

La *Casa-Costus* : un atelier festif au cœur de Madrid (1978-1981)

Claudia Teissier
Sorbonne Université – CRIMIC

Juan Carrero Galofré (1955-1989) et Enrique Naya Igueravide (1953-1989) sont deux artistes, peintres essentiellement, que leurs amis ont surnommés « les *Costus* » à cause de leur infatigable labeur artistique, acharnés qu'ils étaient à la tâche, jour et nuit, comme deux couturières –*costureras*. Ils ont très vite adopté ce surnom comme nom d'artistes.

Tous deux ont passé leur enfance à Cadix et sont issus de familles très strictes, des familles de militaires. Ils se rencontrent à l'École des Arts et Métiers de Cadix, en octobre 1974. Ils entament alors une relation sentimentale, et décident de gagner leur liberté personnelle et professionnelle en partant finir leurs études à Madrid en 1975. Ils passent deux années à conjuguer cours de graphisme, peinture et travail afin de gagner de l'argent, deux années au cours desquelles ils se font également leurs premiers amis madrilènes, notamment Miguel Ángel Arenas surnommé « Capi », Tino Casal et Fabio McNamara. Puis ils louent un grand appartement au 14 de la rue de la Palma, dans le quartier de Malasaña, où ils s'installent fin 1977. Ils y resteront plus de quatre ans, jusqu'au début de l'année 1982. Ce qui les attire dans l'appartement *1° exterior izquierda*, c'est sa superficie de plus de 100 m² : ils y aménagent un espace qui constituera leur atelier de peinture, du côté donnant sur la rue de la Palma, dans la continuité du salon, où ils peuvent peindre à leur aise. Le film *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* que tourne Pedro Almodóvar entre 1979 et 1980 est un très bon moyen de découvrir cet appartement, puisque deux séquences y sont tournées, où l'on peut aussi apercevoir les *Costus* eux-mêmes en train de peindre¹.

L'étude de cet atelier madrilène fait surgir plusieurs questions, notamment celle de la définition de l'atelier d'artiste. Nous sommes en effet confrontés à un atelier qui se trouve compris dans un espace plus large qui est un lieu de vie quotidienne et privée : on peut se demander si une partie d'un appartement peut être considérée comme un véritable atelier. Nous verrons que cette confusion entre espace de travail et espace de vie finit par devenir problématique. Mais surtout, l'atelier de Juan Carrero et Enrique Naya est intéressant pour sa dimension collective, car l'appartement de la Palma devient un centre de réunion où convergent des artistes en tout genre, comme un atelier collectif où les *Costus* font preuve d'une hospitalité tant artistique que festive. Cela nous amènera donc à envisager l'atelier des *Costus* à la fois dans sa fonction artistique et dans sa fonction sociale.

L'atelier de Juan et Enrique *Costus*

¹ Il s'agit des séquences 0:50'-0:54' et 1:06'-1:09'.

Il est important de souligner que le lieu de travail des *Costus* se confond avec le lieu de vie. Ils peignent dans leur appartement, dans un espace qui n'est même pas séparé du reste de la maison par une cloison et une porte : ils aménagent en effet des arcs dans le mur de séparation entre le salon et le fond de l'appartement, côté rue. Cet espace, le plus lumineux de l'appartement, est pensé dès le début pour constituer leur atelier de peinture. Mais cet aménagement est aussi un moyen pour eux de se mettre en scène : « La idea era juntar el estudio con el salón para hacer de eso realmente *CHEZ* Costus. Que mientras la gente estaba en el salón se podía ver a Costus pintando². » Nous sommes donc loin de la conception de l'artiste complètement isolé socialement durant le temps de la création. Au contraire, tandis que Juan et Enrique peignent, les amis entrent chez eux, ils discutent tous ensemble, écoutent de la musique... On peut voir ici un parallèle avec les artistes du XIX^{ème} siècle, quand l'atelier est « par excellence, le lieu où l'artiste est en représentation, son “musée personnel” et le centre de sa sociabilité professionnelle »³. Les *Costus* adoptent en effet une posture « en représentation », devant leurs amis. Leur pratique artistique se fait aux yeux de tous.

Mais revenons sur le terme même d'*atelier*. Nous l'employons ici pour parler de l'espace de travail des *Costus* à la Palma en nous fondant sur la définition qu'en donne Anne Lafont, à partir de trois « invariants », « dans le temps et dans l'espace » :

[...] un site de travail (intérieur ou extérieur) ; un espace de stockage (matériaux et outils plus ou moins concrets) ; et un lieu de sociabilité, car ce sont les élèves, les mécènes, les correspondants, les clients, les conservateurs, les agents, les amis, les rivaux, les employés, la famille, les visiteurs... qui, directement ou métaphoriquement, témoignent de la réalité de ce lieu, et partant, de la réalité d'une œuvre. En effet, qui pourrait croire en l'existence d'un artiste sans œuvre, et d'une œuvre sans lieu, même réduit à sa plus infime situation⁴ ?

L'appartement de la Palma correspond bien à ces trois éléments : il s'agit du lieu où les *Costus* travaillent, du lieu où ils entreposent leur matériel, et d'un lieu de sociabilité par excellence, où sont reçus beaucoup de visiteurs. Giles Waterfield souligne également le lien étroit entre l'atelier d'artiste et la sociabilité qui s'y développe :

L'atelier d'artiste, conservé ou en activité, a toujours fonctionné selon une grande variété de modalités : comme le foyer de la créativité artistique individuelle, comme un atelier de production d'œuvres exécutées mais non conçues par des assistants, ou encore comme un lieu d'exposition et de vente d'œuvres d'art, un lieu de vie, une retraite pour la méditation personnelle, un foyer d'hospitalité conviviale ou érotique⁵.

² Fabio McNamara, dans Julio Pérez Manzanares et Mario Vaquerizo, *Costus: You are a star. Pintura de corte (kitsch) en el Madrid de « La Movida »*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2016, p. 208.

³ Séverine Sofio, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, 1 | 2014, p. 39, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4314>.

⁴ Anne Lafont, « Éditorial », *Perspective*, 1 | 2014, p. 4, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4314>.

L'atelier-appartement des *Costus*, en plus de correspondre effectivement à un « foyer de créativité artistique individuelle » et à « un lieu de vie », représente tout à fait un « foyer d'hospitalité conviviale », comme nous allons le voir bientôt.

Il semble donc légitime de parler d'*atelier* à propos de l'appartement de la Palma, et plus précisément d'une partie du salon de cet appartement. Cependant, pour d'autres, il est impossible d'utiliser ce terme dans ce cas précis, du fait que l'appartement de la Palma est avant tout un lieu de vie. Julio Pérez Manzanares, dont l'ouvrage consacré aux *Costus* a fait l'objet d'une récente réédition, propose ainsi de distinguer « atelier » (*taller*) et « studio » (*estudio*) :

Casa-Costus era precisamente eso, una casa, y por eso se reunía allí todo el mundo. La idea de taller como lugar de trabajo de los artistas no tiene nada que ver con ese piso [...]. El taller es donde los artistas suelen trabajar a solas, y los “estudios” donde buscan compañía (a esto se aproxima bastante más la idea de la Casa-Costus)⁶.

Au contraire, pour Caroline Jones, « le terme *studio* conserve irrémédiablement une connotation “privée”, par opposition aux espaces désignés par des termes tels que *atelier*, *bureau*, *entrepôt*, *galerie* –tous des lieux où travaillent des artistes⁷ ». Le problème serait donc d'ordre lexical, et dépend de la définition qui est sous-entendue. Dans tous les cas, la définition que l'on veut donner du lieu de la pratique artistique des *Costus* à la Palma est bien celle d'un lieu ouvert à tous et où la compagnie est même bienvenue, comme le confirme ce commentaire de Juan : « Nos encanta divertirnos trabajando⁸. » Studio ou atelier, le fait est que l'appartement de la Palma devient un lieu de création artistique foisonnante, bientôt baptisé *Casa-Costus*.

La pratique artistique à la *Casa-Costus*

Tous les témoignages s'accordent sur le fait que la pratique artistique est intense (ils travaillent sans cesse), nocturne essentiellement et ouverte aux « témoins ». Enrique donne une explication à ce travail acharné :

Nosotros somos trabajadores porque aquí no hay otra cosa que hacer, porque si hubiera miles de diversiones y maravillas por la calle, estaríamos todo el día dando vueltas. Pero si eres flojo te aburres, si no haces nada te aburres, y en lugar de aburrirte te pones con una brocha y vengas, a labrarte un porvenir⁹.

⁵ Giles Waterfield, « De l'atelier au monument et au musée », *Perspective*, 1 | 2014, p. 44, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4314>.

⁶ Julio Pérez Manzanares, dans un courriel.

⁷ Caroline A. Jones, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, 1 | 2014, p. 30, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4314>.

⁸ Juan Carrero, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 308.

⁹ Enrique Naya, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 308.

Ils considèrent ainsi la peinture comme une alternative à l'ennui pesant qui règne à Madrid à la fin des années 1970 et qui leur semble insupportable. C'est ainsi à la Palma que commence leur carrière de peintres avec les premières commandes (notamment, en 1978, celle de la décoration du bar La Vía Láctea, rue Velarde, inauguré en novembre 1979). D'autre part, il s'agit d'une pratique artistique commune : tout en continuant à peindre chacun de leur côté, Juan et Enrique en viennent rapidement à réaliser des tableaux ensemble, en unissant leurs styles très différents mais qui se complètent avec originalité, comme on peut le voir dans la série des « Gitanas de Marín » intitulée *La marina te llama* (1979-1980). Pourquoi peindre à deux ? Principalement afin d'éviter un conflit de concurrence, et aussi pour gagner du temps. Les *Costus* sont en effet obsédés par la nécessité de peindre beaucoup et le plus vite possible, car c'est là l'unique moyen pour un artiste de prouver sa qualité, selon Enrique :

Hay que pintar rápido, porque lo que procede es tener obra. [...] Tú tienes que ir a casa de un pintor y que te alucine con un montón de cuadros y que te quedas con la boca abierta. ¡Ahí está la fuerza de un pintor!, en la obra. Tú vas a casa de un pintor y ves un cuadro, y al mes siguiente vas y sigue ese mismo cuadro, y al mes vuelves y sigue estando el mismo. Eres ya un pintor tradicional, y eres el muermo que está en su casa encerrado, rascándose los cojones todo el día, sin dar golpe. Y como nosotros a esa gente la odiamos, pues no tenemos otra forma de ir por la vida. Cada año tenemos que tener cuarenta cuadros. Si no reventamos¹⁰.

Au-delà du fait qu'il représente le cadre de la pratique artistique quotidienne et intense des *Costus*, l'appartement de la Palma devient peu à peu un lieu qui stimule la créativité de tous ceux qui y séjournent. L'atmosphère de divertissement qui le caractérise favorise les échanges et le surgissement des idées. Il s'agit d'un univers amateur et passionné où l'inspiration ne cesse de circuler, et la *Casa-Costus* est systématiquement associée à une fécondité créatrice permanente. Les créations des uns enrichissent celles des autres, grâce à une émulation réciproque, et grâce aux rencontres entre divers domaines artistiques. La pluridisciplinarité des hôtes est en effet remarquable, et par ailleurs caractéristique de la *Movida*, où les différents artistes et amateurs « se reconnaissent tous dans une culture commune, à la fois hédoniste, baroque et romantique, héritée du punk, du glam et de la culture pop¹¹ ». Les *Costus* accueillent ainsi tant les musiciens Alaska, Nacho Canut, Carlos Berlanga, Javier Pérez Grueso « Furia », Bernardo Bonezzi, Tesa Arranz ou Miguel Ordóñez que Capi, producteur musical, mais aussi le photographe Pablo Pérez-Mínguez, les galeristes Blanca Sánchez, Fernando Vijande, Txomin Salazar, la styliste Ágatha Ruiz de la Prada, les peintres Sigfrido Martín Begué et Guillermo Pérez Villalta, la présentatrice de télévision Paloma Chamorro, le cinéaste Pedro Almodóvar, le mannequin et peintre Manuel Cáceres,

¹⁰ Enrique Naya, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 312.

¹¹ Magali Dumousseau-Lesquer, *La Movida : au nom du père, des fils et du todo vale*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2012, p. 42.

sans oublier les artistes inclassables aux multiples facettes comme Tino Casal, « *rara avis* », « *dandy* posmoderno », « un personaje de escándalo que bien podía haberse escapado de una película o un cómic¹² » qui touche à la fois à la chanson, à la peinture, à la mode, à la production et à la mise en scène, ou Fabio McNamara —« teatral, histriónico y dueño de un humor disparatado y delirante [...], un espectáculo continuo durante las veinticuatro horas del día¹³ »— et beaucoup d'autres qui, sans fréquenter assidûment la Palma, y passent de temps en temps.

La créativité ne concerne pas seulement les arts plastiques, la musique ou la photographie, elle se glisse aussi plus subtilement dans tous les aspects de la vie à la Palma, car vie et art se confondent. Capi décrit une atmosphère d'euphorie artistique perpétuelle :

La casa se abrió de par en par. Entraron todos los que tenían ganas de crear. Juan y Enrique eran dos grandes anfitriones. La casa era el salón donde se reunía la corte de su majestad la Modernidad. Actuábamos con libertad, no había prohibición ninguna. Formar parte de la casa era un privilegio. Todo era arte. [...] Todos estábamos nadando en una euforia gracias al arte¹⁴.

Les hôtes de la Palma s'adonnent ainsi à l'inventivité verbale, au *critiqueo*, à d'incessantes discussions autour de la *mesa camilla*, toujours dans l'idée de rire, de s'amuser. Mais ce divertissement est indissociable de la créativité (artistique et existentielle) et c'est là ce qui fait la véritable modernité de la *Casa-Costus*. Les uns viennent y trouver l'inspiration, les autres y travaillent leurs œuvres, Almodóvar y tourne un film... Les *Costus* apparaissent ainsi comme ceux qui réussissent à « agglutiner » cette modernité en un tout, en un lieu, selon Manuel Cáceres :

Los Costus se han rodeado de la gente más graciosa y buena. Ellos se reunían con gente estupenda. [...] Eran aglutinadores, porque tenían un carisma... Y sobre todo, repito, la gente que tenían alrededor siempre era buena gente y encima con talento. [...] Hay talentos muy diferentes, pero el talento con sentido del humor es lo que más me gusta. Porque aquí hay mucha gente con talento, con genialidad y son unos muermos imposibles. [...] Ellos eran talentosos y divertidos. Con Enrique podías estar sin parar de reír horas, días, cualquier situación era fácil de convertirla en delirio [...]¹⁵.

Pablo Pérez-Mínguez rend hommage quant à lui à la « quintessence artistique » de la *Casa-Costus* (« Todo era arte a tope, en quintaesencia artística¹⁶ »), et qualifie les *Costus* de

¹² Extraits du texte de l'exposition « Tino Casal: el arte por exceso », présentée au Museo del Traje à Madrid du 16 novembre 2016 au 19 février 2017, sous le commissariat de Juan Gutiérrez et Rodrigo de la Fuente.

¹³ Rafael Cervera, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2002, p. 160.

¹⁴ Capi, dans *Costus : Juan Carrero + Enrique Naya : Clausura : exposición antológica*, Madrid, Comunidad ; Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente ; Cádiz, Diputación, 1992, p. 40.

¹⁵ Manuel Cáceres, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 255.

¹⁶ Pablo Pérez-Mínguez, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 265.

« catalyseurs », dans la mesure où ils sont indispensables pour que l'alchimie collective fonctionne :

Ellos eran muy catalizadores, los dos, cada uno tenía su magia; eran catalizadores de magia, de magia del arte... En ese momento todo surgía de forma natural. Los amigos eran constantes, aparecían y desaparecían... Se hacían películas, se hacían vídeos, es decir, constantemente se estaban haciendo cosas¹⁷.

La fonction artistique de la *Casa-Costus* est ainsi indissociable de sa fonction sociale : compte tenu de la croissante popularité et renommée de l'appartement des *Costus*, celui-ci devient un lieu important de rencontres et de mises en contact, où les informations et les savoirs circulent. L'expression qu'utilise Capi nous semble bien synthétiser le rôle de la *Casa-Costus*, au cœur du réseau social des « modernes » à Madrid : « Todos alucinaron con la casa, con todo aquel ambiente, y ahí se produce una comunicación general¹⁸. » Souvent, c'est l'un des membres de la *Casa-Costus* qui y amène une connaissance, et ainsi s'agrandit le cercle : Capi fait découvrir l'appartement à Alaska ; Blanca Sánchez y introduit Fernando Vijande ; Pablo Pérez-Mínguez y entre grâce à Javier Pérez Grueso ; Guillermo Pérez Villalta y présente Pedro Almodóvar à Alaska et aux *Costus*, alors que le réalisateur cherche quelqu'un pour interpréter le rôle de Bom, qui reviendra à Alaska. Selon Capi, le jeune cinéaste « alucinó el primer día que llegó a esa casa. Su entrada supuso para él recibir una cantidad de información que él no tenía previamente¹⁹ ». Il participe ainsi à l'effervescence des premiers mois où il les connaît, en 1979 :

Los primeros meses después de conocerlos, era muy agradable ir a su casa. Pasábamos allí muchas horas, siempre había algo que comer y que beber. Mucho que comentar, las peores revistas (Ad Lib, Pronto, Vale, Schss, Diez Minutos. Era la época del destape) pasaban de mano en mano, y nos tronchábamos de risa. Había un momento en que todo el mundo dibujaba algo, pintaba algo, menos yo. Recuerdo que allí escuché por primera vez a Amanda Lear y el Controversy de Prince. En la portada Prince me recordaba a Fabio²⁰.

Au fur et à mesure que les contacts se tissent, les connaissances des uns et des autres s'échangent et se complètent. La *Casa-Costus* est un endroit où l'on découvre et où l'on apprend sans cesse des choses, à une époque et dans un appartement où les médias sont peu accessibles.

Le chochonismo

¹⁷ *Ibid.*, p. 266.

¹⁸ Capi, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 194.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Rafael Cervera, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2002, p. 23.

Ces échanges et cette créativité artistique collective finissent par culminer dans ce qui peut être considéré comme la plus importante collaboration entre les assidus de la *Casa-Costus*, ou en tout cas, la meilleure démonstration du bouillonnement créatif qui s’y développe, à savoir l’exposition « *El Chochonismo ilustrado* » qui a lieu à la mi-octobre 1981 à la galerie Vijande. Cette exposition coïncide avec le pic de fréquentation et d’animation de la *Casa-Costus*. Avec de la « lumière noire », de la musique, un bar, des coussins, l’exposition est mise en scène comme une véritable réplique de la Palma, comme une transposition de l’ambiance vécue à la *Casa-Costus*, conçue pour le public. Elle présente non seulement des œuvres des *Costus*, mais aussi des dessins et tableaux des membres de la *Casa-Costus*, comme Alaska, Carlos Berlanga ou Fabio McNamara. Le terme de *chochonismo*, qui donne son nom à l’exposition, est intéressant à étudier pour définir l’atmosphère typique de la *Casa-Costus*. Car le *chochonismo*, au-delà de l’exposition, est à la fois une philosophie de vie, une religion, une attitude existentielle et artistique. Les *Costus* conçoivent le *chochonismo* comme une philosophie de l’éclectisme et du divertissement, emblématique de leur tribu :

Costus son dos señores que se pasan el día trabajando, y el chochonismo es una filosofía de la vida, y que nosotros contemplamos, sentimos y compartimos. Por ejemplo, nuestra primera exposición fue toda pintada por amor al arte porque todos la pintábamos sin ningún sentido, para nada. Entonces todo era chochonismo, había un bodegón de chirilas, otro de berenjenas, y ¡yo qué sé! tres escenas del Satiricón, una serie dedicada al marido de Úrsula Andress pintada por Juan, un retrato de Miguel Bosé, del Capi, del Sha. El chochonismo, una mezcla total, sin pies ni cabeza, pero que al final era eso, el chochonismo. Lo importante era el catálogo, la filosofía, la exposición era eso, un divertimento²¹.

Pour sa part, Fabio McNamara, qui revendique l’invention du terme, définit très concrètement cette « philosophie » :

La filosofía chochoni no es más que: reúne a tres, cuatro artistas modernísimos con una media de veinte años en la España de los años setenta y los pones a convivir con una vecina al lado que es una maruja, con otra que es otra maruja. Luego salen a la calle y se encuentran con las tiendas cutres, compran las revistas en los quioscos y todo es el Hola, el Diez Minutos y el Pronto... A su alrededor es todo el mundo del cutrerío y el marujeo de las marujas. Así que ellos tienen que convivir con todo eso y tienen dos posibilidades: que les dé un ataque y que se vayan de su casa y marcharse a Nueva York, o que se rían de todo eso y encima le saquen partido artístico. Nosotros hicimos eso: reírnos de ello y sacar mucho partido artístico viendo lo que te puedes reír con las cosas imposibles²².

Le *chochonismo* est donc fondamental pour comprendre la façon dont les *Costus* envisagent l’art et la vie, dans les années où ils habitent à la Palma.

²¹ Enrique Naya, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 310-311.

²² Fabio McNamara, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 210.

Fin de la *Casa-Costus*

Malgré cet enthousiasme et cet optimisme, on imagine bien que l'atmosphère de fête au quotidien avec une foule de visiteurs, qui envahissent littéralement l'appartement, ne peut durer longtemps. La *Casa-Costus* est en effervescence de 1978 à 1981, puis ce mode de vie finit par lasser les *Costus*. Les premières tensions se fondent sur la disparition de la distinction entre le domaine du public et le domaine du privé : avec des visites qui durent chaque jour des heures, l'appartement en vient à perdre son statut de logement privé, et ceux qui y vivent –les *Costus*, Fabio McNamara et Alaska– voient leur vie privée très réduite. Surtout, le divertissement et la réception des hôtes entrent en conflit avec le désir de se consacrer plus sérieusement à la peinture. Le travail artistique est de longue haleine, d'autant plus en peinture, et cela devient incompatible avec la fête permanente. Capi souligne que personne ne respectait ce qu'était véritablement cet endroit : « *la casa de unos artistas que trabajan a diario y mucho* ²³ ». A partir de l'exposition du « *Chochonismo* », les *Costus* se disputent avec beaucoup de leurs amis et en expulsent certains de chez eux ; les relations sont plus tendues, plus difficiles, comme en témoigne Fabio McNamara :

Al final las Costus se enfadaron con todo el mundo. La situación que estábamos viviendo en la casa era muy fuerte, muy intensa... Y esa intensidad, ese rollo todos los días, durante tres años, y todos los días gente entrando y saliendo, y todos los días el show, y todos los días el divineo, y todos los días que si un concierto y demás... llega un momento en que se quema todo, se satura todo. ¿Cuánto duró el movimiento punk en Londres? Pues un año. ¿Cuánto duró el Studio 54 en Nueva York? Pues tres años, del 77 al 79, que era cuando Warhol decía que Nueva York estaba total. Pues aquí pasó lo mismo de 1977 a 1981, con el mogollón que se vivió en Madrid. Y como Casa-Costus era el epicentro de prácticamente todo lo que pasaba interesante en Madrid por esa época, después de la exposición del chochonismo como que ya llegó todo a su punto máximo. Ya éramos conocidos, ya habíamos expuesto, ya la gente sabía quiénes eran las Costus, ya se habían hecho conciertos, los Pegamoides empezaban a despuntar y a ser famosos. La situación en la casa de la calle de la Palma había llegado a su clímax. Al principio todo es descubrir: descubrir arte, descubrir música... y según pasa el tiempo la cosa va cambiando. Llegó un momento en que empezamos a no tener feeling, como que las Costus ya se habían hartado de todas²⁴.

Ils vont même rompre le contrat qu'ils avaient obtenu avec Fernando Vijande, le galeriste international qui aurait pu leur assurer une reconnaissance au-delà des frontières espagnoles, suite à une dispute. Les *Costus* passent alors d'un espace ouvert et accueillant à un repli sur soi : en janvier 1982, ils quittent l'appartement de la Palma et déménagent chez le photographe Pablo Pérez-Mínguez, rue Montesquín, où ils mettront sur la porte de leur chambre un panneau affichant « *CLAUSURA* ». Le travail l'emporte sur la fête. L'épuisement et la volonté de travailler en paix expliquent ainsi leur départ de la Palma, mais il faut également tenir compte du changement dans les ambitions de Juan et Enrique, qui prennent

²³ Capi, dans Manzanares et Vaquerizo, *op. cit.*, p. 196.

²⁴ Fabio McNamara et Mario Vaquerizo, *Fabiografía*, S.L.U. Espasa Libros, 2014, p. 106.

soudain au sérieux leur carrière de peintres, ce qui implique pour eux de changer d'environnement.

L'atelier de la Palma : un des foyers de naissance de la Movida ?

La *Casa-Costus* construit sa spécificité par un concours de circonstances : elle s'impose comme lieu central de réunion concentrant les activités et fantaisies artistiques de tout un microcosme de personnes atypiques, qui détonnent dans le paysage madrilène de la fin des années 1970. Cela a suscité, y compris et surtout chez les *Costus* et leurs amis, de fréquentes comparaisons et analogies avec la Factory new-yorkaise d'Andy Warhol. Cet atelier-usine fondé en 1963 a été reconverti par Warhol en effet en un lieu de « regroupement d'artistes, d'acteurs, de musiciens underground et de toute une faune d'exclus et de drogués²⁵ » qui n'est pas sans rappeler la diversité et le caractère marginal des profils fréquentant la *Casa-Costus*. C'est pourquoi celle-ci est considérée par beaucoup comme un des lieux, si ce n'est le lieu, où sont nées la modernité et la Movida madrilènes : « La Movida puede tener muchos orígenes y muchos creadores. Pero la realidad es que surge alrededor de dos jóvenes andaluces, Enrique Naya y Juan Carrero, que más tarde serán conocidos como Costus. [...] Abren las puertas de su casa y ahí nace la Movida madrileña²⁶ ».

Sans être nécessairement aussi affirmatif, on peut avancer que la *casa* de la Palma a très certainement joué un grand rôle dans l'émergence du phénomène, en ouvrant un espace de liberté pour la vie quotidienne et la création artistique, tout en constituant à la fois un espace de rencontres pluridisciplinaires, de discussion et d'échanges de toute nature.

L'appartement de la Palma réussit donc à conjuguer espace de vie quotidienne, espace de travail artistique, et espace de sociabilité voire de festivités, un équilibre qui se maintient pendant un certain temps grâce à un élan enthousiaste entretenu par des rencontres et par le sentiment de faire quelque chose de nouveau. Mais le phénomène commence à se déliter à partir du moment où la dimension sociale investit complètement l'espace de vie privée et l'atelier artistique, jusqu'à rompre l'équilibre en abusant de la patience des maîtres de maison. Cette fonction sociale de l'atelier des *Costus*, devenu un incontournable espace de sociabilité pour les jeunes *modernos*, avait constitué dans un premier temps le moteur de l'ébullition artistique collective et festive, mais on voit qu'elle finit par représenter un obstacle au travail. Curieusement, et paradoxalement, les amis des *Costus* se réfèrent souvent à cet atelier si particulier en ayant recours à des termes relevant du vocabulaire religieux et sacré, qui semblent aux antipodes de l'atmosphère festive que nous venons d'évoquer, mais qui accentuent en réalité la dimension symbolique du lieu : il est ainsi décrit dans les témoignages

²⁵ Stephen Farthing (dir.), *Tout sur l'art. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2010, p. 489.

²⁶ Ernesto De Chicote, *Costus* [documentaire], 2007.

comme un « temple », un « couvent²⁷ », un « monastère » ou encore un « sanctuaire », évoquant un lieu de retraite et d'isolement –un lieu socialement à l'écart de la majorité madrilène, abritant un groupe aux comportements minoritaires, avant la retraite cloîtrée des seuls Juan et Enrique chez Pablo Pérez-Mínguez –et même un refuge, face à l'ennui et la grisaille ambiants. De plus, ces termes renvoient à une certaine pureté et sainteté de cette « espèce de trinité²⁸ » que les peintres forment avec Fabio McNamara, mettant en relief l'abnégation de Juan et Enrique qui sacrifient leur énergie vitale sur l'autel de la reconnaissance posthume. C'est dans ce sens, plus strict, que Juan et Enrique éprouvent finalement le besoin d'orienter la définition de leur atelier, vers une dimension davantage privée, presque monastique, propice à l'étude et au travail individuel et en duo –les occasions ne leur manqueront pas, plus tard, de renouer avec la création collective et festive. La *Casa-Costus* peut alors tranquillement commencer à tisser son mythe, celui de l'origine de la *Movida*.

Bibliographie

Cervera Rafael, *Alaska y otras historias de la Movida*, Barcelone, Plaza y Janés, 2002.

Costus : Juan Carrero + Enrique Naya : Clausura : exposición antológica, Madrid, Comunidad ; Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente ; Cádiz, Diputación, 1992.

De Chicote Ernesto, *Costus*. [Documentaire], 2007.

Dumousseau-Lesquer Magali, *La Movida : au nom du père, des fils et du todo vale*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2012.

Farthing Stephen (dir.), *Tout sur l'art. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion, 2010.

Gallero José Luis, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991.

Gutiérrez Juan et de la Fuente Rodrigo (commissaires), « Tino Casal: el arte por exceso », exposition temporaire présentée au Museo del Traje à Madrid du 16 novembre 2016 au 19 février 2017.

Jones Caroline A., Sofio Séverine, Guillouët Jean-Marie et Menger Pierre-Michel, « Enquête sur l'atelier : histoire, fonctions, transformations », *Perspective*, 1 | 2014.

Lafont Anne, « Éditorial », *Perspective*, 1 | 2014.

Manzanares Julio P., Vaquerizo Mario, *Costus: You are a star. Pintura de corte (kitsch) en el Madrid de « La Movida »*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2016.

McNamara Fabio et Vaquerizo Mario, *Fabiografía*, S.L.U. Espasa Libros, 2014.

Waterfield Giles, Bättschmann Oskar, De Poli Aldo, Gamboni Dario et Herrmann Daniel F.,

²⁷ Francisco Umbral, par exemple, désigne ce lieu comme la « *casa-convento de las estrellas descarriadas* ».

²⁸ Sigfrido Martín Begué, dans José Luis Gallero, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la Movida madrileña*, Madrid, Ardora, 1991, p. 152.

« De l'atelier au monument et au musée », *Perspective*, 1 | 2014.