

Elisa Ganivet

Années 2004 / 2006

MASTER RECHERCHE  
Les grandes mutations culturelles et artistiques  
UFR S.L.H.S.  
Sciences du langage, de l'homme et la société  
25000 Besançon

*Le soleil, la lune et ses étoiles*  
**...LA MOVIDA MADRILÈNE**  
*expressions photographiques et picturales*

Sous la direction de :

J.L. Korzilius, Professeur d'histoire de l'art à l'UFR S.L.H.S.  
B. Fauchille, Directeur du Musée du château des Ducs de Wuttenberg

## REMERCIEMENTS

Aux artistes et galeristes qui se sont prêtés au jeu des interviews

À tous ceux qui ont bien voulu échanger leurs idées sur la Movida

À J.L. Korzilius et à B.Fauchille pour leurs conseils

À Eva Fernandez del Campo, professeur en ressources documentaires d'histoire de l'art,  
Université Complutense, Madrid

À Angel Llorente qui m'a indiqué les premières pistes à suivre

À mon lecteur 'officiel'...

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
Que fut la Movida madrilène ? Définitions envisageables .....	5
 <b>Situation antécédente</b> .....	<b>10</b>
Le Franquisme (1936-1975) .....	10
Aspects politiques et leur évolution .....	10
Aspects de la politique culturelle .....	12
Etat de la création plastique (1962-1975) .....	16
Cas de l'art plastique en général .....	16
Cas de la photographie en particulier .....	19
 <b>La Movida dans le contexte de la Transition Démocratique</b> <b>(1975-1982)</b> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.23</b>
Reflet de la Nouvelle Espagne .....	23
Mutation politique.....	23
Mutation économique.....	26
Mutation culturelle.....	27
D'un embryon underground au développement institutionnel .....	35
'Le maire de la Movida' : Enrique Tierno Galvan.....	35
Institution de nouvelles mœurs, références sociologiques .....	37
Une synthèse du Postmodernisme .....	40
 <b>La création dans la Movida Madrilène</b> .....	<b>46</b>
Iconologie .....	46
Eléments urbains.....	46
Expressions typiques de la jeunesse.....	53
Fantasme du corps.....	60
Aspect formel .....	68
Traitement de la couleur .....	68
Urgence de l'action, rapidité, caractère éphémère.....	Erreur ! Signet non défini.74
Multiforme, mélange disciplinaires .....	76
 <b>Répercussion actuelle du phénomène</b> .....	<b>79</b>
Influence artistique .....	79
Pratiques culturelles.....	80
 <b>CONCLUSION</b> .....	<b>85</b>
La Movida : arthérapie collective ?.....	85
 <b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>89</b>

« La movida a assumé aux yeux du monde une fonction emblématique tout aussi importante que, par exemple, la Constitution de la monarchie parlementaire, le modèle espagnol d'institution autonome, le 'socialisme du possible' ou encore le credo démocratique que toute la nation a exprimé en condamnant dans la rue le coup d'Etat de Tejero. »<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> B. Bessières, B. Benassar, *Le défi espagnol*, Paris, éd. De la manufacture, 1991

## **INTRODUCTION**

### **Que fut la Movida madrilène ? Définitions envisageables**

« L'histoire de la Movida me semble un exemple chargé de possibilités d'études sociologiques, car il n'existe pas de cohérence théorique, idéologique ou philosophique. »<sup>2</sup>

Cette déclaration laisse peu de doute quant à la complexité du sujet. En effet, on se rendra compte que les possibilités d'études sont multiples. Dans ce présent mémoire, nous nous intéresserons plus particulièrement à la création plastique développée lors de la Movida. Nous nous focaliserons sur le choix des peintres El Hortelano, Ceesepe et le couple Las Costus, ainsi que sur le travail de la photographe Ouka Lele. Pour des raisons propres à chacun, ces artistes semblent transmettre au plus juste un certain esprit de la Movida. Nous mettrons en relief leurs spécificités suivant un plan transversal. Ils ont été choisis avant l'approfondissement véritable du sujet. La recherche sur le terrain a confirmé les hypothèses préalables : les artistes choisis étaient fondamentaux pour la compréhension de la création plastique. Celle-ci requérait une approche directe car les informations trouvées en France n'étaient pas suffisantes.

L'investigation sur les lieux a été une démarche qui nous a permis de mieux comprendre l'ensemble du phénomène. En France, on peut éventuellement connaître la Movida par le biais du cinéaste Pedro Almodovar. On connaît son début de carrière, cependant les publications ne couvrent pas le sujet entier de la Movida.<sup>3</sup> La peinture et la photographie ne sont pas véritablement connues du grand public. En Espagne, la Movida est essentiellement réputée pour sa musique et pour ses excès. Dans un certain milieu et suivant les générations, quelques noms précis d'artistes plastiques interpellent les esprits.

---

<sup>2</sup> José Manuel Costa, J.L. Gallero, *Sólo se vive una vez, esplendor y ruina de la Movida Madrileña*, Madrid, Ardora Edicion, 1991, p. 64

Sauf indications contraires, toutes les traductions sont de la rédactrice de ce mémoire.

<sup>3</sup> Durant la rédaction de ce mémoire eut lieu à Paris une rétrospective sur l'œuvre de Pedro Almodovar. L'exposition tenue à la Cinémathèque française (Paris) du 5 avril au 31 juillet 2006, proposait des sections favorisant la compréhension de la Movida.

Serge Toubiana, Frédéric Strauss, Matthieu Orléan [et.al.], *Almodovar : Exhibition !*, Paris, Ed. Du Panama, 2006.

La recherche puis l'assimilation d'une vaste documentation papier s'est effectuée à Madrid. Ensuite, elle a été largement complétée par des témoignages directs. L'outil Internet a facilité quelques suppléments d'informations mais il n'a pas remplacé l'apport incomparable qu'on a eu les contacts avec les protagonistes. La subjectivité des entretiens se compensait alors par des publications plus théoriques.

La Movida englobe une multitude de notions et de concepts qu'il était fondamental d'approfondir. Pour la compréhension de la création plastique, nous aborderons également d'autres créateurs de ce milieu et des artistes couvrant différentes disciplines (musique, cinéma, mode...). La Movida a pu regrouper diverses créations qu'il sera utile de détailler.

Dans un premier temps, pour la compréhension générale du mouvement, il faudra tenir compte de l'ensemble du contexte espagnol qui inclut des bouleversements de tout ordre. La Movida s'inscrit dans une période de mutation. On pensera à la transition démocratique qui ne peut être considérée elle-même qu'après une réflexion sur le franquisme. C'est la raison pour laquelle nous verrons ces points complexes qui déterminèrent, en quelque sorte, la création propre à la Movida. Les analyses de ces bouleversements ont pour conséquence de saisir les subtilités de la création qui s'en émane. Il convient de préciser que la Movida était apolitique. Ses protagonistes ne se réclamaient d'aucune filière, cependant le trauma inconscient peut expliquer des conséquences sociologiques et artistiques. Dans les deux premières parties, nous comprendrons l'état de transformation de la société espagnole. Ceci sera vu sous l'angle politique (franquiste et post-dictatorial, général et culturel), sociologique et bien sûr l'accent sera posé sur la situation artistique.

Le fait que la Movida n'ait pas de manifeste peut sembler compliquer les démarches de recherches. En effet, les mouvements révélateurs, emblématiques d'une époque de crise, sont généralement datés. Par exemple, dans le contexte de la montée du fascisme italien, le 'manifeste des premiers futuristes' fut publié en 1910. Dans le cas de la Movida, il est reconnu qu'il n'y a pas de dates définies. Le parallèle avec la transition démocratique de l'Espagne (1975-1982) est simple mais ne semble pas convainquant. On situera notre recherche entre les années 1978 et 1983 car ces dates offrent une certaine garantie. Le phénomène ne peut pourtant pas se réduire à ces dates. On discernera tout de même que durant cette période les créations réalisées furent les plus spontanées et les plus éloignées des clichés commerciaux.

Suivant le choix des artistes, nous amènerons le lecteur à l'étude d'œuvres fondamentales et nous comprendrons l'importance d'autres créations.

Le terme Movidá a remplacé progressivement celui antérieurement usité : la *Nueva Ola* (Nouvelle vague). Ce mouvement spontané avait moins d'ampleur mais avait des visées culturelles et il concernait également une population jeune. Le mot Movidá provient du verbe *mover* (bouger). Comme adjectif, la movidá signifie : agitée, floue, mouvementée. On comprend ainsi le caractère de ses actions. On peut l'employer suivant un certain contexte *¡Aquí, hay movidá!* (Il y a de l'ambiance ici!). Il est maintenant un mot totalement usuel, de jargon familier : *Tuve muchas movidas estos tiempos* (Il m'est arrivé plein de choses ces derniers temps). Manuel Casado Velarde donne comme définition de la Movidá madrilène : « activité motivée par l'enthousiasme ou la réprobation, l'aventure, et la confusion. »<sup>4</sup> En effet, de façon générale l'origine du terme Movidá est complexe et peu clair. Plusieurs suggestions sont avancées. La plus connue est celle du peintre Ceesepe. Il affirme qu'elle date de la tentative du coup d'Etat daté du 23 février 1981 par le colonel Tejero lorsqu'il annonça : « *¡Nadie se mueva!* » (« Que personne ne bouge ! »). En prenant le contre-pied de l'ordre militaire, la Movidá se situerait dans une dynamique de désobéissance. Pourtant cette affirmation n'est qu'une plaisanterie. Elle n'est pas réellement fondée, car en demandant l'avis actuel de Ceesepe, sa réponse fut : « *No opino nada, solo pinto* » (« Je n'ai pas d'avis là-dessus, je ne fais juste que peindre. »)<sup>5</sup>

L'apparition du mot Movidá pourrait dater de la 2<sup>ème</sup> moitié de 1980, à la TVE (*Televisión Española*), lors des émissions de 'Musical Express' de Barcelone. C'est ce que confirme Marta Moriarty, célèbre galeriste des années 1980 : « Le mot Movidá, comme mouvement, comme phénomène, comme définition de Madrid, apparaît à Barcelone. A Madrid, on utilisait beaucoup cette expression en parlant : « Quelle ambiance ! » Ceux de Barcelone, épouvantés, nous appelaient ainsi : 'ceux de l'ambiance'. »<sup>6</sup> Dans sa forme, la Movidá est effectivement liée à une notion de fête qui sous entend une quantité de notions.

---

<sup>4</sup> M. C. Velarde, *Lexico e ideología en la lengua juvenil, Comunicación y lengua juvenil*, Madrid, éd. Fundamentos, 1989, p.175

<sup>5</sup> Rencontre du 18 mai 2005

<sup>6</sup> Marta Moriarty, In SSV, Op. Cit., p.54

Pourtant dans son contenu, l'indication sur les personnes qui la forment est fragile. Borja Casani, fondateur de la revue clé *La Luna*, reconnaît « qu'on ne sait pas ce que c'est que la Movida, qu'elle ne signifie rien. »<sup>7</sup> On ajoutera « qu'elle est n'est pas catalogable. Il n'y a pas de protagonistes, et les protagonistes qui existent ne veulent pas l'être. » Certains protagonistes sont pourtant reconnus comme formant partie du phénomène, d'autres en effet, semblent rejeter une quelconque appartenance à un phénomène qui n'est pas sûr d'avoir existé. Tout dépend de la projetée médiatique voulue.

Pedro Almodovar indique une idée digne d'intérêt : « La Movida est un bon et un mauvais terme. Elle ne représente aucune valeur. Si on a de bonnes intentions on ne sait qu'elle se réfère aux années comprises entre 1978 et 1983 (...). Ce n'est pas une génération (...). Il n'y a pas non plus une idéologie politique, mais c'est tout le contraire ! Ce n'est pas un mouvement, et en plus, il n'y a aucun intérêt à ce que cela le devienne. Comme toujours, on adopte le terme une fois que ces années sont passées, ce qui rend la chose encore plus anachronique. Mais il ne faut pas non plus trop se creuser la tête pour savoir si le terme est valable ou non. »<sup>8</sup> Nous pouvons considérer comme enrichissante cette affirmation de la part d'un des plus importants protagonistes de la Movida.

Dès cette introduction, on retiendra la notion d'hédonisme, José Luis Gallero annonce en préface de son livre consacré à la Movida : « la Movida ne pouvait apparaître comme un nouveau mouvement, car l'unique mouvement imaginable était celui de vivre. »<sup>9</sup> De cette caractéristique on retient également le concept de mélange. « Il y avait des personnes de quarante et quelques années et des jeunes de 15 et 16. Il y avait des professeurs d'université, des miniers, maçons, étudiants, pickpockets, junkies, fascistes, communistes, anarchistes, militaires, prostituées et tout ce que l'on peut s'imaginer. C'était au plus varié et dépareillé. »<sup>10</sup> Dans leur majorité, les rencontres étaient nocturnes. Madrid était réappropriée mais sous une forme d'une cité-transit. On se rend compte que ceux qui feront la Movida ne provenaient pas de la capitale espagnole.

---

<sup>7</sup> Casani B. et Pino Gonzalo G., In SSV, Op.Cit., pp. 41-51

<sup>8</sup> Almodovar Pedro, In SSV, Op.Cit., pp.211-212

<sup>9</sup> Gallero J.L., In SSV, Op.Cit., p.12

<sup>10</sup> Sardinia, In SSV, Op.Cit., p.400



La Movidia a été réalisée par des protagonistes qui partageaient la même envie, celle de profiter de la vie et de se divertir. Cette position adoptée tend vers une création particulière. C'est ce que nous verrons tout au long du présent mémoire.

Pour clore cette introduction, on terminera curieusement par l'explication du titre du mémoire. Il est en effet très évocateur : « Le soleil, la lune et ses étoiles : la Movidia madrilène, expressions photographiques et picturales.» Plusieurs allusions sont suggérées et permettent une ouverture directe au sujet. Le soleil = *el sol* fut une salle mythique de concerts de la Movidia. La lune = *la luna* était une des revues de référence créée à l'initiative de la galerie Moriarty. Quant aux étoiles, on pense à tous ces artistes qui ont entamé une forme d'expression créative et à ceux 'fuyants' qui ont disparu durant cette période. Ils gravitaient (entre autre) autour de la *sala Sol* et de *la Luna de Madrid*. Par ailleurs, Ouka Lele a choisi son pseudonyme grâce à une carte d'étoiles inventée par son ami El Hortelano. Les fusions sont riches et source d'inspirations...

## ***Situation antécédente***

### **Le Franquisme (1936-1975)**

#### **Aspects politiques et leur évolution**

La movida ne serait pas née sans la répression qu'ont connu les Espagnols. Le pouvoir quasi absolu de Franco a duré quarante années : entre les années 1936 et 1975. En Europe occidentale, c'est le régime dictatorial qui a subsisté le plus longtemps. Les ravages Hitlériens n'ont duré que douze années, Mussolini s'assit au pouvoir vingt et un ans, Staline résista vingt-neuf ans et mourut dans un lit tout comme Franco. Mais qu'est-ce que le franquisme ? « C'est un système en lui-même bien plus qu'une variété de fascisme. »<sup>11</sup> L'historien anglais Hugh Thomas le diagnostiqua bien en le comparant avec d'autres formes de pouvoir. Ainsi, selon lui, le franquisme serait un habile compromis entre le fascisme espagnol (phalangisme), le catholicisme militant, le carlisme, le légitimisme alphonsiste, un capitalisme ultranationaliste (dans sa première version) et un patriotisme de style bismarckien dans son rapport aux travailleurs. Contrairement aux autres dictateurs, Franco restait indépendant d'un parti. La Phalange n'eut jamais le rôle de parti franquiste. Il y eut Franco et la phalange : les deux éléments dissociés garantissaient la longévité politique de l'homme.

La première phase du régime franquiste fut la plus difficile.<sup>12</sup> Cette période se situe entre 1939 et 1962. Les stigmates de la guerre civile (1936 – 1939) laissaient la population espagnole divisée. La politique de Franco creusa davantage le fossé entre les 'deux Espagne'. On emploie également le terme de 'l'Espagne noire' ce qui sous entend un contexte de répressions, de restrictions, de repli sur elle-même. Le prince Juan Carlos incarnait alors, en quelque sorte, une sortie libératrice. Déjà en 1957, Franco bouleversa son gouvernement. En effet, les nouveaux ministres, optèrent pour une politique économique tout autre. Puis l'Espagne signa la Convention Culturelle de l'Europe. En 1959, les ministres réalisèrent un 'plan de stabilisation' qui prévoyait les relations économiques avec l'extérieur. Mais c'est surtout en 1962, que se concrétise l'européisation de l'Espagne, les changements s'accumulent rapidement. La nouvelle phase du franquisme est amorcée. En janvier, la demande d'homologation démocratique se réalise ('rapport Birkelbach'), ceci afin

---

<sup>11</sup> Première analyse par Hugh Thomas, in *"juicio historico al General Franco"*, enquête de Cambio 16, N°728, 1985. Deuxième analyse par Javier Tussell, *La dictadura de Franco*, Madrid, Alianza, 1988.

<sup>12</sup> B. Bennassar, *Franco*, Paris, Perrin, 1995.

de rejoindre la Communauté Economique Européenne. En Février, l'Espagne sollicite les négociations avec la CEE dans le but de s'intégrer au Marché Commun. Indépendamment des choix du gouvernement, toutes les forces démocratiques (de l'intérieur comme de l'exil) se réunissent au Congrès de Munich. Ils proclamèrent la réconciliation des deux Espagne et revendiquent la vocation européenne de leur pays. Au sein du pays, en 1964, le 1<sup>er</sup> 'plan de développement' est mis en place. On notera que toutes ces réformes de modernisation n'empêcheront pas l'initiative du ministre Fraga de fêter les '25 années de paix' (1939 – 1964).

Les années soixante sont abordées au travers de l'économie. Celle-ci aura des conséquences logiques du point de vue sociologique. La nouvelle économie consiste en l'importation de capitaux et de technologie. Ce phénomène est à l'origine d'une migration du rural à l'urbain, développant ainsi le domaine du tertiaire et augmentant le niveau de vie. L'ouvrier industriel s'organise activement en syndicat et en politique. Cette organisation reste clandestine, mais suggère une éclosion massive d'idées collectives. L'échange entre les frontières est facilité : tourisme, devises envoyées par les émigrants. L'Espagne devient l'un des dix pays les plus industrialisés. Les nouvelles mesures prises par le gouvernement habituent progressivement les espagnols au confort (spirale économique logique : un plus grand pouvoir d'achat débouche sur une société consommatrice, et le taux de natalité va croissant). C'est le régime même qui s'en trouve pénalisé. Les nouveaux besoins aboutissent à une restructuration des systèmes familiaux, éducatifs et de santé. L'église, qui était constamment reliée à Franco, est désormais dans l'expectative. L'accès à une vie matérielle, les perspectives inédites de la culture (voyages, loisirs, spectacles, nouvelles télévisées...) sont considérés comme des dangers potentiels. Le régime perd de sa cohérence interne (fondement et fonctionnement). Le fossé s'accroît alors entre le régime et cette nouvelle société. En 1966, Franco approuve malgré lui la loi sur la presse : « Je ne crois pas à cette liberté mais c'est une étape à laquelle nous oblige des raisons importantes.»<sup>13</sup> Des idées inédites sont publiées dans des revues d'investigations, les écrits marxistes sont d'accès plus simples, les écrits en langues régionales sont enfin admises...La société souhaite changer, Franco vieillit, mais le contrôle reste omniprésent car ses partisans veillent. La dictature, dans ces

---

<sup>13</sup> M. F. Iribarne, *Memoria breve de una vida publica*, Barcelona, Planeta, 1983, p.145

années soixante, manœuvre différemment : on laisse faire pour régner. Néanmoins, deux événements font espérer une véritable ouverture au progrès. En 1966, la 'Loi organique de l'Etat'<sup>14</sup> est votée par les Cortes (Parlement). En 1969, Franco nomme comme successeur officiel Don Juan Carlos de Bourbon. Ainsi, la décennie de 1960 se caractérise par une certaine accalmie : tant sur le plan de l'évolution des pensées (couvrant tous les domaines) que sur le plan économique où la croissance est impressionnante. On emploie communément le terme de 'miracle espagnol' pour indiquer ce changement. En spécifiant tout de même que nombre de phalangistes s'improvisaient alors en purs promoteurs économiques.

En matière de décisions, Franco est de plus en plus en retrait. Il se fie davantage à ses ministres. On mentionnera son fidèle ministre Luis Carrero Blanco qui fut assassiné par l'ETA en 1973 (ETA débuta alors ses actions terroristes). Cette mort par attentat affecta énormément Franco. Ce dernier perdait progressivement ses capacités à gouverner (déclin de sa santé physique et intellectuelle).

Le généralisme succomba le 20 novembre 1975. La déclaration de Fraga datée du 17 novembre 1965, au *Times* londonien était confirmée « le jour où s'achèvera le régime du général Franco, Don Juan Carlos sera roi d'Espagne.» L'héritier prêta serment le 22 novembre 1975. La transition démocratique s'amorçait tout juste. L'Espagne et les espagnols entraient dans une ère nouvelle : de reconstruction personnelle et collective.

### **Aspects de la politique culturelle**

Le triomphe de Franco résida essentiellement en trois points : le maniement habile de la morale religieuse, une forte répression, et le développement du capitalisme. Si on envisage la politique culturelle de ce régime, on comprendra facilement ses lacunes. La première phase (1939 – 1962)<sup>15</sup> ne laisse aucune perspective à cette démarche. Il convient de la replacer dans un contexte très difficile où l'Espagne déplorait ses morts et ses exilés. Il n'existe pas de Ministère de la Culture mais un ministère de l'Information et du Tourisme. Les innovations en matière de culture sont

---

<sup>14</sup> Lors de la 'Loi Organique de l'État', on énumère ses termes, on fixe les pouvoirs du chef de l'État et on déclare sa responsabilité politique.

peu nombreuses. Si elles existent, elles se réfèrent constamment à la religion : « il s'agit d'injecter une nouvelle sève théologique à toutes les activités culturelles afin que la science nationale redevienne entièrement catholique et serve avant tout les intérêts spirituels de Dieu et de son église. »<sup>16</sup>

Les artistes et les amateurs d'art constituent un cercle réduit. Généralement, ils sont peu politisés. Par conséquent, le Ministère de l'Information et du Tourisme n'en a cure (le cas *Equipa Cronica* étant particulier). Les peintres qui restèrent en Espagne, furent ceux dont les œuvres plaisaient au régime. On pourra citer Ignacio Zuloaga, José Gutiérrez Solana et Benjamín Palencia. Les jeunes peintres de la *Escuela de Madrid* (Ecole de Madrid) proposaient des œuvres expressives mais peu innovatrices. Il semble que le régime aurait repris à son compte la peinture du groupe *El Paso*. En effet, les couleurs employées : le rouge et le noir, les matières employées faisant penser à des champs de bataille... sont des éléments qui pouvaient conforter les esprits nationalistes. Mais contrairement à d'autres dictatures occidentales, le Franquisme n'a pas généré de style officiel. On mentionnera tout de même l'exemple phare de la *Valle de los Caídos*.<sup>17</sup> L'art était tout autre : il consistait en la censure idéologique, et en la propagande.

Suite à la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale, le triomphe de la démocratie rend tout à fait obsolète le régime de Franco. En Espagne, la culture souffre d'une survie à contre courant, la censure pèse. On manque forcément de moyens que le régime ne songe pas donner. C'est l'ère de l'immobilisme, de l'obscurantisme, de la solitude.

Dans un contexte de répression, la non promotion de l'art libre est évidente. Sous le régime franquiste, l'action culturelle est un délit. La peur prend alors le dessus. On n'ose rien entreprendre puisque la menace est constante. En conséquence, c'est le (quasi) désert en matière de démarches culturelles individuelles. On assiste à une crise identitaire de la culture espagnole. Le pays traverse une véritable crise de repères idéologiques jusqu'en 1966 (date de l'abolition du contrôle de la presse).

---

<sup>16</sup> Déclaration du 24 novembre 1939, faite par Ibañez Martin, directeur du *Consejo Superior de Investigación Científica* (équivalent CNRS)

<sup>17</sup> La basilique *Santa Cruz del valle de los Caídos* (*de la vallée de ceux qui sont tombés*) est un monument colossal situé dans la Sierra de Guadarrama, commune de El Escorial (Madrid). Franco l'ordonna en souvenir de la guerre civile. Elle fut construite par des républicains condamnés aux travaux forcés. Elle sert de crypte à plus de trente mille combattants ainsi qu'au dictateur espagnol.

L'Espagne sous Franco ne fera qu'accentuer la confrontation entre les deux Espagne. Le régime réveillera les vieux démons hérités du passé : la notion entre modernité et progrès, la pureté du langage face au cosmopolite, l'intérieur opposé à l'extérieur... On comprend qu'une politique culturelle dans un pays qui s'interroge sur les racines même de son identité n'était guère envisageable.

Avant Franco, le pays résistait à ce procédé de sécularisation. La production artistique était féconde (*Generación del 98, Esperpento...*)<sup>18</sup> et les actions de l'Etat abondaient en ce sens. Sous Franco, l'Espagne a vécu à contre temps quand précisément se jouait la contemporanéité de l'Histoire.

Lors de la deuxième phase du régime franquiste (1962-1975), la politique culturelle n'est pas encore établie. Si l'on se réfère à la 'décennie prodigieuse' pour les années comprises entre 1965 et 1975, on fait référence aux changements : ouverture à l'Europe, tourisme, émigration, nouveaux médias... Le régime anime les enjeux économiques. Car il trouve des intérêts non négligeables. Cependant ces nouvelles mesures en matière d'économie dégradent le tissu social confectionné sous Franco. Dans le monde la frénésie est collective, l'Espagne est entraînée à rebours dans cette dynamique. On assiste à une progressive radicalisation de la jeunesse universitaire, des intellectuels, de la classe ouvrière et du secteur tertiaire. Le régime se trouve dans une situation quelque peu paradoxale, il ne peut faire demi-tour. Les enjeux du développement de la culture sont peu considérés.

Le monde de l'art à l'intérieur du pays, propose fébrilement des solutions. Le peu de manifestations ayant eu lieu, réussirent le plus souvent à voir le jour grâce à l'initiative de personnes individuelles et de collectifs. L'absence d'une politique artistique et culturelle coïncide avec la création de galeries. Dans la majorité des cas, les manifestations culturelles se déroulent dans celles-ci. On citera à Madrid, les galeries : Amadis, Daniel, Sen, Buades, Ovidio, Vandrés, à Barcelone: Multitud, Maeght, Ciento, à Séville : Pasarela et à Valence : Val i 30. On compte également sur l'appui des fondations privées : la fondation March à Madrid commencée en 1955, et bien plus tard en 1975 : la fondation Miró à Barcelone. La famille mécène

---

<sup>18</sup> *Generación del 98* : groupe d'écrivains, d'essayistes et de poètes espagnols, qui se virent affectés par la crise morale, politique et sociale que subit l'Espagne après les pertes de Cuba, des Philippines, et de Puerto Rico en 1898.

*Esperpento* : genre littéraire créé par l'écrivain Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), qui se caractérise par la recherche systématique d'une déformation de la réalité, insistant sur les traits grotesques et absurdes et par une dégradation des valeurs littéraires déjà établies.

Huarte mit en place en 1972, les *Rencontres de Pamplona*.<sup>19</sup> Quelques 350 artistes et groupes artistiques nationaux et internationaux se réunirent dans cette petite ville. Des événements s'organisèrent tel des expositions, des performances, des installations, des concerts ou bien encore des projections visuelles. Ce fut un panel immense de la création de l'époque. L'illusion s'amplifie lorsqu'en 1974 l'exposition : *Arte Cadiz I* est organisé. A moindre échelle, le même type de rencontres se déroule, cette fois-ci avec des artistes nationaux. En ces instants fugaces, les artistes espagnols ont pu croire qu'ils pouvaient recevoir un appui de la part de leur propre pays et pas uniquement à l'étranger (Pavillons de Venise, Sao Paolo) ou de la part de quelques galeristes téméraires. Les instituts allemands de Barcelone et Madrid constituèrent aussi une petite alternative. Ils organisèrent cette même année, l'exposition *Nouveaux comportements artistiques*. Où débats, et profusion d'idées projetaient un besoin de changement radical.

Le terme *apertura* est employé pour indiquer l'introduction progressive des changements politiques et sociaux sous le régime franquiste. En effet, les intellectuels et artistes restés en Espagne n'abdiquent pas face aux humiliations et à la sous-culture de l'Etat. La survie de l'homme passe aussi par la conscience de la culture. En cela, le *Centre de Calcul de l'Université de Madrid* joua un rôle fondamental. C'était un lieu où poètes, musiciens et artistes plastiques pouvaient se réunir et proposer des actions. Voici un extrait tiré de la revue *Cuadernos para el diálogo* (*Cahier pour le dialogue*). L'article fait référence à l'auto censure. Il est écrit par José Maria Castellet en août 1974. « La culture dans une démocratie qui succède historiquement au fascisme n'a de chance de voir le jour que si elle assume de façon critique son passé immédiat, précisément parce que l'analyse des conditions auxquelles elle a été soumise pendant quarante ans et des conséquences qui en ont été le fruit, est la seule chose qui puisse nous donner l'exacte dimension de ses carences.»<sup>20</sup> Le fait d'analyser parfaitement ce qui s'est passé, permet de percevoir les défauts et d'agir au plus vite. Déjà à la fin du régime, la production artistique était prétexte à revendiquer la liberté. En matière de culture, le champ

---

<sup>19</sup> Vidéo originale en Super 8: *Encuentros en Pamplona 1972*, patrocinada Exima, Diputación Foral de Navarra, 27 min.

<sup>20</sup> J. M.Castellet, In '*Cuadernos para el Diálogo*', Madrid, Edicusa, août 1974.

d'action commençait à s'ouvrir. En Espagne, sous une forme peu commune, la culture ne tardera pas à s'exprimer.

## **Etat de la création plastique (1962-1975)**

### **Cas de l'art plastique en général**

Si on se concentre sur la création plastique à partir des années soixante,<sup>21</sup> on remarque que dans l'art espagnol l'éthique passe avant l'esthétique. Le compromis politique du créateur est une question essentielle. Le régime affaiblit, l'artiste voit alors apparaître une petite possibilité d'action anti-franquiste. C'est l'heure de l'invention, du changement. Les propositions sont radicales. Elles sont sans doute trop innovantes pour un public non habitué et des collectionneurs frileux. Selon Juana Mordo, ce n'est qu'à partir de 1965, que la promotion des artistes débute. Cette galeriste (française d'origine) fut considérée pour beaucoup comme la 'première dame de l'art espagnol'. Auparavant, le concept de galeries n'existait pas. Les peintres pouvaient seulement exposer dans des salles d'exposition. Les ventes ne se faisaient que pour l'extérieur. A partir de 1965, alors que le marché de l'art était en crise dans le reste de l'Europe, l'intérêt en ce domaine apparaissait tout juste en Espagne.

Le public espagnol devra encore attendre pour voir le tableau si emblématique de Picasso 'Guernica'. Ce dernier reste au MOMA. En 1966, le Musée d'Art Abstrait de Cuenca est créé ce qui permettra, malgré tout, une ouverture à l'art. L'Institution réunit quelques quarante peintures et sculptures. Progressivement, il devient un lieu de 'pèlerinage' pour les artistes. C'était une chance à cette époque de pouvoir apprécier directement de vraies œuvres, et pas seulement celles (souvent mal) reproduites en noir et blancs.

La décennie soixante-dix est marquée par un approfondissement du débat idéologique. C'est le temps de l'introspection afin de mieux gérer et d'étendre les inventions des artistes des années soixante. A la grande différence de ceux des

---

<sup>21</sup> St. Ciancio, *Le corps dans la peinture espagnole des années 1950 et 1960*, Paris, L'Harmattan, 2005



années cinquante et soixante, il n'y a quasiment pas de manifestes, de proclamations ou d'autres signes de rassemblements. Les structures bien définies sont rares (exception du *grup de Treball* de Barcelone). Il convient d'aborder le phénomène comme un souhait global. L'ensemble des artistes redéfinit l'assise spécifique de l'art et de ses pratiques. Le ton humoristique est réapproprié. L'éclectisme est une des paroles clés. Des disciplines très distinctes sont proposées parmi des créations plastiques à exposer ou déjà exposées. On retiendra le rôle de l'écrit avec : la poésie expérimentale (Fernando Millan), la narration (Pérez Villalta, Alcolea), les lectures de résistance politique (Alfonso Albacete). Un autre usage de l'image voit le jour avec : les installations vidéo (Ramon Sierra), cinématographiques (Fernando Castro), photographiques (groupe de travail de la revue *Nueva Lente*), avec la poésie visuelle (dans la Coopération de Production Artistique et Artisanale, Centre de Calcul). Herminio Molero accompagné de Pedro Almodovar réalisent des 'happenings' qui attirent l'attention. Les différentes présentations peuvent avoir en toile de fond de la musique (Llorenç Barber) ou des médias multiples (Eva Lootz, Adolfo Schlosser). Certains artistes conjuguent plusieurs disciplines (Xavier Utray en tant qu'architecte, musicien, poète, performer...). Les événements se déroulaient de façon naturelle, sans la vocation de faire du sensationnel (exception des tours de magie présentés par les peintres Campano ou Carlos Franco...).

On l'aura compris, les actions se déroulent essentiellement dans les galeries. L'Etat ne favorisant pas un champ d'action étendu. Les artistes vont à l'essentiel car l'enjeu marchand est devenu inévitable. Certaines galeries acceptent ces nouveaux peintres modernes, même s'ils ne garantissent aucunement un retour financier. Ce qui l'emporte c'est l'envie irrésistible de se débarrasser de cette stagnation latente. Au fil des années soixante-dix, la série de happenings ou de présentations diverses se réalise spontanément. C'est une démarche active de la part de certains artistes et galeristes, leur organisation était commune. En peinture, on retiendra alors les trois dominantes: l'abstraction (sous différentes variantes), les nouveaux comportements artistiques (comprenant l'usage de médias inédits, interdisciplinaires...) et la Figuration Madrilène (qui nous intéresse davantage dans le cadre de notre étude). Si nous nous centralisons dorénavant sur le champ artistique propre à Madrid, un personnage fondamental du panorama fut Juan Antonio Aguirre. Il était lui-même peintre, mais aussi critique d'art, progressivement sous-directeur du Musée de

Cuenca puis directeur du Musée Espagnol d'Art Contemporain. Le fait qu'il ait dirigé la Salle Amadis, qui était non commerciale et dépendait du ministère, nous intéresse plus particulièrement. En effet, à partir de 1967, il défendit et organisa les expositions de ses amis peintres de la *Nouvelle Génération*. Ce mouvement supposait une rupture avec *el Informalismo* et suggérait l'ouverture en Espagne de la tendance pop. Aguirre fut l'un de ceux qui montrèrent les changements spectaculaires opérés dans la peinture espagnole. Aguirre avait déjà découvert Gordillo. Par la suite, il découvre Carlos Alcolea, qui au début de sa carrière subit une forte influence picturale de la part de son aîné déjà cité. Il s'en rapproche par les couleurs criardes employées, il les accentue davantage. Il s'en détache ensuite en créant un univers plastique de délire et de frivolité. Il reflète un 'retour à l'ordre' dans le sens où sa construction picturale est quasi constructive. Et la liberté qu'il utilise est donc 'quasi automatique'. Un parallèle est souvent admis entre Carlos Alcolea et Carlos Franco, tout deux ayant subit l'influence commune de Gordillo. Aguirre découvre un autre jeune peintre : Guillermo Pérez Villalta. Sous des saveurs pop, sa peinture fait référence aux Dieux de l'Antiquité. Le goût est néomoderne avec des styles architecturaux incertains. Pérez Villalta et Alcolea sont emblématiques dans le cadre de notre étude. Ils font partie de la *Nouvelle Figuration*. Mouvement composé entre autres de Rafael Pérez Minguez, Manuel Quejido, Carlos Franco, Herminio Molero et plus tardivement de Chema Cobo. Ils développent une forme de peinture-reportage post pop, d'art géométrique, de figuration. « En elle nous rejetons toute évidence et ce caractère subtil gênant, embrouillé rend difficilement identifiable le lien qui unit les diverses œuvres individuelles entre elles. Uniquement une perspective temporelle ou une recherche exhaustive permettra de distinguer ce qu'il y a de commun entre nous, ce que j'aurais le plaisir de définir comme un certain maniérisme en ce qui concernent les avant-gardes immédiatement antérieures.»<sup>22</sup> Le style est consciemment éclectique, intégrant différents genres du passé plus ou moins récents. De ce fait, l'ensemble est tout à fait inédit en Espagne. La Nouvelle Figuration se rapproche des créations picturales composées lors de la Movida proprement dite.

---

<sup>22</sup> G. P. Villalta, *pintura y dibujos realizados en los últimos años, 1974-1976, exposición, 27 de abril al 22 de mayo de 1976*, Madrid, Galeria Vandrés, 1976.

## Cas de la photographie en particulier

Dans les années soixante, la photographie est généralement peu valorisée. Elle tend essentiellement aux images liées à la tradition. « L'esthétique générale était alors la photo de moeurs, ceux de la campagne de Castille (...) les boeufs, les charrettes...La ville n'avait aucun intérêt. C'était le passé qui primait, les vestiges du passé. L'esthétique était un peu comme *l'Angelus* de Millet. Le photographe sortait avec son appareil photo et s'en allait photographier ce monde du passé. »<sup>23</sup> On précisera que d'autres photographes sont désireux d'en finir avec cette aire picturale et cette logique journalistique. Le groupe *AFAL (Agrupación Fotográfica Almeriense)* est en cela précieux. A partir de 1957, de jeunes photographes s'organisèrent depuis Almeria (innovation à part entière, loin de Madrid et Barcelone). Ils cherchaient la nouveauté à l'étranger. Ils souhaitaient réaliser une photographie plus culturelle, autant que plus humaine. Leurs propositions allaient s'avérer primordiales pour l'évolution future de la photographie : l'ironie et la reconnaissance de l'auteur. *AFAL* était constitué de Carlos Pérez Siquier, Ramon Masats, et plus tardivement d'Alberto Schommer. Le groupe opérait aussi à Barcelone avec : Colita, Oriol Maspons, Xavier Miserachs et Leopoldo Pomés. La diffusion de leur revue facilita l'expansion de leurs ambitions.<sup>24</sup>

La situation de la photographie restera difficile. Tant et si bien que le photographe Colita dénoncera « la photographie de création, et son application commerciale, représente un fait rare et isolé. »<sup>25</sup> Les imprimeries reproduisent mal, et parallèlement il y a une montée en flèche de la publicité ce qui induit une croissance effective de photographes-robots. Au niveau de la création « cela fait déjà quelques années, qu'il n'est pas sorti un seul nom nouveau et jeune à ajouter dans la liste des bons professionnels. » Il faudra attendre les années soixante-dix pour que la création photographique se consolide. La photographie reconnaît sa propre structure comme discipline artistique. Dans un premier temps, les photographes eux-mêmes la reconnaissent ainsi. En exemple singulier, on pourra citer le photographe Schommer qui se rendit célèbre avec ses 'Portraits psychologique' (1969-1973). Il reflétait le rôle

---

<sup>23</sup> Txomin Salazar, entretien du 3 novembre 2005, se référant à la revue phare *Arte Fotografico*.

<sup>24</sup> D'autres revues novatrices de courte durée: *Cuadernos de Fotografía, Imagen y Sonido* et *Eikonos*.

<sup>25</sup> Colita, in *Arte Fotografico*, Año XVII, N°200, Augusto de 1968, Madrid. Citation suivante, référence identique.

social des individus qu'il photographiait. Dans un deuxième temps, les structures institutionnelles montrent (timidement) leur intérêt pour cette discipline.

La revue *Nueva Lente* a joué un rôle prépondérant dans cette évolution. Elle fut fondée par des photographes aux idées innovantes. Ils rejetèrent de façon catégorique la censure infligée dans leur pays. Le groupe de *Nueva Lente* ne manqua pas de s'ouvrir aux formes de contestations internationales (rébellions de 1968). En 1970, le jeune directeur Pablo Pérez Mínguez, initie la lignée de la revue sur le postulat: 'la réalité n'existe pas'. On part de l'idée générale de 'la poésie de la banalité et de l'absurde'. Les images ambiguës d'Elías Dolcet, Luis Garrido et Juan Ramón Yuste déconcertent le spectateur. L'attitude est totalement expérimentale (angles inhabituels, visions pseudo défectueuses, prises vides, décompositions...). Pablo et son frère Luis, ont exploré ce thème au travers de la réalité immédiate. C'est alors une nouvelle interprétation : chaque image devient sa propre réalité. L'intervention du photographe donne le sens à l'image. On démythifie alors la méthode photographique et on lui donne une intention inédite. En 1975, *Nueva Lente* change de directeur : Jorge Rueda. Ce dernier ne souhaite plus d'images ambiguës afin de faciliter la compréhension entre le photographe et le spectateur. Il se basa sur le concept de 'tout est réel'. Mais ce postulat rend sous jacent un caractère fort surréaliste. En effet, il s'agissait de découvrir 'l'invisible offert par le visible'. Une notion qui implique un nouveau subjectivisme. Le concept se développa par l'intermédiaire de sa propre œuvre et de celle de Joan Fontcuberta (photomontages). La mise en scène trouva une place prépondérante grâce à Manuel Falces, Miguel Oriola ou bien Rafael Navarro. Carlos Villasante insista quant à lui sur la notion 'd'objet trouvé'. Suivant son évolution, la revue trouva des connivences avec des groupes comme le plus général *Grupo Conceptual Español*, et des groupes plus particuliers *Col-lec-tiu* de Banyuls, le *Grup Alabern* de Barcelone, *Grupo F/8* de Séville, ou plus proche avec l'*Equipo Yeti* de Madrid. *Nueva Lente* sut conjuguer les attitudes esthétiques aux formes plus documentaires. Par exemple, le photojournalisme de Lluís Bassat se souciait des micros événements quotidiens occasionnés dans la rue. A la fin des années soixante-dix, on reviendra à un thème plus classique. Celui des grands reportages, des photographies de l'Espagne rurale où s'illustrèrent Koldo Chamorro, Fernando Herráez ou Ramón Zabalza.

De façon générale, on retiendra que par ses démarches et par ses ambitions, *Nueva Lente* participa à l'expression créative de la photographie espagnole. En dix années d'existence, son éclectisme n'altéra pas sa qualité. Elle contesta fermement face à l'hermétisme rencontré. C'est justement par ses expérimentations qu'elle consolida une stabilité. Elle put favoriser l'introduction de la photographie espagnole dans le contexte international.

Des infrastructures spécialisées promeuvent désormais cette discipline. A Madrid, en 1970, la galerie *Redor* n'expose que des œuvres photographiques. En 1974, le projet de la *Fotoescuela*<sup>26</sup> est créé. En 1977, elle sera remplacée par le *CEI* (Centre d'Enseignement de l'Image) à Barcelone et à Madrid. A Barcelone se créa en 1972 l'*Estudis Fotogràfics de Catalunya*. Et l'année suivante s'inaugure la galerie-école *Spectrum*. La pluralité de pensées est facilitée par d'autres publications : *Flash-Foto* (1974), *Zoom* (1976), divers annuaires, la maison d'édition Lumen prend à coeur sa collection *Palabra e Imagen...* En 1979, la référence qu'était *Nueva Lente* disparaît. Leur exposition finale *Limite*, démontra le chemin parcouru : une présentation affirmée de vingt-cinq artistes photographes. Le manque effectif généré par la revue sera quelque peu comblé par un vaste mouvement corporatif. Comme par exemple l'organisation la même année des *Jornadas Catalanas de Fotografia*. Là, des professionnels analyseront l'état de la photographie : sa situation dans le patrimoine, sa sauvegarde, son futur, sa viabilité, son enseignement...A la suite de cette rencontre, un livre blanc fut présenté à l'Administration gouvernementale. Son objectif était contestataire, il revendiquait les carences. Il resta blanc, sans réponse.

En Espagne, l'art et sa promotion suivirent deux phases distinctes, cela en réponse directe à l'évolution même du Franquisme. Si durant la première période du régime, la reconnaissance de la création plastique par le gouvernement et par les artistes eux-mêmes était quasiment inexistante, il semble que pendant la deuxième période la reconnaissance légitime de l'art fut remise en cause. Les exemples épars indiquent l'inquiétude latente. Mais, ils ne sont le fruit que de personnes téméraires et/ ou de collectifs privés. On pourra avancer que les barrières du régime dictatorial ont retardé, en quelque sorte, la promotion de l'art et de la culture. Il faudra attendre

---

<sup>26</sup> Il englobe les entités : *Fotocentro* et *Fotogaleria*

encore quelques années pour apprécier le développement d'institutions publiques culturelles.

## ***La Movida dans le contexte de la Transition Démocratique (1975-1982)***

### **Reflet de la Nouvelle Espagne**

#### **Mutation politique**

Il est communément accepté que la Movida soit née après la mort de Franco. D'après le développement précédent, nous savons ce qu'il en fut de la création plastique au temps de l'*apertura*<sup>27</sup>. Si la création existait, elle n'eut pas les moyens suffisants pour s'épanouir.

Le concept d'une Espagne moderne s'établit véritablement après la mort de Franco. Dorénavant, des possibilités inédites sont envisagées. Dans la société en général, les citoyens savent que le régime qui sera mis en place devra être compatible avec leurs nouveaux besoins. Rien n'est simple puisque des personnalités liées directement au franquisme sont encore présentes. La transition démocratique se réalise progressivement. Deux solutions sont donc mises en place : la réhabilitation de la monarchie et l'institution de la république. Ainsi, la tradition monarchique n'est pas rompue, et la création de la république se conjugue conjointement avec la modernité libérale. Le 13 décembre 1975, Arias Navarro devient président de ce nouveau cabinet. L'obsession de l'ordre public persiste avec Manuel Fraga comme premier ministre.

De trop fortes dissensions entre le roi Juan Carlos et le nouveau président Arias Navarro font que ce dernier démissionne le 1<sup>er</sup> juillet 1976. La population réagit à sa façon. La vie publique se politise, les personnes réfléchissent et s'activent en toute liberté. Cette volonté se manifeste au travers de l'usage de la culture. On remarque que l'indice de lecture augmente. De nouveaux journaux et des revues politiques sont publiés. On réapprend à s'intéresser à l'histoire, à l'économie. La jeunesse s'impose avec son flot d'idées neuves. Conséquence quasi logique : le phénomène urbain est considérable. La population se réapproprie les grands villes. La Movida étant la synthèse parfaite de ce type de changement.

Le 3 juillet 1976, un nouveau président est élu : Adolfo Suarez. La stratégie est simple : il faut partir des lois de Franco pour parvenir à des lois libérales et démocratiques. Il est inévitable de savoir utiliser les propres mécanismes du régime pour en finir avec lui. En peu de temps (entre 1977 et 1979), le nouveau gouvernement conclut 'la loi pour la réforme politique'. Cette loi définit la base de la

---

<sup>27</sup> St. Ciancio Op.Cit.

démocratie espagnole : ses principes clés, le suffrage universel, le fonctionnement du congrès et du sénat.

Les élections générales du 15 avril 1977 sont les premières à être organisées librement<sup>28</sup>. On remarquera que le PCE (*Partido Comunista Espanol*) et l'AP (*Alianza Popular*) forme recyclée du franquisme dirigé par Manuel Fraga, obtiennent conjointement la minorité des voix. On pourrait l'expliquer par une peur, par le lien trop direct avec l'histoire pesante. C'est bien l'UCD (*Unión de Centro Democrático*), le parti de Suarez qui obtiendra la majorité.

La Constitution de 1978 est fondamentale pour l'avancé du pays, cette Constitution est dans son ensemble progressiste. Malgré les quelques ambiguïtés persistantes comme la mention directe à l'Eglise catholique, l'usage des forces armées (...). L'Espagne est désormais considérée comme un 'Etat social et démocratique de droit qui se fonde sur l'indissoluble unité de la nation espagnole'. L'espagnol sera la langue officielle en même temps que l'on reconnaît le droit des autonomies des régions. La déclaration universelle des droits de l'homme tient une place importante. D'un point de vue économique, on reconnaît la liberté de marché, et une intervention possible de l'Etat pour l'intérêt collectif.

Les 'Accords' ou 'pactes' de la Moncloa<sup>29</sup> constitue également un plan fondamental de restructuration. Sous la régie du gouvernement de l'époque, toutes les forces politiques se sont réunies afin de trouver des solutions adéquates à la situation économique et sociale du pays. C'est une période de recherches, d'essai de stabilisation pour arriver à des compromis.

Les pouvoirs qui étaient bien établis, les *poderes fácticos* : l'armée, l'église, la banque, les finances, la presse traditionnelle liée au franquisme (*ABC, La Vanguardia, Informaciones...*) se positionnent face la Transition. Le décalage se renforce, car la majorité de la population sait que ces élites doivent changer. Le franquisme ne pouvait survivre sans la présence physique du généralissime.

Le parti de Suarez remporte les élections générales de 1979.<sup>30</sup> La démocratie se consolide tout en apportant des nuances. Suite aux élections municipales, les grandes villes ont en majorité des maires de gauche. C'est le cas de Madrid avec

---

<sup>28</sup> Cela ne s'était pas produit depuis 1936

<sup>29</sup> Le Palais de la Moncloa fut choisi en 1977 par M. Adolfo Suarez comme siège de la Présidence du Gouvernement

<sup>30</sup> 168 sièges pour l'UCD contre 121 pour le PSOE



Enrique Tierno Galvan. En 1979, les partis nationalistes s'éloignent, l'UCD a la majorité politique dans les villages et le PSOE est victorieuse dans les villes.

Le gouvernement se focalise sur des choix importants quant aux problèmes économiques et sociaux. Afin de revitaliser le pays, la loi pour les travailleurs et l'accord national pour l'emploi sont mis en place. Cependant, l'étape de l'*estatuto de autonomia*<sup>31</sup> affaiblira l'UCD. Si bien que le 29 janvier 1981, le président Suarez démissionne.

Il ne fait aucun doute que durant cette période, l'attitude de l'armée face au changement politique, préoccupe les politiciens et la société. La réaction ne saura tarder. La tentative du coup d'état militaire du 23 février 1981 par le lieutenant-colonel Tejero fut condamnée par le roi Juan Carlos.<sup>32</sup> On se rend compte alors du rôle de l'information et de la communication. En Espagne, les medias purent tester leur potentialité : transmission directe de la radio depuis la chambre des députés, en différé par la télévision, puis discours en direct du roi. Grâce aux médias, sous un climat tendu, les citoyens espagnols prirent part aux négociations. Cet incident consolida le pouvoir civil et le respect réciproque entre le roi et la population.

Entre février 1981 et octobre 1982, le parti majoritaire l'UCD connut différentes phases qui aboutirent à des polémiques internes.<sup>33</sup> Les élections générales du 28 octobre 1982 changèrent la donne. Le PSOE l'emporte avec 48,4 % des voix.

La situation politique générale de l'Espagne s'était globalement pacifiée. Le roi ne s'était pas substitué au 'Caudillo'. Les plans de succession dictatoriale ne se sont pas accomplis. Pourtant, on pourra s'interroger sur le caractère consensuel de la Transition démocratique. Comme s'il s'agissait d'un 'pacte sur le passé'. En effet, aucun compte n'a été rendu. A la suite d'une guerre et d'une répression dictatoriale de quasiment quarante années : absolument personne ne fut jugé. Il est évident que d'autres affrontements n'étaient absolument pas envisageables. Les ressentiments politiques entre espagnols devaient s'estomper. Franco laissait derrière lui des opinions paradoxales. Il semble que la Transition se soit basée sur un principe de

---

<sup>31</sup> Ensemble des lois qui régit le fonctionnement des communautés autonomes espagnoles

<sup>32</sup> Tejero fit une entrée fracassante à la chambre des députés. Il avait sous ses commandements 200 hommes de la guardia civil (gendarmerie).

<sup>33</sup> Affrontements sur des lois (exemple de la loi sur le divorce), sur l'épidémie 'syndrome toxique' du colza, sur la demande de 'l'autonomie de l'armée'...

fond purement libéral. D'autant plus qu'à pouvoir observer les pays limitrophes, les espagnols se rassuraient dans cet esprit.

Par ailleurs, on remarque que les hommes restés au pouvoir étaient identiques (dans le fond pas forcément dans la forme) qu'au temps de Franco. Au sein du gouvernement, l'idéologie et les catégories sociales correspondantes subsistaient. Ainsi, les prééminences sociales et économiques qu'avait imposées le régime franquiste demeuraient. Les idées progressistes ont eut du mal à surgir. La présence de forces concurrentes (exemple du PCE) a pu soulager, en quelque sorte, cette envie de manifestation critique.

On retiendra de ce changement trois grandes caractéristiques : l'établissement de la Monarchie, l'élaboration de la Constitution libérale et la solution de la situation économique et sociale. Le modèle de cette transition ne représente aucunement 'la prédominance de la lutte des classes' ou de 'l'offensive populaire'. Elle n'a pas été l'aboutissement d'actions ou de pressions 'populaires'. Mais elle n'a pas été non plus le fruit de négociations obscures entre dirigeants politiques et groupes de pouvoir. L'histoire officielle veut que le processus se soit déroulé entre compromis des anciens et des nouveaux dirigeants.<sup>34</sup>

Dès lors, le plus important n'était-il pas de donner la priorité au peuple, désormais souverain ?

### **Mutation économique**

Il est nécessaire d'établir un point concernant les changements économiques dus à la Transition. La Movida est en effet, le parfait reflet d'une société en plein essor. C'est la période charnière où l'Espagne sort véritablement de sa réclusion (avec son entrée dans le Marché Commun et dans l'OTAN). En l'espace de trois années, de 1974 à 1977, l'inflation croît considérablement. Elle passe de 14% à 44% (en juillet et août). Dans le même temps, les prix, les salaires et le niveau de vie augmentent. La consommation va croissante, faisant oublier ainsi les cartes de rationnement imposées par le régime franquiste jusqu'en 1952.

---

<sup>34</sup> Note bibliographique: J. Aróstegui, *La Transición (1975-1982)*, Acento Editorial, Madrid, 2000.

Malgré une tentative de campagne de 'prix stable', l'inflation ne cesse d'augmenter. Ce qui suppose un revers de la médaille : chômage et menace de crises. Le chômage connaît une montée vertigineuse : en 1975, il atteignait à peine les 2%. En 1980, il sera de 14%. Puis en 1985, il touchera 22% de la population active. La plus grande peur des jeunes est alors de type économique. Ce chômage est assourdissant et la crise semble interminable. Nous sommes en pleine période de la Movida. L'avenir de ces personnes disponibles et compétentes, n'est absolument pas assuré. L'université qui est enfin ouverte à tous, ne garantit pas pour autant un travail. Il est très rare de terminer sa formation universitaire par un travail approprié. Ce facteur économique pourrait être un des déclencheurs principaux de la Movida. L'impuissance face au chômage soulève un point essentiel : le besoin d'alternatives pour atteindre un épanouissement personnel.

La Transition démocratique concrétise également une mutation de type économique. Si le niveau de vie augmente, le chômage et d'autres crises potentielles constituent les contreparties malheureuses.

### **Mutation culturelle**

1975 est une date clé, on le sait, pour l'Espagne et son peuple. La Nouvelle Espagne est à construire. Lors de la Transition démocratique, les questions sur la politique culturelle viennent progressivement. Elles sont un terrain polémique entre les partis. L'extrait d'un éditorial, publié dans la revue *Reseña* en 1976<sup>35</sup>, peut faire figure de manifeste général. Ce sont quatre points fondamentaux pour que l'Espagne s'engage durablement vers une pratique de la culture :

« 1° Il faut éviter toute hibernation, toute discrimination et toute censure d'œuvres, d'auteurs et de manifestations artistiques afin d'inaugurer une époque de totale liberté d'expression dont la seule condition sera désormais la responsabilité de l'auteur face à la loi générale. Cette liberté devrait commencer par une amnistie culturelle capable d'intégrer tout ce qui a été interdit au cours des dernières années

---

<sup>35</sup> *Reseña de literatura, arte y espectáculos*, Centro Loyola de Estudios y Comunicación Social, Madrid, Cesi-Jespre, N°92.

Note bibliographique : B. Bessières, *20 ans de créations espagnole : 1975-1995*, Paris, Nathan université, 1995.

si l'on veut écarter définitivement une conception autoritaire et paternaliste de l'expression artistique.

2° Il faut éviter la rupture avec notre propre tradition et un prétendu retour au primitivisme stérile qui, en fin de compte, fait de nous le jouet d'un mimétisme inspiré de l'étranger que ne fait qu'accroître la conscience que nous avons suffisamment ancrée en nous de notre prétendue infériorité intellectuelle. Au lieu de cela, tournons notre sensibilité vers le classicisme espagnol d'une richesse inépuisable.

3° Il faut éviter le pamphlet pédagogique, la recherche pseudo universitaire, l'éternel roman de frustrations anecdotiques, l'hermétisme linguistique, la politisation partisane de la pensée, le vent déguisé au plus offrant [...]. A la place, il faut instaurer d'urgence une rigueur intellectuelle génératrice d'invention et de réflexion, ennemie de l'ennui et de la sophistication, capable de transmettre une expression universelle permanente.

4° Enfin, il faut éviter la claustration obsessionnelle et les phantasmes traditionnels qui nous éloignent de la culture mondiale sans laquelle nous nous condamnons à n'être qu'un îlot perdu. »

Dans cet écrit, la force retrouvée, combative est palpable. Il est généreux de sens et promet une reconsidération véritable de la culture espagnole. Ce texte est symptomatique car il tranche avec les attitudes timorées passées. La culture va retrouver ses repères, développer une forte personnalité. Cette prise de conscience intellectuelle transmet toute la justification nécessaire.

Jusqu'à 1981, les solutions concrètes en politique culturelle sont lentes à venir. On notera des agitations d'idées ponctuelles. Le Pavillon espagnol de la Biennale de Venise en 1976 est en ce sens mémorable. Le titre soulève déjà une lourde problématique : *Avant-gardes artistiques et réalités sociales, 1936-1976*. Il suggère un parti pris qui n'épargne aucunement ce que fut la peinture espagnole durant le Franquisme. En 1977, à l'Université Internationale Menéndez Pelayo, il se déroula une série de conférences sur le thème *L'avant-garde mythe ou réalité ? (La vanguardia mito o realidad ?)*. Ici, la perspective est autre. Les débats se déroulent entre critiques, historiens et artistes de différentes générations. Les échanges intellectuels se concentrent sur la reconnaissance de la Figuration et de l'Abstraction, sur la crédibilité de l'art espagnol à l'extérieur, et sur la divulgation de la peinture espagnole.

La loi du 1<sup>er</sup> avril 1977 révolutionnera les mentalités. Elle fixe de nouvelles conditions de la liberté d'expression. On reconnaît ici le principe de liberté, en même temps que le droit de diffusion de l'information et du droit général. La Loi Fraga est abrogée ce qui libère la presse du contrôle de l'Etat. L'horizon est prometteur : la culture prend ses marques et devient un thème important.

Lors de la Transition, on remplace le Ministère de l'Education et de la Science et le Ministère de la Jeunesse et du Sport, par le Ministère de la Culture et du bien être. C'est l'ancien ministre Pio Cabanillas du Ministère de l'Information et du Tourisme qui est conduit à ce nouveau poste. Elaborer une nouvelle politique culturelle n'est pas simple. La période située entre 1977 et 1982 est confuse. Pas moins de cinq ministres se succéderont...

L'innovation culturelle demande un véritable changement de mœurs et d'habitudes. Malgré le décret de Suarez stipulant la liberté d'expression, le réflexe de censure perdurera jusqu'en juillet 1978 (plusieurs exemples de procès illégaux envers des journalistes ou éditeurs). Des mesures sont prises pour décentraliser la culture. L'Etat transfère ses responsabilités vers les communes. Ce type de changement est important car la décentralisation est inédite. Elle constitue un engagement différent, un véritable enjeu. On notera également la mise en place de nouveaux principes constitutionnels dans la culture, dans l'enseignement et dans la défense du patrimoine. La mutation culturelle est alors à son comble. On peut comprendre que les mesures prises lors de la Transition Démocratique sont fondamentales. Elles aideront à la prise de conscience de l'enjeu de la Culture. L'Etat récemment démocratique des années quatre-vingt souhaite rétablir les relations qui furent brisées lors du franquisme. L'isolement forcé des espagnols les avait éloignés des circuits culturels internationaux. C'est durant la Transition que la politique officielle des expositions est totalement réorientée. Puisque tout est à faire, c'est une période d'essais avec différents niveaux, différents caractères (par exemple, différence entre les institutions privées et publiques). L'accessibilité à diverses expositions suggère un véritable bouleversement social. On assiste à un phénomène de masse. Les expositions permettent une revendication de la mémoire et de l'information passée occultée. Elles ne sont plus simplement réservées à une élite, mais permettent une réflexion collective.

Dans le cas de la peinture, le développement suivant indiquera les principaux événements et caractéristiques. Le 11 septembre 1981 est en cela une date majeure. Un tableau, riche de sens, mondialement célèbre revient dans son pays d'origine. Il s'agit du 'Guernica' du Picasso, cette mythique peinture transcrit, sous les traits du maître, le bombardement de la ville durant la guerre civile. Ce tableau condense la souffrance, la destruction et l'abomination causées durant cette période. Après quarante-trois ans d'exil <sup>36</sup>, il est tout d'abord installé au Prado puis au Musée du Reina Sofia. Le ministre de la Culture : Inigo Cavero, reconnaît l'excellence de l'événement. Ce retour « marque la fin de la Transition ». L'art rejoint les causes historiques, il est exposé où de droit. Outre les expositions des grands maîtres espagnols de l'avant-garde historique (Picasso, Miró, Juan Gris...), on expose les avant-gardistes plus proches comme Tapiés, Saura, Chillida. Des rétrospectives de grands maîtres sont présentées avec Cézanne, Kandinsky, Chagall... On expose l'art nord-américain qui était encore inédit pour l'Espagne. On explore les fonds des collections publiques et privées. On dévoile les dernières tendances. En cette période des années quatre-vingt, l'approche à l'art se développe dans tous les sens du terme. Dans son ensemble, la société y est très favorable.

Les décisions d'actions culturelles ne reviennent pas qu'à l'Etat. Les galeristes joueront un grand rôle, peut-être trop grand pour certains. Calvo Serraller<sup>37</sup> n'hésite pas à employer les termes de 'prophète marchand'. Après 15 ans d'essor (1965 est la date clé), les galeries espagnoles ont pris de l'assurance. Un exemple révélateur est celui de l'exposition : 1980, présentée en 1979 dans la galerie Juana Mordo. Le ton fut quelque peu prescriptif. L'objectif étant de présenter 'ce que va être l'art des années quatre-vingt'. En Espagne, ces questions en matière d'art sont neuves. On reprochera alors une mainmise de la part de critiques promoteurs et d'artistes disposés à être promus. En ce sens, elle fut tout le contraire des *Rencontres de Pamplona* où dans ce cas, la réunion, le contraste des œuvres captivait un public non averti. L'ensemble était plus ouvert au public. D'autre part, l'exposition 1980 s'oppose au pavillon espagnol de la Biennale de Venise en 1976. C'est le parti pris d'enseignement contre la négation pour le novateur.

---

<sup>36</sup> Au M.O.M.A. de New-York

<sup>37</sup> F. C. Serraller, *Del futuro al pasado : vanguardia y tradición en el arte contemporaneo*, Madrid, Alianza, 1988.

Le changement de régime est vu différemment à l'intérieur et à l'extérieur du pays. A l'abri de la normalisation démocratique, le phénomène des jeunes peintres 'protégés' espagnols attire l'intérêt international. Il semble inévitable et logique qu'après quarante années de dictature, la politisation soit considérée comme une obligation éthique. Au-delà de ces considérations, on découvre des artistes espagnols. L'exemple de Miguel Barceló est en cela symptomatique. Il commença réellement sa carrière et sa promotion à l'étranger (seule figure espagnole à la Documenta 7 de Kassel). Des spécialistes d'art étrangers choisissent des artistes espagnols. Des expositions se succèdent. On retiendra l'exemple de trois d'entre elles : *New images from Spain*, en 1980 à New York ; *New Spanish Figuration* avec Luis Gordillo, Guillermo Pérez Villalta, Chema Cobo, Las Costas (...) en 1982 au Royaume Uni ; *Art espagnol actuel* avec Barceló, Guillermo Pérez Villalta, Zush, M. Quejido (...) en 1984 en France. Durant la décennie quatre-vingt, on peut convenir d'un succès international pour certains artistes espagnols. Outre Barceló, on pourra nommer Ferrán Garcia Sevilla, J.M.Sicilia ou encore Zush.

Au début des années quatre-vingt, au cœur du pays, Pérez Villalta, Alcolea, Carlos Franco, Manuel Quejido, Santiago Serrano, Jordi Teixidor et J.M.Broto ont particulièrement contribué au renouvellement et à la conscience de la peinture. Ce qui avait été expérimenté, analysé par les générations précédentes se développe grâce aux nouvelles générations. Ainsi, les expositions de jeunes artistes contemporains s'accumulent. En Espagne, entre les années 1982 et 1984, se tiendront successivement les expositions : *Madrid D.F. ; 26 peintres, 13 critiques : panorama de la jeune peinture espagnole ; Kaléidoscope espagnol : art jeune des années quatre-vingt.*

C'est une étape véritablement charnière pour l'Espagne. Dans le contexte des changements politiques, des bouleversements économiques et sociaux, le marché de l'art et l'art en soi recherchent leurs places appropriées. Si à l'époque il manquait de pensée unificatrice, on ne peut nier l'augmentation de l'animation sociale autour de l'art. L'exemple éloquent est celui de l'ARCO (feria internationale d'Art Contemporain) créée en 1982. ARCO présentait une issue agréable en ces temps nouveaux. Il est intéressant de faire ce parallèle entre la Movida et ARCO. En effet, lorsque la feria apparut, la Movida commençait à s'essouffler. Seulement certains

artistes du mouvement purent sortir leur épingle du jeu (Ceesepe, Las Costus<sup>38</sup>). La dynamique du marché de l'art connut alors un nouvel essor. Pour les artistes clés de la Movida, suivant leurs souhaits et leurs crédibilités, ARCO se présentait comme une chance à tenter.

Tout comme la société en son ensemble, les modifications en art se basent sur la récupération de libertés. On retiendra que la peinture d'alors s'établit sur différentes bases : héritage de l'expressionnisme américain, une gestuelle plus mesurée, une figuration d'apparence maniériste, des influences de Bonnard, de Matisse, de la pop anglaise, voire des comics... La tentation au mimétisme est grande. Mais c'est l'éclectisme qui triomphe sur un ton émotionnel très fort.

Dans le cas de la photographie, l'avancé institutionnelle sera plus difficile. On compte plusieurs échecs. Par exemple, en 1980, la 'Fondation Espagnole de la Photographie' se présentait en tant qu'interlocuteur entre les photographes et l'administration. Elle réclamait une normalisation légitime qu'elle n'obtint pas. En 1984, le Musée d'Art Contemporain prévoyait une section entièrement consacrée à la photographie, à la vidéo et aux arts de l'image. Mais tout le budget passa en priorité au projet du Centre d'Art du Reina Sofia. A Barcelone, à la Fondation Miro, la section photographie ne dura pas. Les galeries spécialisées ne restaient pas. Elles changeaient constamment et/ou finissaient par se réorienter dans la peinture. Les concours se gardaient d'un ton trop classique ou trop amateur. Ce qui ne correspondait plus à la diversité qui commençait. Les festivals permettaient quant à eux une vision plurielle. On retiendra : 'la Semaine internationale de la photographie' à Guadalajara, les festivals 'FOCO' de Madrid, le 'Printemps photographique' en Catalogne, la 'Biennale de la photographie' à Vigo... Ces alternatives se démocratisèrent. Elles permirent un nouveau souffle qui fit connaître la photographie espagnole à l'étranger. La diffusion de publications telle que PhotoVision ou les éditions Lunwerg, facilitèrent la reconnaissance de la photographie espagnole.

Il est donc intéressant de connaître l'approche de l'image photographique spécifique de cette époque. En effet, l'évolution de ce medium est inséparable des changements causés par la Transition. Sa démocratisation est enclenchée, et on

---

<sup>38</sup> Dans le cas de trois premières éditions (1982, 1983, 1984)



trouve une certaine stabilité. Certains photographes : Cristina García Rodero, Rafael Trobat ou Carma Casulá garderont un peu l'état d'esprit de la décennie passée. D'autres s'inspireront de la société en expansion. C'est le cas de Miguel Trillo, Rick Dávila et Txema Salvans. L'usage intuitif est toujours de mise. Nous citerons des autodidactes tel que : Koldo Chamorro, Humberto Rivas, Alberto García-Alix. Le contexte urbain est un des thèmes favoris pour Trillo, Dávila, Salvans et Garcia-Alix. Mais parallèlement, la photographie de la Transition Démocratique, favorisera une image plus introvertie, avec des expérimentations réalisées à l'intérieur. On arpente une poésie ironique avec Chema Madoz, des scènes kitsch avec Ciuco Gutiérrez, des portraits épurés avec Rivas ou du conceptuel influencé Mode avec Javier Vallhonrat. Le pas est franchit, puisque la conjoncture espagnole est calmée, la photographie ne sert plus seulement de document informatif. Elle est envisagée sous son atout créatif, « héritière du pop art et du conceptuel, les créateurs d'images se sont appropriés les codes propres de la publicité, du cinéma, de la télévision, des pochettes de disques, de la bande dessinée et aussi du propre art traditionnel. »<sup>39</sup>

Les bouleversements sociaux de ces années de la Movida ont répertoriés par la photographie. Elle fut modulée suivant la scène visuelle et les envies instantanées. Les photographes ont dévoilé ce dont eux-mêmes et les autres ne se rendaient pas compte. Le temps de la Movida balayé, on comprend que la révolution fut également iconique.

La jeune Espagne, soulagée de ses handicaps, facilite dorénavant l'échange et les connexions. Ainsi, la frénésie cosmopolite des nouvelles générations peut se développer et s'épanouir. L'Espagne s'adapte chaque fois plus et mieux au marché de l'art international. Les gouvernements de la Transition ont rendu visible le creux culturel initial. Ils ont réussi à le surpasser, à instaurer un nouveau plan politico-administratif pour récupérer une crédibilité. Les changements assimilés rapidement, ont modifié totalement la vision des choses. C'est-à-dire que les espagnols (ceux qui avaient déjà une propension à s'intéresser à la culture et les nombreux autres qui ont suivi) ont répondu positivement aux nouveaux types d'événements. L'ouverture est envisagée à l'extérieur mais aussi de façon individuelle. Cela induit une préoccupation quasi obsessionnelle à être informé, de savoir, de suivre les dernières

---

<sup>39</sup> J. Olivares, *Aquí & Ahora*, exposición Sala Canal Isabel II, Febrero y Marzo 1991, Comunidad de Madrid, 1991, p.12.

propositions en matières d'art. Ce furent des années d'information, d'expositions, de publications, de voyages... La demande fut comblée par l'augmentation d'espaces privés et publics.

Au terme de la Transition, en 1982, les élections générales se préparent. Le gouvernement de Suarez est affaibli pour les raisons déjà abordées. Le PSOE (Parti Socialiste Ouvrier Espagnol) a une chance de se démarquer. Le parti a déjà fait ses preuves dans les grandes villes, il se réclame d'une mission culturelle exigeante. Nous relevons ici les ambitions du manifeste intitulé '*Por el cambio cultural*' ('Pour le changement culturel').

« Le renforcement de la démocratie et l'extension des libertés.

L'exercice des droits à l'éducation, culture, information et au développement de la recherche.

La défense et le développement du patrimoine historique, culturel et environnemental de tous les villages d'Espagne.

Le rétablissement de la capacité de l'Espagne à apporter sa voix dans les courants culturels du monde. »<sup>40</sup>

Le PSOE propose donc les principes de la démocratie dans son absolu, avec une ouverture à et pour la culture. Ce manifeste fut signé par une centaine de personnes. Ce sont, entre autres, écrivains, artistes, chercheurs, éditeurs qui se sont réclamés de ce manifeste.

Dans le contexte de cette Espagne post-franquiste, la politique éveilla peu d'enthousiasme. Le PSOE remportera tout de même ces élections. La culture joua un grand rôle. D'une part pour la politique qui maintiendra ce lien fort. D'autre part, la société civile elle-même participera à son développement. L'étude de la Movidá intègre parfaitement ce contexte, où rien ne semble anodin. Si le PSOE est considéré comme moderne et européen, on peut dire que la Movidá l'est également. Dans quelles mesures l'a-t-elle été ? Une rencontre entre la gauche et la Movidá fut-elle imprescriptible ? Enjeux véritables ou duperie ?

---

<sup>40</sup> In '*El País*', 25/10/1982.

## D'un embryon underground au développement institutionnel

### 'Le maire de la Movida' : Enrique Tierno Galvan

Nous verrons le contexte de la politique de gauche avec le cas de Tierno Galvan. Ici, on touche un point extrêmement sensible. De façon générale, la Transition Démocratique ne peut être envisagée sans cette personnalité. Et en particulier, il est communément reconnu qu'il fut le 'maire de la Movida', ce nom lui fut rapidement attribué. Il semble que le développement institutionnel passera par lui.

Suite aux élections municipales de 1979, Madrid se dote d'un maire de gauche. Le PSOE trouve ses voix en la figure de Enrique Tierno Galvan. Ce professeur d'université était connu pour ses démarches anti franquistes. C'était un intellectuel, un chercheur et essayiste qui se battait pour la liberté. Les polémiques autour de sa personne sont multiples. On le disait professeur respectable, fondateur d'un parti d'élite, maire exemplaire, d'autres le voyait comme cynique, ambitieux, démagogue, et populiste. Populiste dans le sens où beaucoup d'argent (logiquement public) fut dépensé dans les fêtes et carnivals. Ce fut l'éclosion de concerts gratuits. Les bars ouvraient jusque tard dans la nuit. On semblait fermer les yeux sur la consommation excessive des drogues et alcools. Galvan et son parti aurait pris la Movida en marche et l'aurait capitalisé.<sup>41</sup> Il semblerait par ailleurs, que ce n'est qu'à la fin de 'l'authentique' Movida, que les aides financières furent données. C'est-à-dire qu'au moment où la Movida s'essouffait, Galvan aurait tiré profit de la Movida pour le compte du PSOE. Lorsqu'il se représentait aux côtés des acteurs de la Movida, on suppose à des fins électoralistes. Les médias finissent par le considérer comme président de consommation 'dernier cri'. Il semblerait qu'il aimait parler bien de lui-même, comme d'ailleurs ceux de la Movida qui souhaitaient sortir leur épingle du jeu. Si celle-ci est communément envisagée sous l'angle idéologique de la gauche, on pourra répliquer qu'antérieurement l'UCD organisait et sponsorisait des concours culturels (de musique essentiellement).

La Movida est toujours abordée en parallèle avec la ville de Madrid. Une des promesses électorales de Tierno Galvan était de remodeler Madrid sur le plan structurel. Il semble qu'il ne l'ait pas accompli. Cependant, Galvan a contribué à ce qu'elle soit moderne et européenne. Madrid retrouvait une grande vitalité, suscitant un grand intérêt culturel national et international. Le maire fut à l'initiative de plusieurs

---

<sup>41</sup> J.M. Lechado García, *La Movida. Una crónica de los 80*, Madrid, Algaba, 2005.

centres culturels. On rejoint ici la dynamique de la mutation culturelle. Un panel d'activités culturelles s'ouvrait. En cette période, on accentuait la participation des jeunes, en ce qu'ils développent leur créativité artistique. Le rock urbain de la Movida avait des tendances de gauche. Mais il s'agissait surtout de messages sociaux (excepté le chanteur El Zurdo, dont la doctrine fasciste n'eut pas les retentissements escomptés). Les officiels politiques avaient peur de la 'délinquance juvénile' qui pouvait être véhiculé par la musique. A promouvoir des groupes, on pouvait se rendre compte a posteriori d'une erreur stratégique. Les démarches et le discours de Tierno Galvan transmettaient l'attitude d'être 'dans le coup', d'être avec la jeunesse : avec ses références et ses goûts. Il semble que la musique de la Movida trouva un allié, une promotion facilitée par l'intérêt ainsi suscité.

Ce qui pouvait toucher également la jeunesse était la bande dessinée. On sait que durant la fin des années soixante-dix, début des quatre-vingt, l'Espagne fut progressivement envahit de fanzines, comics...La mairie de Madrid lança l'initiative de la création de revues: *Madriz* et *Madrid me mata* (Madrid me tue, en référence aux photographies de Ramon Yuste). L'esprit n'était déjà plus 'underground', les illustrateurs de 'BD' se faisaient publier sur papier glacé... C'est durant cette période que la Movida perd de son caractère authentique.

La promotion de la Movida par le gouvernement a pu touché l'authenticité des artistes. Il se peut que certains aient profité de l'intrusion des politiciens. On leur facilitait réputation et bénéfices. Cependant, malgré ses efforts, la politique éveillait peu d'enthousiasme. Le désintérêt de la part des jeunes quant au jeu politique était évident. Pour parachever l'histoire, le successeur de Tierno Galvan, Juan Barranco n'hésita pas à disposer un bureau de 'relations publiques de la Movida'. L'ascension du mouvement devint alors institutionnelle.

Tierno Galvan déclara « Madrid capitale d'Europe des réjouissances ». C'est ce qu'il a réussi. 'Les réjouissances' englobent, suggèrent beaucoup. Elles peuvent vite dévier. On pariait même pour un Madrid « capitale du monde », car le bruit circulait qu'elle bougeait davantage que New York. L'effervescence était à son comble. L'exagération est le maître mot. Les madrilènes couraient entre expositions, concerts, et fêtes...Cette ville qui n'avait jamais aimé se presser vivait maintenant trop pressée.<sup>42</sup> Madrid me tue, de façon exclusive et sans relâche. Les excès seront

---

<sup>42</sup> Note bibliographique : *Madrid, la décennie prodigieuse*, in *Autrement*, Hors Série N°24, Paris, avril 1987.

reprochés, d'autant plus si certains d'entre eux étaient promus par la mairie. Faut-il les voir comme un premier pas qui conduira ensuite vers une stabilité ? Madrid adolescente, faisant ses erreurs et qui s'assagit ? Peut-être, car l'Espagne était une jeune démocratie. Il semble que les initiatives premières des protagonistes de la Movida furent reprises par la mairie de Madrid. L'image du pays, de Madrid en particulier avait changé. Ceux de la Movida et certaines personnalités publiques ont participé activement à ce changement.

S'il n'y a pas de définition, qu'il est reconnu qu'il n'y a pas de dates définies, on peut tout de même établir ce lien évident : la Movida coïncide avec la Transition démocratique de l'Espagne (1975 - 1982). Même si ces références constitutionnelles ne certifient absolument rien. Elles posent les bases d'une véritable problématique. En effet, la période située entre 1978 et 1982, correspond aux créations les plus spontanées. Et on remarque qu'à la suite d'une certaine mainmise institutionnelle politique, la création de la Movida change. Il semble qu'à partir de ce moment précis, la spontanéité de la Movida s'essouffle. Son origine underground n'a plus cours. La dépendance, l'attachement dorénavant politique qui incite à la réussite promotionnelle est à double tranchant : certains artistes resteront à l'écart, d'autres en profiteront. Il semble que la Movida a évolué en un succédané de compromis.

### **Institution de nouvelles mœurs, références sociologiques**

En dehors de toute question politique, la Movida est une source d'études sociologique à part entière. Si elle s'est basée sur des comportements typiquement underground, elle a généré par la suite l'institution véritable de nouvelles mœurs. « L'histoire de la Movida me semble un exemple chargé de possibilités d'étude sociologique, car il n'existe pas de cohérence théorique, idéologique ou philosophique. »<sup>43</sup>

Située dans le contexte général de la société des années soixante-dix et quatre-vingt, la Movida a eu un rôle important d'un point de vue sociologique. Certains mœurs et attitudes qu'avaient initié la Movida se poursuivent encore aujourd'hui.

---

<sup>43</sup> J. M. Costa, in SSV, op.Cit. p.64.

C'est précisément à cette période que les codes familiaux ont changé, que le langage a évolué. Dans le vocabulaire, on remarque l'usage très fréquent du tutoiement et celui d'un certain jargon appelé : le *cheli*.<sup>44</sup>

La Movida revitalisa véritablement les quartiers de la ville (exemple de Malasaña et de sa *plaza dos del mayo*). Les places sont l'occasion de réunions festives. La fête est d'ailleurs un des thèmes fondateurs. Les lieux de rencontres, tel que les bars, les salles de concerts, les discothèques etc. ont germé à cette époque. Madrid est à la fête, on respire son véritable parfum au Rastro. Ce grand marché où le tout Madrid flâne reste une étape inchangée depuis la Movida. Les espaces publics furent donc repris durant la Movida. On pensera également au parc du Retiro.

On pourrait aborder d'autres bouleversements de caractère sociologiques. Ils sont la conséquence directe de la modernité récemment acquise par l'Espagne. Le quotidien se transforme avec des biens matériels : vêtements, musique, de nouvelles distractions : début des jeux 'vidéo', apparition de casinos, des machines à sous qui étaient jusque là interdites. La fin de la censure permet justement une propulsion, une grande évolution pour les médias.

La référence sociologique de la musique est un élément fondamental pour la compréhension de la Movida. En effet, pour ses protagonistes, ce fut le moyen le plus simple et le plus direct de se faire rapidement comprendre. Les comportements qui gravitent autour de la musique sont une source d'étude sociologique à part entière. Il y avait bien sûr les punks dépréciant les hippies (c'était réciproque), les *Modernos* (élégants combinant plusieurs styles), à ne pas confondre avec les *Mods*, les *Nuevaoleros* (mélange *New Wave*, *New Romantique*), les *pijos* (bon chic bon genre), les *rockers* jusqu'au *Heavys*. Chaque genre suggère des us et coutumes précis. Le vêtement était le vecteur parfait pour les tribus urbaines, pour reconnaître les idéologies distinctes. Dans ce fort contexte de la musique, la Movida a favorisé les signes extérieurs.

Par ailleurs, on pourra noter l'importance du travestissement véhiculé initialement par la communauté gay. Le régime franquiste avait encouragé la voie de l'Espagne puritaine, ultra catholique. Lors de la transition démocratique, c'est l'épanouissement

---

<sup>44</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage: F. Umbral, *Diccionario Cheli*, Grijaldo, Barcelona, 1983.

des distinctions sexuelles,<sup>45</sup> on pourra penser au duo artistique Fabio McNamara et Almodovar dont les travestissements ont marqué les esprits.

En soi, la Movida n'a pas généré de comportements violents. Pourtant elle a connu deux tragédies qui marquèrent et restent gravées pour les générations contemporaines. Premièrement, on pourra citer l'usage des drogues. Le hachis était communément répandu. Il le reste encore aujourd'hui.<sup>46</sup> La cocaïne avait de nombreux adeptes. Selon un article publié dans *El Pais*, le fléau continue car l'Espagne en serait plus gros consommateur du monde<sup>47</sup>. Mais à l'époque, c'est plus précisément l'héroïne qui fit sa grande apparition. Son coût élevé concernait moins de personnes. Cependant le manque de prévention causa de nombreux dégâts.<sup>48</sup> Ce fut un véritable fléau qui provoqua des problèmes sanitaires et sociaux (désintoxication, overdose, décès).

Au temps de la Movida, cette même ignorance est à l'origine de la seconde grande tragédie. La libération sexuelle favorisa les maladies vénériennes. Le comble fut atteint lorsqu'en 1981, le Sida fit son apparition. Au début, on ne mesurait pas son ampleur. La peur grandit au fur et à mesure de la prise de conscience. Ce n'était pas une maladie comme une autre. Ce fut un choc immense. Le Sida marque le début de la fin.

---

<sup>45</sup> 'L'orgullo gay' qui se déroule maintenant annuellement peut remercier la génération émancipatrice des années quatre-vingt.

<sup>46</sup> La plantation à titre personnel n'étant pas interdite. A titre d'anecdote, chaque 19 janvier, il se fête en Espagne le 'jour du Saint Joint'. Dans certaines universités, ce jour est férié.

<sup>47</sup> Population consommatrice de cocaïne : en tête l'Espagne avec 2,6%, suivie des Etats-Unis avec 2,5%, source Fiscalia Antidrogas, In *El Pais*, 06/09/2005

<sup>48</sup> Documentaire sur Ivan Zulueta, cinéaste, diffusé à la *Casa Encendida*, Madrid, mai 2005.

## Une synthèse du Postmodernisme

« La science post-moderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. »<sup>49</sup>

A partir du texte fondamental de Jean François Lyotard, les recherches sur la science post-moderne se sont étendues. Le terme de postmodernisme (-isme, -ité...) soulève de nombreuses polémiques. Il fut à l'origine un courant architectural marquant une rupture avec les conventions du modernisme, en particulier la recherche de formes nouvelles. Le terme a ensuite été utilisé pour désigner un courant plus général dans l'histoire de l'art et de la littérature. Mais sa signification ne s'arrête pas là. Lyotard s'appuie sur l'idée que la fin du XXème siècle aurait connu une double rupture à la fois épistémologique et socio-économique. Il développa alors une théorie sur la science postmoderne, et non des explications sur l'art post-moderne en soi. Le milieu culturel et esthétique du postmodernisme est indissociable du milieu socio économique. Cela grâce à l'esthétisation de ce dernier. Le changement est notable puisque désormais le social fait parti du culturel.

On ne peut prétendre établir une étude complète sur la Postmodernité. Elle regroupe des ensembles de pensées vus sous des angles trop différents. Ils seraient, par là même, parfaitement inadaptés ici. Nous nous contenterons de focaliser le concept de postmodernisme en lien direct avec la Movidia. Cela induit un champ de réflexion plus restreint mais déjà riche. Ils existent des traits constitutifs du postmodernisme reflétant l'idée générale de la Movidia. On observera la superficialité de la culture de l'image, le terrain émotionnel (recherche du Sublime), et l'affaiblissement de l'historicité (avec l'histoire officielle et la temporalité privée). Cet ensemble est directement lié à une nouvelle technologie (mass média) qui représente aussi un système économique mondial. Sans oublier que cette expérience est vécue dans l'espace urbain. Madrid étant le parfait vecteur.

Le postmodernisme recycle les formes nouvelles trouvées par le modernisme. En effet, le modernisme privilégiait l'auteur et la création. A l'inverse, le postmodernisme

---

<sup>49</sup> J. F. Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, éd. Minuit, 1979. p. 97.



accentue ses préférences sur l'interprétation. Il tente de se faire sa propre identité. Quoique l'on s'interrogera sur son caractère identitaire puisque une définition semble quasi impossible. La réinterprétation des formes préexistantes peut varier. Il s'agit de reprendre des modèles pour les digérer et les rendre totalement malléables à ses désirs. C'est une culture de l'image qui est en soi superficielle. Dans le cas de la Movida, on retiendra le jeu de la parodie (travestissements), constituant une variante plus faible de l'ironie. L'ironie qui est d'ailleurs considérée par certains auteurs comme la caractéristique essentielle du postmodernisme. Ainsi, le simple fait d'apporter un regard nouveau sur une oeuvre picturale amène à en faire une nouvelle. C'est la distanciation causée par l'ironie. Et cette ironie se conçoit concrètement grâce à l'usage du kitsch. On pensera par exemple à la célébrité de Josef Koons. L'usage du 'ringard' (*cutre*) peut être véhiculé tout simplement par des objets de mauvais goût, de l'imagerie pieuse, voire des signes militaires. Dans la Movida, l'exemple le plus significatif est l'oeuvre de Las Costus.

L'impulsion créative de la Movida ne se basait pas sur une recherche d'harmonie entre les éléments. Elle se concentrait davantage sur son propre Moi, c'est-à-dire d'être bien dans son corps. Cette attitude était facilitée par la sociabilité. Les protagonistes cherchaient à établir une harmonie entre eux (rôle privilégié des lieux nocturnes). La notion d'individualisme dans la promiscuité est une idée plus précise. Leur point d'union fondamental était de faire se qu'ils avaient envie. Du fait des multiples disciplines et genres employés, on peut envisager la notion d'hétéroclisme. Ils mélangent les disciplines entre-elles, s'improvisent dans de nombreux domaines, concrétisent des oeuvres communes aux inflexions diverses. A tant faire contraster les disciplines, il se produit une sensation de distanciation. D'autre part, le comportement de l'individu de la Movida se réclame de *pasotismo* ('je m'en foutisme'). Ce qui est à rapprocher du comportement distant, typique de l'artiste postmoderne.

La postmodernité efface aussi la hiérarchie entre culture élitaire et culture populaire. Le but est de se débarrasser des tabous, d'avoir une ouverture totale sur le monde. « Désormais, Madrid peut s'enorgueillir d'être une ville qui a lutté pour intégrer dans son contour tous les vieux tabous sociaux et esthétiques. Le fait de vivre en liberté a été suffisant pour démontrer la vitalité des nouvelles générations. Les secteurs

marginiaux classiques sont chaque fois moins marginaux et le spectacle va être passionnant. Il est déjà passionnant. »<sup>50</sup>

On pourra voir qu'un noyau initial de fils de bourgeois (groupes de musique : *Radio futura, Kaka de luxe*) ont adapté des postures marginales (rock, punk). Ils ont connu un succès incroyable. L'exemple du rock est caractéristique d'une société en évolution. Il est progressivement accepté. La morale victorienne anglaise se scandalisait en voyant et écoutant les Beatles. En Espagne, l'assimilation s'est faite rapidement. L'émergence a été telle qu'il n'y avait pas de choix possible. Cela aurait été une régression. Le rock a été repris ensuite par des classes sociales diverses. Là aussi, on assiste à un mélange : mélange de classes. D'autre part, la culture populaire devient un vecteur en soi de création. C'est par cette voie que la recherche du Sublime est le plus largement trouvée. Les postmodernes sont fascinés par les paysages dégradés de fête, de kitsch, les séries télévisées, les publicités, les motels de 'dernière passe' ou de Hollywood dans des séries B, la 'paralittérature'.... Ces éléments sont incorporés dans la propre essence du postmodernisme. Preuve en ait le personnage créé par Almodovar : Patty Diphusa qui est une star de porno. Ce n'était pas le but initial, mais l'ensemble s'est vite convertit en œuvre littéraire à part entière. Dans le cas de l'art plastique, la postmodernité se complet dans les références de R. Lichtenstein ou de Andy Warhol. Ce dernier, chef de file du pop art, marqua les esprits lors de son passage à Madrid en 1983. Il fut emblématique pour l'évolution artistique des peintres de la Movida. Non pas dans la reprise de publicités détournées, mais plus généralement, grâce aux œuvres reposant sur l'imaginaire populaire (marques, stars, clichés, etc.). Le fait de prendre Marilyn Monroe comme effigie, de la transformer dans sa propre image est totalement symptomatique. Par ailleurs, en connaissant la vie personnelle de ces personnages, on observe un certain déclin des affects. C'est-à-dire des cas d'autodestruction, de fins prématurées, l'expérience des drogues... La movida n'a pas échappé aux mailles de ce filet de perdition.

La seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est marquée par l'explosion de la culture de masse. Le cas de l'Espagne est impressionnant. Puisque privée antérieurement, elle est

---

<sup>50</sup> Editorial, *Madrid 1984: ¿La posmodernidad?* in *La Luna de Madrid*, N°1, novembre de 1983, pp.6-7

avide d'informations. Les informations peuvent être totalement rationnelles (événements, vie culturelle en Espagne et dans le monde).

« A Madrid, tous les phénomènes ont pu être vu en un temps record. La ville a intériorisé et dilué en elle-même toutes ces expériences comme le faisaient les villes de l'Ouest: improvisant, apprenant et copiant avec une vitesse vertigineuse. Provoquant, comme une rapide digestion, le délire. Une image fausse et ludique du monde.»<sup>51</sup>

Cette 'image fausse et ludique' est intéressante. En effet, dans la logique postmoderniste, on précisera que ce n'est pas la transmission du savoir qui prime mais plutôt la performance. Cette performance développe des énergies innovatrices. Celles-ci poussent à l'information parfaite (la leur) car elle incarne le nouveau savoir. Cela conjugué à l'industrie des médias. Frédéric Jameson l'expliquera bien. Dans les sociétés postmodernes, on assiste à une accélération des cycles du style et du goût, aidée par le pouvoir toujours plus fort de la publicité et des mass médias. L'Espagne plonge simultanément dans la culture de masses et dans la culture médiatique. L'art sera relayé par la télévision (émissions : *Trazos, Imagenes, Edad de Oro*). Elle récupère la contemporanéité à grande vitesse. Pourtant, ce bouleversement ne suggère pas qu'un simple aspect pratique, matériel. « Le changement d'une morale traditionnelle à une moderne est lent, difficile. La technologie s'importe, ce changement là est rapide, mais la morale qui porte ce même changement est difficilement importable.»<sup>52</sup> La spirale est lancée : c'est l'influence et l'affluence constantes des médias. Ils seront relégués comme formes culturelles à part entière. Les codes s'embrouillent pour aboutir à ce que le contexte culturel se confonde avec le socioéconomique. Ces changements de comportements sociaux fondent l'imagination collective. D'ailleurs c'est ainsi que certains artistes de la Movida se servent des médias comme support de création. Dans la suite de notre étude, nous analyserons la vidéo-crédation de El Hortelano intitulée *Koloroa*.

Parmi les nombreuses théories accumulées au sujet de la postmodernité. On en retiendra une particulièrement adaptée à la Movida. On rappellera la rupture épistémologique dont parlait Lyotard. Par leurs comportements, ses protagonistes

---

<sup>51</sup> Editorial, *Madrid 1984: ¿La posmodernidad?* in *La Luna de Madrid*, Op.Cit.

<sup>52</sup> *Postmodernism or the Cultural logic of Late Capitalism*, in *New Left Review*, N°146 (07/08/1984), pp. 53-92.

ont développé une théorie de l'être : l'ontologie.<sup>53</sup> Paradoxalement, l'ontologie trouve ses repères grâce à la fiction. L'oeuvre d'Ouka Lele est une création complète d'un monde fictionnel. La réalité photographique est déjà déformée par la mise en scène, altérées les couleurs peintes suggèrent un monde fantaisiste. Les références au monde réel en sont troublées. L'être humain se trouve confronté à son rapport avec celui-ci. Cette escapade peut se justifier si nous considérons l'histoire passée espagnole.

« Nous sommes un pays géographiquement périphérique, un pays qui opte pour la contre-réforme et qui reste en conséquence, à la marge de l'empirisme, du rationalisme. C'est-à-dire sans tous ces ingrédients qui permettent la culture moderne (...). Nous sommes enfin arrivés à la révolution industrielle quasiment avec Franco. Cette dure réalité explique les choses.»<sup>54</sup>

Dans le contexte immédiat post-franquiste, la notion du temps est à envisager avec précaution. Quel est le rapport à l'historicité ? Le postmodernisme utilise le présent de façon détournée : en rendant la culture immédiatement présente. Si la génération de la Movida se basait sur une culture préalablement affaiblie du fait de la dictature passée, alors la conscience de leur propre présent semble difficilement gérable. La notion de culture semble également périlleuse. Il fallait retrouver ces deux repères fondamentaux en fournissant un effort colossal. La solution rapide à cet effort fut la non conscience du moment vécu. C'est seulement en sachant qu'ils étaient enfin libres, qu'ils ont agi pulsionnellement. Le passé a été occulté grâce à la conscience de la liberté retrouvée. Et la culture s'est enrichie grâce au vecteur instinctif. En ses rapports avec le temps et la culture, la Movida serait une autolégitimation dans un esprit auto conscient pur. Mais cela s'est produit dans les tous premiers temps, lors de l'inédite démocratie. Le changement initial paraît radical. La prise de conscience du moment-clé entraînera pour certain une volonté de nommer et de théoriser le phénomène. Nous nous situons alors en 1983 :

« Soyons ambitieux, demandons l'impossible. Les vieux circuits mondiaux qui manoeuvrent le commerce de la création, de l'art et de l'esthétique sont, malgré eux, attentifs au processus. (...) Quelque chose a été surmonté. Pour la première fois,

---

<sup>53</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London and New York, Routledge, 1987.

<sup>54</sup> J.L. Pinillo, in *El Pais*, 14/08/1994

nous passons d'acheteurs à offrants. Le modernisme a été l'initiative créative, le postmodernisme consiste simplement à gagner de l'argent avec. En plus : soyons joyeux dans un présent douteux, enivrons-nous tout en gardant l'esprit, sans que l'on se moque de nous. Depuis lors, c'est tout ce qui nous est arrivé. »<sup>55</sup>

La tendance est de relier le postmodernisme avec la société capitaliste post-industrielle des années soixante-dix. (Cela pourrait être remis en cause, mais là n'est pas le sujet). L'Espagne de la Movida entre parfaitement dans un contexte de libéralisation global. Une ouverture prochaine à l'Europe supposait un niveau d'investissement conséquent. Si nous prenons en considération l'affirmation de Baudrillard: « Le capitalisme accapare tout le réseau de forces sociales, sexuelles et culturelles, n'importe quel langage ou code. »<sup>56</sup> On discerne parfaitement que la Movida fut un ensemble de codes. Ses codes se sont finalement démocratisés. Elle put alors perdre de sa dynamique initiale (authenticité) lorsque le gouvernement s'intéressa de très près au phénomène. On peut se demander quelles étaient les véritables fins du gouvernement ? L'Espagne avait besoin d'une nouvelle image à exporter, d'une image moderne attrayante. Il est normalement reconnu que la postmodernité permet une réhabilitation et une diffusion de la politique culturelle, mais elle s'établit alors de façon neutre. Dans le cas spécifique de l'Espagne, cette neutralité est sérieusement remise en doute. Si « l'invention naît toujours de la dissension »<sup>57</sup>, la progressive stabilité politique et financière du pays fut-elle cause de la volatilisation de la Movida ?

---

<sup>55</sup> In *La Luna de Madrid*, N°1, Op.Cit.

<sup>56</sup> Edition espagnole: J. Baudrillard, *La posmodernidad*, Barcelona, Kairos, 1985.

Edition française: J. Baudrillard, *Masses et postmodernité*, Quebec, Presses de l'Université Laval ; 1986.

<sup>57</sup> Op.cit. ouvrage J.F.Lyotard

## **La création dans la Movida Madrilène**

### **Iconologie**

#### **Éléments urbains**

La ville influencera considérablement la création plastique. Ce contexte urbain est à envisager en fonction de sa structure particulière. C'est-à-dire en partant du général (plan infrastructurel de la ville de Madrid), en passant par ses lieux clés, et en finissant par les détails matériels et humains. Suivant l'évolution de cette organisation, nous développerons des exemples précis.

L'iconologie qui concerne le plan infrastructurel de la ville, permet de mettre en relief des bâtiments de Madrid.

Ouka Lele utilisera Madrid comme source d'inspiration. On pourra découvrir des prises de vues reflétant les ambiances urbaines spécifiques à la capitale espagnole. Celles-ci seront détournées suivant l'imagination propre à l'artiste. La photographie intitulée *Madrid* réalisée en 1984 pour la revue *Cambio 16* est en cela intéressante. L'iconologie de la photographie surprend. En effet, on voit une femme aux pommettes rougies qui sort d'une boîte en carton une pièce de viande fraîche. L'image se fixe sur cet instant qui pourrait être totalement publicitaire. La jeune femme exhibe un sourire éclatant. C'est une scène d'ensemble avec une mise en situation et un décor proches du théâtre de l'absurde. Le rendu esthétique est renforcé par l'arrière plan qui n'est autre qu'une vue de Madrid (édifice Métropolis). La ville est théâtralisée par la présence d'un rideau rouge gonflé par le vent. Le thème urbain est vu à la fois avec dérision et tendresse. Cette ambivalence donne de l'impact à l'image.

« Elle me regarde de face, pour moi, c'est Madrid, derrière les rideaux on voit, voilée de blanc, la Gran via et ses voitures et un de ses anges qu'il y a sur les toits de Madrid. (...) Au fond, un autre rideau d'une autre fenêtre voltèrent et se remplit de reflets, de cette lumière qu'il y a seulement à Madrid à midi. Et entre cette odeur délicieuse, fraîche, intime, enfantine, comme de rue polluée. »<sup>58</sup>

Ce *texto-boceto* (texte esquisse), explique la vision voulue par Ouka Lele. *Madrid* est une photographie emblématique de l'époque. De par son titre qui évoque une ville

---

<sup>58</sup> Texto-boceto datant de 01/06/1984 de la photographie *Madrid*, in *Ouka Lele, Fotografía 1976-1987*, Madrid, Ministerio de la Cultura, M.E.A.C., 1987.

prestigieuse, Ouka Lele propose une situation prêtant à sourire. Le sourire n'exclut pas la poésie. La poésie des images et du texte transmet un monde à part entière.

Si nous adoptons un angle de vue plus documentaire, on prendra pour exemples des monuments de Madrid qui ont inspiré des photographes. On peut se référer à deux images de cette époque qui passèrent à la postérité. Il s'agit d'une photographie de Juan Ramon Yuste, intitulée *Madrid me mata*.<sup>59</sup> L'édifice 'le Capitol' symbolise le cœur même de la capitale espagnole. La prise de vue est simple et percutante. L'autre photographie de Felix Lorrio date du 2 mai 1976. Elle a été prise sur la place *del 2 de mayo*. Elle représente les fêtes du quartier de Malasaña. On voit des jeunes nus perchés sur le monument de la place. La fête est alors à son comble.

Ouka Lele prendra également possession d'un monument de la ville avec sa photographie *Rappelle toi Barbara*. Nous voyons un monument architectural, symbole de Madrid : la fontaine Cibeles. Le sujet urbain est explicite : palais des Communications, porte d'Alcala, gratte ciel, voitures. Cette réalisation date de 1987, ce qui nous éloigne des dates clés de la Movida. Pourtant, on pourrait voir dans cette photographie une œuvre ultime, clé du mouvement. En effet, en premier lieu nous pouvons voir l'évolution institutionnelle. Ouka Lele proposa ce projet à Tierno Galvan, qui lui en facilita la réalisation. Le temps de l'installation, on empêcha les voitures de circuler. En second lieu, on observe que de nombreux protagonistes de la Movida participe à cette photographie. Ce qui nous conforte dans l'idée de l'œuvre commune. En troisième lieu, nous pouvons préciser que Cibeles est la 'déesse' désignée de Madrid. Ouka Lele rend ainsi un double hommage : à la déesse de la fertilité, la Magna Mater, et à Madrid. Le propos de la photographie est celui du mythe d'Atalante et Hypomène que l'on trouve dans les *Métamorphoses d'Ovide*.<sup>60</sup> Atalante, fille du roi d'Arcadie, ne voulait aucun amant. Elle affirmait qu'elle ne se marierait qu'avec l'homme qui la battrait à la course. Dans la photographie, nous voyons autour de la fontaine les prétendants tués par flèche. Hypomène demanda conseil à Vénus qui lui recommanda de jeter trois pommes d'or ce qui divertirait Atalante et la ferait perdre. Il en fût ainsi. La photographie représente cette scène : Atalante a dans la main une de ces pommes. La présence des lions s'explique ainsi : lorsque plus tard, les époux eurent l'imprudence de profaner le bois réservé à Cibeles, cette dernière les punit en les transformant en lions. Ouka Lele se sert de la

---

<sup>59</sup> Qui servira de référence à la revue du même nom

<sup>60</sup> X 560-739, In *Les Métamorphoses d'Ovide*, Paris, Gallimard, 2005.

mythologie : Aphrodite est appuyée contre l'arbre magique, racontant cette histoire à Narcisse, on voit un cupidon qui symbolise la joie et l'histoire d'amour, il y a deux dieux Pan tel de mauvais génies (représentés par El Hortelano, par le musicien Kiko Veneno)... Ouka Lele se sert de Madrid comme support et ne nie pas l'influence directe.<sup>61</sup>

L'annonce de type publicitaire qu'elle fit pour sa première exposition reflète une préoccupation citadine. Le fait d'appliquer des affiches sur les murs de sa ville constitue une démarche active pour être 'au vu et au su' de tous. Le « Enfin à Madrid les photographies d'Ouka Lele ! » indique par ailleurs un ton fort humoristique.

Ceesepe aime à refléter les ambiances urbaines. Il dessinera des vues typiquement urbaines : *Gran Vía* (artère principale de Madrid), *Grand Rue*, *Capital de mis amores* = *Capitale de mes amours*. Dans *Golfo durmiendo*,<sup>62</sup> un homme dort sur un toit d'immeuble. Ses jambes sont suspendues en l'air. Un chat l'accompagne. C'est l'animal nocturne par excellence qui sublime le caractère madrilène. Tous deux sont entourés d'immeubles urbains dont chaque élément architectural correspond à une couleur. C'est un éventail de couleurs, alors que la scène est supposée se dérouler la nuit. Ceesepe magnifie sa ville. Le dessin *Golfo Durmiendo* correspond au premier plan du moyen métrage intitulé *Amor Apache*. Le protagoniste n'est autre que le photographe Alberto Garcia Alix.

Si on se réfère aux photographes de Madrid : « ils sont tous unis par le même sentiment pour les lieux qu'ils habitent, et ceci explique une caractéristique commune : loin du déracinement, ces photographes aiment Madrid en tant que ville, et photographient ce qui s'y passe, ce qui veut dire qu'ils font leurs autoportraits. »<sup>63</sup> Ils montreront l'agitation culturelle qui se déroulait sous leurs yeux. En effet, la photographie comme paradigme du concept de la postmodernité permet un témoignage direct et personnalisé. Il semble qu'Alberto Garcia Alix et Miguel Trillo soient les principaux observateurs de la transformation radicale de la rue. Par l'intermédiaire photographique, ils ont su montrer à leur façon les tribus urbaines. Tels des anthropologues, ils ont réalisé des portraits mettant en relief les

---

<sup>61</sup> Entretien du 05/04/2005

<sup>62</sup> Dessin en lien avec le moyen métrage *Amor apache*. Moyen métrage *Amor Apache*, direction : Ceesepe, production : TVE 'la Edad de Oro', 16 mm, 45 min, 1984.

<sup>63</sup> O. Berdugo, in *El Pais*, 10/12/83



particularités de la jeunesse de la Movida. Garcia Alix travaille le noir et blanc. L'influence de la musique rock est récurrente (personnes caractéristiques, motos, tatouages). Lorsqu'il travaille dans la rue, il insiste sur la structure et la profondeur de celle-ci. Que se soit un contexte urbain ou une prise en intérieur, ses portraits font ressortir chaque personnalité. Dans les photographies couleur de Trillo, les éléments urbains sont utilisés comme supports pour mettre en relief les portraits des dites tribus. Par ailleurs, ses photographies prises lors des concerts, constituent une véritable base documentaire. Elles transmettent davantage l'idée d'éphémère. On voit les 'tribus' se mouvoir dans les lieux clés de Madrid. Durant la Movida, de nombreuses salles de concerts apparaissent. Elles connurent des succès fulgurants. La salle du *Rock Ola* est un bon exemple « En pensant à cette époque, le lieu le plus représentatif et où, surtout, on passait le plus de temps, était le *Rock Ola*. (...) C'était comme la grande université de ces années-là, quelque chose qui reflétait ce qui se passait dans le monde. (...) L'époque du *Rock Ola* fut d'une créativité que l'on n'a pas pu atteindre de nouveau.»<sup>64</sup> Son existence fut de courte durée mais « ce furent quatre années (1981 à 1985) d'un règne indiscuté comme centre névralgique des nouvelles vagues, post-modernités et movidas madrilènes de tout type.»<sup>65</sup> La salle le *Marquee* était attenante au *Rock Ola*. Ses propositions musicales étaient encore plus alternatives et moins commerciales. Bien sûr, il avait la sala *Sol* qui accueillit tous les groupes du moment. Puis d'autres comme *el Jardín, la Carolina, el Universal, Eligeme...* A cela il convient de rajouter des bars qui présentaient également des groupes de musique. On citera l'emblématique *Via lactea*. La spontanéité des photographies de concerts a l'avantage d'informer sur l'esthétique correspondante. Les dessins permettent une certaine parabole, tout du moins ils permettent d'ajouter une imagination descriptive. Dans *Vicios Modernos (Vices modernes)*<sup>66</sup> publié en 1978, Ceesepe s'inspire directement et librement des faits urbains. Il oublie toute censure. Le propos général du recueil est licencieux. Ici, Ceesepe accumule la présentation des vices dans une Madrid postmoderne. Les scènes se déroulent généralement dans une discothèque où se côtoient ses amis (musiciens entre autres) réels et fictifs. Il montre franchement la consommation des drogues, le travestissement, des scènes sexuelles, le suicide... Cette particularité est soulignée par

---

<sup>64</sup> P. Almodovar, in SSV, Op.Cit., p. 215

<sup>65</sup> P. P. Minguez, in Sur Exprés, *Rock Ola: algo mas que un club*, Madrid, 1987.

<sup>66</sup> 'Vicios modernos': *Star*, N°35, avril de 1978 ; *Star*, N°38, julio de 1978.

un dessin détailliste. Le style est simple mais d'autant plus percutant. Ceesepe juxtapose des lignes et fait nuancer ainsi les couleurs. Le rendu est très expressif et dynamique.

La Movida avait ses représentants clés. Ceesepe était considéré par quelques uns comme « le roi de la nuit madrilène, le peintre sublime du sordide, de la violence et des grands sentiments.»<sup>67</sup> Il illustre les ambiances urbaines grâce aux lieux de rencontres, de réunions. Le café est un lieu privilégié pour sa peinture figurative : *Café de Madrid, de la Havane, de Paris*. Il peut ainsi présenter des scènes de couples, des musiciens, ou suggérer des jeux de séduction (*Amours apaches, Les jaloux (...)*). Une caractéristique de Ceesepe est la transcription des mouvements et des gestes de la danse. Il y a des scènes évidentes où les personnages dansent dans des bars, des clubs : *Pas renversé, Carolina, Soirée dansante (...)* Dans l'agitation de la foule dansante, des drames peuvent se dérouler : *Meurtre sur la piste de danse, L'assassin en rose de Luis Mejia*. Les personnages dansent sur des places, de préférence la nuit : *La danse du sabre, Cours de danse place Komsomolskaia*. Il existe d'autres scènes sans danse effective, mais où les personnages en donnent l'impression.

Nous avons vu la représentation de la ville par le biais de sa structure, par ses lieux et par ses habitants. La réflexion sur l'importance de la ville dans la Movida révèle enfin de compte un jeu très sensuel. Les protagonistes de la Movida ont pris possession des lieux, ils se 'fondent' dans la ville. Elle est une obsession. Ils jouent avec elle et en elle. La représentation de celle-ci semble alors inhérente à leurs modes de vie. « Il y a un certain orgueil à habiter le lieu que tu habites, et ce n'est pas convenable : on ne se sent plus soi-même, car on s'est métamorphosé en ville... »<sup>68</sup>

La ville influence les comportements humains. El Hortelano insistera sur ce phénomène dans son premier ouvrage : *Europa Requiem*, publié en 1978.<sup>69</sup> On peut considérer cet ouvrage comme une métaphore de la ville. Madrid est ici une référence extrapolée. L'iconographie s'inspire librement de l'ambiance urbaine. El Hortelano construit des personnages inquiétants qui se fondent dans le paysage

---

<sup>67</sup> Ceesepe, *El difícil arte de la mentira*, Madrid, Ed. Arnao, 1986, p.13 [en français dans le texte]

<sup>68</sup> Auto-entretien de P. Almodovar, *La Luna de Madrid*, N°2, décembre de 1983

<sup>69</sup> El Hortelano, *Europa Requiem*, Barcelona, Pastanaga Editors, 1978. Cf. annexe

urbain. Sur la couverture, le pape (personnage principal ici) présente les caractéristiques physiques dominantes des personnages qui suivront : un assemblage métallique en guise de tête, deux grands yeux noirs globuleux, des orifices ovales latéraux en guise d'oreilles, un masque à gaz en guise de nez. A ses pieds, on distingue une foule compacte. On ne voit que leurs yeux, leurs têtes sont lisses comme des œufs. Le décor est totalement urbain : deux immeubles au premier plan, et une suite d'édifices.

Enrichi par ses divers périples à travers l'Europe, El Hortelano a rapporté ses impressions. Des propositions qui semblent de prime abord quotidiennes, se transforment ensuite en vision fantasmagorique. En prenant l'exemple du métro, El Hortelano propose un discours radical. Nous voyons une vue extérieure puis une vue intérieure de ce transport public. Le citoyen-narrateur pense : « La bête métallique avance, et nous dedans comme des bêtes...comme des bêtes de cirque ». Lorsque ce dernier souhaite distraire les voyageurs : ils se renfrognent davantage. L'intérieur du wagon se remplit d'eau, on ne voit que les yeux et les crânes des personnes. Le protagoniste est attrapé par un vigile. Sur la dernière vignette : une vue de nuit avec étoiles et immeubles, on le voit planant en fœtus, il vomit des poissons. Une foule compacte le regarde, une des personnes le montre du doigt. Chaque dessin est explicite. Ici, on ressort des éléments récurrents : le wagon métallique, les têtes, les poissons, l'eau. La bonne humeur du protagoniste est réprimée par des arguments féroces : une lame de rasoir puis les harpons du vigile. El Hortelano transmet l'idée suivante : l'imaginaire est dédaigné face à la pression urbaine. L'expression privilégiée est celle de se taire, de se résigner.

Nous retiendrons une autre vignette signalant la détresse causée par la ville. On voit un mur de brique, avec un hublot et une fente pour insérer de la monnaie ; puis un personnage aux mêmes caractéristiques que le précédent, sauf que sa tête est un assemblage de brique (conformité totale avec l'élément urbain). L'homme longe ce mur, intrigué. Il met de la monnaie et voit à travers le hublot : un coucher de soleil romantique, des palmiers, du sable et des notes de musique. Un paradis terrestre qui est inaccessible. Le protagoniste repart encore plus désappointé qu'à son arrivée.

Dans le souci de renforcer l'idée de folie, El Hortelano donne vie aux éléments quotidiens. Par exemple, il imagine que les feux signalétiques prennent leur vengeance. Encerclés, les citoyens sont obligés de fuir, agglutinés en grappe pour atteindre le ciel. « Waouh ! Madrid est devenue folle. Les feux prennent leur

vengeance et les gens fuient en grappes jusqu'au ciel ». C'est un observateur naviguant dans une bulle qui le constate. Il semble prévenir que malgré la foule et malgré la résolution de fuir ensemble : l'Homme reste seul.

Dans cet ouvrage, El Hortelano propose clairement des vignettes d'humour sarcastique. Ce sont des remarques acerbes sur la nouvelle société. La Bande dessinée facilite une mise à distance, la dérision l'emporte. L'artiste dévoile déjà des impressions qui ne feront qu'augmenter à l'avenir : celui du mal-être dû à la ville.

En 1980, El Hortelano réalise une vidéo création : *Koloroa*. C'est un journal télévisé impossible qui renforce l'idée expliquée antérieurement. L'artiste concrétise ses réflexions sur les médias de masse et sur la turbulence de la ville. L'hystérie latente est ici mise en images. El Hortelano transcrit un monde en ébullition, où les personnes ne savent plus orienter ni leurs corps, ni leurs esprits. Des fous circulent dans la ville agitée. On retrouve des éléments récurrents de ses tableaux : avions, mappes mondes, montres, feux de croisement, coiffures étonnantes... El Hortelano s'interroge sur la notion du temps dans une société en pleine mutation. La ville semble ôter tout sens commun aux citoyens.

La Movida a été garante d'une sociabilité foisonnante. Le thème de la fête est bien sûr repris car il est inhérent au phénomène. Dans *Europa Requiem* de El Hortelano, on voit l'évolution du protagoniste. Celui qui était seul dans la ville, incompris de ses compatriotes, se retrouve à la fin de l'ouvrage à faire la fête avec d'étranges inconnus. Ils se réunissent « entre rires et larmes » et chantent « en voyant mourir l'Europe. » Le dessinateur propose en fin de compte une vision passionnelle de la ville. Les événements qui s'y déroulent affectent les émotions de l'humain. Le dessin permet une certaine exagération. La photographie informative permet de contrebalancer cette position. La vie culturelle Madrilène n'est donc pas en reste. Nous avons déjà abordé le cas des concerts. Si on insiste sur le caractère documentaire, on prendra l'exemple de Luis Pérez Minguez. En effet, à cette époque, il réalisa de véritables reportages photographiques lors des vernissages d'expositions. Même là où le sérieux serait de mise, Luis Pérez Minguez n'hésite pas à s'amuser. Il apparaît entre les invités ou les artistes du vernissage. La

photographie lui sert de témoin.<sup>70</sup> On retrouve la notion d'amusement dans des photographies esthétiques. Celle d'Ouka Lele intitulée *Diplomacia* est la couverture du premier numéro de *La Luna*, avec en titre *Madrid : 1984 ¿La Posmodernidad ?* La scène : un papier rouge tapisse l'arrière plan, un jeune homme en déchire un bout. Il présente d'un geste de la main sa découverte : une bouche exagérément souriante symbolisant la diplomatie. Comme dans sa photographie *Madrid*, Ouka Lele utilise ces éléments : le sourire, la couleur rouge théâtrale, le geste publicitaire, le titre évocateur de notoriété. Ce discours photographique les tourne à la dérision. Nous comprenons que le concept de postmodernité propose cette juste distanciation. La ville est prétexte au jeu entre le spectateur et l'artiste. Sur un ton humoristique, le contexte urbain animera des créations de tout type. Il semblerait que la Movida joue mais aussi se joue de la ville pour la dédramatiser.

### **Expressions typiques de la jeunesse**

L'étude d'un phénomène de masse passe inévitablement par la compréhension des caractéristiques des personnes le constituant. La création de la Movida est donc inséparable de son environnement humain. On retiendra que dans son ensemble, les protagonistes de la Movida étaient jeunes (entre 14 et 35 ans). La population juvénile a des caractéristiques bien définies. Situés dans le contexte de la Transition Démocratique, nous pouvons mettre en relief leurs traits spécifiques. Différentes définitions de la Movida s'accordent avec la mentalité juvénile. Par exemple, Manuel Casado Velarde la commente ainsi : « activité motivée par l'enthousiasme ou par la réprobation, par l'aventure et la confusion. »<sup>71</sup> Ces mots sont propres à la Movida, et ils définissent également parfaitement la jeunesse. Il en ressortira une expression créatrice typique. Le narcissisme de la population juvénile est un facteur déterminant. Anne Lenquette explique la Movida ainsi : « narcissisme, frivolité impavide, inconscience. »<sup>72</sup> Ces attitudes en transmettent très bien l'esprit. Le terme de narcissisme passe par la recherche de soi-même. Il est abordé dans le contexte

---

<sup>70</sup> Dans tous les événements de ce type: expositions d'artistes nationaux, jusqu'à la venue de Warhol.

<sup>71</sup> M. C. Velarde, *Lexico e ideología en la lengua juvenil, Comunicación y lengua juvenil*, Madrid, éd. Fundamentos, 1989, p.175.

<sup>72</sup> A. Lenquette, *Nouveaux discours narratifs dans l'Espagne Post-Franquiste : 1975 – 1995*, Paris, L'Harmattan, 1999.

espagnol du post-franquiste. C'est-à-dire dans une période effervescente de reconstruction collective. Ajoutée aux caractéristiques des jeunes, cette double recherche accentuait sa particularité. Il faut la conjuguer à la notion de *pasota* (indolent). Le sociologue espagnol Amando de Miguel explique ainsi ces termes : « Le *pasota* est une contraction barbare de passif [*passivo*] et idiot [*idiota*], celui qui 'se moque de tout' pour rester avec sa seule intimité, sans participer à la vie publique (...). Le *pasota* est la culmination de ce processus par lequel on perd le sens de la chose publique et par lequel la rencontre avec le moi devient l'objectif central de la vie. Cette « égoïté » [*yoidad*] est la moelle de la relation narcissique ».<sup>73</sup> Ici, on met en évidence une contradiction de la Movida. L'ego débordant est constamment relié à un esprit commun. La population juvénile est motivée par une certaine inconscience, par un désir de découvertes qui la surpassent. Ces facteurs sont véritablement moteurs de créations. La Movida est en cela symptomatique

Les créations spontanées reflètent bien la mentalité de la population juvénile. On retiendra le rôle de la musique rock et de la bande dessinée. Une expression typique de cette jeunesse fut également celle du monde des drogues. On n'échappe pas au stéréotype : 'sexe, drogue et rock'n roll' et de tout ce que cela suggère. Pris dans le contexte de la création plastique, les drogues eurent une certaine influence.

La culture rock préfigure un hédonisme brutal, d'excitation et de danger. Elle est proche de la population juvénile qui vit dans un présent perpétuel. La jeunesse de la Movida fait face à un passé qui ne mérite pas d'être rappelé, et à un futur qui n'a aucune garantie d'arriver tel et comment il était imaginé. On comprend facilement que ces notions soient en parfait accord avec le contexte post-franquiste. Le rock rejette les valeurs sociales établies. Au sein d'un milieu à majorité prolétaire, il se situe dans des sociétés urbaines. Ainsi, l'intégration à la culture rock fut un véritable défi. Car récemment affranchi d'un Etat paternaliste, la jeunesse dû trouver sa place. Elle eut à s'affirmer dans une société aux valeurs sociales fort présentes (religion, ruralité). La musique rock communique de façon directe et aisée. Elle parvient facilement à toucher un certain public demandeur. Dès lors, l'Espagne voit

---

<sup>73</sup> A. de Miguel, *Los narcisos*, Barcelona, ed. Kairos, 1979. p.83.

de nombreux groupes se constituer. Des reprises de groupes connus anglo-saxons furent arrangées à la manière espagnole.<sup>74</sup>

Les maisons de disques luttent entre elles pour éditer le premier disque de musiciens qui savent à peine jouer...Les groupes surgissent de toute part avec un esprit rock diversifié. A chaque typologie correspond une étiquette précise : les pop, les mods, les glam rock, les punks, les heavies, les New Wave....Les influences américaines et britanniques se font ressentir. On pourra citer: Lou Reed au temps du Velvet Underground, David Bowie, T-Rex, Marc Bolan, Roxy Music, the Rolling Stones ou encore Iggy Pop and the Stooges.<sup>75</sup> En somme, l'inspiration se trouve dans le répertoire basique du rock (situé entre les années 50 et 70). Ce sont des années de découvertes. Les essais musicaux seront de qualités diverses. On privilégiera essentiellement l'épanouissement musical. On établira progressivement l'identité moderne de la culture rock espagnole.

La jovialité espagnole s'intègre dans la musique. Même le punk qui suppose une certaine agressivité, apparaît avec moins de rage et plus d'humour. Il s'éloigne des conflits politiques. C'est une parodie, tant sur le contenu - paroles - que sur la forme – mise en scène, déguisements.<sup>76</sup>

La chanteuse Alaska débuta sa carrière à l'âge de 14 ans dans un groupe nommé *Kaka de luxe*. De part sa composition, le groupe assurait une image décapante et éclectique.<sup>77</sup> Il semblerait que l'image donnée : style vestimentaire, connaissance de la culture rock, sont les éléments qui importaient le plus. On retiendra que la Movida a vitalisé plusieurs typologies de rock. Le cas du phénomène punk est intéressant. En effet, il apparaît avec l'essor du superflu ajouté à un esprit de rébellion. Le *No Future* anglais est repris au goût espagnol par un *Todo Vale* ou *Vale Todo* (Tout se vaut). Cette expression est symbolique, significative de la société post moderne. Par

---

<sup>74</sup> Polémique du groupe 'Las Vulpess', reprise de *I wanna be your dog* (*Je veux être ton chien*) d'Iggy Pop, traduit par *Me gusta ser una zorra* (*J'aime être une garce*).

Cf. in '*El Pais*', articles du 1<sup>er</sup>, 2, 3, et 4 mai 1983.

<sup>75</sup> Des influences sont davantage 'punk' avec: Los Ramones, Siouxi and the Banchees, The New York Dolls, The Sex Pistols, The Clash...Mais aussi des formes plus 'classiques' de rock en passant d'Elvis à The Who, The Kinks, The Beatles ou Simon and Garfunkel.

<sup>76</sup> On pourra citer quelques exemples : '*Pero qué público más tonto tengo*' ('*Mais j'ai un public tellement bête*'), du groupe *Kaka de Luxe* / '*Hay un hombre en mi nevera*' ('*Il y a un homme dans mon réfrigérateur*') de *Glutamato Ye Ye* / '*La rebelión de los electrodomésticos*' ('*La rébellion des appareils électro ménagers*') de *Alaska y los Pegamoides* / '*Monja jamón*' ('*Religieuse jambon*') de P. Almodovar y Mc Namara (...)

<sup>77</sup> Un de ses membres l'explique : «Manolo était l'élément pervers qui réunit l'attitude punk d'Olvido, le Ramonisme de Nacho, le heavy de Sir Henry, le snobisme élégant de Carlos et mon image d'excentrique. Avec Manolo, et cela ils le savaient tous très bien, arriva le scandale. » F. Márquez dit El Zurdo in *La revolución pop*, Jesús Ordovás, Madrid, éd. Calamar, 2003, p.16.

ailleurs, les deux signes identitaires : l'indolence et la provocation (vestimentaire et sexuelle), ne sont pas s'en rappeler le personnage du dandy du XIX<sup>e</sup> siècle. En effet, par cette préoccupation esthétisante et cet esprit de rébellion sociale, les punks et les dandys sont souvent comparés à juste escient. Par leurs idées et leurs propositions, les dandys ont participé à l'enrichissement de certaines sphères de l'art et de la culture. Dans le cas de la Movida, la situation est plus complexe. L'esthétique punk est une expression de rébellion qui sera en quelque sorte retranscrite dans la création de la Movida. Mais elle se réalisera de façon inconsciente, et sera mêlée à d'autres esthétiques phares.

Les médias obtinrent un rôle très important. Ils facilitèrent la découverte des nouveaux groupes et l'évolution générale de pensées. La radio est le média par excellence. On pourra citer l'importante émission *diario pop* de Jesus Ordovas. La musique est prétexte à une multitude de revues (*Disco Exprés, Ajoblanco, Star...*) Des fanzines se consacraient à l'actualité musicale (*Radical FM, Banana Split, PeneTraccion, Esto no es Hawai...*). On comprend l'interaction continue entre la musique et le dessin avec, à titre d'exemple, la couverture du fanzine *Radio R3R* réalisée par Ceesepe. Sous le sceau de la liberté totale, une émission qui sut réunir arts plastiques et musique fut *la edad de oro* (l'âge d'or). Elle était présentée et dirigée par Paloma Chamorro sur TVE.<sup>78</sup> Cette émission fut si intensive – organisation générale, polémiques - qu'elle fut de courte durée : de 1983 à 1985. C'était un direct, hebdomadaire. Des groupes nationaux et internationaux y chantaient. Les chansons étaient entrecoupées de reportages et d'entretiens avec les artistes musiciens et plasticiens. Chamorro confirme que le climat était amical «J'ai toujours essayé de me faire amie des artistes dont j'admire le travail. Je l'ai fait avec Dali, c'est comme cela que j'ai réussi à l'interviewer, et avec Mapplethorpe, des personnes avec qui je me sentais véritablement amie. Et avec Carlos Berlanga ou Barcelo il s'est passé exactement la même chose.»<sup>79</sup> Le programme dut s'interrompre à la suite de plusieurs plaintes (interne et externe).

Un programme de télévision s'affirma dans l'esprit de l'époque *la bola de cristal* (La boule de cristal). La présentatrice n'était autre que la chanteuse Alaska, vêtue en

---

<sup>78</sup> Televisión Española

<sup>79</sup> P. Chamorro, in *Alaska y otras historias de la Movida*, Rafael Cervera, Madrid, De Bolsillo, 2003, p. 332.



'rock-sorcière'. Elle présentait des groupes de musique, des documentaires et des séries. Les marionnettes appelées *electroduendes* (electro-lutins) parodiaient l'histoire contemporaine. «Le cri de 'Vive le mal, Vive le capital' fut en gros la philosophie de *La boule de cristal*. Le programme avait toute une esthétique de la Movidia (...) »<sup>80</sup> Cette émission marqua l'esprit des plus jeunes de l'époque.

Il est nécessaire d'avoir bien en mémoire le rôle conféré à la musique. En effet, il induit un état d'esprit dans la création purement plastique. A analyser la Movidia dans son ensemble, on se rend compte quelles ont été les disciplines privilégiées. La Movidia ne couvre pas tous les domaines, du fait de sa spontanéité et de sa rapidité temporaire. Suivant le contexte et cette notion de temporalité propre, nous savons quelles formes de créations ont été envisageables. Nous venons d'appréhender le cas de la musique rock. Ces spécificités correspondent aux besoins et aux envies de la jeunesse. Tout comme la bande dessinée, cette seconde discipline privilégiée que nous allons aborder maintenant.

Le mouvement avait déjà commencé bien avant que son nom n'ait été trouvé. On dit également que la Movidia aurait débuté à Barcelone. Avant les discordes du pays catalan, il était reconnu que Barcelone avait une vie culturelle plus active qu'à Madrid. « Barcelone était le centre de tout et c'était l'endroit où tout le monde voulait aller. En Catalogne, au lieu d'avoir cinquante malheureux comme nous, il y en avait deux mille. Et en règle générale, c'était des personnes très bourgeoises. Barcelone avait le marché. (...). Madrid a toujours été plus sauvage.»<sup>81</sup> Dans le cas de la bande dessinée, c'est à Barcelone que le premier collectif s'est monté. *El Rollo* était une équipe active très influente de dessinateurs (comme Nazario, El Mariscal). A Madrid, au Rastro (grand marché de Madrid), on peut trouver les origines de la dite Movidia en 1976. Le début du phénomène est en partie dû à des jeunes qui vendaient leur presse marginale.<sup>82</sup> Ils s'inspiraient du phénomène qui avait lieu à Barcelone. Ils créaient eux-mêmes leurs revues et les vendaient sur ce marché. Les dessinateurs employaient des ruses de fond et de forme. Pour le lecteur habitué, ils pouvaient

---

<sup>80</sup> Lolo Rico, in *Revolución Pop*, Op.Cit., p. 57.

<sup>81</sup> A. G. Alix, in *SSV*, Op.Cit., p. 154.

<sup>82</sup> Revues tel que *Star*, *Carajillon Vacilon*

transmettre en peu de vignettes, des messages clairs et percutants. Jusqu'en 1977, les dessinateurs devaient s'autocensurer face aux représailles.<sup>83</sup> La bande dessinée présentait un intérêt d'ordre initiatique incontournable. L'exemple de la *Cascorro Factory* renseigne sur l'esprit underground originel. Ses fondateurs : les dessinateurs Ceesepe et Nazario, et le photographe Alberto Garcia Alix ont débuté ainsi. Les premières histoires dessinées de Ceesepe sont violentes. Son protagoniste s'appelle Slober. Le dessinateur utilise des astuces pour se protéger de la censure. Mais en profite pour déchaîner sa propre violence dans la sublimation de ce personnage. Ce fou, à moitié chauve, vit des aventures invraisemblables dans des mondes oniriques, manquant de principes moraux. La paranoïa surréaliste se complait dans le sexe, avec toutes les variantes possibles (sadisme, viol, érotisme explicite...), et dans le domaine de la drogue (histoires qui peuvent servir de manuel d'initiation). On n'échappe pas aux références du Rock & Roll. Par exemple dans *Entra a mis sue os (Entre dans mes rêves)*, les songes de Slober sont des assemblages de photographies et de dessins de stars du Rock comme Neil Young, Lou Reed, James Taylor, Bob Dylan ou encore Jimmy Hendrix. Dans une succession de vignettes, Ceesepe se réfère aux mythes, à la culture populaire et la détourne par des fantaisies violentes. Slober incarne le parfait anti-héros, dangereux de surcroît. Par sa physionomie et par ses actes : il est laid. Dans un contexte toujours aussi psychédélique, Ceesepe le fait mourir. Sous l'effet d'un 'speed d'amphétamine', Slober se d fenestre. Le dessinateur passera progressivement à un autre concept.<sup>84</sup> Grâce à la bande dessinée, Ceesepe allait s'exprimer pleinement. C'est un cas exemplaire de manœuvre du trait et de la narration. Il se livra à ce type d'activité de 1974   1984. Il publia dans les revues *Rock Comix*, *Disco-Express*, *Purita*, *Nasti-Plasti*. Parallèlement et de façon croissante, il orienta ses préférences vers la peinture. Ceesepe réussira à reprendre le projet d'une revue phare *Carajillo*, et de réunir 80 pages de dessins d'auteurs madrilènes.<sup>85</sup> Dont ceux de Morera El Hortelano rencontré à son stand du Rastro (son futur complice lui demanda le numéro controversé de *Pira a Divina*). Dans ses bandes dessinées, Ceesepe suggère une forme de chronique de son temps. Ce qui fait sa force est la vision

---

<sup>83</sup> Cas de *Pira a Divina* de Nazario publiée en 1975, histoire trop compromettante qui causa des problèmes au dessinateur.

<sup>84</sup> Il sera amené à vivre d'autres aventures parano iques comme *Bragas y golpeandote*, *Star*, N 30, Novembre de 1976, pp. 56-61.

<sup>85</sup> 'A modo de peque o introducción', *Carajillo Vacilon*, *Los Tebeos del Rollo*, N 1, 1976.

déformée qui s'ensuit. Il reprend à son compte des images de stars mythiques, de la culture populaire. De cette idée initiale découle des situations improbables. Celles-ci peuvent être accentuées par des scènes brutales de sexe et/ou de drogues. En parallèle, Ceesepe propose une critique sociale (de l'industrie musicale, de la vie maritale rébarbative..). Il se fera témoin des 'bas fonds' urbains et du quotidien de groupes de musique rock. Il réalisera des dessins pour le fameux groupe d'Alaska : *Kaka de luxe*, et en représentera des objets caractéristiques de cette musique.

Le projet de la Cascorro Factory fonctionnera jusqu'en 1978. L'effervescence underground de Barcelone se transmet à Madrid. En tant qu'intermédiaire et acteur du phénomène, Ceesepe a un rôle important. En effet, si la bande dessinée marginale a commencé à Barcelone, elle a ensuite favorisé une impulsion particulière et nouvelle à Madrid. On peut penser que sa présence fut un des piliers fondateurs de la Movida. La réalisation de bandes dessinées a été un des premiers travaux en groupe. Le caractère underground se reflète dans le peu de moyen mis en oeuvre, un résultat trivial et plein d'impact. C'est loin des clichés élitistes qu'aurait débuté l'effervescence créative. Les bandes dessinées de la Cascorro Factory étaient réalisées sur du papier bon marché, les impressions étaient de faible qualité, le tirage très limité, sans numéro continu. L'évolution de la Movida est envisagée conjointement à celle de la bande dessinée. A partir de 1979, la diffusion du mensuel phare *El Vibóra* propose une dynamique supplémentaire. Des dessinateurs espagnols se feront connaître hors des frontières<sup>86</sup>. Plus tardivement, en 1983, une revue compilant des bandes dessinées fut créée par la Mairie de Madrid. *Madrid me mata* étouffa l'underground supposé. Ici, les tirages se faisaient en série, l'impression était bonne et le papier était glacé. Le changement est symbolique mais riche de sens.

Le terme la Movida est proche de la notion du *rollo* qui n'est autre que la mission de se procurer du haschich ou un peu de cocaïne. On comprend que cette tendance à l'addiction est principalement suivie chez la population jeune. Nous en avons déjà abordé les conséquences au sein de la Movida. L'usage des drogues ne reflète heureusement pas tout le travail exercé lors de cette période. Cette attitude n'était

---

<sup>86</sup> Le projet du cinéaste Almodovar : *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* naît à partir d'une demande de la revue *El Vibóra*. Initialement ce roman-photo s'intitulait *Erecciones generales*.

pas suivie par tous. Mais nous avons vu que cette réalité inspira une iconologie particulière. La drogue est parfois considérée comme un fil conducteur. Si le résultat n'est pas explicite (représentation), on ressent tout de même son influence dans la création plastique. Ici, on retiendra simplement deux exemples significatifs, dont les allusions sont directes.

Eduardo Haro Ibars est un des plus authentiques représentants de cette génération de jeunes espagnols qui s'aventurèrent dans la clandestinité anti-franquiste et qui expérimentèrent toutes sortes de drogues. Il sera avec Leopoldo María Panero, le premier poète espagnol qui écrira au sujet de l'héroïne. On retiendra un texte de divulgation publié en 1978 : *¿De qué van las drogas? (Et les drogues, comment ça se passe ?)* Il soutient qu'il n'y a pas de grandes différences entre la marijuana, l'héroïne et les moyens d'intoxication des masses.

L'usage de la drogue donne un cinéma plus expérimental. C'est ce rapport à l'expérimentation qui rapproche le cinéaste Ivan Zulueta de la Movida. Son film de 1979 : *Arrebato (Extase)* joue sordidement avec l'héroïne. Il raconte la passion malade pour le cinéma. C'est également l'histoire d'un amour insoluble mit en scène par des acteurs – schizophrènes. Son film sera difficilement reçu en Espagne. Zulueta se passionna pour l'héroïne. Ce qui lui vaudra de nombreuses cures en hôpital psychiatrique. Dans ce film, il transmet des aspects tragiques qui furent vérités pour certains protagonistes. Son cinéma n'était pas des plus politiquement correct pour l'image de la nouvelle Espagne.

### **Fantasme du corps**

La représentation du corps dans l'art est l'exemple le plus commun qui soit. Durant la Transition Démocratique, la libéralisation des mœurs a été de mise ce qui a favorisé de nombreuses créations. On pourra le remarquer dans la mode, le spectacle, dans la photographie et la peinture.

La mode est ce qui fait concrètement véhiculer l'idée du corps. Il est intéressant de voir que celle-ci s'est enrichie durant la Movida. Nous avons vu ultérieurement l'importance des tribus urbaines, elles se démarquaient logiquement par leurs

particularités vestimentaires. Les défilés se déroulaient la nuit, dans les rues. On cherchait l'originalité à tout prix, même si tout se valait. Lors de ces années de Transition, la mode aussi se démocratisera. Dans un sens traditionnel : celle qui touche la majorité des personnes, dans un sens plus restreint : par le biais des créateurs. C'est la fin des vêtements monotones. Le corps se libérait. Les premières boutiques de mode jeune apparaissent. On citera les boutiques Shock, ou celle de luxe au nom sans équivoque : Marihuana, au Rastro. Des marques surgissent : Trip, Sniff, Difusion. C'est l'époque où des créateurs se rendent célèbres : Manuel Pina, Paco Casado ou encore Francis Montesinos. On parle d'ailleurs du 'Phénomène Montesinos'. Il recevra 'L'aguille d'or' en 1985. Le musée d'Art Moderne de Valence (IVAM) lui réserva le premier catalogue raisonné édité pour un créateur de Mode espagnol. Dans les années quatre-vingt, les défilés se succèdent dans des lieux clés (rôle important de la salle Rock-Ola), avec des protagonistes de la Movida : Almodovar, Bibí Andersen, Bonezzi, Bosé... Montesinos facilita la consécration d'autres créateurs comme Antonio Alvarado. La collection de celui-ci 'Costura de España' = 'Couture d'Espagne' semblait rompre véritablement avec le moment, d'où son postmodernisme. Par exemple, le défilé de septembre 1983 fut un hommage aux gitans. Las Costus réalisèrent l'affiche de promotion. Entre de nombreux détails, on retiendra l'évocation du torero et les chemises noires portant les insignes de croix renversées. On citera bien sûr Agatha Ruiz de la Prada qui marqua la différence par ses couleurs osées et ses coupes délirantes : *la Ropa Feliz*. Un moment clé pour la mode espagnole est due à Epifanio Mayo. Il organisa en 1985: la *pasarela Cibeles* (podium Cibeles). Des mannequins défilaient selon les propositions des nouveaux créateurs. La Movida, si éclectique qu'elle fut, favorisa le terrain créatif de la mode. Par ce biais le corps était comme soulagé. Il n'avait plus de contrainte. C'est à partir de ce moment, que la Mode se convertit en activité très professionnelle, à grande échelle, et de surcroît reconnue à l'étranger.

Les concerts, comme lieux de représentations, sont idéaux pour l'exhibition du corps. Certains protagonistes de la Movida ont pu développer leurs propres univers et styles vestimentaires. On pensera par exemple, aux travestissements d'Almodovar et de Mc Namara. Le corps était ici envisagé comme support pour tous les amusements possibles. Ce duo reste particulier car leurs attitudes marquaient le comble de l'extravagance. En ce sens, ils se démarquaient de la majorité et ne constituaient pas

une ligne directrice pour les autres groupes. Les tribus urbaines s'identifiant à des genres musicaux, ont permis un développement de styles vestimentaires adéquats. Durant la Movida, il semblerait que le spectacle utilise cette logique de façon inédite. L'identification à des groupes quels qu'ils soient, aurait pu permettre une assurance individuelle. Par ailleurs, on peut penser que le fait de se sentir intégré à un groupe, facilite la libération même du corps. Dans une dynamique collective, initiatique et juvénile, le corps ainsi libéré, permet de multiples fantaisies. Le costume de scène est dans certains cas très importants pour les groupes : *La Mode*, *Peor Imposible* ou encore *Siniestro Total*. Des musiciens tel qu'Alaska, Ana Curra ou Tino Casal présentaient un genre vestimentaire qui a pu influencer, en quelque sorte, l'imagination des spectateurs. Tout du moins, le fait d'accepter et d'intégrer ces styles particuliers permet d'envisager des possibilités pour sa propre image. Par ce biais, si le corps est fantasmé, il peut-être générateur d'une certaine sublimation. Il semblerait que cette approche d'une esthétique moderne ait débuté durant la période postfranquiste.

Pablo Pérez-Mínguez (PPM) est connu comme le photographe de la Movida. Il a participé au mouvement et a été le témoin de cette folie collective. Entre les années 1979 et 1985, il a constitué un véritable panthéon photographique de la Movida. Absolument tous ont posé pour lui. Sur les *fotos-poros*, le portrait rapproché transmet une idée très naturelle du photographié. Ces photographies étaient prises dans des lieux clés de Madrid. Mais si on cherche l'esthétique du corps fantasmé, on le rencontre dans celles prises dans le studio de l'artiste. En effet, Pablo Pérez Minguez a très tôt organisé chez lui<sup>87</sup> des séances individuelles ou collectives : des *Happenings*, des *Fiestas Fotográficas* et des *Diapo-Party's*. Dans ses débuts, Pablo Pérez-Mínguez collabora avec le groupe de peinture *Nueva Generación* de Juan Antonio Aguirre. En 1970, il fonde la revue phare *Nueva Lente*. Avec son groupe, ils se définissent comme la quatrième génération de photographes « La Quatrième, se serait nous, les fondateurs de *Nueva Lente* et les Socias, Molina...Nous sommes plus surréalistes (...). » En 1974, ils publièrent une convocation ouverte à tous les

---

<sup>87</sup> Au 14, Calle Monte Esquinza

photographes nés après le 1<sup>er</sup> janvier 1955.<sup>88</sup> Ainsi, un groupe s'est formé : la *Quinta Generación* (Cinquième Génération). « La Cinquième ouvre la voie à la couleur, à la photographie comme concept et expression, à la critique, au design...Ici, seraient Fontcuberta, Villasante, Guardans, Vallhonrat, Gorka Duo, Ramon Yuste et en définitive, ceux qui sortirent de cette *Nueva Lente* de 1974. C'étaient les modernes.»<sup>89</sup> Pablo Pérez Minguez contribua largement à dynamiser la photographie. Il écrit des critiques influentes, donne des conférences, publie des portfolios. En 1975, il assume la direction artistique de *El Photocentro* et de *La Photogalería*.

Dans son studio, il réalisera de nombreuses affiches pour des concerts, des fêtes, des jaquettes de disques, des revues. Lors des séances, les protagonistes de la Movida jouent avec provocation et frivolité. Tous se prennent au jeu pour travailler leur propre image. Ils adoptent des postures exagérées afin de mettre en valeur leurs appareils: maquillage outrancier, vêtements originaux. L'aspect quelque peu théâtral est renforcé par le papier de couleur placé comme fond. L'ensemble est alors très dynamique. Le corps exprime des postures 'glamour'. Le corps ainsi célébré se transforme en icône. Chaque modèle développe son fantasme du corps. Comme si l'objectif de PPM le leur faisait dévoiler naturellement. Une esthétique superficielle du corps est rendue naturelle. Ce renversement de situation est très intéressant, il semble démontrer que le corps transformé est l'unique condition pour une esthétique crédible à leurs yeux. Ici, nous ne mentionnons pas simplement le vestimentaire, mais également l'illustration sexuelle de chacun. Les photographies de PPM en studio souligne ce qui est dorénavant assumé et visible. Ce qui était ici exagéré dépendait de chacun. Ces photographies témoignent de la libération du corps. En 1982, pour son second long métrage : *Labyrinthe des passions (Laberinto de Pasiones)*, Almodovar tourna des scènes chez PPM. A cette occasion, un mur fut peint par Guillermo Pérez Villalta, prouvant une fois de plus un échange de

---

<sup>88</sup> Convocation ouverte, in *Nueva Lente*, N°29-30, Verano 1974

<sup>89</sup> Première section : « Dans la Première génération seraient les primitifs jusqu'à Ortiz de Echagüe: Pla Janini, Montserrat...La Seconde (dans les années 20) serait celle des premiers artistes, les héritiers de Echagüe, qui était un total génie : Catala Roca, Centelles, Les Cantero, les grandes sociétés photographiques, Barcelo. La Troisième serait ceux qui n'ont pas eu de chance, la génération perdue, les agonisants. Ceux qui tournaient autour de la cinquantaine, ceux qui dans les années soixante, remplissaient les pages d'*Image et Son* et d'*Art photographique* : Schommer, Miserachs, Maspons, Massats...Papier dur, grain et mondanité (...) La Cinquième ouvre (...) » In *La Luna de Madrid*, N°31, septembre de 1986.

collaboration créatif. Nous ressentons cette forte impression que le monde underground de l'époque vivait avec passion et frivolité. Le corps était excuse pour de multiples expériences. Les expositions de PPM indiquent par ailleurs l'agitation culturelle propre à la Movida: *PPM et ses amis (PPM y sus amigos)*, *Ma propre vie (Mi vida misma)*, *Madrid Foto-Poro 80*, *Dieux et Reines (Dioses y Reinas)*, *Héros (Héroes)*, *Vierges et Martyres (Vírgenes y Martires)*, *Foto-Movida et Fotola*, *L'hypnotique est esthétique (Lo Hipnótico es estético)*, ou bien encore *Fotobsesión*. Les thèmes mythologiques ou religieux sont prétexte à la réinterprétation. Ils approfondissent la recherche d'une esthétique propre.

Cette réinterprétation nous renvoie au cas de la peinture de Las Costus. En effet, ils se réfèrent souvent à l'iconologie religieuse. Juan Carrero et Enrique Naya débutèrent leur carrière commune à Madrid. A partir de 1977, l'appartement de ce couple<sup>90</sup> se convertit en véritable temple à la gloire de l'art et de la modernité (*la Cutrefactory* en référence à Warhol). Tout était Art, 'nous nagions tous dans une euphorie grâce à l'art'<sup>91</sup>. Dès que pointait le soir, les portes étaient ouvertes aux jeunes qui arrivaient à Madrid, ceux qui avaient envie de créer, qui allaient devenir des stars. C'était un centre névralgique pour les rencontres, l'amusement et la critique. '*La Palma 14*' devint le lieu incontournable. C'était la Movida condensée avant l'appartement de PPM. Las Costus<sup>92</sup> eurent leur premier contrat avec un bar de Malasaña qui allait s'ouvrir *la Via Lactea*. Ils durent changer les thématiques de la peinture murale initialement proposée. En effet, la représentation d'une Vierge se maquillant n'était pas encore acceptable. Las Costus aiment la dérision. Pour leur première exposition commune de 1981, ils imagineront les '10 commandements chochonis'. Ils utilisent les images pieuses de Saints et les détournent de leur vocation première. La représentation d'un Saint correspond à un 'commandement'. Mais le texte transposé n'a aucun sens religieux, ce qui donne un résultat très ironique<sup>93</sup>. Sur ces cartes, la représentation des Saints et des Saintes est très

---

<sup>90</sup> Au n°14, calle de la Palma

<sup>91</sup> M. A. Arena 'Capi' In *Clausura : exposicion antologica, Costus : Juan Carrero + Enrique Naya*, Comunidad de Madrid, 1992, p.40

<sup>92</sup> Comme nous l'avons déjà abordé, l'emploi de surnoms est une récurrence. Juan et Enrique en adopteront un. Leurs amis, voyant qu'ils étaient toujours chez eux à travailler, sans s'arrêter, les appelaient les costureras (couturières). En contractant ce nom, il devint : Costus.

<sup>93</sup> *Tendrás un royo patatero (Tu baratineras)*, *Serás alergica a las chirlas y mejijones (Tu seras allergique aux coques et aux moules)*, *Estarás agarrotada de los nervios (Tu seras sur les nerfs)*. Cf. annexe.



charnelle. Ces images de culte, qui se devraient d'être prudes, révèlent pourtant un côté très séduisant, de séduction. Las Costus en proposant une vénération autre, réinterprètent la religion. L'approche du corps est ici intéressante. Le corps est fantasmé alors qu'il est attaché à une référence religieuse. En observant ces Saints aux physiques attrayants, il semble incongru de faire ce rapprochement. Le contexte homosexuel renforce cette idée d'ironie. Les '10 commandements chochonis' pourraient figurer comme un manifeste. Les amis intimes du couple formaient une sorte de clan. Tous se considéraient comme les 'Costus'. Ensemble, ils établirent le concept du 'Chochonismo'. Leurs faits et gestes étaient du chochonisme. Cela n'avait de sens concret que le nom, un peu comme la Pataphysique de Jarry. Progressivement, seul le couple signa au nom de Las Costus. Avec les '10 commandements', les artistes amorcent leur volonté de créer des oeuvres kitsch, forcément pourvues d'humour.

Las Costus ont réalisé dix-sept peintures sur le thème de la *Valle de Los Caídos*.<sup>94</sup> Le projet commença en 1979 et s'acheva en 1987. Il sert d'hommage à la ville de Madrid, et fait abstraction de la guerre civile et du franquisme. Ce qui nous intéresse ici est l'impression générale. Ce travail sur la *Valle de los Caidos* synthétise notre approche sur le corps fantasmé dans la Movidá. En effet, le contexte de la vie de couple d'Enrique et de Juan renseigne sur la libération sexuelle de cette période. L'espèce de *Factory* à l'espagnole a débuté chez eux. L'esthétique réalisée dès lors est significative de l'époque. Il semble que la religion et l'identité nationale soient utilisées comme de simples prétextes. Elles permettent de développer une iconologie du corps mise en situation. Cette situation est théâtralisée grâce aux postures des modèles et grâce au décor. Les thèmes sous jacents sont très forts. En effet, dans les esprits, le monument de la *Valle de los Caidos* est lié au franquisme, à la guerre civile et à la religion. Pourtant, Las Costus se concentrent sur l'aspect plastique du monument. Ils respectent son architecture. Chaque modèle est 'à sa place' et symbolise un personnage. A partir de cette attitude respectée, le corps peut être fantasmé. Il est rattaché à une thématique mais s'en défait grâce à son attitude et aux personnalités des peintres. L'aide de la photographie renforce la double idée d'immutabilité et de flexibilité. Les peintures suivent les indications suivantes : être

---

<sup>94</sup> C'est l'oncle de Juan, le célèbre sculpteur Luis Sanguino qui a réalisé les statues des anges guerriers de la basilique.

« prudent (Prudence), juste (Justice), fort (Force) en ayant beaucoup de calme (Tempérance), en plus d'être rapide comme un aigle (Saint Jean l'Évangéliste), patient comme un lion qui rugit dans le désert (Saint Marc l'évangéliste), avec l'entrain du taureau (Saint Mathieu l'évangéliste) et en étant tel des anges constamment inspirés (Saint Luc l'évangéliste).»<sup>95</sup> Les protagonistes de la Movida ont participé à l'ensemble de ces peintures. Si nous prenons un exemple type<sup>96</sup> : la représentation de Saint Gabriel, les détails du corps sont mis en relief par le contraste établi avec le fond de genre pop. Le style hyperréaliste d'Enrique permet une valorisation du corps. De l'attitude du personnage émane une certaine sensualité (regard fixe, torse musclé apparent, mains sur les hanches...) pourtant il symbolise l'ange annonciateur de la naissance de Jésus. Dans la peinture : *Capilla del Altísimo « Resurrección » (Chapelle du Très-Haut « Resurrection »)*, on reconnaît davantage la scène de l'Ascension. La vue générale sur l'abbaye de l'Escorial est conforme à la peinture de style pop. Quant aux personnages, leurs traits sont détaillés. Jésus ne serait autre qu'Enrique Costus. Il porte un voile de pudeur, ses gestes sont caractéristiques de cette scène biblique. Saint Jean Baptiste serait incarné par PPM. Marie serait représentée par Juan Costus. Ce dernier a une attitude très moderne (bras pliés sur la poitrine, léger déhanchement). Les Costus se libèrent totalement des carcans habituellement imposés. Leurs interprétations ont pour objectif de valoriser la sensualité des corps.

Dans la Movida, le corps est sujet à de multiples fantasmes. Les protagonistes du mouvement l'utilisent tant du point de vue de la création plastique que pour une application quotidienne. C'est une source d'inspiration réinterprétée. Cette recherche peut témoigner, en quelque sorte, de l'évolution des mœurs.

D'après l'étude d'artistes spécifiques à la Movida, nous nous sommes axés sur trois thèmes iconologiques. Leurs récurrences les rendent importants pour la compréhension générale du mouvement. Les éléments urbains reflètent bien l'ambiance et le contexte. La jeunesse qui composait la Movida a pu s'épanouir dans des expressions qui lui sont propres. Ces deux références iconologiques sont davantage spontanées. Elles témoignent d'une vive agitation sur le court terme. Alors que le corps est appréhendé dans son intégralité : en tant que support de

---

<sup>95</sup> Las Costus, Junio de 1987, In *Clausura*, Op.Cit.

<sup>96</sup> Cf. annexe : liste des peintures de la *Valle de los Caídos*

représentation, et en tant que matière à réflexion. Ces faits témoignent d'une inquiétude plus profonde. L'iconologie du corps suggère une recherche sur la notion de fantasme. Par ailleurs, le jeu avec le corps pourrait se référer à la quête de son propre Moi.

## Aspect formel

### Traitement de la couleur

Le traitement de la couleur est significatif d'une dynamique particulière. Dans le cas des œuvres plastiques créées lors de la Movida, on constatera que généralement, les couleurs employées sont des tonalités chaudes et très vives. Chaque couleur employée peut avoir son interprétation. Sans faire de conclusion hâtive, on pourra remarquer la redondance de certaines couleurs. D'après l'étude des artistes sélectionnés, on retiendra l'importance de la couleur rouge. Celle-ci est souvent attachée aux notions de la passion, de l'ardeur, de l'amour, du sang. Par ailleurs, cette couleur rouge est souvent inconsciemment reliée à l'Espagne. Dans les œuvres de la Movida, le jaune est également une récurrence. Il nous rappelle les notions de chaleur, de luminosité, voire même de lâcheté. Enfin, nous pouvons également comprendre la couleur bleue comme une force, un signe de vérité, de dignité, de fraîcheur, de mélancolie et/ou d'abondance. Ces trois couleurs sont notées à titre indicatif. Pourtant, elles sont traitées avec une telle fréquence qu'elles en deviennent emblématiques pour le mouvement.

La peinture du couple Las Costus nous rapproche d'un usage de la couleur proche du Pop Art. Ils insistent sur un décalage entre la réalité et la couleur ou bien ils trouveront directement un appui de couleurs vives. Si leurs styles étaient distincts : Juan s'employait à la peinture naïve et Enrique à une peinture détailliste, ils se rapprochaient par l'emploi de couleurs très intenses. Dans le cas de la série des 'Marines', Juan peignait les costumes et Enrique se concentrait sur les bras et les visages. Comme modèles, ils se servent de poupées appelées les 'Marines'. Leur application en grand format<sup>97</sup> nous remémore une technique propre au Pop Art. L'impression est renforcée car ces poupées sont habillées de costumes Flamenco. L'esthétique de couleurs vives conjuguée à l'agrandissement d'un objet quotidien, nous rappelle fortement le concept du 'kitch'. Dans la série de la *Valle de los Caídos*, les traits des personnages sont très précis. Ils donnent ainsi une valeur ajoutée aux couleurs vives de l'arrière plan. Si le fond est abstrait, son volume est rendu grâce à l'usage de deux techniques : une superposition de traits obliques ou courbes, ou un fond nébuleux. Ce procédé permet de distinguer différentes zones de couleurs. Il

---

<sup>97</sup> Exemple 180 x 244 cm

apporte à chaque tableau une charge énergétique forte. Las Costus avaient établi une constance esthétique dans leur traitement de la couleur. La peinture en grand format les emmena à un épanouissement en ce sens.

Dans l'œuvre de Ceesepe, le cas est quelque peu différent. Le traitement de la couleur évolua suivant le support et le propos employés. Entre Novembre 1979 et janvier 1981, Ceesepe conçoit une série de 13 pages, dessinée à la plume sur papier<sup>98</sup>. Elle est intitulée : *Angeles negros (Angeles noirs)*. Lorsqu'il utilise des couleurs, celles-ci sont très vives et bariolées. Les couleurs de l'arrière plan ont un rendu esthétique, ce sont des motifs : en forme de bandes ou de patchwork. Des lignes colorées participent à la dynamique, elles fusent de part et d'autre. Les personnages ont des couleurs communes à l'arrière plan, seule la couleur jaune de la peau se dissocie du fond. Des lignes épaisses blanches relient les corps entre eux. Ici, le procédé est très graphique pour mettre en relief l'ensemble des couleurs. Progressivement, Ceesepe utilisera davantage la couleur pour ces dessins. Cette caractéristique nous intéresse particulièrement pour la compréhension de sa peinture. Logiquement dans celles-ci, la série de traits disparaît. L'esprit graphique est conservé mais les personnages gagnent en agilité et en perspective. Leurs physionomies semblent plus souples. En 1981, pour l'affiche du premier long métrage d'Almodovar, ces deux techniques sont utilisées. Dans les huit vignettes, les couleurs vives dépendent ou non des traits graphiques. Les lignes colorées jaillissent pour provoquer une récurrence marquante.

*El Beso= Le baiser* est une peinture acrylique sur carton.<sup>99</sup> Elle n'est pas exempte de provocation ni de vulgarité. Mais nous fixerons seulement notre attention sur l'usage des couleurs criardes (rouge, jaune, bleu glacier). Ceesepe surenchérit l'ambiance typique des années quatre-vingt, en proposant sa vision brute et extrêmement charnelle.<sup>100</sup>

S'il avait débuté avec la bande dessinée, Ceesepe s'orientera graduellement vers la peinture. Cette dernière gagnera en nuances et en profondeur. Ceesepe jouera davantage avec la lumière. Le propos et les couleurs seront moins bruts que ceux

---

<sup>98</sup> De 1 à 8 = 50 x 35 cm, de 9 à 13 = 71,50 x 50 cm.

<sup>99</sup> Ceesepe, *Dibujos*, Barcelona, ed. Cupula, 1982.

<sup>100</sup> Nous emploierons volontiers le mot anglais 'trash'

des dessins. On retrouvera des couleurs proches de Toulouse Lautrec, les corps élancés font penser à Modigliani, les parties plus évanescents rappellent celles de Chagall. Le temps de la Movidá avait permis une explosion des couleurs. Par la suite, dans des cas précis, cette particularité s'affaiblira suivant l'évolution propre des artistes.

La technique d'Ouka Lele permet une réflexion à part entière sur le travail de la couleur. L'ajout d'aquarelle sur les photographies noir et blanc évolua également. Les couleurs employées en 1979 pour la série *Peluquería*, sont en parfaite concordance avec celles de la Movidá. Ce sont des couleurs vives (rouge, jaune, vert). Les couleurs participent amplement à la dynamique. Ouka Lele invente des coiffures pour ses personnages photographiés. Les lignes directrices suivent la forme de la coiffure. Afin de garantir une cohérence unitaire : l'arrière plan reste sur une même tonalité de couleur. Il est généralement lisse, mais il existe des fonds donnant sur une vue urbaine (édifices au loin dans l'exemple des 'petites planètes'). Il existe deux *fotoacuarelas* (photo aquarelles) du 'poulpe', une avec un fond carrelé, l'autre avec une vue d'immeubles, d'arbres et de ciel. Quant aux objets sélectionnés, les couleurs se forment suivant leurs structures. La trame photographique témoigne du réel, il n'y a pas de fantaisie possible (exemple : pour un citron coupé, on discerne nettement l'écorce de sa pulpe). Chaque objet reste reconnaissable suivant son ensemble de codes (forme, matière(s), couleur(s)). Ouka Lele insistera sur les particularités inhérentes à l'objet en décidant de la nouvelle (ou bien la couleur initiale peut être conservée) couleur à adopter. Les nuances et changements de tonalités peuvent varier suivant la texture même de l'objet. Sa mise en scène lui donne de l'importance. Sa dimension est intrinsèque à la disposition finale. Pour que l'ensemble soit esthétique, il peut convenir d'agencer plusieurs objets, ce qui donne l'originalité de la coiffure. Dans la photographie initiale noir et blanc, les solutions pour fixer le(s) objet(s) ne se voient pas ou très peu. S'il subsiste quelques preuves de 'bricolage', Ouka Lele les camouflera grâce à l'application d'aquarelle. Le rendu se complaît alors dans un surréalisme humoristique. L'orientation de la tête du protagoniste dépendra de la coiffure. L'expression faciale dépend de la personnalité de chacun et des directives d'Ouka Lele. L'accumulation d'expressions différentes rend encore plus forte la série. Les coiffures extravagantes et les tonalités vives sont

des entités communes. A chaque photographie, on perçoit une ambiance distincte (esthétique 'mode' ou naturelle, portrait classique, ou romantique...). Ce parti pris renforce l'originalité et nous renvoie à la notion de postmodernité déjà abordée. Les nuances analysées suggèrent différentes notions d'histoire de l'art (de Botticelli avec des expressions très fugitives, du fauvisme allemand par l'emploi des couleurs, du Pop Art avec l'usage de canettes...). Cette première série est la plus underground de toute, l'esthétique particulière insiste sur l'emploi de couleurs vives.

En 1980, Ouka Lele, fidèle à son idée des *fotoacuarelas*, entreprendra d'autres portraits. Si on prend l'exemple du double portrait intitulé *El beso*, on comprend qu'un traitement riche des couleurs est appliqué. C'est une scène absurde : un homme et une femme se donnent un baiser à l'aide d'instruments médicaux. Le duel est affirmé : se montrer les dents en s'embrassant. Ouka Lele utilise un plan rapproché poitrine. Elle emploie des couleurs lumineuses : jaune pour les visages, rouge pour les bouches et gencives, bleu pour les instruments et la chemise de l'homme, s'accordant avec le vert du reste des vêtements, au fond : une cuisine peinte en violet. Les deux personnages sont debout créant ainsi deux lignes verticales distinctes. Celles-ci sont coupées par deux lignes horizontales : les deux mains prolongées par les instruments. Elles se joignent en un point central : la focalisation sur le baiser. Il est accentué par le rouge puis par la blancheur des dents. Chaque couleur sert à la compréhension explicite de la scène.

La photographie noir et blanc, avec sa part de réalité, est une création en soi. L'aquarelle est couleur, ce qui permet à Ouka Lele d'élaborer un tableau au sens premier du terme. Les deux s'unissent afin de former une œuvre originale. La peinture comme expression vitale, transmet les couleurs de ses souvenirs. C'est-à-dire qu'Ouka Lele se laisse transporter par la perception des couleurs qu'elle a observé durant la prise de la photographie. Elles ne correspondent pas toujours à la 'vraie' réalité, mais c'est ce qu'elle a perçu. Par cet intermédiaire, Ouka Lele est au service de l'image. Son travail nécessite beaucoup d'attention (dû à la consistance liquide de l'aquarelle) et de précision (contours de la photographie). Le processus est long, laborieux. Elle peut mettre plusieurs mois pour peindre une photographie. Le rôle de la lumière est primordial. Si la photographie résulte d'un jeu de lumière, la peinture permet d'insister davantage sur certaines parties.

« Mes photos sont un jeu de lumière et de peinture entre toi, ce que voient mes yeux et moi. »

La discipline se complète grâce à la communion, à la complicité entretenue avec le(s) modèle(s) de la photographie. L'artiste crée en harmonie, se laisse guider par l'instinct. Elle élabore toute une combinaison de couleurs et de lumières. A tel point qu'il en résulte une image semblant prendre vie toute seule.

L'intérêt de l'aquarelle est qu'elle renforce la texture des matériaux utilisés lors de la photographie initiale. On citera par exemple, le portrait de *Miquel Barcelo, fondo azul*, effectué en 1984. Ici, un papier froissé est agencé au fond. L'aquarelle insiste sur l'aspect tactile, sur les reliefs du papier. Dans d'autres cas,<sup>101</sup> la couleur ajoutée pourra insister sur le soyeux d'un tissu.

La couleur permet des impressions surprenantes. L'usage du bleu pour les visages rappelle ceux du Gréco. Dans celui de Ceesepe réalisé en 1984, la couleur bleuâtre tend à donner une sensation malade. Cette impression est renforcée par la cigarette et les nuages : fumée et vapeurs troubles. Dans le double portrait *Lola y Lucia*,<sup>102</sup> daté de 1985, le visage de Lola est de tonalité bleue, pourtant il donne une sensation plus sereine.

En 1985, des photographies de 'grands ensembles' permettent un important travail sur les personnages. Si nous nous en tenons à ceux réalisés en couleurs,<sup>103</sup> On pensera à la photographie *La moda española*. Ouka Lele emploie ici des couleurs pastels (modulations de beige jusqu'au marron, bleu de la mer). A l'inverse de la photographie demandée par le groupe de musique *Peor imposible*. Si en 1985, le contexte de la Movida commence s'éteindre, la personnalité d'Ouka Lele et des musiciens-comédiens expriment un mélange explosif de genres, d'idées colorées, de références culturelles et artistiques. La photographie *Peor imposible* est une référence directe au tableau *Les Ménines* de Vélasquez. Les musiciens-comédiens posent comme sur l'œuvre originale. Ils portent des costumes aux couleurs flamboyantes : orange, prune, rouge. Les personnages de la photographie sont encerclés par le jaune du sable et le bleu de la mer et du ciel. Le décor naturel conforte l'impression d'espace, ceci contrairement au tableau dont l'espace est fermé

---

<sup>101</sup> D'autres portraits ont ces caractéristiques: *Pedrin Herrando*, 1985 ; *Ana Curra*, *Alberto Garcia Alix*, 1986

<sup>102</sup> Lola Moriarty accompagnée de sa fille

<sup>103</sup> Une photographie d'ensemble en noir et blanc : *Fura del Baus*, 1985 : groupe de théâtre basé à Barcelone.



(l'Alcazar de Madrid), d'où la lumière n'entre que sur la partie latérale droite et par la porte du fond. La photographie *Peor Imposible* reprend le thème de Vélasquez. La valorisation au XXème siècle, au milieu des années quatre-vingt, témoigne du caractère innovant du tableau de Vélasquez.

Certains dessins d'El Hortelano, nous permettent la transition entre le traitement de la couleur et l'urgence de l'action. Des dessins de cet artiste exagèrent la vie du travail quotidien. Durant la Movida, il semble rejeter ce milieu. Les dessins sont très saturés et remplis de détails. La structure, les couleurs et les motifs témoignent d'une abondance matérielle. En ce sens, les dessins d'El Hortelano des années 1981 et 1982 le révèlent : *Zebra*, *Ananka*, *Kalahari*, *Universonik*, *Estos Tiempos*. Le jeune artiste transcrit le stress quotidien avec des éléments scénographiques récurrents: fourchettes, prises électriques, montres, téléphones, avions. El Hortelano traduit sa vision du travail dans *Yo soy el tipo del mundo*, de 1981. Dans cette œuvre, les poumons du personnage sortent de son propre corps, ils l'étranglent. Prises dans ce contexte, les couleurs employées pour les personnages (le rouge et le jaune) renforcent l'impression de rage. Les bras levés du protagoniste semblent indiquer un appel à l'aide. Des éléments plus sombres (évier en gris, eau en bleu, arrière plan en vert et noir) apportent des contrastes francs. Le dessin est dans l'excès : du discours, du trait et des couleurs. Le titre *Je suis l'homme du monde* et le contenu transmettent un message fort. Ce serait la folie jusqu'à la perte de soi-même pour être reconnu comme quelqu'un d'important. Si El Hortelano n'utilise plus de texte direct sur le dessin, ses messages sont facilement compréhensibles. Au début des années quatre-vingt, ils sont comme la conséquence de ses impressions quotidiennes. Les réactions brutes, impétueuses sont transcrites. Le dessin saturé en couleurs et en détails permet une extravagance emblématique de la Movida.

### **Urgence de l'action, rapidité, caractère éphémère**

Nous venons de voir l'exemple d'El Hortelano, par ces dessins il a pu dénoncer la vélocité d'une société en changement. C'est bien durant la Transition Démocratique que les madrilènes purent accéder à une plus grande offre culturelle. Les protagonistes de la Movida participèrent largement à cette dynamique. Elle fut pour eux, une période de courte durée mais intense.

L'urgence de l'action peut s'entendre comme une boulimie créatrice. Comme s'il s'agissait de rattraper 'le temps perdu'. Le caractère éphémère se conforte dans l'avidité de la production. Il s'agit de réaliser un maximum puisqu'on ignorait le délai final. La notion du temps était d'ailleurs appréhendée de façon particulière. Elle fut une étape unique qui favorisa l'oubli du passé et qui nia le futur. Il importait pour les protagonistes de la Movida de vivre une sorte de présent permanent. Cette attitude signifia une absence de compromis et de projets pensés à long terme. Le sérieux n'était pas de mise. Si la Movida rejetait toute participation politique, l'appréciation esthétique demande néanmoins l'explication d'une culture dans toute sa complexité. « Les mots que nous appelons expressions du jugement esthétique jouent un rôle très compliqué, mais aussi très défini, dans ce que nous appelons culture d'une époque. Pour décrire leur emploi ou pour décrire ce que vous entendez par le goût, vous avez à décrire une culture (...). Décrire un ensemble de règles esthétiques de façon complète signifie en fait que l'on décrive la culture de toute une période.»<sup>104</sup> Nous en avons abordé les grandes lignes. On peut croire que le présent qu'ils vécurent était quelque peu instable, rien n'était véritablement garanti. Ils préférèrent en rire et vivre de façon hédoniste. L'esthétique se développe d'après une culture codifiée. La période post dictatoriale en changeant tous les schèmes préétablis, facilita le bouleversement esthétique que proposait la Movida. Ce qui ne signifie pas pour autant un intérêt politique de la part de ses protagonistes.

La rapidité des actions trouvait un outil adéquat avec l'appareil photographique. En effet, la Movida favorisa l'usage de la photographie en tant que médium rapide et efficace. Nous avons déjà vu les tenants et aboutissants d'un tel outil. La peinture quant à elle, suppose une typologie différente. Elle demande une réflexion latente.

---

<sup>104</sup> L. Wittgenstein, *Leçon et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1992. I § 25

On peut penser que la rapidité du phénomène permit une idée initiale de la peinture. Mais la maturité d'un style propre ne pas put avoir lieu dans tous les cas. La jeunesse, souvent impétueuse, située dans le contexte d'une société en mutation adopte une création spontanée et explosive. On pourra se demander si cette caractéristique rend, à long terme, des œuvres crédibles. Les analyses et les jugements des œuvres sont confrontés à une diversité suivant les qualités artistiques, les expériences esthétiques et les conditions d'élaboration. En rompant avec les dogmes, la profusion créative de la Movida a pu désorienter. L'unique recours au temps est ce qui permettra une autre distanciation.

La création dans la Movida a été une nouvelle expérience de l'art : disparate et sans organisation. Elle ne s'intègre pas dans une référence raisonnée. La hiérarchie des valeurs est autre. Le relativisme devient alors une base fondamentale car inclus dans un 'tout se vaut' postmoderne. On préfère la quantité à la qualité. La créativité prime par rapport aux règles préétablies. La capacité d'avoir su s'écarter de celles-ci aurait entraîné une pratique obsessionnelle et prolifique. Le caractère irrépensible et véloce marque un symptôme essentiel des œuvres de la Movida. En considérant le contexte d'urgence frénétique économique dont le but est de produire constamment des nouveaux genres et des innovations, on comprend que la Movida a pu être une expérimentation esthétique. Ce caractère éphémère a pu lui donner une impulsion initiale forte. Mais ce qui faisait sa force a pu aussi la déstabiliser dans le sens où dès lors que des nouveaux besoins sont créés, ils demandent à plus long terme des appuis institutionnels adaptés. Il semblerait que l'adaptation se soit effectuée dans le sens inverse. Une création adaptée, préconçue pour plaire, perd de sa potentialité authentique. De plus, on pourra objecter que la profusion d'actions rapides favorise un désenchantement tout aussi expéditif. Si on considère la Movida originelle, comme mouvement intense de créations, on perçoit qu'elle ne pouvait pas se prolonger dans le temps. Sous un angle raisonné pratique, toute forme excessive vécue en groupe a peu de chances de durer sur le long terme. Une création prolifique basée sur un court terme laisse peu de place à la réflexion. Ce facteur empêche parfois le recul nécessaire, celui-là même qui permet une amélioration générale des œuvres. Néanmoins, c'est justement cet ensemble de paramètres qui a pu valoriser la création. Dans le cas du cinéma, Almodovar l'expliquera ainsi :

« Quand un film a un ou deux défauts c'est un film défectueux, mais quand il en a autant, ces défauts lui donnent un style.»<sup>105</sup> Le style semble donc plus important qu'une perfection normalement requise. La rapidité aida à une prolifération d'œuvres au style inédit jusqu'alors.

### **Multiforme, mélange disciplinaires**

La notion du mélange disciplinaire est importante pour la compréhension de la création dans la Movida Madrilène. Au long de cette étude, nous avons déjà abordé cette caractéristique.

Nous avons cerné que la pratique de la musique conjointement à celle de la peinture se complétait. Déjà dans la période 'ante Movida' : *la Nueva Ola*, le peintre Guillermo Pérez Villalta annonçait cette promiscuité dans son tableau de 1976 intitulé *Escena, personajes a la salida de un concierto rock* (*Scène, personnages à la sortie d'un concert de rock*). L'émergence de la musique rock semblait participer à une dynamique d'ensemble, elle est vécue quotidiennement et influence la création plastique. L'influence devient progressivement mutuelle, les deux disciplines partagent une esthétique propre. On peut mentionner ici quelques cas opportuns. Les membres du groupe Radio Futura passaient la majeure partie de leur temps dans des galeries d'art ou dans des universités et non dans des studios d'enregistrement. En effet, les musiciens Herminio Molero et Luis Auserón étaient également peintres. On retiendra l'important rôle du galeriste Fernando Vijande. Il insista sur la corrélation entre la peinture et la musique en promouvant par exemple les peintures de la chanteuse Alaska dans sa galerie. Fanny Mc Namara en dehors de son rôle de chanteuse travestie, peignait des tableaux à l'influence très pop art. D'ailleurs Andy Warhol, lors de la soirée de fête réalisée pour sa venue, n'hésita pas à qualifier Mc Namara comme « l'unique artiste qu'il y a ici ». Aujourd'hui encore, certains musiciens continuent de peindre (Miguel Ordoñez, Manolo Campoamor ou Javier Pérez Guesco). D'autres se sont totalement convertis, la chanteuse des 'Las Chinas' Miluca Sanza ne se consacre plus qu'à la peinture.

---

<sup>105</sup> Référence Internet : [www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp](http://www.clubcultura.com/clubcine/clubcineastas/almodovar/esp)

Le peintre graphique Ceesepe sera amené à collaborer avec des musiciens de l'époque. Il illustrera des magazines de musique, des pochettes de disques comme ceux de Kiko Veneno ou de *Golpes Bajos*.

Le lien entre la musique et la photographie est aussi remarquable. Nous avons vu qu'Ouka Lele réalisa une œuvre pour la pochette d'album des *Peor Imposible*. Elle réalisa aussi des affiches de concert, notamment celle de la dernière représentation du groupe *Bajas pasiones*.

En 1982, nous avons un précieux exemple de mélange disciplinaires : Enrique Vega peignit une série de toiles pour la créatrice de mode Agatha Ruiz de la Prada. Les vêtements ainsi créés furent par la suite photographiés par Vallhonrat. Ils ne furent pas l'occasion d'un simple défilé. L'ensemble du travail conjoint fut finalement exposé à la galerie Vijande.

Le principe des 'performances' est un moyen efficace pour mêler les disciplines. Plusieurs vernissages d'artistes plastiques favorisaient ce concept. L'artiste seul joue un rôle en rapport avec son œuvre (par exemple, Ouka Lele se coiffa d'un cochonnet ou El Hortelano portera un thon en guise cravate). Des situations théâtrales peuvent être jouées. Elles permettent d'illustrer en trois dimensions la thématique des œuvres (vernissage d'Ouka Lele où un groupe d'acteurs costumés reprendra des scènes de ses photographies).

Ouka Lele prononcera une phrase confirmant l'intensité de ces corrélations artistiques: « A cette époque, je ne voulais pas seulement être photographe, mais être tout à la fois... »<sup>106</sup> Dans le même esprit, on citera le chanteur Tino Casal qui s'essaya également à la peinture, à la sculpture, à la mode et au design. La galeriste Lola Moriarty et le photographe Alberto Garcia Alix tinrent le rôle des protagonistes dans le court métrage *Amor Apache* du peintre Ceesepe. Les fusions disciplinaires ont apporté une grande diversité à la création de la Movida.

On trouve une certaine apothéose exemplaire dans le cas des appartements de Las Costus, et de celui de Pablo Pérez Minguez. Cet appartement s'était converti en une sorte de « mélange de Cabaret et de cabinet du Docteur Freud ».<sup>107</sup> Les deux endroits idéalisent l'échange des idées et des créations. Ils influencèrent concrètement le tournage du premier long métrage d'Almodovar : *Pepi, Luci, Bom et*

---

<sup>106</sup> Entretien d'Ouka Lele, in *La Luna de Madrid*, N°11, 1984

<sup>107</sup> Déclaration faite à l'occasion de son exposition '*Mi movida madrilena, Fotografias 1979-1985*', Museo de Arte Contemporaneo de Madrid, Juillet-Septembre 2006.

*autres filles du quartier*. Ce film « représente parfaitement l'année où il a été fait, 1980, et le changement qui se produisait alors en Espagne. Les personnages du film faisaient partie d'une minorité mais, avec le recul, il apparaît que cette minorité est celle qui a le mieux symbolisé le Madrid de l'époque.»<sup>108</sup> Cette minorité n'est autre qu'Alaska, Fanny Mc Namara, Ceesepe, Cecilia Roth et Carmen Maura.

Le caractère multiforme a été instinctif. La diversité favorisa un terrain expérimental, proche d'une notion chaotique. Dans l'éditorial sur la postmodernité, on voit apparaître un mot fort de sens : la ruine. Celle-ci « se convertit en une obligation sociale. Les artistes fleurissent en situation de ruine. C'est alors que les architectes se convertissent en peintres, les avocats en conteurs, les électriciens en chanteurs de rock et tous ont pour objectif de chercher 'la vraie vie'.»<sup>109</sup> La Movida, en favorisant spontanément les créations multiples, a servi de prétexte à une dimension plus importante : faciliter l'obtention de sa propre identité. La Movida reste unique dans sa diversité et pour le développement personnel de chacun de ses protagonistes. Par ailleurs, on peut affirmer que les diverses expérimentations aboutissent à une œuvre unique. Les créateurs s'inspiraient d'une même source. La conjoncture de plusieurs facteurs a été, au même moment, une base d'inspiration pour beaucoup.

---

<sup>108</sup> in *Télérama*, N°2834, 08/05/2004.

<sup>109</sup> In *La Luna de Madrid*, Op.Cit., Novembre de 1983

## **Répercussion actuelle du phénomène**

### **Influence artistique**

La création plastique de la Movida ne peut être envisagée comme une référence pour la production actuelle. Il semble que seule l'esthétique générale aie pu influencer. On reconnaît la Movida comme une esthétique. C'est une idée symbolique de kitsch et d'extravagance. Les noms d'artistes qui sont rattachés au mouvement sont généralement mentionnés à titre d'anecdote. Il semble qu'un artiste trop marqué dans son temps et qui ne peut finalement pas s'en détacher, réduit sa capacité à une reconnaissance publique. L'idée d'autodidacte peut initialement aider, cependant sur le long terme, il est préférable semble-t-il, de savoir évoluer. Si au début de la carrière, la rupture a déjà été faite, il est plus difficile par la suite d'approfondir son art. On peut percevoir ses caractéristiques dans la création plastique de la Movida. Les artistes qui peuvent influencer aujourd'hui sont ceux dont leurs créations restent immuables. Leurs œuvres sont comme intemporelles, elles transcendent les modes. Actuellement,<sup>110</sup> il y a un retour impactant de la Movida. La Movida est à 'la mode', induisant par la même une nostalgie de l'esthétique. On fait revivre le mouvement grâce à la musique, la mode, et éventuellement par des performances. Mais la peinture ou la photographie ne sont pas envisagées comme des moyens d'expression adéquats. Une telle approche sera inappropriée car révolue. En fonction de ses causes et de ses aboutissements, la Movida marque une page dans l'Histoire espagnole. Elle fut propice au rassemblement et à l'expérimentation. Néanmoins, de par son caractère confus et intense, elle ne pouvait subsister. Aujourd'hui, les créateurs de la nouvelle génération peuvent interpréter les bribes de cette esthétique. Ils peuvent se servir d'une facette d'apparat. Mais il semble difficile d'aller au-delà de ces paramètres. En effet, la Movida a été créée par des protagonistes précis et s'inscrit dans une époque particulière. On peut penser que la conséquence est à double tranchant : une force initiale qui connaît le revers d'une stigmatisation, et par la même réductrice.

En ce qui concerne les artistes émergents, le propos n'est pas ici de faire une analyse complète et détaillée. De façon générale, on ressent une prédominance des

---

<sup>110</sup> Nous prenons comme référence les années 2004 et 2006, correspondants à l'investigation de terrain.

nouvelles technologies. L'Espagne ne perçoit pas encore le retour de la peinture, phénomène actuellement généré dans le reste du monde. Suivant les dires de certains galeristes,<sup>111</sup> les jeunes artistes espagnols ne proposent pas de peintures innovantes. Il semblerait que dans la fin des années 70 et au début des années 80, l'agitation latente et la carence matérielle apportaient une originalité qui n'a plus cours actuellement.

Les peintres de la 'Nouvelle Figuration madrilène' pourraient davantage influencer la création contemporaine<sup>112</sup>. Mais cela de façon sporadique. Ils ont été des sortes de précurseurs. Cependant leurs outils n'étaient pas encore adaptables ni adaptés à la conjoncture. Ce serait peu leur rendre justice que de leur imposer une étiquette 'Movida'. Ils n'y participèrent pas de façon si directe. D'une part, cette génération était antérieure. D'autre part, les peintres de la 'Nouvelle Figuration madrilène' travaillaient sur une base plus réfléchie, à partir d'expériences préalables et de connaissances théoriques. Leur activité ne tournait qu'autour de la peinture. Ils se passionnaient par exemple pour la Pop Anglaise. Grâce à eux, des notions jusqu'alors inédites en Espagne ont pu être véhiculés. Aujourd'hui, ces peintres sont une référence dans l'histoire de l'art espagnol.

## **Pratiques culturelles**

On ne peut pas apporter une conclusion si franche, à savoir si la Movida a participé directement aux changements des pratiques culturelles. Ce qui est certain c'est qu'elle se situe dans le contexte de la transition démocratique. Un des objectifs du gouvernement d'alors était d'agir en matière de politique culturelle.

Voici les propos rapportés de Javier Solana, ministre de la Culture « Il ne s'agit pas à ce que la rue arrive jusqu'à mon bureau, sinon à ce que moi-même je parvienne à elle. Je suis de la rue et je ne dois pas seulement réaliser un travail de bureau. Une facette importante de mon travail est déjà celle d'écouter, d'être là où est la vie, qui est en fin de compte la rue, avoir les oreilles bien tendues et les yeux grand ouverts

---

<sup>111</sup> Entretiens réalisés auprès de Txomin Salazar, Eugenia Sue, José Maria Valencia, Carmen Romero.

<sup>112</sup> C'est le cas de Pepe Valencia, peintre émergent espagnol



afin de discerner quelles sont les besoins que sollicite la société, et afin de coexister avec les citoyens. (...) La Movida me paraît extraordinaire. (...) Je ressens qu'un climat très propice est donné non seulement à Madrid mais dans d'autres villes.»<sup>113</sup>

Le fait que Javier Solana, ministre de la culture de l'époque, s'informe de ce qui se passe dans la rue, est une démarche habile. La rue a été un paramètre déterminant pour la Movida. Elle a été une grande source d'inspiration et d'agitation. De façon globale, on pourrait voir dans la Movida la preuve qu'une certaine partie de la population était ouverte à des propositions culturelles. Si un individu entre dans une dynamique personnelle d'approche à quelque type d'événement culturel que se soit, on pourra penser qu'il aura la propension, a posteriori, d'être réceptif à davantage de manifestations de ce type. Initialement, il manquait à Madrid des infrastructures adaptées. Sur le long terme, la pratique de l'art et de la culture nécessite à ce que des établissements reçoivent cette production. Une des principales galeristes Juana Aizpuru, dénonce le manque généralisé. « En Espagne, il n'existe pratiquement pas de marché, ni de musée (excepté de rares exceptions), ni de collection publique ou privée. Des œuvres sont vendues mais de façon isolée, sporadique. (...) On ne peut pas dire qu'il existe un commerce international de l'art. Je crois que tout le monde se rendra compte de l'effort que nous sommes entrain de réaliser au travers de ARCO, afin de promouvoir un marché international d'art dans notre pays, puis une feria ce qui est le moyen le plus potentiel du marché. Cependant, nous n'avons pas toujours atteint nos objectifs. (...) L'Espagne peut et doit assumer un rôle de protagoniste dans le milieu mondial et elle pourra seulement le réussir si ce marché ridicule, que nous avons dorénavant, se réveille et arrive à être un marché potentiel en peu de temps. (...) C'est l'Administration qui doit commencer par combler le vide existant, pendant ce temps les collections privées débutent également. L'Administration est la principale responsable de l'enrichissement de notre Patrimoine Artistique National. Ce dernier est honteusement pauvre en Art Moderne et indigne du rôle historique de l'Espagne. Les musées manquent, il faut les munir de collections internationales importantes et bien choisies. Et cela n'admet pas d'attente, on ne peut pas jouer avec le destin. Cela doit être maintenant, dans quelques années il sera peut-être trop tard. Une transformation dans ce sens démontrerait de façon palpable que les

---

<sup>113</sup> J. Solana, in *La Luna de Madrid*, N°15, 02/1985.

choses sont entrain de changer, que l'Espagne s'ouvre, que l'Espagne désire s'intégrer. »<sup>114</sup>

Juana Aizpuru insiste sur le développement de structures publiques. L'institutionnalisation de l'art semble être incontournable pour que le public découvre les artistes nationaux et internationaux. Une initiative de la part de l'Administration permettrait par la suite, une impulsion de la part de particuliers. Une telle logique faciliterait l'ouverture de l'Espagne au marché de l'art. ARCO est en quelque sorte un témoignage de ce temps de changement. Le marché commença véritablement à s'ouvrir durant cette période.

« L'avant-garde est le marché. Le commerce de l'art s'appuie sur les possibilités de l'information, il tisse ses connexions à travers les contacts avec les musées, les institutions et les collections privées. Il tombe dans la critique et tente progressivement de faire de la publicité directe, loin des milieux spécialisés. Le commerce de l'art est arrivé à devenir une maille chaque jour mieux graissée et efficace qui s'articule avec le public. Ce qui manque en matière première est en train de se substituer en capacité de manufacture, et même si on ne peut pas encore dire qu'il est plus important de comment se vend la peinture plutôt de ce qu'est la peinture en soi, il est certain que pendant que la création tend à regarder derrière, le marché présent lui est assez clair. Et le futur se voit dans un mouchoir de poche. »<sup>115</sup>

Le développement d'un marché de l'art semble être imprescriptible pour que le pays progresse. Si les artistes de la Movida se sont 'naturellement épuisés', d'autres créateurs voyaient progressivement une possibilité de travailler avec des structures adéquates.

En 1983, l'enquête sur le comportement culturel des espagnols « venait ratifier ce qui était évident dans la rue. »<sup>116</sup> On y constatait deux points fondamentaux : une intense demande culturelle de la part de la société espagnole, et d'importantes carences dans les institutions quand celles-ci existaient. Les profondes aspirations des citoyens ne pouvaient pas s'arrêter à l'amélioration de celles-ci. Il ne s'agissait pas simplement d'agir superficiellement en créant des évènements ponctuels (grandes expositions par exemple), la demande se projetait sur un plus long terme. Bien sûr,

---

<sup>114</sup> J. de Aizpuru, in *La Luna de Madrid*, N°15, 02/85

<sup>115</sup> P. Morales, in *La Luna de Madrid*, N°13 12/1984.

<sup>116</sup> J. Solana, in *Encuesta de comportamiento cultural de los españoles*, Madrid, Ministerio de la cultura, 1985.

les expositions des grands maîtres d'art plastique du XXème siècle et celles des avant-gardes ont provoqué une énorme curiosité de la part du grand public. Mais désormais, le besoin était impérieux de construire des infrastructures appropriées. Ce que dénonçait Juan Aizpuru en 1985, était une inquiétude qui était déjà présente de la part du gouvernement.

Entre 1983 et 1984, la tactique de celui-ci fut d'encourager les initiatives privées ainsi que les organismes et les institutions publiques. De véritables industries culturelles se mettent en place. On favorisera la communication entre elles et une dynamique de décentralisation sera lancée.<sup>117</sup> Entre 1982 et 1986, le Ministère de la Culture révisa toutes ses lois (comme la Loi du Patrimoine Historique Espagnol, les décrets pour le cinéma et le sport, l'avant projet de loi sur la Propriété intellectuelle...) pour être conforme à cette nouvelle logique de promotion de la culture. Il procède à une « modernisation de la législation selon les objectifs suivants:

- Garantir la conservation, la promotion et l'enrichissement du Patrimoine historique Espagnol, promouvoir, encourager l'accès des citoyens à la culture, en accord avec le mandat constitutionnel.
- Stimuler les activités de création culturelle, et protéger de façon adéquate les droits des personnes et les secteurs industriels qui les réalisent.
- Perfectionner les systèmes d'organisation et de prestation de services culturels.

Toutes ces dispositions supposent une profonde transformation du régime juridique actuellement en vigueur. »<sup>118</sup>

La part institutionnelle se normalise et est accompagnée d'une augmentation du budget. Rien qu'entre 1983 et 1985, le budget global pour la culture passe de 0,74% à 0,95%, ce qui le rapproche du 1% symbolique des autres pays européens. Les fonds ainsi débloqués permettent un essor considérable, une base 'saine' pour la culture est envisagée. On comptera parmi la restauration de monuments, la création de bibliothèques et l'amélioration d'autres, la gestion plus assidue des archives, l'informatisation de données, l'initiation d'un plan national des auditoriums, la création de musées et une dotation suffisante pour ceux déjà existants, l'agrandissement du musée du Prado, et l'achèvement des travaux pour le futur Centre Culturel Reina

---

<sup>117</sup> Ministerio de la Cultura, *Dos años de política cultural 1983-1984*, Madrid, Ministerio de la cultura, 1985.

<sup>118</sup> Ministerio de Cultura, *Política Cultural 1982-1986*, Madrid, Ministerio de la cultura, 1986.

Sofia. Les initiatives entamées durant cette courte période, auront des conséquences considérables à long terme sur le grand public. Dès lors, la participation à une vie culturelle normalisée et durable commence.

## **CONCLUSION**

### **La Movida : arthérapie collective ?**

« La création permet donc au créateur de régresser d'un stade de l'évolution à un autre sans grand dommage, de se récupérer narcissiquement sans intervention externe. Il s'agit donc d'une autocréation : pallier par ses propres moyens les manques laissés par autrui. On peut donc comprendre que l'art ne puisse être dirigé. La création ne peut exister que dans la liberté. »<sup>119</sup>

Dans le cas de la Movida, nous pouvons établir un parallèle avec la psychothérapie. Il est hors de nos moyens d'analyser complètement le phénomène ainsi. Cependant, suivant certaines conséquences liées à la Movida, nous pouvons avancer prudemment quelques hypothèses. Elles sont indiquées à titre de suggestions. L'arthérapie se base sur l'usage d'une psychothérapie basique et emploie l'art comme parfait outil d'expression. C'est la raison pour laquelle, elle nous a semblé intéressante comme aboutissement de cette étude.

On retient les principaux objectifs de la psychothérapie et établissons le lien avec le sujet traité :

- vaincre l'inhibition,
- exprimer les angoisses à travers un langage non-verbal,
- favoriser le dialogue et les échanges,
- mobiliser les forces du psychisme par l'éveil de la créativité,
- reconstruire et réorganiser la vie intérieure pour parvenir à l'acceptation de soi, des autres, de la réalité et de son devenir.

La création artistique de la Movida est comprise dans un contexte général de mutation. Tout changement présuppose une réadaptation. Après avoir assimilé un trauma, l'individu se doit d'adopter une attitude de distanciation afin de pouvoir construire au mieux son futur. Ce besoin d'expression s'est précisément manifesté durant l'époque d'un changement de gouvernement. Pour nombre d'espagnols, ce bouleversement a été positif même si paniquant puisque inconnu. On peut s'avancer

---

<sup>119</sup> Note bibliographique, les citations proviennent de l'ouvrage : A. Boyer-Labrouche, *Manuel d'arthérapie*, Paris, Dunod, 2000.

qu'il suppose un soulagement trans-générationnel conscient ou inconscient qui influe sur la création comme moyen total de communication : le besoin est impérieux de s'exprimer. L'inconscient dans l'acte de créer est une proposition courante. Inscrite dans ce contexte, le résultat aurait été d'autant plus marqué. Différentes disciplines artistiques ont pu combler le vide passé et remplir la liberté retrouvée. D'après le sujet étudié, la pratique de la création s'est déroulée suivant une impulsion libératrice, c'est ce que préconise l'art-thérapie. Elle n'a pas pour autant été conçue avec l'intermédiaire d'ateliers animés par des psychothérapeutes spécialisés.

Situé dans une dynamique thérapeutique, l'expression par l'art importe le plus. La création ressortie lors de la Movidia peut s'appliquer à ce constat. On peut alors penser que l'expression artistique, comme vecteur libérateur, était plus important qu'une véritable qualité plastique. La création qui surgit fut prétexte à une expression générale, à un mode de communication spontané. Le soulagement émotionnel n'est pas toujours synonyme de qualité plastique. Lors de la Movidia, on entendait clamer une autre philosophie: 'la profusion fait la qualité'. La liberté était totale puisque non triée. On vacille donc entre les dires des protagonistes de la Movidia, la raison psychothérapeutique, et le jugement purement esthétique.

Si on considère que l'art peut permettre une re-création, ou dans le cas des jeunes créateurs de la Movidia qu'il a facilité un surpassement de leur autocréation, il aurait alors permis l'annulation de complexes latents soufferts par les générations antérieures (parents, grands parents). Nous comprenons que l'instinct créateur a pu aider en ce sens.

« Il existe aussi une activité créatrice dans laquelle le but poursuivi est la réparation du sujet lui-même. Seul l'acte créateur dont la fin est la réparation de soi implique l'existence de décharges pulsionnelles lui conférant la dignité de sublimation. »

Par ailleurs, il est intéressant de relier la notion de sublimation avec le concept de postmodernité développé précédemment. L'activité artistique permet une sublimation du propre sujet, permettant une construction de son propre Moi. On pourra ajouter que les protagonistes de la Movidia ne créaient pas seulement des œuvres plastiques. Ils s'inventaient des personnages (maquillage, travestissements) et s'entouraient d'objets fétiches. La sublimation sert alors de vecteur pour créer un

monde qui leur est propre. Ils se réalisaient au sens superficiel et véridique, comme œuvre à part entière.

On comprend que la création surgit lors de la Movida a été prétexte à une normalisation. Les propositions agressives (musique rock) ont put apporter une réponse épidermique, de défense. Employer un comportement rebelle pourrait signifier un désaccord contre ce que l'on trouve injuste. La musique rock facilite cette expression. Sur le long terme, l'agressivité a été canalisée et la création a agit dans toute sa potentialité. Son absolu libérateur a été accompli.

« La création serait donc une expérience bonne psychiquement et physiquement, liée au rythme et à l'harmonie, triomphante par rapport à l'agressivité et l'angoisse. »

La Movida est à envisager comme une solution trouvée face au manque de libertés vécue durant le franquisme. On peut la considérer comme une chance ouverte. Elle a permit l'expression par l'art, ce qui en fait une sorte d'art-thérapie collective.

D'après l'étude menée, nous comprenons que la Movida a développé un instinct de type libérateur et créateur. Elle a permit une normalisation au niveau international se comprenant sur les plans sociologique, économique et politique. Dans le domaine artistique, la situation est riche d'expectatives. A l'heure actuelle, les protagonistes de la Movida qui s'étaient dédiés à la création plastique, ne se sont pas tous reconnus dans le milieu. Le caractère spontané et la libre expression sans fondement, semblent être des raisons qui freinèrent une carrière stable sur du long terme. Les artistes qui sont désormais reconnus sont peu nombreux. Ils sont régulièrement schématisés. Une référence bien établie dans les esprits peut limiter la prise de conscience de leurs nouvelles créations. Le caractère cosmopolite de la Movida a été abordé. Ses protagonistes venaient de toute part de l'Europe. Même ceux qui ne participaient pas directement au mouvement pouvaient ressentir l'effervescence latente et l'ouverture à des possibilités culturelles inédites.<sup>120</sup> On discerne un caractère cosmopolite de forme : des personnes de catégories sociales différentes s'essayèrent à plusieurs disciplines et un caractère cosmopolite de contenu : les

---

<sup>120</sup> D'après des entretiens informels établis auprès de personnes de cette génération

expérimentations étaient lois. La richesse est supposément grande. Elle génère des reconquêtes soulagées du poids franquiste. De plus, ce type de créations est inscrit dans une forte idée postmoderne. L'Espagne approfondit rapidement et intensément la dynamique d'une société marquée par les rôles de l'information et de la communication. Ces moyens dorénavant facilités ont permis une croissance puis une régularisation de la démocratisation culturelle. Elle se réalisa grâce à l'établissement d'infrastructures adaptées et grâce à la participation du public. Lors de la transition démocratique, la Movida a participé de façon particulière à ce changement. Certes, on peut penser qu'elle n'aie agit que ponctuellement, cependant dans sa logique de dynamisme, elle a pu permettre une évolution des mentalités et par la même des mœurs. La culture pouvait être envisagée différemment. Désormais l'Espagne se dévoilait sans complexes au monde. En perdant son attrait underground, afin de la rendre 'politiquement correcte', la Movida projetait malgré tout une image moderne. Une image inédite et divertissante dont l'Espagne avait besoin.

Le caractère thérapeutique est mis en relief. Au premier abord, ce concept peut sembler audacieux. En employant des termes métaphoriques, on pourrait voir dans un premier temps la 'Madrid adolescente', qui s'entend par des excès en tout genre. Ces débordements auraient été nécessaires afin de disposer ensuite d'une identité propre. Madrid, riche de ses expériences, aurait ainsi trouvé une nouvelle stabilité. La Movida a pu faciliter l'essor d'une Espagne 'rajeunie'. Si ses actions et ses créations ont été fécondes, elles se sont réalisées en rejetant toute valeur politique. Suivant notre investigation, on peut penser que la Movida Madrilène a pu participer de façon inconsciente au soulagement post-franquiste. L'art plastique généré reste important comme esthétique signifiante. Elle est symbolique d'une période clé pour l'histoire espagnole.



## **BIBLIOGRAPHIE (Sélection)**