

SUPER 8 (2012): UNE RÉ-VISION DE LA VILLE DE MADRID PAR MARIO DE LA IGLESIA

Magali DUMOUSSEAU LESQUER
ICTT, Université d'Avignon

Palabras clave: Mario de la Iglesia, *Super 8*, Madrid, Street Art, postmovida

Resumen: El análisis del cuadro *Super 8* del artista madrileño Mario de la Iglesia, nos permite, basándonos en el desarrollo del arte urbano en Madrid en los años noventa, interesarnos en diferentes representaciones artísticas de la ciudad de Madrid en periodos de crisis.

Mots-clés: Mario de la Iglesia, *Super 8*, Madrid, Street Art, postmovida

Résumé : L'analyse du tableau *Super 8 (2012)* de l'artiste madrilène Mario de la Iglesia, nous permettra, tout en revenant sur le développement de l'art urbain à Madrid dans les années quatre-vingt-dix, de nous intéresser à différentes représentations artistiques de la ville de Madrid en périodes de crise.

Keywords: Mario de la Iglesia, *Super 8*, Madrid, Street Art, postmovida

Abstract: Analysis of the painting *Super 8 (2012)* by Mario de la Iglesia.

Influencé par les artistes de la Movida madrilène ainsi que par les courants alternatifs liés au Street Art qui se développent dans la

capitale espagnole à la fin des années quatre-vingt, «l'artiste pop» (Cuevas, 2008) Mario de la Iglesia, né à Madrid en 1970, peut être présenté comme un représentant de l'art urbain à Madrid, un art qu'il s'attache tout autant à diffuser qu'à créer. En 2012, il signe une œuvre aux dimensions imposantes (8m x 3,5m) intitulée *Super 8*, profondément liée à la situation de crise dans laquelle est plongée la capitale depuis 2008 et qui semble s'éloigner de la vision fantasmée proposée par les artistes de la Movida à partir de 1982, à moins qu'elle n'en soit l'écho, trente ans après la terrible crise qui frappa l'Espagne au milieu des années quatre-vingt et lui donna ses premiers taux de chômage record.

L'univers artistique de Mario de la Iglesia est celui de la rue, depuis les premiers graffeurs des banlieues madrilènes au début des années quatre-vingt jusqu'aux expressions les plus récentes du Street Art à la promotion maîtrisée, bien éloignées de la clandestinité initiale du mouvement. Ses travaux supposent une démarche de création permanente de nouvelles formes d'expression mais avant de commencer à créer, il s'attache à diffuser l'avant-garde de l'art urbain madrilène entre 1989 et 1997. Il n'a que dix-huit ans lorsqu'il se lance dans la promotion des artistes de son quartier. Il habite alors à Aluche, le quartier d'origine des graffitis à Madrid, là où s'expriment les futurs graffeurs mythiques de l'histoire du Street Art madrilène. Certains de ses camarades de collège signent sur les murs et les trains de banlieue à l'aide de sprays alors que Snow et Kool remplissent les lettres de leur nom avec de la couleur, dans un style qui rappelle celui des graffeurs new-yorkais. L'art du graffiti se développe alors à Madrid porté par des noms comme Muelle, le précurseur, Tifon, les ASR et les ADN à Aluche ou encore les BMC à Carabanchel. Mario de la Iglesia fait appel à Muelle et à Snow pour décorer les murs d'un bar illégal qu'il vient d'ouvrir à Aluche, le Tijuana. Il y invite également le collectif QSC, fondé

en 1987 par des breakers au moment où la Break Dance se développe à Madrid, qui rénove l'esthétique de la lettre développée par Muelle et les punks au début des années quatre-vingt à Getafe et Fuenlabrada, en s'inspirant des styles diffusés à New-York ou Paris (écriture de mots en anglais, représentation de personnages...). Il s'agit alors, d'après Mario de la Iglesia, du premier lieu à Madrid à promouvoir le graffiti et son créateur afin que celui-ci puisse sortir de la clandestinité et être associé à son travail pour une meilleure reconnaissance artistique mais aussi à des fins commerciales. La volonté de Mario de la Iglesia est alors «de donner confiance à ces jeunes, de les mettre en avant afin qu'ils arrivent, grâce à ce travail de production, à se convaincre qu'ils sont des artistes» (Iglesia, 2011).¹ La clientèle du bar est composée au début de jeunes curieux qui viennent découvrir les peintures réalisées par leurs amis du quartier. Le lieu est minuscule mais il devient rapidement à la mode et finit par attirer la jeunesse de Madrid qui vient y écouter le meilleur de la musique des années quatre-vingt (Siouxsie and the Banshees, Sister of mercy...), les prolongations de la Movidia mais aussi les prémices de la musique techno. Sur la place qui jouxte l'établissement vont se dérouler les premiers *botellones* de la zone. Ce sont des amis du quartier de Moratalaz qui ont l'habitude de mixer dans de petits locaux, qui viennent animer les soirées dont certains, comme Oscar Mulero, obtiendront une notoriété internationale.

En 1990, Mario de la Iglesia développe, à travers la marque Black Sun Art & Wear qu'il vient de créer, un nouveau support d'expression pour ces jeunes artistes qu'il fait dessiner sur des T-shirts. Un support «idéal» comme il le souligne, qui se déplace, pénètre jusqu'au centre de Madrid et dans tous les milieux. Un support qui permet à

¹ Entretien avec Mario de la Iglesia, le 06 juin 2011.

cet art underground de quitter les lieux désaffectés des banlieues et l'anonymat de la clandestinité, pour venir directement s'imposer à la vue de tous les Madrilènes, partout, sans limite géographique ni de catégorie sociale. La signature du graffeur s'associe à la marque alors que le dessin devient produit. Les T-shirts sont édités en séries limitées dont chaque exemplaire est numéroté et présenté dans un emballage original (boite de pizza, canette de boisson, stickers collés sur les T-shirt) peint par un artiste, vendu au prix de 2'000 pesetas. Tout ceci pour que «le talent de ces jeunes de 20 ans ne soit pas perdu, comme cela arrive souvent en Espagne» (Iglesia, 2011). Mario de la Iglesia éditera, en tout, une dizaine de collections en séries limitées.

Il entretient également des relations avec le monde de la musique indépendante, un intérêt qui se concrétise dans l'ouverture d'une nouvelle salle, le Nirvana, afin «d'éduquer musicalement les jeunes du quartier ouvrier de Aluche» (Iglesia, 2011), et le projet d'un festival de culture gratuit à Madrid, en collaboration avec Radio 3 et le label indépendant *Subterfuge records*. Il convoque alors un concours de maquettes, en sélectionne quarante dont le groupe Sôber, et dépose un dossier auprès de l'université Complutense qui lui refuse l'autorisation d'organiser le festival sur le campus. Le journal *El País* revient sur l'évènement le 14 avril (Iñiguez & Alfageme, 1995) puis le 28 juin 1995:

Mario de la Iglesia, copropietario de Nirvana, un pequeño pub de Aluche que ha conseguido atraer a 400 grupos musicales en un concurso de maquetas, está desolado. El festival juvenil –que se celebraría entre las cinco de la tarde y las doce de la noche- iba a servir también para presentar los tres ganadores de la competición de maquetas entre los 40 grupos finalistas que han llegado de toda España y actuado en el pub Nirvana durante los meses de marzo,

abril y mayo. Durante las primeras cuatro horas de la celebración se pensaba ofrecer una merienda gratuita con fruta fresca. La filosofía de la muestra incluía el apoyo a la paz, el rechazo del racismo y la adhesión al entendimiento y al diálogo. En el proyecto que el promotor Mario de la Iglesia, de 25 años, presentó a la Universidad Complutense –un texto de nueve folios– se repetía en varias ocasiones el carácter no lucrativo del acontecimiento (Alfageme, 1995).

Il part alors à San Francisco où il découvre l’aventure artistique de la OBEY Propaganda initiée par Shepard Fairey avec qui il partage un logement. Ce mouvement lié au Street Art naît en 1989 sous le nom de «André the giant has a posse» (André le géant a une bande de potes) en référence au catcheur français André Roussimoff surnommé André le géant. Il se développe autour d’autocollants et d’affiches à l’effigie du catcheur et de ses amis, c’est-à-dire la communauté hip-hop et les skaters américains. Il est renommé OBEY Giant (de l’impératif «obéis») en 1998 par Shepard Fairey qui explique ainsi le sens de la propagande OBEY dans un manifeste publié en 1990 :

La campagne d’autocollants OBEY peut être expliquée par une expérience en phénoménologie. Heidegger décrit la phénoménologie comme « le fait de laisser les choses se manifester par elles-mêmes ». [...] Le sticker OBEY cherche à stimuler la curiosité et à amener les gens à se questionner à la fois sur l’autocollant et sur leur relation avec leur environnement. Parce que les gens n’ont pas l’habitude de voir de la publicité ou de la propagande pour laquelle le produit ou le motif n’est pas évident, les rencontres fréquentes et nouvelles avec l’autocollant provoquent la réflexion et une frustration possible, revitalisant la perception du spectateur

et son attention pour le détail. Le sticker n'a pas de signification mais existe uniquement pour pousser les gens à réagir, à contempler et chercher un sens dans l'autocollant. Parce qu'OBEY n'a pas de signification véritable, les diverses réactions et interprétations de ceux qui le voient reflètent leur personnalité et la nature de leur sensibilité. [...] Bon nombre d'autocollants ont été arrachés par des gens qui les considéraient comme une horreur et un acte de vandalisme dépourvu de sens, ce qui est ironique si l'on pense à toutes les images commerciales qui agressent chaque jour dans la société Américaine. Un autre phénomène que l'autocollant a mis en avant est la nature manifestement consommatrice de nombreux membres de la société. Pour ce qui ont été entourés par le sticker, sa familiarité et sa résonance culturelle est réconfortante, et le fait d'en posséder un permet un souvenir, une mémoire. Les gens ont souvent demandé l'autocollant simplement parce qu'ils l'avaient vu partout et que le fait de le posséder permettait une sensation d'appartenance. [...] Que la réaction soit positive ou négative, l'existence de l'autocollant en vaut la peine, à partir du moment où il pousse les gens à considérer les détails et les significations de leur environnement. Au nom de l'amusement et de l'observation».²

Une approche de l'art qui rattache encore davantage Mario de la Iglesia à l'univers du Street Art et qui va influencer ses créations à venir. Ainsi, de retour à Madrid, après une période consacrée à des études de design puis à la création publicitaire, il réalise ses premiè-

² <http://www.obeygiant.com>

res œuvres. Des œuvres très graphiques, marquées par sa formation de designer et son contact avec les arts urbains, deux univers qui se retrouvent autour de l'importance donnée au signe, au tracé, à la construction et à l'utilisation de l'espace. Des œuvres qu'il crée d'abord à nouveau sur des T-shirts et parmi elles, le détournement du titre de la saga *Star Wars* de George Lucas en slogan pacifiste, «Stop Wars», largement diffusé depuis. Ses premiers travaux sur toile signifient un mélange de styles sans limitation au niveau des techniques d'exécution ni des supports. Artiste autodidacte qui a découvert l'art par une approche purement visuelle, enfant, lorsqu'il accompagnait son père guide touristique lors de ses voyages en Italie, il commence par tâcher ses toiles à la façon de Jason Pollock. On reconnaît dans la série *Madtierra* (2008-09) composée de soixante pièces de grands formats de style matiériste comme *Neuropop*, *Positive Energy* ainsi que dans le tableau *Astral* (2011), la claire influence de l'art informel et de peintres tels Manolo Millares ou Antoni Tàpies. Ses premières représentations mettent en scène des chiffres et des symboles dans des compositions convoquant l'univers des jeux (damiers, jeux de l'oie, cibles). Il s'agit d'œuvres graphiques qui supposent, tant par leur titre que par les éléments qui les composent (symboles, écritures, formes géométriques, couleurs vives) la recherche, par un artiste assurant «qu'il ne sait pas peindre», d'une forme d'expression directement dérivée de l'esthétique du Street Art : *Fábrica de la gráfica* (2008), *Garabato*, *Cuadernos de dibujos* (2008). Dès le début sont présents les éléments qui vont «composer» l'œuvre de Mario de la Iglesia : le signe +, le trait noir épais, les pointillés, la flèche qui achève la signature de ses amis «flecheros»³

³ «Flecheros» était le nom donné aux premiers graffeurs madrilènes qui terminaient le tracé de leur signature par une pointe de flèche.

madrilènes, les chiffres, la «couronne» semblable à celle dessinée par Jean-Michel Basquiat, les triangles, les points et les couleurs distillées en touches géométriques, vives et franches. Un assemblage de petits éléments qui nous obligent, à l'instar de l'invitation de Shepard Fairey, à «considérer les détails» et «les significations de l'environnement». On va ainsi relever dans la plupart des compositions de Mario de la Iglesia certains motifs indéfinis auxquels nous avons donné des noms tels que la «couronne» (qui se décline sous deux formes: un trait hachuré placé indifféremment dans la composition ou une série de triangles accolés, parfois surmontés d'un point ou numérotés, éléments que l'on retrouve également chez Basquiat), les «clés de guitare»⁴ (succession de clés sans panneton), le «cactus» (assemblage de traits noirs très larges dont l'artiste porte une composition tatouée sur chacun de ses avant-bras⁵), la corne⁶ (ou croissant de lune) et enfin l'œil unique⁷ relevé également dans certaines créations de la OBEY Propaganda. Ces motifs côtoient des symboles géométriques et mathématiques comme la spirale,⁸ la somme des angles exprimée en degré,⁹ le signe +, des chiffres et en particulier le 8,¹⁰ souvent incliné et parfois même horizontal ce qui le transforme en infini. Une forme, plus qu'un chiffre, qui l'attire pour la fluidité et la perfection de son tracé et qui était également appréciée par le photographe portraitiste de la Movida, Pablo Pérez

⁴ *La mujer de cuatro cuerdas* (2012)

⁵ *Cactus insomne*.

⁶ *Indómito* (2012).

⁷ *Intouchable, El vigilante de los sueños* (2012)

⁸ *Sun life ok, Oil Woman*.

⁹ *Qué he hecho yo para merecer esto* (2013)

¹⁰ *Undisclosed* (2012); *8 eight steps* (serie Luna llena julio); *El monosabio* (2012)

Mínguez. Ces détails sont distribués autour de figures représentant des créatures ou des ensembles urbains. La série qu'il consacre aux *Creatures* en 2012 mêle ces éléments récurrents à l'expression de clichés culturels espagnols (*La sardina y el mambo*, 2012;¹¹ *Indómito*, 2012)¹² dont la présentation convoque l'influence de grands maîtres espagnols tels Velázquez (*Menina Istriónika*, 2012; *Menina Mekánika*, 2012), Miró, Picasso et Lorca (*Gallo cantando a la luna*, 2013), le dessin intitulé *Qué he hecho yo para merecer esto* traduisant à la fois un attachement à Lorca mais aussi au réalisateur né de la Movida, Pedro Almodóvar, tout en réaffirmant le cliché culturel de la corrida comme le souligne le texte qui «colore» certaines parties d'un taureau cyclope attristé : «Qué he hecho para merecer esto, yo no digo ni mú, a mí sólo me gusta mirar a la luna pero estoy muy mosqueado a las cinco de la tarde». Autant d'œuvres qui allient les clichés identitaires et culturels de l'Espagne à une expression artistique inspirée du Street Art (jets de peinture, présence d'écritures, surfaces délimitées par des contours noirs et remplies de couleurs franches et vives, symboles mathématiques...). Ces œuvres composées d'emprunts évidents inscrivent Mario de la Iglesia dans l'héritage des artistes postmodernes de la fin des années quatre-vingt. Il se présente comme un «bricoleur malin» (Bonnaud & Durand, 2014: 41-49) en quelque sorte, pour reprendre les termes Jean-Marie Durand qui définit ainsi les graphistes et les DJ, ces «artistes d'un nouvel âge technique [...] qui s'imposent dans les années 90». Un «bri-colleur», pourrions-nous dire, qui déconstruit et recycle pour créer un nouveau langage visuel à base de signes, d'éléments et de mots dont il fait un usage récurrent, et de styles empruntés à ses

¹¹ Référence aux festivités de El Entierro de la Sardina

¹² Référence aux taureaux et à la corrida.

expériences artistiques. Il contribue, à l'instar des artistes «bricoleurs» retenus par Durand et de tous ceux qui s'expriment dans le sillage de la OBEY Propaganda en proposant des rencontres fréquentes avec un signe particulier, à «distiller les références, à afficher la culture partout et nulle part» (Bonnaud & Durand, 2014: 41-49).

La série *Controversias* réalisée en 2011 compte un ensemble de peintures sur toile et céramique, en noir et blanc, composées presque exclusivement de traits noirs épais (les «cactus»). *Encuentro a ninguna parte* nous perd dans un labyrinthe brouillon de formes (cercles, carrés, spirales, traits) peintes en noir. *El nivel infinito* représente également un enchevêtrement de traits, de rectangles et de points noirs, complété par des spirales, un chiffre 8, une flèche et des pointillés, très fins et réalisés au crayon noir. Dans le même style, mais ponctuée de tâches de couleurs vives (rouge, jaune, rose et orange) et de mots (sound, heart, sex, rising, lovers...), il réalise en 2010 *Spaceships*, une peinture murale de 4,5m x 2,5m, lors d'une performance dans les locaux de la boutique de streetwear Monkeygarden à Madrid décorés de posters de la OBEY Propaganda. Les titres de ces deux œuvres font référence à une échelle infinie, un infiniment grand. Les mêmes éléments sont convoqués dans de nombreuses œuvres postérieures que l'on pourrait interpréter comme des représentations urbaines, aériennes ou frontales. Ainsi, dans *Cactus Insomne*, le cactus aux ramifications larges et noires semble dessiner un schéma urbain, ce que laisse envisager également le texte qui accompagne les traits épais, les flèches et un point bleu : «el color quema, las formas se mueven en la ciudad; ride on, sun». Même procédé dans *Color dope* (2011) que nous pouvons considérer également comme la vue aérienne d'un ensemble de routes, les traits noirs épais se terminant par des pointillés qui rappellent les bandes blanches de la signalisation routière. Un plan tel un labyrinthe, jalonné d'indices révélant des voies sans issues (gribouillages) et de possibles sorties

(signes + et flèches colorées). Le gros point est toujours présent, doré tel une lune, telle La Luna de Madrid, emblématique de l'énergie et du réveil de la capitale pendant la Movida, la ville et son côté underground étant signifiés à travers les écritures : «asfalt, city, color, dope». Le dessin intitulé Blow Round peut également évoquer un plan de ville bien que les traits noirs soient plus fins. Nous retrouvons des signes +, des flèches colorées, le chiffre 8, des lignes discontinues et un cercle rouge. La différence avec les deux tableaux mentionnés précédemment repose sur la présence de grands rectangles colorés entremêlés qui pourraient symboliser les édifices de la ville. Cette ville, non clairement identifiée, apparaît comme brouillonne, labyrinthique, à la fois positive (signes +, couleurs) et négative (gribouillages, «dope», «asfalt», «quema»). Une ambivalence relevée également dans les représentations panoramiques de la ville.

Ainsi, dans les représentations frontales, les branches des cactus couronnent de cornes de taureaux les tours des grands ensembles urbains comme dans *Power*, un dessin en noir et blanc. Les ramifications se prolongent également sur le sol en dessinant un plan, voire dans le sol, comme des racines «ancres». Le titre *Power* revient sur la relation que l'artiste entretient avec la ville représentée ici par des bâtiments imbriqués les uns dans les autres formant une masse impénétrable, voire menaçante à cause de ses cornes mais également de la forme évasée de cet ensemble compact qui semble jaillir du sol. Une puissance que l'artiste souligne à travers la mise en scène particulière qu'il accorde à cette œuvre : il la présente sur une photo montrant en premier plan son avant-bras dressé dont les tatouages se révèlent être une continuité du tracé de la ville, créant un effet de fusion, d'assimilation entre l'artiste et celle-ci. On y verra, grâce au titre, une déconstruction du poing levé du *Black Power* symbole de force, de courage, de protestation ainsi que d'appartenance. Mais il faut également reconnaître dans les trois doigts pointés, le signe

I love you qui indique toute l'ambiguïté des sentiments que Mario de la Iglesia éprouve pour cette ville, noire, puissante, impénétrable mais attirante et aimée. Une révision, en quelque sorte, du Madrid me Mata diffusé par les artistes de la Movida et notamment par le photographe Juan Ramón Yuste qui inscrivait ce slogan, par un procédé de luminographie, sur les édifices emblématiques de la capitale. Une formule qu'il interprétait ainsi : «J'aime beaucoup Madrid et Madrid me consume réellement, m'abîme, me fatigue physiquement» (Iglesia, 2008). Une puissance et une énergie redoutables, incontrôlables mais irrésistibles que Mario de la Iglesia traduit dans certaines de ses toiles par le mot «mad», leitmotiv résumant dans un même terme Madrid et sa folie : «Madrid es todo en mi obra. Yo estoy luchando para que Madrid sea lo que merece ser. Para que sea creíble. Podría crear fuera de Madrid pero la energía y la locura de Madrid me las llevaría. Yo puedo crear en cualquier parte del mundo pero Madrid va allí. Madrid está en las manchas. Es una ciudad de contraste y de colores, que tiene mucho movimiento, muy viva. Madrid está plasmado en el movimiento de las obras» (Iglesia, 2011). Une idée de mouvement présente dès les années quatre-vingt dans le nom Movida donné au phénomène socio-culturel qui marque le réveil de la capitale à la fin du franquisme, et que l'on trouve également dans l'acronyme MADD (Madrid Arte del Desplazamiento) utilisé par un collectif d'artistes madrilènes (Azca) contemporains de Mario de la Iglesia, issus également du Street Art et spécialisés dans le déplacement urbain. On relève également cette ambiguïté dans *Enjoy us at city* où la ville apparaît en noir, impénétrable, comme protégée par des racines «barbelés», tout en étant éclairée par un fond orange vif alors qu'un message coloré (blanc, vert, rouge, bleu) invite précisément à profiter de la cité : «city contest visual on experimental enjoy us line and let line Black Sun». Mais la ville sait aussi se faire accueillante en se parant de belles couleurs vives

et franches (rouge, bleu, jaune) alors qu'elle nous met en garde tout en nous fixant de son œil unique («Mírame y no me toques») dans une peinture dont le titre *Intouchable* réaffirme l'impossibilité de la posséder. Un œil qui rappelle celui décliné dans les affiches de la OBEY Propaganda avertissant qu'il ne faut pas se fier à ce que l'on voit : «Never trust your own eyes. Beleive that you are told». En 2010, l'artiste madrilène réalise le décor de l'émission *El Intermedio* présentée sur TV6 par El Gran Wyoming, artiste né de la Movida madrilène. Afin de répondre à la volonté de la chaîne de présenter un décor qui puisse correspondre à chaque communauté autonome, Mario de la Iglesia imagine un panneau de 20 m de long représentant une ville imaginaire formée des édifices emblématiques des régions espagnoles. Comme dans ses représentations urbaines sur toile, les bâtiments sont serrés les uns contre les autres tout en étant inclinés de façon aléatoire ce qui donne à l'ensemble un aspect désordonné voire relativement fragile. Le panneau rétro-éclairé est traversé de traits verticaux et obliques formant comme une barrière que vient renforcer une rangée de croisillons rouges placée devant le décor. A nouveau, la ville est présentée à la fois comme imposante mais fragile, attirante mais barricadée. A mieux y regarder, on s'aperçoit que les croisillons rouges reposent sur le sol alors que le panneau se situe à une cinquantaine de centimètres du plateau dont le revêtement brillant reflète l'ensemble de la composition, recréant ainsi l'impression de racines et de reflets relevée dans les représentations urbaines sur toile : deux éléments synonymes d'origine et de fusion qui soulignent la relation que l'artiste entretient avec la ville, et plus particulièrement avec Madrid comme sous-entendu dès le titre *Madtierra* en 2008. Cette identification à la ville, confirmée par les tatouages que l'artiste porte sur ses bras et qui sont associés à ses représentations urbaines, convoque certains travaux réalisés à la fin de la Movida notamment par Ouka Leele (*Autorretrato* 1985, dans

lequel elle dévoile le nom de Madrid qu'elle a tatoué sur son bras) et Pablo Pérez Mínguez qui n'hésitait pas à affirmer à propos de son *Autorretrato 1984*, associant l'eau, l'artiste et le nom de Madrid : «Ça c'est Madrid, je suis Madrid et en plus je suis véritablement madrilène. Madrid occupe une place très importante dans mon œuvre. Une importance absolue, très grande, comme Lorca avec Grenade» (Iglesia, 2011b).

Mario de la Iglesia naît au centre de la capitale dans le quartier de Malasaña qui devient quelques années plus tard le quartier de la Movida. Agé alors de 11 ans, il participe à un concours de peintures ayant pour thème les paysages madrilènes et remporte un accessit. Cette distinction a une importance particulière pour lui car elle est signée par le maire emblématique du renouveau culturel de Madrid, Enrique Tierno Galván, qui lui remet le titre en personne. A ce moment-là, le jeune artiste vit la Movida à travers «les yeux d'un pré-adolescent» (Iglesia, 2014), avec admiration, surprise et enthousiasme. Chaque dimanche, il vend avec son frère des autocollants au Rastro où ils croisent régulièrement des groupes de punks et les artistes de la Movida qui se rendent à la Bobia pour un *after*. Almodóvar est là, qui parle avec Berlanga après avoir passé une partie de la nuit au Rock Ola, la salle culte des nuits madrilènes de l'époque. Alaska aussi, que le jeune Mario retrouve sur l'écran de son poste de télévision de retour chez lui, alors qu'elle présente le fameux programme pour enfants qui a marqué toute une génération, La Bola de Cristal et ses célèbres Electroduendes. De cette période, il évoque également une autre figure, «El cojo manteca», un punk squateur, célèbre pour avoir détruit un panneau *Banco de España* lors d'une manifestation d'étudiants à Madrid en 1989. Ce personnage devient une icône, le symbole de la contestation bien qu'il avouera être davantage intéressé par le fait de casser que par les revendications politiques. Mario de la Iglesia reconnaît l'aspect

romantique du *rrollo punki* de par son sacrifice et son processus d'autodestruction, mais les punks sont des figures importantes dans l'Espagne de l'après-franquisme car ils ont l'illusion que la situation peut être changée. Leur attitude rebelle diffère alors de la peur de l'engagement politique que l'on note au niveau de l'art pendant toute la Transition, un non engagement que l'artiste considère non pas comme de la lâcheté mais plutôt comme de l'apathie, un certain fatalisme et un refus de se compliquer la vie : «le problème, c'est qu'ici, les gens manquent d'assurance, ils n'y croient pas. Ils imitent beaucoup. Ils pensent qu'un espagnol ne peut pas être bon dans son domaine. Le cas d'Almodóvar est un cas à part, et il doit beaucoup à la motivation de son frère Agustín. Le manque d'assurance pousse uniquement à suivre, à imiter» (Iglesia, 2011). Le punk madrilène de l'époque se situe dans une critique plus sociale que politique notamment face au régime franquiste qui vient de s'éteindre avec la mort du dictateur. Il dénonce surtout un malaise et ses conditions de vie dans une capitale qui se modifie, ne cesse de s'agrandir à grand renfort de béton et en devient inhumaine. Une rébellion donc face à l'ordre social et aux conditions de vie notamment dans les banlieues, que les punks inscrivent sur leurs habits, sur leurs blousons, mais également sur les murs de la ville participant ainsi au développement de l'art urbain à Madrid, dès le début des années soixante-dix puis pendant les années quatre-vingt et la Movida.

Mario de la Iglesia fait partie des artistes de la post-Movida. L'élément qui, pour lui, pourrait symboliser le changement générationnel est le concert de The Smiths qui a lieu pendant les fêtes de San Isidro, au Parque del Oeste, le 18 mai 1985. Il a alors 15 ans. Il est vrai que pour de nombreux madrilènes de sa génération, ce concert est un point de repère, un événement exceptionnel. Alors que le Rock Ola vient juste de fermer suite à la mort d'un jeune

punk poignardé à la porte de l'établissement, ce grand rassemblement montre, selon Mario de la Iglesia,

à nous qui venions après la Movida, le chemin à suivre : celui de la culture populaire de qualité facilement accessible. C'était la meilleure façon de provoquer une réaction créative et constructive de la part des plus jeunes. Bien sûr, le concert était gratuit (cela se passait sous le mandat de Tierno Galván) et il a transformé le Paseo de Camoens en un Rock Ola plein à craquer de milliers de jeunes avides de Movida. Nous étions des poussins en train de sortir de l'œuf (Iglesias, 2013).

Il ajoute «ce concert a été le point de départ de ce que serait le Madrid des années quatre-vingt-dix». Précisément, l'ensemble des démarches artistiques de Mario de la Iglesia, en tant que promoteur des talents de son quartier ou artiste, s'inscrit dans la volonté de faire perdurer la liberté de création installée dans la capitale espagnole au cours des années quatre-vingt et de militer pour un art populaire et gratuit afin de «maintenir vivant cet esprit créatif dans le Madrid des années quatre-vingt-dix». Le lien qui l'unit à l'esprit de la Movida est particulièrement fort et s'exprime à travers son attachement à ses racines madrilènes et aux personnalités liées à la Movida.

Entre 2000 et 2006, il conçoit une série de 25 sérigraphies numérotées travaillées par ordinateur dans lesquelles il revisite Andy Warhol grâce à de nouveaux moyens techniques, pratiquant alors ce qu'il appelle un «pop réinventé» qu'il souhaite ensuite appliquer aux icônes espagnoles. Il travaille alors dans un nouvel espace, un petit local de 20m² qui lui sert à «poner su obra a pie de calle», dans le quartier de Chueca, où il reprend l'expérience de Black Sun Art. Il pratique une démarche d'autopromotion souvent refusée par les

artistes qui préfèrent s'en remettre et se soumettre aux jugements des galeristes. Mais pour Mario de la Iglesia, «el camino es luchar por tu propia obra. Buscar al marchante es un trayecto erróneo, frustrante para el artista» (Iglesias, 2013). Un processus qui passe également par le web et les réseaux sociaux, et qui permet à l'artiste de choisir ses propres codes de présentation : «es un intento de transmitir como siento lo que hago». Quelques années plus tard, il change de local et inaugure, dans le quartier de Fuencarral, une nouvelle galerie qui compte également un atelier en sous-sol. En septembre 2008 un article dans le journal *El País* consacré aux routes urbaines dans Madrid revient sur les quartiers de Chueca et de Fuencarral, et sur un «recyclage créatif générateur de surprises» (Cuevas, 2008). La rue Fuencarral, le lieu des boutiques de mode urbaines y est comparée au quartier de Soho de New York et la première référence mentionnée concerne précisément la galerie thématique «d'un artiste pop», celle de Mario de la Iglesia qui porte le nom de Black Sun Art. C'est à ce moment-là qu'il présente au photographe Pablo Pérez Mínguez le projet *Ikónika*, un hommage aux stars de la Movida. Il s'agit d'une série de 8 tableaux basés sur des clichés de Pablo Pérez Mínguez traduits dans le langage graphique de Mario de la Iglesia: *Peterpop* (Pedro Almodóvar), *No Olvido Punk* (Alaska), *Rosy del Alma* (Rosy de Palma), *Kaka deluxe* (Manolo Campoamor), *Eduardo Ikóniko* (Eduardo Benavente), *Fany Ikónika* (Fany McNamara), et *Síndrome Rockola con Pedro Almodóvar, Fany McNamara et Olvido Gara* (Alaska). Le projet comporte également des T-shirts, emballés dans des boîtes de conserve sur lesquelles il est indiqué : «Contains 100x100 Pablo Pérez Mínguez photo Essence by Black Sun». La série s'appuie sur un langage propre (*Ikóniko*) caractérisé par l'emploi de mots portant un accent écrit, pour leur aspect graphique, et de la lettre K en référence au punk. Pour Pablo Pérez Mínguez, les punks de

la Movida étaient des punks de luxe (Kaka de Luxe, May Punk Deluxe) et il considérait ses clichés comme des Icônes.¹³ Il s'agit d'un travail réalisé en commun, à la galerie Black Sun et au studio de Monte Esquinza du photographe qui voit en Mario de la Iglesia la relève artistique de la Movida :

Ahora yo me junto con Mario de la Iglesia y con David Paquet. La Movida se acabó en el 84. Pero ha habido una posmovida en los ochenta, noventa. El hecho de que después haya habido Mario de la Iglesia y todos los clubs muestra que esto no fue sólo un bombazo que dio únicamente a Almodóvar, Rosy de Palma, Pablo Pérez Mínguez y cuatro más (Iglesia, 2011b).

En janvier 2008, le jeune peintre participe à l'exposition «*Detalles invisibles*» organisée par le Ministère de la Culture pour célébrer le Prix National de Photographie décerné à Pablo Pérez Mínguez, et au livre éponyme. Lorsqu'ils se rencontrent, au début du projet, dans la nouvelle galerie que Mario de la Iglesia vient d'ouvrir, le photographe découvre un atelier tout neuf, tout propre, puisque Mario de la Iglesia n'a toujours pas commencé à peindre. C'est précisément Pablo Pérez Mínguez qui va l'y encourager, ce qu'il fait en 2008 en tâchant ses premières toiles de jets de peinture.

Les travaux de Mario de la Iglesia s'inscrivent ainsi dans une démarche de création de nouveaux langages d'expression graphique appliqués à des représentations attachées pour la plupart au

¹³ Ikons en anglais avec certainement une référence à la marque d'appareils photo Nikon.

patrimoine culturel de l'Espagne et à la ville de Madrid (*Madtierre*, 2008; *Capitol*, 2012; *Mad Night Live is a woman*, 2012). De nouveaux langages nourris en partie de l'héritage assumé de l'élan créatif de la Movida et de son processus de recyclage postmoderne à l'origine du *Todo vale*, nom donné par Pablo Pérez Mínguez à l'ensemble des créations générées par ce phénomène socio-culturel, intrinsèquement madrilène à ses débuts. Une philosophie du «Tout est bon», amateur, sans entrave, joyeuse et colorée, nourrie de l'idéologie *Do it yourself punk*, de l'inhibition du Glam et des discours d'Andy Warhol annonçant que chacun connaîtrait ses minutes de gloire et élevant au statut d'œuvre d'art Pop, la sérigraphie d'une bouteille de coca-cola ou d'une boîte de soupe Campbell. De nouveaux langages directement influencés également par les courants émergeant au début des années quatre-vingt-dix comme le Street Art, les jeux vidéo et les musiques électroniques que Mario de la Iglesia diffuse dès leur sortie dans les différentes salles qu'il a dirigées. Des musiques comme le hip-hop ou la dance music qui sont pour Simon Reynolds, des styles nés également de la pratique du recyclage, fabriqués à base de «collages», de «citations audio», de «l'exploitation respectueuse» des «trésors instrumentaux de l'époque analogique» (Reynolds, 2013: 359), le résultat d'un «pillage sonore (qui) ressemble plus souvent qu'à son tour à une version audio du Pop art, où l'affection neutre qu'éprouvait Warhol pour la culture de masse aurait été remplacée par un esprit sarcastique hérité de Zappa» (354). Autant de styles, donc, nés d'un processus de recyclage et d'assemblage dont l'influence, assumée par Mario de la Iglesia qui ne se considère pas comme un peintre mais comme un «compositeur», se traduit dans le «bri-collage» voire le chaos qui structurent ses œuvres, ainsi que dans la multitude de symboles, de petites zones de couleurs franches et vives et de mots récurrents poussant précisément ceux qui contemplent ses tableaux à «con-

sidérer les détails et les significations de leur environnement. Au nom de l'amusement et de l'observation».¹⁴

Les titres de ses travaux supposent également une recherche (Fábrica de la Gráfica, Garabato, Cuaderno de dibujos, Konstruktivismo króniko (una incursión en la figuración abstracta)), une remise en question (*Controversia*, 2011; *Undisclosed*, 2012; *La opinión es divergente*) et revendiquent une certaine insoumission (Série Indómito 2012; *Power, Intouchable, Libertad en movimiento, Jugando a vivir, Innato*). Un questionnement sur son environnement qui prédomine notamment dans le tableau magistral, intitulé *Super 8*, qu'il consacre à Madrid en 2012.

Super 8,¹⁵ c'est Madrid. Le titre renvoie tout d'abord à l'image et au cinéma, laissant présumer une vision panoramique de la capitale. Les traits noirs épais, qui ont envahi une toile dont le format exceptionnel de 8m x 3,5m justifie également l'appellation *Super 8*, dessinent à la fois les contours de pellicules photos et le schéma des rues de la capitale. Mais *Super 8*, c'est aussi Mario de la Iglesia, à travers les multiples représentations dans l'œuvre du chiffre 8 emprunté par l'artiste à Pablo Pérez Mínguez, mais aussi par la référence implicite au jeu vidéo de course sur circuit Super Mario Kart lancé en 1992 dont le héros, personnage emblématique des jeux vidéo de Nintendo, se distingue des super-héros aux pouvoirs et au physique extraordinaires par une apparence ordinaire. Comme pour *Power* et *Spaceships*, Mario de la Iglesia pose devant *Super 8*

¹⁴ Manifeste de la OBEY Propaganda, 1990.

¹⁵ Le tableau a été exposé pour la première fois lors de l'inauguration du centre d'art urbain contemporain indépendant de Madrid, La Neomudejar, en juin 2013, puis à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour entre septembre 2014 et juin 2015.

dont les traits noirs épais semblent être le prolongement de ceux que l'artiste porte tatoués sur ses avant-bras. Cette peinture est donc à la fois une représentation de la ville et de son auteur. Elle propose une nouvelle vision de la capitale se faisant ainsi l'écho des nombreuses représentations créées par les artistes de la Movida. Ce phénomène socioculturel, qui va redonner une place à l'Espagne au cœur de la scène artistique internationale, naît d'un complexe ressenti par les madrilènes vis-à-vis de l'image de la capitale au sortir du franquisme. Madrid apparaît alors pour les provinces espagnoles, les pays de la Communauté Européenne que le pays va intégrer en 1986, mais également pour les artistes madrilènes eux-mêmes, comme une ville triste, un désert culturel, le néant artistique. C'est pourquoi le réveil culturel de la capitale s'accompagne d'une volonté de changement d'image. Les représentations de Madrid durant la phase underground du phénomène à la fin des années soixante-dix, ignorent les vues de la cité grise pour se focaliser sur les nouvelles tribus urbaines et sur les individus à l'origine de l'impulsion du renouveau. Ainsi, les photographes Miguel Trillo et Alberto García Alix, témoins d'une réalité qu'ils ne souhaitent pas altérer, nous proposent des clichés d'anonymes pris en situation, dans la rue ou l'intimité des lieux de rencontre. Progressivement, Madrid prend les traits des artistes underground qui sortent de l'ombre où la Ley de Peligrosidad social et la contre-culture les avaient confinés, et que Pablo Pérez Mínguez et Ouka Leele illuminent des couleurs du Pop Art. Ces portraits, diffusés sur les pochettes des disques, transposés sur la toile par les peintres Costus, placardés sur les murs de Madrid grâce aux affiches des concerts ou diffusés dans les salles obscures par Pedro Almodóvar et Iván Zulueta, participent à révélation d'une culture alternative qui, mise en scène sous les lumières des studios, finit par perdre son caractère souterrain pour s'imposer visuellement dans la capitale, modifiant ainsi son image. En 1980, Pablo Pérez Mínguez propose

Madrid-Foto-Poro, un photomontage réunissant plus de 200 portraits en gros-plan des artistes qui redonnent vie à la capitale. Les plans serrés rendent impossible l'identification du lieu. Il s'agit pourtant d'un portrait de la capitale, comme l'indique le titre, d'une représentation des centaines de pores du visage de Madrid. Il s'agit pour le photographe d'un travail de «geografía facial» (Iglesia, 2011b), le «carnet de identidad de la capital», autrement dit, d'un plan qui ne répertorierait pas les édifices mais les nouvelles énergies de la ville. Sous l'impulsion du maire Enrique Tierno Galván, Madrid se met à rêver d'avant-garde et s'autoproclame New-York européen lors de la venue d'Andy Warhol en 1983. Les représentations de la ville traduisent alors cette illusion collective en proposant des visions fantasmées de la capitale visitée par des extraterrestres (*El Pirulí*, 1982, Felix Lorrio), souriante (*Madrid*, 1984, Ouka Leele), symbole d'amours impossibles (*Rappelle-toi Barbara*, 1987, Ouka Leele) et dont la Gran Vía prend des airs de 5e Avenue (*Gran Vía*, 1982, Serie Granvía 1987, Felix Lorrio) alors que l'édifice de la place de Callao se transforme en statue de la Liberté (*Edificio Capitol*, 1982, Juan Ramón Yuste).

En 2012, Mario de la Iglesia nous présente sa vision de la capitale espagnole qui semble fort éloignée des interprétations qu'en ont donné, trente ans auparavant, les artistes dont il reconnaît l'influence. Pas de représentation des édifices de la ville ni de ses habitants. Madrid apparaît réduite aux méandres d'un labyrinthe noir ponctué de spirales et accompagné de flèches colorées semblant indiquer une hypothétique sortie. Mais le chemin indiqué, rythmé de signes + et de chiffres 8, est impossible à suivre. Véritable chaos dont les madrilènes sont les victimes ou bien jeu dont ils sont les protagonistes, ce tableau décrit la situation de la capitale espagnole depuis la crise économique de 2008, année où le pays entre officiellement en récession. La réalisation de *Super 8*, peint de nuit dans

une imprimerie de la banlieue madrilène, coïncide avec la fermeture de sa deuxième galerie due à la crise qui le touche particulièrement. Il explique ainsi son tableau :

Super 8 représente la fin d'un cycle, et le début d'un nouveau. Il signifie le dépassement, le sens de l'art face aux épreuves. C'est un tableau d'actualité qui représente une vision constructive et la volonté de surmonter le moment que Madrid, l'Espagne et l'Europe sont en train de vivre : le grand bazar. Les mots sont des références afin d'aller de l'avant puisqu'il est peint alors que la crise nous touche le plus. C'est un tableau engagé, une réaction face à tout ceci, au capitalisme et à ses effets dramatiques, à la fermeture du local. Vingt ans passés à posséder sa propre galerie puis plus rien. C'est un tableau contre la macroéconomie alors que la réalité, c'est la microéconomie.

Super 8 est donc le constat d'un état de crise à laquelle les madrilènes tentent de trouver une issue, ce qui n'est pas sans rappeler la situation dans laquelle se trouvait la capitale, il y a trente ans, au sortir de la dictature : une crise alors d'identité, liée à l'image de la ville et du pays sur la scène internationale, une crise culturelle qui allait rapidement se transformer en crise économique, l'Espagne subissant en 1984 puis en 1994 ses premiers taux de chômages historiques. Nouvelle crise, nouveau *desencanto* politique, social et culturel, et une ré-vision de la ville que nous propose Mario de la Iglesia, toujours porté par cette volonté de maintenir vivant l'esprit créatif de la Movida. Un esprit hédoniste, gai et apolitique, certes, mais qui a permis pendant la Transition d'assumer au niveau artistique la gestion de l'héritage culturel du pays au moment où le silence politique le maintenait dans l'amnésie historique. Pas de

revendication clairement politique non plus dans *Super 8*, mais le constat désabusé d'un chaos auquel l'artiste répond également par une attitude positive se traduisant par la référence au jeu vidéo Super Mario, l'utilisation de touches de couleurs vives, d'une multitude de signes + et de chiffres 8 qui «irradient» selon ses propres termes, et de mots synonymes de vitalité : «play, vuela, ama, on, look, oye, respira, vive, atracción, sí, movimiento, busca». Une série de mots qui rappelle les centaines d'énergies vitales répertoriées par Pablo Pérez Mínguez dans le Madrid-Foto-Poro, des mots tels des panneaux de signalisation indiquant l'attitude à suivre et qui invitent au mouvement afin de trouver une issue, ce même mouvement qui a donné son nom à la Movida. Une vision positive qui porte l'héritage revendiqué par Mario de la Iglesia de la fotoactitud du photographe, mais qui est très éloignée des photomontages des années quatre-vingt qui construisaient l'image artificielle d'une ville rêvée : l'artiste n'expose pas des clichés de mises-en-scène mais la pellicule brute, noire, vierge de toute impression comme pour dénoncer une tentative veine de création matérialisée par le fourmillement de signes et de couleurs autour des traits noirs épais traduisant une activité et un mouvement alors que la pellicule reste noire. Un encouragement, un appel signifié par les impératifs utilisés, mais le film d'un Madrid délivré de ses entraves et que ses habitants se seraient réappropriés, reste encore à tourner. C'est donc l'image d'un temps suspendu au-dessus de Madrid que nous propose l'artiste, le cliché, forcément noir, d'un a-venir, d'un «post» crise non représentable puisqu'il n'existe pas encore, l'attente d'un déclenchement créatif salutaire, un film noir et muet mais accompagné d'un bourdonnement lié à une activité frénétique que l'on semble entendre en regardant le tableau. Ce temps suspendu que dénonce également, en 2013, le réalisateur Pedro Almodóvar dans le film *Los amantes pasajeros*, à travers l'image de cet avion incontrôlable qui ne cesse de voler en

tournant en rond et dont tout le monde redoute l'atterrissage. Et dans les deux œuvres, le même message délivré, celui du recours à une attitude gaie et frivole, populaire et anticonformiste, celle-là même qui a été à l'origine de la Movida :

La película quiere movernos la butaca y transportarnos al sueño casi naif que vivimos durante los años ochenta. [...] A mucha gente le desagrada la película y es porque les perturba y porque ellos, ya no son los modernos que fueron tiempo atrás. Ahora ni son rompedores, ni vanguardistas, ni transgresores y les disgusta que les recuerden su pasado y su conservador o directamente reaccionario presente. Se han hecho mayores o incluso muy mayores y sus vidas están vacías y tristes y es duro que te lo griten desde la pantalla. Porque *Los amantes pasajeros* es una oda a la diversión, a la libertad -al libertinaje- del sexo y de cualquier otra cosa. [...] Pero en realidad *Los amantes pasajeros* es una fantástica comedia disparatada y vital, llena de luz, color y alegría de vivir, en la que Almodóvar nos ha querido llevar en un viaje a través del tiempo para que veamos cómo fuimos -y cómo nos gustaría seguir siendo a algunos- antes de que la especulación, la corrupción, los políticos y la crisis nos machacaran la mente y el bolsillo. La critican quienes no están dispuestos a mirar hacia atrás para ver en lo que nos estamos convirtiendo: una sociedad triste y aburrida, conservadora, mediocre y sexualmente anodina, que no quiere que le recuerden todo lo que ha perdido (Peinado, 2013).

De fait, l'engagement est permanent dans les œuvres de Mario de la Iglesia, un engagement dont *Black Sun* a été le support depuis le

début pour que les jeunes du quartier de Aluche trouvent des voies de sortie, ces voies schématisées dans *Super 8* et dont la plupart sont sans issues. Cependant ce tableau qui ramène indirectement aux années quatre-vingt par ses influences est empreint d'optimisme, comme le film d'Almodóvar, et invite à la création :

Aguanta tu pesadilla. La ruina está siempre en tu cabeza» nous dit-il. «En Madrid, hay una energía brutal pero hay que canalizarla. La cultura actual en Madrid está por inventar. Está, pero tapada. Quiere estar controlada pero no se puede controlar. Hay miles de artistas que no tienen donde pintar. Hay que proponer cosas que suponen un avance con gente que sepa de qué habla (Iglesia, 2011).

Il s'agit d'une œuvre à la frontière de la communication que Gilles Deleuze définit comme «la transmission et la propagation d'une information» (Deleuze, 1987), c'est-à-dire d'un «ensemble de mots d'ordre» que l'artiste a ici littéralement écrits sur la toile, ne choisissant que des verbes à l'impératif et des mots synonymes d'action. Une œuvre qui, en somme, utiliserait le même processus que la société de contrôle qu'elle dénonce pour inviter à «l'acte de création», acte de résistance pour Deleuze face à un système qui nous veut triste, et que Mario de la Iglesia voit comme une solution possible à la crise actuelle, souhaitant ainsi répéter le schéma de la Movida madrilène qui avait opposé l'irresponsabilité et la jouissance du *Sólo se vive una vez*, à la réalité désenchantée du système.



Menina Istriónika, Mario de la Iglesia 2012©.



Intouchable, Mario de la Iglesia©



Super 8, Mario de la Iglesia, 2012©

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFAGEME Ana (1995), «La Complutense rechaza cobijar una muestra cultural al aire libre», *El País*, 28 junio 1995.
- BONNAUD Frédéric; DURAND Jean-Marie (2014), «Les années 90, si loin, si proche», *Les Inrockuptibles*, n°969, 25 junio 2014, p.41- 49.
- CUEVAS Reyes (2008), «Veinte interiores mutantes», *El País*, 20 septiembre 2008
- IGLESIA, Mario de la (2008), Entretien avec Juan Ramón Yuste, octobre 2008.
- (2011), Entretien avec Pablo Pérez Mínguez, 6 abril 2011, Madrid.
- (2013), Entretien 17 août 2013, Madrid.
- (2014), Entretien, 03 juillet 2014, Madrid.
- IÑIGUEZ Fernando; ALFAGEME Ana (1995), «Un pequeño bar de Aluche atrae, en un concurso, a 400 grupos musicales», *El País*, 14 abril 1995.
- DELEUZE Gille (1987), Conférence prononcée à la Fondation Femis le 17 mai 1987.
- PEINADO Pablo (2013), «¿Por qué desagrada la película de Almodóvar?», *El Huffington Post*, 22 marzo 2013.
- REYNOLDS Simon (2012), *Rétromania. Comment la culture pop recycle son passé pour s'inventer un futur*, Marseille: Le Mot et le Reste, Marseille.