

## L'espace public vu par les *street* artistes espagnols

ANNE PUECH

UNIVERSITÉ DE RENNES 2 – LABORATOIRES ERIMIT ET 3L.AM

anne.puech@univ-rennes2.fr

### Introduction

---

1. Comment les *street* artistes espagnols perçoivent-ils l'espace public ? Cette question paraît centrale, dans la mesure où elle sert de prétexte à l'occupation graphique des murs. Il nous semble intéressant de présenter le portrait de l'urbanité dressé par ces individus dont la réflexion artistique s'articule autour de cet objet. La ville est pour eux un terrain de jeu, un atelier à ciel ouvert, un espace d'expérimentation qu'ils parcourent quotidiennement, qu'ils explorent et qu'ils examinent par un prisme sensible.
2. Il s'agit donc d'approcher autrement l'espace urbain et d'articuler ces différentes conceptions de la ville avec celles de l'art public indépendant. La question de l'usufruit de l'espace public paraît centrale, car elle motive et légitime leurs interventions dans la rue.
3. Avant cela, il convient de proposer un rapide cadrage conceptuel. Le syntagme de « *street art* » ou « d'art public » désigne les interventions artistiques destinées à l'espace public. Cette conquête graphique et illégale des murs a vu le jour dans les années 1950 mais elle s'est réellement développée au XXI<sup>e</sup> siècle. Tant et si bien que, l'art public, séduisant de nombreuses municipalités et entités privées, a fini par devenir une pratique légale. Il existe donc deux versants bien distincts : l'art public indépendant – c'est celui-ci qui sera évoqué dans cet article – et l'art public de commande. Précisons peut-être que les interventions légales sont rémunérées et réalisées avec un temps et des moyens techniques et financiers plus importants que dans le contexte d'une intervention d'art public indépendant.

4. L'art public indépendant ne repose pas sur les mêmes logiques que celles du graffiti, assimilé à la culture Hip Hop. Tout d'abord, parce qu'il suppose une approche des surfaces publiques davantage respectueuse du patrimoine et de la notion de propriété privée. Il existe, bien sûr, des exceptions, mais la plupart des artistes publics appliquent un code d'occupation tacite, consistant à épargner les éléments ayant une valeur patrimoniale. Contrairement au graffiti, il ne s'agit pas tant d'une conquête de l'espace public, au moyen d'une iconographie récurrente, mais d'une projection artistique plus singulière. Par ailleurs, l'art public suppose un degré d'inclusion du spectateur plus important que le graffiti. Ce dernier repose sur une logique cryptique, qui restreint sa lecture et sa compréhension aux initiés, tandis que le *street art* propose une approche plus accessible et l'instauration d'une forme de communication entre un producteur et un récepteur.

## **Perceptions de l'espace public**

---

### 1.1 LA DÉPOSSESSION

5. Les témoignages recueillis entre 2011 et 2014 convergent vers une même idée : celle du sentiment de dépossession de la ville<sup>1</sup>. L'action des membres du Cartel a débuté dans le but de « revendiquer la rue comme espace d'opinion publique, en opposition à l'usage excessivement commercial et propagandiste des affiches rétribuées ». Ils souhaitent que « la parole des murs soit davantage citoyenne que marchande »<sup>2</sup>. C'est donc le constat d'un espace public en voie de privatisation qui a motivé ce travail. Les membres du collectif ont également été préoccupés par l'incidence de ce phénomène sur les habitants, soit la dépossession d'une zone d'expression.
6. Tout comme Olaf Ladousse, un des membres du collectif El Cartel, qui enjoint de « se mouiller » pour défendre un espace « censé appartenir à tous » mais qui, en réalité, « nous » échappe et a besoin d'être revendiqué<sup>3</sup>.

1 Toutes les citations ont été traduites en français par l'auteur de l'article.

2 Entretien des membres du collectif El Cartel réalisée par Antonio Pérez le 16/09/2009 pour le site *Somos Malasaña*. <https://www.somosmalasana.com/el-cartel-nuestro-mensaje-es-mas-politico-que-artistico/>.

3 Les propos d'Olaf Ladousse cités dans cet article sont tous issus d'un entretien réalisé dans le cadre de ma thèse de doctorat, à Malasaña, le 06/07/2011. On peut retrouver l'intégralité de l'entretien sur le site des Archives Ouvertes, à partir de la page 531 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704611/>.

Pour lui, la question est politique. Il pointe ainsi les enjeux de pouvoirs qui se tissent autour de la gestion de l'espace public. Parmi ceux-ci, notons la perte d'une partie de la souveraineté populaire au profit d'entités privées et indistinctes. Ainsi, la tutelle géo-stratégique de l'espace public a-t-elle glissé peu à peu des mains de ses utilisateurs légitimes. L'artiste se demande si l'espace public continue d'être pensé pour les citoyens ou s'il est régi par des logiques qui, en outre, lui sont nuisibles. Il dénonce une gestion corrompue et intéressée en évoquant le cas Decaux, un « magouilleur » qui obtient auprès des Mairies européennes le monopole de l'installation de ses panneaux publicitaires en offrant en échange les systèmes de vélos gratuits. Pour afficher un message dans l'espace public, restent donc désormais deux solutions : l'une légale qui consiste à « payer Decaux ou à devenir politicien », l'autre délictueuse en occupant ce terrain sans autorisation.

7. L'artiste Ruina est aussi bavard à ce sujet et se dit « choqué » par l'orientation assignée à l'espace public, par la gestion « totalement privatisée » et par l'autorité exercée par les institutions publiques qui ne cèdent cet espace commun « que lorsque de l'argent entre en scène » et de donner l'exemple des terrasses de cafés, des marchés ou encore des événements de marketing qui réquisitionnent des places entières sans jamais « générer réseau ni culture »<sup>4</sup>. La privatisation de l'espace public et l'invasion publicitaire ont non seulement pour conséquence un enlaidissement des zones urbaines mais aussi un appauvrissement des relations interpersonnelles. L'organisation de manifestations privées braderait la notion de bien commun, sous-estimerait la capacité réflexive des passants, stériliserait la communication et camouflerait, en outre, les attributs culturels présents dans la cité. C'est la raison pour laquelle il essaye de communiquer avec les mêmes outils qui se sont imposés peu à peu et qui ont créé une norme : celle de la communication par l'image. Par là même, il légitime les inscriptions publiques qui sont le résultat « naturel » d'un processus d'utilisation et d'occupation de la rue, « de la même façon que les escaliers s'usent parce que des gens les montent et les descendent ». Pour lui, les citoyens sont les garants réels de l'espace public et devraient pouvoir en jouir comme bon leur semblerait. En revanche, Ruina appelle ses collègues graffeurs, taggeurs et *street* artistes à la circonspection. Il les invite en effet à se poser la question de leur responsabilité en tant que scripteurs publics. Ainsi,

4 Deux entretiens ont été réalisés le 08/07/2011 et le 22/04/2013. On peut les retrouver intégralement ici, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704611/>, à la page 555.

doivent-ils, selon lui, prendre en compte le fait qu'ils instaurent avec les regardants un nouveau rapport de force.

8. Noaz partage cet avis, n'importe quelle intervention spontanée dans la rue constitue un acte d'indiscipline et traduit une volonté de « récupérer cet espace »<sup>5</sup>. Lui aussi se dit « victime » de cette communication de masse qui éveille un sentiment de frustration. Il existe de nombreux supports qui lui sont imposés quotidiennement et qui lui « vendent des choses » dont il n'a absolument pas besoin. En outre, il pointe l'indécence de ces campagnes onéreuses.

## 1.2 UN LIEU D'AVILISSEMENT

9. Pour Nuria Mora, les espaces de la ville sont pensés en termes d'optimisation et de marchandisation. Les panneaux de réclame redoublent d'ingéniosité pour devenir chaque fois plus captivants et occuper un maximum d'espaces vides. Depuis quelque temps, à Madrid, ont été installés des écrans qui séparent les rails du métro, ce qui empêche de voir ce qui se passe sur le quai d'en face. Elle explique avec beaucoup d'humour qu'elle ne peut plus penser à des choses personnelles ou constater combien le « mec d'en face est beau »<sup>6</sup>. Derrière cette blague potache, il faut peut-être souligner l'entrave relationnelle que ces panneaux semblent matérialiser. Nuria Mora regrette ainsi que l'on ne puisse plus flâner dans la rue ou être dans la lune, « parce que cette image en mouvement t'attrape, capte inévitablement ton attention ». À travers ses propos, on perçoit également l'absence totale de réflexion poétique autour de la ville. Elle déplore que disparaissent peu à peu les espaces vides de sens, ceux qui permettaient à l'esprit de s'échapper ou de se reposer un instant. L'invasion géographique est, de surcroît, mentale. En effet, la rue est envisagée dans une perspective d'optimisation des espaces et d'activation de la pulsion d'achat. Cette invasion protéiforme – panneaux, écrans, affiches – répand un modèle de vie qu'elle n'approuve pas, celui-là même qui invite sans relâche à une « liberté d'acheter », une

5 L'entrevue a été réalisée le 10 décembre 2011 dans le quartier de Malasaña. L'intégralité des propos de Noaz a été retranscrite ici, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704611/>, à la page 567.

6 Nuria Mora n'ayant pas répondu à nos sollicitations, ses propos ont été sélectionnés dans des entretiens menés par Isidoro Varcárcel Medina le 25/09/2009 pour la revue *Ganchitos & Pepsiboom* et par Jorge Dueñas Villamiel au début de l'année 2013 pour la revue en ligne *Realidades Inexistentes* (<http://www.realidadesinexistentes.com/entrevista-a-nuria-mora>).

liberté illusoire derrière laquelle on devine une forme d'asservissement. C'est donc une ville prosaïque, fallacieuse et abrutissante qui est dépeinte par Nuria Mora.

10. Finalement, à travers ces propos se dessine un espace de moins en moins public qui sert des intérêts marchands ou idéologiques particuliers et subtilise aux habitants une part d'un territoire concret ou imaginaire qui leur revient. Il est pensé pour ne laisser aucun répit et gêne la communication avec l'autre.
11. Le peintre Borondo, fasciné par le Caravage et sur qui on perçoit l'influence du Gréco, explique qu'il agit dans une optique de revalorisation de l'espace et de l'esprit publics. Ses peintures, inspirées en partie de la Renaissance italienne, s'inscrivent en effet à contre-courant des images présentes dans la ville. L'espace public est pour lui devenu trivial et entretient l'inculture. C'est un lieu régi par la société de consommation où règne le « kitsch », qui nourrit le goût pour le médiocre et étouffe toute aspiration perfectible. Dans cette perspective, il paralyserait ainsi l'esprit critique des citoyens<sup>7</sup>.
12. Raúl Ruiz, connu sous le nom du *Niño de las Pinturas*, se montre lui aussi très critique à l'égard des politiques urbanistiques. On devine à travers ses propos une absence totale de considération des paramètres humains. À l'en croire, l'espace urbain n'est plus envisagé comme un lieu de convivialité et de cohabitation mais comme un monstre « antinaturel », qui n'a « plus rien à voir avec nous »<sup>8</sup>.
13. Dos Jotas place également l'humain au centre de ses préoccupations et fait état de la même faille relationnelle. Il considère son travail comme « 100% social » et travaille autour de la notion « d'environnement »<sup>9</sup>. Il souhaite ainsi attirer l'attention sur ce et ceux qui nous entourent, car dit-il, l'espace urbain est de moins en moins investi et pratiqué, mettant à mal les relations humaines.

7 Nous pouvons rapporter les propos de Borondo, grâce à la correspondance numérique que nous avons entretenue durant le mois d'août 2012.

8 Nous reprenons, ici, les termes recueillis par nos soins le 18 octobre 2007 et par Luis Arronte le 27/12/2011 pour la revue *Granada y Media*, <http://granadamedia.com/nino-de-las-pinturas-entrevista-realejo/>.

9 Extraits des réponses au questionnaire envoyé à Dos Jotas le 19/09/2012 et à l'entrevue réalisée le 13/01/2014 par Jone Alaitz Uriarte pour la revue en ligne *Input* : <https://input.es/entrevista/dosjotas/>.

## Interactions

---

### 2.1 PROCESSUS DE LÉGITIMATION

14. Le constat d'un espace public qui leur échappe conduit ces artistes à mettre en place des stratégies de réappropriation et à légitimer leur démarche.
15. Pour Olaf Ladousse et *El Niño de las Pinturas*, l'occupation graphique constitue un élan vital et primaire et relève d'un besoin de se faire entendre. De ce fait, Olaf Ladousse évoque le nombre d'inscriptions accru lors des mouvements sociaux. Dans ce cas, il s'agit moins d'une volonté de transgresser que de se faire entendre, « d'attirer l'attention pour que les gens voient ce qui est urgent ou important ». À cet égard, inscrire sur les murs équivaut, pour lui, à « appuyer sur le klaxon : c'est plus ou moins légal. Officiellement, c'est interdit. Tu es censé faire des appels de phare ». Mais cela devient vital lorsque des individus traversent sans prêter attention à la voiture qui s'approche dangereusement.
16. *El Niño de las Pinturas* attribue quant à lui une dimension plus artistique à ces actes d'occupation graphique. Le graffiti a institué une première étape de la démocratisation et du partage de l'expression artistique. La seule présence de cette forme colorée suffit, pour lui, à démontrer que « n'importe qui peut le faire » et incite à passer à l'acte. C'est un langage à part entière qui, de surcroît, constitue « un vecteur d'échange et de prise de conscience ».
17. Noaz et Borondo louent aussi le caractère accessible et démocratique de l'art public qui offre la possibilité de toucher les profanes, les personnes qui ne fréquentent jamais un musée ou une exposition.
18. Manifestement, Ruina semble s'être longuement interrogé sur sa légitimité. Il approuve dans sa totalité le caractère populaire, libre et direct de sa pratique qui est parvenue à « éliminer les barrières ancestrales tant visibles qu'invisibles entre l'art et le spectateur, en s'opposant à des concepts élitistes hérités d'un autre temps ». Pour lui, l'art public a démoli d'un revers de main tous les intermédiaires et les spéculateurs de l'art – « le musée, le commissaire et le galeriste ». Ainsi, l'art public est un art qu'il qualifie d'« horizontal », qui ne « s'achète pas, ne se vend pas et qui en finit avec la conception d'une œuvre d'art comme article commercial de luxe ».

Son existence même est subversive et permet d'inviter « au dialogue et à la participation » tout en proposant une alternative au « monologue aseptisé offert par les musées et à leur prétentieuse aspiration illuminatrice »<sup>10</sup>. Ruina relève ici son caractère participatif. Sans compter que la popularité de l'art public tient également aux sujets traités, issus de l'actualité et de l'iconographie populaire.

## 2.2 UN ART AFFRANCHI

19. Le caractère « horizontal » de l'art public sous-tend également la notion de liberté. Ainsi, toujours pour Ruina, cette forme artistique est la seule à être « indépendante », tant du point de vue créatif que thématique. Elle n'est soumise à aucun « filtre »<sup>11</sup>. Les artistes sont libres de traiter les sujets qu'ils souhaitent, comme ils le souhaitent, au risque de choquer le regardant. À chacun ensuite d'adopter une éthique afin de ne pas produire un effet non escompté. En cela, on comprend pourquoi Ruina met en avant la responsabilité des intervenants publics. Cette grande liberté que procure le cadre public laisse la place à des débordements multiples. Ainsi, peut-on parfois voir fleurir des écrits polémiques, xénophobes, sexistes ou des inscriptions qui n'ont d'autre but que celui de vandaliser le support sur lequel elles apparaissent. Cette grande liberté de réalisation peut ainsi desservir le propos des artistes publics qui défendent un usage responsable de la rue.
20. Noaz est pleinement lucide quant à l'autonomie dont il dispose au moment de choisir un lieu. Cet artiste, dont les affiches et les pochoirs sont très critiques à l'égard des idéologies de droite, reconnaît cette volonté d'« attaquer » le passant lorsqu'il se trouve dans les zones marchandes de la ville, lorsque son attention sera focalisée sur les vitrines commerciales et ses réflexes intellectuels mis en veilleuse. C'est pourquoi il n'investit pas les quartiers résidentiels car il veut épargner les « papys, les enfants et les familles » qui se rendent au supermarché du quartier par nécessité. « Non. Ma zone se trouve où les gens achètent à Noël », c'est-à-dire ces rues madrilènes très commerçantes dans lesquelles sont implantées les plus grandes enseignes internationales. C'est ici qu'il estime nécessaire d'intervenir, pour opérer une sorte de déclic dans l'esprit des éventuels regardants et les amener à réfléchir. Ce choix délibéré pour les rues commerçantes présente ainsi

<sup>10</sup> Ces propos, recueillis le 08/07/2011, peuvent être consultés intégralement ici, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704611/>, à la page 555.

<sup>11</sup> Ruina, *op. cit.*, <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01704611/>, p. 555.

deux avantages. Ses œuvres engagées sont vues par le plus grand nombre et cela lui permet d'atteindre une cible précise.

21. Dos Jotas, dont les créations ne sont pas moins contestataires, retient pour sa part que le fait d'investir librement l'espace public permet d'instaurer une relation privilégiée avec le regardant. D'une part ce dernier peut s'approcher ou toucher l'œuvre exposée. D'autre part car la spontanéité de l'art public permet de le surprendre, lui qui emprunte peut-être ce même chemin tous les jours et peut, un matin, se retrouver confronté à une peinture qui n'y était pas la veille. L'instabilité, le nomadisme sont autant de versants découlant de cette autonomie d'exécution. Cette perpétuelle mouvance remodèle la ville au gré de l'inspiration et de l'envie de ces artistes.
22. Borondo et Nuria Mora qui ont tous deux suivi une formation aux Beaux-Arts soulignent que l'art public permet de s'affranchir des diktats du marché de l'art, des circuits institutionnels et du classicisme artistique hiératique. Ils sont libres d'expérimenter de nouvelles techniques picturales, de nouvelles approches thématiques sans redouter les réticences frileuses des « puristes ». Pour Nuria Mora, l'art public « échappe au jeu » trop conventionnel de l'académisme et constitue une pratique qui lui permet de faire évoluer plus librement son travail d'artiste.
23. Enfin, parmi les éléments latents, il faut peut-être signaler que cette modalité d'expression permet aux plus engagés d'entre eux d'agir individuellement et d'échapper à l'organisation pyramidale propre aux structures politiques ou syndicales classiques.

## Conclusion

---

24. On peut supposer que cette volonté acharnée de récupérer l'usage de l'espace public et de défendre la liberté d'expression arrange bien les artistes publics. Cela constitue un argument en leur faveur. Ils se posent ainsi comme les acteurs légitimes de cette réappropriation et se donnent le droit d'occuper visuellement cet espace commun afin d'opérer un contre-poids, tout cela sous couvert de défense de la citoyenneté.
25. Pourtant, leurs discours semblent bâtis solidement et ne se limitent pas à la simple constatation d'une faille. Différentes réflexions éthiques s'articulent autour de leurs revendications, comme celle de l'anomie géné-

rée par les manifestations privées qui se déroulent avec la permission des Mairies ou encore celle de l'opacité de certaines pratiques d'attribution de concessions « publiques ».

26. Face à la constatation de la paupérisation du contexte urbain, le caractère unique de certaines œuvres exposées permet de revaloriser l'espace public. Toutes les interventions de Nuria Mora, de Borondo, de 3ttman, de *El Niño de las Pinturas* ou encore de Ruina sont exclusives, s'opposant de fait à la multiplication kitsch des affiches de réclame et à l'uniformisation de l'organisation spatiale. L'originalité de chacune de ces interventions permet de renoncer, un instant, à une certaine forme de globalisation esthétique. La liberté d'exécution de cette pratique permet également de s'affranchir du joug financier. Cela constitue un argument de poids pour les artistes publics qui peuvent se vanter de ne céder à aucune pression. C'est une façon de présenter un travail intègre et transparent.
27. Enfin, leur pratique fait surgir l'art dans la rue de façon surprenante et favorise un accès populaire à l'expérience esthétique<sup>12</sup>. Tous, sans exception, légitiment leur action en revendiquant l'espace public comme lieu de conscience publique et en manifestant le souhait de se le réapproprier. Leur travail permet ainsi de remodeler la physionomie de notre chemin quotidien et de questionner notre propre rapport à l'espace public.

## Bibliographie

---

### OUVRAGES

BALASINSKI Justyne, MATHIEU Lilian, *Art et contestation*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Res Publica », 2006.

BESSIERE Bernard, *Vingt ans de création espagnole, 1975-1995*, Paris, Nathan, 1995.

BENNASSAR Bartholomé, BESSIERE Bernard, *Espagne. Histoire, Société, Culture*, Paris, La Découverte, 2017.

<sup>12</sup> « Expérience » car, pour John Dewey, l'art est un processus créatif mouvant et une interaction entre l'artiste et le public (Dewey, 2005).

BUSQUETS Stéphanie, FELONNEAU Marie-Line, *Tags et graffs, les jeunes à la conquête de la ville*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BRASSAÏ, *Graffitis* (1936), Paris, Flammarion, 1993.

CHALUMEAU Jean-Luc, *L'art dans la ville*, Paris, Cercle d'art, 2000.

DEWEY John, *L'art comme expérience*, Pau, Éditions Farrago, 2005.

DROUIN Michel, *Paris murmure : 20 ans de graphisme populaire*, Paris, Éditions Dittmar, 2006.

FIGUEROA SAAVEDRA Fernando, *El graffiti Movement en Vallecas, historia estética y sociología de una subcultura urbana, 1980-1996*, Thèse de Doctorat inédite, dirigée par Jaime Brihuega Sierra, Histoire de l'Art, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, soutenue le 29 septembre 1999, 2 vol., 769 p. (dactyl.).

GARCÍA POVEDA José, *Pintadas 80, 90, 00*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2006.

HUNDERTMARK Christian, *The art of rebellion : the world of street art*, Corte Madrea, Gingko Press, 2005.

JEUDY Henri-Pierre, *Les usages sociaux de l'art*, Paris, Circé, 1999.

MATHIEU Lilian, *Comment lutter ? : sociologie et mouvements sociaux*, Paris, La discorde, 2004.

PUECH Anne, *Street art contestataire et revendicatif dans l'Espagne du XXI<sup>e</sup> siècle. Formes et pouvoirs d'un engagement esthétique, social et politique*, Thèse en études hispaniques inédite, dirigée par Roselyne Mogin-Martin, Université d'Angers, Département d'espagnol, soutenue le 7 novembre 2014, 2 volumes, 665 pages (dactyl.).

#### ARTICLES DANS UN PÉRIODIQUE

FASSIN Didier, « L'expérience des villes », *Enquête*, n°4, second semestre 1996, p. 71-92.

A. PUECH, « L'espace public vu par les *street* artistes espagnols »

ORLANDI Eni, « La ville comme espace politico-symbolique. Des paroles désorganisées au récit urbain », *Langage et Société* (« Les terrains de la ville »), n°96, MSH, juin 2001, p. 105-127.

TERRASA Jacques, « La mémoire et le mur. Étude de l'incipit du film *En Construcción* », *Cahiers d'Études Romanes* (« La ville dans le cinéma documentaire espagnol »), n°16, Université de Provence, 2007, p. 101-114.

THIBAUD Jean-Paul, THOMAS Rachel, « L'ambiance comme expression de la vie urbaine », *Cosmopolitiques* (« Aimons la ville »), n°7, août 2004, p. 102-113.