

Thématique 2

Investir le champ urbain, le muralisme

Introduction (fr.).....	p.2
Analyse de sept fresques murales (fr.).....	p. 4
Article « <i>Peinture Chicana : le musée dans la rue</i> » d'Elyette Benjamin-Labarthe (fr.)	p. 11

« Les rues devenaient musées et les murs toiles » Annick Tréguer

Lutte pour les droits civiques des Noirs de Martin Luther King, occupation d'Alcatraz par des Indiens dès 1969, Guerre du Vietnam, Mai 68 : tous ces événements dessinent un contexte politique local et international houleux et ouvrent la porte à la revendication politique et militante des Chicanos stimulée par l'action de César Chavez.

Ainsi, alors que les marches pacifistes et les boycotts exhortent à davantage de droits pour les journaliers agricoles, dans les *barríos*, les fresques murales vont devenir les signes d'une reconquête symbolique du territoire et de l'identité chicana (cf. fresque n°3).

Le muralisme chicano apparaît à Los Angeles à la fin des années 1960, renouant avec une tradition mexicaine ancienne. Dans le Mexique révolutionnaire des années 1920, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et Jose Clemente Orozco décoraient palais et édifices gouvernementaux. Aux Etats-Unis cinquante ans plus tard, les artistes chicanos font au contraire du mur le support d'une expression plus libre. L'espace ouvert de la rue devient le lieu d'expression d'artistes muralistes engagés.

Grâce à l'utilisation d'une imagerie codifiée mais simple et concertée, faisant appel à l'histoire commune des Chicanos, les artistes muralistes transforment les murs en porteurs de messages militants (cf. fresque n°5), didactiques ou éducatifs (fresque n°1 ; 2 ; 4).

Mais c'est aussi une manière de réécrire une histoire positive et redemptrice. Les murs portent avec fierté les souvenirs d'une grande civilisation aztèque, rappellent l'origine de cette terre du Sud-Ouest américain, d'abord terre des Indiens (cf. fresque n°1).

Dans la même veine, les murs sont couverts des représentations des héros nationaux, le panthéon chicano. Les représentations de Frida Khalo, Emiliano Zapata, César Chavez ou encore Dolores Huerta foisonnent (cf. fresques n°2 et 4). Tous participent à la fierté d'une histoire commune.

Si cette utilisation de la fresque murale diffère de celle des grands muralistes mexicains, elle se distingue aussi par son mode de réalisation. Les fresques chicanas ne sont souvent pas l'expression individuelle d'un artiste mais bien d'une collectivité (cf. fresque n°2). Le mur délabré du *barrio* se trouve investi collectivement, dans une démarche artistique qui implique les résidents et mobilise les jeunes des quartiers, invités à participer au processus créatif. C'est ainsi que parfois deux cents personnes ont participé à la réalisation d'une fresque murale. L'individu n'est plus isolé dans son rôle de spectateur mais devient bien acteur de l'œuvre et par ce biais acteur du devenir de la communauté chicana. Le geste artistique devient geste social.

Ainsi, le muralisme en entrant dans la culture chicana et en devenant le porte-parole d'une lutte, revêt une nouvelle acception : en s'inspirant d'un muralisme commandité et politisé, les Chicanos ont su développer leur propre style et inventer un nouveau muralisme.

Au milieu des années 80, les murs peints finissent par dépasser le *barrio* pour s'inviter en milieu anglo. Alors que dans les schémas mentaux, le mur représentait la frontière, le défaut de liberté ou encore l'absence de rapport à l'autre, il devient une passerelle entre deux cultures. Ce déplacement va s'accompagner d'une institutionnalisation des financements et d'une reconnaissance de cet art grâce à la réalisation de fresques au sein de bâtiments officiels. Cette diffusion du muralisme chicano aurait pu annoncer un contrôle accru des contenus de la part des pouvoirs publics américains, risquant ainsi de mettre en péril la profondeur et l'originalité de ce

mouvement. Certaines fresques de la première génération ont été ainsi détruites car leurs messages politiques étaient jugés trop subversifs.

Pourtant, les messages fondamentaux restent visiblement les mêmes. En témoigne la fresque de Kristy Sandoval datant de 2013 (cf. fresque n°7), preuve d'une lutte encore vivace dans un contexte d'ostracisme ravivé notamment par les événements du 11 septembre et les difficultés économiques que traversent les Etats-Unis.

Aujourd'hui, les artistes chicanos, en mettant en lumière les problématiques de leur communauté, se font l'écho de problématiques transfrontalières comme Kristy Sandoval qui soulève les questions de la liberté et de l'immigration.

Ainsi, les muralistes chicanos, au départ messagers engagés au service d'une communauté deviennent les dépositaires d'une mémoire collective mais surtout les portes-paroles de combats universels :

« *Let us make an art that is not for ourselves, not for museums, not for prosperity, and certainly not for art's sake, but for mankind* ». Carlos Almaraz, muraliste.



1- Carlos Almaraz – *The History of LA*, 1980

4754 Floral Dr., Los Angeles

Carlos Almaraz, assisté de Guillermo Bejerano.

Photo © Robin Dunitz

En retraçant l'histoire de Los Angeles, Carlos Almaraz insiste non seulement sur les origines mexicaines de cette Terre mais aussi sur l'implication des travailleurs immigrés dans la construction du Los Angeles moderne qui s'étend en arrière-plan.

Ainsi, la pyramide évoque les origines aztèques dont les Chicanos, occupants modernes d'Aztlán seraient les descendants dans l'actuel Sud-Ouest américain.

La locomotive rappelle, quant à elle, les campagnes de recrutement des grandes entreprises américaines au Mexique. Les grands propriétaires américains dépêchaient régulièrement vers le Mexique des agents recruteurs chargés d'y enrôler des armées d'ouvriers.



2- Ernesto De la Loza – Los Cuatros Grandes, 1993

Estrada Courts. Hunter St., Los Angeles

Photo: © Isabel Rojas-Williams

Pour cette fresque murale, Ernesto de la Loza a été assisté de la jeunesse locale. Entre deux figures prônant l'idéal aztèque, se trouvent les héros de l'histoire mexicaine qu'il convient de prendre pour modèle. De gauche à droite, César Chavez, fondateur du syndicat United Farm Workers, Emiliano Zapata et Pancho Villa, grandes figures de la révolution mexicaine, et l'acteur comique espagnol Cantinflas.



3 - El Congreso de Artistas Cósmicos de Las Américas de San Diego – We Are Not A Minority, 1978
Estrada Courts. 3217 W. Olympic Blvd, Los Angeles
Photo: © Isabel Rojas-Williams

Cette fresque a été réalisée par Mario Torero, assisté de Rocky, El León, and Zade. En 1995, elle a pu être restaurée par Mario Torero et Carmen Kalo assistés de Ernesto de la Loza grâce à un don du Mural Conservancy of Los Angeles.

Tout en rendant un hommage vibrant au Che, il use de cette figure emblématique de la révolution cubaine pour éveiller les consciences populaires. Le doigt inquisiteur *del commandante*, véritable détournement de la gestuelle de l'Oncle Sam dans la célèbre affiche « I want you », ne fait qu'amplifier l'appel à une prise de conscience générale.



4- John 'Zender' Estrada – *Rescate*, 1994, fresque restaurée en 2013 par MCLA
2934 East Cesar E Chavez Ave., Los Angeles
Photo © Ian Robertson-Salt © Robin Dunitz

Cette fresque fut à l'origine élaborée par *The Los Angeles Conservation Corp* et *The Cesar Chavez Foundation*. Le but était de sensibiliser la communauté chicana au rôle clé de César Chavez dans le combat mené pour une reconnaissance du peuple chicano.

Le syndicaliste est érigé à juste titre en sauveur des travailleurs agricoles, représentés à droite. L'image des travailleurs le dos courbé fait écho au surnom qui leur était attribué, reflet de la pénibilité de leur labeur. Cependant, l'aigle, emblème du syndicat de César Chavez, et inspiré de l'imagerie aztèque, est le signe d'un avenir meilleur.



5- Willie Herron III and Gronk – *Moratorium: The Black and White Mural*, 1973

Estrada Courts. 3221 Olympic Blvd, Los Angeles

Photo: © Robin Dunitz

Cette série de photos réalistes et monochromes disposées en damier retrace le *Chicano Moratorium*, une manifestation organisée contre la guerre du Viêt-Nam qui fut violemment réprimée par la police. La violence policière est un des sujets récurrents des fresques murales. En 1980, Willie Herrón retourna se peindre lui-même embrassant sa femme (dans le coin en bas à droite).



6- Frank Romero – *Going to the Olympics*, 1984 restauré en 1991 et 2013 par MCLA
Hollywood Freeway (101) North entre Alameda et San Pedro St.
Photo © Ian Robertson-Salt

Franck Romero, peintre du trafic urbain par excellence, rend ici hommage à la culture automobile de Los Angeles. La fresque n'est plus cantonnée au *barrio* mais est donnée à voir en plein cœur de Los Angeles.



7- Kristy Sandoval assistée de plusieurs autres artistes– Decolonized, 2013

13083 Van Nuys Blvd, Pacoima

Photo © Javier Martinez.

L'artiste s'appuie sur la fenêtre et le auvent présents sur le mur pour créer une fresque murale en trois dimensions. D'après l'artiste, à mesure qu'elle élaborait la femme représentée, elle se rendit compte qu'elle prenait les traits de Cristina Tacata, femme impliquée au sein de la communauté chicana.

Le tatouage sur son bras est la déesse aztèque de la lune, Coyochoutli. Elle libère Aras (perroquets d'Amérique tropicale) et monarques (papillons célèbres en Amérique), allégories de la politique d'immigration des Etats-Unis.

Les fleurs sont des coquelicots de Californie, souvenir d'une époque où les collines étaient recouvertes de ces fleurs.

Cette fresque est aussi un hommage à l'énergie déployée par les femmes au sein de leur communauté.

Les photos des fresques murales peuvent être retrouvées sur le site du Mural Conservancy of Los Angeles. Les explications de ces œuvres sont inspirées de celles proposées sur le même site. www.muralconservancy.org

Pour aller plus loin...

Peinture chicana : le musée dans la rue

Élyette Benjamin-Labarthe

Née autour des années 1965, dans les quartiers mexicains américains des grandes métropoles et autour de la zone frontalière de San Diego, dans le sillage du mouvement d'effervescence politique et culturelle appelé El Movimiento, la peinture murale chicana pourrait être envisagée comme l'expression spontanée d'une réaction à l'ostracisme du pays d'accueil. Car un regard qui s'attarde sur les vastes décorations murales des grandes villes américaines peut ne pas percevoir la part de recherche plastique qui préside à sa conception, pour se limiter à son aspect décoratif, ou à l'apparente naïveté de l'iconographie. Mais les peintures murales – rarement le fruit du travail d'autodidactes –, sont plutôt une œuvre collective savamment orchestrée, dans la mesure où la nécessaire survie des enduits, le maintien des formes et la permanence des couleurs face aux intempéries, exigent une technicité parfaite, un savoir-faire qui se situe aux antipodes de l'amateurisme.

Cet art pictural n'a certes plus aujourd'hui l'impact social et la pertinence idéologique qu'il a pu avoir lors de l'époque militante portée dans le sillage des mouvements marxistes internationaux, mais il subsiste, disséminé à travers le pays, grâce au travail passé ou actuel d'artistes engagés tels que Judith Baca ou John Valadez. Il y a certes des degrés de séparatisme ou de rébellion jugés acceptables par l'institution américaine, et en conséquence des seuils que les artistes ne devront pas franchir. Ainsi certains muralistes, depuis les années Trente, voient leurs œuvres interdites, murées, lessivées, sablées. À cet égard on mentionnera le cas de l'artiste de Houston, Leo Tanguma – disciple et ancien élève du Mexicain Alvaro Siqueiros –, dont les peintures murales, jugées trop subversives seront effacées ou détruites les unes après les autres.

Le muralisme court donc le risque de se voir édulcoré par ceux-là mêmes qui le pratiquent, dans la mesure où l'autocensure pourra amener une meilleure dotation financière. Il convient donc de replacer la genèse du mouvement de muralisme chicano dans le contexte d'El Movimiento, éveil et efflorescence d'une revendication socio-politique partiellement inspirée par l'idéologie cubaine, élément qui permet de mieux comprendre sa thématique rebelle, son appel à davantage de justice sociale pour les immigrés en provenance du Mexique.

La peinture aborde principalement les sujets prosaïques qui préoccupent une minorité encore stigmatisée par son appartenance de classe, quand le retard à l'intégration socio-économique est réel. Ainsi le muralisme encourage-t-il diversement le militantisme syndical, en appelant à la grève et au boycott des raisins (Carlos Almaraz), accuse l'exploitation des femmes d'origine mexicaine américaine dans les fermes industrielles (Las Lechugas¹, par Juana Alicia, 1983), raconte à un groupe ethnique qui a peu fréquenté l'institution scolaire l'histoire nationale mexicaine qu'il n'a pas apprise (voir le très célèbre *We are not a Minority*, fresque n°3).

Au cours de la genèse du muralisme chicano, une filiation hypothétique va s'établir dès 1965 entre les étudiants en histoire de l'art de l'Université de San Diego, les lointains ancêtres de la Renaissance et les premiers muralistes mexicains des années Trente², dans le droit fil de l'idéologie révolutionnaire

¹ 2794, 24ème rue, Mission District, à San Francisco, 9 x 15 m.

² Le peintre muraliste David Alvaro Siqueiros, dès 1932, est commandité pour effectuer, à Los Angeles, la décoration murale de la Chouinard School of Arts, puis se voit confier le projet d'une vaste peinture murale *America Tropical*, très vite blanchie à la chaux car jugée trop subversive. L'œuvre a été récemment restaurée.

inaugurée par les espoirs fondés sur la Révolution mexicaine. Tenant d'une conception exaltante d'un art total à la fois à l'écoute et au service de la collectivité, le muralisme mexicain va impulser le muralisme chicano, dès que le *Movimiento* va se doter, aux États-Unis, d'une base militante, grâce à l'apparition d'une élite constituée d'intellectuels et de travailleurs sociaux. Le muralisme chicano serait donc, aujourd'hui aux États-Unis, un exemple de la médiation de l'art, quand les artistes décident d'expliquer le monde au peuple, dans une attitude idéologiquement élocuente, « ideológico elocuente »³, selon l'expression du muraliste mexicain David Alfaro Siqueiros.

Le touriste qui marche dans les rues de Los Angeles (Pope of Broadway, Eloy Torrez) ou de San Francisco (Frida Billboard⁴, Mike Ríos, 1978), emprunte les échangeurs de Los Angeles (Hitting the Wall⁵, Judith Baca, 1984), ou ceux de San Diego (Chicano park freeway pylon⁶, José Montoya, 1975), se promène sous les ponts (La Ofrenda⁷, Yreina Cervántez, 1989), peut contempler ou apercevoir les grandes fresques de plusieurs mètres de hauteur sur une largeur pouvant atteindre un kilomètre de long dans le cas des réalisations orchestrées par Judith Baca⁸.

Appelées « murs tatoués », les parois de béton évoquent le ghetto, la délinquance, l'univers carcéral. Une autre expression consacrée, forgée par le critique d'art chicano Víctor Sorell évoque « les murs qui parlent »⁹, dans un élan pédagogique non dépourvu de didactisme, mais dans la tradition biblique du message primordial adressé à la communauté. Souvent localisées dans le barrio, quartier mexicain américain, les peintures murales parlent de la sur-identité chicana, renforcent le sentiment d'appartenance à une culture forte, pour tous les Chicanos qui sont censés les regarder. Mais elles sont, plus encore qu'un message, un signe, car elles tentent d'établir un lien sensuel avec le public, par l'effet racoleur des couleurs, l'attrait tactile des enduits, l'ampleur de leur présentation, les stratégies subtiles qui président à leur



Eloy Torrez (Albuquerque, Nouveau Mexique, 1954)
The Pope of Broadway, 1985
 Victor Clothing Company, 240 South Broadway, Los Angeles
 21 x 18 m

Peintre mais aussi compositeur et guitariste, Eloy Torrez a réalisé nombre de *murals* à Los Angeles, dont ce célèbre *Pope of Broadway*, immense portrait de l'acteur d'origine mexicaine Anthony Quinn.

³ Como se pinta un mural (Cuernavaca, Mexico : Ediciones Taller Siqueiros, 1951), p. 139.

⁴ Réalisée sur le mur de la Galeria de La Raza, dans le quartier de Mission District, 2,40 x 6 m.

⁵ Sous le Harbour Freeway, commandité par la Ville de Los Angeles pour les Jeux Olympiques de Los Angeles, 5,50 x 27,50 m.

⁶ Réalisé par la Royal Chicano Air Force, sous la direction artistique de José Montoya, 9 x 10 m.

⁷ Dans Toluca Street, passage sous-terrain sous le 1st Street bridge, à Los Angeles, 5 x 16 m.

⁸ La vaste fresque historique, appelée indifféremment *The great Wall of Los Angeles* ou *The History of California*, dirigée par Judith Baca est semble-t-il la peinture murale la plus ample réalisée à ce jour. L'optique révisionniste envisage l'histoire de la Californie en prenant en compte la contribution essentielle des minorités ethniques et raciales à la prospérité californienne.

⁹ « Barrio murals in Chicago : painting the Hispanic-American experience on 'our community walls », *Revista Chicano-Riqueña*, vol. 4, n° 4, p. 100.

localisation.

Les artistes chicanos proposent ainsi leurs œuvres au sein de la communauté elle-même : un parc, une zone d'échangeur abritée, les alentours d'un café ou d'un magasin peuvent donner lieu à une exposition sauvage de peintures murales dont bon nombre sont transportables, car constituées de panneaux amovibles pouvant être accrochés bout à bout. L'art muraliste, didactique, n'a donc pas une fonction purement décorative, mais plutôt une fonction illustrative, celle d'un art engagé qui vise à lutter contre les formes prédominantes d'une production plastique fondamentalement destinée à une élite économique et sociale, celle qui fréquente assidûment, sans doute, les musées et les expositions.

Le musée, perçu dans sa composante élitiste, comme correspondance esthétique de l'appartenance bourgeoise, est refusé par des artistes partis à la recherche d'un rapport libérateur avec le public en peignant à l'air libre, dans la rue, sur la route. Car l'art muraliste répond à l'esthétique précise d'un art « public », doté d'un manifeste, depuis que ses propagateurs, les Mexicains David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera et José Clemente Orozco, établissent dans les années Trente une charte à la fois théorique et pratique que les artistes chicanos considèrent toujours comme leur doctrine. L'artiste ne sera plus soumis à la règle de l'unicité et de la sacralité d'une œuvre présentée comme une pièce inspirant davantage l'effroi que la sympathie. Il n'obligera plus le peuple à s'abaisser, au sens physique et moral, à travers l'attitude de déplacement délibéré, calculé, vers le musée réceptacle, sacré, faisant office de crypte ou de tabernacle.

Il va plutôt, dans une attitude caractérisée par la mobilité, la disponibilité, la spontanéité, l'empathie, descendre dans la rue, quittant l'intimité de son atelier, abandonnant, au cours de ce rapprochement populiste, le concept de l'œuvre uni-exemplaire que pouvaient représenter « *la pintura de caballete*/peinture sur chevalet », l'épreuve d'artiste, la lithographie à tirage réduit et limité. Il



Collectif Commonarts
(Osha Neumann, O'Brien Thiele, Ray Patlán et Anna de Leon)
Song of Unity, 1978
La Peña Cultural Center, 3105 Shattuck Ave., Berkeley, 4,50 x 12 m

s'orientera vers la démarche opposée, celle de l'œuvre ouverte, de l'atelier multidimensionnel, éclaté, de l'espace offert généreusement au public qui peut ainsi participer à l'élaboration d'un tableau, lequel sera un travail collectif et transparent. Le voile de la création artistique est ainsi levé pour ceux qui ne sont pas des artistes, ceux qui peuvent ainsi, tâcherons éclairés, enrichir leur vision du monde et agir sur l'œuvre en demandant à participer à son élaboration. C'est ainsi que deux cents personnes quelquefois ont participé à la réalisation d'une fresque murale, comme ce fut le cas pour *The Great Wall of Los Angeles* de Judith Baca. L'individu n'est plus isolé dans son rôle de spectateur, il peut aussi devenir acteur, sacraliser

le geste de l'homme du peuple qui participe à un art collectif de portée sociale et ainsi devenu utile, antidote à l'art pour l'art d'une école française que les muralistes mexicains jugent désabusée, snob et nihiliste, quand les artistes s'isolent dans un superbe raffinement non dénué de préciosité, refusant tout prosélytisme jugé vulgaire car trop fonctionnel.

Ainsi le musée dans la rue sera aussi l'atelier dans la rue, quand l'œuvre s'élabore sans que jamais le musée ne devienne la destination obligée de l'œuvre, une manière de la consacrer ou de la momifier pour la consommation exclusive de ceux qui se valoriseront par sa fréquentation. Une osmose se crée alors entre les créateurs et les spectateurs, révélatrice d'un art fondamentalement humaniste, ample, transparent, contemporain, voire tridimensionnel, puisque les peintures murales sont quelquefois dotées de relief ou s'appuient sur une construction dotée de volumes. À telle enseigne nous proposons le *Song of Unity* (reproduction ci-contre). Le mouvement y est intégré à la plastique, si bien que selon la position imaginée du spectateur, le muraliste concevra les formes, déformées justement, gauchies par une perspective globale adaptée à l'œil du promeneur, pour qui les lignes de fuite seront savamment construites par rapport à un arrangement architectonique appris du maître mexicain, dans son atelier de Cuernavaca par exemple. Le spectateur se voit donner en quelque sorte la clé de la vision, quand la déformation induit l'émotion esthétique souhaitée par l'artiste. Dans le même esprit, l'image protéiforme est conçue pour la multi-perspective, et la plastique transformable inaugure un espace actif, dynamique. À ce titre nous mentionnerons *Going to the Olympics* (Frank Romero, 1984), *Las Lechugas* d'Ana Alicia, et de nouveau *The great Wall of Los Angeles* de Judith Baca.

La plupart des artistes militants ont travaillé la technique muraliste auprès de professeurs mexicains, comme les Toltecas en Aztlán de San Diego, formés par le muraliste mexicain Gilberto Ramírez. Beaucoup ont fait le voyage initiatique de compagnonnage avant de prendre la direction des chantiers, afin d'apprendre la technique souvent très subtile, qui, paradoxalement, est le fruit d'une longue pratique et l'élaboration d'une équipe d'élites, à la fois italiennes, françaises, mexicaines. Ainsi par exemple, les liants qui assurent une bonne résistance aux intempéries sont-ils venus après que les Italiens consultés sur la technique de Chenino Cennini, fresquiste de la Renaissance, puis les Français, par l'intermédiaire d'un spécialiste de l'histoire de l'art, Jean Charlot, eurent échoué dans l'élaboration d'un ciment indispensable à la préservation de l'œuvre. C'est la découverte d'un technicien génial, alchimiste digne de la tradition aztèque, qui maîtrisait mieux que quiconque l'art du « pato » qui apporta la solution la plus satisfaisante, selon l'esthétique de Cuernavaca. Il s'agit de mélanger à la peinture la « baba de nopal », jus d'un cactus, réactivation de la tradition des Indiens nahuas.

Cet exemple isolé, un parmi tant d'autres, montre l'intervention paradoxale peut-être, d'une élite dans la genèse d'un art à vocation anti-élitiste. Ainsi est aisément dépassée la contradiction profonde qui anime le mouvement chicano dans son ensemble depuis ses débuts, quand le « Chicano » archétypal est de plus en plus difficilement identifiable par son appartenance de classe, quand le Chicano mythique se décline en passant des immigrés récents entassés dans les bidonvilles de Guadalupe, aux délinquants des gangs, jusqu'aux intellectuels bien intégrés à la classe bourgeoise.

Les difficultés économiques que traversent actuellement les États-Unis et la persistance de phénomènes de rejet et d'ostracisme à l'égard de toutes les minorités donnent actuellement au muralisme chicano une pertinence renouvelée, alors que la désaffection récente à l'égard du marxisme aurait pu le rendre obsolète. C'est ainsi que les déclarations du chef de file chicano des

années quatre-vingt font écho à celles de son homologue mexicain.

Nous citerons un passage de *Como se pinta un mural* d'Alfaro Siqueiros, tentative ambitieuse visant à redéfinir la fonction de l'art et à lui redonner la portée sociale, médiatique, perdue par la société contemporaine, dans laquelle l'art semble avoir perdu la valeur d'usage qu'il a pu avoir dans des époques caractérisées par un idéal humaniste : « un movimiento proclasisista, a través de la reconquista de las formas públicas desaparecidas con la terminación del Renacimiento, en las condiciones sociales y técnicas del mundo democrático »¹⁰.

Carlos Almaraz, cinquante ans plus tard, va reprendre l'idéal de Siqueiros. Représentant atypique des artistes chicanos, il réaffirme la nécessité de la médiation de l'art, quant à traduire en concepts visuels les représentations intuitives du vaste public : « The Chicano Artist must make an art that is cheap, simple but alive and relevant ; an art for gente who can't afford art - like a corrido (popular song). Let us make an art that is not for ourselves, not for museums, not for posterity, and certainly not for art's sake, but for mankind. ».¹¹

Élyette Benjamin-Labarthe est professeur à l'université Bordeaux Montaigne. Elle est l'auteure de *Vous Avez Dit Chicano : Anthologie thématique de Poésie chicano*. Bordeaux, MSHA, 1994, et de *Cinéma métis : représentations de la frontière Mexique/ États-Unis*, Bordeaux, MSHA, 2012.

¹⁰ Siqueiros, op. cit., p.142.

¹¹ Carlos Almaraz, extrait de *Notes on an esthetic alternative*, manifeste personnel non publié, 1973, collection privée.

Pour aller plus loin :

Article d'Annick Treguer, A propos de l'art mural chicano : d'un mur à l'autre in *Les Latinos aux USA*: books.openedition.org/iheal/1859

A découvrir le diaporama de l'exposition présentant une quarantaine photographies de fresques murales prêtés par le *Mural Conservancy of Los Angeles* : www.muralconservancy.org