de permettre la mixité culturelle et sociale. Il faut donc prendre ces manifestations comme le résultat de la prise de conscience de l'anomie et de la surmodernité, les œuvres de graffiti et de post graffiti se posant en réaction à des espaces qui génèrent l'introversion.

Qu'ils soient assimilés à la culture *Hip Hop* ou *street* artistique, ces acteurs ont plutôt tendance à jouer avec la notion d'anonymat car elle leur permet non seulement de passer par un prisme grossissant les effets indésirables de la ville sur les individus, mais aussi de se protéger des poursuites, de jouer au « gendarme et au voleur » avec les autorités et d'adopter une liberté d'expression totale[617]. L'anthropologue Colette Petonnet nous éclaire à ce sujet. Pour elle, l'anonymat garantit la véracité et la sincérité de ces démarches.

> En situation d'anonymat parfait la parole est libre comme l'air, sans attache ni dépositaire. Elle n'interfère avec rien, celui qui la reçoit n'est personne, elle n'est donc pas susceptible d'être détournée ni trahie. C'est pourquoi elle est vraie, quelle que soit la part de lui-même, réelle ou fantasmatique, que l'individu choisit de livrer[618].

Graffeurs et artistes publics osent donc davantage, l'image remplaçant parfois les mots, ils vont droit au but sans s'embarrasser des égards et des règles propres à la communication orale.

Par ailleurs, ils s'affranchissent d'un comportement social généralisé et diffusent des formes artistiques en réaction à un certain nombre de conformismes. S'il s'agit des normes académiques pour les artistes publics, les scripteurs *Hip Hop* imposent également de nouvelles règles graphiques. Ces deux pratiques luttent, à leur manière, contre une culture dominante et opèrent une rupture face aux modalités d'expression et d'exposition.

En outre, elles contribuent, comme le faisait remarquer l'anthropologue Michel Agier, à « occulter la misère urbaine » ou à attirer le regard des passants sur des éléments bien précis du panorama urbain. Nous l'avons vu, ces formes colorées investissent des espaces impensés, c'est-à-dire des lieux laissés à l'abandon par les pouvoirs publics comme les quartiers de

[617] On ne peut pas exclure la recherche de la notoriété commune à ces deux pratiques, étant entendu que cette notoriété est toute relative pour le graffeur *Hip Hop* qui signe de son pseudonyme. Même s'il s'agit d'une minorité, certains artistes publics signent en effet leurs interventions. À l'instar des graffeurs qui envisagent la rue comme un tremplin, ces individus n'ayant pas pu exposer dans une galerie peuvent trouver dans l'espace partagé un palliatif à cette frustration. Mais cela ne concerne aucun des artistes que nous avons interrogés : seul Borondo signe ses interventions publiques de son patronyme, or, il ne le fait pas par vanité ou recherche de la gloire mais pour opérer un contraste et appliquer dans la rue le paratexte classique d'une toile. En tout état de cause, les artistes publics investissent généralement la rue par conviction et par rejet des mécanismes institutionnels plutôt que pour entrer dans ces circuits.

[618] Colette Petonnet, « L'anonymat ou la [...] », *op. cit.*, p. 257.

bidonvilles, et des espaces trop pensés, quartiers exclusifs ou commercialisés à outrance et grands ensembles commerciaux. Graffiti et art public sont des manifestations à la fois individuelles et collectives qui matérialisent une plainte contre une puissance, qu'elle soit politique, médiatique, artistique ou encore économique et forment de nouvelles modalités de la contestation.

En somme, l'un doit beaucoup à l'autre, mais l'art public se démarque au moyen d'un certain nombre d'éléments constitutifs qui pourraient contribuer à nuancer les constats désabusés d'une jeunesse apathique et narcissique ou d'une création artistique désinvolte et intéressée. Rappelons que Gilles Lipovetsky caractérisait le sujet postmoderne par une « prédominance de l'individuel sur l'universel, du psychologique sur l'idéologique, de la communication sur la politisation, de la diversité sur l'homogénéité, du permissif sur le coercitif »[619].

Reconnaissons tout d'abord que l'art public s'inscrit parfois dans cette « tradition » postmoderne. Le caractère éphémère et séducteur relevé par Gilles Lipovetsky lui correspond ainsi parfaitement[620]. Ce qui fonde l'observation du premier repose, bien sûr, sur ses conditions d'existence et l'espace dans lequel il s'inscrit. Nous l'avons vu, l'œuvre d'art autrefois constituait un témoignage pérenne d'une époque donnée, cela ne correspond en rien à une œuvre d'art public, ponctuelle et éphémère. Comme l'a dit Gérard Imbert à propos des manifestations répondant au suffixe « post », leur existence relève davantage du verbe *estar* que du verbe *ser*[621]. En revanche, la vision utopique de l'espace public, qui peut se dégager de ces interventions ou qui est exprimée par certains artistes, dévoile un regard à la fois porté sur le passé, sur le présent et orienté prospectivement. Le propos de certaines de ces œuvres pourrait donc bien correspondre à un verbe *ser* qui, de surcroît, se conjuguerait au futur.

Quant au second, on ne peut que relever la volonté et la capacité manifestes de l'art public à séduire les regardants. Les intervenants cherchent, par différents moyens, à capter l'attention des passants, à les charmer, à les faire adhérer à une idée ou à un concept. Les couleurs, les citations picturales, le maniement de l'humour établissent un certain degré de complicité entre le regardant, l'œuvre, l'artiste et l'espace dans lequel ils s'inscrivent. La perception d'une intention par le passant fait naître une satisfaction intellectuelle voire une forme d'émulation qui encouragent certains, nous l'avons constaté dans les témoignages, à intervenir eux aussi et à proposer d'autres clins d'œil, d'autres traits d'esprit dans l'espace

[619] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 219.
[620] Il évoque un « monde qui a érigé la forme mode, c'est-à-dire l'éphémère et la séduction, en clé de voûte de la vie collective », Gilles Lipovetsky cité par Sophie Bilemdjian, *Dictionnaire [...]*, *op. cit.*, p. 575.
[621] Gérard Imbert, cité par Bernard Bessière dans *La culture espagnole [...], op. cit*, p. 268.

public. Ces atours formels, humoristiques ou intericoniques participent donc de cette volonté de séduire, mais, en tant qu'éléments instaurateurs d'une forme de connivence, ils deviennent également des vecteurs de socialisation.

L'art public peut être considéré, selon le point de vue que l'on adopte, comme une pratique hétérogène. Ainsi, à l'échelle d'une ville comme Madrid, on a pu constater que les formes et les sujets présentés dans l'espace public étaient très variés. Aussi, il est parfaitement concevable que ces actions prises individuellement n'aient ni valeur, ni poids, ni même véritable sens. En revanche, la répétition de ces formes singulières d'expression plastique permet la constitution d'un ensemble significatif de signes, c'est même, comme le disait Béatrice Fraenkel, la dispersion de ces interventions dans une même ville qui lui concède un poids et une « force performative »[622]. Dans cette perspective, on peut admettre que l'homogénéité de l'art public est fondée sur la répétition de conduites individuelles.

Quant à son caractère permissif, il est difficilement réfutable. Les artistes, en s'inscrivant très clairement dans une démarche qui se dégage de nombreuses contraintes, revendiquent leur pleine liberté individuelle et créative. Ils correspondent, de ce fait, au portrait « type » du sujet postmoderne. L'un de ses attributs renvoie, en effet, à un individualisme exacerbé. Or, il s'agit bien d'une démarche individuelle.

On pourrait s'interroger à présent sur le rapport au monde narcissique dont cette pratique témoignerait. Dans cette perspective, il serait possible de considérer que l'invasion de ces figures ne relèverait que de la satisfaction égocentrique de leurs auteurs. Gaston Goumaz, à propos des graffeurs, posait la question en ces termes :

> S'agit-il d'individus doués, mais dont le talent, de manière humiliante, n'a pas trouvé de débouché officiel au sein de notre société et qui, en exprimant ainsi leur amertume, tentent de réparer quelque peu la blessure narcissique qui leur a été infligée ? Ou au contraire avons-nous à faire à des artistes déjà avérés, mais qui, lassés d'un fonctionnement trop banal, recherchent une diversion dans les *tags*[623] ?

Bien que l'abord de la pratique *Hip Hop*, limitée aux seuls *tags*, soit quelque peu réducteur, il est intéressant de constater ici que cette réflexion correspond très bien au graffeur, mais pas –ou plutôt, plus– à l'artiste public. Cette vision est clairement empruntée d'un postmodernisme que l'on pourrait qualifier de pessimiste. Les termes « amertume », « blessures », « narcissiques », « lassés », « banal » et « diversion » renvoient, en effet, à cette

[622] Béatrice Fraenkel, « Actes d'écriture [...] », *op. cit.*, p. 109.
[623] Gaston Goumaz, *Genève, Du graffiti aux tag*s, Neuchâtel, Éditions Ides et Calendes, 2000, p. 7.

image d'une jeunesse désabusée, désengagée, ne trouvant réconfort que dans les plaisirs passagers et les loisirs digestes. S'il est vrai, et c'est regrettable, qu'une partie de la jeunesse peut correspondre à ce cliché, les artistes publics et les jeunes adultes de notre panel permettent fort heureusement de contredire cette perspective inquiétante. Et à plus forte raison les artistes publics espagnols qui font preuve d'un taux d'interventions particulièrement élevé, adoptant, qui plus est, un parti pris idéologique. Cette observation de Gaston Goumaz nous permet donc de constater qu'une évolution s'est opérée, que la pratique artistique publique permet d'observer un glissement vers un nouveau rapport au monde de ces individus.

Les réflexions qui s'articulent autour de leurs démarches respectives, et dont nous avons rendu compte dans la troisième partie de ce travail, démontrent que c'est précisément la perception de différentes tensions sociétales aboutissant à un individualisme exacerbé qui motive leurs actions. Par ailleurs, il faut considérer que, dans une société contemporaine tendant vers l'égoïsme, le temps consacré à ces interventions, les moyens techniques et financiers mis en œuvre et les risques pris tendraient à nier l'individualité narcissique.

Effectivement, l'art public est le fruit d'une conception permissive de l'existence et peut donc être considéré, d'un point de vue formel, comme une pratique individuelle et hétérogène. Mais cela nous conduit à penser que le rapport entre la « communication et la politisation » et celui du « psychologique et de l'idéologique » n'est plus ascendant mais équivalent.

Ainsi, les artistes publics sont effectivement très au fait des outils de la communication : ils partagent avec les publicitaires un certain nombre de compétences, adoptent un mode de diffusion de masse et connaissent parfaitement les enjeux liés à l'exercice de la parole publique. Pour autant, cette capacité communicative est mise en place parce qu'elle accompagne une préoccupation éthique. Le panorama présenté dans la deuxième partie de ce travail fait état d'un certain nombre d'interventions qui traduisent les intentions militantes plus ou moins manifestes de la part de ces artistes. L'engagement peut être lié à la culture, à des enjeux sociaux et adopte parfois des tonalités clairement politiques. De la même façon, dans la dernière partie, où sont présentées les différentes conceptions sociétales et approches de la pratique de ces artistes, nous voyons que celles-ci traduisent une préoccupation pour la question du rôle du citoyen dans la société contemporaine.

Tout en adoptant une grande prudence du fait de la modestie géographique et thématique de notre étude, ces éléments inciteraient à penser que l'art public pourrait constituer une forme transitoire et augurer d'une nouvelle ère, caractérisée par une approche sensible différente et un « nouveau type de socialité »[624]. Nous reprendrons en partie l'expression de Clara Lamireau, qui a travaillé sur les graffiti du métro parisien et qui parlait « d'écrits du seuil »[625]. L'art public pourrait bien être une pratique du seuil, à cheval entre une postmodernité détachée des enjeux politiques, des valeurs collectives et une époque contemporaine qui, tout en conservant certaines caractéristiques du postmodernisme, a pris conscience des tares d'une société narcissique à outrance et du danger potentiel du désinvestissement politique.

Les interventions d'art public pourraient-elles donc participer de l'émergence de ce que les sociologues actuels nomment les « nouveaux mouvements sociaux », qui prennent forme pour contourner les modalités « routinisées de participation politique »[626]? Alberto Melucci évoque ce nouveau rapport de la pratique revendicative comme

> une politisation de la sphère privée, une vive attention à la dimension corporelle, un intérêt pour les "marges" et la déviance, un désir d'autonomie et d'indépendance à l'égard de l'État et de ses appareils de contrôle social, [...] un fort accent sur la solidarité, la spontanéité et la participation directe, un rejet des hiérarchies, de l'autorité et de la délégation des pouvoirs[627].

Jérôme Lafargue, dans son ouvrage consacré à la protestation collective, précise qu'il s'agit d'individus en majorité orientés à gauche dont l'action est caractérisée par une « expérience subjective et expressive » qu'ils opposent aux « logiques instrumentales du "système" »[628]. Ces acteurs, liés à la contre-culture, « ne sont ni socialement marginaux ni menacés économiquement et n'évoluent pas dans les sphères de la sous-culture »[629]. Tout comme les artistes publics, ils cherchent à « préserver [leur] autonomie et à faciliter l'individuation des conduites ». Ils « contestent et déplacent en quelque sorte les règles du jeu

[624] Sophie Bilemdjian, *op. cit.*, p. 572.
[625] Clara Lamireau, *Écritures de traverse [...], op. cit*., p. 58.
[626] Lilian Mathieu, *Comment lutter [...]*, *op. cit*., p. 23.
[627] Lilian Mathieu cite l'article « The new social movements : a theoretical approach » écrit par Alberto Melucci, *ibid.*, p. 30.
[628] François Dubet, « Les nouveaux mouvements sociaux », in *Action collective et mouvements sociaux*, Paris, P.U.F., 1993, p. 69.
[629] Jérôme Lafargue, *La protestation collective*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 46.

politique et manifestent un intérêt pour le jeu démocratique ». Ils font même preuve « d'une conception exigeante de la démocratie, proche des individus concrets, soucieuse de répondre aux défis d'une société ouverte et plurielle »[630].

Bien que ces caractéristiques présentent des similitudes assez frappantes avec le travail et les propos des artistes publics que nous avons interrogés, il serait précipité donc non pertinent de considérer cette pratique comme un mouvement social et de valider son incidence directement politique sur les individus.

Certes, le rôle d'artiste est, pour certains comme Dos Jotas, Olaf, Noaz ou Frágil, indissociable de celui de citoyen. Une porosité existe entre leur point de vue éthique et esthétique et détermine leur façon d'apparaître au monde. D'autres comme Nuria Mora et Borondo ont un rapport à leur pratique orienté vers la réflexion esthétique, mais sont conscients que leurs interventions sous-tendent des préoccupations éthiques. Pour autant, les artistes publics qui ont bien voulu témoigner se placent avant tout sur un terrain esthétique et non militant.

En outre, les passants interrogés n'associent pas clairement art public et engagement. Même si sa capacité politique a été relevée par certains sujets, la majorité apprécie avant tout le caractère séduisant et bien intentionné de ces interventions.

Enfin, cette pratique n'est pas pensée comme un projet commun par un groupe de personnes. Il s'agit plutôt, comme nous l'avons vu, de la somme d'entreprises individuelles. Si elle acquiert une certaine force représentative et performative, on parlera plus facilement d'un mouvement indépendant ou, pour emprunter l'expression au sociologue Asef Bayat, de *social non-movement*, pour faire référence aux actions de ceux qu'il appelle les « gens ordinaires ». Il entend par non-mouvement social les « actions collectives d'acteurs non-collectifs » qui usent de

> courage et de créativité pour défendre la volonté collective en dépit de la somme d'individualités, afin de détourner les contraintes, en utilisant ce qui est à disposition et en découvrant de nouveaux espaces pour se faire voir, entendre, sentir et se réaliser[631].

[630] Didier Chabanet, *op. cit.*, p. 372-373.

[631] « *courage and creativity to assert collective will in spite of all odds, to circumvent constraints, utilizing what is available and discovering new spaces within which to make oneself heard, seen, felt, and realized* », Asef Bayat, *Life as Politics. How Ordinary People Change the Middle East*, Stanford University Press, 2009, p. 26.

Ces interventions artistiques peuvent établir un rapport de force avec les institutions et peut-être parvenir, à plus long terme, à modifier l'ordre établi, mais seulement si elles s'inscrivent dans un plus large panel d'actions citoyennes et cohabitent avec les anciennes, mais surtout avec les nouvelles modalités de la contestation, plus clairement engagées et mobilisatrices comme celle du 15-M. Ainsi lors de la grève générale du 29 mars 2012, sur la photographie de Carlos Rosillo parue dans *El País,* pouvait-on voir cohabiter les banderoles de l'UGT, les drapeaux, de la Catalogne, de la République ou encore du mouvement *gay* avec des pochoirs d'art public et notamment l'œuvre *No nos representan* réalisée par Noaz[632].

Une étude réalisée sur un plus large groupe et à une échelle géographique plus ample pourrait permettre de mesurer jusqu'à quel point ces formes ont une incidence sur la conscience publique et sur la capacité à mobiliser l'esprit d'engagement des citoyens. Pour le moment, nous nous limiterons à constater que cette modalité a le mérite de témoigner du transfert de la démocratie dans une pratique quotidienne et de la capacité d'action de la société civile espagnole. Elle permet d'entretenir un esprit critique et de maintenir une forme de protestation et de résistance citoyenne.

[632] http://politica.elpais.com/politica/2012/11/14/album/1352870547_620716.html#1352870547_620716_1352908769.

Bibliographie

• Art pariétal, graffiti romains et art brut

BATAILLE Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art*, Genève, Skira Flammarion, 1980

BREUIL Henri, *Quatre cents siècles d'art pariétal*. *Les cavernes ornées de l'âge du renne,* Paris, Centre d'Études et de documentation préhistorique de Montignac, 1952

BONCOMPAIN Claude, *Le Facteur Cheval, piéton de Hauterives*, Valence, Éditions le Bouquin-Peuple Libre, 1988

DI LUCA Canali, CAVALLO Guglielmo, *Graffiti latini: scrivere sui muri a Roma antica*, Milan, Bompiani, 1991

DUBUFFET Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, 1973

GARRUCCI Raphaël, *Inscriptions gravées au trait sur les murs de Pompéi*, Bruxelles, Librairie de J-B de Mortier, 1854

LEROI-GOUHRAN André, *Introduction à l'art pariétal Paléolithique*, Milan, Jac Book, 1980

MOREAU Philippe, *Sur les murs de Pompéi, choix d'inscriptions latines*, Paris, Imprimerie Nationale, 1993

THEVOZ Michel, *L'art brut,* Genève, Skira, 1975

• Graffiti contemporain

ALACEVITCH Francesco et **Alessandro**, *Mémoire d'un art perdu : les graffitis sur les murs de Berlin*, Rome, Gremese, 1991

APPUNH Klaus, *Graffiti. Kunst auf Mauern* (*L'art sur les murs*), Dormund, Harenberg, 1982

ARA GAMAZO (de) Éric, *Graffiti'art, pochoirs politiques. Chronique d'une décennie,* Paris, Éditions de l'Aube, 1992

ARRANZ Angel, *Graffiti en Madrid. Enero 1985 - Junio 1994*, Thèse dirigée par Mariano de Blas Ortega, Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense, 1995

BAILY Jean-Christophe, *Sérigraffitis*, photographies de Joerg Huber, Paris, Hazan, 1986

BEN YAKLEF Tarek, DORIATH Sylvain, *Paris tonkar*, Paris, Éditions Florent Massot, 1991

BERTI Gabriela, *Pioneros del graffiti en España*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2010

BESANÇON Julien, *Mai 68, les murs ont la parole*, Paris, Tchou éditeur, 2007

BISCHOFF Gautier, MALLAND Julien, *Kapital, Un an de graffiti à Paris*, Paris, Éditions Alternatives, 2000

BUSQUETS Stéphanie, FELONNEAU Marie-Line, *Tags et graffs, les jeunes à la conquête de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2001

BRASSAÏ *Graffitis*, Paris, Flammarion, 1993, éd. originale de 1936

CANO Genis, RABUÑAL Anxel, *Barcelona murs*, Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 1991

CASTELMAN Craig, *Getting up : subway graffiti in New York*, New-York, MIT Press, 1982

CASTILLO GOMEZ Antonio, *Letras bajo sospecha*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2005

CHALFANT Henry, COOPER Martha, *Subway art*, Londres, Thames and Hudson, 2002

CHALFANT Henry, PRIGOFF James, *Spraycan art*, Londres, Thames and Hudson, 2001

CHASTANET François, *Pixação Sao Paulo Signature*, Paris, Ginko Press, 2007

COLLECTIF, *Arts et expressions populaires, graffs, inscriptions murales. Bandes dessinées et kitsch*, colloque Université de Nîmes, ACME et RIRESC, Imagies n° 2, 1998

COLLECTIF, *Graffiti art*, photographies et présentation de Éric de Ara Gamazo, La Tour d'Aigues, L'Aube, 1992

COLLECTIF, *Les arts de la rue*, courrier de l'U.N.E.S.C.O., avril 1992

COLLECTIF, *Mai 68 s'affiche,* Limoges, A.G.E.L. – U.N.E.F., 1995

COLLECTIF, *Murs peints*, Lyon, Cité de la création, Les créations du Pélican, 1994

DIEGO (de) Jesús, *Graffiti. La palabra y la imagen*, Barcelone, Los libros de la frontera, 2000

DROUIN Michel, *Paris murmure : 20 ans de graphisme populaire*, Paris, Éditions Dittmar, 2006

DURAND Dominique, BOULOGNE Daniel, *Le livre du mur peint : art et technique*, Paris, Syros- Alternatives, 1991

FIGUEROA SAAVEDRA Fernando, *El graffiti Movement en Vallecas, historia estética y cociología de una subcultura urbana, 1980-1996*, Thèse de Doctorat dirigée par Jaime Brihuega Sierra, Universidad Complutense de Madrid, 1999

GARÍ Joan, *Signes sobre pedres*, Valencia, Universitat de València, 1993

- *La conversación mural : ensayo para una lectura del graffiti*, Madrid, Fundesco, 1995

GIMENO BLAY Francisco, MANDIGORRA LLAVATA María Luz, *Los muros tienen la palabra*, Seminario Internacional de Estudios sobre la Cultura Escrita, Valencia, Universitat de València, 1997

GOLDSTEIN Joël, PERROTA Alexandre, *Let's more, let's tag !*, Genève, Annales n°31 de l'Institut d'Études Sociales, 1992

GONZÁLEZ Alejandro, *Graffiti II. Es como hablar con la pared*, Córdoba, éd. Narvaja,1994

HAUSER Régis, *Les murs se marrent*, Paris, Manya, 1992

HILDEBRAND Rainer, *Die Mauer spricht. The wall speaks*, Berlin, Verlag Haus am Checkpoint Charlie, 1982

HUBER Joerg, *Paris graffiti*, Londres, Thames and Hudson, Paris, Hazan, 1986

KENDRICK Mathieu, OLIVES Lionel, *La France d'en bas : le graffiti dans le sud*, Paris, Alternatives, 2003

KLASEN Peter, *Le mur de Berlin*, Angers, Éditions Présence de l'art contemporain en Anjou, 1988

KOKOREFF Michel, *Le Lisse et l'incisif. Les tags dans le métro*, Paris, Institut de recherche et d'information socio-économique, 1990

LANDENBERG Jean-Pierre, **GOUMAZ Gaston**, *Genève, Du graffiti aux tags*, Neuchâtel, Éditions Idée et Calendes, 2000

LANI-BAYLE Martine, *Du tag au graff'art, les messages de l'expression murale graffités*, Marseille, Editions de l'Homme & Perspectives, 1993

LAMIREAU Clara, *Écritures de traverse, graffiti du métro parisien*, Mémoire de DEA, EHESS, 2004

LEVEQUE Jean-Jacques, **AVILA Alain**, *Le mur de Berlin*, Paris, Area, 1988

MAILER Norman, KURLANSKY Mervyn, NAAR Jon, *Graffitis de New-York*, Paris, Edition du chêne, 1974

MAINDON Laurent, *Berlin, mémoire d'un mur,* Nantes, Ouest-Éditions, 1990

MANGLER Christophe, *Berlin city language,* Munich, Prestel, 2006

MARCONOT Jean-Marie, *Le langage des murs, du graff au graffiti*, Montpellier, Direction des Affaires Culturelles Languedoc-Roussillon, 1995

MARZULLO Osvaldo, *¡Viva el graffiti!*, Buenos Aires, Galerna, 1988

MILLER Ivor, *Aerosol Kingdom, Subway painters of New York City*, Jackson Canada, University press of Mississippi, 2002

MOUCHTOURIS Antigone, *Actualité graffiti, actes du colloque,* Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2007

POMEY Patrice, *Récit d'une aventure, les graffitis marins de Délos*, Marseille, Musée d'Histoire, 1992

RIOUT Denis, *Le livre du graffiti*, Éditions Alternatives, 1990

TESSIER Yvan, *Paris. Art libre dans la ville*, Editions Herscher, 1991

VAILLANT Maryse, BOURQUIN Jacques, *Les tags et la ville*, Compte-rendu de la journée d'études CFE-PJJ, Vaucresson, CFE-PFF/CNEF, 14 juin 1990

VANHAMME Marie, LOUBON Pierre, *Arts en friches : usines désaffectées ; fabriques imaginaires*, Paris, Alternatives, 2001

VULBEAU Alain, *Du tag au tag*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992

WALDENBURG Hermann, *Berliner Mauerbilder : The Berlin Wall Bood : art libre sur le mur*, Berlin, Éditions Nicolaï, 1992

WLASSIKOFF Michel, *Mai 68 : l'affiche en héritage*, Paris, Alternatives, 2008

• Art public : muralisme et *street art*

ARDENNE Paul, MAERTENS Marie, *100 artistes du Street Art*, Paris, Éditions La Martinière, 2011

BOU Louis, *Street art*, Barcelone, Monsa Publications, 2010

BURNS Kelly, *I NY : New York street art,* Berlin, Die Gestalten Verlag, 2005

COLLECTIF, *Anart, graffitis, graffs et tag*, Paris, les Éditeurs libres, 2006

COLLECTIF, *Dada, l'art dans la rue*, Paris, Edition Mango, 2006

COLLECTIF, *Graff it ! n° 30*, Paris, Graff it ! productions, avril-juin 2009

COLLECTIF, *Granada Graffiti 2005_1989*, El Lunes, Grenade, 2005

COLLECTIF, *Izastikup : a unique collection of stickers*, compilation de B0130, The Don, Microbo, Rome, Drago Arts & Communication, 2005

COLLECTIF, *Mix art, l'art liberté*, Paris, Editions Ariana, 2009

COLLECTIF, *Mural y luces*, Caracas, Ejército Comunicacional de Liberación, 2011

COLLECTIF, *Souvenirs de Paris,* Blek, Olivier Stak, André, Space Invader, Sam Bern, HNT, Paris, Imprimerie Stipa, 2001

COLLECTIF, *Stick'Em Up,* Londres, Booth-Clibborn, 2002

COLLECTIF, *Street art : Characters*, Barcelone, Monsa, 2007

COLLECTIF, *Street art : Stickers*, Barcelone, Monsa, 2007

DEVILLE Nicolas, MASSÉ Marie-Pierre, PINET Josiane, *Vite fait, bien fait : pochoirs*, Paris, Alternatives, 1986

ESPAGNOL Laetitia, *Le Chicago Mural Group*, Paris, L'Harmattan, 2006

GANZ Nicholas, *Planète graffiti*, Paris, Editions Pyramid, 2004

- *Planète graffiti version filles*, Paris, Editions Pyramid, 2006

GASTMAN Roger, NEELON Caleb, SMYRSKI Anthony, *Planète street*, Paris, Editions Pyramid, 2007

GARCÍA POVEDA José, *Pintadas 80, 90, 00*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2006

GERRIT Peters, REISSER Mirko, ZALHLMANN Heiko, *Urban discipline : Graffiti art 2002*, Hambourg, Getting up, 2002

GRÉVY Fabienne, *Paris graffiti*, Paris, La Martinière, 2008

HIDALGO CANALES Juan, *Poliniza 09*, Valence, Universitat Politècnica de València, 2010

HUNDERTMARK Christian, *The art of rebellion : the world of street art,* Corte Madrea, Gingko Press, 2005

- *The art of rebellion 2 : world of urban art activism*, Mainaschaff, Publikat, 2006

LEMOINE Stéphanie, TERRAL Julien, *In situ : un panorama de l'art urbain de 1975 à nos jours*, Paris, Alternatives, 2005

LONGHI Samantha, *Stencil History X,* Paris, Éditions C215, 2007

MAC NAUGHTON Axel, *London street art*, Munich, Prestel, 2006

MANCO Tristan, *Street logo*, Londres, Thames & Hudson, 2004

- *Stencil graffiti,* Londres, Thames & Hudson, 2005

PUIG Rosa, *Barcelona 1000 graffiti*, Barcelone, Editorial Gustavo Gili, 2008

VIAUD Ambre, *Street art, un musée à ciel ouvert*, Paris, Palettes, 2011

WACLAWEK Anna, *Street art et graffiti*, Paris, Thames and Hudson, 2012

WALDE Claudia, *Sticker City : l'art du graffiti papier,* Paris, Pyramid Éditions, 2007

ZIMMERMANN Sven, *Berlin Street art,* Munich, Prestel, 2006

• Monographies

EMMERLING Leonhard, *Jean-Michel Basquiat : 1960-1988*, Londres, Taschen, 2003

FAUCHEUR Jean, *Jusque-là tout va bien !*, Paris, Critères Éditions, 2004

JACE, *Défense d'afficher*, s.l., autoproduction, 1999

- *Les spasmes urbains*, s.l., autoproduction, 2001

- *Le petit livre rouge,* s.l., autoproduction, 2003

JEF AÉROSOL, *VIP*, Paris, Alternatives, 2007

JR, LADY LY, *Carnet de rue,* Lyon, Free Press, 2005

- *28 millimètres : portraits d'une génération*, Paris, Alternatives, 2006

- *Face 2 face*, Paris, Alternatives, 2007

KANARDO, *Art de rue : worldwide street stuff,* Lyon, Free Press, coll. Minibook, 2004

L'ATLAS, *L'Art du sens*, Paris, Critères Éditions, 2004

MESNAGER, Jérôme, *20 ans qu'il court*, Paris Critères Éditions, 2004

MISS TIC, *Je ne fais que passer,* Paris, Éditions Florence Massot, 1998

- *Miss Tic in Paris*, Paris, Critères Éditions/Paris Musées, 2005

MOSKO, *Peignez la girafe*, Paris, Critères Éditions, 2004

PAELLA CHIMICOS, *1985-1999, Monologue à bâtons rompus*, s.l., 1998

SEX, El niño de las pinturas, *A través del muro*, Grenade, Liceo gráfico, 2007

SPACE INVADER, *L'invasion de Paris,* Paris, Éditions Franck Slama, 2003

SPEEDY GRAPHITO, CRESSON, Daniel, *L'Aventure intérieure,* Paris, Critères Éditions, 2004

VUILLE, Thoma, *M. Chat*, Paris, Éditions Alternatives, 2010

• Catalogues d'expositions

Centre Georges Pompidou, *Graffiti et société*, Paris, 1981

- *Les murs murmurent, ils crient, ils chantent*, Paris, 1982

Fondation Cartier, *Nés dans la rue*, Paris, 2011

Galerie Sydney Janis, *Post graffiti*, New York, 1983

La Base 01, *Kami, catalogue d'exposition*, Paris, 2003

- *Obey Giant, catalogue d'exposition*, Paris, 2003

Le Grand Palais, *Tag et graff au Grand Palais, la collection Gallizia*, Paris, Connaissance des arts, 2009

MOMA (New-York), **The Art Institute** (Chicago), **Museum of Contemporary Art** (Los Angeles), *High and low, Modern art, Popular culture*, Los Angeles, 1990-1991

Musée de Vire, *Futura 2000*, *œuvres récentes*, Vire, 1999

Taxie Gallery, *Le graffiti dans tous ses états*, Paris, 1992

• Approches théoriques de l'art : histoire, sociologie, anthropologie, esthétique

ADAMS Dennis, *Public difference : architecture shame*, New York, Christine Burgin Gallery, 1989

ARDENNE Paul, *L'image corps, figure de l'humain dans l'art du vingtième siècle*, Paris, Editions du regard, 2001

BALASINSKI Justyne, MATHIEU Lilian, *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Res Publica », 2006

BESSIERE Bernard, *Vingt ans de création espagnole, 1975 – 1995*, Paris, Nathan, 1995

BETHUNE Christian, *Le rap, une esthétique hors la loi*, Paris, Autrement, 1999

BOURDIEU Pierre, *L'amour de l'art, les musées et leur public*, Paris, Minuit, 1966

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992

BRASSAÏ *Conversations avec Picasso*, Paris, Gallimard, 1964

CHALUMEAU Jean-Luc, *L'art dans la ville*, Paris, Cercle d'art, 2000

COLLECTIF, *Ecrits sur l'art*, Neuchâtel, Editions Ides et Calendes, 1996

COLLECTIF, *L'art et la ville*, Paris, La Documentation Française, 1990

COLLECTIF, *Patrimoine, tags et graffs dans la ville*, Bordeaux, Centre régional de documentation pédagogique d'Aquitaine, 2004

EYERMAN Ron, JAMISON Andrew, *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

EPSTEIN Ariela, *¡ Arriba los que luchan ! Culture politique sur les murs de Montevideo*, thèse de Doctorat, sous la direction de Marlène Albert Llorca et de Modesta Suárez, Université Toulouse le Mirail, soutenue le 28.06.2010

GARCÍA CANCLINI Nestor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1990

HAROUEL Jean-Louis, *Cultures et contre-cultures,* Paris, P.U.F., 1994

JEUDY Henri-Pierre, *Les usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999

LAFARGUE Loïc, *Politique du hip-hop. Action publique et cultures urbaines*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2008

LAFORTUNE Jacky, *Les crayeurs de rue et l'espace graphique*, Paris, L'Harmattan, collection Champs visuels, 2000

LENGLET Roger, *Le griffonnage : esthétique des gestes machinaux*, Paris, Bourin, 1992

LITVAK Lily, *La mirada roja. Estética y arte del anarquismo (1880-1913)*, Barcelone, Ediciones del Serbal, 1998

ROCHLITZ Rainer, *Subvertion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 1994

SANTINO Jack, *Signs of War and Peace: Social Conflict and the Uses of Symbols in Public in Northern Ireland*, London, Palgrave Macmillan, 2004

SUÁREZ Alicia, VIDAL Merce, *Histoire Universelle de l'art. Le XXº siècle*, Paris, Larousse, 1990

SENNET Richard, *La ville à vue d'œil*, Paris, Plon, 1992

SCHILLER Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier Montaigne, 1976

SHUSTERMAN Richard, *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétisme populaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1992

STENCIL PROJECT, *Paris 2004,* Paris, Critères Éditions, 2004

SUAREZ GARCIA Francisco, *Proceso y documentación en el arte contemporáneo : las pintadas urbanas*, Salamanque, Universidad de Salamanca, 1997

TEULE Thierry, *De la pratique du tag au phénomène tag, analyse du processus de socialisation*, Perpignan, Faculté pluridisciplinaire des Sciences humaines juridiques économiques et sociales, 1997

WOODWARD Jason Dax, *How to read graffiti*, Athènes, Chromopolis, 1999

TIGHT Armada, *Style, (R)evolutions of Aerosol Linguistics*, Viterbo, Nuevo Equilibri, 1996

• Sociologie, ethnologie et anthropologie

AUGÉ Marc, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité,* Paris, Seuil, 1992

AUGOYARD Jean-François, *Pas à pas, essai sur le cheminement quotidien en milieu urbain*, Paris, Seuil, 1979

BARDIN Laurence, *L'analyse de contenu*, Paris, P.U.F., 2011

BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 1998

BOLLEME Geneviève, *Le peuple par écrit*, Paris, Seuil, 1986

BOURDIEU Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

- *Sobre la televisión*, Anagrama, Barcelone, 1996

CASTORIADIS Cornélius, *Transformation sociale et création culturelle*, Sociologie et Société, Montréal, 1978

CHOMBART DE LAUWE Paul-Henry, *Des hommes et des villes*, Paris, Payot, 1963

COLLECTIF, *Les Fabriques, lieux imprévus*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 2001

COLLECTIF, *Marcher en ville, faire corps, prendre corps, donner corps aux ambiances urbaines*, Paris, Édition des Archives contemporaines, 2010

CUCHE Denis, *La notion de culture dans les sciences sociales,* Paris, La Découverte, 2001

DEGEN Mónica, GARCÍA Marisol, *La metaciudad: Barcelona Transformación de una metrópolis*, Barcelone, 2008

DESCAMPS Florence, *L'historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, Paris, Comité pour l'histoire économique et financière, 2005

GALLAND Olivier, *Sociologie de la jeunesse*, Paris, Armand Colin, 1991

HABERMAS Jürgen, *Théorie de l'agir communicationnel*, tomes I et II, Paris, Fayard, 1981-1987

- *L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise*, Paris, Payot, 1986

HANNERZ Ulf, *Explorer la ville*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983

HEINICH Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie***,** Paris, Minuit, 1999

LEPOUTRE Daniel, *Coeur de banlieue. Codes, rites et langages*, Paris, Odile Jacob, 1997

LINDÓN Alicia, AGUILAR Miguel Ángel, HIERNAUX Daniel, *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, México, Anthropos, 2006

MOUCHTOURIS Antigone, *Sociologie de la culture populaire*, Paris, l'Harmattan, 2007

NEVEU Érik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011

PARELLA Sonia, *Mujer, inmigrante y trabajadora : la triple discriminación,* Barcelona, Anthropos, 2003

PETONNET Colette, *On est tous dans le brouillard*, *ethnologie des banlieues*, Paris, Galilée, 1985

ROCHÉ Sebastián, *La délinquance des jeunes, les 13-19 ans racontent leurs délits*, Paris, Senil, 2001

RONCAYOLO Marcel, *La ville et ses territoires*, Paris, Gallimard, 1990

SANSOT Pierre, *Poétique de la ville*, Paris, Méridiens Klinsieck, 1994

SEGALEN Martine, *L'Autre et le semblable. Regards sur l'ethnologie des sociétés contemporaines*, Paris, Presses du CNRS, 1989

WACQUANT Loïc, *Parias urbains. Ghettos. Banlieues. État*, Paris, La Découverte, 2006

WEBER Max, *La ville*, Paris, Aubier Montaigne, 1991

• Politiques urbanistiques et culturelles

ADELANTADO José (coord.), *Cambios en el estado del bienestar,* Barcelone, Servei de publicacions de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2000

AJUNTAMENT DE BARCELONA, *Barcelona, Gobierno y gestión de la ciudad*, Madrid, Díaz de Santoa, 1999

ANTONI Robert-Max, DELLUS Jean, *Villes nouvelles d'Île de France : l'art urbain pour la ville de demain*, Lyon, CERTU, 2002

ARIÑO Antonio, *Prácticas culturales en España desde los años sesenta hasta la actualidad*, Barcelone, Ariel, 2010

BAYAT Asef, *Life as Politics. How Ordinary People Change the Middle East,* Stanford University Press, 2009

BELL Daniel, *Les contradictions culturelles du capitalisme*, Paris, P.U.F., 1979

BORJA Jordi, *El espacio público : ciudad y ciudadanía*, Barcelone, Electa, 2003

BRUGUÉ Quim, GOMÀ Ricard, *Gobiernos locales y políticas públicas*, Barcelone, Ariel, 1998

DUBOIS-TAINE Geneviève, CHALAS Yves, *La ville émergente,* La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1997

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle, genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, 1999

GARCÍA GRACIA María Isabel, *La evolución de la industria de la cultura y el ocio en España por comunidades autónomas 1993-1997*, Madrid, Fundación Autor, 2001

GAUDIN Jean-Pierre, *Desseins de villes, « Art Urbain » et urbanisme,* Paris, L'Harmattan, 1991

LE GALÈS Patrick, *European cities. Social conflicts and governance*, Oxford, Oxford University Press, 2002

LONIS Raoul, *La cité dans la monde grec*, Paris, Armand Colin, 2004

MOUCHTOURIS Antigone, SISTACH Dominique, *Discrimination et modernité*, Perpignan, P.U.P., 2007

NOCHLIN Linda, *Art and Architecture in the Service of Politics*, Boston, MIT Press, 1978

• Histoire et philosophie

AGIER Michel, *L'invention de la ville*, Édition des archives contemporaines, 1999

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972

BARTHES Roland, *Mythologies*, Seuil, 1957

- *L'empire des signes. Skira. Les sentiers de la création*, Flammarion champs, 1970

BESSIERE Bernard, *La culture espagnole, les mutations de l'après-Franquisme (1975-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1992

- *Histoire de Madrid*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1996

CERTEAU (de) Michel, *La fable mystique*, Paris, Gallimard, 1982

- *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*, Paris, Folio Essais, 1990

- *La culture au pluriel*, Paris, Folio Essais, 1993

COLLECTIF, *Madrid, La décennie prodigieuse*, Paris, Autrement, Hors-série n°24, 1987

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Pau, Éditions Farrago, 2005

GIDDENS Anthony, *The consequences of modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1990

INSTITUT DE CULTURA, *Barcelona : una cultura en moviment. 1996-2002,* Barcelone, Ajuntament de Barcelona, 2003

KAUFMANN Walter, *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, Cleveland, Meridian Books, 1964

LEFEBVRE Henri, *La révolution urbaine*, Paris, Gallimard, 1972

LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962

LIPOVETSKY Gilles, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme*, Paris, Gallimard, 1983

LYOTARD Jean-François, *La condition post-moderne,* Paris, Minuit, 1979

ONFRAY Michel, *L'ordre libertaire*, Paris, Flammarion, 2012

ORWELL George, *1984*, Paris Galimard, 2007

SUBIROS Pep, *Estratègies culturals i renovació urbana,* Barcelone, Aula Barcelona, 1999

• Expression citoyenne

CHAFFEE Lyman G., *Political protest and street art : popular tools for democratization in Hispanic countries*, États-Unis, Greenwood Press, 1993

CHAMPAGNE Patrick, *Faire l'opinion, le nouveau jeu politique*, Paris, Minuit, 1990

CHAZEL François, *Action collective et mouvements sociaux*, Paris, P.U.F., 1993

COLLECTIF, *De l'anarchisme aux courants alternatifs (XIX-XXe siècles)*, Paris, Regard/9, Éditions Marie-Claude Chaput, Paris X Nanterre, 2006

COLLECTIF, *Dictionnaire de culture générale*, sous le direction de Frédéric Laupies, Paris, P.U.F., 2000

DURKHEIM Émile, *De la division du travail social*, Paris, P.U.F., 1991

ENGELS Friedrich, MARX Karl, *Textes choisis (1875-1894)*, Anthologie de textes choisie par Vincent Gouysse à partir de textes extraits du Tome III des *Œuvres choisies* de Karl Marx et Friedrich Engels publié en 1970, aux Editions du Progrès, Moscou, consulté en ligne le 18.05.2011

FARRO Antimo, *Les mouvements sociaux*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000

FILLIEULE Olivier, MATHIEU Lilian, PÉCHU Cécile, *Dictionnaire des mouvements sociaux*, Paris, Sciences Po. Les Presses, 2009

HUERTAS CLAVERÍA Josep María, ANDREU Marc, *Barcelona en lluita : el moviment urbà 1965-1996*, Barcelone, Federació d'Associcions de Veïns, 1996

LAFARGUE Jérôme, *La protestation collective*, Paris, Armand Colin, 2005

MAISONNEUVE André, LAVAL Daniel, TEYSSANDIER Manée, *Mai 68 : 10 ans après / Peuple et culture*, Tulle, Peuple et culture Corrèze, 1978

MATHIEU Lilian, *Comment lutter ? : sociologie et mouvements sociaux*, Paris, La discorde, 2004

PANIAGUA FUENTES Javier, *La larga marcha hacia la anarquía. Pensamiento y acción del movimiento libertario*, Madrid, Editoria Síntesis, 2008

SOMMIER Isabelle, *Le renouveau des mouvements contestataires à l'heure de la mondialisation*, Paris, Flammarion, 2003

AUSTIN John, *Quand dire c'est faire,* Paris, Seuil, 1970

BAKHTIN Mikhaïl, *The dialogic imagination*, Austin, University of Texas, 1981

- *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, traduction française 1984

BAZIN Hugues, *L'articulation oubliée, le langage hip-hop*, Paris, Gallimard, 1996

CHRISTIN Anne-Marie, *Écritures, systèmes idéographiques et pratiques expressives*, Paris, Le Sycomore, 1982

COCULA Bernard, PEYROUTET Claude, *Sémantique de l'image, pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris, Delagrave, 1986

DUPRIEZ Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires. Dictionnaire*, Paris, 10/18, 1984

ECO Umberto, *La production des signes*, Paris, Le livre de poche, 1992

FRAENKEL Béatrice, *La signature, genèse d'un signe*, Paris, Gallimard, 1992

- *Les écrits de septembre*. New-York 2001, Paris, Éditions Textuel, 2002

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982

- *L'oeuvre de l'art 1 : Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, 1994

KRISTEVA Julia, *Sèméiôtikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969

PAZ Octavio, *Obras poéticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004

PETRUCCI Armando, *Scrivere e no. Politiche della scrittura e analfabetismo nel mondo d'oggi*, Rome, Editori Riuniti, 1987

- *Le Scritture ultime. Ideologia della morte e strategie dello scrivere nella tradizione occidentale*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1995

- *Alfabetismo, escritura, sociedad,* Barcelona, Gedisa editorial, 1999

REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2006, vol.2

SAVIGNAC Jean-Pierre, *Les Gaulois, leurs écrits retrouvés : Merde César*, Paris, éditions la Différence, 1994

• La ville

AGACINSKI Silviane, « La ville inquiète », in *Le temps de la réflexion*, n°8, Paris, Gallimard, 1987, p. 45-59

AGIER Michel, « Les savoirs urbains de l'anthropologie », in *Enquête*, n°4, « Les terrains de la ville »,1996, p. 35-58

AMPHOUX Pascal, « Ambiance et conception : De l'analyse des ambiances à la conception architecturale et urbaine », in *Conférence internationale Herbert Simon - Sciences de l'ingénierie, sciences de la conception*, Actes du colloque du 15-16 mars 2002, Lyon, INSA, 2002, p. 19-32

- « Ambiances urbaines et espaces publics », in *L'espace public en question : usages, ambiances et participation citoyenne*, Toulouse, Université Toulouse Le Mirail, 2003, p. 50-56.

AUGOYARD Jean François, « Une sociabilité à entendre » in *Gallica – Espaces et société*, 2003, p. 27-44

BOTERO Nataly, « La contestation ironique sur les murs. Trois graffitis à Bogotá », in *Multitudes*, n° 40, janvier 2010, p. 211-216

BRADY Émilie, « Vers une véritable esthétique de l'environnement », in *Cosmopolitiques Esthétique et espace public*, 15 juin 2007, p. 65-76

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie », in *Enquête*, n°1, 1995, p. 71-109

FASSIN Didier, « L'expérience des villes. », in *Enquête*, n°4, in « Les terrains de la ville », second semestre 1996, p. 71-92

HABERMAS Jürgen, « The public sphere », in *New German Critique*, 3, 1974, p. 49-55

JEUDY Henry-Pierre, « Le choix public du propre, une propriété des sociétés modernes », in *Annales de la Recherche Urbaine*, n°53, décembre 1992, p. 102-106

JOSEPH Isaac, « Les compétences de rassemblement. Une ethnographie des lieux publics », in *Enquête*, n°4, 1996, p. 123-143

MINASSIAN Hovig Ter, « Y a-t-il une gentrification à Barcelone ? Le district Ciutat Vella entre 1991 et 2005 », in *Géocarrefour*, 2012, p. 93-103

ORLANDI Eni, « La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain » in *Langage et Société*, n°96, MSH, juin 2001, p. 105-127

PETONNET Colette, « L'anonymat ou la pellicule protectrice », in *Le temps de la réflexion VIII - La ville inquiète*, 1987, p. 247-261

SOLÉ Carlota, « Ciudadanía y racismo » in *Estructura y cambio social*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2002, p. 131-157

SUBIROS Pep, « Mites i reptes de la cultura catalana », in *L'Avenç*, 1983, 64, p. 24-39

TERRASA Jacques, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En Construcción* », in *La ville dans le cinéma documentaire espagnol*, *Cahiers d'Études Romanes*, n° 16, Université de Provence, 2007, p. 101-114

- « La ville dans la photographie espagnole », édition des actes de la journée d'étude organisée dans le cadre de l'université de Provence, *Cahiers d'Études Romanes*, nouvelle série, n° 11, Université de Provence, 2004, p. 7-9

TORGUE Henry, « Immersion et émergence : qualités et significations des formes sonores urbaines », in *Espaces et sociétés*, 2005, p. 157-166

THIBAUD Jean-Paul, « L'horizon des ambiances urbaines », in *Communications*, 2002, p. 185-201

- « La ville à l'épreuve des sens », in *Écologies urbaines : états des savoirs et perspectives*, Paris, Economica Anthropos, 2010, p. 198-213

THIBAUD Jean-Paul, THOMAS Rachel, « L'ambiance comme expression de la vie urbaine », in *Cosmopolitiques - Aimons la ville!*, n°7, août 2004, p. 102-113

THOMAS Rachel, « La marche en ville. Une histoire de sens », in *L'Espace géographique*, 2007, Tome 36, p. 15-26

• Arts « nobles » et populaires : graffiti, *street art*, bande dessinée, écriture

BAUDRILLARD Jean, « Kool Killer ou l'insurrection par les signes », in *L'échange symbolique et la mort*, Paris Gallimard, 1976, p. 118-128

BAUWENS Malika, « Alerte rouge dans le 13e arrondissement », *Beaux Arts Magazine*, décembre 2008, p. 54-65

BOINET Carole, « Vente illégale d'un Banksy. Mais à qui appartient une œuvre de *street art* ? », in *Les Inrockuptibles*, 20 février 2013 :

http://www.lesinrocks.com/2013/02/20/actualite/vente-illegale-dun-banksy-a-qui-appartient-une-oeuvre-de-street-art-11363421/. Consulté le 25.02.2013

CASTILLO GÓMEZ Antonio, « Paredes blancas pueblos mudos », in *Los muros tienen la palabra. Materiales para una Historia de los graffiti*, Valencia, Departamento. de Historia de la Antigüedad y de la Cultura Escrita, U.D. Paleografía, Universitat de València, 1997, 213-245

CLOTTES Jean, « Réflexions sur la grotte de Chauvet », Conférence donnée à l'Académie des Beaux-Arts de Paris le 6 octobre 2010, www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/.../06-2010-Clottes.pdf. Consulté le 08.07.2012

CORBIER Mireille, « L'écriture dans l'espace public romain », in *L'Urbs, Espace urbain et histoire (Ier siècle av. J.-C.-IIe siècle ap. J.-C.)*, Actes du colloque de Rome 8-12 mai 1985, Ecole Française de Rome, 1987, p. 27-60

COZZOLINO Francesca, « Les murs ont la parole », Revue en ligne *Le Tigre*, article du 17 septembre 2007, http://www.le-tigre.net/Sardaigne.html. Consulté le 03.09.2013

- « Il processo di artificazione nel caso dei murales della Sardegna » in *Per una sociologia delle arti*, 3 mai 2012, p. 243-260

http://www.academia.edu/3672017/Il_processo_di_artificazione_nel_caso_dei_murales_della_Sardegna. Consulté le 03.09.2013

EPSTEIN Ariela, « "Fuera yankis de Uruguay" ou l'inscription des cultures politiques sur les murs de la ville », in *L'ordinaire Latino-américain* n° 205, Toulouse-Le Mirail, 2006, p. 135-154.

FRAENKEL Béatrice, « Les écritures exposées », in *Linx*, Paris-X, 1993, p. 99-110

- « Graffiti, un mauvais genre ? » *Illettrismes et cultures*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 131-148

- « Actes d'écriture : quand écrire c'est faire » in *Langage et société*, n°121-122, 2007, p. 101-112

GALÁN Diego, « La chispa de la nada » in *El País*, 05.09.1983 http://www.elpais.com/articulo/cultura/LYNE/_ADRIAN_/

CINE/chispa/nada/elpepicul/19830905elpepicul_17/Tes, consulté le 01.11.2011

GARCÍA CASTRO Antonia, « Les brigades Chacón », Revue en ligne *Le Tigre,* 29 janvier 2008 http://www.le-tigre.net/Brigades-Chacon.html

GARCÍA DE CASTRO Carlos, « La ciudad como campo de acción », in *Culturas, Diagonal*, nº100, Madrid, 29 avril 2009, p. 8-9

GIOIA Diana « Les graffiti postfranquistes: thèmes privilégiés », in *La langue libérée: Etudes de socio-lexicologie*, Bern, Berlin, Laurian A.M. éditeurs, Institut National des Langues et Civilisations Orientales, Centre de Recherche Lexiques - Cultures - Traductions, 2003, p. 185-198

GUILLAIN André, « L'enfance du geste, écriture et graffiti », *Communication et Langages*, n°97, 1994, p. 46-52

KERLAN Alain, « L'art pour éduquer : réhabilitation de l'ordinaire ou exception esthétique ? », in *L'esthétique du beau ordinaire dans une perspective transdisciplinaire: Ni du gouffre ni du ciel*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 63-76

LACHMANN Richard, « Le graffiti comme carrière et comme idéologie », in *Terrains et travaux*, 5, 2003, p. 55-86

MC LEAN William P., « Graffiti », Paris, *Encyclopaedia Universalis*, 1990, vol. 10, p. 624-628

MOGIN-MARTIN Roselyne, « España una, España grande, España libre ou la transition politique en bandes dessinées », Actes du colloque *Images / Imagen*, SHF, Université Lumière Lyon 2, 1993, p. 185-196

- « Carlos Giménez, de la lutte au désenchantement : analyse de *Historias de sexo y chapuza* », Actes du colloque *Le désenchantement*, ALMOREAL, Centre de recherche des universités d'Angers, du Maine et d'Orléans, Nantes, 2008, p. 173-183

- « Expliquer la Guerre civile en bandes dessinées : *36-39 malos tiempos* de Carlos Giménez », Actes du colloque *Image et Éducation*, Le Grimh, Université Lumière Lyon 2, 2012, p. 421-430

MOUFARREGE Nicolas A., « Lightening strikes (not once but twice) : an interview with graffiti artists », in *Arts Magazine*, 57, 1982, p. 87-93

NEELON Caleb, « Miss Van » in *Swindle Magazine*, n° 9, Gingko Press Verlags GmbH, 2007

OLEAQUE Joan, « Objetivo policial, estrellas del nuevo arte », in *Revista de verano*, *El País*, 18/07/2008, p. 1-3

POPPER Franck, « Art, anti-art, ville », in *La ville n'est pas un lieu*, Paris, Revue d'esthétique, n°3-4 1977, p. 215-244

RACINE Etienne, « Mégalopole, tag et mégalomanie », in *Paroles et pratiques sociales*, n° 45 janvier-mars 1994, p. 45

ROBLES José-María, « Grafiteros y artistas sobre Pérez Reverte. "Se ha metido en terreno pantanoso" », article en ligne paru dans *El Mundo*, Madrid, mars 2013 (réactualisé le 08/10/2013). Consulté le 15.10.2013

SHAPIRO Roberta, « La transfiguration du *Hip Hop* », in *Vers une sociologie des oeuvres,* tome 2, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 82-119

TERRASA Jacques, « Les citations picturales dans *Viridiana*, de Luis Buñuel » in *Cahiers d'Études Romanes*, n° 2, Université de Provence, 1999, p. 171-192

TRILLO Miguel, « Graffiti *Hip Hop* » in *Sur Exprés*, nº12, novembre 1988, p. 18-26

VULBEAU Alain, « Les tags, spectres de la jeunesse. Histoire d'une nouvelle pratique urbaine » in *Annales de la Recherche Urbaine*, n°54, 1995, p. 60-67

• Linguistique

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, n°4, Paris, Seuil, 1964, p. 33-43

CHRISTIN Anne-Marie, « Rhétorique et typographie, la lettre et le sens » in *Revue d'esthétique* n°1-2, UGE, 1979, p. 297-322

MARIN Louis, « Corps et Langage » in *Encyclopædia Universalis,* août 2012, http://www.universalis.fr/encyclopedie/corps-corps-et-langage/. Consulté le 12.07.2012

MARTEL Marie D., « Genette ou Goodman, ou la transcendance dans l'œuvre littéraire », in *Actes du Colloque de la SOPHA*, Montréal, Public@tions Electroniques de Philosophie Scientifique, Volume 2, 2005

SAUTOT Jean-Pierre et LUCCI Vincent, « Lire dans l'espace urbain : les paradoxes des enseignes commerciales », in *Langage et Société*, n°96, « Espace urbains : analyses lexicales et discursives », MSH., juin 2001, p. 29-44

• Sociologie, anthropologie

CLIFFORD James, *«* Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XX^{e} siècle *»* in *Revue Française de Sociologie*, 1997, n°38, p. 188-190 :

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rfsoc_00352969 _1997_num _38_1_4593. Consulté le 13.05.2011

JARRIGEON Anne, « L'ambiance des foules anonymes. Eléments d'anthropologie poétique des espaces publics parisiens », in *Faire une ambiance*. *Creating an atmosphère*, 2011 www.cresson.archi.fr/PUBLI/pubCOLLOQUE/amb8-3jarrigeon.pdf. Consulté le 03.06.2013

LAHIRE Bernard, « Sociologie des pratiques d'écriture. Contribution à l'analyse du lien entre le social et le langagier », in *Ethnologie Française*, « Entre l'oral et l'écrit », Société d'Ethnologie Française, 1990, p. 262-273

MARTINOTTI Guido, « Four populations. Human settlements and social morphology in contemporary metropolis », *European Review*, 1996, p. 3-23

OLIVIER DE SARDAN Jean-Pierre, « La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie » in *Enquêt*es, n°1, Marseille, 1995, p. 71-112

• Politique et philosophie

BASTIEN Stéphane, « John Dewey, (2005), *L'art comme expérience,* Œuvres philosophiques III », in *Revue canadienne d'esthétique*, Université de Québec, vol.13, 2007 http://www.uqtr.uquebec.ca/AE/Vol_13/recension/Bastien.html. Consulté le 16.07.2013

BESSIÈRE Bernard, « Sept ans de zapatérisme et une Espagne au bord de la crise de nerfs » in *Atlantico*, 18.11.2011, consulté le 21.03.2012

- « Zapatero est-il chassé du pouvoir par les Indignés comme Aznar le fut par les attentats de Madrid ? » in *Atlantico*, 20.11.2011, consulté le 21.03.2012

- « La Monarchie espagnole survivra-t-elle à son annus horribilis ? » in *Atlantico*, 10.01.2014, consulté le 26.05.2014

BRODIE Janine, « Urban citizenship » in *Democracy, citizenship and the global city,* Londres, Routledge, 2000, p. 110-118

CEFAÏ Daniel, « Expérience, culture et politique », in *Cultures politiques*, Paris : P.U.F., 2001, p. 93-116

DUBET François, « Les nouveaux mouvements sociaux », in *Action collective et mouvements sociaux*, Paris, P.U.F., p. 61-71

FREÁN HERNÁNDEZ Óscar, « El anarquismo español: luces y sombras en la historiografía reciente sobre el movimiento libertario », in *Ayer, revista de Historia Contemporánea*, p. 214

GIREL Mathias, « John Dewey, l'existence incertaine des publics et l'art comme « critique de la vie » », site de l'École Normale Supérieure, Département de Philosophie, http://philosophie.ens.fr/, date inconnue. Consulté le 16.07.2013

MARTIN Denis Constant, « Pratiques culturelles et organisations symboliques du politique », in *Cultures politiques*, Paris, P.U.F., 2001, p. 117-135

MATHIEU Lilian, « L'espace des mouvements sociaux », in *Politix*, Vol.20, n° 77, 2007, p. 131-151

RODRÍGUEZ MORATO Arturo, « Política cultural i dinamisme artístic a la societat actual », in *Ámbits de política i societat*, 2001, 19-20, p. 40-44.

VIDAL BENEYTO José, « Hacia una fundamentacion teórica de la política cultural » in *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, nº16, 1981, p. 123-134

• Articles, entrevues et photographies classés par date de consultation :

Graffiti allemand : http://www.grobgrafik.de/english/ - date de consultation : 19.09.2009

Programme Muralarts, Philadelphie, usage du graffiti à des fins éducatives : http://www.muralarts.org/ - date de consultation : 27.09.09

Programme Franco-américain de peintures urbaines : http://french.france.usembassy.gov/prog090726.html - date de consultation : 22.09.09

Rue 89, exposition Cartier : http://www.rue89.com/zoomorama/2009/07/31/zoomez-sur-les-graffitis-passes-de-la-rue-a-la-fondation-cartier - date de consultation : 22.09.09

Ediciones Tréa, article sur le graffiti : http://www.trea.es/novedades.php - date de consultation : 05.10.09

Site de la grotte d'Altamira : http://museodealtamira.mcu.es/ - date de consultation : 20.11.09

Mundo Frágil - Festival Crítica urbana (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/mundofragil/ - date de consultation : 20.11.09

Graffiti, buscador de ELPAÍS.com : http://www.elpais.com/buscar/graffitis/desde_22-11-2005/hasta_21-11-2008/resultados-1-al-50 - date de consultation : 22.11.09

Desviados *street art* en España : http://desviados.com/ - date de consultation : 22.11.09

Escrito en la pared : http://www.escritoenlapared.com/ - première date de consultation : 22.11.09

Olor de Cabeza (Fotolog) : http://www.fotolog.com/olordecabeza - date de consultation : 22.11.09

Alberto de Pedro (article) : http://albertodepedro.ekosystem.org/ - première date de consultation : 23.11.09

Madrid, campaña contra las videocámaras : http://blog.luismadrid.com/index.php/2009/10/15/madrid-campana-contra-la-videovigilancia-en-el-barrio-de-lavapies/ - date de consultation : 23.11.09

Street art **en Europe** (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/331357@N24/ - première date de consultation : 23.11.09

Desorden graffiti : http://desordengraff.blogspot.com/ - date de consultation : 23.11.09

Freeuno art work : http://freeuno.blogspot.com/search/label/Graffiti/ - date de consultation : 23.11.09

Madrid Poster Art / Mad poster : http://madridposterart.blogspot.com/ - première date de consultation : 24.11.09

Galería de x10 : http://www.flickr.com/photos/x10cil/ - date de consultation : 24.11.09

La pluma Electri'k : http://laplumaelectrik.wordpress.com/ - date de consultation : 02.12.09

Brocco Lee (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/brocco_lee/3739066634/in/pool-streetartmadrid - première date de consultation : 02.12.09

Blog Crítica Urbana : http://cufestival.blogspot.com/ - première date de consultation : 05.12.09

Madrid ***street art*** (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/66368988@N00/ - première date de consultation : 05.12.09

La Pegatinera (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/lapegatineria/ - date de consultation : 07.12.09

Girls on walls (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/girlsonwalls/ - date de consultation : 07.12.09

Street art **en Madrid** (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/streetartmadrid/pool/page75/ - première date de consultation : 07.12.09

Galeria Oberta Barcelona : http://www.galeriaoberta.difusor.org/2009/07/05/wert/ - première date de consultation : 07.12.09

Acciones urbanas absurdas : http://www.lefthandrotation.com/acciones/ - date de consultation : 07.12.09

La Ciudad Tomada Barcelona : http://www.laciudadtomada.org/ - première date de consultation : 13.12.09

Barcelona *street art* (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/barcelonastreetart/pool/page57/ - première date de consultation : 15.12.09

Graffiti Granada (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/23993127@N00/pool/ - première date de consultation : 15.12.09

Graffiti España (*Flickr*) : http://www.flickr.com/groups/443412@N20/ - première date de consultation : 15.12.09

El Niño de la Pinturas (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/elninodelaspinturas/ - première date de consultation : 15.12.08

***Blog* du Patio Maravillas** : http://defiendelo.patiomaravillas.net/prensa - première date de consultation : 12.01.10

Esta es una plaza Madrid : http://estaesunaplaza.blogspot.com/ - première date de consultation : 14.01.10

El muro como lienzo : http://qualid.es/?id_pre=47 - date de consultation : 14.02.10

Madrid abierto, arte urbano : http://madridabierto.com/es/noticias/2009 - date de consultation : 14.02.10

Planta_Ojo (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/meinmadrid/4311182431/in/pool-streetartmadrid - date de consultation : 14.02.10

Article Ariela Epstein (article) : http://amerika.revues.org/708 - date de consultation : 01.03.10

Tags végétals : http://guerilla-gardening-paris.blogspot.com/ - date de consultation : 08.03.10

Bombcelona : http://www.bombcelona.es/ - date de consultation : 29.04.10

Los pioneros del graffiti : http://www.hiphopasturias.com/2010/04/12/exposicion-pioneros-del-graffiti-en-barcelona/ - date de consultation : 11.06.10

***Blog* grafiteros por todo el mundo** : http://grafiteros.ning.com/ - date de consultation : 11.06.10

Itinerario muralístico en Vitoria : http://www.muralismopublico.com/ - date de consultation : 24.06.10

A ciel ouvert, exposition Orléans : http://www.moreeuw.com/histoire-art/a-ciel-ouvert-orleans.htm - date de consultation : 27.06.10

***Bomb it !* film sur le graffiti** : http://blog.bombit-themovie.com/ - date de consultation : 06.09.10

Dictionary of AerosolArt, article de Jacobson Staffan : http://www.travel.to/graffiti/ - date de consultation : 10.09.10

Olivier Desvoignes (mémoire universitaire) : http://www.sans-titre.org/ - date de consultation : 10.09.10

How to read graffiti, article de Woodward Jason Dax : http://www.team183.com/ - première date de consultation : 10.09.10

Article « History part 2 » : http://www.at149st.com/hpart2.html/ - date de consultation : 11.09.10

Revue spécialisée sur le graffiti : http:/www.fatcap.org// - première date de consultation : 11.09.10

Site américain sur le graffiti *Hip Hop* : http://www.graffiti.org/ - date de consultation : 11.09.10

Site canadien sur le graffiti : http://www.visualorgasm.com/ - date de consultation : 11.09.10

***Blog* Carteles originales** : http://www.di.uniovi.es/~cernuda/varios_fotos.html - date de consultation : 17.09.10

El Muelle (*Flickr*) : https://www.flickr.com/groups/muelle/ - date de consultation : 17.09.10

Galerie Lazarides London : http://www.lazinc.com/ - date de consultation : 17.09.10

Wooster collective : http://www.woostercollective.com/ - date de consultation : 17.09.10

Contraindicaciones (article) : http://www.contraindicaciones.net/2010/08/los-stencils-de-preiswert.html - date de consultation : 17.09.10

Article graffiti postfranquistes : http://www.mundoculturalhispano.com/spip.php?article2465 - date de consultation : 17.09.10

Bibliographie Fernando Figueroa Saavareda : http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=2027353 - date de consultation : 17.09.10

Graffiti art magazine : http://www.graffitiartmagazine.com/index.php?category/Street-art - date de consultation : 23.09.10

Miss Van (entrevue) : http://swindlemagazine.com/issue09/miss-van/ - date de consultation : 06.10.10

Zevs (entrevue) : http://pingmag.jp/2008/08/11/zevs-visual-kidnapping - date de consultation : 09.10.10

***Blog* Siempre nos quedará la pared, Madrid** : http://siemprenosquedarpared.blogspot.com/2010/09/agustin-lara.html - date de consultation : 17.10.10

***Blog* sur Lavapiés** : http://www.lavapieshoy.es/viewtopic.php?p=1542 - première date de consultation : 22.10.10

Graffiti Research Lab : http://graffitiresearchlab.com/ - date de consultation : 05.11.10

Br1 (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/br1art/sets/72157615816340187/ - date de consultation : 08.11.10

***Blog* d'un graffeur français** : http://memoiredungraffeur.over-blog.com/article-21309541-6.html - date de consultation : 08.11.10

Campagne anti triball Madrid : http://antitriball.wordpress.com/ - date de consultation : 10.11.10

Blek le rat (entrevue), Swindle Magazine : http://swindlemagazine.com/issue11/blek-le-rat/ - date de consultation : 16.11.10

Graffiti autóctono madrileño : http://es.wikipedia.org/wiki/Graffiti_aut%C3%B3ctono_madrile%C3%B1o - date de consultation : 16.02.11

Dr Case (article) : http://www.miscelanea.info/a61/-dr-case/ - date de consultation : 15.05.11

Ana Botella Crew (article) : http://www.rebelart.net/diary/watchlist-ana-botella-crew/005863/ - date de consultation : 15.05.11

Urban Dictionary : http://www.urbandictionary.com/define.php?term=%20Siggy - date de consultation : 17.05.11

Jorge Rodríguez Guerada : http://www.creativityfuse.com/2010/12/charcoal-graffiti-portraits-by-jorge-rodriguez-gerada/ - date de consultation : : 18.05.11

***Street Art* Utopia** : http://www.streetartutopia.com/?p=2014 - date de consultation : 19.05.11

Feliz 1984's (*Flickr*) : http://www.flickr.com/photos/feliz1984 - première date de consultation : 21.06.11

Neko (entrevue) : http://vandalvoyeur.wordpress.com/2011/06/20/one-night-in-madrid-neko/ - date de consultation : 22.06.11

Democracia Real Ya : http://www.democraciarealya.es/ : première date de consultation : 11.07.11

JR (entrevue) Inside out, Fubiztm : http://www.fubiz.net/2011/07/22/jr-inside-out/ - date de consultation : 22.08.11

On walls @ professionaldreamers : http://www.onwalls.professionaldreamers.net/ - date de consultation : 24.08.11

E1000 (article) : http://vandalvoyeur.wordpress.com/2011/11/04/e1000-just-a-taste/ - date de consultation : 01.11.11

BR-1 (article) : http://www.openwallsgallery.com/artist/br1/ - date de consultation : 01.11.11

El muro de Berlín (article) - ELPAÍS.com : http://www.elpais.com/articulo/ultima/ALEMANIA/MURO_DE_BERLIN/ muro/elpepiult/19860927elpepiult_5/Tes - date de consultation : 15.11.11

Carme Aguadé (article) ELPAÍS.comhttp://www.elpais.com/articulo/ultima/BARCELONA/BARCELONA_ /MUNICIPIO/Carme/Aguade/elpepiult/19861201elpepiult_5/Tes - date de consultation : 15.11.11

SHS Sociologie, cultures urbaines : http://sociologie.upmf-grenoble.fr/28463516/0/fiche_UFRSHS__pagelibre/&RH=U2SOC_ROMA - date de consultation : 20.12.11

Javier Abarca Urbanario : http://urbanario.es/ - première date de consultation : 19.01.12

The artist a Philanthropist : http://www.artnews.com/2012/01/09/the-artist-as-philanthropist/ - date de consultation : 19.01.12

Arte Urbano II – RTVE.es : http://www.rtve.es/television/20120203/arte-urbano-ii/495222.shtml - date de consultation : 19.01.12

Un Mundo Feliz (article) : « El activismo es una actitud » : http://www.monografica.org/02/Entrevista/3424 - date de consultation : 06.02.12

Proactive Art : http://proactive-art.org/ - date de consultation : 26.02.12

Le virage à Nantes : http://le-virage-a-nantes.blogspot.fr/p/prenez-le-virage.html - date de consultation : 28.07.12

A través del graffiti, de la pared a los libros : http://catalogo.artium.org/book/export/html/1238 - date de consultation : 30.07.12

Webdocumentaire Défense d'afficher, France 2 : http://www.francetv.fr/defense-d-afficher/ - date de consultation : 06.09.2012

Alex Gordo Hostau : http://aleixgoho.blogspot.com.es/2012/10/bcn-emplea-15-jovenes-para-pintar-100.html - date de consultation : 12.09.12

Seddemás : http://seddemas.blogspot.fr/ - date de consultation : 08.01.13

Graffiti de Mujeres Creando (Bolivia) : http://www.mujerpalabra.net/frases/?p=315 - date de consultation : 25.09.12

Madrid *Street Art Project* : http://www.facebook.com/MadridStreetArtProject - première date de consultation : 07.02.13

Arte en la calle : http://www.arte-en-la-calle.com/ - date de consultation : 31.05.13

Dos Jotas (entrevue) : http://input.es/output/dosjotas/ - date de consultation : 14.01.14

Jochen Gerz : http://fr.wikipedia.org/wiki/Jochen_Gerz - date de consultation : 14.01.14

La Casa Encendida : https://www.lacasaencendida.es/ - première date de consultation : 23.01.14

Subasta Arte Urbano : http://subastaarteurbano.com/sau/ - date de consultation : 21.02.14

First graffiti Artist (Vidéo) : http://www.youtube.com/watch?v=pd7fSgsWP3s - date de consultation : 04.03.14

El Niño de las Pinturas (entrevue) : http://granadaimedia.com/nino-de-las-pinturas-entrevista-realejo/ - date de consultation : 28.03.14

El Niño de las Pinturas (entrevue)

http://www.licordegranadas.es/index/entrevistas/entrevista-el-nino-de-las-pinturas/ - date de consultation : 28.03.14

El Niño de las Pinturas (entrevue) : http://iwrite.es/entrevistas/el-nino-de-las-pinturas-cambiaria-el-muro-mas-importante-del-mundo-por-poder-seguir-pintando-muros-normales-y-corrientes-con-libertad/ - date de consultation : 28.03.14

Nuria Mora (entrevue) Ganchitos & Pepsiboom : http://www.ganchitosipepsiboom.com/interview/entrevista-a-nuria-mora/ - date de consultation : 28.03.14

Dos Jotas (entrevue) : http://www.realidadesinexistentes.com/entrevista-a-dosjotas - date de consultation : 28.03.14

Dosjotas (article) : http://archivodecreadores.es/artist/dosjotas/133?set_locale=es - date de consultation : 28.03.14

Archivo de creadores de Madrid : http://archivodecreadores.es/artists - date de consultation : 28.03.14

• Artistes publics exerçant principalement en Espagne

Alberto de Pedro : http://albertodepedro.com/

Ana Botella Crew : https://www.flickr.com/people/anabotellacrew/

Borondo : http://borondo.blogspot.com/

Dos Jotas : http://dosjotas.blogspot.com/

Dr Case : https://www.flickr.com/people/justin_case/

Dr Hofmann : http://www.drhofmann.org/

El Cartel : http://www.elcartel.es/

Escif : http://www.streetagainst.com/

El Keller : http://elkeller.wordpress.com/

El Niño de las Pinturas : www.elninodelaspinturas.com

E1000 : http://e1000ink.blogspot.es/

Eltono : http://www.eltono.com/

Los jinetes del apocalipsis : http://www.ljda.de/

Neorrabioso : http://neorrabioso.blogspot.fr/

Noaz : https://www.flickr.com/photos/noazmadrid/

Nuria Mora : http://www.nuriamora.com/

Olaf Ladousse : http://www.olafladousse.com/

Olivia : https://www.facebook.com/oliviastreetart/

Pez : https://www.lawebdelpez.com/

Raúl Cabello : http://papeleosinreposo.blogspot.com/

Roa : http://roaweb.tumblr.com/

Sam3 : https://www.ixovoxi.com/

San : http://www.eseaene.com/

Teje la araña : http://tejelaarana.blogspot.fr/

3ttman : http://3ttman.com/site/

• Artistes publics internationaux

Adres (Portugal) : http://www.flickr.com/photos/adres81/

Alexandre Órion (Brésil) : http://www.alexandreorion.com/

Banksy (Royaume Uni) : http://www.banksy.co.uk/

Bastardilla (Colombie) : http://www.bastardilla.org/blog/

Blek le Rat (France) : http://www.bleklerat.free.fr/

Blu (Italie) : http://www.blublu.org/

BR1 (Italie) : http://br1art.blogspot.fr/

C215 (France) : http://c215.fr/C215/HOME.html

Dan Witz (États-Unis) : http://www.danwitz.com/

D*Face (Royaume Uni) : http://www.dface.co.uk/

Ernest Pignon Ernest (France) : http://www.pignon-ernest.com/

Faith47 (Australie) : http://www.faith47.com/

Herakut (Allemagne) : http://www.herakut.de/

Jef Aérosol (France) : http://www.jefaerosol.com/

John Fekner (États-Unis) : http://www.johnfekner.com/

JR (France) : http://www.jr-art.net/

Knitta Please (États-Unis) : http://www.magdasayeg.com/

Microbo (Italie) : http://www.microbo.com/

Miss Tic (France) : http://www.missticinparis.com/

Miss Van (France) : http://www.missvan.com/

Obey (États-Unis) : http://www.obeygiant.com/

Os Gêmeos (Brésil) : http://www.osgemeos.com.br/

Roa (Canada) : http://www.roadsworth.com/

Space Invacers (France) : http://www.space-invaders.com/

Swoon (États-Unis) : http://www.deitch.com/

Thundercut (États-Unis) : http://www.thundercut.com/

Vexta (Australie) : http://www.vexta.com.au/

Vhils (Portugal) : http://www.alexandrefarto.com/

Zevs (France) : http:///www.gzzglz.com

Filmographie

Exit through the gift shop, **Banksy**, États-Unis / Royaume Uni, 87 min., 2010

Mi firma en las paredes, **Pascual Cervera**, Espagne, 50 min., 1991

Streetosphère, **Tanguy Malibert, Quentin Largouët**, France, 52 min., 2012

Style Wars, **Tony Silver, Henry Chalfant**, États-Unis, 70 min., 1983

Wild Style, **Charlie Ahearn**, États-Unis, 82 min., 1982

Annexes

Annexe 1 : Manifeste contre la vidéo-surveillance

Texte rédigé par Frágil accompagnant son action graphique contre l'installation des caméras de vidéo-surveillance à Madrid et diffusé au moyen de différents supports (prospectus, affiche et *blogs*).

¡50 nuevas cámaras velan por su seguridad!

Nos espeta en la cara el ayuntamiento mientras los medios de comunicación cacarean de gozo asintiendo conformes. Nosotros los ciudadanos (al parecer) aplaudimos complacidos, nos sentimos más seguros y consumimos más. Además agradecemos al magnánimo concejo concedernos nuestros ruegos a esta escala monumental.

Y pensando en todo esto uno no puede evitar imaginar al mediático señor alcalde [Alberto Ruiz Gallardón] como maestro de ceremonias presentando su creación, ataviado de jefe de pista, sombrero de copa, chaleco, y adornado de dorado, anunciando a voz en grito:

¡Adelante, Adelante! ¡Bienvenidos damas y caballeros, al maravilloso mundo ideal, crucen sin miedo la puerta hacia el reino de la felicidad, dejen sus sombreros colgados del perchero y acomoden sus vidas a la ciudad mágica del control!

¡Aquí sus sueños son los nuestros y nosotros velamos por que se hagan realidad, les aseguramos el éxito, ante todo… material. Deje de lado las procupaciones, pensaremos por usted, no existe el miedo en este lugar aquí reina la normalidad, encienda su televisor y disfrute de las vistas!! Está usted gozando del gran circo consumista!

Y es que en este mundo reluciente, libre e inmediato, el espectáculo orweliano debe continuar, aquí la guerra es la paz, la libertad es la esclavitud, la ignorancia es la fuerza y por supuesto, su control es su seguridad.

Annexe 2 : Exemples de questionnaires remplis par les artistes publics

Questionnaire préalable rempli par le collectif Ana Botella Crew

Questionnaire préalable rempli par le Ana Botella Crew

Nombre : Ana B. y/o Apodo/ Firma (obligatorio) : Ana Botella Crew
Edad : 56 ¿ Dónde vives ? : en Madrid (Barrio de Salamanca)
Email : anabotellacrew@yahoo.es Página web : flickr/anabotellacrew
¿Trabajas ? (aparte de tus intervenciones como grafitero/artista urbano): claro (soy la SuperJefa del Medio Ambiente del Ayunta-miento de Madrid)

La técnica

Tu formación	Sin formación artística / autodidacta	Aprendizaje junto a otr@s grafiter@s	Estudios en Bellas Artes	Otros estudios (precisa)
	autodidacta	si	ni	Abogada (alli conoci a Josemari)

El material	Spray	Rotulador	Pintura	Mosáico	Moldeado	Collage	Grabado	Plantilla	Otro(s)
¿ qué utilizas ?	si	Si	Si	No	No	Si	No	si	
Presupuesto al mes	€	€	€	€	€	€	€	€	€
Material comprado ?									
Fabricado por ti ?									
Regalado ?									
Robado ?									

El presupuesto va de acuerdo con la acción…Entre 20 y 100 euros por acción.

La preparación	Tienes un local propio	Compartes local	Trabajas en casa	Trabajas en vivo, sin preparación previa
El local	si	no	Mi marido no me déjà	También
Presupuesto al mes para el alquiler	150€	€	€	

Horarios	**1 hora – 6 horas**	**7 – 12 horas**	**13 – 24 horas**	**Más (precisa)**
Tiempo dedicado a la preparación a la semana	De día :			
	De noche :			
Tiempo dedicado al terreno a la semana	De día :			
	De noche :			

Cuando es época de una acción, dédicacions exclusiva durante 1 ó 2 semanas….

Soportes (puedes precisar)	Símbolos de la extensión urbana masiva : vallas metálicas, bordes de autopistas, lugares en obras	Lugares inocupados e/o inhóspitos : fábricas desafectadas, terrenos abandonados	Elementos referentes a la sociedad de consumo : escaparates, carteles publicitarios	Lugares sociales : casas okupas, huertos urbanos, parques	Elementos patrimoniales : edificios antiguos, estatuas, barrios turísticos	Te da igual el lugar	Otros :
¿Dónde dejas tus creaciones ?	si	si	si	no	no	no	

Colaboraciones (puedes precisar)	Un crew /posse	Artistas locales o internaciones , (incluso fotógrafos)	Trabajas sól@	Instituciones : ayuntamientos, centros sociales
¿Con quién trabajas ?	sola	si	depende	no
¿Sueles estar acompañad@ cuando dejas algo en la calle ?	no			

Tu arte

El nombre	Juego de palabras	Referencia a un personaje famoso	Referencia a un lugar	Nombre original, sin referencia	Otro
¿ Porqué elejiste este apodo/esta firma ?	si	si	ni	no	

Definición de tu trabajo	Graffiti	Street art	Arte	Sin etiqueta	Otro
Para ti, tu trabajo es...	si	si	ni	¿ ?	

El modo	Para alcanzar un máximo de gente	Porqué es un lugar de expresión	Para comunicar con otros grafiteros/artistas	Otro
¿Porqué dejas tu firma/tu creación en la calle ?	ni	si	ni	

Inspiraciones	del lugar donde dejas tus creaciones	del trabajo de/con otros grafiter@s	de la actualidad social	de la actualidad política	de las demás artes(pintura, cine, fotografía, música etc.)	Otras
¿De dónde te viene la inspiración ?	ni	no	si	si	ni	

¿Cómo empezaste ? :

En 2009, a partir de la carta de limpieza intégral enviada como spam a mi buzón personal…

Referencias y guiños en tu creación	La literatura	La pintura	El cine	El baile	La música	Los cómics	La fotografía	Otr@s
Precisa a qué obra/artista rendiste homenaje en el campo de...								

La mirada	Sacas las fotos de tus propias intervenciones	Alguién las saca para ti	Te gusta observar la reacción de los transeuntes ante tu creación	No te gusta observar	Otras
Las publicas : (en una página web, una revista, un fanzine...)	si	A veces	ni	ni	
No las publicas :					

¿ A propósito de los transeuntes que miran tu trabajo, observaste un día una reacción que te impactó ?
ahora no se me ocurre

El contenido de tus intervenciones

El mensaje	No, es sólo algo estético	Sí, es ante todo un mensaje que dejas en la calle	Tratas de combinar estética y mensaje	Otro
¿Tratas de comunicar con el que mira tu obra ?	no	si (precisa rellenando el cuadro siguiente)	Sin duda	

Reivindicación	Política	Social	Económica	Ecológica	Artística	Cultural	Otras
¿Cuál es tu mensaje ? ¿Puedes precisar los temas que te afectan ?	si	si	si	si	si	si	

Tu participación en la vida cívica	Votas	Sueles manifestar	Militas en un partido político	Participas en una asociación	Otras participaciones
	A mi y a mis amigos	Contra el aborto y por la familia	Si (PP)	no	

El lugar

¿ En qué ciudad(es) sueles actuar ?	Madrid	Barcelona	Granada	Sevilla	Valencia	Bilbao	otra	otra	otra
Barrios :	si				si	si			

Puedes completar aquí :

Un lugar del que estás orgulloso de haber dejado algo...	Washington…
Un lugar del que te arrepientes de haber pintado/marcado algo...	
¿Te das límites ?	Creativos no, éticos sí
¿ Cómo utilizas la calle ?	Como campo de batalla

La legalidad

La transgresión	Para ti, no es vandalismo	Para ti, a veces hay vándalos, no estás siempre de acuerdo con las maneras de actuar de tus colegas	Es vandalismo puro	Otro
¿ Cómo percibes el graffiti y el street art dentro del marco legal ?	si	si	si	

La ley	Es normal que haya multa	Son exageradas las multas	Son inaceptables	¿te multaron ?
			si	

Graffiti y arte	El graffiti expuesto en una galería de arte o en un museo...	El graffiti de encargo (centros sociales, paredes ofertas por los ayuntamientos...)...	El graffiti que se vende...	El graffiti considerado como un movimiento artístico...
Es graffiti				si
No es graffiti	x	x	x	

Observaciones/ preguntas/ comentarios respecto al cuestionario :

Mail du 11.05.2011
Mi queridísima Anne!

Veo que tu investigación va muy bien. Me alegro mucho, mucho.

Lamentablemente no podré dar este paso, por la propia naturaleza del proyecto.

Nadie me conoce, nadie sabe de mí

Así somos las superheroínas enmascaradas ;)

Entrevistas por email, las que quieras....

Tuya allways,

Ana B.

Questionnaire préalable rempli par Raúl Cabello

Nombre : Raul Cabello y/o Apodo/ Firma (obligatorio) : Sinreposo
Edad : 31 ¿ Dónde vives ? : Londres
Email : raulcabelloo@hotmail.com
Página web :papeleosinreposo.blogspot.com
¿Trabajas ? (aparte de tus intervenciones como grafitero/artista urbano): Stockista

La técnica

Tu formación	Sin formación artística / autodidacta	Aprendizaje junto a otr@s grafiter@s	Estudios en Bellas Artes	Otros estudios (precisa)
	x			Licenciado en Historia del Arte

El material	Spray	Rotulador	Pintura	Mosáico	Moldeado	Collage	Grabado	Plantilla	Otro(s)
¿ qué utilizas ?									Fotografías impresas en papel
Presupuesto al mes	€	€	€	€	€	€	€	€	50€
Material comprado ?									Cola e imprimir
Fabricado por ti ?									
Regalado ?									
Robado ?									

La preparación	Tienes un local propio	Compartes local	Trabajas en casa	Trabajas en vivo, sin preparación previa
El local			x	
Presupuesto al mes para el alquiler	€	€	€	

Horarios	**1 hora – 6 horas**	**7 – 12 horas**	**13 – 24 horas**	**Más (precisa)**
Tiempo dedicado a la preparación a la semana	De día :			Fotografiando no es cuantificable en el ordenador 4 o 5 horas
	De noche :			
Tiempo dedicado al terreno a la semana	De día :			Entre 5 minutos y 20
	De noche :			

Soportes (puedes precisar)	Símbolos de la extensión urbana masiva : vallas metálicas, bordes de autopistas, lugares en obras	Lugares inocupados e/o inhóspitos : fábricas desafectadas, terrenos abandonados	Elementos referentes a la sociedad de consumo : escaparates, carteles publicitarios	Lugares sociales : casas okupas, huertos urbanos, parques	Elementos patrimoniales : edificios antiguos, estatuas, barrios turísticos	Te da igual el lugar	Otros :
¿Dónde dejas tus creaciones ?		x					Entorno urbano sin propietario aparente o en fase de transicion/desaparicion

Colaboraciones (puedes precisar)	Un crew /posse	Artistas locales o internaciones , (incluso fotógrafos)	Trabajas sól@	Instituciones : ayuntamientos, centros sociales
¿Con quién trabajas ?			x	
¿Sueles estar acompañad@ cuando dejas algo en la calle ?			x	

Tu arte

El nombre	Juego de palabras	Referencia a un personaje famoso	Referencia a un lugar	Nombre original, sin referencia	Otro
¿ Porqué elejiste este apodo/esta firma ?					Cuando empece estaba metido en demasiadas

Definición de tu trabajo	Graffiti	Street art	Arte	Sin etiqueta	Otro
Para ti, tu trabajo es...					Un hobbie

El modo	Para alcanzar un máximo de gente	Porqué es un lugar de expresión	Para comunicar con otros grafiteros/artistas	Otro
¿Porqué dejas tu firma/tu creación en la calle ?				Para que la gente deje de andar de calle dando por sentado que todo es siempre igual y centrar su atencion en determinados edificios

Inspiraciones	del lugar donde dejas tus creaciones	del trabajo de/con otros grafiter@s	de la actualidad social	de la actualidad política	de las demás artes(pintura, cine, fotografía, música etc.)	Otras
¿De dónde te viene la inspiración ?						De mi dia a dia

¿Cómo empezaste ? : por casualidad. Hice una exposicion de fotografia con un amigo y despues del tiempo, dinero y esfuerzo dedicado solo duro dos semanas asi que decidimos pegar las fotos en la calle en la acera de enfrente de la sala.

Referencias y guiños en tu creación	La literatura	La pintura	El cine	El baile	La música	Los cómics	La fotografía	Otr@s
Precisa a qué obra/artista rendiste homenaje en el campo de...								No lo he hecho nunca al menos de forma voluntaria

La mirada	Sacas las fotos de tus propias intervenciones	Alguién las saca para ti	Te gusta observar la reacción de los transeuntes ante tu creación	No te gusta observar	Otras
Las publicas : (en una página web, una revista, un fanzine...)	En mi blog en flickr y en myspace		X y hablar con ellos en ocasiones		
No las publicas :					

¿ A propósito de los transeuntes que miran tu trabajo, observaste un día una reacción que te impactó ?

Me encantan las señoras mayores, no se callan nada. Un día me lleve una gran sorpresa cuando una señora de casi setenta años se paro a preguntarme que era en concreto lo que hacia. Yo me disponía a contarle por encima de que se trataba y resulta que la señora estaba puestisima en temas de arte contemporaneo y me acabo recomendando un par de exposiciones.

El contenido de tus intervenciones

El mensaje	No, es sólo algo estético	Sí, es ante todo un mensaje que dejas en la calle	Tratas de combinar estética y mensaje	Otro
¿Tratas de comunicar con el que mira tu obra ?		(precisa rellenando el cuadro siguiente)		Me gusta mas invitar a que miren y que se sorprendan. No me interesan las proclamas.

Reivindicación	Política	Social	Económica	Ecológica	Artística	Cultural	Otras
¿Cuál es tu mensaje ? ¿Puedes precisar los temas que te afectan ?							Fotografio lo cotidiano y simplemente el cambio de escala y el medio lo hace mas llamativo

Tu participación en la vida cívica	Votas	Sueles manifestar	Militas en un partido político	Participas en una asociación	Otras participaciones
	x				

El lugar

¿ En qué ciudad(es) sueles actuar ?	Madrid	Barcelona	Granada	Sevilla	Valencia	Bilbao	otra	otra	otra
Barrios :	x						Londres		

Puedes completar aquí :

Un lugar del que estás orgulloso de haber dejado algo...	Ninguno en particular
Un lugar del que te arrepientes de haber pintado/marcado algo...	Brick Lane. Es la jungla no respetan nada
¿Te das límites ?	No hago nada que no me gustaria que me hiciesen a mi
¿ Cómo utilizas la calle ?	La disfruto aunque a veces no sea de un modo legal

La legalidad

La transgresión	Para ti, no es vandalismo	Para ti, a veces hay vándalos, no estás siempre de acuerdo con las maneras de actuar de tus colegas	Es vandalismo puro	Otro
¿ Cómo percibes el graffiti y el street art dentro del marco legal ?		x		

La ley	Es normal que haya	Son exageradas las	Son inaceptables	¿te multaron ?

La ley	Es normal que haya multa	Son exageradas las multas	Son inaceptables	¿te multaron ?
		x		no

Graffiti y arte	El graffiti expuesto en una galería de arte o en un museo...	El graffiti de encargo (centros sociales, paredes ofertas por los ayuntamientos...)...	El graffiti que se vende...	El graffiti considerado como un movimiento artístico...
Es graffiti	x	x	x	El Graffiti evoluciona aunque a los puristas les pese
No es graffiti				

Observaciones/ preguntas/ comentarios respecto al cuestionario :

Questionnaire préalable rempli par Dos Jotas

Nombre : DosJotas y/o Apodo/ Firma (obligatorio) : DosJotas
Edad : 27 ¿ Dónde vives ? : Madrid
Email : dosjotas.2js@gmail.com Página web : www.dosjotas.org
¿Trabajas ? (aparte de tus intervenciones como grafitero/artista urbano): Si

La técnica

Tu formación	Sin formación artística / autodidacta	Aprendizaje junto a otr@s grafiter@s	Estudios en Bellas Artes	Otros estudios (precisa)
		X	X	Master en arte contemporaneo

El material	Spray	Rotulador	Pintura	Mosáico	Moldeado	Collage	Grabado	Plantilla	Otro(s)
¿ qué utilizas ?	X		X		X	X		X	
Presupuesto al mes	0 €	€	0 €	€	0 €	0 €	€	0 €	€
Material comprado ?									
Fabricado por ti ?					X	X		X	
Regalado ?									
Robado ?									

La preparación	Tienes un local propio	Compartes local	Trabajas en casa	Trabajas en vivo, sin preparación previa
El local		X		
Presupuesto al mes para el alquiler	€	150 €	€	

Horarios	**1 hora – 6 horas**	**7 – 12 horas**	**13 – 24 horas**	**Más (precisa)**
Tiempo dedicado a la preparación a la semana	De día :	X		
	De noche X			
Tiempo dedicado al terreno a la semana	De día :		X	
	De noche : X			

Soportes (puedes precisar)	Símbolos de la extensión urbana masiva : vallas metálicas, bordes de autopistas, lugares en obras	Lugares inocupados e/o inhóspitos : fábricas desafectadas, terrenos abandonados	Elementos referentes a la sociedad de consumo : escaparates, carteles publicitarios	Lugares sociales : casas okupas, huertos urbanos, parques	Elementos patrimoniales : edificios antiguos, estatuas, barrios turísticos	Te da igual el lugar	Otros :
¿Dónde dejas tus creaciones ?	X	X	X	X	X		

Colaboraciones (puedes precisar)	Un crew /posse	Artistas locales o internaciones , (incluso fotógrafos)	Trabajas sól@	Instituciones : ayuntamientos, centros sociales
¿Con quién trabajas ?			X	
¿Sueles estar acompañad@ cuando dejas algo en la calle ?		X		

Tu arte

El nombre	Juego de palabras	Referencia a un personaje famoso	Referencia a un lugar	Nombre original, sin referencia	Otro
¿ Porqué elejiste este apodo/esta firma ?	X				

Definición de tu trabajo	Graffiti	Street art	Arte	Sin etiqueta	Otro
Para ti, tu trabajo es...		X			

El modo	Para alcanzar un máximo de gente	Porqué es un lugar de expresión	Para comunicar con otros grafiteros/artistas	Otro
¿Porqué dejas tu firma/tu creación en la calle ?		X		

Inspiraciones	del lugar donde dejas tus creaciones	del trabajo de/con otros grafiter@s	de la actualidad social	de la actualidad política	de las demás artes(pintura, cine, fotografía, música etc.)	Otras
¿De dónde te viene la inspiración ?	X		X	X		

¿Cómo empezaste ? :

Referencias y guiños en tu creación	La literatura	La pintura	El cine	El baile	La música	Los cómics	La fotografía	Otr@s
Precisa a qué obra/artista rendiste homenaje en el campo de...								El artista que mas me ha ionfluenciado es Rogelio Lopez Cuenca

La mirada	Sacas las fotos de tus propias intervenciones	Alguién las saca para ti	Te gusta observar la reacción de los transeuntes ante tu creación	No te gusta observar	Otras
Las publicas : (en una página web, una revista, un fanzine...)	X		X		
No las publicas :					

¿ A propósito de los transeuntes que miran tu trabajo, observaste un día una reacción que te impactó ?
Siempre suelen actuar con sopresa

El contenido de tus intervenciones

El mensaje	No, es sólo algo estético	Sí, es ante todo un mensaje que dejas en la calle	Tratas de combinar estética y mensaje	Otro
¿Tratas de comunicar con el que mira tu obra ?		X (precisa rellenando el cuadro siguiente)		

Reivindicación	Política	Social	Económica	Ecológica	Artística	Cultural	Otras
¿Cuál es tu mensaje ? ¿Puedes precisar los temas que te afectan ?	X	X	X		X	X	Crítica social en general

Tu participación en la vida cívica	Votas	Sueles manifestar	Militas en un partido político	Participas en una asociación	Otras participaciones
	si	si	no	si	

El lugar

¿ En qué ciudad(es) sueles actuar ?	Madrid	Barcelona	Granada	Sevilla	Valencia	Bilbao	otra	otra	otra
Barrios :	zona centro	zona centro							

Puedes completar aquí :

Un lugar del que estás orgulloso de haber dejado algo... Todos los sitios son buenos para intervenir

Un lugar del que te arrepientes de haber pintado/marcado algo... Ninguno

¿Te das límites ? no

¿ Cómo utilizas la calle ? Siempre basandome en el apropiacionismo e integrando mi obra en la ciudad

La legalidad

La transgresión	Para ti, no es vandalismo	Para ti, a veces hay vándalos, no estás siempre de acuerdo con las maneras de actuar de tus colegas	Es vandalismo puro	Otro
¿ Cómo percibes el graffiti y el street art dentro del marco legal ?				El graffiti y el arte urbano han de ser ilegales, sino se convierte en muralismo o decoración

La ley	Es normal que haya multa	Son exageradas las multas	Son inaceptables	¿te multaron ?
	X			NO

Graffiti y arte	El graffiti expuesto en una galería de arte o en un museo...	El graffiti de encargo (centros sociales, paredes ofertas por los ayuntamientos...)...	El graffiti que se vende...	El graffiti considerado como un movimiento artístico...
Es graffiti				X
No es graffiti	X	X	X	

Observaciones/ preguntas/ comentarios respecto al cuestionario :

Questionnaire préalable rempli par El Cartel

Nombre : El Cartel y/o Apodo/ Firma (obligatorio) :
Edad : ¿ Dónde vives ? :
Email : Página web :
¿Trabajas ? (aparte de tus intervenciones como grafitero/artista urbano):

1. La técnica

Tu formación	Sin formación artística / autodidacta	Aprendizaje junto a otr@s grafiter@s	Estudios en Bellas Artes	Otros estudios (precisa)
	x		xx	ENSCI, les Ateliers

El material	Spray	Rotulador	Pintura	Mosáico	Moldeado	Collage	Grabado	Plantilla	Otro(s)
¿ qué utilizas ?									impre nta
Presupuesto al mes	€	€	€	€	€	€	€	€	100 €
Material comprado ?									cola
Fabricado por ti ?									
Regalado ?									
Robado ?									

La preparación	Tienes un local propio	Compartes local	Trabajas en casa	Trabajas en vivo, sin preparación previa
El local			x	
Presupuesto al mes para el alquiler	€	€	€	

Horarios	**1 hora – 6 horas**	**7 – 12 horas**	**13 – 24 horas**	**Más (precisa)**
Tiempo dedicado a la preparación a la semana	De día :30 minutos			
De noche :				
Tiempo dedicado al terreno a la semana	De día :			
De noche :2 horas cuando pegamos				

Soportes (puedes precisar)	Símbolos de la extensión urbana masiva : vallas metálicas, bordes de autopistas, lugares en obras	Lugares inocupados e/o inhóspitos : fábricas desafectadas, terrenos abandonados	Elementos referentes a la sociedad de consumo : escaparates, carteles publicitarios	Lugares sociales : casas okupas, huertos urbanos, parques	Elementos patrimoniales : edificios antiguos, estatuas, barrios turísticos	Te da igual el lugar	Otros :
¿Dónde dejas tus creaciones ?	x		x		x		

Colaboraciones (puedes precisar)	Un crew /posse	Artistas locales o internacionales , (incluso fotógrafos)	Trabajas sól@	Instituciones : ayuntamientos, centros sociales
¿Con quién trabajas ?		x		x
¿Sueles estar acompañad@ cuando dejas algo en la calle ?		x		

1. Tu arte

El nombre	Juego de palabras	Referencia a un personaje famoso	Referencia a un lugar	Nombre original, sin referencia	Otro
¿ Porqué elejiste este apodo/esta firma ?				x	

Definición de tu trabajo	Graffiti	Street art	Arte	Sin etiqueta	Otro
Para ti, tu trabajo es...					politico

El modo	Para alcanzar un máximo de gente	Porqué es un lugar de expresión	Para comunicar con otros grafiteros/artistas	Otro
¿Porqué dejas tu firma/tu creación en la calle ?		x		

Inspiraciones	del lugar donde dejas tus creaciones	del trabajo de/con otros grafiter@s	de la actualidad social	de la actualidad política	de las demás artes(pintura, cine, fotografía, música etc.)	Otras
¿De dónde te viene la inspiración ?			x	x		
¿Cómo empezaste ? :						

Referencias y guiños en tu creación	La literatura	La pintura	El cine	El baile	La música	Los cómics	La fotografía	Otr@s
Precisa a qué obra/artista rendiste homenaje en el campo de...	x	x			x	x		actualidad

1. El lugar

¿ En qué ciudad(es) sueles actuar ?	Madrid x	Barcelona	Granada	Sevilla	Valencia	Bilbao	otra	otra	otra
Barrios :	populares								
Puedes completar aquí :									

Un lugar del que estás orgulloso de haber dejado algo...	Las puertas de las iglesias
Un lugar del que te arrepientes de haber pintado/marcado algo...	ninguno
¿Te das límites ?	
¿ Cómo utilizas la calle ?	

1. La legalidad

La transgresión	Para ti, no es vandalismo	Para ti, a veces hay vándalos, no estás siempre de acuerdo con las maneras de actuar de tus colegas	Es vandalismo puro x	Otro
¿ Cómo percibes el graffiti y el street art dentro del marco legal ?	Es un modo de expresion delictivo y popular.			

La ley	Es normal que haya multa	Son exageradas las multas	Son inaceptables	¿te multaron ?
	x		x	no

Graffiti y arte	El graffiti expuesto en una galería de arte o en un museo...	El graffiti de encargo (centros sociales, paredes ofertas por los ayuntamientos...)...	El graffiti que se vende...	El graffiti considerado como un movimiento artístico...
Es graffiti	x	x		Ahora si, antes no.
No es graffiti			x	

Observaciones/ preguntas/ comentarios respecto al cuestionario :

Suerte con la tesis.

Annexe 3 : Entretiens retranscrits, courriers électroniques et extraits d'entrevues réalisées par des journalistes

Questions envoyées par mail le 18 octobre 2007 au Niño de las Pinturas.

Anne : ¿ Cuando empezaste el graffiti ?

El Niño de las Pinturas : Dibujo desde siempre, y a dejar mi nombre en la calle comencé en la EGB...

Anne : ¿ Cuántos años tienes y dónde naciste ?

El Niño de las Pinturas : Tengo treinta años, y aunque nací en Madrid, mi educación es granaína.

Anne : ¿ Qué es lo que te llevó a compartir tus pinturas con todos ?

El Niño de las Pinturas : La sociedad colisionó frontalmente conmigo...Con el tiempo, nos vamos tratando...

Anne : ¿ Cuáles son tus influencias ?

El Niño de las Pinturas : Para mí, es muy importante no olvidar que TODO está lleno de arte...

Question envoyée le 30 avril 2013.

Anne : ¿ Por qué pintas muchos rostros de ancianos y de niños ? Tengo una explicación propia, pero no sé si corresponde a tu propósito : los niños para resaltar la fragilidad y los ancianos para valorizar su experiencia. ¿ Me podrías ayudar a entender esto, por favor ?

El Niño de las Pinturas : Pues sí, diste con la tecla... Muchas más cosas, pero lo importante para mí era que tú misma respondieses las preguntas... Sino, el juego está roto.....Muchas gracias pues por mirar, pensar, acertar y comunicar...

Extraits de l'entrevue réaliseé par Luis Arronte pour la revue en ligne *Granada y media* le 27 décembre 2011[633]

[...]

Luis Arronte : ¿ Qué le recomendarías a un chaval o chavala que ahora quisiera iniciarse este arte ? ¿ Cómo aprender, dónde crear ?

El Niño de las Pinturas : Es muy importante divertirse… Eso es lo que te mantiene atado a cualquier cosa. Cariño, emoción y trabajo… Ojos en la nuca, orejas bien abiertas, zapatillas atadas y pintura barata. Con la crisis cada vez hay más espacios abandonados, jardines de juegos para niñ@s con pintura…

Luis Arronte : ¿ En qué situación está el caso de la calle Vistillas de los Ángeles ?

El Niño de las Pinturas : Pues no han dado ninguna respuesta al recurso que se presentó.

Luis Arronte : ¿ Te sientes especialmente vigilado por ser un grafitero popular ?

El Niño de las Pinturas : No.

Luis Arronte : ¿ Cómo sientes el factor efímero del arte urbano ?

El Niño de las Pinturas : Esa es la vida del arte en la calle, no importa que se estropee o desaparezca siempre que aparezcan cosas nuevas.

[633] http://granadaimedia.com/nino-de-las-pinturas-entrevista-realejo/.

Luis Arronte : Muchos de tus grafitis incluyen un mensaje social (respeto a los mayores, protección de los niños, reivindicación del flamenco, etc.). Hay artistas urbanos que cultivan esta faceta (probablemente Banksy sea el más famoso a nivel mundial) y otros no. ¿ Crees que el graffiti debe estar atento a la realidad social en la que aparece ?

El Niño de las Pinturas : Creo que el graffiti en sí mismo es una respuesta a la realidad social que vivimos. El simple hecho de que una persona pinte una pared en la calle, sea con lo que sea, ya es un mensaje.

Luis Arronte : El Movimiento 15-M ha calado profundamente en la sociedad granadina, y la asamblea del Realejo y Barranco del Abogado es una de las más potentes de la provincia. ¿ Qué dirección crees que tomará a partir de ahora ?

El Niño de las Pinturas : La que entre tod@s sea decidida… Eso es lo más bonito que tiene, el futuro lo hacemos hoy.

Luis Arronte : Ya desde uno de tus nombres artísticos, e incluso en muchas de tus obras e iniciativas, demuestras una especial sensibilidad hacia la infancia. ¿ Qué te llama la atención de los niños ?

El Niño de las Pinturas : Pues que son la creatividad, la conexión con todas las cosas, el juego, la risa y la ternura. La sorpresa, la pregunta y a veces la ingenuidad. Ejes esenciales en la vida de cualquier persona, a cualquier edad. El punto de los niños es que to@s lo somos o lo fuimos, y en ese punto nos encontramos, con unos lenguajes y códigos más sencillos, y auténticos en muchos casos.

Luis Arronte : ¿ Y del flamenco ?

El Niño de las Pinturas : Es una de las raíces musicales más fuertes que he tenido cerca… La vibración, el sonido, la música, son algo importantísimo en la vida. El flamenco posee además la fuerza y el orgullo de quien no es aceptado.

Luis Arronte : Pío Baroja decía que “el Carlismo se cura leyendo y el nacionalismo, viajando”. Tú que has viajado por toda Europa y Latinoamérica con tu trabajo, ¿qué has aprendido de otros países ?

El Niño de las Pinturas : En Méjico me enseñaron a trucar difusores para conseguir grandes trazos ; en Alemania a romper tapones para hacer cosas pequeñas ; en Venezuela a pintar con caucho… Todas estas cosas son muy importantes para mí y mi trabajo, pero lo realmente importante fue que nos encontramos, que compartimos y que hicimos de este mundo un sitio un poco más “cercano”, un poco mas cariñoso.

Extraits de l'entrevue réalisée par Tíscar Orozco le 13 mai 2013 pour la rue *Iwrite*[634]

Tíscar Orozco : ¿ Cuándo empiezas con esto ?

El Niño de las Pinturas : Desde chiquitillo siempre me ha gustado dibujar. De pequeño descubrí el rollo del graffiti, de poder pintar por el barrio, y eso me gustó.

Tíscar Orozco : Si es algo vocacional desde tan joven, ¿ nunca te planteaste estudiar algo que te ayudara a profesionalizarte ?

El Niño de las Pinturas : Mucha gente me lo aconsejó y por curiosidad y ganas de aprender hice un año y medio de Bellas Artes. Antes de eso estuve en la Escuela de Artes y Oficios y en ninguno de los dos sitios me gustaba el rollo que llevaban. Así que decidí irme a tiempo y fue una buena decisión, porque en ese momento empecé a escaparme por ahí y a pintar la ciudad en serio.

Tíscar Orozco : ¿ Por qué paredes y no lienzos ?

El Niño de las Pinturas : Mi hermano y yo teníamos las paredes de la habitación llenas de dibujos colgados. Pero el rollo del graffiti era interesante, de pronto lo que había colgado en tu habitación estaba pintado por el barrio.

[...]

Tíscar Orozco : El problema de esto es que corres el riesgo de que pinten el muro o lo derriben. De hecho ya te ha pasado.

[634] http://iwrite.es/entrevistas/el-nino-de-las-pinturas-cambiaria-el-muro-mas-importante-del-mundo-por-poder-seguir-pintando-muros-normales-y-corrientes-con-libertad/.

El Niño de las Pinturas : Ese era el riesgo antiguo. Te podían borrar las cosas o te las podían tachar. Estar pintando en la calle tiene un beneficio y también estás jugando con esa posibilidad. Ahora simplemente no puedes pintar en la calle, se han puesto demasiado radicales y no te dejan hacerlo.

Tíscar Orozco : ¿ Ni siquiera tú, que eres un artista que vive de esto y que todo el mundo conoce, puedes pintar ?

El Niño de las Pinturas : No, de hecho tengo bastantes problemas ahora mismo. Estoy pagando un embargo y estoy pendiente de otro.

Tíscar Orozco : ¿ Embargos de muros que has pintado sin permiso ?

El Niño de las Pinturas : No, de hecho son embargos de muros que he pintado con permiso de los dueños. Lo que pasa es que en Granada se aprobó hace unos años una Ley Cívica donde te pide el permiso del dueño y del Ayuntamiento. Yo presenté alegaciones pero no me hicieron mucho caso. Me he recorrido todas las administraciones y a día de hoy no tengo muestras de que esa ley realmente exista.

Tíscar Orozco : ¿ Cómo es posible que no te den permiso ? El Niño de las Pinturas es conocido en Granada y hasta se oferta una ruta de tus graffitis.

El Niño de las Pinturas : Sí, de hecho muchos hoteles ofertan esta ruta y están sacando beneficio de ello y aún así no me conceden permiso. Así están las cosas.

Tíscar Orozco : ¿ Y ante esto ? ¿ Impotencia ?

El Niño de las Pinturas : Impotencia no. He tenido épocas en las que he pintado de una forma y ahora tengo que pintar de otra. El graffiti nunca ha sido una cosa que esté bien vista por las administraciones, porque implica demasiada libertad.

Tíscar Orozco : ¿ Cuál crees que sería la solución a que el graffiti dejase de estar mal visto ? Porque una cosa son las pintadas que puede hacer un chaval cualquiera y otra el arte urbano como reivindicación de una nueva forma de hacer arte.

El Niño de las Pinturas : Al principio costó que se aceptará el graffiti pero luego los vecinos lo comprendieron porque cambiamos sitios que estaban destrozados dejándolos bonitos y bien cuidados. Pero empezaron a llegar las multas y las prohibiciones. Nosotros nos sentimos como si hubiesen llegado a pisotear un jardín que estaba cuidado para plantar flores nuevas sólo porque sí. A lo mejor nuestro jardín no era el mejor jardín, pero estaba cuidado. Había mucha gente que pintaba muy bien y eso es cultura que no se ha sabido aprovechar. Quizás si las administraciones lo viesen así, sería diferente.

Tíscar Orozco : Pero a pesar de todo tú sigues haciendo cosas.

El Niño de las Pinturas : La suerte que tengo es que no estoy muerto y que tengo mucha gente que es afín y me apoya. Por eso yo me tiro al barro y hago cosas, pero no puedo dedicarles el tiempo que me gustaría. Procuro no quedarme pensando en lo que no puedo hacer, y cada vez que paso y veo algo de lo que he pintado me agarro a eso, a que por lo menos ahí está.

Tíscar Orozco : ¿ Compensa gastar tu tiempo, tu dinero y tu imaginación en estas condiciones ?

El Niño de las Pinturas : Me compensa porque cada uno tiene su ilusión puesta en sus propias cosas y esta es la mía. Tienes que tener trabajo, tienes que comer, pero al final necesitas algo más. Hay pequeñas cosas que te dan ese algo y a mí me ha pasado con esto.

Tíscar Orozco : ¿ Lo haces por seguir siendo un niño ?

No es por querer seguir siendo un chiquillo. Sino porque para mi es necesario alimentar esa ilusión en la medida en que el tiempo, la situación o la edad te lo permiten.

[...]

Tíscar Orozco : ¿ Las caras de tus graffitis son siempre personas reales ?

El Niño de las Pinturas : Hay veces que son imaginarias y otras que son reales. Muchas veces hasta utilizo caras de las fotografías para inspirarme, pero luego no se parecen realmente a esas personas.

Tíscar Orozco : Quizás lo más significativo y lo que más gusta de tus pinturas es que además del dibujo, pintas poesías y citas con las que la gente se siente identificada. ¿ Las incluyes desde los principios ?

El Niño de las Pinturas : Ponía frases desde chavalillo en letras mayúsculas al lado de lo que pintaba, pero no quedaba muy bien. Luego me introdujeron en el tema de la caligrafía árabe y empecé a intentar juntar las letras con el dibujo, la frase con la historia. Cuando ves como reacciona la gente ante algo que era un experimento te das cuenta de la fuerza que tienen las palabras.

Tíscar Orozco : ¿ Para ti es importante lo que la gente piensa cuando ve tus pinturas ?

El Niño de las Pinturas : A la vez que importante es imposible predecirlo y controlarlo. Me alegra que una persona pueda detenerse durante un momento delante de una pintura pero no me llega a preocupar.

Tíscar Orozco : ¿ Buscas agradar ?

El Niño de las Pinturas : No busco agradar porque aunque quisiese hacerlo, cada persona en cada momento lleva un mundo metido dentro y de pronto se encuentra con mi pintura y por alguna razón le presta un poco de atención. Les encuentran sentido a palabras que no están bien escritas, acaban con su imaginación cosas que están sin acabar. Eso es increíble y es cuando realmente acabas la pieza.

Tíscar Orozco : Otra cosa que distingue tus pinturas son los engranajes pero nunca dices lo que significan ¿ secreto del artista ?

El Niño de las Pinturas : Tienen mucho significado pero no me gusta decirlo precisamente por lo que acabo de decirte. Para mí cuando hay algo que te llama la atención y sabes lo que es, dejas de utilizar la imaginación. No querer explicar cosas no es querer dar secretismo, sino plasmar la auténtica verdad.

Tíscar Orozco : Entonces es una forma de complicidad con quien ve tus pinturas aunque no estés trasmitiéndole nada en concreto.

El Niño de las Pinturas : Algo así. Que alguien pueda pararse para ver algo que yo he hecho en los tiempos que corren ya es increíble para mí como artista.

[...]

Entrevue enregistrée avec Olaf Ladousse (El Cartel) et 3ttman réalisée dans l'atelier de ce dernier à Malasaña le 6 juillet 2011.

Anne : El arte urbano se podría definir en tres palabras « gratis, ilegal y que provoca una emoción ». ¿ Podéis completar o definirlo de otra manera ? ¿ Qué es para vosotros el *street art* ?

Olaf : En el nombre, lo que te olvidas es que « urbano » se refiere a la urbe que es la ciudad. Entonces lo enfocaría más sobre dónde se expone que es la ciudad más que de otra manera porque tienes también el land art que está más liado al paisaje. Lo que veo es que es un arte según la percepción de él que lo hace y él que lo ve pero sobre todo que está liado a la ciudad. Entonces, sí, se puede extrapolar a un pueblo pero lo que me parece importante es que el arte urbano es eso, no es algo « campestre » digamos.

3ttman : Estoy bastante de acuerdo contigo en las tres denominaciones que has dicho. Lo único que creo que el arte urbano puede ser también pagado y puede ser también legal.

Anne : Algunos llaman el arte urbano « post graffiti », ¿ no tiene nada que ver para ti el arte urbano con el graffiti puro ?

3ttman : Yo trabajo en la calle y no hago graffiti. El graffiti es una rama del arte urbano, probablemente la primera que hubo. Bueno, no, hubo muchas más antes. Pero es la que realmente explotó esto. Hay mil ramas. Hay por ejemplo personas que hace pintura, hay gente que pega carteles, hay muchas derivaciones. Se puede llamar post graffiti, no sé. No creo que Brassaï llamase a lo que fotografiaba « post graffiti ». Existía mucho antes del graffiti como lo entendemos nosotros.

Anne : Algunos colegas vuestros como Dr Case o Dos Jotas definen el arte urbano como algo gratis. Por ejemplo Olaf, en los cuestionarios contestaste que para ti, un graffiti expuesto en una galería seguía siendo graffiti. Pero para algunos artistas urbanos, en cuanto la creación urbana entre en una galería o el circuito institucional, ya no se le puede nombrar « graffiti » sino « arte ». ¿ Qué opináis vosotros ?

Olaf : Yo creo que es cuestión de semántica. Es decir que realmente, la gente, cuando hace un dibujo en la calle pues lo hace por une frustración o si tiene una pretención artística, pues ya está, expone. Que estén reconocidos, que estén perseguidos o que los expongan más adelante eso es casualidad de su historia que ha desarrollado después. Hay una voluntad de porqué lo ha hecho. Por ejemplo estás en el talego y te van a fusilar, pues dejas una huella. Estos son los típicos graffitis que hay en todas las celdas, en todo el mundo, en todas las civilizaciones. Eso para mí es un graffiti también. Luego vas a la calle, lo que pones adelante de la chica que te quieres ligar « te quiero », algo bien torpe con tu estrés, es graffiti también. Luego marcas tu territorio, en plan « eso es mi barrio », es graffiti también. Pero siempre hay una voluntad de dejar una huella, de enseñarlo. Entonces, esta gente cuando deja una huella, en el momento la dejan por una cosa : o para ligarse la tía, o para dejar constancia de que estuvieron en este talego para dejar un mensaje al siguiente o ser reconocido y acabar en una galería. El tío que ha hecho un graffiti en la calle y que acaba en una galería hace sus graffitis pero dentro de otro contexto.

El arte urbano te lo puedo definir como algo que está sobre las paredes, pero en la parte de fuera de la pared. Tienes lo que está dentro que es el museo, y luego el espacio público que es supuestamente de todos. Entonces, todas estas ideas de que « es graffiti » o « no es graffiti » es cuestión de vocabulario, de etiquetas. Realmente la voluntad de alguién que pinta algo para expresarse en la calle no sé si se para a saber, si va a definir lo que hace antes de dibujarlo. Igual se hace un boceto. No sé si hago graffiti, post graffiti, no sé.

3ttman : Sí, pero hay que definirlo de alguna forma.

Olaf : Pero eso lo va a definir la gente que lo ve.

3ttman : No. Un tío que hace graffiti está bien concienciado con que hace graffiti y que no hace arte urbano. El arte urbano para él es una mierda. Los puristas del graffiti...

Olaf : Mira, el graffiti es algo que hacían los romanos.

3ttman : Claro, claro. Pero el graffiti, lo que dices tú, es algo que semánticamente no tiene el mismo sentido ahora.

Olaf : Las diferencias son semánticas.

3ttman : Es que he hecho un proyecto de poner cemento y escribir frases en la calle. Pues justo giraba alrededor de si es graffiti, dónde lo haces con frases sencillas y un poco...incluso tontas si lo ubicas bastante. Y bueno, si lo miras...

Olaf : Yo no estoy tan seguro de que el arte urbano sea arte en sí. Es una expresión popular y callejera que reivindica el espacio urbano, punto. Pero luego que la gente piense « yo voy a hacer un graffiti para que me reconozcan los otros grafiteros », no, creo que es un impulso primario lo de dibujar en la calle. De hecho, cuando hay una huelga y la gente que está allí con sus esloganes, más que artístico, y es un graffiti.

Anne : Pasamos a la pregunta siguiente, que tiene que ver con lo que acabas de decir Olaf. Hace poco, se organizó el movimiento de los Indignados. ¿ Qué opináis ? ¿ Habéis participado ?

3ttman : Precisamente, lo que dices tú, en un momento dado, más que llamarlo graffiti o lo que sea, a mí me da igual, es como es, sentir que la gente, cuando tiene el deseo de expresarse, cuando tiene realmente algo que sacar de él, pues lo más comunicativo, lo más intuitivo que hace o lo más primitivo es ir a la calle. Lo que decías tú de la huelga, estoy seguro de que el abuelo que quería reivindicar un mensaje, pues salió con un espray, que probablemente era la primera vez que salía a la calle con un espray, se puso a escribir como

hacen lo que ellos [il insiste sur ce terme] mismos consideran como vándalos. Es muy llamativo esto. Al fin y al cabo, cuando la gente tiene que comunicar un mensaje importante se echa a la calle. Y para mí, el 15-M es muy interesante por esto. Porqué primero hay gente que se pone sólo a construir cabañas en una plaza de una manera muy natural y tener luego un montón de escrituras de parte de esta gente es super inteligente, super fino ; con el mensaje – hubo otros que no– pero bueno, era graffiti a lo bestia, era arte urbano a lo bestia y me gusta esto. Por qué nosotros somos conscientes de trabajar y de ser artistas en la calle. Y a partir del momento en que estás consciente de hacer arte pues para mí eres un artista. Pero me interesa incluso más cuando la gente lo hace sin darse cuenta, para mí es la base de todo. Y en este movimiento se ve mucho.

Olaf : Claro. Hubo momentos de explosión de expresión gráfica en la calle. Entonces, para la gente que estamos acostumbrados a fijarnos en esto, pues sí, fue muy interesante porque de repente, veías cosas que no eran lo típico que ya conoces. Son cosas espontáneas con otros mensajes, cosas muy genuinas, cosas muy curadas. Luego, en cuanto al mensaje del movimiento, me fastidia un poco porque tengo una conciencia política bastante firme y desarrollada y creo que este movimiento, esta reivindicación de la población a participar en la actividad política de su país se debía de haber dado antes de estar en esta situación. Y sobre todo, al principio del movimiento, hubo una especie de impresión de decir, « mira, los políticos no nos representan » y a mí me chocó. En el sentido en que somos todos políticos, y los políticos que tenemos son los que nos merecemos, son elegidos por la población y esto no lo puedes abstraer. Si estás rodeado de fachas, de aquellos que dicen « Franco ha ganado la guerra », no vale decir « yo paso de votar porque estos no me representan ». Esto me parece muy inmaduro en cuanto a la concepción de la realidad política de una ciudad, de una urbe donde hay mucha gente que convive.

Esto pues al principio del movimiento, me fastidiaba. Sobre todo cuando se rumorea que reivindicaban que no había que votar o que votar a los pequeños partidos era absurdo, fue nefasto realmente para el juego democrático. Si hay chorizo que se dedican a la política, es porque dejamos que el chorizo esté allí. Y que realmente, si no estás de acuerdo con algo, pues tienes que meterte en política. Entonces lo positivo es que está bien que la gente de repente ve que sí, que hay que mojarse y hay que hacer cosas para reivindicar el espacio

público y político. Pero por otra parte también los hay ingenuos que dicen que éstos ni iban con ellos y que quieren otra cosa porque estos no les representan. Pues sí, les representan. O sea, estamos en democracia y por desgracia, sí te representan.

Antes con Franco, no te representaban porque no podías votar, pero ahora sí. Estamos en democracia y lo que hay es lo que hay. Y la gente votó a Camps en Valencia, que es tan corrupto. Fue una votación popular. Esta gente que está aquí, por ejemplo Esperanza Aguirre, es la voluntad popular. Esto es lo que me choca un poco. Ahora, que el movimiento siga allí, intentando hacer una constitución pues muy bien. Se están haciendo foros para sentar nuevas bases para que sean del uso de todos. Me parece bien pero también ingenuo cuando hay canales para hacer estas cosas y que en estos canales tienes que entrar en política.

Curiosamente, en paralelo a estas elecciones municipales donde hemos asistido al nacimiento del 15-M, pues apareció el Bildu, que representa la izquierda abertzale del País Vasco. Entró en el juego político de manera fuerte : tienen la alcadía de ciudades importantes. Ellos sí que tienen poder político. Lo que resulta curioso es de ver como gente que reniega de la Constitución española que hay, desde siempre, obligándose al juego con cien filtros de la justicia, de los herederos de Franco etc. y llegan a tener un poder, están realmente en posición de aportar algo y unos cambios a la Constitución incluso, mediante enmiendas y propuestas. Finalmente, esta gente, todos los que se están enfrentando en el 15-M, lo tenían más que asumido. [Los del Bildu,] aunque reivindicaban acciones violentas, pues siguiendo otras pautas y entrando en el juego político, consiguieron algo. Entonces es curioso ver como a la vez, esta misma señal tenía dos movimientos : la gente que se quejaba porque no podía pagar su hipoteca y la gente que sí consiguió representar sus ideas políticas aunque sean menos populares a nivel de la nación. Eso es lo que me interesó del 15-M.

A raíz de esto, sí que hemos hecho un cartel. Pero no salió de nosotros. Fue un señor que tiene un taller de serigrafía que pensó que sí, justamente había una proliferación de cosas gráficas, que vio que había que participar en esto. Nos contactó nosotros diciendo « yo lo imprimo si dibujas un cartel ». Entonces dibujamos un cartel. Y lo bonito fue que en el cartel cambió como dibujantes que pasaron como 6 personas en total. Y allí nos reunimos todos, hicimos como 3 carteles de dos dibujos cada uno. Y lo serigrafió este señor y hubo una pega. Yo no he podido porque estaba allí fuera, pero sí, hubo una pega de cartel[635].

[635] Cette affiche, intitulée *Toma la plaza*, est consultable p. 624.

Anne : Para vosotros, que pegáis o pintáis de manera ilegal, que hacéis arte comprometido en la calle ¿ es necesario transgresar las formas clásicas de expresión para que se pueda oir la voz del ciudadano, para interpelar la opinión pública ? ¿ No basta con votar o estar en huelga, por ejemplo ?

3ttman : Para mí, es sólo que tienes un mensaje sin filtro, ya está.

Anne : ¿ Un mensaje que no pase por los medios de comunicación ?

3ttman : El medio lo eres tú con la calle y con el transeunte. Puedes poner el mensaje que quieras, es lo que te aporta la calle : una comunicación directa y sin filtro. Sin filtro de galeristas, de prensa. Además, te puedes expresar de cualquier forma. Eres tú y tu propia forma de comunicar.

Olaf : La idea es esa : comunicar. Es un grito, como cuando te quejas. Si eres comunista en un periódico, opinas y dices lo que quieres, aprovechas el hecho que te den columna y te quejas. Igual que hay una prensa donde se supone que hay dibujantes de opinión : desde Siné a Quino hasta el roto que tenemos aquí o Eneko. Cuando no tienes acceso a los medios de comunicación, tu medio es la pared donde echas tu grito. Cuando hay una manifestación, gritas para llamar la atención. Entonces no es tanto una transgresión como llamar la atención para que la gente vea lo que te parece urgente o importante. Obviamente, gritar es como pitar el kláxon de tu coche : es más o menos legal. Oficialmente, no puedes pitar en la ciudad. Tienes que llamar con las luces. Pero la gente no se entera si no pitas cuando está cruzando. El hecho de pintar la pared que se supone que no es tuya, aunque el espacio es de todos, pues sí es transgresor, pero es para llamar la atención. Es parte de lo que se puede llamar graffiti. Yo no estoy tan seguro que sea ilegal, aunque están dispuestos a correr un riesgo para que exista el graffiti. Pero yo creo que es únicamente para reivindicar el acceso para la gente que hay allí y llamar la atención, más que un acto delictivo adrede, delinquir por delinquir.

3ttman : Bueno, hay también los que sí lo hacen.

Olaf : Sí, obviamente. Hay gente que va a delinquir por delinquir. Pero es un riesgo que se asume porque te parece más importante lo que quieres decir que el delito que cometes.

3ttman : Sí.

Anne : La siguiente pregunta concierne la tendencia política del *street art*. No he observado ninguna producción artística específicamente « de derechas ». ¿ Habéis visto vosotros arte urbano que defienda dicha ideología ?

Olaf : Creo que el mensaje que vemos por la calle es sumamente de derechas en el sentido de que es comercial. Están legalmente expuestos todos estos mensaje, « ¿ te gusta la fórmula uno ? », « ¿ te gusta conducir ? », « ¡ queremos ser tu banco ! ». Son mensajes muy consumistas lo que se ve en la calle de por sí es de derecha, algo basado sobre la sociedad de consumo que te obligan a hacer un mundo feliz.

Anne : Pero no es arte urbano...

Olaf : No es arte urbano, pero son imágenes en la calle. Las imágenes que nosotros hacemos están al lado [il insiste sur ce mot] de estas imágenes. Están en reacción a estas imágenes. No podemos obviarlo diciendo « mira, lo que hacemos nosotros de izquierdas no tiene nada que ver ». NO, porque está en reacción a este mundo de consumo. Y esto indica que la calle no es únicamente de la gente. Porque ellos pagan a Decaux, que es el hombre más corrupto de todos los ayuntamientos de Europa y que les pone la bicicleta gratis en cambio de tener todos los espacios publicitarios. Esto es una realidad. Entonces si tú quieres poner tu mensaje en la calle, o pagas a Decaux, o te haces político y haces una campaña y ahí es todo el mensaje de extrema derecha o te pones encima y cometes un delito. Pero estás en el mismo plano, estás al lado. Los mensajes que yo veo en la ciudad son de derechas.

Luego, había una historia, cuando empezamos con El Cartel. Tengo un fanzine que se llama Qué suerte, llevo desde hace 20 años realizando historietas. En el año 93-94 o algo así, había un panfleto que era un periódico que se llamaba La voz de España[636]. Era como un periódico, una página, de extrema derecha. Se pegaba en la calle en plan ilegal. Y la gente se paraba y lo leía. Y a mí me chocaba verlo, joder, esto era bastante nauseabundo, franquista. Y la gente se paraba y lo leía. Entonces me dije, si los fachas lo pueden hacer, yo lo puedo hacer muy fácil. E hice un número de fanzine que era el fanzine Número calle y lo pegaba encima. Entonces era una reacción al fanzine de extrema derecha, y lo pegaba sin más. Luego, con el tiempo pues Mutis dijo « Oye, esta idea la vamos a desarrollar » y nació El Cartel. Pero realmente, había visto el equivalente del Cartel de extrema derecha pegado en la calle. Entonces, como expresión de derecha sí, sí la hay.

Anne : Pero era información, una forma de periodismo. Estéticamente no tenía nada que ver.

3ttman : Hay mucha gente que no tiene preocupación estética, que trabaja en la calle para sólo dejar un mensaje.

Anne : Vale, pero entonces no se trata de arte urbano o de graffiti que aspira a cierta armonía visual.

3ttman : Ah, sí, estamos hablando sólo de arte urbano.

Olaf : Es información lo que hacemos.

Anne : Sí, pero pasando también por la forma. No es anodino.

[636] On peut voir quelques exemples de couvertures de ce fanzine p. 625.

Olaf : No, no es anodino. Pero te juro que el cartel era de la estética nazi, de algo de España. No, nazi aquí no hace falta, con franquista basta. Era llamativo gráficamente cuando era larguirucho y estas cosas, tenía una dimensión gráfica. Y ahora tienes unos carteles del Papa ahí por todas partes acogiendo... Y si te vas alrededor de la Plaza de España también, no, de la plaza de Toros. Tenemos hecho un cartel[637]. Fuimos allí porque era la gran semana de los toros hace un par de meses, y nos pilló justamente la salida de las corridas. No pasó nada, la gente pensaba que era a favor. Pero por la mañana no quedaba ninguno. Los que quedaban eran todas las cosas de la Falange que estaban sobre los carteles, que estaban también antes y que después están todavía. Y esos no eran legales tampoco.

Anne : La próxima pregunta está en torno a la recepción de vuestra práctica. ¿ Habéis observado una reacción en la calle que os haya marcado ? ¿ Qué impacto pueden tener vuestras obras en la opinión pública ?

Olaf : Yo creo que lo que nos encontramos son reacciones espontáneas. Hay dos maneras de medir la reacción. O es cuando lo estás haciendo. Entonces allí la gente no se fija realmente en lo que haces. Sino que ellos ven el hecho de que estás o pintando, o haciendo un acto delictivo en su muro, o lo que creen que es su muro, o en su calle. Y luego, la otra percepción es después, sin que la gente sepa que eres tú que ha dibujado o que ha pegado. Y ver su reacción. Entonces, yo creo que son ya, en sí, dos maneras, dos percepciones distintas de tu trabajo y de la influencia que tienes en la calle. Obviamente, la primera es más caliente. Es más peligrosa también. Porque no es únicamente la reacción de los vecinos, tiene una relación con la ley. Y allí yo creo que el mensaje, no te enteras. Porque la gente no tiene el tiempo para leer lo que estás haciendo y tener una visión de realmente lo que haces. La segunda, pues lo ves cuando la gente lo ha borrado, o lo ha arrancado, o se paran a leerlo se ríen o no se ríen. Y allí te fijas más si ha gustado, o no, o si pasa tu mensaje. Y luego, pues eso, es una casualidad. Si te vas a un barrio y pones en mensaje que va en contra de este barrio, pues sabes que vas a encontrar problemas y es más inherente al mensaje que has pasmado. Pero sí, obviamente, yo creo que a todos nos importa conocer la reacción de la gente.

[637] Le *Número Indultado* apparaît en annexe p. 623.

3ttman : Yo trabajo en la calle más que nada para hacer tomar conciencia a la gente de su entorno. De que, al fin y al cabo, están en la calle y tienen un montón de información y es como para que ocurra un « déclic », que se paren y que tomen conciencia de que están en la calle y de que alguien está interviniendo, está comunicando con ellos. Entonces yo, con tal de ver que hay una comunicación, sea mala, sea buena, sea lo que sea, pues ya con esto mi objetivo, mi trabajo ya se ha realizado.

Olaf : Pero hay otra cosa, es que tú haces acciones en la calle, ¿ no ? Con las piñatas, era también para que la gente actuara.

3ttman : Sí, sí sí sí sí. Sí, es hacer participar, es hacer que la gente se pare y se olvide un poco de su cotidiano, de disfrutar el mero hecho de estar en la calle. Por eso trabajo con el cemento, porque siempre intento tener un mensaje con doble sentido, incluso divertido. Que haga reír. Me gusta comunicar de forma divertida. Porque precisamente por eso, porque no pienso ser un justiciero. No quiero que la gente diga « bah, ¡ eso es una mierda ! ». Para eso hay gente que lo hace y lo hace mejor que yo. Lo mismo que sea un mensaje político o no, intento que todos mis mensajes siempre tengan que ver con el ámbito de la calle, con donde están. Por eso, más bien intento tener una comunicación divertida y « accrocheuse » con la gente. Con tal de que ver que alguien sonría, o que se pare y que lo lea, y que haga gracia, por lo menos que le transmita una cosa, por eso me preocupo.

Anne : Aunque la gente lo arranque, su reacción podría indicar que se lo va a pensar, ¿ no ? Aunque sea de forma inconciente. ¿ No pensáis que vuestras intervenciones podrían tener más potencia de lo que estáis diciendo ?

Olaf : Yo creo que hay una parte artística también en el sentido de que cuando haces un trabajo y que lo expones en la calle, siempre esperas que la gente te reconozca. Yo creo que las obras que hizo Luis con el cemento, pues luego, una vez que ven uno, ven otro y ya hacen la conexión con la anterior que han visto. Entonces ya empiezan a aficionarse o sí les da manía, pues les da manía pero por lo menos se fijan en un artista en este caso, o en un

estilo. Y sí, hay gente que va a decir « Oye, he visto otro, de tal, allí ». Y eso sí que importa la reacción, por eso se mueven para expandirse y quieren que le reconozcan. Y eso sí, obviamente, cuando vas a reivindicar el espacio público, quieres que la gente se fije en ello.

Nosotros, cuando pegamos un cartel, al principio, la gente lo arrancaba y basta.

Anne : Si lo arrancaba, es que había reacción...

Olaf : Sí, al arrancarlo, es que no les había gustado y lo quitaron. Luego, cuando ves que intentan quitarlo y que al ver que se estropeaba, lo dejan, es que se lo quieren para llevar a casa. Esto llegó más tarde. Luego, hubo otro punto de la gente que se cruza con nosotros, que nos para y que nos pide el cartel y allí se los pasamos. Les dejamos unos carteles, para que los vayan a pegar. Esto llegó después, una vez que la gente ya conocía El Cartel, que lo habían leído obviamente, se había enterado a qué iba y cuál era el mensaje digamos. Pero eso fue después de al menos 3 números.

[3 ttman avait un rendez-vous dans l'atelier. Nous avons donc quitté les lieux pour continuer l'entrevue avec Olaf, sur une place de Malasaña.]

Anne : ¿ Qué es lo que te choca en la sociedad, lo que te indigna ?

Olaf : Con el tiempo que llevo reaccionando con estas cosas, no es tanto una reacción de queja sino una reivindicación de que expreso mi opinión también. Es más bien ir en contra de lo que se llama el « pensamiento único » que existe en España. De que todos los mensajes que tenemos van en dirección del consumo, votar, el banco, el coche. De que todo el mundo vaya como borregos y ya no en rebaño. Y eso, en la calle, que es un lugar común, lleva a creer que a todo el mundo le apetece tomarse una *Coca-Cola* con un pollo frito porque *Coca-Cola* ha pagado para poner su botella allí. Entonces yo paso de la queja, en plan diciendo «¡ No ! No hay que consumir eso » a decir que también, puedes beber otra cosa, o no beber. Y paso de luchar contra, sino de expresarme paralelamente a eso. No es en contra, sino que es únicamente intentar expresar mi opinón al margen[638]. Y sobre todo, creo

[638] À ce sujet, El Cartel a réalisé une affiche que l'on peut consulter en annexe p. 623.

que es lo que hace todo el mundo. Quiero decir que lo que reivindico, más que una revuelta, es que el espacio es de todos. Bueno, yo cometo un delito, Decaux no lo comete –aunque es un señor súper condenado porque tiene sus chanchullos a otro nivel– pero que no es una razón para cerrarme la boca. Y por eso, el rollo democrático de quejarte porque no estás contento con lo que opina la gente, lo que tengo asumido es que la mayoría de la gente, si quiere ir al *Corte Inglés* a comprar sus cosas como borregos, no voy a intentar disuadirles, que, también podría.

Anne : El *Número Denegado*, el *Número Homicidio*, hay algo que va más allá del *Corte Inglés*. Tenéis una vocación contestataria...

Olaf : Hombre, cogemos los asuntos, la noticia que nos interesa en un momento. Y entonces hay tanta...Cuando tienes una guerra que se declara posiblemente [...]. En la época de las corridas, sobre los toros, es más bien la actualidad que elige el tema más bien que [...]. Pero realmente es eso. Bueno, algo curioso del Cartel. Cuando empezamos el Cartel, ninguno éramos españoles. Éramos gente que no podía votar aquí. Entonces, para expresar una opinión política sin poder votar, ¿ qué haces ?. ¿ Desaparece mi opinión ? Desaparece mi opción o me cierran la boca porque no estoy en el registro ? Ahora estoy en el registro porque estoy empadronado y puedo votar. Y bueno, ¡ me someto a la voluntad de todas las monjas que viven en un monasterio en el barrio ! Y bueno, todas las monjas salen y votan. Pero al margen de esto, trabajabamos en un periódico, ilustrando muchas veces artículos con los que no estás de acuerdo pero tienes que ir de una manera más o menos ingeniosa como quieres. Pero no puedes censurar el texto. Lo puedes criticar si quieres, si te dejan. Pero tienes que ilustrar sobre un tema que te han dado. Por eso inventamos nuestro medio donde la expresión la exponemos directamente. A mí me tocó mucho ilustrar una revista de México bastante de derechas. Allí a veces tenías una firma de Vargas Llosa, en plan de Premio Nobel de literatura y tengo que ilustrarlo. Y dices « ¡ wauuu ! En plan horrible. ¿ Y qué hago yo con esto ? ». Entonces allí nos preparamos un medio de comunicación donde elegimos el tema, ponemos lo que queremos. Entonces, no es tanto frustración sino que sabemos como funciona el mecanismo y es tan barato de hacer. Entonces es verdad, la calle es de todos. Y bueno, hay unos que lo hacen de manera legal, otros de manera ilegal. Hasta por experiencia te diría que delinquir es legal. Cuando ves que las maneras de algunos grandes almácenes de

abrir un domingo, y van a tener una multa pues esa multa es más rentable que el beneficio : lo van a hacer. También comenten delitos porque es más barato que respetar la ley. Delinquir es una opción de expresión. La ventaja de pegar cartel es que lo puedes quitar, cuando es un espray, no lo puedes quitar, tienes que borrarlo. Esta es la ventaja de esto. Nos pararon, altercados sí que hemos tenido, amenazas, pero tampoco...

Anne : ¿ Y cuál fue la amenaza más graciosa ?

Olaf : La más graciosa, más que una amenaza, fue una queja de un viejo señor que nos dijo « ¡ Eeee ! ¡ Eso es mi casa, no puedes pegar eso ! ». ¡ Y estabamos pegando en un banco ! ¡ Joder el tío se creyó banquero ! Fue un argumento tan tonto, pero que para él tenía razón porque eso era un graffiti, para él era un acto delictivo como pegar sobre una vitrina, o sobre un mármol. Eso me hizo mucha gracia. No lo hemos quitado porque como se iba... Y luego hay la SGAE [Sociedad General de Autores y Editores] que es un lugar muy de actualidad porque están desviando dinero por intereses personales. Hay un muro muy guapo, ese está vigilado por la policía directamente. Entonces es un sitio donde no puedes pegar ni poner un graffiti nunca. Eso sí que es interesante. Intentamos muchas veces pegar un cartel allí. Y no tienes ni el tiempo de sacar el cartel, sale un coche patrulla. Es sospechoso pero bueno... Hay un tío que tiraba huevos de pintura, lo pillaron y se ha quedado allí como un capullo. Pero, curiosamente ahora que acaban de empapelar el director Teddy Bautista, ahora ha aperecido un ENORME graffiti « Libertad para Teddy Bautista ». ¿ Qué casualidad, no ?

Entrevue des membres du collectif el Cartel réalisée par Antonio Pérez le 16 septembre 2009 pour le site *Somos Malasaña*[639]

[Nous ignorons qui prend la parole au nom de El Cartel]

Los posters temáticos que desde 1998, a razón de tres números por año, vienen apareciendo sin previo aviso en las paredes de Malasaña, bajo la cabecera de El Cartel, no son ejercicios artísticos, sino un medio de comunicación en toda regla. Político para más señas. Surgieron para reivindicar la calle como espacio de opinión público y se han convertido en todo un clásico. En sus más de 10 años de andadura no han dejado de ser críticos ni de estampar, siempre sin palabras, verdades como puños aquí y allá. A la vuelta de vacaciones nos hemos encontrado con un nuevo número en la calle de esta publicación, Número Cortado.

Antonio Pérez : ¿ Quién está detrás de El Cartel ?

El Cartel : El Cartel somos actualmente Jaques Le Biscuit, Eneko, César Fernández Arias y Olaf. Antes también estuvo con nosotros Mutis.

Antonio Pérez : ¿ Cómo os conocéis, de qué disciplinas venís y cómo surge la idea de montar un medio de comunicación como el vuestro ?

El Cartel : Somos dibujantes de prensa, chapuzas, artistas varios y un músico. Nos conocimos paseando con lápices detrás de la oreja por Malasaña. En esa época el barrio era de artesanos y semejante detalle pasaba desapercibido entre los electricistas, carpinteros y otros fontaneros. Al notar que los nuestros eran de carbón puro y duro en vez de ser de cera

[639] https://www.somosmalasana.com/el-cartel-nuestro-mensaje-es-mas-politico-que-artistico.

roja y azul, nos dimos cuenta de que teníamos al menos el lápiz común. Decidimos compartir el papel para ahorrar gastos, así nació El Cartel fruto del paseo de cuatro vecinos malasañeros.

Antonio Pérez : Ahora las plantillas, las intervenciones urbanas, se ven mucho y son muy populares, ¿ qué pasaba cuando comenzasteis vosotros ?

El Cartel : El Cartel no se identifica demasiado con el llamado *street art*, nuestro mensaje es más político que artístico, elegimos temas que nos importan y nos curramos más la opinión que el resultado gráfico. A lo largo de los años al fijarnos por las calles obviamente nos encontramos con pintores muralistas, grafiteros, plantilleros y otros adhesivos fotocopiados. Nos llevamos bien con algunos y evitamos pisar el terreno de otros, especialmente la escena *Hip Hop* y los cartelistas profesionales. Empezamos para reivindicar la calle como espacio público de opinión pública, en contraste con el uso excesivamente comercial y propagandístico de los carteles de pago. Queríamos que las paredes hablasen más como ciudadanos que como vendedores de productos diversos.

Antonio Pérez : Diez años de actividad dan para mucho, dan para hacer balance.

El Cartel : Hemos conseguido que los viandantes se fijen en nuestros dibujos pero seguimos sumergidos en una avalancha « in crescendo » de publicidad agresiva e invasiva. Más y más. Hasta los graffitis ahora son promocionales, especialmente en Malasaña.

Antonio Pérez : ¿ Cuál es el proceso de elaboración de cada número? ¿ Buscáis una temática y cada uno aporta su dibujo ? ¿ Hay temas recurrentes ?

El Cartel : La temática en general surge de la actualidad, del tema de conversación que tenemos mientras pegamos o tomamos las cañas del descanso. Luego viene lo gráfico, repartimos el espacio, maquetamos y, por último, elegimos el color antes de llevar el número a la imprenta.

Antonio Pérez : Tres números por año… ¿ Para cuándo el próximo ? ¿ Qué tirada tiene cada número ?

El Cartel : Nos gustaría editar más a menudo pero la vida laboral y familiar restringe nuestro tiempo cartelístico. Nunca nos hemos planteado fechas concretas para asegurarnos que cada número es fruto de las ganas del momento. Vamos por libre, no tenemos fechas de entrega ni cliente, sería absurdo cargar con un calendario que no necesitamos. Como las flores, los carteles brotan cuando germinan nuestras opiniones. Todavía no sabemos ni cuándo ni de qué tratará el próximo. Sacamos 500 ejemplares y tenemos que salir cuatro veces para pegarlos todos.

Antonio Pérez : ¿ En qué zonas de Madrid además de Malasaña hacéis las pegadas ?

El Cartel : Mayoritariamente pegamos en Malasaña porque nos pilla debajo de casa y en Lavapiés por la diversidad del público, pero nos gusta alejarnos cuando tenemos la oportunidad. Estuvimos pegando por Vallecas, Rivas-Vaciamadrid, Mallorca, Barcelona y –cuando nos invitan– viajamos tan lejos como Torino y Senegalia, en Italia, Porto Alegre, en Brasil… Cuando al turista le sobra sitio en la maleta sus impulsos cartelistas le conducen a pegar en Los Ángeles, Beirut y otros lugares exóticos.

Antonio Pérez : Empezasteis en Madrid y luego llegaron las pegadas en otras ciudades.

El Cartel : Empezamos en Madrid pero gracias a la Red, gente del extranjero se interesa en nuestra propuesta y esperemos poder seguir viajando a cuerpo de cartel.

Antonio Pérez : ¿ Habéis tenido algún problema por pegar los carteles, algún toque administrativo o algo así ?

El Cartel : No, somos listos, discretos y la costumbre nos salva de encontrarnos molestos con la vigilancia urbana. Aunque siempre nos solemos cruzar con vecinos, mayoritariamente entusiastas y excepcionalmente molestos.

Antonio Pérez : ¿ Tenéis relación con otra gente que hace intervenciones artísticas en la ciudad ? ¿ Algún artista a tener en cuenta ?

El Cartel : Nos gustan algunos artistas que encontramos por las paredes como Eltono, 3ttman, El Equipo Plástico y, personalmente, como fijador de carteles me gusta cruzarme con Ángel Espíritu Libre.

Entrevue de Raúl Cabello et Guillermo de la Madrid réalisée le 7 juillet 2011 à Madrid.

[Elle a été enregistrée à la terrasse d'un café, dans une rue bruyante. Certains mots n'ont pas été compris lors de la transcription à l'écrit].

Anne : ¿ Guillermo, cómo viniste al *blog Escrito en la Pared* ?

Guillermo de la Madrid : El *blog* empezó a partir del 2006 con el proyecto Liberarte que permitió que cada uno saque a la calle su proyecto artístico. Entonces, empezé por sacar fotos a los sitios en los que había estado y la página empezó como una documentación de esto. Y a partir de allí se convirtió en una página documental del arte urbano en Madrid.

Anne : Rául, decías en el cuestionario que me enviaste que pegabas en determinados sitios...

Raúl Cabello : Lo que me suele atraer son los espacios degradados, el pensar en lo que el tiempo hace, ver como un sitio como la Tabacalera ha evolucionado [...]. Entonces, cuando empiezas a pegar cosas en la calle, una cosa que se te plantea es el tema de la agresión a la propiedad de otro, el respecto, al arte, al patrimonio. Entonces era perfecto porque era aunar sitios [...] –Madrid ahora está bastante más limpio– pero había muchos edificios antiguos que estaban en proceso de especulación. Así que para mí era perfecto : podía intervenir de día sin que salga el dueño del local, porque no había dueño, físicamente quiero decir.

Así que para mí hay este lado estético que me atrae, por otro lado respetar y por otro lado, hacer que interesen estos edificios. Normalmente la mayoría de la gente se queja : pasa y se fija en que están llenos de mierda, que están sucios. Pero si le pones un detalle, ya provoca la atención, no sólo en la pieza en sí sino en el contexto.

Os sea, no es llegar y pegar en cualquier sitio. Nunca me imprimo algo, me lo meto en la mochila y me doy un paseo a ver a dónde lo pego. Siempre va a ser algo que he visto y se me ha ocurrido algo, a lo mejor luego vuelvo, tomo fotos. A veces hay que medir para ajustarte al marco de la puerta.

Anne : ¿ Te atrae un sitio en particular ?

Raúl Cabello : La Carboners...Al lado de Gran Vía, había un edificio con un cartel de una carbonería, un negocio que ya no existe y el cartel tenía un óxido verde que para mí era increíble. He pegado dos veces en este edificio, al principio no había nada. Luego me decía, « ha sido mi culpa », porque antes, no había ni póster de publicidad, ni de conciertos. Que son el enemigo, porque ellos se lo toman todo y rompen, se convierten más en suciedad.

Anne : ¿ Qué destino tienen tus posters en el espacio público ?

Raúl Cabello : Intentaron arrancar algunos pósteres míos, pero en realidad, los que no quedan es porque han reformado el edificio. Lo limpian, a veces lo pintan directamente con pintura, como en Espoz y Mina por ejemplo, otras veces vienen los de Limpiamadrid.

Anne : ¿ Puede ocurrir que, como fue el caso con el beso de Alberto de Pedro, comenten tus obras[640] ?

Raúl Cabello : Lo único que me haya ocurrido, en una zona bastante adinerada, por Santa Bárbara, pues en un « barrio bien », puse la foto de un tío agitanado, con unos rasgos muy particulares, con mucha rudeza y lo único que hicieron fue arrancarle la cara. No querían ver esa cara. No lo han quitado entero, sólo la cara. Que a lo mejor lo arrancó un tío que salía de copas y no tenía nada que ver pero la sensación era que aquí en el barrio, no les había gustado[641].

[640] Rappelons que cette image apparaît dans la deuxième partie de ce travail, p. 226.
[641] Voir p. 627.

[Tous deux reviennent sur le commentaire « maricas » inscrit sur la photographie de deux femmes s'embrassant, réalisée et collée par Alberto de Pedro calle Cedaceros.]

Bueno, no se sabe si el maricas se dirige al que ha sacado y pegado la foto o a las mujeres que se besan...

Guillermo de la Madrid : También a lo mejor se trata de un escritor de graffiti.

Raúl Cabello : Sí, más rudo, como que « oye, tú, te metes en cosas de calle y me pones aquí esta mariconada ».

Anne : ¿ Qué tipo de reacciones habéis podido observar por parte de los transeuntes ?

Raúl Cabello : De gente parándose en la calle, han sido varias. Hubo una, como en Jesús y María, una vecina. Le encantaba ver como iban pintando el muro. Casi siempre es sorpresa de lo que estás haciendo. Porque no es espray.

Guillermo de la Madrid : Digamos que la mayoría de las reacciones de la gente han sido muy positivas.

Raúl Cabello : De hecho, en una entrevista que nos hicieron los del País y yo quería enfatizar esto. A lo mejor ha podido pasar una vez que alguien me diga « mira los pintamonas estos ». Pero quien habla contigo, quien te pregunta, y quien se interesa es una cosa normalmente positiva. Casi ya no eres el delincuente, no te estás escondiendo ni tapando la cara. Por eso la reacción es positiva, no saben lo que estás haciendo.

Anne : Si definimos el arte público en pocas palabras : gratis, ilegal y que provoca una emoción. ¿ Estáis de acuerdo ?

Guillermo de la Madrid : Ilegal, sí, porque no queda más remedio. No hay necesariamente una provocación ni una voluntad de estar en la ilegalidad.

Raúl Cabello : En Londres, la mayoría de las cosas que te encuentras, son edificios con permiso. No es ilegal y es arte.

Anne : Si pasamos al asunto del 15-M, que se ha organizado hace poco, ¿ queréis comentar algo ? ¿ Habéis participado, sacando fotos por ejemplo ?

Raúl Cabello : Yo tenía intención de lanzarme y de hacer pancartas pero por razones que no tienen nada que ver no me dio tiempo y no pude hacerlo. También porque estaba trabajando. Tuve la intención preferí ir para allí como otro ciudadano más.

Guillermo de la Madrid : Tampoco saqué fotos. Ha habido tantas imágenes que para mí no era necesario sacar más. Lo único que recuerdo, un día que pasé con Dos Jotas, hubo la mani del 15-M, luego se quedaron allí, los echaron, luego volvieron y en este momento le acompañé para pegar algunas cosas. Recuerdo que sacaron algo los del Cartel y algo de Toma la Plaza pero vamos...

Anne : ¿ Para vosotros, qué tipo de reacción podría provocar este tipo de arte entre la gente ?

Raúl Cabello : Pues hay de todo. Antes de ayer fui a la filmoteca aquí arriba en Antón Martín. Había un grupo de chavales de 15-16 años en la entrada. La mujer de la taquilla me avisó : « oye, te tengo que avisar que esta película es en versión original sin subtítulos ». Y mientras iban a comprar la entrada, había un parque y no querían entrar. Y decían : « qué no, vámonos a beber por allí », y cuando llegaron y les dijeron que no era subtitulado, uno de ellos que se dio cuenta de que estaba la cara de Dos Jotas pegada, y en plan de broma, se puso de rodillas diciendo « Se me ha aparecido !! Mira ! Se me ha aparecido ! ». Como si fuesen las caras de Belmez o las apariciones de las vírgenes –que es muy español, no sé si en otras culturas también se les aparecen en las paredes... Pero, quiero decir que me encantó la

reacción de este chaval, « voy o no voy a entrar », y se encontró con la cara de Dos Jotas y para él era verlo sin mirarlo. Me hizo gracia. En general, la reacción es de rechazo normalmente.

Guillermo de la Madrid : Hombre, también hay gente que dice que estropean. Yo conozco a bastante gente que reacciona positivamente. En Jesús y María sí que muchas veces, gente se queja de que les hayan quitado una pintura « Jo, con lo bonito que estaba, lo vuelven a tapar, lo vuelven a borrar ». Igual, depende de lo que sea.

Anne : Si tomamos el ejemplo del Ana Botella Crew que se ataca a una figura pública, esparciendo su firma por la calles de Madrid.

Guillermo de la Madrid : En este caso concreto, no creo que haya mucha gente que se enteró.

Raúl Cabello : Si no fuera por el periódico en el que salió, hubiera pasado inadvertido.

Guillermo de la Madrid : Yo creo que es algo muy interno. A lo mejor, algunas intervenciones llaman la atención pero creo que es más para el mundillo de quien está involucrado de una manera u otra o de quien vaya con el ojo afilado... No se sabe si realmente es su firma.

Raúl Cabello : Probablemente no, yo creo que no. Luego también depende porque hay cosas que son diferentes. Hay diferentes formas de comunicación dentro del arte urbano y algunas son 100% directas y visuales y estéticas, y la gente las recibe más facilmente. Si te encuentras una cosa de Nuria, es mucho más probable que digan « mira qué bonito, mira estos colores, porqué esto está aquí, no es un encargo para tapar la persiana, esto lo ha hecho alguien ». De hecho, gente que conozco, que no tienen nada que ver, son amigos. Como

saben que estás más o menos involucrado te comentan : « oye, he visto en la calle no-sé-qué una cosa que me encanta ». Es aquello que es más estético, es más fácil que te entre por los ojos, que te llame la atención y que te sorprenda.

Anne : Claro, como con que lo que ocurre con el Feliz 1984, si no has leido nunca la novela de Orwell, no te enteras y no entiendes la crítica de las cámaras de vigilancia.

Entrevue réalisée avec l'artiste Frágil le 8 juillet 2011 à Madrid

[La discussion sur l'art public a commencé avant que le magnétophone ne soit enclenché]

Anne : Entonces, me decías que la reacción se puede medir a…

Frágil : ...Tú me habías preguntado si había colocado algo recientemente…Yo te he dicho que no, pero no sé porque me he ido a este otro punto. Me preguntabas sobre la reacción y la repercusión que pueda tener sobre la sociedad, o sobre el espectador este tipo de intervenciones, y lo primero que he pensado –que quería comentar– es que son tan efímeras, que pueden ser tan efímeras, que durante la primera semana o el momento que duran, si tienes un cierto feedback, un eco de lo que está pasando y puedes escuchar incluso en el lugar de la intervención cuando alguien pasa, un comentario, otro tipo de intervenciones que se añaden más o menos espontáneas, de otros artistas urbanos o de gente que pasa, que a veces se puede poner a escribir, siempre hay. Es lo que tiene este medio : que siempre hay una colaboración, una interacción. Pero sólo puedes medirlo en ese momento de tiempo mientras dura. Bueno ahí y luego en la red, pero incluso en la red la respuesta es muy inmediata y durante ese tiempo que dura, alguien ha enlazado una foto y a lo mejor envían algo por la web, pero bueno es un periodo completo de tiempo.

Nunca se puede valorar un mail que te hable directamente de tu intervención, de lo que puede valer textualmente o estéticamente. Pero es muy difícil valorar en qué medida tu estás aportando algo. Yo creo que en general todos aportamos valor o cierta actitud crítica primero por el uso del medio y luego de una manera como inconsciente, como subliminal prácticamente. Es otra pequeña capa del sentido que vas añadiendo o una nueva mirada crítica sobre un tema, pero muy difícil de valorar y como muy superficial o sea que va calando… También es cómo funciona la sociedad. Incluso ligándolo con lo del 15M, no creo que el 15M sea una revuelta o una muestra espontánea de enfando, de cabreo. Sino que lleva un proceso muy largo de descontento, de organización de tejido social, que ha llegado un

momento que con las circunstancias propicias en el lugar propicio ha explotado de esa manera. Nadie puede valorar en qué medida un graffiti, una pintada, un lema, un concierto, un texto X, una reunión, una asamblea o un colectivo ha ayudado a que pasara eso. Es que ha pasado y que todas las herramientas críticas que se han aportado de todos los medios llevan a ello y confían en ese tipo de cosas.

Es ese un poco en el sentido en el que a mí me interesaría hablar, y en el sentido en el que los colectivos de arte urbano y política en los que he trabajado, eran los que me hubiera gustado más incidir, que es : la discusión o abrir una discusión de qué significa lo público, el espacio público y de qué sentido se está dando por parte de la institución y cuál sería el uso real –bueno real, el uso real que tiene también– el uso ideal.

Entonces, en ese sentido a mí me choca mucho el concepto que tenemos de espacio público porque es un espacio totalmente privatizado y en el que la institución lo maneja y lo controla y sólo lo cede cuando hay dinero de por medio, cuando hay intercambio monetario o mercantil, en lo que cuesta una terraza de un bar, pasando por un mercadillo, hasta eventos de marketing en el que prenden espacios públicos, plazas para hacer conciertos e incluso en ese tipo de contradicciones las instituciones en muchos casos no dan permisos a asociaciones de vecinos o personas en un barrio para que se haga botellón, para que se haga una fiesta popular, una celebración X, porque dicen que ensucian, que hacen mucho ruido, que son contraproducentes para el barrio. Pero si una empresa privada lo pide para hacer un evento de marketing que no genere red ni cultura, sino que genere directamente dinero para ellos, para las arcas públicas, entonces sí te lo ceden. De alguna manera las instituciones públicas tienen secuestrado el espacio público y no nos dejan acceso a los usuarios reales que somos nosotros. En ese sentido, ya no hablando de Arte Urbano, ni entrando en distinciones, sino todo lo que se genera, todo lo que se practica en el espacio público empezando por el graffiti, que me parece que es tan lícito como simplemente caminar por la plaza, como colgar un póster, como poner una barra, como beber, como sentarse a charlar a la sombra. Quiero decir, el espacio público es un sitio público que se utiliza para que la ciudadanía haga uso de él. En ese sentido, igual que los escalones se desgastan porque hay mucha gente subiendo y bajando, las paredes de la ciudad se desgastan porque hay jóvenes o gente que las pinta, las raya, cuelga pósters, o escala por ellas, o da saltos. Quiero decir, es un uso público y como tal tenemos que entenderlo y aceptarlo. También por parte de la gente de arte urbano y graffiti, habría que comenzar también a hacer autocrítica e instaurar una especie de

mentalidad crítica y empezar a plantearse qué están haciendo, porque tienen que ser los entes responsables para saber que están usando un espacio público y que están obligando a otras personas a consumir o a ver algo que no han elegido. Entonces habría que encontrar una especie de equilibrio entre esos dos polos habría que mediar de alguna manera.

Por eso me motiva y me interesa más la parte ética, política dentro del arte urbano, porque también considero que si es un espacio público, tengo que asumir parte de mi función como ciudadano y como artista. Si yo puedo generar unas ciertas imágenes, unos ciertos subtextos, que puedan plantear algunas cuestiones sobre la ciudad, creo que es mucho más importante que escribir mi nombre doscientas veces para que alguien me conozca.

Anne : Has cambiado de seudónimo. ¿ Por qué ?

Frágil : Como te decía, este otro seudónimo que utilizo, Ruina, está mucho más relacionado con una dimensión mucho más lúdica de la pintura y más plástica también, más con delimitación pictórica[642]. Entonces, dentro de lo que hacía con Frágil, ya hacía tiempo que no estaba a gusto con algunas de las dimensiones que utilizaba. Por eso creé también este seudónimo para trabajar más libremente estas dos vertientes : la del arte urbano más crítico, más político y por otro lado un arte urbano mucho más plástico, colorista y más libre. Aún así, con Ruina, siempre, por una especie de interés personal o de formación o lo que sea, acabo trabajando con cosas ácidas, críticas, de *acid pop* : popular pero ácidas. De todos modos, me gustaría, a la hora de tratarlo que no se relacionara Ruina con Frágil, como si fueran dos personas diferentes.

Anne : ¿ Por qué elegiste este nombre ?

Frágil : Por qué había hecho unos trabajos de serigrafía y de plantillas sobre cartón y trabajaba sobre las estructuras o hacía construcciones con cartón y en muchas ocasiones aparecía la palabra “frágil”. Entonces, empecé por ahí a utilizarlo. Y luego, con el tiempo desarrollé un proyecto de “etiquetación” de los espacios de la ciudad frágil. Etiquetaba árboles, edificios abandonados, solares por edificar siempre con esa tipografía y ese lenguaje

[642] On peut observer ces différences techniques et conceptuelles p. 617-618.

que se utiliza en las cajas de cartón como “colocar con cuidado”, “ese lado hacia arriba” y demás. Ese trabajo se fue largando y por su paralelismo con la repetición de una firma, de una imagen de graffiti de alguna manera lo adapté como nombre.

También por que esta forma de anonimato que te da el espacio público y la precariedad, -bueno, la poca relación que tiene el espacio- de alguna manera tiendes a intentar firmarlo para que te dure de alguna u otra manera que sea documentándolo o poniendo en la web o como sea. Y también el que hace graffiti está buscando un sello, un nombre. Para alejarme de esta noción de graffiti “tradicional”, de graffiti americano –firma, metro, letras y demás trabajo tipográfico– pues elegí un nombre que no se parecía para nada.

“Frágil” no suena anglosajón, tiene letras peculiares, o sea es lo que es, y además tiene un significado.

En ese sentido, es un manifiesto por que adopto una posición totalmente contraria a los nombres de la calle, como el apodo que tiene dentro del gang, de la banda. Son nombres de fuerza, que suenan fuertes, de los que puedes extraer adjetivos que hablan de una posición dominante, *Hip Hop*, todo este tipo de cultura aunque sea un poco tópico pero viene un poco por ahí. Y acepta pues el sentimiento de vivir en la precariedad y en la exclusión dentro de la ciudad. Y era un poco esa filosofía la que quería llevar a cabo dentro con mi proyecto, como una acción política.

Anne : ¿ Cómo definirías el arte urbano ? Te propongo 3 palabras « gratis, ilegal y emocionante ». ¿ Estás de acuerdo con esto ?

Frágil : Se ha considerado como un nombre genérico “graffiti” todo aquello que llevaba el lenguaje gráfico de la calle y este lenguaje tradicional de graffiti americano incluso dentro de las galerías. Pero últimamente se habla más de graffiti como el hecho en sí de escribir en la calle, normalmente con un aerosol aunque esto también está cambiando. Es decir que, igual que una performance no es la fotografía de una performance sino que es la acción en sí, lo que ha pasado y el resto es un registro, pues de la misma manera, el graffiti es eso que pasó en la calle esta noche, y el resto es otra cosa. o una documentación, o una reproducción del lenguage que se está haciendo ahí. Bueno, y eso como introducción.

¿ Entonces, qué es el arte urbano ? Es que yo también ahora mismo estoy en conflicto con esa definición. Porque yo tengo formación en Bellas Artes. Entonces, resulta que hay una especialización muy bestia dentro del arte urbano con prensa, sobre todo muchos *blogs* y mucha tontería en Internet en la que se genera una especie de mundo cerrado que es el arte urbano. Y sale lo nuevo, lo reciente, las influencias y todo está presentado como arte. En realidad es una cápsula que no tiene nada que ver con el mundo más que pasa en el espacio público. Y me parece una falacia porque no tiene nada que ver. La mera idea plásticamente de arte urbano, empezó a utilizarse en la postmodernidad, al final de los setenta, en los ochenta. Realmente, aunque sea también un tópico, no hay nada nuevo. Hay una recombinación muy fuerte de discursos y de técnicas y una popularización muy bestia del espacio público que yo creo que se debe al graffiti y de la potencia popular que tiene, toda la iconografía pop, las películas, etcétera, pero tiene que aceptar su posición dentro del arte contemporáneo a todos los niveles. Por eso, el arte urbano es una etiqueta con la que no me siento muy cómodo porque, no sé, podría ser arte público por ejemplo, que tendría mucho más que ver con una perspectiva más real de la historia del arte contemporáneo por ejemplo. Pero por otro lado, sí que es verdad que el arte urbano tiene una cosa muy específica que es que hasta ahora, no ha sido –porque ahora empieza a serlo– gestionado por una institución o por una galería. La palabra sería...como de curatorial. Un curador es el que decide de la exposición, de como se va a hacer. Y pone el dinero para que esto se lleve a cabo, no. Entonces el arte urbano es espontáneo.

Anne : Entonces, no cabe dentro de este marco.

Frágil : Claro. En ese sentido, el arte urbano es el único independiente respecto a lo que se piensa como arte público y otro tipo de cosas. Todo este tipo de arte espontáneo que se lleva a cabo desde el artista por una motivación personal o colectiva pero fuera de las instituciones y de este tipo de organismo, con un dinero X. Básicamente es esto.

Luego, hablando también de qué viene el graffiti, yo lo inscribiría dentro de la tradición americana del graffiti, de la conquista del espacio público y demás, pero habiéndolo superado. En el sentido de que el graffiti es una serie de códigos cerrados que son perceptibles dentro de este mundo. Lo entenderás y sabrás quien lo ha hecho si estás dentro del círculo pero si estás de fuera, sólo verás un manchurrón en las paredes.

Entonces, el arte urbano se inscribe dentro de esta tradición pero superando esta selectividad y con la intención de comunicar algo, que es super importante.

Porque de golpe quiere decir, estoy aquí, tengo algo que decir, vengo de todo esto, lo hago ilegal, lo hago porque yo quiero pero quiero comunicarme con el resto. No quiero estar en todos los sitios sin un destinatario. Es un poco la definición que haría del arte urbano.

Dentro de todo esto, de lo que está pasando ahora mismo y que a mí me está llamando la atención –por eso también me parece que es un concepto en crisis– es que muchos de los artistas que vienen del ámbito del arte urbano, sí que están aceptando trabajos, encargos, como Blu en el museo de arte moderno o contemporáneo de Los Ángeles y que lleva haciendo mucho tiempo grandes murales, igual que Os Gemeos o Sam3 para grandes eventos. Pues todo este tipo de trabajos que no se puede decir que no sea arte urbano, ya no están cumpliendo con esas bases que definían el arte urbano. Porque están mediatizados por decirlo de alguna manera. Es un arte que ya es mediático, tiene una mediación por parte de alguién que los ha elegido a ellos para representarlo, ha buscado el lugar donde deben hacerlo etc.

Anne : Y la cuestión del votar o no.

Frágil : No, digamos que tengo poca confianza en las instituciones públicas y en los mecanismos que ha puesto la institución a nuestro servicio para que decidamos cómo gestionarlos. En ese sentido, no creo en la democracia que nos venden. No creo que sea una democracia real. Sinceramente, yo voto. Yo voto casi siempre cuando puedo. Pero no me siento representado ni por la clase política, ni por ese sistema. No creo que hacer política sea ir a votar y necesitar un papel cada cuatro años. Digamos así simplemente, en un sistema de democracia representativa, si quiero una democracia, quiero una democracia activa. Creo más en un portavoz que en un representante por ejemplo. O sea yo, políticamente, trabajo en diferentes colectivos, intento ser un consumidor responsable. Quiero decir, intento adoptar prácticas políticas en todos los ámbitos de mi vida. En ese sentido, no considero que votar sea la más importante de las actitudes o de las herramientas que tengamos.

Anne : Acabas de desarrollar un punto que quería comentar contigo en la siguiente pregunta, es el de tu posición como ciudadano en la sociedad. Hablas de política como una práctica cotidiana.

Frágil : Yo básicamente, lo que carece en esta sociedad –y que a mí me plantea muchos problemas– es la mentalidad crítica. Y luego hay una manipulación mediática brutal. Entonces sin obsesionarnos y disfrutando de la vida que para esto estamos aquí, considero que lo que hay que aplicar a todos los ámbitos de tu vida es simplemente una mentalidad crítica. Y ser consciente de todo esto. Informarte.

Anne : Pasamos al 15-M. ¿ Qué opinas de este movimiento ? ¿ Has participado ?

Frágil : A ver, lo he seguido muy de cerca. He participado, pero no como me hubiera gustado. No había revolución ocupando, tenía un montón de trabajo, un montón de cosas. Entonces estaba muy cercano y me he acercado a convocatorias. Pero no estaba tan involucrado como me lo hubiera gustado. Qué me parece...Me parece un movimiento civil muy importante. Me parece sobre todo que simbólicamente, ha sido muy muy muy, muy potente. Y es lo que más valoraría. No lo mistificaría. No creo que haya surgido una solución ni que sea definitivo. Pero sí que es cierto que he visto acercarse a gente, he visto a gente aprender los códigos de una asamblea de sesenta años que nunca habían estado en una, o no parecían, o no conocían estos códigos. O gente joven que normalmente no hubiera pasado, por ser totalmente apolítica, involucrándose en la toma de decisiones, gestionando el conflicto y aprendiendo de estos conflictos. He visto mezclarse conflictos que eran desconocidos entre unos y otros, como puede ser el [...], el ecologismo, las cuestiones del género, del feminismo y demás con otro tipo de sindicalismo, de problemas laborales o no sé qué. O sea, cuestiones que normalmente están totalmente apartadas y de golpe han salido a flotar aprovechando todo esto.

Creo que sobre todo, de un lado ha servido a unificar –y no lo estaba- la imagen de los movimientos sociales y políticos que muchos suelen calificar muy facilmente de cuatro gatos, de poca gente o de radical etc. Se ha extendido por toda la sociedad. Y sobre todo, creo que, con esta forma de movimiento asambleario, de una democracia real, va a hacer

crecer y expandirse a todo este tipo de pensamientos que lleva mucho tiempo trabajando. Porque no se ha inventado nada planteando estas cuestiones, pero que a lo mejor, no tenían el cuórum, el número de gente necesaria, como para convertirse en interlocutor. De alguna manera, creo que es la semilla de un nuevo interlocutor válido y acertado por toda la sociedad que genere cambio en la sociedad.

Anne : Combastiste gráficamente la instalación de cámaras de vigilancia por el ayuntamiento de Madrid[643]. ¿ Qué más cosas te alcanzan, te choquan dentro de la sociedad o en la ciudad ? ¿ Qué es lo que te haría reaccionar mediante tu arte ?

Frágil : Hombre, en mi trabajo nunca soy tan expresivo, realmente nunca planteo un lema o un mensaje super claro. A mí lo que me gusta es trabajar más un poco como en la frontera. Entre lo estético, lo conceptual pero tampoco enviando mensajes claros sino como cuestionando cualquier cosa o simplemente problematizando. En el caso de las cámaras, es todo un poco sobre el concepto de panóptico de Foucault y demás. Es la cuestión del vigilante, de quién vigila al vigilante y quién es el vigilante. Porque claro todos nosotros lo somos, somos estas cámaras de allí. Es probable que detrás de estas cámaras no haya nadie come se ha podido comprobar luego en el tiempo. No hay nadie, no te están viendo. Pero la cámara en sí genera que el policía crezca en tí. Siempre es observar, estás observado y cualquier persona es un observador. En este caso, cualquier persona es un castigador y el castigo está en la estructura misma de la sociedad.

Frágil : Pero ¿ cómo el observador puede llegar a ser el que cuenta a la institución lo que está viendo ? O sea, vale, todos somos observadores pero entre el observador y el delator, hay un paso.

Frágil : También es una cuestión que se puede plantear. Pero el tema es que tú no puedes distinguir dónde está el paso y quién es el delator y quién es el observador. En este sentido tú vas a aplicar las restricciones y la represión directamente para controlar tu propia

[643] Deux exemples sont consultables p. 617.

acción. Los mecanismos del poder son tan finos que llegan hasta la forma en la que tú te comportas, incluso dentro de tu casa cuando nadie te ve. Eso es la raíz de este trabajo, e incluso del resto.

Entonces, me preguntabas en qué encontraba la inspiración y qué me motiva para hacer cosas. Bueno, no sé...Por un lado, lo que me parece injusto...Es que no sé, esta pregunta me parece complicada. Bueno, luego si sale te comento.

Anne : Sí, sí. Sin problema. No te preocupes. Respecto al viandante, decías que a veces te gustaba observar la reacción de la gente. Para ti, ¿ qué influencia podría tener tu trabajo sobre el viandante ? ¿ Acaso lo has comentado con personas en la calle ?

Frágil : Te lo he comentado antes, cuando te decía que al final, creamos una especie de poso subliminal. Esta es la respuesta. Si quieres, en mi relación directa con el observador, es que...suele ser muy parcial y tampoco te puedo decir hasta qué punto es válida. Porque es muy parcial y normalmente es súper extrema, sabes. Cuando alguien por curiosidad lo mira, no te das cuenta –porque la mayoría lo mira y pasa–, pero cuando alguien reacciona, en sentido positivo o negativo, entonces sí que te enteras. Entonces no sé si lo puedes valorar. Pero me ha pasado de todo. Desde una mujer que se nos puso a gritar diciendo que “Sin vergüenza”, que estabamos pintando en la pared con la de hambre que había en África. No sé cómo relacionó estos dos objetos. Como si los niños en África comieran botes de pintura... Es que no sé. No acierté a entender. Sabes, de la misma manera que me encontré a un hombre que se paró, estuvo hablando conmigo y me dio cinco euros para la pintura por ejemplo. Quiso darme dinero para colaborar. Sabes, es una sorpresa y nunca sabes hasta qué punto. Probablemente donde más cala pues es en este trabajo sordo, como de poso que va quedando un poco en la retina de la gente.

Anne : Entonces, ¿ crees que esta imagen que se queda en la retina podría influenciar una persona, por ejemplo, a la hora de participar en la vida cívica ?

Frágil : Probablemente. Pero mi imagen, junto con cientos testimonios más. En este sentido, mi imagen, comparada con las campañas publicitarias que puede hacer cualquier marca, es absurda, totalmente insignificante. Entonces, sí pero claro, estando en el mundo en el que estamos, no sé hasta qué punto...Sí que puede influir, yo creo que influye pero como todas estas imágenes, sin más.

Ah, de todos modos, hablando de eso, después de trabajar con esta imagen de los hombres con cabeza de cámera, he visto esa imagen muy reproducida. Se ha ido extendiendo...

Anne : ¿ Te la copiaron, quieres decir ?

Frágil : La misma imagen y variaciones. Pero bueno, es una imagen que yo trabajé porque no la había visto. Quiero decir, puede ser que ya exista, pero no es muy probable. Luego exponencialmente, la vi más en publicidades incluso, en otro tipo de plantillas. También por hablar un poco de...Porque también es un medio muy potente pero para hablar también de cómo se reproducen estos conceptos, estas metáforas que a lo mejor funcionan dentro de un contexto y se adoptan por el resto y van evolucionando. Es una de las zonas en las que nuestro lenguaje se reproduce o influencia la sociedad. Es aceptado si funciona y se empieza a reproducir. Como está en calle y es gratis, todo el mundo siente el derecho de apropiárselo.

Anne : ¿ Podrías hablar del Mad Poster, este proyecto de exposición que acabó organizando el festival Crítica Urbana ?

Frágil : Fue un proyecto iniciado por Alberto de Pedro, en el que colaboré junto con Javier Abarca, un docente y teórico de arte urbano, Raúl. Trabajamos con el Patio maravillas por ejemplo, donde luego se creó el TRAUMA, el taller de arte urbano que luego llevó a cabo el Crítica Urbana.

Anne : Hablando del Patio Maravillas, ¿sigue vigente ? ¿ Lo pusieron a otra parte ?

Frágil : Está en esta calle, está allí muy cerca. Sí, el Patio Maravillas lo desalojaron. Estaba allí un colectivo bastante informado y bastante gente. Me parece que el mismo día en que fue desalojado sí que encontró otro edificio. Durante la manifestación es un colectivo que sigue trabajando. Por el contrario, el colectivo que nació en el Patio Maravillas, que era el taller de arte urbano, ha desaparecido reciéntemente. Así que los que formábamos y estábamos con los mismos proyectos ya no estamos trabajando. Por eso también, la útlima edición de Crítica Urbana no se ha hecho todavía.

De Crítica Urbana te puedo comentar que fue un festival que nació con la vocación de juntar a los "artistas urbanos" que practicaban un arte más crítico y más político, además con un óptica que cuestiona los cementos de la ciudad o simplemente la ciudad porque ya estábamos detectando que el espacio era un medio más, igual que la prensa, una galería o cualquier otro medio. Entonces, hay mucha gente que está utilizando el espacio público como un medio más para promocionar su trabajo. Entonces ya considerábamos que la perspectiva, que el mero hecho de intervenir en el espacio público es un acto político, también era un concepto que había dejado de funcionar porque incluso la publicidad estaba adoptando mecanismos del arte urbano para promocionarse con lo cual ese medio dejaba de tener sentido. Entonces queríamos valorar, y sobre todo en una ciudad como Madrid en la que el graffiti "tradicional" o americano tiene mucho peso y es lo más reproducido, enseñar otro tipo de códigos que también utilizaban el espacio público pero que adoptaron una posición mucho más...O sea que cuestionaban por lo menos el medio en el que están trabajando con una posición más política. Esa era un poco la intención del taller y del festival.

Extrait de l'entrevue accordée par Frágil le 17 octobre 2009 à Antonio Pérez pour la revue *Somos Malasaña*

[...]

Antonio Pérez : ¿ Por qué crees que gusta este tipo de arte ?

Frágil : Es popular, directo, profundamente democrático, hiperactivo e increíblemente variado, ha conseguido eliminar las históricas barreras existentes entre arte y espectador (tanto las visibles como las invisibles), oponiéndose a conceptos elitistas herencia de otro tiempo, se ha cargado de un plumazo al museo, al curator y al galerista. Es, por tanto, un arte horizontal que ni se compra ni se vende, que acaba con la idea de obra de arte como artículo comercial de lujo, es por definición, subversivo aunque sea por nacer en la ilegalidad o alegalidad, por eso genera un debate e invita al diálogo y la participación, evitando así el monólogo aséptico que ofrecen las obras de museo y sus pretenciosas cualidades iluminatorias. Todo ello mediante unas propuestas de calidad que incluyen un abanico creativo que va desde la pintura pop colorista del postgraffiti al arte conceptual de las instalaciones "site-specic". En otras palabras, es creativo y original, lo hay para todos los gustos, es de calidad, es gratis y te lo llevan a la puerta de casa. ¿Es posible que algo así no tuviera éxito?

[...]

Entrevue réalisée avec l'artiste Noaz le 10 décembre 2011 à Madrid

Anne : Entonces me decías que tienes 33 años, no vives de tus intervenciones, trabajas como diseñador gráfico. También tienes un *blog*. ¿ Porqué esta otra forma de expresarte ?

Noaz : Tengo dos *blogs* , uno de fotos en *Flickr* y otro de texto en *Blogspot*[644]. Este es más de cosas que hago, de cosas que me pasan, o en las que participo o cosas de las que opino. Tengo mi opinión y quiero expresarla. Y lo de foto, es más un recopilatorio para la gente que conozco, familiares, que me preguntan « Oye, últimamente, qué has hecho ? ». Pues subirlo. Pero bueno, como tiene un límite de fotografía, pues hace un año que no lo actualizo.

Anne : Para intervenir en la calle, contaste con lo que te aprendieron en estudios gráficos ? ¿ Como te formaste ?

Noaz : Yo era un terrible estudiante, a mí me expulsaron de mi colegio y saqué muy malas notas en en el segundo. Entonces mi padre dejo de pagarme los estudios y me tuve que poner a trabajar. Es decir, yo no iba ni para graffitero, ni para artista, ni para estudiante sino para hormiguero, o sea para trabajar ahí a muerte y ser un obrero más. Y cuando estaba currando de eso, me di cuenta que no quería seguir toda mi vida. Yo sabía pintar pero a nivel casero, básico. Entonces cuando vi que todo el mundo en el almacen en el que trabajaba se casaba, mi compañero con el de administración, otro con la de contabilidad etc. dije « ¡ No ! ». Cogí todo el dinero y me pagué unos estudios en diseño gráfico, una diplomatura que aquí no es oficial, es privada entonces, lo de siempre. Me formé y tuve la suerte de tener muy buenos profesores entre ellos una historiadora que se llama Raquel Pelta que es historiadora de diseño gráfico, investigadora de historia, diseño y los artistas más políticos reivindicativos no los más comerciales y los más relacionados con la publicidad y la

[644] https://www.flickr.com/photos/noazmadrid et http://noazmadrid.blogspot.fr/.

comunicación sino con la propaganda y tal. Con esa mujer aprendí quienes eran John Heartfield, cartelistas políticos, constructivistas, Rodtchenko, Lisitski, aprendí el uso del color reivindicativo. Paralelamente también mi vida cambiaba y me afectaba más lo que me rodeaba. Es decir : tener que pagarte los estudios, ver que tienes una capacidad creativa que no puedes explotar porque no tienes con qué ni cómo. Pues al final, te vas a la Fnac y en vez de comprar, pues lo robas. [Se ríe]

Así poco a poco, me fui formando. Y un día, ya cuando había conseguido mi segundo trabajo de diseñador gráfico, iba a empezar la guerra. Estaba ahí Aznar, estaba George Bush, estaba el presidente de la comisión europea, el portugués, estaba Tony Blair. Entonces, vi que había que hacer algo, esto que sientes que no puedes estar en el asiento tranquilo. Aunque participaba con Okupas e iba a centros sociales y hacía cosas a mi parecer justas, participar en estos movimientos, creo que hacía falta que hiciese algo por mi cuenta porque el resto no me llenaba. Entonces empecé a hacer cosas, gracias entre otras cosas a los conocimientos que había adquirido tanto en los estudios como en mi trabajo. Entonces, empecé a utilizar todo lo que tenía a mi alcance en el trabajo : una fotocopiadora, el acetato, el cartón pluma y empecé a hacer mis plantillas.

Anne : ¿ Empezaste con el simio ?

Noaz : No, con Aznar.

Anne : *Azwar*.

Noaz : Sí, esa fue la primera. Se me ocurrió una idea y como siempre pues la puse en común con mis compañeros de trabajo. Les dije, « Oye, ¿ qué os parece ? se me ha ocurrido esto. ¿ Qué le puedo hacer ? ». Y entre ellos y yo dijimos « ah, pues ¡ esto mola ! ». Les hice una encuesta a ver qué nombre les parecía mejor. Cogí una imagen, me fije en la del Che Guevara famosa en el símbolo y dije « bueno, es que esto es la mejor forma de expresar un retrato, y le añadí [al rostro de Aznar] unas orejas de Mickey Mouse, también le puse el pelo largo como estaba lo de Lewinsky. Salí con esto, no tenía ni puta idea de hacer plantillas. Fue un desastre, porque yo hacía el dibujo y cortaba el dibujo y cuando lo levantaba, el

dibujo se caía. Entonces tenía que volver a hacerlo. Me di cuenta que tenía que dejar uniones para que no se me cayese. Poco a poco fui haciendo cosas más finas. Y luego hice al Tío Sam pidiendo ayuda a Aznar para la guerra, hice a la mujer de Aznar, Ana Botella, a George Bush, a Tony Blair y luego ya salté al mono. Entonces allí cambió el nombre. Entonces, como no era grafitero, no tenía nombre. Yo sólo pintaba. Pero luego cuando hice más cosas, la gente empezó a llamarme Noaz.

Anne : Así que fue la gente quien encontró tu nombre.

Noaz : Sí, la gente decía « el Nozas », « el Noaz » tal. Yo había empezado a pintar con mi amigo, pintamos mucho durante un año. A mí se me ocurrió la idea pero no lo hacía sólo, no tenía valor. Luego nos fuimos distanciando porque este amigo mío no quería pintar tanto, quería tener otra vida. Y yo como era diseñador gráfico y salía a las 2 de la mañana del trabajo, pues me iba a pintar. Y entonces allí sí, los grafiteros también empezaron a averiguar el nombre... Y lo de Noaz se quedó, fue un poco involuntario.

Anne : Bueno, ya que acabas de hablar de ella, quizás podemos evovar el misterio del Ana Botella Crew. [À l'époque, nous soupçonnions Noaz de faire partie de ce collectif qui n'a jamais voulu nous accorder d'entrevue pour conserver son anonymat].

Noaz : Conozco este colectivo pero no sé quiénes son. Me escribieron un día y me echaron la bronca –era una broma– pero me decían « Marido, ven a casa ! Que te estoy esperando ! ». O sea, sólo he recibido un mail y era así. Era como « ¡¿ cuándo vas a venir Josemari ?! Te estoy esperando para la cena !! MIRA MI WEB. » Y ya no supe más.

Anne : Entraron directamente en contacto contigo.

Noaz : Sí, me vacilaron. [Se ríe].

Anne : ¿ Cómo definirías tu trabajo ? ¿ Te consideras artista, artista urbano ?

Noaz : Yo no soy artista urbano. O sea, el nombre que ahora se le da al artista urbano es un nombre con el que se denomina aquel que grafitea o interviene en la calle de cualquier manera pero relacionado con el arte. Menos vandalismo, más integración con el público. No soy tanto artista urbano, no soy grafitero sino que es como una parte. Es más, si yo no tengo dinero, lo que cojo en este momento es la plantilla, porque la necesidad que yo tengo es mayor que mi dependencia del dinero. Cuando llevo a cabo el uso de la plantilla en la calle, y de repente todo mejora a nivel inagen, dejo de ser un vándalo y paso a ser un medio-artista, pues me aprovecho de esto cuando me inviten, para conseguir dinero, espray, lo que me haga falta y reutilizarlo en la calle.

Pero cuando ya pasados 3 años y, de una exposición independiente o un centro social, ya pasamos a una sala de exposiciones del Estado o una exposición colectiva relacionada con el arte y te da más dinero, con ese dinero a lo mejor hacer graffiti está bien. Pero puedo hacer más cosas. O sea, no me limito al graffiti. Estoy limitado al graffiti por el dinero. Pero mi creatividad puede ir más allá.

Acabo de hacer una cosa en el museo de Navarra, y como todo buen artista de la calle, miré la posibilidad de hacerlo más grande posible con lo que me daban[645]. Es decir, si me dan este dinero, lo voy a usar. No voy a decir « no, soy un artista de poco dinero ». No. Cojo lo que tengo y con eso, lo llevo a cabo. Si tengo dinero, puedo hacer cosas. No tengo dinero, puedo hacer otras. Pero mi intención no es decir voy a gastar siempre poco dinero.

Sí, es verdad que si yo hago una exposición, y hago cuadro con Aznar y Mickey Mousse, pues ese dinero lo voy a invertir en más cosas, de cualquier tipo (cartel, etc.), pero siempre con el arte político. Si hago uno que es de África, trato que ese cuadro vaya a parar a una ONG. El dinero se dividiría en 3 : en mí, para seguir con lo que hago de la calle, o a nivel político ; la segunda sería el espacio que me ha permitido vender el cuadro, ya sea una galería, como puede ser Panta Rhei que es una librería que me cede su espacio siempre y tienen cuadros allí. Son amigas mías y siempre me han apoyado. Y el tercero sería... Si estás hablando de África, lo peor de todo sería quererme llevar yo el dinero haciendo una imagen que es de otra gente que lo está pasando mal. ¿ No ? Como si hago una plantilla de Palestina, obviamente, yo no me puedo quedar con el dinero de una imagen a favor de Palestina y

[645] Il ne s'agit pas d'art public indépendant, mais il nous a semblé intéressant de faire figurer une image de cette intervention en annexe, p. 616.

llevarme el dinero. Sería como esas ONG's que dicen « dáme dinero para esta causa », y luego dicen los del Chiapas « oye, que estos del EZLN que hay en Madrid pidiendo dinero para nosotros no tienen nada que ver ». Entonces, yo si vendo este cuadro, pongo claramente donde hay que dejar el dinero, en qué cuenta o en qué ONG.

Pero eso luego tiene otra imagen. Es que cuando tú pones eso a la venta, la gente ya no lo entiende. Es decir, si yo compro un cuadro, ¿ por qué le tengo que dar el dinero a una ONG, no ?

Hay mucha gente que cuando compra un cuadro, piensa que es su cuadro, que es arte urbano, que es graffiti. No se fijan en el mensaje. [Prenant une voix snob et enthousiaste] « ¡ Oh ! El artista No-az. Lleva muchos años pintando, es reconocido internacionalmente ». Y eso puede tener una parte muy buena y una parte terrible ; y es que creas consumo, te conviertes en objeto de consumo, y lo que haces pierde todo el sentido.

Es decir, yo siempre trato de que esta imagen...Por ejemplo, si veo que el mundo del arte es especialmente comercial, pues no me apetece tanto ser la estrella para salir en los *blogs*, o en el *Facebook*. [Avec le même ton faussement exalté] « ¡ Mira ! ¡ Lo último que ha hecho Noaz ! ». Porque no es lo último sobre Palestina, es lo último que ha hecho Noaz.

Anne : ¿ Cómo eliges el lugar ?

Noaz : No pinto en la zona donde vivo porque es una zona residencial, llena de abueletes y niños, familias, que van a comprar todos los días, que se sientan en un banco a descansar o se van a comprar al supermercado. No. Mi sitio es donde la gente compra en Navidad, en la altura, en una tienda, donde la gente se lo va a comer. Y eso también tiene una parte buena : es que todo el mundo lo ve. La parte mala es que dura poco. Entonces, no es que pintes poco, es que donde lo pones, ¡ no dura !

Pinté un mono en una tienda de Camper. Enfrente del mercado Fuencarral, hay una plaza, allí hay una tienda de Camper. Me subí a un tejado, lo pinté y tal, con la ayuda de Neko. Y ese duró mucho tiempo. Cerraron la tienda de Camper, la volvieron a abrir...Y un día, pues eso, « Política del ayuntamiento », y ahora si te fijas arriba, hay un cuadro amarillo que es de otro color que la pared. Así es como se queda todo, así es como acaba la historia.

Anne : ¿ Por qué utilizas la calle ? ¿ Por qué pasar por este modo de comunicación ?

Noaz : Al igual que la plantilla es efectiva a nivel económico porque tiene un coste muy bajo y una capacidad de repetición mucho mayor que cualquier otro medio con poco dinero, la calle te permite llegar al 100% de la gente. Y lo más importante, te permite llegar al 95 % de la gente que no está aconstumbrada a ver ningún tipo de arte, ni a consumirlo, ni a ir a museos. Porque la gran mentira de la cultura es creer que todo el mundo va a los museos, a galerías. [Il prend une autre voix.] « Fíjate, a esta exposición han venido cientos de personas ». Muy bien. Pero hay un millón que no ha ido. Entonces la calle te permite llegar a todo el mundo y que todo el mundo se quede con el mismo poso. Porque lo que tiene lo que hago es que en el fondo, no es muy directo, un poco ambiguo. Eso permite que la gente no lea una frase terminada, una historia cerrada, sino que se quede con el gusano. Esta es la idea.

Anne : ¿ Te influencian otros campos artísticos a la hora de crear ? ¿ Te ocurre hacer guiños a otras producciones artísticas ?

Noaz : He conocido a mucha gente que por amistad al final, siempre te ha gustado lo que ha hecho. Igual que todo, si preparas el puré de calabaza de una manera y vas a casa de alguien y lo pruebas, tiendes a decir « ¿ cómo lo has hecho tú ? », y decir, pues, « ¡ también le voy a echar nata ! ». Y ahora, ¿ por qué tu puré tiene nata ? porque fui a casa de este que le echa nata y me gusta más. Pues sí ocurre esto. Es decir, yo antes hacía mucho más político, con rostros de políticos. Y un amigo pintaba siempre animales. A mí me parece muy interesante que el animal significa muchas cosas a muchas culturas y de muchas formas pero es muy poco agresivo. O sea, es muy directo pero no es agresivo. El político sí que lo es. El gesto. El mono no, o el cuervo no. Bueno, es horroroso, está relacionado con la muerte pero no es alguién que diga « ¡ no mires, niño ! ¡ no mires el cuervo ! ».

Por ejemplo, una vez conocí a alguien que me dijo « oye, siento haber hecho una cosa mala en una plantilla tuya ». Le pregunté « ¿ y qué hiciste ? ». « Pues iba con mi hijo y había una plantilla tuya con un niño que ponía "Palestina" y un soldado apuntándole en la cabeza. Cuando lo vio mi hijo, se puso muy triste. Y entonces yo cogí una tiza, dibujé allí

una cosa, un corazón y taché al soldado »[646]. Le dije « ah, fenomenal, eso está muy bien ! ». Pero también te hace reflexionar esa opinión. Es decir, no se trata de atacar a la gente a la que te estás dirigiendo. Enconces vi que había la posibilidad de utilizar otros códigos de información, otras vías, menos negativas, y dirigir el mensaje en el mismo sentido pero con otra imagen y otros colores. Esto me ayudó a entender un poco que meter frases no agresivas e imágenes como los cuentos y las fábulas que no consistían en decir que el saltamonte era un vago y la hormiga una trabajadora sino que hay gente que hacen las cosas y otras que se preparan para el invierno... Entonces, esta es la historia : utilizar a los animales como justificación pero no fue muy voluntario ha sido como progresivo. Cuando creo una idea, al final, siempre lo termino relacionando con los animales. Por ejemplo, los monos son muy humanos pero son monos, son simios. Aunque haya películas que me hayan influenciado, el mono siempre tiene ese rollo salvaje, de imitador, que no es inteligente pero lo parece. Y el cuervo es el que te avisa, como el buitre. Hay un muerto y huele mal.

Anne : También has utilizado la imagen de un rottweiler para simbolizar la política del PP[647].

Noaz : Claro, en este sentido, Rajoy al estar en la oposición y al haber perdido unas elecciones que tenía ganadas al 100%, con mayoría absoluta, estaba previsto. Pues tuvimos unos años muy duros donde la política en todos los medios de comunicación, a todos los niveles, era tremendamente agresiva. Lo que estaba provocando que las familias de la gente, los que pensaban de una manera, se enfrentasen a los que pensaban de otra. Entonces claro, unos hacían los que ganan obviamente, van de tolerantes, vamos a integranos. Pero es mentira, a tomar por culo. Y los otros obviamente no estaban poniendo nada fácil a los que gobernaban, metiéndoles caña, denunciándoles, criticándoles por todo. Enconces España estaba en un terreno super fangoso, muy duro.

Enconces el perro no era uno u otro sino que era lo que estabamos viviendo. Los de un lado lo veían de una manera y los de otro de otra manera. Obviamente, los que estaban un poco en contra de todo, sí lo entendían mejor que los que estaban posicionados en un bando o en otro. Porque aunque Zapatero dicen que es de izquierdas, para mí, no es igual. El

[646] Cette image a été reproduite plusieurs fois dans les rues de Madrid. Nous avons intégré un exemple en annexe p. 615.
[647] Celle-ci également, voir p. 616.

matrimonio *gay* y tal, sí, muy guay. Pero eso son cosas que no habría que darle tanto ruido. Deberían ser normales. No utilizarlo como la punta de mi política. O sea no. Hay cosas que deberían ser así. No se debería presumir de hacer esto. Un colectivo, sí, vale. Yo ahora tengo dos hijas, me están quitando las ayudas, no puedo salir adelante, no puedo darles lo que quiero. Y esas políticas son las que yo necesito. Lo que es normal es normal : todo el mundo se debería casar igual. Y sin embrago nada, era todo fachada. A nivel general, los cambios han sido nulos.

Si tú le preguntabas a la gente : « por qué vas a votar al partido socialista, ¿ qué ha hecho por ti ? ». « Bueno, el matrimonio *gay* ». Y decías tú « ¿ pero tú eres *gay* ? ». Es que es lo normal que se casasen, pero, « ¡¡¿ qué han hecho por ti ?!! ». Y decía la gente « pues la verdad, es que no han hecho nada ». Sobre los abuelos, sí, han subido las pensiones. Pero bueno, es lo de siempre. A nivel internacional, se posicionan siempre igual, pero Cuba sigue igual. Han podido cambiar la política del suelo para acabar con la corrupción y no han hecho nada en ocho años. Es decir, estamos igual o peor.

Anne : Sí, en tu *blog* llamaste a votar a los pequeños partidos políticos. En cuanto a tu manera de participar en la vida cívica, ¿ estás comprometido en una asociación ?

Noaz : Me pongo a disposición del que me lo pida. O sea, nunca he dicho que no.

Anne : Pero tú nunca vas a llamar a la puerta de tal o tal asociación, ¿ verdad ?

Noaz : No. ¿ Sabes porqué ? Terminas descubriendo que, a todos los niveles –bueno, utilizar corrupción sería muy radical–, pero, te das cuenta de que todos son empresas. Y todos, al final, quieren hacer las cosas a su manera. Y todos somos seres humanos. Entonces, la persona que al final, decide hacer algo para una ONG acaba interviniendo, « no pongas esto, no pongas lo otro, ¡ no utilices ese ! ». Pues al final, estás trabajando como en cualquier otro sitio. Te están poniendo límites cuando tú consideras que el camino corto es contar la verdad claramente. Y ellos siempre te ponen limitaciones porque no quieren ser directos. Y cuando la gente no quiere ser directa, es porque no quiere molestar y cuando no quiere molestar, es porque realmente, los cambios no los quieren hacer tan rápido. Es un poco como

el terrorismo. El terrorismo en España ha dado de comer a mucha gente. Ahora que se acaba el terrorismo, es una putada para mucha gente. Para muchos colectivos, para muchas fundaciones que reciben ayuda. Es así, funciona todo así.

He trabajado para un estudio de diseño que trabaja para ONG's. Se llaman « Implícate ». Estos han trabajado para muchas ONG's, Médicos del Mundo, creo que han trabajado para Cruz Roja, Inspiraction. Yo trabajé con ellos, y la verdad es que el chorreo de dinero que daban estas ONG's... Es un poco como la polémica que siempre ha habido con Green Peace. Que hacen campañas muy muy caras. En el fondo, podemos hacer más acciones y no tanto anuncio. Porque al final los anuncios no llegan tanto como la gente se cree. Sólo sirven para recaudar dinero y luego no sabes donde va este dinero.

Yo creo que la acción está en el individuo a veces más que en el colectivo. Es un poco lo que sucedió ahora con el 15-M. No era un colectivo : el individuo más el individuo son dos, y tres, y cuatro, etc. Yo soy más de esos. [...]

Anne : ¿ Aparte de las vías oficiales, de qué manera concretamente se puede intervenir a nivel individual y cotidiano para cambiar las cosas ?

Noaz : El problema, cuando te decía antes lo de que todos somos humanos es que, por ejemplo, con el 15-M, yo iba y hacía mis cosas de forma independiente. Pero luego se crearon los grupos de trabajo. Entonces había un grupo de trabajo relacionado con el arte. Me ofrecí. Tengo mi familia, tengo mi trabajo, entonces yo iba cuando podía. Y ellos estaban allí prácticamente [siempre ?].

Como todos estos movimientos, igual que mayo del 68, los estudiantes tienen otros horarios más abiertos. Los que trabajamos, estamos condenados a pagar nuestras deudas, si tenemos familia, no podemos permitirnos este lujo.

Entonces claro, ellos se movían mucho más rápido. Entonces, lo que yo hubiese podido aportar –que no me lo pidieron, pero si me lo hubiesen pedido– hubiese sido cuando yo hubiese podido. O sea, no podía dejar mi vida por eso. Sobre todo consciente de que la historia del 15-M es una historia que se ha repetido otros años : es decir, sabemos como termina. Llega el frío, llegan las vacaciones, y hasta que no vuelva la primevera, no se vuelve a activar propablemente. El problema es que este colectivo que se había creado, yo

llegué diciéndoles : « ¡ Oye ! Os estoy haciendo un alfabeto, un abecedario de plantillas para que hagáis carteles más rápidos ». « Ya lo tenemos ». « Ha... ». Y yo ya iba por la M. « ¡¿ Ya lo tenéis ?! ¡ Pero voy por la M ! ». Y me dicen :

« No, no nos hace falta. Pero podríamos hacer otras cosas si se te ocurren.

- Ah pues, os puedo hacer el mensaje que vosotros me digáis, en un tamaño X. Podemos hacer sábanas para que la gente lo cuelga de los balcones.

- Ah qué buena idea compañero ! Sí, pues ¡ hazlo ! ».

Y yo les dije, « hombre, que vosotros sois un colectivo. Yo soy la mano de obra, vale, yo soy como la imprenta. Vosotros me tenéis que decir qué tengo que hacer, yo lo hago. No soy el artista tal, me da lo mismo ». De hecho, no me presenté como quien era o lo que había hecho. Y pues vale, lo hablamos tal. Y luego, como un mes después, me escriben. « Oye, sigues allí ? Nos interesaría hacer esto que nos dijiste, nos vamos a reunir y tal ». Y no supe más. Entonces, siempre acaba todo igual. Yo me ofrezco pero no voy a estar allí pin pin pin pin. Entonces, si quiero hacer las sábanas, las haré.

Con la guerra, en 2003, hice una plantilla cuando íbamos el día de las elecciones, no sé si era un día 13 o un día 14. Pero salimos todos a la calle porque había sido el atentado. El gobierno había manipulado el discurso. Salimos todos y fuimos a Génova. La policía nos estaba esperando. « Está prohibido manifestarse porque tal, porque cual ». Y claro, era como « somos el pueblo, ¿ cómo habéis podido mentirnos ? Venimos a denunciar lo que habéis hecho ». Había habido una manifestación un día antes por el atentado, por los muertos y tal, de todos los políticos y con la información del gobierno. El segundo día, que ya no era con esa información, ya la gente había pensado, había reposado, se dio cuenta de cual era la verdad, salió la gente. Pues ese día, yo salí con mis plantillas, con los amigos.

Entonces nos paramos en una calle porque había muchísimos cartones. Era la calle Hortaleza. La calle estaba cortada, era de coches pero estaba toda la gente andando por la carretera entonces yo me paré para hacer una plantilla para dársela a un amigo.

Y entonces todo el mundo : « Dame otro ! Dame otro ! ». Y todo el mundo iba a por cartones, hasta que se acabó el espray. Entonces, cuando llegamos a Sol, y de Sol a Atocha, y de Atocha al Congreso, todo el mundo llevaba las plantillas así, las dejaba colgadas. Y claro, esto está guay. De hecho, lo que siempre digo yo a la gente es que si yo hubiese empezado ahora, no sería lo que soy porque el 15-M ha sido muy creativo. Había mucha gente, había

mucho apoyo de la gente y sin embargo con las manifestaciones de la guerra, no había imagen. Sólo había una frase, la de « no a la guerra ». Pero no se había desarrollado nada más, paralelamente. Eran partidos políticos, el partido socialista, la izquierda unida, todo el mundo allí. Pero no era individual. Ahora que ha sido individual, la gente hace muchas frases, es la manifestación de las frases. Todo el mundo con su opinión. Entonces yo no hubiese tenido el éxito de ahora. En el 2003, todo el mundo se fijó. Todo el mundo quería una camiseta, todo el mundo quería que le hiciese una plantilla en la ropa, en la pancarta, en la tela. Y ahora no hubiese ocurrido lo mismo. Además, entonces podías pintar mejor en la calle y ahora ya no. El graffiti se ha desarrollado ahora más a nivel de vandalismo. En todo ese tiempo, la ley se ha endurecido. Yo cuando pinté se podía pintar medianamente bien. Y ahora te dan de hostias.

Anne : ¿ Te multaron ?

Noaz : Sí. Tuve un juicio por pintar en una puerta de garaje de un edificio público, del estado, del gobierno, en el tribunal de cuentas. Y mintieron los policías. Dijeron que había hecho una cosa. El caso es que pintó mucha gente y yo pinté el útlimo, cosa que nunca hay que hacer. Siempre hay que ser de los primeros. Cuando llegó la poli, me cogieron a mí. Y entonces, la policía que me detuvo, me dijo en el juicio que yo había hecho todo. Cosa que es ilógico. A ver, hay 20 firmas, 20 colores, y te dicen « no, ha sido él, con un espray de un color ». Bueno, al final fueron como 4400 euros. Pero bueno, el dinero no me dolió tanto porque, si cuando trabajas y tienes tiempo, lo puedes sacar hice un par de exposiciones, saqué dinero y con eso lo pagué. Pero el problema es cuando ves que el sistema judicial está malo. Que te utilizan como si mañana, con la condena, todo el mundo supiese que pintar en la calle te va a salir caro. Y dices tú, « pero ¿ qué es esto ?! ». Parece el coche fantástico, aquello. Superé el juez malo del pueblo que dice « pues hala vosotros, a cagar ! ». Pues eso, ganaste. Eso fue lo más decepcionante. Yo no hice nada especialmente malo. Pinté con un rotulador y me dijeron que había pintado con un espray en una puerta de 3 metros por 3.

Anne : Se supone que estas personas conocen cómo se hace el graffiti y están acostrumbradas a tratar con los grafiteros. Seguramente saben que en una misma puerta intervienen muchas personas diferentes. Parece ser que hayas servido de ejemplo.

Noaz : Sí. De hecho, llevé unas fotografías que hice yo como prueba, que eran iguales que las de la acusación y cuando las entregué, la acusación me acusó a mí de haberlas manipulado porque eran digitales. Y nos quedamos mi abogado y yo como diciendo « son iguales ! ». Una estaba hecha un día antes, [la otra] un día después y con una luz diferente. Pero en la suya se veía más, en la mía menos. Pero en ningún caso se veía lo que había hecho porque estaba debajo de otra gente que ya había pintado muchas veces depués. Y era ridículo. Una pena.

Anne : En la página *Flickr* aparece la plantilla del Papa[648]. Sólo aparece esta y te quería preguntar por qué la hiciste.

Noaz : Claro, esa plantilla era para ese momento. Es decir, ahora no la entiendes. Pero en aquel momento, el Papa se estaba muriendo. Y entonces, lo que sucede es que la gente no es consciente de lo que ocurre realmente. O sea, la gente ve al Papa enfermo y dice [il prend une voix pleine d'empathie] « oh, el Papa está enfermo ». Pero si piensas un poco, el Papa es un jefe de estado y tiene un gobierno, y tiene unos embajadores, y tiene un equipo, y tiene una gente puesta por él. Y hay un dinero. Es decir, a la gente le interesa que esté Berlusconi en el poder porque Berlusconi es el representante de un partido con un gobierno que piensa de una manera. Si Berlusconi no está, si está ahora Monti, Monti piensa de otra manera. Sobre todo, piensa en más cosas para el país y menos cosas para él, en teoría. Y a la gente le interesa que haya uno u otro. Entonces cuando el Pápa se estaba muriendo, claramente le estaban metiendo de todo. O sea, le estaban dándole vida todos los días. Y el tiempo que estaba allí drogándole y metiéndole de todo, se estaban dicidiendo cosas importantes. Esta plantilla la hice un poco hablando con mis abuelos, con mi abuelo por ejemplo, que es creyente, no cree en la Iglesia pero cree en algo. Y en este caso, se decía, « pero tú fíjate, ¡ cómo tratan a ese viejecito ! ». Claro, es una persona mayor mi abuelo. [El Papa] salía allí al balcón y hacía « mmmmh mmmuum moooo mo mo ». Y decía [mi

[648] Cette image a fait l'objet d'un commentaire dans la deuxième partie de ce travail, p. 248.

abuelo], « pero qué pena ». Sólo le faltaba una mano detrás, moviéndole ahí. Entonces, me quedé con aquello, que la gente... Unos ven a una persona mayor y otros piensan ver a alguien que está siendo manipulada. Y con lo cabrón que ha sido, tampoco es para tener allí a un tío de muppet. Y no sé, lo hice en ese sentido. Era el robot.

Anne : ¿ Qué sentido le das al hecho de ocupar la calle con formas gráficas ?

Noaz : Siempre que la gente se fija en el graffiti, como tú misma, tendéis a pensar que a lo mejor este es más decorativo, este es más comercial o este es más reivindicativo. Pero en definición, para la mayor parte de los artistas, la intervención en la calle en sí ya es acto político porque estás faltando la ley, estás interviniendo en el espacio público o reivindicas la recuperación del espacio público para uso público, no sólo uso comercial. Hay espacios en la vía pública que me encuentro todos los días y que me están vendiendo cosas que no se justifican. Es decir, alguien se está llevando beneficios y no sabemos para quién ni con qué cuando hay una crisis. Al final, el graffiti en sí es una intervención más. Lo que pasa es que como no beneficia a nadie que le interese –y hablo de parte del graffiti porque hay otro graffiti más vandálico que no tiene ninguna justificación en este sentido aunque a mí me guste mucho y que muchos amigos míos lo practiquen– la intervención en sí en la calle siempre es un acto de estar en contra de las normas y recuperar el espacio porque muchas veces alguien creativo, que tiene capacidad artística, es ilustrador, o es escritor y tiene frases, como « Neorrabioso », interviene en la calle porque es el medio que permite llegar al mayor número de gente posible sin tener en cuenta su estatus económico y social. Ahora, tú vas a la calle Preciados, allí en la zona de Callao. Y no te vas a encontrar a madrileños. Te vas a encontrar a gente que ha venido de Guadalajara, de Cuenca a comprar. ¡ Cómo pillas tú a esta gente ! Pintar en la calle es mucho más que pintar en la calle, es mucho más. Y la gente se fija de muchas maneras. La plantilla, el cartel, todas estas intervenciones al margen del graffiti tienen la ventaja a nivel comunicación. El graffiti, igual que la publicidad también ha creado una normalidad en la calle. Estamos acostumbrados. Igual que tú ves una publicidad de Beckham vendiendo maquinillas de afeitar y no te afecta o a Jennifer López vendiendo bisutería Tous, aunque estés en contra, no le prestas atención. Pues al graffiti a veces le pasa

lo mismo. Sin embargo, una plantilla bien puesta y bien hecha en un sitio, o un cartel bien colocado o una pared llena es un medio que sí consigue captar la atención porque es una ruptura.

Una discusión que tengo conmigo mismo y con mucha gente es por ejemplo Boa Mistura, que es un colectivo de grafiteros, son cinco, hacen un graffiti muy positivo. Se integra muy bien incluso llegarías a pensar que no transmiten nada a nivel político porque es más decorativo, es muy bonito. Pero podrías decir « esto, lo pongo en mi salón », mientras que, a lo mejor, el perro de España no [le rottweiler menaçant accompagné de la légende España]. Pues ellos sin embargo, cuando hacen eso, hacen una cosa muy importante. Y es que transmiten un mensaje muy positivo en una sociedad que en sí es muy negativa.

Y eso es muy importante porque no siempre lo importante es criticar y decir lo que está mal o cómo podría ser mejor sino conseguir llegar a la gente y hacerle cambiar el chip. Soy muy amigo de los Boa y siempre he pensado, bueno en el fondo son un poco cursis, porque son un poco blanditos. Nunca se meten con nadie, siempre son muy positivos. Pero sí que me di cuenta que le gustaba a mucha gente de mi familia y la gran virtud que tenía es que hacían que esas personas estaban muy contentas. Eso me gustó y me despertó. No es político, no es reivindicativo, no hace crítica, no es un puño así [il ferme son poing et le brandit]. Muy guay, me moló.

Hace poco, les invitaron para una exposición en Joanesburgo y resulta que la exposición era para pintar en la calle y hacer lo que ellos hacen. Pero directamente, los espacios en los que querían intervenir eran los ghettos más peligrosos de... Ciudad del Cabo. Perdón, no era Joanesburgo sino Ciudad del Cabo. Entonces, pintaron cosas súper bonitas en zonas con gente con muchos problemas. Y decían, con el puño levantado, tu tienes el poder, tú eres un diamante en bruto. No era un puño que decía Black Power o « lucha por lo que quieras ». No, era como muy positivo, para que la gente descubra cosas nuevas. Eso estaba muy bien.

Por eso te digo que a lo mejor, en lo que estás realizando, hay cosas más allá que se pueden explotar.

Eltono, por ejemplo, interviene en cualquier sitio, en Monterrey, ahora está en China, va mucho a Vietnam. Pinta en cualquier sitio y llega a mucha gente. Y tú hablas con él y es un tío súper positivo. Él siempre dice que no hace nada político como Luis [3ttman]. Pero su mentalidad es mucho más radical. Yo trabajo, tengo mi sueldo. Trabajo mucho tiempo,

muchas horas y tengo un buen sueldo. Gracias a eso, porque tengo una familia y tengo una deudas. Pero se puede reivindicar de la misma manera. Pero Eltono y Luis parece que son las estrellas del graffiti y tal. Pero son eso porque se aprovechan de esa misma publicación para poderse vender a ellos mismos y para poder salir y trabajar más porque no tienen otro ingreso que no sea lo que ellos hacen. Y eso es tal vez más político que lo mío. Lo mío es muy político, a nivel de lo que ves, pero detrás estoy yo, que soy un tío que no conoce a nadie. Y ellos los concocen todo el mundo porque es la única manera de vivir estos 4 días que nos quedan haciendo lo que quieran. Y esto al final es lo que consiguen. Ahora 3ttman está en Senegal, Remed estuvo en África hace poco.

Questionnaire envoyé par mail à Borondo le 15 août 2012.

Anne : ¿ Qué es para ti el arte público independiente o *street art* ? ¿ Qué es lo que lo diferencia del arte « clásico » ?

Borondo : Creo que la principal diferencia es que el que como tú bien has llamado "arte público independiente" ofrece la posibilidad de compartir el trabajo con un público amplio y heterogéneo de un modo directo y libre. Lo ilegal especialmente es lo que lo hace del actualmente denominado “streetart”, una actividad autónoma y que se escapa a las exigencias del las reglas del mercado (que por desgracia todo lo acaba asimilando) o del sistema institucionalizado y clasista del arte.

Anne : ¿ Cómo definirías tu estatuto entonces ?

Borondo : Podría definirlo como pictórico, figurativo, mural u otro tipo de adjetivos clásicos en las definiciones utilizadas por el arte tradicional, pero lo cierto es que no me gustaría encasillarme en ningún sitio, ni siquiera en este “nuevo movimiento”. Soy un amante de la buena pintura que aúna estética y contenido y también de todas las intervenciones realizadas en el espacio público de un modo libre e inteligente, sobre todo aquellas que buscan algún tipo de diálogo con el espacio. Supongo que estas son mis preferencias y es esto lo que pretendo conseguir con mi trabajo.

Anne : ¿ De qué sirve esta forma artística ? No se beneficia de ninguna protección, hay gente que ni siquiera se fija en ella, otra que la arranca.

Borondo : Tú lo sueltas, das vida a rincones de la ciudad, luego lo que trascienda o no, no es asunto tuyo. Si que creo que pueda enriquecer y fomentar la inquietud cultural de una población incluso cambiar su entendimiento de lo preestablecido.

Anne : Luego, me interesaría entender los motores, las motivaciones de semejante trabajo. ¿ Cómo viniste a exponer en la calle, sabiendo además que tu formación es académica[649] ?

Borondo : Mi intervención en el espacio público empezó a temprana edad realizando el graffiti más convencional, por otro lado mis inquietudes con el dibujo y la pintura nunca se frenaron por lo cual con el tiempo empezé a pulir o personalizar el tipo de intervenciones que realizaba en la calle pero en todo caso mi pasión por las intervenciones realizadas en la calle, incluso por el graffiti más ortodoxo, nunca han parado y sigo observando como un niño cada cosa que encuentro en mi camino, aunque quizás ahora lo haga de un modo más crítico.

Anne : ¿ Porqué sigues exponiendo tu trabajo en el espacio público ?

Borondo : Por la sensación de vida que me aporta, creas obras vivas que crecen, cambian y mueren en contacto con la sociedad. Además, la calle ofrece un juego infinito en el cual el cometido del artista es saber cómo adaptarse a él teniendo en cuenta los límites que la calle, la sociedad, o las fuerzas del orden te imponen. Por otro lado quiero expresar mi amor por la vida activa en la ciudad y plantear una lucha contra el *kitsch* y la invasión de imágenes publicitarias producidas por el sistema de consumo.

Anne : Por fin, quiero evocar contigo la noción de compromiso. No tuvimos la oportunidad de encontrarnos, así que antes de hacerte la última pregunta, te voy a presentar el presupuesto de este trabajo. Mi teoría es que, aunque una obra expuesta en la calle no tenga claramente un mensaje contestatario, el hecho de exponer en el espacio público cualquier cosa y de ofrecerla al viandante podría ser un acto comprometido. Tu creación por ejemplo está aquí para llenar un vacío cultural en la calle. Es también una forma de permitir un acceso a tod@s a lo bello. Claro, puedes discutir esta teoría. Para empezar, ¿ qué sentido le das a la noción de arte comprometido ?

[649] Certaines interventions de Borondo dans l'espace public font écho à un style de peinture académique, voir p. 621.

Borondo : Creo que ambos estamos de acuerdo en que hay una carga política en el hecho de que un individuo salte a la calle y actúe de forma independiente para expresar cualquier cosa. En el caso del graffiti el discurso se complica y no creo que haya mucho de comprometido en ello, más bien es el síntoma de una sociedad que anula a los individuos quienes pretenden reafirmarse a través de la repetición y presencia de su seudónimo en las calles.

Anne : ¿ Calificarías tu creación de comprometida ? ¿ Y tu forma de exponerla ?

Borondo : Para mí algo realmente comprometido es una arte que prioriza la repercusión social de este antes que la firma del artista. Visto de este modo no me podría definir como artista comprometido aunque, como te expliqué anteriormente, sí que creo que tengo un sentido de compromiso con el espacio público e incluso con los espacios concretos donde decido intervenir. Por otro lado sí que he colaborado en acciones que considero bastante comprometidas pero no puedo decir que esta sea mi línea de trabajo en absoluto.

Anne : ¿ Quién, para ti, es un artista comprometido ? ¿ Por qué ?

Borondo : Bueno, en primer lugar creo que esta última pregunta es bastante "comprometida" pero vamos a ver que sacamos... Desde mi punto de vista el artista siempre trabaja para sí mismo por lo cual es difícil que tenga una intención 100 por 100 unida al compromiso.

De todos modos, sí que creo que existen artistas que trabajan con una gran responsabilidad política, ya sea en sus medios, en sus mensajes y en el modo en que se relacionan con el mercado o la sociedad. Igualmente se han realizado acciones colectivas muy interesantes que anteponen totalmente la finalidad de la obra a los participantes que la realizan o a la promoción de estos. Por otro lado no me gustaría dar nombres concretos, sería quizás más apropiado hablar de obras concretas restando así la importancia del individuo artista.

Questionnaire identique envoyé à Dos Jotas le 19 septembre 2012.

Anne : Primero, me gustaría que me hablaras del arte público. ¿ Qué es para ti el arte público independiente o *street art* ? ¿ Qué es lo que lo diferencia del arte « clásico » ?

Dos Jotas : Principalmente es algo que sucede en la calle de forma autónoma sin subvenciones institucionales, sin aparente organización y sobre todo de forma ilegal.

La diferencia con el arte "clásico" principalmente es su independencia del mercantilismo del arte aunque esto últimamente está cambiando.

Anne : ¿ Cómo definirías tu estatuto entonces ?

Dos Jotas : Estoy por definir.

Anne : ¿ De qué sirve esta forma artística ? No se beneficia de ninguna protección, hay gente que ni siquiera se fija en ella, otra que la arranca.

Dos Jotas : El arte en sí, sirve para decorar, el arte urbano en su contexto, en la calle, tiene la posibilidad de alejarse del ARTE y entrar en relación con el viandante, gracias a esto es más fácil hacer llegar ciertos mensajes a las personas de la calle, sin que entiendan de arte.

Anne : Luego, me interesaría entender los motores, las motivaciones de tu trabajo.

¿ Cómo viniste a exponer en la calle ?

Dos Jotas : Empecé a pintar graffiti a los 13 años y hasta ahora.

Anne : ¿ Porqué sigues exponiendo tu trabajo en el espacio público ?

Dos Jotas : Creo que es el mejor medio.

Anne : Después, quiero hablar contigo de la noción de compromiso. ¿ Qué es un arte comprometido para ti ?

Dos Jotas : Un arte posicionado ideológicamente y coherente.

Anne : Tu creación es claramente comprometida. ¿ Y tu forma de exponerla ?

Dos Jotas : Creo que también, no suelo exponer obras para su venta, sino que realizo instalaciones específicas que cuestionan los medios y los poderes del arte.

Anne : ¿ Porqué pasas por la calle para expresar un descontento ?

Dos Jotas : Es la mejor forma que conozco.

Anne : ¿ Quién, para ti, es un artista comprometido ? ¿ Porqué ?

Dos Jotas : Un artista coherente con su trabajo, Zizek dice que hasta cagar es político, por lo que todo acto es político ya sea consciente o inconsciente, en el terreno del arte igual.

Anne : ¿ Podría ser el arte público independiente una forma alternativa a la práctica de la política ?

Dos Jotas : No, el arte no tiene poder de cambiar nada, sólo tiene el poder de apoyar ciertos movimientos o ideologías.

Extraits de l'entrevue de Dos Jotas réalisée le 13 janvier 2014 par Jone Alaitz Uriarte pour la revue en ligne *Input*[650].

Le journaliste l'interroge sur une intervention de commande, mais Dos Jotas évoque également son travail artistique indépendant.

Me acuso de tener conciencia de formar parte de un diálogo permanente con una inmensa herencia cultural precedente, de creer que toda obra de arte deriva de otras previas, que forma con ellas un tejido, una red, así como con sus contemporáneos y con aquellas otras por venir. (Rogelio López Cuenca, *J(e m)'accuse*)

Jone Alaitz Uriarte : Incluso participando en una feria como Room Art Fair, desafías las normas impuestas y te atreves a desahuciar la habitación que te ofrecían para intervenir, precintándola y dejando fuera al público. ¿Qué buscas con esta acción?

Dos Jotas : Lo que busco en este tipo de espacios y que ya llevo un tiempo haciéndolo es, más que exponer obra, intervenir el propio espacio. Esta obra viene de dos obras anteriores : la primera fue Espacio rehabilitado, en el Patio Maravillas, en la que quemaba una habitación y la precintaba, junto con un cartel que decía "Espacio rehabilitado por el Ayuntamiento de Madrid"[651]. Con esta intervención quería, por un lado, resaltar la idea de cómo el Ayuntamiento rehabilitaría esa habitación en una casa okupa, y hacer patente la idea política del Ayuntamiento referente a las casas okupas ; y por otro, el hecho de no poder acceder a la habitación. La segunda intervención, Cerrado or quiebra, la hice en el Espacio F del Mercado de Fuencarral y fue exactamente lo mismo. Siempre está ese lado político en mis intervenciones, que va de la ocupación a la crisis y, en este caso, a los desahucios. Y después está esa idea de entrar a un espacio artístico y prohibir la entrada, quitar los objetos artísticos como la pintura o los dibujos y crear esa frustración en el espectador del arte que va buscando esos objetos y no los encuentra.

[...]

[650] http://input.es/output/dosjotas/.

[651] Une photographie de cette intervention a été insérée p. 619. Bien qu'elle ne soit pas assez éclairée, on perçoit une pièce entièrement brûlée dont l'accès est empêché par des rubans de la police nationale.

Jone Alaitz Uriarte : Volviendo a esta feria RAF donde podemos ver tu última intervención, ¿ qué opinión te merece una feria de estas características ?

Dos Jotas : Una feria es lo que es, mercantilismo nada más. Para mi gusto, no hay ni siquiera arte, porque el arte necesita de un contexto para su apreciación. Cuando las obras están expuestas en una galería o en un espacio artístico, las obras están dentro de un contexto, y suelen formar parte de una instalación y responder a un discurso. En una feria son objetos para la venta, mercado puro y duro.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Cuáles son los temas a los que recurres con más frecuencia o cuáles son las problemáticas que más abordas ?

Dos Jotas : Cualquier problema social. Antes sí que tenía tres vertientes que trataba más, que eran la seguridad ciudadana, la sociedad de masas y la ciudad logotipo con el tema de la gentrificación y demás. Pero últimamente, y con la crisis, me he distanciado más de estos temas y me estoy acercando a otras problemáticas como por ejemplo la de la inmigración, que es un nuevo proyecto en el que estoy trabajando[652]. Principalmente son los temas sociales los que me preocupan, más allá de mi preocupación como artista, hablo de aquello que me preocupa como ciudadano y que intento apoyar y dar mi punto de vista.

Jone Alaitz Uriarte : Tus intervenciones urbanas siempre están ahí para obligarnos a hacer una pequeña reflexión ante las cosas obvias que están pasando pero de las que no siempre nos percatamos. ¿ Estamos los ciudadanos demasiado pasivos ante todo lo que está sucediendo ?

Dos Jotas : Es raro, por un lado todo el mundo habla de política, de la crisis, de que trabaja más por menos, de que ha perdido la casa… El discurso social está en la calle como nunca antes había estado.[Ancrage dans le présent, il parle de sa propre expérience et non

[652] Nous n'avons pas trouvé d'exemple de création en lien avec l'immigration. En revanche, on peut consulter une photographie de la série sur la crise économique, qui consistait à renommer les noms de rue de la capitale par d'autres en langue allemande. Le but de Dos Jotas était ici de dénoncer l'influence de Berlin dans les prises de décisions politiques nationales. Par ailleurs, dans ce même registre, il est aussi intervenu dans la capitale française. Ces images sont intégrées en annexe p. 620.

d'un point de vue historique]. Hay manifestaciones, protestas, huelgas, pero en realidad no pasa absolutamente nada. Creo que por un lado somos muy de arreglar el mundo jugando al futbolín tomándonos una caña, pero a la vez, hay un filtro de la élite política a la que le da totalmente igual todo, no les importa cuánta gente salga a la calle a manifestarse, si son dos millones o diez millones de personas.

Jone Alaitz Uriarte : Arte activista vs. Arte formal o esteticista. ¿ Existe esta disputa ?

Dos Jotas : Yo creo que no, cada uno hace lo que siente y ya está. En realidad se trata de un género, el arte político es un género como puede ser el arte más formal como la abstracción, el surrealismo, la figuración.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Crees que el arte se tiene que mojar en una época tan convulsa como la actual ?

Dos Jotas : Yo creo que sí, aunque conscientemente no lo hagas, inconscientemente te mojas, simplemente con el hecho de exponer en un sitio, estás mostrando un apoyo a una cosa o a otra. Y creo que este tipo de planteamiento es necesario. El arte es además una herramienta que ha servido para manifestaciones y momentos como el 15-M, que tenía muchísimas influencias del arte político y el activismo. De repente, la Puerta de Sol se convirtió en un gran mural de carteles y pintadas, y ves como todo se va entremezclando.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Sois los artistas urbanos los que más involucrados estáis con la crítica social y política porque trabajáis a nivel de calle ?

Dos Jotas : Yo creo que hay de todo, pero el simple hecho de hacer algo ilegal en la calle ya supone un posicionamiento político bastante fuerte que es el apropiarte del espacio urbano y hacerlo tuyo.

Jone Alaitz Uriarte : Da la impresión de que el arte urbano a nivel nacional está en sus mejores momentos, con muchas iniciativas y sobre todo suscitando mucho interés. ¿ Qué te parece ?

Dos Jotas : Sí, yo creo que en general hay mucho interés, que ha crecido bastante desde que empezó en su momento y que va seguir creciendo. Hay una cosa que repito con frecuencia y es que en España hay muy [repite varias veces el "muy"] buen nivel en lo que al *street art* se refiere. Durante un tiempo estuve viviendo en Holanda y comparaba lo que se hacía allí con lo que se hace aquí, y hay una diferencia muy grande. Hay muy buenos artistas aquí.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Y se reconoce vuestro trabajo ?

Dos Jotas : El reconocimiento es relativo, yo no creo que sea necesario ni salir en un periódico ni hacer una exposición para que se te reconozca. Para mí, por ejemplo, el mayor reconocimiento es que alguien que no sepa ni qué es el arte urbano ni quién soy yo, vaya por la calle y se cruce con alguna intervención, se quede mirando y piense que eso que acaba de ver es verdad y se vaya a casa con el chip un poquito más cambiado. Para mí eso es reconocimiento, poder remover, aunque sólo sea un poco, el chip de la gente. Seguramente, de dos millones de personas que pasan por delante de alguna intervención sólo tres se hayan fijado en ella, pero si ha servido para remover la conciencia de alguno de ellos es suficiente.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Cuánto tiempo duran tus intervenciones, o mejor dicho, cuánto tiempo pasa hasta que las autoridades se fijan en ellas ?

Dos Jotas : Depende, eso sí que es raro. Hay cosas que duran sólo algunas horas, y otras, en contra de todo pronóstico, llevan ahí más de cuatro años. Aunque en general son obras que se integran muy bien en el lugar en el que son colocadas, al mismo tiempo que sutiles son muy maliciosas, hurgan directamente en la llaga, por eso, en el momento en el que son detectadas, desaparecen enseguida. Cuando intervine los parquímetros de Madrid, cambiando la P de Parking por la €, que era algo muy sutil, la gente no lo identificaba como

una intervención, pensaban que era real, lo identificaban con una hucha, que es al fin y al cabo lo que es un parquímetro, pero cuando fui a hacerle las fotos al día siguiente de haberlo instalado, me topé con un tipo que iba en una furgoneta quitando una a una todas las €s.

[...] Yo, por ejemplo, no firmo nada, todas mis imágenes están en Internet y todo el mundo se las puede descargar, imprimir y pegarlas en su habitación, no creo en los derechos de autor, estoy a favor de la democratización de las imágenes.

Jone Alaitz Uriarte : Casi siempre partes de un elemento o grafismo ya hecho y lo intervienes mínimamente.

Dos Jotas : Es el punto de no aportar nada a lo que ya existe, ya hay un ruido visual muy potente por toda la ciudad, por todos los sitios hay carteles, pegatinas, graffitis, pintadas, publicidad… La idea es no aportar más, simplemente introducirte en lo que ya hay sin aportar más o no mucho más. Esta idea de no querer destacar es un poco contradictoria, porque en el arte urbano de repente todo está yendo a intervenciones cada vez más grandes, murales gigantes, acciones kilométricas, y yo voy haciendo todo más pequeño, intervenciones más pequeñas, más sutiles y mas integradas dentro de la ciudad que es al fin y al cabo lo que más me apetece hacer.

Jone Alaitz Uriarte : Viniendo del mundo del graffiti has acabado no firmando ninguna de tus intervenciones, ¿ cómo ha sido esta evolución ?

Dos Jotas : En un principio sí que era costoso, vienes del mundo del graffiti y estás acostumbrado a firmar tu obra, pero me di cuenta de que si estaba vendiendo una idea política o una idea social, una revindicación y la firmaba, en realidad era como hacer publicidad, es como un eslogan, mi marca que soy X y lo pongo abajo. Yo no quería que mi trabajo se relacionase con mi nombre, simplemente quería que fuese una idea que permanece en la calle, para el paseante que no sabe de quién es pero le ha hecho pensar. Las pegatinas son el último guiño grafitero que me queda, me hice un logotipo, que funciona como mofa, porque el propio logotipo pone producto oficial y vendido, entrando en esa ironía del sello, de la marca.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Te sientes cómodo trabajando fuera de la calle ? Por ejemplo, participando en una exposición dentro de una institución.

Dos Jotas : Sí, me siento cómodo si tengo libertad para hacer lo que yo quiero, porque me lo tomo como otra intervención más. Cuando me siento incómodo es cuando tengo que objetualizar la obra, me gusta objetualizar a través de la intervención, es así como más cómodo estoy. Pienso que es desde dentro donde puedo predicar, y aprovecho para decir todo lo que pueda, esto también es hacer política. Es verdad que a veces te enfrentas con enemigos, con tus mayores enemigos como los bancos, pero para estar en contra de ellos, prefiero adoctrinar desde dentro. Además con estas exposiciones en las que te pagan, este dinero me sirve después para poderme pagar otras cinco intervenciones ilegales donde quiera [se ríe].

Jone Alaitz Uriarte : Has impartido algún que otro taller de activismo y contrapublicidad. ¿ Qué tal fue la experiencia ?

Dos Jotas : Bien, la verdad es que muy bien. El primero lo impartí en Bilbao en 2010, y el último lo di hace unas semanas en la Universidad Europea. Principalmente lo que hago son una serie de presentaciones sobre lo que es el activismo, la contrapublicidad, el arte público y toda una línea sobre temas ilegales, y después se propone a los asistentes hacer una acción a partir de lo que se ha visto con materiales que no sean muy caros o que no haya que comprar. La idea es partir de la nada para hacer algo muy potente.

Jone Alaitz Uriarte : ¿ Los genios no existen ? Lo digo por la exposición en Espacio no usado.

Dos Jotas : Nunca. Donde vivimos todo está hecho, todo está visto, tú te creas a partir de miles de referencias y cosas que se te quedan en la cabeza de manera inconsciente. Cuando escribes un texto teórico, el no citar se considera copia, porque alguien antes que tú seguro que ya lo ha escrito, y si tú no lo sabes es ignorancia. Todo está hecho y lo único que

puedes hacer es aportar una visión diferente, aportar tu granito de arena. Yo prefiero pensar que ese genio alocado, especial, bohemio, es una invención romántica del mundo del arte, más parte del estereotipo que de la realidad.

[...]

Entrevue de Nuria Mora réalisée par Isidoro Varcárcel Medina le 25 septembre 2009 pour la revue en ligne *Ganchitos & Pepsiboom*[653].

Isidoro Varcárcel Medina : Arquitectura, interiorismo y Bellas Artes, has tocado disciplinas ligadas al arte y al diseño desde el punto de vista académico, pero dices que la universidad apenas te ha servido.

Nuria Mora : No soy nada académica, y, sobre todo, creo que a ser artista no se puede enseñar, ni a ser creativo. Tú puedes enseñar a una persona a dibujar, a esculpir, a hacer grabado y todas la técnicas del mundo mundial, pero si no hay un impulso creativo detrás, de ir un poquito mas allá de ciertos estándares que ya están más que explorados durante toda la historia del arte, no creo que pueda llegar a buen puerto. Creo que la palabra artista no tiene que estar necesariamente relacionada con la academia. En muchos casos sí que hay gente que es muy técnica, muy de universidad, doctorados que se llevan todas becas, y luego, además, son buenos artistas, pero no tiene porque. No son todos los que están ni están todos los que son. Las frases hechas siempre vienen muy bien.

Isidoro Varcárcel Medina : Tu obra está muy relacionada con la arquitectura y el paisaje urbano : formas, geometría, planos, etc.

Nuria Mora : Mi padre es arquitecto. Entonces, en cierto modo, eso lo he mamado en casa. Lo he aprendido de siempre a ir por la calle fijándome en las casas. Porque él es muy crítico y muy inquieto. Nos han enseñado eso. Mi formación previa a Bellas Artes está ligada a la arquitectura. Además creo que mi trabajo y mi postura como artista contemporánea tiene

[653] http://www.ganchitosipepsiboom.com/interview/entrevista-a-nuria-mora/.

mucho que ver con la responsabilidad de relacionarme con el entorno, y mi relación con el entorno y mi forma de estar en el mundo es estar en una ciudad y relacionarme con ella: es establecer un diálogo con ella. Luego hablamos del peso político y social…[Risas].

Isidoro Varcárcel Medina : El color es un elemento distintivo en tus piezas. ¿ Lo eliges al azar o hay un planteamiento previo ?

Nuria Mora : Parece una cosa azarosa, pero está bastante pensado. En un ejercicio de galería tengo muchísima más libertad, pero en la calle siempre intento trabajar en armonía con el entorno, ser discreta a la vez que potente, y que dialogue con la arquitectura que soporta la pieza, entonces la elección del color es muy importante.

Por ejemplo, Madrid es muy ocre y muy amarilla, me funcionan fenomenal los rosas, los verdes y los turquesas. Muchas veces parece una paleta recurrente, pero en realidad el torno es prácticamente amarillo, parece que les han hecho una oferta amarillo tortilla a los de las rehabilitaciones [risas]. Cuando además el centro de Madrid era bastante más colorido y más variado. Lo que pasa que bueno, estas reformas catetas que hacemos…

Isidoro Varcárcel Medina : No tienes límites en cuanto a técnicas y disciplinas, igual haces un mural que una escultura con origami, pasando por dibujos y acuarelas[654].

Nuria Mora : ¿ Sabes qué pasa ? Soy experta en inutilidades. Soy muy manual. Esto me viene por la parte materna, igual que la parte técnica, la arquitectura, la pasión por el lenguaje neoplasticista, el trabajar los planos geométricos me viene por parte de padre. Ella es súper hábil, es capaz de hacer desde encaje de bolillos hasta arreglar una tubería. A esa escala, ese abanico. Desde un trabajo súper preciosista a súper burro. De ella he aprendido que si lo puede hacer aquel yo también. Es cuestión de cultivar la paciencia y la habilidad. Desde muy pequeña he hecho labores de todo tipo, y he dibujado desde que tengo uso de razón. Yo no me acuerdo la primera vez que cogí un lápiz. También por el entorno, porque te influye. A mí me lo pusieron muy fácil. A lo mejor si no me lo hubieran puesto tan fácil no hubiera… o sí, no lo sé. Pero no tendría la perspectiva.

[654] Nous avons inséré les photographies de deux interventions de Nuria Mora p. 622.

El uso de las técnicas, desde la simple manualidad, hasta las cosas domésticas siempre me dan la oportunidad de llevarlo más allá, y llevarlas a mi lugar de trabajo que es la calle y experimentar con ellas. Empecé pintando, y era bastante sistemático, un trabajo de repetición pero se ha ido mutando y estoy lanzada al mundo de la experiencia mas allá de la bidimensionalidad de la pintura.

Isidoro Varcárcel Medina : El espacio tampoco es algo que te dé miedo. Intervienes igual en la calle que en un espacio privado como una galería. ¿ Con cuál te quedas ?

Nuria Mora : ¿ A quién quieres más, a tu padre o a tu madre ? (Risas) Es algo completamente distinto una cosa de la otra. Yo soy artista y participo del mundo creativo allá donde tengo una oportunidad.

La calle podemos decir que es una constante en mi obra. Creo que nunca, a no ser que me vea más mayor e impedida por lo físico, seguramente me veo pintando siempre. Es el laboratorio donde voy probando, ensayando y creciendo, es como un trabajo en progreso. Mi estudio.

Las obras que hago en galería, van por otro lado, ¿ Que la gran mayoría tiene influencia de lo que hago en la calle ? Pues sí. Pero ya me he quitado esa losa mental de que el artista urbano tiene que ser coherente y trabajar sólo en la calle, y que las cosas que haga en la galería tengan que estar relacionadas con el espacio interior, no tiene porque. Es una conexión mucho más abstracta que ya está unida por unos lazos que están ya en mi ADN. Para mí es difícil separarlo y creo es una losa que nos echamos muchos a la espalda porque se supone que lo que haces en la calle lo haces con un espíritu de rebeldía, de reivindicación, anticapitalista en muchos sentidos, y hacer algo en una galería es todo lo contrario. Es un ejercicio, para vender. ¿ Por qué, qué es una galería ? Un lugar donde se vende arte. Pero como artista no me quiero limitar en lo creativo y no creo que sea peor persona por intentar vender un cuadro. Sin embargo creo que mi responsabilidad como ciudadana debe reflejarse en mi actividad artística, por eso trabajo en la calle, y es mi forma de reivindicar y mi forma de estar en el mundo. Pero no voy a prescindir de una cosa ni de la otra. Son mundos totalmente diferentes, no creo que no conjuguen, sino que se pueden complementar.

Isidoro Varcárcel Medina : Hablas mucho de la responsabilidad como ciudadana. ¿ Cómo se compromete tu obra socialmente, con la ciudad o con el ciudadano ?

Nuria Mora : Mi obra es política y social sin escribir « me cago en el capitalismo » o esloganes facilones que me puedan encuadrar dentro de un movimiento o corriente política. Sin embargo tienen una carga social y política muy importante porque participa de la interacción ciudadana y porque además permite una cosa que para mí creo que es súper importante que es darle un espacio al ciudadano para el libre pensamiento. Por eso es muy político.

En el sentido de dar una libertad al ciudadano en el momento en que por la calle, se encuentra una obra que no sabe bien qué es, en un lenguaje abstracto que a lo mejor mucha gente no comprende, pero le atrae. Y, simple y llanamente, el hecho de pararse y reflexionar o disfrutar de un color o de una composición hace, creo a las personas más libres, y es dar una parcela de libertad, algo que en nuestra sociedad se nos prohíbe constantemente. Es como la gran contradicción : te venden el capitalismo como la panacea de la libertad y es totalmente una esclavitud y creo que hay que darle al ciudadano un lugar de silencio, para el libre pensamiento y para pensar en la quietud de la espera en un metro, por ejemplo.

Ahora, en Madrid han puesto pantallas en el centro de los andenes que separan la vista del andén contrario. Entonces ya no puedes estar pensando en las musarañas, porque inevitablemente te engancha, te atrapa esa imagen en movimiento. Ya no estás pensando « Joder, que buenorro está el del anden de enfrente » o en tus cosas. No. Tienes que estar ocupado cien por cien. Esos espacios tontos que te permitían escaparte, son un lugar en extinción en todas las ciudades porque estamos invadidos por la imagen en movimiento, señales, publicidad que nos invita constantemente a esa « libertad de compra ».

Creo que la responsabilidad de proponer un silencio la tengo en mis manos. Pienso en ello constantemente y creo que es una necesidad en la ciudad, un lugar para el usuario, creo que las ciudades están cada vez menos pensadas para el usuario, sino para el consumo.

Isidoro Varcárcel Medina : La relación entre el arte urbano y el artista urbano con el poder (políticos, instituciones, etc) ha sido siempre tormentosa pero, por otro lado cada vez más artistas y graffiteros participan en movidas institucionales.

Nuria Mora : El poder se quiere apropiar de ese lenguaje de rebeldía, fresco y de libre expresión, ese lenguaje que te has propuesto crear de una manera totalmente centrada en el individuo para expresar tu forma de pensar, de manera novedosa y al margen de todo, para convertirlo en un lenguaje de poder invitando al artista urbano a hacer un proyecto a una institución con la etiqueta de graffitero. Porque se quieren subir al carro de esa nueva forma de expresión y apoderarse de esa figura mágica. Y te tientan a través de dinero y de un montón de cosas. Pero tú, como graffitero o artista urbano estás faltándote a ti mismo, porque tu medio de expresión es la calle, es el vehículo para el que has creado todo ese lenguaje.

Entonces, la única opción que le queda al creativo, al artista, es el silencio, es decir, « ya no me expreso, entonces así ya no puedes comprarme ». Pero eso no es una solución. Por lo menos para mí. Por eso, cuando hago un proyecto para una galería o una institución me niego a que se me cuelgue la etiqueta de artista urbano y / o graffitero. En ese momento soy una artista que hace un proyecto en una institución o galería, y además, trabajo en la calle. Y mi trabajo de la calle no tiene nada que ver con el trabajo de la galería. Claro que hay unos nexos de unión porque están hechos por la misma persona. Es como al cocinero no se le permitiera hacer punto de cruz. Y él sólo puede hacer bollos. No sé si te he respondido a la pregunta…

Isidoro Varcárcel Medina : Es algo muy contradictorio. Si te llama la Fundació Pilar i Joan Miró o el Tate para hacer una intervención, vas.

Nuria Mora : Claro, voy y pinto. Pero no hago lo mismo que hago en la calle. Voy a hacer una pintura mural. No la vendas como una acción de arte urbano o graffiti. El problema es el poder, que se quiere apropiar de ese lenguaje.

Isidoro Varcárcel Medina : Pero mientras tanto jode a ese lenguaje por detrás poniendo multas.

Nuria Mora : ¡ Hombre ! Yo tengo ahora unos temas pendientes con la justicia por pintar en la calle. Pero la empresa que me denuncia, por otro lado, me ha contratado. Y no me ha contratado por estar en mi casa « amo al ayuntamiento de Madrid », haciendo corazones y vendiendo dibujitos. Sino que me ha contratado por esa trayectoria « jodiendo » la ciudad. Jodiendo en su lenguaje, porque para mí estoy haciendo un trabajo de amor a esa ciudad. Con lo cual, es una doble moral tremenda. Y es eso, la apropiación de un lenguaje.

Por otro lado, ¿ sabes qué pasa ? Que hay mucho discurso purista, de gente que pinta en la calle. Sobre todo, más del tipo que hace graffiti old school. Porque también es algo que está peor visto, es un lenguaje más crudo, más fuerte, más agresivo, más difícil de entender por el gran público. Entonces, estos no tienen tampoco una actitud complaciente, y las multas que les caen son las mismas que me pueden caer a mí. Es exactamente lo mismo, pero su lenguaje al ser más duro y más reivindicativo en cierto modo, está peor visto. Hay actitudes muy extremas, que por mucho que les inviten a hacer cosas en una institución jamas irían. Pero por principios, o porque a lo mejor no se plantean como darle la vuelta sino que simplemente les interesa sólo esa vía, y me parece totalmente respetable.

Pero nos miden a todos con la misma vara de medir. Yo soy artista, que participo del graffiti y del arte urbano, sí. Pero también hago otras cosas. ¿ Por ser graffitero no puedo comer tortilla, hacerla, disfrutarla y hacer arte haciendo tortilla ? Es absurdo. Yo soy una persona creativa y me expreso en el mundo. Aquí, allí o en Parla, y mi manera de expresarme no solamente se limita a la ciudad.

Isidoro Varcárcel Medina : Háblanos de Paisaje de Fondo, la exposición que vas a inaugurar en SKL.

Nuria Mora : [...] Estoy muy en contra de tener que explicar una exposición. Cada uno tiene el deber de sacar sus propias conclusiones y esto es una oportunidad para pensar. Que es la misma que planteo en la calle. De eso va mi obra, de dar oportunidades al usuario. Creo que el mundo del arte está muy invadido por esa peste heredada del arte conceptual en el que todo tiene que tener un porqué, un significado, una justificación teórico-práctica, y esto lo ha inspirado esto, y se buscan una excusa situacionista para justificar una obra. Se está dejando de lado el tema de la belleza, de lo bello y el concepto de belleza como algo

secundario a lo que prestarle atención, e incluso está mal visto si haces una cosa bonita porque no eres conceptual…No se dan cuenta que muchos artistas que trabajan ese lado opuesto al mío, como puede ser Santiago Sierra, que se regodean en la idea y el concepto del discurso y dicen que no prestan atención a la estética, no es cierto, porque el hecho de elegir un color, o un material para una pieza, o la tipografía del texto, ya te estás preocupando por aspectos estéticos, ¿y que es la estética? La belleza. Creo que es utilizar otra vez la doble moral, del tipo « yo como artista contemporáneo tengo que tener conocimientos (cogidos con alfileres), de la filosofía de las moscas para justificar mi obra ».

Yo creo que como artista contemporánea tengo la necesidad de reivindicar la belleza como recurso en sí. Pero aparte, voy mas allá : la belleza es algo sugerente que te invita al silencio y a la libre reflexión. Con lo cual creo que el concepto es mucho más fuerte y potente que el que busca la deriva situacionista como excusa para armar una exposición.

Isidoro Varcárcel Medina : Vamos, que hay cosas (y personas) del mundo del arte que te repatean.

Nuria Mora : Es que estoy en contra del artista profesionalizado. ¿ Para ser artista tengo que estar pagada como artista ? Es un gran error. Soy artista, sí, desde que nací y desde que me levanto hasta que me acuesto. ¿De qué vivo? A nadie le interesa. Yo siempre hago esta reflexión. A un abogado no se le cuestiona cuanto gana o de que vive, en cambio a un artista sí. Y cuando dices que a veces el arte da para vivir, luego les dices donde has currado y lo que has hecho y tal y se quedan epatados. ¿ Qué pasa que si no he ido a la Tate Modern o la Joan Miró soy menos artista ? Entonces ya, la lías parda, no te vuelven a hablar en la cena. [Risas].

Isidoro Varcárcel Medina : Pero tú has expuesto en todos estos sitios.

Nuria Mora : Claro. Pero es lo que pasa, que la gente se deja epatar constantemente. Porque al fin y al cabo, una galería y una institución no es más que una marca. Entonces, es hacerte el logotipo, ponerte un pin, « yo he expuesto en la Tate Modern y soy más guay ».

¡ Es que es el mismo ejercicio ! No señor, yo soy guay porque soy artista y tengo un trabajo guay. O soy una mierda porque mi curro es una mierda. No soy una mierda pero estoy en tal sitio…

Es una cosa además muy inconsciente. La reflexión que hace el gran público con respecto al arte urbano o al graffiti, sobre todo al graffiti que está peor visto, es que es sucio, agresivo, vago, delincuente… Y hay un montón de conexiones intrínsecas dentro de ese lenguaje que a la gente se le escapan. No se dan cuenta de que ¡ es como un *Facebook* a nivel mundial ! O sea, tú sabes con quien ha ido a pintar Cats [Señalando un portal que teníamos cerca lleno de tags], si sabes ver qué tipo de boquilla ha utilizado y ves que ese día estaba solo, porque en esa puerta, si hubiera ido acompañado hubieran usado el mismo spray, porque normalmente llevas uno, no llevas tres. En cambio, Sek y Cap son colegas porque han ido juntos, tienen el mismo trazo y es la misma boquilla. La gente no lo sabe leer. Seguramente formen parte de recorridos y este sea un sitio de paso, y si observas más tiempo puedes saber donde viven, con quien salen… es una cuestión de observación.

Creo que un individuo que se ponga a pintar en la pared para reivindicar su forma de estar en el mundo o por propósitos propios, es exactamente igual que el logo de Mercadona. ¿ Por qué el logo de Mercadona está bien visto y este tío que simple y llanamente está expresando está mal visto ? Porque es exactamente igual de agresivo. Uno tiene detrás la pasta y todo lo que hay alrededor, y este no. ¿ Te parecen mal todos los carteles que hay en las autopistas anunciándote lo que sea y te parecen mal las piezas que hay en las autopistas ? Uno se promociona a sí mismo, The Art of Getting Over, y el otro está promocionando su negocio, la única diferencia es la pasta. Y eso está llevado a tal extremo que no sabemos hasta qué punto estamos intoxicados. Por lo menos, yo creo que como artista hay que tener la responsabilidad de tomar conciencia de eso.

[...]

Deuxième entrevue de Nuria Mora menée par Jorge Dueñas Villamiel au début de l'année 2013 pour la revue en ligne *Realidades Inexistentes*[655]

Jorge Dueñas Villamiel : En tus biografías siempre se menciona que en 1999 comienzas a pintar en la calle junto a Eltono. ¿ Qué hacías antes ? ¿ Cuándo empezaste a pintar ?

Nuria Mora : Desde la pintura a dedo no he parado. Quiero hablar de esto. Estoy harta de que toda figura femenina en el arte urbano siempre vaya asociada a un hombre y que no pase al revés. Siempre me preguntan por mis comienzos con Eltono, pero a nadie se le ocurre preguntarle por sus comienzos conmigo, y comenzamos juntos. En realidad sí que hay una discriminación, el mundo del arte urbano es un mundo machista y se dan muchas más oportunidades a chicos que a chicas. No me gusta la diferenciación de géneros, el arte debe ser universal, ¿ qué más da que sea mujer, hombre o transexual ? No creo que haya mayor timo en este siglo que el de la liberación sexual de la mujer, el feminismo es un invento masculino para tenernos entretenidas y calladitas.

Jorge Dueñas Villamiel : ¿ Estudiaste Bellas Artes ? ¿ Qué influencia tuvo en tu trabajo ?

Nuria Mora : Sí, pero no me marcó en absoluto. Me parece un club de almas perdidas. Utilicé la facultad como un taller pero no creo que aprendiera nada allí.

Jorge Dueñas Villamiel : En entrevistas anteriores he leído que rechazas términos como « arte urbano » o « postgraffiti », ¿ cómo definirías tu trabajo ?

[655] http://www.realidadesinexistentes.com/entrevista-a-nuria-mora.

Nuria Mora : Es graffiti, pero tiene muchas partes que hacen el juego contrario al graffiti. Es graffiti, porque para mí el graffiti es ilegal, espontáneo y es una repetición. Todos estos parámetros los cumple mi obra. No es graffiti en el sentido en el que hay una voluntad de respeto ; el graffiti tradicional es más invasivo. También se diferencia del graffiti en que no es un símbolo que se repite sistemáticamente de la misma manera, sino que mi trabajo va adaptándose y cambiando según el soporte.

Jorge Dueñas Villamiel : Tus obras de abstracción geométrica son bastante atípicas dentro del mundo del graffiti. ¿ Cómo empezaste a crearlas ?

Nuria Mora : Empecé a trabajar en la ciudad, y quería adaptarme al espacio. Fue un trabajo con el soporte y la superficie lo que me llevó a la geometría. Quería hacer una propuesta lo menos agresiva posible, que fuera armónica con el soporte que la sujetaba. Un estudio de la geometría de la ciudad me permitía hacer una propuesta plástica respetuosa. El color es una puesta en valor de la superficie, de los colores de los que estamos rodeados. No en todas las ciudades tengo la misma paleta de colores. Depende, de repente manda mucho el fondo, el soporte sobre el que trabajo. La luz no es la misma, los colores no se ven igual en Sevilla que en Galicia.

[...]

Jorge Dueñas Villamiel : Junto a la geometría, llevas un tiempo incorporando elementos vegetales como hojas y flores. ¿ A qué se debe esta evolución ?

Nuria Mora : Surgió por una necesidad de plantear una reflexión espacio-temporal. Normalmente todas las obras de graffiti son muy rápidas e inmediatas. Yo quería reivindicar mi posición en la ciudad y dedicarle su tiempo. Para esto necesitaba realizar una obra elaborada. Los patrones de repetición me vinieron al pelo ; algo que ha nacido con voluntad de ser industrializado, de rápida reproducción, pero sin embargo, si les das la vuelta, los dibujas a mano y te tiras tres horas dibujándolo. Es la forma de reivindicar ese lugar del artista en la ciudad, que creo que es necesario.

Jorge Dueñas Villamiel : ¿ Para quién está pensada tu obra ?

Nuria Mora : Mi obra está pensada para mí, básicamente, la hago porque quiero, porque me gusta y porque es mi forma de estar en el mundo y contarlo. Creo que es muy democrática, porque al estar al alcance de todo el mundo, todos la pueden disfrutar, pero también admito que no le guste a la peña.

Jorge Dueñas Villamiel : Al ser tan poco invasiva puede pasar desapercibida para mucha gente.

Nuria Mora : Sí, pero cuando es descubierta, el impacto es muchísimo mayor. Al ser sutil haces al transeúnte cómplice de tu propia obra. Educas en cierta forma a ir por la calle con otros ojos.

Jorge Dueñas Villamiel : Tus obras tienen mucho que ver con la espacialidad ¿ cómo eliges el lugar ?

Nuria Mora : Normalmente busco sitios abandonados que hayan quedado olvidados al margen de la ciudad y residuales. Me interesa mucho recuperar sitios que han perdido el interés para esta sociedad, y que a mí me cautivan simple y llanamente por la superficie o las tipografías o las puertas. Creo que es muy importante recuperar esos sitios y volverles a dar protagonismo. Es también una forma de reivindicar la ciudad que yo quiero para mí, una ciudad más a la escala del usuario y no a la escala de las grandes corporaciones. Pintar en todas esas tiendas que se han visto obligadas a cerrar porque se las han comido las grandes superficies es un pequeño homenaje.

[...]

Jorge Dueñas Villamiel : He visto en algunos de tus vídeos que a veces actúas de día. ¿ Has tenido algún problema policial ? ¿ Qué reacciones recoges del público ?

Nuria Mora : No me gusta hablar de la policía porque fomenta el halo de marginalidad y heroísmo urbano del que quiero escapar. El estar fomentando esa imagen de que me arriesgo, soy ilegal y me juego el calabozo, no me gusta. En cuanto al público la gran mayoría de las veces es un feedback muy positivo, a la gente le gusta que le quiten de en medio un anuncio de Frigo por un mural.

Jorge Dueñas Villamiel : ¿ Tu forma de trabajar es diferente cuando lo haces para una galería que cuando lo haces en la calle ?

Nuria Mora : Claro que es diferente, son cosas totalmente distintas. En una galería tienes tiempo de hacer las cosas más pausadamente, tienes tiempo de rectificar, no pasas frío. En la calle tienes una serie de condicionantes que hacen que tu obra sea de una determinada manera, también es lo que le da toda la gracia. No se puede comparar un trabajo de galería con un trabajo de calle.

[...]

Jorge Dueñas Villamiel : Parece que Internet es en parte responsable del éxito que el « Arte urbano » ha tenido en los últimos años entre el público, pero algunos artistas reivindicáis la autenticidad de salir a la calle. ¿ Internet está matando la pureza del Graffiti ?

Nuria Mora : Mi intención a la hora de pintar en la calle no es sólo pintar en la calle, sino que se vaya por la calle con otros ojos. Y cada vez se sale menos a la calle. Cuando un teórico o un periodista se plantea una investigación sobre graffiti, no mueve el culo del asiento. En vez de patear las calles, ver quien pinta, donde pinta…es como un *Facebook*, en la calle, y no se dan cuenta. [...]

El graffiti nació sin un Leitmotiv más que estar en la calle y pintar, es un concepto súper cerrado y súper potente. Nació como algo espontáneo y nuevo, y rápidamente lo queremos teorizar y hay muchos artistas sumados al postdiscurso, que tienen que darle un por qué y un sentido a lo que hacen. Están todo el rato pidiendo perdón y justificándose por hacer muestras que no estén en la calle, o por dejar la calle y hacer muestras comisariadas. Hay que distinguir entre los buenos artistas y los malos artistas, y dentro de los buenos artistas hay gente que trabaja en la calle y gente que no, y ya está, nada más. Yo creo que un

artista tiene que ser libre, y ponerse las reglas que él quiera. El graffiti es un juego, el que está dentro lo practica y lo comparte. El problema es que se ha convertido en una etiqueta que se le pone a todo, de una manera super frívola, y que además a los que participamos de manera activa en esto, nos viene grande, yo no quiero esa responsabilidad. Yo no me identifico con la etiqueta que me ponen de artista urbana « cool ».

Jorge Dueñas Villamiel : ¿ Cómo ves el futuro del graffiti dentro de diez años ?

Nuria Mora : Yo qué sé, si no sé lo que voy a hacer mañana [ríe]. Yo creo que es uno de los movimientos que ha tenido mayor recorrido, no ha habido una gloria y un declive, sigue todavía en proyección geométrica. ¿ Dónde parará ? No lo sé, lo vamos mutando. De lo que nació en Nueva York a lo que hay hoy, estilísticamente tiene poco que ver pero en lo conceptual es lo mismo, como dice un colega « es uno de los ismos que ha durado más tiempo ». ¿ Por qué ? Porque es rebelde, no entra en ese juego. La historia es que al final terminaremos claudicando, porque no somos héroes.

Jorge Dueñas Villamiel : Recientemente, en la revista ArtForum, el director del Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, resalta las manifestaciones del 15-M en la Puerta del Sol de Madrid equiparándolas a las exposiciones más relevantes del 2011. ¿ Cómo viviste como graffitera esa muestra colectiva de re-apropiación del espacio público ?

Nuria Mora : Creo que es la bomba que existan movimientos como este, es necesario, pero que nos falta muchísimo. No he participado en él, porque no he dejado de participar desde hace diez años, no me quiero adherir a ningún movimiento ni ser cabeza visible ni que me etiqueten, pero me parece interesantísimo. De hecho, me parece fatal como un montón de artistas urbanos que llevaban sin hacer nada desde el 2000 hayan aprovechado ahora el coletazo para volver a salir a la calle y hacer cosas, todos esos que hacen « arte político » y que ahora salen como abanderados del movimiento.

[...]

Questionnaire commun envoyé par mail le 22 avril 2013 à Ruina, Sabek et à Pincho, l'un des membres de Laparesse, suite à leur travail collectif dans l'espace public madrilène[656].

Anne : ¿ Cómo calificaríais este trabajo ?

Ruina : Yo no le doy muchas vueltas, estoy intentando no pensar tanto y hacer más, puede ser graffiti trash, graffiti, arte urbano, comunicación de guerrilla qué sé yo... Creo que Abarca [Javier, le chercheur espagnol spécialisé sur la question de l'art public] estaba muy acertado en el artículo del Mundo al decir que estábamos en medio de todo eso.

Anne : ¿ Qué reacción/es quisierais despertar en el viandante ?

Ruina : Esto siempre se ha tratado de comunicar, ya sea de la forma elemental en que comunica el graffiti "me ven y me reconocen" o de los mensajes políticos que intentan "difundir la idea" supongo que en mi caso a sido una mezcla de ambas cosas.

Anne : ¿ Por qué mezlcar estas formas gráficas un tanto "naïves" con un mensaje reivindicativo ?

Ruina : Creo que queda respuesta en la pregunta anterior, con esas formas se busca llamar la atención en un paisaje urbano sobresaturado de estímulos visuales que prácticamente imposibilitan la comunicación (salvo invirtiendo una cantidad ingente de recursos de los que no disponemos). Pintar fácil, rápido y barato es la respuesta natural a ese panorama, una especie de adaptación al medio que al parecer ha encontrado su lugar.

[656] Deux exemples photographiés par Guillermo de la Madrid figurent en annexe p. 628. Par ailleurs, on peut en consulter davantage sur le *blog* du photographe : http://www.escritoenlapared.com/2012/09/ruina-sabek-laparesse-manana-lo-dejo.html.

Pincho : Hola, yo suscribo lo dicho que este chico se expresa muy bien :)

Sólo me gustaría lanzar una mini-reflexión... Es curioso que el mensaje se considere en líneas generales reivindicativo, ¿no os parece que más bien fuimos (vamos) escribiendo frases... Mmmm como decir... Extraídas de nuestras chorradas cotidianas? Quiero decir, por supuesto hay muchas reivindicativas... Pero hay muchas que no ("siempre quise hacer esto", "no hay Madrid como en verano", "Banglash passion", "mañana lo dejo", etc.) y hay una incluso ("tú a Londres y yo a Kuala Lumpur") que no quería ser más que una bromita interna, por cierto reflejo de la realidad, de que nos ibamos vaya... Y que yo no me di cuenta de su sentido político hasta que la vi en la red y dije... Ah claro, juventud-precariedad-emigración...

Pienso que siendo pintadas políticas (a grandes rasgos, o mejor aún políticas como todo) no son mucho más políticas que las conversaciones medias que tiene la gente en este país desde hace unos años... Las veo más reflejo de lo que hay que propaganda... Se me ocurre...

Ruina : ¡ Muy de acuerdo con Pincho ! Hace unos años un colega cubano me explicó que jugueteando con un bote de espray por la Habana (cosa, al parecer harto difícil) empezaron a escribir algunos textos, un poco dada, un poco surreales, uno de ellos fue: "A veces te la pasas hablando y te ahogas en un blablavaso de agua", aludiendo más a las tertulias de café y las conversaciones pseudointelectuales, que a otra cosa.

Pues bien, a la mañana siguiente se armó una buena polémica alrededor de esa pintada porque los vecinos pensaban que era una mensaje contrarrevolucionario antiCastrista y demás, así que nadie lo quería en su pared y fue borrada al instante... En fin, que es la mirada ajena y sobretodo el clima social y político es el que acaba de redondear los sentidos.

Creo que lo único que hemos hecho nosotros es abrir una pequeña brecha en las paredes de la ciudad lo suficientemente pequeña como para no afectar su estructura y lo suficiente grande como para asomarse y ver qué podría haber detrás, pero no me atribuyo ningún mérito especial, no es nada que no se haya hecho antes, ni es un arrebato genial, creo que hemos llegado ahí siguiendo un espíritu lúdico, cierta intuición y mucha valentía y trabajo de calle.

Sabek : Hola !

Estoy muy de acuerdo con ambos, esto ha salido un poco del no pensar y actuar más, plantar la primera frase que se nos venía a la cabeza, que por supuesto no siempre era reividicativa, sino fruto de la cotidianidad, pero está claro que si estamos en una situación como la que estamos, salgan a relucir nuestras opiniones al respecto.

Todo ello con materiales "low cost" por supuesto, y con una manera de expresarnos muy natural y divertida, de hecho, es de lo que más he disfrutado desde que llevo pintando graffiti, que son unos años ya.

Suscribo todo lo que dicen mis parientes, ya que se expresan demasiado bien, y yo estoy algo espeso en este lunes, si puedo aportar algo más adelante no dudaré en hacerlo.

Annexe 4 : Photographies complémentaires

Noaz

Illustration 1 : *Soldat tenant en joue un enfant palestinien*, Madrid, vers 2009 © Noaz

Illustration 2 : *España*, Madrid, vers 2008, auteur de la photographie inconnu

Illustration 3: *¡ Viva la Pepa ! ¡ Vivan las cadenas !*, Centro Huarte (Navarra), 2011 © Noaz

Frágil

Illustrations 4 et 5 : deux exemples d'interventions contre la vidéo-surveillance, Madrid, vers 2009 © Guillermo de la Madrid.

Ruina

Illustrations 6 et 7 : deux interventions de Ruina dans le quartier de Lavapiés, 2013.

Illustration 8 : *Espacio rehabilitado*, Madrid (Festival *Crítica Urbana*), 2009, Patio Maravillas © Dos Jotas

Illustration 9 : *Hoffnung Straße*, Madrid, 2013

© Guillermo de la Madrid

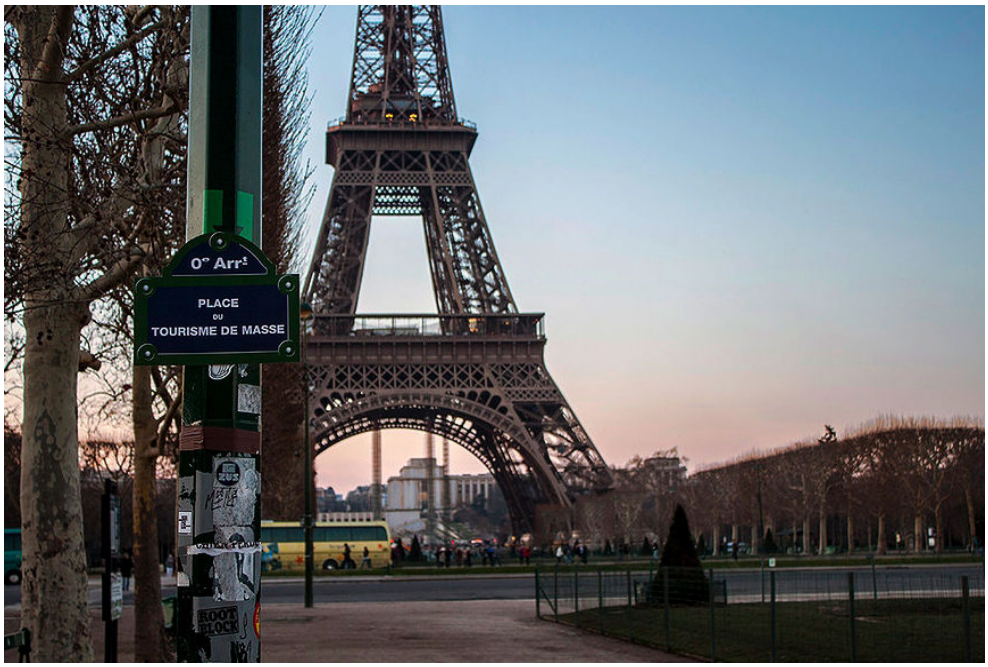


Illustration 10 : *Place du tourisme de masse*, Paris, 2013

© Dos Jotas

Borondo

Deux exemples de traitement académique de l'art public par Borondo à Madrid. Dates et auteurs des photographies inconnus.

Illustration 13 : *Figure géométrique 1*, Madrid, rue Cedaceros, 23 novembre 2010 © Guillermo de la Madrid

Illustration 14 : *Figure géométrique 2*, Madrid, date et photographe inconnus.

Illustration 15 : *Número indultado*, Madrid, 2010 © Guillermo de la Madrid

Illustration 16 : *Número forrado*, Madrid,
vers 2009 © El Cartel

Illustration 17 : *Toma la plaza*, Madrid, 2011

© Guillermo de la Madrid

Illustration 18 : Couvertures du fanzine *Qué suerte* © Olaf Ladousse

Illustration 19 : *Reformas generales para todos ¡ YA !* et *Más obra y menos arte*, Madrid, 2011© Alberto de Pedro

Illustration 20 : *Mañana, día de huella general*, Madrid, 2012

© Alberto de Pedro

Illustration 21 : *Figura "agitanada"*, Madrid, 2009

© Raúl Cabello

Figures 22 et 23 : deux exemples d'interventions co-réalisées par les trois artistes à Madrid en 2014 © Guillermo de la Madrid.

Annexe 5 : Définitions de l'art public par les passants

2011 - 2014

Político, transgresor, inmediato, institucional a veces.

Evolución horizontal antielitista de la expresión humana.

Conciso. Colorido. Oportuno.

El arte urbano no debería tener precio, no se debería vender.

Herramienta para expresar lo que siente uno y que hay que tomar en cuenta.

Intervenciones artísticas llevadas a cabo en el espacio público por iniciativa propia del artista.

Una ampliación del lenguaje y una manifestación libre.

Despertador.

Hacer visible el espacio inhabitable.

Educativo / Reflexivo / Mofa.

Lo considero el único arte plástico contemporáneao que hoy en día tiene sentido, aunque respeto el trabajo de otros artistas más conservadores que prefieren exponer en museos y entrar en el circuito mercantil.

Graffitis inteligentes.

Intervención / Expresión social / Manifestación personal.

Nueva expresión artística revindicativa.

Es el reflejo del estado de pensamiento de la gente.

Arte de la juventud / Manifestarse en el espacio público.

Transmitir una reivindicación en un lugar público, una conciencia social.

Una forma de expresión artística.

Manifestación o fantasía o ilustración de un mensaje, con técnicas artísticas, que a menudo busca generar reflexión o impacto. Gag.

Reivindicativo, accesible y transgresor.

Revindicativo / Mensaje / Algo que expresar.

Forma de expresión en el mobiliario urbano que se apropia la ciudad para convertirla en una sala de exposiciones.

Una burrada de alguién que no tiene nada que hacer. Tienen sus espacios y lo tienen que respetar.

Necesario / Vida / Crecimiento.

Arte reivindicativo, libre y comunicativo.

Hecho por artistas.

Podemos hacerlo todos, es ilegal.

Público / Reivindicativo / Agradable.

reivindicativo / Popular.

A veces maravilloso.

Expresión de libertad.

Belleza / Arte compartido / Creación de la gente.

Creativo / influencia / Da vida y colores a los barrios cuando está bien hecho.

Cultura para todos.

Arte popular.

Para mí el arte urbano en algunos casos es como una llamada de atención, una forma distinta de expresarse.

Underground / Anticomercial / Ilegal.

Un arte moderno que expresa sus ideas y que se defiende.

El arte contemporaneo fuera de la galería, libre.

Una manera de ver la ciudad con una mirada nómada y ojos soñadores que desean una transformación de la ciudad, del medio hacia la belleza.

Notoriedad / Reflexión / Consciencia / Búsqueda de asociación.

El esfuerzo por tener presencia y opinión en el entorno anónimo y a veces alienante de las ciudades. Un intento de apropiarse y cambiar el espacio urbano.

Expresión libre en la calle, de todos y para todos.

Me gusta pero a veces es vandalismo.

Un modo accesible de expresión estética para personas que tienen inquietud para transmitir un mensaje a través de signos.

Una destella que te hace reflexionar en un día gris.

Intervención plástica en el entorno urbano.

Expresiones artísticas en espacios urbanos, a veces ilegales, otras no.

Obras de arte gratis, es como ver un cuadro en la calle.

Heterogéneo en maestría y propósito.

Muy estético, en algunos casos decorativo.

Arte con mayúsculas, estimulante e imprescindible.

No mercantilista / Acultural / Libre, Es una forma de libertad de expresión y de reflexión.

El arte que huye de lo establecido. Que rompe moldes y traspasa límites.

Una transgresión, una manera de colorear la vida, de imponerse, de autoafirmarse, de buscarse un sitio.

Bien si bien hecho pero ensucia a veces.

Interesante, transgresor, libre, vivo.

Diferente / Revolucionario / Colorido.

Embellecimiento de las calles.

Creatividad, presencia, intención y rebeldía.

Manera de expresarse y forma de transmitir.

Bonito y alegre.

Rápido / Pasagero / Cotidiano / Llamativo / Fino.

Annexe 6 : Questionnaires des passants

A.1.a ♀ Madrid 2/9 Dr Fourquet

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : 11-07-2011 Barrio : Lavapiés Calle : ~~Lavapiés~~

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

Edad : ☐ 15-25 años ☐ 26-40 años ☐ 41-65 años ☒ 66-79 años ☐ 80 y más

Sexo : ☒ Femenino ☐ Masculino

Profesión : profesora

¿ Religión ? : católica

Nacionalidad : española

¿ Vives en este barrio ? ☒ Sí ☐ No

Si no, ¿ dónde vives ? ☐ En la misma ciudad ☐ En la Provincia ☐ En la Comunidad Autónoma ☐ Resto de España ☐ País extranjero (.....)

Los graffitis y el arte urbano en general **SR**

1. ¿ Qué opinas ?

☒ Es vandalismo ☐ Te da igual, no te fijas ☐ Algunos te gustan ☐ Los valoras / es arte

↳ ¿ Qué es lo que te molesta ?

☒ Estropean el espacio público/Ensucian visión pública estropeada

☐ Participan de la saturación de imágenes

☐ No tienen sentido / son una barbaridad

☐ Te parecen peligrosos

☐ Otro .....

2. (En caso de haber escogido una de las dos últimas respuestas de la pregunta 1) ¿ Por qué te suelen gustar ?

☐ Por el aspecto estético (colores/forma)

☐ Porque son transgresivos/ilegales

☐ Porque transmiten un mensaje

☐ Porque tranforman/valoran las calles

☐ Otro .....

3. Tu conocimiento de este movimiento...

☐ No sabes nada de graffiti

☒ Te acuerdas haber visto algunas obras por la calle Tienen sus espacios y bien tienen que respetarlos

☐ Conoces algun@s grafiter@s : .....

☐ Puedes reconocer varias obras de un mismo autor cuando las ves por la calle

☐ Te interesa mucho y consideras que tienes buena cultura del arte urbano

4. ¿ Alguna obra te impactó ? ☐ Sí ☒ No

↳ ¿ Dónde la viste ?.....

↳ ¿ Nombre del artista ?.....

5. ¿ Por qué ? ☐ Por su belleza ☐ Por su tamaño ☐ Por su diseño ☐ Por sus colores

☐ Por su contenido/mensaje

↳ .....

☐ Otro : .....

AA. 5.

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

7. ¿ Cuáles son hoy en día las maneras de hacer política/militar/defender sus derechos como ciudadano ? Son cosas muy íntimas.

☐ Partido político ☐ Sindicato ☐ Votar ☒ Asociaciones ☒ Grupos de reflexión
☐ Cooperativas ☒ Arte ☐ Ocupación de lugares ☐ Manifestaciones ☐ Constituir colectivos ☐ Otros : La museos sólo, lo clásico

8. El arte urbano puede...

☐ Influenciar ☐ Iniciar una reflexión ☐ Educar ☐ Provocar un debate
☐ Incitar cierto compromiso político ☐ Otro ..... no es arte a parte de las fuentes, las estatuas de Velazquez, Sofía, Isabel II

9. ¿ Podría tener un poder el arte urbano para tí ? ☐ Sí ☐ No

☐ Poder mediático ☐ Artístico ☐ Social ☐ Político ☐ Económico ☐ Otro .....

10. ¿ Cómo definirías el graffiti y el arte urbano en 3 o 4 palabras ?

.....
una borrada, de alguién q no tiene nada que hace
.....

Ante una obra en particular **SR**

▸Descripción (je remplis ce cadre):. Trozo de esto es 1
.....plaza.....
.....

☒ Color ☐ Blanco y negro

▸Contenido : ☐ Sólo imagen ☐ Sólo texto ☒ Imagen + texto

.....

▸Talla : ☐ Pequeña (A4 y menos : 10↔30 cm) ☐ Media (A3-A2 : 30↔60 cm) ☒ Grande (A1 y demás : a partir de 60 cm)

▸¿ Autor/Firma ?:
.....Rallito X, Blu, Bronda.....

▸Soporte :
.....pues que sepan lo sabe.....

▸¿ Aparece entre otras obras ? ☒ Sí ☐ No

▸Mensaje : ☒ Artístico ☒ Político ☒ Social ☐ Económico ☒ Humorístico ☐ Otro .....

1. ¿ Te has fijado en esta obra ? ☐ Sí ☐ No
2. ¿ Permite valorar el lugar ? ☐ Sí ☒ No
3. Te da ganas de ....

☐ Nada, seguir tu camino ☐ Quitarla ☐ Contemplarla ☐ Dejar algo también en la calle
☐ Pensártelo ☐ Comentarla ☐ Otro .....

↳ ¿ Qué dirías ? Tiran la pared y construyen casas : solar ocupado por vagos, inútil
.....

4. ¿ Cuál es el mensaje para tí ?

☐ Artístico ☐ Político ☐ Social ☐ Económico ☒ Otro .....no hay.....

Precisa :.....

A.1.C.

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

5. Tono : ☐ Neutro ☐ Humorístico ☐ Sarcástico ☐ Irónico ☐ Crítico ☐ Ácido ☐ Dramático ☐ Otro

.....

6. Estilo : ☐ Original/peculiar ☐ Periodístico ☐ Publicitario ☐ Plagio ☐ Reelaboración

.....

7. Si tuvieras que darle una nota...

	0	1	2	3	4	5
Aspecto estético Calidad visual Potencia contestataria/reivindicativa	X					
Nivel de influencia para ti	X					

A.2.e. ♂ † 215

Cuestionario destinado a los habitantes de Lavapiés

Fecha : 05.01.14 Barrio : Lavapiés Calle : Ocho

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

Edad : ☐ 15-25 años ☒ 26-40 años ☐ 41-65 años ☐ 66-79 años ☐ 80 y más

Sexo : ☐ Femenino ☒ Masculino

Profesión : Psicólogo

¿ Religión ? : Católica

Nacionalidad : Española

¿ Vives en este barrio ? ☐ Sí ☒ No

Si no, ¿ dónde vives ? ☒ En la misma ciudad ☐ En la Provincia ☐ En la Comunidad Autónoma ☐ Resto de España ☐ País extranjero (.....)

Los graffitis y el arte urbano en general **SR**

1. ¿ Qué opinas ?

☐ Es vandalismo ☐ Te da igual, no te fijas ☑ Algunos te gustan ☐ Los valoras / es arte

↳ ¿ Qué es lo que te molesta ?

☒ Estropean el espacio público/Ensucian
☐ Participan de la saturación de imágenes
☐ No tienen sentido / son una barbaridad
☐ Te parecen peligrosos
☐ Otro .....

2. (En caso de haber escogido una de las dos últimas respuestas de la pregunta 1) ¿ Por qué te suelen gustar ?

☑ Por el aspecto estético (colores/forma)
☐ Porque son transgresivos/ilegales
☐ Porque transmiten un mensaje
☐ Porque tranforman/valoran las calles
☐ Otro .....

3. Tu conocimiento de este movimiento...

☐ No sabes nada de graffiti
☐ Te acuerdas haber visto algunas obras por la calle
☒ Conoces algun@s grafiter@s : Banksy
☐ Puedes reconocer varias obras de un mismo autor cuando las ves por la calle
☐ Te interesa mucho y consideras que tienes buena cultura del arte urbano

4. ¿ Alguna obra te impactó ? ☒ Sí ☐ No

↳ ¿ Dónde la viste ?.....

↳ ¿ Nombre del artista ?.. Cualquiera de Banksy

5. ¿ Por qué ? ☐ Por su belleza ☐ Por su tamaño ☐ Por su diseño ☐ Por sus colores ☒ Por su contenido/mensaje

↳ .....

☐ Otro : .....

A. 2. 6.

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

7. ¿ Cuáles son hoy en día las maneras de hacer política/militar/defender sus derechos como ciudadano ?

☐ Partido político ☐ Sindicato ☒ Votar ☐ Asociaciones ☐ Grupos de reflexión ☐ Cooperativas ☐ Arte ☐ Ocupación de lugares ☐ Manifestaciones ☐ Constituir colectivos ☐ Otros : .....

8. El arte urbano puede...

☐ Influenciar ☒ Iniciar una reflexión ☐ Educar ☐ Provocar un debate ☐ Incitar cierto compromiso político ☐ Otro Hay que no le afecten a nivel local y al individuo que lo lee o mira

9. ¿ Podría tener un poder el arte urbano para tí ? ☐ Sí ☐ No

☐ Poder mediático ☒ Artístico ☐ Social ☐ Político ☐ Económico ☐ Otro .....

10. ¿ Cómo definirías el graffiti y el arte urbano en 3 o 4 palabras ?

..... A veces manavi loso .....

.....

Ante una obra en particular → foto **SR**

▹Descripción (je remplis ce cadre):.. No recibido, "Llevan gnumos de ropa en la cabeza"

.....

☐ Color ☒ Blanco y negro

▹Contenido : ☐ Sólo imagen ☒ Sólo texto ☐ Imagen + texto

.....

▹Talla : ☐ Pequeña (A4 y menos : 10↔30 cm) ☐ Media (A3-A2 : 30↔60 cm) ☒ Grande (A1 y demás : a partir de 60 cm)

▹¿ Autor/Firma ?: Sí

.....

▹Soporte : Pared de un banco

▹¿ Aparece entre otras obras ? ☐ Sí ☒ No

▹Mensaje : ☐ Artístico ☒ Político ☒ Social ☒ Económico ☐ Humorístico ☐ Otro .....

~~1. ¿ Te has fijado en esta obra ? ☐ Sí ☐ No~~

~~2. ¿ Permite valorar el lugar ? ☐ Sí ☐ No~~

3. Te da ganas de ....

☐ Nada, seguir tu camino ☐ Quitarla ☐ Contemplarla ☐ Dejar algo también en la calle ☐ Pensártelo ☒ Comentarla ☐ Otro .....

↳ ¿ Qué dirías ? No me parece que tenga un gran contenido artístico, pero sí un mensaje muy claro que puede llevar a la reflexión de la personas que pasan cerca.

4. ¿ Cuál es el mensaje para tí ?

☐ Artístico ☒ Político ☐ Social ☐ Económico ☐ Otro .....

Precisa :.....

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

5. Tono : ☐ Neutro ☐ Humorístico ☐ Sarcástico ☐ Irónico ☐ Crítico ☐ Ácido ☒ Dramático ☐ Otro

.....

6. Estilo : ☐ Original/peculiar ☐ Periodístico ☐ Publicitario ☐ Plagio ☐ Reelaboración

.....

7. Si tuvieras que darle una nota...

	0	1	2	3	4	5
Aspecto estético Calidad visual Potencia contestataria/reivindicativa		X				
Nivel de influencia para ti					X	

A.3.a. 8/10

Cuestionario destinado a los habitantes de Lavapiés

Fecha : 07.01.14 Barrio : Lavapiés Calle : Tribulete

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

Edad : ☐ 15-25 años ☒ 26-40 años ☐ 41-65 años ☐ 66-79 años ☐ 80 y más

Sexo : ☒ Femenino ☐ Masculino

Profesión : Profesora

¿ Religión ? : agnóstica/ateo

Nacionalidad : esp.

¿ Vives en este barrio ? ☒ Sí ☐ No

Si no, ¿ dónde vives ? ☐ En la misma ciudad ☐ En la Provincia ☐ En la Comunidad Autónoma ☐ Resto de España ☐ País extranjero (.....)

Los graffitis y el arte urbano en general **SR**

1. ¿ Qué opinas ?

☐ Es vandalismo ☐ Te da igual, no te fijas ☒ Algunos te gustan ☐ Los valoras / es arte

↳ ¿ Qué es lo que te molesta ?

☐ Estropean el espacio público/Ensucian
☐ Participan de la saturación de imágenes
☐ No tienen sentido / son una barbaridad
☐ Te parecen peligrosos
☐ Otro .....

si no son unas marcas de ego, o de intereses de ganar dinero, pueden ser formas interesantes de repensar la ciudad

2. (En caso de haber escogido una de las dos últimas respuestas de la pregunta 1) ¿ Por qué te suelen gustar ?

☐ Por el aspecto estético (colores/forma)
☐ Porque son transgresivos/ilegales
☐ Porque transmiten un mensaje
☒ Porque tranforman/valoran las calles
☐ Otro Repensan la Ciudad

3. Tu conocimiento de este movimiento...

☐ No sabes nada de graffiti
☐ Te acuerdas haber visto algunas obras por la calle
☒ Conoces algun@s grafiter@s : .....
☐ Puedes reconocer varias obras de un mismo autor cuando las ves por la calle
☐ Te interesa mucho y consideras que tienes buena cultura del arte urbano

4. ¿ Alguna obra te impactó ? ☐ Sí ☒ No Nunca impactan. Para mí las obras son para vivirlas.

↳ ¿ Dónde la viste ?.....

↳ ¿ Nombre del artista ?.....

5. ¿ Por qué ? ☐ Por su belleza ☐ Por su tamaño ☐ Por su diseño ☐ Por sus colores

☐ Por su contenido/mensaje

↳ .....

☐ Otro : .....

A3.5.

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

7. ¿ Cuáles son hoy en día las maneras de hacer política/militar/defender sus derechos como ciudadano ?

☐ Partido político ☐ Sindicato ☐ Votar ☐ Asociaciones ☐ Grupos de reflexión ☐ Cooperativas ☐ Arte ☐ Ocupación de lugares ☐ Manifestaciones ☒ Constituir colectivos ☐ Otros : .....

8. El arte urbano puede...

☐ Influenciar ☐ Iniciar una reflexión ☐ Educar ☐ Provocar un debate ☐ Incitar cierto compromiso político ☐ Otro ..Ninguna de estas opciones c, enajenar

9. ¿ Podría tener un poder el arte urbano para tí ? ☐ Sí ☐ No

☐ Poder mediático ☒ Artístico ☐ Social ☐ Político ☐ Económico ☐ Otro .....

10. ¿ Cómo definirías el graffiti y el arte urbano en 3 o 4 palabras ?

.....

Hace visible el espacio inhabitable

.....

Ante una obra en particular **SR**

▹Descripción (je remplis ce cadre):. hombre durmiendo en la calle, resguardado por un cartón

.....

☒ Color ☐ Blanco y negro

▹Contenido : ☐ Sólo imagen ☐ Sólo texto ☒ Imagen + texto

O firma + inscripción cartón

.....

▹Talla : ☐ Pequeña (A4 y menos : 10↔30 cm) ☐ Media (A3-A2 : 30↔60 cm) ☒ Grande (A1 y demás : a partir de 60 cm)

▹¿ Autor/Firma ?:

Sí -> Brando

▹Soporte :

pared

▹¿ Aparece entre otras obras ? ☐ Sí ☒ No

▹Mensaje : ☒ Artístico ☒ Político ☒ Social ☒ Económico ☐ Humorístico ☐ Otro .....

1. ~~¿ Te has fijado en esta obra ?~~ ☐ Sí ☐ No

2. ¿ Permite valorar el lugar ? ☐ Sí ☐ No

3. Te da ganas de ....

☐ Nada, seguir tu camino ☐ Quitarla ☐ Contemplarla ☐ Dejar algo también en la calle ☐ Pensártelo ☐ Comentarla ☒ Otro ..Ganas de ver un barrio sin basura

↳ ¿ Qué dirías ?.. Intervenciones en el resto de las paredes

.....

4. ¿ Cuál es el mensaje para tí ?

☐ Artístico ☐ Político ☒ Social ☐ Económico ☐ Otro .....

Precisa : Habla del rostro que no se ve el vagabundo que no miramos y la personalidad que oculta.

A.3.c.

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

5. Tono : ☐ Neutro ☐ Humorístico ☐ Sarcástico ☐ Irónico ☒ Crítico ☐ Ácido ☐ Dramático ☐ Otro

.....

6. Estilo : ☐ Original/peculiar ☐ Periodístico ☐ Publicitario ☐ Plagio ☐ Reelaboración

.....

7. Si tuvieras que darle una nota... → es estéticamente muy completa

	0	1	2	3	4	5
Aspecto estético Calidad visual Potencia contestataria/reivindicativa				X		
Nivel de influencia para ti					X	

Si fuese una pintada en barrios más localizados, de clase burguesa Salamanca por ej., la reivindicación política sería directa. Aquí, mensaje f no se aplica al contexto del barrio. En realidad es 1 obra paracaidista, una intervención oportunista digna de las peores tradiciones de la buena intención.

C, precisión mensaje

A.G.a. Ourense 6

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : 07.01.14. Barrio : ..... Calle : Sombrerete

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

Edad : ☐ 15-25 años ☒ 26-40 años ☐ 41-65 años ☐ 66-79 años ☐ 80 y más

Sexo : ☐ Femenino ☒ Masculino

Profesión : peón

¿ Religión ? : no

Nacionalidad : esp.

¿ Vives en este barrio ? ☒ Sí ☒ No

Si no, ¿ dónde vives ? ☐ En la misma ciudad ☐ En la Provincia ☐ En la Comunidad Autónoma ☐ Resto de España ☐ País extranjero (.....)

Los graffitis y el arte urbano en general **SR**

1. ¿ Qué opinas ?

☐ Es vandalismo ☐ Te da igual, no te fijas ☒ Algunos te gustan ☐ Los valoras / es arte

↳ ¿ Qué es lo que te molesta ?

☐ Estropean el espacio público/Ensucian
☐ Participan de la saturación de imágenes
☐ No tienen sentido / son una barbaridad
☐ Te parecen peligrosos
☐ Otro .....

2. (En caso de haber escogido una de las dos últimas respuestas de la pregunta 1) ¿ Por qué te suelen gustar ?

☒ Por el aspecto estético (colores/forma)
☐ Porque son transgresivos/ilegales
☐ Porque transmiten un mensaje
☒ Porque tranforman/valoran las calles
☐ Otro .....

3. Tu conocimiento de este movimiento...

☐ No sabes nada de graffiti
☐ Te acuerdas haber visto algunas obras por la calle
☒ Conoces algun@s grafiter@s : Banksy
☐ Puedes reconocer varias obras de un mismo autor cuando las ves por la calle
☐ Te interesa mucho y consideras que tienes buena cultura del arte urbano

4. ¿ Alguna obra te impactó ? ☒ Sí ☒ No

↳ ¿ Dónde la viste ?.....

↳ ¿ Nombre del artista ?.....

5. ¿ Por qué ? ☐ Por su belleza ☐ Por su tamaño ☐ Por su diseño ☐ Por sus colores ☐ Por su contenido/mensaje

↳ .....

☐ Otro : .....

A.45.

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

7. ¿ Cuáles son hoy en día las maneras de hacer política/militar/defender sus derechos como ciudadano ?

☐ Partido político ☐ Sindicato ☒ Votar ☒ Asociaciones ☒ Grupos de reflexión ☒ Cooperativas ☐ Arte ☒ Ocupación de lugares ☒ Manifestaciones ☒ Constituir colectivos ☐ Otros : .....

8. El arte urbano puede... → levantar una protesta Conciencia.

☒ Influenciar ☒ Iniciar una reflexión ☐ Educar ☒ Provocar un debate ☐ Incitar cierto compromiso político ☐ Otro .....

(→ no a toda la población → los artistas no.

9. ¿ Podría tener un poder el arte urbano para tí ? ☐ Sí ☐ No

☒ Poder mediático ☒ Artístico ☒ Social ☒ Político ☐ Económico ☐ Otro .....

10. ¿ Cómo definirías el graffiti y el arte urbano en 3 o 4 palabras ?

..... transmitir / reivindicar / en .....
..... trata de transmitir en / lugar público .....
..... / Conciencia social. .....

Ante una obra en particular **SR**

▸Descripción (je remplis ce cadre):. .....

.....

.....

☐ Color ☐ Blanco y negro

▸Contenido : ☐ Sólo imagen ☐ Sólo texto ☐ Imagen + texto

.....

▸Talla : ☐ Pequeña (A4 y menos : 10↔30 cm) ☐ Media (A3-A2 : 30↔60 cm) ☐ Grande (A1 y demás : a partir de 60 cm)

▸¿ Autor/Firma ?:

.....

▸Soporte :

.....

▸¿ Aparece entre otras obras ? ☐ Sí ☐ No

▸Mensaje : ☐ Artístico ☐ Político ☐ Social ☐ Económico ☐ Humorístico ☐ Otro .....

1. ¿ Te has fijado en esta obra ? ☐ Sí ☒ No

2. ¿ Permite valorar el lugar ? ☐ Sí ☐ No

3. Te da ganas de ....

☐ Nada, seguir tu camino ☐ Quitarla ☐ Contemplarla ☐ Dejar algo también en la calle ☐ Pensártelo ☒ Comentarla ☐ Otro .....

↳ ¿ Qué dirías ?.....

.....

4. ¿ Cuál es el mensaje para tí ?

☐ Artístico ☐ Político ☐ Social ☐ Económico ☐ Otro .....

Precisa :... pues es / Mensaje muy claro. .....

A.h.C

Cuestionario destinado a los habitantes de .....

Fecha : ..... Barrio : ..... Calle : .....

Anne Puech, tesis de doctorado « Los graffitis y el arte urbano contestatarios en la España contemporánea »
Universidad de Angers, Francia
anapuech@hotmail.com
0033 688 056 896

5. Tono : ☐ Neutro ☐ Humorístico ☐ Sarcástico ☐ Irónico ☒ Crítico ☐ Ácido ☐ Dramático ☐ Otro

En c/ de la Iglesia, de los escándalos / Un paso de 1"5 por q no?!

6. Estilo : ☒ Original/peculiar ☐ Periodístico ☐ Publicitario ☐ Plagio ☐ Reelaboración

.....

7. Si tuvieras que darle una nota...

	0	1	2	3	4	5
Aspecto estético Calidad visual Potencia contestataria/reivindicativa				d		
Nivel de influencia para ti					d	

Annexe 7 : Tableau des œuvres commentées par les passants

Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
A	Bastardilla	Portrait multicolore d'une femme dont les vêtements sont formés par ses longues tresses et par des roses entremêlées. Son chapeau intègre le grillage supérieur du portail sur lequel elle est peinte.	Peinture	*Plaza Embajadores*	Très Grande	Revendication sociale / Militantisme culturel	Pleine, intervention subjective	*In situ*	3

Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
B	Borondo	Profil masculin qui semble surgir du mur, formé par l'accumulation de traits blancs et gris.	Collage	*Calle de la Esgrima*	Moyenne	Militantisme culturel / Revendication sociale	Pleine, intervention subjective	*In situ*	5
C	Intervention collective (Rallito-X, Blu, Borondo, etc.)	Suite de pièces disparates, signées ou non, occupant le mur de l'espace occupé *Esta es una plaza* sur toute sa longueur, formant une gigantesque fresque.	Peinture, collage, pochoir	*Calle del Doctor Fourquet*	Très grande	Militantisme culturel / Revendication sociale	Pleine à restreinte : certaines œuvres sont suggestives d'autres très directes.	*In situ*	4

Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
D	Inconnu	Homme en costume dont la tête a été remplacée par un écran.	Collage	*Corredera de San Pablo*	Moyenne	Revendication sociale / Militantisme culturel	Restreinte : l'œuvre oriente la compréhension du regardant.	*In situ*	5
E	Rallito-X	Deux figures extraterrestres sont représentées, l'une chevauche l'autre et tend un leurre en forme de ballon de football pour faire avancer la figure chevauchée.	Peinture, pochoir	Barcelone	Moyenne	Revendication sociale / Militantisme culturel	Restreinte : l'œuvre oriente la compréhension du regardant.	Sur photographie	3

Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
F	Yipi Yipi Yeah	Intervention signée représentant deux toreros en habits de lumière se donnant un baiser sur la bouche dans un élan passionné.	Pochoir	*Calle del Doctor Fourquet*	Grande	Revendication sociale	Restreinte à nulle : l'œuvre oriente la compréhension du regardant.	*In situ*	3

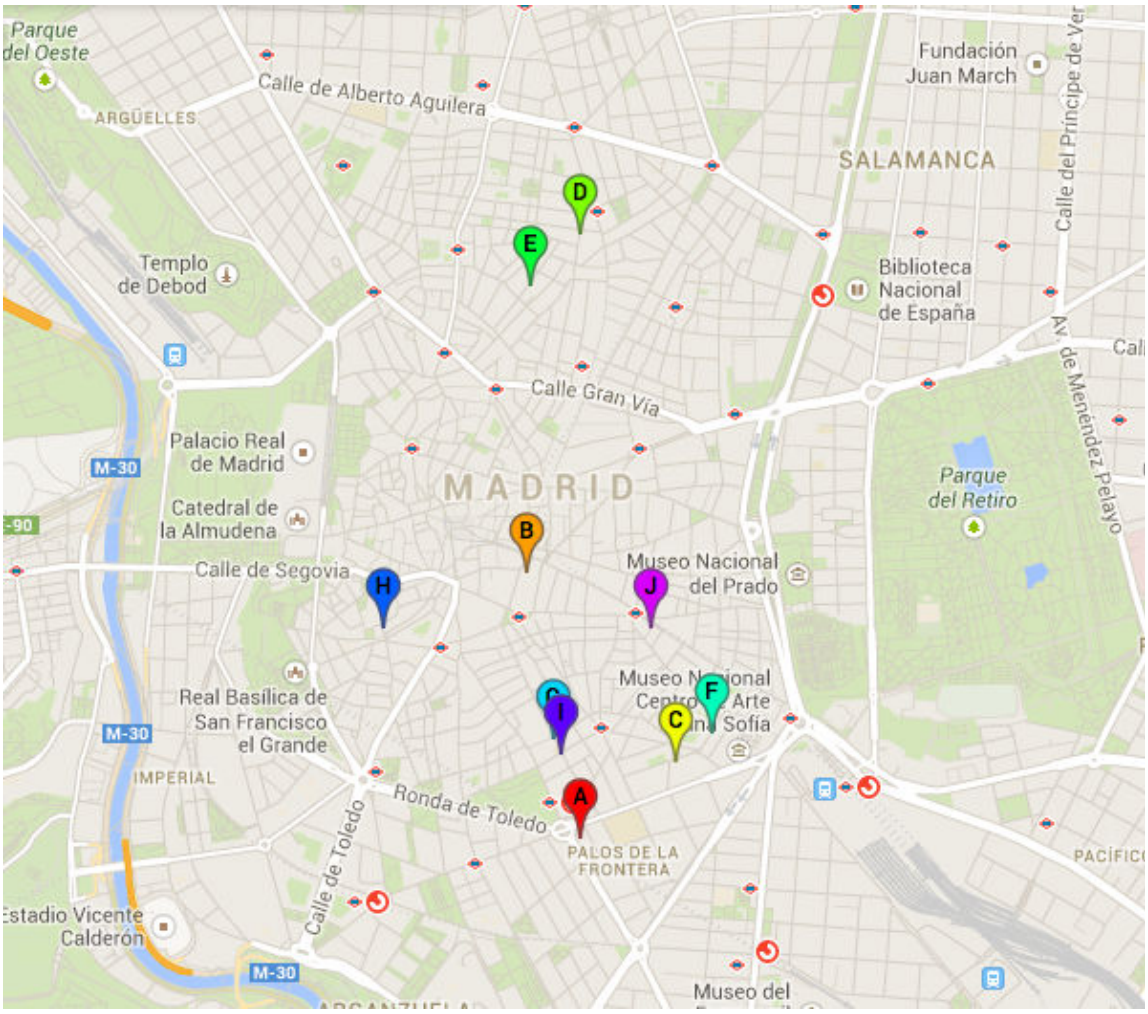
Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
G	Yipi Yipi Yeah	Intervention signée représentant une nonne se dirigeant vers le distributeur de préservatifs de la rue Sombrerete, le regard baissé. Sa main tendue s'apprête à insérer une pièce de monnaie dans l'appareil.	Pochoir	*Calle Sombrerete*	Grande	Revendication sociale	Pleine à restreinte : le propos de l'œuvre n'est pas toujours perçu clairement par les regardants.	*In situ*	25

Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
H	Inconnu	Portrait de Juan Carlos jeune, souligné de la légende « Juan Carlos I Parasite ».	Pochoir	*Calle del Almendro*	Petite	Contestation politique	Nulle : l'artiste va droit au but et ne laisse aucune marge d'interprétation .	Sur photographie	3
I	Borondo	Intervention signée représentant le corps d'un SDF allongé dans la rue, dont le visage est dissimulé par un carton.	Peinture	*Calle Tribulete*	Très grande	Contestation politique / Revendication sociale / Militantisme culturel	Restreinte à nulle : l'œuvre oriente la compréhension du regardant.	Sur photographie	15

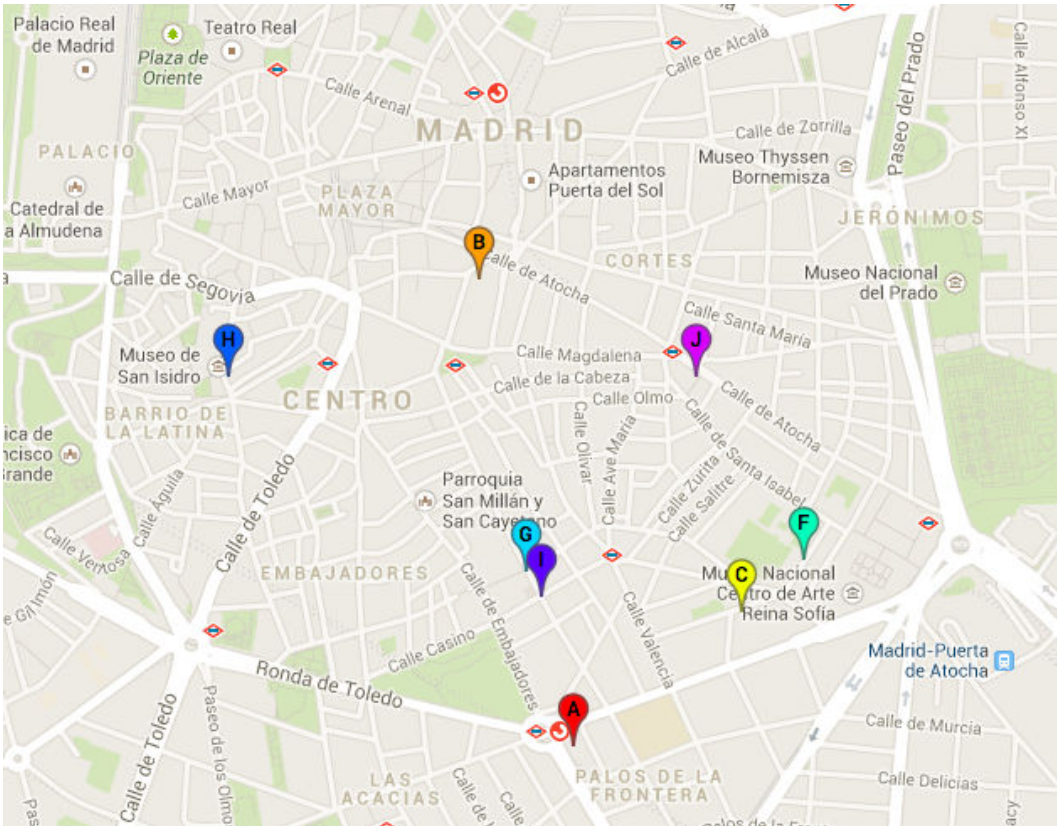
Repère sur le plan	Artiste	Description	Technique	Localisation	Taille	Thème	Marge d'interprétation	Type d'interrogation	Nombre de passants interrogés
J	Neorrabioso	Inscription sur le mur de la banque BBVA signée par son auteur : « Vous portez des caillots de sang sur vos cravates ».	Bombe de peinture	*Calle de Atocha*	Grande	Contestation politique / Revendication sociale	Nulle : l'artiste va droit au but et ne laisse aucune marge d'interprétation .	Sur photographie	5

Annexe 8 : Plans de localisation des interventions

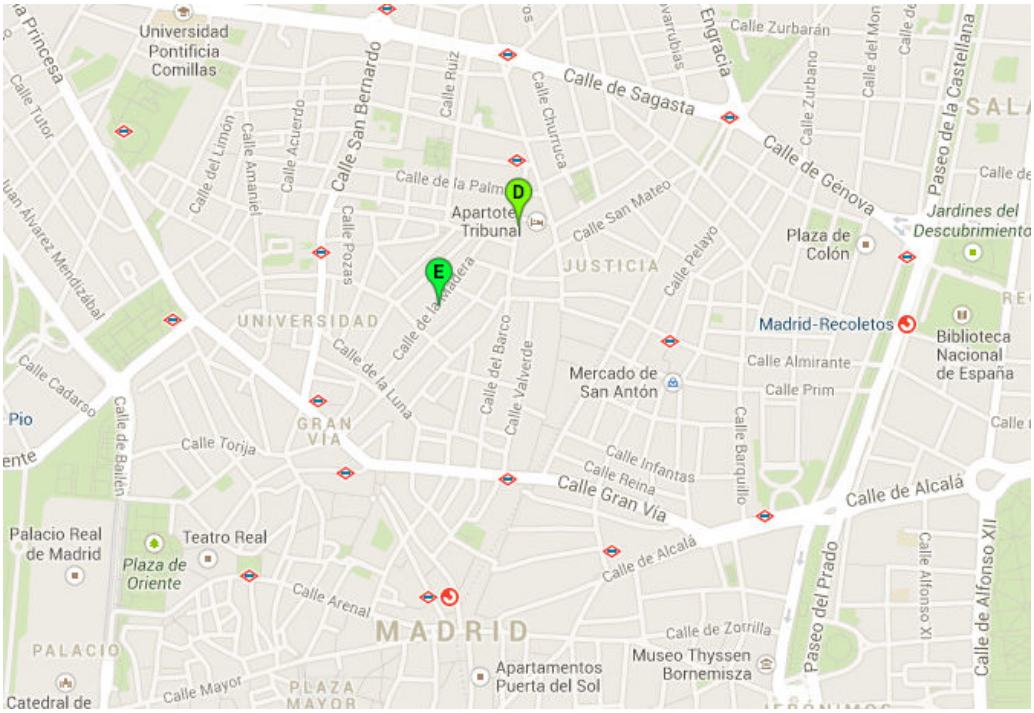
Cette carte de Madrid permet de localiser l'emplacement de chacune des œuvres sélectionnées. Il faut préciser que les impressions sur les interventions E, H, I et J ont été recueillies d'après leur photographie. Quant à l'image E, réalisée à Barcelone, elle a été soumise aux passants dans la rue de la Madera.



Voici un plan rapproché du quartier de Lavapiés :



Et un autre du quartier de Malasaña :



Annexe 9 : Vocabulaire employé

La colonne de gauche recense les mots et expressions couramment utilisés en espagnol et /ou en français.

Celle de droite fournit leur équivalence scientifique en français.

Terme émique	**Terme étique / Définition**
Street art	Art public
Street artiste	Artiste public
Arte Urbano	Art public / Post graffiti
Blason	Pseudonyme / Signature
Graffiti	Graffiti *Hip Hop*
Tag	Graffiti-signature. Signature simple au feutre ou à la bombe de peinture
Graff	Graffiti-signature. Signature plus élaborée, plus colorée et de plus grande taille que le *tag*.
Wall of fame / *Mural*	Fresque. Succession de plusieurs interventions sur un même mur. Il peut s'agir de signatures stylisées (graff) et / ou de la représentation d'une figure.
Stencil / *Plantilla*	Pochoir

TABLE DES MATIÈRES

Table des matières

Remerciements..... 3

Sommaire..... 5

Introduction..... 11

Première partie - Perspective historique et cadre théorique.....27

Chapitre I - Le mur peint : approche diachronique et comparative.....29

1Ascendance de l'art public..... 31

1.1 Les formes artistiques reconnues..... 33

1.1.1 Les peintures et les écritures anciennes 33

1.1.2 Le muralisme..... 38

1.1.3 À propos de l'art brut..... 41

1.2 Les écrits subversifs..... 43

1.2.1 Le graffiti-signature 43

1.2.2 Les murs de la révolte.....51

2 Les inscriptions artistiques contestataires..... 56

2.1 Les prémices du *street art*.....56

2.1.1 La diversification des supports et du matériel.....56

2.1.2 En Espagne : Des pionniers du graffiti *Hip Hop* au *street art*.....59

2.2 Les artistes publics contemporains engagés 67

2.2.1 Les précurseurs.....67

2.2.2 La « transnationalisation de la contestation ».....69

Chapitre II - Cadrages conceptuels..... 73

1 Le *street art*..... 75

1.1 Approche formelle, esthétique et sémiotique..... 75

1.1.1 Techniques et réalisation.....75

1.1.2 L'espace, choix du lieu et supports.....79

1.1.3 Sa fonction communicationnelle : la nature linguistique de l'image....82
1.2 La subversion comme principe élémentaire....85
1.2.1 En marge sinon rien....85
1.2.2 Défis, désacralisations et jeux d'enfants....87
1.2.3 La question de la loi....90
2 Culture, contre-culture ou sous culture ?....94
2.1 Ambivalences et ambiguïté : entre marginalité et désir de reconnaissance....96
2.1.1 La question de la légitimation artistique....96
2.1.2 Expositions officielles et pouvoirs publics consentants....99
2.2 Un art engagé....103
2.2.1 Un palliatif à la postmodernité....104
2.2.2 Peut-on parler d'avant-garde ?....108
2.2.3 Art public, une pratique libertaire ?....111
3 L'urbanité....117
3.1 L'individu dans la ville....117
3.1.1 La cité métamorphosée....119
3.1.2 Non-lieux, non-citoyens ?....122
3.1.3 Les ambiances urbaines....127
3.2 L'art public dans la ville....130
3.2.1 Ce que l'art fait à la ville....130
3.2.2 Espace privé / espace public : des frontières perméables....133
3.2.3 Pourquoi certains quartiers sont-ils plus touchés que d'autres ?....136
Deuxième partie - La « sourde insurrection » : panorama de la contestation…139
Chapitre I - Le militantisme culturel....141
1 La culture pour tous....145
1.1 La transcendance iconographique....147
1.1.1 Intericonicité : les citations....148
1.1.2 Hypericonicité : les transformations....155

1.2 La revendication de l'espace public.....160
1.2.1 Les expositions spontanées.....160
1.2.2 Le mur, recueil des poètes.....166
1.2.3 La cour d'école.....171

2 Les alternatives à une culture dominante.....175
2.1 Une esthétique à contre-courant.....175
2.1.1 Leçons de géométrie.....175
2.1.2 Le culte de l'ordinaire.....180
2.2 Les périls de la culture du divertissement.....181
2.2.1 La télévision.....182
2.2.2 Le football.....186

Chapitre II - Les revendications sociales.....191

1 L'humanisation de la ville.....193
1.1 Actes de personnifications.....194
1.1.1 Galerie de portraits.....194
1.1.2 Présences spectrales.....199
1.1.3 La défense de l'individu.....202
1.2 La sensualité des murs.....205
1.2.1 Les figures oniriques de Borondo.....206
1.2.2 Les poupées lascives de Miss Van.....208

2 Les catégories sociales spécifiques.....211
2.1 Les invisibles et les vulnérables.....211
2.1.1 Les enfants.....211
2.1.2 Les anciens.....214
2.1.3 Les immigrés.....216
2.2 La question du genre.....220
2.2.1 La femme.....220
2.2.2 La diversité des attirances.....224

Chapitre III - La contestation politique..... 229

1 L'insurrection graphique..... 232

1.1 Avis de mobilisation..... 232

1.1.1 Les incitations à l'expression..... 232

1.1.2 Les appels à la rébellion..... 235

1.2 La remise en question des autorités..... 238

1.2.1 La royauté..... 238

1.2.2 La police..... 240

1.2.3 L'Église..... 244

1.3 Les grands combats..... 250

1.3.1 *No a la guerra*..... 250

1.3.2 Les amendes anti-graffiti et la vidéo-surveillance..... 255

1.3.3 Le Ana Botella Crew..... 263

2 La crise économique..... 267

2.1 Les responsables..... 268

2.1.1 Les représentants politiques..... 268

2.1.2 Les banques dans le viseur..... 272

2.2 La critique de la consommation et les réactions face à la paupérisation..... 278

2.2.1 La publicité..... 278

2.2.2 La pauvreté à visage humain..... 287

2.2.3 À travers la figure de style..... 290

Troisième partie - De la production à la réception 297

Chapitre I - Du côté des créateurs : la contestation civile..... 299

1 Les artistes et leur « terrain de jeu »..... 302

1.1 Les perceptions de l'espace public..... 302

1.1.1 La question de l'usufruit..... 302

1.1.2 Un temple de la consommation..... 305

1.1.3 Un espace nocif..... 307

1.2 Définitions de leur pratique artistique....309
1.2.1 Un acte ludique....309
1.2.2 Le fruit d'une « expression populaire »....311
1.2.3 Un art affranchi....313

2 Le capital militant des intervenants....317
2.1 Éléments biographiques....317
2.1.1 Des rebelles érudits....317
2.1.2 Pourquoi avoir pris les armes (graphiques) ?....319
2.1.3 La question de l'identité....324
2.2 Quelle conscience politique ?....328
2.2.1 Ce que les artistes pensent de la politique....328
2.2.2 Comment s'engagent-ils ?....332
2.2.3 Leur implication dans le mouvement des Indignés....336
2.3 Le *street art* comme acte d'engagement....343
2.3.1 Panser la ville....343
2.3.2 La réflexion éthique contenue dans l'art public....346
2.3.3 Un mode de contestation alternatif....349

Chapitre II - Perceptions du *street art*....355

1 Perceptions générales de l'art public....361
1.1 Les résultats sur l'intégralité de la période d'enquête....361
1.1.1 Profils sociologiques des sujets interrogés....361
1.1.2 Opinions sur l'art public....364
1.1.3 L'art public et les outils de l'expression citoyenne....376
1.2 Croisements de données....384
1.2.1 Analyse comparative des résultats de 2011 et de 2014....384
1.2.2 L'incidence de l'âge....388
1.2.3 Celle de la catégorie socio-professionnelle....396
1.2.4 Approche genrée....402

2 Versant thématique et particulier....410
2.1 Les interventions esthétiques....412
2.1.1 La présence féminine sur le portail de la Tabacalera, place Embajadores....413
2.1.2 Le profil masculin dans les hauteurs de la rue Esgrima....416

2.1.3 La fresque de la rue du Doctor Fourquet....418
2.2 Les formes d'asservissement populaire.... 422
2.2.1 L'homme à tête d'écran de la corredera de San Pablo....423
2.2.2 Le mutant footbalisé de Rallito-X.... 426
2.3 La remise en questions des traditions.... 428
2.3.1 Les toreros s'embrassant rue du Doctor Fourquet....429
2.3.2 La nonne achetant ses préservatifs rue du Sombrerete....432
2.3.3 Le roi parasitique de la rue Almendro.... 436
2.4 Les victimes humaines de la crise économique.... 439
2.4.1 L'indigence personnifiée dans la rue Tribulete....439
2.4.2 L'accusation des banquiers apparue dans la rue Atocha....444

Conclusion générale 449

Bibliographie.... 461

Annexes.... 495

Annexe 1 : Manifeste contre la vidéo-surveillance.... 497
Annexe 2 : Exemples de questionnaires remplis par les artistes publics.... 499
Annexe 3 : Entretiens retranscrits, courriers électroniques et extraits d'entrevues réalisées par des journalistes.... 521
Annexe 4 : Photographies complémentaires.... 615
Annexe 5 : Définitions de l'art public par les passants.... 629
Annexe 6 : Questionnaires des passants.... 633
Annexe 7 : Tableau des œuvres commentées par les passants....645
Annexe 8 : Plans de localisation des interventions.... 653
Annexe 9 : Vocabulaire employé.... 655

Table des matières.... 659

l'université nantes angers le mans
PÔLE DE RECHERCHE ET D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

université angers

Thèse de Doctorat

Anne PUECH

Street art contestataire et revendicatif dans l'Espagne du début du XXIe siècle

Formes et pouvoir d'un engagement esthétique, social et politique

Résumé

Depuis les années 2000 et particulièrement avec l'engagement contesté des troupes militaires dans la guerre en Irak, de nouvelles modalités d'expression de la société civile se sont développées en Espagne, en marge des outils institutionnels classiques. À partir de 2008, la crise économique semble consolider ces nouvelles pratiques contestataires. L'occupation d'immeubles vides, l'organisation d'ateliers dans des espaces en autogestion, la transformation en jardins potagers des friches laissées par des bâtiments démolis, tout comme les rassemblements des Indignés et le collectif *Democracia Real Ya* -qui ont permis de faire converger ces différentes initiatives en un mouvement plus unifié- pourraient traduire une lassitude des citoyens espagnols à l'égard des formes classiques d'engagement. L'occupation graphique de l'espace public et la présence accrue d'œuvres de *street art* contestataires ou revendicatives pourraient-elles constituer une autre modalité de militantisme ? Ce travail souhaite interroger la validité de l'art public engagé comme alternative à l'exercice de la citoyenneté. Pourquoi ces artistes en viennent-ils à occuper illégalement l'espace public ? Comment ces interventions sont-elles perçues par les passants ? Jusqu'à quel point ces formes ont-elles une incidence sur l'espace et la conscience publics ? Une première partie tente de définir les contours de cette pratique hybride, inspirée par différentes formes d'occupation graphique sur les murs. Dans une deuxième partie, un panorama des interventions d'art public est proposé et classé selon trois grandes catégories : le militantisme culturel, les revendications sociales et la contestation politique. Enfin, la dernière partie de ce travail présente les résultats des différentes enquêtes réalisées à Madrid entre 2009 et 2014 afin de mesurer les intentions et la portée de ces interventions d'art public.

Mots clés : *Street art*, art public, citoyen, societé civile, espace public, engagement

Abstract

Since the 2000s and especially with the contested military dispatch in the war in Iraq, new modes of expression of civil society have been developed in Spain alongside the traditional institutional tools. As of 2008, the economic crisis seems to consolidate these new protesters practices. Ocupation of empty buildings, workshops in self-managed spaces, transformation of wasteland left by demolished buildings into vegetable gardens, or even Indignados and Democracia Real Ya collective's demonstrations, which have helped bringing these different initiatives in a more unified movement, could reflect a weariness of Spanish citizens against traditional forms of commitment.
Could the graphical occupation of public space and the increased presence of anti-establishment and protest street art work prove to form another method of activism ? This work wishes to question the validity of engaged public art as an alternative to exercising one's civil rights. Why are these artists illegally occupying public space ? How are these interventions being seen by passersby ? To what extent do these images affect both space and public consciousness ?
The first part attempts to define the outline of this hybrid custom based on different forms of graphical occupation on the walls. In the second part, an overview of public art interventions is proposed and is classified into three main categories : cultural activism, social demands and political protest. The last part of this work presents the results of various surveys conducted in Madrid between 2009 and 2014 to measure the intentions and the scope of these public art interventions.

Key Words : Street art, public art, sociopolitic art, citizen, civil society, public space, commitment