HAL
open science

# Valeurs et significations des peintures murales populaires à Santiago du Chili entre 1970 et 1989

Carine Lemouneau

## To cite this version:

Carine Lemouneau. Valeurs et significations des peintures murales populaires à Santiago du Chili entre 1970 et 1989. Sciences de l'Homme et Société. Paris I Panthéon-Sorbonne, 2019. Français. NNT : . tel-03126872

**HAL Id: tel-03126872**

**https://hal.science/tel-03126872v1**

Submitted on 1 Feb 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THESE

en vue de l'obtention du

DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE PARIS I - PANTHEON SORBONNE

Ecole Doctorale 441

Spécialité histoire de l'art

En co-direction avec

L'UNIVERSITE DU CHILI

Faculté de Sociologie

Présentée par Carine LEMOUNEAU

# Valeurs et significations des peintures murales populaires à Santiago du Chili entre 1970 et 1989

Thèse dirigée par M. Philippe DAGEN et Mme Maria-Emilia TIJOUX

Soutenue le : 28 janvier 2019

Membres du jury : M. Philippe DAGEN, professeur à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne (directeur de thèse)

M. Rémi LABRUSSE, professeur à l'Université Paris X Nanterre (rapporteur)

Mme Maria Emilia TIJOUX, professeur à l'Université du Chili (directrice de recherche)

Mme Evelyne TOUSSAINT, professeur à l'Université de Toulouse Jean Jaurès (rapporteur)

Résumé

Les expositions sur l'art sud-américain se sont multipliées tout au long du XXème siècle mais elles n'ont que rarement été capables d'évoquer des expériences artistiques inscrites *dans* un territoire. La Biennale de Paris de 1973 et la Biennale de Venise de 1974 ont été les premières manifestations qui ont fait connaître les peintures murales populaires au Chili à l'échelle internationale : on y a vu à tour de rôle les traces d'un art révolutionnaire socialiste, ou bien une pratique de résistance vis-à-vis d'une dictature militaire qui s'est attelée à détruire toutes formes de libre expression ainsi que les initiatives engagées sous le régime de Salvador Allende (1970-1973). Or, ces nouveaux objets plastiques ont connu une trajectoire tout autre au Chili et mettaient en jeu des notions aussi importantes que « l'art pour tous » ou « l'art social » qui étaient déjà en gestation depuis les années 1930 et 1940. En cherchant à déconstruire les récits héroïques, nous avons voulu montrer la manière dont se sont constitués les savoirs, les discours, les témoignages, et les auteurs qui ont participé à la légitimation de cette nouvelle forme d'expression artistique. Si l'expérience mexicaine a joué un rôle considérable dans la manière de repenser la relation du public à l'art et dans la manière d'élaborer un art qui soit *propre*, la Junte militaire n'y voyait qu'une forme d'agitation populaire trop liée aux partis politiques de gauche. Au-delà des différentes valeurs gravitant autour des *murales*, ces expériences artistiques ont durablement marqué le paysage visuel de la capitale au point que certains quartiers sont aujourd'hui encore habillés de fresques datant de plusieurs décennies. Les peintures murales, loin d'être des compositions confinées à un répertoire idéologique, témoignent au contraire de diverses influences allant de la peinture murale conventionnelle à la culture graffiti alors en pleine expansion dans les villes nord-américaines.

**Mots-clés** : Chili, Unité Populaire, dictature, peintures murales, art social, brigades

Resumen

A pesar de la profusión de exposiciones en Francia durante el Siglo XX sobre el arte sudamericano, aquellas manifestaciones estaban incapaces de tratar de experiencias artísticas inscritas en un territorio. Lo que conocemos de los murales callejeros en Chile depende de dispositivo particular como la Bienal de París de 1973 o la Bienal de Venecia de 1974 : se viste elementos de un arte revolucionaria socialista o bien una práctica de resistencia frente a una dictadura militar que se encargaba de destruir todas iniciativas empezadas bajo el régimen de Salvador Allende (1970-1973). En esta investigación, tratamos de mostrar como esos nuevos objetos conocieron una trayectoria totalmente diferente en Chile, poniendo en juego nociones tales importantes como "el arte para todos" o "el arte social" que estaban en formulación desde los anos 1930 y 1940. Tratando de deconstruir los relatos heroicos sobre esos nuevos objetos, queremos subrayar la maniera donde de han constituidos los saberes, discursos, escritos, testimonios, y los autores quien estaban a cargo de legitimar esa nueva forma de expresión artística. La experiencia mejicana a jugado un papel muy importante cuanto a la maniera de repensar el lienzo entre el publico y el arte y en la maniera de elaborar un arte propio, aun que la Junta militar consideraba los murales solamente como una forma de

protesta popular, demasiado relacionado con los partidos políticos de izquierda. A pesar de las diferentes valores que están asociados a los murales callejeros, esas experiencias artísticas han marcado durablemente el paisaje visual de la capital chilena y algunas poblaciones están todavía llenas de pinturas que fue pintadas hace muchos años. Los murales, lejos de estar composiciones únicamente ligadas a un repertorio ideológico, demuestran al contrario diversas influencias como la pintura al fresco convencional o la cultura del grafiti en plena expansión el las ciudades norteamericanas.

Palabras claves : Chile, Unidad Popular, dictadura, murales, arte social, brigadas

Abstract

Despite the profusion of exhibitions on South American art that took place in France throughout the 20th century, these have rarely presented artistic experiences as anchored in a territory. What we know of mural art in Chile is based on special exhibitions, such as the Paris Biennial in 1973 or the Venice Biennial in 1974: they were examined as marks of a revolutionary socialist art, or as a practice of resistance to a military dictatorship that was committed to destroy all the initiatives undertaken under the Salvador Allende regime (1970-1973). In this research, we show that these new objects had an entirely different trajectory in Chile and involved such important notions as "art for all"and "social art" that were already in development in the 1930s and 1940s. In order to deconstruct the heroic narratives around these new objects, we wanted to show the way in which knowledges, speeches, testimonies, were formulated and the authors who have ensured their legitimization. The mexican experience had an important impact in the way of rethinking the relation between art and public and to construct a characteristic art, despite the military junta only saw left political unrests. Diferents values were linked to the murals and those artistic experiences changed the visual landscape of the city; some neighbourhoods contains murales since decades. Far from being only restricted by a ideology contents, they absorb, in reverse, influences from conventional mural painting or from the grafitti culture of the norh american cities.

Keywords : Chile, Popular Unity, dictatoship, mural art, social art, collective art

# REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à M. Philippe Dagen qui a bien voulu diriger ce travail de recherche qui s'annonçait laborieux, en raison de mes nombreux séjours de recherche. Toute ma sincère gratitude va également à Mme Maria Emilia Tijoux qui a su m'accompagner dans les différentes étapes de ce travail d'investigation, et qui m'a toujours aidé par sa bienveillance et sa gentillesse au-delà du strict cadre académique.

Je n'oublierai jamais toutes ces personnes qui m'ont apporté leur soutien, aidé et encouragé de près ou de loin dans cette aventure ; mes remerciements s'adressent en particulier à Roberto Merino pour ses conseils et sa bienveillance quotidienne ; Mauricio Muñoz pour m'avoir donné accès à ses archives personnelles ; Alexis Cortés pour ses précieux conseils de lecture ainsi que sa mère Olga Cortés que nous avons interrogé pour les entretiens ; Alejandro Mono González et Beto Pastene, membres de la Brigade Ramona Parra pour m'avoir reçu dans leur atelier et procuré des archives personnelles ; Guillermo Nuñez pour m'avoir reçu chez lui et partagé ses souvenirs en tant qu'ancien directeur du Musée d'Art Contemporain ; Eduardo Castillo pour m'avoir mis en contact avec d'anciens brigadistes ; Juan Lagos Sepúlveda, fondateur du Canal 3 de la Victoria et dirigeant de la Maison de La Culture de La Victoria ; Juan Pablo Navarrete chargé de diffusion au département culturel de la Municipalité Pedro Aguirre Cerda; Alejandro Luis Valenzuela ainsi que sa famille pour leur précieux témoignages et pour m'avoir mis en contact avec les habitants de la Victoria; les sœurs du quartier de La Victoria et tout particulièrement Maria Ines Urrutia pour m'avoir mis à disposition ses précieuses photographies de Jacques Lancelot ; José Pépé Molina Parada, habitant et artiste de La Victoria, David Kornbluth pour m'avoir transmis des informations sur l'expansion des poblaciones de Santiago ; l'architecte Genaro Cuadro Ibáñez, ancien membre des la Brigade Elmo Catalán pour son témoignage ; Antonio Kadima, directeur du Taller Sol qui eut la gentillesse de mettre à notre disposition des archives de revues et de prospectus de l'époque ; Malva Silva Paz et Veronica Castro Ovalle, attachées culturelles de la commune Pedro Aguirre Cerda ; Rosani Lagos pour m'avoir partagé ses souvenir au sein du quartier de La Victoria ; Mijal Fliman, ancienne membre de la Brigade Laura Allende ; Sebastián Vega Francino pour avoir été toujours présent à mes côtés pour les entretiens. D'une manière générale, je tiens à remercier tous les habitants du quartier de La Victoria pour leur accueil chaleureux et pour l'aide précieuse qu'ils m'ont apporté. Sans aucun doute, cette expérience au sein de La Victoria m'a profondément marqué.

Je remercie également le Collège de France et le Conseil Municipal de la Région Ile-de-France pour leur soutien financier. Un grand merci également à La fondation Salvador Allende, aux Archives Nationales du Chili, au Taller Sol, à la Bibliothèque de l'Université du Chili et toutes ces institutions qui ont pu m'orienter dans mes recherches documentaires. Je remercie aussi les graffeurs et street artistes Agotok, Aner, Charquipunk, Coas, Jeinst, Tikay, Tobiz, Charquipunk et Sebastián Cuevas Vergara qui ont bien voulu m'accorder un peu de leur temps et m'ont amené vers d'autres types d'archives moins officielles.

Je remercie les enseignants qui ont organisé à l'Ecole Française d'Athènes, le séminaire de formation doctorale sur les sources orales en 2014; je remercie également tous les enseignants de la Faculté de Sociologie de l'Université du Chili et tout particulièrement Victor Molina et Ulises Toledo. Et parce qu'ils sont tout aussi importants, je tiens à remercier ma famille et mes amis qui m'ont soutenu de diverses manières tout au long de ces années, ainsi qu'Ariane Mak pour sa relecture attentive.

*A mes parents qui m'ont*
*toujours encouragée dans la vie,*

*à mon mari*

*et à ma fille*

# TABLE DES MATIERES

**INTRODUCTION** ..... 10
Art d'Amérique du Sud : qui nomme quoi ? ..... 11
Choix du sujet ..... 17
Objectifs ..... 21
Approche générale ..... 23

**Partie I : LA QUESTION DES ARTS POPULAIRES AU CHILI**

Introduction ..... 32
**Chapitre I : L'assimilation du modèle européen et du projet civilisateur (1849-1910)** ..... 38
« L'Athènes de l'Amérique du Sud » ..... 39
L'art comme marqueur de civilisation ..... 40
L'Italie et la France : modèles à imiter ..... 44
Un champ d'activité sous conditions : races, classes, moeurs ..... 47
Le système académique comme norme ..... 51
La constitution d'un patrimoine commun ..... 52
La fonction pédagogique des expositions internationales ..... 54
Conclusion de chapitre ..... 56

**Chapitre II : Décloisonner l'activité artistique (1910-1950)** ..... 58
Centralisation de l'activité artistique ..... 59
L'implantation du Palais des Beaux-Arts ..... 59
Une formation pour la classe ouvrière : les Arts Appliqués ..... 61
Un système de référence en crise ..... 63
Le Manifeste de l'Association des Artistes Indépendants ..... 63
« L'art pour tous » ..... 67
Laureano Guevara et la défense de la peinture murale ..... 69
Parcours de l'artiste ..... 69
Les fresques européennes comme modèles ..... 71
Guevara et Siqueiros : deux conceptions de la peinture murale ..... 74
Siqueiros, Guerrero et le projet de l'Ecole de Chillán ..... 76
Parcours et formations de quelques peintres muralistes chilien entre 1940 et 1960 ..... 77
Au croisement de deux influences majeures ..... 83
Conclusion de chapitre ..... 87

**Chapitre III : Les réceptions du muralisme mexicain : penser conjointement le local et le continental (1950-1970)** ..... 89
Entre un engagement manifeste et une réception difficile ..... 90
Le rôle moteur de la revue *Pro Arte* ..... 90
Le Manifeste d'Intégration Plastique de 1952 ..... 92
L'impossible avènement d'un mouvement muraliste ? ..... 95
L'art du Chili et de l'Amérique du Sud étudié par l'Unesco : la parole aux experts ..... 97
Une géographie artistique très polarisée ..... 98
La surreprésentation de l'expérience mexicaine : un cas d'école ? ..... 101
Conclusion de partie ..... 104

## Partie II : PEINTURES MURALES POPULAIRES : ENTRE ŒUVRES ARTISTIQUES ET PRODUCTIONS TROP POPULAIRES

Introduction.....108
**Chapitre I : L'enjeu d'un art social**.....114
Repenser une approche politique de l'art.....115
Les leçons de l'histoire : les expériences européennes en réflexion .....115
La force des réseaux internationaux face aux réseaux locaux.....117
L'art social face à un système marchand.....119
L'engagement de personnalités : de la formulation à l'action .....121
Carlos Maldonado : « l'art et la politique ne peuvent pas se séparer » .....121
Le rôle de l'exposition « *América no Invoco tu nombre en vano* ».....122
José Balmes : contre l'espace du musée, « l'art pour le peuple » .....124
« Un mural pour la Victoire ».....126
Les premières productions : symbolisme politique et devoir d'efficacité.....126
Entre œuvre artistique, travail de propagande et relecture critique.....129
Arrêt sur image : la réinterprétation de l'histoire comme leitmotiv..... 131
Le rôle moteur des élèves de l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique de Santiago .....132
L'influence mexicaine des premières peintures murales.....135
Conclusion de chapitre .....137

**Chapitre II : Les peintures murales dans la nouvelle culture (1970-1973)**.....139
Le développement et l'épanouissement des arts comme affaire d'Etat .....140
« Plus jamais la culture ne sera un article de luxe ».....140
La campagne de « l'art pour tous » .....141
La représentativité de la Brigade Ramona Parra .....143
Mettre fin à l'individualisme de l'artiste .....143
Consécration rapide et formation d'un style.....145
Arrêt sur image : le répertoire symbolique de la Brigade Ramona Parra.....147
La participation de Roberto Matta.....151
Les peintures murales sur les rives du fleuve Mapocho.....154
Un premier bilan.....158
Entre conquête des espaces et critique réactionnaire.....158
Une mise en perspective avec les expériences nord-américaines.....162
De nouvelles formes de documentation .....164
Photos, récits, presse écrite.....164
Pintura social en Chile : première généalogie des murales callejeros.....167
Portraits d'artistes en autodidacte.....169
Les premiers films documentaires.....170
Conclusion de chapitre .....173

**Chapitre III : Destruction, invisibilisation et restauration des valeurs traditionnelles**.....176
Le contrôle de l'image par l'image : de la stigmatisation d'une pratique à son invisibilisation.....179
Démantèlement des réseaux et invisibilisation par le haut : 1973-1976 .....179
« Politique culturelle du gouvernement du Chili » (1974) .....181
Le recours aux textes de loi .....184
Une politique de stigmatisation dans les journaux (1970-1976) .....186
Les Beaux-Arts comme beaux arts et bien de consommation.....188

Le rôle des ouvrages de propagande : *« Chile, Ayer, Hoy »*, 1975.....192
De nouvelles formes de création et de circulation : une pratique exportable.....196
D'un mouvement de revendication à un mouvement de contestation.....196
Canonisation et analyse historique .....199
Conclusion de chapitre .....202

**Chapitre IV : le difficile retour à une pratique** .....204
Conscience du présent : l'inadaptabilité des modèles anciens .....205
La question du langage et les premières expériences du groupe C.A.D.A.....205
« La rue comme espace légitime des travailleurs de l'art et de la culture ».....207
Poursuite des actes de destruction .....209
Les peintures murales à l'épreuve de l'avant-garde artistique .....211
Reformuler le lien entre art et politique.....212
L'art brigadiste : une peinture trop illustrative et narrative.....213
L'art pour tous : la fin d'une utopie.....215
Quelles traces possibles ?.....216
La force des images .....216
L'art brigadiste : un regard rétroactif .....218
Une incorporation progressive dans l'histoire de l'art national .....221
Conclusion de partie.....224

## Partie III : LES COLLECTIFS MURALISTES EN ACTION

Introduction.....229
**Chapitre I : Les classes populaires dans l'urbanisation de Santiago** .....238
De l'héritage du système colonial à la volonté de modernisation.....239
Une ville élaborée par et pour les élites européennes.....239
Transformation du tissu urbain et modernisation sous l'Intendance de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875).....241
Théorie de la marginalité et son rôle dans les politiques gouvernementales à partir des années 60....245
Expansion urbaine et concentration démographique croissante.....245
Une politique d'inclusion : le rôle de la Démocratie Chrétienne .....247
L'échec d'une politique de gestion gouvernementale .....250
La politisation comme outil d'émancipation et d'expression .....251
Conclusion de chapitre .....255

**Chapitre II : De pratiques isolées à la consolidation d'une praxis** .....257
Les commandos d'action dans le jeu des mass médias .....258
Des campagnes électorales fédératrices : une contre-offensive aux médias traditionnels .....258
Peindre et coller : la contrainte du temps et la recherche d'une visibilité optimale.....261
Le choix des lieux.....263
Le soutien du milieu artistique professionnel.....266
Consolidation d'une praxis : monumentalité, authenticité, internationalisme .....270
Conclusion de chapitre .....272

**Chapitre III : Récupération d'un espace de vie et d'expression**.....274
Fonctionnement de quelques groupes muralistes.....275

La Brigade Elmo Catalán .....275
La Brigade Laura Allende .....279
Les collectifs autonomes .....282
Textes et images : de nouvelles articulations .....287
Le portrait comme genre prolifique.....292
Conclusion de partie.....297

## Partie IV : ETUDE DE CAS : LA POBLACIÓN DE LA VICTORIA

Introduction.....301
**Chapitre I : Biographie du territoire**.....307
Droit au logement, appropriation et urbanisation.....308
Organisation de l'espace du quartier : une ville dans la ville.....313
Apparition des premières peintures murales .....315
Corpus photographique de Jacques Lancelot .....318
Conclusion de chapitre .....323

**Chapitre II : Les modalités d'exécution des peintures murales**.....325
Singularité d'un niveau organisationnel : mobilités, financements, expériences.....326
La production de murales au sein de plusieurs activités conviviales et récréatives.....328
Le rôle central de l'église et des prêtres .....332
Le prêtre André Jarlan : une peinture murale inaliénable .....334
Conclusion de chapitre .....338

**Chapitre III : Les différentes postures esthétiques** .....340
Des peintures d'histoire(s).....341
Conservation d'un espace de relative liberté.....344
Essai de théorisation et conceptualisation des murales de la Victoria par ses habitants.....347
Evolution de quelques peintures murales.....350
**Conclusion de partie**.....353

**CONCLUSION** .....355
**Index** .....365
**Bibliographie**.....375
**Sources** .....384

# INTRODUCTION

## Art d'Amérique du Sud : qui nomme quoi ?

Serait – il envisageable qu'une exposition abordant l'art d'Amérique du Sud s'engage à revenir également sur les processus de mobilité, de réception et de légitimation des discours artistiques qui ont été à l'origine d'infrastructures, d'enseignements, d'exhibitions dédiés à l'art de ces pays-là tout au long du XIXème et du XXème siècle ?

L'histoire de l'art occidentale demeure à ce jour encore bien silencieuse sur la nature des rapports qu'elle a pu entretenir avec les pays anciennement sous domination européenne. Il semblerait plus important de donner des repères historiques et culturels sur des ensembles sociétaux et des territoires pensés principalement sous l'angle de la diversité, du métissage et d'une modernité conflictuelle[1] : toute présentation sur la production artistique sud-américaine s'accompagne systématiquement d'un éclairage sur l'histoire de ces pays, sans réellement apporter d'éléments de réflexion sur la manière dont un système artistique hérité de l'histoire européenne a pu pénétrer durablement quelques-uns des nouveaux pays indépendants de l'Amérique du Sud, précisément au moment où le défi majeur de ces nouveaux Etats – principalement le Brésil, l'Argentine et le Chili – était d'apparaître « modernes » face aux grands empires coloniaux. C'est ainsi que l'approche sur l'art sud-américain se formula autour de thématiques comme l'entrée dans la modernité à partir des années 1920[2], la formation de nouvelles avant-gardes mettant en avant la question d'une identité artistique propre[3], ou bien l'aveu dans les années 1990 d'une sous-évaluation par les critiques européens et nord-américains[4].

---

[1] Voir la présentation du catalogue d'exposition sur l'art sud-américain présentée à la Fondation Cartier du 19 avril 2013 au 6 avril 2014. CAMNITZER Luis, COMPAGNON Olivier et al., *América latina 1960-2013: photographies*, [catalogue d'exposition], Vérone : Artegrafica, 2013.

[2] José Oswald de Souza Andrade (1890-1954) est devenu la figure emblématique de la modernité brésilienne avec son *Manifeste anthropophage* (1928) : l'auteur affirme qu'il ne s'agit pas pour les artistes brésiliens de copier les Européens, mais d'ingérer la culture du colonisateur afin de renverser les modèles importés et produire, enfin, un art propre et identitaire ; ce mouvement du refus de l'exotisme sera poursuivi entre autres par Aimé Césaire et Blaise Cendrars.

[3] BAYÓN Damián, *Artistas contemporáneos de América Latina*, Barcelone : éd. del Serbal/UNESCO, 1981. L'auteur revient sur ces artistes ayant inventé une expression qui leur serait propre, aussi bien dans l'expérience du muralisme mexicain, que l'architecture brésilienne des années 1940-1960 ou encore la naissance de l'art cinétique des années 1960.

[4] LUCIE-SMITH Edward, *Latin American Art of the 20th Century*, Londres : Thames et Hudson, 1993. Pour l'auteur, l'art sud-américain aurait été sous-évalué par les critiques européens et nord-américains ; il aurait été pendant longtemps dénigré comme étant un dérivé, une imitation du *mainstream* moderne, et pensé principalement sous l'angle de l'hybridation. L'auteur reprend l'analyse de la critique d'art argentino-colombienne Marta Traba (1930-1983) qui distingue les pays ouverts comme l'Argentine, le Brésil, le Venezuela ou le Mexique ayant reçus une grande influence des courants artistiques européens par rapport aux pays fermés (Pérou, Bolivie, Equateur Paraguay) ; TRABA Marta, *Arte de America latina : 1900-1980*, New-York : Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.

Mon mémoire de Master 2, intitulé *Exposer l'art contemporain d'Amérique latine des années 70 à nos jours,* m'a amené à me pencher sur les grandes expositions ayant eu pour ambition d'y présenter le travail de ces artistes. J'y ai montré comment les grandes institutions artistiques[5] loin d'être uniquement des espaces de diffusion, ont participé à la construction culturelle d'une Amérique latine présentée pendant longtemps comme un seul bloc artistique et civilisationnel. Ce choix se trouvait justifié par la communauté de destins que l'on accordait à ces nouveaux états indépendants[6]. Dès lors, les ouvrages sur l'art d'Amérique du Sud[7] se sont exclusivement focalisés sur la production d'artistes nés dans ces pays là, sans tenir compte de leur grande mobilité. C'est davantage en s'appuyant implicitement sur la théorie du reflet que l'on a cherché à montrer *les particularismes* de l'art latino-américain en montrant l'hybridation avec les cultures locales, la singularité des histoires nationales, ou bien l'influence des différentes écoles les unes sur les autres.

Ce premier travail m'a par la suite conduit à définir les acteurs qui ont participé de près ou de loin à la construction d'une nouvelle catégorie à la fois distincte, mais inspirée de ce qui étaient alors érigés comme modèles et canons à suivre en Europe. Par conséquent, cette approche critique a renforcé ma position sur le fait que les préoccupations artistiques ne sont pas exclusivement du ressort des artistes, et les artistes ne se préoccupent pas uniquement des questions artistiques : comment dès lors repenser une histoire de l'art critique qui puisse intégrer cette dimension ?

Le parti pris de cette thèse réfute *de facto* la catégorie « art d'Amérique latine » comme mode spécifique de production. Cette catégorisation traduit davantage les conséquences d'un marché de l'art globalisé grâce à la circulation croissante des œuvres et des artistes : les deux plus grandes maisons de ventes aux enchères (Sotheby's et Christie's) ont désormais des départements spécialisés dans ce domaine.

[5] Par exemple le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a eu un rôle moteur dans la diffusion des artistes sud-américains.

[6] Par communauté de destins, on entend en général le processus historique qui comprend les épisodes de colonisation, la conquête des indépendances jusqu'aux processus révolutionnaires, les expériences politiques communistes, socialistes ou néolibérales.

[7] Je renvoie à la prolifération des ouvrages français, anglais ou américains sur les arts d'Amérique latine tout au long du XXeme siècle. Pour en citer quelques-uns : ADES Dawn, *Art in in latin America : the modern era 1820-1980* [catalogue d'exposition], Londres : Yale University Press, 1989 ; FREROT Christine, *Art contemporain d'Amérique latine, chroniques françaises 1990-2005,* préface de Jacques LEENHARDT. Paris : L'Harmattan, 2005 ; LUCIE-SMITH Edward*, Latin American Art of the 20th Century*, Londres : éd. Thames et Hudson, 1993 ; BAYÓN Damián*, Artistas contemporáneos de América Latina*, Paris : éd. del Serbal/UNESCO, 1981 ; SULIC Susana, *Le poids de l'art de l'Amérique latine,* Paris : INDIGO, 1999 ; Coll. *Art d'Amérique latine, 1911-1968*, [

De plus, cette étiquette relève de politiques muséales soutenues parfois par des politiques nationales ; de récentes institutions artistiques telles que le Museum of Latin American Art de Californie fondé en 1996, ou encore le Musée d'Art Latino-Américain de Buenos Aires inauguré en 1997 exposent les œuvres d'artistes nationaux, soulignant bien souvent leurs qualités à la fois esthétiques et patrimoniales. Une question éthique se pose alors à l'historien de l'art : doit-on continuer à nous intéresser uniquement aux productions artistiques disponibles dans les collections des musées et dans les collections particulières ? L'art sud-américain ne serait-il devenu qu'affaire d'œuvres en tant qu'objets marchandisables et exportables au possible, appropriables par des institutions culturelles qui se chargent de leur valorisation, de leur historicisation et conservation ?

Les logiques muséales nous renvoient constamment à des catégories et des découpages géographiques qui ne permettent pas d'entrevoir dans ces pays les changements profonds des rapports à la création artistique, le rôle des élites politiques et culturelles locales et/ou étrangères dans la diffusion des œuvres d'art, l'expansion des infrastructures artistiques et les politiques de soutien (ou non) à ce champ d'activité, ou encore les lignes de fracture sur ces questions. De ce fait, les œuvres exposées sont perçues comme des témoignages de réalités lointaines qui nous échappent. Cette théorie du reflet domine encore largement la dernière exposition sur la photographie en Amérique du Sud de la Fondation Cartier en 2013 : « les œuvres réunies dans cette exposition, [sont] tout à la fois miroirs d'une histoire tumultueuse et reflets d'une modernité conflictuelle[8]». Malheureusement, tout un pan de réflexion sur ce qu'ont pu être les frictions, les débats, les promesses et les attentes de l'art dans ces sociétés se trouvent passés sous silence. Sous couvert d'un pluralisme culturel et d'une volonté affichée de rendre compte de la diversité des expressions artistiques, la figure de l'expert rend difficilement possible la sortie d'une histoire de l'art conçue exclusivement sous l'angle d'une histoire des œuvres et des artistes. C'est pourquoi nous affirmons que l'art sud-américain n'est pas un *mode spécifique de production* mais davantage un *mode d'attention* posée avant tout par les élites politiques et culturelles européennes et s'appuyant sur les appareillages et dispositifs modernes : Expositions Universelles, musées, galeries, salons, revues spécialisées, etc.

En bref la crise de la représentativité et la mise à nue des logiques de domination apportées par les études postcoloniales n'ont peut-être pas encore suffisamment pénétré notre

[8] COMPAGNON Olivier, « Violence de la modernité : les Amériques latines depuis la fin des années 1950 » in *América latina 1960-2013 : photographies*, *op. cit*, p. 13.

discipline[9]. Il était devenu courant au sortir de la Seconde Guerre Mondiale d'employer le terme de dépendance pour qualifier les relations entre l'Europe et le continent latino-américain. Or, comme le soutient l'anthropologue vénézuélien Fernando Coronil, ce terme minimise le rôle considérable joué par les puissances européennes dans la configuration et la construction historique de ces territoires : « dans la mesure où les nations d'Amérique latine étaient de « vieilles » nations postcoloniales confrontées de longue date au problème du développement, le terme clé des sciences sociales à cette époque était non pas le colonialisme ou le postcolonialisme, mais la « dépendance ». Ce terme désignait un corpus critique considérable développé par des chercheurs de gauche dans les années 1960[10] ».

Au Chili, les premiers échanges artistiques apparaissent au milieu du XIXème siècle grâce aux relations entretenues entre une bourgeoisie locale intégrée aux sphères politiques, extrêmement mobile et qui se réclamant descendante légitime (autant culturellement que biologiquement) de l'Europe et de son histoire, avec des personnalités inscrites dans le système des Beaux-arts des villes historiques européennes comme Paris, Rome, Florence ou Naples. La coordination entre ces différents réseaux de notables est à l'origine de l'expansion de l'activité artistique[11] telle qu'elle était alors conçue au milieu du XIXe siècle par les élites politiques et culturelles européennes : sous couvert d'un projet civilisateur et voulant suivre la marche de la modernité lancée par les pays européens, les nouveaux états indépendants sud-américains souhaitaient eux aussi inaugurer de nouveaux espaces dédiés à l'art dans leurs capitales. En somme, l'art « moderne » repose en grande partie sur ce que Sophie Bessis[12]

---

[9] On peut citer un des rares articles sur le sujet, datant de 2013, dans la revue *Perspective* : MURPHY Maureen, RAHMANI Zahia, SHEPARD Todd, ZABUNYAN Elvan et LABRUSSE Rémi, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, N°1, Paris, 2012, pp.56-69 [En ligne] http://perspective.revues.org/518. Dans cette perspective, Béatrice Joyeux-Prunel souhaite étudier l'art dans sa dimension mondialisée tout en critiquant ses dérives : par exemples dans le nouvel accrochage du Centre Pompidou en 2013 qui se veut ouvert et mondialisé en présentant des artistes issus de pays « périphériques » (on peut noter que finalement le champ sémantique demeure le même) les œuvres prétendument « redécouvertes » avaient en réalité été achetées pour les collections publiques depuis plusieurs années, dans le but de représenter ce qui se faisait à Paris au XXe siècle. On pourrait alors reprocher un manque de transparence sur les trajectoires, les réseaux sous-jacents, et finalement, le maintien d'une vision très épurée et positiviste des institutions muséales quant elle prétendent présenter les œuvres d'artistes étrangers : JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « l'Histoire mondiale de l'art au défi d'un grand récit », Artl@s Bulletin : *Art history and the global challenge*, vol. 6, issue 1, Printemps 2017 [en ligne] http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss1/1/.

[10] CORONIL Fernando, « Les études postcoloniales latino-américaines et la décolonisation du monde », in LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris : Amsterdam, 2006, pp. 331-357 cité p. 333

[11] Il faudrait revenir sur le rôle de la Mission Artistique Française au Brésil en 1816, l'épisode de la création en Argentine du Musée National des Beaux-Arts en 1895 et plus tard de la première Académie de Dessin crée au sein du Musée des Sciences Naturelles en 1905 : ce n'est qu'en 1936 que l'on vit apparaître la première Académie Nationale des Beaux-Arts dans ce pays.

[12] BESSIS Sophie, *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, Paris : La Découverte, 2015 [1ere édition en 2002].

appelle « l'européanisation du monde », ici culturelle, après une européanisation démographique et politique suite aux épisodes coloniaux depuis le XVIème siècle.

Par conséquent, il nous revient de reconsidérer l'histoire des « Découvertes » comme une lente marche (XVIème-XXème) de l'expansion d'un modèle de civilisation qui nomme en même temps qu'il construit et sépare[13] les « nouvelles » régions du monde au moyen de cartes[14] et de sciences émergentes qui vont proposer de nouveaux outils « d'exploration » des sociétés. L'héritage de ces rapports de domination fut totalement occulté tout au long du XXème siècle dans les expositions sur la production artistique sud-américaine qui cherchaient plutôt à mettre en avant les particularités d'une production typiquement régionale. Dans cette circulation asymétrique, les artistes sud-américains pouvant séjourner dans les capitales européennes devenaient les uniques représentants des problématiques artistiques se posant dans leur pays respectifs à partir du moment où l'on avait assimilé que ces artistes de profession étaient issus d'un même système de formation. De plus, on peut imaginer que la revendication de leur origine leur permettait tout aussi bien d'entrer dans un marché de l'art concurrentiel et en pleine internationalisation, et venait ajouter une plus-value à l'originalité attribuée à leurs productions. En 2001, Alain Quemin rappelait encore l'influence des pays « décideurs » dans son rapport au Ministère des Affaires étrangères :

> Il est en effet clair aujourd'hui que les artistes des pays « mineurs » restent, comme l'ensemble de la communauté artistique, labellisés par le main stream du monde de l'art contemporain occidental, et, avant tout autre pays, par les Etats-Unis dont le rôle leader est incontestable[15]

---

[13] Le 7 juin 1494, par le Traité de Tordesillas, la couronne espagnole et la couronne portugaise se partagent le monde par une ligne allant de l'Arctique au pôle Antarctique en passant à l'ouest des îles du Cap-Vert.

[14] BROTTON Jerry, *Une Histoire du monde en 12 cartes*, traduit de l'anglais par Séverine Weiss, Paris : Flammarion, 2013. L'auteur rappelle que les cartes n'objectivent pas le monde, mais sont « intimement liées aux systèmes de pouvoir et d'autorité dominants » (p.22) ; elles doivent être lues comme des visions du monde se rapportant à un ensemble de concepts et de croyances puisqu'elles sont des constructions humaines, fécondes pour l'imagination, avec ce qu'elles comportent de changeant et d'insaisissable ; en ce qui concerne notre sujet d'étude, retenons que « si le nom d'"Amérique" perdura, ce n'est pas parce qu'on était tombé d'accord sur l'homme qui l'avait découverte [Americus Vespucius], mais parce que c'était, de tous les termes disponibles, le moins sensible sur le plan politique » (p.196), en particulier pour les cartographes allemands et hollandais, qui avaient besoin d'un terme neutre pour représenter ce continent sans référence à un empire en particulier (« la Nouvelle Espagne ») ou à une religion ( « Terre de la Sainte Croix »). Ce n'est qu'à la fin du XVIème siècle que ce terme ne fut plus remis en question.

[15] QUEMIN Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain.* Rapport au Ministère des Affaires Etrangères. Paris : Ministère des Affaires Etrangères, juin 2001, p. 77. [ en ligne]
http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf
La focale sur la nationalité des artistes fait sens pour Alain Quemin au moment où l'on mettait en avant un discours sur l'ouverture culturel et un marché de l'art globalisé. Dans ses travaux, il remet en doute la position qui voudrait que seul le talent ou la qualité des œuvres soient les seuls critères de validité, et dénonce l'illusion

Au final, ces grandes expositions sur l'art sud-américain sont tout autant des *modes d'attention* qui empêchent de mettre en avant de nouvelles réévaluations critiques et de souligner les enjeux qui sous-tendent l'apparition de nouvelles expériences artistiques. N'y aurait-il pas alors un paradoxe entre d'un côté ces médiateurs qui tout en défendant une politique d'ouverture et intégratrice, font reposer leurs choix sur des logiques d'exclusivité, de rareté et de singularité ?

La question n'est pas tant de savoir comment étendre nos connaissances sur d'autres aires géographiques, mais plutôt de mettre à l'épreuve les impensées d'une discipline fondée sur le recours incessant à l'historiographie et une catégorisation systématique et souvent binaire (art populaire/art académique, artistes/public, les différents style ou écoles, art européen/art non-européen) pour commencer à varier les regards, identifier les processus, multiplier les échelles, privilégier une étude des regroupements et non pas des groupes pour reprendre une formule de Bruno Latour. D'autres horizons s'offrent à nous pour une autocritique à même de déconstruire les grands récits, et pour rendre leur centralité aux questions artistiques qui se sont posées à un moment donné et dans un espace géographique précis.

L'idée centrale qui traverse cette recherche est que généralement, tout discours encadrant une exposition ou un évènement artistique joue un rôle dans la perception et la représentation de ces artistes : il assoit sa légitimité sur sa capacité à pouvoir retranscrire leurs pensées et de leur travail, s'arrogeant ainsi une neutralité plus que suspecte. Face à la multiplication d'instances artistiques visant à promouvoir le travail des créateurs[16], il nous semble essentiel aujourd'hui de mettre en lumière ces effets d'aveuglement pour ne pas rester prisonnier des étiquettes ou des discours dominants. Car il y a derrière toute revendication d'appartenance à ce monde, l'affirmation de principes fondateurs : l'art a toujours eu socialement une fonction, un rôle à jouer suivant les différentes sociétés[17]. Ainsi, il nous semble primordial de ne plus

---

de la prétendue ouverture aux différentes cultures : elle n'est pour lui qu'apparente et largement médiatisée. En effet, le duopole Europe/Etats-Unis domine encore largement l'activité artistique et impose ses règles comme ses modèles aux autres pays non-occidentaux, et par conséquent incite souvent les artistes à résider - temporairement ou durablement - dans les pays « décideurs ». Voir QUEMIN Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris : Jacqueline Chambon, 2002.

[16] BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », *Question de sociologie*, Paris : Editions de Minuit, 2002 [1ère édition 1984], pp. 207-221. L'auteur montre que les artistes ne sont jamais seuls dans la production artistique et met fin ainsi à la sacralité sociale de ces derniers.

[17] A titre d'exemple, on pourrait citer le récent rapport commandité par Audrey Azoulay, Ministre de la Culture et de la Communication de février 2016 à mai 2017, sur ce que pourrait être le rôle et les missions des musées au XXIème siècle. Passant d'une démocratisation de l'art à une démocratisation des pratiques artistiques, c'est désormais l'enjeu de la démocratisation de la pratique de visite qui est mis en avant à partir du moment où ce qui est en jeu est la défense des valeurs républicaines. Passeur de mémoire, le musée est envisagé comme un « producteur d'émotion esthétique et un médiateur interculturel […] Il se rêve en emblème de l'accès de tous à la

tomber dans l'équation qui voudrait que tous les arts se valent partout, au nom du relativisme car encore ici, la formulation de ces questions reste en lien étroit avec les sociétés et les acteurs qui les produisent suivant leurs propres nécessités et les évènements du moment[18]. Car comme l'affirme Carole Talon-Hugon :

> L'histoire de l'art ne se limite pas à l'histoire des œuvres, des courants, des écoles, mais est intimement liées à des manière de penser l'activité artistique, de lui accorder telle ou telle fonction, de lui reconnaître telle ou telle valeur, de lui donner tel ou tel cadre social et institutionnel. Ainsi les œuvres d'art sont-elles toujours des objets pris dans l'histoire, qu'elles contribuent elles-mêmes à écrire. On ne peut les considérer comme des objets autonomes qui seraient indépendants d'une vision du monde[19]

## Choix du sujet

Je souhaite que ce travail puisse contribuer à offrir une autre approche plus complexe et nuancée sur les questions artistiques qui ont pu se poser sur ce continent, et plus particulièrement au Chili, tout en montrant l'interdépendance des enjeux politiques et artistiques à l'époque contemporaine : l'ouvrage de Claire Fox intitulé *Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*[20]**,** souligne clairement comment à l'époque de la Guerre Froide, sous l'utopie d'une identité panaméricaine, les Etats-Unis ont mis en place une stratégie de promotion artistique visant à irradier l'Amérique latine de l'art abstrait états-uniens qui était alors en plein développement, en cherchant à minimiser l'apport du muralisme mexicain comme nouvelle forme d'expression artistique. Dans cet ouvrage, les relations étroites décrites entre les institutions, critiques, et artistes nous confortent dans l'idée que l'art contemporain n'a jamais été une question marginale dans les politiques culturelles

---

culture incarnant les valeurs d'hospitalité, de bienveillance et de convivialité, et la mixité sociale. Et confronté au problème de l'enfermement identitaire, il croit à l'universalisme par le brassage des cultures » : EIDELMAN Jacqueline (dir.), *Rapport de la mission Musées du XXIème siècle*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication février 2017, vol. 1- synthèse, p. 11 [en ligne] http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/files/html5/index.html

[18] Voir PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, [préface de Roland Recht,] Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2012. L'auteure montre comment la question artistique entre dans la construction des identités nationales et comment la fondation d'une histoire de l'art en France s'est faite à partir d'une position critique avec la production artistique italienne. L'auteur nous invite ainsi à porter une attention conjointe entre la nationalisation des discours et l'internationalisation des pratiques afin de surpasser les oppositions simplistes.

[19] TALON-HUGON Carole, *La Modernité. Une approche personnelle et philosophique*, Paris : PUF, 2016, p.6

[20] F. FOX Claire*, Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013.

des Etats, au point de susciter des prises de position plus ou moins affirmées et/ou assumées dans les plus hautes sphères du pouvoir. La littérature sur les artistes dissidents, controversés ou engagés dans la dénonciation d'un régime totalitaire nous est désormais devenue plus familière mais trop peu de travaux abordent la période succédant à la Seconde Guerre Mondiale[21].

Les peintures murales populaires m'ont paru un axe de réflexion intéressant pour plusieurs raisons : elles sont d'abord entrées dans le débat artistique de l'époque sous Allende (1970-1973) comme possibilité de développer un art social authentiquement populaire. Au moment de la dictature militaire de Pinochet (1973-1989), les groupes se sont disloqués et l'avant-garde critique qui se met en place y a vu l'échec d'une insertion dans un débat artistique consistant. Entre temps, l'Europe accueille de nombreux artistes exilés des pays d'Amérique du Sud ayant fui les dictatures ; de nouveaux réseaux d'acteurs se mettent en place, et organisent des expositions avec des peintures murales en signe de protestation et de dénonciation. Fatalement réduite à son contenu politique, cette pratique disparut en Europe à la fin des dictatures sud-américaines, alors qu'elle connut un tout autre parcours au Chili. Ce sujet m'a paru d'actualité au moment où les pratiques amatrices prennent de plus en plus de place dans la scène artistique contemporaine et dans l'espace public.

En nous engageant sur la voie d'une histoire sociale et culturelle de l'art, nous souhaitons réfléchir à la manière dont se sont forgées les questions artistiques au fil du temps et au fil des lieux, suivant l'implication et les aspirations de personnalités porteuses de changement. Cette prise de position suppose une réflexion sur l'art non pas à partir de ses artefacts, ni comme « reflet » d'une société comme il a été souvent le cas, mais comme espace de débat et de réflexion dynamique et en perpétuel refondation, géographiquement situé et historiquement daté.

Dans cette perspective, l'approche autour des valeurs et des significations concernant les peintures murales nous est apparue comme un fil directeur intéressant à explorer en raison des tensions qu'elles ont fait naître, des conflits, des prises de positions et des conceptions artistiques qu'elles mettaient en jeu. Nous avons tenté de répondre à la question suivante :

[21] Si les travaux concernant le rapport entre l'art et les dictatures européennes sont désormais nombreux, encore trop peu abordent la période de la Guerre Froide. On peut citer celui de GUILBAUT Serge, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté, et guerre froide*. Paris : Jacqueline Chambon, 1983. L'auteur démontre comment l'expressionnisme abstrait est devenu un marqueur identitaire pour les Etats-Unis.

comment les différents acteurs du monde de l'art comme du milieu *poblacional*[22] ont-ils construits les logiques appréciatives autour des peintures murales, et comment furent-elles jugées et appréciées suivant les deux régimes successifs qui en ont fixé leurs significations ?

Pour cela, nous avons pris appui sur la théorie de la *valuation* développée par John Dewey (1859-1952)[23]. Pour cet auteur, les valeurs qui appartiennent au domaine de la vie quotidienne, sont des conduites, des comportements ou des attitudes observables dans des situations précises, et sont toujours relationnelles, ce qui nous oblige à tenir compte tout à la fois des désirs, des intérêts, des fins et des moyens des individus ou des groupes d'individus :

> Les intérêts émergent dans des contextes existentiels précis, non dans le vide, et ces derniers sont des situations prises dans l'activité et dans la vie d'une personne ou d'un groupe. De ce fait, les intérêts sont tellement liés entre eux que la capacité de valuation de l'un d'entre eux dépend de l'ensemble auquel il appartient. L'idée qu'une valeur désigne indifféremment tout ce à quoi nous portons intérêt ne peut être soutenue qu'au prix d'une conception isolant complètement les intérêts les uns des autres[24].

Sa théorie de la *valuation* comprise comme une activité en soi, distingue les appréciations immédiates (*valuing*) qui sont le plus souvent des comportements affectifs (prendre soin, tenir pour cher, admirer, encourager, défendre, prendre parti) par rapport à l'évaluation en tant que jugement évaluatif raisonné qui appréhende les évènements et les objets selon d'autres évènements et objets. La *valuation* englobe ces deux aspects et conditionne les fins et les moyens dans des situations concrètes. Les *valuations* sont ainsi pour lui des attitudes actives qui déterminent des « champs de conduite » par rapport à ce qui est apprécié, rejeté ou minoré. On comprend ainsi que les valeurs sont pour lui toujours culturelles et contextuelles.

Contre le positivisme logique de son époque qui faisait des valeurs des notions abstraites et individuelles, Dewey soutient au contraire que les valeurs sont des faits concrets, observables, et qui appartiennent au domaine du comportement situé. Elles se concrétisent toujours dans des situations précises et suivant un contexte culturel donné :

---

[22] Dans ce travail d'investigation nous gardons les termes de *población* et *pobladores* car ils n'ont pas d'équivalent en français : les *poblaciónes* sont des regroupements d'habitations, conçus souvent sur un plan en damier, et qui résultent de prises de terrain illégales depuis les années 1950 en raison d'un exode rural massif. Ces structures reposent ainsi sur des réseaux d'entre-aide et de solidarité entre les habitants et dans lesquels les partis politiques de gauche ont joué un rôle central.

[23] DEWEY John, *La formation des valeurs*, traduit de l'anglais et présenté par Alexandra Bidet, Louis Quéré, Gérôme Truc, Paris : La Découverte, 2011.

[24] *Ibid*. p.96

> Les appréciations/dépréciations immédiates, tout comme leur transformation par des jugements de valeur, sont, pour une bonne part, induites par les dispositions développées par les préjugés et par les mœurs en vigueur, les coutumes irrationnelles, ainsi que les institutions et les pouvoirs en place, portés à imposer des valeurs ultimes […] Pour sortir de cette situation, il vaut mieux connaître le rôle des institutions et de l'environnement social et culturel dans le façonnement des valuations, car elles doivent à leur influence l'essentiel de leur contenu concret[25]

Loin d'être de simples expressions d'opinions, nous émettons l'hypothèse que, comme l'exprime aujourd'hui Nathalie Heinich[26], les valeurs sont des représentations collectives cohérentes et agissantes. Ainsi, à la lumière d'une approche sociologique des valeurs développée par Dewey et reprise par Heinich, nous avons tenté de mettre en lumière la nébuleuse de valeurs sur lesquelles reposent les jugements et les significations attribuées aux peintures murales pour comprendre comment et pour qui elles ont fait sens.

Ce sont des raisons personnelles qui m'ont amenée à me focaliser sur le Chili car il s'agit avant tout de mon pays de naissance. Ce travail de recherche a été pour moi l'occasion de séjourner à plusieurs reprises dans ce pays, ce qui m'a permis de mieux connaître ses histoires, ses réalités, ses espaces, ses territoires et ses communautés d'individus. J'ai pu également découvrir d'autres enseignements à l'Université du Chili qui m'ont amené à avoir une perspective plus critique sur la manière dont se sont construits historiquement les connaissances et leurs critères de validité[27], et à me familiariser avec une littérature qui interroge la nature de la scientificité et de la construction des raisonnements logiques. Cette expérience m'a ainsi permis de m'interroger sur la réciprocité des savoirs[28]. Il est devenu plus qu'urgent de sortir d'une certaine manière de concevoir l'histoire de l'art envisagée sous l'angle de la modernité, de la dissidence et d'un certain eurocentrisme. C'est pourquoi ce travail se donne pour ambition de rompre avec une histoire de l'art cumulative et

---

[25] *Ibid.,* p. 47

[26] HEINICH Nathalie, *Des valeurs, une approche sociologique*, Paris : Gallimard, 2017. En se réappropriant la pensée pragmatique de Dewey, Nathalie Heinich réaffirme quatre principes fondateurs dans son approche sociologique des valeurs : 1/ la valeur s'inscrit toujours dan une pluralité d'objets et résulte d'une pluralité de valeurs qui la sous-tend. 2/ les valeurs ne sont pas réductibles à des objets. 3/ toutes les valeurs sont contextuelles. 4/ on ne peut pas comprendre ce qu'est une valeur qu'en s'intéressant aux valeurs « en soi ».

[27] DE SOUSA SANTOS Boaventura, *Una epistemología del Sur. La reinvención del conocimiento y la emancipación social*. Edition Siglo XXI, Mexico. Dans cet ouvrage, l'auteur souligne les paradigmes dominants dans la recherche de connaissance et de critère de validation. Il appelle à un enseignement systématique et conjoint de l'épistémologie. Dans la continuité de cette logique, il revendique d'autres formes d'intelligibilité sous une conception « humanistique » qui en appelle à la créativité, à la sensibilité et aux émotions.

[28] Alors que les formations universitaires au Chili puisent dans un grand nombre d'ouvrages d'intellectuels et de chercheurs européens, que connaissons-nous des auteurs et des travaux sur l'espace sud-américain au-delà des œuvres littéraires et artistiques qui nous sont parvenues ?

historiographique qui n'est peut être pas la plus appropriée pour penser notre époque actuelle à une échelle globale.

## Objectifs

Dans ce travail de recherche nous avons voulu faire ressortir la manière dont les travaux sur les peintures murales ont privilégié certaines sources plutôt que d'autres suivants les enjeux du moment. Les archives écrites sur ce sujet ont été assez prolifiques durant l'Unité Populaire, mais totalement absentes au début de la dictature qui voulait opérer un strict contrôle sur les médias et l'espace public. Elles ne sont réapparues qu'au début des années 1980, au moment des contestations du régime. Les revues de presse (*Quinta rueda*, *El siglo*, *Punto final*) ont largement participé à la mise en lumière de ce mouvement aux côtés d'écrivains, d'intellectuels, de critiques d'art et de journalistes tels qu'Ernesto Saúl, Carlos Maldonado, José Balmes, Guillermo Nuñez, Thomas Munro. Au sortir de la dictature militaire, les archives documentaires sur les peintures murales se sont multipliées, et ont participé à un mouvement de réappropriation d'une culture populaire que la dictature de Pinochet avait cherché à détruire et à occulter[29]. Nous tenons à résumer brièvement les trois principaux ouvrages sur le sujet.

L'ouvrage de Ebe Bellange, *el mural como reflejo de la realidad social en Chile*[30] paru en 1995 est un premier travail de compilation d'archives photographiques de *murales* réalisées durant la période de l'après-dictature. L'auteure, artiste plasticienne anciennement membre de brigades muralistes, a eu le souhait de replacer l'expérience muraliste chilienne dans une histoire de l'art universelle qui aurait ses racines dans l'art rupestre. Le mur aurait toujours été le support privilégié d'une expression collective avant que ne se banalise et se généralise le format du tableau. L'auteure distingue l'épisode des brigades muralistes de l'expérience des peintres-muralistes de profession comme Gregorio de la Fuente, Julio Escámez, Fernando Marcos, Fernando Daza tout en montrant comment l'expérience des brigades sous l'Unité Populaire s'inscrit dans une « culture muralistique ». Dans cet ouvrage,

[29] Voir le site www.memoriachilena.cl mis en ligne par la Bibliothèque Nationale du Chili depuis 2003: le site regroupe une quantité importante de documents digitalisés qui abordent de près ou de loin l'identité et la culture chilienne.

[30] BELLANGE Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. Santiago : LOM, 1995 ; Réédition augmentée d'archives photographiques en 2012 par les éditions USACH. Ebe Bellange fut élève puis professeur de la Faculté des Beaux-Arts de L'université du Chili. Entre 1976 et 1979 elle vécut et exposa en Suisse et en Allemagne en tant qu'artiste peintre. Après son retour au Chili, elle fut présidente de l'Association de Peintres et Sculpteurs du Chili (APECH) et participa à la réalisation que quelques peintures murales populaires.

Ebe Bellange met en avant le rôle central des principales brigades de l'époque et tente de caractériser le travail de ces collectifs en l'assimilant à une forme de syncrétisme qui a su puiser aussi bien dans l'expérience mexicaine que surréaliste avec la participation de Roberto Matta.

Ce qu'elle nomme le muralisme social se trouve ainsi intégrée à une histoire de l'art comme expérience singulière, mais qui s'inscrit dans la continuité de ce qu'a toujours été le mur dans les espaces publics, c'est-à-dire un espace de communication ouvert à tous. Ainsi les peintures murales appréhendées comme des œuvres anonymes et passagères, sont conçues comme le reflet d'une réalité crue. Ebe Bellange renforce ici les bases d'une histoire du muralisme chilien avec ses moments forts tout en différenciant deux types de pratique sans pour autant les opposer dans leur idéologie. Elle s'appuie principalement sur les sources mises en avant dans l'ouvrage d'Ernesto Saúl publié en 1972 sous le gouvernement de l'Unité Populaire, intitulé *La peinture sociale au Chili* [31]. Cependant, cet ouvrage comporterait de nombreuses erreurs de datation et de localisation selon les témoignages de plusieurs habitants des quartiers populaires de Santiago.

Il a fallu attendre les années 2000 pour que ce sujet soit retravaillé sous un autre angle qui tiennent compte de la territorialité, mais aussi des échanges techniques. L'approche philosophique de Patricio Rodriguez-Plaza intitulé *La peinture baladeuse : manufacture esthétique et provocation théorique*[32] rompt avec une perspective historiciste de la peinture murale. Cet auteur a eu le souci de ne pas réduire la question esthétique à la question artistique. Il y démontre comment l'expérience esthétique provenant d'une culture populaire urbaine a engendré une picturalité propre qui s'est construite autour de questions identitaires. L'auteur analyse l'expérience esthétique populaire « dont la sensibilité et les moyens d'expression ont été niées, méconnus, et dévalorisés par une élite intellectuelle qui s'arroge le droit d'être la seule dépositaire du jugement de goût[33] ». Le philosophe inscrit ce phénomène dans une série de nouvelles problématiques liées à l'esthétisation de la vie, comme de la politique, de la vie quotidienne et collective. L'auteur insiste ainsi sur l'impact de ce phénomène qui demande à être appréhendé d'une manière plus large. L'effort de conceptualisation centrée sur l'expérience populaire offre une approche moins convenue, et

[31] SAÚL Ernesto, *Pintura social en Chile.* Collection Nosotros los chilenos. Santiago : Quimantú, 1972
[32] RODRIGUEZ-PLAZA Patricio, *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine*. Paris : l'Harmattan, 2004. L'ouvrage est issu d'une thèse de doctorat soutenue en 1999 à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
[33] *Ibid.*, p. 7

rend la capacité à ces acteurs populaires de constituer des espaces dynamiques, mouvants et pluriels.

L'ouvrage d'Eduardo Castillo Espinoza *Puño y letra : movimiento social y comunicación gráfica en Chile* [34] aborde les peintures murales d'une manière transversale. L'auteur cherche avant tout à montrer la relation entre communication graphique et propagande politique depuis le milieu des années 1950 jusqu'à la fin des années 1980. Dessinateur de formation, Eduardo Castillo aborde le sujet de la communication non pas en terme de discours, mais de stratégie visuelle et montre de ce fait comment le dessin a impacté l'espace public. La seconde partie du livre traite de l'occupation de l'espace public comme support politique : l'auteur y montre les relations entre le milieu artistique, le milieu graphique, l'activité politique et la participation populaire. L'ouvrage aborde la peinture murale comme pratique évolutive qui fut enseignée par Laureano Guevara (1889-1968) à l'école des Beaux-Arts au début des années 1930[35]. Eduardo Castillo Espinoza nous montre ainsi les différentes approches du support murale et rompt ainsi avec une lecture simpliste du muralisme en tant que pratique uniquement contestatrice : cet ouvrage dévoile au lecteur des sources pléthoriques : photos, témoignages, articles de presse, etc.

## Approche générale

Comme nous l'avons évoqué plus haut, ce travail d'investigation au croisement de l'histoire de l'art et de la sociologie souhaite apporter des éléments de compréhension sur la manière dont se sont construites les composantes appréciatives autour des peintures murales par les différents acteurs du monde de l'art comme du monde poblacional, et comment ces objets furent perçus suivant les deux régimes successifs.

Afin de répondre à cette question, nous adoptons la thèse du contextualisme esthétique telle que la formule le philosophe Jerrold Levinson. Sa position permet de prêter davantage

[34] CASTILLO ESPINOZA Eduardo,*) Puño y letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2006. Il y eu une troisième édition en 2010. Dessinateur, et titulaire d'un master en arts visuels, Eduardo Castillo Espinoza a également écrit une histoire du dessin graphique au Chili.

[35] Après un séjour en Europe, Laureano Guevara revient au Chili en 1932. En 1935 il y donne ses premiers cours de peinture murale, influencé par les théories de l'historien de l'art Heinrich Wölfflin (1864-1945) sur le formalisme. Il donne à la peinture murale une fonction décorative, ornementale et affirme que celle-ci « n'a pas pour mission de faire de la propagande » : *ibid.* p. 51

attention à la manière dont le contenu d'une œuvre est transmis par une forme particulière et dans des circonstances données[36] :

> Le contextualisme est la thèse selon laquelle une œuvre d'art est un artefact caractéristique, un objet (dans certains cas, en partie abstrait) qui est le produit d'une invention humaine, à un moment et à un endroit particuliers, créé par un ou des individus – ce qui a des conséquences sur la façon dont on fait l'expérience, dont on comprend et évalue correctement les œuvres d'art. Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire et ils n'ont jamais un statut d'art, ni de propriétés esthétiques manifestes, ni de significations artistiques définies, ni d'identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment d'un contexte générique qui en fait les œuvres d'art qu'elles sont[37]

Cette approche des artefacts nous a permis de replacer au centre de notre attention la question des cadres[38] et des processus de différenciation selon les communautés d'acteurs impliquées, afin de comprendre comment se mettent en place les logiques de construction et de distinction des peintures murales vis-à-vis des autres écritures urbaines, et notamment des *rayados*[39]. Jerrold Levinson accorde une place importante à la question de la perception des individus et des groupes d'individu dans la compréhension de ce qui fait art puisque toute valeur artistique est relative à celui qui la perçoit et s'appuie sur des normes intériorisées.

Sa position rejoint celle de Roger Pouivet[40] dans sa compréhension de ce qui fait art aujourd'hui : « Etre une œuvre d'art, c'est appartenir à une tradition dans la production des artefacts. Le principe de la définition d'œuvre d'art est diachronique […] l'artiste révolutionnaire s'inscrit dans la tradition qu'il entend détruire. Toute œuvre d'art dépend conceptuellement de ce que l'art a été », ce qui rend son discours recevable et compréhensif : en ce sens nous renouons avec l'idée qu'un discours sur l'art qui est toujours situé. Comment fut théorisée la pratique muraliste au Chili et suivant quelle(s) tradition(s) ?

---

[36] LEVINSON Jerrold, «Contextualisme esthétique », *Philosophiques*, N°1, vol 32, 2005, pp 125-133
[37] *Ibid,* p. 127-128
[38] HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie.* Nîmes : Jacqueline Chambon, 2004. Cet ouvrage revient sur l'importance des études catégorielles dans la création contemporaine. Ces auteurs analysent comment la valeur des œuvres est déterminée par les cadres qui en organisent la production et la réception.
[39] Le mot *rayados*, formé à partir du verbe « rayar », littéralement « rayer », « abimer », « laisser une marque » n'a pas vraiment d'équivalent en français. Il s'agit d'écritures urbaines de propagande qui sont nées au Chili au moment des campagnes présidentielles de 1964 et 1970. Il s'agissait en réalité de consignes en soutien aux candidats, mais aussi de formes de dénonciation ou d'interpellation : la lisibilité et la visibilité des message étaient donc centrale.
[40] POUIVET Roger, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris : Vrin, 2012. Cet auteur tente de définir un statut ontologique de l'œuvre d'art afin de comprendre comment celle-ci répond en réalité à des attentes logiques.

Nous pouvons constater les pratiques artistiques urbaines connaissent un ancrage beaucoup plus fort et banalisé dans certains espaces géographiques (on y parle de différentes générations d'artistes, d'évolution des conditions de production, de restauration, de permissibilité acquise au fil des années, etc.) alors que d'autres métropoles peinent à faire valoir une production si elle n'est pas impulsée par les organismes gouvernementaux. Les travaux sur l'art urbain en histoire de l'art ont eu tendance à étudier ce phénomène de manière isolationniste comme une forme d'expression supplémentaire et/ou alternative qui offrirait une nouvelle voie d'exploration de facto engagée dans un mouvement de dissidence, faisant le plus souvent de l'environnement urbain un simple support d'expression.

En effet, malgré la profusion d'ouvrages sur le sujet cherchant à en faire une catégorie à part[41], nous constatons que le grand absent des réflexions sur l'art urbain serait l'urbanité elle-même et sa construction. Les analyses se concentrent avant tout sur la motivation des artistes et l'originalité de leurs œuvres, soulignant bien souvent leur essence authentiquement populaire sans montrer les relations qu'entretiennent ces derniers avec les acteurs institutionnels, les propriétaires des murs, ou encore la police, les galeries et les maisons de vente aux enchères. Cette manière de donner à voir comme à connaître permet certes de mettre en lumière les artistes ayant percé dans ce domaine, mais les maintient dans une position d'ultimes producteurs alors même que leurs interventions et leur perfectionnement dans des techniques dépendent en grande partie d'une série de processus en amont qui conditionnent leur mise en œuvre et leur attention[42]. D'autre part, ces approches historiques évincent une grande partie des artistes apprentis ou amateurs qui sans toutefois obtenir une notoriété internationale, ont pourtant contribué à changer l'image d'un quartier, s'inscrivent dans des réseaux de mobilité plus souterrains et demeurent très actifs à travers leur participation à des festivals ; ils contribuent à la culture visuelle d'un territoire et proposent des positionnements artistiques et éthiques tout aussi originaux et stimulants qui ont une

[41] Les derniers ouvrages en date sont : DOGHERIA Duccio, *Street art. Histoire, technique et artistes*, Paris : Place des Victoires, 2016 ; LEMOINE Stéphanie et TESSIER Yvan, *Les murs révoltés : quand le street art parle social et politique*, Paris : Alternatives, 2015 ; LEMOINE Stéphanie, *L'art urbain : du graffiti au street art*, Paris : Gallimard, 2012 ; LEMOINE Stéphanie, « une brève histoire du Street art », *Le Journal des Arts*, n°420, 3 octobre 2014, Paris. Il faudrait y ajouter aussi les catalogues des galeries et les catalogues d'exposition. En ce qui concerne le Chili on peut citer : PALMER Rod, *Street Art Chile*, Santiago : Ochoslibros, 2008.

[42] A ce sujet, il faudrait souligner que la réception du street art étasunien en France coïncide avec le projet de démocratisation de l'art impulsé sous le gouvernement socialiste de François Mitterrand (1981-1995) et mis en place par de multiples initiatives de Jack Lang. A cette époque paraît l'ouvrage de DE BURE Gilles, *Des murs dans la ville*, Paris : L'Equerre, 1981. Le livre compile les photographies de murs peints dans 51 pays différents. L'auteur y voit la trace d'un phénomène mondialisé, fruit d'une culture urbaine croissante. Ces oeuvres concentrent des concepts aussi variés que ceux de création collective, participation, implication sociale, rôle de l'artiste dans la société, universalité des images.

grande influence. Cette littérature établie par ceux qui souhaitent promouvoir et « faire découvrir » ces artistes contribue malheureusement à faire des instances artistiques légitimantes les seuls espaces possibles de mobilité et de reconnaissance pour ces individus, alors même que ces derniers peuvent se professionnaliser via d'autres formes de marché et de régime de visibilité comme nous avons pu nous en rentre compte.

C'est alors tout l'environnement social, législatif, culturel, la complexité du tissu urbain propre à chaque ville, les réseaux d'acteurs et l'inscription dans une culture visuelle particulière qui sont passés sous silence au profit de la représentativité de quelques artistes consacrés et dorénavant inscrits dans une histoire officielle soutenue par les galeries, musées et une presse spécialisée ainsi que des départements de vente aux enchères[43] : ce goût pour la fabrication d'icône n'évincerait-elle pas la question de leur ancrage concret ? Ceux qui expriment une méfiance vis-à-vis d'un système artistique élitiste seraient-il alors sans qualité ? Plusieurs remarques s'imposent : la valeur et l'attention portée à ces artistes par les acteurs de ce monde de l'art se construisent sans que ne soit évalué l'impact de ces objets sur l'espace commun. Deuxièmement, la construction d'une histoire du street art discrimine une grande partie des acteurs qui n'ont visiblement pas répondu aux critères implicites tels que l'originalité, l'authenticité, la prouesse technique, la monumentalité, etc[44]. Enfin, cette approche historicisante autour de quelques artistes concède à ces derniers une représentativité plus que démesurée et consolide l'idée d'un « mouvement street art » mondialisé.

En effet, l'accent sur la dimension mondialisée de ce phénomène entache aussi les confrontations aux réalités locales, toutes aussi déterminantes. Afin que cette pratique puisse perdurer en tant que telle, elle engage une série d'acteurs et de dispositifs plus ou moins favorables à son développement et ne peut se résumer au simple geste original et créatif de l'artiste. On pourrait dégager des problématiques communes notamment sur la permissivité plus ou moins variable, les différentes moyens de canalisation par le monde de l'art (que ce soit via la mise en place de festivals, de création de musées à ciel ouvert ou bien par la mise à disposition de financements ou d'appel à candidature), la variabilité des réceptions des habitants. C'est pourquoi je souhaite inscrire ce travail dans la continuité de récents travaux

[43] Par exemple, Artcurial possède un département exclusivement dédié à l'art urbain depuis 2007. Les grandes maisons de vente aux enchères proposent régulièrement des ventes sur les street artistes, de plus anciens comme Haring et Basquiat, au plus actuels comme Shepard, Invaders, ou JR. On peut aussi citer la galerie Itinerrance, dans le 13ème arrondissement de Paris, qui s'est spécialisée depuis 2004 dans ce domaine et organise régulièrement des événements de grande ampleur.

[44] HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, TALON-HUGON Carole (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Aesthetica », 2014

qui ont montré comment durant ces mêmes années, ce phénomène de prise de possession de l'espace urbain se retrouve dans d'autres villes telles que Montevideo, Belfast ou Orgosolo en Sardaigne[45].

Ainsi une réflexion sur l'urbain telle que le définit Henri Lefebvre nous encourage à mettre en lumière les impensés sur ces nouvelles pratiques et comprendre les dynamiques en place et les écosystèmes historiquement et socialement façonnés dans le tissu urbain de la capitale chilienne. Pour cela, nous partons de son postulat que chaque société produit son territoire, le sien. Tout au long du XXème siècle des travaux pionniers comme ceux de Georg Simmel, de l'école de Chicago, d'Ulf Hannerz ou encore d'Henri Lefebvre[46] ont remis en question l'homogénéité qu'on attribuait au tissu urbain, et nous conduisent à percevoir la morphologie urbaine également en tant qu'espace mental et social, mode de vie et lieu politique, riche de diverses sédimentations historiques et animé par une diversité d'acteurs qui en occupent les territoires, fruits de micro-histoires. L'usage de cartes à différentes échelles peut nous permettre d'apporter davantage de nuances sur les implications et les enjeux des interventions artistiques urbaines suivant les différentes manières d'habiter, de percevoir et d'investir l'espace urbain[47].

Nous sommes donc partis du prédicat suivant : ces œuvres ne sont pas faites dans la rue, mais c'est plutôt l'espace urbain qui motive cette variété de création car il offre de nouvelles interactions sociales[48]. Cet élément nous semble primordial pour comprendre les divers processus d'action mis en œuvre, et ne pas cantonner ces objets dans un espace seulement revendicatif et/ou politique : nous avons cherché à comprendre ici comment et sous quels

---

[45] COZZOLINO Francesca, *Les peintures murales d'Orgosolo en Sardaigne*, thèse de doctorat sous la direction de Béatrice Fraenkel soutenue le 16 décembre 2010, EHESS, Paris; EPSTEIN Ariela *« Arriba los que luchan ! » Cultures politiques sur les murs de Montevideo »*, thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Marlène Albert Llorca et Modesta Suárez soutenue le 28 juin 2010, EHESS, Paris ; MIOSSEC Alain, *Murals d'Irlande du Nord : quel avenir après cent années de pratique communautaire ?*, Rennes : CRBC Université de Rennes 2, 2011 ; POLONI-SIMARD Jacques , « Le muralisme des années 1930 et 1940 dans les pays du Río de la Plata », Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne] http://nuevomundo.revues.org/66328

[46] SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris : L'Herne, 2013 ; LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris : Anthropos, 1968 ; idem, *La révolution urbaine*, Paris : Gallimard, 1970 ; idem, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 1974 ; HANNERZ Ulf, *Explorer la ville. Eléments d'anthropologie urbaine*, traduit de l'anglais et présenté par Isaac Joseph, Paris : Ed. de Minuit, 1983.

[47] Par exemple au Chili, les œuvres artistiques urbaines ont acquis un statut particulier au sein des politiques culturelles. L'art urbain est désormais soumis à des mesures de régularisation : il peut aussi bien être encadré avec un cahier des charges bien précis, ou bien réprimé et sanctionné quand il est perçu comme acte de vandalisme.

[48] Voir l'ouvrage de AGIER Michel, *Anthropologie de la ville*, Paris : PUF, 2015. L'auteur y défend une anthropologie de la ville comme nouveau champ d'investigation pour comprendre « l'exploration et la compréhension de ce qui « fait ville » sur le plan des relations sociales, de la symbolique des espaces, et de leur édification matérielle. Aucune définition n'est satisfaisante, et la ville est le processus de sa construction et déconstruction permanente » (p.9)

termes ces nouveaux objets posent la question du vivre-ensemble. Pour cela, « peut-être devrions-nous ici introduire une distinction entre la ville, réalité présente, immédiate, donnée, pratico-sensible, architecturale, et d'autre part l'urbain, réalité sociale composée de rapports à concevoir, à construire ou reconstruire par la pensée[49] » comme le souligne Henri Lefebvre dans *Le droit à la ville*. L'espace urbain est tout autant une représentation mentale, un espace en lui-même producteur d'idées, façonné par des communautés d'individus, et qui demeure toujours en tension entre l'horizon des prédécesseurs, réalités présentes et projections sur l'avenir.

La Brigade Ramona Parra branche du Parti Communiste au Chili, a bénéficié d'une grande visibilité en raison de la quantité d'œuvres produites à l'étranger, que ça soit au travers de reportages, d'interviews ou d'archives photographiques[50]. Les œuvres de ces brigades, au style très reconnaissable, font la couverture du livre d'Alain Joxe *Le Chili sous Allende* et de l'ouvrage de Franck Gaudichaud *Venceremos*[51] *:* la photographie a joué un rôle déterminant dans la visibilité accordée aux peintures murales, notamment en raison de leur destruction rapide au moment de la dictature. Le nouveau paysage visuel de la capitale a également marqué une génération de cinéastes ; les *murales* et *rayados* apparaissent constamment dans les films d'époque ou bien dans ceux revisitant cette période sombre de l'histoire chilienne. Par exemple, le film *Machuca* d'Andrés Wood (2004) raconte l'amitié naissante entre deux enfants que tout oppose, et qui se sont rencontrés sur les bancs de l'école catholique Saint Patrick avant le coup d'état militaire : Gonzalo Infante, issu d'une famille blanche et aisée, vivant dans les quartiers chics et arborés de la métropole, et Pedro Machuca issu d'une famille indigène qui réside dans une *población* en construction, dans les zones périphériques de Santiago. Le film montre très bien le passage d'un quartier à un autre avec un changement radical de paysage visuel et la présence de terrains vagues qui accentuent d'autant plus une ségrégation ethnico-socio-spatiale forte. L'évolution des slogans écrits sur les murs de

[49] LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, *op. cit*, p.46-47

[50] Suite au coup d'état du 11 septembre 1973, de nombreux artistes en exil forment des brigades de soutien ; diverses manifestations artistiques voient le jour comme l'exposition *Chili espoir* à la Maison de la Culture de Reims en 1976. La Brigade Pablo Neruda formée par Gracia Barrios, Guillermo Nuñez, José Garcia, José Martinez et José Balmes à Paris, constitue un des groupes les plus importants en France. Un portfolio comprenant des planches de dessin ont été réalisées au sein de l'atelier Neruda. La préoccupation pour les origines de ces brigades se retrouve dans : HENRÍQUEZ VAN DEN BORGHT Camilo Henríquez, *Le muralisme, chronologie historique et picturale du Chili*. Paris : Atelier Neruda, 1993. On peut noter également l'interview de José Balmes publié dans *Le Monde* en 1974 : « La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes », propos recueillis par Catherine Humboldt, *Le Monde*, 13 juin 1974.

[51] JOXE Alain, *Le Chili sous Allende*, Paris : Gallimard, 1974 ; GAUDICHAUD Franck, *Venceremos ! Analyses et documents sur le pouvoir populaire au chili (1970-1973*), Paris : Syllepse, 2013.

Santiago rythme l'évolution de l'histoire tumultueuse de l'année 1973, depuis la contestation du gouvernement socialiste en place, à la prise de pouvoir de la Junte[52].

Si la présence massive de peintures murales entre les années 1970 à 1990 n'est plus à démontrer, on connaît beaucoup moins la tradition orale qui a pu se transmettre aux travers de différents groupes populaires. D'autre part, si les formules de « l'art dans la rue » ou « l'art pour le peuple » invoquées sous Allende engendrent diverses réformes et initiatives étatiques ou privées, ces idées étaient déjà en germe à la fin du XIXème siècle en Europe, notamment en Angleterre ou à Paris. Bien évidemment, ces termes ne recouvraient ni les mêmes attentes ni les mêmes possibilités dans un contexte politique, social et culturel tout autre. Frantz Jourdain[53], figure emblématique dans la diffusion de cette idée, fut influencé par le mouvement *Arts and Crafts* et les positions réformistes de Roger Marx, Gustave Geffroy ou encore William Morris qui proposaient une autre alternative au devenir de l'art moderne. Jourdain interrogeait déjà la responsabilité sociale de l'artiste et remettait en question l'enseignement officiel des Beaux–Arts, qu'il qualifiait d'étroit et sectaire puisque les étudiants étaient contraints de puiser leur référence en Grèce ou en Italie : « n'est-il pas temps de secouer cette torpeur morbide? [54] ». Il a défendu l'idée que l'art doit être à la portée de tous car il peut être universellement compris. Il énonçait déjà à son époque la possibilité que la rue puisse se transformer en musée à ciel ouvert, c'est-à-dire abordée sous une conception esthétique et non plus comme espace uniquement fonctionnel. Nous avons voulu montrer dans ce travail de recherche comment cette question traversa durablement les débats artistiques au Chili depuis l'avènement d'un premier régime socialiste démocratiquement élu.

Cette thèse s'articule en quatre parties bien distinctes. Le premier volet historicise la notion d'art populaire et revient sur la manière dont a pris forme au Chili la question d'un art social au début du XXème siècle. L'implantation d'une activité artistique calquée sur le modèle

---

[52] Au fil de l'histoire, le Slogan sur un mur « No a la guerra civil » qui apparaît à 8min 55 du film, sera remanié pour devenir sous forme d'un appel ou d'une provocation « A la guerra Civil » (1h05min) avec le « No » barré. Ce même mur sera à la fin du film totalement repeint (1h48 min) afin qu'il redevienne ce mur, sans traces ni histoires.

[53] JOURDAIN Frantz, « l'Art dans la rue », *Revue des arts décoratifs*, (directeur Victor Champier), tome XII, 1891-1892, pp. 211-214, [ en ligne] http://inha.revues.org/5865. Avant lui Williams Morris en appelait lors de ses nombreuses conférences à un changement politique pour que puissent naître les conditions d'existence d'un véritable art populaire, fondé sur la collaboration entre les artistes et non pas sur la compétition: MORRIS William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*. Barcelone : Payot et Rivages, 2013. Voir aussi MARX Roger, « L'Art Social, 1913 », in *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Paris : INHA, 2014 [En ligne] http:// inha.revues.org/6512 ; MAC WILLIAMS Neil, MENEUX Catherine, RAMOS Julie (dir.), *L'art social en France de la Révolution à la Grande Guerre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014

[54] JOURDAIN Franz, « l'Art dans la rue », *Revue des arts décoratifs*, *op. cit*.p.212

européen a eu pour conséquence de produire une activité sélective et excluante, qui fut violemment critiquée à partir des années 1930 ; c'est dans ce contexte propice aux réformes artistiques que Laureano Guevara instaura les premiers cours de peinture murale *al fresco* à l'Ecole des Beaux-Arts de Santiago, afin de permettre aux artistes d'embellir les monuments publics de leur ville. Les fresques murales de Rivera et Siqueiros inspirèrent également une nouvelle génération de muralistes qui peinait pourtant à faire éclore un mouvement soutenu par l'Etat. La seconde partie aborde les différents regards posés sur les peintures murales de rue par le milieu artistique et culturel sous le gouvernement socialiste d'Allende (1970-1973) puis sous celui de la dictature d'Augusto Pinochet (1973-1989). La Brigade Ramona Parra issu du Parti Communiste occupa sous l'Unité Populaire une place prépondérante dans le paysage visuel de la capitale. Après la victoire de la coalition de gauche, de nouvelles coopérations voient le jour et permettent la réalisation d'œuvres monumentales : cette pratique légitimée par la nouvelle culture avait réussi à obtenir ses lettres de noblesse comme en atteste une première exposition au Musée d'Art Contemporain en 1971. Cependant, le coup d'Etat militaire mit rapidement fin aux aspirations de ces groupes d'action. Les collectifs ne se reformèrent qu'au début des années 1980, au moment des premières contestations massives contre le régime. La troisième partie aborde de manière plus approfondie le fonctionnement de ces collectifs muralistes suivant les intentions et les objectifs fixés par chacun d'eux et surtout suivant leurs lieux d'exécution : nous avons montré comment les différents territoires de la capital conditionnent les modalités d'intervention et les sujets représentés. Loin d'être des groupes uniquement politisés, des collectifs autonomes se forment dans les *poblaciones* de la capitale et proposent de nouvelles formes plastiques aux influences très variées. Enfin une étude de cas sur le quartier de La Victoria constitue le quatrième volet de ce travail. Grâce aux témoignages que nous avons pu constituer, nous avons tenté de mieux comprendre le rôle et les significations des *murales* pour les habitants de cette communauté. En effet, nous avons montré comment ces derniers opèrent d'autres critères d'évaluation que ceux établis par les acteurs culturels. Si la simplicité de certaine composition laisse croire à une lecture directe, leur signification repose pourtant sur l'histoire orale du quartier pour que ces œuvres puissent être appréhendées dans leur globalité. D'autre part, certaines compositions datant de plusieurs décennies, évoluent avec le temps et s'enrichissent de nouvelles formes.

# PREMIERE PARTIE

## LA QUESTION DES ARTS POPULAIRES AU CHILI

### UNE APPROCHE HISTORIQUE

*« Dans l'histoire et la réflexion sur les civilisations, l'idée d'héritage est fondamentale. Une civilisation est souvent faites de couches ou de dons de valeurs, de traditions qui s'inscrivent dans le temps. Les hommes sont toujours des héritiers*[55] *»*

Jacques le Goff

*« A l'injustice économique et politique qu'implique la colonisation s'ajoute une injustice culturelle. L'Injustice épistémique en est l'une des formes : elle survient quand les concepts et les catégories grâce auxquels un peuple se comprend lui-même et comprend son univers sont remplacés ou affectés par les concepts et les catégories des colonisateurs* [...] *ainsi, la création et le maintien de ces cadres de compréhension et d'évaluation, que nous pouvons appeler des cadres épistémiques, sont historiques. Un cadre épistémique est donc un système de sens et de significations, engendré historiquement et maintenu collectivement, grâce auquel un groupe comprend et évalue les vies individuelles de ses membres et la vie collective du groupe.* [...] *Il y a injustice épistémique quand les formes épistémiques fondamentales d'un groupe sont modifiées par l'action – délibérée ou non – d'un autre groupe, plus dominant ou plus puissant*[56] *»*

Rajeev Bhargava

## Introduction

Comment rendre compte des questions artistiques qui pouvaient se poser « ailleurs » et comment rendre compte des pratiques artistiques dites « minoritaires » ? Ces questions préliminaires m'ont conduite à m'interroger sur la manière dont se construisent les altérités dans les systèmes de distribution des savoirs en tenant compte des dispositifs sur lesquels ils reposent.

A partir du XVème siècle, les missions exploratrices ont donné naissance à de nouvelles cartes géographiques et celles-ci, ont en retour joué un rôle considérable dans la perception des sociétés humaines considérées comme fondamentalement différentes[57]. Car les cartes ne sont pas tant des moyens d'observation et des outils de reproduction d'un territoire, que des *visions du monde* – jamais neutres – conditionnées par notre environnement social et culturel, selon des attentes et des enjeux précis, et qui opèrent un contrôle sur ces espaces qu'elles nomment[58] : produits de notre regard, elles le façonnent en retour. Cette critique pourrait

[55] LE GOFF Jacques, « Jacques Le Goff : « la beauté, la justice, l'ordre… Voilà sur quoi sont bâties les civilisations », propos recueillis par Nicolas Truong, *Le Monde*, le 21 janvier 2014. [en ligne] http://www.lemonde.fr/livres/article/2014/01/21/jacques-le-goff-la-beaute-la-justice-l-ordre-voila-sur-quoi-sont-baties-les-civilisations_4352034_3260.html

[56] BHARGAVA Rajeev, « Pour en finir avec l'injustice épistémique du colonialisme », *Socio. Penser global*, n°1, 2013, p. 41-75

[57] Avant que le cartographe allemand Martin Waldseemüller ne produise le planisphère (supposé de 1507) intitulé « Carte du monde dans la tradition de Ptolémée, des voyages d'Amerigo Vespucci et d'autres encore », le nouveau continent était désigné sous le nom de *terra incognita*. Voir : BROTTON Jerry, *Une histoire du monde en 12 cartes*, Paris : Flammarion, 2014, p. 164-165

[58] « Une certaine vision du monde donnera naissance à une carte spécifique ; mais cette carte à son tour, construira sa propre vision culturelle du monde, comme par une sorte d'alchimie symbiotique […] une carte

également trouver une résonnance dans le dispositif des expositions universelles et des musées : des auteurs comme Benoît de l'Estoile[59] ou Dominique Poulot[60] ont souligné la manière dont ces institutions ont acquis une légitimité croissante en inventant une manière particulière de donner à voir le monde, tout en consolidant une histoire de l'art naissante qui a très vite catégorisé les productions artistiques suivant un découpage géographique.

Ainsi, ce que l'on nomme l'art sud-américain n'est pas tant un mode spécifique de production qu'un *mode spécifique d'attention* posé par l'Europe et s'appuyant sur un éventail d'appareillages (expositions universelles, salons, jurys, concours, musées, galeries, etc..) et de dispositifs propres au champ artistique (enseignements, catalogues d'expositions, historiographies, critiques, patrimonialisation, institutionnalisation, etc.). Car si l'on évoque systématiquement l'histoire des « Découvertes[61] », c'est aussi et surtout l'histoire d'une assimilation lente et diffuse - sur plus de quatre siècles- d'une manière d'être face au monde posée par l'Europe et qui constituait en ces temps-là un modèle à imiter. Au Chili l'idée de progrès et de modernité adoptée par l'oligarchie aristocratique locale du milieu du XIXème a dirigé la planification de la capitale et a accéléré l'implantation des premières infrastructures artistiques comme l'Académie de Peinture ouverte en 1849 et le Palais des Beaux-Arts en 1910 suite à une indépendance politique difficilement acquise[62].

Ainsi les questions artistiques « nationales » furent façonnées *par* et *dans* des processus globaux de circulations d'œuvres et de courants idéologiques par le biais du système des Beaux-Arts et de l'institution muséale : comme le rappelle justement l'historienne de l'art Michela Passini qui a étudié la construction de l'art national en France et en Allemagne:

---

manipule toujours la réalité qu'elle cherche à montrer » in BROTTON Jerry, *Une histoire du monde en 12 cartes*, *op. cit*, p.14-16.

[59] Pour l'auteur qui a travaillé sur le cas du Quai Branly, le musée n'est pas tant un simple lieu de diffusion qu'un espace construisant des cadres d'interprétation portés par des représentations collectives d'une société : « tout musée opère une mise en ordre du monde, par la manière dont il classe ses collections et les présente (ou non) au public. Cette mise en ordre du monde est opérée à partir d'un point de vue dominant, associé à des valeurs qui constituent des principes de classement et de hiérarchisation. [ …] Au total, ces divers principes de hiérarchisation correspondent à autant de visions du monde incarnées par le musée », DE L'ESTOILE Benoît, *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers*, Paris : Flammarion, 2010, p.22-23

[60] Dominique Poulot rappelle que la conception du musée est fortement lié à la démonstration du pouvoir de l'Etat : il se devait de valoriser sa grandeur et son éclat, d'apporter la paix sociale et au XIXème siècle de consolider les vertus publiques : POULOT Dominique, BENETT Tony et MC CLELLAN Andrew, « Pouvoirs au musée » in *Perspective : Art et Pouvoir*, N°1, 2012, p.29-30.

[61] CHANDEIGNE Michel, DUVIOLS Jean-Paul, *Idées reçues sur les grandes découvertes (XVe-XVIe siècle)*, Paris : Le Cavalier Bleu, 2015

[62] Le 18 septembre 1810 est devenu officiellement le jour de l'Indépendance du Chili. Cependant plusieurs conflits successifs ont empêché de stabiliser la nouvelle nation républicaine et ses institutions. Ce n'est qu'en février 1818 que Bernardo O'Higgins rétablira l'Indépendance du pays. Mais il faudra attendre les années 1830 pour que le pays se stabilise et mette fin aux guerres d'indépendances et aux guerres civiles à l'aide d'une constitution et d'un gouvernement reconnus et faisant autorité.

« dans la genèse d'un discours sur l'art comme lieu d'identification, le recours à l'étranger, et donc la définition par l'étranger, ont été structurels. Autrement dit toute construction intellectuelle, artistique et politique d'un art *national* comporte nécessairement une dimension *internationale*[63] ». Ainsi l'implantation du système des Beaux-Arts et du musée au Chili façonna une géographie artistique internationaliste qui ne correspondra pas avec les frontières géographiques, sociales et culturelles du nouvel Etat : c'est dans ce contexte qu'émergea au début du XXème siècle la possibilité de mettre en place un art populaire qui soit réellement adapté aux réalités socio-économiques et qui puisse inclure toutes les franges de la société.

En effet, dès la seconde moitié du XIXème siècle l'activité artistique s'inscrit structurellement dans la cœur urbain historique de la capitale sans que ne soit remis en question jusqu'au milieu du XXème siècle, le maintien de cette activité par une classe dominante. Ce n'est qu'au début du XXème siècle que le système académique fut perçu comme un frein à l'éclosion d'un art populaire vernaculaire, capable d'atteindre les classes laborieuses par opposition à un art savant ayant été importé de « l'extérieur » et conçu pour une minorité de citoyens. D'ailleurs la formation aux Beaux-Arts était réservée à une certaine catégorie d'individus ; l'exercice d'une activité artistique académique était en somme intrinsèquement lié à des présupposés de classe et de race, ce qui en faisait une activité élitiste et par conséquent rendait d'autant plus préoccupante la question d'une production artistique accessible à tous et capable d'entrer dans le quotidien de tous les habitants.

Il nous faut d'abord comprendre comment s'est historiquement construite la problématique autour des arts populaires au Chili afin de mieux saisir ce qui se jouait aux débuts des années 1970 quand les peintres muralistes revendiquaient l'aboutissement d'un *authentique* art populaire conçu par le peuple et pour le peuple. En effet, l'art des brigades muralistes propre aux années 1970 et 1980 semblait réactiver un vieil enjeu de démocratisation des pratiques artistiques voulu depuis les années 1930 et souhaitait également annihiler définitivement les barrières entre l'artiste, l'œuvre et son public. La légitimation et la consécration des groupes brigadistes sous le gouvernement socialiste de l'Unité Populaire apparaissait donc d'une importance capitale. Cette approche historique de la question des arts populaires nous permet de mieux comprendre les revendications d'un « art pour tous », d'un « art dans la rue » que

[63] PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, préface de Roland Recht, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2012, p. 4

l'on voulait singulier aussi bien dans son contenu que dans sa forme, capable de s'émanciper des enseignements, canons et modèles européens.

Le succès de l'expérience mexicaine inspira par ailleurs une poignée d'artistes chiliens à partir des années 1950. Les bourses d'étude mises en place par le gouvernement mexicain ont favorisé l'absorption des théories et des nouvelles techniques développées par Diego Rivera et notamment David Alfaro Siqueiros. Néanmoins, les réceptions du muralisme mexicain au Chili furent extrêmement variables : si les œuvres murales ne cessèrent de se multiplier entre les années 1940 et 1960, elles ont été absentes des historiographies nationales et le plus souvent ignorées par le milieu artistique local.

D'autre part, les travaux de modernisation de la capitale chilienne avait volontairement creusé un marquage symbolique entre une population cultivée occupant le cœur historique et garante des valeurs morales et capable d'apprécier les œuvres de l'esprit, et une population indigente et indigène considérée sous l'angle des théories racistes de l'époque comme « naturellement » désintéressée et/ou éloignée des préoccupations artistiques. C'est pourquoi au moment des premières expériences émancipatrices dans les années 1930, l'espace urbain et les bâtiments publics apparaissaient comme de nouveaux espaces à privilégier pour sortir les œuvres d'art des lieux clos du centre historique politique et économique de la capitale.

Nous avons développé ici une approche qui tienne compte du développement de l'activité artistique sous l'angle de sa matérialité. Nous reprenons à notre compte la position du philosophe Jean-Louis Déotte[64] qui affirme que il n'y a pas d'art sans appareil, et par conséquent que « chaque art est appareillé selon des époques différentes de l'appareil[65] ». Cette réflexion sur la matérialité de l'art déjà abordée plus tôt par Pierre Francastel[66] nous

---

[64] DEOTTE Jean-Louis, « Foucault : appareil/dispositif » in *L'époque des appareils*, Paris : Lignes et Manifestes, 2004, p. 99-107. Voir aussi AGAMBEN Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris : Rivages, 2007. Signalons que Jean-Louis Déotte ne considère pas le musée comme un dispositif mais comme un appareil, car le musée exerce un pouvoir sur les œuvres en changeant leurs statuts : le musée invention du XVIIIème siècle, suspend les œuvres qui avaient auparavant une destination culturelle ou politique, passant de la sphère privée à la sphère publique : « ce sont les appareils comme le musée qui donnent leur assiette aux arts et qui leur imposent leur temporalité, leur définition de la sensibilité commune, comme de la singularité quelconque » : DEOTTE Jean-Louis, « Le musée n'est pas un dispositif » in *Cahiers philosophiques*, N° 124, janvier 2011, p.9-22, cité p. 15. idem, « Le musée, un appareil universel », *Appareil* [En ligne], Article, mis en ligne le 17 mars 2008. URL : http://appareil.revues.org/302

[65] DEOTTE Jean-Louis*, L'Epoque des appareils , op. cit.*, p. 101

[66] Il s'oppose ainsi à l'idée qu'une œuvre serait « le reflet d'une réalité fixée en dehors et avant lui » : FRANCASTEL Pierre, *Etudes de sociologie de l'ar*t, Paris : Gallimard, 2006, p.117. De plus, sa réflexion concernait principalement les conditions matérielles d'élaboration des œuvres d'art comme leurs significations, et ne portait pas comme chez Jean-Louis Déotte sur des systèmes macrostructuraux plus vastes comme les cadres de diffusion, les techniques de reproduction ou de transmission des œuvres. Pierre Francastel insistait sur le fait de ne jamais dissocier technique et art dans les analyses des historiens de l'art. Dans son rapport lors du 4ème

paraît aujourd'hui plus que d'actualité pour comprendre les rapports qu'a pu entretenir l'Europe et plus spécifiquement la France avec les autres pays dont elle prétendait « montrer » et » « diffuser » l'art et la culture : les appareillages et dispositifs ont conditionné l'approche sur l'art d'Amérique latine en maintenant, de notre côté, une attention uniquement sur les œuvres, tout en occultant les cadres de production des discours et contre-discours, et les conditions d'échanges qui se situaient en amont de ces circulations.

Jean-Louis Déotte rappelle également qu'il n'existe aucune représentation ou inscription qui ne soit déterminée par une technique qui configure en amont la sensibilité commune[67] et qui rend possible l'accumulation des formes de savoirs et de perceptions : « d'une manière fondamentale, les appareils configurent l'événement connaissable selon telle ou telle grille, tel ou tel filtre[68] ». L'auteur apporte une nuance importante quant aux théories de la réception artistique qui se sont développées dans les années 1970-1980 autour des travaux de Jauss[69], puisqu'il soutient que la sensibilité ne se trouve pas uniquement dans les conditions de réceptivité, mais bien plutôt dans les manières de faire apparaître les événements suivant la technicité d'une époque**.** Il rappelle ainsi que tout un arsenal technique caractérise chaque période de l'art et conditionne entre autre le rapport entre les arts et la politique.

Au XIXème siècle tout Etat qui se voulait moderne se devait de posséder une classe d'artistes apte à faire valoir ses mœurs, ses valeurs et à participer à l'éclat de la nation sur la scène internationale. Loin d'être une activité repliée sur elle-même, le développement du champ

---

congrès International des Critiques d'art tenu à Dublin en 1953, on peut y lire ceci : « L'art n'est pas une activité isolée, personnelle, autonome dans la société. Il n'est ni gratuit ni inutile, il est une fonction fondamentale dans la société. Il n'y a pas d'art sans communication, pas d'art entièrement solitaire. […] Un langage, plastique ou autre, qui serait entièrement nouveau, sans référence aucune aux formes du passé, serait inintelligible aux contemporains et par suite inefficace. Il n'y aurait pas d'œuvre, c'est-à-dire pas de confrontation d'autrui avec le produit de l'activité créatrice. D'autre part, la valeur d'une œuvre d'art ne s'affirme que par sa capacité à être entendue et par l'action qu'elle exerce positivement sur le goût et les sentiments des contemporains » *:* FRANCASTEL Pierre (rapporteur). « Les rapports de l'œuvre d'art avec la culture artistique de son temps » in *IV ème Congrès International des Critiques d'Art,* Dublin, 20 au 26 juillet 1953. [En ligne] : http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/284/AICA53-Com3-Pierre_Francastel-fre.pdf. voir aussi : FRANCASTEL Pierre, *Art et technique au XIXème et XXème siècles*, Paris : ed. de Minuit, 1956.

[67] DEOTTE Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris : L'Harmattan, 2008 ; Idem, *Qu'est ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière,* Paris : L'Harmattan, 2009 ; idem, « Appareils, esthétique et politique », in TRON Colette (dir.), *Esthétique et société*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 52-70.

[68] DEOTTE Jean-Louis, « Appareils, esthétique et politique », *op. cit*, p. 56

[69] JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduction de C. Maillard, Paris : Gallimard, 1978. Figure importante dans le renouvellement des pratiques d'enquête en histoire de l'art, Jauss a voulu rompre avec le schéma traditionnel de l'histoire littéraire : il se donnait pour objectif de comprendre comment se transmettaient les grandes œuvres littéraires, et avait construit sa théorie de la réception autour du concept « d'horizon d'attente » pour distinguer une autre histoire de la littérature de l'histoire traditionnelle dominée par de fausses causalités. Il a défendu l'idée que c'est avant tout la série des réceptions et non celle des œuvres qui est le ciment de l'histoire littéraire : il avait ainsi réussi à mettre en avant l'importance de la perception du public dans la transmission des œuvres.

artistique dépendait également de sa capacité d'ouverture vers l'Europe, afin de constituer des collections pour le nouveau musée et de partager des références communes qui furent de plus en plus critiquées à partir des années 1950, au moment où l'expérience mexicaine laissait entrevoir la possibilité et la nécessité d'une émancipation d'avec les canons européens. C'est pourquoi il nous semble essentiel de revenir sur la trajectoire de termes comme « muralisme » « démocratisation de l'art » et bien sûr « art populaire » pour comprendre la résonnance qu'ils ont pu avoir au sein de la société chilienne et les enjeux qu'ils soulevaient.

Ce n'est qu'à partir des années 1930 que l'on voit surgir la première formulation critique et collective sur l'inadaptabilité des structures de formation et de diffusion artistique: Laureano Guevara fonde une chaire de peinture murale en 1932 au sein de la Faculté des Beaux-Arts en s'appuyant sur le modèle européen de la peinture *al fresco* pour répondre à un manque de débouchés professionnels tout en voulant rendre les œuvres accessibles au plus grand nombre en décorant les bâtiments publics. Il a ainsi formé plusieurs étudiants à cette technique mais ces derniers seront davantage influencés par le renouveau théorique et conceptuel que prônaient les muralistes mexicains comme en atteste le *Manifeste d'Intégration Plastique* signé en 1953 par Diego Rivera lors de sa venue au Chili au moment du Congrès Continental de la Culture organisé par Pablo Neruda.

Le milieu du XXème siècle marque donc une étape importante pour le succès et la reconnaissance de ce medium en raison du premier prix attribué à David Siqueiros lors de la 26ème Biennale de Venise en juillet 1950. Cette consécration de la peinture murale mexicaine engendra un regain d'intérêt pour ce medium et une réflexion sur ce que pourrait être la mission de l'art au sein de la société chilienne : la création artistique nationale se pense désormais à l'aune de l'expérience continentale. La venue de David Siqueiros au Chili pour la restauration d'une école aux débuts des années 1940 puis de Diego Rivera au début des années 1950 furent autant d'occasions pour les peintres chiliens de s'inspirer du modèle mexicain pour favoriser l'institutionnalisation de cette pratique. Cependant le manque d'impulsion du gouvernement couplé à une absence de coordination entre les différents corps de métiers ont posé un frein à l'émergence d'un possible mouvement muraliste malgré l'engagement de certains artistes.

# Chapitre I : L'assimilation du modèle européen et du projet civilisateur (1849-1910)

La transposition du système académique au Chili a fait surgir des problématiques inédites dans une société anciennement sous domination européenne autour des questions de classes sociales comme de « races » tout en favorisant une circulation des artistes, des oeuvres et des courants artistiques. Cette absorption d'un modèle de production hérité de l'histoire européenne a fonctionné à partir du moment où le modèle des Beaux-Arts s'était développé en France et dans les pays voisins en s'appuyant sur des universalismes et des idées transcendantales tels que le beau[70], le bon goût, la bonne proportion, l'harmonie et une connaissance approfondie des sujets religieux et mythologiques. Ce bagage de connaissances et de techniques conceptualisé et rationnalisé permettait au système académique d'être transposable et adaptable à d'autres sociétés à partir du moment où l'on considérait que les populations mélangées abritaient des éléments de races plus « évoluées » et avec des « facultés » leur permettant de s'adonner à ce type d'activité.

Au XIXème siècle, le système des Beaux-Arts et le recours aux styles historiques classiques faisaient partie de l'équipement de tout Etat moderne[71] : Le Chili ne présente donc pas un cas à part. L'activité artistique ne pouvait exister en dehors de ce paradigme et supposait une grande connaissance de la mythologie grecque, de l'histoire de la peinture italienne et des grands canons classiques. Le recours à l'imitation - au fondement du néoclassicisme- avait déjà pris essor en France et dans les pays voisins. L'élite politique et culturelle chilienne considérait que le pays devenu politiquement indépendant, avait atteint un état de maturité

[70] On pourrait citer à titre d'exemple l'influence de la définition du beau qu'en fait Kant dans sa *Critique de la Faculté de juger* (1790) : à partir d'une théorie du libre jeu des facultés humaines, Kant a soutenu l'idée que la beauté est communicable universellement puisqu'elle ferait sens pour tous les êtres humains. De même les *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795) de Schiller insistent sur la place grandissante de l'esthétique et du rôle essentiel que joue l'art dans la formation de l'homme.

[71] Neil Mc William rappelle que l'utilisation du classicisme comme style historique renvoyait volontairement à un passé mythifié apte à faire fi de l'ordre social de la nation et à situer sa destinée dans les récits héroïques de l'humanité : « dans une grande partie de l'Europe du XIXe siècle, le recours à ce type de référence stylistique surdéterminée sur le plan historique s'est accompagné d'une prédilection pour les formes académiques de peinture et de sculpture qui privilégient la lisibilité narrative et l'immédiateté. En outre les divers Etats, […] se sont appuyés sur l'art pour sublimer leur autorité sous une forme spectaculaire » : BERTRAND DORLEAC Laurence MICHAUD Eric, MICHAUD Yves, R. ORWICZ Michael, MC WILLIAM Neil, « Art, Etat et idéologies aux XIXe et XXe siècles » in *Perspective*, n°1, 2012, p.42

suffisant grâce au niveau d'instruction des classes les plus aisées pour mettre en place une activité artistique à même de faire rayonner le pays sur la scène internationale.

Les grands récits fondateurs et les modèles d'enseignement ont permis de légitimer cette pratique et de l'inscrire dans le tissu urbain d'une nation se réclamant descendante de l'histoire occidentale : plus que la simple reproduction d'infrastructures et transposition de cadres théoriques, ce sont des modèles de penser l'art, de produire des objets de contemplation, d'enseigner des techniques et des savoir-faire selon des règles, des normes et des modèles de référence que l'on estimait faire partie d'un patrimoine commun de l'humanité.

## « L'Athènes de l'Amérique du Sud »

Mais qu'est-ce qui justifiait l'adoption d'un tel modèle ? Rajeev Bhargava, une des figures majeures des *subaltern studies*, rappelle qu'un « cadre épistémique est maintenu lorsqu'il existe un transfert ininterrompu de biens et de ressources conceptuelles d'une génération à une autre[72] ». Si en Europe l'activité artistique avait puisé dans les canons de l'art grec, on admettait volontiers que l'expansion du domaine artistique était imbriquée à l'expansion des grandes civilisations et apparaissait comme allant de soi, ce qui permettait d'en accepter les termes et les conditions. Le développement artistique était adossé à l'évolution des sociétés et donc à une expansion naturelle des civilisations, liée à la migration des populations les plus avancées sur des territoires considérés le plus souvent comme dépeuplés, ou bien comprenant d'autres populations qui seraient par contraste inférieures et peu développées. Cette idée de vouloir et de pouvoir s'accorder sur l'état du développement des pays européens en raison de la migration importante d'une race blanche, se retrouva dans les discours de diplomates au moment de la première Exposition Universelle de 1875 à Santiago du Chili[73]. En s'appuyant sur un article de 1931 intitulé « Swaraj in Ideas » du philosophe indien K.C Bhattacharya qui cherchait à identifier les termes de ce qu'il appelait « l'assujettissement culturel », Rajeev Bhargava défend l'idée que le transfert de cadres

[72] BHARGAVA Rajeev, « Pour en finir avec l'injustice épistémique du colonialisme », *Socio. Penser global,* n°1, 2013, p. 41-75 [En ligne] http://socio.revues.org/203

[73]« Une douce illusion me fait croire que je foule en ce moment la terre de France ; ce pays de mes rêves, comme la Grèce et l'Italie, possède toutes mes sympathies, parce qu'il est le berceau d'une race noble et généreuses qui, même au milieu des plus rudes tourments, répand les lumières autour de lui comme un phare universel » : « Discours prononcé par M. Eduardo de la Barra au banquet offert par les exposants français à M. l'amiral Périgot », *Correo de la exposición*, N°9, an I, 28 novembre 1875, p. 143-144.

épistémiques et des concepts qui lui sont reliés ne se jouent pas forcément dans un rapport de violence mais demeurent plutôt consentis à partir du moment où ils profitent à ceux qui participent à sa mise en place :

> Les idées étrangères sont le plus souvent embrassées avec énormément d'enthousiasme, car elles sont jugées bonnes pour le subjugué, et, ni les qualités négatives du cadre, ni le processus négatif par lequel il a été imposé ne sont ressentis comme tels[74]

En effet, au Chili, l'implantation de l'Académie de Peinture, d'une Ecole d'Architecture ou d'un musée apparaissait comme des institutions indispensables à toute nation moderne et progressiste, mais avait aussi pour conséquence « l'infériorisation des cultures indigènes[75] » comme le souligne l'auteur.

## *L'art comme marqueur de civilisation*

Le Chili fait figure d'Etat précurseur en matière d'équipement artistique et culturel sur le continent sud-américain : le gouvernement de Manuel Bulnes Prieto (1841-1851) par un décret en date du 4 janvier 1849 fonda la première Académie de Peinture. Alejandro Ciccarelli[76] (1808-1879), peintre italien séjournant au Brésil à ce moment-là, devint le premier directeur de cette nouvelle institution qui dispensait un enseignement fondé sur celui des académies européennes. La nouvelle Académie de Peinture abrita la même année des cours d'architecture sous la direction de l'architecte français François Brunet Debaines, puis en 1854 une formation à l'ornementation et à la sculpture sous la direction du sculpteur Auguste François. La création de l'Académie de Peinture faisait partie d'un vaste plan éducatif et se situait dans la prolongation de la création de l'Université du Chili ouverte

[74] BHARGAVA Rajeev, « Pour en finir avec l'injustice épistémique du colonialisme », *op.cit*.

[75] Pour conclure, Rajeev Bhargava souligne que ce maintien des cadres épistémiques par les colonisateurs repose sur un projet d'infériorisation qui lui est consubstantiel et sur lequel ils vont faire une démonstration de leur supériorité : « Le colonialisme culturel et les injustices épistémiques sont donc avant tout le résultat d'un projet d'infériorisation des cultures colonisées dans lequel les colonisés étaient considérés comme des enfants, si ce n'est des barbares », *ibid.*

[76] Alejandro Ciccarelli (1808-1879) était à cette époque chevalier de l'Ordre Impérial du Christ, maitre honoraire de peinture depuis 1843 à l'Académie des Beaux-Arts de Naples, son pays de naissance. Il y avait fait la connaissance là-bas de l'Empereur Pedro II du Brésil qui le contracta comme peintre de chambre. Le souverain souhaitait promouvoir le développement des arts et des sciences au Brésil en s'attachant aux canons de la tradition européenne. Au Brésil, Ciccarelli avait réformé l'Académie de Peinture de Rio de Janeiro et était devenu un artiste renommé. En raison de son parcours remarquable aux yeux du consul du Chili du Brésil, Carlos Hochkolf, ce dernier lui proposa de devenir le directeur de la nouvelle Académie de Peinture du Chili. Tout au long de sa carrière, le peintre avait accumulé de nombreux prix et récompenses. Voir ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, « el discurso de Alejandro Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849) », *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, N°4, juillet-décembre 2013, p.76

quelques années plus tôt en 1843. Le Conservatoire de Musique a ouvert ses portes en 1850. Toutes ces formations furent incorporées à l'Université du Chili en 1858 sous la dénomination de section des Beaux-Arts. Ce n'est qu'en 1880 que fut ouvert officiellement un musée des Beaux-Arts, sans bâtiment propre, dans les salles du Congrès ; mais il a fallu attendre 1910 pour que ces collections soient regroupées dans un édifice conçu tout spécialement à partir des plans du Petit Palais de Paris par l'architecte franco-chilien Emile Jéquier.

Toutefois il ne peut y avoir un nouveau champ d'activité sans conscience artistique partagée et faisant légitimement autorité : lors du discours d'inauguration de l'Académie de Peinture le 7 mars 1849[77] **(annexe 1)**, Alejandro Ciccarelli avance l'idée d'une marche naturelle de l'Histoire en revendiquant la filiation avec la tradition artistique européenne qui serait elle-même l'héritière de la civilisation grecque et romaine. Pour l'artiste italien, le déploiement des arts – et en premier lieu de la peinture et de l'architecture – est consubstantiel à toute grande civilisation depuis l'Antiquité jusqu'à aujourd'hui. A l'appui d'une théorie des climats profondément ancrée dans l'esprit des théoriciens de l'art depuis Winckelmann, et reprise par l'historien chilien Miguel Luis Amunátegui[78], l'artiste signale qu'ici aussi et à ce moment présent, toutes les conditions étaient réunies pour que puisse également émerger un art digne de l'ancienne Athènes :

> Certainement qu'avec un beau climat comme celui de la Grèce[79], doux et tempéré, et avec un gouvernement libre, les grecs ont pu développer l'ardente et vive imagination dont ils étaient dotés. […] Ils s'occupaient de la beauté et de la grâce du visage […] Espérons qu'en notre siècle illustre

---

[78] « Le ciel du Chili et le caractère de ses habitants le prédispose pour la culture des arts » : AMUNATEGUI Miguel Luis, « apuntes sobre lo que han sido las Bellas-artes en Chile, *Revista de Santiago*, tome III, n°21, avril 1849, imprenta chilena, calle de Valdivia, Santiago du Chili, p. 38 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-81309.html

[79] L'évocation « du ciel grec » comme lieu de naissance du grand art se retrouvait un siècle plus tôt dans les *Réflexions sur l'imitation des Anciens en peintures et en sculpture* (1755) de JJ. Winckelmann : « le bon goût, qui se répand de plus en plus dans le monde, a commencé à se former sous le ciel grec ». Voir aussi MICHAUD Eric, *Les invasions barbares*, Paris : Gallimard, 2015 ; dans son dernier essai, Eric Michaud a montré, comment les écrits de Winckelmann sur l'art classique grec ont fortement été influencés par les théories du climat et des races de l'abbé Jean-Baptiste Dubos et les thèses naturalistes de Buffon dans son *Histoire naturelle* (1749). Selon Dubos « les Arts n'ont pas fleuri au-delà du cinquante- deuxième degré de latitude Boréale, ni plus près de la ligne que le vingt-cinquième degré. […] Les Arts naissent d'eux- mêmes sous les climats qui leur sont propres » : DUBOS Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris : ed. Jean Mariette, 1719. Enfin, à noter que la thèse déterministe qui voudrait qu'il n'y ait jamais eu de grande civilisation dans les pays tropicaux se retrouve dans l'ouvrage de GOUROU Pierre, *Les pays tropicaux, principes d'une géographie humaine et économique*, Paris : PUF, Paris, 1947. Cette conception des sociétés humaines déterminées par leur environnement géographique fut violemment condamnée par Aimé Césaire dans son discours sur le colonialisme. L'auteur visait notamment les thèses déterministes de Renan : CESAIRE Aimé, « Discours sur le colonialisme, » in *Présence Africaine*, 1955, p.7-23

> les artistes réunis de toutes les nations, perpétuent ce style classique, prenant un canon ou un modèle, comme par exemple celui de Raphaël, qui peut être appelé le Zeuxis de notre ère chrétienne. […] Quand j'examine messieurs, le beau ciel du Chili, sa position topographique, la sérénité de son atmosphère, quand je vois tant d'analogies avec la Grèce et avec l'Italie, je m'incline à prédire que ce beau pays sera un jour l'Athènes de l'Amérique du Sud[80]

Puisque les fondements théoriques de la conception classique de l'art grec s'appuyaient sur l'imitation, l'art produit au Chili devait lui aussi aspirer à puiser dans l'héritage des grands maîtres qui avaient défini le beau idéal, les justes proportions, le rôle du dessin et du coloris dans la représentation de la nature. Comme on peut le constater il ne s'agissait pas à ce moment-là d'établir une distinction avec une tradition artistique européenne lointaine, mais au contraire de favoriser un sentiment d'appartenance et de filiation par l'imitation des canons classiques gréco-romains. La canonisation de la Grèce Antique comme modèle à imiter et comme lieu de naissance du grand art se retrouvait également dans les cours dispensés par Hyppolite Taine (1828-1893) à l'Ecole des Beaux Arts de Paris à partir de 1854 : ses cours furent plus tard regroupés et diffusés sous le titre *Philosophie de l'art*[81] et traduit en espagnol par l'artiste et enseignant chilien Pedro Lira (1845-1912) qui en a assuré la diffusion au sein de le nouvelle Académie de Peinture[82].

Si pour Ciccarelli l'art du dessin en Grèce était strictement réservé aux citoyens nobles et de classes moyennes, l'art de la peinture devait aussi l'être au Chili pour une catégorie d'individus éclairés : ils sont ainsi jugés les seuls à pouvoir et à devoir éterniser les modèles classiques pour les générations futures. On voit bien que pour l'artiste, l'aventure de l'histoire de l'art avec ses périodes de gloire et de décadence est tributaire de la lente expansion des peuples civilisés sur les peuples barbares, indigènes et sauvages :

> Panfil, maitre d'Apelle, nous assure qu'on obligea d'abord en Sicyone et ensuite dans toute la Grèce, et principalement à Athènes, que tous les enfants [de parents] nobles apprennent avant tous les autres la *diagraphie*, et que cet art du dessin soit perçu comme le premier de tous les arts libéraux : que celui –ci passe ensuite aux citoyens de la classe moyenne ; mais que les serviteurs soient pour toujours exclus de celui-ci [cet art] par un décret

[80] « *Discurso pronunciado en la inauguración de la academia de pintura por su director D. Alejandro Ciccarelli*», Santiago : Imprenta Chilena, calle de Valdivia, n° 21, mars 1849. [En ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9896.html. Voir le discours complet en annexe 1

[81] TAINE Hyppolite, *Philosophie de l'art : leçons professées à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris : Hachette, 1890. Il y eut au total 5 éditions de 1854 à 1890. La première fut éditée par la librairie Germer Baillière.

[82] TAINE Hyppolite, *Filosofía del arte,* traduction de Pedro Lira, Santiago : Imprenta chilena, 1869. La traduction se basait sur l'édition de 1865.

> perpétuel. Platon lui-même a enseigné le dessin en même temps que la science la plus sublime, et selon Aristote il le faisait pour que la jeunesse soit capable de connaître et de bien juger le beau […] Au temps de la civilisation asiatique ou grecque, pour parler plus proprement, tandis que Troie finissait d'être détruite, ce qui arriva en l'an 1209 avant notre ère, a commencé l'immigration sur le littoral de l'Italie, qui n'était rien de plus à ce moment là qu'une terre vierge comme l'Amérique l'était à l'époque de sa découverte, avec ses immenses forêts habitées par des sauvages et des hommes primitifs. De nombreuses colonies se sont établies, et en peu de temps elles parvinrent à devenir civilisées et florissantes[83]

En 1909 Luis Orrego Luco établit également un parallèle avec ce qui se passait en Amérique du Nord : « c'était nécessaire de construire de toutes pierre une civilisation entière, à la manière des américains du Nord qui ont improvisé une grand ville dans les solitudes sauvages du Far-West[84] ».

Ainsi, derrière l'implantation de cette Académie de Peinture se trouvait l'idée que la nation chilienne en tant que nouvel Etat indépendant avait dorénavant acquis un certain degré de maturité, ce qui lui permettait de s'engager dans une marche vers la modernité propre à toute grande nation puisque l'on considérait à l'époque l'art comme un marqueur de civilisation. Tout comme l'a mentionné Hippolyte Taine dans ses cours de *Philosophie de l'art*[85], l'aristocratie chilienne partage cette certitude que l'art ne nait pas par accident, mais relève bien du degré de mœurs atteint par telle société pour que puisse éclore et s'épanouir une activité artistique digne de ce nom. Par un tour de démonstration, le nouveau directeur de l'Académie de Peinture expliqua comment l'histoire de l'art est d'abord et surtout l'histoire d'une expansion des canons et des modèles repris par les générations d'artistes, et qui se sont propagés par le biais des conquêtes dans les nouvelles villes coloniales depuis l'Italie de l'époque antique jusqu'à aujourd'hui en Europe. Ainsi le Chili n'échapperait pas à la règle en prenant pour modèle la vie artistique et culturelle parisienne[86].

---

[83] CICCARELLI Alejandro, Discurso pronunciado en la inauguración…, *op.cit,*, p.11

[84] ORREGO LUCO Luis, « Antonio Smith », in *Selecta,* N°1, an I, avril 1909, Santiago du chili, p. 15

[85] « Chaque zone à sa culture et sa végétation propres.[…] De même qu'il y a une température physique qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce de plantes ; de même il y a une température morale qui, par ses variations, détermine l'apparition de telle ou telle espèce d'art. […] De même il faut étudier la température morale pour comprendre l'apparition de telle espèce d'art, la sculpture païenne ou la peinture réaliste, l'architecture mystique ou la littérature classique, la musique voluptueuse ou la poésie idéaliste. Les productions de l'esprit humain, comme celles de la nature vivante, ne s'expliquent que par leur milieu » TAINE Hippolyte, *Philosophie de l'art*, *op. cit*, p.10-11

[86] Voici un témoignage du sculpteur chilien José Miguel Blanco, publié en 1885 dans une revue qu'il a fondé : « Paris, *cerveau du monde*, comme le dit Victor Hugo, ou *capital de l'art* comme le dit Albert Wolff brillera à travers les âges futurs par les œuvres de ses peintres, sculpteurs, comme Athènes pour les œuvres d'Apelle et

## *L'Italie et la France : modèles à imiter*

Ainsi ce n'est pas un hasard si la plupart des écrits sur l'art au Chili reviennent sur la figure du peintre français Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870)[87] avant la fondation de la première Académie de Peinture. Pour Ricardo Richon Brunet, professeur à l'Ecole de dessin entre 1903 et 1906 et critique d'art influent, c'est l'arrivée de Raymond Monvoisin qui marqua les balbutiements d'une production artistique digne de ce nom, relevant du bon goût à la française. Celui qu'il nomme le « Messie artistique de l'hémisphère austral » aura eu « la gloire d'avoir été le vrai initiateur des Beaux-Arts et d'avoir laissé une collection de portraits qui, en plus de leur mérite artistique, ont pour les générations futures « l'immense intérêt de perpétuer le souvenir splendide de la brillante aurore d'une étoile solidaire marchand pour se convertir en soleil[88] ». Rares sont les familles aristocratiques au Chili qui ne possédaient pas dans leur salon un portrait peint par l'artiste français : « Il a crée un espace artistique académique, mais entièrement privé et sans la gérance de l'Etat[89] ». La création de l'Académie marqua par la suite cette rupture nécessaire au développement du pays, ce que Ricardo Richon Brunet désignait métaphoriquement comme étant un « grand pas pour sortir des ténèbres du passé[90]». Raymond Monvoisin, ancien élève de l'Académie des Beaux-Arts de Paris et membre de la Villa Médicis de Rome, serait arrivé en 1843 d'Argentine suite à une demande du gouvernement chilien pour s'occuper de la future Académie de Peinture. Mais sur un désaccord économique, Raymond Monvoisin a préféré avoir son propre atelier et laissa la direction de l'Académie de Peinture à Alejandro Ciccarelli[91].

Phidias et Rome pour celles de Michel-Ange et Raphaël. Puisque en Amérique nous sommes si parisiens, que nous nous habillons à la *dernière mode*, nous nous peignons *à la Capoul,* nous buvons du *Champagne* et nous dansons même le *cancan*, rien de plus logique que nous continuons à imiter ce Paris fascinateur dans ses goûts artistiques, dans la protection qu'il accorde au développement de l'art » : BLANCO José Miguel, « El Taller Ilustrado a la prensa », *El Taller Ilustrado periódico artístico i literario*, N°1, an I, p.2 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86389.html

[87] Né à Bordeaux en 1790, il s'installa à Paris dans l'atelier de Guérin. Il fut un membre représentatif de l'école romantique. En 1821, il fut nommé à la pension de l'école de Médicis, et 1822, obtint le fameux prix de Rome. Il reçut la médaille d'or à Paris en 1831 et 1837. Il partit ensuite pour l'Argentine, puis au Chili sur invitation du Consul chilien de Buenos Aires. L'artiste rentra en France en 1858 et continua d'exposer aux Salons de Paris.

[88] RICHON BRUNET Ricardo, « El arte del retrato y su importancia histórica (a propósito del pintor Monvoisin) », *Selecta,* revue mensuelle littéraire et artistique, N°5, an I, août 1909, p. 139. La figure de Monvoisin marquera ainsi le commencement de l'art moderne au Chili. Son rôle de pionnier est mentionné dans le catalogue du Salon National de 1940 : Sociedad Nacional de Bellas Artes (org.) *Salón Nacional 1940*, p.4 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9726.html

[89] RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte. El arte en Chile » in *Selecta,* N°6, an II, septembre 1910, p.223-228 cité p. 225

[90] *Ibidem.*

[91]

Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952) qui avait été commissionné par le gouvernement du Chili en 1901 pour constituer un Musée de Copies, voyait dans l'art, la capacité d'élever l'esprit des hommes et par conséquent d'atteindre une brillante civilisation ; « Le peuple français a un esprit élevé, des aspirations nobles et un caractère heureux, parce que c'est un peuple d'artistes. Son tempérament est raffiné avec les émotions que procure l'art, et son éducation intellectuelle est basée sur la connaissance et le respect des classiques[92]» : selon ses termes, l'art anoblit. Il soutint qu'un pays sans art et un pays sans âme, une terre triste, et que le Chili doit être une terre d'artistes car tous les éléments y sont bel et bien réunis : « nous avons le ciel bleu et diaphane comme le ciel d'Italie, nous avons, dans nos campagnes, des forêts grandioses comme les forêts d'Arcadie ; et quelques-unes de nos femmes ont un profil qui rappelle la beauté grecque ![93] ».

Dans cette conception géographique de l'art, Paris et Rome demeuraient les lieux de consécration par excellence où tout artiste pouvait atteindre la reconnaissance auprès de ses pairs et obtenir une plus grande visibilité auprès d'un public d'amateurs. Ciccarelli dans une lettre au Gouvernement Suprême du Chili avait recommandé de mettre en place un système de bourse calqué sur le modèle du prix de Rome[94] pour envoyer les élèves se perfectionner dans la capitale italienne : ces derniers devaient en retour envoyer un ou deux tableaux par an à l'Ecole des Beaux-Arts. Ce système de bourse d'étude présentait deux avantages :

> L'Académie viendrait compléter la formation artistique des jeunes qui se sont dédiés à une si belle carrière, et le gouvernement serait en possession d'une collection de tableaux, fait par des nationaux et pour ne pas être obligé d'acheter des copies réalisées par des mains mercenaires qui ne relèvent pas toujours les beautés de l'original […] Cette suggestion d'envoyer des pensionnaires à Rome est une tradition de tous les gouvernements d'Europe. J'ai moi même profité de cet avantage, puisque je fut envoyé par le gouvernement de Naples pour étudier cinq ans à Rome[95].

D'autre part, les premiers directeurs de l'Académie de peinture étaient tous des peintres d'origine étrangère contractés directement par le gouvernement du Chili : l'italien Alejandro

[92] MACKENNA SUBERCASEAUX Alberto Mackenna, *Luchas por el arte*, Santiago : imprenta Barcelona, 1915, p. 89-95 cité p. 91
[93] *Ibid*., p. 14
[94] Mis en place sous Louis XIV en 1663.
[95] Cité par ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, « el discurso de Alejandro Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849) », *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano,* N°4, juillet-décembre 2013, p.83 extrait de *Carta de Alejandro Cicarelli al Ministro de Instrucción Pública*. Santiago de Chile, 14 janvier, 1862.

Ciccarelli fut remplacé en 1874 par le peintre allemand Ernst Sigismund Kirchbach (1831-1876) ancien élève de l'Académie des Beaux-Arts de Dresde. Deux ans plus tard, l'artiste italien Giovanni Mochi (1831-1892) connu sous le nom de Juan Mochi prit sa place. Ce dernier avait obtenu diverses distinctions, notamment au fameux salon de Paris. Il avait fait ses études à l'Académie de Florence, dans sa ville natale. Il exerça au sein de l'Ecole des Beaux-Arts du Chili jusqu'en 1884. Le chilien Cosme San Martín (1850-1906) ancien élève de Ciccarelli et de Mochi, marqua la fin de l'enseignement des professeurs étrangers.

Les distinctions et récompenses obtenues dans les capitales artistiques européennes avaient en ce sens une plus grande valeur auprès des membres de la bonne société chilienne que celles attribuées au Chili puisqu'elles permettaient d'attester d'un certain niveau de compétence de la part des artistes chiliens. Dans ce domaine, les comparaisons entre la France et le Chili étaient ainsi fréquentes ; à l'occasion de l'Exposition Universelle de 1889, le critique chilien Vicente Grez (1847-1909) souhaitait informer le public français des avancées du pays dans le domaine artistique :

> Si le progrès du Chili dans la voie de la civilisation est indiscutable depuis quarante ans environ, c'est surtout dans les Beaux-arts que ce mouvement s'est le plus accentué. Le chemin parcouru dans cet espace de temps, si court dans la vie d'une nation, causera l'étonnement de tout observateur attentif. Dans ces dernières années, on a fondé les écoles des Beaux-Arts, ouvert le Musée, institué les expositions périodiques ; l'architecture a été complètement renouvelée ou, pour mieux, dire, créée ; nos peintures et nos sculpteurs on été l'objet de distinctions flatteuses et ont reçu diverses récompenses dans la capitale du monde artistique, Paris. Une bibliothèque d'art est en voie de formation ; un monument s'élève pour les expositions ; des concours se fondent pour encourager les artistes. […] Les palais, les habitations privées, les statues, les bas-reliefs, les tableaux se succèdent dans cette marche progressive vers le beau. Le public, autrefois indifférent, commence à s'intéresser aux questions d'art : il regarde, il commente, il discute et il s'instruit ; son goût se forme, les amateurs éclairés se montrent et avec eux les collections artistiques apparaissent[96]

[96] GREZ Vicente, *Les beaux-arts au Chili. Exposition universelle de Paris 1889, section chilienne*. Paris : ed. A. Roger et F. Chernoviz, imprimerie de Lagny, 1889, p. 1-2. [en ligne] : http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9720.html

A partir de ce moment, les artistes sont mis sur le même piédestal que les militaires puisqu'ils servaient à asseoir le rayonnement de l'Etat chilien sur la scène internationale et ainsi renforcer son attractivité[97].

Mais l'assimilation du modèle des Beaux-Arts et de l'institution muséale traduisent également le malaise d'une classe aristocratique lettrée dont les origines sociales, biologiques et culturelles qu'elle revendique, ne coïncidaient finalement pas avec les frontières du territoire du nouvel Etat. C'est alors toute la culture des peuples originaires qui était par conséquent devenue secondaire au profit du raffinement apporté par les arts académiques, symboles de progrès et de modernité. La mise en place du système artistique académique dans la capitale chilienne est donc à mettre en lien étroit avec la manière dont s'autopercevait une classe dirigeante qui, bien qu'ayant achevé l'indépendance politique du pays, refusait de rompre ses liens avec ce qu'elle considérait être comme sa mère-patrie. Car comme le mentionna le critique Vicente Grez au moment de l'ouverture de l'Exposition Internationale de 1910, « comment n'aurait-t-elle pas d'instinct artistique une race qui descend dans sa plus grande partie de l'Espagne de Vélasquez, de Murillo, de Goya, de Cervantès, de Calderón ?[98]

## *Un champ d'activité sous conditions : races, classes, mœurs*

Comme nous l'avons évoqué, le champ artistique trouvait ses limites dans le corps de la société civilisée et ne pouvait s'étendre au-delà. Dans un article de 1888 intitulé « existe-il un art national au chili ?[99] » les auteurs excluent totalement les peuples originaires de ce domaine d'activité en raison des caractéristiques qu'on leur attribuait et de leur mode de vie **(annexe 2)**: le « fueguino » (habitant de la Terre de Feu) serait «véritablement stupide » alors que l'« araucan » (habitant de la région centrale, autrefois appelée l'Araucania) serait quant à lui « grossier et superstitieux » et « végète dans l'oisiveté, n'habite pas de palais, ne chante pas aryen, n'empoigne pas le burin et ne manie pas la palette [...] la simplicité de sa vie ne requière pas le luxe des habitations, des vêtements et des aliments[100] ». Toutefois, les auteurs

[97] Vincente Grez parle du XVIIème siècle comme le Moyen-Age du Chili, et décrit une société ignorante, superstitieuse et fanatique : « dans aucune place, dans aucune rue ou passage on ne voyait pas un seul monument dédié aux sciences ou aux arts, à l'instruction du peuple » : GREZ Vicente, *La vida santiaguina*, *op. cit*., p.7
[98] RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte. El arte en Chile », *op. cit*., p. 232.
[99] CUETO Enrique et Guzman, « ¿existe el arte nacional en chile? » in *Revista de Artes y Letras*, vol XV, Santiago du Chili, 1889, p 275- 288. Cette revue fondée par Ramón Subercaseaux Vicuña et Juan Agustín Barriga a circulé pendant six ans seulement. Ce fut l'une des premières revues au Chili spécialisée dans ce domaine.
[100] *Ibid.,* p. 286

concluent qu'en raison des vagues successives migratoires[101], il n'y a aucune incompatibilité entre l'épanouissement d'une activité artistique locale et l'état de développement du pays puisque la société chilienne compte de nombreux éléments européens : « la pluralité des origines de notre nation, établit que par notre race nous ne sommes pas inaptes à l'art ni même [inaptes] à le caractériser[102] ».

Le développement des arts dépendait en somme d'une vision essentialiste des populations et les théories qui s'y rapportaient prenaient appui sur la recherche constante d'un ensemble de caractéristiques propres à une région. Pour Vincente Grez le développement des arts dépend de facteurs comme la race, le climat et les mœurs d'une nation :

> Quant à aventurer des présages sur l'avenir de l'Ecole chilienne, nous n'en voyons guère qu'un seul que l'on puisse émettre avec fondement : nous croyons que, tant par les éléments de la race, que par la disposition du sol et du climat, l'art national s'attachera toujours plus à la beauté du coloris et au sentiment du pittoresque qu'à la perfection du dessin et la pureté de la forme[103]

En instaurant une vision très normative de l'art à partir d'un paradigme évolutionniste, cette exclusion des populations considérées comme indigènes se double aussi d'une exclusion sur le plan social :

> Avant tout, il est utile de ne pas oublier qu'au Chili il n'y a que deux classes sociales, et que la première élevée, à part de rares exceptions, ne s'est pas mélangée avec la race indigène : ceci est un fait universellement reconnu. En second lieu, nous ne pouvons pas remettre en doute que, par règle générale, le développement de l'art s'effectue seulement dans la classe aisée, du fait que l'individu nécessiteux du travail journalier pour s'alimenter et alimenter sa famille, n'est pas en condition pour penser à ce qui s'écarte de la satisfaction des premières nécessités de la vie[104]

---

[101] Les auteurs parlent de l'histoire du peuplement de la nation en terme de vagues d'immigrations successives, mais en différenciant les individus en races bien distinctes : « Ce n'est pas non plus acceptable [de dire] que les chiliens sont issus seulement des basques, dans leur plus grand nombre. Quand nous entendions cette assertion lors que la précédente session, nous regardâmes autour de nous et nous vîmes ici des représentants des provinces de Vascongadas, des Asturies et de la Galice, comme des provinces de Castille, León et Arayfón […] ceci ne signifie d'aucune manière que nous oublions l'émigration biscaïenne de la fin du XVIIème siècle et du début du XVIIIème siècle, qui a envahi notre patrie, pour se mélanger avec les rejetons des souches transplantées des autres provinces espagnoles », *ibid.,* p. 285

[102] *Ibid*. p. 286

[103] GREZ Vincente, *Les beaux-arts au Chili. Exposition universelle de Paris 1889, section chilienne*. Paris : ed. A. Roger et F. Chernoviz, imprimerie de Lagny, 1889, p. 77 [en ligne] : http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9720.html

[104] CUETO Enrique et Guzman, « ¿existe el arte nacional en chile? »., *op. cit*., p. 285

Pour les auteurs, l'absence d'une identité artistique est imputable aux sociétés natives de la région qui ne présentaient pas les facultés adéquates pour la diffusion du bon goût et des belles formes comme le justifiait d'ailleurs Vicente Grez dans le catalogue d'exposition destiné au public français : « quant à la sculpture et à la peinture, la race indigène n'avait pas jusqu'alors manifesté une aptitude bien marquée à les cultiver[105] ». C'est pourquoi, malgré les vagues migratoires successives, seul un pouvoir centralisateur fort semblait capable d'apporter une cohésion et une protection pour les œuvres de l'esprit :

> C'est l'endormissement dans lequel l'Espagne a studieusement maintenu ses colonies, et non les races actives et énergiques d'inspiration et de sentiment, desquelles nous sommes issus, qui nous ont rendu paresseux et confiants à tel point, qu'encore, après plus de 80 années de vie indépendante et souveraine, nous sommes habitués à attendre et recevoir tout de la main de l'autorité ; et qui ignore qu'au Chili les premiers gouvernements n'ont pas eu le temps de penser à cultiver l'art, parce que leur tâche fut rude et difficile de rendre indépendant, de constituer et d'organiser le pays ; et que les derniers [gouvernements] ont à peine réussi la leur pour éloigner et exclure l'adversaire de toute participation dans la chose publique […] De ce manque provient aussi le dédain avec lequel est regardé l'artiste et le manque de protection envers les arts nous est si caractéristique. Qui doute qu'au Chili, en dehors de quelques hommes illustres, qui simples amateurs de talent et connaisseurs de l'abnégation des artistes et de ce que coûte leur stimulation, les encouragent et les protègent avec leurs mots et leur argent, la quasi-totalité d'entre nous sommes des hérétiques de l'art ?[106]

Pour le critique Ricardo Richon Brunet, la préservation de la race blanche européenne garantit la reproduction de cette activité à partir du moment où la classe bourgeoise, par le raffinement de son mode de vie, ne peut se passer des productions artistiques académiques. Plus que des objets d'art, les productions académiques sont des marqueurs identitaires importants pour la classe dirigeante car seuls ses membres auraient les facultés nécessaires pour pouvoir jouir de ces réalisations. Il semblait ainsi légitime et naturel d'écarter de cette activité tous les autres membres de la société qui ne rentraient pas dans la catégorie des « descendants » des premiers colons :

> Il faut reconnaître aussi que ceux qui sont arrivés en Amérique avaient autre chose à faire que cultiver les beaux-arts, et pour cette raison, il est tout à fait naturel que leurs descendants immédiats, les premiers représentants de la race sud-américaine actuelle, en ayant perdu toutes les traditions de l'art de

[105] GREZ Vicente, *Les beaux-arts au Chili. Exposition universelle de Paris 1889, section chilienne*, *op. cit*, p. 6
[106] CUETO Enrique et Guzman, « ¿existe el arte nacional en chile? »., *op. cit,* p 282-283

> leurs ancêtres européens, et, de plus, ayant la tâche considérable de coloniser et peupler des territoires immenses, sont restés profondément indifférents à l'art. Mais, quand avec le progrès de la civilisation et le raffinement constant et continu des hautes couches sociales, les préoccupations matérielles de la lutte pour la vie laissèrent place aux aspirations intellectuelles et artistiques. Malgré l'éloignement avec les grands centres artistiques, l'entrave des voies de communication fut résolue d'une manière chaque fois plus brillante, et de l'autre côté les progrès de la navigation ont fait disparaître ou ont du moins ont atténué notablement les inconvénients de la distance : la question des beaux-arts devait se poser. Il était désormais devenu indispensable que ces derniers prennent leur place sur le beau sol de l'Amérique du Sud[107]

C'est pourquoi l'immigration étrangère apparaissait pour l'aristocratie locale comme une nécessité économique mais tout aussi indispensable au développement et l'épanouissement des arts, pourvu qu'elle soit cependant choisie : comme le mentionne l'historien Jean-Pierre Blancpain qui a travaillé sur la question de l'immigration au Chili, en ces années-là, « tous sont persuadés que l'infériorité biologique et culturelle du métis et de l'indien commande l'européanisation rapide du Chili[108] » notamment pour une classe aristocratique mobile qui cherche à cultiver les rapports avec l'Europe et le goût pour les œuvres de l'esprit : « ils sont réceptifs aux formes élevées de la culture du Vieux Monde et soucieux de l'intérêt général dès lors qu'il se confond avec la défense de leurs privilèges de classe[109] ». Benjamín Vicuña Mackenna qui était devenu Intendant de la municipalité de Santiago entre 1872 et 1875, déclara que tous les immigrants peuvent venir, sauf « les races dégénérées d'Asie et d'Afrique, notamment le Chinois et le Nègre[110] ». La sélection des immigrants *fils de l'Europe* est de loin préférable, notamment dans le domaine culturel puisque ces individus ramènent avec eux les us et coutumes de leur patrie d'origine. Dans cette Amérique du Sud présentée comme vierge et paisible selon les termes de Benjamín Vicuña Mackenna, il y règnerait un « lignage » intact où tout est à créer :

---

[107] RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte. El arte en Chile », *op. cit*, p. 223

[108] BLANCPAIN Jean-Pierre, « Intelligentsia nationale et immigration européenne au Chili de l'Indépendance à 1914 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, octobre 1980, ed. PUF-Belin, Paris, p. 575

[109] *Ibid.,* p. 570-571

[110] cité par BLANCPAIN Jean-Pierre, *op. cit*, p. 578 et extrait de VICUÑA MACKENNA Benjamín, *Le Chili considéré sous le rapport de son agriculture et de l'émigration européenne*, Paris : ed. Bouchard Huzard,1855. En 1904, Nicolás Palacios (1858-1927), auteur du livre *la Race Chilienne*, et fondateur d'un mouvement nationaliste, condamne l'assimilation des modèles culturels étrangers : « parlons clair : la race chilienne ne doit pas mêler son sang à la latine, encore moins à l'africaine… Pour récupérer ses droits sur sa propre terre, il est impensable qu'elle soit obligée de s'abâtardir avec les Nègres » : PALACIOS Nicolás, *Raza chilena. Libro escrito por un chileno y para los chilenos*, Santiago : ed. Chilena [deuxième édition], 1918, p. 164

> Vous y trouverez des races paisibles, capables de bien des vertus et moins troublées de la soif d'or, qui dévore d'autres nations. Vous n'y trouverez pas de grands monuments, des arts ou de l'histoire ; c'est à vous de les former. […] Le climat du Chili est aussi le plus conforme à la nature des races européennes. […] On dirait une petite Europe, cette bande étroite de vallées et montagnes où l'Italien et l'Ecossais, le Français et l'Allemand retrouveront le climat et les productions de leur patrie. Encore vous n'avez pas au Chili cette pitoyable institution sociale, l'esclavage : vous n'avez pas même des hommes de couleur, mais une race unie et homogène dont le contact ne tachera pas le sang de vos enfants. Au contraire, les naturalistes ont observé que c'est sous le ciel du Chili que la race européenne s'est conservée pure et même améliorée, si tant s'en faut[111]

Jean-Pierre Blancpain rappelle qu'ici aussi comme dans d'autres régions du monde, la langue de la culture était le français et que naturellement, l'influence de la France en matière culturelle aboutit à une production artistique officielle, convenue et conventionnelle : « l'art chilien fait figure de province ou d'annexe de l'art académique français[112] ». Selon sa formule, l'artiste de profession n'est pas moins perçu à ce moment-là comme un « peintre des industriels et industriel de la peinture » puisqu'il est amené à produire une galerie de portraits de notables chiliens.

## Le système académique comme norme

A partir du moment où le système académique constituait la norme, la production artistique ne pouvait pas tellement s'éloigner des enseignements que promulguait les Beaux-Arts. L'école chilienne n'est pas seulement le produit du système des Beaux-Arts mais aussi et surtout la seule lecture possible de la production artistique visuelle : comme le fait remarquer le Consul Belge au Chili Edouard Sève, « l'artiste est un type nouveau au Chili[113]», ou plutôt méconnu jusqu'à peu du paysage social et culturel du pays. Petit à petit, le terme d'école chilienne va faire son apparition dans les relations avec l'Europe et participa au processus de singularisation de la production artistique nationale.

---

[111] VICUÑA MACKENNA Benjamín, *Le Chili sous le rapport de son agriculture et de l'émigration européenne*, Paris : ed. Bouchard Huzard, 1855, p. VI-IX. [en ligne] https://archive.org/stream/DELTA54011RES/BSG_DELTA54011RES#page/n7/mode/2up

[112] BLANCPAIN Jean-Pierre, « Intelligentsia nationale et immigration européenne au Chili de l'Indépendance à 1914 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, *op.cit.* p. 598

[113] SEVE Edouardo, *Le Chili tel qu'il est,* tome 1er, Santiago : imprimerie du Mercurio, 1876, p. VIII

## *La constitution d'un patrimoine commun*

Au sein de cette nouvelle Académie de Peinture, la première année de formation comprenait l'enseignement élémentaire du dessin et se subdivisait en trois sections : l'étude du visage et des têtes humaines, l'étude des mains et des pieds et enfin l'étude du corps. La deuxième classe invitait les élèves à l'imitation des reliefs et des statues. Et enfin, la troisième classe dispensait des cours de composition, et d'imitation à partir de modèles vivants, avec des cours d'anatomie pratique et de peinture. Cette formation était ouverte à des étudiants âgés de 11 à 22 ans mais les élèves devaient au préalable présenter un certificat de bonne conduite délivré par « des personnes respectables », obtenir l'accord du ministère, et devaient compléter leur formation hors de l'académie par des cours de grammaire espagnole, de géométrie et d'histoire : ces derniers ne pouvaient passer en classe supérieure sans satisfaire ces requis. De plus, pour passer en deuxième classe, les étudiants devaient obligatoirement connaître la mythologie, mais surtout les noms et les attributs des divinités grecques et des statues étudiées. Enfin, pour accéder en dernière année de formation, les élèves devaient suivre en parallèle un cours complet de littérature, de rhétorique et de philosophie. Ils devaient également connaître les cinq ordres de l'architecture (le dorique, l'ionique, le corinthien, le toscan et le composite) et le dessin de paysage pour composer les fonds des tableaux. Un concours était organisé tous les six mois pour récompenser le meilleur dessinateur[114]. Enfin, selon le chapitre III article 7 du règlement de l'Académie de Peinture de 1849, les élèves avait le droit de se présenter au concours de Rome qu'avait mis en place le gouvernement pour que les plus talentueux puissent achever leur formation dans les foyers artistiques majeurs[115].

Comme on peut le voir, la formation comprenait un apprentissage technique basé sur l'imitation et la juste représentation, ainsi qu'une formation indispensable aux « humanités ». Cet enseignement présentait des similitudes avec les autres académies des Beaux-Arts de pays européens : elles partageaient toutes une même vision cyclique de l'art avec des phases de maturation et de décadence, et s'appuyaient constamment sur les modèles grecs. Le sculpteur

[114] SANFUENTES Salvador, « Primera seccion, decretos del gobierno, 1. Reglamento de la academia de Pintura, Santiago, le 4 janvier 1849 » in : *Annales de la Universidad de Chile, correspondientes al año de 1849,* p.4-7. [en ligne] http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewPDFInterstitial/1816/1719

[115] ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, CORTÉS LÓPEZ Claudio, MADRID LETELIER Alberto, « Institucionalidad y canon estético : las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario » in *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N°47, 2016, p.39-56 [en ligne] http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/5422/5083

italien Alejandro Rossi[116] qui envoya nombre de ses oeuvres pour l'Exposition Universelle de 1875, affirme qu'il s'agit là d'œuvres intemporelles et universelles « pour servir de modèle et nous remplir d'admiration[117] » :

> Ces œuvres, qui font l'orgueil et la richesse des musées européens, principalement de Florence et de Rome, constituent le style véritablement *classique* de l'antiquité. Ces dieux en marbres de la Grèce et de l'art, attirent les artistes du monde entier et leur servent de perpétuel enseignement[118]

Pour l'artiste, l'idéal de beauté aurait disparu avec la décadence de l'empire romain et il a fallu attendre la Renaissance pour qu'apparaissent des personnalités comme Cimabue, Giotto, le Pérugin, le Corrège, Raphaël, Michel-Ange, Léonard de Vinci puis Vélasquez qui ont pu atteindre un niveau d'excellence similaire ; le sculpteur cite entre autres Rembrandt, Murillo, Van Dyck. Ce n'est qu'à la fin du XVIIIème siècle au moment du fleurissement de nouvelles écoles qu'apparaissent des artistes de renommée comme David, Vernet, Poussin, Ingres, Bartollini, Benzoni etc : « ils ont donné la deuxième norme aux artistes et aujourd'hui on les étudie avec beaucoup d'attention et de respect, comme les classiques anciens[119] ». Le corpus d'enseignement ne changea pas jusqu'au début du XXème siècle. En 1902, l'Académie des Beaux-Arts sous la tutelle de l'Université du Chili[120] ouvre ses portes avec de nouveaux cours, dont un sur l'esthétique et l'histoire de l'art. Les enseignements sont les suivants[121] :

- Peinture et dessin d'après nature
- Dessins de bustes et statues antiques
- Dessin élémentaire de lithographie

---

[116] Né à Lauzanne, Alejandro Rossi est passé par l'Académie des Beaux-Arts de Brera à Milan. Durant sa carrière, le sculpteur a cherché à populariser l'art : entre 1848 et 1868 il a publié plusieurs traités de dessin ornemental et a fait une série d'exposition de sculptures. En tant que membre actif, il reçu la distinction de l'Ordre de la Couronne d'Italie : V.A.M « el señor Alejandro Rossi », *Correo de la exposición*, N°7, an I, 14 novembre 1875, Santiago, p.99-101. Dans son article dans le numéro 6 du *Correo de la Exposición*, l'artiste nous livre une vision de ce qui pourrait caractériser chaque école à partir d'une refonte des sujets, sans pour autant remettre en questions les règles et les normes dispensées par le corpus académique : « les hommes d'aujourd'hui veulent appliquer le style antique aux œuvres dont les sujets appartiennent à l'âge moderne » : in ROSSI Alejandro, « Bellas Artes » in *Correo de la Exposición*, N°6, an I, 6 novembre 1875, p.82-83

[117] *Ibid.,* p.82

[118] I*bid.,* p.83

[119] *Ibidem*

[120] Par un décret du 3 août 1858, l'Académie de Peinture se transforme en Académie des Beaux-Arts et passe sous la tutelle de l'Université du Chili. La formation se décline en trois sections distinctes : 1/ Peinture et dessin naturel 2/Architecture 3/Sculpture. Ce décret visait à uniformiser les études artistiques. Il y avait désormais deux concours par an, des prix et des bourses d'études pour les artistes ayant obtenu au moins trois distinctions. Enfin, ce régime permettait de faire de cette institution un établissement d'instruction supérieure : voir ARIAS Virginio, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes, presentada al consejo de instrucción publica con motivo de la celebración del aniversario secular de la Independencia*, Santiago: Imprenta Cervantes, 1910, p.5-6 [en ligne] http://www.mnba.cl/617/articles-9351_archivo_01.pdf

[121] RODRIGUEZ MENDOZA Emilio, « la Escuela de Bellas Artes de Santiago » in : *Anales de la Universidad de Chile*, tome 106,1904, p. 719-733

- Sculpture et statuaire
- Architecture
- Géométrie descriptive, perspective et tracée des ombres
- Anatomie des formes
- Esthétique et histoire de l'art
- Classe de dessin sur bois (a fonctionné seulement en octobre 1902)
- Sculpture et dessin ornemental (fonctionne dès novembre 1903)

Une formation à l'histoire générale et la mythologie ouvrit en 1906. En 1908, une chaire destinée à la pratique du marbre et de la pierre vit le jour, et une autre pour le dessin d'après nature comprenant une formation sur le coloris et la composition. Le but était le même : « donner une éducation appliquée au terrain, aussi féconde que l'Allemagne, la France, l'Italie et l'Autriche, de l'industrie artistique »[122].

## *La fonction pédagogique des expositions internationales*

Avant que ne se mettent en place les premières expositions permanentes de peintures et de sculptures au musée des Beaux-arts, le Chili organisa une première Exposition Internationale à Santiago du 16 septembre 1875 au 16 janvier 1876[123] dans lequel l'industrie, les Beaux-Arts et la statuaire italienne étaient à l'honneur[124]. Une vingtaine de pays dont l'Allemagne, l'Angleterre, la Belgique, le Brésil, la France, les Etats-Unis, l'Italie et les républiques de l'Amérique centrale et méridionale ont répondu à l'appel lancé par Rafael Larrain Moxó. Ce sont les agents consulaires et diplomates qui s'occupèrent de diffuser et de coordonner l'envoi des œuvres des pays invités : Monsieur E. Muzard était en charge de la commission française. Maximiano Errázuriz, collectionneur chilien de renom, fut nommé

[122] *Ibid.,* p. 731

[123] Initialement prévue jusqu'au 21 décembre 1875, l'exposition se prolongea jusqu'au 16 janvier 1876. Cet événement eut lieu au parc de la Quinta Normal, premier parc fondé en 1841 par Claudio Gay (sous la présidence de Manuel Bulnes) et pris en charge par la Société Nationale d'Agriculture. Cette zone aménagée de 36 hectares était un centre de formation et d'expérimentations agricoles et abritait l'Ecole Normale Supérieure d'Agriculture.

[124] Dans le prospectus destiné à informer le public français sur cette exposition, mais aussi à encourager l'envoi d'œuvres, d'objets manufacturés, de plans d'édifice, d'ornementations, de décoration d'édifices, d'ouvrages d'ébénisterie ou de tapisseries, d'épreuves lithographiques, il est fait mention que « l'exposition qui se prépare pour 1875 donnera une puissante impulsion au progrès du pays, et élargira les relations politiques et commerciales qu'il cultive avec les peuples civilisés de la terre », *Exposition Internationale du Chili de 1875*, Paris : Imprimerie S. Raçon, 1874, p. 5 [en ligne] : Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9667205v/f11.item.r=santiago%20du%20chili.zoom

président de la section des Beaux-Arts[125]. Enfin Edouard Sève alors Consul Général de Belgique au Chili, fut nommé président du Comité des Commissions étrangères et de la Commission Belge pour l'organisation de cet événement.

Les œuvres étaient sélectionnées dans les écoles des Beaux-Arts de chaque pays ce qui contribuait à perpétuer les normes et les canons de l'art tel qu'il devait être produit, identifié et reconnu comme tel à cette époque. Par exemple un grand nombre de sculptures et de peintures de la section italienne provenait des collections de l'Ecole des Beaux-Arts de Milan[126]. L'Etat avait acquis deux sculptures, une d'un David et une de Socrate qui décorèrent l'un des vestibules du Congrès : les acquisitions de l'Etat en matière artistique portaient avant tout sur des productions néoclassiques dont les journaux diffusaient alors les canons en vigueur. On peut voir comment la sphère politique est à ce moment-là très imbriquée au champ artistique en voie d'autonomisation, mais dont la mission première reste de servir l'image de la nation en puisant dans les meilleurs éléments des productions artistiques des nations d'Europe. Pour cette exposition, le Chili souhaitait aussi importer des plans pouvant servir de patrons et de modèles-types pour embellir les édifices publics et indirectement, former le goût du grand public.

Suite à cette première Exposition Internationale, l'Académie des Beaux-Arts du Chili avait tenté de mettre en place des expositions annuelles, ouvertes à tous les artistes nationaux ou étrangers avec un règlement édicté en 1887. Les expositions, sur le modèle des Salons de Paris, devaient avoir lieu tous les 15 novembre de chaque année. Mais l'attribution des prix séparait clairement les artistes selon leurs parcours de formation afin de ne pas mettre en compétition les œuvres d'un artiste ayant séjourné en Europe, avec celles d'un artiste ayant fait sa formation exclusivement au Chili avec le peu de moyens dont il disposait par rapport aux artistes boursiers ou pensionnaires. L'article 19 du règlement assigne les prix suivant une division en trois groupes[127] :

- 1er groupe : les artistes nationaux ou étrangers qui résident dans le pays et ayant fait leur études en Europe.
- 2ème groupe : les artistes chiliens résidant actuellement en Europe.

[125] Des propos élogieux se retrouvent dans les publications autour de cette première exposition universelle : « Monsieur ERRAZURIZ a su grouper avec goût parfait un ensemble majestueux de vrais chefs-d'œuvre venus d'Italie, de France, et de Belgique, autour desquels gravitent des œuvres intéressantes de l'art national » : voir « l'exposition de Santiago à vol d'oiseau » *Correo de la exposición*, An I, N°2, Santiago du Chili, 2 octobre 1875, p. 10
[126] *Ibid.,* p. 24
[127] « Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes » in *Revista de Bellas Artes*, N°1, an I, octobre 1889, Santiago du Chili, p.9-12

- 3ème groupe : les artistes nationaux et/ou étrangers résidant au Chili et qui ont fait leur études au Chili.

Enfin la présence du Chili lors de l'Exposition Universelle de Paris de 1889 permettait à la nation de s'attribuer une image moderne et attractive[128]. Comme le souligne Carmen Norambuena Carrasco [129], derrière la participation du Chili à ces manifestations internationales, se cache en filigrane une profonde théorie de la dépendance et qui explique pourquoi la nation chilienne éprouve le besoin de se mettre sans cesse en relation avec les pays qu'elle considère comme les plus avancées puisque la nation s'autoperçoit à ce moment-là comme une périphérie de l'Europe, mais pas encore tout à fait développée.

## Conclusion de chapitre

Comme on a pu le voir, l'implantation d'une activité artistique pérenne calquée sur le modèle européen relevait d'un projet politique d'Etat. La consécration des écoles artistiques historiques et leur valorisation par les pays du Vieux Continent conduit à la réplique d'institutions dédiées à cette activité dans le nouvel Etat indépendant chilien. Ce phénomène n'est pas sans rappeler la situation artistique de la France au XVIIème siècle[130]. Si le système académique n'est pas à l'origine d'une activité artistique au Chili, il a néanmoins contribué à lui conférer une historiographie propre, rythmée par les salons annuels, expositions internationales et plus tard les expositions des musées. Cette nouvelle géographie des échanges artistiques a permis d'uniformiser une certaine manière de penser, de produire et de diffuser l'art à travers l'institution académique corrélée à l'institution muséale.

Mais la stricte délimitation du corpus d'enseignement artistique excluait une grandes partie de la population de cette activité sur la base de prérequis et de conceptions biologiques : les théories racistes et la notion de classe sociale ont conduit certains auteurs à devoir justifier le « retard » du Chili en matière artistique, mais surtout à affirmer que l'ensemble de la

[128] NORAMBUENA CARRASCO Carmen, « Imagen de América latina en la exposición universal de París de 1889 », *Dimensión histórica de Chile; Imaginario y memoria histórica,* N°17-18, 2002, ed. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, p 87-121 [en ligne ] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-61939.html

[129] *Ibid*., p. 101

[130] A l'époque où le prestige de l'art italien faisait autorité, la création de l'Académie de France à Rome par Colbert, devait servir à parfaire la formation des artistes issus de l'académie parisienne. Ces séjours d'apprentissage leur permettaient ainsi de copier les œuvres les plus incontournables de la capitale italienne : ici aussi, le système académique comme le constate Nathalie Heinich, avait contribué à redéfinir la géographie des échanges entre les pôles artistiques : HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : ed. de Minuit, 1993

population ne partage pas les mêmes facultés pour s'adonner à ce type d'activité. L'art, trop éloigné des nécessités premières de la vie, serait donc superflu pour la classe ouvrière et les populations vernaculaires – quand bien même cette activité apparaissait comme indispensable pour tous pays civilisés et dits modernes. La culture « humaniste » qui sous-tend l'enseignement des Beaux-Arts la réserve à une classe sociale cultivée et cultivant le goût pour les belles choses et à même d'en apprécier la finesse.

Cette conception autotélique de l'art n'a fait que renforcer au final le clivage socio-spatial entre les habitants de la capitale ne partageant pas le même espace géographique, symbolique et culturel. On retrouve ici tous les éléments de ce qu'Etienne Balibar nomme un racisme intérieur « dirigé contre une population minorisée dans l'espace national »[131]. Ce parti pris empêche dès lors de faire coïncider l'espace artistique national avec les frontières géographiques du pays.

Concernant les circulations et échanges si souvent évoquées, ont peut constater deux phénomènes bien distincts : les artistes-enseignants venus au Chili ont rapporté avec eux des œuvres, des modèles, et diffusé l'enseignement qu'ils avaient eux-mêmes reçu dans les académies. Les élèves qu'ils ont formé allaient ensuite parfaire leurs formations en Europe, dont ils ne revenaient que rarement mais envoyaient des œuvres marquées par les courants artistiques de l'époque : il s'agit bel et bien de flux le plus souvent à sens unique, ce qui a contribué à consolider l'attrait pour les grandes villes européennes. Celles-ci présentaient plusieurs avantages : elles abritaient à la fois les œuvres du passé que ce soit dans l'espace public ou dans les musées, et concentraient un nombre important d'artistes. Un public d'amateurs était déjà constitué et très actif, contrairement à la situation du Chili à cette époque. Au début du XXème siècle, les débats sur ce que pourrait être un art populaire capable à la fois de s'adresser à l'ensemble de la population et de permettre aux artistes chiliens d'acquérir une forme de reconnaissance locale en dehors des capitales européennes, apparaissent alors comme la conséquence de ce système de production qui ne peut fonctionner que sur un réseau internationaliste autour d'une vision autotélique de l'art. Comment dès lors redéfinir un nouveau champ de compétence qui puisse profiter à l'ensemble de la société et non plus à une minorité d'individus ?

[131] BALIBAR Etienne, « Racisme et nationalisme » in BALIBAR Etienne, WALLERSTEIN Immanuel, *Race, Nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris : La Découverte, 2016 [1ère édition 1988] p. 54-92, cité p. 56. L'auteur rappelle que le racisme est un produit historique et culturel, résultant de rapports sociaux et qui passe la plupart du temps par des opérations de classification, de hiérarchisation et de naturalisation en s'appuyant sur des universaux anthropologiques.

# Chapitre II : décloisonner l'activité artistique (1910-1950)

Au début du XXème siècle le champ artistique est en crise : le manque d'enseignants, de débouchés professionnels et d'un public amateur oblige les acteurs politiques à tenir compte de l'environnement social et culturel dans lequel s'inscrit la production artistique chilienne. Le gouvernement lance en 1900 un appel à projet pour la construction d'un nouveau Palais des Beaux-Arts qui devait réunir à la fois les formations artistiques et les collections nationales. Pour le sculpteur Virginio Arias (1855-1941)[132] alors directeur de l'Académie des Beaux-Arts, la construction de cet édifice était d'une nécessité vitale : 250 000 pesos avaient été alloués pour un projet qui est revenu au total à deux millions de pesos. Le directeur de l'école avait affirmé que cela est peu « quand on considère les grandes sommes d'argent que quasiment toutes les nations allouent constamment pour la diffusion de l'art dans ses plus hautes manifestations, pour ouvrir ainsi des sources de revenus et de travail à ceux qui pratiquent la peinture, la sculpture, l'architecture et ses dérivées[133] ». Il s'agissait en ces temps-là, non plus de rattraper un retard, mais de maintenir coûte que coûte un champ d'activité laissé à l'abandon.

On voit également surgir la première formulation critique et collective sur l'inadaptabilité des structures de formation et de diffusion artistique avec le *Manifeste des artistes Indépendants* de 1930. Dans ce contexte propice aux remaniements, la formation à la peinture murale fit son apparition au sein de la Faculté des Beaux-Arts. Cette pratique fut enseignée d'abord par Laureano Manuel Ladrón de Guevara (1889-1968) : l'artiste voyait dans ce médium non pas un outil révolutionnaire, mais la possibilité de proposer d'autres perspectives pour des artistes plasticiens afin qu'ils puissent exercer leur savoir-faire en dehors de la toile et au sein du pays. Pour autant, sa conception de la peinture murale se limitait à la décoration de bâtiments publics ou privés et rejoignait en ce sens le désir d'un « art pour tous » que prônait au même moment José Perotti, directeur de l'Ecole d'Art Appliqué.

---

[132] Ancien élève de Nicanor Plaza, ce dernier l'emmena avec lui à Paris en 1975 : il intégra par la suite l'Académie des Beaux-Arts de Paris. De retour au Chili en 1890, il reçut de nombreuses distinctions et fut chargé par le gouvernement de faire une étude sur l'organisation des écoles des Beaux-Arts en Europe. A son retour en 1900, il prend la direction de l'Ecole des Beaux-Arts : il n'y avait alors que deux professeurs et un assistant. Le gouvernement le renvoie en 1911 pour un travail d'étude. Il devint membre honoraire de la société des Beaux-Arts entre 1938 et 1940.

[133] ARIAS Virginio, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, op. cit.,* p. 31-32.

## Centralisation de l'activité artistique

### *L'implantation du Palais des Beaux-Arts*

Dans un article de 1910 sur l'art au Chili, le critique et artiste Ricardo Richon Brunet déplore la situation délicate des beaux-arts qui a conduit à une forme de « vide » artistique pendant plusieurs années, par le manque de circularité des artistes :

> Tous ces artistes, admirablement bien dotés, profitent de leur séjour en Europe pour eux-mêmes, pour l'art en général et pour la bonne renommée intellectuelle du Chili ; mais ils ne reviennent pas, ils ne rentrent pas pour greffer au Chili un peu de la sève fraîche et vigoureuse qu'ils ont acquis là-bas ; ce n'est pas un hasard, si durant plusieurs années, se soit produit comme une espèce de stagnation dans l'évolution artistique chilienne ; les meilleurs éléments allaient chercher des idéaux nouveaux et des formules nouvelles… et ne rentraient plus ! Les tempéraments et les formules restèrent là-bas. Malgré ça, des manifestations très intéressantes se produisent ici, comme des tentatives pour secouer les vieilles dominations, pour rompre les anciens moules[134]

Le Palais des Beaux-Arts[135], véritable « temple de l'art » **(annexe 3)** avait été construit par Emile Jequier[136] (1866-1949) entre 1905 et 1910 près du fleuve Mapocho, dans un espace central. Il fut inauguré le 21 septembre 1910 à l'occasion du Centenaire de l'Indépendance du Chili et abritait une seconde Exposition Internationale de grande ampleur. Son implantation achève une géographie artistique sur un modèle centripède non loin du cœur historique de la ville, des administrations et des universités. Conçu pour un public cultivé, ce temple devait certes servir à répandre la culture artistique au sein du pays mais surtout à épater les visiteurs étrangers. Le nouveau bâtiment est stratégiquement situé à proximité des centres d'éducation,

---

[134] RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte. El arte en Chile » in *Selecta,* N°6, an II, septembre 1910, Santiago, p. 223-226 cité p. 227

[135] L'état lança un concours en 1901 pour la construction du bâtiment. L'architecte belge Emile Jéquier remporta le concours et les travaux s'étalèrent entre 1905 et 1910. Les plans du bâtiment avait été conçu sur le modèle du Petit Palais de Paris et comportait des éléments de l'art nouveau. Les ornementations sur les frises extérieures de l'édifice comprenaient 20 médaillons qui représentaient des grandes figures de l'art comme Phidias, Praxitèle, Bramante, Viollet-le-Duc, et Rembrandt. La coupole de verre, fut réalisée en Belgique par la Compagnie Centrale de Construction de Haine-Saint-Pierre et transportée par bateau en 1907. L'endroit prévu pour l'édification du musée venait d'être réaménagé en Parc Forestier (Parque Forestal) conçu par le paysagiste Georges Henri Dubois, ancien élève de l'Ecole de Jardinerie de Versailles. Source : site internet de la Direction des Bibliothèques, Archives et Musées (Dibam) du Chili [en ligne] http://www.mnba.cl/617/w3-propertyvalue-38955.html

[136] Architecte franco-chilien, son père Henri Jequier était ingénieur de l'Ecole Central de Paris. En 1870, Emile Jequier part en France avec sa famille et fait ses études à l'Ecole Spéciale d'Architecture. Il fut ensuite élève à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris où il travailla pendant trois ans dans l'atelier de Paul Blondel. Il rentra à Santiago en 1891 après avoir été contracté par le gouvernement chilien.

des universités et des lieux de loisirs et de détente comme le Parque Forestal ; ce point avait été souligné dans le paragraphe 2 du concours d'architecture[137] et se retrouvait aussi dans une lettre d'Alberto Mackenna Subercaseaux envoyée de Florence le 9 janvier 1901 et adressée au Ministre de l'Instruction Publique :

> Il nous faut penser maintenant que tous ces illustres représentants de l'art ne peuvent pas être placés dans ce Parthénon miniature, qui, en guise de musée, se situe dans un coin à part de la Quinta Normal. Que diront nos invités de notre galanterie et de notre culture, si on les reléguait avec mépris dans ce site obscur, abandonné, où personne n'irait le visiter ! C'est nécessaire de leur trouver un lieu central et confortable, dans lequel tout le monde pourrait aller facilement et où les œuvres d'art auraient tout l'espace, toute la lumière, tout l'environnement qu'elles requièrent […] pour réaliser cette éducation dans l'esprit du public – et spécialement d'un public comme le nôtre, absolument étranger aux manifestations de l'art et encore récalcitrant pour l'admettre – il est doublement nécessaire de lui offrir les meilleures facilités pour qu'il puisse y avoir communication directement par la vue quotidienne avec les œuvres maitresses [138]

Il rajoute que tous les pays civilisés dépensent des sommes énormes pour la construction de ces édifices car c'est le moyen le plus efficace « d'éduquer » et « de civiliser » la population[139]. Les collections du musée nationale[140] devaient servir de fonds à d'autres musées de province, pour favoriser une éducation sociale et culturelle. Dans une vision positiviste de l'art, Enrique Cousiño souligne les « grands bénéfices que ces édifices apportent pour la culture et l'éducation sociale[141]».

Ricardo Richon Brunet voit dans les musées, la capacité de « démocratiser[142] » l'art afin de le rendre accessible au plus grand nombre, dépassant la logique de la collection privée qui ne

---

[137] Programme pour le concours d'architecture reproduit dans ARIAS Virginio, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile, op. cit,* p. 26-31

[138] MACKENNA SUBERCASEAUX Alberto, « El futuro Palacio de Bellas Artes » in *Luchas por el arte*, *op. cit.,* p.16-18

[139] *Ibid,* p. 21

[140] En août 1911, le musée compta pas moins de 650 pièces : 500 peintures allant du XVème au XIXème siècle, 147 sculptures dont une douzaine étaient des originaux d'influence française et le reste se composait des copies d'œuvres européennes.

[141] MONTT Benjamin, « Las instalaciones del museo i escuela de Bellas Artes », *Anales de l'Universidad de Chile*, tome 129, Juillet-décembre 1911, Santiago, p. 1298. Enrique Cousiño dans son discours d'inauguration atteste qu'à travers l'ouverture d'un bâtiment dédié à la contemplation et à la production artistique, le pays fait effectivement partie des nations civilisées de l'époque.

[142] A notre connaissance, ce terme fut employé pour la première fois par Ricardo Richon Brunet dans son article sur les galeries artistiques dans la revue *Selecta* : RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte, las galerías artísticas particulares », *Selecta,* N°5, an III, août 1911, Santiago, p. 141-145. Pour autant la démocratisation de l'art qu'il évoque s'apparente à un déplacement des œuvres de la sphère privée à la sphère

profite qu'aux propriétaires et à leur entourage. C'est pourquoi selon lui le public devrait regarder avec sympathie la formation des galeries particulières, car elles assurent la présence dans le pays d'œuvres d'art qui finissent par composer les collections des musées nationaux :

> Depuis alors, dans les temps modernes, les Musées ne sont pas seulement l'amplification ou, mieux encore, la démocratisation des anciennes galeries des princes et des grands seigneurs. L'admirable Musée de Madrid, entre autre, est, quasi intégralement composé de la collection ou de la galerie formée par les Felipes et on dit que Velasquez pris part à la participation principale dans la formation de cette collection sans précédent[143]

## Une formation pour la classe ouvrière : les Arts Appliqués

Mais ces remaniements ne s'adressaient qu'à une infime partie de la population. En 1901, un article sur « L'utilité d'un musée d'art industriel » publié dans la *Revista de Chile* par Alberto Mackenna Subercaseaux[144] souligne les visées lucratives et commerciales d'une formation aux arts appliqués. Si les ouvriers et les artisans ne manquaient pas, c'est l'absence de modèles qui leur faisaient défaut. L'auteur signale que des pays comme l'Angleterre, la France, l'Allemagne ou l'Italie avaient mis en place des cours publics d'arts plastiques le soir expressément pour la classe ouvrière. Ces cours ont joué un rôle considérable dans le progrès industriel car ils inculquaient certains principes et des bases scientifiques aux ouvriers :

> Jusqu'à aujourd'hui l'art était considéré comme un élément de pure décoration et de fantaisie : quelque chose qui sert seulement pour distraire le regard sans comprendre la portée qu'il a dans le progrès industriel d'un peuple. Cette ignorance ne peut pas se prolonger plus longtemps sans qu'elle cause un préjudice à notre développement économique. Si nous ne pouvons pas cultiver encore l'art pour l'art, nous le cultiverons au moins comme un auxiliaire du progrès industriel. La chose primordiale dans un peuple sont les éléments de vie et de richesse : quand ils ont été bien atteint, le grand art doit venir – l'art pictural et la sculpture – pour idéaliser la vie et anoblir les sentiments[145]

---

publique. Les œuvres étant désormais disposées dans une institution étatique, elles ont désormais la possibilité d'être, en théorie, plus accessibles et visibles par un large public.

[143] RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte, las galerías artísticas particulares »,*op. cit*, p. 141

[144] Article reproduit dans : MACKENNA SUBERCASEAUX Alberto, « Utilidad de un museo del arte industrial » in *Luchas por el arte*, imprenta Barcelona, Santiago, 1915, p. 23- 36

[145] *Ibid*, p. 35-36

Le Gouvernement Suprême décida ainsi de créer en 1905 une nouvelle section annexe de l'Ecole des Beaux-Arts intitulée «Art appliqué à l'Industrie » (Arte Applicado a la Industria) et destinée explicitement aux ouvriers. Cette section fut dirigée par Manuel Rodriguez Mendoza. Cependant ce dernier souhaitait ouvrir un local indépendant, appelé l'Ecole des Arts Décoratifs. Cette formation, dispensée pendant un temps dans une maison louée rue Nataniel, ne répondait pas aux contraintes horaires des ouvriers et cette section finit pas être rattachée à l'Ecole des Beaux-Arts en 1908 sous le nom d' *Ecole Nocturne* après que les plages horaires aient été aménagées : cette mesure permit d'accroitre le nombre d'élèves au point qu'une première exposition des arts décoratifs fut organisée en 1910.

En 1911, la formation prend finalement le nom d'« Art appliqué à l'Industrie ». Le programme ne requiert pas autant de prérequis que la filière classique des Beaux-Arts et les cours se répartissent de la manière suivante :

- Cours de dessin ornemental et peinture décorative
- Sculpture sur bois décorative (tallada en madera)
- Sculpture ornemental et décorative
- Classe d'ébauche et de pratique
- Fonte de bronze[146]

Une fois de plus, le gouvernement va contracter des professeurs étrangers via son réseau de consuls pour dispenser les cours de cette nouvelle formation[147]. Mais en 1928, un décret de Pablo Ramírez, Ministre des Finances Publiques, conduit à la fermeture de l'Académie des Beaux-Arts et de la formation aux Arts Appliqués. Un groupe de trente artistes est envoyé en Europe pour se perfectionner et s'initier aux nouvelles techniques modernes : arts graphiques, lithographie, publicité, etc. avec la promesse d'être réincorporé postérieurement à la nouvelle Ecole des Arts Appliqués. Laureano Guevara, Isaías Cabezón et Graciela Aranis choisissent d'approfondir la peinture murale. Suite à de nombreuses réformes, l'Académie des Beaux-Arts a réouvert ses portes en 1931 et fut cette fois-ci incorporée à la Faculté des Arts de l'Université du Chili fondée officiellement en 1929.

Ces restructurations devaient ainsi centraliser les formations artistiques (musique, cinéma, théâtre, Beaux-Arts), dispenser des cours d'histoire et de théories de l'art et prendre en charge

[146] Programme reproduit dans ARIAS Virginio, *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Santiago de Chile*, *ibid*. p. 37-40.
[147] En 1910, le Gouvernement Suprême renouvelle le contrat pour une durée de quatre ans d'Antonio Campins pour le cours de fonte de bronze ; Balmero Cabré Maclié pour la pratique de modulation sur marbre et pierre ; Juan Plá pour le cours de sculpture sur bois et Antonio Coll y Pi pour le cours de dessin ornemental et de peinture décorative.

la diffusion des productions artistiques nationales et internationales et la formation des artistes ainsi que leur insertion dans les instituts d'enseignement secondaire et primaire. A partir de ce moment là, les élèves furent intégrés au réseau universitaire et l'Académie ne sera plus une entité à part. Ces réformes visaient à inculquer et à répandre une « culture artistique » à l'ensemble de la société chilienne dès le plus jeune âge.

## Un système de référence en crise

### *Le Manifeste de l'Association des Artistes Indépendants*

Suite à la fermeture de l'Académie des Beaux-Arts, un collectif de dix-huit artistes[148] – dont Laureano Guevara – édicte un manifeste qui fut publié le 15 février 1931 dans un des grands quotidiens de l'époque, *le Mercurio.* Ce manifeste annonçait également un nouveau genre d'exposition au sein du Musée National des Beaux-Arts intitulée « le Salon des Indépendants[149] ». Ce groupe d'artistes cherchait à attirer l'attention du gouvernement sur l'état critique dans lequel se trouvait l'activité artistique au Chili. Les artistes remettaient directement en cause un enseignement obsolète qui peinait à se renouveler, et une absence d'intérêt de la part du public. Ce manifeste révèle une première critique collective et organisée émanant des artistes eux-mêmes, et s'attaquant au fonctionnement du système des Beaux-Arts :

> L'état précaire dans lequel se trouvent les arts, la méconnaissance générale de nos activités ont fait que nous nous sommes réunis, les artistes peintres, sculpteurs, architectes, musiciens et écrivains, pour attirer l'attention du Gouvernement et du public sur l'importance qu'a le développement artistique pour le prestige d'un pays, facteur décisif dans les pays classiques de la civilisation. […] L'insouciance des personnes d'une certaine culture et le manque d'intérêt qui dégénère en rejet de la part des gens dits cultivés, a fait que l'artiste vit dans notre pays dans un milieu si hostile qu'il rend impossible son travail. […] L'inaptitude des autorités qui ont manœuvré les

[148] Ce collectif s'est formé en association sous le nom de *l'Association des Artistes du Chili* (Asociación de Artistas de Chile). Ricardo González Cortés (architecte) en fut le président, Hernán Román Calderón (architecte) le vice-président, Barak Canut de Bon (peintre) le secrétaire général et Antonio Acevedo Hernández le secrétaire de presse.

[149] Voir le catalogue de l'exposition : MOSELLA C. Enrique (commissaire d'exposition), *Salon de los Independientes,* Museo National de Bellas Artes, Santiago, 1931 [Disponible en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9723.html. Le catalogue de l'exposition contient également le Manifeste qui a été publié dans le quotidien le *Mercurio* du 15 février 1931 : *ibid,* p.12-19. On y trouve également la réponse (anonyme) faite aux artistes sous l'article « Sobre el manifiesto de Artistas », publiée dans le *Mercurio* du 17 février 1931 et reproduite dans la catalogue de l'exposition : *ibid.* p. 20-21

> Beaux-Arts sans la préparation nécessaire, fait que personne ne s'est préoccupé de diffuser dans les classes populaires l'amour pour les arts par méconnaissance de son importance éducative, ce qui a crée un gouffre entre la masse et l'artiste, gâchant son vrai esprit et privant l'art de sa plus importante mission sociale[150]

Loin des querelles d'école, c'est l'ensemble du fonctionnement artistique qui est visé : les artistes reprochent d'une même voix aux politiques gouvernementales d'avoir omis et sous-estimé l'activité de diffusion et de sensibilisation auprès du large public. Ainsi, ce système décrié comme bancal ignore les franges populaires, numériquement plus importantes que les classes privilégiées. En somme, ce modèle ne présente pas localement un système viable pour les artistes. Du reste :

> Dans les arts plastiques, les peintres décorateurs, et sculpteurs, consacrent leur vie stérilement à des arts qui n'ont pas d'écho dans le public, l'œuvre étrangère qui arrive à notre marché, rendue prestigieuse par la critique de leurs pays d'origine, a la préférence sur l'œuvre nationale, bien que cette dernière soit une réalisation de valeur indéniable. De l'autre coté, les marchands d'art - muent par leur esprit de gain-, ont seulement fait parvenir jusqu'à nous des œuvres médiocres, qui ont influencé négativement la conscience artistique nationale. L'enseignement des beaux-arts a été au Chili, durant toute son existence, désordonné et insuffisant ; il a canalisé l'esprit de l'artiste par des voies rebattues, sans jamais contempler sa sensibilité personnelle ni le développement de son imagination. Aucun de ses mentors ne s'est rendu compte qu'il n'y a pas en art de vérités absolues, en d'autres termes, que personne ne possède la connaissance totale et qu'aucun maître n'a le droit de former des disciples qui soient leur reflet fidèle[151]

Ce manifeste qui était en quelque sorte le préambule à cette exposition intitulé « Salon des Indépendants ». Il n'y avait aucun prix ni médaille los de cette exhibition car les œuvres exposées – des artistes signataires- devaient être considérées non plus comme des œuvres achevées, mais comme des formes d'expérimentation à un moment donné :

> Les médailles ont une triste tradition au Chili. Les médaillés finissent par former une caste ; mais l'art changeait à peine. On faisait un art d'imitation, le disciple suivait servilement le maitre, et ce dernier qui avait appris son art d'une époque lointaine n'avait pas idée de ce que le monde était en train de produire. On arriva à déterminer un *standard* au sens de la production, la

[150] « Manifiesto de la Asociación de Artistas de Chile » MOSELLA C. Enrique (commissaire d'exposition), *Salon de los Independientes,* Museo National de Bellas Artes, *op. cit.*, p.12-19, cité p. 12
[151] *Ibid*., p.14

> peinture, pour être bien estimée, devait remplir certaines conditions. Et Aïe ! pour celui que se détournait ou s'éloignait de la pure vérité de l'art ! […] On a prétendu qu'il existe une école chilienne d'art, sans comprendre que cette réalisation était impossible pour des artistes sans personnalité, formés à force d'imiter, et reniant ce qu'ils étaient incapables de comprendre [152]

Cette critique met ainsi fin à une approche positiviste des Beaux-Arts : les membres de l'association soulignent que l'enseignement dispensé par les professeurs était celui d'un art mort et inutilisable, réellement étranger « à nos moyens et à notre époque ». Mais pire encore, « les arts populaires autochtones très développés dans quelques régions, n'ont pas reçu d'aide ni d'encouragement, ni mérité une attention de la part des dirigeants des Beaux-Arts, qui méconnaissaient leur importance[153] ». Le système des Beaux-Arts – élitiste et dépendant des foyers européens –était accusé d'amplifier en fin de compte les écarts entre les classes sociales, en introduisant « un abîme entre la masse et l'artiste[154] ».

Ce n'est pas tant le désintérêt des classes populaires qui est pointé du doigt que la manière dont s'est constitué jusqu'à présent la vie artistique au Chili, reposant sur un système marginalisant et qui n'existait que dans un *entre-soi.* Rappelons que le premier projet d'un musée artistique national dans les années 1880 ne s'adressait pas à l'ensemble de la population, mais devait servir l'image de la nation : les salles du Congrès abritant les œuvres d'art n'étaient ouverte que sur demande. Il aura fallu attendre une trentaine d'années pour que cette institution s'engage à s'adresser à un plus large public avec des horaires d'ouverture adaptées en abritant ses collections dans un bâtiment public monumental. C'est dans cette horizon du passé que le manifeste souligne que :

> Jamais les [personnes] chargées de diriger les beaux-arts ne se sont préoccupées de diffuser la culture artistique dans les classes populaires, car ils méconnaissaient son pouvoir éducatif et ne comprenaient ni ne comprennent ce que représente pour le progrès d'un pays la coopération spirituelle du peuple qui possède dans un état latent un grande force créatrice. […] Le musée doit servir de guide à la collectivité, équilibrer le sentiment esthétique, démontrer l'évolution de l'art, être, en fin de compte,

[152] *Ibid*., p. 8
[153] *Ibid.,* p. 15
[154] *Ibid*, p. 12

> un facteur importantissime de l'éducation populaire, pour laquelle il remplit une importante mission sociale[155]

Mais au-delà de la condamnation d'un modèle qui n'a pas su être intégrateur, l'association d'artistes milite pour un remaniement des structures de formation plus autonomes et collaboratives entres elles. Ils appellent à la création d'un Département d'Enseignement Artistique et de Diffusion Culturelle qui dépendrait non plus du système universitaire mais directement du Ministère de l'Education Publique et qui aurait sous son contrôle les organismes suivants : l'Ecole des Beaux-Arts, l'Ecole d'Architecture, l'Urbanisme, les Monuments et Passages Publics, le Conservatoire National de Musique, l'Orchestre Symphonique, le Théâtre National, l'Edition Nationale, et un Soutien aux Arts Populaires qui serait un nouvel organisme. Ces artistes souhaitaient également un enseignement de dessin dans le primaire et le secondaire ainsi qu'à l'Ecole Normale avec l'idée que chacune des structures éducatives aurait sa bibliothèque et son musée à des fins didactiques.

D'autre part, le catalogue d'exposition du Salon des Indépendants abordait également le sujet des ateliers libres et leur organisation[156]. Ces ateliers orchestrés par les étudiants des Beaux-Arts et ouverts aussi aux étrangers, avaient lieu chaque jour de 9h à 12h, de 14h à 17h ou bien de 17h à 20h et se divisaient en deux sections : dessin et peinture et dessin et sculpture. Chaque atelier était dirigé par un chef d'atelier. On y étudiait les modèles vivants, le dessin appliqué à l'affiche ou aux annonces. Le tarif était de 5 pesos[157].

Ce manifeste a fini par porter ses fruits car durant les cinq années suivantes, de nouvelles réformes en profondeur ont vu le jour et ont permis de redistribuer différemment l'enseignement de l'art mais aussi d'incorporer de nouvelles influences. Les années 1930 amorcent la mise en place d'un nouveau paradigme puisque c'est bien dans ces années-là que l'on voit émerger la volonté d'un enseignement artistique plus horizontal porté par une meilleure collaboration entre les institutions et les artistes. Comme l'appelait de ses voeux le secrétaire de presse de l'association des Artistes du Chili Antonio Acevedo Hernández, « c'est

---

[155] *Ibid.,* p.12

[156] « la Asociación de artistas de Chile funda los talleres libres de investigation », in MOSELLA C. Enrique [commissaire d'exposition], *Salon de los Independientes, op.cit*, p. 26. L'organisation a été décidée le 15 mars 1931. Les cours avaient lieu dans un local rue Santo Domingo, N°758.

[157] « Reglamento de los Talleres Libres », in MOSELLA C. Enrique [commissaire d'exposition], *Salon de los Independientes, op.cit*, p. 30-31.

ici donc, que nous entrons dans une nouvelle renaissance qui sera étonnante et dans laquelle collaboreront tous les hommes[158] ».

### « L'art pour tous »

Dans ce climat propice aux changements, José Perotti (1898-1956), signataire du Manifeste de 1931, était devenu directeur de l'Ecole des Arts Appliqués[159]. Son nouveau statut lui a permis de défendre sa position : la production artistique se devait d'être accessible au plus grand nombre. Le souhait d'un « art pour tous » qu'il défendait, passait également par le développement des arts appliqués qui jusqu'à présent n'avaient acquis aucune attention auprès du grand public :

> [L'Ecole des Arts Appliqués] végétait à la marge du panorama éducatif. On ne lui avait assigné aucune espèce d'importance. C'était [à l'époque] le règne de l'art pur ! Son enseignement, en accord avec le courant esthétique de l'époque, se limitait à reproduire invariablement de manière froide et sans substance les styles historiques. Aucune tentative, ni préoccupation pour pénétrer la source inépuisable de l'imagination. De l'autre côté, les arts populaires qui dans les vieux pays d'Europe sont estimés et dignifiés, sont chez nous sujets à l'indifférence et infériorisés[160]

Pour le nouveau directeur, les arts appliqués ont été dépréciés à partir du moment où les arts majeurs (la peinture, la sculpture et l'architecture) avaient acquis plus de prestige et d'intérêt depuis l'implantation du système des Beaux-Arts. Afin de revaloriser ces arts jugés mineurs, José Perotti souhaitait placer sur un même pied d'égalité l'artiste et l'artisan afin que le plus grand nombre puisse jouir de la création artistique sous toutes ses formes. Citant un extrait de *La révolte des anges*, d'Anatole France il affirme que « seul l'art donne de la valeur à la vie. L'art pour tous, c'est pour tout le monde la vie précieuse et digne d'être vécue[161] ». D'après sa conception, les arts appliqués constituaient ainsi un premier pas vers la jouissance des œuvres artistiques sans que celles-ci soient produites uniquement pour la contemplation. Il avait le souhait de faire des œuvres des éléments du quotidien dont chacun pourrait être

---

[158] ACEVEDO HERNÁNDEZ Antonio, « El salón de la Asociación de artistas de Chile », in MOSELLA C. Enrique [commissaire d'exposition], *Salon de los Independientes,* Museo National de Bellas Artes *op. cit,* p. 6-10, cité p. 7

[159] Il occupa cette fonction jusqu'en 1956. Les arts appliqués comprenaient l'art du feu, l'art du textile, le dessin d'affiches, les arts graphiques, la dorure, l'encadrement et l'artisanat depuis que le département fut rattaché à la Faculté des Beaux-Arts de l'Université du Chili

[160] PEROTTI José, « Las Artes Aplicadas en Chile », *Revista* de Arte, N°4, An I, décembre 1934-mars 1935, Santiago, p.7-12 cité p. 7

[161] *Ibid*, p. 8

touché par la beauté des formes puisque les ouvrages artistiques s'adressent directement au ressenti :

> Oui, l'art doit être pour tous, parce qu'il est de tous, et parce que tous le créent, l'artisan de même que l'artiste. L'artiste, l'artisan, sont égaux devant la beauté ; ensemble ils l'ont réalisé : les beaux-arts et les arts industriels, ne se séparent pas. Ce sont de l'art, l'art source de toutes joies, florissant de toutes les vertus, l'unique raison d'être que, pour ma part, je n'ai jamais pu découvrir ailleurs dans la vie humaine[162]

Selon lui, l'art ne devrait jamais être éloigné de la vie, comme cela fut le cas dans les cultures plus anciennes où existait encore une conception unitaire de l'œuvre. Il poursuit son analyse en affirmant que l'individualisation des productions et le maintien de la séparation entre les artistes et artisans -séparation favorisée par le système des Beaux-Arts- conduisirent à la disparition définitive de ce type de conception artistique qui alliait la beauté et l'utile. L'enseignement systématique d'une conception académiste de l'art tout au long du XIXème siècle aurait engendré un « faux » sens de l'art qui « a formé une pseudo aristocratie d'artistes qui ne s'est pas enracinée dans les sphères populaires qui auraient dû être sa base et son fondement[163]». Renouant avec les nouvelles idées esthétiques anglaises de la fin XIXème début du XXème siècle, il ne fait pourtant aucune référence directe avec par exemple le mouvement *Arts and Craft* ou bien les textes de William Morris (1834-1896) ou de John Ruskïn (1819-1900) :

> On continue à perdre la belle tradition folklorique du vieil artisanat colonial et du frais apport indigène ; l'artisan et l'ouvrier moderne copiaient de manière routinière le modèle européen, en enlevant à l'œuvre tout esprit créateur. La nouvelle génération d'artistes pense à juste raison qu'aujourd'hui il est vain de considérer séparément les créations de l'art pur et de l'art appliqué et établir une impossible hiérarchie entre les arts majeurs et les arts mineurs. Pour le véritable artiste, le cadre, la statue ou le modèle d'une jarre constitue un même effort de création, et dans le sens social de l'Art réside la possibilité de remplir les formes de Beauté et de grâce, dans toutes les activités humaines[164]

---

[162] *Ibid*, p. 12

[163] *Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas*, Santiago : Ed. Universidad de Chile, 1933, p. 6 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-59064.html. L'ouvrage n'a pas d'auteur mais on peut supposer qu'il a été écrit ou du moins supervisé par le directeur de l'époque de cette formation, José Perotti.

[164] PEROTTI José, *Escuela de artes plásticas sección artes aplicadas,* Santiago : Universidad de Chile, ed. Nascimiento, 1934, p. 4 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-59058.html

Mais la nouvelle mission attribuée aux productions artistiques ne signifie pas encore la possibilité pour tout individu de devenir créateur en dehors des formations dispensées par l'Université. Il s'agit davantage de produire des biens et des objets du quotidien accessibles au plus grand nombre dans une logique éducative. De manière plus pragmatique, le but de cette formation était de préparer des professeurs d'arts appliqués pour les écoles techniques, les classes du secondaire et du primaire[165]. José Perotti avait ainsi souligné que les conceptions artistiques étaient élaborées ou du moins soutenues par les aspirations et les nécessités des différentes classes sociales et que pour l'instant, seule la classe dominante avait réussi à imposer sa conception de l'art. Il avait ainsi l'intention de renouer avec une conception artisanale de l'art en liant l'utile à l'agréable pour retrouver une forme d'unité de l'œuvre.

## Laureano Guevara et la défense de la peinture murale

La peinture murale quant à elle, occupa un statut particulier : elle ne faisait pas partie des formations en arts appliqués et n'était pas intégrée encore au cursus classique de l'école des Beaux-Arts. Il a fallu attendre le retour du peintre Laureano Guevara - qui avait comme José Perotti signé le *Manifeste des Artistes Indépendants*- pour que cette pratique se fasse une place au sein du département d'Arts Plastique de la Faculté des Beaux-Arts en 1932.

### *Parcours de l'artiste*

Laureano Manuel Ladrón de Guevara Romero (1887-1968) avait commencé ses études en art à Valparaíso en tant qu'élève de Juan Francisco González. Il abandonne ses études de droit et d'architecture pour étudier à l'Ecole des Beaux-arts de l'Université du Chili : il fut l'élève d'Alvarez de Sotomayor, Valenzuela Llanos, Ricardo Richon Brunet et Pedro Lira. Il reçut une Médaille de 3ème rang au Salon Annuel de 1919[166], puis en 1920 et 1923 dans la section arts appliqués et décoratifs. Il remporta également une médaille d'honneur dans la section gravure et lithographie au salon officiel de 1927. Après une consécration locale, il voyage en Europe en 1924, notamment en France et au Danemark pour étudier les techniques de la peinture *al fresco*. Il assiste aux cours de la Grande Chaumière à Paris. De retour dans son pays natal en 1927, il devient professeur de dessin à l'Ecole des Beaux-Arts et travaille

[165] *Ibid*. p. 37
[166] L'artiste s'était présenté au Salon Annuel de 1940 dans la section chilienne, mais ne reçu aucune distinction.

avec Arturo Gordon sur des fresques décoratives de la Bibliothèque Nationale de Santiago[167]. Le succès rencontré par ce travail conduit le gouvernement du Chili à commissionner les deux artistes pour la réalisation des fresques intérieures du pavillon du Chili pour l'Exposition Internationale de Séville de 1929. Le gouvernement leur demande de confectionner les murs intérieurs de l'édifice utilisant des « motifs nationaux » : Laureano Guevara choisit de représenter les différents « profils » chiliens, de l'araucanien au fuegino, au mineur, en passant par la figure du cavalier et du pêcheur[168]. Il dépeint également les différents paysages du Chili du nord au sud.

Lors de la fermeture de l'Ecole des Beaux-Arts en 1928, Laureano Guevara faisait partie de ces artistes boursiers partis pour l'Europe en 1929 pour y étudier les différentes techniques artistiques modernes : le décret gouvernemental stipulait que trois artistes devait approfondir l'étude de la peinture murale: Isaías Cabezón, Graciela Aranis et Laureano Guevara[169]. Après ce séjour de quatre ans, l'artiste revient au Chili en 1932 et fonde une chaire de peinture murale au sein de la nouvelle Faculté des Beaux-Arts, chaire qu'il occupa pendant plus de trente ans. Signataire du *Manifeste de l'Association des Artistes Indépendants* de 1931, il a participé au Salon des Indépendants en présentant trois projets de vitraux[170] pour le bâtiment de la Caisse de Crédit Hypothécaire (Caja de Crédito Hipotecario). Il réalisa entre autres en 1932 les dessins des vitraux pour la Caisse d'Assurance Ouvrière (Caja de Seguro Obrero) sur le thème du travail et de la famille, et un second ouvrage pour la Caisse de Réassurance (Caja Reaseguradora).

Comme l'affirme l'historien de l'art Antonio Romera, Laureano Guevara a toujours oscillé entre la peinture de chevalet et la peinture murale : « ses peintures murales reflètent une rigueur technique.[…] Il dignifie le populaire[171] ». En effet, le peintre continue d'exposer des

---

[167] Ces fresques se trouvent actuellement conservées à l'Université de Talca et au musée de Rancagua.
[168] DÜMMER SCHEEL Sylvia, « Los desafíos de escenificar el « alma nacional. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) », *Historia Crítica*, N°42, 2010, p. 84-111 ; idem, « Métáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 », in PELIOWSKI Amarí et VALDES Catalina (ed.) *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago : ed. Universidad Alberto Huartado et Metales Pesados, 2014, p. 169-188.
[169] Tiré de ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio et CORTÉS LÓPEZ, Claudio, « Muralismo en Cile: texto y contexto de su doscurso estético ». *Revista Universum*, N°2, vol. 22, 2007, p. 254-274.
[170] MOSELLA C. Enrique (commissaire) *Asociación de Artistas de Chile , Salón de los Independientes*, *Museo Nacional de Bellas Artes, (parque forestal)*), ed. Arístides Aguilera Sanhueza, Santiago, 1931, p. 53
[171] ROMERA Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago : ed. Pacifico, 1951, p. 187. L'historien de l'art ne s'attarde que brièvement sur Laureano Guevara qu'il fait appartenir aux successeurs du Groupe de Montparnasse et aux indépendants. Dans un article qui lui est consacré suite à son décès, le critique se focalise principalement sur ses huiles sur toile ; il insiste sur la forte influence de Cézanne et du chilien Alvarez de Sotomayor, son enseignant à l'Ecole des Beaux-Arts de Santiago ; ce n'est qu'à la toute fin de l'article que l'auteur évoque les cours de peinture murale qu'il dispensa à l'Ecole des Beaux-Arts : ROMERA Antonio,

peintures à l'huile au salon de 1933 : il expose trois tableaux dont une nature morte et deux paysages mais aussi un projet de vitrail dans la section « arts appliqués »[172]. Il installe son atelier au 5903 avenue Echeñique, dans la commune de la Reiña, dans une région de Santiago assez excentrée à l'époque.

Au final, l'artiste eut une production constante et continue jusqu'à sa mort en 1968. Il a reçu en 1957 le Prix d'Honneur au Salon Officiel et en 1967 le prix National d'Art, moins pour ses peintures murales que pour sa production de peintures à l'huile[173] et notamment de paysages et de natures mortes. Si l'on en croit Fernando Marcos, ancien élève du maître, Laureano Guevara bien qu'étant le premier défenseur de cette pratique ancestrale au Chili, ne serait jamais allé au Mexique[174]. S'opposant à une conception « politique » du mur, la peinture murale n'a pas selon lui vocation à faire de la propagande.

## *Les fresques européennes comme modèles*

Laureano Guevara a fait une première conférence sur le thème de la peinture murale au sein de la Faculté des Beaux-Arts en 1934 [175]. Il s'intéresse tout spécialement aux techniques anciennes qui mériteraient selon lui d'être remise au goût du jour dans une approche moderniste et révisionniste. Il transmet à ses élèves ce qu'il avait lui-même appris lors de ses séjours en Europe tout en donnant un bref panorama historique de cette pratique dont il situe l'apogée entre le XIIème et XIIIème siècle. Il publia l'année suivante un article dans la *Revista de Arte* de l'Université du Chili[176] dans lequel il explique l'intérêt que peut avoir cette pratique pour les décors d'édifices **(annexe 4)** et aborde la question des inconvénients et des avantages d'une telle technique. Selon sa vision, les peintres chiliens ont dorénavant acquis assez d'expérience grâce à leurs séjours d'étude en Europe pour pouvoir s'adonner à cet art ancestral :

---

« Laureano Guevara », *El Mercurio*, le 28 novembre 1968, [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73216.html

[172] *Salón Oficial de Artes Plásticas de 1933* (catalogue d'exposition), Musée des Beaux-Arts du 2 au 31 décembre, ed. Universidad de Chile, p. 10-11 [ en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9144.html

[173] OYARZUN Luis, « Laureano Guevara, premio national de Arte 1967 », *El Mercurio*, Dimanche 21 janvier 1968. p.1, [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73215.html

[174] L'entretien de Fernando Marcos est disponible sur le blog de l'artiste : « Entrevista a Fernando Marcos », entretien réalisé par Carlos Salazar Arredondo, le 7 octobre 2004 [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.cl/2012/01/entrevista-fernando-marcos.html

[175] Mentionné dans *Revista de Arte*, N°2, an I, aout-septembre 1934, Santiago, p. 48

[176] GUEVARA Laureano, « la pintura mural » *Revista de Arte*, N°5, an I, 1935, Santiago, p. 2-8

> Je crois fermement que l'état actuel de la culture de notre pays, nous permet désormais de commencer à préparer le terrain pour le développement concret, de cette manifestation artistique qui dans d'autres pays est un motif d'orgueil.[…] Je ne pense pas me tromper quand je dis qu'il existe des circonstances favorables qui permettent la naissance de la peinture murale au Chili : au préalable je dirais que beaucoup de nos peintres sont en possession de moyens techniques ; en effet, beaucoup d'entre eux ont étudié et pratiqué en Europe ce mode d'expression de la peinture cher aux artistes de l'antiquité, aux primitifs et à ceux de la Renaissance : « el fresco »[177]

La peinture murale engage une nouvelle posture de l'artiste radicalement différente ; cela l'oblige à déployer toutes ses facultés pour obtenir une clarté de composition, mais surtout comme il le souligne, à ne pas produire pour les murs (c'est-à-dire plaquer une oeuvre), mais dans le mur, ce qui suppose de s'adapter à la composition du mur. D'autre part, les artistes nationaux pourraient diversifier leurs productions et non plus dépendre des habituels salons et autres expositions.

Son approche de la peinture murale est aussi révélatrice des circulations qui ont pris racine dans le champ de l'activité artistique au Chili. Car si Laureano Guevara semble faire allusion de manière implicite à l'expérience mexicaine – de « cette manifestation artistique qui dans d'autres pays est un motif d'orgueil[178] » – il semble en avoir eu connaissance indirectement par son voyage à Paris. En effet, l'attrait pour ce médium lui viendrait d'abord de son séjour d'apprentissage au côté de Paul Baudouïn (1844-1931)[179] qui avait été professeur à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris entre 1919 et 1929 et enseignait la technique de la peinture à la fresque ; ce dernier jugeant les cours des Beaux-Arts insuffisants, il avait fondé en 1928 avec Georges Pradelle, une association d'artistes spécialisés dans cette technique. Cette association appelée « la Fresque » était par ailleurs subventionnée par l'Etat et la ville de Paris[180]. C'est donc au travers de l'apprentissage de la technique à la fresque au

---

[177] *Ibid,* p.2-3

[178] *Ibid*, p.2. A noter que dans le même numéro de la *Revista de Arte*, deux photographies montrant José Clemente Orozco et Diego Rivera en train de peintre les murs du Palais des Beaux-Arts de Mexico furent publiées p. 47.

[179] Paul Baudoüin (1844-1931) avait fait l'Ecole des Beaux Arts de Paris, dans l'atelier de Puvis de Chavannes en tant qu'élève et collaborateur. Il a été chef de l'atelier de fresque de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1919 à 1929, enseignant à ses élèves la technique de la fresque. Il écrivit un recueil sur ce sujet : BAUDOUIN Paul, *La fresque : sa technique, ses applications*, Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1914. Dans cet ouvrage, l'auteur analyse les œuvres de Victor Mottez.

[180] MONFORT Marie, « Paul Baudoüin, Georges Pradelle et l'association « la Fresque » », *In Situ. La peinture murale : héritage et renouveau*, N°22, 2013, [revue en ligne] http://insitu.revues.org/10748, consulté le 20 mai 2017.

côté de Paul Baudouïn que Laureano Guevara se familiarisa également avec les oeuvres de Victor Mottez (1809-1897)[181] qui fut célèbre pour avoir traduit le *Traité de la Peinture* de Cenino Cennini : il avait réalisé de nombreuses fresques pour des salons particuliers. C'est pourquoi Laureano Guevara considère Victor Mottez comme le premier artiste des temps modernes à avoir fait « un noble effort pour rendre à la peinture al fresco son prestige d'antan[182] » alors que des peintres comme Puvis de Chavannes produisaient des panneaux muraux sans se réapproprier la technique des maitres anciens. Il aurait ainsi aperçu au Louvre quelques-unes des fresques conservées par le musée et qui ont pu résister au temps :

> Il est indéniable que Mottez est le véritable initiateur du retour à la peinture à la fresque en France. Nous devons aussi beaucoup à Monsieur Paul Baudoüin que nous avons cité auparavant dans ce mouvement fresquiste. Il a publié un livre assez utile pour ceux qui pratiquent ce type de technique, intitulé « La fresque, sa techniques, ses applications »[183]

L'enseignement que livre Laureano Guevara à l'Université du Chili s'appuyait ainsi sur le livre de Cenino Cennini traduit par Victor Mottez et le livre de Paul Baudoüin sur la fresque qui paru en 1914[184]. Mais le peintre tire la plupart de ses exemples du corpus des peintres italiens de la Renaissance et de la pré-Renaissance, et cite notamment le *Jugement Dernier* de Michel-Ange qu'il a probablement pu apercevoir au Vatican lors de son voyage en Europe si l'on en croit son commentaire : plusieurs reproductions illustrent son article de 1935 comme des œuvres de Benozzo Gozzoli, Luca Signorelli, Michel-Ange, Giotto et Melozzo da Forli. Si la technique à la fresque a connu un renouveau entre le XVème et XVIème siècle notamment chez les florentins, elle pourrait aussi selon le peintre chilien atteindre une nouvelle période d'épanouissement en ce XXème siècle **(annexe 5).**

Curieusement, les œuvres de Siqueiros et des peintres muralistes mexicains sont passées sous silence : l'artiste chilien aborde ici la peinture murale d'un point de vue technique et

[181] Victor-Louis Mottez (1809-1897) est né à Lille. Il fut l'élève d'Ingres. Cet artiste a voulu redécouvrir les techniques des artistes du Moyen-Âge ; il a par ailleurs traduit en français le *Traité de la Peinture* de Cenino Cennini initialement rédigé entre 1390 et 1437. Mais Victor Mottez refuse de cantonner cette technique à la peinture religieuse et pratique par exemple le portrait. Les fresques qu'il a réalisé à Saint Severin et à Saint Germain l'Auxerrois se sont rapidement dégradées. Entre 1846 et 1847, le peintre exécuta le décor du salon de M. Bertin sur le thème de la danse et de la musique et exerça ses talents de peintre dans d'autres salons privés comme celui de M. Page. voir : GUILLOT Catherine, « Redécouverte à Lille d'un décor peint à la fresque par Victor-Louis Mottez : un jalon important dans la peinture décorative du XIXe siècle et du « premier XXe siècle » », *In Situ. Revue des patrimoines*, n°22, 2013.
[182] GUEVARA Laureano, « la pintura mural », *Op. cit*. p. 5
[183] *Ibid*. p. 6
[184] BAUDOUIN Paul, *La fresque : sa technique, ses applications*, Paris : Librairie centrale des Beaux-Arts, 1914

historique[185] et voit un développement possible de cette pratique uniquement à des fins décoratives et ornementales[186]. Pour autant il ne s'attarde pas la question du public mais s'intéresse davantage aux débouchés professionnels auxquels la peinture murale pourrait conduire. L'artiste y voit beaucoup d'avantages : cette technique conçue pour les murs extérieurs offre une résistance au soleil et à la pluie et nécessite un entretien peu contraignant (les peintures se lavent au savon et à l'eau chaude) tout en offrant des couleurs lumineuses.

Pourtant, suffisait-il d'imiter une fois de plus les modèles européens ? Marco Bontá, chargé de l'Atelier de gravure des Arts Appliqués à l'Université du Chili, se demande s'il n'y aurait pas une réflexion plus poussée à mener sur le développement de la peinture murale au Chili. Celui-ci était présent lors de l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne de Paris de 1937 où il s'imprégna des décors muraux du Pavillon des Chemins de Fer de Robert et Sonia Delaunay, la fameuse fresque *Fée électricité* de Raoul Dufy, élaborée spécialement pour le Palais de la Lumière et de l'Electricité, et le *Transport des forces* de Fernand Léger pour le Palais de la Découverte. Fasciné par ces œuvres qui sont toutes des commandes de l'Etat, Marco Bontá voit dans ces expériences la possibilité pour les artistes-peintres chiliens de parvenir à trouver une voie qui leur soit propre :

> Ils sont peu nombreux nos artistes qui luttent pour améliorer la peinture depuis une base moins superficielle, pour créer une conscience sérieuse, capable de trouver une position spirituelle jusqu'à ce qui nous est propre, jusqu'à un art qui reflète de quelque manière, notre physionomie, encore inédite. […] Ils ne manquent pas ceux [les artistes] qui peuvent peindre des cadres dans tous les styles connus de la peinture européenne contemporaine, du romantisme au naturalisme jusqu'aux formes abstraites et intellectuelles ; mais, ceci est-il bien le rôle et le destin de notre expression formelle ?[187]

## Guevara et Siqueiros : deux conceptions de la peinture murale

Au Chili, les années 1940 sont profondément marquées par les bouleversements internationaux, notamment la guerre civile en Espagne et l'entrée dans la Seconde Guerre mondiale : Pedro Aguirre Cerda (1879-1941) devient président du Chili entre 1938 et 1941 et

[185] GUEVARA Laureano, « la técnica del fresco y el Giotto » *Revista del Arte,* 1938, Vol.3, N°16-17, p. 21-27
[186] « La peinture al fresco de Laureano Guevara, se caractérise par une grande sobriété et un sens décoratif. Le caractère bien plus statique que dynamique dans la forme, elle rappelle l'idéalisme décoratif des [peintres de la ] pré-renaissance italienne » : EGUILUZ Augusto, « El pintor Laureano Guevara », *Revista de Arte*, N°9-10, septembre- décembre 1957, Santiago, p. 3-5 cité p. 4
[187] BONTÁ Marco, « El manifiesto muralista del 37 y nuestra orientación », *Pro Arte*, N°110, 5/10/1950, Santiago, p. 4 et 6

fait ainsi triompher le Front Populaire. Comme le remarquent les historiens de l'art Milan Ivelic et Gaspar Galaz, « jusqu'à ce moment, la peinture chilienne s'était mue, de manière quasi-exclusive, selon des frontières thématiques très précises. Maintenant, en retour, elle entrait dans un territoire beaucoup plus ample en incorporant les faits contingents de la réalité sociale[188] ». Au milieu des années 1940, les premières commandes d'Etat émanant du Ministère de l'Education permettent alors aux peintres muralistes de pouvoir s'exercer sur les murs intérieurs et extérieurs de quelques établissements scolaires. D'autre part, des bourses pour des voyages d'étude sont accordées aux élèves de Laureano Guevara afin qu'ils puissent perfectionner leurs techniques et aborder de nouvelles approches auprès des maitres mexicains.

En effet l'influence mexicaine va être décisive à partir du milieu des années 1940 : d'après les historiens de l'art Pedro Zamorano et Claudio Cortés López, c'est surtout la venue des artistes mexicains qui marqua les débuts de l'histoire de la peinture murale au Chili jusqu'à la fin des années 1960 : en effet, la plupart des élèves de Laureano Guevara auront bénéficié d'un contact direct avec l'expérience muraliste mexicaine que ce soit par la venue des artistes au Chili, ou bien durant des séjours de formation. Tout d'abord, entre 1941 et 1942 David Alfaro Siqueiros et Xavier Guerrero[189] ont décoré les murs intérieurs de la bibliothèque de la nouvelle Ecole de Mexico (financée par la gouvernement du Mexique) dans la ville de Chillán (au sud de Santiago) ville qui avait été détruite suite au séisme de 1939. Ils apportèrent avec eux l'usage de nouvelles techniques (rétroprojecteurs, composition architectonique, usage de photographies), les peintures chimiques comme la pyroxiline[190], alors que les peintres

---

[188] GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Santiago : Universidad Católica de Valparaíso, 1981, p. 264

[189] Xavier Guerrero (1896-1974), peintre muraliste beaucoup moins connu que les trois grands maitres (Orozco, Rivera, Siqueiros) a pourtant collaboré à de nombreuses peintures murales auprès de ces derniers et réalisé beaucoup de fresques individuelles. Il a fondé en 1924 avec David Alfaro Siqueiros le journal communiste mexicain *El Machete* suite à la publication du *Manifeste du Syndicat des travailleurs techniques, peintres et sculpteurs*.

[190] « Je considère que l'extrême plasticité de la pyroxiline lui donne la valeur d'une huile supérieure. La possibilité d'obtenir des textures polies ou rugueuses, des flous, des mélanges complets avec ce matériau produit par la chimie moderne, constitue un progrès d'importance énorme comparé à tous les moyens picturaux du passé » : SIQUEIROS A. David, « Synthèse du cours historique de la peinture mexicaine moderne », *l'Art et la révolution*, Paris : Ed. Sociales, 1973, p.11-21, cité p.16. Fernando Marcos, ancien élève de Laureano Guevara insiste sur l'importance de la venue de Siqueiros au Chili dans l'histoire du muralisme au Chili car ce dernier apporta avec lui d'autres techniques et une autre esthétique que celle enseignée à la Faculté des Beaux-Arts : « Entrevista a Fernando Marcos », entretien réalisé par Carlos Salazar Arredondo, le 7 octobre 2004, [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.cl/2012/01/entrevista-fernando-marcos.html. Un autre article de 1950 portant sur le peintre muraliste chilien José Venturelli insiste également sur l'usage fréquent de la pyroxiline chez les muralistes mexicains alors que les artistes muralistes chiliens étaient habitués a la peinture traditionnelle *al fresco* : DELANO Luis Enrique, « José Venturelli, joven gigante chileno », *Pro Arte*, N°86, Avril 1950, Santiago, p. 2

muralistes chiliens formés par Laureano Guevara étaient habitués à la peinture murale traditionnelle à la chaux. Suite à un autre séisme important en mai 1960 dans la ville de Concepción, le mexicain Jorge González Camarena disciple du Dr. Atl, réalisa en 1965 une fresque murale de 300 mètres de long intitulée *Présence d'Amérique latine* dans la Maison des Arts de l'Université de Concepción[191].

***Siqueiros, Guerrero et le projet de l'Ecole de Chillán***

En 1940, Xavier Guerrero et David Alfaro Siqueiros sont envoyés au Chili suite à des déboires politiques[192]. D'après la plasticienne Ebe Bellange, Siqueiros aurait donné quelques conférences à l'école des Beaux-Arts de Santiago afin d'expliquer sa conception de la peinture murale[193]. La fresque qu'il réalise *Mort à l'envahisseur* (Muerte al Invasor) sur deux pans des murs de la bibliothèque de l'école, illustre l'histoire du Chili et l'histoire du Mexique sur le thème de la lutte des peuples contre les conquistadores espagnols **(annexe 6) :** il s'agissait de la cinquième œuvre de Siqueiros réalisée à l'étranger. Pour couvrir les 160 mètres carré de peinture, l'artiste mexicain compta sur la collaboration d'artistes chiliens comme Gregorio de la Fuente, Camilo Mori, Luis Vargas Rosas, José Venturelli[194] l'allemand Erwin Werner et le colombien Alipio Jaramillo. Siqueiros inverse l'iconologie traditionnelle en réappropriant le thème de la colonisation : les conquistadores au bas du mural sont défaits par les amérindiens dans un combat sanglant. L'artiste souhaitait dans cette œuvre mettre en avant la résistance et la combativité de tout un peuple à qui l'histoire avait enlevé tout humanité. Xavier Guerrero décora quant à lui le hall de l'entrée principale. L'opération fut un succès et les peintures murales furent inaugurées le 25 mars 1942. Ces fresques ont été restaurées entre 1957 et 1958 par Fernando Marcos et Juan Bustamante[195]. En 2004, l'établissement fut déclaré Monument National du Patrimoine Culturel du Chili[196].

---

[191] ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio et CORTÉS LÓPEZ, Claudio, « Muralismo en Cile: texto y contexto de su doscurso estético » *Revista Universum*, N°2, vol. 22*,* 2007, p.254-274.

[192] Après avoir été emprisonné en mai 1940 dans la Prison Fédérale de México pour tentative d'assassinat de Léon Trotsky, David Siqueiros est enlevé de sa cellule et envoyé par la suite au Chili avec sa femme et sa fille : Pablo Neruda, avec l'aide de l'ambassadeur du Mexique au Chili, aurait participé à sa libération.

[193] BELLANGE Ebe, « Aspectos del mural social en Chile. 1940-1970 », *El Mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago : Ed. USACH, 2012 [2ème édition], p. 34. Nous n'avons pas pu vérifier cette information car nous n'avons pas trouvé d'autres traces écrites.

[194] Un article de Luis Enrique Delano sur José Venturelli mentionne la participation de ce dernier lors de la réalisation des fresques de Siqueiros et Guerrero à l'Ecole de Chillán : DELANO Luis Enrique, « José Venturelli, joven gigante chileno », *Pro Arte*, N°86, Avril 1950, Santiago, p. 2

[195] BELLANGE Ebe, « Aspectos del mural social en Chile. 1940-1970 », *op. cit*, p. 38-39.

[196] Des photographies des peintures murales sont disponibles sur le site internet de la municipalité de Chillán : http://www.municipalidadchillan.cl/sitio/menu/municipalidad/murales.php

Les écrits prolifiques de David Siqueiros ne laissent entrevoir aucun compromis sur ce qu'il appelle « la première manifestation objective des temps présents en faveur d'un nouvel art public, d'un nouvel et plus grand art d'Etat[197] » qui a pris forme aux débuts des années 1920 suite à la révolution mexicaine. Ce nouvel art qu'il veut « intégral[198] » suppose une révolution théorique, esthétique, politique et avec un ancrage social fort : il ne peut être porté que par ce qu'il appelle des « artistes-citoyens » suppose un engagement total de l'artiste. Sa peinture ne peut exister sans être liée à une architecture. Comme il l'affirme clairement, la « libération » des arts plastiques n'est en réalité qu'une mutilation[199]puisque la peinture ne peut pas exister que pour elle –même et se suffire du format d'un tableau. Le muralisme n'est pas pour lui un courant artistique supplémentaire mais une manière de transcender l'histoire de l'art et de renouer avec les anciennes sociétés puisque ces productions ont toujours existé. Selon sa conception, le système des Beaux-Arts entrainant la séparation entre les différents corps de métier et une production artistique uniquement dans une approche contemplative, ne serait qu'une parenthèse dans l'histoire de l'art :

> La séparation de la sculpture, la peinture, les vitraux, etc. de l'architecture, fut une conséquence naturelle des conceptions individualistes correspondant à la société de la post-Renaissance, à la société libérale. La nouvelle société, celle qui surgit devant nous, sera chaque fois plus une société collectiviste[200]

De même, les nouvelles productions murales exigent l'emploi de nouvelles technologies et de nouveaux matériaux comme l'aérographe, projecteurs, linéographe, etc. La peinture à la chaux lui semble ainsi dépassée et d'un ancien temps. Il développe l'idée d'une composition dynamique, architectonique et presque sculpturale dans la figuration de ses personnages : il ne peut s'agir de penser la peinture de la même manière qu'une peinture de chevalet puisqu'elle doit tenir compte de l'architecture du bâtiment, de l'organisation de l'espace intérieur, et de la mobilité du regard du public.

### *Parcours et formations de quelques peintres muralistes chiliens entre 1940 et 1960*

Comme nous l'avons évoqué, la chaire de Laureano Guevara donna naissance à une génération de peintres muralistes formée selon la technique classique à la fresque sans que

[197] SIQUEIROS A. David, *l'Art et la Révolution*, Paris : ed. Sociales, 1973, p. 85
[198] voir l'article de Siqueiros publié dans le n°1 de la revue *Espacios* de septembre 1948 et reproduit dans SIQUEIROS A. David, *l'Art et la Révolution*, *ibid*. p. 113-121
[199] *ibid*., p. 115
[200] *ibidem*

l'usage des murs ne soit soutenu par des convictions politiques comme cela fut le cas pour le muralisme mexicain. Pour autant, en 1945, le Ministère de l'Education confie la décoration des murs des établissements scolaires à Fernando Marcos, Orlando Silva et Osvaldo Reyes, tous les trois étudiants en arts plastiques à l'époque sous la supervision de Laureano Guevara. Entre 1945-1946 les peintures de l'Ecole Ciudad del Niño (aujourd'hui rebaptisé le Liceo A-91) dans la commune de San Miguel constituent la première commande publique financée directement par le Ministère de l'Education[201]. Une de ces peintures intitulée *Hommage aux travailleurs du Salitre* **(annexe 7)** et réalisée par Fernando Marcos, fut déclarée en 2016 Monument National par le gouvernement du Chili.

L'intérêt pour la peinture murale ressert les liens et les échanges entre le gouvernement chilien et mexicain : fruit de ces nouvelles relations, l'artiste **Osvaldo Reyes** (1919-2007) qui réalisa la peinture murale *Danse de l'enfant chilien* à l'école Ciuidad del Niño puis une seconde en 1947 dans l'Ecole 50 à Santiago, obtint une bourse de l'Université du Chili et l'accord du Gouvernement du Mexique pour étudier la peinture murale auprès des grands maîtres comme David Alfaro Siqueiros et Diego Rivera à l'Ecole de Peinture et de Sculpture de l'Université Nationale Autonome de Mexico entre 1949 à 1951. Il avait été l'élève de Laureano Guevara entre 1942 et 1946. De retour au Chili, alors qu'il enseignait la peinture et le dessin au tout récent Lycée Expérimental Artistique de Santiago (Licéo Experimental Artístico, fondé en 1948)[202] jusqu'en 1973, il réalisa en 1967 une peinture murale sur le thème de la réforme éducative sur un des murs du Ministère de l'Education du Chili à Santiago. Au moment de la mort de Diego Rivera en 1957, l'artiste écrivit un article dans *La Revista de Arte* de l'Université du Chili afin de rendre hommage à celui qui fut son maître[203].

Son collègue **Fernando Marcos Mirando** (1919-2015) était entré en 1941 à la Faculté des Beaux-Arts de Santiago. Il reçut lui aussi une bourse entre 1950 et 1952 par le gouvernement mexicain pour se former à cette technique  également à l'Ecole de Peinture et de Sculpture de l'Université Nationale Autonome de Mexico. Profondément marqué par le travail de Siqueiros et Rivera, il rédigea deux articles à leur sujet dans la revue chilienne *Pro Arte*[204] et s'évertua à mieux diffuser leurs approches de la peinture murale. De retour au Chili, il réalise

[201] BELLANGE Ebe, « Aspectos del mural social en Chile. 1940-1970 », *op. cit*. p. 36-38
[202] Institution fondée le 16 mai 1947 et rattachée au Ministère de l'Education afin de donner une formation artistique à la classe ouvrière du pays. Osvaldo Reyes avait été l'un des fondateurs.
[203] REYES Osvaldo, « Permanencia de Diego Rivera », *Revista de Arte*, N°9-10, septembre- décembre 1957, Santiago, p. 37-38.
[204] MARCOS Fernando, « Enorme mural sumergido ha pintado Diego Rivera », *Pro Arte*, N°144, an IV, 13/09/1951, Santiago, p. 1-4 ; *Idem*, « El mural a Cuauhtémoc de Siqueiros », *Pro Arte*, N°151, An IV, 22/01/1952, Santiago, p. 5

en 1955 une peinture murale intitulée *la Araucana* dans le groupe scolaire « Président Alessandri », mais l'œuvre fut détruite en 1978 en pleine dictature. Il devint également professeur de peinture murale à l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique. Fernando Marcos a eu tout au long de sa vie une production assez constante et continue : En 1957 l'artiste réalise une œuvre de sept mètres de large sur trois mètres de haut dans l'Ecole Publique Mixte de la commune de Peñaflor. Entre 1957 et 1958 il restaure les peintures murales de l'Ecole du Mexique de Chillán et à la fin des année 1960, il peint une œuvre dans un édifice en face de la Bibliothèque Nationale mais qui fut détruite sous le gouvernement militaire pour construire à la place un Collège de Recteurs. Dans le local du Parti Socialiste, rue San Martin, Fernando Marcos avait réalisé un triptyque de quatre mètres de long représentant à droite le Christ et à gauche un portrait de Che Guevara : malheureusement cette œuvre disparut dans l'incendie du 11 septembre 1973. Sa dernière œuvre monumentale est une peinture murale réalisée entre 2006 et 2007 dans la station de métro Estación Central qui a pour thème l'histoire du chemin de fer au Chili. Hormis ses activités de muraliste, l'artiste était devenu entre temps recteur et enseignant au Lycée Expérimental Artistique de Santiago comme son confrère Osvaldo Reyes, et avait initié Alejandro González (1947-)[205] un des fondateurs les plus actif de la Brigade Ramona Parra du Parti Communiste, à cette pratique.

En avril 1943, **Gregorio de la Fuente** (1910-1999) ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts et assistant de Laureano Guevara avait lui aussi participé à la réalisation du mural de l'Ecole de Mexico au coté de Siqueiros et Guerrero. Il remporta un concours public lancé par la *Société Nationale des Chemins de fer* (Empresa de los Ferrocarriles del Estado) pour décorer les murs intérieurs de la gare ferroviaire de la ville de Concepción[206] : il retraça sur 280 mètres carré l'histoire de la ville mais aussi l'histoire du peuple mapuche. Il réalisa ce travail en 1946 aidé par Sergio Sotomayor et Julio Escámez. La même année, le gouvernement français lui offre une bourse de deux ans et demi pour pouvoir se perfectionner à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris et à l'atelier de la Grande Chaumière tout comme l'avait fait son professeur Laureano Guevara. De retour au Chili, il réalisa un second travail similaire dans la station de train de la ville de La Serena, au nord du pays, en 1952. En 1955 la Faculté des Beaux-Arts de

[205] Membre fondateur de la Brigade Ramona Parra du Parti Communiste en 1968, Alejandro « mono » González avait participé de manière active et constante à la propagande de rue au moment de la campagne électorale de 1970 en militant en faveur de l'Unité Populaire. Il est aujourd'hui une icône vivante de la peinture murale chilienne contemporaine et participe régulièrement à plusieurs projets et festivals urbains et a ouvert une galerie d'art à Santiago où il expose ses œuvres au côté de travaux de jeunes artistes urbains.

[206] L'artiste fut retenu comme finaliste au côté de Laureano Guevara mais l'élève fini par remporter le concours. Cette gare venait d'être reconstruite suite aux tremblements de terre de 1939. Ces fresques furent déclarées Monument Historique en 2008.

l'Université du Chili le nomme rapporteur de la première Biennale de Sao Paulo. En 1959 il fut envoyé au Mexique et au Guatemala pour réaliser un voyage d'étude sur la peinture murale. Il reprendra entre 1953 et 1971 la chaire de Peinture Murale de son maître après le décès de ce dernier en 1968. Il réalisa entre autre en 1966, une œuvre de composition géométrique dans le parc Juan XXIII dans la commune de Nuñoa qui représente la cordillère des Andes ; mais cette peinture fut effacée dans les années 1990.

**José Venturelli** (1924-1988) également ancien élève de l'Ecole des Beaux-Arts, aurait lui aussi travaillé à la conception des peintures murales de l'Ecole de Chillán bien qu'étant encore adolescent[207]. Il intègre par la suite le cours de peinture murale de Laureano Guevara. Au moment de la guerre civile d'Espagne (entre 1936 et 1939) il réalise au côté d'Erwin Werner et Alipio Jaramillo la décoration des murs de l'édifice de l'Alliance des Intellectuels pour la Défense de la Culture (Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura) organisme antifasciste qui fut démoli par la suite[208]. Il reçoit une bourse en 1943 qui lui permet de voyager au Brésil. Il réalise en 1950 une peinture murale intitulée *América no invoco tu nombre en vano* pour la bibliothèque de l'Université du Chili. Déçu par un apprentissage seulement « technique » de la peinture murale à l'Ecole des Beaux-Arts du Chili[209], il voyagea en 1950 à Mexico où il tomba en admiration devant les grandes peintures murales, puis séjourna à Rio de Janeiro où il s'imprégna de l'œuvre de Cándido Portinari, également peintre muraliste. Il voyagea ensuite en Europe et en Chine pour finir à Cuba en 1961 où il collabora avec le Conseil Culturel pour l'organisation d'ateliers graphiques expérimentaux et pour une grande fresque murale pour le Ministère de l'Industrie. Il s'installa à Genève suite au coup d'Etat militaire.

---

[207] D'après la biographie de l'artiste publié sur le site internet du Musée National des Beaux-Arts du Chili : http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40326.html

[208] BELLANGE Ebe, « Aspectos del mural social en Chile. 1940-1970 », *op. cit*, p. 36

[209] « [José Venturelli] fut déçu assez rapidement, non pas de la technique qu'il a pu apprendre, mais de l'absence de concepts qu'il y trouva. C'était une peinture murale académique, insupportable pour un tempérament comme le sien […] il voulait peintre aussi les grands faits de l'homme, les enseignements de l'histoire, les choses positives du passé » : DELANO Luis Enrique, « José Venturelli, joven gigante chileno », *op. cit*, p. 2

Légende : Mural Alliance des Intellectuels, Santiago, 1942
Source : http://joseventurelli.com/artistic-works-2/murales/#jp-carousel-271

Signataire du *Manifiesto de Integración Plástica* de 1952, il a été profondément engagé dans la réforme d'un art politique et aurait déclaré : « la création artistique est une forme de combat pour la transformation de nos [vies] matérielles, de nos idées, de nous-même. C'est une forme de lutte[210] ». Même si l'artiste réalisa aussi des peintures sur toile, il exécuta de nombreuses peintures murales dans les différents pays où il séjourna : Au Chili, il réalisa en 1961 une fresque dans l'Ecole d'Industrie Textile de la ville de Tomé, puis en 1970 à l'Institut de Capacitation Professionnel de Santiago intitulé *Hommage aux travailleurs*. Mais son oeuvre la plus célèbre se trouve actuellement au Centre Gabriela Mistral intitulée *Chile*, qui fut réalisée pour la IIIème Conférence des Nations-Unies sur le Commerce et le Développement (UNCTAD III) qui se tint à Santiago en avril 1972 au moment du gouvernement de l'Unité Populaire. Lors de son séjour à la Havane, il réalisa un mural pour le Salon Camilo Cienfuegos dans le Collège Médical (Colegio Médico) en 1962 puis l'année suivante un second pour l'hôtel *Habana Libre* dans le Salon de la Solidarité.

[210] Cité par ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio et CORTÉS LÓPEZ, Claudio, « Muralismo en Cile: texto y contexto de su doscurso estético », *op. cit*

Légende : José Venturelli, *Chile*, Mural réalisé pour l'UNCTAD III, 1972. Il se trouve actuellement au centre Gabriela Mistral à Santiago.
Source : http://joseventurelli.com/artistic-works-2/murales/

Les peintures murales font de plus en plus leur apparition dans les espaces publics notamment les parcs comme nous avons pu le voir. **Fernando Emilio Daza Osorio** (1930- 2016) réalisa la fameuse fresque en mosaïque intitulée *Hommage à Gabriela Mistral* dans le parc de la colline Santa Lucía en 1970. Cette fresque de 10 mètres de long sur 5, 5 mètres de hauteur fut restaurée en 1997. Le peintre était entré à l'Ecole des Beaux-Arts en 1951 et fut également l'élève de Laureano Guevara et Gregorio de la Fuente[211]. Il se spécialisa dans la peinture sur céramique car il voyait dans cette technique la possibilité d'un meilleur rendu et d'une meilleure conservation. L'artiste réalisa l'essentiel de ses œuvres au moment du gouvernement de l'Unité Populaire : en 1972, il réalise une œuvre intitulée *Aux travailleurs* dans les Manufactures Ex-Sumas à Santiago, et en 1973, il réalise une peinture murale de 200 mètres carré au Club de la República. Il s'exila au Venezuela en 1976.

Parmi les premiers peintres muralistes importants de l'époque, il nous faut également citer **Julio Escámez Carrasco** (1925-2015) qui participa en tant qu'assistant à la réalisation des fresques de la gare ferroviaire de Concepción de Gregorio de la Fuente. Il suivit par la suite les cours de Laureano Guevara et une formation aux arts graphiques avec Marco Bontá à l'Ecole des Arts Appliqués. Il revient à Concepción en tant que professeur de dessin et de peinture murale dans l'Académie Vespertina, puis il exerça comme professeur de peinture murale au sein de l'Université de Concepción jusqu'en 1953. Il obtint une bourse en 1955 qui lui permit de voyager à Florence pour étudier les œuvres historiques. A son retour en 1957 il entreprend la décoration des murs de la Pharmacie Maluje, à Concepción en représentant l'histoire de la médecine au Chili. Cette fresque fut déclarée Monument Historique en 2015.

[211] ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio et CORTÉS LÓPEZ, Claudio, « Muralismo en Cile: texto y contexto de su doscurso estético », *op. cit*

En 1962 il réalisa une fresque pour l'Ecole de Mexico de la Municipalité de Lota et avait également décoré en 1972, les murs du Salon d'Honneur de la Municipalité de Chillán. Au moment de la dictature, l'artiste s'exila au Costa Rica puis poursuivit ses études à l'Académie d'Art de Düsseldorf en Allemagne.

Enfin, lors d'un séjour au Mexique, le poète chilien Luis Enrique Délano a participé à la réalisation d'une œuvre murale de 600 mètres carré au côté de Xavier Guerrero dans une des salles du cinéma *Ermita*. L'équipe comptait au total huit assistants. Dans un article publié dans la revue *Pro Arte* consacré à cette œuvre, l'artiste-poète décrit le processus d'une peinture murale et le travail important en amont que cela nécessite. Il y voit alors un travail avant tout artisanal et manuel car la préparation du mur demande énormément de temps. Par exemple, il faut d'abord peindre les murs en blanc pour un meilleur rendu des couleurs ; il faut ensuite quadriller l'espace du mur avant de tracer les lignes et les formes à l'aide d'un projecteur. Ensuite on passe les contours au carbone. En ce sens, comme l'exprime Luis Délano, un peintre muraliste doit être un ouvrier complet, « un ouvrier de l'art, un travailleur plastique, un chercheur de techniques[212] ».

***Au croisement de deux influences majeures***

En somme, le Chili expérimente deux conceptions bien distinctes de la peinture murale : la première, traditionnelle, portée par Laureano Guevara, se voulait purement ornementale mais souhaitait faire sortir les œuvres dans l'espace public tout en offrant de nouveaux débouchés professionnels pour les artistes chiliens. En s'inspirant des modèles historiques européens et en s'appuyant sur des techniques traditionnelles à la chaux, la conception de Laureano Guevara ne laisse apparaître aucun désir de rénovation plastique bien qu'il insistait sur le fait de devoir s'emparer de sujets sociaux. De l'autre côté, l'expérience mexicaine s'appuyait sur une conception plus expérimentale et engagée politiquement et devait conduire à un changement de société voulu depuis la révolution mexicaine (1910-1917). Les muralistes mexicains affichaient ce souci d'amener les œuvres artistiques vers toutes les couches sociales comme le mentionne le *Manifeste des travailleurs techniques, peintres et architectes* de 1922 signé par Diego Rivera, José Clemente Orozco, Jean Charlot et

[212] DÉLANO LUIS Enrique, « Como pintamos el mural del Ermita », *Pro Arte*, N°113, an III, 26/10/1950, Santiago, p.1,3 et 6, cité p. 6

Xavier Guerrero. Dans le projet du programme des ateliers-écoles que rédigea Siqueiros à New-York en juin 1934 on peut lire ceci :

> Nous allons produire un art qui par sa forme matérielle soit physiquement capable de rendre le plus grand service public. Des formes d'art véritable pour les couches de la population les plus larges et les plus éloignées. […] Nous allons travailler collectivement en coordonnant les aptitudes de chacun et les expériences individuelles, dans le cadre de la discipline de l'équipe technique. Ainsi nous mettons fin à l'égocentrisme de l'art moderne européen et au faux collectivisme de l'art moderne officiel mexicain ; à son « socialisme » sarcastique. […] Ainsi, nous mettrons fin à la plastique *unitechnique*, plastique limitée, peinture ou sculpture pures, expressions « aristocratiques » qui subsistent de façon absurde dans le monde entier, pour trouver à sa place un langage plus puissant, plus moderne, plus étendu, plus fait pour les masses, et aux répercussions et agressivité plastique infiniment plus grandes […] Nous allons impulser l'apprentissage de la peinture murale extérieure, publique, dans la rue et au soleil, sur les côtés libres des hauts édifices, où l'on pose en ce moment des affiches commerciales, peinture stratégiquement située face aux masses […] Ainsi nous mettons un terme au muralisme mexicain archaïque dans sa technique, touristique et bureaucratique dans sa projection sociale, dissimulé aux regards par sa situation, et qui ne sort de ses catacombes, en monographies choisies, que pour le seul plaisir d'amateurs étrangers[213]

L'obtention du premier prix de Siqueiros à la Biennale de Venise de 1950 a permis à l'artiste de faire connaître massivement ses positions en matière artistique et marqua la réussite d'un réel mouvement pictural désormais reconnu internationalement. Après avoir réalisé les murs de l'Ecole de Mexico à Chillán, Siqueiros était parti ensuite au Pérou, en Equateur, en Colombie, au Panama et à Cuba pour mieux diffuser sa conception du muralisme qui visait à une conscientisation du passé précolonial et de l'état d'aliénation des masses. Le renouveau théorique qu'il prône devait ainsi mener à un activisme des masses. C'est dans cette optique qu'il publia en 1951 un ouvrage qui connu plusieurs rééditions au Chili : *Como se pinta un mural*[214]. Dans un article sous forme d'interview dans la revue *Pro Arte*[215], il revient sur les points essentiels qui caractérisent ce mouvement muraliste : la peinture murale qu'il défend

[213] reproduit dans « Vers la transformation des arts plastiques », SIQUEIROS A. David, *L'art et la Révolution*, Paris : ed. Sociales, 1973, p. 51-55
[214] SIQUEIROS David, *Como se pinta un mural*, Mexico : Ediciones mexicanas, 1951.
[215] « Siqueiros, 1er premio en la Bienal de Venecia », *Pro Arte*, N° 101, an III, 28/07/1950, Santiago, p 6. Voir aussi l'entretien au Mexique de Siqueiros, par Rosa Casto : « Al triunfar en Venecia, nuestra pintura hizo impacto en el corazón del formulismo europeo », *Pro Arte*, N°120, an III, 21/12/1950, Santiago, p. 3

doit accomplir une fonction sociale et doit dépasser la simple conception décorative ou illustrative. Fervent militant[216] et communiste convaincu, l'engagement politique est total pour l'artiste car il faut à présent repenser ce que fut la peinture murale traditionnelle afin de bâtir de nouvelles bases par rapport aux formes et aux styles chrétiens. Pour cela, la peinture qu'il défend doit absolument s'emparer des matériaux modernes chimiques[217], mais aussi compter sur l'usage du rétroprojecteur, de pistolet à peinture, de photographies, développer une composition active qui prenne en compte l'ensemble de l'espace architectonique etc. Ainsi la vision de la peinture murale qu'il défend suppose une collaboration entre les différents corps de métier et demeure intrinsèquement liée à sa vision d'une nouvelle civilisation en laquelle il croit et qui lui semble naitre, une « civilisation socialiste, qui inévitablement se substitue à la précédente[218] ».

Cette approche de la peinture murale, plus tardive, commença à se diffuser par la venue de Siqueiros au Chili dans les années 1940 comme nous l'avons vu précédemment. Par exemple, la peinture murale *Hommage aux travailleurs du Salitre (Homenaje a los Trabajadores del Salitre)* que Fernando Marcos réalisa en 1947 dans l'ancien collège Rebeca Catalán Vargas dans la commune de San Miguel, est directement influencée par la technique et l'esthétique de Siqueiros : « nous nous sommes donné pour tâche de faire une peinture qui communique avec la société »[219] nous dit Fernando Marcos. Enfin la conception du muralisme développée par Siqueiros suppose une prise de position à la fois des artistes et des gouvernements sud-américains face aux évènements politiques internationaux : le maître envoie un article rédigé en 1943 à la revue *Forma* avant son départ du Chili pour les Etats-Unis dans lequel il invite tous les artistes à prendre part aux activités antifascistes sous forme d'ateliers collectifs :

> C'est *votre art* que la guerre vous demande, c'est-à-dire : votre réelle contribution professionnelle créatrice à l'effort commun : l'éloquence incomparable de votre exceptionnel produit émotionnel. […] *Il exige l'équipe centrale coordinatrice de l'art de guerre dans son ensemble. L'équipe de graphique et de plastique de guerre*, chargée de produire les dessins et les gravures, les affiches (mécaniques et produits directs d'une

[216] Siqueiros avait pris part à la lutte armée au moment de la révolution mexicaine.
[217] Lors de la conférence prononcée par Siqueiros le 10 décembre 1947 au Palais des Beaux-Arts de Mexico, ce dernier avait émis le souhait d'établir au Mexique un institut de recherche en chimie sur les matières plastiques : « synthèse du cours historique de la peinture mexicaine moderne », in SIQUEIROS A. David, *l'Art et la Révolution*, Paris : ed. Sociales, 1973, p. 11-21.
[218] « Siqueiros, 1er premio en la Bienal de Venecia », *Pro Arte, op. cit*, p. 6
[219] « Entrevista a Fernando Marcos » propos recueillis par Carlos Salazar Arredondo, le 7 octobre 2004 et disponible sur le blog de l'artiste [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.cl/2012/01/entrevista-fernando-marcos.html

> technique personnelle) les peintures murales extérieures, intérieures, celles obtenues par agrandissements photographiques, les sculptures polychromes, les rideaux et autres peintures de scène dont a besoin le théâtre de guerre etc. […] Vous artistes, et vos gouvernements respectifs devez comprendre que l'art peut parvenir à se transformer en une arme aussi puissante et efficace que les plus puissantes et efficaces des armes physiques qui interviennent directement dans la guerre militaire. Une arme qui pénètre par les yeux, par les oreilles… et par la partie la plus profonde et subtile du sentiment humain. C'est pourquoi de telles équipes doivent recevoir immédiatement le plus large appui économique de la part de tous les gouvernements démocratiques d'Amérique[220]

L'article intitulé « A temps de guerre, art de guerre Manifeste » est signé comme suit : « David Alfaro Siqueiros, au nom de nombreux peintres, mexicains, nord-américains, argentins, espagnols et chiliens qui, théoriquement et pratiquement se sont joints à mon effort de douze ans en faveur d'un art public[221] ».

En effet, si Laureano Guevara avait amorcé l'enseignement de la peinture murale dix ans avant la venue de Siqueiros au Chili, il n'avait ni rencontré le même succès à l'échelle locale et internationale, ni bénéficié d'une large offre de commande publique. D'autre part, le muralisme développé par Siqueiros entend apporter une peinture dynamique, capable de s'approprier les techniques et les peintures chimiques modernes et jouant sans cesse avec l'architecture des bâtiments. Alors que le muralisme mexicain bénéficia d'une reconnaissance internationale et d'une politique de diffusion à partir des années 1950, la peinture murale chilienne peina à trouver une impulsion gouvernementale et des financements pouvant permettre l'exécution d'ouvrages monumentaux : au Chili et notamment à l'école des Beaux-Arts comme l'affirma Fernando Marcos, la peinture murale occupait une position marginale et était loin de faire l'unanimité des professeurs et des élèves. L'expérience mexicaine, comme expérience artistique politisée, était selon le témoignage de l'artiste, assez mal vue à l'Ecole des Beaux-Arts :

> Le muralisme mexicain ici au Chili n'était pas aimé par les peintres traditionnels, qu'ils soient communistes, de droite ou quoi que ce soit, ils n'aimaient pas. Au Beaux-Arts il pouvait y avoir cinquante pour cent de

[220] Cet article fut publié pour la première fois dans le numéro double 8-9 de la revue *Forma* de janvier-février 1943. Il fut précédé de l'avertissement suivant : « Peu avant son départ pour les Etats-Unis, Siqueiros remit à *l'Associated Press* ce Manifeste, point de départ de sa campagne pour convaincre tous les artistes d'Amérique de réaliser un art susceptible d'aider à l'effort de guerre des Nations Unis ». L'ensemble de l'article est reproduit dans un ouvrage qui recompile les écrits de l'artiste : « A temps de guerre, art de guerre. Manifeste » in SIQUEIROS A. David, *l'Art et la Révolution*, Paris : Ed. Sociales, 1973, p. 61-63

[221] *Ibid.,* p. 63.

> [sympathisants] des partis communistes ou proches d'eux, mais ils ne voulaient rien des muralistes mexicains, ils ne pouvaient pas les voir[222]

En effet les historiographies nationales de l'époque n'accordent aucune place à ces oeuvres. Ce n'est qu'au moment de l'élection d'Allende, marquant le début d'une volonté de changement de société en profondeur, que le sujet de la peinture murale fit de nouveau surface. C'est en s'appuyant sur l'expérience originale du muralisme des années 1940 à 1990 que Fernando Marcos déclara que « le Chili fut une synthèse entre le muralisme européen et chilien[223] ».

## Conclusion de chapitre

A partir des années 1930, l'Université du Chili occupe une place centrale dans l'organisation des pratiques artistiques et dans leur diffusion au sein des différentes couches de la société. Prenant ainsi le relais du gouvernement, l'université cherche à rompre avec une forme de dirigisme mais conserve toutefois un pouvoir centralisateur fort que ce soit au travers l'édition de revues spécialisées (Revista de Arte, Pro Arte) comme la mise en place de formations en arts appliqués. En effet, le *Manifeste des Artistes Indépendants* avait réussi à déplacer la réflexion non plus uniquement sur les conditions de production mais sur le rôle décisif de la diffusion artistique pour l'ensemble de la société ; l'accès aux œuvres et aux formations artistiques avait exclu jusqu'à présent la classe ouvrière que l'on jugeait inculte, inapte ou désintéressée alors qu'elle avait été jusqu'à présent totalement écartée des politiques culturelles et artistiques du pays. Mettant ainsi en lumière le fait que l'ont ne peut pas penser localement la production artistique sans tenir compte des réalités socio-économiques du pays, ce collectif d'artistes remettait en cause la manière dont s'est implantée et développée la vie artistique jusqu'à présent : cette réflexion fut reprise par Marco Bontá, directeur de la formation en Arts Appliqués et poursuivit par Laureano Guevara, tout deux signataires du manifeste.

---

[222] « El muralismo chileno : entrevista a Fernando Marcos », propos recueillis par Sebastián Reyes, le 26 mai 2011, disponible sur le blog de l'artiste [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.com/2012/12/el-muralismo-chileno-entrevista.html

[223] « Entrevista a Fernando Marcos » propos recueillis par Carlos Salazar Arredondo, le 7 octobre 2004 et disponible sur le blog de l'artiste [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.cl/2012/01/entrevista-fernando-marcos.html

Mais la création de formations spécialisées en art calquées sur le modèle académiques ne pouvait effacer la dépendance envers une géographie artistique qui a pour l'essentiel son public, ses marchés, ses processus de consécration sur le Vieux Continent. Les voyages à Paris et en Europe en général, étaient devenus la norme pour tout artiste : ces séjours de formation quasi-obligatoires pour tout artiste professionnel permettent de comprendre comment la question de la peinture murale posée au Chili par Laureano Guevara puise ses racines dans les fresques historiques présentes dans les églises ou les palais européens, et dont l'artiste a appris les techniques dans les ateliers des Beaux-Arts de Paris. Si le succès de l'expérience mexicaine pouvait stimuler l'intérêt pour ce nouveau médium, il n'y avait pour ce dernier aucun désir d'une affirmation identitaire, nationale ou révolutionnaire. D'ailleurs, il ne fait aucune référence à la position esthético-politique développée par les peintres muralistes mexicains. Ce sont alors deux conceptions de la peinture murale qui vont cohabiter au Chili sans pour autant entrer en conflit, mais dont la réception dans les deux cas demeure marginale et les productions isolées et absentes des historiographies nationales.

Grâce aux voyages financés en partie par le gouvernement mexicain dans les années 1950, une poignée d'anciens élèves de Laureano Guevara ont incorporé dans leur pratique la mission sociale de la peinture murale soutenue par Siqueiros. Pour autant la peinture murale n'est pas encore à ce moment là assimilée à un art populaire mais cherche à rendre les œuvres artistiques accessibles à tous en s'appuyant sur des thématiques sociales. Toutefois, la venue de Siqueiros au Chili au début des année 1940 illustre bien la volonté d'encourager et de développer une conscience artistique continentale face aux conflits et aux guerres qui faisaient rage en Europe : les années 1940 ont mis fin aux aspirations de vouloir imiter le Vieux Monde et marquent le début d'une recherche de nouveaux modèles artistiques afin de faire coïncider l'espace artistique avec les frontières nationales.

Le terme « d'art pour tous » soulevait divers enjeux et conduit à déployer plusieurs politiques culturelles ; il s'agissait de rentre disponible une culture artistique dans l'ensemble de la société chilienne à travers une sensibilisation et une familiarisation avec les productions plastiques dans l'enseignement public mais aussi à travers les revues. Mais ce terme n'intégrait pas encore l'idée d'un travail collaboratif ou participatif entre artistes professionnels et le grand public.

# Chapitre III

# Les réceptions du muralisme mexicain : penser conjointement le local et le continental

# (1950-1970)

Au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, on voit émerger de nouvelles interrogations sur ce que pourrait être la mission de l'art au sein de la société comme en atteste le *Manifeste d'Intégration Plastique* de 1952 signé par Diego Rivera et par deux peintres muralistes mentionnés précédemment, Osvaldo Reyes et Fernando Marcos au moment du Sommet Continental pour la Culture. Si le succès rencontrée par l'expérience mexicaine encourage les muralistes chiliens à personnaliser leur production et à s'engager dans l'exploration de nouveaux sujets et de nouvelles postures, c'est également ce nouveau modèle de collaboration entre le gouvernement, artistes plasticiens et architectes que veulent importer les muralistes chiliens : convaincus que l'art et la politique sont indissociables, le manifeste de 1952 devait également encourager le gouvernement à débloquer des fonds pour la décoration d'édifices publics et municipaux. Mais bien que les réalisations murales se multiplient dans l'ensemble du pays entre les années 1940 et 1960, elles demeurent absentes des historiographies nationales.

Les acteurs du monde de l'art perdent une seconde occasion d'évoquer les balbutiements de la peinture murale au Chili : en 1966, l'Unesco projette d'organiser un grand symposium d'experts afin « d'entreprendre l'étude des cultures de l'Amérique latine à travers leurs expressions littéraires et artistiques en vue de dégager les caractéristiques de ces cultures[224] ». Il s'agissait pour la première fois d'analyser la situation particulière des artistes et de la vie artistique dans les sociétés sud-américaines, engageant une approche historique, sociologique et culturelle. L'historien de l'art chilien Antonio Romera prit part à ce travail d'investigation et avait souligné le rôle des muralistes mexicains dans la reconnaissance de courants artistiques latino-américains ; pourtant, il ne fait une fois de plus aucunement allusion aux peintres muralistes de son pays.

[224] Résolution 3.325 adoptée à la XIVème session de la Conférence Générale de l'Unesco, cité dans la préface de l'ouvrage qui est le compte-rendu de cette étude : FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, traduction française de Joëlle Guyot, Paris : ed. Unesco, 1980, cité p.5

## Entre un engagement manifeste et une réception difficile

### *Le rôle moteur de la revue Pro Arte*

Comme nous l'avons vu précédemment, l'engagement de certains muralistes chiliens allait au-delà de la simple réalisation d'œuvres plastiques. Fernando Marcos au moment de son séjour d'études à Mexico entre 1950 et 1952 au côté d'Osvaldo Reyes et Carmen Cereceda[225], profita de l'occasion pour jouer le rôle de correspondant pour la revue *Pro Arte*[226], afin de mieux faire connaître le travail de Diego Rivera et David Alfaro Siqueiros à travers l'envoi d'articles et de photographies dédicacées pour la revue **(annexe 8)**. En octobre 1951, il relaye la réalisation d'une décoration intérieure du tunnel d'un aqueduc[227] réalisée par Diego Rivera, véritable prouesse technique pour l'époque. Ce dernier avait représenté Tlaloc, le dieu de l'eau aztèque ainsi que des éléments du calendrier solaire. En dehors de la thématique choisie, Fernando Marcos insiste sur les innovations de Diego Rivera : grâce à un travail de collaboration avec la Chaire de Matériaux de Peinture (Cátedra de Materiales de Pintura) de l'Institut National des Beaux-Arts du Mexique, chaire dirigée par A. Sánchez Flores, Diego Rivera a pu utiliser des dérivés de résines synthétiques lui permettant de peindre pendant 32 heures sans que la peinture ne sèche. Le mélange obtenu pouvait résister à l'humidité et à l'acide. Par dessus cette première couche de peinture, le peintre avait rajouté une couche de résine transparente qui avait reçu un traitement spécial pour éliminer toutes les impuretés présentes dans l'eau. La fresque ainsi peinte devait résister au moins une quarantaine d'années.

---

[225] Carmen Cereceda Bianchi (1930-) avait également étudié la peinture murale à la Faculté des Beaux-Arts et assista à la réalisation des fresques de Siqueiros à l'Ecole du Mexique de Chillán alors qu'elle était toute juste adolescente. Après avoir remporté une bourse, elle étudia à l'Institut Polytechnique du Mexique avec le chimiste Gutiérrez, qui était à l'époque un assistant des muralistes et leur dispensait ses connaissances dans le domaine de la peinture chimique. Carmen Cereceda devient par la suite elle-même l'assistante de Diego Rivera. Elle partit ensuite pour l'Europe et étudia pendant un an et demi à Florence. Elle revint au Chili mais repartit très vite en Europe puis à Moscou. De retour au Chili, elle avait aménagé son atelier rue Loreto et donnait des cours de peinture. Invité à Cuba, elle expose en décembre 1963 à l'Université de la Havane et a réalisé un mural dans la ville Libertad intitulé *Alphabétisation* au sein du Ministère de l'Education de Cuba. Elle passa deux ans à peintre le mural et en profita pour enseigner à l'Ecole des Beaux-Arts de San Carlos. Elle peignit aussi une peinture murale de retour au Chili pour la salle de conférence du théâtre municipal de la ville d'Antofagasta, au nord du pays. Elle enseigna pendant 17 ans au Collège des Arts d'Ontario au Canada. En 2015, elle fait don d'une peinture murale, sous forme de triptyque, intitulée *Autels à la Patrie* (Altares a la Patria) et qui se trouvait au sein du bâtiment du Secrétariat de l'Agriculture, de l'Elevage, du Développement Rural, de la Pêche et de l'Alimentation (SAGARPA) du Mexique.

[226] *Pro Arte* (1948-1956) est une revue hebdomadaire d'art et de littérature conçue par Enrique Bello, Juan Orrego Salas et Daniel Quiroga. Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Luis Oyarzún, Roberto Matta mais aussi Le Corbusier, Diego Rivera, Antonin Artaud, André Breton ont collaboré à cette revue avant-gardiste.

[227] Il s'agissait d'un aqueduc de 62 km reliant le fleuve Lerma à la ville de Mexico. Il se composait de 26 km de tunnels souterrains ; cette réalisation a couté la vie à 32 ouvriers. Diego Rivera a décoré les murs intérieurs d'une partie des tunnels qui seront par la suite recouverts d'eau : MARCOS Fernando, « Enorme mural sumergido ha pintado Diego Rivera », *Pro Arte*, N° 144, an IV, 13/10/1951, Santiago, p.1 et 4

Quelques mois plus tard, en janvier 1952 Fernando Marcos rédige un nouvel article sur une œuvre monumentale de David Siqueiros, également financée par le gouvernement mexicain et qui avait été achevée en août 1951. S'emparant du mythe de Cuauhtémoc, jeune empereur de 25 ans du début du XVI$^{ème}$ siècle torturé et assassiné par les conquistadores espagnols, David Siqueiros décore le troisième étage du Palais des Beaux-Arts de la capitale : l'artiste avait déjà réalisé une fresque en 1944 suite à une commande du Palais des Beaux-Arts intitulée *Nouvelle Démocratie*. Mais pour cette nouvelle commande, Siqueiros réalise deux fresques, *Le Sacrifice* et *la Renaissance de Cuauhtémoc* sur des châssis en acier transportables, de 40 mètres carrés chacun. Siqueiros insiste sur le fait que cet hommage au héros aztèque n'est pas dirigé contre les espagnols ni aucun peuple, mais symbolise davantage la lutte des plus faibles contre l'oppression des plus forts qui disposent toujours de moyens techniques plus avancés. D'un point de vue technique, Fernando Marcos souligne à quel point le travail de l'artiste mexicain est en constante expérimentation, que ce soit par l'emploi de nouveaux matériaux et de nouvelles dynamiques, jouant sans cesse sur les mouvements optiques : « la technique de cette œuvre est caractéristique de Siqueiros : le pinceau large (brocha), la truelle et le pistolet à air[228] » et lui permettent de pouvoir accentuer les volumes et peindre en relief. Ainsi, Fernando Marcos caractérise sa peinture de « néo-baroque » et de « peinture-sculpture ».

La revue *Pro Arte* est ainsi une des rares revues chiliennes à s'intéresser aux expériences artistiques mexicaines. Rappelons qu'au moment de la consécration de Siqueiros à la Biennale de Venise, la revue avait publié deux articles sur le travail et la position défendue par l'artiste[229]. Enfin en 1952, un article critique à propos du livre d'Antonio Romera *l'Histoire de la peinture chilienne*[230] déplore que l'ouvrage qui retrace pourtant les courants artistiques contemporains, n'inclut aucun chapitre sur le développement de la peinture murale au Chili :

> Les débuts de notre muralisme auraient dû être mentionnés dans une des pages. Il y a seulement une annotation au sujet du peintre Laureano Guevara. Il y a, sans doute, une espèce de raison puisque l'ouvrage termine avec le paragraphe suivant « à côté de ces peintres ou suivant d'autres tendances, un groupe nombreux de jeunes artistes, une pléiade inquiète de créateurs, continue l'œuvre de ces maîtres ou tente d'imprimer dans la

[228] MARCOS Fernando, « el mural a Cuauhtémoc de Siqueiros », *Pro Arte*, N°151, an IV, 22/01/52, Santiago, p.5
[229] « Siqueiros, 1$^{er}$ premio en la Bienal de Venecia », *Pro Arte*, N° 101, an III, 28/07/1950, Santiago, p 6. Voir aussi l'entretien au Mexique de Siqueiros, par Rosa Casto : « Al triunfar en Venecia, nuestra pintura hizo impacto en el corazón del formulismo europeo », *Pro Arte*, N°120, an III, 21/12/1950, Santiago, p. 3
[230] R. ROMERA Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago : ed. Pacifico, 1951

> peinture un accent personnel et propre. Se serait anticiper que de donner une définition approximative de ce qui est en pleine évolution. » Pourquoi le muralisme n'était pas apparu dans la plastique chilienne ? Sans entrer dans le détail de la question, il y a des fondements décoratifs, pour autant, il manque une explication dans l'œuvre que nous analysons […] Arturo Gordon, Gregorio de la Fuente, Orlando Silva, José Venturelli, devraient être mentionnés comme références du muralisme chilien naissant, même pour des raisons décoratives[231]

La critique reste d'autant plus sévère que l'ouvrage d'Antonio Romera demeurait quasiment l'unique référence pour l'histoire de l'art nationale[232] jusqu'au début des années 1980, au moment de la parution de l'ouvrage de Gaspar Galaz et de Milan Ivelic qui retracèrent la généalogie de la peinture au Chili de la colonisation jusqu'à leur époque[233]. En effet, comme nous l'avons mentionné précédemment, Antonio Romera ne s'attarde que brièvement sur Laureano Guevara qu'il fait appartenir aux successeurs du groupe de Montparnasse et aux indépendants sans pour autant insister sur son travail et sa conception de la peinture murale[234]. Dans un bref article[235] lui rendant hommage suite à son décès, le critique se focalise principalement sur ses huiles sur toile ; ce n'est qu'à la toute fin de l'article que l'auteur évoque les cours de peinture murale qu'il dispensa à l'Ecole des Beaux-Arts.

## *Le manifeste d'Intégration Plastique de 1952*

Mais peu de temps après la parution de l'ouvrage d'Antonio Romera, une poignée d'artistes édicte un *Manifeste d'Intégration Plastique* (Manifiesto de Integración Plástica) rédigé en novembre 1952 **(annexe 9)** et qui a été lu publiquement lors du Congrès Continental de la Culture (Congreso Continental de la Cultura) organisé par Pablo Neruda suite à son retour de l'Union Soviétique. Ce congrès se déroula entre le 26 avril et le 3 mai 1953. Diego Rivera était présent lors de cet événement et profita de l'occasion pour visiter l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université du Chili, accompagné d'Héctor Mardones, doyen de la Faculté d'Architecture. Fernando Marcos saisit l'opportunité de cette visite pour lire le manifeste et

[231] KUSULAS Constantino, « Aportación critica a la " Historia de la pintura chilena" de Antonio Romera », *Pro Arte*, N°155, an IV, 08/04/1952, Santiago, p. 3
[232] On peut citer comme premier ouvrage conséquent sur l'histoire de l'art au Chili le livre du collectionneur Luis Álvarez Urquieta : URQUIETA Luis Álvarez*, La Pintura en Chile*, *colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago du Chili : Imprenta la ilustración, 1928.
[233] GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1981.
[234] R. ROMERA Antonio, *Historia de la pintura chilena*, *op. cit.* p. 187
[235] R. ROMERA Antonio, « Laureano Guevara », *El Mercurio*, le 28 novembre 1968, [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73216.html

sollicita par la suite les signatures de tout artiste adhérant à ce texte. Diego Rivera et Héctor Mardones furent les premiers à signer le document, le soumettant ensuite au reste de l'assemblée[236]. Fernando Marcos revenait à peine de son séjour de formation à Mexico : il eut pour professeur Juan O'Gorman, (1905-1982) architecte et peintre muraliste[237]. Il avait été également lors de son séjour, l'assistant de Diego Rivera.

Ce manifeste remettait en question les références systématiques aux courants artistiques européens qui ont façonné la formation des artistes chiliens et positionnaient la production artistique locale encore et toujours dans une relation de dépendance :

> Le Chili, jusqu'à présent a été nourri de manière permanente de l'Europe, dans le champ des arts plastiques. Quelques artistes, tout spécialement ceux qui s'en sont accommodés, s'enorgueillissent d'une telle influence « civilisatrice ». La vérité est qu'également au Chili, il existe d'autres artistes qui sans méconnaitre ce qui se cultive dans d'autres latitudes (au-delà du continent américain), ne peuvent accepter d'aucune manière, du moins à notre époque, la dépendance dans laquelle se retrouve notre culture et l'art, particulièrement [l'art] plastique national, en relation avec ce qui est européen.
>
> Ces artistes, considèrent à leur tour et en première instance que notre pays comme la plupart des nations du continent Latino-Américain se sentent prêts depuis assez longtemps pour produire un art et une culture propre, qui nous représente véritablement[238]

Le succès international rencontré par l'expérience muraliste mexicaine encourage alors les artistes chiliens à s'engager vers de nouvelles expérimentations artistiques qui embrassent les réalités présentes et passés du continent sud-américain : c'est pourquoi le manifeste insiste sur la nécessité d'une « unité, dans la création artistique et culturelle, née depuis les entrailles du peuple Latino-américain, avec toute sa riche expérience et son potentiel[239]. » La création artistique nationale se pense désormais à l'aune de l'expérience continentale, au sein de ses propres frontières géographiques. L'enjeu de ce manifeste était une fois de plus de pouvoir bénéficier au « secteur social » qui était jusqu'à présent resté en marge des préoccupations artistiques nationales ; le nom même de ce manifeste illustre bien la volonté d'absorption et

[236] CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra*, Santiago : Ocholibros, 2010, p.60
[237] Souvent méconnu l'artiste a pourtant construit entre autre la maison de Diego Rivera en 1932, et produit des fresques pour l'Aéroport de Mexico en 1938. Il exécuta les fresques de la Bibliothèque de l'Université Nationale Autonome du Mexique.
[238] MARCOS Fernando et REYES Osvaldo, « Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica Chilena », in CASTILLO ESPINOZA Castillo, *Puño y Letra*, ed. Ocholibros, Santiago, 2010, p. 62-63. Reproduction de la copie tapuscrite des archives personnelles de Fernando Marcos, reproduit dans les annexes de l'ouvrage.
[239] *ibidem*.

d'assimilation des secteurs marginalisés. Le texte défend une série de huit mesures qui devaient orienter la création artistique à venir :

> 1. la stimulation jusqu'à la formation d'un Art Plastique National, aussi bien dans son processus créateur, comme dans ses aspects de recherche, de formation et de vulgarisation artistique
>
> 2. que la création artistique naisse du fond même du peuple, pour lequel l'artiste doit être en contact permanent avec les peuples de l'Amérique Latine
>
> 3. stimuler la formation de nouvelles valeurs artistiques qui puissent interpréter cette nouvelle réalité
>
> 4. la stimulation de l'art populaire, puisque celui-ci constitue la force primaire créatrice des peuples
>
> 5. Pour une expression plastique Latino-américaine, universelle, qui nous interprète et nous représente avec les forces vitales de nos peuples
>
> 6. Pour l'échange constant des artistes latino-américains, avec la proposition de resserrer les liens, et de créer les conditions nécessaires pour une connaissance et une valorisation juste de la création artistique continentale
>
> 7. Lutter contre les secteurs artistiques rétrogrades et cosmopolites, qui jusqu'à présent ont maintenu l'art et l'artiste plasticien national, à la marge de notre peuple
>
> 8. Ce Mouvement d'Intégration Plastique luttera pour les intérêts et les revendications immédiates des artistes plasticiens du Chili

Selon Ebe Bellange, ce texte devait également encourager le gouvernement chilien à débloquer des fonds pour la décoration d'édifices publics et municipaux comme cela fut le cas pour le Mexique[240]. Malheureusement, le manifeste n'eut pas le succès attendu. Marcos affirme que déjà dans les années 1940, la venue et l'œuvre de Siqueiros avaient été violement critiquées au sein des formations artistiques chiliennes : on lui reprochait de ne pas se cantonner aux problématiques esthétiques et de prôner une peinture agressive. Comme le répète l'artiste Fernando Marcos « de manière générale la peinture et le mouvement mexicain

[240] BELLANGE Ebe, *El Mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago : Ed. USACH, 2012 [2ème édition], p. 34

des peintres ici ne prit pas, parce qu'ici il y avait [ l'influence de] l'école française [241] ». D'autre part, le rapprochement souhaité entre les différents corps de métier n'a finalement pas eu lieu : « nous n'avons pas réussi à ce que les architectes et les peintres travaillent ensemble sur une œuvre, bien que ceci soit l'idée du manifeste[242] » affirme ce même artiste. Bien évidemment ce manifeste faisait écho à la déclaration de Siqueiros rédigé en 1922 qui en appelait à « socialiser l'expression artistique [243]» et à un travail conjoint des peintres et architectes.

Enfin, on peut noter que si Laureano Guevara a participé au *Manifeste de l'Association des Artistes Indépendants* de 1931, il est curieux qu'il ne se soit pas impliqué dans le *Manifeste d'Intégration Plastique* de 1952. On pourrait alors avancer que ce manifeste est par conséquent la prolongation de la réflexion des artistes chiliens qui ont été en contact avec le muralisme mexicain et qui revenaient pour la plupart de leur séjour de formation.

## L'impossible avènement d'un mouvement muraliste ?

Malgré l'inauguration d'une chaire de formation à la peinture murale par Laureano Guevara, ce médium était resté en marge des courants artistiques actuels jusqu'à la fin des années 1960. Les causes ne sont pas, comme nous l'avons vu, dans le manque de mobilisation des artistes ; cela viendrait plutôt d'un désintérêt des centres de décision et d'un mutisme sur ce sujet dans les espaces de diffusion artistique. Jusqu'aux années 1960, quasiment aucun écrit n'évoque le travail des muralistes nationaux : on ne trouve aucun article dans les *Annales de l'Université du Chili* sur ces productions et seule la revue *Pro Arte* aborde cette thématique. Au début des années 1960, les noms de Gregorio de la Fuente, Julio Escámez et José Venturelli sont assimilés au « réalisme social[244] ». On pourrait également souligner l'absence des peintres muralistes au moment de la première Biennale de São Paulo en 1951 : la commission organisatrice de l'événement, dirigée par Francisco Matarazzo Sobrinho avait pourtant sollicité par le biais de Carlos Arancibia Latorre, directeur de l'Institut chileno-

[241] « El muralismo chileno. Entrevista a Fernando Marcos », *op. cit*.
[242] *Ibidem.*
[243] En 1922, Siqueiros avait fondé le Syndicat des travailleurs techniques, peintres et sculpteurs. Le manifeste de ce mouvement s'intitulait « Déclaration sociale, politique et esthétique » et avait été signé entre autre part Rivera, Orozco, Jean Charlot, Xavier Guerrero. Ce manifeste est reproduit dans l'ouvrage suivant : « Déclaration sociale, politique et esthétique » in SIQUEIROS A. David, *l'Art et la Révolution*, Paris : ed. Sociales, 1973, p. 27-28
[244] MONTECINO MONTALVA Sergio, « Breve historia de la pintura chilena », *Anales de la Universidad de Chile*, N°120, octobre -décembre 1960, Santiago, p. 157-170, cité p.168

brésilien de la culture de Santiago, la participation du Chili pour cette manifestation. La Faculté des Beaux-Arts avait pris en charge la sélection des artistes et avait envoyé 50 œuvres picturales, 30 sculptures et 50 dessins et gravures[245] dont deux peintures de Gregorio de la Fuente[246], mais aucun projet ni même de photographie de peinture murale.

D'autre part, comme nous l'avons vu avec l'*'Histoire de la peinture chilienne* d'Antonio Romera, les peintres muralistes sont absents de l'historiographie artistique nationale[247]. Bien que les œuvres murales se multiplient au Chili comme nous l'avons vu précédemment, on ne peut pas parler de mouvement muraliste entre les années 1940 et 1960 en raison de l'absence d'un soutien général des autorités couplée à un manque de financement privé comme public. Contrairement au cas du Mexique, la peinture murale au Chili n'a pas fait l'objet d'une institutionnalisation à ce moment-là[248] et surtout, ne s'inscrivait pas dans un projet politique de réforme sociale. On pourrait alors considérer les peintures murales chiliennes de l'époque comme une succession d'œuvres isolées bien que contenant des thématiques sociales fortes dans la plupart des cas ; l'effort de théorisation et de rénovation avait été insufflé au contact de Diego Rivera ou David Siqueiros, mais ces échanges n'ont malheureusement pas abouti à l'élaboration de grands projets nationaux.

Ainsi, la préférence fut accordée aux artistes mexicains pour la réalisation de projets de grande envergure, d'autant plus que ces derniers étaient soutenus financièrement par leur pays d'origine. En mai 1960, un puissant séisme détruit une grande partie de la ville de Concepción. Encore une fois, le gouvernement du Mexique va appuyer financièrement le projet de la construction d'une Maison de l'Art (Casa del Arte) au sein de l'Université de la ville : Gustavo Ortiz Hernán, ambassadeur mexicain au Chili, relaye la possibilité d'envoyer des artistes mexicains pour la réalisation d'une fresque pour les murs intérieurs de l'édifice

[245] « La bienal de São Paulo versus las artes plasticas chilenas : documentos », *Pro Arte*, N°137, An III, 2/07/1951, Santiago, p. 2

[246] *I Bienal do Museu de Arte moderna de São Paulo* (catalogue d'exposition) 1ere édition, São Paulo, 1951, p. 68

[247] Il a fallu attendre la parution d'un second ouvrage conséquent de Gaspar Galaz et Milan Ivelic en 1988 pour qu'apparaissent à la fin du recueil, deux documents reproduits concernant les brigades muralistes : On y trouve un article au sujet des brigades muralistes du début des années 1970 édité par les *Annales de l'Université du Chili* en avril-juin 1971 ainsi qu'un article d'Osvaldo Aguiló sur l'art brigadiste publié en 1983 dans : AGUILÓ Oslvado, *Plástica Neovanguardista : antecedentes y contexto*, Chile :ed. CENECA, janvier 1983. Ces documents sont disponibles dans : « brigadas muralistas », in GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *Chile, arte actual*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1988, p.45-47 des documents annexes.

[248] Par exemple, José Vasconcelos (1882-1959), avait été nommé Secrétaire de l'Education Publique au Mexique entre 1921 et 1924, sous la présidence d'Alvaro Obregón. Son poste lui permit de commanditer de nombreuses fresques à José Clemente Orozco et Diego Rivera pour la décoration d'édifices publics avec l'idée d'éduquer le peuple. D'autre part, en août1929, Diego Rivera avait été é nommé directeur de l'Ecole des Arts Plastiques de l'Université Nationale Autonome de México (UNAM), université qui avait obtenu son autonomie en 1920 et dont José Vasconcelos était devenu recteur la même année.

Cette mission fut confiée au peintre mexicain Jorge González Camarena qui réalisa un premier voyage d'étude en 1963 afin de prendre connaissance du lieu. De retour au Mexique, il conçoit un premier projet et revint un an plus tard à Concepción accompagné de trois assistants mexicains : Manuel Guillén, Salvador Almaraz et Javier Arévalo[249]. Les peintres chiliens Eugenio Brito et Albilo Echevarría ont pu participer en tant qu'assistants à la réalisation de la fresque intitulée *Présence d'Amérique latine* (Presencia de América Latina). L'œuvre fut réalisée entre novembre 1964 et avril 1965 et illustre l'Amérique précolombienne, la richesse du sol à travers les minerais mais aussi la culture agricole, la faune et la flore. Enfin les drapeaux des nations sud-américaines ornent la partie supérieure de la peinture murale tandis que la cordillère des Andes apparaît dans le fond. L'œuvre fut décrétée Monument Historique en 2009 par le gouvernement chilien.

## L'art du Chili et de l'Amérique du Sud étudié par l'Unesco : la parole aux experts

Les acteurs du monde de l'art perdent une seconde occasion d'évoquer les balbutiements de la peinture murale au Chili : en 1966, l'Unesco projette d'organiser un grand symposium d'experts réunis afin « d'entreprendre l'étude des cultures de l'Amérique latine à travers leurs expressions littéraires et artistiques en vue de dégager les caractéristiques de ces cultures[250] ». Une première réunion d'experts s'est tenue à Lima en 1967 pour dégager les axes principaux de cette recherche. Il ne s'agissait pas de considérer la vie artistique de chaque pays au cas par cas, mais de :

> Considérer l'Amérique comme un tout constitué par les formations politiques nationales actuelles. Cette exigence a conduit les collaborateurs de ce projet à sentir et à exprimer leur région comme une unité culturelle, ce qui a favorisé chez eux le processus de prise de conscience que le projet entend stimuler, étant donné que seuls les intellectuels latino-américains sont appelés à y participer[251].

[249] ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio et CORTÉS LÓPEZ, Claudio, « Muralismo en Cile: texto y contexto de su doscurso estético », *Revista Universum*, N°2, vol. 22, 2007, p.254-274.
[250] Résolution 3.325 adoptée à la XIVème session de la Conférence Générale de l'Unesco, cité dans la préface de l'ouvrage qui est le compte-rendu de cette étude : FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, traduction française de Joëlle Guyot, Paris : ed. Unesco, 1980, cité p.5
[251] *Ibidem*

Une seconde réunion à Quito en 1970[252] a permis d'organiser la réflexion autour de trois axes : 1/ la situation de l'art latino-américain dans le monde ; 2/ les études sur les grands problèmes de l'art en Amérique latine 3/ l'art dans ses relations avec la société. Ce symposium a ainsi favorisé une lecture croisée sur les problématiques communes que partageaient les pays du continent. Cet évènement fut important dans l'histoire du développement artistique dans ce continent car il s'agissait pour la première fois d'engager une réflexion commune afin d'analyser la situation particulière des artistes et de la vie artistique dans les sociétés sud-américaines, engageant une approche historique, sociologique et culturelle. Antonio Romera avait également participé à ce travail d'investigation et avait souligné le rôle des muralistes mexicains dans la reconnaissance de courants artistiques latino-américains[253]. Pourtant, il ne fait une fois de plus aucunement allusion aux peintres muralistes de son pays.

## *Une géographie artistique très polarisée*

L'absorption des avant-gardes européennes dans les années 1920 et 1930, a eu pour conséquence selon la critique et historienne de l'art cubaine Adelaida De Juan, d'éloigner les artistes - partis se former en Europe - avec le secteur populaire :

> Cette agitation et la lente assimilation de l'avant-garde européenne influèrent sur les œuvres et sur l'attitude des peintres qui s'efforçaient d'introduire les nouvelles tendances de l'art plastique, et qui, ce faisant, ne pouvaient que les éloigner des masses. Les artistes ne sachant trop quelle fonction pourrait avoir leur activité, voulurent rénover totalement l'art et parfois la société elle-même[254]

Pour Saül Yurkievich la centralisation de l'activité artistique dans les capitales européennes et notamment Paris, condamne de nombreux artistes à l'exil et conduit à une césure entre deux tendances divergentes qui caractérisent l'art latino-américain : un art marginal, replié sur lui-même, centripède et localiste, et de l'autre, un art expansif, centrifuge et internationaliste[255].

---

[252] Les participants étaient : Jorge Enrique Adoum, Mario Barata, Damián Bayón, Victor Carvacho, Adelaida de Juan, Edmundo Desnoe, Jorge Alberto Manrique, José Luis Martínez, Samuel Oliver, Mario Pedrosa, Carlos Rodríguez Saavedra et Filoteo Samaniego.

[253] R. ROMERA Antonio, « Eveil d'une conscience artistique (1920-1930) » in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 13-20

[254] DE JUAN Adelaida, « Positions et réactions », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p.31-38, cité p. 31

[255] YURKIEVICH Saül, « L'art d'une société en pleine transformation », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 117-130 cité p. 119

Ce dernier théorisa le mieux la relation des artistes avec les grands foyers artistiques en mettant en lien le rapport entre le développement des arts et la réalité socio-économique :

> La situation marginale qu'elle [l'Amérique latine] occupe par rapport aux grands centres de décision en matière d'économie, de politique et de culture, sa dépendance à l'égard des métropoles extérieures au continent, la nature du néo-colonialisme qui domine chez nous, tout cela impose aussi une subordination au niveau de l'esthétique. Nos pays exportent des matières premières et importent des produits manufacturés, et de même, en ce qui concerne les produits culturels, ils exportent des artistes et importent des esthétiques. […] Les zones productrices et exportatrices de modèles culturels et artistiques sont, presque sans exception, celles dont l'économie est la plus prospère. La gestation, la diffusion et l'impatronisation internationales d'écoles ou d'esthétiques se situent à l'origine dans les centres de pouvoir. Il existe, entre le pouvoir politico-économique et l'hégémonie artistico-culturelle, un rapport indéniable[256]

Par conséquent, l'auteur se demande comment assurer la décolonisation culturelle et court-circuiter le mimétisme qui a prévalu en tenant compte de la base socio-économique des états sud-américains : « les minorités cosmopolites ont introduit en Amérique latine des esthétiques destinées à une consommation restreinte et privée des rapports structurels qui existaient dans leurs lieux d'origine, dans les milieux où ces esthétiques étaient nées[257] ».

L'effort de réflexion autour d'un art sud-américain proposé par l'Unesco met donc à l'épreuve une géographie artistique extrêmement polarisée et qui ne permettrait pas de favoriser le développement des circuits artistiques sur un même espace continental: comme le souligne Saül Yurkievich « dans nos capitales, il est difficile de se faire une réputation au-delà des frontières de chaque pays. L'infrastructure de l'exportation qui nous a « balkanisés », désunis, et isolés, ne le permet pas. On va de Lima ou de Buenos Aires à Paris plus aisément qu'à Saint-Domingue[258] ». Dans ce contexte, les artistes n'ont d'autres choix que de rejoindre ces capitales qui concentrent le pouvoir économique et culturel : « L'activité et les possibilités d'un artiste sont totalement subordonnées à ce centre de la capitale, où il doit trouver à subsister, esthétiquement comme matériellement. Son sort dépend du marché local, de la réceptivité et de la disponibilité de la bourgeoisie de l'endroit, parfois conservatrice ou timorée en matière d'art[259] ».

---

[256] YURKIEVICH Saül, « L'art d'une société en pleine transformation », *op. cit*., p. 120
[257] *Ibid,* p. 122
[258] *Ibid,* p. 126
[259] *Ibidem*.

D'autre part, la visibilité des travaux de ces artistes dépendait également de la manière dont les grands musées présentaient leurs œuvres. L'artiste argentin Felipe Noé le formule assez clairement lors d'une interview en 1973 par Miguel Rojas Mix, directeur à l'époque de l'Institut d'Art Latino-américain du Chili :

> Pour le moment toute exposition sur notre peinture qui intéresse les Etats-Unis est sélectionnée et organisée par les Etats-Unis. Ce sont toujours eux qui choisissent la manière dont ils veulent nous voir. Et ils veulent nous voir semblables à eux pour que nous nous sentions coloniaux, ou à l'inverse folkloriquement originaux. Tant qu'il n'y aura pas de révolution nous ne pourrons pas choisir notre visage et la manière d'être face au monde[260]

En effet, la catégorie d'un art latino-américain n'émerge réellement qu'au milieu du XXème siècle, quand elle commence à être problématisée par les pays qui disposent des moyens financiers et logistiques pour proposer ces études croisées. C'est aussi l'époque où les musées européens et américains intègrent ces artistes dans leurs collections nationales.

Pour Fermín Fèvre, critique à Buenos Aires depuis dix ans, la question du public soulève l'accès aux savoirs et aux biens culturels, ce qui suppose d'arriver à un certain niveau de développement. Ainsi, cette question concernerait moins les artistes et leur capacité à «capter » le public, que les politiques nationales qui sont directement mises en cause :

> L'art n'atteint qu'un groupe limité de personnes, et il est un luxe dans nos jeunes républiques latino-américaines. Le sous-développement, la pauvreté, l'analphabétisme ne constituent pas seulement des barrières entre l'art et le public de nos pays, ils déterminent des priorités : qualité de vie acceptable, habitations décentes et salaires convenables. Lorsqu'il est urgent de donner une éducation de base, l'art devient inaccessible et même inutile. La séparation radicale entre l'art savant et l'art populaire creuse encore le fossé. Les inégalités sociales aussi. A l'art européanisé et savant s'opposent les manifestations les plus populaires de l'artisanat et de l'imagerie que la presse, la radio, la télévision diffusent sans discernement, dénaturant ainsi certaines formes culturelles, sinon primitives, du moins primaires. La culture des classes populaires s'appauvrit et les classes privilégiées restent fidèles à un art savant qui s'est longtemps identifié à l'art académique de la fin du XIXème siècle[261]

---

[260] ROJAS MIX Miguel, *Cuadernos de Arte Latinoamericano. El arte de america latina es la revolucion*. Santiago : ediciones Andres Bello, 1973, p.25

[261] FEVRE Fermín, « La critique et le public, un dialogue », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 39-47 cité p.46

## *La surreprésentation de l'expérience mexicaine : un cas d'école ?*

Lors de ce symposium, l'expérience du muralisme mexicain revient dans plusieurs analyses soit comme symbole d'une émancipation réussie, soit comme un mouvement profondément affilié à l'avant-garde européenne de l'époque, ou bien comme l'exemple d'un art national qui a été capable d'intégrer l'héritage précolonial et les réalités du milieu populaire. L'expérience mexicaine se révèle alors comme un cas d'école qui illustre à la fois ce mouvement d'absorption et de rejet de l'héritage européen et la valorisation du passé précolonial.

Pour Jorge Alberto Manrique, la prouesse des artistes mexicains repose sur leur capacité à s'être très tôt confrontés à l'avant-garde européenne pour se servir de ses instruments et ainsi faire reconnaître leur réalité. Il cite à titre d'exemple l'importance du *Manifeste du Syndicat des travailleurs, techniciens, peintres et sculpteurs* qui souligne l'importance de l'art populaire comme source d'inspiration[262]. Mais soucieux de toujours replacer les expériences esthétiques dans leur contexte social et politique, Jorge Manrique explique le succès de ce mouvement grâce au soutien financier apporté par le gouvernement du Mexique en ces années-là :

> Voulant être un art public, la peinture mexicaine souhaita surtout s'exprimer à travers des fresques. Or, ces fresques, il fallait quelqu'un qui les payât. Cette responsabilité revint à l'Etat et les commandes se multiplièrent. Cela se comprend aisément, car, pour une révolution qui se disait triomphante, l'art « nationaliste et révolutionnaire » était à la fois un instrument de propagande et un motif d'orgueil ; même dans le cas de peintres trop indépendants à l'égard du pouvoir, voire iconoclastes, comme Orozco, le gouvernement pardonnait, car, à elle seule, l'inspiration nationaliste justifiait tout[263]

Damián Bayón rappelle que le gouvernement mexicain considérait les artistes comme des fonctionnaires. L'institut National des Beaux-Arts mexicain disposait d'un budget annuel de

[262] MANRIQUE José Alberto, « Identité ou modernité ? », *op. cit*, p. 23. Le manifeste de ce mouvement s'intitulait « Déclaration sociale, politique et esthétique » et avait été signé entre autre part Rivera, Orozco, Jean Charlot, Xavier Guerrero. Ce manifeste est reproduit dans l'ouvrage suivant : « Déclaration sociale, politique et esthétique » in SIQUEIROS A. David, *l'Art et la Révolution*, Paris : ed. Sociales, 1973, p. 27-28

[263] MANRIQUE José Alberto, « Identité ou modernité ? », *op. cit*, p. 28

cinq millions de dollars ; 10% de cette somme était affecté à la promotion et à la diffusion de l'art mexicain, aussi bien pour le milieu local que pour l'international[264].

Pour le critique argentin Fermín Fèvre, le muralisme mexicain apparaît d'autant plus virulent et radical qu'il marquait une rupture nette avec une conception classique de la peinture. La notoriété internationalement acquise des muralistes mexicains s'explique par l'avènement d'une nouvelle conception de l'art politiquement et socialement engagé et qui était nouvelle aussi bien au Mexique que pour les autres pays du continent. Cette position singulière propulsa le muralisme mexicain comme phénomène artistique majeur du XXème siècle :

> Pendant très longtemps, on a considéré l'activité artistique comme une activité sans danger, discrètement en marge de la vie, réservée aux tempéraments solitaires et maladifs. La participation à la réalité se situait plutôt du côté de la politique ou des revendications sociales. C'est ainsi que, en dehors du muralisme mexicain et d'une certaine peinture sociale assez appréciée dans les premières décennies du XXe siècle, le travail artistique n'a eu, jusqu'à une époque assez récente, que peu de retentissement[265]

L'expérience mexicaine réunit ainsi tous les ingrédients d'un mouvement artistique total : elle a réussi à s'inspirer et à se détacher des courants artistiques avant-gardistes étrangers, à se réapproprier l'iconographie des civilisations anciennes tout en prenant soin de mettre au centre des oeuvres la thématique populaire. Selon Francisco Stastny, directeur à l'époque du Musée des arts de Lima, les muralistes mexicains furent l'objet d'une iconification par ce métissage à la fois des techniques et des thématiques :

> Le muralisme constitua la manifestation la plus réfléchie, la plus vigoureuse et la plus réussie de cette volonté « de renaissance ». Ses créateurs, après avoir travaillé dans les années vingt en Europe, au contact de l'avant-garde, revinrent ensuite au Mexique poussés par le désir fervent de mettre leur art au service des nobles causes de la Révolution et à la portée de l'intelligence populaire. Diego Rivera et Siqueiros assimilèrent le cubisme et le muralisme italien, puis cherchèrent leur inspiration dans les grandes créations mayas et aztèques afin d'oublier la mièvrerie de certains mouvement européens[266]

---

[264] informations tirées de : BAYÓN Damián, « la circulation de l'art et des artistes », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 49-56 cité p. 54

[265] FEVRE Fermín, « La critique et le public, un dialogue », *op. cit*, p. 46

[266] STASTNY Francisco, « Un art métis ? » in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 105-114 cité p.112

Pour la critique Adelaida de Juan, les muralistes mexicains ont parfaitement su s'approprier et réutiliser à d'autres fins ce qu'ils avaient pu voir en Europe pour défendre la possibilité d'un art national renouant avec son histoire et sa culture. Cette prise de position ne pouvait que se traduire par un rejet de l'académisme et de la peinture de chevalet, art jugé intimiste, élitiste et éminemment lié à un style de vie bourgeois qu'ils critiquaient :

> Accepter l'expression vernaculaire comme source d'inspiration artistique entrainait nécessairement la volonté de découvrir le passé propre à chaque nation, la culture nationale. Qui parlait alors de culture nationale parlait aussi de rupture avec l'art académique. De recherches de nouvelles sources, de nouvelles formes, de nouveaux sujets. Révolte sociale et révolte esthétique se mêlèrent. C'est l'école muraliste, née au Mexique en 1921, qui déclencha ce processus. Les artistes qui en faisaient partie entreprirent de créer un art national reflétant des réalités spécifiques au moyen de formes d'expression nouvelles. Ils se déclarèrent les héritiers de l'art précolombien et, tout en empruntant leurs techniques à l'art européen, ils traitèrent des thèmes qui étaient en rapport avec les évènements que le pays vivait. […] *La Déclaration sociale, politique et esthétique*…, que Siqueiros rédigea et que la Syndicat diffusa en 1922 – jusqu'alors, seul Francisco Goitia (1882-1960) avait pris la Révolution comme sujet – affirmait que l'art appartenait à toutes les classes sociales et que seule la création d'œuvres monumentales se justifiait, répudiant ainsi le tableau de chevalet. La volonté d'apporter l'art à tous fut à l'origine d'un plan d'éducation populaire, basé sur l'enseignement de la peinture non académique[267]

Pour la critique, l'expérience muraliste obtint un retentissement à l'échelle continentale, notamment dans « les pays à forte tradition autochtone »[268].

Antonio Romera qui été pourtant le mieux placé pour évoquer l'influence du muralisme mexicain au Chili ne sembla pas considérer ce fait comme important, et par conséquent situait les muralistes chiliens comme des artistes mineurs. D'ailleurs, ils n'apparaissaient pas dans l'historiographie à la fin de l'ouvrage au côté des muralistes mexicains[269]. Pour Romera, le succès de ce mouvement mexicain réside dans le fait d'avoir réussi à donner corps à la révolution sociale au-delà des expérimentations plastiques :

> Grâce au muralisme mexicain, l'art latino-américain est monté dans l'estime des milieux culturels européens. En vérité, l'élan révolutionnaire et la lutte du tiers monde pour les peuples les plus défavorisés n'auraient pas rencontré

[267] DE JUAN Adelaida, « Positions et réactions », *op. cit*, p.32
[268] *Ibidem*.
[269] « Chronologie », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 151-160

> un écho sans Orozco et Rivera, car ils ont puissamment contribué à faire connaître la réalité sociale et politique latino-américaine[270]

C'est la critique mexicaine Adelaida de Juan en évoquant l'influence des peintres muralistes mexicains sur les autres artistes sud-américains (notamment au Pérou et en Equateur) qui évoqua l'influence de David Alfaro Siqueiros sur l'œuvre du chilien José Venturelli[271]. Attentive à l'actualité, elle évoque même ces « travaux réalisés collectivement, au Chili, pendant la campagne de l'Unité populaire chilienne (1970)[272] » qui laissent penser qu'il s'agissait certainement des peintures murales de propagande réalisées dans l'espace urbain.

## Conclusion de Partie

Malgré une idée couramment admise, la politisation de l'activité artistique au Chili n'est pas propre à l'avènement de l'Unité Populaire ; les relations entre l'activité artistique et la politique gouvernementale remonte comme nous avons voulu le démontrer ici aux origines de la mise en place du système des Beaux-Arts au milieu du XIXème siècle. Les grandes décisions passaient par des prérogatives politiques qui n'ont fait qu'encourager les transferts culturels de tout ce qui était européen dans une approche purement mimétique : jusqu'à 1892, tous les directeurs des Beaux-Arts du Chili furent contractés directement par l'Etat[273] et la fondation de l'actuel Palais des Beaux-Arts faisait partie de directives gouvernementales afin de stimuler la vie artistique du pays[274]. Le système des Beaux-Arts marque ainsi l'apparition d'un champ artistique autotélique, mais autonome qu'en apparence car son développement reposait sur la capacité des artistes à poursuivre leur carrière en Europe et à acquérir une visibilité et une notoriété qu'ils ne trouvaient que difficilement au sein de la capitale chilienne.

---

[270] R. ROMERA Antonio, « Eveil d'une conscience artistique (1920-1930) », *op. cit*, p. 18

[271] « Au Chili, l'œuvre de Venturelli s'apparente à celle de Siqueiros par sa forme et son idéologie. Bref, l'école mexicaine détermina dans toute l'Amérique latine la recherche d'une expression originale en opposition avec l'académisme » : DE JUAN Adelaida, « Positions et réactions », *op. ci*t, p. 32

[272] DE JUAN Adelaida, « Positions et réactions », *op. cit*, p.38

[273] et jusqu'en 1910 pour les professeurs des cours d'art décoratifs.

[274] Damián Bayón rappelle très justement que « L'histoire des musées d'art moderne d'Amérique latine est liée à celle des musées des Beaux-Arts en général » que ça soit par l'acquisition d'œuvres classiques et de copies de modèles, où par l'assimilation de cette entité institutionnelle qui était considérée comme une source indispensable d'inspiration pour les étudiants-artistes : BAYÓN Damián, « la circulation de l'art et des artistes », *op. cit*. p. 49

En faisant brièvement l'archéologie des infrastructures artistiques au Chili, nous avons souhaité montrer la manière dont a fonctionné un système de référence qui se mondialise. Cette conception de l'art liée à une géographie des échanges artistiques a fait apparaître de manière encore plus fracassante la question d'un art socialement engagé avec tous les éléments de la société chilienne : l'incorporation dans un parcours de formation artistique supposait une série de prérequis aussi bien au niveau du capital économique, culturel et social. Seule une formation en arts décoratifs avait été ouverte spécialement destinée au monde ouvrier, car cet apprentissage reposait sur des connaissances et des applications plutôt techniques : ce dispositif d'enseignement marqua un premier pas vers un décloisonnement de l'enseignement artistique. Avec la publication du *Manifeste de l'Association des artistes Indépendants* de 1931, pour la première fois un collectif d'artistes était parvenu à démontrer le lien étroit entre la manière dont fut conçue la production artistique suivant la classe sociale pour laquelle elle était originellement destinée ; mettant ainsi en lumière le fait que l'ont ne peut pas penser localement la production artistique sans tenir compte des réalités socio-économiques du pays, ces artistes remettaient en cause la manière dont s'était implantée et développée la vie artistique jusqu'à présent. Le *Manifeste d'Intégration Plastique* de 1952 – imprégné du succès du muralisme mexicain- fait bien évidemment écho à cette première approche critique mais va plus loin : les artistes accusent la manière d'appréhender les œuvres, lecture qui s'appuie continuellement sur une approche comparatiste avec les mouvements européens et enfermait ainsi la production chilienne encore et toujours dans une relation de dépendance.

Le succès international rencontré par l'expérience muraliste mexicaine avait bien évidemment encouragé les peintres muralistes chiliens à s'engager vers de nouvelles formulations plastiques. Toutefois, on peut se rendre compte d'un décalage entre une production timide qui commence vers le milieu des années 1940 et le début des années 1950, et une attention beaucoup plus tardive sur ce médium. Ce n'est que sous le gouvernement d'Allende que les peintures murales sont devenues un enjeu de premier plan passant d'objets mineurs à un sujet majeur au moment de l'avènement d'un premier gouvernement socialiste démocratiquement élu. Comme nous avons voulu le démontrer, la valorisation des peintures murales populaires sous le gouvernement de l'Unité Populaire était en réalité dans la continuité des expériences émancipatrices qui ont eu lieu tout au long du XXème siècle. Ces nouveaux objets sont devenus le symbole d'un art « authentique », puisant comme l'expérience mexicaine, ses

racines dans le peuple et dans la création de nouvelles formes artistiques à travers un travail collaboratif et inscrit dans l'espace quotidien des habitants.

Ainsi, depuis l'implantation d'une chaire de peinture murale au sein de la Faculté des Beaux-Arts de l'Université du Chili en 1932, les influences n'ont cessé de se mêler : l'histoire de ce médium au Chili jusqu'au années 1960 se ponctue par la venue d'artistes que ce soit David Siqueiros, Diego Rivera, Jorge González Camarena, ou encore par le biais de Laureano Guevara qui s'était formé à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris à la technique traditionnelle à la fresque.

D'autre part, on peut constater que les prémisses de cette pratique au Chili n'eurent pas le même impact que l'expérience mexicaine, et peut s'expliquer par le manque d'une politique cohérente, constante et systématique afin de développer cette pratique qui a également souffert d'un manque de financement public. On ne peut alors parler à ce moment-là d'un mouvement muraliste en raison de l'absence d'une coordination entre peintres, architectes et politiques publiques ce qui explique pourquoi les quelques peintres muralistes chiliens oscillaient entre une peinture sur les murs et une peinture de chevalet. En effet, le mouvement muraliste au Mexique fut pris dans une propagande nationaliste que n'a pas connu le Chili. C'est pourquoi ce n'est pas sans raison que David Alfaro Siqueiros écrivit de sa prison en 1962 dans une lettre adressée à l'Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'Art :

> Il est évident qu'un pareil phénomène ne s'est produit dans aucun autre pays du monde contemporain. Par-ci, par-là existaient ou apparurent des muralistes isolés qui s'intéressèrent sporadiquement à cette technique picturale, à ce genre d'art plastique : mais ils ne furent en aucun cas le produit d'un élan collectif, et on ne fit pas non plus de tentatives dans ce sens […]. Au Mexique a été faite la seule expérience muraliste importante de notre époque ; en fait la seule expérience de répercussion internationale dans ce sens, dont les principes et les théories ont affecté non seulement les arts plastiques du présent mais aussi ceux de l'avenir[275].

[275] Extrait du message envoyé de l'artiste de la prison Préventive du district fédéral de Mexico aux délégués de la XIVème Assemblée Générale de l'Association Internationale des Critiques d'Art, qui s'est tenue à Mexico en juillet 1962. Le texte est reproduit dans SIQUEIROS A. David, *L'art et la révolution*, Paris : ed. Sociales, 1973, p. 7-8

# DEUXIEME PARTIE

## PEINTURES MURALES POPULAIRES :

## ENTRE ŒUVRES ARTISTIQUES ET PRODUCTIONS TROP POPULAIRES

*« L'art semble avoir de l'importance ;*
*cependant, nous devons nous demander :*
*pour quoi ? »*

*(Gaspar Galaz[276])*

## Introduction

Les peintures murales populaires au Chili produites entre les années 1970 et la fin des années 1989 sont un cas à part dans l'histoire des productions urbaines : si elles ont été engagées très vite dans un processus d'artification sous le gouvernement socialiste de l'Unité Populaire (1970-1973), la dictature du Général Pinochet (1973-1979) s'attacha à transformer cette pratique en une activité sans qualité, synonyme de désordre et de chaos. La Junte renversa le processus de consécration qui avait été engagé sous le gouvernement précédent : ces oeuvres furent totalement vidées de leur substance artistique et la dictature en place ne lui reconnut aucune des valeurs qui leur furent auparavant accordées (authenticité, accessibilité, participation, travail collectif, représentativité). Ainsi la Junte militaire mit en place divers dispositifs visant à la fois à annihiler cette pratique en déstructurant les groupes et les réseaux de solidarité, et à décrédibiliser ce phénomène en tant que phénomène artistique en renouant avec une conception classique et autotélique de l'art. Profitant d'une contestation grandissante au début des années 1980, des groupes d'action se reforment et tentent de réinvestir l'espace public. En ces années-là, les peintures murales deviennent synonyme de résistance, mais aussi les uniques témoignages et traces des massacres qui se perpétraient dans les quartiers populaires.

Dans cette partie nous avons voulu en lumière les processus qui ont conduit les peintures murales populaires à devenir des objets artistiques à part entière ainsi que la manière dont la Junte militaire, en déconstruisant tout ce qui avait été entrepris au moment de l'Unité Populaire, s'attela par divers moyens (emprisonnements/torture des artistes, contrôle de l'espace public à travers les couvre-feu, ouvrage de propagande, militarisation des institutions artistiques etc..) à transformer ces expériences émancipatrices et novatrices en un fait anecdotique n'ayant guère une place dans la grande histoire de l'art nationale. Quelles ont été les logiques d'incorporation au champ de l'art, de légitimation et de consécration ? Ainsi que

[276] GALAZ Gaspar, « la fuerza social del arte », *Aisthesis 6* : *La educación por el arte y sus problemas en Chile*, Santiago : ed. Universidad Católica de Chile, 1971, p. 29-8, cité p. 29

les logiques de rejet, de marginalisation, de dépréciation pouvant conduire parfois à la destruction des peintures murales ? C'est une analyse des forces et des enjeux autour de ces nouveaux objets que nous souhaitons développer plus en détail dans cette partie et qui nous offre une lecture plus fine de ces productions malgré leur apparente simplicité.

La production et la diffusion de peintures murales sont indissociables de la photographie, des récits narratifs, et des engagements de collectifs, mais surtout de la manière de référencer et d'archiver ces objets. Le recours rapide à la narration participa à la conscientisation du moment historique (1970-1973). Sans surprise, la dictature militaire renoua avec une approche plus traditionnelle de l'art et affirma que l'activité artistique devait se confiner dans les lieux qui lui sont traditionnellement dédiés (ateliers, musées, galeries, salons privées) : la dépolitisation de l'art revendiquée par la Junte militaire n'était en somme qu'apparente.

Nous tenons à balayer l'idée qu'il s'agirait d'une pratique isolée, marginale et exclusivement populaire. Bien au contraire, la production massive des peintures murales s'insère au milieu d'un champ de bataille dans lequel s'affrontaient plusieurs conceptions de l'art. C'est donc au nom du « droit à l'art[277] » édicté dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948 que les peintures murales populaires ont acquis une reconnaissance qui leur était auparavant refusée. Nous avons mis en avant les discours dominants sur la fonction, les attentes et les enjeux des peintures murales durant ces deux régimes, avons tenté de comprendre les circulations qui se mettent en place dans diverses sphères (institutions, cercles d'artistes et d'intellectuels, lien avec les institutions étrangères). Nous nous sommes intéressés tout particulièrement aux agents et aux supports de diffusion, aux réseaux d'acteurs impliqués dans la diffusion et la réception de cette pratique pour qu'elle soit alors perçue réellement comme pratique, c'est-à-dire activité toujours en devenir et régulièrement réactivée. Enfin nous avons souhaité au fil de cette partie dégager la manière dont s'est construite la notion de *populaire*. Nous reprenons à notre compte la définition qu'en donne l'anthropologue argentin Néstor García Canclini :

> Le populaire, pour autant, ne peut désigner pour nous un ensemble d'objets (artisanat ou danses indigènes), mais une position et une action. Nous ne pouvons le figer dans un type particulier de produits ou de messages, parce que le sens des uns et des autres est constamment altéré par les conflits

[277] « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent », article 27, paragraphe 1 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948 adoptée le 1er décembre 1948 par Assemblée Générale des Nations-Unis

> sociaux.[…] Les sens et les valeurs du populaires se conquièrent dans les relations sociales. C'est l'usage et non pas l'origine, la position et la capacité de susciter des actes ou des représentations populaires qui confère cette identité[278]

Qu'est-ce que les peintures murales populaires ont-elles mis en jeu artistiquement parlant ? Quelles ont été leurs sources d'inspiration et quelles influences ont-elle eu postérieurement ? Quelles sont celles qui entrèrent dans un processus d'iconification ? Comment cette pratique fut-elle qualifiée sous l'Unité Populaire et disqualifiée sous la dictature militaire ? Sur quelles bases et présupposés a –t-on construit leur valeur et avec quelles autres expériences artistiques entraient-elles en résonnance ? Pour cela, nous adopterons la notion du « contextualisme esthétique » développée par Jerrold Levinson, afin de comprendre comment furent considérées les peintures murales populaires dans leur création, interprétation et évaluation[279]. Malgré l'idée courante aujourd'hui, que tout peut devenir art, il réaffirme l'importante de tenir compte du fait qu'il y a bien une idée partagée qu'une époque se fait de ce que l'art doit être : « Etre une œuvre d'art, c'est appartenir à une tradition dans la production des artefacts. Le principe de la définition d'oeuvre d'art est diachronique […] l'artiste révolutionnaire s'inscrit dans la tradition qu'il entend détruire. Toute œuvre d'art dépend conceptuellement de ce que l'art a été[280] ». Comment et qui va alors tisser cette appartenance artistique ? Quelle est la tradition ou quels sont les antécédents artistiques évoqués ? Comment va être théorisée cette pratique et qui va participer à la réflexion formelle autour de la place de l'art dans la société ? Quelles intentions et quels résultats prête-t-on aux peintures murales populaires? Pourquoi sont-elles écartées ou bien intégrées aux circuits artistiques ?

---

[278] GARCÍA CANCLINI Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mexico : Nueva Imagen, 1982, p.197-198. Cet ouvrage examine la question de la culture populaire sus le prisme du mercantilisme croissant. En sortant de la vision romantique d'une authenticité illusoire, l'auteur propose ici d'expliquer pourquoi les peuples indigènes produisent toujours pour d'artisanat et de fêtes pour d'autres qui les contemplent ou les achètent. « Pour redéfinir aujourd'hui la culture populaire, nous avons besoin d'une analyse stratégique capable d'embrasser sa production, sa circulation, et sa consommation » (p.16)

[279] « Le contextualisme est la thèse selon laquelle une œuvre d'art est un artefact caractéristique, un objet (dans certains cas, un objet en partie abstrait) qui est le produit d'une invention humaine, à un moment et à un endroit particulier, créé par un ou des individus particuliers – ce qui a des conséquences sur la façon dont on fait l'expérience, dont on comprend et évalue correctement les œuvres d'art. Les œuvres d'art sont essentiellement des objets incorporés dans l'histoire et ils n'ont jamais un statut d'art, ni de propriétés esthétiques manifestes, ni de significations artistiques définies, ni d'identité ontologique déterminée, en dehors ou indépendamment d'un contexte génétique qui en fait les œuvres d'art qu'elles sont » : LEVINSON Jerrold, «Contextualisme esthétique », *Philosophiques*, N°1, vol 32, 2005, p. 125-133, cité p. 128 [en ligne] http://id.erudit.org/iderudit/011066ar

[280] *Ibid.,* p. 52-53

Le concept d'artification développé par Roberta Shapiro et Nathalie Heinich[281] nous permet de montrer comment s'effectue le passage d'un statut de non-art en art pour ces objets plastiques :

> L'artification désigne le processus de transformation du non-art en art, résultat d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets, et des activités. Loin de recouvrir seulement à des changements symboliques (requalifications des actions, ennoblissement des activités, grandissement des personnes, déplacements des frontières), l'artification repose avant tout sur des fondements concrets : modification du contenu et de la forme d'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstruction des choses, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositifs organisationnels, création d'institutions. L'ensemble de ces processus entraine un déplacement durable de la frontière entre art et non-art, et non pas d'abord une élévation sur l'échelle hiérarchique interne aux différents domaines artistiques. Ce dernier phénomène relève d'une problématique du classement et de la légitimation, qui continue d'être privilégié par la sociologie de l'art[282]

Ce type de méthodologie implique de privilégier une attention sur les cadres institutionnels et les acteurs impliqués dans ce processus. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut comprendre comment se créent conjointement les œuvres et leurs discours en tant que prise de position. Pour cela nous avons formulés les hypothèses suivantes :

1. Les peintures murales n'entrent pas dans le débat artistique en tant qu'objets neutres : elles ont déjà une portée significative et symbolique importante dans la manière de réarticuler le lien entre art, société et politique, notamment avec l'exemple de l'expérience mexicaine.
2. La mise en valeur de cette pratique apportait une réponse efficace à un changement de société impulsé par le gouvernement de l'Unité Populaire.
3. Cette même hypothèse explique leur violente destruction et invisibilisation sous la dictature militaire qui s'est attachée à replacer les œuvres d'art comme biens de consommation et dans les circuits d'un marché artistique qui exclut *de facto* ce format.

Par conséquent, nous avons élargi notre analyse en nous désolidarisant d'une attention exclusive sur les groupes muralistes. Nous avons au contraire privilégié une étude sur la matérialité de cette pratique pour comprendre comment celle-ci fut donnée à connaître à

[281] HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*. Paris : Editions EHESS, 2012
[282] *Ibid.,* p. 20

différents moments : la presse écrite (à travers les revues *El Siglo*, *Cauce*, *Hoy*, *La Bicicleta*, *Ruptura*, *El Mercurio*, *La Quinta Rueda,* etc..) constitue le premier canal de diffusion de cette pratique, mais aussi le premier dispositif qui va lui donner forme et la faire apparaître comme un phénomène de large ampleur. En prenant comme corpus documentaire les différentes éditions du journal du Parti Communiste*, El Siglo* (revue fondé en 1940), nous avons voulu analyser l'évolution des formats, la diversification des photographies, mais aussi le travail graphique entrepris par les membres des brigades de la Ramona Parra : en effet, alors que ce journal se donnait pour objectif premier de diffuser les œuvres peintes dans la rue au moment de la campagne présidentielle d'Allende, à partir de 1972, les membres des collectifs de gauche s'appuyèrent sur cet organe de presse pour diffuser les croquis et les esquisses qui étaient destinés dans un mouvement inverse, à passer du support papier au support mural. Nous avons donc étudié conjointement les documents formels et informels, les mises en récit, les coupures de journaux, les articles de revues scientifiques de l'époque, le parcours et les positionnements de certains acteurs culturels et des artistes dit autodidactes, les textes de lois qui ont émergés sous la dictature, etc.

Quatre moments importants vont rythmer et définir la production des peintures murales ainsi que leur documentation. S'il s'agissait avant la prise de pouvoir de l'Unité Populaire de s'interroger sur la place d'un art social, c'est bien dans cette réarticulation entre art politique et société que cette pratique fut reconnue comme expression artistique populaire qui mérite tout autant sa place dans les musées. Avant même l'avènement de l'Unité Populaire, des personnalités du milieu artistique comme José Balmes ou Carlos Maldonado ont tenté de mettre en place une nouvelle échelle de valeurs concernant l'analyse et l'évaluation des oeuvres artistiques. Mais la victoire de l'Unité Populaire, premier régime socialiste démocratiquement élu, apporta l'impulsion nécessaire pour un renouveau artistique : le changement de régime politique a permis à cette pratique de s'institutionnaliser, à ses artistes de se professionnaliser, et à une critique émergente de mettre en perspective cette pratique et d'en constituer son historiographie en même temps que ses mises en récit. Cette intégration par le haut participe à un moment de re-modélisation de la géographie artistique : l'idée du gouvernement socialiste était de décloisonner l'art de ces lieux traditionnels et de proposer une autre approche moins hiérarchique et verticale de la création artistique. Dans la nouvelle culture promue par le gouvernement socialiste, les peintures murales urbaines furent exposées en 1971 au Musée d'Art Contemporain afin de rendre hommage au travail mené par cette nouvelle génération d'artistes-citoyens. De grandes

figures du milieu culturel comme José Balmes, Guillermo Nuñez, Roberto Matta se joignirent au travail entrepris par ces collectifs de jeunes. On vit surgir de nouvelles expérimentations plastiques au sein de la Brigade Ramona Parra, organe de propagande du Parti Communiste. Cette brigade qui comprenait en réalité de multiples collectifs avait réussi à consolider un style qui devint facilement reconnaissable : une nouvelle culture visuelle se mit en place durant les trois années de l'Unité Populaire.

Mais cette institutionnalisation rapide fut brutalement interrompue quelques jours après le Coup d'Etat militaire : la peinture murale était trop associée à une pratique de gauche. La répression engendrée par la Junte conduisit à un privatisation de l'espace public et a rendu cette pratique illégale : elle était dès lors associée aux désordres des classes populaires. Les œuvres murales entrèrent dans processus d'invisibilisation et de destruction à travers la manipulation des images mais aussi par le biais d'une politique culturelle visant à réintégrer la création artistique dans ses lieux de prédilection : désormais toute œuvre artistique devait être évaluée à l'aune des valeurs morales et de critères du bon goût. Tout fut mis en œuvre pour réintégrer la création artistique dans ses circuits marchands, comme bien de consommation et bien de contemplation. Mais à la fin des années 1970 et au début des années 1980, une avant-garde critique en pleine constitution de son champ, tente de revenir sur la possibilité de développer des formes artistiques qui ne soient ni assimilées à un art de l'exil, ni à un art pour l'art. Cette avant-garde constituée par Nelly Richard mit en doute la possibilité des peintures murales de pouvoir constituer une critique artistique théorique solide.

# Chapitre I

# L'enjeu d'un art social

La Seconde Guerre Mondiale a redessiné la carte des échanges culturels : intellectuels, artistes et critiques chiliens ont repensé leur positionnement face à une Europe ravagée par les conflits. Le symposium organisé par l'Unesco avait déjà amorcé une réflexion sur la place que peut avoir l'artiste dans une société qu'il ne peut ignorer et qui le façonne. Un nouveau débat sur la place de l'art se fit sentir et plus précisément sur ce que pourrait être une critique d'art sud-américaine et une création artistique « propre » (lo propio), authentique et originale. La communauté artistique et intellectuelle soulève des problématiques spécifiques à la situation chilienne, problématiques que l'on pourrait rencontrer également dans d'autres sociétés anciennement colonisées : Quelle est notre position dans le champ artistique aux vues des autres traditions et des expériences actuelles ? Comment développer une activité artistique en dehors d'un système marchand mondialisé ? L'autonomie conquise par les avant-gardes historiques est-elle compatible avec l'idée de conférer à l'activité artistique une mission sociale ? La question d'un art social déjà en formulation avant l'avènement du régime socialiste apparaissait d'autant plus d'actualité. Le critique et artiste Gaspar Galaz voyait en ce débat la continuité de la lutte des modernes puisque cela demandait une posture active de l'artiste, capable de traduire les réalités de cette société qui l'entoure.

Sous le gouvernement de l'Unité Populaire (1970-1973), c'est la potentialité révolutionnaire de l'art qui a été mise en avant et qui déboucha sur des réformes structurelles importantes[283]. Artistes et intellectuels réfléchirent aux fonctions d'une création artistique qui ne se limite plus à des préoccupations purement formelles et qui ne soit plus l'apanage d'un corps professionnel. Dans ce changement de paradigme qu'annonçait le régime socialiste, l'activité artistique commençait à être perçue comme un élément transformateur des consciences, liée à la révolution culturelle engagée par la nouvelle coalition au pouvoir sans pour autant que les artistes se soumettent à une forme de programme étatique comme cela fut le cas pour les pays communistes d'Europe de l'est.

[283] CEA (de) Maite, « Genèse d'une institution publique pour la culture au Chili : le Conseil National de La Culture et des Arts » in POIRRIER Philippe, *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*, La Documentation française, Paris, 2011, p. 133-154

## Repenser une approche politique de l'art

### *Les leçons de l'histoire : les expériences européennes en réflexion*

Comme nous l'avons vu dans la première partie, la construction de tout l'équipement artistique et culturel dans le Chili moderne s'est faite en référence au modèle européen, avec une focale importante sur la vie artistique parisienne. C'est pourquoi le concept de démocratisation de l'art et les réformes culturelles qui se mettent en place sous le ministère d'André Malraux (1959-1969) trouvèrent un écho au Chili au même moment, sous la présidence d'Eduardo Frei Montalva (1964-1969). Jusqu'alors, les préoccupations artistiques et culturelles étaient plutôt du ressort des universités publiques ou des institutions privées. Eduardo Frei voulait mettre de l'ordre dans un champ abandonné et « organiser une vraie politique d'encouragement en matière culturelle. Nous ne devons pas oublier non plus la proposition de faire venir la culture au peuple et que les expositions, livres, spectacles et les formes multiples d'éducation artistique et spirituelle soient accessibles, dans la mesure de leur dignité, aux grandes masses[284] ». L'accès à la culture pour les masses populaire avait une teneur pédagogique et éducative. Cependant ce décloisonnement n'avait pas pour objectif de mettre un terme à la distinction entre le grand art et l'art populaire, ni même de valoriser les productions artisanales, folkloriques et populaires.

Si de grandes réformes politiques dans ce domaine n'étaient pas à l'ordre du jour sous le gouvernement d'Eduardo Frei, on peut toutefois noter l'influence d'une approche marxiste de l'art dont on trouve les traces dans les revues de gauche : d'un manière pragmatique, l'activité artistique aurait pour finalité de développer le potentiel de l'être humain. Jusqu'à présent, l'art était plutôt conçu comme une activité autonome dans laquelle les artistes s'adonnaient à de nouvelles investigations plastiques. De l'autre, une seconde tradition issue des expériences des pays communistes attribue à l'art une fonction émancipatrice : l'art aurait un rôle actif à jouer en tant que facteur de transformation d'une société. Il s'agissait de tirer les leçons de l'histoire, notamment des épisodes du réalisme-socialisme en URSS ou du national-socialisme[285] en Allemagne, afin d'éviter l'inféodation de l'activité artistique à une idéologie politique, sans pour autant renoncer à la possibilité pour l'artiste d'avoir un impact sur les

[284] *El Mercurio*, 25 juin 1965, cité dans BRAVO Anne, *El Mercurio : un discurso sobre la cultura 1958-1980*, Santiago : ed. CENECA, 1986, p.15
[285] Voir MICHAUD Eric, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris : Gallimard, 1996

consciences : c'est pourquoi sous la plume de Carlos Ossa, critique dans la revue communiste de large diffusion *Punto Final,* on retrouve l'idée que l'art jouerait un rôle essentiel dans les révolutions :

> Nous savons tous que seul le socialisme peut libérer le potentiel créateur de l'être humain. Il s'agit en dernière analyse de désaliéner l'artiste pour qu'il puisse donner le meilleur de lui-même et lui donner la possibilité de se développer jusqu'au extrêmes forces créatrices de l'humanité ; l'art, est pour l'essentiel, communication. Inutile de déformer ses principes, inutile de délimiter ses possibilités. […] Il faut comprendre que l'homme, depuis son plus lointain passé, a recours à l'expression artistique comme moyen de transcender sa réalité la plus archaïque[286]

Le critique Luis Oyarzún[287] partage également cette reflexion sur la place centrale de l'art dans les sociétés :

> Les nations socialistes, avec leur conception particulière de l'art dirigé et avec les défauts annexes liés à cette position, ont reconnu amplement l'importance de l'art dans la dynamique sociale, que ça soit comme véhicule de propagande, ou comme promoteur de contacts intenses entre les habitants, leur culture et leur terre. […] Le monde, ici ou ailleurs, aux Etats-Unis ou en Extreme-Orient, a découvert qu'on ne peut pas comprendre et jouir de l'art derrière une vitre, délié de la vie humaine, qui est toujours individuelle et sociale à la fois, et qu'on ne peut pas vivre "dans les hautes sphères" de la société, même dans les sociétés technologiques, en se privant de l'art et de l'artiste, qui crée des formes, rêve[288]

Il n'hésite pas à affirmer que le pays devrait avoir honte de ses musées car ces derniers devraient normalement être des centres dynamiques de la vie nationale. D'autre part, la sensibilisation aux oeuvres artistiques restait très marginale car elle n'était accessible que dans le cadre de formations professionnelles; l'auteur déplore qu'elle ne fasse pas partie des humanités, ou d'une éducation scolaire comme cela était déjà le cas dans les Universités en

---

[286] OSSA COO Carlos « Los enemigos de la cultura », *Punto Final*, N°16, an I, deuxième quinzaine de novembre 1966, p. 19. Cet auteur écrira au moment du gouvernement populaire d'Allende la première histoire du cinéma chilien : Carlos OSSA COO, *Historia del ciné chileno,* Santiago : ed. Quimantú, 1971

[287] Luis Oyarzún Peña (1920-1972) fut un écrivain, poète et professeur : il fut nommé président de la Société des Ecrivains en 1954. Il devient directeur de la Faculté des Arts Plastiques en 1958 et professeur d'esthétique à l'Université Australe de Valdivia en 1971. Son ouvrage le plus emblématique demeure *Temas de la Cultura Chilena*, Santiago : ed. Gabriela Mistral, 1967. Cet ouvrage compile une série d'essais sur l'identité nationale.

[288] OYARZÚN Luis, « Sobre arte y sociedad », *El Mercurio*, dimanche 7 avril 1963, Santiago. Cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaiso, 1988, annexe p. 14-15

Europe ou aux Etats-Unis[289]. En somme, si les avant-gardes historiques avaient réussi à conquérir un espace de liberté en s'affranchissant des normes et des canons académiques tout en revendiquant un espace de relative autonomie, cette autonomie était-elle compatible avec l'idée de conférer à l'activité artistique une mission sociale ?

Selon le concept de « révolution culturelle[290] » repris par le programme de l'Unité Populaire, cette mission réformatrice des arts ne pouvait être attribuée à l'artiste seul et requerrait une impulsion conjointe du milieu intellectuel. L'édition de 1967 de la revue *Aisthesis* de l'Université Catholique du Chili aborde « la critique d'art et ses problèmes au Chili » relaye les débats sur ce que pourraient être les fondements d'une pensée critique qui ne soit pas seulement axée sur des préoccupations purement esthétiques : dans ce numéro, un article d'Herbert Read (1893-1968), critique d'art anglais qui a longtemps milité pour une éducation artistique dans les établissements publics de son pays, se demande si le concept de nouvelle culture est valide[291]. Il commence par rappeler la démarche intellectuelle de Waldo Frank (1889-1967) qui s'était déjà interrogé dans les années 1920 sur les relations culturelles entre l'Europe et les Etats-Unis et avait affirmé le rôle conjoint des intellectuels et artistes dans le processus révolutionnaire. C'est pourquoi Herbert Read veut favoriser une critique créative et stimulante qui ne soit ni négative ou destructrice. Il réfute avec force l'idée que la création artistique se ferait de manière autonome, en marge de la société, comme une invention *in vacuum* et encourage chaque critique à repositionner toute œuvre dans son milieu d'émergence, au lieu de se limiter à des jugements purement formelles.

---

[289] OYARZÚN Luis, « Artes y humanidades », *El Mercurio*, mercredi 22 novembre 1967, cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op.cit,* annexe p.17

[290] En août 1966 le régime communiste de Mao Zedong en Chine avait instauré la « révolution culturelle prolétarienne ». L'épisode de Mai 1968 en France avait également eu un écho international et laissait entrevoir la possibilité d'un nouveau changement de société insufflé par le bas.

[291] Herbert Read (1893-1968) fut un poète, écrivain et critique d'art anglais. Avant de devenir professeur des Beaux-Arts à l'Université d'Edimbourg entre 1931 et 1932, il se fit connaître par son ouvrage *the Meaning of Art* (1931). . Plus jeune, il avait collaboré à la revue anglaise *The New Age* qui véhiculait l'esthétique et les fondements socialistes de l'art et notamment les idées du mouvement Arts and Crafts. Comme il le mentionne dans *Art and Society* (1937), il affirme clairement son opposition à tout programme esthétique visant à assujettir l'art à certaines formes préconçues, mais revendique la capacité de l'artiste à transformer le monde et à contribuer à l'élévation spirituelle des hommes. L'ensemble de sa réflexion se porte sur la place et le rôle que peut avoir l'art au sein de la société et sa capacité à rendre les hommes meilleurs. Dans son ouvrage *Education Through Art* (1943), il avait milité pour une approche psychologique et philosophique de l'art dans le but d'œuvrer à l'harmonie sociale au travers une éducation esthétique. Il a par ailleurs fondé la Société Internationale pour l'Education par l'Art avec le soutien de l'Unesco.

### *La force des réseaux internationaux face aux réseaux locaux*

Mais au-delà de ces débats sur les missions de l'art, l'artiste Mario Carreño[292] (1913-1999) fait part de son inquiétude sur la situation professionnelle de l'artiste au Chili : si les artistes professionnels sont de plus en plus décorés et exposent dans des salons à l'étranger, le gouvernement chilien n'offre à cette époque aucun appui à ses artistes. Les infrastructures et les mesures étatiques apparaissent insuffisantes par rapport à la diversification et à la structuration des réseaux artistiques en Europe ou aux Etats-Unis qui offraient plus d'opportunités dans un système marchand mondialisé :

> Il faut tenir compte que le Chili est un pays avare de marché artistique et qui compte très peu de mécènes […] Nombreux sont les artistes de valeur qui pour subsister se voient dans la nécéssité de dédier la majeure partie de leur temps à des tâches d'enseignement, ou bien doivent travailler dans des lieux incompatibles avec leur profession, déteriorant leur production créative. On parle frequemment d'envoyer des oeuvres dans les biennales et expositions importantes à l'étranger, mais on ne pense jamais comment aider les artistes de manière effective pour que ces derniers ne se voient pas forcer à realiser de vrais miracles pour compléter un ensemble de tableaux, dessins ou sculptures dignes de tels concours. Il est vrai que dans des pays comme la France ou l'Amérique du Nord, les artistes qui bénéficient d'une subvention officielle sont peu nombreux, cependant il existe des contrats avec des galeries, une série de prix d'entreprises privées et étatiques, des opportunités infinies de vente, des commandes, etc… qui apportent aux peintres et sculpteurs un "modus vivendi" en accord avec leur catégorie [professionnelle]. Ici le problème se fait plus grave pour les jeunes artistes qui, malgré la démonstration de leur talent, sont dans la quasi-impossibilité de vendre une oeuvre. Le Gouvernement a pratiquement élimité les bourses pour ces cas[293]

Pour Mario Carreño, cette absence généralisée de soutien freine la constitution d'un art national. L'autonomie artistique si elle est souhaitable, ne devrait pas pour autant se comprendre comme un isolement avec les autres secteurs de la société, sans quoi les oeuvres des artistes chiliens sont condamnées à n'être exposées et achetées qu'à l'étranger.

---

[292] Mario Carreño avait réalisé un mural d'abstraction géométrique au Collège San Ignacio à Santiago en 1960 et il avait remporté un concours pour l'exécution d'un mural à l'Hôpital du Travailleur (Hospital del Trabajador) de Concepción en 1979.

[293] CARREÑO Mario, « Alarma en la pintura chilena », *El Mercurio*, le 10 novembre 1968, Santiago, cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op.cit,* annexe, p.28-29, cité p.29

En somme, l'activité artistique du Chili dépendait encore en grande partie des réseaux internationaux implantés à l'étranger et des évènements artistiques de grande ampleur qui avaient lieu hors du pays. Face à cette situation paradoxale qui comprend d'un côté la montée en puissance de la visiblité des artistes chiliens sur la scène internationale, et de l'autre, la marginalisation de ces artistes à l'échelle de la société chilienne, la question de la place de l'art devient de plus en plus urgente à traiter. Mais si le gouvernement chilien ne pouvait rivaliser avec les foyers artistiques plus anciens en Europe ou ceux en formation aux Etats-Unis, comment développer une activité artistique en dehors d'un système marchand mondialisé ? Et cela était-il possible ?

## *L'art social face à un système marchand*

De ce fait, les artistes vont se mobiliser pour réfléchir à ce que l'on va appeler communément un art social, c'est-à-dire une production artistique qui puisse remettre l'artiste au centre de la société qu'il entend interroger, afin de se convertir en agent actif pour son public premier qui devrait être le public chilien et non pas le public étranger. Gaspar Galaz, sculpteur et professeur à l'Institut d'Esthétique de l'Université Catholique du Chili, déplore que l'artiste se soit « converti en un paria, en un être éloigné et séparé de la réalité sociale régnante[294] » et appelle à convertir l'activité artistique « en nécessité première pour la société[295] ». Il rédigea un article sur « la force sociale de l'art » au moment où le gouvernement socialiste d'Allende était désormais au pouvoir. C'était pour lui le moment idéal pour repenser le rôle et la place de l'artiste dans la construction d'un nouveau modèle de société tout en considérant ce que fut l'activité artistique à d'autres époques. Pour cela, il commence par souligner le contraste qu'il y a entre la place de l'artiste dans la société moderne, et celle qu'il occupait au Moyen–Age : ce dernier était à cette époque régulièrement chargé de commandes de peintures religieuses. Influencé par la pensée d'Ernst Fischer[296], Gaspar Galaz constate lui aussi que l'artiste commence à être de plus en plus un individu isolé, soumis à la division et la spécialisation du travail artistique et de ce fait, à une fragmentation de la vie. Ce qui définit aujourd'hui la valeur d'un artiste est dorénavant

[294] GALAZ Gaspar, « la fuerza social del arte », *Aisthesis 6* : *La educación por el arte y sus problemas en Chile*, Santiago : ed. Universidad Católica de Chile, 1971, p. 29-38, cité p. 29
[295] *Ibidem*.
[296] Gaspar Galaz cite Fischer « le capitalisme, n'est pas, par essence, une force sociale disposée à promouvoir l'art ou à l'encourager, si le capitaliste moyen a besoin de l'art c'est pour embellir sa vie privée ou pour faire un bon investissement », in FISCHER Ernst, *La Necesidad del arte*, Madrid : ed. Península, 1970, p. 59

annexée à la valeur commerciale de ses œuvres, depuis que celles-ci se sont transformées en objets d'échange. Pour l'artiste, la situation est désormais la suivante : « il s'agit de normer l'activité de l'artiste dans la société, lui imposant des canons rigides auxquels il a obligation de s'y tenir, pour ne pas devenir un être isolé et solitaire[297] ».

Son analyse sur l'évolution de la place de l'artiste dans l'histoire (Moyen-Age, société précapitaliste et ère industrielle) débouche sur une conclusion peu réjouissante et qui remet en question l'acquisition de la prétendue liberté et l'autonomie toute relative de l'artiste : cette évolution historique le mène à une soumission plus grande aux lois du marché et le contraint à circuler et à exposer dans les grands centres historiques car sa notoriété en dépend. Pour Gaspar Galaz, la société bourgeoise du XIXème siècle a institutionnalisé l'art en même temps que cette même classe bourgeoise a cimenté son pouvoir. De ce fait l'art officiel et conventionnel ne serait que le reflet d'une classe dominante et ne pourrait tenir compte des enjeux qui se jouent pour les autres strates de la société. C'est pourquoi il était devenu urgent de se recentrer sur les caractéristiques du contexte social et culturel propre au Chili. On comprend alors que les efforts de l'artiste pour tenir compte des réalités économiques et culturelles dans lesquelles il évolue ne suffisent pas ; si on voit en lui un protagoniste du changement sous le régime socialiste, il ne peut à lui seul proposer un autre modèle de développement artistique car cela suppose également de changer le mode de visibilité et de circulation des œuvres :

> Il nous faut reposer la manière traditionnelle de "montrer" les différentes manifestations artistiques. Les musées devraient continuer d'exister mais leurs contenus devraient sortir au dehors, non pas en forme d'expositions itinérantes qui montrent les pièces « uniques » ou les originaux, entourés d'appareils de sécurité qui convertissent ce type d'exposition – dans la majeure partie des cas- en rite quasi religieux, provocant la première rupture avec le public[298]

L'art social apparaît dès lors comme un projet d'avenir et se présentait selon Gaspar Galaz, comme la continuation de la lutte des modernes. Si le gouvernement demeurait encore sourd et aveugle à ces enjeux dans les années 1960, il revenait alors à la communauté artistique et intellectuelle de s'organiser afin de proposer de nouvelles approches qui puissent apporter des réponses originales face aux problématiques qui concernent le développement de l'activité artistique au Chili.

[297]GALAZ Gaspar, « la fuerza social del arte », *op.cit*. p. 31
[298] *Ibid*. p. 37

## L'engagement de personnalités : de la formulation à l'action

### Carlos Maldonado : « l'art et la politique ne peuvent pas se séparer »

Au début des années 1970, Carlos Maldonado aborde l'art sous son conditionnement culturel dans son ouvrage *El arte moderno y la teoría marxista del arte*[299]. En plus d'être critique d'art dans la revue du Parti Communiste *El* Siglo, Carlos Maldonado était également directeur de l'Institut de Recherches Marxistes (Instituto de Investigaciones Marxistas) et membre en 1971 de la Commission de la Culture du Parti Communiste. Il fut également le coordinateur d'une enquête sur l'état de la culture au Chili en 1971 [300] : ses idées seront de ce fait très influentes dans le milieu artistique et intellectuel de l'époque. En reprenant les travaux du philosophe hongrois Georg Lukács, sa théorie marxiste de l'art souhaite sortir le problème esthétique du marais idéaliste et appelle à replacer tout phénomène artistique et culturel dans son conditionnement historique et social : à travers la notion de « signification idéologique », Maldonado rappelle que l'art accomplit toujours une fonction dans la société, fonction qui peut varier suivant les époques[301]. Ainsi tout approche sur la création artistique devrait nécessairement engager l'approche d'autres disciplines dans l'étude de l'évolution de l'art car il y a *des modes de voir* historiques. Le critique développe sa pensée en s'appuyant également sur les travaux d'Heinrich Wölfflin (1864-1945)[302] qui cherchait à dégager des lois et des régularités. Il déplore que l'approche historique domine encore dans l'enseignement de l'histoire de l'art en général : « souvent on se retrouve avec une simple énumération chronologique, avec la seule constatation du changement artistique comme phénomène historique. C'est à-dire, avec une attitude limitée à l'empirisme, qui ne pénètre pas au cœur du problème[303] ».

Pour l'auteur l'art a toujours eu une fonctionnalité sociale et historique : il prenait en ce sens le contrepied d'une approche psychologique qui régnait à cette époque, notamment aux Etats-

[299] MALDONADO Carlos, *El arte moderno y la teoría marxista del arte,* Santiago: Ed. Universidad Técnica del Estado, 1971
[300] MALDONADO Carlos, *La revolución chilena y los problemas de la Cultura*, Document de l'Assemblée Nationale des Travailleurs de la Culture du Parti Communiste (Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista), réalisé le 11 et 12 septembre, Santiago : Ed. Horizonte, 1971
[301] Voir l'article de DURÁN Claudio, « El arte moderno y la teoría marxista del Arte de Carlos Maldonado », *El Siglo*, le 6 février 1972, p 11
[302] Théoricien de la pensée formaliste en art, il avait affirmé qu'il n'y a pas d'époque sans styles et de styles sans époques. Voir : WÖLFFLIN Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Le problème de l'évolution du style dans l'art moderne,* traduction de C. et M. Raymond, Paris : Gallimard, 1966 [1ère édition en 1915]
[303] MALDONADO Carlos, *El arte moderno y la teoría marxista del arte, op.cit.,* p. 19

Unis. Pour le théoricien, toutes les œuvres d'art restent et demeurent des solutions à des problématiques historiques données. Si ce dernier reconnaît que l'art est dans une situation de relative autonomie par rapport à la structure dominante de la société, il affirme toutefois que la vraie révolution artistique moderne se situe dans la prise de conscience du pouvoir transformateur de l'artiste : il est selon lui vital que les artistes prennent conscience du problème des masses et que par conséquent et qu'ils prennent politiquement position pour parvenir à cet idéal.

Carlos Maldonado a maintenu cette position tout au long de ses écrits : « l'art et la politique sont inscrits au sein même de la vie. Ils ne peuvent pas se séparer. Serait-ce le moment de peintre des roses quand une grande partie de la population en Amérique Latine est en train de mourir de faim ?[304] » . Il souhaitait mettre fin à une vision unique de l'art pour l'art soutenue par les élites au sein d'une société chilienne qui connaissait une ségrégation socio-économique extrêmement marquée. La question de fond posée par Maldonado pourrait se formuler ainsi : Quelle peut être notre position et notre devenir dans le champ artistique vis-à-vis des autres traditions et des expériences actuelles ? Cette question doit également être mise en perspective avec la consolidation des centres artistiques comme Paris ou New York.

## *Le rôle de l'exposition " América no Invoco tu nombre en vano"*

En mai 1970 – soit en pleine campagne présidentielle - une grande exposition fut organisée au Musée D'Art Contemporain de Santiago par le Centre des Etudes sur l'Art Latinoaméricain (Centro de Estudios de Arte Latinoamericano), l'Institut d'Extension des Arts Plastiques (l'Instituto de Extensión de Artes Plásticas) et le Centre des Etudiants de l'Ecole des Beaux-Arts (Centro de Alumnos de la Escuela de Bellas-Artes), sur la base de la convocation suivante :

1. Sélectionner les œuvres plastiques qui ont pour thème un aspect de la réalité latinoaméricaine. Ses problèmes formelles, sociaux, raciaux,

[304] MALDONADO Carlos, « Arte y política no pueden separarse », *El Siglo,* jeudi 28 mai 1970, p. 9. Cette assertion rappelle les propos tenus par Fermín Fevre au moment du symposium sur l'art d'Amérique du Sud organisé par l'Unesco à la fin des années 1960: « L'art n'atteint qu'un groupe limité de personnes, et il est un luxe dans nos jeunes républiques latino-américaines. Le sous-développement, la pauvreté, l'analphabétisme ne constituent pas seulement des barrières entre l'art et le public de nos pays, ils déterminent des priorités : qualité de vie acceptable, habitations décentes et salaires convenables. Lorsqu'il est urgent de donner une éducation de base, l'art devient inaccessible et même inutile » : FEVRE Fermín, « La critique et le public, un dialogue », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 39-47 cité p.46

bourgeois, politiques, économiques, culturelles, de tradition indigènes, européenne etc. et qui signifient en définitive, une prise de conscience de notre réalité et une expression plastique de celle-ci

2. Rechercher au travers de cette thématique définie, le propre de l'Amérique, ce qui la définit face à d'autres mondes et à d'autres cultures
3. Encourager les artistes à exprimer plastiquement notre réalité, que ce soit à travers des thématiques ou des formes qui reflètent notre monde[305]

Cette exposition se voulait d'un nouveau genre : il s'agissait d'être des acteurs d'une vie artistique qui a ici ses propres préoccupations et démontrer que la communauté artistique était capable de prendre en main la question d'un art actuel, indépendamment des grands circuits internationaux : « La réalité en art n'est pas le « reflet » passif et froid du monde qui nous entoure, ce n'est pas la vision touristique des apparences, c'est la recréation sur le plan artistique (des formes) de ce qui nous définit culturellement, socialement et humainement à chaque minute de notre vie[306] » affirme-t-il. C'est pourquoi l'exposition *América no invoco tu nombre en vano*[307] (Amérique, je n'invoque pas ton nom en vain) devait être saluée comme un événement historique. Le discours inaugural se voulait un discours émancipateur et critique sur le propre développement artistique du pays :

> Une révolution culturelle implique la nécessité de proposer une nouvelle échelle de valeurs, de créer une culture. Une culture dans laquelle nous prendrions tous part, qui ne soit pas seulement la forme pour une élite de se comprendre, mais qui parvienne à tous, qui soit partagée par tous, et qui soit à la fois l'expression intime de notre être historique. Une culture qui soit intégratrice […] une culture latinoaméricaine. Depuis plusieurs années nous avons vécu en suivant un modèle imposé depuis l'extérieur, l'Europe, et sans plus de réflexion, s'est formée une image totalement arbitraire de l'Amérique, et nous sans plus de critique, nous l'avons adopté comme valide. […] Cette image de l'Amérique était basée sur une profonde méconnaissance de notre réalité : l'européen regardait l'Amérique comme un continent dégénéré, impuissant pour n'importe quel type de création. L'Amérique était hors de l'histoire. L'histoire Universelle était seulement l'histoire de l'Europe, et actuellement c'est seulement l'histoire du monde occidental. […] Lorsque Kant a formulé son principe de l'art, il pensait à

[305] MALDONADO Carlos, « América no invoco tu nombre en vano : un salón que marca inicio de un nuevo arte », *El Siglo revista semanal*, dimanche 31 mai 1970, p. 7
[306] MALDONADO Carlos, « América no invoco tu nombre en vano : un salón que marca inicio de un nuevo arte », *op. cit,*, p.7
[307] Le titre de l'exposition fait référence à un poème de Pablo Neruda tiré de son fameux recueil intitulé Chant Général, (Canto General) de 1950. L'ouvrage du poète aborde l'histoire, la géographie et le devenir du continent sud-américain

> Fidias et Rembrandt, et jamais à l'art extra-européen. C'est seulement aux débuts de ce siècle qu'on a commencé à considérer comme [ayant une] valeur artistique certaines manifestations d'autres peuples étrangers au Vieux Continent. […] Toute création émane d'une investigation, d'une investigation sur notre propre réalité[308]

Avant même l'avènement du gouvernement socialiste, des initiatives comme celles-ci sont éclairantes sur la manière dont se sont formulées de nouvelles attentes en matière artistique sans pour autant correspondre aux attentes des pays « exposants ». Cet évènement a initié un débat entre le public et des acteurs importants du milieu artistique : José Balmes[309] était alors directeur l'Ecole des Beaux-Arts, et également Président du Comité d'Artistes Plasticiens de l'Unité Populaire. Il avait par ailleurs organisé une manifestation de grande ampleur trois mois plus tard (en août 1970) pour faire sortir les œuvres des musées[310] ; Nemesio Antuñez également artiste plasticien avait été nommé directeur du Musée d'Art Contemporain en 1961. En 1964 il partit aux Etats-Unis en tant qu'attaché culturel de l'ambassade du Chili. En 1969 il devint directeur du Musée National des Beaux-Arts. Il avait par ailleurs participé au Congrès Continental pour la Culture de 1953[311]. Miguel Rojas Mix était quant à lui depuis 1961 secrétaire de rédaction des Annales de l'Université du Chili et venait de fonder, en 1969, l'Institut d'Art et de Culture Latinoaméricaine (Instituto de Arte y Cultura Latinoamericano) dont il occupa le poste de directeur jusqu'en 1973.

## José Balmes : contre l'espace du musée, « l'art pour le peuple »

L'espace muséal comme lieu de célébration de l'art fut de plus en plus pointé du doigt en tant qu'espace discriminant puisque il matérialise une barrière entre le quotidien des individus et l'accès au monde de l'art. Afin de bousculer ces lignes de partage, José Balmes, en tant que Président du Comité d'Artistes Plasticiens de l'Unité Populaire, organisa au

[308] Discours prononcé lors de l'exposition *America, no invoco tu nombre en vano*, reproduit dans les *Annales de l'Université du Chili*, avril-juin 1971, et cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op.cit*, annexe p.29-31

[309] José Balmes (1927-2016) entra comme élève à l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université du Chili en septembre 1939 et en devint le doyen en 1973 : originaire de la Catalogne, ses parents se réfugient au Chili afin de fuir la guerre Civile en Espagne. Il fut l'élève de Pablo Buchard et Camilo Mori et un membre actif du Groupe des Etudiants Plasticiens de l'Université. Il devint par la suite professeur à l'école des Beaux-Arts entre 1950 et 1973. Il fut président de l'Association des Peintres et Sculpteurs du Chili (APECH). Après avoir été expulsé par la Junte militaire, il fut accueilli à la Ruche de Montparnasse. Il a crée la Brigade Luis Corvalán (en hommage au secrétaire général du Parti Communiste chilien) qui peignit en Italie, en Hollande et en France. Il fut également professeur des Beaux-Arts à l'Université Paris I

[310] voir « Artistas de la UP exponen en cincuenta cuidades de Chile », *El Siglo*, 6 août 1970, p. 1

[311] mentionné dans « Nemesio Antuñez, el hombre corcho », *Punto Final*, N°130, 11 mai 1971, p. 28

moment de la campagne électorale de Salvador Allende un événement artistique d'un nouveau genre, permettant de favoriser un meilleur contact entre les artistes et le public :

> Maintenant nous voulons collaborer en réalisant notre propre travail et le montrer au public. Comment ? A travers une exposition ? Nous ne croyons pas en ces types de manifestations. Nous devons aussi mettre en pratique nos idéaux : réussir le contact direct de l'art avec le peuple, réaliser une exposition qui puisse se répéter 30, 40, fois simultanément, le même jour et sur 10 jours pour que cela dure. [ …] Il faut faire en sorte que les artistes arrivent à dialoguer avec le public. Nous voulons que les œuvres se vendent à bas prix afin que tout le monde puisse avoir la possibilité de les acheter. […] Nous démontrerons que l'œuvre d'art peut se vendre sans l'entremise de marchands. L'œuvre d'art est la manière pour l'artiste de gagner sa vie, mais il peut constituer sa source de revenu sans atteindre des prix exorbitants. L'œuvre d'art doit et peut être acquise par les gens comme des éléments nécessaires, et non pas comme des éléments somptuaires. Nous ne croyons pas qu'à travers l'art on peut transformer la société mais l'art n'arrivera pas au peuple tant qu'il n'y aura pas de changements profonds. A l'inverse dans les pays capitalistes hautement développés il y a milles façons pour intenter ce contact[312]

Il s'agissait pour l'artiste et directeur de l'Ecole des Beaux-Arts d'un événement sans précédent depuis l'exposition *De Cézanne à Miró*[313] de 1968. A Santiago, l'événement intitulé « *El pueblo tiene arte con Allende* » (l'art pour le peuple avec Allende) débuta le 21 août 1970 au Parque Forestal, lieu central, proche du fleuve Mapocho et à coté du Musée des Beaux-Arts. Ecoles, municipalités, maisons de la culture accueillirent cet événement d'une envergure sans précédent dans plusieurs villes du pays. On pouvait voir entre autres des œuvres d'art et des reproductions d'une trentaine d'artistes nationaux de renom et pour la plupart primés. Guillermo Nuñez, artiste de notoriété internationale, a souligné l'importance de cette exposition dans une nouvelle conception de la relation entre l'artiste et son public potentiel : « l'idée de cette exposition naquit dans le but de rompre avec les lieux habituels où l'on présente l'œuvre, et les gens, terrorisés, n'y vont pas. […] Cette exposition permettra en

[312] Propos recueillis par VIDAL Virginia, « Artistas de la UP exponen en cincuenta cuidades de Chile », *El Siglo*, 6 août 1970, p. 1

[313] L'exposition *De Cézanne à Miró* avait été organisée par le Conseil International du Musée d'Art Moderne de New York (MoMA). C'était une exposition itinérante qui eut lieu d'abord au Musée National des Beaux-Arts de Buenos Aires (du 15 mai au 5 juin 1968) puis au Musée d'Art Contemporain de l'Université du Chili ( du 26 juin et 17 juillet 1968) et enfin au Musée des Beaux-Arts de Caracas au Venezuela (du 4 au 25 août 1968). Il s'agissait de la seconde plus grande exposition qui avait été réalisée au Chili sur les artistes modernes et contemporains européens après celle de 1950 intitulée *De Manet à nos jours* qui a eu lieu au Musée National des Beaux-Arts du Chili : 137 œuvres ont été présentées dont des œuvres de Pizarro, Toulouse Lautrec, Bonnard, Braque, Derain, Dufy, Leger, Matisse, Picasso, Rouault : Gaston Diehl fut nommé commissaire général de l'exposition et le catalogue de l'exposition a été rédigé par René Huygues.

plus la rencontre entre le public et les artistes sans discours préparés, mais dans un dialogue ouvert, car l'artiste a beaucoup plus à apprendre du peuple[314] ».

Mais les changements profonds auxquels aspirait cette communauté d'artistes ne pouvaient se passer de l'appui du gouvernement pour mettre en place une réelle politique de soutien à la création et à la diffusion artistique. Quelques mois plus tôt, les artistes favorables aux idées de l'Unité Populaire s'étaient organisés en forme de comité de soutien, dont José Balmes fut le président[315]. Lors d'une conférence de presse organisée le 18 mai 1970 en compagnie du député communiste Jorge Inrunza, José Balmes avait affirmé que des artistes travaillaient déjà avec des Centres de Mères (Centro de Madres) dans les quartiers populaires afin de confectionner les symboles de la campagne de Salvador Allende pour que ces derniers soient réellement réalisés par le peuple chilien. Lors de cette conférence, les artistes mentionnèrent une peinture murale produite à des fins de communication[316]. Cette pratique permettait de favoriser un meilleur contact avec les habitants des quartiers populaires et se situait dans la continuité d'une production d'affiches et de panneaux de propagande, offrant ainsi une réalisation à moindre coût : « nous utiliserons les murs, puisque la droite contrôle la presse[317] », telle était la déclamation du Sous-Secrétaire Général du Parti Communiste, Oscar Astudillo. Il s'agissait à ce moment-là pour les sympathisants de l'Unité Populaire de s'accaparer les moyens visuels pouvant contrebalancer la propagande des autres partis politiques, notamment de droite, qui disposaient de moyens financiers beaucoup plus conséquents et contrôlaient les médias traditionnels comme la télévision, la radio et la presse à grand tirage.

## « Un mural pour la Victoire »

### *Les premières productions : symbolisme politique et devoir d'efficacité*

Les premières peintures murales s'apparentaient à des consignes et de slogans suivant l'actualité nationale ou internationale, ou bien énonçaient les grandes lignes du programme de

[314] VIDAL Virginia, « Artistas de la UP exponen en cincuenta cuidades de Chile », *El Siglo*, 6 août 1970, p. 9
[315] Francisco Brugnoli, Patricio de la O, Felix Maruenda, Sergio Mallol, Patricia Israël faisaient partie entre autres de ce groupe.
[316] « Brigadas Culturales crearán artistas de UP», *El Siglo*, 18 mai 1970, p. 6
[317] Cité dans *El Siglo*, du 28 novembre 1971, p.14

la coalition de gauche. L'image ci-dessous concerne la nationalisation du cuivre[318], où l'on peut voir la signature de « JJ.CC » pour Jeunesses Communistes. Le poing gauche levé tenant un pinceau est devenu la signature de la Brigade Ramona Parra[319] et l'inscrivit dans la tradition iconologique des activistes de gauche, notamment depuis l'épisode du Front Populaire (1934-1936) en France. En effet, l'historien Philippe Burrin rappelle que : « le poing levé commença à marquer le paysage politique français en 1933 […] le PCF fut le véhicule principal de sa propagation, et le communisme allemand sa source d'inspiration. L'*Humanité* commença à en faire régulièrement mention dans ses comptes rendus[320] ». L'historien souligne la diffusion massive de ce symbole au-delà du cercle communiste pour devenir symbole des masses au moment du Front Populaire. Ce symbole devenu universel et synonyme du monde ouvrier et populaire, fut repris également dans les affiches de mai 1968 en signe de solidarité avec les luttes passées. Le Parti Communiste chilien se l'approprie et le transforme en incorporant un pinceau large (*brocha*), signalant ainsi son travail premier de propagande (*rayar*) sur les murs de la ville. On parle à ce moment-là de *rayados* car ce sont les lettres et les consignes qui comptent.

Légende : photographie prise en février 1970 dans le centre de Santiago, en face du parc Santa Lucia. Tout à droite de la peinture murale on peut voir le poing levé tenant le pinceau, symbole de la Brigade Ramona Parra.
Source : *el Siglo* du 5 fevrier 1970, p.1

[318] Depuis le début du XXème siècle, les mines de cuivre étaient exploitées par les compagnies américaines avant qu'Allende décrète la nationalisation de ce minerai précieux : le Chili est en effet le premier pays exportateurs de cuivre. La nationalisation du cuivre était déjà un thème central de la campagne présidentielle précédente de 1964.

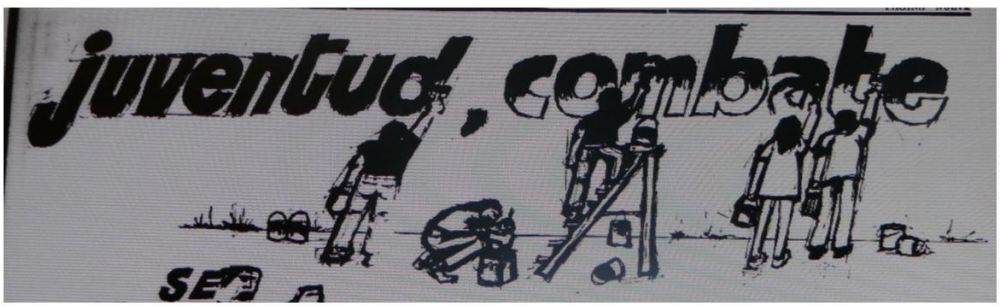
[319] La Brigade Ramona Parra était née suite au VIème Congrès des Jeunesses Communistes du Chili en septembre 1969. Le but était que ses membres se fédèrent en un grand collectif d'agitation et de propagande politique de rue en convertissant les murs en moyen de communication. Le nom de la brigade rend hommage à Ramona Aurelia Parra Alarcón (1926-1946), jeune ouvrière de 20 ans tuée le 28 janvier 1946 lors d'une manifestation de 20 000 personnes à Santiago sur la place Bulnes, en appui aux travailleurs du salitre. En prenant ce nom, le Parti Communiste souhaitait faire allusion à l'histoire populaire du Chili et aux combats menés par le peuple.

[320] BURRIN Philippe, « Poings levés et bras tendus. La contagion des symboles au temps du front populaire » in *Revue Vingtième Siècle*, N°11, 1986, pp. 5-20, cité p. 11. Le poing gauche levé était à l'origine le symbole du Parti Communiste allemand Roter Frontkämpferbund (Union des Combattants du Front Rouge) fondé en 1924.

Légende (gauche) : Affiche de mai 1968
Source : bibliothèque numérique de la BNF : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90182408.item

Légende (droite) : Affiche de mai 1968
Source : bibliothèque numérique de la BNF :
http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9014037v.r=affiche%20mai%201968?rk=236052;4

Les Brigades Ramona Parra du Parti Communiste amorcèrent à partir de ces années une nouvelle culture visuelle dans la capitale. Ces collectifs continuèrent à s'appuyer sur une symbolique très forte, notamment avec la colombe, le visage féminin de profil, le marteau et la faucille. Le journal du parti use de mises en abime afin de donner une meilleure impulsion à ce mouvement.




Légende : Dessin du journal communiste représentant le travail de propagande mené par la jeunesse communiste
Source : *El Siglo*, dimanche 5 avril 1970, p. 9

La coopération du milieu étudiant et ouvrier pour ces productions nous permet de faire un second parallèle avec les événements de mai 1968 en France : sous forme d'une critique dirigée contre les médias traditionnels, les murs sont convertis en de véritables moyens de communication et font l'actualité du pays. Là aussi, il s'agit indubitablement d'un mouvement jeune, mêlant la classe ouvrière et milieu étudiant, et dans lequel tous les sympathisants furent invités à participer en vue de l'élection d'Allende afin d'aboutir à la révolution souhaitée. Ces messages devaient être vus et lus de tous comme en témoigne le gigantisme des lettres ; ces *rayados* répondaient à un impératif de clarté et d'efficacité. Ce n'est que suite à l'élection de Salvador Allende que les peintures murales se complexifièrent et devinrent de véritables

œuvres artistiques, conçues comme telles et évaluées comme telles par le milieu artistique et intellectuel de l'époque.

## Entre oeuvre artistique, travail de propagande et relecture critique

Les consignes ou slogans de soutien en faveur de l'Unité Populaire furent rapidement remplacés par des productions plus complexes et élaborées : l'édition du jeudi 11 juin 1970[321] du journal *EL Siglo*, contient pour la première fois une photographie d'une peinture murale sur l'histoire du Chili qui ne comportait aucune écriture, ce qui marquait une forme d'émancipation par rapport aux *rayados*[322] habituels. La photographie ci-dessous, très symbolique, montre pour la première fois le travail réalisé par des groupes de jeunes de la commune de San Miguel, quartier populaire de la capitale. La légende qui accompagne l'image est la suivante :

> Avec une jeunesse enthousiasme, les comités de l'Unité Populaire de la Poblacíon Manuel de Salas et Vicente Navarrete de la Commune San Miguel, ont initié le travail d'un mural qui projettera l'histoire du Chili. Immédiatement naquit un énorme intérêt de la part des habitants du secteur et pour les gens de passage du nord-ouest de la commune. Des jeunes allendistes ont commencé par morceau, le gigantesque mural qui attire l'attention et qui embrasse plus ou moins le mur qui entoure la población de Manuel de salas[323]

Source : *El Siglo*, jeudi 11 juin 1970, p. 6

[321] *El Siglo,* jeudi 11 juin 1970, p. 6

[322] Les « rayados », sont ces écritures urbaines qui sont apparues aux moments des campagnes présidentielles de 1964 et de 1970 : sous forme de consignes, ce sont des message de propagande en soutien aux candidats. Construit à partir du verbe « rayar » qui signifie « rayer », « abimer » « laisser une marque », ces *rayados* furent plus diversifiés et nombreux au moment de la campagne présidentielle de 1970 : ils servaient à contrebalancer les campagnes des candidats de droite qui disposaient de moyens financiers plus conséquents pour apparaître dans les médias traditionnels (télévision, presse, radio). Nous donnons pour l'instant une définition générale des rayados : nous verrons dans la troisième partie comment les membres des collectifs établissent une distinction entre *rayados* et *murales*.

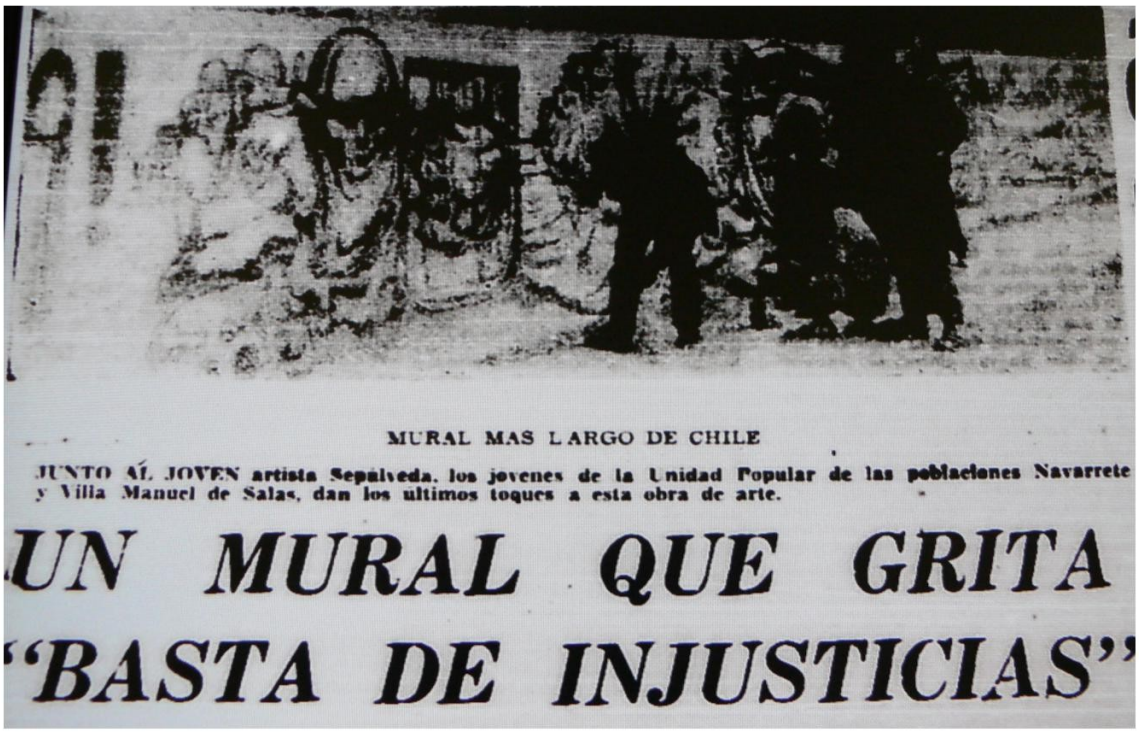
[323] *Ibidem*

On peut voir à gauche de la photo la fameux X et le A entremêlés associés à la candidature d'Allende. La distinction entre *murales* et *rayados* n'était pas très claire à ce moment-là étant donné que leurs réalisations découlaient d'une pratique de propagande politique à destination du grand public et n'existaient que dans le cadre des élections présidentielles. Comme le souligne le journal de gauche, « le rayado mural et la tâche de divulgation d' EL SIGLO ont été une préoccupation importante lors des assemblées auxquelles nous faisons référence[324] ». Ce même journal publia le 9 août 1970 une autre photographie montrant l'évolution de ce travail. Cette œuvre fut considérée comme « le mural le plus long du Chili » avec ses 450 mètres de long et 1,75 mètres de hauteur. La légende insiste sur la dimension artistique de la composition: « avec le jeune artiste [Pedro] Sepúlveda les jeunes de l'Unité Populaire de la *población* Navarrete et Villa Manuel de Salas, donnent les dernières touches à cette œuvre d'art[325] ». Cette peinture se trouvait au croisement de la rue Pintor Ciccarelli et la rue Carmen.

L'article accompagnant la photographie se concentre sur la figure de l'artiste, Pedro Sepùlveda[326], en expliquant sa démarche ainsi que son parcours. Pour le jeune plasticien, la technique des peintures murales n'est pas nouvelle : il affirme que lors des précédentes campagnes, celles-ci existaient déjà, mais découlaient encore d'une pratique amateur et de propagande pure. Or l'artiste souhaitait rompre avec cette manière de faire pour proposer une peinture expressive, mais sans pour autant nier la portée politique de ce geste : « l'art est aussi un moyen pour aider à la campagne de l'Unité Populaire[327] ». Pedro Sepùlveda à peine âgé d'une vingtaine d'années, était à l'époque étudiant en architecture à l'Université Catholique du Chili. Cette peinture fut réalisée sur un fond blanc avec seulement deux couleurs ; cependant elle revêtait un enjeu esthétique bien précis pour le peintre puisqu'il s'agissait pour lui de donner « une vision de volume » et non pas charger le support de multiples peintures et dessins. « Nous voulons aussi arriver aux masses, et cela est fait dans un langage audible, c'est une peinture populaire et non un simple un pamphlet comme ça […] ce n'est pas une vision touristique mais cela montre la relation homme-terre, comme l'aridité du Nord[328] ».

---

[324] « Intensifican propaganda de la Unidad Popular », *El Siglo*, mardi 10 mars 1970, p. 6
[325] « Un mural que grita "basta de injusticias " », *El Siglo*, dimanche 9 août 1970, p. 8
[326] Etudiant d'architecture de l'Université Catholique de Santiago, il a été diplômé de l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique en 1967. Alejandro Mono González qui est devenu le membre le plus connu de la Brigade Ramona Parra avait lui aussi fait ses études dans cet établissement. Rappelons également qu'il y avait des peintres muralistes de la génération précédente comme Fernando Marcos et Osvaldo Reyes qui y enseignaient.
[327] *Ibidem*
[328] *Ibidem*




Légende : « mural le plus long du Chili. Un mural qui crie "assez d'injustices " »
Source : « Un mural que grita "basta de injusticias"», *El Siglo*, dimanche 9 août 1970, p. 8

## Arrêt sur image : la réinterprétation de l'histoire comme leitmotiv

Première œuvre monumentale urbaine à être photographiée, cette peinture murale n'avait pas seulement pour intention d'encourager les habitants à voter pour la coalition de gauche contrairement aux slogans habituels. Un vrai travail plastique a été mis en place par les jeunes peintres muralistes dans lequel Pedro Sepúlveda jouait le rôle de coordinateur et vraisemblablement de traceur, afin d'offrir aux habitants du quartier une œuvre monumentale digne des œuvres artistiques consacrées. La monumentalité de l'ouvrage ainsi que la portée didactique nous renvoie aux œuvres mexicaines réalisées dans les bâtiments publics et à destination de tous.

Tout comme la peinture murale réalisée par Siqueiros à Chillan aux débuts des années 1940, cette œuvre propose une révision critique de l'histoire du Chili sous forme de récit mural

mêlant personnages mythologiques et actualité brulante [329] : pour cela, l'artiste met en scène une femme qui tend la main, entourée d'une foule qui pleure ses morts. Un homme, qui incarne la figure de l'homme nouveau, sort d'une femme accroupie et montre la géographie du Chili. Les mineurs du Nord occupent également une place dans cette composition aux côtés de figures de la mythologie précolombienne (trois titans et trois vierges qui se donnent la main) : Un titan montre la force de l'Araucan[330], homme natif de cette région. On pouvait y voir également un cimetière indigène et un extrait du « Chant Général du Chili » (Canto General de Chile) de Pablo Neruda. Le XIXème siècle était représenté métaphoriquement par une femme qui symbolise les premiers bourgeons d'indépendance. Le XXème siècle est quant à lui thématisé par la répression et les massacres d'ouvriers, laissant de nombreux enfants orphelins : l'artiste expliqua que cette scène faisait allusion au récent massacre de Puerto Montt[331].

Tout comme les maîtres mexicains, Pedro Sepúlveda souhaitait mettre en scène le monde ouvrier ainsi que les peuples natifs, ces grands oubliés de l'histoire. Si la violence et les massacres ne sont plus perpétrés par les envahisseurs, ils demeurent encore actuels dans un système répressif envers les classes ouvrières. On retrouve ce même désir de produire une histoire vue et vécue « d'en bas » rompant avec ce que l'on pouvait alors entendre et voir dans les médias traditionnels ainsi que dans les récits historiques conventionnels. Cette réappropriation critique de l'histoire du Chili, et du continent sud-américain en général, demeura un leitmotiv dans la production muraliste jusqu'au début des années 1990.

## *Le rôle moteur des élèves de l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique de Santiago*

Les portraits d'artistes engagés fleurissent dans la presse de gauche en même temps que s'énonce et se construit l'histoire de la plus emblématique des brigades muralistes, la Brigade Ramona Parra du Parti Communiste (BRP). Dans l'édition du dimanche 30 août 1970, on y trouve un portrait de **Danilo Bahamondes**, appelé « Gitano », chef de file de la

[329] Malheureusement nous n'avons pas trouvé de photographie d'ensemble sur ce mural dans la presse écrite ; la description que nous en faisons s'appuie sur l'entretien donné par l'artiste pour la revue *El Siglo* du 9 aout 1970, p.8.
[330] L'Araucania était la partie la plus fertile et peuplée du Chili avant la conquête espagnole. Cette région se situait dans la partie centrale du pays.
[331] Le 9 mars 1969 a eut lieu « le massacre de Puerto Montt » : la police en voulant déloger des sans-abris qui occupaient des zones inhabitées autour de la ville portuaire du Sud du Chili, a tué huit personnes. Cet évènement marqua profondément les consciences de l'époque.

fameuse Brigade Ramona Parra qui a dû subir plusieurs attaques des opposants à la candidature d'Allende. Ce jeune artiste de 24 ans, appartenant aux Jeunesses Communistes était également membre de la Brigade Venceremos, brigade du Parti Socialiste. Cependant, ce n'était pas le talent de l'artiste qui était mis en avant, mais la dangerosité à laquelle s'exposaient les membres des brigades d'action. L'article insiste sur les attaques perpétrées par les opposants à l'Unité Populaire ou bien par la police envers les jeunes membres des brigades, notamment dans les quartiers centraux (ici commune de Providencia). Comme on le devine, l'engagement des membres de ces collectifs est total puisque les conflits idéologiques pouvaient déboucher sur des rixes malencontreux. Ce même article évoque un projet de film sur la Brigade du Parti Communiste afin de conserver des archives visuelles de ces groupes d'action[332], mais il n'est nullement question à ce moment-là de parler de muralisme ou d'art de rue (arte callejeros).

Légende : attaqué par une meute.
Source : *El Siglo*, dimanche 30 août 1970, p. 30

Pourtant des travaux artistiques avaient déjà été réalisés quelques années plus tôt, par les mêmes protagonistes : **Pedro Sepùlveda** et son collègue **Alejandro Mono González** - qui est devenu la figure symbolique et fondatrice de la BRP - s'étaient fait connaître lors de plusieurs interventions à Valdivia (au sud du pays) dans le cadre de Travaux Volontaire d'été. Ils étaient accompagnés de Guillermo Gutierrez Caceres et de Juan Carlos Ramirez : tous les quatre venaient de sortir de l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique (Escuela Experimental de Educación Artística). Ils avaient entre 18 et 20 ans et avaient pu bénéficier de l'enseignement de Fernando Marcos et de Osvaldo Reyes qui leur avaient transmis les

[332] Il s'agit sans doute du film d'Alvaro Ramírez intitulé *La brigada Ramona Parra* (1970) et réalisé en partenariat avec les étudiants du département de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili : RAMÍREZ Alvaro, *La brigada Ramona Parra*, 12min, 16mm, 1970 [ en ligne] http://www.cinechile.cl/pelicula-749 : archives numériques de Chile Films.

notions rudimentaires et les techniques de la peinture murale. Entre janvier et février 1968, les quatre muralistes avaient reçu l'accord du maire de Valdivia pour décorer la salle et le hall de l'Etat-civil de la municipalité. C'était la première fois que des membres de l'Ecole Expérimentale sortaient de la capitale pour s'adonner à ce type d'activité.

"El Correo de Valdivia" — Sábado, 10 de febrero de 1968 REGION

# CUATRO JOVENES MURALISTAS EJECUTAN OBRAS EN MUNICIPIO

LANCO.— Desde el 27 de enero ppdo. se encuentran en nuestro pueblo cuatro estudiantes egresados de la Escuela Experimental de Educación Artística de la capital, que forman un grupo de ocho muralistas llegados al sur del país con el objeto de participar en los trabajos Voluntarios de Verano y cuyos restantes integrantes continuaron viaje a Río Bueno.

ALEJANDRO GONZALEZ GONZALEZ, 20 años del Primer Año de la Escuela de Arte de la Universidad Católica, se ha encargado de proyectar y ejecutar un Mural que adornará el acceso al Salón de Actos de la Ilustre Municipalidad, mientras que GUILLERMO GUTIERREZ CACERES está proyectando otro mural que pintará en el hall del mismo edificio. también es alumno de la Escuela de Arte.

PEDRO SEPULVEDA ROSALES, 18 años, egresado de la Escuela Experimental de Educación Artística y futuro alumno de Arquitectura de la Universidad Católica es el encargado de proyectar el Mural que está pintando en el Salón de Actos de la Corporación lanquina, obra de arte que será admirada por muchos, a juzgar por el interés que demuestra el público por seguir los movimientos del artista en su trabajo.

El cuarto integrante, JUAN CARLOS RAMIREZ, es el encargado de hacer clases en los cursos que sobre esta actividad se están dictando diariamente en Escuela Consolidada local, base del grupo de estudiantes que forman en el Servicio Nacional de Trabajos Voluntarios de Verano llegados a nuestro pueblo.

ARTE PARA EL PUEBLO

Alejandro González nos explica que es la primera vez que un grupo de estudiantes de su especialidad sale de la capital para llegar a las provincias y dar a conocer lo que es el arte de pintar murales.

Confía que las autoridades estimularán sus inquietudes solicitando el concurso de su grupo para llegar con el arte al pueblo, ya que los trabajos que ellos ejecutan no sólo son un adorno valioso, sino interpretan la vida de cada pueblo, su historia, esperanzas, ilusiones, etc.

Por su parte PEDRO SEPULVEDA nos dice que "un mural no significa lo que el artista quiere o quiso expresar en él sino lo que las personas interpreten, de acuerdo a su estado de ánimo, a la opinión que tengan del pueblo, de sus habitantes, de su forma de vida".

VISION ALCALDICIA

En todo caso debemos dejar constancia que las obras de arte que vienen a enriquecer las murallas del edificio consistorial se deben a la visión del Alcalde subrogante y primer regidor, Francisco Peña Gutiérrez, quien, comprendiendo la importancia de la labor de este grupo inicien sus obras garantizando el pago con un cheque de su cuenta personal, sino que está tratando de facilitar la labor de los restantes integrantes que acometieron la construcción de una Plaza de Juegos Infantiles y un Cuartel de Bomberos en la Población "21 de Mayo".

Creemos que los ediles lanquinos darán el necesario respaldo al Alcalde Peña y se evitará tener que cancelar de su peculio personal los gastos por estas obras de adelanto que se están ejecutando, de valor muy superior a los 3.000 escudos.

Source : « Cuatro Jovenes muralistas ejecutant obras en municipio », *El Correo de Valdivia*, samedi 10 février 1968, reproduit dans CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 133

L'article ci-dessus d'où sont tirées ces information est intéressant à plusieurs niveaux : il retrace les débuts du jeune Alejandro Mono González âgé d'une vingtaine d'année, partant de Santiago à Valdivia pour « donner à connaître ce qu'est l'art de peindre des murales[333] ». D'autre part ; le titre du paragraphe « Arte para el pueblo » fut repris de nombreuses fois sous forme de slogan durant les trois années du gouvernement d'Allende.

[333] « Cuatro Jovenes muralistas ejecutant obras en municipio », *El Correo de Valdivia*, samedi 10 février 1968, reproduit dans CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 133

Eduardo Castillo Espinoza nous signale que déjà en 1964, des élèves de la même Ecole Expérimentale avaient exécuté quelques oeuvres murales figuratives à Santiago dans la Commune de La Reina, en appui également à la troisième campagne de Salvador Allende. Cependant, seules les archives photographiques de Fernando Marcos qui était professeur dans cet établissement font offices de preuves car on ne trouvait pas de trace de cette activité dans les journaux de l'époque ; cette pratique n'avait pas encore bénéficié du soutien de multiples acteurs du milieu artistique et intellectuel comme cela fut le cas après l'élection de Salvador Allende.

Source : photographie de Fernando Marcos, reproduite dans CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 133

## *L'influence mexicaine des premières peintures murales*

Mais comment expliquer l'absence de participation des étudiants issus de la formation de peinture murale de l'Université du Chili ? Selon Eduardo Castillo Espinoza[334], la chaire était tombée en désuétude : le départ de Gregorio de La Fuente en 1971 marqua la fermeture définitive de cette aile qui connut peu de succès. Au moment de la parution du premier ouvrage sur ce sujet en 1972 intitulé *Peinture Sociale au Chili*[335], Carlos Maldonado publie un article dans *El Siglo*, sur le ce qu'il appelle « le chapitre oublié » de la peinture murale au Chili, en s'appuyant entre autre sur le témoignage de Fernando Marcos :

[334] « Extinción del mural en Bellas Artes », in CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile, ibid*. p. 98-99
[335] SAÚL Ernesto, *Pintura social en Chile*, collection « Nosotros los chilenos », Santiago : Quimantú, 1972

> Durant plus d'un demi siècle les authentiques peintres du Chili ont été persécutés, traités de manière dépréciative de mexicanistes, d'anecdotiques, de folkloristes, d'excentriques, d'agitateurs, de figuratifs, de grotesques, d'illustratifs, de médiocres et d'aigris, uniquement et exclusivement en raison de leur position cohérente avec la réalité socio-économique chilienne et latinoaméricaine[336]

Le début des années 1970 marque ainsi la fin de la peinture murale traditionnelle défendue par Laureano Guevara et repris par quelques-uns de ses élèves. Les brigades muralistes occupèrent désormais le devant de la scène : grâce à la victoire de l'Unité Populaire, les oeuvres murales urbaines furent célébrées comme œuvres d'art authentiques, d'essence véritablement populaire, et dépassant ainsi la conception du muralisme mexicain puisqu'elles étaient considérées comme des réalisations collectives, sans maitre, et prenant place au sein de l'espace public et non pas dans les bâtiments publics.

L'influence du muralisme mexicain se retrouve aussi bien dans les sujets abordés (réécriture de l'histoire, représentation du monde ouvrier et des populations indigènes, figuration de la violence de la colonisation etc.) que dans l'esthétique à travers la sculpturalité des corps, la monumentalité des oeuvres, et les contours noirs des figures, souvent épais afin de mieux faire ressortir les personnages et rendre un effet de tridimensionnalité. Les figures féminines étaient également mises à l'honneur et jouaient auprès des figures masculines le rôle de protagonistes de l'histoire. Les étudiants de l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique de Santiago ont ainsi su se réapproprier l'héritage de l'expérience mexicaine grâce à leurs professeurs qui avaient été en contact direct avec les grands maitres durant leurs années de formation. Cependant cette nouvelle génération était allée plus loin : s'ils ne pouvaient compter sur des commandes de l'Etat, ces artistes n'ont pas hésité à s'emparer des murs des quartiers populaires pour réaliser des œuvres originales où les travailleurs étaient enfin représentés et pouvaient s'identifier au travers de ces oeuvres. C'est pourquoi le régime socialiste leur apparaissait comme l'unique voie possible pouvant leur permettre d'aboutir à cette posture active de l'artiste auprès d'un peuple-créateur.

[336] cité par MALDONADO Carlos, « Capítulo olvidado de la Pintura Social en Chile », *El Siglo*, 4 mai 1972, p.4

## Conclusion de chapitre

L'avènement de l'Unité Populaire en septembre 1970 n'est pas à l'origine d'une reformulation critique sur le positionnement de l'art au sein de la société ; ce travail de réflexion avait déjà été amorcé lors de la décennie précédente. Une poignée de critiques, artistes, intellectuels appelaient conjointement à mettre en place une « nouvelle échelle de valeurs » et une nouvelle culture comme ils l'avaient énoncé lors de l'exposition *América, no invoco tu nombre en vano* en mai 1970. Dorénavant, l'art devait devenir un facteur incontournable de transformation de la société. Dès lors, la revendication d'un champ artistique autonome apparaissait illusoire, car la survie de cette activité dépendait de deux conditions essentielles : mobiliser un public local et conséquent, et obtenir l'appui du gouvernement pour mettre en place une réelle politique de soutien à la création artistique actuelle. C'est pourquoi durant cette période, la représentativité des classes populaires fut primordiale dans la façon de repenser le lien entre art, société, et politique puisque ces dernières ont toujours été exclues des réformes artistiques.

Ainsi le concept d'art social se formule moins en opposition aux contenus d'une culture artistique bourgeoise et académique, que contre un système de production, de circulation et d'exposition des œuvres qui creusait encore plus profondément l'écart entre l'artiste et tous les membres de la société qui l'entourent. Selon le constat de plusieurs artistes, le système artistique tel qu'il fonctionnait jusqu'à présent écartait toute possibilité de rapprochement avec les couches populaires : dès lors, il semblait urgent d'étendre les possibilité des formes d'expressions artistiques tout en décloisonnant leur accès afin de ne pas confiner la culture dans ce qui serait au final une culture cultivée des élites, et détachée des contingences sociales. Comme l'a souligné l'exposition *América, no invoco tu nombre en vano,* l'enjeu principal était de proposer d'autres référents au travers desquels toute les franges sociales pourraient se reconnaître.

Le changement de régime souhaité par Allende a permis de faire passer au premier plan ces formulations théoriques, notamment à travers l'engagement de personnalités comme José Balmes, Carlos Maldonado ou encore Pablo Neruda, mais aussi grâce aux élèves de l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique de Santiago. En effet, Pedro Sepùlveda, Danilo Bahamondes, Alejandro Mono González - qui jouèrent un rôle important dans la diffusion et

l'élaboration d'une peinture murale de rue avec un style propre- avaient hérité de l'enseignement de Fernando Marcos et Osvaldo Reyes, tout deux muralistes chiliens fervents admirateurs et défenseurs du muralisme mexicain comme nous l'avons vu dans la première partie. Car s'il n'y avait pas jusqu'à présent d'histoire du muralisme au Chili, il y avait bel et bien une histoire de la réception des maitres mexicains qui ont enrichi les techniques et les concepts de la jeune génération : ces jeunes artistes de formation ont mis à profit leurs connaissances et leur savoir-faire au moment de la campagne présidentielle de 1970.

Enfin comme nous l'avons mentionné, les écritures urbaines ne sont pas nouvelles, mais acquièrent de plus en plus d'importance en ces années-là. Pour la première fois, la presse engagée de gauche diffuse les compositions murales grâce aux photographies ; artistes et intellectuels imbriqués au réseau des sympathisants communistes participent également au processus de promotion de ces oeuvres. Cet élan commun a permis de donner une impulsion et une visibilité à cette pratique qui auparavant n'en avait pas, notamment lors de la campagne présidentielle précédente. La production de peintures urbaines et le soutien apporté aux groupes d'action participaient d'une refonte d'un modèle artistique que l'on estimait trop replié sur lui-même et qui n'avait pas su s'émanciper totalement de l'héritage européen. La presse écrite de gauche a joué un rôle de première importance et offrit une tribune à cette pratique, tribune qu'on lui refusait dans les journaux plus conservateurs comme *El Mercurio*. On voit donc comment cette pratique qui semble pour le moins spontanée à première vue, repose en réalité sur un réseau extrêmement structuré et dense, mêlant milieu universitaire, milieu intellectuel, milieu artistique et milieu populaire et ouvrier. En effet, on peut souligner les efforts conjoints fournis aussi bien au niveau de l'engagement des artistes, d'une presse militante, mais aussi des élèves de l'Ecole de Cinéma Expérimental de l'Université du Chili- pour tenter de constituer des archives et des traces de ces brigades d'action, alors même que les membres des collectifs étaient soumis à la répression policière et exposés aux violences des sympathisants des partis politiques opposés.

# Chapitre II

# Les peintures murales dans la nouvelle culture (1970-1973)

La consécration de la pratique muraliste est indubitablement liée à la victoire de l'Unité Populaire qui en avait appelé à resserrer les liens entre la population et les artistes : « le nouvel Etat agira en faveur de l'incorporation des masses dans l'activité intellectuelle et artistique, aussi bien à travers un système éducatif radicalement transformé, comme à travers l'établissement d'un système national de culture populaire[337]». Comme l'a montré Nadinne Canto Novoa, le nouveau gouvernement en place s'appuya sur une politique représentationnelle du populaire[338], en encourageant les associations de quartiers et en proposant de nouvelles relations entre les acteurs pour combattre une fragmentation sociale trop importante. Les attentes des acteurs du milieu culturel étaient nombreuses. L'idée d'un nouveau schéma de société engageait donc de réarticuler l'art et le politique pour instaurer un modèle social qui donnerait un plus grand espace de mobilité et de visibilité aux acteurs des quartiers populaires (poblaciones)[339].

Dans cette politique de valorisation des expressions artistiques taxées de mineures ou de folkloriques, le gouvernement socialiste a porté une attention particulière aux peintures murales ; celles-ci vivaient jusqu'alors au rythme des moments politiques et se faisaient plus intenses lors de la dernière campagne présidentielle. L'élection de Salvador Allende marqua ainsi un changement de politique interne au sein de ces brigades et le déploiement de nouvelles perspectives, dépassant ainsi leur mission première de propagande : de nouvelles propositions esthétiques voient le jour. Ainsi, cette pratique a réussi à fédérer autour d'elle des acteurs du milieu artistique, intellectuel et politique et les artistes muralistes ont pu s'adonner à de nouvelles. Mais comment passe t-on de simples *rayados* à une pratique qui s'inscrit dans la durée ?

---

[337] Programme du gouvernement de l'Unité Populaire publié le 17 décembre 1969, p. 28. [En ligne] http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf
[338] CANTO NOVOA Nadinne, « El lugar de la cultura en la *vía chilena al socialismo*. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular », *op. cit*.
[339] *Ibid*, p. 176

## Le développement et l'épanouissement des arts comme affaire d'Etat

### *« Plus jamais la culture ne sera un article de luxe »*

Le gouvernement de l'Unité Populaire s'était attelé à mettre en place une nouvelle échelle de valeurs et avait mis la culture au centre de ses priorités : « la culture nouvelle ne se créera pas par décret : elle surgira de la lutte pour la fraternité contre l'individualisme ; par la valorisation du travail humain contre son mépris ; par les valeurs nationales contre le colonialisme culturel ; pour l'accès des masses populaires à l'art, la littérature et les moyens de communication, contre sa commercialisation[340] ». Ainsi l'avènement du gouvernement socialiste offrait la possibilité de mettre en action ce qui auparavant n'existait que sous forme latente. De nouvelles coopérations se forment. Tous affirment la nécessité de ne pas soumettre la création artistique à des modèles préconçus - comme auparavant- mais au contraire de favoriser la liberté et la collaboration des artistes et du monde ouvrier, de transmettre la beauté, le plaisir esthétique, le savoir tout en ouvrant les consciences.

Le 10 septembre 1970, soit quelques jours à peine après l'élection de Salvador Allende du 4 septembre, le Théâtre Antonio Varas au centre de Santiago, accueille une rencontre entre artistes, intellectuels et le nouveau président du Chili. Cet événement comptait sur la présence de figures importantes de la littérature, des arts plastiques, du théâtre, de la musique et du cinéma : José Balmes et le chanteur populaire Victor Jara étaient présents. Lors de cette réunion, Salvador Allende aurait eu la formule suivante : « plus jamais la culture ne sera un article de luxe[341] ».

Ces nouvelles alliances ne concernent pas uniquement les habitants de la capitale chilienne ; deux semaines après l'élection de Salvador Allende, les artistes sympathisants de l'Unité Populaire de la ville d'Antofagasta au Nord du pays publient un manifeste dans le journal *El Siglo* **(annexe 10)** dans lequel ils appellent le gouvernement à intervenir sur les questions artistiques afin que toutes les formes d'art de toutes les régions et inscrites dans les plus

[340] Programme Basique du Gouvernement de l'Unité Populaire publié le 17 décembre 1969, p. 28. [En ligne] http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf. Le programme fut approuvé par les partis communistes, socialistes, le Parti Radical et Social-Démocrate, le Mouvement d'Action Populaire Unitaire (MAPU) et l'Action Populaire Indépendante, le 17 décembre 1969 à Santiago.
[341] BLANCO Simon, « Los artistas y la UP », *El Siglo*, du 14 septembre 1970, p. 2

petites structures puissent avoir la possibilité d'occuper une place aussi importante que les œuvres d'artistes professionnels exposées dans les musées :

> L'art dans le futur gouvernement Populaire devrait se constituer authentiquement en une forme culturelle qui soit le patrimoine de nous, les habitants du pays, et non pas en objet de consommation d'une minorité de privilégiés, qui jusqu'ici ont eu accès au pouvoir politique, économique et culturel, l'utilisant comme une expression représentative de leurs intérêts de classe et développant la création artistique avec une teneur mercantile dans laquelle les facteurs d'offre et de demande opèrent de la même manière que s'il s'agissait de n'importe quel produit industriel […] il devrait y avoir une organisation telle que cela permettrait la décentralisation à travers la direction de conseils provinciaux, communaux, et poblacionales, de manière à ce que toutes les formes d'art aient la possibilité d'être des moteurs de formation d'esprits créatifs pour arriver à la formation de l'homme nouveau chilien. […] Si le gouvernement populaire a l'intention de continuer à méconnaitre cette situation que nous dénonçons, et qu'il compte uniquement sur de petits groupes, avec des intérêts parfois très privés et [que ces groupes] continuent à diriger la question artistique, se répartissant les charges et les possibilités de se perfectionner, s'accaparant les recours matériels et toutes formes de recours empêchant ainsi le développement harmonieux des arts pour l'ensemble du pays, cela signifierait qu'une fois de plus les possibilités de création de l'Art National se verraient lamentablement ajournées[342]

La formule de « droit à l'art[343] » extraite de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948 fut un leitmotiv durant les trois années de l'Unité Populaire. Environ deux semaines après la prise de fonction de Salvador Allende le 4 novembre 1970, des efforts ont été fait en ce sens, notamment avec la campagne « l'art pour tous » qui avait été organisée par les structures universitaires et les municipalités dans le but de décloisonner la culture.

## *La campagne « l'art pour tous »*

La campagne « l'art pour tous » (arte para todos) qui a eu lieu entre le 19 novembre 1970 au 28 janvier 1971, fut organisée par les Facultés de Sciences et d'Art Musicale et Scéniques, l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université du Chili et les municipalités, sous la tutelle

[342] « Manifiesto de los artistas de la UP de Antofagasta », *El Siglo*, jeudi 24 septembre 1970, p. 4. Reproduit et traduit dans l'annexe 10

[343] « Toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent », article 27, paragraphe 1 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme de 1948 adoptée le 1er décembre 1948 par Assemblée Générale des Nations-Unis.

du Département Culturel de la Présidence (Departamento Cultural de la Presidencia[344]). Dans le cadre de cet événement, le public pouvait assister gratuitement à des concerts de l'Orchestre Symphonique du Chili, des spectacles du Ballet National, aller à des représentations de l'Opéra National et voir des performances de l'Institut du Théâtre. Ces diverses manifestations eurent lieu dans neuf communes de la capitale volontairement éloignées de « l'espace culturel » que constituait le centre de Santiago : La Granja, Nuñoa, La Cisterna, San Miguel, Barrancas, Quinta Normal, Renca Conchali et Puente Alto. En parallèle, une exposition intitulée *Hommage au triomphe du peuple* (Homenaje al triunfo del Pueblo) comprenant peintures, gravures, dessins, sculptures fut organisée par le Musée d'Art Contemporain : on pouvait y voir des œuvres de Roberto Matta, José Balmes, Eduardo Bonatti, Gracia Barrios, Guillermo Nuñez. Cette exposition voulait faire écho à la manifestation organisée quelques mois plus tôt par ces mêmes artistes de l'Unité Populaire, *El pueblo tiene arte con Allende*.

Légende : « ils se sont occuper d'amener l'art sur les murs de notre pays »
Source : *El Siglo,* le 6 décembre 1970, p. 11.

Carlos Maldonado souligne dans la revue *El Siglo* que « plutôt que de parler des premiers fruits du Gouvernement Populaire sur ce terrain, il faudrait en vérité voir cela comme les premiers efforts qui tendent à incorporer les masses sur le plaisir et le devenir des arts[345] ». Il insiste sur le fait que dorénavant, il ne s'agit plus d'initiatives isolées. Le critique mentionne également qu'il ne fallait pas voir ces évènements comme des dons faits au peuple : ces

[344] Waldo Atias en était le directeur.
[345] MALDONADO Carlos, « La campaña de extensión cultural », *El Siglo revista semanal,* dimanche 6 décembre 1970, p. 4

manifestations se présentent avant tout comme des opportunités pour les artistes de dialoguer avec le public et recevoir de lui ses désirs, ses critiques, et ses initiatives. C'est toute l'importance du *faire-ensemble* qui est mise en avant entre ce qu'il nomme les créateurs professionnels, et le peuple-créateur. Enfin, Carlos Maldonado critique ouvertement l'importation ou la copie de modèles artistiques étrangers qui ne correspondent en rien à ce que l'on peut attendre de la place de l'art dans la société chilienne[346]. Il affirme que les manifestations culturelles ne doivent pas venir d'en haut, et appelle ses confrères à la création d'une nouvelle culture démocratique, nationale et populaire[347]. Il lui semble primordial de ne pas laisser la création artistique seulement aux mains des experts dans sa conception de l'homme nouveau, conception annoncée par la prise de pouvoir de l'Unité Populaire : « Jusqu'à aujourd'hui nous, intellectuels et artistes, avons dû créer pour une minuscule minorité de la population[348] » : de ce fait, on en est venu à « l'absurde situation qu'alors que des millions de chilien ont été à la marge de la culture, il y a une surproduction de créateurs qui doivent se disputer un champ professionnel étroit[349] ».

## La représentativité de la Brigade Ramona Parra

### *Mettre fin à l'individualisme de l'artiste*

Selon les membres de la Brigade Ramona Parra, les brigades muralistes seraient les seules structures capables d'apporter cette proximité entre les artistes et les couches populaires. Les déclarations de l'artiste Mono González, alors âgé de 23 ans insistent sur la volonté de s'affranchir d'un système artistique qui marginalise une grande partie de la population. En tant que porte-parole de cette organisation[350], il affirme que « La BRP a maintenant une nouvelle fonction. [...] nous voulons que la culture sorte dans la rue. […]

[346] « Ce qui nous devons bannir définitivement de nos pratiques artistiques c'est cette même activité artistique orientée par de petits groupes snobs, qui n'ont rien fait d'autre dans notre pays que promouvoir la dernière « mode » étrangère, recevant sans autre sens critique artistique n'importe quelle extravagance pour faire la publicité de quelques grandes entreprises », *Ibidem*

[347] MALDONADO Carlos « El pasado, el presente, y una « nueva cultura », *El Siglo, revista semanal*, 6 décembre 1970, p. 10

[348] MALDONADO Carlos, « Cultura : Herramienta de las transformaciones», *El Siglo*, 22 août 1971, p. 12

[349] *Ibid.*

[350] Nous préférons employer le terme d'organisation, plutôt que de groupes, car ces derniers sont très disparates, se font et se défont selon les moments d'interventions. Comme nous le verrons plus loin, ces brigades sont extrêmement nombreuses et mobiles. Il s'agissait davantage de groupes d'action – principalement de jeunes - qui tirent parti de l'implantation historique du Parti Communiste dans les quartiers populaires, de ses réseaux, et de l'organisation structurée qu'offre ce parti.

Maintenant, doit se terminer l'individualisme de l'artiste, il doit travailler collectivement, faisant de l'art pour tous, de l'art qui éduque. En ce sens, nous appelons tous les étudiants des écoles artistiques à se joindre à notre travail[351] ».

Légende : « les filles ne restent pas en arrière dans ce travail »
Source : *El Siglo*, lundi 7 septembre 1970, p. 7

Après la victoire de l'Unité Populaire, la Brigade Ramona Parra énonce de nouveaux objectifs pour repenser le travail artistique sur la base d'une coopération systématique entre des individus issus de divers horizons, principalement des travailleurs et des étudiants. Trois jours après le résultat de l'élection, un article du 7 septembre 1970 rappelle que ces brigades sont nées pour contribuer à la cause du peuple et que de ce fait elles ont encore un rôle important à jouer en tant que médiatrices, mais aussi en tant que nouvelles instances artistiques :

> De plus, à ces *rayados*, ils [les brigades] ont incorporé la peinture et le dessin, l'art éloquent – simple et direct- qui dépeint le peuple chilien dans la patrie libre, sur le chemin vigoureux du socialisme. Les Ramona Parra ne se dissoudront pas : elles continueront leur travail, cette fois orienté à divulguer les objectifs et les tâches du Gouvernement Populaire, en même temps qu'elles porteront l'art au peuple[352]

Passant du statut de collectifs d'agitation politique au statut de collectifs artistiques, leur travail évoluait ainsi vers de nouveaux objectifs sans pour autant que cela passe directement par des prérogatives étatiques.

[351] « Brigadas Ramona Parra : muestra revelante del espíritu comunista », *El Siglo*, 7 septembre 1970, p. 7
[352] *Ibid.*

Légende : mural réalisé au centre de Santiago, sans texte, 1971. Photographie de Leonore Mau
Source : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 95

Par exemple, la peinture murale ci-dessus illustre une mesure phare du gouvernement d'Allende ; procurer à chaque enfant du Chili un demi-litre de lait quotidiennement.

## Consécration rapide et formation d'un style

La production de peintures murales dans l'espace urbain et cette même production dans l'espace muséal n'étaient en rien contradictoire : tel était en filigrane l'argumentaire de l'exposition la plus significative qui a eu lieu sur les peintures murales populaires du 18 avril au 20 mai 1971 au Musée d'Art Contemporain. Guillermo Nuñez qui avait été nommé directeur de cette institution, souhaitait changer l'image du musée :

> Jusqu'à présent les gens pensent que tout musée est historique, destiné à conserver des reliques : une sorte de mausolée qui sauvegarde des valeurs inamovibles. Je pense qu'au contraire un Musée d'Art Contemporain doit être un organe de développement et de diffusion des expressions artistiques vivantes, au service de la société, de sa culture, de ses inquiétudes, de son progrès. L'art n'est pas une activité ésotérique à la marge des problèmes contingents. […] Pour cela il faut insister sur son rapprochement, sur son intégration [...] Au Chili, plus que l'idée de conserver l'art, il y a la grande tâche de faire un art, un art authentiquement nôtre, avec le sceau distinct de notre propre culture. […] Notre attitude envers le peuple est de ne peut pas

> être paternaliste parce c'est une entreprise que nous devons mener et réaliser en vérité en joignant les artistes et la population[353]

Le fait d'exposer ces artistes dans un musée était en total conformité avec les idéaux défendues plus tôt par l'artiste, et partagées par une communauté d'acteurs du monde de l'art, notamment José Balmes, Miguel Rojas Mix et Carlos Maldonado[354]. Cette exposition gratuite, soutenue par le Ministère d'Education, devait comprendre les œuvres de la BRP, celles de la brigade Elmo Catalán du Parti Socialiste, la brigade Arnoldo Rios, et Valentin Letelier[355]. Il devait y avoir également des projections de diapositives de peintures murales et de leur processus d'exécution[356] : on comptait pas moins de 70 œuvres que l'on considérait faire parties du patrimoine du peuple. Patricio Madera était présent pour parler de son travail en tant que membre de la BRP[357]. Par ailleurs, cinq peintures murales ont été exposées puis données à la Maison de la Culture de la Havane en mai 1972 dans le cadre d'une exposition collective intitulée *Exposition Latinoaméricaine d'Artistes Plasticiens*, exposition organisée par l'Institut d'Art Latinoaméricain du Chili et la maison des Amériques de Cuba. Cet événement servait à contrebalancer la Biennale marchande de São Paulo qui n'accueillait que des œuvres commercialisables[358]. La commission organisatrice envoya également une copie du film *Brigada Ramona Parra*[359] qui avait reçu le premier prix au XIIIème Festival de Leipzig en RDA en 1970.

---

[353] « Conversando con Guillermo Nuñez », *El Siglo revista semanal*, dimanche 7 mars 1971, p. 14

[354] Voir sur ce sujet l'article de MALDONADO Carlos, « Brigadistas y geométricos », *El Siglo*, dimanche 25 avril 1971, p. 11 : Cette exposition sur les brigades muralistes avait lieu en même temps qu'une exposition sur la peinture géométrique. Au nom du pluralisme artistique, le critique défend la recevabilité de deux formulations artistiques pourtant aux antipodes l'une de l'autre. Voir aussi : « Del lenguaje poco accesible al lenguaje común», *El Siglo,* entretien de Miguel Rojas Mix par Virginia Vidal, *El Siglo*, lundi 3 mai 1971, p. 10. Miguel Rojas Mix était directeur de l'Institut d'Art Latino-américain de l'Université du Chili ; dans cet article, l'artiste souligne la capacité de ces brigades à transformer la ville en une œuvre d'art et d'avoir réussi à diffuser leur création dans différentes villes du pays.

[355] Les Annales de l'Université du Chili attestent seulement de la présence de la Brigade Ramona Parra et Inti Peredo. Cette exposition soulignait le rôle déterminant qui se jouait derrière cette pratique : « transmettre un message qui contribue efficacement à créer la "nouvelle conscience", "la conscience révolutionnaire" : «Brigadas muralistas», document reproduit dans GALAZ Gaspar Galaz et IVELIC Milán, *Chile, arte actual*. Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1988, Annexe p. 45

[356] Programme annoncé dans *El Siglo*, du vendredi 26 mars 1871, p. 11.

[357] Informations tirées de l'article « Los murales de los brigadistas : un patrimonio del pueblo », *El Siglo*, 25 avril 1971, p.13

[358] Tiré de « Las Brigadas Ramona Parra exponen en Cuba », *El Siglo*, 9 avril 1972, p.14

[359] RAMÍREZ Alvaro, La *brigada Ramona Parra*, 12min, 16mm, 1970 [en ligne] http://www.cinechile.cl/pelicula-749 : archives numériques de Chile Films

Légende : Affiche réalisée par Mono González pour l'exposition au Musée d'Art Contemporain, 1971
Source : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 119

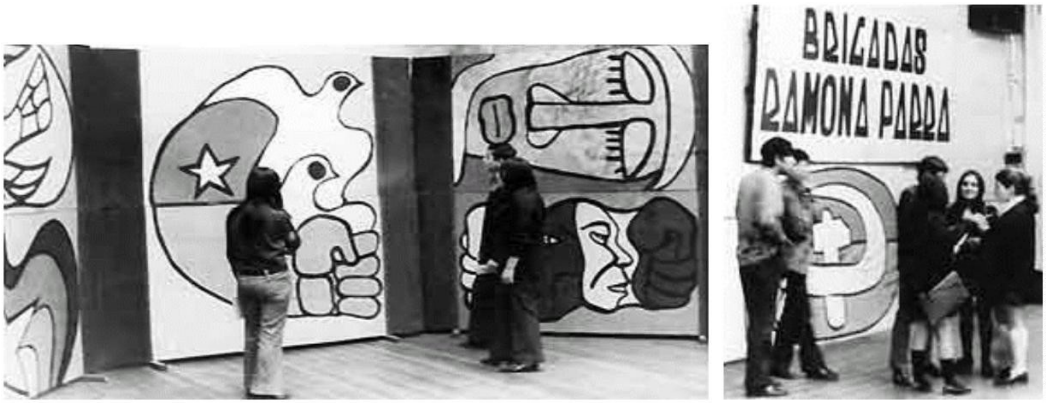
## *Arrêt sur image : le répertoire symbolique de la Brigade Ramona Parra*

L'affiche ci-dessus réalisée par Alejandro Mono González reprend le répertoire symbolique de la brigade communiste. Le drapé de la main venant cueillir une fleur (peut être un Copihue, fleur endémique du Chili) nous renvoie aux couleurs du drapeau national. Ces couleurs peuvent également faire référence au drapeau de Cuba puisque les drapeaux nationaux des deux pays partagent le même code couleurs ainsi que l'étoile blanche[360]. La colombe agrémentée d'une étoile rappelle la colombe de Picasso devenue symbole de la paix[361]. On retrouve au centre le marteau et la faucille rappelant la révolution soviétique et inscrivant ainsi cette brigade dans le réseau international du Parti Communiste. Enfin à droite, on peut voir un poing levé tenant un pinceau, faisant allusion comme nous l'avons vu à la tâche initiale de ce collectif. La main tendue vers le ciel surmontée d'une étoile fait référence au pouvoir populaire, aux mains des travailleurs. Tout à droite, le visage féminin aux narines larges et au lèvre généreuse pouvait d'une part faire allusion à l'origine du nom de la brigade,

[360] On sait combien la révolution cubaine achevée par la victoire de Fidel Castro en février 1959 a joué un rôle important en Amérique du Sud comme symbole de la lutte contre l'impérialisme américain. D'ailleurs Salvador Allende avait convié Fidel Castro à une visite officielle en 1971

[361] En effet Picasso avait réalisé de nombreuses colombes pour les affiches des Congrès pour la Paix en 1949, en 1952, et en 1962. L'artiste était également adhérent au Parti Communiste jusqu'à sa mort en 1973 et avait appartenu aux cercles des anarchistes de Barcelone.

mais renvoyait également au physique des populations vernaculaires (les mapuches) et permettait ainsi de contrebalancer les figures féminines blanches et filiformes de type européen que l'on pouvait voir à la télévision et dans la presse.




Légende : Photographies de l'exposition de la BRP en avril-mai 1971. Les peintures murales étaient reproduites sur des panneaux en bois
Source : DE LA TORREZ DIAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, « el arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973 », thèse de licence en histoire de la Faculté de philosophie et des humanité sous la direction de GUERRERO YOACHAM Cristián, Université du Chili, 2004, p. 48

Etre exposé au Musée d'Art Contemporain avait une grande signification pour les membres de l'époque : « nous étions en train de légitimer un travail qui se faisait clandestinement dans la rue pour le hisser à un niveau culturel[362] ».

Source : DE LA TORREZ DIAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, « el arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973 », thèse de licence en histoire de la Faculté de philosophie et des humanité sous la direction de GUERRERO YOACHAM Cristián, Université du Chili, 2004, p. 49

[362] Entretien d'Alejandro González le 25 septembre 2004 tiré du travail de thèse suivant : DE LA TORREZ DIAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, « el arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973 », thèse de licence en histoire de la Faculté de Philosophie et des Humanités sous la direction de GUERRERO YOACHAM Cristián, Université du Chili, 2004, p. 48

Le style de la BRP se reconnaît également par ses figures entrelacées, donnant un effet de dynamisme qui n'était pas sans rappeler le style de Siqueiros. Les slogans ont laissé la place à des figures imposantes aux visages expressifs, souvent la bouche ouverte en signe de révolte ou de lutte.

L'image ci-dessus, exposée lors de cet événement devient une lecture moderne de la mainmise des puissances de l'époque sur les pays exploités, rappelant ainsi les affrontements passés entre les conquistadores contre les populations indigènes. L'expression d'effroi et de terreur du personnage en haut à gauche nous fait penser aux figures de *Guernica* (1937), œuvre mondialement connue de Picasso qui dénonçait également les désastres causés par des guerres injustes contre les civils. Le pouvoir économique et militaire des Etats-Unis était pointé du doigt notamment depuis la guerre du Vietnam. Luttant contre l'impérialisme nord-américain, les populations de nombreux états latino-américains - dont Cuba qui avait donné l'exemple- réclamaient leur droit à tirer profit des bénéfices de leur terre comme le montre l'homme tenant fermement dans sa main des épis de blé, à la manière d'un flambeau : dans un geste héroïque, ce dernier élancé en avant, le visage de profil, représente la lutte des exploités pour le futur du pays, futur symbolisé par la mère tenant son enfant. Représentant ainsi « l'homme nouveau », ce dernier parvient à se révolter et à s'émanciper de la tutelle étrangère.

Le style de la BRP devient ainsi reconnaissable par tous : les collectifs utilisaient des aplats de couleurs vives (rouge, jaune, bleu, blanc, avec des contours noirs). Malheureusement, les photographies d'époque - peu nombreuses- ne nous permettent pas de rendre compte de l'impact visuel que ces productions avaient dans l'espace urbain, et qui fonctionnaient sur la répétition des modèles comme on peut le voir à travers les photographies ci-dessous.

Légende : On retrouve peint sur un mur en grand format le visage féminin et la main dessinés par Alejandro Mono González pour l'affiche de l'exposition de la BRP, accompagné de la légende « l'art pour le peuple ».
Source : DE LA TORREZ DIAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, « el arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973 », thèse de licence en histoire de la Faculté de philosophie et des humanité sous la direction de GUERRERO YOACHAM Cristián, Université du Chili, 2004, p. 41

Légende : Ce même dessin sera repris en ornement de bas de page dans le journal *El Siglo* alors même que l'exposition avait pris fin.
Source : *El Siglo*, supplément dominical, 29 août 1971, p.1

Grâce au soutien du milieu intellectuel et critique de gauche, la Brigade Ramona Parra s'est ainsi constituée en une entité artistique légitime dans la mesure où elle se fonde sur la recherche de nouvelles formes plastiques, investit de nouveaux espaces, et encourage une approche artistique participative et collaborative. Tous ces éléments contribuèrent à forger son originalité en tant que création artistique contemporaine.

Ainsi les Brigades Ramona Parra se présentaient comme les instigatrices de ce nouveau mouvement d'embellissement de l'espace public : désormais « Les rues de la ville seront couvertes d'art[363] ». Alejandro Mono González, cette fois en tant qu'artiste à part entière et non plus comme simple membre des groupes brigadistes, réalisa une succession de peintures sur l'avenue centrale Bernardo O'Higgins jusqu'à la place d'Italie, avec cette fois l'idée de proposer un travail pictural plus abouti et non plus réalisé dans l'urgence. Cette pratique auparavant marginalisée et isolée faisait désormais autorité dès les premiers mois du nouveau gouvernement d'Allende. Ces brigades avaient réussi à conquérir une centralité et une autorité dans le milieu artistique local et international puisqu'on pouvait voir le travail de la BRP exposé lors de la Biennale de Paris en 1973 et la Biennale de Venise en 1974.

D'autre part, cette exposition coïncidait avec la venue au Chili d'une délégation d'intellectuels étrangers dans le cadre de l' « Opération Vérité[364] ». C'est durant cette visite que le critique espagnol José María Moreno Galván a eu l'idée de former un musée à partir de donations d'oeuvres d'artistes du monde entier, en signe de soutien au gouvernement socialiste. On estime qu'entre 400 et 600 œuvres (peintures, sculptures, photographies, céramiques, etc..) furent reçues jusqu'en 1973. Des œuvres de la BRP s'incorporèrent

[363] « Las calles de la ciudad estarán cubiertas de arte », *El Siglo*, dimanche 13 septembre 1970, p. 8
[364] En mars 1971, le président Salvador Allende invite les intellectuels du monde entier à venir visiter le Chili *in situ* afin de se rendre compte de la réalité du pays ; cette « Operacíon Verdad » avait pour objectif de contrer le boycott économique, politique et médiatique (par la rétention d'informations ou la désinformation) de groupes d'opposition et la censure opérée par certains médias à l'intérieur du pays comme à l'étranger.

naturellement à la collection qui était en train de se constituer ; une première exposition eut lieu le 18 avril 1971 au Musée d'Art Contemporain. La gestion de ce qui devint le futur Musée de la Solidarité fut confiée à l'Institut d'Art Latino-Américain (Miguel Rojas Mix en était le directeur) avec le soutien du critique brésilien Mario Pedrosa et de José Balmes. Il est intéressant de noter que ce nouveau musée devait originellement prendre place dans le parc O'Higgins[365], au centre de la ville, c'est-à-dire dans un lieu où se concentre et se croise la majorité des citadins. On avait ici le premier projet d'un musée d'art moderne et expérimental qui viendrait s'ajouter aux deux institutions artistiques plus anciennes. Mais le coup d'Etat du 11 septembre 1973 mit rapidement un terme à ce projet.

## *La participation de* Roberto Matta

Comme l'a remarqué le critique Carlos Maldonado, Roberto Matta fut le premier artiste de notoriété internationale à ouvrir le dialogue avec les membres de la BRP[366].Ce dernier était revenu au Chili suite à l'élection de Salvador Allende afin de participer au processus révolutionnaire : il s'était réuni avec quelques membres de la Brigade Ramona Parra en 1971, dont Juan Tralma et Alejandro Mono González, au local du Parti Communiste situé au 96 rue Marcoleta. L'artiste surréaliste considérait que la jeunesse occupait une place de premier plan dans cette révolution culturelle et c'est naturellement que les membres de la BRP lui apparaissaient les plus à même de pouvoir changer les consciences.

Légende : de gauche à droite : Roberto Matta, Juan Tralma, Mono González, et l'épouse de Roberto Matta dans le local du Parti Communiste. Au fond, on peut voir une affiche de Lénine.
Source : photo prise par Fernando Orellana, reproduite dans CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 119

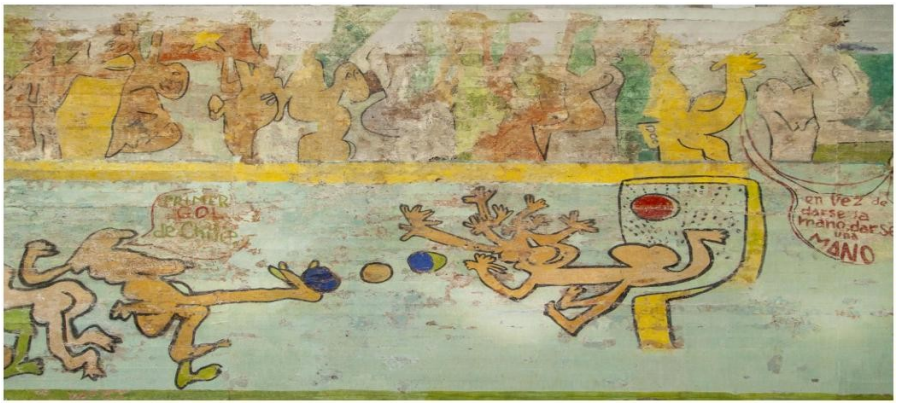
[365] SAÚL Ernesto, « Mil regalos para un museo » in *La Quinta Rueda. Revista cultural*, n°1, octobre 1972, p.5
[366] MALDONADO Carlos, « Roberto Matta y el proceso cultural chileno », *El Siglo*, mardi 19 novembre 1970, p. 4. Le peintre avait même proposé un jeu de mot sur le fameux slogan « venceremos » (nous vaincrons) et de changer le C par un S ce qui aurait donné « Ven seremos » (viens, nous serons)

Par ailleurs, Roberto Matta avait organisé une exposition intitulée « Amitié Chileno-cubaine » au Musée des Beaux-Arts en novembre 1971. Cette exposition était l'occasion de renouveler les relations entre les deux pays, et comptait sur la présence du président Allende et de l'ambassadeur de Cuba au Chili. Matta profita de l'occasion pour organiser un colloque où il fit mention de la fresque murale qu'il était en train de réaliser avec les membres de la BRP dans l'enceinte de la nouvelle piscine municipale de la commune de la Granja en périphérie de la capitale[367] : « maintenant les choses artistiques naissent d'en bas, comme les fleurs[368] » affirme-t-il. Il n'a eu de cesse de souligner l'importance de rendre l'art accessible à tous en l'inscrivant dans des espaces publics car il était primordial pour l'artiste de ne pas être séparé du peuple.

La revue *Ramona* du 3 novembre 1971 retrace sa collaboration avec la BRP pour cette peinture murale de 4 mètres de hauteur sur 25 mètres de long commanditée par le maire de la Granja, et connue sous le titre *Le premier but du peuple chilien* (El primer gol del pueblo chileno). Sous une forme allégorique, l'artiste surréaliste a représenté un terrain de football dans lequel s'affrontent deux équipes, faisant ainsi référence au contexte de la Guerre Froide. Sous forme de vignettes, l'artiste avait mis en scène des moments du quotidien et des scènes de joie. Les personnages célébraient la première année au pouvoir de l'Unité Populaire. La conception de l'œuvre fut confiée à Matta tandis que les jeunes brigadistes s'occupaient de reproduire le croquis et d'apposer les couleurs[369].

[367] Dans la commune de la Granja, Pascual Barraza, Ministre des Œuvres Publiques de l'Unité Populaire et ancien maire communiste de cette commune, venait de lancer la construction d'une piscine communale. Il est important de souligner qu'il s'agissait d'une des communes les plus pauvres de la capitale : c'est pourquoi la participation de Roberto Matta fit grand bruit.
[368] cité dans un article sur Roberto Matta, «Matta : "ahora las cosas del arte nacen de abajo como las flores"», *El Siglo*, du 19 novembre 1971, p.10
[369] Ce fait nous a été confirmé par Alejandro Mono González lors d'un entretien en novembre 2014

Légende : vue d'ensemble de la fresque *El primer gol del pueblo chileno* réalisé à la piscine municipale de la commune La Granja, Santiago.
Source : http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/30/arte-y-ciudad-el-primer-gol-del-pueblo-chileno-en-el-centro-cultural-espacio-matta/




Légende: détail de la fresque
Source : http://www.plataformaurbana.cl/archive/2014/10/30/arte-y-ciudad-el-primer-gol-del-pueblo-chileno-en-el-centro-cultural-espacio-matta/

Cette œuvre fut recouverte par 14 couches de peintures durant la dictature et fut par la suite restaurée entre 2005 et 2008. A travers sa formule « Assez de musées clos. L'art dans la rue » (Basta de museos cerrados. El arte a la calle), Roberto Matta devint un des porte-paroles de ces peintres muralistes et soulignait à partir de son expérience d'artiste, la valeur d'une telle pratique : « Avant et jusqu'aujourd'hui, on voyait dans la peinture chilienne les échos de l'Europe. Ceci est authentique. A Cuba, j'ai essayé de faire quelque chose comme ça, mais ca n'a pas marché[370] ». L'artiste projetait même de réaliser une peinture murale au sein du bâtiment de l'UNCTAD III alors en construction, et qui devait accueillir la Conférence des

[370] Cité dan « Matta y las "Ramona Parra" convierten "El primer gol del pueblo chileno" », *El Siglo*, 23 novembre 1971, p.4

Nations-Unies sur le Commerce et le Développement du 13 avril au 21 mai 1972. Finalement, ce fut José Venturelli qui réalisa sa fresque *Chile* pour cet événement **(annexe 11)**[371].

## *Les peintures murales sur les rives du fleuve Mapocho*

En janvier 1972, la Brigade Ramona Parra investit le centre de la capitale en réalisant une fresque monumentale sur les murs de contention du fleuve Mapocho. Ce mural de 400 mètres de long fut peint à l'occasion des 50 ans du Parti Communiste. Ce geste n'avait rien d'anodin : huit ans plus tôt, au moment des élections présidentielles de l'automne-hiver de 1964, divers étudiants et professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Ecole Expérimentale Artistique dont Osvaldo Reyes, Luz Donoso, Carmen Johnson, Pedro Millar, Hernán Meschi avaient déjà investi cet espace pour rendre hommage aux leaders progressistes de l'histoire du Chili ainsi qu'aux acteurs du milieu populaire (ouvriers, mineurs, femmes, paysans etc..). La plupart de ces artistes étaient des sympathisants du Parti Communiste mais ne souhaitaient pas illustrer des slogans du parti ; pour Hernán Meschi, il n'y avait pas tellement besoin de figurer à l'époque pour quel parti politique voter car l'affiliation des artistes aux partis de gauche était quelque chose d'assez évident. Ils voulaient par cette œuvre monumentale valoriser l'expression artistique en s'accaparant des thèmes sociaux et politique. Comme l'a mentionné Carmen Johnson « l'idée était de réaliser une campagne politique voyante, qui ne soit pas rattachée à une doctrine étriquée[372] ».

Légende : fragment du mural réalisé sur les rives du fleuve Mapocho en automne-hiver 1964 au moment de la campagne présidentielle
Source : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 72-73. Archive de l'Université du Chili, photographie prise par Gertrudis de Moses.

[371] L'œuvre de José Venturelli se trouve désormais dans les locaux du Centre Culturel Gabriela Mistral (GAM) construit à la place du bâtiment de l'UNCTAD qui avait été détruit dans un incendie.
[372] Cité par CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 70

Cette fresque mesurait presque 200 mètres de long et fut réalisée sur une période de trois mois. Les croquis ont été réalisés par Julio Escámez, muraliste, qui vivait alors à Concepción. Sur la photographie ci-dessus on peut voir un groupe de femmes et des mineurs dans une composition assez statique. Le portrait de Luis Emilio Recabarren (1876-1924) leader syndical et homme politique, et de l'ancien président José Manuel Balmaceda (1840-1891) viennent se mêler aux travailleurs. Ce dernier avait impulsé durant son mandat (1886-1891) la construction d'écoles, d'hôpitaux et développé le réseau ferroviaire du pays afin de redresser l'économie du pays. Dans cette œuvre, il tient un document où l'on peut lire cette citation : « cette terre, cette richesse, sera [celle] du Chili, cette matière blanche je la convertirai en écoles, en pain pour mon peuple ». Luis Emilio Recabarren, à sa droite, est connu quant à lui pour être le fondateur en 1912 du Parti Ouvrier Socialiste. Cette composition liant les grands personnages historiques au côté des travailleurs du Chili apparaissait au milieu des années 1960 comme quelque chose d'assez novateur dans le paysage urbain, mais sans la dissidence qu'apportèrent par la suite les brigades muralistes. La composition, pour le moins classique, donne un effet de multitude, et renvoie aux scènes du quotidien : une mère s'occupant de son enfant, une embrassade entre deux femmes, ou encore une autre tenant dans ses mains un bouquet de fleur. A droite, les mineurs en habit de travail, symbolisent ce Chili des classes laborieuses qui sont à la base de la richesse du pays mais qui pourtant n'apparaissent jamais sous les feux des projecteurs ni dans les grands récits historiques.
Pour Luz Donoso qui avait assisté à la chaire de peinture murale de l'Université du Chili jusqu'en 1963, investir les murs publics était devenu une nécessité : « nous étions dessinateurs, et muralistes pour des raisons politiques[373] » affirmait-elle. L'usage d'une peinture figurative, réaliste, servait ainsi à représenter ce milieu populaire qui n'apparaissait que trop rarement dans des œuvres d'art et auquel il n'avait de toute façon pas accès. L'incorporation de texte n'était en somme que secondaire.

A l'inverse le mural réalisé en janvier 1972 pour les cinquante ans du Parti Communiste était beaucoup plus hétéroclite : un vers tiré d'un poème de Neruda dont le titre « A mon Parti » rend directement hommage au Parti Communiste dont il était un membre actif. Le symbolisme prime dans cette œuvre.

[373] *Ibidem*

Légende : (à gauche) « Les mains des travailleurs ». Détail d'une partie du mural réalisé en 1972 pour les 50 ans du PC
Source : *El Siglo*, 10 janvier 1972, p.10

Légende: (à droite) détail d'une partie de ce même mural
Source : « El Mapocho se viste de historia », *Revista Ramona*, N°11, 7 janvier 1972, http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0056822.pdf

Les mineurs du Nord sont de nouveau mis à l'honneur devant le symbole du marteau et de la faucille mais cette fois-ci dans un traitement plus dynamique, avec des visages plus expressifs et au trait épais rappelant les œuvres de Siqueiros et Rivera. Pour autant, certaines parties du mur sont peintes dans un style plus abstrait, avec des figures célébrant l'anniversaire du parti et nous rappelant les personnages de Roberto Matta dans sa fresque réalisée quelques mois plus tôt à piscine de la Granja (*Le premier but du peuple chilien)*. Les deux personnages devant le chiffre « 50 » ne sont pas sans rappeler les figurines de *La danse* (1910) d'Henri Matisse.

Légende : une partie de ce même mural
Source : http://www.abacq.net/imagineria/exp01.htm

Enfin un autre tronçon du mur où l'on peut voir deux corps étendus sur le sol dans ce qui semble être le désert d'Atacama s'inspire de la série de lithographies « Sin Paz » (Sans Paix) de José Venturelli, également muraliste, réalisées en 1948.

Légende : une partie du mural réalisé en 1972 pour les 50 ans du PC
Source : http://www.abacq.net/imagineria/exp01.htm

Légende : série de lithographie « sin Paz » de José Venturelli, 40x56 cm, José Venturelli
Source : http://joseventurelli.com/artistic-works-2/grabados-y-dibujos/

Comme nous pouvons le voir, les sources d'inspiration sont multiples. Mais pour Hernán Meschi, la grande rupture entre les brigades d'action et les muralistes de formation académique se situe aussi bien dans la manière de travailler que dans la recherche de nouvelles formes : « Nous étions des peintres qui peignons ce que l'on nous avait appris sur les murs ; eux ont crée un système de travail, une méthode, et tout une graphie[374] ».

On peut noter que le processus de consécration des brigades muralistes ne concerne en réalité que la plus la plus ancienne et la mieux structurée : la Brigade Ramona Parra. Un article du journal *El Siglo* du dimanche 7 décembre 1970 mentionne pourtant de nombreuses autres brigades ; malheureusement leurs réalisations n'ont pas été reproduites dans la presse écrite et de ce fait ne nous sont pas parvenues. Parmi ces groupes figurent la brigade Elmo Catalán, Che Guevara, Inti Peredo, Chacón Corrona, Nelson Aradena, Maloquias Concha, Ho Chi Minh[375].

[374] *Ibidem*
[375] *El Siglo*, dimanche 6 décembre 1970, p.11

## Un premier bilan

### *Entre conquête des espaces et critique réactionnaire*

Dans un article en date du 3 janvier 1971[376] qui fait état d'un premier bilan au niveau de la culture depuis le triomphe de l'Unité Populaire, de nombreux artistes évoquent le rôle phare qu'a tenu l'expression muraliste. Cette nouvelle pratique apparaissait déterminante dans ce processus de participation direct des travailleurs à la création artistique comme le soulignent José Balmes ainsi que Guillermo Nuñez. Quelques quartiers populaires sont désormais arborés de peintures murales comme dans la commune « La Faena » de Nuñoa où furent réalisées cinq murales. Dans la commune de la Quinta Normal, les élèves de l'atelier de José Balmes ont peint un mural de 50 mètres de long, sur les murs du Stade Municipal. D'autres professeurs de l'Ecole des Beaux-Arts comme Francisco Brugnoli[377] ou Gracia Barrios organisèrent également avec leurs élèves une série de peintures murales dans différents lieux de la capitale[378]. Pour Carlos Madonado « ces expériences ouvrent un nouveau chemin pour le développement d'un art plus vital, plus à nous, et qui a une perspective révolutionnaire aussi bien dans son aspect esthétique propre à lui, que dans sa signification culturelle[379]. »

Des nouveaux projets de peintures murales voient le jour, à caractère très symbolique. Le canal 9, chaine de télévision nationale, a invité les membres des BRP à réaliser une oeuvre sur les façades de leurs locaux en janvier 1971 **(annexe 12)**. Cette oeuvre comptait également sur la participation de Guillermo Nuñez, Francisco Brugnoli, Virginia Errazuriz, Jorge Barios et Dino di Rossi. Comme le souligna ce dernier, le but pour ces artistes de profession était de partager leurs expériences : si la formation artistique s'était faite pour les uns au sein de structures institutionnelles et au côté des grands maitres, pour les autres, leur esthétique s'était

[376] VIDAL Virginia « Los artistas opinan sobre en año que se fue », *El Siglo,* le 3 janvier 1971, p.2. La journaliste Virginia Vidal a recueilli les témoignages des artistes suivant une même grille de questions. Ainsi elle a pu souligner pour chacun 1/ l'évènement le plus important de l'année. 2/ le plus déplorable. 3/ l'événement d'intérêt majeur dans la vie artistique nationale. 4/ le plus lamentable. 5/ une initiative pour que se réalise à court terme ce qui se réfère à la culture.

[377] Francisco Brugnoli avait été professeur de peinture à la Faculté des Arts de l'Université du Chili jusqu'en 1973. Il avait commencé ses études artistiques en 1959 au sein de l'Ecole des Beaux-Arts et avait eu José Balmes comme professeur. Il continua sa formation à l'Ecole d'Art de l'Université Catholique. Il partit se perfectionner à l'Université Internationale d'Art de Florence entre 1980 et 1981, puis par la suite aux Etats-Unis. Il est actuellement directeur du Musée d'Art Contemporain, poste qu'il occupe depuis 1998.

[378] *Ibid.* Malheureusement, nous n'avons pas pu trouver de photos de ces peintures. Nous nous appuyons seulement sur leur mention dans les journaux de l'époque.

[379] MALDONADO Carlos, « Balance plástico : 1970 », *El Siglo revista semanal*, dimanche 3 janvier 1971, p. 12

construite dans la rue, selon les nécessités du moment et avec des moyens très limités. Il y avait indubitablement derrière ces photographies la volonté forte de montrer l'exemple d'une nouvelle position éthico-politique de l'artiste qui puisse participer aux rénovations sociales et culturelles de son milieu.

Au Nord du Chili, dans la région d'Antofagasta la brigade Pedro Lobos émanant de l'organisme de la Jeunesse Communiste fut également très active : Pedro Sepùlveda, qui comme nous l'avons vu s'était déjà fait remarqué par son mural illustrant l'histoire du Chili et en tant que membre actif des Brigades Ramona Parra, réalisa une autre peinture murale de grande envergure intitulée «  la Technique au service de l'Homme » avec la brigade Pedro Lobos. Il avait réalisé cette œuvre pour le siège de la Fédération des Etudiants de l'Université Techniques d'Etat (U.T.E) d'Antofagasta. L'artiste était à ce moment là étudiant à l'Ecole d'Architecture de l'Université Catholique. Cette initiative était le fruit d'un accord entre le département d'Extension Culturel et l'Université d'Antofagasta. Comme le souligne l'article qui accompagne la reproduction ci-dessous[380], on peut noter l'influence mexicaine, notamment à travers l'esthétique expressionniste et la posture héroïque et élancée de la figure masculine. Bien que les techniques et les contextes d'exécution soient extrêmement différents, les peintures murales chiliennes se situent pour le peintre dans la continuité des révolutions latino-américaines et en résonnance avec les expériences mexicaines et cubaines car elles partagent toutes la même volonté d'émancipation et de faire du peuple le protagoniste de ces œuvres monumentales. Le drapeau cubain en arrière fond rend ainsi hommage à ce pays ami et le personnage au premier plan incarne la vitalité de la classe ouvrière.

[380] « Brigada Pedro Lobos : una emulacíon fraterna para la Ramona Parra », *El Siglo*, dimanche 7 février 1971,p. 9

Légende : « Force, décision de progrès, vitalité de la classe ouvrière, c'est ce que montrent les oeuvres murales de la brigade Pedro Lobos d'Antofagasta. La solidarité internationale est aussi présente dans l'étroite poignée de main entre les chiliens et les cubains. »
Source : *El Siglo,* dimanche 7 février 1971, p. 9

Cependant, certains arguments ont fait obstacle à la légitimation de cette pratique : dans un article de février 1971[381], Carlos Maldonado s'en prend cette fois-ci à la position des réactionnaires qui ne voient en ces réalisations que des idioties ou des futilités (*mamarrachos*). Le critique affirme qu'il s'agit effectivement de décorations simples, sans autre prétention que d'être des dessins réalisés par de jeunes étudiants et travailleurs. L'objectif d'embellir les rues était parfaitement louable et n'enlevait en rien l'originalité de ces initiatives. D'autre part, la peinture de chevalet, symbole de l'individualisme, apparaissait pour certains artistes ou théoriciens, comme une pratique dépassée. Pour ces multiples raisons, Carlos Maldonado affirme que :

> Les murales de la BRP, par conséquent, font légitimement partis de ces explorations artistiques. Le fait qu'ils illustrent des consignes – mais pour le moins tous n'ont pas cet objectif- ne les inhabilite pas comme tel. Seuls les ignorants en histoire de l'art peuvent nier que toute œuvre d'art du passé et du présent est à la marge d'une connotation idéologique et politique. Le meilleur art pictural est la preuve la plus palpable de ce que nous affirmons, en commençant la liste avec en tête Goya, Vélasquez, Léonard, Cézanne et tant d'autres[382]

Mais une fois de plus, les peintures murales en tant que productions artistiques à part entière ne faisaient pas l'unanimité comme le suggère le compte-rendu des *Anales de l'Université du Chili* suite à cette exposition :

[381] MALDONADO Carlos, « Lors murales de la "Ramona Parra" » *El Siglo*, dimanche 7 février 1971, p.10
[382] *Ibid.*

> Beaucoup, cependant ont refusé d'accepter l'importante du phénomène. On argumentait qu'ils étaient en train « de salir les murs [murallas] », qu'ils portaient préjudice à la propriété privée […]. Mais à l'inverse, personne ne s'est dit que pour une fois une ville grise comme Santiago a acquis de la vie, réussissant à prendre un caractère unique dans le monde. De même personne n'a su s'apercevoir que pour la première fois une ville avait retourné l'art dans la rue, créant un monde d'images et de couleurs pour celui qui circulait dans le peuple. Peu de choses nous avons fait d'aussi original. On objectait que les murales étaient politiques. Et cela est vrai, mais ils l'étaient au sens le plus profond, au sens d'art de la « polis », où l'image et la couleur s'offraient à tous, jointes à un message qui parlait des multiples nécessités de « l'homme politique ». Le message faisait référence à l'éducation, à l'alimentation des enfants, au travail dans les usines, en sommes aux nécessités de l'individu et aux responsabilités de l'Etat. Ils parlaient de la justice sociale et rejetaient les crimes contre l'humanité, comme les guerres impérialistes ou la persécution sociale. Il pouvait difficilement y avoir quelque chose de plus profondément politique[383]

Ce que l'on considérait volontiers comme étant la troisième révolution du continent sud-américain (après la révolution mexicaine et cubaine) avait donné forme à un art qui avait surgi du peuple et qui fut soutenu par les artistes professionnels. Les voix militantes pour engager un nouveau rapport à l'activité artistique se retrouvaient également dans une partie de la population. Voici le commentaire d'une lectrice de la revue culturelle la *Quinta Rueda* (la Cinquième Roue) :

> Que l'on crée une revue et un musée d'art, où le peuple pourrait montrer sa culture. Non pas la culture que l'on veut imposer depuis les Universités, mais la culture qui lui est propre. Que l'ouvrier commun et banal puisse dire comment il voit le processus révolutionnaire que vit le Chili, depuis son lieu. Il faut crée un journal du peuple, dans lequel écrirait l'homme commun, celui qui travaille, qui étudie, celui qui lutte pour le pain de chaque jour. Il faut créer un Musée du Peuple, où les employés, étudiantes et femmes de maison exposent ce qu'ils sont capables de créer, sans « conseillers » qui seuls s'écartent du chemin […] Si ceci est une révolution populaire, il faut arriver à ce que le peuple participe de lui-même, avec ce qui est propre à chacun, sincèrement[384]

[383] « Brigadas muralistas », *Anales de la Universidad de Chile*, *op. cit*, p. 45
[384] : N.T.C, *La Quinta Rueda. Revista cultural*, 15 décembre 1972, p.20

## *Une mise en perspective avec les expériences nord-américaines*

Cependant il a fallu attendre les derniers mois du gouvernement d'Allende pour trouver des articles faisant échos à ce qu'il se passait au même moment aux Etats-Unis dans les quartiers d'immigration. Dans un article de Julio Solórzano tiré du mensuel *La Quinta Rueda*, le journaliste retranscrit une interview de John Weber, premier artiste blanc à avoir incorporé le Mouvement Mural de Chicago ; il était à ce moment-là directeur du Comunity Mural Project et professeur assistant d'art au Elmhurst College. Pour ce collectif d'artistes de Chicago, le monde de l'art et des galeries n'offrait aucune perspective professionnelle pour eux. D'autre part en tant qu'artistes engagés, ils souhaitaient créer une conscience politique dans les milieux populaires. Si John Weber reconnaît qu'au même moment, plusieurs peintures murales ont fleuri à Boston ou à New York, il les considère avant tout comme des œuvres décoratives. Elles ont été réalisées selon lui « pour remplir les espaces architectoniques et [furent] exécutées par des compagnies [publicitaires] à partir de projets d'artistes qui n'ont même pas participé à leur exécution[385] ». A l'inverse, John Weber conçoit sa peinture murale et celle de ses compagnons comme « une expression sociale de l'artiste et de la communauté sous forme de déclaration publique, c'est-à-dire, ce que l'on appelle "l'art du peuple"[386]», ce qui le rapproche alors de l'expérience chilienne. Cette position explique la tendance pour une peinture représentative et figurative : « Nous essayons de créer un art qui puisse être compris pour les gens des communautés pour lesquelles nous travaillons, de telle sorte à ce qu'eux-mêmes puissent participer à la réalisation des murales[387] ». John Weber revient sur l'influence du muralisme mexicain comme école de pensée, mais surtout comme mouvement libérateur et innovant d'une manière de faire de l'art.

[385] SOLÓRZANO Julio, « Museo en las calles », *La Quinta Rueda*, N°5, avril 1973, p.16-17 cité p. 16
[386] *Ibidem*
[387] *Ibidem*

Légende: photographie du Comunity Mural de Chicago
Source : SOLÓRZANO Julio, « Museo en las calles », *La Quinta Rueda*, N°5, avril 1973, p.16-17

John Weber et les groupes brigadistes chiliens partagent une même conception des murs de la ville : ils les transforment en espace d'expression privilégié tout en conférant à ces façades une teneur artistique qu'elles n'avaient pas. Ces mouvements prennent alors les apparences de conquête de nouveaux droits et d'exploration de nouveaux champs plastiques en réaction à un art marchand qui s'était généralisé :

> Nous sommes intéressés à donner au créateur la possibilité d'accès à de nouveaux espaces de travail, mettant en action toutes les forces. Entre autres choses, il faudrait revoir toute la législation de telle sorte que les murs de la ville puissent parler pour le peuple, avec la main de sa jeunesse et de ses artistes, mais aussi arriver à ce que tout édifice significatif, y compris dans les quartiers populaires, dispose de peintures, murales, sculptures. Que la culture ne soit pas une décoration, mais une partie intégrale de la vie quotidienne[388]

Tout comme la fresque murale *El primer gol de Chile* peinte dans l'enceinte de la piscine de la Granja, on retrouve une prédilection pour des scènes de joie et de célébration comme nous le montre la photographie ci-dessus illustrant l'article de Julio Solórzano. Si ces artistes-muralistes revendiquaient un geste politique, ils ne voulaient pas tous pour autant mettre le politique en représentation. Cette mise en parallèle nous amène à constater que la peinture figurative ou représentative qu'on considérait comme dépassée face à la montée de la peinture abstraite ou de l'art conceptuel au même moment, était toujours d'actualité : ces artistes

[388] TEITELBOIM Volodia, « Lo que hay y lo que falta », *La Quinta Rueda*, N°6, mai 1973, p.3-4

défendaient une peinture avec une véritable fonction didactique, une peinture expressive capable d'être comprise par n'importe quel citoyen et de parler de son quotidien.

## De nouvelles formes de documentation

### *Photos, récits, presse écrite*

Comme nous n'avons vu, le projet de l'Unité Populaire a fait entrer cette pratique dans les circuits du monde de l'art. Ceci a engendré une nouvelle manière de documenter cette activité, mais surtout a marqué une distinction avec les *rayados* trop associés aux différentes campagnes présidentielles. Bien que les articles sur les peintures murales se faisaient plus rares dans la revue *El Siglo* une fois le gouvernement socialiste installé, les formes de documentations évoluèrent.

| **Nombres d'articles sur les peintures murales dans la revue *El Siglo*** | |
|---|---|
| 1970 | 27 |
| 1971 | 26 |
| 1972 | 10 |
| 1973 | 4 |

Les photographies sur ces oeuvres ne proposaient plus tellement de vue d'ensemble pour souligner la participation collective, mais se focalisaient davantage sur les dessins, les ébauches, ou encore les portraits d'artistes **(annexe 13)**. C'est surtout dans les années 1972 et 1973 qu'un vrai travail graphique se met en place et que les dessins de la BRP s'adaptent également au format journalistique, passant des murs au format papier. Le journal du parti insiste sur la stratégie visuelle déployée dans les dessins de la BRP : les ébauches sont désormais reproduits dans la presse écrite. Par exemple, ce document revient sur le travail de recherche graphique développé par cette brigade dans la formation des lettres et des symboles. A partir de 1972, le journal servait ainsi à diffuser massivement et à l'échelle nationale les croquis qui avaient été validés par la Commission Centrale de la BRP.

Légende : « A travers cette page, la Commission Nationale de Propagande remettra tous les dimanches de nouveaux dessins pour que les Brigades Ramona Parra du pays les reproduisent dans les rayados. Pour le moment nous montrons celui qui figure sur ce dessin en hommage au Septième Congrès National de la J » [comprendre Jeunesse Communiste]
Source : *El Siglo,* 18 juin 1972, p. 12

Les figures féminines et de travailleurs entremêlées les unes aux autres sont récurrentes dans le travail de stylisation de cette brigade. Dans le dessin ci-dessus, le médaillon à gauche servant normalement à honorer les hommes illustres rend ici honneur à l'homme ordinaire et à la femme chilienne sous fond d'une fleur de copihue. On retrouve les thématiques chères à la BRP à travers l'usine en arrière-plan à droite, le marteau et la faucille à différents endroits, les poings levés, les visages de profil ainsi que l'étoile de la victoire. Cette fois-ci le dessin s'articule sur différents plans et non plus sur un seul ; il en ressort un effet de densité propre au style de la BRP.

Légende : « Non à la guerre civile. « Chebni » est un membre de la BRP qui met son art au service de la paix pour notre pays. Son dernier projet, déjà reproduit sur les murs de la commune La Granja, donne un aperçu de ce qu'est capable la jeunesse enthousiaste, face au déploiement de violence et de terreur des secteurs fascistes. »
Source : *El Siglo*, 1er août 1973, p.14

Le dessin ci-dessus, comme de nombreux autres dans le journal du parti dès 1973 **(annexe 14)**, souhaitait mettre en garde les lecteurs contre une possible guerre civile. Le trait, net, accentue les expressions des visages dans une composition duale où s'affrontent militaires et civils, telle l'œuvre phare de Goya, *Tres de mayo*, peint en 1808. Le dessin accentue les postures en déséquilibre des corps, les expressions aussi bien d'effroi que de surprise, de

supplication ou de peur. Au-delà de la dimension visuelle, on entendrait presque le bruit des armes à feu et des cris sortir de cette œuvre.

En somme, les illustrations d'articles qui étaient totalement absentes dans les éditions précédentes de 1970 à 1971, sont désormais régulièrement incorporées dans les éditions suivantes. Un vrai travail de rénovation graphique se met en place et s'inspire des nouvelles formes développées par les membres des brigades de la Ramona Parra. On assiste alors à une inversion du phénomène : la revue du Parti Communiste ne sert plus à relayer et à diffuser les peintures murales exécutées dans la rue par la BRP, mais il devient le support premier à partir duquel les membres des brigades du pays s'appuient pour reproduire les dessins du journal édités par la commission centrale.

Légende : « Hommage à la femme ». A l'occasion de la journée de la femme. Dessin réalisé par Alejandro Mono González
Source : *El Siglo,* 8 mars 1972, p. 11

Légende : Ce même dessin reproduit sous forme de peinture murale quelques mois plus tard
Source : « Mono Gonzalez : "La revolución de las murallas" », *El Siglo revista semanal*, dimanche 19 novembre 1972, p.

D'autre part, l'ouvrage de Miguel García, *Relato de un brigadista*[389] (Récit d'un brigadiste) publié en 1971 reflète aussi la conscientisation du moment historique : Miguel García était membre des brigades socialistes Venceremos dont le slogan était « marcher, peindre, lutter ».

[389] GARCÍA Miguel, *Relato de un brigadista*. Santiago : Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1971

Dans cet ouvrage, il relate son expérience personnelle. Issu d'une famille d'ouvrier, il a surtout exercé son activité de muraliste dans le nord du pays. On retrouve la même division du travail évoquée par les membres de la BRP : chaque groupe était composé d'un ou plusieurs dessinateurs/traceurs qui laissaient la place aux autres membres pour remplir les lettres de couleurs et exécuter les fonds. Cependant « il y avait des difficultés parce que beaucoup étaient inexpérimentés et ne s'habituaient pas au rythme de travail[390] ». Son témoignage personnel apporte quelques nuances : par exemple, il était fréquent que les muralistes appartiennent à plusieurs brigades à la fois et que des brigades affiliées à des partis politiques distincts réalisent des œuvres communes. Pour la première fois, un artiste muraliste raconte de l'intérieur les difficultés, les aspirations et les expériences vécues sous forme d'un journal de bord.

### *Pintura social en Chile : première généalogie des murales callejeros*

La publication de l'ouvrage d'Ernesto Saúl[391] en 1972 participa au processus d'intégration de cette pratique dans une histoire de l'art nationale. L'auteur commence par faire référence à l'archétype de l'homme préhistorique et de ses premiers dessins sur les murs des cavernes. Selon lui il s'agit d'une pratique universelle qui a traversé les temps, et qui présente une constance dans les âges, toujours liée au contexte social et politique de l'époque. Ce même processus a pris place dans le Mexique des années 1920 : la peinture murale s'était imposée par opposition à un académisme étranger qui avait importé une peinture sur toile. Si l'auteur voit dans l'expérience mexicaine une forme de création artistique contemporaine originale, les brigades populaires en sont pour lui la continuité : « Les brigades muralistes chiliennes sont une expérience absolument originale. Elle sont nées avec une finalité pratique : faire de la propagande politique. Il n'y avait ni maitre ni de groupe d'artistes. Tout ce qu'ils ont appris, ils l'ont appris en travaillant[392] ». C'est à ce niveau là que se situe pour l'auteur la véritable rupture avec l'art tel qu'il a été enseigné, regardé et appliqué puisqu'il s'agit d'une pratique sans école, accessible à tous, et dans laquelle la formation se fait sur le terrain.

D'autre part, La figure d'Orozco est mise en exergue puisque cet artiste a réussi à sortir l'art de ses circuits intellectuels et aristocratiques : cette position révolutionnaire se retrouve chez

[390] *Ibid.* p.21
[391] SAÚL Ernesto, *Pintura social en Chile*. Santiago : Quimantú, 1972. Rappelons qu'il s'agit de l'ancienne maison d'édition Zig-Zag qui a été nationalisée après l'accès au pouvoir de Salvador Allende. L'objectif du gouvernement était de produire des livres à bas prix, accessibles au plus grand nombre.
[392] *Ibid.*, p.90

Siqueiros, venu peindre avec son équipe les murs de la bibliothèque de l'Ecole de Mexico à Chillán. Les artistes Chiliens Luis Vargas Rosas, Camilo Mori et Gregorio de la Fuente ont collaboré dans la conception de ces murales, tout comme Matta a collaboré à la réalisation du mural de la piscine de la Granja au côté de la BRP. L'aspect collectif et volontaire devient ainsi la marque cette nouvelle émancipation artistique : « il me semble que la fonction des arts plastiques est de faire de la propagande à cette nouvelle idéologie révolutionnaire, à cette nouvelle poésie, à cette nouvelle manière de se percevoir, à cette nouvelle manière de vivre ensemble, de créer ensemble, et de faire les choses ensemble[393] ».

Sans surprise Carlos Maldonado applaudit la publication d'un tel ouvrage : « des livres comme celui-ci sont nécessaires à l'heure actuelle, pour prendre conscience de notre propre personnalité culturelle[394] ». Cependant le journal conservateur *Política y Espíritu*[395] accuse le manque d'une analyse historique sérieuse, le livre étant fait comme l'auteur le dit lui-même par un journaliste marxiste. Malgré les critiques, l'ouvrage d'Ernesto Saúl propose une tout autre manière de familiariser le grand public à l'art : l'auteur y insère des entretiens avec des artistes et fait écho à une histoire de l'art internationale. On pourrait supposer que l'objectif était d'apporter un autre regard sur les productions artistiques en s'opposant à une narration plus classique et centrée sur le territoire national comme l'avait fait Antonio Romera dans son ouvrage de référence *Historia de la pintura chilena*[396]. Cette vision d'une peinture sociale et populaire fut mise à mal avec l'instauration de la dictature de Pinochet qui s'était attachée à éliminer toutes références aux actions du gouvernement d'Allende, en restaurant une vision classique de l'art. Après le Coup d'Etat du 11 septembre 1973, cette pratique n'avait plus sa place dans les sphères institutionnelles : d'ailleurs, le nouveau livre de référence en histoire de l'art de Gaspar Galaz et Milan Ivelic[397] publié en 1981 avait complètement occulté cet épisode. Il a fallu attendre une réédition augmentée en 1988 pour que ces peintures murales refassent leur apparition dans les ouvrages sur l'histoire de l'art national[398].

---

[393] *Ibid.,* p.51
[394] MALDONADO Carlos, « Pintura social en Chile », *El Siglo*, 4 mai 1972, Santiago, p.14.
[395] A.H, *Política y Espíritu*, N°332, 1972, p. 65-66
[396] ROMERA R. Antonio, *Historia de la Pintura Chilena,* Santiago : ed. Pacífico. 1951. Il y eut au total trois éditions, revues et augmentées : une deuxième en 1960 et une troisième en 1968 éditée par la maison d'Editions Zig-Zag.
[397] GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Santiago : Universidad Católica de Valparaíso, 1981
[398] GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *Chile, arte actual*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 45

## *Portraits d'artistes en autodidacte*

Plusieurs articles de presse dans la revue *El Siglo* vont brosser les premiers portraits d'artistes en autodidacte, que ce soit celui de Danilo Bahamondes[399] ou d'Alejandro Mono González[400]. Dans un entretien de 1972, Alejandro Mono González revient sur l'évolution des collectifs, et sur la transformation du statut de quelques membres, passant de simples « lettristes » à celui « muralistes » confirmés. Il révèle clairement deux étapes : la première se situe avant le triomphe de l'Unité populaire, alors que la seconde se caractérise par des préoccupations plus artistiques. Au début, les brigades de propagande fonctionnait sur la rapidité ce qui explique la division du travail entre « traceur », (celui qui exécute le dessin) le « remplisseur » (celui qui remplit les lettres ou les formes) et « repasseur »[401] (celui qui finalise en traçant les contours au pinceau épais pour que les traits soient plus nets). Le traçeur a pour l'artiste la plus haute responsabilité et la mission la plus difficile. Alejandro Mono González souligne également que certains traceurs commençaient à se sentir comme des artistes consacrés perdant de ce fait leur humilité première, notamment depuis qu'eut lieu la première exposition de ces brigades au Musée d'Art Contemporain en 1971.

Très actif et engagé sur le terrain politique, Alejandro Mono González avait auparavant participé à la propagande de rue lors de l'élection de 1964 en tant que membre du FRAP (Frente de Acción Popular). Il a étudié la peinture à l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique, et le dessin théâtral à l'Ecole des Beaux-arts de l'Université du Chili. Comme nous l'avons dit, il eut comme professeur Osvaldo Reyes et Fernando Marcos, deux anciens muralistes qui avaient étudiés au Mexique auprès de Diego Rivera et de David Siqueiros au début des années 1950. Sa formation artistique couplée à son désir de créer un « art pour le peuple » a forgé l'image d'un artiste d'un nouveau genre, reconnu pour son pouvoir fédérateur et par l'acquisition d'un savoir-faire qu'il mit en commun avec toutes personnes souhaitant participer à la réalisation de peintures murales. Au-delà de son statut de créateur, son travail d'artiste consiste à former des gens, mener des équipes, organiser les interventions, enseigner la préparation des couleurs, etc. Il est devenu cet artiste-médiateur proposant une autre approche de la création artistique en favorisant le contact direct entre l'artiste et le

[399] « Danilo Bahamondes : la BRP es su vida entera », *El Siglo,* 30 août 1970, p.30
[400] « Mono González: "La revolución de las murallas" », *El Siglo revista semanal*, dimanche 19 novembre 1972, p. 11
[401] *Ibid*., p. 11. Les termes employés sont respectivement ceux de « trazador », « rellenador » et « fondeador ».

public par la réalisation d'œuvres collectives. Car comme le mentionne Francisco Sazzo[402] lui aussi brigadiste, dans ces nouvelles manifestations, l'artiste requiert la participation d'une multitude de personnes, aussi bien au niveau de l'organisation en amont, que sur le plan purement technique par la préparation du mur et des couleurs.

Dans cette activité, les collectifs commencent à archiver leur propre production en vue des expositions à l'étranger, notamment lors de la Biennale de Paris (14 septembre au 21 octobre 1973)[403]. José Balmes alors directeur général de l'Université du Chili faisait partie des coordinateurs aidant à la présélection des candidats à envoyer[404]. Aucun des membres de la BRP ne vint à Paris mais quelques photos furent envoyées donnant ainsi à connaître ce mouvement **(annexe 15)**. La présence de leurs œuvres à Paris en 1973 avait une valeur hautement symbolique : au même moment au Chili, tous les groupes de peintres muralistes, considérés de gauche, furent disloqués après le Coup d'Etat militaire du 11 septembre 1973. C'est pourquoi à partir de ce moment-là, leur activité fut d'autant plus associée - en France du moins- à une activité de résistance et de dénonciation face à la dictature militaire, alors qu'elle connut un tout autre parcours au Chili.

## *Les premiers films documentaires*

Un premier court-métrage sur les brigades muralistes intitulé *Venceremos* fut réalisé en 1970 par Pedro Chaskel et Héctor Rios[405]. Le film montrait les deux visages de la réalité sociale chilienne : la croissance économique qui profitait aux classes supérieures entrainait la construction de nouvelles zones résidentielles luxueuses, la profusion de gratte-ciels, la

[402] « Todos podemos tomar la brocha y pintar la vida », *El Siglo, revista semanal*, dimanche 10 décembre 1972, p. 10. Dans cette interview, l'artiste Francisco Sazzo parle de son expérience dans le quartier de la Cisterna où des militants du PC vinrent à sa rencontre car ils voulaient peindre une œuvre murale: cependant ils avaient besoin d'un traceur car aucun n'avait de l'expérience dans ce domaine.

[403] Cette manifestation fut mise en place par André Malraux, en 1959 ; la direction fut confiée à Georges Boudaille jusqu'en 1983. La première biennale eut lieu le 3 octobre 1959 au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Cette institution était devenue une plateforme pour les artistes chiliens leur permettant de montrer leurs œuvres à un plus large public d'amateurs et de collectionneurs.

[404] « Todos podemos tomar la brocha y pintar la vida », *op. cit*, p. 10. Selon le témoignage de José Balmes, Georges Boudaille l'aurait sollicité afin que ce dernier puisse en tant que correspondant, collaborer à la sélection des peintres chiliens ayant moins de 35 ans pour cet événement. Il aurait sélectionné entre autres Nuñez, Maruenda, Sotelo, Vivian, Sazzo et quelques membres de la BRP. Lors de VIIème édition de la Biennale de Paris en 1971, ce fut Ramon Vergara Grez, professeur à l'Université du Chili qui fut choisi comme commissaire national. Ancien membre du groupe « Forme et Espace », il fit connaître ce mouvement qui prônait une peinture rationaliste, géométrique inspirée du travail de Mondrian, et contre l'expressionnisme ou encore l'impressionnisme qui avaient acquis déjà une reconnaissance artistique à l'international.

[405] CHASKEL Pedro et RÍOS Héctor, *Venceremos*, 15min, 35mm, 1970, produit par le département de Cinéma expérimental de l'Université du Chili. [en ligne] http://cinechile.cl/pelicula-752

multiplication des voitures et avec elles la société de loisirs et de consommation qui se met en place. De l'autre coté, les réalisateurs montraient les classes ouvrières touchées par les difficultés d'accès à la nourriture, les problèmes du non ou du mal-logement, d'insalubrité, de santé et les violences policières à leur encontre. Le court-métrage se termine par l'élection de Salvador Allende et une vue d'ensemble d'un mur peint où l'on peut lire : « Peuple : le chemin est ouvert » **(annexe 16).** Le film avait reçu la « Colombe d'or » au XIIIème Festival du film de Leipzig en R.D.A. et avait été sélectionné pour la « Quinzaine des réalisateurs » du Festival de Cannes de 1971.

Carlos Maldonado avait relayé dans un article de janvier 1971[406] ce documentaire ainsi qu'un autre court-métrage éponyme sur les brigades Ramona Parra réalisé par le Centre des Elèves de l'Institut Pédagogique de l'Université du Chili 1970[407]. Il s'agissait d'un film destiné à l'exportation et à montrer une image du Chili plus combative et maitre de son destin. En effet, le film s'ouvre sur une marche de solidarité (entre le 6 et le 11 septembre 1969) de 3000 jeunes, allant de Valparaiso à Santiago contre la guerre du Vietnam et en signe de protestation contre l'impérialisme nord-américain. Ensuite le film revient sur l'activité de propagande de la BRP et des brigades Venceremos du Parti Socialiste au moment de la campagne présidentielle de 1970. Les quelques interviews insistent sur la nécessité pour ces militants de s'organiser en brigades d'action afin de pouvoir faire front à la propagande de rue des « momios[408] » en mobilisant toutes les tendances de gauche autour de la figure de Salvador Allende. Ces activistes sont pour la plupart travailleurs et étudiants. Ce documentaire souligne l'esprit de camaraderie, l'entraide et la vie en communauté de ces jeunes. A ce moment-là, on parle davantage de *rayados*, et de *rayar los muros* plutôt que de peintures murales. Cette citation de Lénine « sans théorie révolutionnaire il n'y a pas de pratique révolutionnaire » se retrouve dans leur slogan. Une chanson de Victor Jarra sur la BRP, chanteur très populaire qui fut assassiné au moment de la dictature, constitue la bande-son du documentaire.

Sur un tout autre registre, un court reportage de 1971 intitulé *Pintando con el pueblo*[409], revient sur l'engagement et la participation d'artistes professionnels à l'élaboration de

[406] MALDONADO Carlos, « Balance plástico 1970», *El Siglo revista semanal*, dimanche 3 janvier 1971, p.12
[407] RAMÍREZ Alvaro (dir.), *La brigada Ramona Parra*, 12min, 16mm, 1970 [ en ligne] http://www.cinechile.cl/pelicula-749 : archives numériques de Chile Films.
[408] Terme couramment employé pouvant être traduit par « momies » servant à désigner les politiciens de tendance conservatiste.
[409] CÉSPEDES Leonardo (dir.) *Pintando con el pueblo*, 8 min, 16mm produit par le Département Cinéma de l'Université du Chili, 1971 [en ligne] : http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=10

peintures murales : on peut y reconnaître entre autres José Balmes, Guillermo Nuñez, Gracia Barrios réalisant le croquis d'une fresque sur un immense panneau sur la place Bulnes devant le Palais de la Moneda. On pourrait y voir une volonté de mettre en scène cette rupture avec la pratique brigadiste de propagande puisqu'il ne s'agit plus ici de groupes d'intervention liés à un enjeu électoral : dorénavant, le temps est à la réflexion ouverte et croisée. On peut y voir des groupes de discussion dont les thèmes sont évoqués par des panneaux où l'on peut lire « entender y vivir la cultura propia ! » (comprendre et vivre notre propre culture ! ) « La cultura no serà para unos pocos » (la culture ne sera plus pour quelques-uns). Un extrait du discours d'Allende illustre alors l'incorporation des questions artistiques dans la politique du nouveau gouvernement[410] :

> Le peuple sait que dans son gouvernement, la culture ne sera pas le patrimoine de quelques-uns, mais qu'elle s'enracinera dans notre histoire dans notre tradition et atteindra les plus hautes sphères et parviendra aux diverses populations comme symbole de progrès et la vision d'un peuple capable de comprendre et vivre sa propre culture au marge de la dépendance étrangère. […] Dans cette scène, les artistes du peuple ont remis la création extraordinaire de l'homme et avec eux ils nous disent que les artistes sont avec nous et que les créateurs sont du peuple […] merci travailleurs de l'art[411]

A la veille du Coup d'Etat, cette pratique était devenue le symbole d'un art révolutionnaire avec ses caractéristiques propres. Si la Biennale de Paris a permis de faire connaître ce nouveau phénomène en dehors des frontière du pays, les médias américains commençaient à également s'intéresser aux peintures murales chiliennes : Le journal *El Siglo* du 7 janvier 1973 retranscrit les extraits les plus importants d'un article du *Clipper Magazine*[412] intitulé : « art révolutionnaire : les murs du Chili réveillent une nation ». L'auteur insiste sur l'impact de la Brigade Ramona Parra, devenu l'élément moteur de cette pratique par l'organisation en petits groupes d'action. La diversité des lieux (artères centrales, zones résidentielles, stades, hôpitaux, universités, parcs, églises) devient également la marque de fabrique de ce nouveau

[410] Il s'agirait très probablement du discours prononcé le 10 septembre 1970 au théâtre Antonio Varias. Le président avait assisté à une rencontre entre intellectuels et artistes de l'Unité Populaire. Un article de Simon Blanco mentionne cette première rencontre du Président très vite après son élection où il expose sa ligne de conduite et son soutien en faveur des artistes : BLANCO Simon, « los artistas y la UP », *El Siglo*, lundi 14 septembre 1970. Tout au long de son mandat, Salvador Allende insista sur la dépendance économique, culturelle et politique du Chili et des pays latino-américains en général.
[411] Extrait du discours de Salvador Allende tiré du film *Pintando con el pueblo*, *op.cit*.
[412] Information que nous n'avons pas pu confirmer. Il s'agirait d'une revue mensuelle au tirage de 500 000 exemplaires.

phénomène artistique, de même que la rapidité d'exécution en raison du problème de sécurité. C'est également un art pauvre : comme nous l'avons vu, les membres utilisaient tout au plus cinq couleurs (rouge, jaune, bleu, blanc et noir). Enfin, le journaliste américain conclut ainsi : « certains peuvent être considéré comme de véritables artistes rivalisant avec les murales d'Orozco, Rivera et Siqueiros […] mais avec la ferveur et la spontanéité chilienne. Peu sont peints par de vrais artistes. Les murales sont un art populaire[413] ».

## Conclusion de chapitre

Avant même l'avènement de l'Unité Populaire, intellectuels, artistes, critiques convergeaient vers un but commun : faire jaillir des créations artistiques originales capables de tenir compte du contexte social, culturel et économique afin qu'émerge un nouveau paradigme artistique dans lequel le peuple créateur puisse travailler de concert avec les artistes professionnels. Comme l'illustre le Manifeste des artistes d'Antofagasta, les attentes étaient nombreuses sur la politique du nouveau gouvernement. La victoire du régime socialiste avait permis d'abolir les frontières si strictement maintenues entre un corps d'artiste professionnel, le public et le politique pour qu'apparaisse ce qu'on appelait alors l'« homme nouveau », cet homme-créateur engagé dans la société qui l'entoure, coopérant avec ses semblables pour une meilleure justice sociale et pour une vie décente où l'art ne serait pas exclu de l'univers de chacun. De nouveaux rapprochements et réseaux se forment. L'épisode de la campagne présidentielle d'Allende a permis d'attirer l'attention du public sur l'enjeu de la politique mais aussi de proposer d'autres relations à l'art en l'inscrivant dans le quotidien des habitants. Ces nouvelles approches sont venues confirmer ce qu'énonçaient plus tôt Carlos Maldonado en tant que critique et José Balmes en tant qu'artiste-activiste : l'art et la politique n'ont jamais été séparés malgré l'apparente distinction de ces deux champs d'activité[414]. Dès lors, si les artistes apparaissaient comme des figures marginales, elles ne devaient pas pour autant demeurer isolées.

[413] El *Siglo, revista semanal*, 7 janvier 1973, p.4

[414] Argument qui fut repris au moment du gouvernement militaire de Pinochet (1973-1989) notamment par le sociologue José Joaquin Brunner puisque l'affirmation d'un art sans finalité doit être lui même compris comme un geste politique. Cette position n'est pas sans rappeler celle de Théodor Adorno : voir ADORNO Theodor, *Théorie esthétique*, traduction de Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 2011

Nous voyons bien comment à cette époque, les questions liées à la place de l'art se formulaient selon une idéologie de classes très présente : ce n'est pas parce qu'il s'agissait d'une pratique populaire que les sympathisants du gouvernement socialiste ont valorisé cette activité, mais c'est parce qu'il était décisif de définir des propositions sortant des circuits traditionnels d'un système artistique autotélique, que cette pratique fut qualifiée en ces termes. Une série de valeurs (authenticité, originalité, le faire-ensemble, l'esprit collectif etc.) gravite autour des peintures murales et leurs confère un caractère symbolique très fort dans la recherche de relations plus horizontales.

Ce processus d'artification, pour reprendre les termes de Nathalie Heinich et Roberta Shapiro fut extrêmement rapide, notamment grâce à l'implication de personnalités comme José Balmes, Guillermo Nuñez, Roberto Matta, Carlos Maldonado. Ces derniers assimilent la peinture murale urbaine aux nouvelles expériences artistiques émancipatrices d'où émergent une figure nouvelle de l'artiste-activiste qui entend bien œuvrer pour un décloisonnement de l'art. Par ailleurs, la reconnaissance de cette pratique en tant que pratique artistique a pu se dispenser du cercle des marchands et des collectionneurs pour reprendre les termes d'Alan Bowness[415] puisque ce mouvement fut soutenu par l'élite intellectuelle et politique sous l'Unité Populaire. S'il s'agissait dans un premier temps d'une pratique militante, ouvrière et étudiante portée par des anciens élèves de l'Ecole Artistique Expérimentale de Santiago, cette pratique se développa et rencontra un nouveau souffle après la Victoire d'Allende où des projets monumentaux prirent place dans des lieux aussi bien centraux (fleuve Mapocho, Musée d'Art Contemporain) que périphériques (dans les quartiers entourant le centre de la capitale, les *poblaciones*). Cependant, ces artistes dits « autodidactes » comme Alejandro Mono González, Danilo Bahamondes, Pedro Sepúlveda sont souvent passés par des formations artistiques et ont réussi, à force de travail, à développer leur style et à produire régulièrement des œuvres leur permettant de se faire connaître et reconnaître par leurs pairs. C'est pourquoi nous voulons poser quelques limites à la revendication d'un art sans maitre, bien qu'on ne peut nier que des ouvriers ou des étudiants sans familiarité avec une quelconque pratique artistique ont pu participer à ces activités. Ainsi on voit comment l'attention accordée à cette pratique offrait la possibilité à de jeunes artistes en formation de montrer leur savoir-faire et de prendre part à une rénovation culturelle en produisant des œuvres publiques à moindre frais, sans entrer dans les circuits traditionnels de l'art (concours, galeries, institutions muséales).

[415] BOWNESS Alan, *Les conditions du succès,* traduction de Catherine Wermester, Paris : Allia, 2011, p. 12

Dans les œuvres de la BRP, des thématiques sont récurrentes : la dénonciation de l'impérialisme nord-américain et du capitalisme grandissant, le souci de mettre en scène les travailleurs (mineurs, ouvriers) et travailleuses luttant pour leur dignité et la reconnaissance de leurs droits, avec une attention particulière portée aux mains et aux expressions du visage. Ainsi les brigadistes maintiennent leur répertoire symbolique (colombe, poing, étoile, épis) mais développent également un style graphique où l'enchevêtrement des figures, la fluidité des corps et la monumentalité des dessins viennent participer à la constitution d'un style propre à cette brigade. Comme le montrent les dessins réalisés dans le journal du Parti Communiste *El Siglo* et destinés à être reproduits sur les murs, ces artistes continuaient de traiter l'actualité et de mettre en garde contre la guerre civile qui se faisait sentir dès 1973.

L'historiographie traditionnelle sur les peintures murales qui s'est développée aux débuts des années 1990 a attribué une importance décisive à la participation de Roberto Matta : nous avons voulu montrer comment d'autres acteurs ont été tout aussi importants dans la conceptualisation, la diffusion et la formalisation de cette pratique artistique. En ce sens, ces artistes professionnels exerçant dans l'espace urbain (José Balmes, Roberto Matta, Guillermo Nuñez, Gracia Barrios, Francisco Brugnoli) comme les artistes *se professionnalisant* dans la rue (Mono González, Juan Tralma, José Sepúlveda, Patricio Madera, Danilo Bahamondes) ont conjointement participé à la production et à la définition de ces peintures murales comme forme d'expression artistique légitime. D'autre part, le journal *El Siglo* a joué un rôle central dans le changement de statut de cette pratique. L'objectif était double pour cet organe du Parti Communiste : il fallait changer le rapport aux arts et à la culture au sein de la société chilienne, mais aussi faire des peintures murales l'exemple d'un nouveau mode de relation à l'art et à la création. Les images et les récits narratifs se sont rapidement diversifiés. Si à l'origine les reproductions photographiques des peintures murales servaient à amplifier la propagande de gauche au moment de la campagne électorale, ces images se sont recentrées sur la forme même des peintures murales dans les années 1972-1973. En ces années, les peintures murales ont pris la forme de véritables fresques : Mural du Rio Mapocho pour l'anniversaire du Parti Communiste, *El Primer Gol de Chile*, le local du Canal 9, etc. Enfin, l'usage de support d'enregistrement comme les films, les photographies ou les diapositives permettrait « d'exporter » et de faire connaître cette expérience à l'étranger, notamment aux Etats-Unis, en RDA, et en France dans un premier temps.

# Chapitre III

# Destruction, invisibilisation et restauration des valeurs traditionnelles

La Junte militaire a soutenu tout au long de son gouvernement (1973-1989) une politique culturelle parfaitement définie et cohérente[416], s'enracinant essentiellement sur l'élimination du lègue socialiste et communiste, la reconstruction culturelle du pays, la restauration de la paix, de la sécurité et de l'unité nationale[417]. L'urgence de l'affaire s'illustre dans le premier paragraphe de l'Acte de Constitution de la Junte du Gouvernement, dicté le jour même du Coup d'Etat. Cet acte établit « l'engagement patriotique de restaurer la chilenidad[418] » avec en filigrane l'idée que « lo chileno » se rencontre dans la trame historico-culturelle du pays. En 1979, le sociologue José Joaquín Brunner caractérise la dictature chilienne selon ces termes :

> [la dictature chilienne] se propose, en bref, de transmettre et socialiser une conception du monde, diffuser un autre modèle intellectuel et moral, établir la signification des choses et des évènements, inspirer le conformisme et le consentement des gouvernés, mobiliser les constellations symboliques de la nation, façonner le langage et les arts, consacrer des habitudes et des coutumes, en somme, canaliser les infinies relations de communication qui constituent la matière quotidienne à partir de laquelle est faite une société[419]

Le Coup d'Etat militaire du 11 septembre 1973, trouvait sa justification par l'expansion de ce que Pinochet appelait le « cancer communiste[420] ». Les documents attestant du soutien de la

[416] Thèse défendue par : ORELLANA Carlos, « La cultura chilena en el momento de cambio », *Cuadernos hispanoamericanos*, N°482-483, 1990. p 49-54.
[417] Voir l'ouvrage de LAVIN Joaquín, *Chile : Revolución silenciosa*, Santiago : Zig Zag, 1987. L'auteur y décrit tous les aspects culturels mis à mal par la Junte et l'implantation progressive du modèle néolibéral de l'Ecole de Chicago.
[418] Décret de loi n°1.11 par Acte de Constitution de la Junte du Gouvernement du 11 septembre 1973.
[419] BRUNNER José Joaquín, *La estructuración autoritaria del espacio creativo*, document de travail FLACSO Chile, publié le 10/12/1979, p.1 [en ligne] http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1979/001215.pdf
[420] Tout un vocabulaire issu du champ lexical clinique se retrouve constamment dans les discours officiels du gouvernement militaire et contribua à donner l'image d'une nation infectée par des éléments exogènes. Le prêtre Raúl Alfredo Hasbún, directeur exécutif de la chaine Canal 13 (chaine de l'Université Catholique et une des plus regardée à l'époque) aurait déclaré 10 jours après le Coup d'Etat qu'il importait peu de sacrifier des vies humaines si l'on sauvait le pays du communisme : cité par ROJAS-MIX Miguel, « sur le front des arts visuels » in Chili : le dossier noir, Paris : Gallimard, 1974, p. 286-292 cité p.288

CIA dans le Coup d'Etat sont désormais connus et viennent confirmer la mainmise des Etats-Unis dans les affaires du pays. Le champ de l'activité artistique fut tout autant touché que le domaine économique et répondait désormais de plus en plus à une logique marchande. En effet, le gouvernement militaire se défendait d'avoir une politique en faveur des arts et de la culture car ce dernier souhaitait calquer sa gouvernance sur le modèle des Etats-Unis en invoquant un système libéral qui se régule lui-même par les lois du marché.

Sans pour autant édicter le contenu de ce que pourrait être un art officiel, la Junte militaire s'est davantage attelée à détruire tous ce qui avait été mis en route sous le gouvernement de l'Unité Populaire et à enlever toutes traces de ces nouvelles expériences artistiques perçues comme activités trop populaires et trop ancrées dans une idéologie communiste : la plupart des peintures murales furent recouvertes ou bien détruites[421]. Dès lors, l'Unité Populaire apparaissait comme « un accident », un épisode qui n'avait pas sa place dans l'Histoire du pays.

La pénétration de cette nouvelle position politique n'opère pas seulement à partir des décrets gouvernementaux mais à travers un vaste réseau hégémonique qui passe par la presse, la radio, la télévision[422], l'école, l'université, les théâtres, musées, bibliothèques ou encore les églises. L'autoritarisme mis en place par la Junte s'appuie à la fois sur des politiques d'exclusion (répression des agents dissidents), de contrôle (fermeture de l'espace public), des politiques de régulation (par le marché) et des politiques de production idéologico-culturelle[423]. Le jour du Coup d'Etat, la Junte publie le Bando 15 (arrêté n°15) qui interdit tout les journaux sauf le *Mercurio* et la *Tercera.* Des militaires avaient été placés à la tête des institutions artistiques et des universités, et de nouveaux textes de loi instauraient une

[421] Notamment la plus emblématique, *El primer gol de Chile* réalisée par Roberto Matta et la BRP, celle du fleuve Mapocho, mais aussi les fresques de Julio Escámez et celles des groupes muralistes dans les quartiers populaires.

[422] En octobre 1973 la Télévision Nationale dépend directement du Secrétariat Général du Gouvernement. Le gouvernement réduit les heures de programmes éducatifs et augmente les temps publicitaires; selon les statistiques du CENECA, en 1972 les programmes culturels représentent 13,1% de la programmation et seulement 4,4% en 1982. À l'inverse, on assiste à une augmentation des programmes de divertissement passant de 67,9% en 1972 à 79,7 % en 1982. Ces informations sont tirées d'un article rédigé par Ernesto Saúl dans la revue hebdomadaire *Cauce* : SAÚL Ernesto, « Ideologia y consumismo», *Cauce,*semaine du 10 au 16 septembre 1985, N°39, an 2, p. 44. La télévision restait un poste de première importance dans la diffusion des nouvelles valeurs insufflées par le gouvernement. La télévision se démocratise très vite au Chili : on passe de 500 000 poste en 1972, à près de 3 millions en 1981. Ce moyen de communication offrait deux avantages pour la Junte : par son effet multiplicateur, la télévision permet d'atteindre le coeur des foyers, et demeure gratuite par rapport à d'autres types de divertissement.

[423] Analyse que nous avons reprise à BRUNNER José Joaquín, *La estructuración autoritaria del espacio creativo*, *op. cit.* p. 5

privatisation de l'espace public avec la mise en place de couvre-feux et d'opérations de nettoyage des murs de la ville. Cependant, ces mesures n'atteignaient que difficilement les quartiers périphériques.

Les lois répressives n'ont pas été les seules mesures prises pour étouffer cette pratique. Il y eut également une volonté d'imposer une autre fonction plus apolitique de l'art, que l'on voulait plus académique, et devant être replacé dans ses lieux de prédilection. Il suffit pour cela de s'attarder sur la programmation des musées et la prolifération de concours artistiques. En effet, la mise en place de prix[424] et de jury ont permis d'encourager une activité artistique nationale, sans pour autant se présenter comme officielle, tout en montrant l'image d'une nation ouverte à la création contemporaine et étrangère : la venue de Rauschenberg en 1985, tout juste récompensé lors de la Biennale de Venise, illustre parfaitement les positions de la dictature militaire. La plupart de ces manifestations et de ces expositions étaient financées par les grandes compagnies banquières, de tabac, ou bien par l'armée. Alors que le gouvernement affirmait le contraire, on peut constater la mise en place de politiques culturelles et des stratégies qui s'ajoutaient à la censure et/ou l'exil forcé des artistes considérés comme dissidents par le régime. Le nouveau type de rapport à l'art pourrait se résumer ainsi selon la formule de Jacques Rancière : « avec la modernité, l'art s'empare de tout, mais on ne veut pas que tout le monde s'empare de l'art [425]».

Enfin, la dictature militaire se caractérise par sa durée - de 1973 à 1989 - et peut être découpée en plusieurs étapes : il y eut d'abord une phase de démantèlement des collectifs artistiques et de la destruction des peintures murales (1973-1976) qui entraina la migration de cette pratique à l'étranger. Vint ensuite le temps de nouvelles attentes en matière artistique et culturelle (1974-1980). Et enfin, le temps de la contestation populaire et du nouveau souffle de cette pratique du début des années 1980 jusqu'au début des années 1990.

[424] La loi n°7.368 de 1942 crée le premier « Prix National de l'art » (Premio Nacional de Arte) et le premier « Prix National de Littérature » (Premio Nacional de Literatura).
[425] Entretien de Jacques Rancière par Marion Rousset dans « l'art politique est-il réactionnaire ? », *Regards,* N°58, janvier 2009, [en ligne] http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698

## Le contrôle de l'image par l'image : de la stigmatisation d'une pratique à son invisibilisation

Suite au Coup d'Etat, la Junte militaire organisa une opération de contrôle de son image aussi bien à l'intérieur du pays que pour la communauté internationale. Comme le souligne l'ouvrage sur *L'histoire occulte du régime militaire* (1997)[426], les agents culturels, et les directeurs de presse avaient pour mission de faire en sorte que très peu d'éléments transparaissent sur le Chili, et si cela devait arriver, les informations et les images devaient insister sur les effets positifs du nouveau gouvernement militaire et de la nécessité d'une telle mesure[427]. Dans cette optique, la culture avait un rôle à jouer de premier ordre. Luis Hernán Errázuriz le résume très bien ainsi « la préoccupation de la Junte Militaire pour le milieu culturel […] répondait à la nécessité de maquiller l'image du gouvernement militaire qui, à ce moment, requérait une grande chirurgie [esthétique][428] »

A l'intérieur du pays, le contrôle de l'image servait à renforcer le « ser nacional » : « l'autorité, le prestige, et la solidité d'un gouvernement dépendent dans une large mesure de « l'image » projetée aux gouvernés[429] » selon la conception de la Junte.

### Démantèlement des réseaux et invisibilisation par le haut : 1973-1976

Le général Pinochet souhaitait déstructurer les réseaux culturels et artistiques qui s'étaient mis en place sous l'Unité Populaire. La Junte militaire a mis fin au vaste réseau d'organisation culturelle de base, en suspendant bien évidemment l'organisation liée aux parties politiques de gauche et ses ramifications avec les grandes institutions comme les universités et les musées[430]. Dorénavant, toute programmation était directement ou

[426] CAVALLO Ascanio SEPÚLVEDA PACHECO Oscar, SALAZAR SALVO Manuel, *La historia oculta del régimen militar : Chile 1973-1988*, Santiago : ed. Grijalbo, Santiago, 1997, p.70
[427] Une des manipulations les plus emblématiques dans cette guerre psychologique est l'édition du *Libro Blanco del cambio de Gobierno* (1973) par le Secrétariat Général du Gouvernement afin de justifier du Coup d'Etat face à la menace d'une insurrection armée (contre les forces armées chiliennes) qui se serait préparé sous Allende, et connue sous le « plan Z ». Cet ouvrage avait pour objectif de justifier la violente prise de pouvoir de Pinochet afin que celle-ci apparaisse comme nécessaire, dans le but de préserver la sécurité nationale et de rétablir la démocratie face à un gouvernement qui était tombé dans le marxisme totalitaire.
[428] HERNÁN ERRÁZURIZ Luis, « Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976) », *Aisthesis,* N°40, ed. Pontifica Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006, p.62-78 cité p. 71
[429] *Política Cultural del Gobierno de Chile*, Santiago : ed. Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaria General de Gobierno, 1974, p.15
[430] HERNÁN ERRÁZURIZ Luis, « Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976) » *op. cit.*, p.62-78

indirectement contrôlée par l'Etat qui avait instauré une répression systématique et une exclusion des artistes ne répondant pas aux nouvelles attentes du gouvernement en matière artistique. Dans ce système pyramidal, la reconstruction culturelle devait passer par « l'épuration d'éléments indésirables[431] » : l'autoritarisme devait apparaître comme nécessaire pour combattre les résidus de l'idéologie marxiste qui avaient infecté le pays. Cependant, le gouvernement éprouvait la plus grande difficulté à camoufler le fait qu'il s'agissait en réalité du remplacement d'une idéologie dominante par une autre. Enrique Campos Menéndez (1914-2007)[432] qui devint le Conseiller Culturel de la Junte de Gouvernement suite à sa nomination officielle le 10 décembre 1974[433] fit connaître les nouvelles lignes d'orientation du gouvernement militaire : *La Politique culturelle du gouvernement du Chili*, ouvrage édité par Junte du Gouvernement et le Département Culturel du Secrétariat Général du Gouvernement (catalogué dans la Bibliothèque Nationale le 26 juin 1975) demeure le texte de référence sur les nouvelles directives en matière culturelle et artistique. Trois thématiques ressortent de ce document : un remaniement des réseaux et des instances de légitimation afin de mener une politique antimarxiste, un resserrement autour d'une vision nationaliste, et la réaffirmation d'une appartenance à la culture occidentale et chrétienne.

Le Décret Règlementaire (decreto reglementario) n°11 de 1976 qui concerne le Secrétariat General du Gouvernement, établit un poste de Secrétariat des Relations Culturelles qui a pour mission de « réaliser des activité d'encouragement et d'étendre la propagation des diverses disciplines artistico-intellectuelles propres à notre chilenidad, dans le but de préserver et promouvoir, fondamentalement la culture nationale ». Ce nouveau poste devait servir de canal de communication, mais aussi de poste de contrôle entre le gouvernement et le milieu artistique représenté par les syndicats ou autres associations.

---

[431] « Aujourd'hui les universités nationales sont pacifiées grâce à la dépuration de beaucoup d'éléments indésirables » in « La Universidad creadora», *El Mercurio*, du 29 avril 1974, cité dans HERNÁN ERRÁZURIZ Luis, « Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976) », *ibid*. p. 88

[432] Ecrivain et politicien reconnu, il fut nommé en 1976 membre de l'Académie Chilienne de la Langue (Academia Chilena de la Lengua) et reçut entre autre le Prix National de Littérature en 1986. Il fut également nommé directeur des Bibliothèques, Archives et Musée (DIBAM) de 1977 à 1986. Il occupa par la suite le poste d'ambassadeur du Chili en Espagne en 1986.

[433] Création de la charge de « Asesor Cultural de la Junta de Gobierno » par le décret n°804, du 10 décembre 1974, publié dans le *Journal Officiel* du 19 décembre 1974. Cette charge dépendait directement de la « Junta de Gobierno » organisme qui comprenait seulement trois généraux et un amiral : l'Amiral don José Toribio Merino Castro, le Général Gustavo Leigh Guzmán, le Général César Mendoza Durán, et le Général Augusto Pinochet Ugarte. Le conseiller culturel avait les pleins pouvoir sur les autres ministères et pouvait imposer certaines mesures comme le définissait sa fonction. Source : https://www.leychile.cl

## « Politique culturelle du gouvernement du Chili » (1974)

Ainsi la production artistique devait répondre aux nouveaux critères énoncés par le Département Culturel du Secrétariat Général du Gouvernement : « l'activité culturelle chilienne requiert un processus de révision des bases sur lesquelles elle s'est développée et, pour être plus exacte, d'une reformulation intégrale de ces bases[434] ». Ainsi pour la Junte, l'épisode de l'Unité Populaire marquait une discontinuité dans l'histoire du Chili, un moment d'échec « où le marxisme est intervenu, orientant et manoeuvrant la création culturelle chilienne l'ajustant strictement aux canons qui étaient en accord avec ses objectifs politiques[435] ». C'est pourquoi quelques mois plus tôt dans la *Déclaration des principes du gouvernement du Chili*[436] du 11 mars 1974, la Junte militaire avait déjà affirmé son souhait de réformer l'administration publique et lui rendre son « caractère apolitique », dans le but d' « éliminer les failles du système chilien qui ont permis que le marxisme surgisse, prospère et arrive – pour la première fois dans le monde occidental – au pouvoir suprême par des moyens légitimes, générant la crise que heureusement nous avons stoppé[437] ».

La politique antimarxiste menée par le gouvernement affirmait son intention de mettre en place « l'individualisme libre contre le collectivisme totalitaire[438] » ce qui supposait de rompre avec tous les réseaux et formes d'associations liées à la gestion artistique, et à remanier les instances de légitimation : si les brigades muralistes étaient directement visées par ces nouvelles mesures, la Junte militaire qui était alors peu crédible devant la communauté internationale, essayait dans le champ artistique d'éviter toutes mesures trop répressives, et s'efforçait de maintenir un « encouragement croissant qui devra être donné aux manifestations culturelles émanant de la base sociale, qu'elles soient des démonstrations de sa vitalité interne, sa spontanéité créative ou sa formation intellectuelle, valorisant et apportant

---

[434] *Política Cultural del Gobierno de Chile*, *op. cit.*, p.9
[435] *Ibidem.*
[436] *Declaración de principios del gobierno de Chile*, Santiago, 11 mars 1974, mis en ligne par www.archivo-chile.com, site internet du Centre d'Etude « Miguel Enríquez ». [En ligne] http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0005.pdf. Dans cette déclaration qui participe encore à la nécessité de la Junte de justifier sa prise de pouvoir, on peut lire qu'il s'agit d'un gouvernement de reconstruction nationale en position de défense contre le communisme international et qui prône des valeurs libératrices : « l'Etat doit être au service de l'individu et non pas le contraire », et que « le but de l'Etat est le bien commun général ».
[437] *Política Cultural del Gobierno de Chile, op. cit.*, p.25-26
[438] *Ibid.,* On peut lire encore « être antimarxiste c'est affirmer positivement la liberté et la dignité de la personne humaine ».

au développement du pays au travers d'une active incorporation aux tâches nationales de tout le secteur social[439] ».

Cependant, ce texte insiste sur l'idée que tout gouvernement moderne ne peut se passer d'une politique culturelle bien définie, ce qui suppose de repenser une politique centrée autour du « devoir être national » *(« debe ser nacional »)*. Sont évoqués tour à tour le modèle de l'expansion culturelle de *l'American way of life*, le développement culturel de l'Espagne lié au développement du secteur touristique et industriel sous le gouvernement du Général Franco (1936-1977) et la création du Ministère des Affaires Culturelles dans la France du Général de Gaulle[440]. Face à ces modèles, la dictature a donné une définition conceptuelle de la culture, assez vague, liée à la défense de certaines valeurs, et à la forme d'une nation qui les singularise : « [la culture est une] disposition essentielle qui fait agir les habitants d'une nation à organiser leur vie en accord à une échelle de valeurs déterminée et qui s'exprime dans une manière originale de penser, d'agir et de vivre, qui le singularise [l'individu] et le définit par rapport aux autres[441] ». Cette nouvelle conception du devoir être national, que l'on comprend comme étant une attitude de défense des valeurs patriotiques, contrebalance l'idée de « l'homme nouveau », concept forgé par les expériences avant-gardistes en URSS dans les années 1920, et repris sous le gouvernement d'Allende : pour la Junte militaire, cette dictature du prolétariat a engagé « la révolution des goûts » au moyen de « son influence dans la littérature et dans les arts, en dénaturant les canons classiques et en imposant des formes abstruses, contraires au sens de beauté de la nature humaine[442] ». Ce document explique les raisons de la perte d'identité nationale par l'imitation de ce qui est étranger[443].

La « défense de la chilenidad » évoquée par le gouvernement participe à une lutte culturelle, afin de laisser transparaitre une unité nationale : « le culturel est le seul moyen efficace pour maintenir certaines valeurs, soutenir des principes et conserver purs les habitudes et sentiments collectifs, qui seuls rendent possible qu'un pays maintienne son unité [444]». Comme on peut le voir, la nouvelle politique culturelle repose sur la préservation d'un passé fantasmé à partir d'une image mythifiée - presque romantique - d'une nation chilienne : dorénavant,

[439] *Ibid*., p.10
[440] *Ibid*., p. 18
[441] *Ibid.,* p. 19. La loi n°54 de 1989 déclare Jour National de la cueca le 17 septembre de chaque année.
[442] *Ibid.,* p. 24
[443] On peut noter que ce qui apparaît « étranger » à ce moment-là ne concerne pas à toutes les influences extérieures : il s'agit principalement de désigner l'influence des pays socialistes et communistes. Comme nous l'avons dit la dictature voulait renouer avec la filiation européenne.
[444] *Ibid.,* p. 37

l'activité artistique devait être subordonnée à cette nouvelle vision du gouvernement. Si sous l'Unité Populaire la question artistique engageait une réflexion sur de nouvelles alliances et encourageait l'incorporation de nouveaux publics, la Junte militaire voit davantage dans le champ de l'art un moyen de donner une image favorable et moderne de l'Etat. Le rapprochement entre la question culturelle/artistique et la question morale aboutit à la nécessité d'un contrôle de l'Etat afin que les traditions historico-culturelles évoquées plus haut soient maintenues. Tout en prônant une liberté de façade, la Junte énonce précisément la place et les contenus liés à la création artistique actuelle :

> Les manifestations de la création artistique doivent requérir l'attention particulière de l'Etat, afin que celles-ci comptent sur les stimulations indispensables pour que, en totale liberté, elles surgissent comme symbole clarificateur explicatif du nouvel esprit qui anime les chiliens. L'art ne pourra plus être compromis avec les idéologies politiques, mais avec la sincérité de celui qui crée, et cette vérité devra être le reflet du milieu de décence, d'honnêteté, du concept de destinée transcendantale qui anime un peuple qui sait que son objectif futur est de faire du Chili une société intègre et juste, participative et prospère[445]

Par ailleurs, la Junte n'a eu de cesse de réaffirmer son appartenance à la culture occidentale et chrétienne – notamment hispanique[446] comme l'illustre le resserrement des échanges avec l'Espagne de Franco. ; une délégation chilienne envoyée à Madrid le 23 janvier 1975 sollicite la collaboration d'experts espagnols pour l'organisation et l'administration de musées[447]. Dans les conclusions de cet échange, on y trouve le projet d'un stage de restauration d'œuvres d'art pris en charge par des professeurs espagnols afin de former des professionnels chiliens. Des bourses sont même proposées pour les experts chiliens en restauration d'œuvre d'art pour suivre des cours de perfectionnement à l'Institut National de Restauration de la capitale espagnole. On trouve également un projet de donation réciproque de lithographies, de livres et catalogues ainsi qu'un projet d'exposition de peintures espagnoles. Le changement de référent voulu par le Général Pinochet  redessinait dès lors les contours de la nation inscrivant non plus le Chili dans l'ensemble géographique du continent sud-américain, mais bel et bien dans l'espace européen par la similarité avec la civilisation occidentale dont la proximité est à chercher dans la tradition chrétienne, dans l'imitation de ses conceptions artistiques traditionnelles, et dans le recours aux canons classiques gréco-romains.

---

[445] *Ibid.,* p.40
[446] *Ibid.,* p. 21
[447] *Política Cultural del Gobierno de Chile*, *op. cit*., p. 56. L'acte de cette session sera rédigé le 28 janvier 1975.

En somme dans les deux régimes successifs, l'urgence de prendre en charge (encourager, encadrer, contrôler, canaliser, redéfinir, etc..) la gestion de la création artistique est bien là : si Pour Allende cela signifiait décloisonner l'activité artistique et rendre accessible les oeuvres d'art à toutes les couches de la population, les politiques culturelles sous Pinochet ont davantage une teneur défensive et une position stratégique dans la construction de l'image du Chili. Là où l'Unité Populaire menait une politique d'accessibilité à la création sous le concept de démocratisation de l'art, la Junte militaire replace l'activité artistique dans les lieux qui lui sont historiquement consacrés et opère une forme de domination sur des critères esthétiques : l'art doit s'accorder à la préservation de valeurs morales dans une logique d'exemplarité et de stimulation nationale et doit être cantonné à des fonctions illustratives ou bien contemplatives. D'ailleurs le Musée des Beaux-Arts consacra diverses expositions autours des premiers peintres paysagistes. Les concours de peinture ayant pour thématique la nature chilienne furent de plus en plus fréquents. Quoi qu'il en soit, le gouvernement militaire souhaitait démontrer sa filiation avec une histoire de l'art européenne et conquérante, longtemps inspirée par les canons classiques qui ont fait selon la Junte la grandeur et l'admiration de l'Europe au XIXème siècle.

### *Le recours aux textes de loi*

Le gouvernement militaire souhaitait faire « un effort pour reconquérir le territoire perdu[448] » c'est-à-dire ces territoires oubliés et périphériques laissés aux mains des partis politiques de gauche. C'est dans ce contexte que le nouveau gouvernement a voulu doter les quartiers populaires de nouvelles infrastructures culturelles standardisées. Dans les journaux comme dans les textes de lois, les discours officiels n'eurent de cesse d' « affirmer les racines de l'hispanité[449] » de la nation chilienne.

L'article 54 du Décret de Loi 143, publié le 17 janvier 1973, augmente le nombre de conseillers culturels (« Adictos Culturales ») de 10 à 20 au sein du Ministère des Relations Extérieures. En 1974, le tout nouveau Conseil Culturel de la Junte du Gouvernement et le Département Culturel du Secrétariat Général du Gouvernement soulignent la nécessité de renouer avec l'héritage du pays afin de « réparer la situation de décadence nationale reflétée par la perte de l'identité et du sens de nation, le manque d'une conception géopolitique

[448] *Ibid*., p. 85
[449] « Política cultural del Estado », *El Mercurio*, 29 juin 1974.

stratégique de l'Etat, l'imitation de ce qui vient de l'étranger, la négligence vis-à-vis de notre histoire et de ses héros, en définitive, la disparition quasi-complète du « ser nacional[450] ». Ces expressions comme le montre Giselle Munizaga[451] sont fréquemment utilisées dans les discours du General Pinochet et préfiguraient la mise en place de tout un travail ambitieux autour de la reconstruction de la patrie[452].

Afin de veiller à la bonne application de ces nouvelles lois et dans sa vision de reconquête territoriale, l'Etat a voulu marquer sa présence jusque dans les plus petites structures communautaires, à travers l'ouverture de municipalités (ce qui pourrait être l'équivalent des mairies) dans chaque commune du pays, et notamment au sein des quartiers populaires, premiers territoires visés par ces mesures, plutôt que les quartiers pavillonnaires ou centraux[453]. Ces municipalités devaient porter une attention particulière sur les questions touchant à l'art et à la culture. Deux ans plus tôt, une circulaire du 15 octobre 1974 avait impulsée la création d'Instituts Culturels Communaux (Institutos Culturales Comunales) afin de « stimuler l'application de valeurs morales » et de « sortir de la crise morale aigue dans laquelle ils [les classes populaires] se trouvent[454] ». Ces établissements devaient être des lieux de réunions, d'expositions, de conférences et abriter des bibliothèques : « Chaque institutions devait posséder une bibliothèques avec 100 titres basiques au moins, des œuvres phares de la littérature chilienne et universelle, et qui sera constituée non pas par les habitants, mais par un accord entre le Département Culturel du Secrétariat Général du Gouvernement et à l'édition Gabriela Mistral[455]. ». Ces Instituts avaient également pour tâche de mettre en place des prix pour les meilleurs travailleurs, fonctionnaires, professeurs, élèves, habitants ou institutions sociales qui constituaient un exemple pour la communauté. Toutes ces activités devaient être supervisées par le Département Culturel du Secrétariat Général du Gouvernement.

---

[450] *Política Cultural del Gobierno de Chile, op.cit.*, p.37-38. L'identité culturelle du Chili se trouvant liée à sa géographie et à la diversité de ses paysages, le gouvernement organisa le *mois de la mer* (mes del mar), annoncé dans *le Mercurio* du 26 mai 1974 et qui comprenait de nombreuses expositions. Cet évènement avait pour finalité de montrer les potentialités économiques du territoire : voir *El Mercurio* du 29 avril 1874.
[451] MUNIZAGA Giselle, *El Discurso público de Pinochet : un análisis semiológico,* Ceneca, Santiago, 1988.
[452] C'est dans cette perspective que la Direction du Tourisme, la Corporation de Réforme Agraire (CORA) et le Collège d'Architecture du Chili se sont concentrés sur l'annexion et la conservation des vieilles maisons de campagne et des fermes chiliennes.
[453] Décret de loi 1289, publié le 14 janvier 1976. Les décrets sont accessibles en ligne sur le site de la Bibliothèque du Congrès National du Chili : https://www.leychile.cl
[454] Cité dans *Política Cultural del Gobierno de Chile, op.cit.*, p. 74-75
[455] *Ibid.* p. 79

L'aspect visuel de ces établissements était tout aussi important ; le paragraphe C.2 de la circulaire souligne l'importance de « standardiser le design de ces établissements […] chaque institut devra être peint de préférence en blanc (couleur qui symbolise la clarté et la propreté) […] et devra être décoré avec les symboles patriotiques : drapeau national, confectionné par les femmes du quartier, l'emblème de la ville ou de la région, des peintures des héros nationaux, et des autorités du gouvernement[456] ». La politique de nettoyage et de contrôle du territoire se concrétisa ainsi par le remplacement d'une iconographie militante et populaire, par une iconographie militaire liée aux grands récits nationaux. En effet, comme le souligne Luis Hernán Errázuriz, ces mesures servaient à projeter symboliquement l'image du gouvernement central dans le milieu communal « reproduisant à plus petite échelle ses rituels et croyances idéologiques[457] ».

## *Une politique de stigmatisation dans les journaux (1970-1976)*

Déjà sous l'Unité Populaire, le processus de décridibilisation de la pratique muraliste se traduisait par une stigmatisation incessante des nouvelles mesures du gouvernement qui n'avaient pour but que de dénaturer « le vrai art » et mettre un frein à l'autonomie à laquelle il tendait depuis plusieurs siècles. La critique vis-à-vis des peintures populaires avait débuté au moment même de l'élection du gouvernement de l'Unité Populaire dans le grand hebdomadaire national, *El Mercurio*. Comme le souligne la sociologue Anne Bravo, le journal *El Mercurio* avec sa rubrique « Artes y Letras » n'était pas un simple organe de presse mais un acteur social de grande importance dont le but était d'éduquer et d'orienter les classes dominantes[458]. De ce fait, durant le gouvernement de Salvador Allende, le *Mercurio* n'a eu de cesse d'accuser la politisation du domaine culturel et militait pour « un art vrai[459] » (un arte verdadero) : en 1971, le journal affirmait que « le panorama est inquiétant pour le subsistance d'une culture libre et plurielle, qui veut se substituer à la propagation d'une idéologie excluante et tendancieuse[460] ». Selon le quotidien, toute production artistique au service d'une cause politique dénature l'essence même de l'art qui doit se maintenir dans une sphère de relative autonomie, et doit être circonscrit à des questions purement esthétiques :

---

[456] *Ibid*.
[457] HERNÁN ERRÁZURIZ Luis, « Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976) », *op. cit*, p.73
[458] BRAVO Anne, *El Mercurio : un discurso sobre la cultura 1958-1980*, Santiago : ed. CENECA, 1986
[459] *El Mercurio*, 12 juillet 1969 ; *El Mercurio*, 10 février 1971.
[460] *El Mercurio,* 22 décembre 1971, cité par BRAVO Anne, *El Mercurio : un discurso sobre la cultura 1958-1980*, *op. cit*, p.31

> Il est évident que les intellectuels ont eu une sensibilité face aux mouvements sociaux ; néanmoins, véhiculer des slogans politiques dans leur production, comme cela arrive souvent, n'est rien d'autre que dénaturer l'essence même de l'art. Lors de la précédente campagne électorale les écrivains, compositeurs et peintres furent nombreux à utiliser leurs capacités artistiques intégrant un important montage propagandistique[461]

Un article datant du 13 février 1971 met en garde ses lecteurs concernant la politisation de l'art : « [le fait que] les médias informatifs soient propriétés de l'Etat va produire bientôt l'uniformité de l'opinion et la disparition de la pluralité idéologique propre de la démocratie délibérante[462] ». Ce paragraphe faisait allusion entre autre à la nationalisation de la maison d'édition Quimantú et à la nationalisation de ChileFilms. Cette idée d'une culture contrôlée par la centralité du pouvoir se retrouve dans nombreux articles du *Mercurio* et faisait directement allusion aux pays communistes qui ont tenté d'orienter ou de mettre un frein à la liberté de création[463]. Après le Coup d'Etat, le *Mercurio* a continué de dénoncer l'influence de l'idéologie marxiste dans les affaires culturelles du pays[464], ce qui, à terme, aurait conduit à un isolement du pays et donc à un détachement avec la civilisation occidentale[465]. Toutefois, après sa prise de pouvoir, Augusto Pinochet s'était attelé à remplacer le concept de démocratisation culturelle par celui de haute culture et présentait ses nouvelles réformes comme le moyen de sauver la culture de l'idéologie communiste.

La Junte se défendait de tout dirigisme en matière artistique[466] sous couvert d'une politique culturelle pluraliste de façade. En effet, en désignant un département des affaires culturelles, la Junte voulait souligner sa volonté de moderniser la nation. Ainsi comme le mentionne *le Mercurio* du 30 décembre 1974 :

> La mise en place d'une politique culturelle d'Etat est un impératif dans tout société contemporaine. En France, et de même que dans d'autres nations, il existe un Ministère des Affaires Culturelles qui canalise les décisions sur les

[461] *El Mercurio*, 10 février 1971, cité par BRAVO Anne, *El Mercurio : un discurso sobre la cultura 1958-1980, Ibid*., p. 32..
[462] cité par BRAVO Anne, *ibid*., p. 34
[463] « La cultura controlada », *El Mercurio*, 18 juillet 1971 ; cité par BRAVO Anne, *ibid*., p. 33. Voir aussi le Mercurio du 14 octobre 1971 où on peut lire « la centralisation du pouvoir multiplie la capacité de propagande de l'Unité Populaire. »
[464] « Le marxisme au Chili a eu jusqu'à peu un contrôle prédominant sur les moyens culturels» : voir «Significativo rescate de la cultura », *El Mercurio*, 28 janvier 1974, cité par BRAVO Anne, *ibid*., p. 85
[465] BRAVO Anne, *ibid.,* p. 85
[466] « les activités de l'Etat dans ce champ délicat sont de simulation et de coordination, et non pas de dirigisme » in « Política cultural en accion », *El Mercurio*, 1er septembre 1974.

> [choses] particulières. Au Chili le Décret de Loi 804 constitue le premier pas pour structurer une politique globale, avec l'assignation de responsabilités dans cette tâche commune[467]

D'autre part, le gouvernement militaire encourageait un resserrement autour des frontières du pays, substituant à l'expression d'une culture nationale populaire, le culte de la nation. La rupture apparait d'autant plus brutale que le gouvernement de l'Unité Populaire par ses nombreuses réformes structurelles, prônait une démocratisation des arts étendue à toutes les couches sociales dont le peuple était l'épicentre et la force majeure : par opposition, la politique du général Pinochet condamna la trajectoire de son adversaire pour substituer au peuple chilien comme fondement de l'unité nationale, le territoire chilien, sa richesse et sa diversité, comme le démontrait son souci de mettre en avant des « images de notre territoire réellement attractives, […] qui reflètent de beaux lieux maritimes, paysages de cordillères et urbains[468] ».

## *Les Beaux-Arts comme beaux arts et biens de consommation*

La fermeture forcée d'expositions emblématiques comme celle de Guillermo Nuñez à l'Institut Franco-Chilien en 1974 illustre alors le paradoxe de la prétendue liberté évoquée par le général Pinochet[469]. D'autre part, la Junte avait fermé le Musée de la Solidarité et l'Institut d'Art Latino-américain dirigé par Miguel Rojas Mix. Rappelons que l'Université a été pendant longtemps le centre de production et de diffusion de l'art au Chili et que le Musée Nationale des Beaux-Arts faisait office d'autorité en matière de goût et de tendance. Dans les remaniements engagés par Augusto Pinochet, la peinture et la sculpture ont maintenu leur présence sur la scène nationale comme medium traditionnel, car leurs productions furent depuis toujours privilégiées dans les centres universitaires et dans les formations artistiques[470]. Le gouvernement décréta en septembre 1974 la réouverture des salons officiels de sculptures, dessins et gravures qui avaient disparu du Chili depuis 1966[471]. Cette même année, le Centre Culturel de Las Condes - quartier huppé de la capitale - abrita l'exposition au titre évocateur « Précurseurs étrangers de la peinture chilienne ». Les concours et prix mis en

[467] « Estimulos a la cultura en 1974», *El Mercurio*, 30 décembre 1974, retranscrit dans *Política Cultural del Gobierno de Chile, ibid.*, p. 99
[468] In *Mensaje Presidencial* de 1978. Biblioteca del Congreso National, p. 443.
[469] Cette exposition fut fermée par la Junte au lendemain de son inauguration et Guillermo Nuñez fut par la suite emprisonné, torturé et envoyé en exil.
[470] IVELIC Milan, « Itinerario de las artes visuales*», Cuadernos latinoamericanos*, août – sept. 1990, p. 205-224
[471] Revista *Ercilla*, N°2059 du 11 au 17 septembre 1974, p. 49

place massivement à la fin des années 1970 et au début des années 1980 visait à célébrer et à soutenir les artistes inscrits au sein de parcours professionnels académiques. Déjà en 1975, un article du quotidien *El Mercurio* avait encouragé les entreprises privées à intensifier leurs efforts sur le plan artistique : « l'image externe du Chili pourrait s'ameliorer considérablement si on mettait l'accent sur la projection de la culture qui nous est propre. […] sur le plan interne, ce que peut faire l'entreprise privée est vaste[472] ».

Après le décret de loi de 1978 n° 2.396 établissant l'augmentation des prix nationaux, le Musée National de Beaux-Arts abrita de nombreux concours de peinture organisés par la Junte avec le soutien d'entreprises privées : par exemple en 1981, l'entreprise Chiletabacos finance un premier concours de peinture au Musée National des Beaux-Arts ayant pour thème « Reencuentro pictórico con Chile : nuestra cordillera » (Retrouvailles picturale avec le Chili : notre Cordillère). Le premier prix fut décerné à Robinson Mora, ancien élève de l'école des Beaux-Arts se revendiquant de l'abstraction géométrique, avec son tableau *Panorama Cordillera AB-8.* En 1975, ce même artiste avait obtenu la mention honorable au concours sur l'Arbre organisé par le Musée d'Art Contemporain, et avait remporté en 1979 le grand prix du Concours de Peinture du Ministère des Relations Extérieures. Ses peintures, comme il l'affirme, cherchent à établir un pont entre la perception individuelle de la nature existant dans le subconscient de l'homme.

Comme l'ont souligné les historiens de l'art Gaspar Galaz et Milán Ivelic, « l'attraction pour la nature fut la motivation fondamentale des peintres chiliens : son utilisation comme thématique marqua son histoire pendant un siècle. Elle fut le point de départ de l'exploration du langage pictural[473]». Le rapport du peintre à la nature impliquait également un certain type de relation à l'objet (imitation, représentation, exaltation) qui ne correspondait en rien aux problématiques évoquées par les artistes muralistes. En prenant toujours la nature comme thème fédérateur, le Musée National des Beaux-Arts organisa l'année suivante le concours intitulé « El árbol en la pintura chilena» (l'arbre dans la peinture chilienne) en partenariat avec le Ministère de l'Education et le Département d'Extension Culturel. Le Premier prix fut attribué à Carlos Maturana, plus connu sous le nom de Bororo, avec son œuvre expressionniste *« Paisaje con arboles »*. Ancien élève de la Faculté des Beaux-Arts, Bororo exerça comme professeur entre 1975 et 1982 à la Faculté d'Art de l'Université du Chili.

[472] *El Mercurio*, 18 mai 1975, cité dans *Política Cultural del Gobierno de Chile, op.cit*, p. 106
[473] GALAZ Gaspar et IVELIC Milán, *Chile Arte actual*. Santiago : Universitarias de Valparaíso, 2009.p 28

Reconnu pour son travail expressionniste, il remporta en 1988 le premier prix au concours « Paisaje Urbano » avec son œuvre *el centro de Santiago*. Par ailleurs, ce concours sur l'arbre fut accompagné d'une rétrospective sur les grands maîtres nationaux : on pouvait y voir entre autres les peintures de Alfredo Araya (1893-1954), Pablo Buchard (1875-1964) Rafael Valdés (1883-1923) et Pedro Lira (1845-1912). Enfin en octobre 1983, le Musée National des Beaux-Arts présente l'exposition au titre évocateur « *Peintures et sculptures pour la reconstruction* ».

Dans cette série de concours et d'exhibitions, le gouvernement accordait une attention particulière à la nature chilienne. Par ailleurs ces manifestations artistiques soigneusement encadrées permettait à la dictature de valoriser et consacrer quelques artistes nationaux : Israel Roa[474], connu pour ses aquarelles et ses peintures de paysage, remporte en 1985 le prix national de peinture. Il faisait ainsi partie des artistes appréciés sous le gouvernement de Pinochet. Ce dernier a pu exposer régulièrement dans divers endroit du pays, notamment à la Galerie Enrico Bucci, à la Galerie de Talca en 1974 et 1975, et au Musée d'Art Contemporain en 1978 et 1980. Elève de Francisco González et de Ricardo Richon Brunet, on lui reconnait une certaine habilité à saisir l'essence des paysages avec beaucoup de lyrisme. Avant sa nomination en 1985, Luis Oyarzún voyait une certaine *« chilenidad* » qui ressortait dans ses tableaux, ce qui faisait de lui un peintre digne de rejoindre le palmarès des artistes nationaux comme le souligne le catalogue de l'exposition de la Galerie Enrico Bucci en 1977. Ce même critique le félicite de ne pas faire seulement de la montagne le discours sur le paysage chilien, mais d'être au contraire un explorateur du pays entier[475]. Ses peintures sur la diversité du paysage chilien font écho aux aquarelles de Hardy Wistuba Stange. Ce dernier avait remporté en 1981, le premier prix du concours « Pintando Providencia » à l'Institut Culturel de la commune (Instituto Cultural de Providencia) et a également réalisé une multitude de paysages chiliens, et en particulier ceux de la région de Puerto Montt, sa région natale.

Le critique d'art Fernando Balcells[476] évoque la position paradoxale du musée des Beaux-Arts qui a recours à deux types de manifestation : la mise en place de concours pour des artistes

[474] Il fera partie de ces artistes nationaux qui ont pu se former à l'étranger : en 1937, il part en Allemagne et participe en 1938 à une exposition collective à Berlin : « 40 peintres et sculpteurs chiliens ». De retour au Chili, il donnera des cours de peinture à l'aquarelle à l'Ecole des Beaux-Arts de l'Université du Chili jusqu'en 1970.
[475] OYARZÚN Luis, « La naturaleza en Israel Roas », in *Israel Roa* [Catalogue d'exposition], Talca: Galería del Arte de Talca, Chili, 1987
[476] BALCELLS Fernando, « Cumpleaños no muy feliz, en el centenario del museo de Bellas Artes», *Revista La bicicleta.* N°8, novembre-décembre 1980, p 37

nationaux, et des expositions d'artistes étrangers. Il constate que les œuvres des artistes étrangers présentent davantage de liberté dans le choix des techniques et des sujets alors que les concours destinés aux artistes locaux limitent les possibilités créatives aux acceptions les plus conservatrices du dessin.

Enfin, il nous faut signaler les nombreux concours nationaux (entre 1985 et 1988) organisés par l'Armée Navale, l'Armée de Terre et l'Armée de l'Air avec le soutien de la Fondation Nationale de la Culture et la Direction Générale de la Mobilisation Nationale. Ces concours prennent pour sujet les grandes batailles de l'histoire du Chili. Lors du 3ème concours de 1987 sur le thème de l'Indépendance du Chili (1810-1823), Pablo Miquel Wotherspoon, représente la bataille de Maipú dans laquelle les personnages se perdent dans l'immensité du paysage montagneux. Luis Cardenas Rojas avec son tableau *Hacia el triunfo y la gloria* (jusqu'au triomphe et la gloire) figure la traversée de la cordillère par des soldats épuisés par la rigueur du relief et du climat. Réminiscences d'un genre pictural ancré dans une tradition académique, les peintures de paysage furent de plus en plus dénigrées par les nouveaux artistes émergents, qui voyaient dans ces compositions un décalage par rapport au climat social actuel du pays.

Dans la politique néo-libérale insufflée par le nouveau gouvernement et calquée sur celle des Etats-Unis, la création artistique en plus d'être soumise à une série de processus évaluatif, devait demeurer soumise à la loi du marché. Lors d'une interview en 1979, Sonia Quintana, représentante du Ministère de l'Education et journaliste pour le Supplément dominical de *El Mercurio* déclare que :

> Considérant que le monde d'aujourd'hui est régi par les lois de l'offre et de la demande, je crois que l'activité culturelle n'a pas d'autre alternative que d'apprendre ces règles et jouer avec elles. Bien que le concept d'autofinancement a l'habitude d'être une épée à deux tranchants, il serait judicieux d'éduquer la génération actuelle dans le sens où elle doit apprendre à donner à la culture la valeur qu'elle tient. A partir de ce point de vue, il est important de remplacer le concept de culture gratuite par celui de culture payante[477]

[477] QUINTANA Sonia, *Revista CAL, Arte expresiones Culturales*, N°3, 1979, p. 3, cité par JOAQUÍN BRUNNER José, « Mercado y cultura autoritaria » in *La bicicleta, revista cultural de la actividad artística,* N°7, juillet-aout 1980, p. 47. Sonia Quintana occupa le poste de Chef du Domaine Culturel au sein du Secrétariat Ministériel de l'Education (Jefe Área de Cultura en la Secretaria Ministerial de Educación)

Alors que la gestion des affaires culturelles sous Allende reposait sur des processus d'inclusion de nouvelles expériences artistiques, le nouveau gouvernement cherche davantage à intégrer l'art aux circuits des biens de consommation, en lui refusant tout soutien de la part de l'Etat :

> L'art est un produit qui doit être vendu, non pas offert. Pourquoi va-t-on payer pour des chaussures et non pas pour une Sonate de Beethoven ? Deuxièmement, l'art doit être manié avec les mêmes techniques de « marketing » qu'on utilise pour vendre un réfrigérateur ou un mixeur […] . Si par exemple le Théâtre Municipal, se trouve à des périodes où il n'a que la moitié de la salle pleine, il devrait faire des études de marché pour découvrir où se trouve l'erreur[478]

Ces déclarations visaient à donner à l'art une valeur d'échange. Comme le souligne le sociologue José Joaquín Brunner, il apparaissait essentiel pour la dictature que l'art et la culture se soumettent à la loi du marché pour pouvoir exister.

## *Le rôle des ouvrages de propagande : « Chile, Ayer, Hoy », 1975*

L'édition de l'ouvrage au titre évocateur *Chile Ayer, Hoy*[479](Chili, hier, aujourd'hui) paru en 1975 en version trilingue et édité par la Junte, illustre cette volonté du nouveau gouvernement de donner une image positive du Chili où l'ordre aurait été rétabli là où régnait sous l'Unité Populaire l'anarchie, la mauvaise gestion gouvernementale et le mensonge. « Ordre et paix. Le Chili pour les chiliens, sans politique, sans marxisme-léninisme, tranquillité [480] » ; « les chiliens veulent résoudre leurs problèmes sans intervention étrangère[481] » : tels étaient les leitmotivs de la Junte militaire vis-à-vis de la communauté internationale face à laquelle elle devait justifier sa légitimité.

Cet ouvrage est en réalité un livre d'image en noir et blanc, élaboré sur le mode de la comparaison : le Chili d'hier symboliquement sur les pages de gauche et le Chili d'aujourd'hui sur les pages de droite. Des légendes viennent commenter les photographies afin de valoriser la situation actuelle et montrer les effets positifs du nouveau gouvernement.

---

[478] C. Sepúlveda, *El Mercurio*, le 5 août 1979, cité par José Joaquín Brunner, *La estructuración autoritaria del espacio creativo*, document de travail de FLACSO Chile écrit, du 10/12/1979, p. 21. Disponible en ligne : http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1979/001215.pdf
[479] *Chile Ayer, Hoy*, Santiago : ed. Gabriela Mistral, 1975. Version trilingue : espagnol, anglais, français.
[480] *Chile, Ayer, Hoy*, Santiago : ed. Gabriela Mistral, 1975, p. 55
[481] Légende à l'origine en anglais, *Ibid.,* p. 55

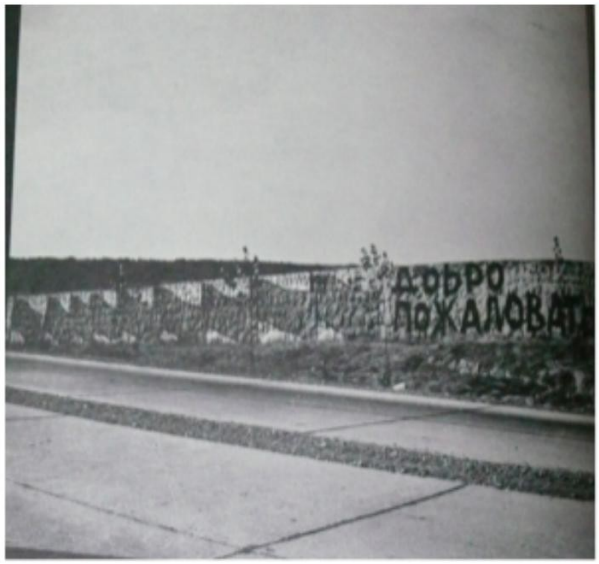
Sur l'ensemble de l'ouvrage, six double-pages concernent directement ou indirectement les peintures de rue.

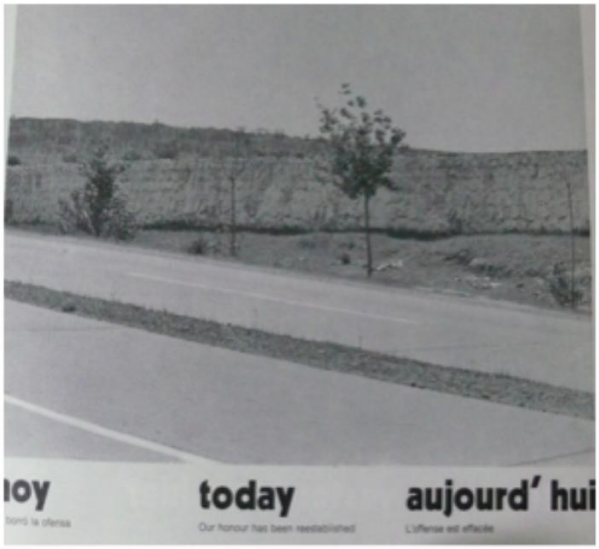
Légendes en français (à gauche) : « *Hier*. Le siège d'un parti où les gens politiques se réunissent après une manifestation marxiste »
(à droite) : « *Aujourd'hui*. La même maison est une paisible demeure »
Source : *Chile, Ayer, Hoy*, Santiago : ed. Gabriela Mistral, 1975, p. 16-17

Dans la photo ci-dessus on peut voir un local de la Jeunesse Socialiste (JS) d'où émane la Brigade Elmo Catalán (BEC). Cette brigade avait inventé sa propre typographie.

Légende (à gauche) : « *Hier.* Groupes de choc marxistes appelés « Ramona Parra » ont sali les murs de la rivière Mapocho »[482]
(à droite) : « *Aujourd'hui*. Les slogans politiques ont disparu des murs, on a effacé tous ceux qui avaient été peints au Mapocho »[483]
Source : *ibid.*, p. 18-19

[482] A noter que la traduction française est beaucoup plus virulente que la légende en espagnol qui pourrait être traduite ainsi : « Les brigades communistes de la « Ramona Parra » ont peint jusqu'aux bord du fleuve Mapocho »
[483] Ici aussi, la traduction diffère suivant les langues. La légende anglaise est la suivante : « la communauté a volontairement nettoyé toute évocation de la morale communiste ».



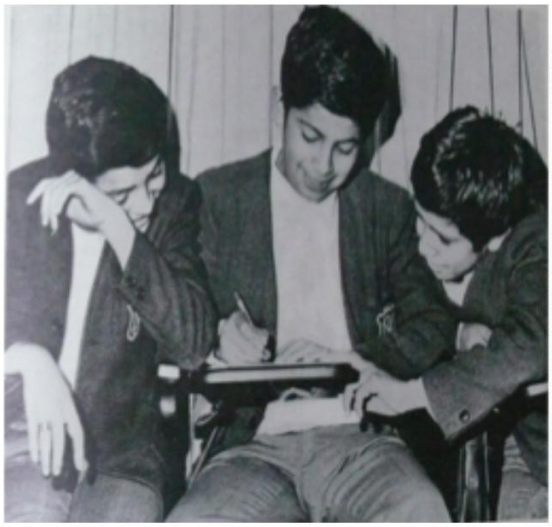




Légende (à gauche) : « *Hier*. Des « slogans » en russe, sur un mur tout près de la route de l'aéroport de Pudahuel »[484] .
(à droite) : « *Aujourd'hui*. L'Offense est effacée »
Source : *ibid.,* p. 31-32.

Ces peintures murales près de l'aéroport furent réalisées en  au moment de *l'Operación Verdad* et étaient destinées à accueillir les délégations étrangères et leur donnant à voir le processus révolutionnaire qui était en marche depuis l'élection de Salvador Allende.

Légende (à gauche) : « *Hier*. Beaucoup d'étudiants ont peint des slogans au service de Moscou. »
(à droite) : «*Aujourd'hu*i. Les étudiants s'entraident dans leurs tâches. »
Source : *ibid.,* p. 45-46

[484] Traduction anglaise : «  un slogan russe. Cela est devenu une seconde langue ».



Légende (à gauche) : *Hier*. Les étudiants étaient des propagandistes utilisés par les professeurs marxistes qui les envoyaient « accomplir des tâches dans la rue »[485]
(à droite) : *Aujourd'hui*. Parmi les étudiants règne la camaraderie
Source : *ibid.,*p. 47-48

On peut voir sur la photo ci-dessus la brigade du Parti Socialiste Venceremos en pleine réalisation d'un *rayado* : les lettres en majuscule et de couleurs vives devaient être vues de tous.

Légende (à gauche) : « *Hier*. L'odieux communiste si connu Mario Palestro (flèche) endoctrine les femmes et leur montre des activités de propagande. »
(à droite) : « *Aujourd'hui*. La jeunesse est éduquée par ses professeurs, et non par des politiciens et ils ne font pas de travail de propagande ni d'agitation dans les rues. Aujourd'hui les jeunes reçoivent une éducation, des connaissances, pour être demain des hommes utiles au Chili[486] .
Source : *ibid.*, p. 58-59

[485] Traduction anglaise : « des professeurs communistes infiltrés obligeaient les élèves à remplacer leur devoir à la maison, par des travaux de rue dans de violentes démonstrations ».
[486] Traduction de la légende en espagnol. La légende française est plus concise : « la jeunesse est éduquée par des professeurs et non des politiciens. Elle ne fait pas de propagande ».

Sans surprise, on ne trouve au final aucune photographie des grandes fresques murales avec un travail artistique conséquent comme celles réalisées pour les 50 ans du Parti Communiste ou l'œuvre de Roberto Matta et de la BRP pour la piscine de La Granja. C'est ici la pratique dans son ensemble qui est condamnée par la Junte militaire alors qu'au même moment, se formaient déjà des collectifs muralistes en signe de résistance de la Biennale de Venise de 1975 **(annexe 17)**. Alors que le gouvernement s'efforça d'annihiler toute possibilité d'action de ces collectifs, artistes et critiques en exil comme José Balmes ou Miguel Rojas Mix, témoignèrent des prémices de cette pratique au Chili dans un devoir de mémoire.

Comme nous le voyons, invisibilisation ne veut pas dire absence d'images. On peut imaginer que ces photographies avaient été soigneusement choisies puisque l'ouvrage ne retenait que les *rayados* les plus politiques, c'est-à-dire ceux réalisés pendant la campagne présidentielle, sans laisser entrevoir la mutation de ces objets en des œuvres plastiques monumentales avec une dimension artistique volontairement mise au premier plan après l'élection d'Allende. D'autre part, cet ouvrage soulignait le chaos qui pouvait régner dans ces groupes, la dimension récréative, la portée exclusivement politique de ces objets au service d'une idéologie étrangère. De ce fait, les peintures murales de rue n'auraient plus leur place dans le paysage urbain.

## De nouvelles formes de création et de circulation : une pratique exportable

### D'un mouvement de revendication à un mouvement de contestation

Cette pratique rendu illégale au Chili, connaitra un autre parcours à l'étranger : assimilée à ses débuts comme moyen de propagande, elle devient dorénavant et durablement associée à un mouvement de contestation et de dénonciation de la dictature militaire. Les réseaux ne sont plus les mêmes et les modes de fonctionnement et de production sont radicalement différents. Dès 1974, plusieurs groupes muralistes travaillent en Italie[487], en France, en Allemagne, en Bulgarie et la même année, la Biennale de Venise consacre une

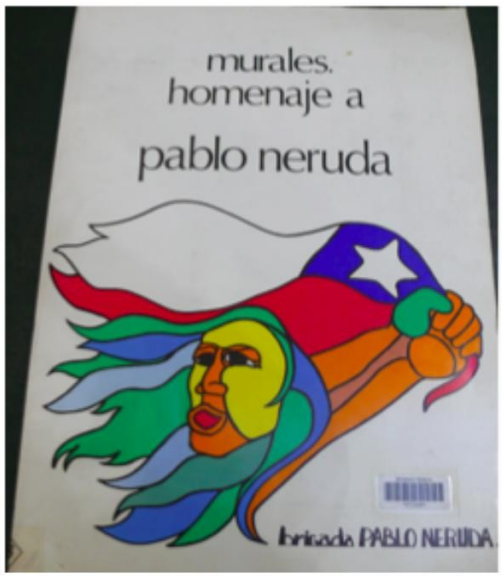
[487] En mars 1974, un article de Catherine Humbolt signale une exposition itinérante mise en place par la galerie Aixaïa, à Rome. Les artistes chiliens ont donné leurs œuvres à cette galerie qui les a exposé pendant un mois dans ses locaux, puis dans différents quartiers de la capitale. L'exposition partit à Foggia, Milan, Naples, Bologne ; HUMBLOT Catherine, « Une exposition itinérante pour la liberté du Chili », *Le Monde*, le 7 mars 1974, p.19.

exposition à ces peintres sous le titre *La culture chilienne vit à Venise*. Cet événement a permis à ces brigades d'accéder à une plus grande visibilité à l'échelle internationale.

En Novembre 1975 se forme la Première Brigade Internationale de Peintres Antifascistes sur les docks du port de Venise[488] formée par Julio Le Parc, Alejandro Marcos (Argentine), José Balmes, Guillermo Nuñez (Chili), Cueco, Ernest Pignon-Ernest (France), Joop Van Meel (Hollande), Gamarra (Uruguay) ,Netto (Brésil), Basaglia, Eulisse, Perusini (Italie). Tous ces artistes réalisèrent ensemble une fresque au sein de la Maison des Travailleurs de 11 mètres de long sur 2,40 mètres de hauteur avec la collaboration de travailleurs. Le groupe de muralistes avait reçu un accueil officiel par la ville de Venise, devenue municipalité de gauche depuis les élections du 15 juin 1975 : leur oeuvre fut prise en compte dans la programmation de la Biennale « qui montre par là l'orientation nouvelle qu'elle entend donner à l'art[489] ». Cette première action devait marquer le point initial d'autres interventions au Havre, à Liverpool, à Rotterdam, à Hambourg, à Gênes. Il y eu une exposition de leurs travaux au sein de la Maison de la Culture de Reims en 1977 et qui faisait écho à l'exposition du Musée de la Résistance à Nanterre du 28 septembre au 16 octobre de la même année[490].
A Paris, la Brigade Pablo Neruda formée par Gracia Barrios, Guillermo Nuñez, José Garcia, José Martinez et José Balmes constitue un des groupes les plus importants en France. Ils participèrent par exemple à l'exposition *Chili espoir* en 1976 à la Maison de la Culture à Reims. Cette brigade développa sa pratique également sur des cartels afin de rendre ces dessins plus facilement transportables et pouvant servir de patrons pour des sérigraphies **(annexe 18)**. Cette brigade a constitué ses propres archives[491].

---

[488] La Maison des travailleurs du port de Venise avait décidé de boycotter tous les navires à destination du Chili. Voir HUMBLOT Catherine, « fresque anti-fasciste à Venise » *Le Monde*, 6 novembre 1975, p. 15
[489] *Ibid.*
[490] Le Musée de la Résistance Salvador Allende était en réalité un musée mobile, sans local particulier. Les œuvres furent exposées à diverses occasions : à la Maison de la Culture à Nanterre en 1977, à Chatenay-Malabry en novembre 1977, Au Musée d'Art Contemporain de Marseille en novembre 1977, et au sein du Centre Pompidou en 1983 lors de l'exposition « Chili, lorsque l'espoir s'exprime » sous le patronage du Ministère de la Culture.
[491] VAN DEN BORGH, C. H., *Le muralisme, chronologie historique et picturale du Chili*. Paris : atelier Neruda, 1993



Légende : (à gauche) couverture du portfolio de la Brigada Pablo Neruda. Archive de la Bibliothèque Nationale du Chili.
(à droite) un cartel du portfolio de la Brigada Pablo Neruda avec une légende en espagnol et en italien : hienas voraces/de nuestra historia, roedores/de las banderas conquistadas/con tanta sangre, tanto fuego
Source : VAN DEN BORGH, C. H., *Le muralisme, chronologie historique et picturale du Chili*. Paris : atelier Neruda, 1993 (voir Annexe 18)

Dans un geste de défiance envers la dictature, les membres de la Brigade Pablo Neruda se sont volontairement inspirés du style de la BRP et ont continué le travail de dénonciation entrepris par ces brigades comme l'on peut s'en rendre compte à travers les dessins ci-dessus. Tout comme les brigadistes avaient rendu hommage à Ramona Parra (1926-1946), victime de la répression policière d'Etat et anciennement membre du Parti Communiste, les artistes de ce collectif souhaitaient rendre hommage à Pablo Neruda (1904-1973), assassiné par les militaires 12 jours après le Coup d'Etat du Général Pinochet. Ainsi, comme un pied de nez à la dictature, le collectif Pablo Neruda perpétrait le travail graphique entrepris par les groupes brigadistes, ne laissant apparaître aucune rupture malgré le démantèlement des réseaux opéré par les militaires. Sur l'image de droite, on peut voir clairement les trois ennemis que combattait le gouvernement socialiste : le racisme et le nationalisme représentés sous les traits d'un militaire nazi, l'impérialisme américain symbolisé par l'aigle aux ailes sombres et enfin le capitalisme incarné par le cochon au chapeau arborant la devise du dollar. Sortant des feux de chars militaires symbolisant la nouvelle invasion, ces trois personnages viennent lacérer le drapeau du Chili.

## Canonisation et analyse historique

A la violence exercée par la dictature à tous les niveaux, répond une écriture de l'urgence. José Balmes fut le premier à donner un entretien au journal *le Monde* sur ce qu'ont pu représenter les peintures murales populaires au Chili au moment de la présidence d'Allende **(annexe 19)**. La journaliste Catherine Humblot les replace dans la tradition des images héroïques de la Révolution, de la commune en France, des affiches cubaines et celles de mai 1968. Dans cet entretien, José Balmes reconnaît qu'au début des années 1940 certaines peintures murales ont pu voir le jour au Chili grâce à la venue d'artistes mexicains, mais selon lui cela n'eut au final que très peu d'impact à ce moment là[492].

La tradition de lutte qui caractérise le Chili serait à la source même d'un changement de paradigme culturel à la fin des années 1960 : « C'est seulement en 1969 en même temps où le peuple se mobilisait pour obtenir la victoire de l'Unité populaire qu'ont été plus claires, plus précises, les questions sur l'art et à la culture[493] ». José Balmes présentait la peinture murale comme un moyen de changer la relation à l'art plutôt que comme une finalité artistique en soi :

> Nous nous sommes interrogés : où aller ? Vers quelle culture ? Il fallait en effet savoir que faire pour établir un contact direct avec le peuple. La classe ouvrière, les classes moyennes n'ont pas de relation naturelle avec les musées, les galeries, le théâtre. Il nous fallait donc changer de lieu, ou plutôt élargir les lieux, en allant là où allait le peuple, dehors. Ce n'était pas suffisant : nous ne voulions pas transporter la « culture » dans des lieux nouveaux, nous voulions une « autre culture ». Il s'agissait de faire en sorte que le peuple prenne conscience de ses besoins, qu'il se débarrasse de cet impérialisme culturel, représenté pour lui par la culture bourgeoise, et, enfin qu'il retrouve un art qui lui appartienne, qui soit l'expression, extériorisée, de la nouvelle réalité. […] Auparavant, il y avait une coupure à peu près totale entre les intellectuels et les travailleurs. En rétablissant le pont, on rétablit la confrontation, la participation de tous dans les secteurs (sociaux, politiques, culturels). Et c'est dans cette nouvelle relation de l'artiste avec le peuple qu'il y a eu transformation réciproque[494]

[492] « Des peintures murales, d'influences mexicaines, sont apparues dans des écoles ou dans des bibliothèques, mais, bien que l'esprit de la révolution mexicaine y fut présent, elles n'apportèrent pas grand-chose à la peinture chilienne » : in HUMBOLT Catherine, « L'histoire d'un peuple sur les murs du Chili », *Le Monde*, 13 juin 1974, p. 19. Reproduit dans l'annexe 19.
[493] *Ibidem.*
[494] *ibidem.*

Pour la première fois à l'étranger, José Balmes exposait le mode de fonctionnement des brigades muralistes à partir de son expérience avec la BRP tout en expliquant que cela n'eut pas uniquement un impact au sein des populations, mais également pour les artistes dans la manière de repenser leur activité[495]. De plus, la part d'inventivité et de créativité se situait dans le choix de l'emplacement des murs et non pas uniquement au niveau de l'œuvre en elle-même. Ce qui rend d'ailleurs caduque la prise d'image photographique, car l'environnement physique et social était tout aussi important. Les photos pouvaient laisser des traces mais restaient limitées dans leur capacité à retranscrire l'ampleur du phénomène et de son importance au niveau local :

> Les peintres ont montré leur capacité d'imagination, d'invention. Ils ont su utiliser cet espace que représente un mur. Ainsi, par exemple, sur la route de l'aéroport, les drapeaux prenaient un rythme, entraient en mouvement, vus à une certaine vitesse en voiture : le long du fleuve Mapocho, il fallait au contraire circuler à pied, dans le parc, pour lire cette immense fresque de 7 mètres de haut, composée de textes, de paroles, de dessins et de poèmes de Pablo Neruda : à Valparaíso, des brigades avaient joué sur les volumes de grosses pierres. En réalité, les plasticiens découvraient que la peinture peut se développer sur d'autres dimensions, avec une autre lumière, qu'elle peut s'intégrer à l'architecture, à la sculpture, à l'urbanisme : qu'elle peut être liée concrètement à la vie. Etre au service de l'homme[496]

Dans une autre interview de José Balmes en 1978[497], l'auteur voyait dans l'expérience muraliste chilienne une sorte de continuité avec l'expérience mexicaine qui avait permis aux artistes de sortir de leur atelier : au Chili, les voilà désormais sortis de leur pays. Malgré la violence exercée contre eux, la Junte militaire avait permis, bien malgré elle, de donner une expansion nouvelle à cette activité artistique au-delà du territoire[498].

---

[495] « Le fait de travailler collectivement, de « s'enfoncer » dans la réalité sociale, a modifié le mode de vie, les idées politiques et, par là même, l'expression plastique. Selon quel processus ? Il est difficile de le déterminer, car les changements se sont opérés de manière souvent inconsciente. Cependant, l'artiste entre guillemets, avec son mythe, sa condition, sa vanité, sa personne, a disparu pour faire place à quelqu'un de plus simple, de plus généreux et, en même temps, plus sûr de lui », *Ibidem.*

[496] *Ibidem.*

[497] BALMES José, « El desafío de la pintura política», *Araucaria de Chile*. Madrid : ed. G Robles, N°1, 1978, p.106-141

[498] « Aujourd'hui cette expérience est plus connue à l'extérieur parce que la grande quantité de gens qui ont participé à ce travail résident désormais à l'étranger, sont exilés, et ont continué leur travail dans les pays où ils résident, en forme individuel ou collective. Déjà en 1974 nous participions à la Biennale de Venise ; le Chili avait envahi les rues de la ville avec ses brigades, et le travail est depuis ininterrompu, dans beaucoup de pays, comme tu le mentionnes, en Hollande, en Allemagne, en Italie, en France depuis peu, en prenant soin de toujours développer un type de travail qui montre le maximum d'ouverture, qui offre le maximum de possibilités d'expression individuelle et collective et qui tienne compte des caractéristique de ces peuples, qui sont différentes de celles du peuple chilien », *ibid.,* p 139

Miguel Rojas-Mix également exilé à Paris, envisageait lui aussi la culture au moment de l'Unité Populaire comme un front de lutte politique de premier ordre. En cette période, les peintures murales avaient acquis un statut symbolique très fort car elles canonisaient les nouvelles mesures entreprises afin de changer en profondeur les mentalités et les rapports à la création artistique :

> Il est certain que sur le plan des arts plastiques, le phénomène qui a eu le plus d'influence sur le public a été l'action des «brigades muralistes». Il s'agissait à l'origine d'équipes de propagande et de choc, composées de jeunes militants des partis de gauche, qui avaient travaillé dans la clandestinité pendant la campagne électorale en peignant le nom d'Allende sur les murs. Deux jours après le triomphe de ce dernier, ces jeunes se mirent à couvrir tout un mur de peintures pour communiquer leur sentiment d'euphorie. Cette fois il ne s'agissait pas seulement de tracer les lettres d'un nom, mais de donner une image de leur propre allégresse. L'idée se répandit rapidement et on organisa trois brigades: la brigade «Ramona Parra» des jeunesses communistes, la brigade «Elmo Catalán» et la brigade «Inti Peredo» (les deux dernières, socialistes, eurent une existence plus éphémère). C'est ainsi que naquit l' «art des brigades» comme l'a appelé l'un de ses créateurs: c'étaient de grandes peintures (dépassant parfois 50 mètres) qui illuminaient les murs gris de la ville avec leurs dessins illustrant un texte. Les brigades renouvelaient périodiquement les images. Le mérite de ces artistes (dont aucun n'était professionnel) ne tenait pas à leur langage esthétique (leur style s'apparentait à celui des «muralistes» mexicains, de Siqueiros surtout); il résidait essentiellement dans leur attitude et dans la relation qu'ils établissaient entre l'art et la politique, entre l'éducation et le peuple. Grâce à leur système rapide de peinture, les brigades pouvaient couvrir en quelques heures les murs de la ville d'affiches murales.[…]. Les thèmes n'étaient d'ailleurs pas seulement d'inspiration politique ou locale; beaucoup relevaient du simple humanisme. Ainsi: "Les enfants naissent pour être heureux", ou: "Libérez Angela Davis" [499] »

Pour Miguel RojasMix, le grand mérite de ces premières brigades au moment de la campagne présidentielle, fut de porter un coup à la logique de contrôle des mass-médias qui étaient aux mains des partisans de droite.

[499] ROJAS-MIX Miguel, « Sur le front des arts visuels », *Chili : le dossier noir*, Paris : Gallimard, 1974, p.286-292, cité p. 288

## Conclusion de chapitre

Nous avons voulu souligner la rapidité par laquelle cette pratique s'est donnée à voir comme à connaître en dehors du territoire chilien. Les artistes exilés comme les critiques chiliens voulaient témoigner d'une expérience unique qui avait pris place durant les trois années de l'Unité Populaire. Cependant, l'impact dans le milieu artistique européen fut difficilement mesurable ; en effet, cette pratique était davantage perçue comme un mouvement de solidarité et de soutien au peuple chilien plutôt qu'une révolution picturale et artistique, dont l'enjeu était difficilement palpable pour le public européen.

Au Chili, on peut constater différentes grilles de lecture autour de ces objets plastiques : il s'agissait pour les membres des brigades d'œuvres éphémères qui ne prétendaient pas rivaliser avec les œuvres plus académiques, mais simplement diversifier un mode de production et de diffusion de l'art trop cantonné à des espaces clos et s'adressant à un tout petit nombre d'individus. C'est pourquoi José Balmes voyait dans la peinture murale de rue un moyen de changer la relation à l'art plutôt que comme une finalité artistique en soi. Si le milieu intellectuel et critique de gauche y voyait la prolongation des avant-gardes historiques à travers leur inscription dans le quotidien et l'invention d'un style artistique propre puisant dans les contingences sociales et culturelles, la Junte militaire dans une vision conservatrice de l'art les considérait sous leur dimension morale : elles étaient liées au désordre et au chaos provoqué par le gouvernement socialiste, s'éloignant des canons artistiques classiques. La dictature souhaitait renouer avec un art académique en revenant « aux fondateurs » de l'art chilien, et notamment aux peintres de paysage. Cela se traduisait également par un retour aux médiums traditionnels comme la sculpture et la peinture ; on comprend alors pourquoi les paysagistes de l'époque qui exerçaient comme leurs prédécesseurs sur la toile, obtenaient le plus souvent les faveurs du gouvernement, tout comme la peinture d'histoire et les scènes de bataille.

Le pluralisme culturel et l'apolitisme artistique invoqués par le régime ne servaient qu'à masquer une politique de propagande, comme l'illustre à merveille l'ouvrage *Chile Ayer, Hoy*, (1975). L'attaque envers les peintures murales se portait sur tous les fronts : au niveau de la presse écrite, au niveau des textes de lois, par le renforcement du rôle de l'Assesseur Culturel qui pouvait agir jusqu'aux plus petites structures, mais aussi à travers la programmation des musées dont les directeurs avaient été remplacés par des militaires.

D'autre part, comme le souligne Luis Hernán Errázuriz, une véritable « esthétique » de la ville s'était mise en place, fondée sur l'ordre, la « propreté » et la militarisation de l'espace dans lequel toute réunion était prohibée. Il fa fallu attendre une dizaine d'années pour que cette pratique, désormais criminalisée, réapparaisse dans un climat de contestation générale contre le régime militaire, contestation soutenue par la communauté internationale.

Cependant, l'absence des brigades au Chili jusqu'au début des années 1980 avait marqué une rupture importante. C'est une autre génération qui s'empara de nouveau de cette pratique au moment où les protestations envers le régime devenaient plus massives et régulières. Bien évidemment, les documents écrits, rares, sont absents des circuits officiels. Ainsi l'invisibilisation des peintures murales était totale, et se conjuguait sur plusieurs plans : l'incapacité d'action, décrédibilisation de ce mouvement dans l'opinion publique, négation de tout attribut artistique, assimilation à une agitation populaire et suppression de toutes traces. En effet, comme l'a très bien montré Luis Hernán Errázuriz, la Junte s'était occupée de mettre en place une nouvelle esthétique de la ville et voulait replacer l'art dans ses espaces privilégiés. Pourtant, de nouveau groupes se sont structurés tant bien que mal pour redonner un nouveau souffle à cette pratique, cette fois-ci en dénonçant les crimes commis par les militaires et dans un mouvement de récupération de l'espace public en tant qu'espace commun. La liberté d'expression et de création devint le fer de lance dans cette seconde étape marquée par une dynamique de renouvellement à partir du milieu des années 1980.

# Chapitre IV

# Le difficile retour à une pratique

Lorsque le quotidien *El Mercurio* demande à Enrique Campos Menéndez s'il existe une politique culturelle, celui-ci répond : « comme je suis libéral, je ne crois pas au dirigisme culturel. »[500]. Comme nous l'avons vu, la dictature de Pinochet souhaitait soumettre le devenir des productions artistiques à l'économie globale sans que de réels efforts soient faits du côté de l'Etat. Sur la base de ce sentiment d'abandon du champ culturel et artistique, les acteurs impliqués dans ce domaine se sont réorganisés entre eux afin de proposer de nouvelles lignes de conduite qui puissent permettre de récréer ce lien entre les artistes et les populations, dans un processus plus général de reconquête de la démocratie, de la liberté d'expression et de la libre occupation de l'espace public.

Ne pouvant plus compter sur l'appui des réseaux officiels et institutionnels, de nouveaux groupes de muralistes se sont formés à partir des lieux de contestations possibles comme les universités, les centres autonomes tels que la Faculté Latinoaméricaine de Sciences Sociales [501] financée en partie par des organismes étrangers, les centres culturels des *poblaciones* dans lesquels les militaires avaient du mal à entrer, et enfin des revues comme la *Bicicleta* (revue clandestine), *Análisis* (hebdomadaire tolérée par le régime) ou encore la revue *Cauce*[502]. La « libération du peuple chilien » fut le grand thème qui marqua cette période, avec l'idée de récupérer les expériences et les bases qui avaient été lancées par l'Unité Populaire. Si nous employons le terme de récupération pour les peintures murales, celles-ci furent en réalité enrichies par de nouveaux éléments historiographiques mais aussi de nouvelles thématiques, aux contenus plus revendicatifs et accusant les déboires et les massacres perpétrés par le régime militaire.

---

[500] CAMPOS MENÉNDEZ Enrique, *Mercurio* du 1er novembre 1981, p. 5

[501] La Faculté Latinoaméricaine de Sciences Sociales (FLASCO) fut crée le 16 avril 1957 par l'initiative de l'Unesco lors de la Conférence Latinoaméricaine de Sciences Sociales célébrée à Rio de Janeiro. En 1973, la dictature militaire fait fermer l'établissement qui rouvrira quelques années plus tard. Pour autant, des documents continuent de circuler de manière clandestine. Le sociologue José Joaquín Brunner produira à partir de ce moment là de nombreux articles sur le lien entre culture et autoritarisme au Chili et se fera l'observateur des changements structurels dans la société chilienne.

[502] L'Editorial du premier numéro du 18 novembre 1983 annonce la philosophie de l'hebdomadaire « nous sommes opposés aux dogmes, aux fétichismes idéologiques de n'importe quelle bannière et à l'intolérance sous n'importe quel prétexte »

## Conscience du présent : l'inadaptabilité des anciens modèles

### *La question du langage et les premières expériences du groupe* C.A.D.A.

Pour détourner la censure institutionnelle, les artistes devaient trouver de nouvelles formes d'expression. Francisco Brugnoli, ancien directeur du Taller de Artes Visuales[503] (Atelier des Arts Visuels) explique la situation : « pour tous ceux qui sont restés ici, nous nous sommes rendus compte d'une certaine manière que nous devions rendre nos discours plus herméneutiques. Il ne s'agissait pas de ne pas dire les choses, mais que les langages pour les dire devaient changer[504] ». A partir des années 1977-78, de nouvelles galeries voient le jour (Cromo, Epoca) accompagnées de revues plus spécifiquement dédiées à l'art contemporain comme *Cuadernos de análisis*, (revue dirigée par Nelly Richard et Justo Mellado), *Boletín del Taller de Artes Visuales* de Francisco Brugnoli, *Ruptura* (du groupe C.A.D.A) ou *Margen* de Justo Mellado.

Dès la fin des années 1970, de nouvelles expérimentations voient le jour, comme par exemples les actions dans le paysage urbain du groupe C.A.D.A[505], abréviation de « Colectivo de Acciones De Arte » (Collectif d'Actions d'Art). Ce collectif formé en 1979 se compose de Juan Castillo (artiste), Lotty Rosenfeld (artiste), Fernando Balcells (sociologue), Diamela Eltit (écrivaine) et Raul Zurita (poète) : ces membres prônaient une rénovation théorique et pratique de la scène artistique en utilisant les nouveaux médiums. Le 17 octobre 1979, ils apparaissent devant le Musée des Beaux-arts de Santiago à la tête d'un défilé de 10 camions de lait de la compagnie *Soprole*[506], et couvrirent la porte du musée d'une immense toile blanche. Lors d'un entretien, les membres racontent combien il leur a été difficile d'emprunter ces camions ; ils sont toutefois parvenus à convaincre les dirigeants de la compagnie *Soprole* en leur disant qu'il s'agirait pour eux d'un fabuleux coup de pub. Cette action faisait référence au geste historique de Salvador Allende de garantir un demi-litre de lait quotidien pour chaque enfant chilien. Par cette action appelée « inversion de scène », les

[503] Atelier fondé en 1974. Francisco Brugnoli avait été professeur de peinture à la Faculté des Arts de l'Université du Chili jusqu'en 1973. Il avait commencé ses études artistiques en 1959 au sein de l'Ecole des Beaux-Arts et avait eu José Balmes comme professeur. Il continua sa formation à l'Ecole d'Art de l'Université Catholique. Il partit se perfectionner à l'Université Internationale d'Art de Florence entre 1980 et 1981, puis par la suite aux Etats-Unis.
[504] Cité par SAÚL Ernesto, « Obra abierta a la vida », *Cauce*, semaine du 10 au 16 septembre 1985, an 2, N°39, p. 48
[505] NEUSTADT Robert, *CADA DIA : la creación de un arte social*, Santiago : ed. Cuarto Propio, 2001
[506] Une marque de produits laitiers extrêmement populaire au Chili.

membres du groupe s'attaquaient de manière critique au musée comme incarnation autoritaire de l'art et évoquaient l'idée centrale que l'espace public pouvait également s'offrir comme un espace de création puisqu'il n'y avait plus rien à voir dans les institutions culturelles depuis que la censure y jouait le puissant rôle de filtre.

Ces actions comprenaient également des productions écrites qui venaient expliciter les actions de ce collectif et la manière d'interpréter leurs performances[507]. Par exemple, le collectif insiste sur l'influence des groupes muralistes populaires dans leur pratique, car eux aussi revendiquaient « un art de l'Histoire » : tout comme leurs prédécesseurs, ils affirmaient une conception nouvelle de l'œuvre d'art qui soit temporaire, qui puisse être un art de l'ici et maintenant, sans autres finalités.

Derrière leurs actions, il y avait la volonté de dématérialiser l'œuvre d'art pour l'inscrire dans le cours de l'histoire et des évènements : l'interprétation dépendait justement de ce contexte global de production. En somme, la condition d'une praxis de ces « actions d'art » suppose une image et une perspective du présent, du passé et du futur puisque ces performances opèrent *avec* l'histoire et non plus *dans* l'histoire. Ce groupe défend une créativité qui soit critique. C'est dans cette perspective qu'ils affirment que les antécédents les plus directs à leurs interventions artistiques sont les oeuvres des Brigades Ramona Parra : « les effacements de ces peintures murales étaient déjà contenus dans le moment où elles furent réalisées. Le temps que le Chili a vécu depuis lors fait partie intégrante de cette œuvre[508] ». Si l'art brigadiste comme l'appelait Osvaldo Aguiló[509] n'a plus sa place dans l'espace public, ce mouvement a toutefois alimenté la réflexion sur ce qu'on pouvait dès lors attendre d'une production artistique qui puisse être politiquement engagée sans que le contenu se réfère explicitement à une quelconque tendance politique.

[507] Voir la revue RUPTURA, accessible en ligne sur le site de memoriachilena.cl. Ils expriment clairement le fait que leurs moyens d'action reposent tout autant sur les moyens de communication, nécessaire pour matérialiser leurs actions : « S'ils sont indispensables pour réaliser –enregistrer-montrer et/ou diffuser une action ou la matière théorique, ils ne constituent pas l'œuvre (bien que leur influence demeure) mais des éléments/outils au service de l'œuvre » *in* « Acciones de Apoyo » revue *RUPTURA*, ed. C.A.D.A, août 1982, Santiago, p.4

[508] « Una ponencia de CADA », revue *RUPTURA,* ed. C.A.D.A, août 1982, p. 3. Texte écrit par le groupe en mai 1982

[509] AGUILÓ Osvaldo, *Plástica Neovanguardista : antecedentes y contexto*, Santiago : ed. CENECA, janvier 1983

## « La rue comme espace légitime des travailleurs de l'art et de la culture »

Au début des années 1980 de nouveaux réseaux d'acteurs se forment et ont voulu attribuer un rôle libérateur à la culture et aux arts : entre le 8 et le 11 décembre 1984, l'Université Padre Hurtado accueille le Congrès des Artistes et Travailleurs de la Culture au Chili composé de 300 membres, ayant la plupart moins de 35 ans, avec des représentants de chaque province du Chili[510]. Etaient également représentés les artistes en exil comme Nemesio Antúnez[511] à travers le support vidéo. Ce congrès se donnait pour objectif de mettre en pratique une politique « d'agitation » pour permettre « la libération du peuple chilien[512] ». Dix commissions représentaient toutes les activités artistiques. En réponse à l'absence de politique culturelle gouvernementale, ils formèrent la Coordination Nationale Culturelle (Coordinadora Nacional Cultural) qui représentait les travailleurs de l'art et de la culture. Cette entité devait « promouvoir la discussion et la réflexion critique sur la production artistico-culturelle, et le sauvetage des valeurs culturelles censurées par la dictature. De plus, elle devra renforcer les organisations gremiales spécifiques de chaque domaine (des plasticiens, chanteurs, des acteurs) et maintenir une relation permanente et étroite avec toutes les expressions du mouvement social qui luttent pour la libération du peuple chilien[513] ». Car comme le mentionna José Joaquín Brunner, la répression et l'autoritarisme ont altéré profondément tous les champs d'activité artistique et culturel, et ont également sorti du débat la question de l'accès de l'art au peuple, à partir du moment où les oeuvres ont réintégré les lieux d'exposition traditionnels[514]. Or tous partageaient l'idée qu'il était vain de reprendre les discours et les modèles anciens afin de faire bouger les frontières[515]. Ce congrès a souhaité orienter ses actions sur les points suivants :

- Intégrer les travailleurs de la culture aux organisations populaires, cherchant à générer des valeurs artistico-culturelles de cette relation
- Incorporer la création culturelle à la lutte politique et sociale dans une perspective libératrice

[510] Antofagasta, Iquique, Copiapó, Valparaíso, Talca, Linares, San Fernando, Concepción, Valdivia, Osorno, Puerto Montt, Chiloé, Magallanes.
[511] Dans sa vidéo, l'artiste aurait proclamé ceci : « ils nous ont divisés en deux équipes, une local et l'autre, à l'étranger. Après dix ans est venu le moment que nous jouons ensemble, réunis en une grande sélection nationale imbattable ; nous jouerons au Chili, pour les chiliens, et pourquoi pas, pour le monde », cité par JILES Pamela, « Congreso : "Toda la cultura contra la dictadura" », *Análisis*, N°71, du 20 au 3 janvier 1984, p. 46
[512] *Ibidem.*
[513] *Ibidem.*
[514] JOAQUÍN BRUNNER José, « Cual sería la política cultural ? », *Cauce*, semaine du 25septembre au 1er octobre 1984, an 1, N°24, p.50-51
[515] « On ne peut pas faire entrer de nouvelles pensées et de nouveaux sens, créatifs, avec des vieux mots », cité par JILES Pamela, « Congreso : "Toda la cultura contra la dictadura" », *op.cit*. p. 47

- Impulser, appuyer et coordonner avec les organisations populaires des formes de communication comme des prospectus, [des productions] audiovisuelles, des *rayados*
- Activer une campagne pour le retour des artistes et travailleurs culturels exilés
- Se rattacher aux postulats [suivants] : renversement de la dictature, Assemblée constituante, Gouvernement Provisoire, Plan économique d'Urgence.
- Impulser et développer toutes les formes de lutte pour la défense de ces revendications en reconnaissant la rue, la *población* ou « la barricade » comme espace légitime de travailleurs de l'art et de la culture[516]

Désormais, l'appropriation du mur était devenue une forme de désobéissance civile. Lautaro Labbé, sculpteur et ex-directeur du Musée d'Art Contemporain, membre du directoire de l'Association des Peintres et Sculpteurs du Chili (APECH) et membre justement de cette Coordination Nationale Culturelle, encouragea la formation d'un Ministère de la Culture afin « de socialiser la culture ». Mais surtout, il affirmait l'urgence de créer des espaces de discussion et d'échanges afin de poser autrement la question de la créativité :

> Ces dialogues, ces échanges permettront de développer la créativité des individus : leur dire que l'artiste n'est pas le seul qui puisse être créatif, on peut tous l'être. Et c'est ce concept de « créativité » qu'il faut mettre en mouvement. Mais sans dire : il faut faire ci ou ça… Cela serait la même démarche erronée que nous avons toujours eu et qui se traduit par une culture paternaliste qui surveille ce que doit faire le peuple. Il sait très bien ce qu'il doit faire et ce qu'il veut exprimer[517]

Fruit de ces diverses initiatives et rassemblements, Le Centre Culturel Mapocho organisa du 29 au 31 juillet 1985 un événement intitulé *Estallido de la creación* (Explosion de la création) dont le but était d'ouvrir de nouveau un espace de débats entre professionnels et amateurs. La revue *Cauce* reproduit le discours de ces instigateurs, discours qui fut signé entre autres par Raúl Zurita (alors membre du groupe C.A.D.A), Roser Bru, Patricio Bunster: « on appelle tous les créateurs artistiques à participer aux Journées de la Création. Nous sommes un pays de survivants en passe de nous unir dans un geste collectif […] En ces temps durs, la créativité n'est pas autre chose que le droit que nous avons comme êtres humains à exiger d'être des êtres humains et continuer à l'être. La création est la création, elle donne plus de vie[518] ».

[516] *Ibid*., p. 47
[517] JOAQUÍN BRUNNER José, « Cual sería la política cultural ? », *op. cit*, p.50-51.
[518] « Creación y vida », *Cauce*, du 16 au 22 juillet 1985, an 2, N°31, p. 35

Le mode d'auto-organisation de ce Congrès exemplifiait ce que le sociologue chilien José Joaquin Brunner appelait « la recomposition des milieux de sociabilité communautaire publique[519] ». En effet, pour le sociologue la situation présente a évolué depuis les premières années du Coup d'Etat. Cette recomposition sociale entrainait avec elle la possibilité de réactiver une culture de masse dans laquelle se jouait un enjeu de premier ordre : la réappropriation de la politique par la société. Son analyse se réfère à l'Espagne sous Franco dans les années 1960 qui a également vu un rapprochement très marqué entre étudiants et ouvriers aux moments des premières contestations contre une répression toute aussi étendue et intense qu'au Chili. Le sociologue souligne le rôle essentiel joué par les communes et les enclaves dans l'opposition politique : ces dernières étaient parvenues à conserver leur autonomie idéologique et leur organisation après 1939[520]. Il souligne d'autre part le rôle fondamental joué par les organisations politiques et leur capacité à organiser l'opposition face à la dictature.

### Poursuite des actes de destruction

Pour autant, le retour d'exil de certains artistes les confronte à la réalité de la répression, toujours bien présente malgré une relative permissivité de façade. Par exemple, Patricio Madera retourna au Chili après avoir séjourné à Paris, Hambourg, Stockholm afin d'échapper à la violence d'état des premières années de la dictature. Il commence par fonder son Atelier de Création Populaire, *Amistad* (Amitié) en mai 1984. Il réalisa avec son équipe une peinture murale pour la commémoration de la mort de Pablo Neruda le 23 septembre de la même année dans le Parc O'Higgins. Mais le 8 août 1985, des militaires ont fait irruption dans son atelier détruisant tout et le menacèrent d'incarcération ce qui a finalement conduit l'artiste à prendre le chemin du retour vers l'Europe.

[519] JOAQUÍN BRUNNER José, « Lucha cultural y política », *RUPTURA*, ed. C.A.D.A, aout 1982, Santiago, p. 5
[520] « Les associations ouvrières avec une tradition de militantisme prolétaire, famille et relations d'amitié dissidentes, furent, par exemple, des instances essentielles dans le maintien d'une sous-culture politique d'opposition » : *Ibid.,*p. 5

Légende : illustration de l'article sur Patricio Madera dans la revue hebdomadaire *Análisis* en octobre 1985. « Le chili renaitra dans la couleur ».
Source : ACEVEDO Patricio, « Patricio Madera : " Chile renacerá en el color" », *Análisis*, N° 113, an 8, du 22 au 28 octobre 1985, p. 31

Dans cet article tiré de la revue *Analisis,* l'artiste compare les brigades d'hier et d'aujourd'hui : « C'était montrer la vérité avec des couleurs fortes et définies, avec des couleurs planes, qui délimitaient chaque figure. Faisant des pigments de couleurs élémentaires, un moyen d'expression adéquat en nous appuyant sur des symboles clairs comme des colombes, des épis, des poings…[521] ». Après ses années d'exil, l'artiste a attendu 1977 pour monter sa première exposition et affirme qu'avec « l'ordre nouveau » il a dû passer au format de la toile afin de s'adapter au marché. Cette conversion de « grandes murales aujourd'hui en petites boites[522] » demeure un marqueur de cette rupture entre les brigades du début des années 1970 et la production muraliste des années 1980 dans cette logique d'adaptabilité aux circuits professionnels.

Dans le cadre de l'événement *Estallido de la creación* dont nous avons parlé précédemment, un mural extérieur devait orner le bâtiment. Les auteurs de cette œuvre, Pablo Barrenechea et Roberto di Girolamo voulaient faire : « une espèce de signalisation, visible d'une grande distance : polémique, mais non pas polarisante[523] ». Le dessin d'une flèche géante qui divisait la façade du centre devait servir à créer quatre espaces géométriques qui devaient être occupés

[521] Patricio Madera, cité dans ACEVEDO Patricio, « Patricio Madera : " Chile renacerá en el color" », *Análisis*, N° 113, an 8, du 22 au 28 octobre 1985, p. 31
[522] *Ibid*.
[523] cité dans « El arte en la calle », *Cauce*, semaine du 6 au 12 aout 1985, an 2, N°34, p. 32

par d'autres groupes muralistes. La réalisation de ce mural fut suspendue par arrêté municipal, ce qui lui a valu le nom de « mural inachevé ». Jaime Carafi, Chef du Cabinet du Maire (Jefe de Gabinete del Alcade) reproche aux membres organisateurs de cet événement de ne pas en avoir averti la municipalité : « la transmission du croquis était essentielle pour évaluer le résultat esthétique en relation au projet urbanistique de l'Alameda [la grande avenue de Santiago sur laquelle se trouvait le Centre Mapocho][524] ».

Légende : coupure du journal *Cauce* qui montre la première esquisse du mural qui devait être réalisé à l'occasion de l'évènement *Estallido à la creación* en juillet 1985
Source : *« El arte en la calle », Cauce, semaine du 6 au 12 août 1985, an 2, N°34, p. 32*

## Les peintures murales à l'épreuve de l'avant-garde artistique

A partir des années 1980, la scène artistique émergente, nommée *Escena de Avanzada* (scène d'avant-garde) sous la plume de Nelly Richard (1948- )[525] cherchait à formuler une critique acerbe à l'égard du système institutionnel. Le climat social créa les conditions opportunes pour un tel travail de réflexion. Car la situation était la suivante : l'art que l'on peut voir dans les galeries, les musées, les lieux d'expositions, a perdu toute pertinence du fait de la censure exercée par la Junte et se situe en complet décalage par rapport aux

[524] *Ibidem.*
[525] Née à Caen en 1948, Nelly Richard étudia la littérature à l'Université Paris IV. Elle arrive à Santiago en 1970 après la victoire de Salvador Allende. Elle travaille à ce moment là comme coordinatrice des expositions au musée National des Beaux-Arts sous la direction de Nemesio Antúnez. Après le Coup d'Etat militaire, elle devient curatrice de la galerie Cromo et forme son premier collectif d'artiste avec Carlos Leppe, et Carlos Altamirano. Après la fermeture de cette galerie, elle s'occupe de la galerie CAL dirigée par Luz Pereira. Elle publie quatre numéros de la revue CAL du même nom que la galerie. De1990 à 1998 elle dirige la Revista de Crítica Cultural (Revue de Critique Culturelle).

changements profonds de la société chilienne. Il était devenu une distraction pour la classe fortunée qui s'enorgueillissait de posséder des œuvres de styles européens ou américains. Son ouvrage publié en 1986 en version bilingue, *Marges et Institutions. Art au Chili depuis 1973*[526] reste aujourd'hui encore une référence incontournable sur la vie artistique pendant la dictature militaire. Le livre compile des interventions présentées en août 1986 dans le cadre du séminaire à la Faculté Latinoaméricaine de Sciences Sociales, FLACSO (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales)[527]. Norbert Lechner, Bernardo Subercaseaux, Rodrigo Canovas, Damiela Eltit, Pablo Oyarzún, José Joaquín Brunner, Francisco Brugnoli, Adriana Valdés ont ainsi pu donner leur vision de la situation délicate que vivait la communauté artistique à ce moment là.

## Reformuler le lien entre art et politique

En parallèle, les collectifs muralistes se reforment et de nombreux artistes exilés rentrent au pays. Une nouvelle dynamique artistique se met en place autour d'une production alternative fondée sur la nécessité urgente de donner une autre image de l'activité artistique chilienne plus en phase avec le contexte socio-culturel actuel[528]. Nelly Richard a alors souligné la necessité de « restructurer le langage de la créativité jusqu'à potentialiser le travail artistique comme force de dissension de l'autorité et de ses normes disciplinaires [exercées] sur le sens [529]».

Cette critique grandissante vis-à-vis d'un système artistique chilien peu représentatif de la situation que vit le pays devint le moteur de la grande exposition organisée en 1987 à Madrid par le Ministère de la Culture d'Espagne, sous le titre explicite *Chile vive : memoria activa* (le Chili vit : mémoire active). Cette première exposition illustrait le soutien qu'avaient pu

[526] RICHARD Nelly, *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973*, Melbourne : Art&Text, 1986. Cette première édition internationale fut imprimée au Australie, en espagnol et en anglais, grâce à la médiation de Juan Dávila qui résidait en Australie depuis 1979. Nous nous appuierons dans ce chapitre sur la deuxième édition de 2007 de Metales Pesados.
[527] Interventions reproduites dans le document de FLACSO – Santiago de Chile, N°46, janvier 1987. Document disponible [en ligne] http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1987/000332.pdf
[528] C'est pourquoi la critique artistique privilégiera davantage les interventions urbaines du Groupe C.A.D.A, les vidéos-installations de Carlos Leppe, mais surtout les interventions faites *dans* la nature : une vidéo d'Eugenio Dittborn de 1982 enregistre l'écoulement de 350 litres d'huile dans le désert de Tarapacá. La même année, à New York, la fumée d'un avion dessine dans le ciel un poème de Raúl Zurita.
[529] RICHARD Nelly, «Márgenes e institución, arte en chile desde 1973», in *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad.* Santiago : Contribuciones Programa FLACSO-Santiago de Chile, N°46, janvier 1987, p.4

obtenir les artistes chiliens à l'étranger. L'exposition fut qualifiée par Enrique Campos Ménendez, devenu ambassadeur du Chili à Madrid, de « partielle et doctrinaire »[530].

Pour les artistes comme pour les critiques, il s'agissait dorénavant de « reformuler le lien entre "art" et "politique" loin de toute dépendance illustrative au repertoire idéologique de la gauche sans cesser, en même temps, de s'opposer catégoriquement à l'idéalisme de l'esthétique comme sphère détachée du social et exempte de responsabilité critique dans la dénonciation des pouvoirs établis[531]». L'œuvre de José Léon *Nuestro paisaje- Mi paisaje* (1982-1984) exposée à la *Galéria Actual* en 1984 illustre ce déplacement de la relation entre l'artiste et son environnement. L'artiste avait réalisé sur un mur une composition de divers éléments : l'image d'un terrain de foot, des portraits d'artistes comme Raúl Zurita, Roser Bru, le célèbre personnage de bande –dessiné Condorito, la cordillère des Andes. Dans la Série *En tierra*, José Balmes travaillait quant à lui à partir de la terre qu'il étalait sur ses toiles. Sans surprise, aucun de ces artistes, à part Enrique Lihn, n'a pu exercer à l'Université.

## *L'art brigadiste : une peinture trop illustrative et narrative*

L'Avant-garde critique mise en place sous la plume de Nelly Richard a eu une influence considérable dans cette réarticulation du lien entre art et politique. Si celle-ci n'a pas retenu la fonction émancipatrice des groupes muralistes, elle a souligné leur incapacité à entrer dans un discours artistique solide, réellement réformateur. Car rappelons-le, le but de cette nouvelle avant-garde était de sortir du répertoire iconographique et idéologique de la gauche, pour proposer un art capable de rendre compte du contexte social, politique et culturel de l'époque face à la production des artistes exilés. Bien que Nelly Richard reconnaissait que l'expérience des brigades muralistes avait constitué un socle important pour reconsidérer le lien entre l'art et la politique, ces brigades étaient incapables selon elle de sortir d'une iconologie répétitive, trop attachée à une tradition idéologique :

> Bien que les Brigades Muralistes aient rompu avec l'individualisme du geste pictural consigné dans l'espace fétichisé du cadre, et réclamaient la ville comme nouveau format de réalisation collective de l'œuvre, elles ne parviennent pas à transformer la relation qui fait dépendre l'art du champ de force de l'organisation politique et sociale en persistant dans une tradition

[530] *Ibíd.,* p. 66. Originellement publié dans *El Pais*, le 20 janvier 1987.
[531] RICHARD Nelly, *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973*, Santiago : Metales Pesados, 2007 (2ème édition), p.15-16

> du réalisme qui subordonne l'image comme illustration des contenus du message idéologique. Le mur se substitue au cadre pour dessiner – monumentalement – l'épopée nationale populaire, à travers des figures précodifiées du peuple et de la révolution et pour thématiser un imaginaire social qui a été prédéfini par le programme de la représentation politique[532]

Pourtant comme nous l'avons vu, le groupe C.A.D.A. (associé à l'avant-garde par Nelly Richard) avoue être directement influencé par la BRP dans sa manière d'investir l'espace public[533]. Toutefois, Nelly Richard note que les actions réalisées par le Groupe C.A.D.A. ont une différence significative avec le travail des brigadistes : la relation entre l'art et la ville ne passe pas chez ce collectif par la thématisation du contenu populaire sous une forme de récit mural.

Pour autant, Adriana Valdés nuance la portée de l'avant-garde critique de Nelly Richard : celle-ci n'a eu que peu d'interlocuteurs réels au sein du pays[534]. Ces nouvelles formes plastiques mises en avant par le groupe formé autour de Nelly Richard deviennent pour Adriana Valdés des activités « réservées », puisqu'elles ne parviennent pas à toucher le public hors de celui des amateurs d'art ou du public international qui pourrait avoir accès à ces œuvres et à leur compréhension. Ainsi cette scène s'est elle-même exclue du milieu social et des circuits de l'art. Adriana Valdés discute au final la portée de cette scène et de son efficacité. Elle soutient qu'il faudrait « un public, par exemple, qui a eu accès à l'éducation supérieure et dont les activités professionnelles permettent de présumer certaine capacité de compréhension de l'art et de l'écriture sur l'art[535] ». La question du public est justement pour l'auteur à mettre en lien avec la question du « sous-développement » en pleine actualité. Il y aurait dès lors quelque chose de tragique dans cette scène d'avant-garde qui s'est fondée et consumée dans son propre désir de réformer son langage sans pour autant que changent les conditions de réception.

---

[532] RICHARD Nelly, *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973*, *op. cit.,* p. 63-64.
[533] *Revista RUPTURA,* Ed. C.A.D.A., N°1, août 1982, Santiago, cité dans RICHARD Nelly, *Margenes e Instituciones*, *Arte en Chile desde 1973 ibid*, p.2
[534] VALDÉS Adriana, « La escritura crítica y su efecto » in RICHARD Nelly (coord). *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad,* Contributions au programme FLACSO-Chile, document de travail N°46, janvier 1987, p.81
[535] *Ibidem.*

## *L'art pour tous : la fin d'une utopie*

A la fin des années 1980, la situation des artistes n'a pas structurellement changé comme l'expliquent Gaspar Galaz et Milán Ivelic :

> Un tour par la ville nous confronte à un panorama désolant : l'art n'a pas de présence dans l'espace urbain. Il n'a pas contribué à l'éducation esthétique de ses habitants et n'a pas été un agent modificateur de ses habitudes visuelles. La relation entre l'art et le public est quasi inexistante, le nombre de personnes qui ont réussi à assimiler une culture artistique dans notre pays est très réduit. […] Mais le problème est beaucoup plus grave : le manque d'œuvres artistiques, en général, dans la vie quotidienne des habitants. Les quelques-unes qui existent sont confinées dans des enceintes fermées, construites spécialement pour les exhiber ; les musées. Les personnes qui veulent les connaitre doivent se joindre à elles. Mais ces espaces ne se sont-ils pas transformés en une espèce de mausolée qui garde et protège le patrimoine sans le réactiver ?[536]

Les auteurs prennent exemple sur le récent Centre Pompidou inauguré en 1977 : « toute son organisation est au service des changements et modifications qui se passent, maintenant, dans l'art actuel […] et dispose de la flexibilité nécessaire pour transformer ses espaces en accord avec les exigences des œuvres qui sont exposées[537] ». Les artistes accusent d'une faille structurelle qui se situe aussi bien dans l'absence de soutien de la création actuel que par le manque d'une critique construite qui puisse accompagner les œuvres et assurer leur compréhension et leur mise en perspective. Ces deux auteurs affirment ainsi que la critique dans la presse écrite a toujours été réalisée par des personnes avec plus ou moins de compétences ce qui a conduit à des opinions et des commentaires très discutables : l'espace pour la critique d'art demeurait encore un espace réduit indépendamment des tendances politiques des organes de presse et de communication.

Le débat sur les peintures murales semblait donc clos à la fin de la dictature dans le milieu artistique et intellectuel. Cet « art de l'Histoire » a désormais fait son temps et a eu son heure

[536] GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op. cit*, p. 22-23. Ces deux artistes-enseignants avaient réalisé le programme télévisé « demoliendo el muro : Chile el arte y sus artistas » en 1983 afin de donner à connaître le travail des artistes actuels en utilisant le moyen de communication le plus répandu.
[537] *Ibid*. p. 23

de gloire au moment de la gouvernance de l'Unité Populaire. On retrouve ce même constat chez de jeunes artistes revenus d'exil qui s'étaient initiés par ailleurs au graffiti[538].

## Quelles traces possibles ?

Le regard rétrospectif sur cette pratique consolida l'originalité de ce mouvement qui a vu naitre de nouvelles configurations entre artistes professionnels, muralistes et les habitants de quartiers populaires tout en proposant un nouveau langage plastique. Pour autant les quelques documents sur ce sujet circulaient dans les réseaux plutôt souterrains puisqu'il fallait au préalable une autorisation du gouvernement qui décidait ou non des publications dans les maisons d'édition. Ce n'est qu'à la fin des années 1980 et au début des années 1990 qu'on assiste à une explosion de documents sur les peintures murales, documents qui participèrent à un moment de réappropriation d'une mémoire oubliée et à une consolidation du patrimoine du peuple.

### *La force des images*

A mesure que se multipliaient les contestations, la Junte militaire ordonnait de nouvelles mesures pour maintenir son contrôle. Pourtant, la Constitution de 1980 devait garantir la liberté d'expression comme le mentionne le paragraphe 12 de l'article 19 : cet article devait garantir à toute personne : « La liberté d'émettre un avis et celle d'informer, sans censure au préalable, sous n'importe quelle forme et avec n'importe quel moyen [de communication] sans préjudice de répandre des délits et abus qui se commettent dans l'exercice de ces libertés, en conformité à la loi. […] la loi en aucun cas ne pourra établir un monopole d'état sur les moyens de communication sociale. […] toute personne naturelle ou juridique a le droit de fonder, éditer et maintenir [la publication] de journaux, revues et périodiques, dans les conditions signalées par la loi. » Mais comme on a pu le constater, cette liberté se maniait suivant les circonstances du moment. Le *Bando 19* publié le 8 septembre 1984 interdit les images dans les magazines (hormis les images publicitaires) et dans les revues ; deux mois plus tard, l'Etat de Siège (Estadio de Sitio) fut déclaré le 6 novembre

[538] Nous tirons ces remarques suite à des entretiens menés avec des artistes urbains en 2015. Voir aussi le documentaire sur l'histoire de la peinture urbaine au Chili, *Frente al Muro* (2015) de Juan Luis Tamayo qui revient sur la rupture nette entre les groupes muralistes et nouveaux graffeurs émergents au début des années 1990.

1984 [539] suite à une grève nationale. Afin de contenir au maximum la contestation grandissante, la loi n°18.662 de 1987 venait sanctionner, sous forme d'amende, les moyens de communications qui faisaient l'apologie des organisations, mouvements et partis politiques.

L'iconoclasme qui avait marqué l'accès au pouvoir de la Junte militaire s'était perpétué de manière plus discrète en opérant aussi bien dans la rue qu'au sein des revues. Bien que ces mesures soient moins virulentes et spectaculaires, elles visaient pourtant à atteindre les plus petites structures avec le soutien des maires des communes qui étaient désignés par le pouvoir en place. Ces mesures répressives ne concernaient pas seulement les peintures aux contenus politiques explicites. Par exemple, le 10 novembre 1985, des membres de la Fédération des Etudiants de l'Université Catholique (FEUC) se sont retrouvés au Centre de Los Alerces, dans la commune de San Miguel afin de réaliser une fresque de 25 mètres de long avec la participation des habitants et le consentement de la directrice du centre, Iris Mardones. Cette peinture murale avait été réalisée pour les enfants de l'école maternelle du quartier et se composait d'oiseaux, de paysage, de trains. Deux jours plus tard, cette peinture fut recouverte sur ordre de l'*alcade* (équivalent du maire) de la commune de San Miguel, Nelson Murúa. D'autre part, la fonctionnaire de l'école maternelle, Isabel Manriquez, et le gérant de la Corporation Municipale de l'Education de San Miguel, Sergio Jorquera, furent tout deux renvoyés. Selon le maire : « le mural avait un contenu politique et était inadéquat pour les enfants[540] »

Légende : peinture murale réalisée sur la façade d'une école maternelle au centre de Los Alerces.
Source : APSI, N°166, du 18 novembre au 1er décembre 1985, p. 2

[539] L'Etat déclara un second Etat de Siège en septembre 1986 suite à une tentative d'assassinat d'Augusto Pinochet.
[540] Revue APSI, N°166, du 18 novembre au 1er décembre 1985, p. 2. La revue avait été interdite en octobre 1982.

La peinture murale réalisée que l'on peut apercevoir sur la photographie ci-dessus, s'inspirait en réalité d'une affiche très répandue sous l'Unité Populaire, réalisée par Antonio Larrea et placardée sur les murs de la ville afin d'encourager le travail volontaire. Réminiscence du gouvernement socialiste, le style même des dessins était dorénavant associé à la culture visuelle qui régnait durant les trois années de Salvador Allende.

Légende : Affiche réalisée par Antonio Larrea en 1972 pour encourager le travail volontaire
Source : Rodríguez-Plaza Patricio, « El Chile de la Unidad Popular. Una mirada a la visualidad urbana de aquel tiempo » revue electronique *Bifurcaciones*, 2012 : http://www.bifurcaciones.cl/2013/03/el-chile-de-la-unidad-popular/

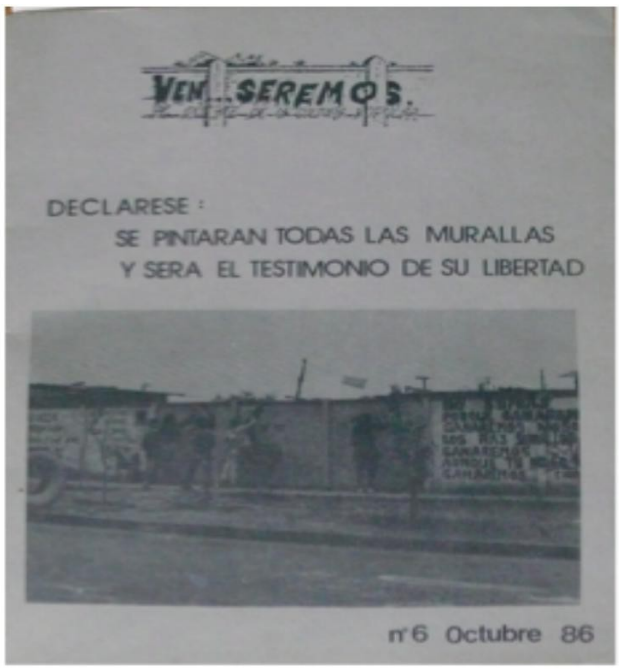
## *L'art brigadiste : un regard rétroactif*

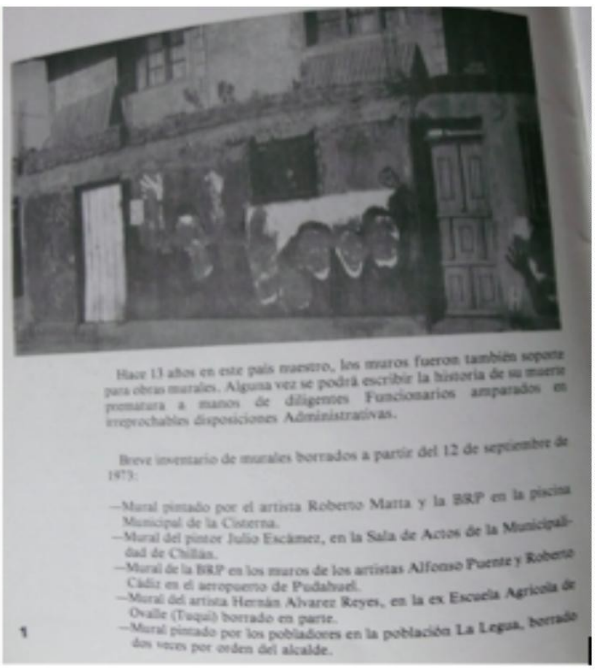
Quand Miguel Osvaldo Aguiló décide de publier en 1983 un document sur les propositions néo-avangardistes[541] dans le champs des arts plastique au Chili, il réserve un chapitre à « l'art brigadiste » dans lequel il reprend les caractéristiques qui ont historiquement défini les origines de ce phénomène et l'ont consacré en pratique artistique suivant plusieurs étapes. C'est avant tout pour l'auteur l'expression d'une jeunesse active et créatrice qui a eu un rôle protagoniste dans l'agitation sociale, et qui a pris part aux luttes politiques de manière massive. Cette jeunesse a conquis la rue en la remplissant de messages forts. Lié de fait aux partis politiques de gauche, ce mouvement est né en marge de l'art professionnel mais l'a intégré par la suite grâce à la collaboration d'artistes comme Nuñez, Balmes, Matta, Barrios

[541] AGUILÓ Osvaldo Miguel, *Plástica Neovanguardista : antecedentes y contexto*, Santiago : ed. CENECA, janvier 1983. Le CENECA est l'abréviation de Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística. (Centre d'Enquête et d'Expression Culturelle et Artistique)

ou Perez. On peut imaginer que ce document produit par le CENECA visait une fois de plus, à faire connaître les expériences artistiques locales à l'étranger.

Le régime militaire a maintenu une position iconoclaste tout au long des années 1980. De ce fait, les quelques photographies de l'époque de l'Unité Populaire deviennent des documents rares puisque les posséder impliquait également la possibilité de se faire interpeller et emprisonner par les militaires. Pour autant, quelques images circulent et les écrits se référant au peintures murales sont moins dans la célébration que dans la volonté de garder une trace de celles qui ont pu être effacées. Un document publié en 1986 par le Parti Socialiste commence d'ailleurs par énumérer la liste des œuvres détruites au lendemain du Coup d'Etat du 11 septembre 1973 **(annexe 20)**. Tout aussi important, ce document met en lien ce qui auparavant été séparé, c'est-à-dire les peintures murales des groupes brigadistes avec la peinture murale plus académique initiée par Laureano Guevara à l'Ecole des Beaux-Arts et perpétrée par Gregorio de la Fuente son élève et successeur de cette chaire.





Hace 13 años en este país maestro, los muros fueron también sopente para obras murales. Alguna vez se podrá escribir la historia de su muerte prematura a manos de diligentes Funcionarios amparados en irreprochables disposiciones Administrativas.

Breve inventario de murales borrados a partir del 12 de septiembre de 1973:

—Mural pintado por el artista Roberto Matta y la BRP en la piscina Municipal de la Cisterna.
—Mural del pintor Julio Escámez, en la Sala de Actos de la Municipalidad de Chillán.
—Mural de la BRP en los muros de los artistas Alfonso Puente y Roberto Cádiz en el aeropuerto de Pudahuel.
—Mural del artista Hernán Alvarez Reyes, en la ex Escuela Agrícola de Ovalle (Tuquí) borrado en parte.
—Mural pintado por los pobladores en la población La Legua, borrado dos veces por orden del alcalde.

à gauche : couverture de la revue clandestine du Parti Socialiste, n°6, du mois d'octobre 1986. On peut y voir le clin d'œil à la proposition de Roberto Matta qui avait suggéré en 1971 le jeu de mot entre le nom du groupe muraliste Venceremos et *Ven seremos* qui pourrait se traduire par « viens. Nous serons »
A droite : liste des principales peintures murales qui furent détruites au début de la dictature.
Source : *Ven..seremos,* N°6 octobre 1986. Document tiré des archives du *Taller del Sol*, centre documentaire dirigé par Antonio Kadima. Nous remercions chaleureusement Antonio Kadima pour nous les avoir mis à disposition dans le cadre de ce travail.

Le grand mérite de ces premiers artistes professionnels fut d'attirer l'attention des doyens d'Universités et autres autorités locales, qui ont pu soutenir et promouvoir la réalisation de peintures murales au Chili. A partir des années 1980, le terme de muralisme fut de plus en plus utilisé pour retracer la filiation des brigades avec les générations d'artistes qui se sont succédées au Chili autour de cette pratique aux formes très variables.

En somme, la rapide politique de destruction à l'encontre des peintures murales mise en place par la Junte militaire n'a fait que renforcer l'histoire d'un muralisme, certes aux marges de la peintures moderne sur toile, mais qui a séduit plusieurs générations d'artistes en introduisant les œuvres dans le quotidien des habitants. Ainsi, dans un geste de résistance et d'opposition au régime militaire, la peinture murale se présentait comme un moyen pour les individus de se reconnaître dans des œuvres qui les représentaient et les impliquaient, soit par l'évocation des grands thèmes historiques vus sous l'angle des opprimés, soit dans une peinture « d'évènements » comme ce fut le cas pour les brigades populaires sous l'Unité Populaire. Comme le souligne le document :

> Il n'y a pas de doute que la peinture murale est la peinture sociale par excellence, car effectivement elle est au service de l'ornementation de lieux publics. Le peuple a plus de possibilités de se familiariser avec la peinture faite sur les édifices publics que la peinture de musées ou de salles particulières puisqu'on leur confère un sentiment plus élitiste, comparés à un hôpital, un stade, une gare ou un temple. La peinture murale en plus de donner au peuple les aspects esthétiques, parvient à donner au peuple les représentations de ses luttes, son histoire, ses frustrations et conquêtes. En ce sens il n'y a pas de doute que le Mexique reste le grand modèle dans le monde[542]

Ce document de 1986 voulait faire connaître aux citoyens les travaux précédents sur ce sujet, avec une courte biographie de Gregorio de la Fuente et de José Balmes. Si pour le premier il s'agissait de repositionner l'artiste dans une sphère qui ne le coupe plus du monde[543], José Balmes considérait la peinture murale à ce moment là comme un moyen d'affronter l'exil et de perpétuer ce qui avait été célébré comme forme légitimement artistique sous l'Unité

[542] *Ven..seremos*, N°6 octobre 1986, p. 4
[543] « D'aucune manière on peut dire que l'artiste est un individu qui doit occuper une place extraordinairement différente […] la peinture murale a un sens qui se répand, qui reste, qui est visible, qui interpelle l'attention des gens pour être vu». *Ibid*. p.9-10.

Populaire[544]. Enfin un dernier chapitre revient cette fois sur la peinture murale comme peinture collective en opposition à l'individualisme que promeut la culture officielle.

Source : *Ven..seremos*, N°6 octobre 1986, p. 19

Un an plus tôt, Ernesto Saúl, faisait un bilan de ces douze années de politique culturelle qui s'apparentait davantage selon lui à une « politique culturelle de guerre »[545] puisque l'Etat a désintegré les organisations politiques et syndicales qui jouaient le rôle d'intermédiaires. Face à une repression instituée et après avoir étouffé tous les espaces d'échanges, de discussion et d'opinion, ce gouvernement souhaitait réduire l'individu et sa conscience au secteur familial et privé du foyer. Il rappellait que la repression militaire avait tout de même conduit à l'effacement de plusieurs peintures murales officielles dont celles de Julio Escaméz, l'oeuvre de Siqueiros de la municipalité de Chillán[546], ainsi que les grandes toiles peintes par Matta au Musée des Beaux-Arts et sa fresque réalisé à la piscine de la Granja auprès des membres de la BRP.

## Une incorporation progressive dans l'histoire de l'art national

En 1981, L'ouvrage de Gaspar Galaz et Milán Ivelic, intitulé *La Pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*[547], ne mentionnait que la peinture murale officielle. Il s'agissait du premier ouvrage conséquent qui faisait suite à la première historiographie moderne de

[544] Il réalisa ainsi sa première peinture murale au Havre en 1974, puis en 1975 à Avignon, Grenoble, Rotterdam, Brême, à Athènes, puis à Kassel en 1977.
[545] SAÚL Ernesto, « proceso de 12 años de política cultural », *Cauce,* du 10 au 16 septembre 1985, N°39, an 2, p. 42-43.
[546] Réalisé entre 1971 et 1972 dans la Municipalité de Chillán. Cette œuvre au titre de « *Principio y fin* » (début et fin) fut inaugurée par Salvador Allende le 24 juin 1972.
[547] GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Santiago : Universidad Católica de Valparaíso, 1981. Tiré à 5 000 exemplaires. Cet ouvrage est le fruit d'un travail de recherche mené par l'Université Catholique de Valparaíso.

l'histoire de l'art au Chili écrite il y avait plus de trente ans de cela par Antonio Romera[548]. L'ouvrage des deux critiques, après avoir brossé une rapide biographie de Laureano Guevara, ne mentionnait à cette époque que les peintures murales de Gregorio de la Fuente à la gare de Concepción en 1941 et celles de Julio Escámez de la municipalité de Chillán[549]. Mais comme on peut s'en rendre compte, ce chapitre de livre s'appuyait en grande partie sur le livre d'Ernesto Saúl sur *La peinture sociale au Chili* (Pintura social en Chile) publié en 1972[550].

Toutefois le nouvel ouvrage de 1988 qui faisait suite à ce premier opuscule écrit par les mêmes auteurs, évoquait cette fois-ci l'expérience des brigades muralistes. Les auteurs montraient en quoi par ces expériences singulières « l'artiste était en train de modifier de manière radicale son attitude face à l'art et la fonction que celui-ci devait avoir dans la société. La nouvelle situation qu'offrit le contexte historique a fait que l'artiste se resitua face à lui même et reposa, en conséquence, le sens et la finalité de l'art. L'analyse critique qui le conduit à cette révision, lui a démontré qu'il ne pouvait continuer à utiliser, uniquement, un langage confiné aux limites que la tradition avait figé[551] ».

Suite au plébiscite de 1989 marquant la fin définitive de la dictature, de nouveaux types de documents voient le jour et ont permis à cette pratique de s'officialiser de nouveau. Une fois de plus, Ernesto Saúl se fit le porte-parole de cette pratique : en 1991, le département du Plans et Programmes Culturels du Ministère de l'Education publie un ouvrage tiré à 3000 exemplaire, dans lequel le critique se propose de revenir sur les vingt dernières années de la production artistique visuelle[552]. Il consacre un chapitre au « Muralismo callejero[553] » (muralisme de rue) dans lequel l'auteur définit deux moments importants : le premier qui concerne les groupes brigadistes sous l'Unité Populaire, et un second, plus récent, à partir de 1978 qui se caractérise « d'abord dans des scénographies destinées à inscrire des actes publics, et ensuite à partir de 1979, en collaboration avec le milieu syndical[554] », et notamment du Groupe Culturel Universitaire (Agrupación Cultural Universitaria) et du Groupe des Jeunes Plasticiens (Agrupación de Plásticos Jóvenes). Mais ce n'est qu'en 1995 qu'apparait un premier recueil conséquent sur les peintures murales comportant de

[548] ROMERA Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago : ed. Pacífico, 1951
[549] GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981, op. cit.,* p. 260-264
[550] SAÚL Ernesto, *Pintura social en Chile,* collection « Nosotros los chilenos », Santiago : Quimantú, 1972
[551] GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1988, p. 91. Ouvrage tiré à 1 500 exemplaires.
[552] SAÚL Ernesto, *Artes Visuales : 20 años 1970-1990*, Santiago : ed. Ministerio de Educación, 1991
[553] *Ibid*. p. 114-117
[554] *Ibid.*

photographies de la seconde moitié des années 1980, prises par l'auteure Ebe Bellange[555], artiste plasticienne. Cette dernière faisait partie des brigades muralistes de l'Association des Peintres et Sculpteurs du Chili (Associación de Pintores y Esculturas de Chile-APECH). Dans cet ouvrage, elle recense les groupes brigadistes qui se sont formés dans les quartiers populaires : par exemple, la Brigade America latina de la Villa Portales, les brigades muralistes populaires de la Victoria qui commencèrent à se former en 1984. Les membres de l'APECH se regroupaient à l'Université Métropolitaine des Sciences de l'Education, l'Université de Santiago du Chili et la Faculté d'Ingénierie de l'Université du Chili. L'auteur retrace son expérience en tant que membre de ce groupe et livre de nouveaux éléments : en avril 1989, les muralistes se réunirent dans une grande organisation la Coordination Métropolitaine des Ateliers et Brigades Muralistes (Coordinadora Metropolitana de Talleres y Brigadas Muralistas) qui réalisa jusqu'en 1992, des projets de peintures murales. Plusieurs murs furent peints durant la campagne électorale de 1989 pour le futur gouvernement de la concertation de Patricio Aylwin.

[555] BELLANGE Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago : éd. USACH, 2012 [1ère édition en 1995 par LOM] ; Réédition augmentée d'archives photographiques

# Conclusion de partie

Premièrement, il convient de souligner que les peintures murales de rue s'inspirent de différentes traditions : conçues comme messages de propagande au moment des campagnes présidentielles, les brigades se concentrent dans un premier temps sur les consignes des partis politiques et l'aspect visuel des lettres dans un souci d'efficacité. Souhaitant « mettre en image » les slogans, certains artistes leur ont conféré une nouvelle dimension, se rapprochant en ce sens du travail des affichistes par l'usage d'un langage très symbolique et clair, puisant dans des icônes populaires comme le poing, la colombe, le drapeau national, le marteau et la faucille, etc. L'influence mexicaine se fit sentir à plusieurs niveaux, notamment en proposant une réécriture critique de l'histoire s'émancipant ainsi de la vision eurocentriste et occidentale dominante. La nouvelle génération d'artiste formée à l'Ecole Expérimentale d'Education Artistique s'était inspirée de la plastique de Rivera et de Siqueiros, aussi bien au niveau des compositions dynamiques qu'au niveau du travail autour des expressions du visage et des corps. Le succès rencontré par le muralisme mexicain a également été décisif pour réfléchir à ce que pourrait être la propre voie du Chili dans la quête de nouvelles expérimentations. En effet, les membres des brigades d'action ainsi que la communauté d'artistes issus de formations académiques partageaient une même inquiétude : il était devenu urgent de savoir se représenter et comment se représenter pour enfin parvenir à s'émanciper des canons et des modèles artistiques occidentaux importés depuis le siècle dernier.

Le travail artistique qui s'amorce au moment de la campagne électorale de 1970 a connu un nouveau souffle une fois l'Unité Populaire au pouvoir. Comme nous avons pu le voir avec la grande fresque sur les rives du fleuve Mapocho, les muralistes ont cherché à mettre en scène les opprimés du colonialisme et du capitalisme global tels que les populations indigènes, les femmes, les ouvriers et les paysans, les mineurs. Il fallait ainsi développer une peinture figurative, expressive, avec une dimension pédagogique forte, en mettant pour la première fois en scène le peuple en tant que protagoniste de l'histoire. D'autre part on pourrait évoquer l'originalité de ce mouvement, notamment au niveau du travail conjoint entre le journal *El Siglo* et les productions des brigadistes sur le terrain. Le quotidien qui servait au départ à diffuser les peintures murales réalisées dans les quartiers populaires a par la suite servi à propager des modèles pour que les brigades puissent les exécuter en grand format sur les murs

de la ville. Ainsi le travail exclusif d'écriture s'est trouvé complètement transformé et a laissé place à une peinture dynamique, donnant naissance à de nouvelles formes qui ont durablement marqué le paysage visuelle de la capitale. Par ailleurs, le style de la Brigade Ramona Parra avait fortement influencé le travail des collectifs d'artistes exilés qui souhaitaient réaliser de nouvelles peintures murales hors du pays en signe de solidarité au moment de la dictature.

De ce fait ces nouveaux objets avaient une teneur revendicative forte en offrant une nouvelle approche possible de la création artistique puisque les artistes de profession étaient invités à repenser leur mission dans un environnement social et culturel qu'ils ne pouvaient plus ignorer. En ce sens, on ne peut bien comprendre l'impact des peintures murales urbaines selon un schéma binaire qui les mettrait en opposition avec un art institutionnel ou académique puisque les acteurs ayant participé à leur promotion faisaient partie de réseaux professionnels et institutionnels. Ce n'est qu'après le Coup d'Etat du Général Pinochet qu'elles furent mises en opposition avec un art conventionnel : comme nous l'avons vu en détail, le gouvernement militaire s'était attelé à enlever toute teneur artistique à cette pratique en renversant le système de valeurs instauré par l'Unité Populaire. La Junte prit soin de réassocier cette pratique à une pratique de propagande, désormais criminalisée, puisqu'elle ne répondait pas aux canons d'un art académique « traditionnel » qui avait prévalu jusque-là depuis la fondation de l'Académie de Peinture en 1849. Le régime de terreur conduit à la censure et à l'autocensure pendant une décennie. Enfin la moralisation de l'activité artistique couplée à une conception marchande des œuvres artistiques en tant que biens de consommation vint mettre un terme au processus de légitimation entamé sous le gouvernement précédent.

Mais l'invisibilisation de ces objets plastiques sous la dictature ne veut pas dire absence d'images : les photographies destinées à la communauté internationale faisaient l'objet de montages soigneusement orchestrés par la Junte militaire afin de décrédibiliser le travail entrepris par ces collectifs. Cette disqualification systématique avait déjà commencé plus tôt dans la presse à grand tirage. Si cette nouvelle pratique ne parvenait plus à acquérir une reconnaissance artistique, elle était constamment ramenée à ses racines politiques. En somme, la guerre de définition s'est faite *dans* les médias et *avec* les médias qui ont configuré les formes de documentation et les traces à donner ou à refuser à ces objets. On a pu voir sous Allende les premières peintures sous forme d' « événements historiques » qui cherchaient à marquer durablement l'historiographie de cette pratique avec l'intervention de Roberto Matta,

la réalisation du grand mural de fleuve Mapocho, ou encore l'exposition au Musée d'Art Contemporain : entre 1970 et 1973, les formats et les traces écrites se diversifient allant du portrait d'artiste en autodidacte, à une réflexion conceptuelle menée par José Balmes, Carlos Maldonado et Miguel Rojas-Mix, jusqu'à la rédaction en 1972 d'une première historiographie rédigée par Ernesto Saúl sur cette pratique qu'on rattachait volontiers à une peinture sociale. En effet, on peut constater un rythme de production très régulier durant les trois années du gouvernement socialiste où transparaissait le désir de marquer durablement l'histoire et l'histoire de l'art national. Nous avons voulu donner de l'importance à ces « passeurs » tels que José Balmes, Guillermo Nuñez, Roberto Matta, Ernesto Saúl, Carlos Maldonado, Nelly Richard auprès des artistes muralistes comme Mono González, Pedro Madera, Danilo Bahamondes car sans eux, ce phénomène n'aurait pas connu cette ampleur à l'échelle nationale mais aussi à l'international.

Mais le Coup d'Etat fit basculer cette pratique vers une « sous-culture » qui a perdu tous ses appuis. Le mouvement critique qui commence à émerger au début des années 1980 interroge l'efficacité de cette pratique : que peut –on attendre d'une production artistique aujourd'hui, qui ne soit ni un art de l'exil, ni un art pour l'art, ignorant de la situation sociale et politique actuelle ? Les acteurs qui vont alors se mobiliser comme le sociologue José Joaquin Brunner ou l'avant-garde critique autour de Nelly Richard ont mis en doute la capacité révolutionnaire de cette pratique et les limites « d'un art pour tous ». Même si certains groupes se forment au moment des contestations pour investir de nouveau l'espace public et dénoncer les horreurs commises par le régime militaire, le Coup d'Etat avait quoi qu'il en soit marqué la fin d'une étape. On recense alors les peintures murales qui ont pu être recouvertes pour en conserver tout au mieux la trace écrite de leur présence. Divers documents sont produits au Chili comme à l'étranger sur les peintures murales mais tous n'ont pas le même statut : certains sont davantage centrés sur les antécédents de la peinture murale au Chili (voir « l'art brigadiste » d'Osvaldo Aguiló, la revue *Ven seremos*), alors que les documents produits à l'extérieur sous forme de témoignages, sont plutôt cantonnés au registre de la dénonciation tout en donnant à connaître cette expérience émancipatrice unique (José Balmes, Guillermo Nuñez, Miguel Rojas-Mix). On assiste également à différents usages de la photographie : liée au début à la possibilité de donner de l'ampleur à ce phénomène en donnant à voir et à connaître massivement les fresques murales, la photographie permet de garder des traces à partir de la seconde moitié des années 1980, et devenait parfois un élément de la pratique des peintres

muralistes comme nous allons le voir dans la prochaine partie[556]. Ainsi de nouvelles peintures murales voient le jour au moment d'une critique massive du régime militaire. Désormais l'appropriation des murs devient une forme de désobéissance civile mais aussi un moyen de dénoncer les crimes commis par la Junte.

Ainsi les peintures murales ne sont pas simplement peintes : elles se formulent, se conceptualisent, laissent des traces, s'invisibilisent, disparaissent et réapparaissent, se récupèrent ou se racontent. Ce ne sont pas non plus des productions qui seraient exclusivement produites par une catégorie sociale déterminée : elles se distinguent simplement d'un autre système de production plus commun et banalisé, tout en fédérant une série de valeurs et de sens (authenticité, accessibilité, participation, travail collectif, représentativité) en opposition à un autre système de valeur institué par les formations artistiques professionnelles (talent, génie, originalité, cherté, rareté, prestige, reconnaissance, notoriété, tradition). C'est pourquoi sous l'Unité Populaire, encourager le développement des peintures murales de rue, c'était également favoriser de nouvelles relations sociales. Ce n'est qu'au début des premières contestations qu'apparaissent des formes d'organisations spontanées au niveau des quartiers populaires mais aussi au sein des universités, plus indépendantes des partis politiques et « critiques » vis-à-vis du travail de la Brigade Ramona Parra par exemple. Dans la partie qui suit, nous avons montré plus en profondeur ce que font ces acteurs quand ils peignent, et sur quoi reposaient ces organisations.

[556] Lors d'un entretien avec Antonia Garcia Castro, ancienne membre de la Brigade Chacón, cette dernière nous signale que Danilo Bahamondes qui avait été l'initiateur de cette nouvelle brigade en 1989, prenait soin après chaque nouveau *papelógrafo*, de prendre une photo afin de garder une trace. Pour plus de détail sur cette brigade, voir GARCIA CASTRO Antonia, « Les murs comme support du politique : la brigade Chacón au Chili (1989-1997) », *Cultures & Conflits*, N°57, 2005, p. 259-275. D'autre part, Guillermo Muñoz, membre de la brigade la Garrapata formée au milieu des années 1980, enregistre avec son appareil toutes les peintures réalisées par son collectif mais aussi celles réalisées par d'autres collectifs.

# TROISIEME PARTIE

## LES COLLECTIFS MURALISTES EN ACTION

*« La vision nouvelle ne surgit pas du néant, elle se constitue lorsqu'un individu voit – en termes de possibilités, c'est-à-dire d'imagination – les réalités anciennes sous des rapports nouveaux, qui servent une fin nouvelle et que cette fin nouvelle contribue à crée*[557] *»*

John Dewey

## Introduction

Aujourd'hui, l'art des brigades muralistes a bel et bien acquis une place au sein de l'histoire de l'art national. Cependant tout le travail des muralistes fut construit et analysé sous le prisme des brigades les plus structurées, présentes sur la durée, et avec un style bien particulier : de là émerge le travail de l'iconique Brigade Ramona Parra (BRP). Or, ce mode d'attention néglige les expériences modestes. Par ailleurs, on peut se rendre compte que tous les muralistes ne partageaient ni les mêmes références, ni les mêmes intentions suivant le milieu dans lequel ils évoluaient, leur degré d'implication et les objectifs qu'ils se donnaient et/ou qu'ils partageaient avec d'autres communautés d'individus. Comment rendre compte de ces multiples expériences et des transformations engendrées par ces collectifs sans tomber dans l'écueil d'une histoire de l'art iconique ?

La crise de la représentativité insufflée par les études postcoloniales nous encourage dorénavant à laisser la place aux sans-voix et à maintenir une approche critique sur la manière dont se sont construites les analyses qui n'ont pas ou trop peu tenu compte de l'impact de cette pratique au sein de différents quartiers. Les habitants de *poblaciones* sont le plus souvent considérés comme des agents se situant dans une attitude plus ou moins admirative ou partisane, suivant les jugements de goût de chacun. Nous voulons également défaire ce que les discours, la littérature ou les archives ont présenté le plus souvent comme un phénomène continu : car au fur et à mesure des entretiens que nous avons mené auprès d'anciens muralistes, nous ne trouvions pas de témoignage à propos de ce qui avait été entrepris sous le régime d'Allende (1970-1973). De nouvelles questions ont surgi dans ce travail de terrain : pourquoi les peintures murales n'apparaissent dans la conscience collective des quartiers populaires qu'à partir du milieu des années 1980 ? Comment les habitants et les muralistes concevaient-ils alors ces objets et quels rapports entretenaient-ils avec eux ?

[557] DEWEY John, *L'Art comme expérience*, présentation de l'édition française par Richard Shusterman, traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris : ed. Folio Gallimard, 2014, [1ere édition en 1934] p. 154

En outre, le qualificatif de « populaire » n'a jamais été interrogé dans la mesure où il renvoyait aux auteurs de ces œuvres comme au public qui les recevait. Ce *statu quo* maintient ces acteurs dans une catégorie homogène d'individus figés dans certaines pratiques et manières de s'exprimer[558], mais surtout empêche de voir que la réalisation des peintures murales relève de logique très diverses et répond à des fonctions de récréativité, de réinterprétation d'images, de convivialité, de témoignages, d'hommage à des disparus ou bien de dénonciation. N'ayant parfois aucune teneur artistique avouée, ces peintures participent à un processus d'identification des habitants vis-à-vis de leur quartier et peuvent entrer dans une forme d'artification après coup. C'est pourquoi on ne peut se satisfaire uniquement d'une approche iconographique ; il nous semble tout aussi important de privilégier une analyse situationnelle en tenant compte du contexte de formation de ces collectifs, de la manière dont ils élaboraient le contenu de leurs compositions et des répercussions qu'ils souhaitaient avoir sur les évènements de l'histoire.

Comme nous l'avons vu précédemment, l'Unité Populaire a donné une première impulsion à cette pratique et lui a permis de sortir de son cadre strictement politique et propagandistique. Suite au Coup d'Etat du 11 septembre 1973, la Junte militaire décida de mener une politique de diabolisation sans précédent en recouvrant les peintures murales et en disloquant les réseaux de solidarité entre les partis politiques de gauche, les universitaires et les acteurs culturels. Dans un climat de contestation généralisée au début des années 1980, les nouveaux muralistes – cette fois-ci plus nombreux- ont su s'adapter aux contraintes posées par la dictature militaire : couvre-feu, interdiction de rassemblement, militarisation de l'espace public, etc. Mais les motivations de chacun furent extrêmement variées, leur insertion à des groupes plus ou moins durable, et le passage d'un groupe à un autre assez fréquent. Sur quoi et comment fonctionnait alors la cohérence et la durabilité de ces groupes et comment concevaient-ils leurs interventions ? Quelle(s) stratégie(s) visuelle(s) mettaient-ils en place ? Comment choisissaient-ils les lieux d'exécution en fonction du public visé ? Comment

[558] On pourrait citer le travail de WACQUANT Loïc, *Parias Urbains. Ghetto, Banlieues, Etat,* Paris : La Découverte, 2006. Dans son étude comparative entre l'hyperghetto américain et la banlieue française d'après-guerre, l'auteur retrouve la même logique qui habite les discours dominants des politiciens lorsqu'il s'agit d'analyser les franges pauvres de population : « ils sont typiquement décrits, de haut et de loin, dans des tons sombres et monochromes » (p.5). L'auteur rappelle pourtant que « la marginalité urbaine n'est pas partout tissée de la même étoffe » (p.6). Ainsi prône –t-il une attention particulière à l'examen critique des catégories et des discours (y compris scientifiques) qui « sous couvert de la décrire, contribuent à façonner la marginalité en organisant sa perception collective et son traitement politique » (p.11). Dans sa leçon inaugurale prononcée au Collège de France en avril 1982, Pierre Bourdieu avait signalé que la société était moins composée d'une lutte de classe, que d'une lutte de classement et pour le classement : BOURDIEU Pierre, *Leçon sur la leçon*, Paris : Editions de Minuit, 2015.

concevaient-ils eux même leur pratique et quels sens donnaient-ils à cette activité? Quid des archives personnelles ?

Afin de mieux saisir les rapports qu'entretiennent les habitants des *poblaciones* avec leur quartier - et avec l'espace urbain de la capitale en général- nous avons voulu revenir brièvement sur l'évolution de ces territoires. En effet une première approche par l'urbanisation de la capitale chilienne nous permet de mieux comprendre la mobilisation des acteurs populaires autour de cette pratique avant tout revendicative (pour le droit au logement, le droit à la dignité) lorsqu'elle émane des populations les plus défavorisées. Franck Gaudichaud[559] nous invite à intégrer la dimension spatiale dans une réflexion sur les actions collectives et individuelles puisque l'espace n'est en rien *extérieur* aux acteurs à partir du moment où les habitants se construisent, s'identifient ou interagissent entre eux au sein de territorialités bien définies. Spécialiste des questions politiques de l'Amérique latine, Franck Gaudichaud a montré par exemple que l'identité de la gauche militante sous l'Unité Populaire doit se penser sous l'angle de la situation géographique des industries et des lieux d'habitation des ouvriers. Cette identité est à mettre en lien avec la répartition de ces zones qui forment ce qu'on a appelé « la ceinture rouge », c'est- à-dire la zone entourant le centre historique de la capitale. Tout comme le mentionne le géographe Luc Gwiazdzinski, habiter n'était pas une question de logement, mais un « mode de connaissance du monde, et un type de relations affectives loin d'une approche abstraite ou technocratique de l'espace[560] ».

C'est pourquoi la pratique muraliste doit être entendue non pas tant d'un point de vue « technique » (peindre un mur) mais en tant qu' « écritures exposées [561] » selon la terminologie de Béatrice Fraenkel, ce qui permet de souligner à quel point ces artefacts répondent à certains impératifs :

- la visibilité : les écritures exposées entrent en concurrence avec d'autres signes multiples : elles cherchent donc à capter l'intention.

[559] GAUDICHAUD Franck, « Ecologies d'un espace en révolution. Santiago du Chili, 1970-1973 » in COMBES Hélène, GARIBAY David, GOIRAND Camille (dir.) *Les lieux de la colère. Occuper l'espace pour contester, de Madrid à Sanaa,* Paris : ed. Karthala, 2016. L'auteur parle notamment de « lutte des espaces » (p. 137) et « d'actions par et pour le territoire » (p. 138)

[560] Cité par GWIAZDZINSKI Luc, « Nouvelles explorations urbaines. Entre protocoles géographiques et néo situationnisme. 2015 » In CARITOUX N.,WUNENBERGER J.P., *Nouvelles psychogéographies : Poétiques de l'exploration urbaine* , Paris : Editions Mimesis, 2016. [En ligne ] https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01249044. L'auteur s'identifie à ces géographes qui ont renouvelé l'approche de l'espace par une nouvelle scientificité plus à même d'intégrer comme objet d'étude les sensibilités, le vécu quotidien les perceptions et les imaginaires liés aux territoires urbains.

[561] FRAENKEL Béatrice, *Les écrits de septembre. New York 2001*, Paris : ed. Textuel, 2002.

- la lisibilité : pour être lues, elles doivent répondre à des normes graphiques et textuelles et se façonnent autour d'un art de la formule, dans cet ensemble formé par d'autres écrits, qui s'opposent, se renforcent, se répondent ou se nuisent.
- la publicité : l'espace commun de la ville devient un espace d'écriture et de lecture.

Le terme « d'écriture exposée » permet de rendre compte du régime particulier des peintures murales sous la dictature car cela supposait d'évaluer les risques encourus par les muralistes : exposer c'était *s'exposer* à la sanction. C'est pourquoi ce mouvement s'éteignit pendant plusieurs années et ne réapparut qu'au moment où les contestations sont devenues plus massives et organisées. La prise en compte de l'environnement social, politique et géographique est donc décisive.

Par conséquent nous proposons de concevoir l'action de ces collectifs non pas sous l'angle des fins et des moyens, mais en tenant compte des obstacles avec lesquels devaient négocier les individus. Ceci nous permet de dégager deux séquences distinctes :

- **l'inscription/émergence** qui dépend de conditions intrinsèques : matériels, ressources humaines, organisation entre les individus impliqués
- l'**inscription/perpétuation** qui dépend davantage de la visibilité et de la perception par différentes communauté d'acteurs.

Réaliser une peinture murale requiert la conjonction d'une série de prérequis : le choix d'un lieu, des ressources humaines et matérielles, pouvoir s'accorder sur un sujet et coordonner au préalable l'intervention pour une exécution qui soit la plus rapide possible. Mais pour que cette pratique se développe comme telle, cela suppose d'autres conditions : les ressources humaines et matérielles évoquées précédemment mais aussi la capacité de faire sens pour une communauté d'individus, la transmission d'un savoir-faire, une légitimité acquise, et une structure organisatrice et fédératrice pour de nouvelles peintures murales à venir. La perception devient ainsi un point fondamental pour qu'une véritable *praxis* se mette en place[562]. L'Etat peut intervenir de manière positive (valorisation, préservation, appui financier, politique d'archivage, de diffusion, etc.) ou bien négativement (destruction, stigmatisation, lois liberticides, etc..). Le tableau ci-dessous, nous permet simplement de montrer comment se construit socialement la valeur attribuée à cette pratique tout en laissant

[562] BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : ed. De Minuit, 1979. Dans cet ouvrage, Pierre Bourdieu a démontré que tout regard est informé et que l'esthétique populaire fut le plus souvent définie par rapport aux esthétiques savantes. Ainsi le goût et l'évaluation des œuvres doivent s'entendre selon les pratiques culturelles d'une communauté.

une appréciation ouverte pour chacun. En effet les valeurs ne sont jamais fixes et définitives, et sont toujours attribuées par un groupe d'individus qui peut agir à son échelle sur l'appréciation et la visibilité à accorder ou non à cette pratique. C'est dans les obstacles rencontrés par les muralistes que se créent des nouvelles compétences, des configurations singulières, des réseaux plus ou moins durables et étendus, et de nouvelles stratégies d'action : la pratique muraliste dépend en définitive d'une série d'acteurs capables d'intervenir à différentes échelles et ne peut se résumer au simple geste des exécutants.

| Echelle | Perception négative | Perception neutre | Perception positive |
|---|---|---|---|
| Individuelle | Dédain | Désinteressé | Interessé à participer |
| Communautaire | Risque d'être effacé ou abimé | Soumis au temps | Valorisé |
| Gouvernementale | Risque d'application de la loi : effacement et risque d'emprisonnement | Relative tolérance | Politique de valorisation, d'archivage, de diffusion |
| Réaction probable | **Risque fort de disparition** | **Soumis à la dégradation naturelle** | **Mise en place de financements, propositions d'offres** |

C'est donc au niveau des collaborations entre différents cercles que peut se mesurer l'importance accordée à cette pratique. Ainsi nous avons accordé une attention particulière aux manières de percevoir et de sentir des individus[563] en tenant compte au maximum de l'environnement économique, social et culturel de chacun. C'est donc les raisonnements pratiques des acteurs que nous avons voulu mettre en lumière à travers l'usage des archives orales que nous avons constitué. Au travers d'entretiens semi-directifs, nous avons interrogé d'anciens muralistes en leur soumettant des questions que nous avons préalablement élaborées **(annexe 21)**. Ces entretiens visaient à répondre aux questions suivantes :

- Comment ont-ils intégré les organisations muralistes ?
- Comment concevaient-ils leur activité ?
- Comment choisissaient-ils le contenu de leur oeuvres, les techniques, les lieux d'exécution ?
- Pourquoi ont-ils continué ou cessé cette activité ?

[563] TALON-HUGON Carole, « La dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique »,*Philosophique,* N°2, 1999, mis en ligne le 6 avril 2012. URL : http://philosophique.revues.org/238. L'auteur démontre comment l'attitude esthétique ne peut se réduire à sa conception cognitive ou rationnelle puisqu'elle engage aussi l'émotivité

- Quelles représentations avaient-ils de l'espace urbain ?
- Quelle distinction faisaient-ils entre les *rayados* et les peintures murales ?
- Quel rôle ont joué les organisations et les réseaux sous-jacents dans le développement de leur pratique ?

Nous n'avons pas pu retranscrire mot à mot le contenu de tous les entretiens mais nous avons élaboré des fiches signalétiques **(annexe 22)** pour chaque personne interrogée afin de synthétiser les éléments importants. Nous avons pu au total interroger sept anciens muralistes[564]. Dans ces fiches nous précisons les grandes lignes du contexte, le lieu et le type d'entretien, et la relation que nous avions avec les enquêtés ainsi qu'une synthèse de nos échanges. Il s'agissait la plupart du temps d'entretiens semi-directifs mais parfois aussi de parcours commentés. D'autre part, nous avons également mené des entretiens informels, non enregistrés, souvent avec les amis ou les membres de la famille de l'enquêté lors de repas familiaux.

L'appréciation artistique contemplative et désintéressée ne peut donc être la seule appréciation possible comme le souligne Jean-Marie Schaeffer[565]. Ce dernier soutient que la dimension esthétique attribuée à des œuvres ne consiste pas en des propriétés objectales mais découle fondamentalement d'une activité de discernement qui correspond à une relation au monde, un type d'attitude mentale. L'auteur renoue avec l'idée que l'attention esthétique est une composante de l'humain, et de ce fait ne s'exerce pas uniquement dans le cadre d'une activité artistique conçue comme telle. C'est pourquoi « le fait que l'intention principale d'une œuvre ne soit pas esthétique ne signifie cependant pas que toute préoccupation esthétique soit nécessairement absente de sa création[566] ». En tant que jugement de valeurs, il rappelle que le jugement esthétique est subjectif puisqu'il se base sur un état affectif causé par une activité cognitive, et dont l'état affectif dépend en grande partie d'expériences vécues :

> L'expression « expérience esthétique » mobilise chez chacun d'entre nous des représentations très sélectives et donc très diverses. Cette diversité dépend d'innombrables raisons parmi lesquelles, dans le désordre, notre histoire personnelle, notre niveau de scolarisation, la culture à laquelle nous appartenons, le moment de la journée où on nous pose la question,

[564] Genaro CUADROS IBÁÑEZ, Mijal FLIMAN, Antonio KADIMA, Juan LAGOS SEPÚLVEDA, José Pepe MOLINA PARADA, Mauricio MUÑOZ et Alejandro Luis VALENZUELA ALEGRIA.
[565] SCHAEFFER Jean-Marie, « Objets esthétiques? », *L'Homme*, N°170, 2ème février 2004, pp. 25-45 [en ligne] http://lhomme.revues.org/24782. Ainsi l'auteur montre les limites du cadre muséal à vouloir recontextualiser les objets artistiques : « même une muséification à visées documentaires ne peut réaliser qu'une recontextualisation *in abstentia* : elle ne saurait rendre les objets d'art à leurs contextes natifs ni a fortiori les refonctionnaliser ».
[566] voir SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*. Paris : Gallimard, 1996, p 43.

> notre classe d'âge, nos autres occupations ou soucis, notre milieu social et ainsi de suite à l'infini[567]

En ce sens, toutes les valeurs sont relatives à des attitudes, mais pour autant cela ne signifie pas qu'elles sont toutes strictement individuelles : on pourrait parler d'expériences intersubjectives. L'auteur rappelle ainsi que « la cognition humaine est constitutivement une cognition socialement distribuée et pour comprendre la relation esthétique au monde il faut donc l'étudier dans son "immersion sociale"[568] ». Dans le prolongement de la pensée de Genette[569], l'expérience concrète des acteurs est centrale. Toutefois, nous gardons à l'esprit que : « tout jugement esthétique est susceptible d'être aboli par une nouvelle conduite esthétique portant sur le même objet mais associée à un indice de satisfaction différent[570] ».

Nous partons donc du prédicat suivant : les peintures murales ne sont pas faites dans la rue, mais c'est plutôt l'espace urbain qui motive cette variété de créations et d'attitudes car il offre de nouvelles manières d'être au monde et d'interactions sociales[571]. Ce point de départ nous semble primordial pour comprendre les divers processus d'action mis en œuvre, et ne pas cantonner les peintures murales dans un espace seulement revendicatif et/ou politique. Puisque comme l'a montré Henri Lefebvre chaque ville génère des *manières de vivre particulières* en fonction de phénomènes urbains *propres* et suivant l'évolution de ses rapports sociaux. De ce fait il nous faut comprendre la constitution de l'urbain à partir des interactions, des territorialités qui se dessinent et non pas seulement sous le prisme d'une analyse morphologique :

> S'il y a production de la ville, et des rapports sociaux dans la ville, c'est une production et reproduction d'être humains par des êtres humains, plus qu'une production d'objets. La ville a une histoire ; elle est l'œuvre d'une histoire, c'est-à-dire de gens et de groupes bien déterminés qui accomplissent cette œuvre dans des conditions historiques. Les conditions qui simultanément permettent et limitent les possibilités, ne suffisent jamais à expliquer ce qui naquit d'elles, en elles, par elles […] en prenant le terme « production » dans un sens large (production d'œuvres et production de

[567] SCHAEFFER Jean-Marie, « La conduite esthétique comme fait anthropologique », in MICHAUD Yves (dir.), *Qu'est-ce que la culture ? Université de tous les savoirs*, vol. 6, Paris : Odile Jacob, 2001, p. 782.
[568] *Ibid*, p. 93
[569] « Ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, c'est la relation qui rend l'objet esthétique » in GENETTE Gérard, *L'oeuvre de l'art II, La relation esthétique*, Paris : Seuil, 1997, p.18
[570]SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris : Mimésis, 2016, p.71
[571] Voir AGIER Michel, *Anthropologie de la ville*, Paris : PUF, Paris, 2015. L'auteur y défend une anthropologie de la ville comme nouveau champ d'investigation pour comprendre « l'exploration et la compréhension de ce qui « fait ville » sur le plan des relations sociales, de la symbolique des espaces, et de leur édification matérielle. Aucune définition n'est satisfaisante, et la ville est le processus de sa construction et déconstruction permanente » (p.9)

> rapports sociaux), il y eut dans l'histoire production de villes comme il y eut production de connaissances, de culture, d'œuvres d'art et de civilisation, comme il y eut bien entendu production de biens matériels et d'objets pratico-sensibles. […] Il y a donc lieu et raison de distinguer la morphologie matérielle et la morphologie sociale Peut-être devrions-nous ici introduire une distinction entre la ville, réalité présente, immédiate, donnée, pratico-sensible, architecturale, et d'autre part l'urbain, réalité sociale composée de rapports à concevoir, à construire ou reconstruire par la pensée[572]

Nous prenons ici comme présupposée que l'espace urbain est tout autant une représentation mentale, un espace en lui-même producteur d'idées, façonné par des communautés d'individus, mais qui aussi les façonnent en retour : territoires en constante transformation, ils demeurent toujours en tension entre l'horizon des prédécesseurs, réalité présente et réalité à venir[573]. Ainsi, les individus ne se construisent pas socialement *dans* l'espace mais *par* l'espace. Cette approche nous permet de mieux comprendre comment de nouveaux acteurs ont repensé la pratique muraliste sous la dictature et ont abordé de nouvelles thématiques en lien avec l'actualité du pays ou bien en références à des histoires personnelles, souvent tragiques. Une nouvelle iconographie apparaît telle que les galeries de portraits mêlant artistes, héros révolutionnaires au côté de portait de disparus ou de personnes assassinées. Dans une démarche thérapeutique, d'autres peintures murales encourageaient les habitants à sortir du climat de terreur et à retrouver une parole et une liberté d'expression depuis trop longtemps confisquée.

Le premier chapitre aborde de manière synthétique l'urbanisation de la capitale et cherche à montrer comment les espaces *poblacionales* sont inscrits dans un mécanisme de contrôle des flux urbains, et découlent d'un abandon et d'une ingérence des gouvernements successifs. L'autogestion et le relais pris par les partis politiques de gauche dans la structuration de ces espaces nous permet de comprendre comment ces derniers ont acquis une certaine autorité dans ces nouveaux territoires, en fondant leurs actions sur des dynamiques de solidarité et de coopération indispensable pour que ces *pobladores* deviennent des acteurs politiques de premier ordre. On assiste avant même l'avènement du gouvernement socialiste à l'apparition

---

[572] LEFEBVRE Henri, *le droit à la ville*, Paris : ed. Anthropos Economica, 2009 [première édition en 1968], p. 44-47. Voir aussi du même auteur, *La production de l'espace*, ed. Anthropos, Paris, 1974. Henri Lefebvre ne donne pas une définition générale de la ville, mais tente plutôt de montrer les différentes couches qui la compose, les différentes approches à prendre en compte dans toute analyse critique : chaque ville est particulière, elle résulte *d'un* ensemble des différences entre les villes. Elle est aussi singulière par les diverses façon de vivre la ville, de l'habiter : voir LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, *op. cit*, p. 54-55

[573] voir MARTIN Jean-Yves Martin, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research* [Online] URL : http://articulo.revues.org/897 ; DOI : 10.4000/articulo.897

de peintures murales durant la campagne électorale de 1964 en soutien à Salvador Allende, mais aussi dans les *poblaciones* dans une démarche revendicative : le droit à un mode de vie décent.

Les artistes et les acteurs travaillant dans le milieu culturel de l'époque ont affiché leur parti pris politique comme nous l'avons vu précédemment et se sont engagés dans la réalisation d'œuvres murales d'abord comme instrument de propagande et par la suite pour célébrer le triomphe de l'Unité Populaire. Mais comment s'opère ce glissement entre une pratique d'intervention spontanée à la consolidation d'une praxis artistique ? Quels sont les œuvres phares et les sujets abordés ?

Le Coup d'Etat met fin aux premières expériences muralistes. Très vite les militaires recouvrent les peintures murales et disloquent les collectifs d'artistes. Au début des années 1980, de nouvelles associations voient le jour dans un contexte de crise globale : les collectifs se reforment mais les structures ne sont plus les mêmes et les individus souhaitent acquérir plus de liberté et d'autonomie par rapport à un dispositif brigadiste qui leur apparaissait tout aussi rigide que pyramidal. Les collectifs deviennent de plus en plus nombreux et affichent moins leur appartenance politique dans cette lutte commune pour récupérer un espace de liberté et de création. Par conséquent on assiste à de nouvelles formes visuelles, parfois moins figuratives qui sont tout aussi dans le registre de la dénonciation, de la commémoration ou de la provocation.

# Chapitre I : les classes populaires dans l'urbanisation de Santiago

Les classes populaires sont soumises à des stratégies de domination et de régulation opérées par les pouvoirs décisionnels et sont le plus souvent étudiées sous l'angle de la classe dominante qui opère par son statut et son pouvoir d'action un mécanisme de contrôle qui se retrouve dans la géographie urbaine. Manuel Castells[574] a montré qu'il n'existe pas de théorie de l'espace – et donc de marginalité – séparée de théories sociales plus générales, elles-mêmes intégrées dans les discours.

C'est pourquoi il nous semble important de revenir brièvement sur la manière dont furent circonscrites les classes populaires dans l'urbanisation de la capitale chilienne depuis la conquête espagnole : en tant que ville coloniale sous la domination de la couronne espagnole, celle-ci devait d'abord répondre à des prérogatives fonctionnelles. Son économie était ainsi pendant plusieurs siècles tournée vers l'extérieur. En même temps les dirigeants de la ville devaient également consolider les frontières intérieures. Une bourgeoisie marchande s'installe au centre de la capitale, cœur du pouvoir politique et administratif, et souhaite marquer symboliquement les limites de son territoire à travers des aménagements urbains qui ne firent que matérialiser les théories sociales et raciales très présentes au XIXème siècle. Comme le souligne l'historien Vicente Espinoza, Santiago fut aménagée depuis sa fondation sur un plan urbain volontairement et symboliquement ségrégé avec des secteurs clairement délimités.

Ces éléments sont importants à prendre en compte pour comprendre les revendications sociales qui conduisirent les classes oubliées à devenir des acteurs de premier plan entre les années 1960 et 1970.

[574] CASTELLS Manuel, *La question urbaine*, Paris : Maspero, 1972. Son approche sur l'urbain part de la question de départ suivante : « quel est le processus de production sociale des formes spatiales d'une société ? » (p.33)

## De l'héritage du système colonial à la volonté de modernisation

### *Une ville élaborée par et pour les élites européennes*

Santiago fut officiellement fondée en 1541 par Pedro de Valdivia (1497-1553), conquistador espagnol, sous l'empire de Charles Quint (1500-1558). Comme le mentionne l'historien chilien Sergio Villalobos, « fonder une ville signifiait incorporer un nouveau territoire à la Couronne de Castille en implantant ainsi la souveraineté du Roi[575] ». A l'image de nombreuses villes coloniales, la capitale chilienne fut structurée en damier **(annexe 23)** avec en son centre, entre les bras du fleuve Mapocho, le *Cabildo* : cette institution médiévale jouait le rôle de corps administratif colonial, représentant des élites locales. Entre le XVIème siècle et le XIXème siècle, les élites locales centralisées dans le cœur de la capitale parvinrent à consolider les frontières de la ville sans que ne change véritablement le paysage urbain, si ce n'est par des extensions reprenant la forme du plan en damier.

Après une Indépendance politique difficilement acquise, il convenait de faire de la capitale une vitrine attractive d'un pays moderne et civilisé afin d'attirer une population européenne à même de s'installer durablement dans ce pays. L'ouvrage rédigé en français de Benjamin Vicuña Mackenna, *Le Chili considéré sous le rapport de son agriculture et de l'émigration européenne*[576] (1855) était expressément destiné pour les européens comme le mentionne l'auteur en avant-propos. Cet ouvrage avait clairement pour but d'encourager l'immigration européenne : « Vous n'y trouverez pas de grands monuments, des arts ou de l'histoire ; c'est à vous de les former. Une grandiose nature vous offrira partout les plus superbes modèles […] Le climat du Chili est aussi le plus conforme à la nature des races européennes. […] les naturalistes ont observé que c'est sous le ciel du Chili que la race européenne s'est conservée pure et même améliorée, si tant s'en faut[577] ». Comme l'a commenté plus tard l'historien Jean-Pierre Blancpain, cet ouvrage était « assez européen pour ne pas dépayser mais d'un bel

[575] Cité par WEHNER VENEGAS Leslie Erhard, *Benjamín Vicuña Mackenna : génesis de la transformación de Santiago,* thèse de Licence en histoire soutenue en 2000 sous la tutelle de Claudio Rolle C, à l'Universidad Católica de Chile, Faculté d'histoire, géographie et science politique, Santiago, p. 30
[576] VICUÑA MACKENNA Benjamin, *Le Chili considéré sous le rapport de son agriculture et de l'émigration européenne,* Paris : imprimerie et librairie d'agriculture et d'horticulture, de Mme V. Bouchard-Huzard, 1855
[577] *ibid*, p. VI-IX

élan romantique pour séduire les imaginations[578] ». Il faut comprendre que l'immigration européenne servait aussi bien pour le développement du commerce intérieur, que pour achever le contrôle des frontières du pays qui n'étaient pas encore assurées du fait des révoltes des populations autochtones. Les Annales du Commerce Extérieur de 1855 le formule clairement :

> Le gouvernement chilien songe depuis longtemps aux moyens d'attirer des émigrants d'Europe vers la patrie méridionale du territoire de la république, dans le but de profiter des ressources de toute nature qu'offre cette région, ainsi que d'opposer une barrière aux incursions des Indiens qu'il n'a pu soumettre jusqu'à présent.[…] Un décret spécial du 29 septembre 1854 a institué une commission composée de personnes notables pour encourager la formation d'une société chargée d'introduire, dans le pays, des agriculteurs et des gens aptes au travail des mines. Un agent a déjà été désigné pour aller recruter des émigrants en Europe[579].

Depuis sa création en 1882, l'Agence Générale de la Colonisation du Chili en Europe a fonctionné jusqu'en 1897 et a dépensé énormément d'argent en frais de gestion et en transport gratuit pour les nouveaux venus. L'immigration en ces années-là était impulsée par l'aristocratie chilienne qui y voyait une nécessité économique favorable au bon développement du pays : « l'état chilien assigne une fois de plus à l'étranger un rôle pionnier, moteur et exemplaire ; la chimère reparait intact, de l'immigrant tuteur et instituteur du Chilien[580] » constate l'historien Jean-Pierre Blancpain.

L'occupation des terres se justifiait par le fait qu'il s'agissait de *terres de personne*, (tierras de nadie) car elles étaient habitées tout à la fois par les peuples autochtones, métisses, créoles et pauvres. Depuis 1568, les premiers colons espagnols avaient expulsé les indiens et yanaconas qui avaient leurs habitations entre la colline Santa Lucia (appelé Huélen) et le fleuve Mapocho. Les délogements fréquents et continus permettaient de donner une image de la ville

---

[578] BLANCPAIN Jean-Pierre, « Intelligentsia nationale et immigration européenne au Chili de l'Indépendance à 1914 », in Société d'histoire moderne (auteur) *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXVII, oct-déc. 1980, ed. Belin, Paris, 1980, pp. 565-600

[579] Texte retranscrit dans VICUÑA MACKENNA Benjamín, *Le Chili considéré sous le rapport de son agriculture et de l'émigration européenne*, *op. cit,* p. 142. L'auteur l'aurait lu dans le journal *Le moniteur Universel* du 2 février 1855

[580] BLANCPAIN Jean-Pierre, « Intelligentsia nationale et immigration européenne au Chili de l'Indépendance à 1914 », *op. cit*, p. 580.

où serait absente – ou du moins occultée – la vie populaire[581]. Ce n'est qu'au XIXème siècle, au moment de la diversification des activités agricoles minières et industrielles, que la main-d'œuvre se déplaça massivement vers les centres urbains ce qui modifia conséquemment la physionomie des villes du pays mais surtout de la capitale : entre 1810 et 1900, Santiago a vu sa surface habitable tripler ; entre 1813 et 1875, la population doubla passant de 60 000 habitants à 130 000 habitants.

## Transformation du tissu urbain et modernisation sous l'Intendance de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875)

Au XIXème siècle la société chilienne se divise clairement entre les individus visibles et les invisibles[582], assignés en des zones bien délimitées comme le souhaitait Benjamín Vicuña Mackenna[583] (1831-1886), Intendant de Santiago de 1872 à 1875. Ainsi le régime chilien est-il davantage une république des élites qui exerce un pouvoir oligarchique jusqu'à la fin du XIXème. L'aristocratie locale tournée vers l'Europe et habitée par l'idée de « rattraper le temps perdu sur le temps européen[584] », occupe seule le pouvoir décisionnel et administratif du pays. A l'opposé les « masses silencieuses » comme les appelle l'historien Jean-Pierre Blancpain et qui regroupent les populations premières, la classe prolétaires, les créoles, les indigents, les huesos, yanaconas n'ont aucune existence sur la scène politique et pas plus d'influence sur les décisions officielles.

Ce fossé très marqué entre des élites dirigeantes et propriétaires, et le reste de la population se retrouve dans le paysage urbain de la capitale suite aux grands travaux de réaménagements et d'embellissement de l'espace urbain engagés par Benjamín Vicuña Mackenna durant son poste d'Intendant de Santiago. Pour la restructuration de la ville coloniale, Benjamín Vicuña

[581] Mentionné par ESPINOZA Vicente, *Para una historia de los pobres de la cuidad*, Ed. Sur, 1988, p.19. Disponible en ligne sur le site memoriachilena.cl.

[582] « Les élus sont ceux de l'élite, *Gente visible*, élégant et raffinée, […] et connaissent mieux les clubs de l'Europe que leur circonscription ; aristocrates membres d'une Illustre Compagnie, ils sont réceptifs aux formes élevées de la culture du Vieux Monde et soucieux de l'intérêt général dès lors qu'il se confond avec la défense de leurs privilèges de classe » : in BLANCPAIN Jean-Pierre, « Intelligentsia nationale et immigration européenne au Chili de l'Indépendance à 1914 », *op. cit.* p. 570-571

[583] Ce dernier est à ce moment « très connu en Europe par ses nombreuses et intéressantes publications » affirme Edouard Sève, Consul Belge au moment de l'Exposition Universelle de 1875 : SEVE Edouard, *Le Chili tel qu'il est,* tome premier, imprimerie du Mercurio, Santiago, 1876, p. VII [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-67813.html

[584] *Ibid.,* p. 567

Mackenna s'était inspiré des modèles des villes européennes qu'il a pu visiter suite à ses voyages entre 1853 et 1855 puis entre 1870 et 1872. Il avait eu connaissance des plans d'Haussmann pour la ville de Paris et souhaitait moderniser le paysage urbain par le pavement des rues, l'extension des réseaux d'eau potable, l'éclairage public, la plantation d'arbres et de fleurs ornementales pour les places et avenues. Il transforma la colline Santa Lucia en un parc élégant pour la bourgeoisie locale et *Alameda de las Delicias* (comprendre « promenade des délices »), avenue principale, en véritable Champs-Elysées de la capitale par sa largeur et sa longueur[585]. Ernesto Ansart, ingénieur en chef, conçut en cette période une des premières cartes de la ville moderne de Santiago **(annexe 24).**

Recaredo Tornero découpe en 1874 la ville en trois parties en accord avec la hiérarchie sociale : il rappelle ainsi que la partie la plus peuplée est celle du sud, mais la plus importante est celle du centre qui constitue le cœur historique. La description qu'il donne de ces espaces laisse entrevoir à quel point l'aspect visuel était un point fondamental pour l'élite politique et culturelle qui habitait dans ce qu'elle appelait la partie civilisée : dans la partie centrale « se trouvent quasiment tous les édifices publics et la plupart des hôtels particuliers sont remarquables par leur richesse et leur beauté. Elle compte 60 rues, toutes parfaitement droites, et quelques-unes remarquables par la quantité de magnifiques édifices qui les embellissent […] et qui peuvent rivaliser en luxe et en élégance avec les plus beaux d'autres pays[586] ». Les nombreux édifices, datent pour la plupart du milieu du XIXème siècle, époque où l'on construisit une succession de nouveaux bâtiments publics comme privés « et dans lesquels on reproduit l'architecture de la Renaissance modifiée par les idées françaises. Ce n'est rien de plus qu'une imitation de ce qui se construit en France. Ici on étudie l'architecture classique italienne, et on la modifie avec des innovations plus ou moins osées, mais généralement de bon goût[587] ». A l'opposé « La section du sud et du Nord s'étend en de grands banlieues (arrabales) couvertes de nombreux ranchs (ranchos) situés sur des rues et des ruelles, des fois droites, des fois tortueuses. Sur celles-ci habite une population nombreuse, généralement très

[585] VICUÑA MACKENNA Benjamín, *La transformación de Santiago*, Santiago : ed. Librería del Mercurio, juillet 1872, p. 136

[586] SANTOS TORNERO Recaredo, *Chile ilustrado. Territorio de Chile de las capitales de provincia,i de los puertos principales*, Valparaíso : Ed. Librerias I Ajencias del Mercurio, 1872, p.7 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8381.html. L'auteur illustre son compte-rendu par la reproduction de façades architecturales intérieures ou extérieures appartenant à de riches demeures, ou bien à de bâtiments publics.

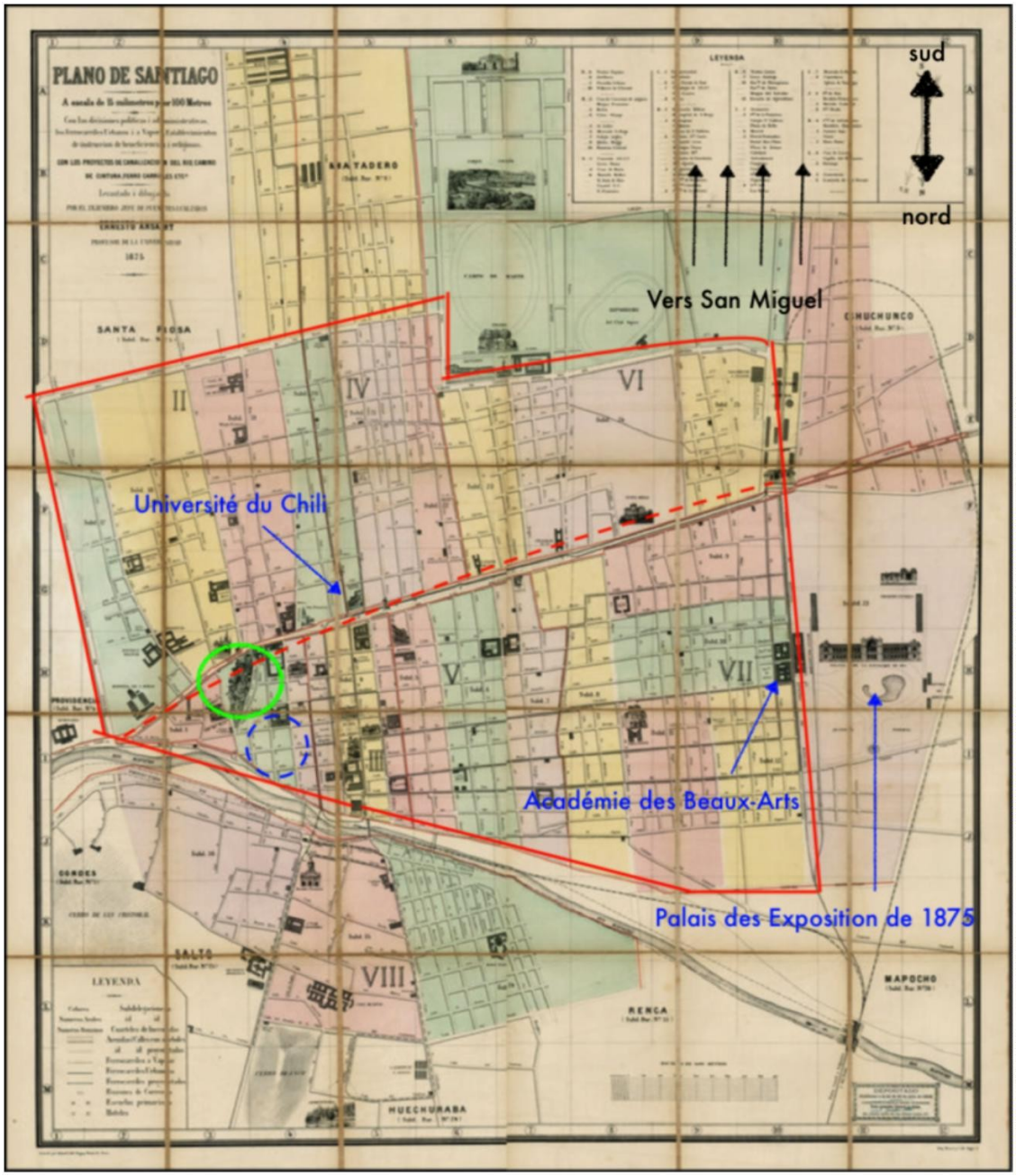
[587] *Ibid*., p. 8. Plus loin, l'auteur cite la demeure de D. Francisco Ignacio Ossa, située dans la rue Compañia qui est une imitation en miniature du palais de l'Alhambra réalisée par l'architecte chilien D. Manuel Aldunate.

pauvre[588]». Vicente Espinoza qui publia en 1988 son *Histoire des pauvres de la ville*[589] en réaction à l'absence des acteurs populaires dans l'historiographie traditionnelle, le résume ainsi :

> Santiago depuis sa fondation s'est constituée sur un plan urbain socialement ségrégé qui en 1900 s'était cristallisé en secteurs clairement délimités et différenciables : le centre, consolidé et embelli, principalement par son caractère commercial et administratif ; ensuite les quartiers résidentiels des communautés de moyens et hauts revenus : les quartiers de Yungay et Dieciocho avec pour limites respectives la Quinta Normal et le Campo de Marte. Dans les zones interstitielles on voyait le reste d'anciens quartiers populaires et du secteur médian qui progressivement vont occuper l'aire centrale. Tout l'intérieur se trouvait entouré et protégé par le « chemin de ceinture » (camino de cintura) qui délimitait la « ville propre »[590]

Le « Camino de Cintura » prend sa frontière au nord par le fleuve Mapocho, au sud, par l'avenue Matta et Blanco Encalada, à l'est par Vicuña Mackenna et à l'ouest par Matucana et divisait clairement la ville entre une zone centrale « présentable et distinguée » et des suburbains aussi « mal connus que misérables », en proie aux épidémies, au manque d'hygiène et à une mortalité infantile importante. La zone sud, de l'autre côté de l'Alameda, la plus peuplée de Santiago comptait des habitants de rang social inférieur : artisans, commerçants, et intermédiaires de la production agricole. Benjamin Vicuña Mackenna la définit comme « une ville complètement barbare, greffée sur la capitale cultivée du Chili et qui a presque la même surface de ce que l'on peut en dire de la forme propre de Santiago, la ville illustre, opulente, chrétienne[591] » **(annexe 25).**

[588] *Ibid.*, p. 8
[589] Vicente ESPINOZA, *Para una historia de los pobres de la cuidad, op. cit.*
[590] *Ibid,* p. 16
[591] Sebastián VICUÑA MACKENNA, *La transformación de Santiago*, ed. Librería del Mercurio, Santiago de Chile, juillet 1872, p. 18-19 (voir annexe 25)




**Plan de Santiago d'Ernesto Ansart de 1875**

**Source :** Barry Lawrence Ruderman. Antique map inc. Disponible en agrandissement sur : https://www.raremaps.com/gallery/enlarge/24343

**Légende :**

_____ : « camino de cintura » qui délimite la ville européenne, cultivée, chrétienne et civilisée du reste de la population.
------ : « avenida de las delicias », avenue passante inspirée des Champs-Elysées

: Colline Santa Lucia aménagée en lieu de promenade en 1872
: Futur emplacement du Palais des Beaux-Arts achevé en 1910

En somme, la recherche de beauté et d'embellissement liée à la modernisation du tissu urbain n'était en rien superficielle. Les canons européens était de fait extrêmement présents et les styles d'architecture et d'ornementation amplifiaient la démarcation entre l'espace civilisé cultivé et moderne, et l'espace indigène, populaire et misérable situé aux alentours.

De ce fait, les individus issus des classes dites inférieures occupaient de facto une position « d'exclus » de la ville moderne : les répressions policières étaient fréquentes car ces derniers étaient perçus comme dangereux. En ce sens, Vincente Espinoza explique que la Loi N° 1.838 de 1906 qui prévoyait la construction d'habitations ouvrières était avant tout un moyen utilisé par le secteur oligarchique pour prévenir toute révolte populaire. La question de l'amélioration des conditions de vie des classes défavorisées se transforma tout au long du XXème siècle en un leitmotiv sous le nom de « la question sociale[592] ». Au XXème siècle, les théories de la marginalité accusèrent le manque de volonté d'intégration de ces habitants qui avaient pourtant été volontairement rejetés aux marges de la « ville propre » et étaient perçus comme des rebus de la civilisation.

## Théorie de la marginalité et son rôle dans les politiques gouvernementales à partir des années 1960

### *Expansion urbaine et concentration démographique croissante*

L'avènement de l'ère industrielle accélère le développement urbain de la capitale : les terrains agricoles environnants se convertissent peu à peu en zones industrielles ou en logements par une subdivision en lot. La population passe de 600 000 à 1 million de personnes entre 1920 et 1930[593]. Les *conventillos*, maison collectives, se remplissent et dans les années 1940, les populations qui occupaient les *callampas*[594] représentaient 5 à 8% de la population totale de Santiago. La croissance démographique entraina le déplacement des populations de hauts revenus vers l'est, devenu quartier résidentiel, alors que des terrains

[592] ESPINOZA Vincente, *Para una historia de los pobres de la ciudad*, *op. cit*, p. 81
[593] *Ibid*., p. 123
[594] Manuel Castells donne la définition suivante : « la *callampa* est le produit d'une installation spontanée, non contrôlée, de travailleurs sans toit ni moyens pour obtenir un logement, et qui, en groupe ou individuellement se retrouvent sur des terrains périphériques, d'usage et de propriété récente, sans équipement, essayant d'améliorer progressivement leur hutte et baraque avec des matériaux de récupération, et établissant les conditions matérielles minimales pour la vie quotidienne » : CASTELLS Manuel, « Movimiento pobladores y lucha de classes en Chile », in *Revista EURE. Revista de Estudios Urbano Regionales*, vol 3, n°7, avril 1973, p.14

occupés par les classes ouvrières dans la zone nord et sud ne cessaient de se multiplier. Les revendications pour le droit au logement se faisaient de plus en plus pesantes.

De 1940 à 1952, l'aire résidentielle de Santiago a augmenté de 40%[595]. Les partis ouvriers notamment liés au Parti Communiste - ont commencé à organiser en 1946 une première occupation illégale de terrain. Ainsi le sociologue Mario Bassols rappelle avec justesse que les débats sur la marginalité sont apparus au moment du processus d'industrialisation initié dans les années 1930-1940, et se définissaient comme un problème commun à l'ensemble de plusieurs pays d'Amérique latine[596]. La pression populaire engendre la création de nouveaux organismes pour faire face au problème du logement : le gouvernement de Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958) met en place la CORVI en 1953 (Corporación de la Vivienda/ Corporation pour le Logement). C'est la première fois que l'Etat organise une action en relation au problème de logement à travers la mise en place d'un plan spécifique : le Plan Nacional de Viviendas de 1954 prévoyait la création de 32 083 logements économiques mais il n'a réussi à construire au final que 21% de ce qu'il avait annoncé[597]. En 1957, plus de 15 000 personnes dirigées par le Parti Communiste mais aussi des « Comites de familias sin casa » (comités de familles sans toit) ont pris le terrain de la Feria, dans la commune de San Miguel, connu comme le *campamiento* (campement) de La Victoria. Cette action historique a marqué durablement les consciences et stimula la poursuite d'actions collectives similaires.

Le gouvernement suivant de Jorge Alessandri (1958-1964) favorisa l'accès au logement principalement aux classes moyennes. Par la suite Eduardo Frei Montalva (1964-1970) tenta tant bien que mal de favoriser l'intervention de l'Etat à travers l' « operación sitio » ; or dans ce dispositif les individus devaient contracter un crédit pour acquérir un terrain ayant accès à l'eau et à l'électricité. Cette mesure ne reçut pas le succès escompté et ne permit pas d'affronter la demande croissante des familles sans toit. Ainsi les poblaciones sont à cette époque gérées par les programmes d'habitations d'urgence, ou bien de manière informelle par les partis politiques de gauche **(annexe 26)**. Cette forme d'habitation - callampas- reconnue comme une unité en continuelle expansion, a fait éclore l'idée que ces conglomérats d'habitations de fortune constituaient un *nouveau monde* en marge de la ville, peuplé de marginaux de la société.

---

[595] ESPINOZA Vincente, *Para una historia de los pobres de la ciudad*, *op. cit*, p. 245
[596] BASSOLS RICARDEZ Mario, « La Marginalidad urbana : una teoría olvidada », in *Polis. Anuario de sociología*, México : ed. Universidad Autónoma Metropolitana de México, 1990, pp. 181-198.
[597] GARCES Mario, *Tomando su sitio. Movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*, Santiago : ed. LOM, 2002, p. 113

Le racisme régnant au XIXème siècle se convertit au XXème siècle, au moment de la concentration croissante des franges ouvrières en ségrégation sociale[598]. Dans les années 1970, les travaux des théoriciens de la CEPAL (Comisión Económica para la América Latina) définissent la marginalité comme une « intégration non réussie » s'appuyant sur une conception idéale de la société moderne, intégrée depuis le centre. Les membres de cette commission considèrent qu'il y aurait une incapacité intrinsèque à l'homme marginal et que ce dernier ne peut modifier sa situation par sa propre initiative, ce qui légitime et justifie une fois de plus l'ascendance des élites politiques sur ces populations[599]. Au final, la CEPAL reprend en filigrane les thèses de l'anthropologue Oscar Lewis (1914-1970) et son concept de « culture de la pauvreté »[600] qui atteste d'une différence inhérente au monde des individus pauvres, et qui se traduirait par des comportements, des attitudes et des valeurs particulières en réaction à des circonstances de vie défavorables. Concernant l'Amérique latine, Manuel Castells souligne qu'à cette époque on imputait des attitudes spécifiques aux pobladores ; on voyait en ces derniers un manque de capacité d'auto-identification comme groupe ou comme classe, et de ce fait ils ne pouvaient intérioriser les valeurs de « la société » autrement dit, de la classe dominante ; ils auraient par ailleurs une tendance à la délinquance, à l'anarchisme. L'auteur affirme ainsi que cet univers ne donne pas lieu à une sous-culture spécifique, mais plutôt à des individus qui vivent au rythme des idéologies politiques et des processus courants d'opposition. Par ailleurs, ils n'ont aucune existence dans les historiographies du pays ni dans les photographies de presse qui privilégient bien évidemment des vues aériennes du quartier historique **(annexe 27).**

## *Une politique d'inclusion : le rôle de la Démocratie Chrétienne*

L'arrivée du sacerdoce et jésuite belge Roger Vekemans, membre à l'époque du Centre pour le Développement Economique et Social de l'Amérique Latine (DESAL) a été

[598] Manuel Domínguez, membre de la commission municipale chargée de prendre les mesures nécessaires pour améliorer l'état épidémique de la population dans la cadre de la transformation de Santiago sous Vicuña Mackenna, signalait à l'époque que leur « incapacité intellectuelle et morale les empêchent d'améliorer leur propre condition » et qu'il n'existait chez eux ni pudeur ni décence. En ce sens, ils ne pouvaient être assimilés à la population cultivée et éduquée de la ville intra muros car il y avait un fossé trop important entre les valeurs qui les définissaient : voir VICUÑA MACKENNA Sebastián, *La transformación de Santiago*, Santiago : ed. Librería del Mercurio, juillet 1872, p. 27

[599] Voir BASSOLS RICARDEZ Mario, « la marginalidad urbana : una teoria olvidada ». *op. cit.*

[600] LEWIS Oscar, *Five families : mexican case studies in the culture of poverty*, New York : Basic Books, 1959

déterminante pour la gestion de la question sociale au Chili[601]. Ce dernier s'installa à la fin des années 1950 dans la capitale et élabora une théorie de la marginalité qui fut reprise par le parti de la Démocratie Chrétienne sous le gouvernement d'Eduardo Frei (1964-1970) : il fut également le fondateur du département de sociologie de L'Université Catholique du Chili (Universidad Católica de Chile). Il voyait la marginalité comme un manque de participation et d'appartenance à la société, et opposait ainsi une société hégémonique, participante et dynamique, à une société de masse, marginale et passive[602]. Leur statut viendrait ainsi de leur incapacité à s'adapter aux requis de la vie moderne : ils devaient donc apprendre à sortir de la marginalité, comprise comme un obstacle au développement[603]. Ainsi les baraques (*barriadas)* qui occupent de plus en plus la périphérie de Santiago sont davantage perçues comme le prolongement de la campagne, que le prolongement de l'espace urbain : le *poblador* en ces années-là est ciblé comme un exclu qui doit apprendre à sortir de la marginalité qui l'entrave puisqu'il freine le développement de la société[604].

Le nouveau Ministère du Logement et de l'Urbanisme sous le gouvernement de la Démocratie Chrétienne offre un programme d'assistance et adopte une position paternaliste : assignation de lieu d'habitation, logements provisoires, matériels de construction, assistance et services pour l'organisation, etc. Le gouvernement de Frei mettra en place des « comandos pobladores » (comandos populaires) dans chaque secteur résidentiel, qui se sont transformés juridiquement en 1968 en « Comités de Voisinage » (Juntas de Vecinos): ces organismes permettaient de mettre en place une gouvernance locale et sont ainsi conçus comme une structure parallèle au pouvoir municipal. Les poblaciones se constituent en unité sociale et politique où les partis de gauche sont nombreux et occupent un rôle structurel important. Pendant ce temps, à l'approche des nouvelles élections présidentielles, les prises de terrains se font de plus en plus nombreuses : en 1967, le Parti Communiste orchestre la prise de terrain

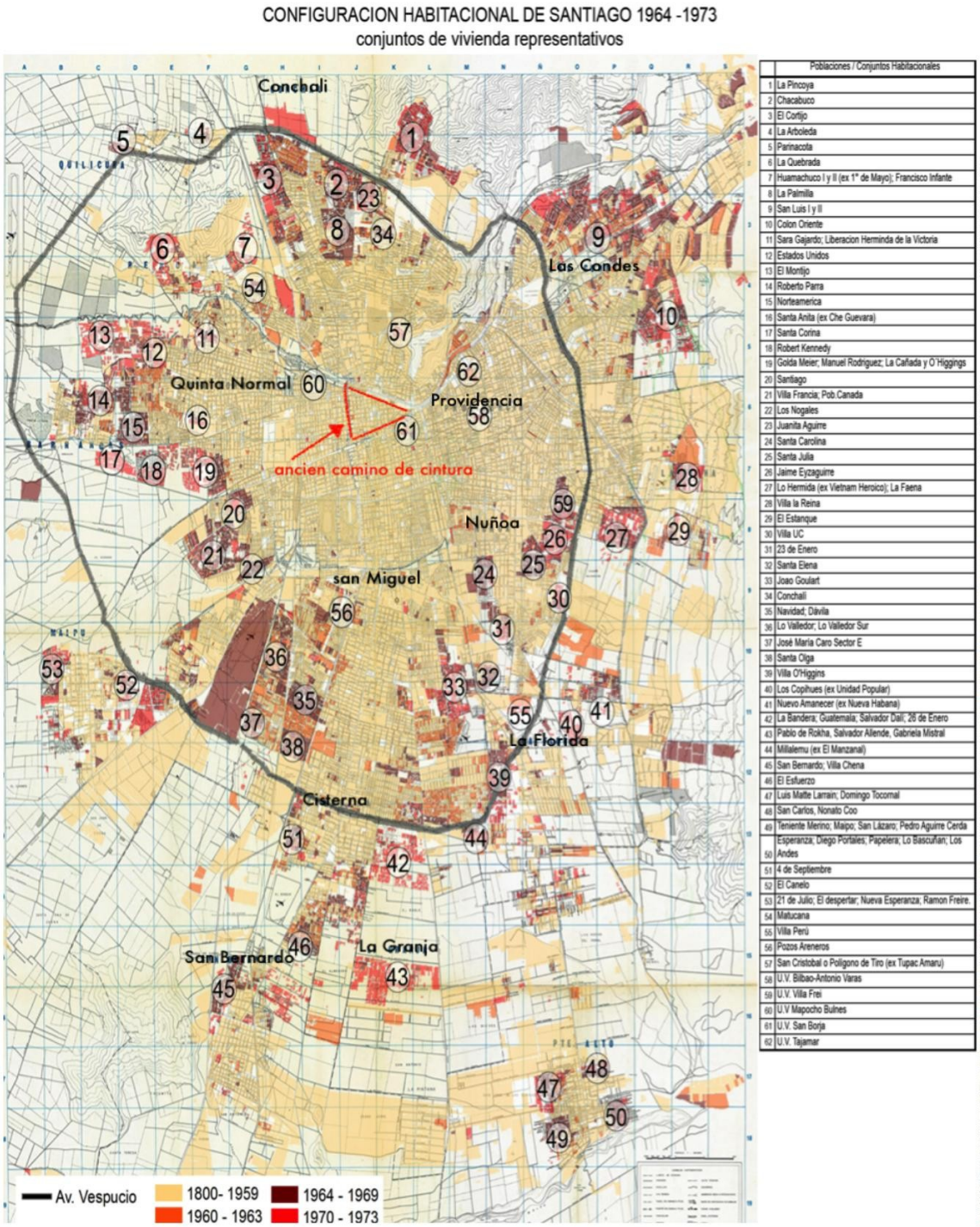
[601] Le Chili fut un épicentre de la réflexion critique sur la question sociale urbaine durant les années 1960 et 1970.

[602] VECKEMANS Roger, « La marginalidad en América Latina. Un ensayo de conceptualización », in *Población y familia en una sociedad en transición*, DESAL, Buenos Aires : ed. Troquel, 1970, p. 31

[603] CORTÉS Alexis, « Henri Lefebvre y el movimiento de pobladores en Chile : Analisis de un desencuentro », in GASIC KLETT Ivo, NARVÀEZ LEÓN Angelo, QUIROZ ROJAS Rodolfo (compilateurs) *Reapropiaciones de Henri Lefebvre : critica, espacio y sociedad urbana,* Santiago: ed. Triángulo, 2015, pp. 40-54. L'auteur souligne toutefois qu'une lecture plus structuraliste de la marginalité en fait un élément interne au capitalisme : ce n'est pas un obstacle au développement mais bien plutôt un produit du développement

[604] CASTELLS Manuel, « Movimiento pobladores y lucha de classes en Chile », in *Revista EURE Revista de Estudios Urbano Regionales, op. cit.* p. 42-43. Castells a montré qu'en réalité, il s'agissait majoritairement d'ouvriers et non pas d'immigrants ruraux récemment installés comme le laissait penser l'imaginaire collectif. D'autre part, les poblaciones ne sont pas le refuge de la désintégration social, mais l'unique forme possible de résidence pour une fraction de la classe ouvrière : prolétaire de la grande industrie, employés domestiques, et petits bourgeois, etc.

de Las Banderas pour 648 familles ; Victor Toro membre du MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria, comprendre Mouvement de la Gauche Révolutionnaire) organise le premier Congrès des *Sin casa* en avril 1970 ; le 11 janvier 1970, le Parti Communiste et le Parti Socialiste occupent le secteur de la Florida, renommé plus tard Unidad Popular : il s'agit d'une des plus grande prise de terrain avec plus de 2 000 familles présentes.




**carte des campements de Santiago entre 1964 et 1973**

Source : réalisé par David Kornbluth

## *L'échec d'une politique de gestion gouvernementale*

Face à l'incapacité du gouvernement à répondre au manque crucial de logement, le Parti Communiste, le Parti Socialiste et les membres du MIR continuent d'organiser des « Comites de sin casa » : le droit au logement est un thème privilégié pour mobiliser les foules en montrant paradoxalement l'incapacité des pouvoirs publics à répondre à cette crise. On estime qu'il y aurait eu entre 1964 et 1973 pas moins de 402 *campamentos* issus de prises de terrain illégales, dont 166 entre 1970 et 1973 : ils représentaient à l'époque entre 20% et 25% de la population urbaine de la capitale [605]. Ce rapport d'assistanat et de dépendance instauré sous la Démocratie Chrétienne qui reposait sur l'idée d'une incapacité des classes populaires à s'organiser elle-même, prit fin rapidement. Les partis de gauche ont réussi à mettre en place des politiques d'action qui se sont montrées plus efficaces que les pouvoirs publics.

Le journal *Punto Final* caractérise ce phénomène en ces termes : « pour les analystes politiques, c'est indubitable qu'un nouvel aspect et même une nouvelle méthode ont pénétré les formes de lutte des « sin casa » au Chili […] Selon l'avis de quelques personnes [ils] constituent une « poudrière révolutionnaire »[606] ». Au début des années 1970, cette tutelle des partis politiques était vue d'un mauvais œil par les classes dirigeantes car elles y voyaient une manipulation des communistes qu'il fallait à tout prix démobiliser des secteurs populaires[607]. Lors de l'élection présidentielle de 1964, cette crainte d'un soulèvement massif orchestré par les partis de gauche avait conduit la bourgeoisie à voter pour Frei dont la campagne aurait été financée en grande partie par des fonds américains. Il y avait déjà en germe une campagne de terreur anti-communiste forte et puissante qui fut portée à son paroxysme au moment du Coup d'Etat du Général Pinochet en 1973[608]. Dans un rapport de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) au début des années 1980, on peut lire que : « Cette « población » a constitué un vrai « monde » qui inclus une économie, des relations sociales entre ses membres, des processus de différentiation et d'organisation d'intérêts de relations de

[605] COFRE SCHMEISSER Boris, « El Movimiento de pobladores en el Gran Santiago : las tomas de sitios y organizaciones en los campamentos 1970-1973 », in *Revista Tiempo Histórico*, n°2, septembre 2011, ed. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, p.133-157. La revue *Punto Final* estime que 28% de la population urbaine de Santiago n'a pas accès au logement en 1970, soit 655 000 personnes : « Los « sin casa », votantes o combatientes », *Punto Final*, mardi 17 mars 1970, n°100, an IV, p.8

[606] « Los « sin casa », votantes o combatientes », *Punto Final*, *ibid*, p.8

[607] Cité dans *El Mercurio*, du 31 mars 1970, p. 3, repris dans COFRE SCHMEISSER Boris, « El Movimiento de pobladores en el Gran Santiago : las tomas de sitios y organizaciones en los campamentos 1970-1973 », *op. cit*., p.141

[608] SILVA C. Raúl, « La mort d'une démocratie » in (coll.), *Chili le dossier noir*, ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 27-49

groupe avec les autres membres de la société[609] ». Par ailleurs, toute production populaire renvoyait de manière variable au folklore, ou bien à l'ensemble des activités soutenues par les partis politiques de gauche au point de transformer ces productions, en production marxistes ou communistes.

En somme, depuis plus d'un siècle les classes ouvrières et les secteurs économiquement défavorisés ont subi une lecture essentialiste de leur situation, ce qui a conduit à les percevoir comme un monde dangereux, plus ou moins clos sur lui-même et dont les classes aisées cherchaient à se prémunir notamment à travers l'aménagement urbain. Dans les différents entretiens que nous avons pu réaliser auprès d'individus ayant participé à la réalisation de peintures murales, nous avons constaté qu'ils percevaient également le tissu urbain de la capitale comme un espace urbain socialement, culturellement et symboliquement dichotomique.

## La politisation comme outil d'émancipation et d'expression

Au début des années 1970, les partis politiques de gauche sont implantés dans la plupart des unités formées par les poblaciones, et prennent l'aspect de forces mobilisatrices pouvant faire pression sur le gouvernement. Ces expériences collectives jouèrent un rôle important sur la manière dont les pobladores se perçoivent en tant qu'acteur sur la scène politique. Mario Garcés dans son célèbre ouvrage *Tomando su sitio*[610] (2002) souligne à quel point les pobladores ont modifié leur forme d'appartenance à la ville, à la gestion urbaine, et ont étendu leur capacité d'organisation par leur expérience collective. Ces expériences de prises de terrain leur ont permis de se reconnaître comme acteurs capables de générer leur propre espace.

L'élection présidentielle de 1970 cristallisa les espérances de partis politiques de gauche et des populations lésées qui ont vu une possibilité d'amélioration de leurs conditions de vie. La revendication du droit au logement, comme du droit à la participation politique se retrouvent dans de nouvelles pratiques qui donnent à ces individus une capacité d'expression qu'on leur refusait jusque là. La politisation leur semblait indispensable pour transformer leur condition

[609] VALDES Teresa, « Poblaciones y pobladores : notas para una discusión conceptual » in *Material de discusion, programma FLACSO-SANTIAGO DE CHILE*, n°33, septembre 1982, p. 51. [en ligne] : http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1982/001113.pdf

[610] GARCES Mario, *Tomando su sitio. Movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*, Santiago : ed. LOM, 2002

d'existence, mais aussi nécessaire pour une restructuration plus horizontale des relations sociales. C'est dans cette logique que l'on a attribué aux partis de gauche un pouvoir d'action grandissant qui eut pour effet d'augmenter le nombre de sympathisants.

Le photographe Raymond Depardon passa cinq semaines au Chili en 1971 à l'occasion de la célébration de la première année de l'Unité Populaire au pouvoir. Il a porté son objectif sur les campements de fortune pour donner à voir la réalité du pays[611] et le processus révolutionnaire en marche **(annexe 28)**. Les genres de peintures murales ci-dessous furent occultés par la vaste campagne que mena le Parti Communiste via la Brigade Ramona Parra. A la fois message de conscientisation et d'appropriation d'espaces, ces peintures murales relèvent plutôt des combats menés par les classes laborieuses et symbolisent une prise de parole urgente et nécessaire et l'affirmation de leur dignité. Dans la photographie ci-dessus, le texte (« la terre pour celui qui la travaille ») fait directement référence aux monopoles étrangers qui tirent profit des ressources du pays. Oeuvre de célébration, sans signature politique, cette peinture murale renvoie sans doute à la nationalisation du cuivre, mesure phare prise en 1971 par Allende.

Traduction : *la terre pour celui qui la travaille*
Légende : photo de Raymond Depardon, prise à Parral, lieu de naissance de Pablo Neruda. Région du Maule (VIIème région), au sud de Santiago, Chili, 1971

[611] Une rétrospective de son travail a été organisée au Grand Palais du 14 novembre 2013 au 10 février 2014 : *Raymond Depardon : un moment si doux* [catalogue d'exposition], Paris : ed. RMN, 2013. Adoptant une démarche documentaire, il photographia le peuple Mapuche, les manifestations ouvrières, le monde paysan et fit des portraits de Salvador Allende.

Le geste de peindre et de prendre possession du mur devient tout aussi important que ce qui est donné à voir. Dans la photographie ci-dessous, un portrait de Luis Emilio Recabarren[612] (1876-1924) fondateur du Parti Socialiste en 1912 et leader du mouvement ouvrier chilien, vient appuyer la déclaration formulée par les habitants de ce campement : « note lutte est plus grande que la maison c'est pour la révolution socialiste ». C'est une manière pour ces habitants de se reconnaître dans l'histoire des revendications sociales et de s'inscrire dans une tradition de lutte légitime.

Foto 1. Pobladora haciendo mural en campamento de Santiago, 1973.

Légende : « notre lutte est plus grande que la maison c'est pour la révolution socialiste ». MPR
Source : COFRE SCHMEISSER Boris, « el movimiento de pobladores en el Gran Santiago : las tomas de sitios y organizaciones en los campamentos. 1970-1973 » Revista Tiempo Historico, UAHC. Chile, n°2, septembre 2011, p. 140

Ainsi, à une prise de conscience et une prise de pouvoir grandissante succède également une prise de parole avec les moyens disponibles. Petit à petit, les pobladores se perçoivent comme acteurs urbains de premier plan, position qu'on leur refusait jusqu'à présent comme nous l'avons vu.

La frontière entre peinture murale, rayados et message de propagande n'est pas si nette, mais n'est pas non plus si déterminante à ce moment-là. Les quelques productions plastiques qui apparaissent (à défaut d'archives visuelles conséquentes) sont donc liées aux prises de terrain : on peut imaginer que ces peintures n'étaient vus que par les habitants à l'échelle de la

[612] Il fonda par ailleurs le 16 janvier 1912 le journal *El despertar de los Trabajadores* (le Réveil des Travailleurs) dans lequel il souhaite instruire et informer les ouvriers sur leurs conditions d'exploitation. Dans le numéro du 20 juin 1912, il affirme clairement qu'il ne souhaite pas défendre les travailleurs, mais plutôt leur apprendre à se défendre eux-mêmes.

commune, et n'entraient pas dans une logique d'opposition avec les classes aisées situées dans les quartiers opposés, ni dans une démarche de propagande. On ne peut assimiler ces productions avec celles de la Brigade Ramona Parra puisqu'elles n'entraient pas dans une campagne de communication. Malheureusement, ce type d'archives photographiques est extrêmement rare. Les revendications sociales pour des conditions de vie décentes ont continué durant la dictature de Pinochet et jusqu'à la fin des années 1980.

Il pouvait arriver que des images soient reproduites sur d'autres supports et à différents endroits comme l'illustre les deux photographies ci-dessous. Sous forme humoristique, cette peinture montre un enfant bâtisseur tenant le drapeau chilien à la tête d'un défilé où un chien réclame une niche, suivi par une colombe qui tend une pancarte avec un pain et un escargot sans sa coquille qu'il cherche désespérément. La gravité de la situation vécue par les habitants est détournée au profit d'une image qui condense sous forme métaphorique les revendications (logements, nourriture, travail) de ces habitants en situation de grande précarité. Le choix pour un dessin aux couleurs vives et rappelant des personnages de dessins animés nous laisse penser qu'il y aurait de la part de l'auteur un refus de prôner tout misérabilisme ou de se situer en position de vulnérabilité.

Légende : « Pour un logement décent –commando unitaire de pobladores »
Source : Mauricio Muñoz, archives personnelles. Peinture sur tissu. La photographie n'est pas datée, mais aurait été prise entre 1982 et 1983. Le dessin aurait été réalisé par Luis Enriquez d'après le témoignage de Mauricio Muñoz.

Légende : Pour un logement décent !!/ Por una vivienda digna !! Peinture sur mur.
Source : Mauricio Muñoz, archives personnelles.

## Conclusion de chapitre

L'urbanisation de la capitale chilienne s'est faite au fil des siècles selon une politique de ségrégation spatiale qui a atteint son paroxysme au moment des grands travaux de réaménagement durant la seconde moitié du XIXème siècle. Il nous a semblé essentiel de montrer comment l'Etat a souhaité superposer l'espace artistique avec l'espace « civilisé » de la capitale : les lieux de formation et de contemplation répondaient à une fonction civilisatrice, à même de pouvoir éduquer le goûts des citadins habitant le cœur historique de la capitale et elle-même délimitée par le fameux « camino de cintura » qui avait à la fois une fonction économique (favoriser l'entrée et la sortie des flux de marchandises), symbolique (séparation de deux mondes : l'archaïque et le moderne) et culturelle (en terme d'accès aux biens, et par une « ghettoïsation » des individus issus des franges aisées de la population). Ainsi la politisation de l'art au Chili précède la période qui nous concerne puisqu'elle intervenait explicitement dans la configuration du visage de la ville.

La gestion du territoire est donc une problématique ancienne qui va apparaître d'autant plus centrale à partir des années 1960 en raison d'une croissance démographique urbaine extrêmement rapide : les acteurs issus des milieux pauvres furent pendant longtemps oubliés des politiques de gestion urbaine. La conquête de nouveaux espaces et de nouvelles libertés pourrait être le fil directeur des premières peintures murales qui apparaissent au sein des quartiers populaires. Comme nous l'avons vu la « question sociale » se posa de manière conjointe dans le milieu artistique professionnel et dans le milieu militant et ouvrier et remit en question les hiérarchies culturelles extrêmement dépendantes des hiérarchies de classe.

C'est donc une pensée du territoire qui surgit et qui nous permet ainsi de mieux comprendre comment s'articulent différents groupuscules d'acteurs autour de productions murales qui leur permettent de démontrer une capacité créative et une volonté d'expression qu'on ne leur reconnaissait pas jusqu'à présent. L'humour est bien présent dans des situations qui semblent pourtant bien tragiques. Il nous a semblé important de montrer ces œuvres de célébration, de reconnaissance ou de revendication réalisées dans l'anonymat et en marge des peintures de propagande de la Brigade Ramona Parra car elles démontrent à quel point la prise de possession des murs de la ville relève de démarches très différentes les unes des autres et ne se situent pas forcément dans une logique de contre-offensive aux médias traditionnels comme cela a souvent été souligné.

D'autre part, ces archives photographiques montrent comment des habitants non professionnalisés dans le domaine des arts visuels parviennent à ébranler une représentation convenue qui séparait clairement l'activité artistique de l'activité ordinaire et quotidienne. La perspective d'un régime socialiste offrait la possibilité d'ébaucher un nouveau modèle de société beaucoup moins ségrégatif sur ces questions, et à même de reconnaître la participation des acteurs traditionnellement exclus et absents de cette activité. On pourrait presque considérer ces œuvres qui n'ont rien d'ornemental comme une démonstration d'aptitudes, d'un esprit créatif et d'un besoin pressant de prise de parole. Les acteurs du milieu culturel ont su percevoir et relayer ces revendications issues des zones périphériques de la capitale pour alimenter la question d'un art social qui fut plus amplement théorisée par les artistes et critiques durant les trois années de l'Unité Populaire. Mais comment passe-t-on de productions isolées et revendicatives à une véritable praxis et à une reconnaissance artistique?

# Chapitre II : de pratiques isolées à la consolidation d'une praxis

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les premières peintures murales auraient été réalisées lors de la campagne présidentielle de 1964. Les acteurs agissaient sans structures et seulement au moment de la campagne politique en faveur de Salvador Allende qui se présentait pour la troisième fois consécutive (après 1952 et 1958). On ne peut alors parler de groupes clairement déterminés ni d'une production continue et régulière. Cependant, ces groupes ont réussi à habiller l'espace public d'œuvres plastiques dans une démarche de revendications sociales mais également pour contrebalancer les campagnes médiatiques menées par les candidats de droite.

Cette méthode d'action fut reprise dès 1969 par les brigades du Parti Communiste qui ont vu là un moyen de propagande tout à fait efficace. Les relations qui se tissent entre les étudiants des Beaux-Arts, le monde ouvrier, mais aussi avec des figures comme Pablo Neruda ou José Balmes qui jouissaient à l'époque d'une grande notoriété ont permis à ces objets de sortir de leur isolement et de leur fonction propagandiste pour entrer dans un processus de consécration, en devenant les symboles d'un art authentiquement populaire puisque réalisé par et pour les individus des quartiers populaires.

Or, ce processus d'iconification et de consécration ne toucha que la Brigade Ramona Parra, brigade issue du Parti Communiste qui disposait de ce fait de ressources humaines et de moyens matériels beaucoup plus importants que des brigades plus isolées et dont aucune archive ne nous est parvenue pour l'instant. Comment s'opéra ce glissement entre une pratique d'intervention spontanée à la consolidation d'une praxis artistique ?

## Les commandos d'action dans le jeu des mass médias

### Des campagnes électorales fédératrices : une contre-offensive aux médias traditionnels

C'est au moment de la campagne présidentielle de 1970 que s'enclencha de manière plus structurelle et plus systématique une production intense de peintures murales au contenu strictement politique en marque de soutien à l'Unité Populaire. Par son réseau dense au sein des poblaciones, son ancrage historique[613] et sa capacité d'organisation entre les différents secteurs (ouvriers, milieux intellectuels, milieu professoral, etc..) le Parti Communiste est devenu le protagoniste essentiel d'une campagne en faveur de la coalition de gauche. La Brigade Ramona Parra créée suite à la résolution du VIème Congrès de la Jeunesse Communiste en septembre 1968, a impulsé non seulement l'organisation de groupes d'action de propagande mais aussi la production systématique de peintures murales dans l'espace urbain : même si l'action de cette brigade fut amplement théorisée par la suite, leur objectif à l'époque était de faire de l'agitation politique de rue en vue des élections présidentielles de 1970. Il faut ainsi comprendre leur action comme la prolongation de leur travail entamé avec les prises de terrain puisque les membres du Parti Communiste bénéficiaient d'une certaine autorité au sein des quartiers populaires et d'une force de persuasion auprès des pobladores. Ce nouvel objectif clairement déterminé éloigne toute production individuelle, isolée, en vue d'une large campagne massive de propagande pour l'élection du 4 septembre 1970.

En effet, Juan Tralma Lizama (surnommé Chin Chin) ancien membre de la BRP rappelle qu'il y avait déjà la présence de quelques productions plastiques urbaines impulsées par les groupes politiques lors des élections de 1964[614] : la campagne de 1970 ne fit que renforcer et donner une structure légitime et fédératrice à cette pratique qui n'existait qu'au travers d'actions réalisées en petit groupe en réaction à la campagne d'Eduardo Frei[615]. Patricio Cleary, ancien

[613] Le Parti Communiste au Chili succède à la création du Parti Socialiste (Parti Ouvrier Socialiste : POS) fondé le 4 juin 1912 par Luis Emilio Recabarren. Ce n'est que dix ans plus tard, lors du IIIème Congrès à Rancagua le 2 janvier 1922, que le Parti Ouvrier Socialiste décida de faire partie de l'International Communiste et changea son nom en Partie Communiste du Chili.

[614] Entretien réalisé le 3 novembre 2003 par Paloma Abett de la Torre Díaz et Marcela Acuña Lara dans le cadre d'un mémoire de Licence : ABETT DE LA TORRE DÍAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*, mémoire de licence sous la direction de Cristián Guerrero Yoacham, faculté de Philosophie et Humanités, Université du Chili, Santiago, 2004, cité, p. 14.

[615] Si l'on croise les informations à ce sujet, on retrouve les mêmes témoignages dans plusieurs ouvrages à propos des prémisses d'un travail graphique aux moments des campagnes politiques : « dans le contenu politique de 1964 nous rencontrons des antécédents de cette forme d'utiliser les murs de la ville à des fins

membre de ce qu'il appelait un « commando », raconte comment surgirent les premières peintures murales à Valparaíso au milieu des années 1960 réalisées par des étudiants et ouvriers, sous forme de riposte à la campagne de Frei qui avait été le premier à convoquer une équipe pour tracer sur les murs de la ville une étoile, le symbole de son parti **(annexe 29)**. Bien que l'on s'accorde à penser que la Brigade Ramona Parra aurait ouvert la voie au développement du muralisme de rue, il ne faisait que réemployer une méthode qui avait pour mérite de lier le milieu ouvrier et étudiant et d'être accessible à tous. On pourrait dire que les muralistes du Parti Communiste ont plutôt systématisé cette pratique et lui ont donné de l'ampleur afin de porter la coalition de gauche au pouvoir.

Légende : photo de Juan Tralma, coordinateur de la Brigade Ramona Parra, prise en 1969-1970
Source « colectivo BRP » (document produit par la Brigade Ramona Parra au début des années 2000), p. 3

D'autre part, en tant que groupe d'action qui comptait en ces débuts que très peu de membres notamment en 1964, ces commandos se faisaient et se défaisaient suivant l'urgence du moment et selon les relations d'amitié des uns et des autres : c'était en somme des structures extrêmement flottantes mais efficaces. Ces étudiants n'étaient pas tous engagés dans des partis politiques comme on pourrait le penser. Les membres de ces collectifs comptaient aussi

électorales. Au début de la campagne présidentielle, en mai 1963, dans toutes les villes du pays sont apparus des murs peints avec l'étoile de Frei, en réponse à cela les partisans à la candidature de Salvador Allende à Valparaíso ont décidé de monter une offensive » : cité par SANDOVAL Alejandra, *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, Santiago : ed. Sur, 2001, p 27 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0055125.pdf. Voir aussi CLEARY Patricio, « Como nació la pintura mural política en Chile », in *Araucaria de Chile*, N°42, 1988, ed. Michay, Madrid, p. 193-195 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126080.html ; CARRASCO Eduardo, *El sueño pintado. Los murales de Chile en la memoria histórica*, Milán : ed. Hobby & Work, 2004, p. 23

sur la participation des habitants des quartiers populaires : comme le mentionne Alejandro Strange, ancien membre de ces commandos « il s'agissait d'utiliser les moyens que nous avions réellement à notre disposition : des groupes d'ouvriers enthousiastes et d'habitants des quartiers populaires, toujours disposés à prendre en charge quelques tâches »[616]. La plupart des participants prenaient sur leur temps libre pour s'adonner à ces activités :

> Il commença à y avoir l'effervescence du gouvernement de Frei, les grèves ont commencé et il n'y avait pas disons-le la présence du Parti Communiste dans la rue, mais il y avait à la place toute cette question de syndicat. Le Parti Communiste, de fait, est un parti ouvrier et il n'avait pas les moyens pour sortir dans la rue faire de la propagande. Donc, dans notre groupe, petit à petit, nous nous sommes penchés sur le sujet… il y avait le problème de la marijuana, nous étions des jeunes de 16 ans qui travaillions en tant qu'ouvrier, j'ai le niveau sixième et je n'avais rien de plus et j'ai commencé ici avec ces six camarades… […] et nous sommes restés au sein du parti et […] on sortait dénoncer le massacre de Puerto Montt[617] dans les rues… et dans une certaine mesure nous avons commencé à donner forme à ce groupe d'amis : Alejandro González « mono González » , el Garrucho, el Gato, et un compagnon qui était intégré au parti.. Nous, au fond, nous n'étions pas militants du parti, c'est un compagnon, qui est du parti… qui a commencé à édicter les règles de la ligne politique de la rue, parce que ce n'est pas la même chose que sortir pour écrire (rayar) comme le font en ce moment les graffeurs, c'est-à-dire que, nous avions une orientation politique[618]

[616] Témoignage d'Alejandro Strange, ancien membre de ces collectifs reproduit dans l'annexe 29 et disponible dans : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : ed. Ocholibros, 2010, p. 65-66.

[617] le 9 mars 1969, au matin, un groupe de 200 carabiniers encercle un campement qui s'était formé suite à une prise de terrain de 70 à 90 familles dans un secteur appelé « Pampa Irigoien » au alentour de Puerto Montt. Les affrontements avec la police ont fait 10 morts, dont un bébé.

[618] Entretien de Juan Tralma Lizama (surnommé chin chin) réalisé le 3 novembre 2003, par Paloma Abett de la Torre Díaz et Marcela Acuña Lara dans le cadre d'un mémoire de Licence :, ABETT DE LA TORRE DÍAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*, *op. cit*, cité, p. 14.

## *Peindre et coller : la contrainte du temps et la recherche d'une visibilité optimale*

Le développement de la peinture murale urbaine se cristallise autour d'une conscience de classe à l'échelle nationale, mais tient compte également de l'actualité internationale comme nous l'avons mentionné précédemment. Une grande marche reliant le port de Valparaíso à Santiago avait été organisée en protestation contre la guerre du Vietnam en 1967. Dans le documentaire *Brigada Ramona Parra* d'Alvaro Ramírez[619] qui retrace cet épisode, on peut voir un slogan « por un arte para la Revolución » (un art pour la Révolution) et des graffitis où on peut lire « yanki ». Cette marche pour la paix est connue comme la marche des trois A : anticapitaliste, antioligarchique, et anti-impérialiste. Quelques membres comme Danilo Bahamondes profitèrent de cette occasion pour laisser un témoignage sur la route. Mais ce n'est qu'au moment du VIème Congrès du Parti Communiste en septembre 1968 que fut officiellement mis en place un détachement de jeunes – la plupart étudiants - qui avaient pour mission de se dédier à la propagande de rue en vue des prochaines élections présidentielles. Ce travail venait s'ajouter au traditionnel collage d'affiches **(annexe 30).** Ces jeunes avaient à leur disposition une vieille camionnette et des uniformes vert-olive offerts par le syndicat de l'usine Fiat[620]. Danilo Bahamondes était le chargé national de la BRP. En tant que pratique illégale, ces groupes agissaient le plus souvent la nuit et avec le soutien des habitants aux alentours :

> Nous évitions n'importe quel affrontement [avec la police]. Nos camarades, étudiants pour la plupart, arrivaient au local à l'aube pour mettre l'uniforme scolaire pour aller à leurs lycées respectifs au matin. Nous avions froid et faim, mais nous étions heureux. Nous nous sentions [comme] faisant partie d'une épopée héroïque. Nous croyions que nous allons changer le monde, et nous autres étions les pionniers[621]

Dans cette « offensive de rue[622] » (ofensiva callejera) pour reprendre le terme de Patricio Cleary, les productions murales aspiraient à avoir le même impact que les annonces

---

[619] RAMÍREZ Alvaro, « *La brigada Ramona Parra* », 16mm, 1970 [ en ligne] http://www.cinechile.cl/pelicula-749 : dans le court documentaire réalisé par l'Université du Chili sur la BRP, on peut lire ceci sur le mur du local du Parti Communiste, la citation célèbre de Lénine « sans théorie révolutionnaire il n'y a pas de pratique révolutionnaire » (sin teoría revolucionaria no hay practica revolucionaria) (10min 35). On peut aussi voir sur les murs une galerie de portraits de révolutionnaires comme Fidel Castro, Che Guevara, Lénine.
[620] SANDOVAL Alejandra, *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, *op.cit.* p.28
[621] *ibid*. p. 30.
[622] CLEARY Patricio, « Como nació la pintura mural política en Chile », *op. cit*., p. 193-195

publicitaires de plus en plus présentes dans l'espace urbain. Elles apportaient une image et un contenu aux partis de gauche, qui n'en avaient pas dans les médias traditionnels. Selon l'analyse d'Armand Mattelard[623] qui a longtemps étudié la question des mass médias au Chili, malgré l'absence totale de neutralité des moyens de communication de l'époque, il y avait « l'urgence de reprendre la rue à la bourgeoisie qui l'avait usurpée[624] ». Ainsi la réalisation des peintures murales devait tenir compte de la contrainte temporelle, l'urgence de l'action, et l'emploi d'un matériel basique qui conférait à ces peintures ce style si particulier. Luis Alberto Corvalán qui a crée la première Brigade Ramona Parra l'explique comme suit :

> La brigade avait développé une technique élaborée et révolutionnaire. Nous étions un groupe qui ne comptait pas plus de 25 brigadistes. Les meilleurs et les plus rapides pour dessiner les contours des lettres s'appelaient les « trazadores » (traceurs) et étaient les premiers à s'attaquer au mur. Une fois qu'apparaissaient la première lettre, immédiatement le reste de la brigade avait pour mission de remplir les lettres et peindre le fond. Tout ce travail était simultané. […] Très vite la rapidité devint notre meilleure défense contre la police. Les traceurs (trazadores), en un coup d'œil, décidaient de la consigne adéquate pour la dimension du mur. Par conséquent, il partait chacun d'un côté et ils traçaient les lettres un autre remplissait et l'autre dans le sens inverse ils se rejoignaient mathématiquement au centre. De ce mode, les « rellenadores » (remplisseurs) répartis aussi dans les groupes attaquaient le mur par les extrémités. Ainsi nous réussissions à peintre le mur de deux mètres de haut sur 30 mètres de large de la consigne « CON ALLENDE VENCEREMOS » en deux minutes et demi[625]

Leur visibilité passe aussi comme nous avons pu le voir par le journal *El Siglo*, journal du Parti Communiste. Cependant, la surexposition de la Brigade Ramona Parra a laissé très peu de place aux documents concernant les autres brigades, à part celle de la jeunesse Socialiste, la Brigade Elmo Catalán (BEC). Il y aurait également eu à cette même période la Brigade

[623] Armand Mattelard, chercheur d'origine belge résidant au Chili depuis 1962, fut expulsé par la junte militaire suite au coup d'état. Spécialiste de la question des médias au Chili, il a contribué aux numéros de *Cuadernos de la Realidad Nacional*, revue scientifique émanant du CEREN (Centro de Estudios de la Realidad Nacional de la Universidad Católica du Chili, ainsi qu'à l'ouvrage collectif *Chili le dossier noir*, Paris : ed. Gallimard, 1974, et au film documentaire sur le Chili en collaboration avec MAYOUX Valérie, et MEPPIEL Jacqueline, *La spirale* sorti en 1976, avec les commentaire de Chris Marker en voix-off. Voir aussi : MATTELART Armand, MATTELART Michèle, PICCINI Mabel, *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile,* Buenos Aires : ed. El Cid, 1976

[624] MATTELART Armand, *Mass média, idéologies et mouvement révolutionnaire. Chili 1970-1973*, Paris : Anthropos, 1974, p.15

[625] Cité par LONGONI Ana « Brigadas muralistas : la persistencia de una practica de comunicacion politico-visual » en *Revista de critica Cultural. Cuidad, arte y politica*, n°19, novembre 1999, Santiago, p 22-27.

Hernán Mery, du Parti de la Démocratie Chrétienne, la Brigade Roberto Matus, du Front Nationaliste Patrie et Liberté[626], qui était une brigade de droite.

Grâce à l'exposition qui leur fut consacrée au Musée d'Art Contemporain de Santiago en 1971, un document devant servir à une présentation de cette brigade retrace l'histoire de la brigade du Parti Communiste[627]. On apprend qu'il y aurait eu à l'époque pas moins de 50 brigades dans la capitale chilienne. Dans la tribune qui leur est offerte, les membres de la BRP expliquèrent leur position vis-à-vis de la tradition artistique : « l'artiste tend généralement à s'évader de la réalité- ici il la reprend et l'affronte ».D'autre part, en raison de leur capacité à synthétiser plusieurs idées sous forme d'image, il est fait mention que « les syndicats demandent des peintures murales aux artistes dans le style de la BRP ». Enfin bien que les membres de ces brigades ont crée un style propre, ils affirment pourtant que leurs œuvres « sont des décorations simples, sans prétentions » : ce qui est révolutionnaire n'est pas tant le contenu des propositions plastiques que la multiplication d'œuvres murales dans la capitale mettant en scènes les acteurs populaires, leurs aspirations et revendications. La peinture murale contrairement au format de l'affiche permettait de réaliser des œuvres de plus grande envergure et de sortir d'un registre trop injonctif. En ce sens l'exécution d'œuvres murales venait s'ajouter au travail de coller des affiches lorsque les groupes agissaient dans une logique purement propagandistique en soutien à l'Unité Populaire. Pour autant ce médium offrait d'autres perspectives puisqu'il débouchait sur la création d'œuvres participatives, parfois purement ornementales, sans que ne soit niée la teneur idéologique de telles productions.

## *Le choix des lieux*

Puisque la mission principale des brigades d'action était d'encourager dans un premier temps les habitants des quartiers populaires à soutenir la candidature de l'Unité Populaire, les oeuvres étaient de fait réalisées dans les zones périphériques de la capitale et parfois sur les murs de bâtiments publics tels que les hôpitaux comme l'illustre la photographie ci-dessous.

[626] SANDOVAL Alejandra, *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón*, *op. cit,* p.28
[627] CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, *op. cit*. p. 102-105

Légende : « … et il y aura du travail pour tout le monde. Et prépare-toi a diriger l'industrie ». Peintures murales réalisées sur les murs de l'Hopital Ramón Barros Luco dans la commune de San Miguel. Photo d'Alejandro Stuart. Sur la première image on peut lire en bas à droite « P. Aguilera »
Source : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, *op. cit*. p. 100-101

Le monde du travail demeure une thématique privilégiée avec la figure du mineur, de l'ouvrier et de la femme. Dans la peinture murale ci-dessus, l'homme au premier plan tient dans sa main de manière symbolique ce qui semble être une turbine. Si ces œuvres étaient clairement en faveur du gouvernement socialiste, on se rend compte qu'elles n'affichaient pourtant aucune consigne de vote et se distinguaient des affiches de propagande classiques.

Les murs de l'hôpital Ramón Barros Luco situé dans la commune de San Miguel avait déjà été investi en 1964 par Luz Donozo, Carmen Johnson et Pedro Millar, tous les trois étudiants issus de l'Ecole des Beaux-Arts[628]. Carmen Johnson avait étudié auprès de Fernand Léger lors

[628] Ils avaient également réalisé des fresques murales au Lycée Manuel de Salas dans la commune de Ñuñoa mais avaient également investí les murs de contention du fleuve Mapocho au momento de la champagne présidentielle de 1964 et en soutien à Allende. Carmen Johnson et Luz Donoso ont participé par la suite au manifeste de l'exposition « el pueblo tiene Arte con Allende ». Voir CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y*

de son séjour à Paris. Elle devint pas la suite professeur de peinture pour la municipalité de San Miguel et de Santiago, ce qui peut expliquer la facilité d'accès aux bâtiments publics, pour réaliser des œuvres décoratives pour les hôpitaux et lycées de ces communes. Dans un style plus académique, leur réalisation n'avait pas d'autres prétentions que de sortir l'art dans la rue. C'est en ce sens qu'Eduardo Castillo Espinoza les considère comme des peintures de chevalet exécutées dans l'espace public.

Légende : Luz Donoso, Carmen Johnson et Pedro Millar peignant sur les murs extérieurs de l'Hôpital Ramón Barros Luco, dans la commune de San Miguel, en 1964
Source : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, *op. cit*. p. 67. Photos de Luis Guevara

La zone centrale de la capitale était également un terrain d'intervention des brigades muralistes comme nous l'avons vu précédemment, mais avec des œuvres plus explicites affichant un soutien au candidat de l'Unité Populaire par l'incorporation de sigle ou bien de consignes qui ne laissaient entrevoir aucune équivoque. Dans un geste de provocation, ce type d'œuvre visait à faire rentrer l'Unité Populaire dans le jeu de la concurrence entre les partis

*Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, op. cit, p. 64-69. Des archives photographiques personnelles de Luz Donoso sont reproduites en annexe.

politiques. Une fois Salvador Allende à la tête du pays, la fresque murale réalisée sur les rives du fleuve Mapocho pour les 50 ans du Parti Communiste marqua durablement les consciences de par sa centralité et sa monumentalité et devint l'œuvre maitresse de la BRP : ce lieu demeure encore aujourd'hui un espace privilégié qui accueille les artistes lors de festivals d'art urbain.

On pourrait y voir un mouvement horizontal de va-et-vient des étudiants vers les quartiers populaires. Mais comme nous l'avons vu, les brigades ne comptaient pas toujours des membres permanents, et les collectifs se formaient en fonction d'une planification préalable suivant les lieux d'intervention. Cependant, c'est à partir de la campagne présidentielle de 1970 que la BRP a durablement marqué la culture visuelle du pays car c'était la première fois qu'on voyait ce genre de production plastique dans l'espace de la capitale. Le succès de l'Unité Populaire jeta un coup de projecteur sur ces groupes d'action et engagea les muralistes à repenser leur pratique pour des projets plus monumentaux et ambitieux.

## Le soutien du milieu artistique professionnel

Comme nous avons voulu le montrer dans la première partie, on peut constater des dynamiques similaires de regroupement au niveau des centres de formation artistique autour de la figure de Salvador Allende. Le témoignage de Patricio Cleary **(annexe 29)** montre à quel point les frontières étaient parfois poreuses entre le milieu artistique universitaire et le milieu ouvrier : les acteurs y circulaient de manière générale assez facilement. C'est pourquoi ce serait une erreur de penser que la thématique des peintures murales ne concernait que les membres des groupes muralistes récemment formés.

Nous avons évoqué la participation de Luz Donozo, Carmen Johnson et Pedro Millar lors de la campagne présidentielle de 1964 mais plus en arrière, on pourrait aussi mentionner le *Manifeste du Mouvement d'Intégration Plastique* (Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica) rédigé en 1952 et signé par plusieurs peintres muralistes de profession, comme Diego Rivera, Fernando Marcos et Osvaldo Reyes qui en appelaient à une création plastique qui prenne racine dans la réalité populaire et non pas à travers les modèles européens. Les regroupements d'artistes autour d'une cause commune jalonnent l'histoire de l'art du pays. Concernant la période plus récente, des artistes comme José Balmes ou Pablo Neruda, en tant

que fondateurs du Comité d'Artistes Plasticiens de l'Unité Populaire ont joué un rôle tout aussi déterminant afin de donner de l'ampleur à cette pratique :

> Au niveau de la Faculté des Beaux-Arts, nous avons implanté une série de changement et de variantes dans l'enseignement. Des jeunes étudiants ont commencé à travailler comme moniteurs dans les écoles et les poblaciones en promouvant une activité créative. Ils enseignaient des techniques de peinture, dessin et travail mural dans les espaces urbains, accompagnées d'éléments théoriques propres aux arts plastiques en général ; au final, on donnait aux gens des outils pour qu'ils puissent s'exprimer sous une forme créative. En ce sens, d'une didactique enfermée fondamentalement dans le milieu universitaire, il y eut une tentative de passer à une pratique ouverte, pouvant communiquer avec la réalité sociale des jeunes, des femmes et des travailleurs du Chili. Un phénomène très particulier qu'il n'était pas courant de voir dans d'autres pays[629]

José Balmes devenu directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, était déjà engagé dans une position critique de la peinture académique classique, très présente dans les années 1960 : pour l'artiste, la peinture académique pouvait s'approprier les sujets d'actualité, mais elle ne pouvait prétendre rendre compte de la réalité uniquement par sa teneur illustrative. Dans cette volonté de changer les relations à l'art en se réappropriant notamment les questions présentes et propres à la société chilienne, l'exposition organisée par la Faculté des Beaux-Arts *América, no invoco tu nombre en vano* qui a eu lieu en mai 1970 a joué un rôle de premier ordre comme nous avons pu le voir. Dans cette approche politique de l'art, José Balmes insistait sur le fait de développer une approche artistique capable de témoigner de la réalité locale, et qui devait passer aussi par l'intégration d'acteurs qui avaient été jusqu'à présent éloignés du milieu artistique professionnel.

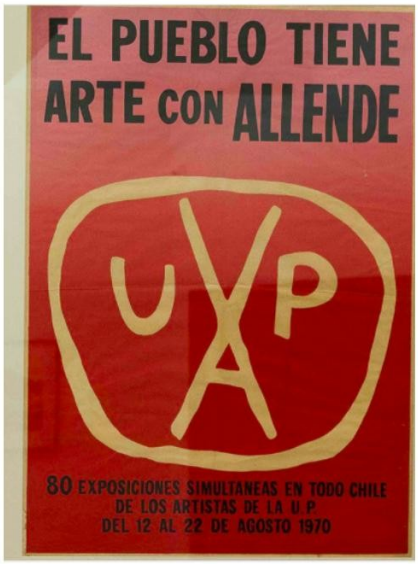
Ainsi, l'artiste et critique évoque un changement « naturel » qui se produit dans les moments de crise. Il mettait en avant le fait qu'une autre relation à l'art devait nécessairement dépendre d'une autre relation à la société[630]. En Avril 1970, José Balmes et d'autres artistes issus de l'Ecole des Beaux-Arts ont peint d'énormes toiles de la place d'Italie jusqu'à l'Avenue

[629] BADAL Gonzalo, *José Balmes : el viaje de la Pintura*, Santiago : ed. Ocho Libros, 1995. Malheureusement, à notre connaissance, il n'y a aucune trace de l'intervention de ces jeunes artistes dans les quartiers populaires, mis à part le mural de San Miguel réalisé quelques mois avant l'élection d'Allende.

[630] Il l'exprime clairement dans son entretien avec Catherine Humboldt pour *le Monde* en 1974 : « La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes », propos recueillis par Catherine Humboldt, *Le Monde*, 13 juin 1974, p.19 ; reproduit dans l'annexe 19.

Bulnes, en pleine artère principale, au moment de la présentation officielle d'Allende à la candidature présidentielle. Il y avait d'énormes panneaux face à la Bibliothèque Nationale[631].

C'est donc à partir de sa réflexion sur le repositionnement de l'artiste dans la société que José Balmes, signataire du manifeste de 1970 « el pueblo tiene arte con Allende », avait naturellement intégré la communauté de muralistes de la BRP. Au moment de son exil en France, il répliqua ce type d'intervention, promouvant une nouvelle relation avec le public, au travers la formation de la brigade Luis Corvalán, en hommage au Secrétaire Général du Parti Communiste. Ainsi, l'engagement des artistes en politique n'était pas nouveau comme nous avons pu le voir dans la première partie de ce travail : rappelons le manifeste des artistes Indépendants de 1931, le Manifeste d'Intégration Plastique de 1952, le manifeste des artistes d'Antofagasta publié par *El Siglo* le 24 septembre 1970 et enfin le manifeste qui accompagnait l'événement « el pueblo tiene arte con Allende » en août 1970, en pleine campagne électorale **(annexe 31).**



Source : affiche et photographie exposés au Musée de la Solidarité Salvador Allende à Santiago du Chili, à l'occasion de l'exposition « *A los artistas del mundo* » (du 15 octobre 2016 au 22 juin 2017).

Cet événement qui eu lieu le 12 aout 1970 à 18h, reprenait les idées principales développées plus haut, à savoir, l'ouverture nécessaire des artistes vers un art accessible à tous à travers des thématiques parlantes sur la réalité du monde ouvrier et populaire Sans surprise, Luz Donoso et Carmen Johnson faisaient parties des signataires du manifeste

[631] BADAL Gonzalo, *José Balmes : el viaje de la Pintura*, *op. cit.,* p. 132

> Cette exposition qui sera visitée par milles et milles chiliens de toutes conditions sociales et culturelles exprime notre fervente aspiration à ce que l'art cesse d'être l'œuvre unique qu'acquièrent seulement les plus fortunés, et qu'il soit le privilège de quelques-uns. Nous rejetons avec force cet art commercial. L'injuste condition auquel nous sommes soumis par le régime capitaliste dénigre notre condition d'artiste de la même manière qu'elle divise les hommes en citoyens de première et de seconde catégorie.
>
> Nous croyons que par son caractère social l'art et la culture doivent être au service et à la portée de tous. Dans le futur Gouvernement Populaire, par la volonté majoritaire du peuple, les arts plastiques, la musique, le théâtre, la littérature, le ballet, le cinéma ne seront plus un privilège mais un droit inaliénable tout comme le pain, le logement, le travail, la sécurité sociale.
>
> Nous voulons faire un art qui soit le témoignage des luttes et des réalités de notre peuple, un art libre qui ne se laisse pas colonisé ; qu'il soit rebelle et nouveau. Un art intrépide et insoumis.
>
> Dans les nouvelles conditions économiques, politiques et sociales que nous créerons les artistes et les créateurs populaires prolifèreront[632].

Par ailleurs le Coup d'Etat militaire avait mis fin au projet d'une exposition sur les muralistes mexicains qui devait se tenir au Musée National des Beaux-Arts : le 11 septembre 1973, une délégation en provenance de Mexico était venue en avion pour appuyer le processus révolutionnaire du Chili. Dans cet avion il y avait 180 œuvres d'art dont des œuvres de Siqueiros, Rivera, Guerrero. Cependant l'avion resta bloqué à l'aéroport de Santiago et repartit finalement le 13 septembre avec à son bord la famille d'Allende[633].

[632] ORTIZ POZO Anibal, « *Prácticas artísticas-políticas en la transición al socialismo. Chile antes y después de 1973* » [en ligne] http://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.html
Anibal Ortiz Pozo fut l'un des signataires du manifeste accompagnant cet événement. Il était à l'époque professeur en Arts Plastiques.

[633] Cette exposition a pu finalement voir le jour en 2015 sous le titre évocateur *La Exposición pendiente 1973-2015. Orozco, Rivera, Siqueiros*, (l'exposition suspendue 1973-2015 ; Orozco, Rivera, Siqueiros) au Musée National des Beaux- Arts de Santiago du 20 novembre 2015 au 28 février 2016.

## Consolidation d'une praxis : monumentalité, authenticité, internationalisme

La victoire d'Allende a profondément transformé les conditions de production des peintures murales et a ouvert la voie à des projets novateurs grâce à de nouvelles collaborations. On pourrait parler à ce moment là d'une véritable praxis, engageant une réflexion plus approfondie sur le type d'action à mener pour des projets à venir de plus grande envergure comme en atteste la grande fresque réalisée sur les rives du fleuve Mapocho en 1971 à l'occasion du 50ème anniversaire du Parti Communiste et les projets d'embellissement d'espace public comme le mural de la piscine de La Granja ou les façades du local du Canal 9. Pouvant compter sur le soutien officiel du gouvernement et du milieu artistique professionnel, les groupes muralistes s'extirpèrent du strict cadre de propagande en proposant des œuvres qui ne soient plus exécutées dans l'urgence. Pour autant les membres des BRP ont maintenu une ligne de conduite claire et continuèrent de dénoncer les injustices, qu'elles soient à l'échelle locale ou internationale. C'est pourquoi on pourrait davantage parler d'une production qui se diversifie : les peintures murales de rue ne sont plus uniquement des outils de communication mais deviennent officiellement un nouveau medium artistique légitime.

Les brigades bénéficiaient d'un large réseau de sympathisants au sein du pays : il y avait des Brigades Ramona Parra dans chaque région mais elles étaient coordonnées par la Brigade Ramona Central, situé dans un local rue Marcoleta N°96, non loin de la Bibliothèque Nationale et du Parc Santa Lucìa. Il y aurait eu à peu près 150 brigades dans l'ensemble du pays. Comme nous l'avons vu, chaque intervention était au préalable organisée suivant une division bien précise entre les *tracadores* (traçeurs), *rellenadores* (remplisseurs) et les *fileteadores* (s'occupant des contours des lettres) : le message occupait donc une place centrale comme l'illustre assez bien le documentaire éponyme d'Alvaro Ramírez sur cette brigade[634]. Suite à la victoire de l'Unité Populaire, la graphie des lettres évolue : les caractères sont désormais de plus en plus travaillés et relèvent d'une nouvelle typographie, rappelant ainsi le soins accordée à cet éléments dans les réclames publicitaires.

[634] RAMÍREZ Alvaro (dir.), *La brigada Ramona Parra*, 12min, 16mm, 1970 [ en ligne] http://www.cinechile.cl/pelicula-749 : archives numériques de Chile Films. Film réalisé par le Centre des Elèves de l'Institut Pédagogique de l'Université du Chili

Source : capture d'écran du film de RAMÍREZ Alvaro (dir.), *La brigada Ramona Parra*, 12min, 16mm, 1970, 4min16.

Légende : Liberté pour Angela Davis/ Nixon Assassin d'enfants et de femmes
Source : « Colectivo Brigada Ramona Parra », (document produit par les membres de la BRP au début des années 2000) p. 2

D'autre part, toutes les interventions des brigades ne se résumaient pas des enjeux de politique intérieure : certaines interventions concernaient directement l'actualité internationale et dénonçaient la violence d'Etat comme l'illustre l'œuvre ci-dessus en soutien à Angela Davis[635] qui avait été emprisonnée en octobre 1970. Les trois figures à gauche du texte viennent illustrer le propos : le portrait d'Angela Davis à côté d'une panthère défiant un aigle symbole des Etats-Unis rappelle l'affiliation de la militante au mouvement révolutionnaire des Black Panther (*le Black Panther Party*). Ainsi les groupes d'action du Parti Communiste affichaient leur solidarité avec d'autres types de mouvement d'émancipation et se reconnaissaient dans des luttes communes contre les injustices sociales. Le journal *El Siglo* du Parti Communiste publie une autre photographie d'un mur où on peut lire « L'Humanité n'oubliera pas SongMy » en référence au génocide commis par l'armée américaine en pleine guerre du Vietnam. Dans l'édition du 7 avril 1970, on peut également trouver une peinture

[635] Angela Davis (1944-) figure du mouvement Noir américain, était une fervente militante communiste pour les droits civiques aux Etats-Unis et appartenait aux Black Panthers. Elle fut emprisonnée en août 1970 et condamnée à mort pour avoir aidé à l'évasion de George Jackson, un membre des Black Panthers. Elle resta en prison pendant 22 mois et sera finalement acquittée le 4 juin 1972 grâce à la pression de la communauté internationale.

murale commémorant le centenaire de la naissance de Lénine **(annexe 13).** Cette dimension internationaliste pourrait être le fil directeur de cette pratique puisque comme nous l'avons vu précédemment, les membres de ces collectifs qui ont pu s'exiler suite à la dictature militaire ont continué à exercer hors de leur pays d'origine en dénonçant les crimes, les emprisonnements et les disparitions quotidienne sous la dictature de Pinochet.

Ainsi les écritures urbaines qui apparaissent après l'élection de Salvador Allende ne sont plus des messages de soutien à l'Unité Populaire mais s'inscrivaient dans une démarche plus large : dénonciation de crimes commis contre la classe ouvrière, dénonciation de massacres et d'atrocités par les impérialismes modernes. D'autre part, les interventions ont lieu de toute part, aussi bien dans le centre de la capitale que dans les quartiers périphériques. Dans cette effervescence la brigade du Parti Communiste se présentait ainsi comme une structure fédératrice et organisatrice de premier plan engagée dans un processus de transformation sociale grâce au travail conjoint de ses sympathisants aussi bien dans le milieu ouvrier, qu'universitaire, culturel et politique.

## Conclusion de Chapitre

Si l'on ne peut manquer de souligner le rôle joué par les membres du Parti Communiste dans la diffusion et la promotion de la peinture murale, nous avons voulu montrer comment la politisation des muralistes devait davantage se comprendre comme une stratégie d'action et de regroupement pour une frange de la population qui fut depuis longtemps précarisée et stigmatisée par les politiques publiques. C'était un moyen de faire entendre leurs revendications, notamment concernant le droit au logement. Cette forme d'expression leur permettait de se reconnaître comme acteur et citoyen à part entière : ainsi nous avons voulu démontrer que le Parti Communiste n'a pas été à l'origine de cette pratique mais l'a utilisé comme méthode d'action à grande échelle afin de contrebalancer les campagnes médiatiques des partis politiques adverses. Ces muralistes ont systématisé et optimisé une manière de faire qui était déjà en germe en tant que forme revendicative pour la faire exister durablement au-delà son moment politique. Le cadre du Parti Communiste offrait la possibilité de mettre sur pied une multitude de groupes d'action afin de gagner en efficacité. La victoire de Salvador Allende a permis de consolider cette forme d'expression et

de la concevoir cette fois-ci, comme une pratique artistique légitime. Cette absorption par le Parti Communiste doit ainsi se comprendre comme la prolongation de leur travail entamé avec les prises de terrain.

Cette pratique connut ainsi plusieurs étapes avant même l'élection du candidat de l'Unité Populaire. Le relais pris par Pablo Neruda et José Balmes, ainsi que l'intervention d'une jeunesse de plus en plus impliquée dans les questions sociales, laissaient entrevoir le jeu de nouvelles collaborations qui se sont mises en place notamment au sein des universités : rappelons que c'est l'Université du Chili qui a réalisé le premier documentaire sur les membres de la BRP. Ainsi la force d'action de cette pratique réside comme nous l'avons vu dans la capacité à inventer de nouvelles résistances et collaborations. Il semble donc difficile de parler d'un point de départ originel : seul le témoignage de Patricio Cleary nous donne un aperçu des nouvelles associations au moment de la campagne présidentielle de 1964. Il y avait déjà en germe un premier travail de propagande artistique sur les murs de la capitale et aussi dans la ville portuaire de Valparaíso.

Mais pour les acteurs du milieu artistique, il ne s'agissait plus de critiquer le modèle académique sur fond de manifeste, mais bel et bien d'engager une nouvelle praxis, une dynamique beaucoup plus spontanée et moins programmatique : le plus important était de mettre en place une participation collective pour donner plus d'ampleur à ce mouvement et faire vaciller les frontières entretenues entre le milieu étudiant, ouvrier, artistique et intellectuel. A ce moment, les peintures murales ne sont pas un mouvement artistique supplémentaire mais davantage l'expression d'un système social en crise à plusieurs niveaux, intimement liées aux revendications sociales mais aussi à la volonté de reconquérir un espace de débat vis-à-vis de modèles qui se sont vus imposés par la circulation de canons étrangers.

Les interventions sont également très disparates : on constate que les œuvres réalisées en centre-ville sont plus provocatrices et inquisitrices. Dans une logique concurrentielle, elles furent élaborées en tenant compte à la fois de l'environnement publicitaire et des affiches des partis opposés au moment de la campagne présidentielle. A l'inverse dans les quartiers populaires on voit des projets n'ayant d'autre but que d'arborer les murs de bâtiments publics ou bien les artères principales, renouant ainsi avec le projet du muralisme mexicain : c'était une moyen pour les habitants de ces quartiers d'avoir eux aussi à leur disposition des œuvres qui les représentent.

# Chapitre III : Récupération d'un espace de vie et d'expression

Suite à l'instauration d'une dictature militaire d'une rare violence, il a fallu attendre le début des années 1980 pour que les collectifs muralistes investissent de nouveau l'espace urbain. Ces nouvelles organisations ont pu voir le jour grâce aux protestations de plus en plus régulières et organisées contre le régime[636] : ces manifestations permettaient aux muralistes d'être protégés des attaques de la police au moment de l'exécution de leurs œuvres.

Ces collectifs émanaient de diverses organisations plus ou moins autonomes. Il est difficile d'avoir une estimation de leur nombre si l'on compte les groupes des quartiers populaires, cependant on peut identifier trois secteurs d'implantation : au sein des partis politiques, au sein des universités, et au sein des poblaciones. Ces noyaux communautaires offraient un espace de relative liberté et des espaces récréatifs qui n'existaient pas en dehors de ces lieux semi-privés. Bien évidemment tous ces collectifs ne disposaient pas de moyens matériels équivalents et n'affichaient pas les mêmes objectifs. Si l'on peut toujours parler de brigades d'action pour les groupes rattachés aux partis politiques, on peut davantage parler de regroupements plus ou moins éphémères mais autonomes pour le cas des pobladores. Cependant il ne faut pas concevoir ces groupes comme des entités totalement séparées les unes des autres : En effet, les collaborations étaient fréquentes, notamment quand les collectifs des quartiers populaires étaient à la recherche de traceurs et de dessinateurs ; réciproquement les groupes politisés pouvaient compter sur l'aide et la participation des jeunes des quartiers populaires.

Dans les divers entretiens que nous avons menés, nous retrouvons l'idée commune que les peintures murales demeuraient le seul moyen de manifester et de se manifester, parmi d'autres activités : musique, poésie, théâtre, etc. Il semblait donc urgent de reconquérir un espace qui leur avait été confisqué et de réactiver la communication entre les communautés. A travers une analyse sur le fonctionnement de quelques brigades, on voit combien les obstacles, les objectifs, les structures et les dispositifs variaient énormément d'un collectif à l'autre.

---

636 La première marche de protestation à l'échelle nationale datait du 10 août 1982 : les manifestants réclamaient au gouvernement « pain, travail, justice et liberté ».

## Fonctionnement de quelques groupes muralistes

### *La Brigade* Elmo Catalán

La Brigade Elmo Catalán (BEC), brigade du Parti Socialiste émergea en juillet 1970 en pleine campagne présidentielle au moment où la Brigade Ramona Parra occupait une place centrale au sein de l'espace urbain. Le nom de la brigade socialiste rendait hommage à Elmo Catalán (1932-1970), journaliste chilien qui avait fait partie de la guérilla bolivienne au côté de Che Guevara. Le groupe avait réalisé son premier mural sur une des façades de l'Université Technique de l'Etat (UTE), rue Matucana, dans la capitale. Les partisans, issus pour la plupart de cette université technique et de l'Université Pédagogique, jouissaient d'une grande autonomie par rapport aux membres des Brigades Ramona Parra qui devaient davantage répondre à certains codes, avec une esthétique bien précise comme en témoignaient les esquisses dans le journal *El Siglo*. La brigade du Parti Socialiste comptait moins de militants et disposait de moins de moyens matériels ; ils travaillaient le plus souvent entre 18h et 21h, en plein trafic, pour bénéficier d'une certaine sécurité grâce à la foule. En tant que brigade de propagande tout comme la BRP, la BEC investissait plutôt l'espace central de la capitale au lieu des poblaciones : les rues Agustinas, Huérfanos, Tatinos, Alameda, et le secteur du Parque Forestal.

Afin de se différencier de la BRP, la BEC chercha également à forger sa propre identité visuelle. Elle la trouva dans le caractère des lettres qui comme nous le signale Genaro Cuadros Ibáñez[637], ancien membre chargé de la coordination des brigades BEC dans les années 1980, se voulaient futuristes. Le Coup d'Etat a mis fin au travail de cette brigade : les dirigeants s'étaient exilés, ou bien avaient été emprisonnés. Les groupes qui se sont formés aux débuts des années 1980 n'étaient donc pas les mêmes et devaient repenser leur action suivant les contraintes du régime militaire. Dorénavant : « la renaissance des brigades avait pour principal objectif la communication et l'agitation[638] » comme nous le mentionne Genaro.

[637] Témoignage de Genaro CUADROS IBÁÑEZ recueilli le 2 décembre 2015 (annexe). Genaro avait 46 ans au moment de l'entretien. Il a vécu au Chili pendant l'Unité Populaire, à Antofagasta au nord du pays. Au moment du Coup d'Etat, son père a été mis en détention dans l'île de Chiloé. Quand il fut libéré, il est parti en exil avec sa famille d'abord au Canada, puis en Belgique en 1975. Genaro est revenu seul au Chili en 1981 quand il avait 12 ans car ses parents ne pouvaient pas rentrer au pays. Il est resté chez sa grand-mère ce qui lui a permis d'avoir une grande liberté comme il nous le dit. Il a crée de nombreuses brigades avant d'entrer au sein de la Brigade Elmo Catalán. Comme il avait beaucoup d'expérience avec la rue, le Parti Socialiste lui a demandé de prendre en charge la coordination des brigades socialistes alors qu'il avait tout juste 16-17 ans. Genaro est maintenant architecte et urbanisme, il enseigne à la Faculté d'Architecture, Art et Dessin de Santiago.
[638] *Ibid*.

Légende : vue d'un local du Parti Socialiste où l'on peut voir les lettres types de la brigade, 1971. Photo de Fernando Orellana
Source : CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ocholibros, 2010, p. 83

Pour ce muraliste, le dispositif des brigades offrait beaucoup d'avantages : il permettait avant tout de « canaliser l'énergie des jeunes, générer un mode d'action et une pratique politique significative et canaliser la communication avec les secteurs populaires[639] ». Il agissait en vue de la campagne du « Non[640] » de 1988 suite au référendum organisé par le gouvernement afin de décider du maintien ou non du Général Pinochet au pouvoir[641]. La structure de la BEC était donc une structure pyramidale qui comprenait de nombreuses ramifications dans les universités : la brigade dépendait de la Direction Nationale du Parti Socialiste qui elle-même dans les années 1980 s'était divisée en deux branches[642], mais prenait en charge également d'autres brigades comme la Brigade Laura Allende (brigade féministe) et la brigade Sindicato qui était composé des étudiants en arts de l'Université du Chili.

[639] *Ibid.*
[640] La campagne débuta officiellement le 5 septembre 1988.
[641] Il s'agissait du référendum du 5 octobre 1988 ; Ce referendum était prévu par la Constitution de 1980. Le mandat de Pinochet se termina officiellement le 11 mars 1989.
[642] Il y avait d'un côté la Jeunesse Socialiste dirigée par Clodomiro Almeyda dont dépendaient la BEC, la BLA (Brigade Laura Allende), et Sindicato (brigade des étudiants en Arts de l'Université du Chili) et de l'autre la Jeunesse Socialiste dirigée par Ricardo Núñez dont dépendait la brigade Unidad Socialista. Ces informations nous ont été rapportées par Mijal FLIMAN lors d'un entretien mené le 13 décembre 2015

La dimension artistique n'était pas essentielle pour Genaro Cuadros, car ils devaient s'accommoder de la contrainte du temps. En effet, pour le muraliste une solide logistique et une bonne gestion du temps étaient les deux facteurs principaux qui conditionnaient la bonne exécution d'une peinture murale : « c'était une action contre le temps. On comptait qu'il fallait entre 6 minutes et 14 minutes avant que la police n'arrive, donc on programmait des actions en 5 min […] La Brigade Elmo Catalán ne fut jamais bien virtuose d'un point de vue plastique mais a été effective d'un point de vue du militantisme politique[643] ». Le mode de fonctionnement était le suivant : « les dessins reposaient sur un consensus sur des choses que nous voulions transmettre. On discutait de tout. Il y avait souvent deux ou trois *trazadores* (traceurs). Le reste de l'équipe faisait les fonds ou remplissait les lettres avec la peinture[644] ». Ensuite les dessins étaient réalisés aux moments des manifestations avec l'idée de redonner du courage et de l'espoir aux individus, « que les gens s'enthousiasment. Il fallait que ce soit plus spectaculaire qu'efficace[645] ». De fait Genaro voit ces réalisations comme des performances. Son groupe agissait dans les axes centraux : sur Alameda, General Velásquez, Parque O'Higgins, Avenida Matta, « là où il y avait une grande concentration […] il fallait faire des murales très rapidement, dans des lieux concentriques de la ville, en pleine lumière pour rompre avec la peur[646] ». La brigade mettait en place un dispositif de sécurité pour chaque sortie, et un système d'archivage photographique : Pedro Ugarte qui a travaillé pour la revue *Epoca* et France Presse était chargé de photographier chaque réalisation.

Genaro résume ainsi son travail à ce moment-là : « nous n'étions pas un groupe d'artistes faisant de l'art, nous étions un groupe créatif faisant des actions politiques sous la tutelle d'un parti politique[647] ». Il était essentiel pour lui de donner avant tout un message de changement en vue de la transition démocratique qu'il espérait. A noter que cette brigade n'a pas eu a se soucier de la partie financière : le Parti prenait en charge le matériel et les dépenses. Les bombes de spray étaient chères à l'époque mais les membres du Parti Socialiste parvenaient à récupérer des cartons entiers de bombes de peinture grâce à leur réseau au sein d'entreprises travaillant dans le bâtiment ou l'imprimerie.

---

[643] Témoignage de Genaro CUADROS IBÁÑEZ recueilli le 2 décembre 2015
[644] *Ibidem*. Son groupe se composait de jeunes entre 14 et 17 ans. Au niveau de Santiago, il y avait 100 brigades au total qui agissaient à travers les structures poblacionales. Chaque groupe se composait d'une vingtaine de personnes
[645] *Ibidem.*
[646] *Ibidem.*
[647] *Ibidem.*

Légende : Lors de notre entretien le 2 décembre 2015 avec Genaro Cuadros, ce dernier nous avait parlé d'un batman qu'il avait réalisé avec son collectif. On peut lire à droite du mural « la démocratie, approprie-la toi »
Source : archives personnelles de Mauricio Muñoz, 1988-1989.

Pour Genaro la renaissance de la Brigade Elmo Catalán sous la dictature marquait une rupture avec ce qu'avait été le muralisme jusqu'à présent : il considère la BEC comme une brigade moderne qui offrait des espaces délibératifs débouchant sur des productions libres, sans imposition de forme ou de style **(annexe 32).** D'autre part, la BEC fut la première brigade à utiliser le spray dans les années 1985-1986, alors que cette technique était proscrite durant plusieurs années au sein de la BRP qui préférait conserver des formes plus traditionnelles et faisant allusion à ses origines en tant que brigade. Pour la BEC « Il y avait l'idée de donner plus de volume aux lettres […] Nous étions très libre d'un point de vue esthétique […] l'idée qu'il y avait un créateur unique était en train de disparaître[648] ». Mais si la finalité n'était pas au début artistique, cette brigade a pu cependant exposer son travail dans le cadre d'un concours à la Galerie Enrico Bucci, rue Huerfanos en hommage aux manifestations de la place Tiananmen en Chine à la fin des années 1980 : les messages écrits avaient totalement disparus de ces compositions.

[648] *Ibid.*

Légende : vue extérieure de la galerie Enrico Bucci au moment de l'exposition sur les brigades muralistes en 1989. La galerie se situait au bout de la rue Huerfanos côté parc Santa Lucia.
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

## *La Brigade Laura Allende*

La brigade Laura Allende est une brigade féministe en hommage à la sœur de Salvador Allende (1911-1981) qui était engagée pour les droits des femmes ; durant sa jeunesse, elle faisait partie du Comité Central du Parti Socialiste. La Brigade Laura Allende (BLA) ne dura que quelques temps (entre 1987 et 1989) contrairement à la BEC. Mijal Fliman qui était la traceuse de la brigade nous décrit ainsi la ligne de son collectif : « Nous avons crée au sein du Parti Socialiste un département de femmes qui luttaient pour la discrimination positive[649] ».

L'objectif de la BLA était ainsi parfaitement déterminé. La formation en brigade apparaissait à Mijal Fliman comme l'unique moyen d'action : « C'était la seule chose que nous pouvions faire pour protester[650] ». Comme elle nous l'explique, sa brigade naquit également au moment des protestations estudiantines. Elle considère sa brigade comme une structure complémentaire à la BEC et aux autres brigades muralistes qui lui permettait d'aborder un sujet central mais pourtant absent chez tous les partis politiques. Ce sont les membres de la Brigade Sindicato, collectif de l'école des Beaux-Arts de l'Université du Chili, qui les ont aidé à mieux se structurer et à élaborer les premiers dessins : « comme nous venions de

[649] Témoignage de FLIMAN Mijal, recueilli le 13 décembre 2015. Mijal Fliman avait 49 ans au moment de l'entretien. C'est elle qui a inventé cette figure de visage femme aux cheveux vert qui caractérise sa brigade (annexe). Sa brigade fut crée autour de 1987 et n'a duré que 1 ans et demi, 2 ans. Elle vivait à Las Condes à cette époque, quartier huppé de la capitale, et étudiait l'architecture à la Faculté du Chili. Elle a arrêté cette activité quand elle est tombée enceinte. Elle nous affirme qu'elle n'a jamais eu de problème avec la police.
[650] *Ibid.*

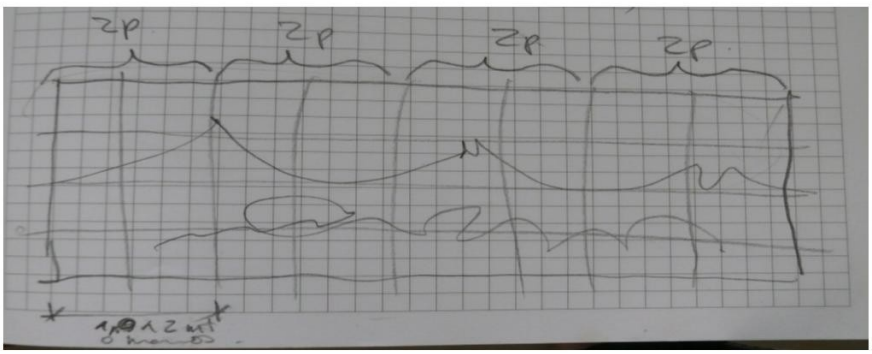
l'université, cela te donne accès à d'autres lieux […] Nous étions tous amis[651]». Elle se souvient notamment de l'implication d'Iván Torres et de Marcelo Heredia qui avait peint par ailleurs un jeu d'échec géant, peinture devenue célèbre auprès des autres brigades (photo ci-dessous) : il mettait en scène un char militaire sorti d'un œuf face à une coquille vide apparemment abandonnée par le poussin qui venait de naitre comme le laisse à penser les traces de pattes. A droite du plateau, une bulle signale qu'un autre plateau de jeu est également en train d'éclore. Cette œuvre témoigne d'une grande habilité des étudiants en art qui étaient parvenus à signifier sous forme allégorique le changement de régime, sans avoir eu recours à une représentation mimétique ou à l'usage de texte condamnant explicitement la Junte militaire.

Le but de la BLA était « de donner un message en fonction des revendication particulières des femmes. Parce que s'il y avait la dictature, les femmes étaient en double dictature. Au sein du Parti Socialiste, les hommes pensaient que les femmes servaient à faire du café […] Je crois que nous avons apporté quelque chose : rendre visible (visibilizar) les femmes qui participaient à la politique, rendre visible la cause des femmes. Ceci fut notre apport [652] ». Cependant sa brigade avait une dimension de convivialité que n'avait pas la BEC ni les autres brigades politiques qui étaient selon elle mieux structurées et organisées : « nous n'étions pas très organisée. C'était plutôt quelque chose de convivial[653] ».

Légende : dans les archives photographiques de Mauricio Muñoz, nous avons retrouvé ce mural des étudiants de la Faculté d'Art de l'Université du Chili. On peut lire « grève du 18 avril » et la signature de la brigade Sindicato. Selon Mijal Fliman, il a été réalisé par Iván Torres et Mercelo Heredia.
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

[651] *Ibidem.*
[652] *Ibidem.*
[653] *Ibidem.*

Sa brigade, composée de moins de 10 personnes, agissait principalement pendant les protestations et les marches étudiantes au centre-ville. Mijal venait tôt le matin pour choisir un emplacement stratégique qui soit également un lieu « où on pourrait s'échapper facilement[654] ». Tout comme pour la BEC en ses débuts, le cadre des manifestations offrait un espace de relative sécurité et leur permettait de se fondre rapidement dans la foule en cas d'interventions policières. La contrainte du temps les obligeait à s'organiser pour une exécution rapide : elles pouvaient réaliser une peinture murale en moins de 7 minutes. Mijal commençait par tracer la forme générale puis le collectif se divisait le mur en tronçon par groupe de deux personnes. Cette technique rappelle bien évidemment le processus d'action des membres des brigades du Parti Communiste au moment de la campagne présidentielle de 1970. Là encore, la principale difficulté était de devoir constamment rester sur ses gardes : « nous faisions attention à ne pas avoir de la peinture sur nous pour ne pas attirer l'attention de la police [655] » nous confie-t-elle.




Légende : Schéma expliquant le mode opératoire de la BLA réalisé par Mijal Fliman, le 13 décembre 2015 (voir annexe 33)

Si son groupe défendait essentiellement la cause des femmes, Mijal nous rapporte qu'elle a également peint à la place Bogotá pour rendre honneur à des détenus qui se trouvaient là-bas. Elles peignaient aussi au sein d'autres organisations : la BLA a participé à un rassemblement de syndicats d'artistes à Bellavista à la fin de l'années 1989. La même année, les membres de ce collectif ont réalisé un énorme mural sur du plastique pour faire un fond de scène à l'occasion de l'anniversaire du Parti Socialiste dans un stade municipal. Mijal nous explique qu'elles utilisaient plutôt des couleurs pastel avec parfois des messages explicites à partir d'un modèle-type comme le montre l'image ci-dessous **(annexe 33)** :

[654] *Ibidem.*
[655] *Ibidem.*

Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Le visage d'une femme à la longue chevelure verte est devenu la signature de cette brigade. Sans d'autres prétentions que d'ouvrir un débat public sur le statut et la place des femmes dans la société, sa brigade ne cherchait pas à rivaliser en virtuosité avec des groupes plus structurés ou/et artistiques ; en effet, le dessin ci-dessus était assez éloquent.

La multiplication des brigades muralistes des années 1980 était la conséquence d'une privation de toute liberté d'expression : « L'expression muraliste est le reflet de ça, de la castration d'une société [656] ». Pour autant, elle considère son travail comme étant intrinsèquement différent de celui entrepris par les groupes muralistes du début des années 1970, notamment de la BRP qui pour elle, n'était plus une brigade politique : « Je crois que la Ramona Parra est une brigade historique faisant partie du patrimoine culturel du Chili qui n'a pas beaucoup à voir avec les moments politiques. La Ramona Parra est comme une marque. C'est une personne qui est le propriétaire (dueño) d'un style. Nous, nous prétendions pas être cela[657] ».

## Les collectifs autonomes

Au même moment, d'autres collectifs muralistes qui ne dépendaient pas de partis politiques, se formaient dans les poblaciones de la capitale. Bien qu'ils rencontrèrent d'autres types de difficultés et affichaient des objectifs très différents, les membres de ces collectifs partageaient un but commun avec leurs confrères : reconquérir l'espace urbain pour en faire de nouveau un espace d'expression et de convivialité en sortant du symbolisme politique.

[656] *Ibidem.*
[657] *Ibidem.*

Malgré une idée reçue, les muralistes étaient assez mobiles et allaient facilement d'un quartier à un autre : en effet, il était fréquent que ces groupes soient invités à réaliser des peintures murales dans d'autres poblaciones de la zone métropolitaine ou bien dans d'autres villes du pays. De ce fait leurs productions n'étaient pas circonscrites aux strictes limites de leur quartier. Les dynamiques de travail étaient très différentes pour chacune de ces structures, mais ils bénéficiaient dans l'ensemble d'une plus grande autonomie dans le choix des thématiques abordées ou des lieux d'intervention, sans nécessairement devoir affronter la contrainte temporelle.

Quoi qu'il en soit, la réalisation de peintures murales au sein des quartiers populaires faisait le plus souvent partie d'un éventail d'activités (concerts, animations pour les enfants, anniversaires de quartier, commémoration etc.) permettant de récréer du lien social entre les habitants. Pour Claudia Páez- Sandoval qui a analysé quelques-unes de ces brigades, la solidarité et l'autogestion entre les membres de ces collectifs était une manière de résister à l'individualisme prôné par la Junte[658]. Par exemple lors des anniversaires du quartier de la Victoria commémorant la prise de terrain le 30 octobre 1957, Juan Lagos Sepúlveda[659] habitant du quartier, se souvient qu'il y avait treize organisations au sein de la Coordination Générale pour mettre en place des activités à l'occasion de cet événement : « Il y avait les organisations qui se chargeaient des *ollas communes* (pots communs), d'autre de la musique, d'autres des murales, etc[660] ». Il pouvait y avoir entre 10 et 15 groupes muralistes composés par des jeunes du quartier comme de l'extérieur, en sachant que la plupart se mélangeaient : « il y avait les brigades de la Gauche Chrétienne, du MIR, du Parti Socialiste ect[661] ». Antonio Kadima[662] également ancien muraliste, nous raconte ainsi qu'il avait fait le choix de toujours travailler avec les organisations des quartiers populaires et non pas les municipalités.

---

[658] PÁEZ-SANDOVAL Claudia, « El proceso de trabajo de las brigadas muralistas de los '80: hacia una contribución del concepto de "arte político" en Chile » in Contenido. Arte, Cultura y Ciencias Sociales, N° 5, 2015, pp. 3 - 15

[659] Témoignage de LAGOS SEPÚLVEDA Juan recueilli le 14 décembre 2015. Juan Lagos Sepúlveda, âgé de 57 ans au moment de l'entretien avait fondé le señal 3 en 1990, première chaine communautaire du quartier. Il a toujours vécu rue Eugenio Matte. Il avait pris part à la réalisation de peintures murales au sein du quartier mais faisait également partie d'un groupe de musique rock. Son père était dirigeant syndical ; pour cette raison Juan Lagos fut emprisonné dans un stade au moment de la dictature car il avait sur lui des pamphlets. Il avait constitué des archives photographiques des peintures murales dans les années 1980 mais il a vendu tous les négatifs.

[660] *Ibidem.*

[661] *Ibidem.*

[662] Témoignage de KADIMA Antonio recueilli le 3 décembre 2015. Antonio Kadima est né en 1946. Il est issu d'une famille d'ouvriers. Il a été emprisonné en 1974 mais a réussi à s'échapper. Très vite, il s'est intégré à un groupe de musique nommé « Tumulto » : ce groupe a fonctionné pendant un ou deux ans. Par la suite il a crée le Taller Sol en 1977 afin de conserver des archives de l'époque. Il appartenait au MIR, Mouvement de la Gauche Révolutionnaire (Movimiento de la Izquierda Revolucionaria). Il fut emprisonné plusieurs fois en raison de son activité de muraliste.

Quand il recevait des invitations il devait décider avec son groupe « ce que nous allions faire et le contexte : quel type d'invitation c'était ? Pour quoi ? Etait-ce pour peindre en commémoration d'un prisonnier politique ou pour un terrain de foot ?[663] ». Ce dernier a beaucoup peint à l'occasion d'anniversaires de poblaciones. Pour lui il y avait une grande différence entre l'environnement urbain central, et le cadre plus communautaire des quartiers populaires : ces derniers offraient « une grande possibilité pour mener ce travail et une grande possibilité pour faire des activités culturelles[664] »

L'identité politique des collectifs n'était pas quelque chose d'important dans le cadre de ces manifestations. En effet, le plus souvent les peintures murales réalisées par les habitants au sein des quartiers populaires n'avaient aucune signature politique car « au sein des groupes muralistes il y avait toujours de tout. Au sein d'une même organisation il y a différentes personnes. Mais elles travaillaient ensemble[665] ». La plupart des murales faisaient allusion à ce que vivaient les habitants de ces quartiers : il pouvait s'agir de peintures de commémoration de disparus, de célébration, d'œuvres récréatives, ou bien des peintures de condamnation. Par exemple, Juan Lagos Sepúlveda se souvient d'une peinture murale qui était devenue célèbre au sein du quartier et qui représentait l'assaut d'un camion de marchandise transportant des volailles : en pleine dictature, des sympathisant du FPMR[666] (Frente Patriótico Manuel Rodríguez), groupe d'extrême gauche, avait détourné plusieurs camions qui transportaient des vivres, dont un camion de poulet[667]. Ils avaient ainsi pu distribuer des denrées au sein du quartier de La Victoria.

D'autre part, les membres des collectifs muralistes qui se formaient au sein des quartiers combinaient souvent plusieurs activités : Alejandro Luis Valenzuela, Juan Lagos Sepúlveda ou encore Antonio Kadima tous les trois muralistes, faisaient également partie de groupes de musique et étaient invités à jouer dans différents endroits de Santiago. Alejandro Luis Valenzuela avait organisé pendant trois ans au sein de La Victoria la semaine du rock dans le local de la Maison de la Culture. Il nous raconte qu'il recevait également des invitations pour jouer dans des poblaciones de la zone sud de Santiago[668], notamment à Villa Sur. Pour Antonio Kadima ces groupes de musique « étaient le premier effort visible d'une gauche

[663] *Ibidem.*
[664] *Ibidem.*
[665] *Ibidem.*
[666] Branche armée du Parti Communiste crée en 1974 qui avait pour but de destituer Pinochet par la force.
[667] Roxana LÓPEZ LAGOS que nous avons interrogé en mai 2014 se souvient d'avoir mangé exclusivement du poulet pendant une semaine suite à ce coup d'éclat.
[668] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Alejandro Luis recueilli le 9 novembre 2015

fragmentée pour se réinstaller sur la scène politique chilienne à travers le sauvetage du folklore[669] ». Si le militantisme politique était interdit, la culture apparaissait comme une alternative pour pouvoir se manifester. Mais trouver un bon dessinateur était la principale difficulté pour ces groupes muralistes[670].

Légende : Peintures murales réalisées en 1988 au sein du quartier de La Victoria, probablement dans la rue 30 de Octubre. On peut lire à gauche du dessin «  le train du dictateur ».
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Légende : Peintures murales en l'honneur de la mort de Pedro Jaime Vargas, réalisée dans la población Lo Hermida, par La Garrapata, collectif dont faisait partie Mauricio Muñoz, 1988-1989
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

669 *Ibid.*
670 Témoignage de LAGOS SEPÚLVEDA Juan recueilli le 14 décembre 2015.

La réalisation de peintures murales reposait sur un échange de bon procédé entre l'ensemble des individus qui participaient de près ou de loin au bon déroulement de ces activités. Comme nous le signale Juan Lagos Sepúlveda, le matériel était souvent offert par les habitants du quartier ou les partis politiques « ceux qui avaient de l'argent apportaient ce qu'ils pouvaient […] la peinture on te l'offrait en signe de solidarité. Parfois c'était les voisins. Nous n'avons jamais acheté la peinture[671] ». De même, Antonio Kadima nous rapporte que lorsqu'il était invité à peindre avec son groupe dans les poblaciones : « on nous payait le transport, la peinture, on nous offrait le déjeuner, il y avait toujours des gens qui nous aidaient. Si on était deux au début, on finissait par être vingt personnes[672] ». Cependant, bien que la question financière ne soit pas un obstacle, elle devait être parfois prise en compte : la mise en place d'activités muralistes demandait parfois un travail de collecte d'argent en amont[673].

La circulation des muralistes au sein des différents groupes comme au sein de différents quartiers faisait qu'ils n'étaient jamais vraiment rattachés qu'à une seule entité ; les connections étaient multiples et souvent complémentaires. Par exemple, Mauricio Muñoz[674] a été tout à la fois membre actif de plusieurs groupes muralistes comme la Garrapata, son propre groupe, l'Unidades Muralistas Camilo Torres[675] (UMCT), collectif d'orientation chrétienne et la Brigade Pedro Mariqueo, brigade de son quartier (Lo Hermida) en hommage à un adolescent de 12 ans assassiné lors d'une protestation. Son appartenance à différentes brigades ne l'a pas empêché de mettre en place d'autres projets au sein de son quartier : « nous avions monté un groupe de jeunes et ensuite nous avons commencé à faire des ateliers de différentes choses : atelier de guitare, atelier d'artisanat, ect. Au final, autour de 250

[671] Témoignage de LAGOS SEPÚLVEDA Juan recueilli le 14 décembre 2015
[672] Témoignage de KADIMA Antonio recueilli le 3 décembre 2015
[673] Témoignage de LAGOS SEPÚLVEDA Juan recueilli le 14 décembre 2015
[674] Mauricio Muñoz, avait 43 ans au moment de l'entretien. Habitant du quartier Lo Herminda, il a été membre actif de plusieurs groupes muralistes. Mauricio a commencé à peindre à l'âge de 14 ans, d'abord dans son quartier, et à prendre des photographies de peintures murales en 1984, soit à l'âge de 20 ans.
[675] Luis Mico Henríquez, le leader de l'UMCT avait volontairement écarté le nom de « brigade » pour son groupe car selon lui ce terme renvoyait au travail précédent des brigades du Parti Communiste et du Parti Socialiste : « nous sommes arrivés au nom de Camilo Torres, qui fut un prêtre *guerillero* colombien, qui est mort précisément durant la guerilla de Colombie. C'était une référence pour tous les chrétiens de gauche depuis que fut fondée la Gauche Chrétienne (Izquierda Cristiana). De plus nous ne voulions pas nous appeler brigade, parce que ça aurait été le même B que les autres [groupes], la BEC, la BRP, et d'autres. Nous cherchions une nomenclature distincte et de là a surgit l'idée d'unités muralistes, puisque l'on pensait qu'à l'avenir il y aurait davantage qu'un seul groupe. » in MORALES Pedro, *Todos los colores contra el gris : Experiencias muralistas bajo la hegemonía militar. Espacios ganados y en tránsito hacia el nuevo orden democrático (1983-1992),* mémoire de Licence en Histoire, Académia de Humanismo Cristiano, Santiago, 2011 ? p. 80

personnes se réunissaient dans le centre culturel, sans aucun financement de personne, nous seuls avions réussi à faire ça[676] ».

Tout comme pour Antonio Kadima, il était fréquent après 1984 que lui et son groupe d'amis reçoivent des invitations de différents poblaciones de Santiago ou d'autres villes comme Valparaíso ou Concepción. L'hébergement, la nourriture et la peinture étaient offerts le plus souvent. La seule difficulté était de pouvoir payer le transport. Parfois ils choisissaient eux-mêmes où ils allaient peindre : par exemple, lors de la venue au Chili du président du Nicaragua Daniel Ortega en 1989, Mauricio Muñoz a peint avec son collectif 42 peintures murales dans la población de La Bandera.

Ce type d'organisation à plus petite échelle et dont les membres adhéraient d'une manière plus ou moins spontanée permettait de sortir d'une structure pyramidale. José Pepe Molina nous rapporte que c'était précisément ce qui lui plaisait : « « nous étions horizontaux, sans chef[677] ». Tout comme Antonio Kadima, il était régulièrement invité à peindre dans d'autres poblaciones : sous la dictature il se souvient être parti à la población La Antena, à La Serena, ville au nord du Chili. Il est également allé dans une población à Concepción, à Viña del Mar et à La bandera à la fin des années 1980. Cependant, il nous raconte qu'il venait souvent sur invitation, ou bien par le biais de connaissances. Ce mode opératoire lui a permis comme il nous le dit d'apprendre à s'autogérer mais aussi de découvrir d'autres endroits. Ainsi il rentrait avec de nouvelles expériences, ce qui développa en lui une grande conscience sociale comme il tient à nous le signaler.

## Textes et images : de nouvelles articulations

Dans ces nouvelles compositions, les textes ne font dorénavant plus allusion à une intention de vote (sauf durant la campagne du « Non » en faveur de la destitution du Général Pinochet). Certaines œuvres continuent de dénoncer textuellement les injustices et les violences commises par la Junte militaire : « liberté pour les prisonniers politiques », « il va

[676] Témoignage de MUÑOZ Mauricio, recueilli le 7 septembre 2015

[677] Témoignage de MOLINA PARADA José Pepe, recueilli le 18 mai 2014. José Pepe Molina avait 51 ans lors de ce premier entretien. Il habite rue Antonio Acevedo Hernández, à La Victoria. Il est né en 1962 dans ce quartier après que sa mère, sa grand-mère et son grand-père aient participé à la prise de terrain en 1957. Il vit d'ailleurs dans l'ancienne maison de sa grand-mère. Il s'est présenté à nous en tant que muraliste autodidacte car il n'a jamais suivi de formation artistique : il a reçu seulement une formation d'électricien, ce qui lui permet de vivre et de pouvoir acheter son matériel. Il a pris l'habitude d'archiver ses peintures murales et d'autres depuis quelques années

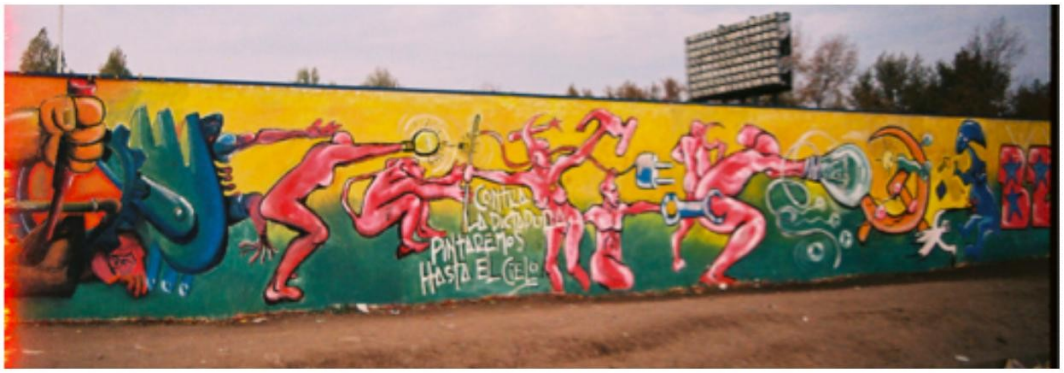
tomber » (y va a caer), « où sont-ils ? » (donde están ?) « Santiago sera à nous » (Santiago seria nuestro !) font partie de ces slogans récurrents. Mais une nouvelle forme d'écriture fait son apparition : les citations. Dans l'œuvre murale ci-dessous qui condense les grandes figures héroïques qui ont marqué l'histoire du Chili sur fond des drapeaux des partis politiques de gauche[678], une citation de Bertold Brecht -qui a su décrire la montée du nazisme- vient unir dans un même mouvement les différents combats menés par chaque faction politique : « il y a des hommes qui luttent un jour et sont bons. Il y en a d'autres qui luttent un an et sont meilleurs, il y en a ceux qui luttent pendant plusieurs années et sont vraiment biens mais il y a ceux qui luttent toute leur vie : ceux-là sont les indispensables »

Légende : Peintures murales, 1988-1989. A gauche on peut lire la citation suivante signée B. Brecht : « hay hombres que luchan un dia y son buenos. Hay otros que luchan un ano y son mejores, hay quienes que luchan muchos anos y son muy buenos pero hay los que luchan toda la vida : eso son los imprescindibles »
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Les peintures murales en appellent désormais à l'unité. La Brigade Ramona Parra qui s'est reformée grâce à l'engagement d'une nouvelle génération, forge son slogan sous forme d'objectif « contra la dictadura pintaremos hasta el cielo » (contre la dictature nous peindrons jusqu'au ciel) et l'appose sur chacune de ses compositions. Les muralistes de cette brigade proposent une iconographie plus novatrice et emprunte d'une forme de surréalisme en proposant cette fois-ci des figures dénudées avec des ampoules, clé à molette ou marteau en

[678] Personnages de gauche à droite : Rafael Vergara (jeune militant tué le 29 mars 1985 et dont la mort donna naissance au Jour du Jeune Combattant (Dia del Joven Combatiente), Pablo Neruda, Victor Jara, Che Guevara, Luis Recabarren, Salvador Allende et une figure-type de l'ouvrier dans le style de la Brigade Ramona Parra. Les drapeaux de gauche à droite sont les suivant : celui de la Gauche Chrétienne en bleu (Izquierda Cristiana), du Parti Socialiste (Partido Socialista), du Mouvement d'Action Populaire Unitaire (MAPU), le Parti Communiste (PC) et le Mouvement de la Gauche Révolutionnaire (MIR).

guise de mains. Les lettres de l'insigne du parti sont également plus arrondies et en surbrillance.




Légende : peinture murale réalisée par la BRP à la fin des années 1980
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

L'usage de citations permet de dépasser ainsi les querelles idéologiques entre les factions politiques et renvoie le plus souvent à la condition humaine : « mourir pour la liberté est un honneur. Vivre comme esclave, une honte » signé par « V. Ilich Ulianov » qui n'est rien d'autre que le véritable nom de Lénine, Vladimir Ilitch Oulianov. Dans la composition ci-dessus réalisée par les membres du Mouvement Humaniste, l'image reprenant une œuvre de Dalí (*Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau*, 1943) réalisée en pleine Seconde Guerre Mondiale et dont le titre renvoie subtilement au projet de l'Unité Populaire, est agrémentée de la phrase suivante « homme sort de ta coquille et aide les autres ».

Légende (à gauche) : *Enfant géopolitique observant la naissance de l'homme nouveau,* de Salvador Dalí, 1943
Légende (à droite) : mural réalisé par une brigade du Mouvement Humaniste (Movimiento Humanismo) dont Mario Luis Rodríguez Cobos alias SILO est le fondateur. Sous l'insigne du parti on peut lire : « la communauté pour l'équilibre de l'être humain ».
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Certains groupes muralistes choisissent de rompre avec une peinture trop illustrative propre aux années 1960-1970 et figurant exclusivement le milieu ouvrier. Des œuvres plus audacieuses proposent un traitement de l'image en trois dimensions, sans avoir recours à une quelconque inscription pour faire passer leur message. C'est le cas de cette œuvre murale dans un style également surréaliste traitant de l'effondrement de l'ancien monde symbolisé par les ruines, et du passage au nouveau monde comme l'indique ces deux hommes s'entraidant pour gravir les marches menant vers le ciel. Dans le ciel planent un homme et une femme dévêtus, symboles d'une liberté totale, au dessous d'une plaine infinie, rappelant également les paysages arides de Salvador Dalí[679]. On peut imaginer que ce genre d'œuvre était particulièrement inhabituel dans un paysage visuel marqué par des peintures murales avec un traitement de l'image le plus souvent en aplat de couleurs et sans perspective.

Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

On peut constater d'une manière générale que l'image prend le dessus sur les textes. Les slogans de partis politiques se font plus discrets. Dans la peinture ci-dessous, les écritures encerclent la figure de Pinochet: « le MIR dans la lutte/ Jeckar vivra pour toujours[680] ». Ce dessin qui pourrait être une caricature de presse, représente avec beaucoup d'humour le Général Pinochet en train de faire un discours pendant que s'évadent des prisonniers.

[679] On pourrait avancer l'hypothèse que ces œuvres –non datées- étaient une forme d'hommage rendu à Salvador Dalí mort le 29 janvier 1989.
[680] Jeckar Negmer, membre du MIR fut décédé dans la nuit du 4 septembre 1989 à l'âge de 28 ans suite à à deux balles perdus. Une grande marche fut organisée en son honneur.

Légende : peinture murale représentant le Général Pinochet en train de faire un discours pendant que des prisonniers s'évadent
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles, 1989

Par ailleurs le style même des écritures évolue vers des formes plus libres, plus arrondies avec des lettres parfois entremêlées les unes aux autres, rappelant ainsi le graffiti naissant de la fin des années 1980. La fameuse Brigade Ramona Parra du Parti Communiste signe ses œuvres avec un acronyme aux formes beaucoup plus arrondies et aux couleurs du drapeau chilien avec des étoiles au centre des lettres. L'utilisation de la bombe aérosol, encore marginale du fait de son coût élevé, permettait de donner des dessins en relief et témoignait également du retour d'anciens exilés qui avait importé avec eux une nouvelle culture graphique urbaine d'Europe et d'Amérique du Nord. Dans la photo ci-dessus on peut noter l'influence du « Throw-up[681] » ou du « flop » venus tout droit des villes américaines comme New York ou Chicago.

Légende: Nouvelle signature de la BRP avec des lettres en relief au couleur du drapeau chilien. On retrouve le nouveau slogan de cette brigade : « Contre la dictature, nous peindrons jusqu'au ciel !! » (contra la dictadura.. pintaremos hasta el cielo !! »
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles, 1989

681 Style d'écriture crée par les graffeurs avec des lettres souvent aux formes rondes, dites « bubble » et peintes avec deux couleurs. Dans un esprit d'émulation entre les artistes urbains, on voyait ce genre d'œuvres - qui étaient les blazes des graffeurs - apparaître sur les façades des wagons de métro ou les tunnels à Brooklyn

Légende: détail d'une peinture murale signée par la BRP.
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles, 1989

## Le portrait comme genre prolifique

Le portrait, qu'il soit de disparus ou de personnages mondialement reconnus, devient un genre majeur tout au long des années 1980. Avec la politique de terreur menée par la Junte militaire, les portraits des victimes de la répression policière apparaissent un peu partout sur les murs de la capitale. Cette thématique est centrale et commune à la plupart des groupes muralistes. Il s'agit souvent de portraits en grand format, réalisés à partir de photographies, accompagnés de la fameuse interrogation posée par les familles au gouvernement : « où sont-ils ? » (donde están ?). C'était une manière symbolique de rendre présente leur absence et de les inscrire dans les murs du quartier qui les ont vu grandir et évoluer.

Légende : « avec difficultés et acharnements, les femmes ont assumé avec toujours plus de détermination un rôle protagoniste dans la société » . On peut lire sur l'œuvre « Où sommes-nous ? »
Source : *revista Análisis,* du 7 au 13 mars 1988, p.33

Les modèles-types impersonnels d'ouvriers, de mineurs ou de femmes réalisés par les brigades des années 1970 laissent ainsi la place à la portraituration de jeunes -militants ou non- assassinés ou bien disparus sous la dictature. Qu'il soit de face - rappelant le format d'une photo d'identité - ou bien représentés le sourire aux lèvres, ces victimes de la violence policière témoignent indirectement des injustices menées envers les secteurs populaires. C'est une manière de leur rendre hommage mais aussi d'écrire l'histoire de ce que la dictature cherche à taire. L'exécution d'un portrait dont le degré de réalisme a au final très peu d'importance devient tout à la fois un geste de reconnaissance, de dénonciation et une manière de préserver la mémoire de ces individus.

Légende : Peintures murales en l'honneur de la mort de Pedro Jaime Vargas, réalisée dans la población Lo Hermida, par La Garrapata, collectif dont faisait partie Mauricio Muñoz, 1988-1989
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Les acteurs engagés dans un mouvement de rénovation sociale (politiciens ou artistes) prédominent encore et toujours dans les œuvres murales. Toutefois, ils sont dorénavant représentés aux côtés des victimes de la dictature, ce qui permet une lecture de l'histoire où s'entrecroisent les drames individuels avec les épopées héroïques de ces personnages qui ont marqué l'histoire à l'échelle nationale ou internationale. Dans l'œuvre ci-dessus réalisée par le groupe de la Garrapata, on voit le portrait de deux victimes de la dictature entourant les figures en noir et blanc de Victor Jara, Violeta Parra et Salvador Allende qui font désormais partie du panthéon populaire. Le texte « y se abriran las grandes Alamedas[682] » (et s'ouvriront les grandes avenues) fait référence au dernier discours de Salvador Allende au moment du Coup d'Etat à la Moneda, discours retransmis en direct par la radio Magallanes et dans lequel le président déchu s'adressa directement au peuple.

[682] Voici l'ensemble de l'allocution d'où est tiré la citation : « Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor"./ « Continuez à penser que, beaucoup plus tôt que plus tard, s'ouvriront les grandes avenues dans lesquelles passe l'homme libre pour construire une société meilleure ».

Légende : composition murale représentant le portrait de deux disparus entourant les portraits-type de Victor Jara, Violeta Parra et Salvador Allende
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Le portrait de John Lennon se retrouve dans plusieurs peintures murales et illustre assez bien l'intrusion d'une pop-culture subversive venue de l'étranger dans le paysage visuel de la capitale. Sa représentation pourrait être perçue comme une forme de provocation vis-à-vis de la dictature très attachée à un art plus conventionnel. John Lennon qui fut assassinée en 1980, avait par ailleurs composé une chanson, *Angela*, en soutien à Angela Davis qui a été emprisonnée en 1972. Dans la peinture ci-dessous, on retrouve une fameuse déclamation de l'artiste prononcée lors d'un concert des Beatles à Londres devant la famille royale, au Prince of Wales Theater en 1963 : « pour notre prochain titre, les gens installés aux places les moins chères applaudissez, tous les autres, veuillez agiter vos bijoux ».

Légende (à gauche): portrait de John Lennon illustrant une de ses phrases célèbres prononcée en 1963 lors d'un concert des Beatles à Londres devant la famille royale, au Prince of Wales Theater « pour notre prochain titre, les gens installés aux places les moins chères applaudissez, tous les autres, veuillez agiter vos bijoux ». Peinture réalisée dans le quartier de la Villa Francia, Santiago.
Source : Document Ven...seremos, N°6 octobre 1986, Equipo de Communicaciones - Folico, p. 28 (annexe 20)
Légende (à droite) : portrait de John Lennon. Le lieu est inconnu.
Source : *El Siglo* du 13 au 26 novembre 1989, p. 23

Légende) : portrait de John Lennon dans le quartier de La Victoria, Santiago, 1989. Cette image semble être calquée sur l'œuvre murale de la photo ci-dessus à droite.
Source : Photo de Marcelo Montecino

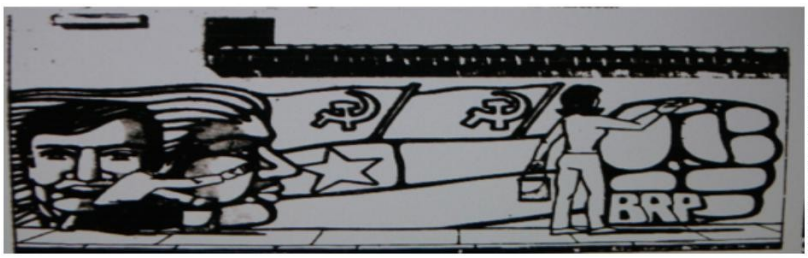
Légende : portrait de Jim Morrison du groupe The Doors, orné d'une citation de lui « lo que muere no nace, ni vuelve pero volvio lo que nunca murio » (ce qui meurt ne renait pas, ni ne revient, mais revient ce qui n'est jamais mort)
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Si aujourd'hui à Santiago les artistes urbains actuels proposent des œuvres en rupture totale avec ce qui a pu être fait auparavant, on ne peut manquer de souligner que leur prédécesseurs avaient mené pendant plus de vingt ans des luttes sur tous les fronts pour transformer l'espace urbain en un espace de création dans lequel tout le monde puisse participer.

Enfin les journaux d'opposition ont joué aussi un rôle de vulgarisation important. L'édition clandestine du journal communiste *El Siglo* insérait dans ses colonnes soit des photographies de rayados ou de peintures murales, ou bien intégrait des bordereaux faisant directement allusion à ce genre de production. La revue *Análisis* intégrait parfois dans ses colonnes des

photographies d'écritures urbaines afin de donner plus d'ampleur à ce mouvement en pleine renaissance et transformation. On peut cependant déplorer que ces journaux ne montraient pas les œuvres les plus novatrices artistiquement parlant, mais plutôt des œuvres explicitement militantes en vue de la campagne du « Non ». Dans les illustrations ci-dessous, on retrouve l'usage des consignes et des fameux *rayados* ainsi que des peintures militantes. Dans une forme de mise en abîme, on peut voir un homme et une femme en train de peindre le portrait de Victor Jara et Gabriela Mistral avec les drapeaux communistes en arrière fond et le poing en avant en signe d'offensive, rappelant également les prémisses de la BRP en tant que brigade d'action avec sa symbolique propre.

Légende : « créer des comités d'autodéfense pour en terminer avec les crimes de Pinochet ! »
Source : *El Siglo* clandestin, N°7651, 2ème quinzaine de juin 1987, p.9




Source : *El Siglo* clandestin, N°7656, 1ère quinzaine de septembre 1987, p. 11

Légende : « Un futur meilleur SI a Chile »
Source : *revista Análisis,* du 18 au 24 janvier 1988, p.8

Légende : Bordereau ornant la page pour les commentaires des abonnées
Source : *revista Análisis,* N°215, an XI, du 22 au 28 février 1988, p. 66-67

# Conclusion de Partie

En dépit des nombreuses mesures visant à mettre fin au muralisme de rue sous la dictature, cette pratique a connu une renaissance à partir du début des années 1980 : la réalisation de peintures murales était l'unique moyen de pouvoir s'exprimer et protester contre un régime répressif qui n'avait que trop duré. Désormais plus nombreuses, produites par des collectifs autonomes, les peintures murales remplissent aussi bien le cœur de la ville que les quartiers périphériques dans une démarche de reconquête de l'espace public et d'une parole qui se libère enfin. C'est pourquoi il nous semble important de souligner que les murs ne sont pas de simples supports artistiques, une toile en béton ou en brique, mais le prolongement d'un espace de vie : si l'on en croit les différents témoignages d'anciens muralistes, le fait même de peindre et de s'emparer des murs était tout aussi important que la composition de l'œuvre en elle-même.

D'autre part, les peintures murales étaient visiblement plus nombreuses dans les poblaciones et pouvaient rester plusieurs années avant d'être renouvelées; pour autant, il ne faudrait pas les considérer comme des oeuvres typiquement populaires mais comprendre que c'est bien parce que ces territoires offraient un espace de relative liberté et que les réalisations se faisaient le plus souvent en accord avec les habitants et suivant des thématiques qui pouvaient les interpeller que ces productions étaient respectées et entraient dans un processus d'identification au sein de ces territoires. L'ensemble des habitants participait de près ou de loin au bon déroulement de ces activités que ce soit à travers une aide matérielle, ou bien en offrant un logement et de la nourriture aux jeunes muralistes. Si les oeuvres ne se monnayaient pas, elles reposaient tout de même sur un échange de bons procédés qui garantissait et apportait ainsi aux collectifs artistiques une certaine forme de respect et de reconnaissance de leur travail ; ces derniers n'apparaissaient d'ailleurs jamais comme des groupes clandestins au sein même de ces quartiers périphériques. Ce travail collectif à plusieurs niveaux, était une manière de résister à l'éclatement entre les communautés voulu par la dictature et instauré à travers différentes lois : couvre-feu, état d'urgence, interdictions de rassemblement etc. C'est pourquoi ces collectifs, qu'ils soient plus ou moins durables, se distinguaient fondamentalement des groupes d'action sous la campagne présidentielle de 1970 et l'Unité Populaire car ils n'investissaient pas les murs dans une optique de propagande.

La pratique muraliste connaît ainsi une évolution notable et les œuvres murales peuvent se décliner en différents types : en lien comme nous l'avons vu avec les prises de terrain, les peintures murales ont avant même l'avènement de l'Unité Populaire une dimension revendicative importante qui s'est transformée en arme de propagande au moment de la campagne présidentielle de 1970 et sous l'Unité Populaire. C'était pour les pobladores une manière de prendre la parole, d'afficher une dignité humaine et d'être reconnus comme des individus à part entière avec les mêmes besoins vitaux : logement, nourriture, travail et la nécessité d'être entendu. Dans ces réalisations prévalent le plus souvent les messages et les formules claires, accompagnés de l'insigne des partis politiques. On pourrait voir dans ce type de mural de la fin des années 1960 et du début des années 1970 les prémisses des compositions imagées qui ont dominé par la suite le paysage urbain.

Ainsi ces *écritures revendicatives* ont par la suite laissé la place à des *compositions imagées*, réalisées suivant le concept de l'affiche publicitaire puisque les slogans ou les écritures venaient renforcer des oeuvres souvent narratives qui mettaient en scène - dans un esprit utopique - le programme des partis politiques de gauche. La création d'un style original et le choix d'un emplacement stratégique étaient les deux ingrédients décisifs pour interpeller les passants et ainsi laisser une marque dans un paysage visuel concurrentiel.

*Les compositions ornementales* existèrent aussi bien avant et pendant le gouvernement de l'Unité Populaire mais aussi au moment des premières contestations envers la Junte. Bien que les groupes muralistes revendiquent le simple désir de décorer les façades de bâtiments publics ou d'artères principales, leurs oeuvres ne sont pas pour autant dénuées d'idéologies. Elles se caractérisent par des mises en scène du milieu ouvrier ou bien à travers des scènes du quotidien : c'est dans cette démarche que les étudiants en arts ont commencé à investir l'espace urbain au milieu des années 1960 en proposant des œuvres qui puissent être accessibles au plus grand nombre. Par la suite, l'influence du graffiti et l'introduction de la bombe aérosol - grâce au retour d'exil d'ancien immigrés chiliens- offrirent un nouveau champ d'investigation plastique pour des collectifs qui se détachaient de plus en plus des directives des partis politiques.

Les *peintures de provocation* fleurissent bien évidemment au moment où le gouvernement militaire commence à vaciller. Ces œuvres ne sont plus uniquement réalisées par les factions politiques mais par des groupes formés au sein des quartiers populaires ou des universités. Dans la plupart de ces interventions, les groupes constituent des galeries de portraits mêlant

disparus, héros révolutionnaires, chanteurs populaires et/ou folkloriques nationaux ou étrangers, hommes politiques, etc. Ces œuvres sont devenus par la suite le symbole d'une expression populaire de résistance. Dans une démarche quasi-thérapeutique, les groupes muralistes souhaitaient redonner confiance aux individus et les invitaient à investir eux-aussi l'espace urbain. Au même moment, *Les peintures de condamnation* racontent également les histoires des quartiers ou bien accusent violemment sous forme métaphorique la violence d'Etat. Ce type de peinture murale qui condense dans un dessin des symboles et des formes retravaillées se retrouve dans les œuvres des brigades constituées à l'étranger au moment de la dictature de Pinochet puisqu'elles permettaient de dénoncer efficacement les crimes du régime totalitaire.

Enfin nous voyons bien comment le cadre communautaire d'un quartier ne limite en rien les thématiques abordées : la portée des peintures murales dépasse dans la plupart des cas les tragédies individuelles ou bien les messages de soutien aux partis politiques. Si ces œuvres sont bien évidemment à recontextualiser dans un climat politique particulier, elles ne témoignent pas directement de prise de position partisane et cherchent au contraire en entrer en résonnance avec d'autres luttes comme en témoigne les séries de portrait ou bien les messages de soutien durant les années 1970.

Mais quel(s) relation(s) les individus entretenaient-ils avec ces œuvres ? Quel(s) sens leur donnaient-ils au point que l'on retrouve encore aujourd'hui dans certain quartier une activité muraliste encore très présente, mêlant peinture traditionnelle, pochoirs, mosaïques et graffitis ? Afin de comprendre l'impact de ces œuvres au sein des poblaciones et de mieux décrypter le contenu de ces objets plastiques, une étude de cas s'impose.

# QUATRIEME PARTIE

## ETUDE DE CAS : LA POBLACION LA VICTORIA

*« Le fait que se soit à l'origine une prise de terrain a généré beaucoup d'union, beaucoup d'unité*[683] *»*

Alejandro Luis Valenzuela Alegría, habitant de La Victoria

## Introduction

Avant de poser notre analyse sur les peintures murales de la *población* de La Victoria, il est utile de mentionner quelques spécificités de l'histoire de ce quartier. Cette *población* a régulièrement attiré l'attention sur elle depuis sa fondation pour plusieurs raisons : il s'agissait de l'une des premières prises de terrain massives (*toma de terreno*) en 1957 en Amérique du Sud. Ce quartier est devenu par la suite un modèle pour les occupations de terrain ultérieures : sans aucune intervention de l'Etat, les membres des partis politiques de gauche au côté des étudiants en urbanisme et en architecture ont installé les équipements de base comme les canalisations hydrauliques, le réseau électrique, les routes et ont établi une délimitation en parcelle pour chaque famille. Le Parti Communiste fut donc solidement implanté depuis la création de ce quartier ce qui explique pourquoi La Victoria a souffert d'une violence constante et continue de la part des militaires sous la dictature de Pinochet : les disparitions et les assassinats à répétition ont profondément marqué la mémoire de ce quartier. Mais c'est surtout la mort du prêtre français André Jarlan, tué par balle perdue en 1984 lors d'un affrontement, qui fit connaître ce quartier au-delà des frontières nationales.

Au sortir de ces années de terreur, ce quartier devint un symbole de résistance et a attiré l'attention de nombreux chercheurs. En France, il nous faut signaler la thèse de Valérie Joubert, *Je te nomme liberté*[684] qui démontre comment les fresques murales sont entrées dans un discours de révolte et d'espoir en s'appuyant sur un corpus documentaire qui concerne principalement la période post-dictature de 1990 à 1994. L'auteure parle en effet de « vaste phénomène pictural clandestin » qui incarne la vitalité d'une parole collective « née de l'engagement populaire comme alternative de communication dans un contexte de censure[685] ». Même si Valérie Joubert affirme que « le caractère ludique ne soit aucunement

[683] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014.
[684] JOUBERT ANGHEL Valérie, *« Je te nomme liberté ». Fresques populaires à Santiago du Chili,* thèse de doctorat sous la direction de Yves Aguila, soutenue à Bordeaux III Montaigne, département d'Etudes Ibériques, en 1997
[685] *Ibid.,* p.9

envisageable dans la perspective muraliste[686] », on pourrait remettre en question cette assertion. Au Chili, le projet gouvernemental Fondart[687] de 2008 a permis d'engager un premier travail de terrain conséquent sur le lien entre les écritures urbaines et la mémoire de ce quartier : les publications[688] produites dans le cadre de ce travail de recherche ont permis de recueillir de nombreux témoignages sur la logistique et l'investissement des groupes politisés pour l'occupation du terrain, l'organisation de la vie de quartier, l'urbanisation du territoire[689] ainsi que le rôle joué par les peintures murales. En tant que sociologue spécialiste de la marginalité urbaine[690], Alexis Cortés s'est également penché sur le cas de La Victoria et a mis en avant le rôle du muralisme dans la construction d'une mémoire héroïque, composante essentielle de l'identité du quartier[691]. Ce dernier a d'ailleurs participé à un ouvrage collectif en 2008 intitulé *Mémoires de La Victoria. Récits de vie à propos des débuts de la población*[692].

Ces travaux ont pour la plupart insisté sur le rôle phare des peintures murales puisqu'elles étaient le seul moyen de restituer une histoire traumatisante au sein du quartier pour en constituer la mémoire ; on voyait dès lors en ces œuvres le reflet d'une réalité que la dictature cherchait à taire ou à nier[693]. La pratique muraliste demeure une activité encore autogérée et autofinancée par les habitants du quartier à défaut d'une valorisation des œuvres par les politiques culturelles gouvernementales. D'autre part, ces travaux ont permis de conserver les

---

[686] *Ibid*., p.27

[687] Projet Fondart N°65753 de la Region Métropolitaine, 2008, intitulé « Escrituras urbanas y patrimonio. Memorias y proyecto político » sous la direction de Maria Emilia TIJOUX et Iván TRUJILLO

[688] TIJOUX Maria Emilia, « La inscripción de lo cotidiano : los murales de la población La Victoria », *Actuel Marx*, second semestre 2009, Santiago, p.143-153 ; TRUJILLO Iván, « Acontecimiento y repetición : Lógicas de inscripción mural en La Victoria », Proyecto Fondart 65753, 2008

[689] CORTÉS Alexis, « Los communistas y la toma de terrenos de La Victoria. A 50 años de una de las tomas más grande de Latinoamérica », *Revista Alternativa*, de l'Insituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, N°25, mai 2008, p.92-101 ; idem, « El movimientos de Pobladores chilenos y la Población La Victoria : Ejemplaridad, Movimientos Sociales y Derecho a la Ciudad, *EURE,* vol. 40, N°119, 2014, Santiago, p.239-260

[690] CORTÉS Alexis, « A partir y más allá de Luhmann : especilización concéntrica y sub/sobre intégración en América Latina », *Andiamos*, vol. 11, N°24, janvier-avril 2014, p. 289-312 ; idem, « Henri Lefebvre y el movimiento de pobladores en Chile : Análisis de un desencuentro », in GASIC, I., NARVÁEZ A., QUIROZ R., (comps.) *Reapropriaciones de Henri Lefebvre : crítica, espacio y sociedad urbana*, Santiago : Triángulo, 2015, p. 40-54

[691] CORTÉS Alexis, « The murals of La Victoria : imaginaries of Chilean Popular Resistance », *Latin American Perspectives*, issue 210, vol. 43, N°5, septembre 2016, traduction de Margot Olavarria, p.62-77

[692] Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, Santiago : Quimantú, 2007, 600 exemplaires. Ce travail de collecte de témoignages et de récit de vie fut mené en 2003. Ont participé : Alejandra Bustamante, Alexis Cortés, Khaterine Córdova, Alejandro Díaz, Brian Milder, Nadia Olave, Ninoska Olave, Cristina Quezada, Julio Reyes, Victoria Valdivia et Gabriel Valdés.

[693] Cette idée se retrouve dans le titre du premier ouvrage exclusivement consacré aux peintures murales intitulé « Le mural comme reflet de la réalité sociale au Chili » : BELLANGE Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago : éd. USACH, 2012 [1ère édition en 1995 par LOM] ; Réédition augmentée d'archives photographiques

témoignages des habitants sur l'importance d'un tel phénomène et, en retour, ont conféré à ces œuvres plastiques une dimension patrimoniale forte, renforçant l'attractivité touristique pour ce quartier ainsi que l'intérêt des artistes urbains actuels. Aujourd'hui les peintures murales occupent une place centrale dans l'identité du quartier et attirent aussi bien des touristes de passage comme les graffeurs ou artistes urbains actuels qui sont pour la plupart assez fiers et émus d'exécuter leurs œuvres au sein de ce quartier à l'histoire si particulière[694].

Mais quand les premières peintures murales sont-elles apparues ? Que représentaient-elles ? Quelles sont celles qui ont marqué la mémoire du quartier ? Dans quelle(s) tradition(s) s'inscrivaient les muralistes ? Comment concevaient-ils leurs œuvres ? Pour répondre à ces questions, nous avons eu à notre disposition trois corpus photographiques composés par des profil très différents : Jacques Lancelot, prêtre de la Victoria de 1984 à 1986 ; Ebe Bellange, plasticienne ayant exercé en tant que muraliste après son retour d'exil, et enfin Marcelo Montecino, photojournaliste et ancien membre de l'Association des Photographes Indépendants (AFI) du Chili. Ce travail de recherche met pour la première fois en résonnance ces trois corpus photographiques avec les témoignages collectés lors des différents travaux antérieurs et les entretiens que nous avons menés.

Après plusieurs entretiens informels et des terrains d'observation en 2012, 2014 et 2015, nous avons focalisé notre attention sur les représentations mentales de l'espace afin de comprendre plus précisément où furent réalisés les rayados et les peintures murales au sein de la población. Pour cela, nous avons identifié les zones « exposées », c'est-à-dire les axes principaux et les institutions centrales comme la paroisse ou les locaux des partis politiques, l'école, et les zones plus « intimistes » comme les espaces autour des habitations ou les lieux de réunion des jeunes dans l'espace public. En effet, l'opposition traditionnelle entre espace privé (qui serait l'espace intérieur des maisons) et l'espace public (qui serait l'espace urbain) n'est pas très pertinente dans notre cas d'étude étant donné l'histoire du quartier.

D'autre part, nous avons cherché à déterminer le rôle des réseaux sous-jacents dans le développement et l'organisation d'une pratique muraliste au sein du quartier. Nous voulions en effet comprendre la manière dont s'est banalisée cette pratique qui ne relevait en rien de l'exceptionnel et s'inscrivait dans un large panel d'activités culturelles mises en place par les

[694] Le 30 octobre 2015 à l'occasion de l'anniversaire du quartier nous avons eu l'occasion d'enregistrer les témoignages de divers artistes urbains qui ont été invités à exécuter des œuvres dans le cadre de cette manifestation. Malheureusement, étant donné la limite de notre sujet, nous ne pouvons pas retranscrire ici ces entretiens.

habitants du quartier : car bien que ce quartier ait connu de nombreuses tragédies, les peintures murales de la Victoria ne sont pas toutes des œuvres dénonciatrices ou de commémorations. D'après les témoignages que nous avons pu recueillir, certaines peintures étaient réalisées dans le cadre d'une activité ludique et cherchaient au contraire à rompre avec la réalité tragique vécue par ces habitants. Ces moments de relative (ré)créativité étaient tout aussi importants et nécessaires. Certaines œuvres ont acquis une valeur historique très forte, et sont devenues des marqueurs identitaires de ce quartier- faisant quasiment offices de monuments- ce qui explique leur conservation et leur restauration au fil des années. C'est pourquoi il nous a semblé vain d'essayer de constituer un échantillon représentatif car nous voulons au contraire privilégier les différentes visions de chacun, aussi bien des habitants qui se sont ponctuellement adonnés à la réalisation de peintures murales qu'à ceux qui se sont professionnalisés dans cette voie.

Nous empruntons à Alexis Cortés le concept de « biographie sociale de l'espace[695] » qui nous paraît le plus adapté pour mettre en avant la configuration du quartier, mais aussi les réseaux de solidarité et d'entraide qui sont en amont des productions murales. Partant du prédicat que l'espace n'est pas donné mais un conçu, ce quartier résulte de l'appropriation « des sujets qui interagissent avec ce territoire, ce qui appellent à la formulation de questions comme : quelles sont les conditions sociales et politiques qui ont rendu possible la conformation de cet espace ? De quels projets identitaires sont porteurs les acteurs qui ont construit et mis en place la población ?[696] ».

Cela suppose donc d'étudier l'importance du faire-ensemble : cet aspect est primordial car c'est à partir des origines de la constitution de ce quartier que l'on peut mieux cerner la manière dont s'organisent les relations sociales au sein de ce territoire. A partir des ces premiers travaux sur les prémisses de la construction et de l'organisation de cette población, nous avons émis l'hypothèse que la production des peintures murales populaires a réactivé une solidarité barriale et doit s'entendre comme un processus défensif face à une répression policière constante et continue qui cherche à évincer toute liberté d'expression.

[695] CORTÉS Alexis, « Los communistas y la toma de terrenos de La Victoria. A 50 años de una de las tomas más grande de Latinoamérica », *op. cit*, p. 92. L'auteur a développé ce concept en partant de la réflexion d'Arjun Appadurai sur « la vie sociale des choses », les valeurs qui leurs sont attribuées et les formes de l'échange qui en résultent : APPADURAI Arjun, *The social Life of Things, Commodities in Cultural Perspective*, Londres : Cambridge University Press, 1986

[696] *Ibid.*, p. 92-93

Cependant on ne peut manquer de mettre cette idée en perspective avec la réflexion d'Arjun d'Appadurai qui dans son ouvrage *Après le Colonialisme*[697], rompt avec le concept de culture propre à un territoire et refuse toute substantivité au populaire : « Ce sont les groupes qui produisent leur *local* dans un contexte historique déterminé, et non la pesanteur d'un territoire qui façonne le groupe comme tel »[698]. En s'opposant à l'idée d'un déterminisme général qui orienterait les comportements des individus, Arjun Appadurai défend que l'imagination collective peut être, au contraire, ce qui nous pousse à agir.

Nous avons favorisé une approche situationnelle pour comprendre comment et à quel moment ces peintures furent formulées, mises à l'épreuve, pensées et mises en relation avec d'autres fonctions. Cela nous engage alors à percevoir ces objets comme des objets sensibles dont les valeurs et les significations ne sont jamais définies une fois pour toute. Afin de proposer une analyse plus complexe sur ces peintures murales, nous avons cherché à dégager les différentes relations que ces objets mettent en jeu où se mêlent identité barriale, histoires personnelles, dénonciation de la dictature, etc.

Pour cela nous avons mis en place deux protocoles d'enquête distincts. Lors des entretiens semi-directifs que nous avons mené auprès de ceux qui se sont adonnés à cette pratique, nous avons repris le questionnaire initialement destiné aux anciens membres brigadistes **(annexe 21)** pour tenter de répondre aux problématiques suivantes :

- Quand et comment sont apparues les premières peintures murales au sein du quartier ?
- Que représentaient-elles ?
- Sur quel(s) mode(s) d'organisation reposait cette pratique ?
- Quelle distinction entre les *rayados* et les *murales ?*
- Comment les groupes muralistes élaboraient-ils leurs œuvres ?

Cependant, nous avons mis en place un autre protocole d'enquête qui comprenait également une grille de question pour les habitants (**annexe 34),** les parcours commentés, les observations, les récits de vie afin de mieux comprendre l'appréciation de chacun et la valeur qu'ils accordaient à ces objets plastiques. Nous avons pu rassembler au final le témoignage de douze personnes[699]. Nous avons également couplé ces entretiens avec les parcours commentés

[697] Comme le souligne Marc Abélès dans la préface de l'ouvrage, le local n'existe pas mais demeure une invention permanente : APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, préface de Marc Abélès et traduction de Françoise Bouillot, Paris : Payot, 2005
[698] *ibid*., p.18
[699] Veronica CASTRO OVALLE, Olga CORTÉS, Rosani LAGOS, Juan LAGOS SEPÚLVEDA, Juan Pablo NAVARRETE, Manuel LÓPEZ, Roxana LÓPEZ LAGOS, José Pepe MOLINA PARADA, Malva SILVA PAZ, , Alejandro Luis VALENZUELA ALEGRIA, Nancy VALENZUELA LÓPEZ, Rayen VALENZUELA LÓPEZ,

et les observations que nous avons pu faire, notamment lors de l'anniversaire du quartier. Nous avons essayé dans l'ensemble de passer le plus de temps possible avec ces habitants.

Afin de comprendre au mieux les significations et les valeurs accordées aux peintures murales de ce quartier et de poser une analyse plus poussée sur certaines œuvres, il nous semble important de revenir dans un premier temps sur l'organisation et l'urbanisation de cet espace et de dégager la manière dont se sont structurés les réseaux qui étaient à l'origine de la fondation du quartier. A l'aide de cartes nous on a pu mettre en avant les axes principaux et les zones sensibles d'affrontements avec les forces armées au moment de la dictature. Car c'est bien dans ce climat de terreur qu'apparurent les premières peintures murales désignées comme telles par les habitants, et non pas sous le régime socialiste comme on aurait pu le croire. Cette première partie pose les jalons pour mieux comprendre le choix des lieux pour les groupes muralistes, leur stratégie d'action et d'organisation.

En effet, l'inscription des peintures murales, au sein de La Victoria sous la dictature militaire, repose sur une organisation collective elle-même imbriquée dans une organisation barriale parfois en lien avec d'autres réseaux à l'échelle nationale ou internationale comme les ONG ou les réseaux de solidarité entre les entités religieuses. De fait l'église du quartier offrait un lieu de réunion pour la plupart des jeunes qui souhaitaient proposer des activités collectives ; les prêtres occupaient à ce moment là une fonction qui dépassait leurs seules charges religieuses. Ils jouissaient d'une grande estime au sein de la population et c'est sans surprise qu'après leurs morts, ils furent intégrés aux galeries de portraits des héros populaires en plein développement en ces années sombres. C'est donc dès le milieu des années 1980 qu'on assiste à une explosion créative où de nouvelles compositions font leur apparition et dont on retrouve encore la trace encore aujourd'hui. On constate une évolution notable des œuvres qui ont peu de choses à voir avec les premières peintures figuratives des années 1960 et 1970 : les styles hétéroclites empruntent aussi bien au surréalisme ou au futurisme qu'au graffiti en plein développement aux Etats-Unis.

En somme, les habitants du quartier formulent - certes de manière moins théorisée – des postures esthétiques qui tranchent avec celles établies par les acteurs du milieu artistique et culturel au moment du gouvernement d'Allende. Enfin, face à une production anarchique qui semble régner à première vue, nous nous sommes rendus compte qu'en réalité les lieux d'exécution n'étaient jamais choisis au hasard et dépendaient également d'une lutte de territoire entre les groupes de jeunes.

# Chapitre I

# Biographie du territoire

A partir des années 1950, la capitale chilienne connaît une urbanisation intensive due à une industrialisation en plein développement et à la crise du salitre qui touche le nord du pays. Cet exode rural entraina une concentration importante de la classe laborieuse qui commençait à être perçue comme dangereuse, étant donné l'ancrage des partis politiques de gauche dans les quartiers entourant le cœur économique de la capitale. Les prises de terrain commençaient à se multiplier au nom du droit au logement. Comme le souligne Alexis Cortés, la prise de terrain de La Victoria (*toma de terreno*) en 1957 marqua une étape importante dans l'histoire de Santiago puisqu'à partir de ce moment là, les pobladores commencèrent à devenir des acteurs sociaux « visibles » ne pouvant plus être ignorés[700]. Les prises de terrain étaient en somme des stratégies développées par ces communautés d'individus et les partis politiques pour répondre au déficit de logement. Ainsi ces méthodes d'action rompaient avec la logique marchande du sol comme valeur d'échange, puisque ces prises de terrain souhaitaient redonner à ces espaces une valeur d'usage initiale.

La fondation du quartier a donc reposé sur un réseau organisationnel très fort au sein même de la communauté, mais aussi entre différentes instances comme l'université ou le milieu syndical. La hiérarchie mise en place entre les différentes structures au sein du quartier (Comité de Pobladores, Junta de Vecinos, Comité de Vigilancia) permettait à la fois de superviser le travail et de tenir compte des réclamations de chaque habitant. De fait la collaboration entre tous les habitants et avec des instances extérieures était au fondement du *vivre-ensemble* et du *faire-ensemble* pour ce quartier érigé sur un modèle intercommunautaire. Qualifié très justement de ville dans la ville, le quartier de La Victoria voit ainsi ces premières œuvres murales apparaître dans les axes principaux, au moment des premières contestations de la dictature militaire et plus précisément, suite à la mort d'une figure centrale du quartier, le prêtre André Jarlan. C'est d'ailleurs un autre prêtre, le père Jacques Lancelot, qui constitua un premier corpus photographique des peintures murales du quartier.

[700] CORTÉS Alexis, « El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y el derecho a la ciudad », *EURE,* N°40, 2014, p. 239–260

## Droit au logement, appropriation et urbanisation

La prise de terrain de La Victoria résulte d'un déplacement de populations vivant sur les rives du Zanjón de la Aguada, un affluent de la rivière Mapocho. Ce secteur faisait partie de ce qu'on appelait le « Cordón de la Miseria » (le cordon de misère) et abritait à l'époque 35 000 habitants répartis en dix poblaciones, sur une superficie de 5 km de long et 125 mètres de large avec une densité de 640 habitants par hectares[701]. Suite à des incendies à répétition et aux maladies infantiles fréquentes, Le Comité des Proches de Zanjón de la Aguada (*Comité de Allegados del Zanjón de la Aguada*) organisa le déplacement de ces familles vers un terrain agricole en friche, futur quartier de La Victoria, afin de sortir de l'état d'insalubrité et de précarité régnant : « cette situation amena un groupe de dirigeants locaux lié au Parti Communiste à élaborer un plan pour occuper et prendre (*tomarse*) les terrains de la ferme La Feria[702] ». Dans la matinée du 30 octobre 1957, 1 200 familles avec quelques charrettes et un drapeau chilien s'installèrent sur les terrains de la ferme La Feria, dans la commune de San Miguel, et donnèrent naissance à ce qui était à l'origine un campement, celui de La Victoria[703] **(Annexe 35)**.

Légende : emplacement du quartier de La Victoria au sein de l'agglomération de Santiago

[701] *Ibid.*, p. 141
[702] *Ibid.,* p. 142
[703] Voir à ce sujet le documentaire réalisé par les étudiants de l'Université Catholique du Chili en 1958 intitulé *Las callampas*, 1958, 19min, 16mm, FILMUC de Chile, Universidad Católica, production de Caritas-Chile et Hogar de Cristo, , à la camera : Luis Sotomayor [en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=4tfldTYeyo8&t=6s

Cette prise de terrain rompait avec la logique institutionnelle et procédurière de l'Etat qui normalement réglemente et légitime les plans d'urbanisation ; La Victoria devint ainsi une source d'inspiration pour d'autres actions similaires. Cependant ces occupations du sol requerraient un haut niveau d'organisation car il fallait administrer aux familles des lots de terrain, équiper ces espaces tout en les protégeant contre les forces policières pour éviter le délogement. Comme le souligne Olga Cortés, ancienne habitante de La Victoria :

> Ce fut un travail de joaillerie : on développa le sens social, l'organisation, l'alphabétisation, la culture, l'art. On enseignait la coiffure, les *Centros de Madres* (Centre des Mères) réalisaient des choses merveilleuses. De fait, ici il y avait une organisation pour chaque ruelle avec des directives. Ce sont 90 *cuadras* (patés) qui sont organisés avec des délégués de chaque *cuadra*[704]

Contrairement à Zanjón de la Aguada, il s'agissait d'habitations organisées selon un plan en quadrillage et avec des constructions en dur et une assemblée pour chaque pâté de maison. Aidés par quelques professionnels[705], les habitants ont dû mettre en place les postes électriques, les canalisations et faire le pavement des rues. Le quartier était composé à l'origine de 3 500 maisons réparties en 90 *cuadras* (pâtés de maison) : les lots de terrain étaient à l'origine tous identiques. Des étudiants de l'Ecole d'architecture étaient venus prêter main forte pour délimiter chaque parcelle de manière équitable. Chaque terrain mesurait huit mètres de large sur 16 mètres de long[706]. Comme en témoigne Raúl Solís Cubillos qui avait 31 ans lors de la prise de terrain : « On s'occupa d'abord du pavement des trottoirs puis ensuite des rues, parce qu'avant, seules les rue *30 de Octubre, 1er de Mayo*, *2 de Avril* et *Galo González* avaient été pavées, le reste était en terre[707] ». Selon le témoignage de Luis Alejandro[708], la rue 30 de Octubre fut la première rue à être pavée.

Le Comité Central de Pobladores s'occupait de l'urbanisation du campement et administrait les lots de terrain. Ce comité avait même prévu des préserver des zones pour des aménagements futurs :

---

[704] Entretien de CORTÉS Olga, réalisé le 12 mai 2014 : Olga Cortés, ancienne habitante de La Victoria a une soixantaine d'année. Elle été encore bébé lorsque sa mère a participé à la prise de terrain en 1957. Elle a quitté ce quartier en 2006. Son père a disparu pendant la dictature : pour lui rendre hommage, son portrait fut peint dans le local du Parti Communiste de l'époque.

[705] Par exemple, Alexis Cortés revient sur l'implication d'Enrique Kirberg, ingénieur communiste qui devint plus tard recteur de l'Université Technique de l'Etat (UTE)

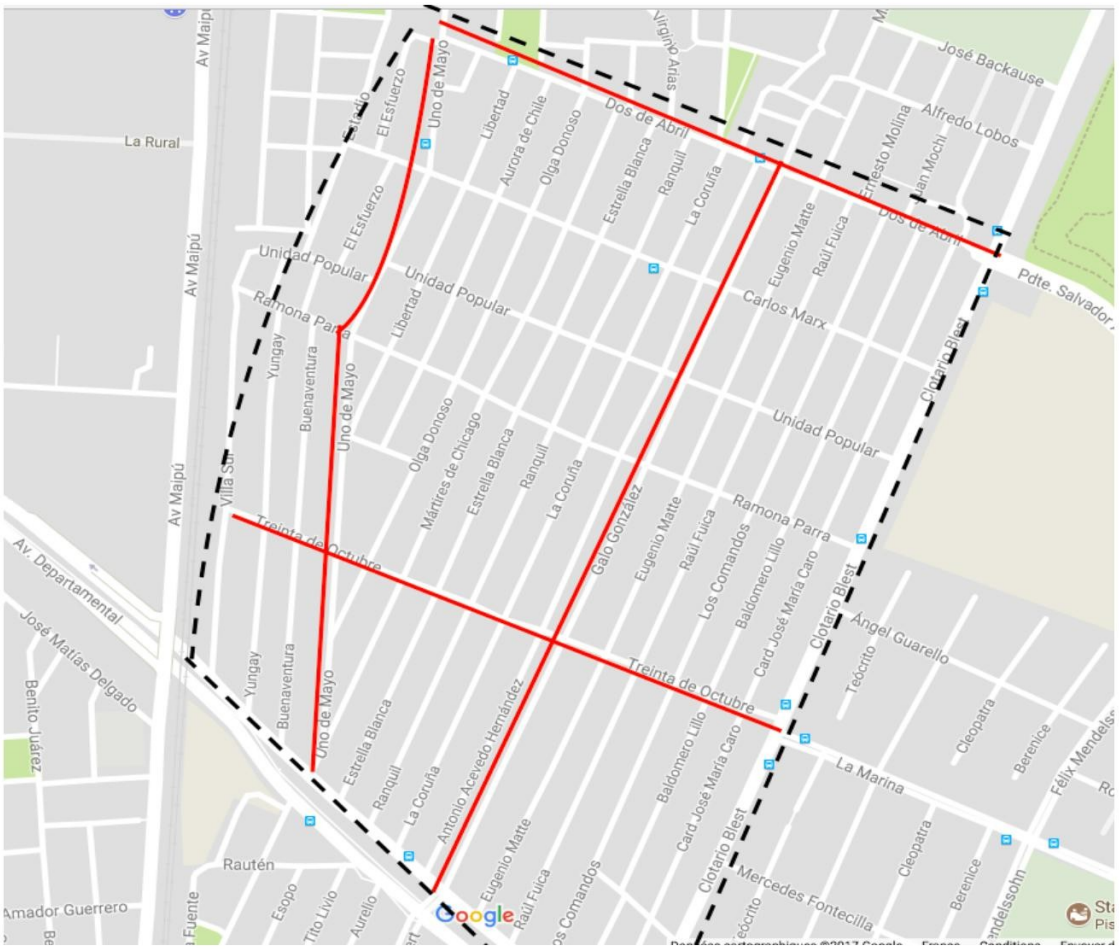
[706] Témoignage de Luis Alejandro VALENZUELA ALEGRÍA enregistré le 18 mai 2014

[707] Témoignage de SOLÍS CUBILLOS Raúl, tiré de : Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población,* Santiago : Quimantú, 2007, p. 67

[708] Témoignage recueilli le 18 mai 2014

> La premières chose à faire était de planifier les terrains, nous commencions à urbaniser la población en faisant toute les rues et en laissant des terrains dont nous aurions besoin plus tard pour l'église, les carabiniers, les espaces verts et l'école, parce que rien ne nous échappait, on voulait une población qui réunirait toutes les qualités[709]

L'école fut construite par les habitants en 1959, soit deux ans après la prise de terrain : « Ceux qui ne pouvait pas aider de leurs mains, faisaient des donations […] les enfants n'ont perdu aucune année scolaire, ceci fut un point en notre faveur parce que nous démontrions que nous souhaitions avoir une éducation[710] ». Le cardinal Caro était même venu inaugurer l'église qui s'était construite également assez rapidement.




Légende : Vue d'ensemble du quartier et axes principaux de La Victoria

- - - : les limites du quartier
___ : pavement des axes principaux au début des années 1960

[709] Témoignage de VALENZUELA SAAVEDRA Eliecer, qui avait quarante ans au moment de la prise de terrain de La Victoria. Tiré de : Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, *op. cit.*, p. 91
[710] *Ibidem*

On créa également des comités de vigilance pour éviter tout acte de délinquance et assurer un minimum de sécurité. Abel Ojeda, habitant du quartier, se souvient : « pour pouvoir entrer, nous avions une carte d'identification avec notre nom et le nom du bloc dans lequel nous vivions. Ceux qui venaient de l'extérieur devaient demander aux *comandos* et ils allaient aviser la personne qu'on demandait[711] ». La communauté ainsi organisée permit également de lutter lors des premiers mois contre les patrouilles de police qui venaient pour les déloger. Marta Fernánder Akinson se souvient : « ils voulaient toujours nous expulser, nous sortir, ils venaient la nuit avec des patrouilles, avec tout pour nous faire sortir, mais ici on a dit non : les enfants devant, les femmes juste derrière et les hommes au fond, pour cela ils n'ont jamais réussi à nous expulser, parce que les gens étaient très unis et c'est ce qu'il me manque aujourd'hui, parce que cette unité s'est perdue, cette bienveillance, ce grand effort qui fut réalisé pour cette población[712] » .

Selon Alexis Cortés, l'implication du Parti Communiste dans l'urbanisation de ce quartier laissa deux héritages importants : une capacité organisationnelle forte et une conscience identitaire[713]. De nombreux adhérents du Parti Communiste avaient été impliqués dans les luttes syndicales au nord du Chili ; le sociologue cite en exemple Juan Costa Encina (1904-1968), d'origine bolivienne, musicien, et communiste qui fut un des dirigeants les plus actifs de l'histoire du quartier, puisqu'il fut désigné Président du Comité des Pobladores[714]. Galo González (1894-1958), secrétaire du Comité Central du Parti Communiste de l'époque aurait joué un rôle important, comme en témoigne le nom d'une rue du quartier pour lui rendre hommage. D'autre part, c'est encore le Comité Central du Parti Communiste qui avait édité les revues papier de *La Voz de La Victoria* **(annexe 36)** dont l'objectif était de « donner vie à un périodique que soit le porte-parole authentique des classes travailleuses qui vivent et souffrent héroïquement, sans faiblir dans notre Población[715] ». Cependant, Olga Cortés, ancienne habitante de la Victoria combat une croyance commune : « tout le monde n'était pas

[711] cité par Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, Santiago : Quimantú, 2007, p. 32
[712] Témoignage tiré de : Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, *op. cit,* p. 53
[713] CORTÉS Alexis, « Los comunistas y la toma de terrenos de La Victoria. A 50 años de una de las tomas más grande de Latinoamérica », *Revista Alternativa*, de l'Insituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, N°25, mai 2008, p.95
[714] *Ibid.,* p. 96. Cité également dans l'article de : URZÚA Juan Pablo, « Con decisión conquistaron la casa y su nombre : La Victoria », *El Siglo*, du 30 octobre au 12 novembre 1989, N°7688, p. 10
[715] tiré de La Voz de La Victoria, An I, N°1, 16 novembre 1958, cité par CORTÉS Alexis, « Los comunistas y la toma de terrenos de La Victoria. A 50 años de una de las tomas más grande de Latinoamérica », *op. cit*, p. 96

de gauche, mais la grande majorité si[716] ». Ainsi, les membres du Parti Communiste auraient apporté avec eux une « culture organisationnelle[717] » que l'on retrouvait dans les structures syndicales.

Ces organisations collectives se donnaient pour objectif de rejeter la logique d'assistanat. On valorisait à l'inverse l'unité et la discipline entre les habitants, ce qui avait profondément marqué les consciences : « la Junta de Vecino a toujours joué un rôle très important, après la Comité de Pobladores […] ici il y a un niveau d'organisation très intéressant depuis la prise de terrain[718] ». Cependant, cela ne veut pas dire que ce quartier se développa de manière isolée : beaucoup de membres fondateurs venaient du quartier de La Legua, non loin de là. Comme nous l'avons mentionné le Cardinal José María Caro défendit les organisations populaires face au Président Ibáñez. L'Eglise a joué un rôle très actif tout au long de l'histoire du quartier. Les parlementaires du Front d'Action Populaire (Frente de Acción Popular - FRAP, coalition composée de communistes et de socialistes) avaient assisté à la prise de terrain. Enfin le Comité de Pobladores a aussi compté sur le soutien de la Fédération des Etudiants du Chili (Federación de Estudiantes de Chile – FECH) et de la Centrale Unique des Travailleurs (Central Única de Trabajadores) qui avaient envoyé des volontaires pour l'urbanisation du quartier[719].

On peut ainsi noter un niveau d'organisation et de coopération extrêmement élevé entre les différentes institutions. Malgré le démantèlement de toute forme d'organisation non étatique sous la dictature de Pinochet, les réseaux de solidarité qui ont permis de donner forme à ce quartier n'ont jamais disparu. L'entraide et la cohésion entre les habitants ont été des facteurs décisifs et expliquent en partie la facilité de circulation des muralistes et le bon accueil qui leur était réservé durant les années de terreur. Il allait de soi que les peintures murales n'étaient pas perçues comme des actes de délinquance ou de vandalisme et que les *rayados* remplissaient déjà l'espace centrale du quartier, notamment la rue 30 de octubre, si l'on en croit la plupart des témoignages que nous avons pu recueillir. Les locaux des partis politiques étaient stratégiquement implantés dans la rue 30 de octubre, axe central de ce nouveau quartier où l'on trouvait également les locaux du Comité des Pobladores.

[716] CORTÉS Olga, 12 mai 2014 ; voir aussi le témoignage de HUENÚN Zulema, qui avait 42 ans lors de la prise de terrain et qui avait été présidente d'un Centre de Mère (Centro de Madres) : « je n'étais d'aucun parti, ni communiste, ni socialiste, j'avais d'autres idéaux » cité par Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, Santiago : Quimantú, 2007, p. 27
[717] *Ibidem.*
[718] CORTÉS Olga, le 12 mai 2014
[719] CORTÉS Alexis, « Los comunistas y la toma de terrenos de La Victoria. A 50 años de una de las tomas más grande de Latinoamérica », *op. cit.*, p. 143

## Organisation de l'espace du quartier : une ville dans la ville

La configuration du quartier ainsi que ses limites n'ont pas changé depuis son origine. Les habitants construisirent par la suite une église, un jardin d'enfant, un local pour la Junta de Vecinos, toujours dans les axes principaux : Galo González et la rue 30 de octubre. Il y a donc bien eu la volonté de créer un cœur de quartier sur le modèle d'une ville concentrique.

Les noms des rues renvoyaient directement à l'histoire des luttes ouvrières et paysannes qui n'apparaissaient dans aucun ouvrage officiel ; par exemple, le nom de la rue « Ranquil » fait allusion au massacre des paysans dans la ville éponyme au sud du Chili en 1934. La rue « Cardinal Caro » fait allusion à ce cardinal qui avait intercédé en faveur des prises de terrain face au président de l'époque Carlos Ibáñez del Campo (1952-1958). On trouve également la rue « Karl Marx », « Ramona Parra », « Martyrs de Chicago » dont le nom évoque les travailleurs assassinés par la police en mai 1886 dans la ville états-unienne alors qu'ils luttaient pour la journée de huit heures. Bien qu'il y eut une tentative de modifier les noms de rue durant la dictature militaire, ils sont restés inchangés jusqu'à aujourd'hui. Cet aspect est important car ces noms inscrivent symboliquement les habitants de La Victoria dans une tradition de lutte et dans une histoire populaire qui se veut transnationale. Comme l'a très justement analysé Alexis Cortés : « en ce sens, l'espace nous parle du projet identitaire de la población, les rues nous disent ce que l'on veut montrer comme ce qui est différent, comme ce qui est propre : ainsi la toponymie nous permet d'observer le « nous » que l'on veut affirmer[720] ».

Elizabeth Orrego, ancienne présidente de la Junta de Vecinos témoigne : « nous avons initié avec d'autres secteurs du San Miguel historique, un processus pour effectuer une mairie (Cabildo). Les pobladores, les travailleurs et étudiants, participaient à ces réunions, pour lutter pour nos revendications[721] ». Ces espaces de relative convivialité et de point de rencontre[722] avant la dictature militaire se sont transformés en des espaces « conflictuels » et sensibles sous le régime répressif d'Augusto Pinochet : en effet, l'avenue La Feria – actuellement nommée Clautario Blest- était devenue une zone d'affrontement entre les forces armées et les habitants.

[720] *Ibid.,* p. 99
[721] cité dans URZÚA Juan Pablo, « Con decisión conquistaron la casa y su nombre : La Victoria », *El Siglo*, du 30 octobre au 12 novembre 1989, N°7688, p.11
[722] Il y a toujours le marché dans la rue Galo González

**<u>Légende</u> : Organisation du quartier de La Victoria**

1 : le local des sœurs de La Victoria, au 4436 rue Eugenio Matte
2 : l'église, une des premières constructions collective de La Victoria
3 : le Jardin Infantile (1970) : premier centre de réunion car il n'y avait pas de local à l'époque pour la Junta de Vecinos. Il y avait juste à côté la première polyclinique.
4 : la maison d'André Jarlan qu'il occupa entre 1982 et 1984 : c'était une paroisse où avait lieu également les réunions des Centros de Madres
5 : le Centre Pedro Mariqueo (Parti de la gauche chrétienne)
6 : le local de la Junta de Vecinos
7 : señal 3, première chaine de télévision communautaire fondée par Juan Lagos Sepúlveda au début des années 90
8 : Maison de la Culture André Jarlan : maison achetée par Pierre Dubois grâce aux financements étrangers.
9 : local du Parti Communiste
10 : local du Parti Socialiste, mais aussi local de la Casa de la Cultura
" : zone d'entrée des tanks sous la dictature (1973-1989)
___: zone d'affrontement au moment de la dictature, avenue La Feria
-----: limites du quartier

Légende : affrontement entre les militaires et les habitants de La Victoria, 1983

Source : photo mise à disposition par Juan Lagos SEPÚLVEDA, dirigeant du Centre Culturel de La Victoria, tiré d'une exposition organisée par ce même centre, intitulée *La Victoria en tiempos de dictadura*, à l'occasion du 58 ème anniversaire de la población, d'octobre à décembre 2015.

Rosani Lagos se souvient que les militaires venaient par la rue 2 de Abril et par l'avenue La Feria : « il y avait un long mur sur l'avenue La Feria peint par la BRP : ils se mettaient derrière et nous pointaient avec les mitraillettes. Les jeunes leurs lançaient des pierres. Sur ce secteur, il n'y avait que des conflits rien de plus[723]. » Les carabiniers et les militaires en choisissant des emplacements stratégiques, avaient une fonction répressive mais aussi dissuasive ; lors des journées de protestation nationale, ils devaient empêcher les habitants de la población de rejoindre les cortèges au centre-ville.

## Apparition des premières peintures murales

Les premières interventions murales auraient été réalisées par les membres de la Brigade Ramona Parra au milieu des années 1960, au moment de la campagne présidentielle de 1964. Comme nous l'expliqua Olga Cortés, c'était la Direction Générale du Parti Communiste qui à travers les structures locales, décidait du lieu d'exécution. Comme le reste de l'espace public de la capitale, les murs du quartier furent d'abord utilisés comme espace de propagande politique. Les *letras,* écritures fonctionnant sur la répétition, commencèrent à se multiplier et à recouvrir les murs de nombreux quartiers de Santiago notamment lors de la campagne électorale de 1970 comme nous avons pu le voir précédemment. Mais pour la plupart des habitants que nous avons interrogé, ces interventions n'ont absolument rien à voir avec la conception qu'ils nous ont donné des peintures murales.

[723] Témoignage de LAGOS Rosani, recueilli le 9 novembre 2015

Pour Veronica Castro Ovalle, ancienne habitante de la Victoria, les peintures murales ne sont apparues qu'au moment de la dictature militaire : « avant [la dictature] il n'y avait pas le thème des peintures murales, c'était le thème des *rayados*[724] ». D'ailleurs, une autre habitante affirme que « jamais nous avons eu à l'esprit de faire des murales [à l'époque]. D'abord les *rayados* ont eu une signification[725] ». La mort accidentelle du prêtre André Jarlan en raison d'une balle perdue suite à un conflit entre les habitants du quartier et les forces militaires le 4 septembre 1984 marque tout particulièrement le début d'une production intensive et régulière d'œuvres murales **(annexe 37)**. C'est en somme dans un acte de commémoration et dans une démarche qui se voulait dénonciatrice qu'apparurent les premières peintures murales au sein du quartier et dans la conscience collective à partir du moment où la mort de cette figure centrale mis tous les habitants du quartier en émoi. Le prêtre André Jarlan occupait en effet une place particulière[726], faisant à la fois figure d'autorité, tout en étant extrêmement présent et bienveillant pour les habitants de ce quartier extrêmement stigmatisés :

> Les *murales* furent nombreux, tout spécialement quant ils ont tués le père André, parce que ça c'est un souvenir qu'on ne peut pas oublier. […] ce que je n'aime pas ce sont ceux qui sont peints avec des écritures (con raya) , quelle signification ont-ils , quelle signification ont-ils, aucune[727]

Le 7 septembre 1984 un cortège de plusieurs milliers d'individus accompagne le cercueil du prêtre du quartier de La Victoria jusqu'à la Cathédrale de Santiago sur la Plaza de Armas, ce qui représente une distance de 12 km. Dans la semaine qui a suivi, une peinture murale en hommage à André Jarlan s'érigea sur la façade de sa maison[728]**.** Le décès du prêtre fit ainsi l'effet d'un choc pour l'ensemble du quartier ;

> Lors d'une manifestation, quand ils nous ont tué le Père André, mon dieu quelle douleur immense, nous nous sommes rassemblés là bas dans la chapelle en pleurant, puis vint le Cardinal qui était vieux, vieux. De là nous avons porté le Père à pied jusqu'à la Cathédrale en criant contre ces idiots. Une fois ils nous ont pris trois curés qui furent emprisonnés, entre eux le

[724] Témoignage de CASTRO OVALLE Veronica, recueilli le 18 mai 2014
[725] Témoignage de LAGOS Rosani, recueilli le 9 novembre 2015
[726] Je renvoie au mémoire de LALIRE Thomas, *Au nom du Père, du Fils et de l'Unité entre engagement local et réseau transnational : la place des prêtres Fidei Donum français au sein de l'Eglise catholique chilienne 1963-1987*, mémoire de séminaire sous la direction de Charles Capela, Université Lyon 2 Institut d'Etudes Politique, mémoire soutenu le 6 septembre 2012. L'auteur revient sur l'emballement médiatique lors de la mort d'André Jarlan, devenu très vite une figure de martyre.
[727] Témoignage de Rosalba, habitante de La Victoria, receuilli dans le cadre du projet Fondart N°65753 de la Region Métropolitaine, 2008, intitulé *Escrituras urbanas y patrimonio. Memorias y proyecto político* sous la direction de Maria Emilia TIJOUX et Iván TRUJILLO
[728] Témoignage de Roxana LÓPEZ LAGOS, recueilli le 18 mai 2014

> Père Pierre. Ce Père a beaucoup souffert, beaucoup, beaucoup dans les protestations, ils l'ont pris en premier, ensuite le Père Sergio et après un autre, dont je ne me souviens plus du nom. Nous sommes allés au commissariat pour qu'ils nous rendent les curés, et quand ils les ont envoyé en France nous sommes aussi allés à l'aéroport, mais les flics nous ont arrêté le bus, et on a vu le Père Pierre frappant la fenêtre, sans rien pouvoir faire, il pleurait[729]

En février 1985, Daniel Caruette et Jacques Lancelot, ont rejoint le prêtre Pierre Dubois dans le quartier de La Victoria. Cependant, par ordre gouvernemental, ils furent expulsés tous les trois en octobre 1986. C'est ainsi qu'on comprend comme nous l'expliqua Luis Alejandro Valenzuela que les premiers *murales* de la Victoria sont des peintures de douleur, de rébellion, d'opposition des habitants vis-à-vis de la Junte[730]. Car comme l'a bien souligné Olga Cortés, le *rayado* est une consigne, une écriture qui se réplique et qui n'a rien de personnel alors que les peintures murales à la Victoria, racontent ou représentent un événement en lien avec l'histoire du quartier.

Ainsi la signification d'un mural est d'emblée une personnification, une caractérisation en lien avec la vie de la communauté. Contrairement aux rayados ou aux letras[731], le mural se transforme ainsi en objet sensible, unique, qui en appelle directement et avant-tout à l'émotionnel, plutôt qu'à une quelconque appartenance politique. Pour le père de Roxana López Lagos, elles sont ainsi très importantes dans la mémoire collective « pour ne pas que les gens oublient[732] ». Contrairement aux tags ou aux graffitis, les peintures murales de La Victoria « ont toutes un souvenir » comme il nous le dit. Ce dernier les associe à une forme de journal de vie.

En effet, si l'on s'attarde sur le corpus photographique de Jacques Lancelot, qu'il a très probablement constitué durant son séjour entre 1985 et 1986. Elles font toutes références à l'histoire du quartier et à une histoire populaire plus large notamment marquée par l'oppression du peuple Mapuche, les disparitions à répétition, ou encore les luttes populaires. André Jarlan, tout comme Pierre Dubois ou Jacques Lancelot on joué un rôle phare pour la reconnaissance de ces luttes et la défense des classes les plus vulnérables au moment de la dictature. Comme nous le confirme Olga Cortés : « les curés au temps de la dictature ont joué

[729] Témoignage de Petronila SANTIBÁÑEZ, extrait de Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, *op. cit* p. 89
[730] Témoignage d'Alejandro Luis VALENZUELA ALEGRIA recueilli le 18 mai 2014
[731] « Ces murales si on peut les appeler ainsi, furent répliqués dans d'autres poblaciones, à la Villa Francia, ils avaient les mêmes » : Olga CORTÉS, propos recueilli le 12 mai 2014
[732] Propos recueillis le 18 mai 2014

un rôle super important dans la défense des habitants durant la répression[733] ». C'est pourquoi la peinture murale d'André Jarlan apparaît comme le symbole du mural *indestructible* qui résiste encore au temps et à l'oubli plus de trente ans après sa mort. Après la mort de Pierre Dubois en 2012, il y eut également des peintures murales de commémoration : son portrait est très présent dans les différentes productions plastiques du quartier, notamment en face de l'Eglise.

En tant qu'axe principal, la rue 30 de octubre se trouva rapidement couverte de peintures murales. Encore aujourd'hui, cet axe de passage est un endroit incontournable aussi bien pour les habitants, que les touristes ou étrangers de passage, de plus en plus nombreux. D'ailleurs, lors des parcours commentés que nous avons réalisé, tous les enquêtés nous ont fait passer par cette artère centrale, nous signifiant que les murales les plus importants se trouvaient ici : « les plus importants sont dans la rue 30 de octubre, qui sont super beaux au sens où ils reflètent une expérience de vie[734] ».

## Corpus photographique de Jacques Lancelot

Avant de venir à la Victoria, Jacques Lancelot fut prêtre à Caen pendant 15 ans. En 1980, il part pour Santiago du Chili et s'installe dans la paroisse de la población Lo Valeor, commune proche de La Victoria, située au nord-ouest de celle-ci. Après la mort d'André Jarlan le 4 septembre 1984, il rejoint Pierre Dubois à La Victoria avec son confrère Daniel Caruette. Cependant, ils furent arrêtés tous les trois le 8 septembre 1986 par ordre gouvernemental, puis expulsés le 11 septembre 1986. En 1987, Jacques Lancelot publie un ouvrage intitulé *Au Chili, l'espoir quand même*, mêlant poèmes et témoignages. Les photographies ci-dessous auraient donc étés prises entre 1985 et 1986 au sein de ce quartier. Celles-ci nous ont été mises à disposition par les sœurs du quartier de La Victoria, notamment sœur Maria Ines Urrutia[735]. Ce précieux et unique corpus photographique nous permet d'appréhender *de l'intérieur* le rôle et le sens des peintures murales qui furent comme en attestent les photographies ci-dessous, extrêmement variées dans le choix des sujets et dans les styles.

[733] Témoignage d'Olga CORTÉS recueilli le 12 mai 2014
[734] *Ibid.*
[735] La maison des sœurs se situe au 4436 rue Eugenio Matte.

Elles se présentent sous forme de cartes postales[736]. Chaque photo est accompagnée d'une légende que nous reproduisons ici. On peut imaginer que le prêtre a soigneusement sélectionné et commenté les peintures murales les plus significatives.

Légende : « André et tant d'autres ont été tués par des balles dites "perdues" »,
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

La mort du prêtre André Jarlan a fait l'objet d'une peinture de commémoration comme nous l'avons mentionné précédemment. Erigé en martyre de la Victoria, les habitants lui ont rendu hommage en reproduisant son portrait à partir d'une photographie. Les cierges en bas à gauche évoquent la nuit de ses funérailles : tous les habitants de La Victoria allumèrent une bougie dans leur maison à défaut de pouvoir se réunir dans la rue en raison du couvre-feu ; c'était un moyen de témoigner de leur union et de leur tristesse commune vis-à-vis d'un homme qui s'était constamment dressé contre les militaires pour pouvoir, par son statut, protéger les habitants de ce quartier contre les arrestations à répétition. Sur la partie droite de l'oeuvre, apparait un groupe de jeune portant le corps du défunt.

Cette peinture fait écho à l'oeuvre murale ci-dessous qui dénonce les disparitions. Les visages de disparus (*desaparecidos*), reproduits à l'aide de la technique du pochoir, se retrouvent dans cette composition qui prend les traits d'une manifestation continue et permanente. Jacques Lancelot, en commentaire de cette carte postale rappelle les chiffres vertigineux de ces disparitions qui touchent d'autres pays sud-américains également en dictature ; la dénonciation des crimes de la Junte militaire dépasse le seul cas chilien. Ainsi les habitants de

[736] Au dos de chaque carte postale on trouve les informations suivantes : « peinture murale, La Victoria, Santiago, Chili, photo Jacques Lancelot© éditions Alain Baudry- Z.I de la sphère – 14200 Hérouville-Caen tous droits réservés »

La Victoria, loin d'opérer un repli sur leur sort, s'identifient et à une situation vécue par tant d'autres populations et souhaitent interpeller la communauté internationale sur ces crimes.

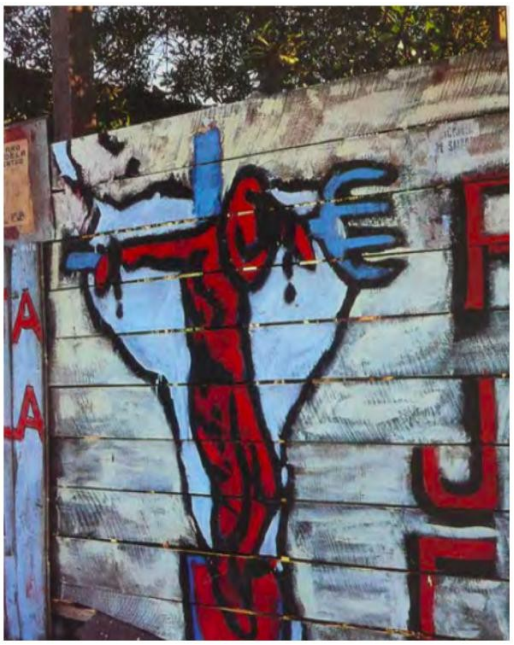
Légende : « 90 000 détenus disparus en Amérique Latine. 2 500 au Chili. Leurs familles interpellent régulièrement l'opinion publique en disant "où sont-ils ? " »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

Légende : « Les racines les plus profondes du peuple chilien sont les indiens Mapuches. Que vive aujourd'hui l'héritage de ce passé lointain ! »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

D'ailleurs, les muralistes de la communauté se sont emparés du thème des mapuches, sujet qui n'a pas retenu l'attention des groupes muralistes des années 1970. On peut facilement imaginer que les habitants de ce quartier avaient le sentiment de partager une situation commune avec ces populations, étant eux aussi, soumis à une répression gouvernementale. Dans la peinture ci-dessus, les mapuches sont présentés non pas à travers des luttes héroïques,

mais de pied, dans leur quotidien, à travers leurs habits, leurs traditions, leurs instruments de musique, leurs artisanats et leur grand respect pour la nature comme le signalent l'arbre et la cordillère en arrière fond.

Le thème du sacrifice est présent dans beaucoup d'œuvres à forte dimension religieuse. Pour autant, on retrouve cette tradition de lutte et de résistance comme en témoignent les trois personnages en train de manifester le poing levé comme l'illustre la photo ci-dessous. Car peindre était aussi une manière de ne pas se taire face à un gouvernement qui cherchait à annihiler toute forme d'opposition et d'expression libre. Cette œuvre nous laisse penser que cette communauté avait alors pleinement conscience d'être un bastion de résistance qui a su depuis son origine, construire un lieu de vivre-ensemble en faisant fi de l'appui de l'Etat et du cadre juridique.



Légende (à gauche) : « Leurs jeunes crient leur volonté de construire un avenir qui soit leur. Réprimés, ils sont partagés entre la colère, les pleurs et le chemin qu'ils peuvent tracer ensemble »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

Légende (à droite) : « Les travailleurs et paysans pauvres sont crucifiés sur leurs instruments de travail »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

Légende : « L'église sur les pas de son maître, Jésus, est aussi persécutée »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

On se rend compte également que les peintures murales ne furent pas toutes réalisées dans une démarche offensive, cherchant à représenter la tragique réalité vécue par les habitants ; Jacques Lancelot semblait également soucieux de montrer des peintures murales tendant vers l'abstraction, composées avec des couleurs vives et des formes plus libres comme en attestent les photographies ci-dessous.

Légende (à gauche): «L'amour des couples et la vie de famille ont aussi leur place sur les murs de leur quartier »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986
Légende (à droite): « Le chômage et la répression n'ont pas éteint, dans le peuple chilien, la joie de vivre et le goût de la fête »
Source : photo de Jacques Lancelot, 1985-1986

Les premières peintures murales de La Victoria sont donc très hétéroclites. Si dans la plupart des témoignages que nous avons recueilli, les habitants mettent en avant les œuvres évoquant les tragédies personnelles, on peut tout de même constater la présence d'oeuvres qui n'avaient pas d'autres ambitions que d'être récréatives et/ou d'habiller de couleurs les murs du quartier. elles n'en avaient pas moins une fonction essentielle : celle de s'évader d'une dure et triste réalité tout en permettant aux habitants de réactiver et de mettre à profit une cohésion qui n'a jamais cessé d'exister.

## Conclusion de chapitre

Le quartier de La Victoria par son histoire, sa configuration et sa taille se présente effectivement comme un modèle de *ville dans la ville*, auto-construite et auto-gérée par les habitants avec l'aide extérieure d'étudiants et de personnalités influentes de gauche. Ce quartier se présente ainsi comme le fruit de dynamiques intercommunautaires (milieu syndical, ouvrier, universitaire etc.). Les membres du Parti Communiste, par leur réseau et leur notoriété ont joué un rôle structurant essentiel. L'influence du parti de gauche se retrouve dans les noms des rues tout comme dans l'organisation hiérarchique en sous-groupes : comité de vigilance, délégation de chaque cuadra, Junta de Vecinos, réseaux des sœurs et des curés etc.

Comme pour le reste de la capitale, les premiers *rayados* font leur apparition aux moments des campagnes présidentielles. La production des peintures murales n'est venue que bien plus tard, sous la dictature militaire et plus précisément au milieu des années 1980, quand ce fit ressentir une nécessité de peindre, de représenter, de commémorer à la fois pour ne pas oublier, mais aussi en signe de protestation et de colère. La mort du prêtre André Jarlan eu un retentissement extrêmement fort au sein de ce quartier puisque c'est la communauté entière qui s'est sentie ébranlée. L'esprit de solidarité et d'entraide qui a caractérisé le développement de ce quartier fut en quelque sorte réactivé au moment où l'ensemble de la population connu une répression sans précédent.

Les habitants que nous avons interrogés sont unanimes sur la distinction entre les *rayados*, écritures qui se répliquent, et les peintures murales, œuvres uniques et pour lesquelles les habitants de ce quartier entretiennent une relation particulière : ce sont des œuvres réalisées *par* les habitants de La Victoria et *pour* La Victoria, qui selon les termes des

habitants ont « plus de contenus[737] » et en lien direct avec les évènements du moment. Leur dimension narrative et historique les positionne ainsi au-dessus des autres formes d'écritures urbaines, ce qui explique la profonde attitude de respect et tolérance, même pour les habitants n'ayant pas participé à ce genre de réalisation. Elles font ainsi l'objet d'un accord implicite entre les habitants comme le fait justement remarquer la sociologue Maria Emilia Tijoux : « l'accord communautaire pour l'établissement des *murales* est une conséquence d'un contrat entre les habitants dont le but est d'objectiver leurs histoires et leurs émotions. Le *poblador* l'a conçu comme un fondement de connaissance et de compréhension de son histoire et les a inscrit [les peintures murales] comme lien qu'il entretient avec la vie[738] ». Alors que nous avions pris soin de ne poser aucune question concernant la prise de terrain de La Victoria, la plupart des personnes en sont naturellement venus à nous raconter cet épisode et à le rattacher à la production muraliste. Les peintures produites au sein du quartier apparaissent alors comme la continuité d'une forme de cohésion extrêmement forte entre les habitants au-delà des divergences politiques de chacun.

Difficile alors de ne voir en elles que de simples représentations sur des murs. Leurs valeurs et significations sont à chercher aussi bien dans les thèmes qu'elles évoquent tout comme dans le contexte de leurs réalisations. Il nous a semblé essentiel de mettre en avant les relations que les habitants entretiennent avec elles : plus que de simples compositions, elles ont cette capacité à réactiver un passé à la fois douloureux mais impossible à oublier, tant il a forgé aussi bien les identités individuelles que la conscience collective du quartier. Ainsi, en étant à la fois uniques, elles apparaissent comme la propriété de tous. L'aspect politique passe ainsi au second plan. Les compositions sont également extrêmement polymorphes suivant l'habilité de chaque muraliste. Il nous faut ainsi concevoir les œuvres de la Victoria comme un seul et même grand tableau où se déclinerait volontairement une multitude de thème et de style et dans lequel priment l'éclectisme, la liberté d'expression et les expérimentations, plus que l'originalité ou la prouesse technique. Le quartier de La Victoria s'offrait ainsi comme un terrain privilégié et favorable à toutes sortes d'expériences plastiques : les compositions sont devenues au fil des années de plus en plus travaillées et soignées, donnant lieu à de véritables fresques habillant l'intégralité des murs.

[737] Terme employé par Olga CORTÉS lors du parcours commenté le 12 mai 2014, et le père de Roxana LÓPEZ LAGOS lorsque nous l'avons interrogé de manière informelle le 18 mai 2014.
[738] TIJOUX Maria Emilia, « La inscripción de lo cotidiano : los murales de la población La Victoria », *Actuel Marx*, second semestre 2009, Santiago, p.143-153, cité p. 145.

# Chapitre II

# Les modalités d'exécution des peintures murales

Les premières années de la dictature sont marquées pas une politique iconoclaste sans précédent et les autodafés dans l'espace public n'avaient d'autre but que d'amener les citoyens à l'autocensure : « on ne pouvait pas avoir de photos sur nous sinon ils [les militaires] appliquaient la loi antiterroriste. Tu ne pouvais pas avoir une photocopie d'un livre marxiste ou même la revue *Analisis*[739] ». Le maire de la municipalité de San Miguel avait tenté, sans succès, de renommer les rues de La Victoria par des noms de généraux et de militaires. Les peintures murales les plus significatives réalisées sous l'Unité Populaire comme celle du fleuve Mapocho, ou celle réalisée par Roberto Matta à la piscine municipale de la Granja furent recouvertes dans le cadre d'une campagne de nettoyage des murs de la ville. Malgré un Etat de Siège (*Estado de Sitio*) permanent et le remplacement des maires (*alcades*) par des militaires, les habitants de la Victoria ont essayé de maintenir des réunions clandestines entre eux à travers les comandos pobladores [740]. Comme le souligne la sociologue Maria Emilia Tijoux, « dans ce contexte le logement cessa d'être un droit social, le sol se libéra et les services furent municipalisés. Les secteurs pauvres restèrent concentrés et on les surveillait constamment. La pauvreté fut criminalisée dans les lieux qui avaient constitué une identité politique, sociale et territoriale[741] ». Comment dès lors repenser les modalités d'action d'une pratique criminalisée ?

Comme nous avons voulu le montrer dans le chapitre précédent, la structure de base du quartier n'est pas l'habitation personnelle mais plutôt un maillage communautaire où chaque famille disposait d'une maison individuelle. C'est pourquoi : « l'inscription des murales ouvre un espace ni privé ni public […] les maisons et les murs peints ne peuvent être pensés

[739] Témoignage de CASTRO OVALLE Veronica, recueilli le 18 mai 2014. On retrouve cette même idée dans le témoignage de Manuel LÓPEZ, grand-père de Roxana LÓPEZ LAGOS, recueilli le 18 mai 2014 : « tu ne pouvais pas te balader avec une photo du Che sur toi par exemple ». La revue *Analisis* fut créée en 1977 par Juan Pablo Cárdenas avec l'aide et la protection du Cardinal Raúl Silva Henríquez et de l'Académie d'Humanisme Chrétien (Academia Humanismo Cristiano). C'était une des principales revues d'opposition à la Dictature militaire.

[740] Témoignage de CASTRO OVALLE Veronica, recueilli le 18 mai 2014

[741] TIJOUX Maria Emilia, « Inscripciones urbanas resistences. La « Victoria » de la población La Victoria », in *Escrituras Urbanas y Patrimonio : Memorias y Proyectos Político*, proyecto Fondart N°65753 de la región Metropolitana », Santiago, 2008

séparément où se concevoir comme "la maison et le mur dans la rue"[742] ». Certaines institutions comme l'église sont devenues des lieux de vie et de réunion indispensables pour maintenir une unité et une solidarité au sein de la communauté.

De ce fait, les organisations muralistes n'agissaient jamais de manière totalement autonome et indépendante : le financement même de leur matériel dépendait d'autres réseaux à une échelle nationale ou internationale comme les ONG ou les réseaux de solidarité entre les entités religieuses. D'autre part, au sein même du quartier, les lieux d'exécution n'étaient jamais choisis au hasard : chaque groupe avait plus ou moins son territoire, souvent autour de son pâté de maison.

## Singularité d'un niveau organisationnel : mobilités, financements, expériences

Il a fallu attendre 1982 pour que les réseaux de solidarité, d'entraide et de communication soient rétablis dans un contexte de crise alimentaire et d'une hausse importante du chômage dans les quartiers populaires, premiers secteurs touchés par une ingérence politique. Le 10 août 1982 se déroule la première marche de protestation à l'échelle nationale: les manifestants réclamaient au gouvernement « pain, travail, justice et liberté ». Les soupes populaires (*ollas communes*) et les achats groupés commençaient à se mettre en place dans plusieurs poblaciones. Cette situation de crise a ainsi permis de sortir de l'état de peur généralisé qui régnait à l'époque et a ouvert la voie vers de nouvelles actions aussi bien collectives qu'individuelles. Les manifestations contre la dictature (*protestas*) se faisaient plus régulières et intenses. Ainsi le début des années 1980 marque un changement décisif pour les habitants de La Victoria :

> Avant il y avait beaucoup de répression, beaucoup de panique, beaucoup de peur, beaucoup de terreur. Je pense qu'ici ça a commencé à cause de la faim : ici on a fait les *ollas communes*, dans un local proche de la rue Departamental. Puis le mouvement a commencé à grandir, à grandir… le fait que ce soit ici une prise de terrain a généré beaucoup d'union, beaucoup

[742] TIJOUX Maria Emilia, « La inscripción de lo cotidiano : los murales de la población La Victoria », *op. cit.* , p. 150

> d'unité pour réussir à faire les rues, les installations électriques, les écoles. Tout marchait sous forme d'aide communautaire[743]

L'état de crise général qui régnait en ces années offrait de ce fait un contexte plus favorable pour la réalisation de peintures murales ; Juan Lagos Sepúlveda se souvient avoir participé à la réalisation d'une oeuvre sur la façade d'une maison non-occupée, autour du thème des camps de concentration. A la manière des premières brigades du Parti Communiste, son groupe avait mis en place un dispositif de sécurité, ce qui leur permettait de s'alerter entre eux avant que les militaires ne les arrêtent par surprise[744].

Par ailleurs, quelques muralistes étaient extrêmement mobiles et pouvaient intervenir dans plusieurs poblaciones du pays. le maillage étroit et diffus entre les sympathisants des partis politiques de gauche permettait aux muralistes d'aller facilement d'un secteur à un autre et d'acquérir de l'expérience en voyant ce qui pouvait se faire ailleurs : José Pépé Molina se souvient être parti avec Alejandro et d'autres amis à eux a la población La Antena, à la Serena, ville au nord du Chili ; il est également intervenu dans une población à Concepción, et à La bandera dans la commune de Santiago, où il avait peint un mur derrière l'église du quartier a la fin des années 1980.

Veronica Castro Ovalle nous explique que la plupart des peintures murales étaient financées indirectement par des ONG, notamment la CEPADES (Centro de Padres Desarrollado). L'argent transitait ensuite vers les commandos de pobladores et était redistribué dans les diverses organisations du quartier[745]. Olga Cortés et Luis Alejandro Valenzuela ont confirmé qu'effectivement, les groupes recevaient parfois une aide financière de ces organisations de quartier mais si cela ne suffisait pas, « on se cotisait entre nous, on organisait des fêtes ou bien chacun apportait son pot de peinture, ou sinon on vendait des choses pour rassembler l'argent. On apportait des pinceaux ou bien c'est les gens eux-mêmes qui nous les donnaient ou nous les prêtaient[746] ». Olga Cortés n'a jamais participé à la réalisation d'un mural mais elle faisait partie à l'époque d'une organisation qui réalisait diverses activités muralistes ; son groupe mettait en place tout spécialement des activités dans le but de récolter suffisamment d'argent pour pouvoir acheter de la peinture et du matériel pour des oeuvres murales, c'était en somme

[743] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[744] Témoignage de LAGOS SEPÚLVEDA Juan, recueilli le 12 mai 2014
[745] Témoignage de CASTRO OVALLE Veronica, recueilli le 18 mai 2014. Olga Cortés nous a aussi rapporté ce fait.
[746] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014

une méthode assez commune et répandue au sein du quartier[747]. Ainsi, bien que la faim et le chômage touchaient un grand nombre d'habitants, une partie de l'argent qui transitait était mis à disposition pour ce genre de manifestations.

## La production de murales au sein de plusieurs activités conviviales et récréatives

Ainsi la production de peintures murales apparaissait de fait comme une activité non pas superflue, mais nécessaire à la vie du quartier pour retrouver des moments de convivialité et de vivre-ensemble qui avaient disparu. Les organisations de jeunes (*organizaciones juveniles*) étaient très nombreuses sous la dictature et ce sont elles qui ont impulsé ce mouvement : « un mural pouvait être le motif d'une activité. Un groupe pouvait faire beaucoup de choses, si quelqu'un prenait l'initiative il pouvait généralement compter sur l'appui des autres. Les murs étaient la manière pour nous de nous manifester, parce que tout était interdit[748] ». Comme nous l'évoque Véronica Castro Ovalle, les occasions ne manquaient pas : « il y avait toujours un jour pour les murales : journée des enfants, 11 septembre, 1er mai, etc[749] ». Le corpus photographique constitué par Jacques Lancelot atteste effectivement d'une production murale sans contenu ni visée partisane ou tendance politique. L'artiste José Pepe Molina nous signale que c'est en 1982 que les commandos poblacionales avaient instauré pour la première fois les anniversaires du quartier. A l'occasion des 25 ans de La Victoria, on organisa un concours d'affiche et de poésie. José Pepe Molina avait remporté ce concours d'affiche en représentant un arbre avec ses racines d'où sortaient des figures humaines. Le gagnant se voyait représenter son œuvre sur un mur par des groupes brigadistes venus de l'extérieur. Cependant, ce dernier souhaitait réaliser seul la transposition du papier au mur. De là il a commencé à s'intéresser à la peinture murale. Très vite après, il y eut un second concours pour réaliser le drapeau de la Victoria : « nous voulions avoir une emblème qui nous représente[750] ».

[747] Témoignage de CORTÉS Olga, réalisé le 12 mai 2014
[748] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[749] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014
[750] Témoignage de José Pepe MOLINA PARADA recueilli le 18 mai 2014

Légende : drapeau de La Victoria réalisé par José Pepe Molina à partir du dessin qu'il a mis au point en 1983
Source : photo de José Pepe Molina, 2014

Ce dessin réalisé en pleine dictature est devenu l'emblème du quartier et se retrouve dans plusieurs compositions murales récentes au sein de La Victoria comme l'illustrent les peintures murales ci-dessous réalisées en 2013-2014.

Légende : peinture murale réalisée en septembre 2013 au moment du 56ème anniversaire du quartier de La Victoria, par le groupe Frente Patrótico Manuel Rodríguez (FPMR), bras armé du Parti Communiste. On peut lire sur le mur « Pour une vie digne 56 ans de lutte et de révolte ». A droite du mur se trouve le portrait de la poétesse Gabriela Mistral. Peinture réalisée au croisement de la rue 30 de octubre et Baldomero Lillo.
Source : photo de Carine Lemouneau, prise le 12 mai 2014

Légende : peinture murale de la brigade 19 de Abril, réalisé au croisement de la rue 30 de octubre et Antonio Acevedo Hernández, La Victoria.
Source : photo de Carine Lemouneau, prise le 18 mai 2014

Légende : peinture murale réalisée sur la façade du local du Señal 3 (chaine de télévision communautaire) à l'angle de la rue 30 de octubre et Estrella Blanca, à La Victoria le 2 novembre 2013.
Source : photo de Carine Lemouneau, prise le 12 mai 2014

Sur la peinture ci-dessus, des symboles mapuches (en haut à gauche) viennent orner cette composition où l'on retrouve de gauche à droite le portrait de Fidel Castro, Che Guevara, un *encapuchado*[751], Salvador Allende, Hugo Chávez et Miguel Henríquez, fondateur du MIR. Les formes des habitations en noires du drapeau de La Victoria habillent le bas de la composition où se mêlent des figures de la résistance érigées au rang de personnages quasiment mythologiques.

Ainsi, il nous faut relativiser la teneur uniquement dénonciatrice et accusatrice des peintures murales de La Victoria bien que ces dernières soient devenues le symbole d'une résistance commune contre la dictature. Bien évidemment, la plupart faisaient allusion à la situation de répression vécue par les habitants du quartier mais certaines souhaitaient tout simplement renouer avec l'organisation extrêmement solidaire et l'esprit de collectivité qui régnait autrefois. Ainsi Veronica Castro Ovalle se souvient avoir participé quand elle avait 11-12 ans à la réalisation d'une peinture murale sur le thème de la *olla commune* (soupe populaire) pour la journée de la femme : les enfants étaient facilement intégrés à ce type d'activité[752]. Créer était en somme une manière de ne pas rester dans une attitude passive ou victimisante :

> Créer des choses, c'était refuser d'être passif. Tout était fait contre la dictature, contre le système. Nous avions beaucoup de respect par rapport à ce que faisait la BRP, son travail, ses dessins, mais nous avions une divergence idéologique. La BRP était beaucoup plus structurée, elle avait

[751] On pourrait traduire ce terme par « encagoulé » ; ce qu'on appelle communément dans les médias les *encapuchados* désigne les fauteurs de trouble ou encore les « casseurs » qui se retrouvent dans la plupart des manifestations.
[752] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014

> plus de poids. Nous ne nous considérions pas comme opposés à eux, mais plutôt comme complémentaires, nous utilisions les moyens à notre portée : faire de la musique, dessiner, faire de la poésie. On se sentait plus fort. Les murales apportaient de la joie au quartier et pour les habitants [753]

A la fin des années 1980, début 1990 il y eut même une sorte de consensus au sein des habitants. Tout ce qui se peignait, se peignait sans aucune signature de parti politique : « c'était une manière de maintenir une unité[754] ». D'autre part, avec les évènements du début des années 1980 « beaucoup de gens ont commencé à venir dans la población en signe de solidarité. Les brigades muralistes sont venues, sans appartenance à des partis politiques, bien qu'ils devaient y avoir des sympathisants, et elles ont commencé à aider les autres pour la réalisation de murales : ces brigades ont ainsi aidé parfois à former d'autres groupes, comme le groupe Muralista Acción Rebelde[755]. » Ce groupe a par ailleurs restauré à de nombreuses reprises la peinture murale représentant André Jarlan.

Légende : « démocratiser la Junta de Vecinos », 1988-1989, rue Libertad, La Victoria.
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

Mais ce type d'organisation a disparu à la fin la dictature militaire. La plupart des enquêtés évoquent un changement important entre la manière dont étaient organisées les activités muralistes dans les années 1980 et le type d'organisation qui règne aujourd'hui : en effet, la plupart des artistes viennent aujourd'hui de l'extérieur et sur invitation au moment des anniversaires. Pour autant, ce sont encore les habitants de La Victoria qui organisent ces types d'événement, sans l'aide de la Municipalité.

Si Alejandro Luis Valenzuela nous rappelle qu'à l'origine, réaliser des murales était pour lui et ses amis une manière de manifester et de passer du temps avec ses amis, cette nécessité a

[753] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[754] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014
[755] Témoignage de LAGOS Rosani, recueilli le 9 novembre 2015

disparu avec la fin des années de terreur : « Chacun a pris ses responsabilités familiales[756] ». Pour le père de Roxana López Lagos, les formes d'organisations du quartier ont changé avec la vie moderne, le confort de vie et le retour à la démocratie : « les gamins ne les pensent plus par rapport à une lutte[757] ». Pour Nancy Valenzuela López, sa petite-fille et la fille d'Alejandro Valenzuela, « il n'y a plus aujourd'hui cette pression[758] » qu'ont connu ses parents. Alejandro Valenzuela rajoute que cette organisation qui était courante et banale au moment de la dictature « se réactive au moment des anniversaires[759] ».

Bien que cette pratique muraliste continue à se perpétrer au sein de la communauté, les dynamiques ne sont plus les mêmes. Le groupe de Luis Alejandro Valenzuela, *Renacimiento*, s'est disloqué car ses activités de muraliste supposaient une certaine disponibilité et liberté personnelle : « c'est beaucoup d'heures pour peindre un mural. Le groupe Renacimiento est mort mais l'amitié, la solidarité, la fraternité sont restées entre nous, on s'apprécie beaucoup[760] ».

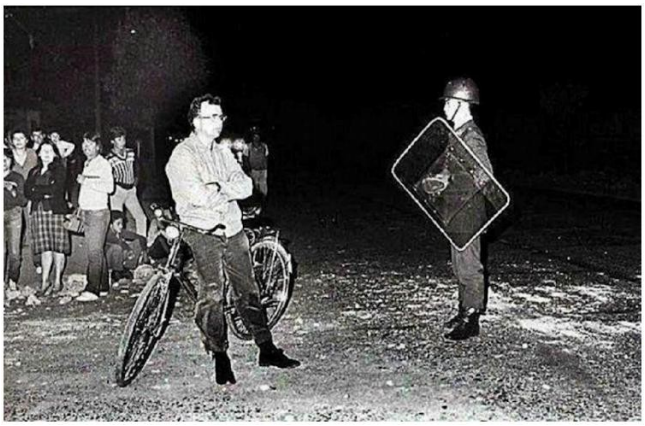
## Le rôle central de l'église et des prêtres

L'église à l'angle de la rue Unidad Popular et de la rue Galo González était devenue un lieu de refuge et un point de rencontre pour les habitants du quartier : « comme tout était interdit, le seul lieu de rencontre possible était l'église[761] » ; « on devait se replier à l'église pour pouvoir faire des activités[762] ». Dépassant ses simples fonctions religieuses, cette institution s'offrait ainsi comme un espace d'immunité et de relative liberté pour les habitants du quartier. Comme nous l'avons mentionné, les prêtres ont joué un rôle central dans la défense et la protection des habitants de la Victoria durant la dictature : Pierre Dubois et André Jarlan usaient de leur statut et se transformaient en véritable bouclier humain pour empêcher les militaires et les tanks de pénétrer au sein de la communauté.

Par conséquent ces deux hommes d'église furent des intermédiaires importants dans la redistribution de l'aide extérieure apportée par les ONG : « quand Pierre Dubois était devenu curé de La Victoria, il a lui aussi canalisé l'aide [financière] qui venait de l'étranger. Il

[756] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[757] Témoignage de LÓPEZ Manuel recueilli le 18 mai 2014
[758] Témoignage de VALENZUELA LÓPEZ Nancy recueilli le 18 mai 2014
[759] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[760] *Ibid.*
[761] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[762] Témoignage de CORTÉS Olga, réalisé le 12 mai 2014

essayait que chaque *cuadra* ait sa ration de lait[763] ». Toucher aux prêtres de la Victoria, dans cette guerre psychologique[764], c'était toucher à une structure centrale et fédératrice du quartier qui jouait le rôle de tampon et de médiateur entre l'espace du quartier et le monde extérieur. Comme s'en souvient Luis Alejandro Valenzuela, Pierre Dubois « était très combattif pour les pauvres et les gens étaient extrêmement reconnaissant. Il est descendu plusieurs fois pour nous défendre contre les carabiniers et les militaires qui réprimaient beaucoup ce quartier. Il se mettait devant les chars pour qu'ils n'entrent pas[765] ». Plusieurs peintures murales lui rendent hommage après son décès le 28 septembre 2012.



Légende : le prêtre Pierre Dubois s'interpose entre les militaires et les habitants à l'entrée du quartier de La Victoria. Photo du 27 mars 1984
Source : https://histoireetsociete.wordpress.com/2012/10/02/funerailles-de-pierre-dubois-et-hommage-des-chiliens-a-sa-memoire/

Cette photo qui a fait le tour du monde a servi de modèle pour la composition d'une œuvre murale en 2013 par le collectif de Mauricio Muñoz, La Garrapata.

Légende : mural réalisé par le collectif muraliste La Garrapata (originellement fondé par Mauricio Muñoz), le 2 novembre 2013, rue 30 de octubre, La Victoria
Source : photographie de Carine Lemouneau prise le 12 mai 2014

[763] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014
[764] Terme que nous reprenons à José Pepe Molina dans ses divers témoignages.
[765] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014

## Le prêtre André Jarlan : une peinture murale inaliénable

André Jarlan a été tué par balle perdue le 4 septembre 1984 lors d'une journée de protestation contre le gouvernement militaire. Bien que l'Etat de Siège instauré par la Junte interdisait toute forme de rassemblement, chaque habitant alluma une bougie dans sa maison et/ou devant sa porte pour rendre un dernier hommage au prêtre. Afin d'immortaliser son souvenir, un groupe de muraliste peignit son portrait sur la façade de la maison où il résidait, à l'angle de la rue 30 de Octubre et Ranquil. Aussi loin que remontent les sources photographiques sur cette peinture murale si particulière pour les habitants, on peut se rendre compte qu'encore aujourd'hui –soit 34 ans plus tard- , le portrait du prêtre s'érige encore ,tel un monument, sur ce qui fut son ancienne maison. Cependant, cette œuvre connut de nombreuses variations :

**1985-1986**

Légende (à gauche) : Une des premières archives photographiques du mural en hommage au prêtre André Jarlan, 1985.
Source : photographie de Jacques Lancelot©, éditée sous forme de carte postale par les éditions Alain Baudry

Légende (à droite) : détail du mural. On peut voir que le portrait d'André Jarlan est réalisé à partir d'une photographie reproduite sur une coupure de presse.
Source : BELLANGE Ebe, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, Santiago : éd. USACH, 2012, p. 106

Légende : la même composition, en 1985.
Source : BELLANGE Ebe, El mural como reflejo de la realidad social en Chile, Santiago : éd. USACH, 2012, p. 106

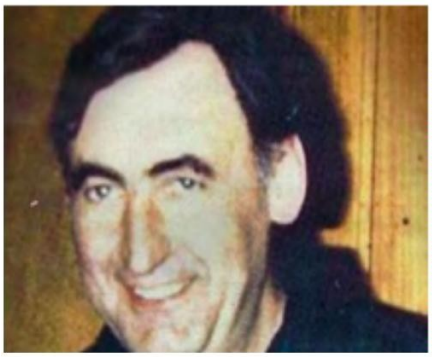
L'œuvre a subi une première restauration en 1985. Les cierges à gauche du portrait sont restés tels quels, tandis qu'une foule de gens en posture de recueillement se trouve à la place du trio d'individus qui portaient le corps du prêtre. En 1988, année du plébiscite, la cordillère en paysage de fond et des drapeaux chiliens (à gauche de l'image) vinrent s'ajouter à la composition initiale. La foule recueillie laisse place à un autre type de rassemblement ; une manifestation dont André Jarlan devient cette fois-ci spectateur. Une plus grande unité se dégage de cette composition, notamment grâce à un effet de perspective et au paysage en arrière-fond. Sur une des bannières on peut lire « s'organiser c'est expérimenter l'amour ».

**1988**

Source : photo de Marcelo Montecino, 1988

**2007**

Légende : Mural restauré en 2011, au même endroit à l'angle de la rue Ranquil et 30 de octubre, Le mural se compose d'un montage photographique mélangeant la photographie d'Alvaro Hoppe et le portrait d'André Jarlan tiré également d'une photo.
Source : photo de Carine Lemouneau prise le 8 mai 2011.



Légende (à gauche) : funérailles du prêtre André Jarlan, septembre 1984.
Source : photo d'Alvaro Hoppe

Légende (à droite) : portrait photographique d'André Jarlan.
Source : https://araucaria-de-chile2.blogspot.com/2014/09/un-exemplaire-symbole-dengagement.html

En 2007, le portrait du prêtre- cette fois-ci souriant- passe au second plan pour laisser devant lui un groupe de marcheurs bras dessus bras dessous ; cette scène est tirée d'une photographie d'Alvaro Hoppe prise lors de l'enterrement d'André Jarlan. Sur l'étendard, une colombe a été brodée en signe de paix, afin d'éviter toutes représailles des forces armées. En haut, on peut lire « notre lutte est de changer la réalité, non pas de s'accommoder d'elle ». La figure du Che Guevara en filigrane à gauche de la composition, fait entrer la figure du prêtre au panthéon des héros révolutionnaires. Les bougies allumées ont laissé place à ce qui pourrait être une nouvelle aurore comme l'illustre le fond jaune en dégradé.

**2014**

Légende : oeuvre restaurée en 2014
Source : photo Carine Lemouneau prise le 12 mai 2014

L'œuvre fut restaurée une fois de plus par le groupe Muralistas Accion Rebelde comme l'atteste la signature en bas à gauche, plus discrète. Seules la couleur des habits des personnages et la citation en haut à droite de l'image ont changé : « sur ce qui se passe. En discuter et agir ». Au fil des années, la peinture transcende la bidimensionnalité du mur : dorénavant l'œuvre s'inscrit dans la continuité du trottoir et les personnages, grandeur nature, avancent face aux spectateurs, comme s'ils désiraient sortir de l'image. Au second plan, le prêtre André Jarlan jette son regard bienveillant sur les piétons. L'œuvre demeure, mais son statut a totalement changé au fil des années : s'il s'agissait à l'origine d'une peinture commémorative, emprunte de douleur et de tristesse, elle est devenue une œuvre historique, faisant partie du patrimoine du quartier et invitant les habitants à maintenir une forme d'activisme, de cohésion et de vigilance entre eux. La limite entre l'espace pictural et la réalité a quasiment disparu pour laisser place à une composition qui refuse de se laisser figer par le temps. Cette peinture murale fait figure de monument sacré au sein du quartier et demeure la seule qui ait constamment été renouvelée.

## Conclusion de chapitre

Les peintures murales du quartier la Victoria prennent la forme d'*oeuvres collectives dans la collectivité* à travers l'aide individuelle de chacun et le financement d'organismes non gouvernementaux : ce sont ainsi des œuvres doublement collectives. Nous rejoignons l'analyse d'Alexis Cortés qui évoque la « souveraineté de l'espace[766] » au moment de la dictature : en effet, la bonne exécution des peintures murales reposait sur un consensus implicite entre les habitants pour que cette pratique continue à se développer au sein du quartier sans qu'aucun obstacle ne vienne entraver le travail des artistes. Au contraire, comme l'ont évoqué les habitants que nous avons interrogé, les occasions ne manquaient pas pour que les jeunes puissent s'adonner régulièrement à ce genre d'activité. Les muralistes étaient extrêmement mobiles d'une población à une autre ce qui leur permettait d'acquérir de l'expérience au fil des productions et de maintenir un réseau étroit entre les différents collectifs, qu'ils soient autonomes ou bien reliés à des partis politiques. Un groupe muraliste n'était ainsi jamais seul dans la réalisation de ses oeuvres, ce qui explique le statut si particulier de ces productions plastiques. C'est pourquoi ces œuvres apparaissaient non pas comme des éléments ornementaux ou décoratifs, mais plutôt comme des réalisations nécessaires et vitales pour maintenir un esprit communautaire malgré la militarisation de l'espace public. Contrairement aux peintures murales des années 1970 qui cherchaient davantage à convaincre ou bien à illustrer les nouvelles réformes étatiques, il y avait derrière la réalisation de ces œuvres communes l'idée d'apporter de la joie et des moments de relatives convivialité. Plus que de simples *images*, elles sont porteuses de tout un mode d'organisation propre à ce quartier, et peuvent être considérés presque comme des biens communs donné en partage. D'autre part, elles entretiennent un rapport d'interdépendance fort avec les individus puisque leur lecture repose sur la mémoire orale véhiculée et transmise de génération en génération par les habitants.

On peut ainsi se rendre compte que les sujets étaient extrêmement divers. Ces oeuvres permettaient de faire entrer des sujets dans l'histoire mais aussi de s'évader du quotidien. Certaines participent à la création des récits héroïques et prennent l'aspect de monuments, comme la peinture murale en l'hommage d'André Jarlan : devenue œuvre inaliénable,

[766] CORTÉS Alexis, « El movimientos de Pobladores chilenos y la Población La Victoria : Ejemplaridad, Movimientos Sociales y Derecho a la Ciudad, *EURE,* vol. 40, N°119, 2014, Santiago, p.239-260, cité p. 151

inestimable et historique, elle fait figure d'œuvre murale indestructible, à la fois ancienne et toujours actuelle, sans cesse en restauration et jamais inachevée. On pourrait avancer que la plupart de ces œuvres ont une dimension politique certaine, mais sans être *politisées*, c'est-à-dire sans qu'apparaisse une quelconque tendance partisane. On peut ainsi se rendre compte que les groupes muralistes ont cherché très vite à forger une identité visuelle propre au quartier, comme en atteste la réalisation d'un drapeau de La Victoria rappelant l'origine historique du quartier et tout le travail collaboratif que cela suppose.

Enfin on voit aussi combien les photographies ont joué un rôle important dans les compositions plastiques, notamment lorsqu'il s'agissait de reproduire des portraits de disparus. D'autre part, les techniques se diversifient avec l'introduction du pochoir ou du trompe l'œil : La Victoria est devenu à partir de ces années-là un haut lieu d'expérimentation plastique au point que les axes centraux sont aujourd'hui recouverts de grandes fresques murales donnant lieu à des allées de formes et de couleurs, remplaçant le gris morne et uniforme des murs en brique ou en béton. Cette communauté fut l'une des premières à encourager à grande échelle le développement d'une pratique muraliste ; mais la liberté des artistes demeurent toute relative puisque les emplacements n'étaient jamais choisi au hasard et les groupes venus de l'extérieur devaient obtenir une forme d'accord implicite avec les muralistes du quartier pour prendre part à des compositions communes.

Afin de mieux comprendre comment et pourquoi certaines formes perdurent encore au sein de ce quartier, il nous faut maintenant dégager les différentes postures esthétiques des habitants et analyser la manière dont ils conçoivent ces objets plastiques.

# Chapitre III

# Les différentes postures esthétiques

Aujourd'hui encore, les peintures murales sont extrêmement respectées et préservées par l'ensemble de la communauté. Il était inimaginable que les habitants détériorent eux-mêmes ces objets ou s'opposent à leur réalisation bien qu'ils n'approuvaient pas toujours les choix stylistiques des muralistes. Le fait même d'investir les murs pour exprimer une parole qui se libère suffisait à obtenir le respect de l'ensemble des habitants. La menace provenait donc de l'extérieur ; seuls les militaires parvenaient à effacer ces productions.

Mais comme nous venons de le voir avec le cas du mural d'André Jarlan, certaines œuvres occupaient une place plus importante que les autres. Les enquêtés nous ont évoqué à plusieurs reprises que la rue 30 de octubre était comme le « musée » de La Victoria : ces œuvres toujours en reproduction, sont devenues des traces d'histoire où se mêlent tout à la fois récits personnels, évènements du quartier ou luttes transcontinentales : reconnaissance des peuples originaires, dénonciation des crimes militaires, interpellation des familles pour retrouver les disparus etc. Les peintures d'histoire qui ont retenu davantage l'attention des habitants pour leur valeur patrimoniale et leur dimension narrative. Cependant, les autres types de productions avaient également une fonction importante : pour les muralistes comme Luis Alejandro Valenzuela, ou Pépé Molina, le sujet comptait moins que le fait même de prendre possession d'un mur afin de conserver une certaine liberté et de sortir du registre strictement politique.

Enfin face à une production anarchique qui semble régner à première vue, nous nous sommes rendus compte qu'en réalité le lieu de leur exécution n'était jamais choisi au hasard et dépendait également d'une lutte de territoire entre les groupes de jeunes, du moins à l'époque. Aujourd'hui encore, les œuvres murales sont soumises à une régulation de l'espace comme nous avons pu le constater lors de l'anniversaire du quartier en 2015[767].

[767] Le 25 octobre 2015, plusieurs collectifs et artistes urbains ont été invité à réaliser leurs œuvres au sein du quartier. Les organisateurs avaient attribué un espace pour chaque individu. L'idée était d'embellir l'ensemble des rues de La Victoria afin de ne plus concentrer les productions uniquement sur quelques axes centraux ; cette année, c'était la rue Unidad Popular qui avait été choisie.

## Des peintures d'histoire(s)

Ce que nous nommons peinture d'histoire regroupe en réalité différents types de composition : il pouvait s'agir de portrait de disparus ou de mises en scène plus conventionnelles. L'emplacement des peintures murales comptait tout autant que les sujets représentés. C'est pourquoi dans le cas de La Victoria comme dans tant d'autres quartiers périphériques, il est plus juste de parler d'occupation d'un espace plutôt que de simples murs recouverts d'une peinture : « dans les années 1980 il y eu beaucoup de morts : on exprimait leurs disparitions à travers des *murales*, dans le coin où il vivaient, ou bien où ils se retrouvaient. Tous les moments importants s'actualisaient dans les *murales*. Ou on améliorait certains, ou bien avec la même image on en faisait des nouveaux[768] » nous signale Veronica Ovalle, habitante de La Victoria depuis sa naissance.

Cependant certaines oeuvres faisaient référence à des tragédies qui avaient eu lieu dans d'autres poblaciones. En face d'une œuvre rendant hommage à ce qui semblait être deux jeunes, Alejandro Luis Valenzuela nous raconta l'histoire des frères Vergara, qui a donné naissance au « Jour du jeune Combattant » *(Dia del Joven Combatiente*) le 29 mars, en hommage à Rafael et Eduardo Vergara Toledo qui furent assassinés par les militaires au quartier de la Villa Francia, le 29 mars 1985 en raison de leur appartenance au MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria/ Mouvement de la Gauche Révolutionnaire). Eduardo avait 20 ans ; il était étudiant à l'Université des Sciences de l'Education et très actif dans les associations de son université avant d'être expulsé en 1983. Son frère Rafael avait 18 ans ; il avait également été expulsé du Lycée d'Application. Après la mort de leurs deux frères, Pablo et sa sœur Anita sont partis en exil sur les conseils de leurs parents. Pablo resta en Espagne et rentra au Chili en mars 1988. Il mourut le 5 novembre de la même année à Temuco, suite à l'explosion d'une bombe. Il avait alors 25 ans **(annexe 41).** Leur mort provoqua également un grand émoi au sein du quartier puisque les habitants se reconnaissaient dans cette mort injuste : « leur assassinat fut comme une forme d'impunité. A l'échelle de Santiago, tout le monde connaissait le cas des Vergara. Encore aujourd'hui le 29 mars est un jour de protestation[769] ». Les artistes urbains actuels s'emparent encore de ce sujet dans des compositions monumentales. L'œuvre de Dasic dans la photo ci-dessous a été réalisée en 2010 dans le cadre d'un projet de musée à ciel ouvert financé par le gouvernement dans la commune de San Miguel, à quelques rues du quartier de La Victoria.

[768] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014
[769] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014

Légende (à gauche) : peinture murale de commémoration en hommage aux deux frères Vergara assassinés le 29 mars 1985 par les militaires. On peut lire « 29 mars jour du Jeune combattant est un anniversaire de plus de l'assassinat des frères Vergara Toledo dans un fourgon policier en 1985. En sa mémoire nous le faisons avec plus d'organisation et de lutte des mouvements sociaux »
Source: Carine Lemouneau, 2012, La Victoria

Légende (à droite): Peinture mural du Jour du Jeune Combattant, par Dásic Fernández au *Musée à Ciel Ouvert* (Museo a Cielo Abierto) de la commune de San Miguel, rue Departamental, Santiago, 2010
Source (à droite): http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/

Ainsi comme l'analyse Alexis Cortés, chaque crime touchait l'ensemble des communautés et de ce fait « chaque funérailles d'un martyre local se transformait en un acte de rébellion contre la dictature[770] ». Nous avons retrouvé dans les archives photographiques de Mauricio Muñoz une peinture murale réalisée très certainement en septembre 1986, au moment où les trois prêtres du quartier - Pierre Dubois, Jacques Lancelot et Daniel Caruette- furent expulsés hors du pays par décision gouvernementale. Cette œuvre n'existe plus aujourd'hui.

Légende : Mural en hommage au départ des trois prêtres : Pierre Dubois, Jacques Lancelot et Daniel Caruette en septembre 1986. Cette œuvre a disparu avec le temps.
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

[770] CORTÉS Alexis, « El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y el derecho a la ciudad », *op. cit*, p.151

Le texte à gauche sous forme de poème, laisse transparaitre la tristesse des habitants après leur départ : « ils reviendront sur les colombes de tes ciels/ ils reviendront sur le sourire de tes gens/ ils reviendront de leur exil temporaire ».Ces oeuvres transformaient et documentaient ce qui pourrait être de l'ordre du fait divers en véritable sujet d'histoire tout comme l'avait fait Picasso avec son *Guernica*, ou bien Goya avec son *3 de mayo*. Tableau témoignant d'une guerre psychologique, il pourrait l'être tant l'exil forcé des sacerdoces a entaché le moral des habitants de ce quartier.

D'autre part, c'est durant ces années que l'on vit naitre des compositions rappelant la fondation du quartier. On pourrait voir en elle des *peintures de victoire* qui réactualisent la mémoire collective du quartier et attestaient de la réussite d'un tel modèle d'organisation et de vivre-ensemble.

Légende : Mural de célébration des 32 ans du quartier de La Victoria. On peut lire sur le haut de l'image « nous saluons les 32 ans de lutte ».
Source : photo de Marcelo Montecino, 1989

Cette œuvre réalisée pour l'anniversaire du quartier par la BRP dans un style proche du graffiti montre un indien tenant une fronde avec une perspective dynamique qui rappelle un autoportrait de Siqueiros de 1945 intitulé *l'Enorme colonel*. Les influences sont multiples et les muralistes puisent dans des techniques aussi bien classiques que d'autres plus novatrices comme l'illustre les caractères en bulle des lettres rappelant les débuts du graffiti new yorkais. La porte en pierre où l'on entrevoit le quartier de La Victoria donne un effet de trompe l'œil assez inhabituel dans ces compositions de l'époque. Ainsi, au sortir de la dictature militaire, le quartier de La Victoria se transforme en plateforme de nouvelles expérimentations plastiques.

## Conservation d'un espace de relative liberté

Si les habitants placent les peintures d'histoire au-dessus des autres productions, des productions jugées mineures remplissaient également les façades du quartier. Alejandro Luis Valenzuela nous rapporte que « chaque organisation qui voulait faire un mural le faisait[771] ». Pour autant, les peintures n'étaient pas réalisées dans des lieux au hasard. L'ancien muraliste nous raconte qu'il était le « propriétaire » (dueño) d'un coin avec ses amis du groupe Renacimiento, plus précisément à l'angle de la rue Antonio Acevedo Hernández – la rue où il habitait- et la rue 30 de octubre :

> On avait une certaine propriété, on voulait être maitres de nos murs et pouvoir écrire ce que l'on voulait. C'était notre noyau, on se rejoignait ici. On faisait toujours les *murales* ici au croisement, c'était notre espace. Il y avait d'autres types qui avaient un autre coin. Chacun avait son espace défini, ou sinon il fallait demander l'autorisation[772]

En s'inspirant de la chanson de Pink Floyd « Pigs on the wing » (1977) ils avaient dessiné des porcins volants : « pour nous les cochons volants c'étaient les chefs d'entreprise, les dictateurs qui avaient le pouvoir sur la population. Il était super ![773]». Malheureusement nous n'avons pas trouvé de trace photographique de cette composition. José Pepe Molina, ancien membre de ce groupe, nous atteste que c'était important pour eux de garder leur *propre* espace de liberté : « ce coin c'est le mien. Des fois les politiciens pour faire de la propagande ont voulu occuper cet espace. On leur disait que non, cette muraille a un propriétaire. C'est lui qui peint et personne d'autre[774] ».

Si la finalité était d'avoir un beau mur dont ils pourraient être fiers comme nous l'affirme Luis Alejandro Valenzuela, ils ne souhaitaient pas que des brigades de l'extérieur, peut-être plus expérimentées, les aident à réaliser leur dessin. Ils pouvaient être trois, dix, douze, quinze dans leur groupe, et souvent les enfants se joignaient à eux :

> On était pour la majorité autodidacte. Celui qui dessinait bien était comme le « maitre » (maestro). On le suivait. D'abord on lavait le mur avec des

[771] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[772] *Ibid.*
[773] *Ibid.*
[774] Témoignage de José Pepe MOLINA PARADA recueilli le 18 mai 2014

> serviettes et des brosses et ensuite on faisait une première ébauche, au crayon noir, au carbone, on faisait les figures et ensuite on regardait ce que donnait l'ensemble. Et on commençait à mettre les couleurs, à arranger les figures[775]

Dans les archives de Mauricio Muñoz, nous avons retrouvé une peinture murale du groupe Renacimiento, restaurée en 1989. Cette œuvre se retrouve par ailleurs dans le corpus photographique de Marcelo Montecino. Le mural se situait effectivement à l'angle de la rue Antonio Acevedo Hernández et 30 de Octubre et avait pour thème la libération des prisonniers politiques comme l'indique le texte situé en haut de la composition : « Liberté aux prisonniers politiques / seul le peuple mobilisé libèrera le peuple emprisonné ». Cette œuvre fut même photographié afin d'illustrer un article sur les prisonniers politiques dans la revue du Parti Communiste, *El Siglo*.

Légende : Peinture murale du groupe Renacimiento, à l'angle de la rue Antonio Acevedo Hernández et 30 de Octubre, restaurée en 1989, La Victoria
Source : Marcelo Montecino, La Victoria, 1989

[775] *Ibid.*

Légende : La même peinture murale restaurée en novembre 1989, La Victoria
Source : photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles, 1989

PRESOS POLITICOS Y SUS FAMILIARES EN LUCHA

EL DIFICIL REENCUENTRO CON LA LIBERTAD

*Yo te quiero libre, libre y con amor, libre de las sombras, pero no del sol...*

Légende : photographie du dessin dans la revue *El Siglo* de décembre 1989
Source : *El Siglo*, du 27 au 10 décembre 1989, p. 21

Ce qui comptait était moins le résultat final en soi, que l'investissement de chacun dans ces réalisations qui leurs appartenaient totalement, aussi bien à chacun d'eux qu'à l'ensemble du quartier : « nous savions que les murales étaient importants, il fallait les rénover avec d'autre

motif ou dessin […] c'était un motif d'orgueil que le mural soit beau, pas mal fait[776] ». En somme, les peintures murales de La Victoria doivent être comprises comme une œuvre totale où chaque production plastique était un moyen de conserver un certain espace de liberté en dehors d'une gestion urbanistique classique.

Mais bien que les habitants considèrent l'axe principal- la rue 30 de octobre - comme une forme de musée à ciel ouvert, on pourrait tout de même nuancer ce propos puisque d'une part les œuvres sont régulièrement renouvelées, soit totalement, soit partiellement en ajoutant de nouveaux motifs ou bien en changeant la composition. D'autre part, s'il est vrai qu'elles sont pour certaines assez explicites, elles ne se dévoilent totalement qu'à l'aide des témoignages et des commentaires des habitants qui sont les seuls à pouvoir apporter un éclairage sur tel motif ou sur le contexte de leur création. Ainsi, contrairement à l'espace muséal où les cartels éclairent la compréhension des œuvres exposées, les peintures murales du quartier évoluent sans cesse et ne se dévoilent pas totalement à un l'œil du touriste.

## Essai de théorisation et de conceptualisation des murales de la Victoria par ses habitants

En effet, loin d'évoquer l'influence mexicaine ou bien une affiliation avec un art social, les *murales* pour les habitants de la Victoria se conçoivent en opposition au concept d'art pur, d'un art autotélique qui n'aurait pour finalité que la célébration de la belle forme. Si les habitants de La Victoria n'ont pas produit de texte formel sur ce que ces productions signifient pour la communauté, il y a bien une idée *commune et partagée* de ce qu'elles sont et ne sont pas. Ces objets sont donc également entrés pour les habitants du quartier dans un processus de singularité vis-à-vis des autres productions plastiques urbaines.

Les peintures murales demandaient davantage d'implication et de disponibilité au moment de la dictature : « Les murales se faisaient avec moins de peur et plus de décision. Le mural te prend beaucoup de temps ; c'est plus sophistiqué qu'un *rayado*[777] ». Il y avait également le besoin de *figurer des choses*, sans pour autant les représenter dans une vision mimétique. Comme nous l'a commenté Veronica Ovalle :

[776] Témoignage de VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, recueilli le 18 mai 2014
[777] Témoignage de LAGOS Rosani, recueilli le 9 novembre 2015

> Pour nous cela était plus significatif de peintre sans écrire des phrases sur ce qui se passait à La Victoria, parce que nous considérions que cela parlait plus au gens qu'écrire une phrase. On changea les lettres pour l'image […] je rejette totalement le graffiti. D'abord parce que je ne le comprends pas, il faut savoir déchiffrer ces lettres pour savoir ce qu'il dit. En comparaison le mural est plus clair ; tu sais et tu comprends ce qu'il te raconte. Le graffiti n'est pas quelque chose qui fut travaillé à La Victoria. Il y a des réalisations individuelles mais pas d'organisation de graffeurs[778]

D'autre part, Olga Cortés nous informe que les peintures murales ne sont pas à mettre en lien avec une tendance politique quelconque : d'une manière générale les habitants se sentent fiers de ces murales indépendamment de leur appartenance politique, car ils les voient comme quelque chose de beau et d'unique[779]. En effet, les murales font figure d'autorité au sein du quartier : « personne n'écrit dessus pas mêmes les narcotrafiquants. Ils ont à voir avec la résistance, avec l'identité, avec la conscience sociale[780] ».

L'idée que les murales auraient une profondeur et « un contenu » par rapport aux autres productions urbaines se retrouve dans nombreux de témoignages : « se sont des moments cruciaux qu'on a vécu ici dans la población […] les plus importants sont dans la rue 30 de Octubre et sont super beaux dans le sens où ils reflètent des expériences de vie[781] ». Olga Cortés les oppose ainsi au *rayado* qui « est une consigne à un moment précis, ou entre dans le cadre d'une question électorale qui n'a rien à voir avec l'art. Pour les campagnes électorales ici il y a des *murallas* (murailles) que l'on peut utiliser [exprès] pour ça[782] ». Pour le père de Roxana López Lagos, les peintures murales ont une histoire, ce qui les différencie du tag et du graffiti qui n'ont selon lui « pas de contenu » alors que les peintures murales de La Victoria « ont toutes un souvenir[783] ». Il les associe à un « journal de vie », ce qui les singularise des œuvres urbaines réalisées par des artistes professionnels comme c'est le cas pour le « Musée à ciel ouvert[784] » (Museo a ciel abierto) sur l'avenue Departamental de San Miguel, quartier voisin. Enfin pour Nancy Valenzuela, « cette pratique persiste car elle est symbolique. C'est

[778] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014
[779] Témoignage d'Olga CORTÉS recueilli le 12 mai 2014
[780] Témoignage de Veronica CASTRO OVALLE, recueilli le 18 mai 2014
[781] Témoignage d'Olga CORTÉS recueilli le 12 mai 2014
[782] *Ibidem.*
[783] Témoignage de Manuel LÓPEZ recueilli le 18 mai 2014
[784] Le musée à ciel ouvert de la población San Miguel est un projet mené par le centre culturel Mixart du quartier lors d'un concours FONDART (Fonds National de Développement Culturel et pour les Arts) de 2010. Plusieurs artistes du monde entier dont des artistes chiliens ont été invités et rémunérés pour décorer les grandes façades des immeubles situés sur la rue Departamental. Pour plus d'informations : http://www.museoacieloabiertoensanmiguel.cl/

une manière de reprendre l'espace. Un mural raconte une histoire[785] » et demande aussi comme nous tenons à le souligner, une explication orale pour pouvoir saisir les allusions et être compris dans sa totalité. En ce sens, ils entretiennent un rapport d'interdépendance avec la mémoire orale du quartier.

D'autre part, les murales ne sont généralement pas des productions figées une fois pour toutes : elles changent régulièrement suivant les célébrations ou les commémorations comme nous avons pu nous en apercevoir. L'artiste José Pepe Molina nous dit qu'il ne conçoit pas les peintures murales comme des objets faits pour durer : « ici les murales sont éphémères. Je n'ai jamais pensé qu'ils vont tous durer. Je peins moi-même par dessus mes propres murales. Ils se renouvellent. Chaque année nous avons des choses à exprimer[786] ».

Enfin, les murales sont des traces de l'histoire du quartier, sa mémoire comme son présent. Olga Cortés nous dit que si l'on supprimait toutes les peintures murales « on perdrait la mémoire historique, ce qui est quelque chose de grave car cela signifierait oublier nos racines. J'espère que les générations futures perpétueront cette tradition[787] ». Pour Rosani Lagos, « il y en a qui font partis de l'histoire et d'autres qui sont des murales d'espérance. D'autres changent et d'autres vont rester pour la signification qu'ils ont eut dans les moments les plus noirs du quartier […] Après les années 1980, les peintures murales devinrent importantes car elles étaient des témoignages pour tous. On s'identifiait à elles[788] ».

Malgré tout, si la plupart des œuvres sont renouvelées, certaines peintures murales persistent avec le temps et leurs formes demeurent. Nous avons pu nous en rendre compte avec le cas du mural d'André Jarlan mais aussi avec le cas des peintures murales réalisées à l'angle de la rue des Martyrs de Chicago et Ramona Parra **(annexe 43).** Là encore nous ne cherchons pas à établir des lois, car finalement, leur existence et leur renouvellement dépendent des générations futures et de la transmission orale faite (ou non) par les générations actuelles. Si elles semblent perdurer jusqu'à présent, leur devenir demeure toujours incertain et la perpétuation de cette pratique repose uniquement sur l'implication des habitants du quartier.

[785] Témoignage de NancyVALENZUELA LÓPEZ, fille ainée d'Alejandro et Roxana, recueilli le 18 mai 2014
[786] Témoignage de José Pepe MOLINA PARADA recueilli le 18 mai 2014
[787] Témoignage d'Olga CORTÉS recueilli le 12 mai 2014
[788] Témoignage de LAGOS Rosani, recueilli le 9 novembre 2015

## Evolution de quelques peintures murales

Nous avons sélectionné quelques peintures murales d'hier et d'aujourd'hui afin de montrer leur évolution, aussi bien au niveau des couleurs que des formes, mais aussi parfois leur dégradation avec le temps quand elles ne sont pas restaurées. L'œuvre ci-dessous, allégorie des atrocités commises sous la dictature militaire, fut réalisée en 1988 et s'inspire des figures qui se trouvaient dans la fresque murale du fleuve Mapocho exécutée par la Brigade Ramona Parra en 1972. Les personnages ne se présentent plus sous les traits de travailleurs harassés par la chaleur du désert d'Atacama mais prennent la forme de victimes de tortures croulant sous les coups du fléau que tient un personnage au masque de fer et à l'armure d'acier : ce dernier ne présente plus aucune caractéristique humaine. Sur l'enveloppeà gauche de l'image, on peut lire : « l'atelier de murales salue les 31 ans de « La Victoria », « seule la lutte nous rendra libres », 30 octobre 1988

Légende : détail du mural réalisé en 1972 pour les 50 ans du PC sur les rives du fleuve Mapocho
Source : http://www.abacq.net/imagineria/exp01.htm

**1988**

Légende : peinture murale réalisé le 30 octobre 1988 à l'occasion du 31 ème anniversaire de La Victoria, à l'angle de la rue Martyrs de Chicago et Ramona Parra.
Source : Photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles, 1989

**2011**

Source : Photo de Carine Lemouneau prise le 8 mai 2011

**2014**

Source : Photo de Carine Lemouneau prise le 12 mai 2014

Contrairement à la peinture murale représentant le prêtre André Jarlan, les formes n'ont pas changé. Seuls les couleurs ont évolué avec le temps : l'armure en acier du tortionnaire devenue blanche, faisait peut-être allusion à l'habit militaire blanc que revetait le Général Pinochet dès la fin des années 1970.

L'œuvre ci-dessous s'apparente davantage à une œuvre de célébration. On peut imaginer que cette composition, qui ne comporte aucune signature, fut réalisée suite au référendum du 5 octobre 1988. Des cris de joie semblent sortir de la bouche des personnages où se mêlent hommes et femmes sur fond d'un drapeau chilien. Ici encore, seuls les couleurs ont été modifiées afin de garder la trace de ce moment si particulier marquant la fin de 17 années de dictature.

**1988-1989**

Légende : peinture murale sur la rue Ramona Parra, en 1988-1989
Source : Photo de Mauricio Muñoz, archives personnelles

**2014**

Légende : photo prise en 2014, au même endroit
Source : Photo de Carine Lemouneau prise le 12 mai 2014

# Conclusion de Partie

Le quartier de la Victoria occupe effectivement une place à part dans l'urbanisation de la capitale chilienne. Par son histoire, on ne peut pas y voir le simple alignement de maisons les unes à côtés des autres. L'aménagement de ce quartier par les habitants eux-mêmes avec l'aide des partis politiques de gauche et du milieu universitaire a posé les bases d'un réseau solidaire extrêmement étroit entre ces différentes entités, réseau qui fut réactivé au moment de la dictature militaire. Mais il semblerait que la politique de soutien en faveur des groupes muralistes sous l'Unité Populaire n'a pas touché cette communauté puisqu'au fil des entretiens que nous avons mené, la plupart des habitants évoque la mort du prêtre André Jarlan en 1984 comme le point de départ d'une activité muraliste conséquente et continue jusqu'à aujourd'hui encore. Contre toute attente, les peintures murales que l'on considère volontiers comme des œuvres politiques apparaissent donc dans un premier temps sous forme d'hommage à une figure centrale du quartier mort sous la violence militaire.

Ainsi, les *murales* sont jugés comme tels par les habitants du quartier lorsque ce sont des œuvres uniques, détachées d'une logique propagandistique. Elles ont par ailleurs une dimension émotionnelle et narrative extrêmement forte qui dépasse la seule charge politique qu'elles contiennent. Produites par les habitants du quartier et pour les générations futures, elles entretiennent une relation particulière avec eux puisqu'elles sont porteuses d'une mémoire orale qui parvient à traverser le temps grâce à un travail régulier de restauration et de conservation. Pour autant la préservation de ces œuvres ne signifie pas que les compositions soient définitivement figées comme nous avons pu le voir avec la peinture murale d'André Jarlan ou celle de la rue des martyrs de Chicago : si certaines perdurent, d'autres sont remplacées par le travail des artistes urbains actuels dans un mouvement de renouvellement incessant. C'est pourquoi les peintures plus *récréatives* sont tout aussi importantes que celles qui sont devenues de véritables monuments au sein de la Victoria puisqu'elles s'inscrivent également dans une démarche de résistance vis-à-vis du silence imposé par la censure et l'autocensure.

Au sein de ce quartier, les prouesses techniques comptent moins que la manière dont elles sont produites et les évènements auxquels elles font référence. De ce fait pour les habitants du

quartier, il existe une distinction fondamentale entre une production faite *par* et *pour* les habitants de La Victoria, et une production de groupes brigadistes extérieurs au quartier, mais plus expérimentés et disposant de meilleurs recours. Ce n'est donc pas la beauté de la forme, ni le talent des artistes qui comptent mais l'implication des habitants pour créer des espaces de relatives convivialité et leur souci de rendre leurs rues plus gaies et « parlantes » en ces temps de répression : globalement, tout le monde était invité à prendre part à ce genre d'activité afin de maintenir une cohésion de groupe alors que l'Etat de Siège rendait ces pratiques illégales. C'est ainsi que la rue 30 de Octubre, Galo González, Ranquil, sont devenus des espaces privilégiés pour la production d'œuvres plastiques. A la fin des années 1980, ce quartier s'est transformé en plateforme expérimentale pour des productions hétéroclites, mêlant l'influence du graffiti new yorkais tout juste naissant et des techniques plus conventionnelles.

D'autre part, nous avons voulu montrer que la production d'œuvres murales n'est en rien anarchique ni totalement spontanée. Elle repose sur l'imbrication de réseaux locaux au sein de réseaux plus vastes, et leur bonne exécution dépendait également d'aides financières extérieures. Elles servaient ainsi à réactiver des formes d'organisations qui rappelaient celles mises en place au moment de la prise de terrain de La Victoria en 1957. En tant que productions uniques, elles ont marqué durablement l'identité visuelle du quartier, notamment à travers la réalisation d'un drapeau que l'on retrouve dans de nombreuses productions actuelles. Enfin contrairement à ce que l'on pourrait penser, on ne pouvait pas peindre n'importe quoi n'importe où. Les murs faisaient aussi l'objet d'appropriation par certains groupes de jeunes et étaient soumis à une régulation implicite de l'espace.

Cette étude de cas, espérons-le, suffit à briser la croyance qui voudrait que les productions taxées de populaires soient directement accessibles et compréhensibles contrairement aux oeuvres dites savantes ou académiques.

# CONCLUSION

Dans ce travail de recherche nous avons volontairement proposé des focales fragmentées selon des espaces de réflexion très divers au détriment des récits linéaires et héroïques - tout en prenant pour objet d'étude ces mêmes mises en récit. Tout d'abord, il nous faut souligner que la pratique muraliste a fédéré plusieurs communautés d'individus autour de logiques d'action assez distinctes. C'est pourquoi il est difficile de donner une définition consensuelle des peintures murales, mais on peut toutefois dégager certains éléments qui ont contribué à singulariser ce phénomène artistique.

Tout d'abord, les peintures murales urbaines ont obtenu le soutien et la reconnaissance du milieu artistique et intellectuel sous l'Unité Populaire en tant que réponse à un enjeu central qui a traversé tout le XXème siècle : comment penser une création artistique singulière qui soit accessible au plus grand nombre ? Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail, la notion d'art populaire se construit en réaction au processus d'assimilation de modèles artistiques européens importés au travers l'implantation de l'Académie de Peinture et plus tard du Palais des Beaux-Arts. La nouvelle géographie artistique qui se dessine de la fin du XIXème jusqu'au milieu du XXème siècle a rendu les artistes chiliens toujours plus dépendants de l'attention des capitales artistiques historiques situées dans l'Ancien Monde : ils y trouvaient en effet un public d'amateurs plus important et un marché de l'art en pleine expansion ; par ailleurs leur reconnaissance –et de ce fait leur carrière- dépendait de la considération de leurs pairs européens à travers l'obtention de médailles et autres récompenses obtenues dans des concours et salons. Ainsi, les œuvres murales urbaines étaient qualifiées de populaire au sens où les œuvres étaient réalisées pour un public non-initié aux techniques, à l'histoire et aux conceptions artistiques classiques mais pour lequel des artistes comme Roberto Matta ou José Balmes ont pris part afin de sensibiliser massivement les citoyens aux créations plastiques.

Comment penser des pratiques qui soient à la fois singulières, s'adressant avant tout au public chilien, et accessibles à l'homme du commun ? Cette problématique marqua durablement les débats artistiques tout au long du XXème siècle pour passer au premier plan dès le milieu des 1960. Depuis le succès et la consécration du muralisme mexicain, il était devenu plus qu'urgent d'entamer de nouvelles expérimentations sortant des circuits conventionnels. C'est dans ce contexte que furent produites les premières peintures murales réalisées dans l'espace urbain par les étudiants en école de Beaux-Arts au milieu des années 1960, en pleine campagne présidentielle. Comme nous l'avons vu dans la première partie, des artistes influencés par la nouvelle voie prônée par le muralisme mexicain, avait déjà réalisé des

projets d'embellissement des murs pour les bâtiments publics comme les écoles ou les gares ; cependant, ces initiatives pour le moins marginales n'avaient pas suffit à impulser des réformes capables d'ancrer les créations artistiques dans le quotidien des gens. La rue apparaissait de ce fait comme une alternative intéressante pour encourager la proximité du public avec des œuvres qui soient capables de représenter les combats ordinaires et/ou historiques du milieu ouvrier, paysan ou minier. Au même moment, les pobladores sous fond de revendications sociales s'emparèrent également des murs afin de faire entendre leur voix tout en soutenant également, la candidature de Salvador Allende en 1970. La victoire de l'Unité Populaire a permis la convergence de ces deux mouvements pour aboutir à l'institutionnalisation d'une pratique artistique dont on ne contestait ni l'originalité ni même l'authenticité de ce phénomène sans précédent. Se mêlait dans un travail collaboratif, l'engagement d'individus issus de divers univers : milieu artistique, monde ouvrier, milieu étudiant.

La communauté d'artistes et de critiques ne cachant pas sa sympathie pour les partis politiques de gauche (Pablo Neruda, José Balmes, Roberto Matta, Carlos Maldonado entre autres) leur concédait une dimension révolutionnaire et y voyait le dépassement de l'expérience mexicaine. Comme leurs confrères, les premiers groupes muralistes mettaient au cœur de leur composition les classes laborieuses, les femmes, et les peuples originaires, en somme les grands oubliés de l'histoire officielle. D'autre part, ce ne sont plus les murs intérieurs des bâtiments publics qui sont visés mais directement l'espace urbain. Enfin l'expérience chilienne apporte un troisième élément important : l'accession au pouvoir d'un premier gouvernement socialiste démocratiquement élu a ouvert la voie à des collaborations inédites entre artistes, étudiants et ouvriers. D'ailleurs José Balmes, présentait la peinture murale comme un moyen de changer la relation à l'art plutôt que comme une finalité artistique en soi. Ce mode opératoire rompait ainsi totalement avec les conditions d'exécution des fresques murales mexicaines.

Ces deux phénomènes artistiques propres à l'espace latino-américain se présentaient comme des expériences émancipatrices majeures. Elles partageaient le goût pour une peinture expressive, narrative, figurative dans laquelle les acteurs populaires étaient les protagonistes dans une relecture critique de l'histoire. On reconnaissait aux peintures murales des années 1970 une capacité de transformer aussi bien les canons artistiques que le paysage urbain en proposant une esthétique sans pareil : la Brigade Ramona Parra du Parti Communiste devint ainsi le symbole d'une nouvelle posture qui se voulait révolutionnaire puisque ses artistes se

revendiquant autodidactes, avaient réussi à inventer un style singulier et reconnaissable avec un répertoire symbolique qui reprenait le travail des affichiste afin d'obtenir une identité visuelle unique au sein d'un environnement urbain de plus en plus envahi par les réclames publicitaires et les affiches des partis politiques aux moments des campagnes présidentielles.

Bien évidemment pour la Junte militaire, ces objets plastiques n'avaient aucune dimension artistique et s'apparentaient davantage à de l'agitation de rue. Qualifiée de trop populaire, la dictature du Général Pinochet a retenu uniquement les origines propagandistes de cette pratique qui fut reprise et systématisée par le Parti Communiste sans y concéder une quelconque affiliation avec ce qui a pu être fait par les étudiants des Beaux-Arts lors de la décennie précédente. Au même moment, l'Avant-Garde artistique qui se met en place sous la plume de Nelly Richard opère une première critique sur les expériences menées lors du gouvernement socialiste : le travail des muralistes est accusé d'être trop répétitif et limité à un répertoire idéologique quant bien même nous avons souligné dans les deux dernières parties de ce travail la grande diversité de productions des groupes muralistes qui - au milieu des années 1980 - n'étaient pas tous rattachés à des groupes politisés. Si ces œuvres n'étaient destinées qu'à être éphémères, une vraie praxis se mit pourtant en place durant ces années-là : les peintures murales couvrirent les façades de maisons et les rues des quartiers populaires comme nous avons pu le voir avec le quartier de La Victoria. Elles relevaient plutôt d'une démarche de résistance, se voulant presque « thérapeutique », puisque le but des muralistes de ces années-là était de redonner confiance aux habitants en créant une dissidence massive afin de sortir d'un climat de peur.

En somme, bien que l'arsenal législatif et la militarisation de l'espace public posèrent un frein au bon développement de ces activités, il est curieux de constater que la politique d'encouragement sous l'Unité Populaire n'avait pas réellement permis à cette pratique de se démocratiser et de sortir des cercles des partis politiques de gauche. Les habitants du quartier de La Victoria s'emparèrent de cette pratique quand se fit ressentir la nécessité de témoigner et de garder une trace de ce qui se passait dans les zones périphériques de la capitale. De ce fait, leur approche de la peinture murale était tout autre. En effet, les habitants de La Victoria définissent les *murales* comme des œuvres narratives, avec une forte charge émotionnelle et qui conservent la mémoire de la communauté : en lien étroit avec les tragédies vécues par l'ensemble des secteurs ouvriers marginalisés, elle permettaient d'officialiser et d'objectiver une mémoire pour les générations futures. C'est pourquoi, très différentes des *rayados*, les peintures murales produites durant les années 1980 se voulaient apolitiques même si on ne

peut les analyser et les concevoir en dehors d'un climat politico-social extrêmement précis et qui transparaissait en chacune d'elles.

L'accession au pouvoir de l'Unité Populaire marqua une première étape dans la légitimation de cette pratique ; les peintures murales furent célébrées comme un nouveau phénomène artistique en adéquation avec les aspirations du nouveau régime socialiste, fruits de l'expression légitime des classes oubliées. Ce mouvement permis de redessiner les contours de la géographie artistique et ses référents en donnant une dimension continentale à ce mouvement inspiré et influencé par les nouvelles conceptions développées par Siqueiros ; à l'inverse, la dictature militaire renoua avec une conception classique et académiste de l'art en prenant pour référence les canons de l'art classique et chrétien propre à l'espace européen. Quoi qu'il en soit, au sortir de la dictature, cette pratique s'était enrichie de nouvelles thématiques, formes, styles et significations. On leur accordait une valeur patrimoniale indéniable : elles témoignaient de la capacité de résistance d'une classe populaire qui dénonçait les injustices et les meurtres à répétition. Pour les artistes urbains actuels, ces expériences ont ouvert la voie pour des interventions plastiques novatrices, certes plus individuelles et apolitiques. On ne peut manquer de souligner que la ville de Santiago est devenue un lieu d'expérimentation incontournable du street-art et qu'à l'heure actuelle, de nouvelles lois tentent de réglementer cette pratique et d'objectiver la distinction entre ce qui serait des œuvres graphiques « véritables » avec une place légitime dans l'espace public, et celles qui ne rempliraient pas les conditions évoquées par la loi[789].

Ainsi l'art brigadiste tel que le nomme Osvaldo Aguiló commence avec le déclin de la peinture murale conventionnelle et s'achève avec l'influence grandissante du graffiti américain. Il est difficile de parler d'un mouvement continu et diffus mais on peut néanmoins dégager quelques caractéristiques. Tout d'abord, les groupes muralistes n'existaient en tant que tels qu'au moment de leurs interventions dans l'espace urbain. Les individus naviguaient facilement d'un groupe à l'autre et les collectifs intégraient volontiers ceux qui souhaitaient prendre part à leur travail. Ainsi ces groupes disposaient d'une force d'action qui résidait dans leur capacité à mettre sur pied des collaborations inédites. C'est pourquoi il nous semble plus juste d'affirmer que les peintures murales populaires entrèrent dans les circuits de

[789] Contre un projet de loi lancé en juillet 2018 par le député Luciano Cruz-Coke visant à réglementer les œuvres graphiques produites dans l'espace urbain – notamment le graffiti- une pétition initiée par Alejandro Mono González et signée par des figures influentes du milieu artistique a été mise en ligne afin d'alerter la communauté sur les conséquences d'une telle législation. La BRP a par ailleurs initié plusieurs interventions urbaines dès le 17 juillet 2018 : on pouvait lire dans sur les murs des grandes artères de la capitale « l'art de rue n'est pas un délit ».

consécration artistique au moment de l'Unité Populaire mais que leur origine est antérieure à cette période. En effet, on peut considérer qu'il y a eu deux processus distincts de prise de possession des murs de la ville qui se sont rejoints au moment de la victoire du gouvernement socialiste : il y a d'un côté les premières peintures murales à teneur revendicative liées aux prises de terrain (*tomas de tereno*) dans la ceinture de la capitale et exécutées par les couches les plus défavorisées au moment des revendications sociales pour le droit au logement. De l'autre côté, il y a les premières peintures murales réalisées sur les murs extérieurs des bâtiments publics par les étudiants des Beaux-Arts mettant en scène les acteurs du monde populaire et dans un geste de soutien à la candidature de Salvador Allende. Si pour les premiers c'était une manière de se manifester en tant que citoyen à part entière, la pratique muraliste doit s'entendre pour les plasticiens de formation comme la continuité des travaux entrepris par les anciens élèves des muralistes mexicains avec ce désir de rendre l'art accessible au plus grand nombre en représentant des sujets directement en lien avec le quotidien des habitants.

On voit alors combien la peinture murale parvint à fédérer autour d'elle plusieurs communautés. Nous avons voulu montrer l'engagement de personnalités bénéficiant d'une grande notoriété comme José Balmes, Carlos Maldonado, Guillermo Nuñez, Roberto Matta au côté d'autres individus moins connus comme José pepe Molina, Antonio Kadima, Juan Lagos Sépúlveda, Maricio Muñoz, Mijal Fliman  mais qui ont eu un impact tout aussi important sur la mémoire visuelle de Santiago.

Cette pratique a pu bénéficier du soutien d'artistes professionnels qui n'étaient pas familiarisés avec ce support. A l'inverse, la politique d'encouragement mené par l'Unité Populaire permit également à des individus de se professionnaliser dans cette pratique même si certaines figures comme Mono González avait déjà suivi une formation artistique à l'Ecole Expérimentale de Santiago. S'il y avait une complémentarité certaine entre les peintures de propagande et le collage des affiches au moment de la campagne présidentielle de 1970, la peinture murale offrait d'autres atouts : les conditions d'exécution favorisaient un travail participatif, avec la possibilité de mettre sur pied des œuvres monumentales et d'offrir des compositions qui pouvaient avoir une dimension décorative ou ornementale dans cette volonté de rendre les œuvres artistiques accessibles au plus grand nombre.

D'un point de vue plastique, on passe d'une peinture très figée et influencée par la peinture murale traditionnelle européenne, à une composition plus dynamique, en lien avec l'actualité,

et plus proche de l'esthétique du muralisme mexicain. La première grande fresque murale réalisée par les étudiants des Beaux-Arts sur les rives du fleuve Mapocho en 1964 se présente ainsi comme une des dernières œuvres de composition classique. Si les travaux postérieurs se sont focalisés presque exclusivement sur le travail plastique de la brigade du Parti Communiste, il faut bien reconnaître que le mode opératoire des Brigades Ramona Parra est assez unique en son genre. La structure du Parti Communiste par son réseau de sympathisants a permis à ces muralistes de systématiser un mode d'exécution extrêmement efficace avec une lisibilité qui se voulait la plus simple et directe. Il nous faut également insister sur le travail complémentaire mené par la revue *El Siglo* qui a permis de donner de l'ampleur à ce phénomène en relayant le travail de terrain des brigadistes. Mais cette revue, dans un mouvement inverse, a également servi à diffuser les croquis et les dessins qui devaient être réalisés par la suite sur les murs de toutes les villes du pays.

Paradoxalement, c'est au moment de la dictature militaire que les peintures murales furent plus nombreuses, plus hétéroclites, et porteuses d'autres fonctions comme celles de conserver la mémoire des violences perpétrés dans les quartiers les plus marqués par la répression militaire. D'autre part, on voyait en ce medium la possibilité de réactiver une forme de dissidence collective pour sortir d'une condition d'autocensure. Une nouvelle génération perpétue le travail entamé précédemment avec une approche pour le moins critique : les collectifs muralistes des années 1980 étaient des structures certes plus petites mais avec davantage d'autonomie. En ce sens, elles ne sont pas comparables au plus grandes structures comme la BRP ou la BEC du Parti Socialiste. Les muralistes expérimentaient de nouvelles compositions plus libres, influencées par le surréalisme comme l'invitait le moment politique. Les écritures se firent plus discrètes et de nouveaux types de composition ont fait leur apparition comme les galeries de portraits, les peintures de commémoration, les peintures récréatives, les peintures narratives ou encore les portraits de disparus. Les anciens exilés chiliens, de retour au pays, ramenèrent avec eux de nouvelles techniques comme l'usage de la bombe aérosol mais aussi la pop-culture américaine en pleine expansion, comme en attestent les comics insérés dans les œuvres de la fin des années 1980, et l'usage de nouveaux caractères de lettre inspirés du graffiti.

Ainsi les œuvres réalisées à la fin des années de terreur ont peu de chose à voir avec les premières peintures murales du début des années 1970 aussi bien au niveau des compositions, des techniques employés que des thématiques abordées. Les œuvres murales de cette époque étaient doublement collectives puisque leur réalisation dépendait en amont d'un réseau de

solidarité et d'entraide au sein des communautés pour pouvoir défier la surveillance militaire. D'autre part les types d'intervention variaient d'un collectif à l'autre suivant les objectifs que se donnaient les muralistes. Par exemple, intervenir dans le centre-ville dans un geste de provocation supposait une rapidité d'exécution et une lisibilité immédiate; les muralistes les concevaient non pas pour durer mais cherchaient en priorité à attirer l'œil des passants. D'un autre côté, les œuvres réalisées au sein des quartiers populaires exigeaient davantage de temps de réalisation puisqu'elles proposaient le plus souvent de raconter un événement ou bien de représenter des portraits de disparus. D'autre part, certaines étaient régulièrement renouvelées. Jamais achevées, elles évoluaient constamment : c'est à ce niveau là qu'il nous faut souligner leur grande originalité.

Cependant, ce n'est pas parce que les peintures murales sont plus nombreuses dans les poblaciones qu'il faut les considérer comme des oeuvres typiquement populaires mais c'est parce que ces territoires offraient un espace de relative liberté et que les réalisations se faisaient le plus souvent en accord avec les habitants, suivant des thématiques qui leur parlaient (souvent en lien avec l'histoire du quartier) que ces productions duraient plus longtemps, étaient respectées et entraient dans un processus d'identification et d'artification au sein de ces territoires. Au final, on pourrait presque parler d'écosystèmes extrêmement variables au sein d'un même ensemble urbain puisque chaque zone déterminait les *modus operandi* des collectifs.

Il n'est plus nécessaire aujourd'hui d'insister sur ce que ces brigades muralistes ont apporté comme tournure révolutionnaire dans la manière de rendre les œuvres accessibles à tous et de mettre en place des projets collaboratifs. Néanmoins certains aspects importants ont été passés sous silence. En effet l'expérience muraliste propre à ces années a remis en cause une conception classique de la peinture d'histoire en proposant une relecture critique « par le bas » : cette approche permettait de montrer les effets de la colonisation et du système capitaliste en pleine expansion. Cependant on peut constater que les œuvres historiques gardaient tout de même un certain goût pour une conception héroïque de l'histoire où ce ne sont plus les politiciens ou les généraux mais bien les acteurs du monde populaire qui occupaient le rôle de protagonistes de l'histoire. D'autre part, les narrations étaient fragmentées, non plus limitées aux scènes d'affrontements comme cela fut le cas pour un grand nombre d'œuvres produites par les muralistes mexicains[790]. Les récits personnels ou les

[790] On se souvient de la fresque réalisée par Siqueiros et Guerrero à l'Ecole de Mexico de Chillán au début des années 1940 intitulé *Mort à l'Envahisseur* ou encore l'œuvre *Du Porfirisme à la Revolution* aussi appelé L*es*

histoires de quartiers ont désormais leur place sur les murs de la ville non plus dans un registre narratif mais davantage sous forme de traces. Par ailleurs, les peintures murales permettaient de conserver la mémoire des quartiers mais offraient aussi la possibilité de penser un futur utopique comme en attestent certaines œuvres résolument tournées vers un avenir meilleur et non pas uniquement sur un passé tragique.

Toujours dans les années 1980 on assiste à la multiplication des portraits d'inconnus auprès de personnalités mondialement célèbres, aussi bien hommes politiques qu'artistes. Ces compositions fonctionnant sur la compilation de portraits se retrouvaient un peu partout et attestaient d'une dimension internationaliste qui existait depuis les origines de cette expression muraliste. Car si aux débuts les premières écritures urbaines dénonçaient les crimes et les guerres illégitimes menées par le gouvernement américain, elles témoignaient également à la fin des années 1980 d'une contre-culture en pleine mondialisation tels qu'en attestent les nombreux portraits de John Lennon ou d'Angela Davis mais aussi l'usage de la bombe aérosol et des personnages de bande-dessinés. Dans cette évolution notoire, les figures de Lénine ont disparu de ce répertoire visuel mais d'autres sont venus s'y ajouter comme Hugo Chavez, Fidel Castro auprès d'artistes chiliens comme Gabriela Mistral, Violetta Parra, Pablo Neruda, Victor Jara devenu martyre de la violence d'Etat et bien évidemment Salvador Allende.

Les conclusions de ce travail de recherche nous obligent à revoir nos outils d'analyse concernant les œuvres urbaines. Comme nous l'avons vu, les pratiques artistiques urbaines connaissent un ancrage beaucoup plus fort et banalisé dans certains espaces : on y parle de différentes générations d'artistes, d'évolution des conditions de production, de restauration, de permissibilité acquise au fil des années etc.

L'accent sur la dimension mondialisée de ce phénomène occulte aussi les confrontations aux réalités locales, toutes aussi déterminantes. Afin qu'une pratique artistique en milieu urbain puisse perdurer en tant que telle, elle engage de facto une série d'acteurs et de dispositifs plus ou moins favorables à son développement et ne peut se résumer au simple geste original et créatif de l'artiste. En effet, on pourrait dégager des problématiques communes notamment sur la permissivité plus ou moins variable, les différentes moyens de canalisation par le monde de l'art (que ce soit via la mise en place de festivals, de création de musées à ciel

---

*révolutionnaires* de Siqueiros réalisée entre 1957 et 1966 ou *l'Apothéose de Cuauhtemoc* (1951). Diego Rivera réalisa également de nombreuses scènes d'affrontements dans ses œuvres comme dans *l'Homme contrôlant l'Univers* (1934)

ouvert ou bien par la mise à disposition de financements ou d'appel à candidature) ou bien par la variabilité des réceptions des habitants et leur participation à cette pratique, aux processus d'assimilation et d'identification. Il nous semble tout aussi important pointer du doigt plusieurs aspects essentiels dans les études sur les œuvres urbaines:

- l'usage que les artistes ont de l'espace urbain et l'usage qu'ils en font.
- les obstacles qu'ils y voient au bon développement de leur pratique
- les organismes ou institutions porteuses de projet auquel ils ont eu affaires
- les modes de sollicitation des habitants
- la formation et le mode de professionnalisation des artistes urbains
- les zones de confluence et de plus grande permissibilité
- l'enrichissement qu'il pouvait retirer de leur pratique et leur inscription dans des réseaux artistiques à travers de nouvelles collaborations

A Santiago du Chili, on peut alors constater que le développement de cette pratique repose sur des réseaux d'entraide et de formation à l'origine informels. L'espace urbain y apparaît comme un espace professionnalisant dans la mesure ou cette pratique s'est développée en dehors des politiques culturelles et de l'appui de l'Etat qui cherchent d'ailleurs à contrôler la production[791]. L'espace urbain représente *un tout* pour les artistes urbains puisqu'il permet à la fois un transfert de compétence, la démonstration d'un savoir-faire, et une vitrine pour des commandes, mais aussi un lieu d'interaction essentiel et d'apprentissage sur des histoires de quartier non formalisées.

Dans notre cas, nous aurions souhaité interroger davantage d'anciens membres brigadistes mais ce fut en réalité assez difficile de les contacter ; certains ne voulaient pas témoigner sur ce sujet préférant tourner la page. Les archives photographiques personnelles sont encore nombreuses et difficilement accessibles car ayant acquis une valeur patrimoniale, elles se monnayent. En ce sens, nous ne prétendons pas avoir mené une étude exhaustive sur tous les groupes muralistes qui ont pu exister entre 1970 et 1989, ni sur toutes les productions plastiques, mais nous espérons avoir contribué à changer le regard sur ces productions dont l'apparente simplicité recouvre en réalité des appréhensions multiples.

[791] Antonio Kadima, directeur du *Taller Sol* situé au Barrio Yungay, nous a expliqué que dans le cadre de la réhabilitation de ce quartier, les agents municipaux étaient en pourparlers pour créer de nouveau circuits artistiques plus officiels, offerts par la municipalité. Ces derniers souhaiteraient transformer le quartier de Yungay-Brasil en zone touristique au détriment de la volonté des résidents mais aussi des artistes.

# INDEX

## *A*


Aguiló ..... 96, 206, 218, 226, 358
Aguirre Cerda ..... 4, 74
Akinson ..... 311
Alameda ..... 211, 242, 243, 275, 277
Albilo ..... 97
Alessandri ..... 79, 246
Allemagne ..... 54, 115, 196, 200
Allende. 2, 3, 4, 18, 28, 29, 30, 87, 105, 112, 116, 119, 125, 126, 127, 128, 130, 133, 134, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 145, 147, 150, 151, 152, 162, 167, 168, 171, 172, 173, 174, 179, 182, 184, 186, 192, 194, 196, 197, 199, 201, 205, 211, 218, 221, 225, 229, 237, 252, 257, 259, 264, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 276, 279, 288, 293, 294, 306, 330, 359, 362
Almaraz ..... 97
Amérique ..... 17
Amérique du Sud ..... 6, 11, 12, 13, 18, 39, 42, 50, 97, 122, 147, 301
Amérique latine ..... 12, 14, 36, 76, 89, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 122, 231, 246, 247
Amunátegui ..... 41
Antofagasta ..... 90, 140, 141, 159, 160, 173, 207, 268, 275
Antúnez ..... 124, 207, 211
Appadurai ..... 304, 305
Aranis ..... 62, 70
Araucania ..... 47, 132
Araya ..... 190
Arévalo ..... 97
Arias ..... 58
Arts Appliqués ..... 61, 62, 67, 74, 82, 87
Athènes ..... 4, 6, 39, 41, 42, 43, 221
Aylwin ..... 223


## *B*


Bahamondes ..... 132, 137, 169, 174, 175, 226, 227, 261
Balcells ..... 190, 205
Balibar ..... 57
Balmes ..... 7, 21, 28, 112, 124, 126, 137, 140, 142, 146, 151, 158, 170, 172, 173, 174, 175, 196, 197, 199, 200, 202, 205, 213, 218, 220, 226, 257, 266, 267, 268, 273, 356, 359
Barios ..... 158
Barrancas ..... 142
Barrios ..... 28, 142, 158, 172, 175, 197, 218
Bartollini ..... 53
Baudouïn ..... 72
Beaux-Arts 7, 14, 21, 23, 30, 33, 34, 37, 38, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 85, 86, 88, 90, 91, 92, 96, 101, 104, 106, 117, 122, 124, 125, 141, 152, 154, 158, 169, 184, 188, 189, 190, 205, 211, 219, 221, 244, 257, 264, 267, 269
Beaux-Arts ..... 29
BEC ..... 193, 262, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 286, 360

Bellange....21, 22, 76, 94, 223, 303
Benzoni....53
Bessis....14
Bhargava....32, 39, 40
Bhattacharya....39
*Bicicleta*....112, 204
Biennale de Venise....2, 37, 84, 91, 150, 178, 196, 200
BLA....276, 279, 280, 281
Blancpain....50, 51, 239, 240, 241
Bonatti.... 142
Bontá....74, 82, 87
Bravo.... 186
Brésil....11, 14, 40, 54, 80, 197
Brito ....97
BRP.....132, 133, 143, 146, 148, 149, 150, 151, 152, 158, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 175, 177, 196, 198, 200, 214, 221, 229, 258, 259, 261, 263, 266, 268, 270, 271, 273, 275, 278, 282, 286, 289, 291, 292, 296, 315, 330, 343, 360
Bru....208, 213
Brugnoli ....126, 158, 175, 205, 212
Brunet Debaines....40
Brunner ....173, 176, 192, 204, 207, 209, 212, 226
Bucci....190, 278, 279
Buchard....124, 190
Buenos Aires.... 13, 44, 99, 100, 125, 248, 262
Bulnes....40, 54, 127, 172, 268
Burrin.... 127

## C

C.A.D.A.... 205, 206, 208, 209, 212, 214
Cabezón .... 62, 70
Canclini.... 109
Canto Novoa.... 139
Carafi .... 211
Caro....310, 312, 313
Carreño.... 118
Caruette....317, 318, 342
Castells....238, 245, 247, 248
Castillo ....4, 23, 93, 135, 205, 265
Castillo Espinoza....23, 135, 265
Castro....4, 147, 180, 227, 261, 316, 327, 328, 330, 362
Catalán....85, 275
*Cauce*....112, 177, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 221
Cennini....73
CEPAL.... 247
Cereceda ....90
Charlot.... 83, 95, 101
Chaskel.... 170
Chávez.... 330
Chicago....27, 162, 163, 176, 291, 313, 349, 350, 353
ChileFilms.... 187

Chili.1, 2, 4, 6, 7, 11, 14, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 140, 141, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 179, 180, 181, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 212, 216, 218, 220, 222, 223, 224, 226, 227, 231, 239, 240, 241, 243, 248, 250, 252, 255, 258, 261, 262, 267, 268, 269, 270, 273, 275, 276, 279, 280, 282, 287, 288, 301, 302, 303, 308, 311, 312, 313, 318, 319, 320, 327, 341, 356
Chillán ..... 75, 76, 79, 80, 83, 84, 90, 168, 221, 222, 361
Ciccarelli ..... 40, 41, 42, 44, 45, 46, 130
Cimabue ..... 53
Cisterna ..... 142, 170
Cleary ..... 258, 261, 266, 273
Colombie ..... 84, 286
Concepción ..... 76, 79, 82, 96, 118, 155, 207, 222, 287, 327
Conchali ..... 142
Condes ..... 188, 279
Corrège ..... 53
Cortés ..... 4, 63, 75, 302, 304, 307, 309, 311, 313, 315, 317, 327, 338, 342, 348, 349
Corvalán ..... 124, 262, 268
Cuadros Ibáñez ..... 275
Cuba ..... 80, 84, 90, 146, 147, 149, 152, 153
Cubillos ..... 309
Dalí ..... 289, 290
Dasic ..... 341
David ..... 4, 35, 37, 53, 55, 75, 76, 77, 78, 84, 85, 86, 90, 91, 95, 96, 101, 104, 106, 169, 231, 249
Davis ..... 201, 271, 294, 362
Daza ..... 21, 82
De Juan ..... 98
de l'Estoile ..... 33
de la Fuente ..... 21, 76, 79, 82, 92, 95, 168, 219, 220, 222
Délano ..... 83
Delaunay ..... 74
Déotte ..... 35, 36
Depardon ..... 252
DESAL ..... 247, 248
Dewey ..... 19, 20, 229
Donoso ..... 154, 155, 264, 265, 268
Dubois ..... 59, 314, 317, 318, 332, 333, 342
Dufy ..... 74, 125
Düsseldorf ..... 83

***E***

Ecole Expérimentale d'Education Artistique ..... 7, 79, 130, 132, 133, 136, 137, 169, 224
Elmo Catalán ..... 4, 146, 157, 193, 201, 262, 275, 277, 278
Eltit ..... 205, 212
Encalada ..... 243
Encina ..... 311

Equateur ..... 11, 84, 104
Errázuriz ..... 158, 154, 179, 186, 203
Escámez ..... 21, 79, 82, 95, 155, 177, 222
Espagne ..... 15, 47, 49, 74, 80, 124, 180, 182, 183, 209, 212, 341
Espinoza ..... 23, 238, 243, 245
Etats-Unis ..... 17
Europe ..... 12, 14, 16, 18, 23, 29, 32, 36, 37, 38, 39, 43, 45, 50, 51, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 80, 88, 90, 93, 98, 102, 103, 104, 114, 117, 118, 119, 123, 153, 184, 209, 240, 241, 291

***F***

Fèvre ..... 100, 102
FLACSO ..... 176, 192, 212, 214, 250, 251
Fliman ..... 4, 279, 280, 281, 359
Florence ..... 14, 46, 53, 60, 82, 90, 158, 205
Fox ..... 17
FPMR ..... 284, 329
Fraenkel ..... 27, 231
Franco ..... 182, 183, 188, 209
Frank ..... 117
FRAP ..... 169, 312
Frei ..... 115, 246, 248, 250, 258, 259, 260
Front Populaire ..... 75, 127

***G***

Galaz ..... 75, 92, 96, 108, 114, 119, 120, 146, 168, 189, 215, 221
Galván ..... 150
Gamarra ..... 197
Garcés ..... 251
Garcia ..... 28, 197, 227, 109, 166
Garrapata ..... 227, 285, 286, 293, 333
Gaudichaud ..... 28, 231
Gênes ..... 197
Giotto ..... 53, 73, 74
González ..... 4, 63, 69, 76, 79, 97, 106, 130, 133, 134, 137, 143, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 166, 169, 173, 190, 226, 260, 309, 311, 313, 332, 334, 359
Gonzalez Camarena ..... 76, 97, 106
Gordon ..... 70, 92
Gozzoli ..... 73
Grande Chaumière ..... 69, 79
Granja ..... 142, 152, 153, 156, 163, 165, 168, 196, 221, 270, 325
Grèce ..... 29, 39, 41, 42, 53
Grez ..... 44, 46, 47, 48, 49, 170
Guerre Froide ..... 17, 18, 152
Guerrero ..... 6, 75, 76, 79, 83, 84, 95, 101, 258, 269, 361
Guevara ..... 6, 23, 30, 37, 58, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 87, 88, 91, 92, 95, 106, 136, 157, 219, 222, 261, 265, 275, 288, 330,
Guinée ..... 97
Gutierrez Caceres ..... 133
Gwiazdzinski ..... 231

## *H*

Hambourg....197, 209
Hannerz....27
Havane.... 81, 90, 146
Havre....197, 221
Heinich....20, 56, 111, 174
Henríquez.... 28, 286, 325, 330
Heredia.... 280
Hernández....63, 66, 287, 329, 344, 345
Hoppe .... 336
*Hoy* ....8, 112, 192, 193, 202
Huerfanos....278, 279
Hurtado .... 207

## *I*

Ibáñez del Campo....246, 313
Ingres .... 53, 73
Italie ....6, 29, 39, 42, 43, 44, 45, 53, 54, 55, 61, 124, 150, 196, 197, 200, 267
Ivelic .... 75, 92, 96, 168, 189, 215, 221

## *J*

Jara.... 140, 288, 293, 294, 296, 362
Jaramillo .... 76, 80
Jarlan.... 9, 301, 307, 314, 316, 317, 318, 319, 323, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 340, 349, 351, 353
Jauss....36
Jeckar.... 290
Jéquier .... 41, 59
Johnson .... 154
Joop Van Meel.... 197
Jorquera.... 217
Joubert.... 301
Joxe ....28

## *K*

Kadima.... 4, 219, 283, 284, 286, 287, 359, 363
Kirchbach....46

## *L*

La Bandera.... 287
La Serena....79, 287
La Victoria... 4, 30, 246, 284, 285, 287, 295, 301, 302, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 345, 346, 347, 348, 350, 354, 357
Lagos....4, 283, 284, 286, 314, 315, 317, 327, 332, 348, 349, 359
Lancelot ....4, 303, 307, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 328, 334, 342
Larrea.... 218
Latour ....16
Le Parc .... 197
Lefebvre....27, 28, 235, 236, 248, 302
Léger....74, 264
Leipzig....146, 171

Lénine..... 151, 171, 261, 272, 289, 362
Lennon.....294, 295, 362
Léon.....76, 213
Léonard de Vinci .....53
Letelier ..... 146
Levinson ..... 23, 24, 110
Lewis..... 247
Lima..... 97, 99, 102
Lira ..... 42, 69, 190
Liverpool..... 197
Llanos.....69
Lo Valeor..... 318
López ..... 75, 317, 332, 348
Luco .....43, 264, 265
Lukács ..... 121

## *M*

Mackenna Subercaseaux.....45, 60, 61
Madera.....146, 175, 209, 210, 226
Madrid.....61, 119, 183, 200, 212, 231, 259
Maldonado.....7, 21, 112, 121, 122, 135, 137, 142, 146, 151, 160, 168, 171, 173, 174, 226, 359
Malraux.....115, 170
Manrique .....98, 101
Manriquez ..... 217
Manuel de Salas.....129, 130, 264
Marcho..... 59, 125, 154, 156, 174, 175, 177, 193, 200, 208, 211, 224, 226, 239, 240, 243, 264, 266, 270, 323, 330, 339, 308
Marcos.....21, 71, 75, 76, 78, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 130, 133, 135, 138, 169, 197, 266
Mardones.....92, 217
Martinez.....28, 197
Marx..... 29, 302, 313, 324
Matta.. 22, 90, 113, 142, 151, 152, 153, 156, 168, 174, 175, 177, 196, 218, 219, 221, 225, 243, 277, 325, 359
Mattelard ..... 262
Matucana.....243, 275
Matus ..... 263
Mellado..... 205
Ménendez ..... 213
Méry..... 263
Meschi.....154, 157
Mexico..... 20, 72, 75, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 90, 93, 106, 110, 168, 269, 361
Mexique.....11, 71, 75, 76, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 90, 91, 93, 94, 96, 101, 102, 103, 106, 167, 169, 220
Michel-Ange .....44, 53, 73
Milan.....53, 55, 75, 92, 96, 168, 188, 196, 221, 222
Millar .....154, 264, 265, 266
MIR.....249, 250, 283, 288, 290, 330, 341
Mistral .....81, 82, 90, 116, 154, 185, 192, 193, 296, 329, 362
Mochi.....46
Molina .....4, 287, 327, 328, 329, 333, 340, 344, 349, 359
Montecino .....295, 303, 335, 343, 345
*Mercurio*.....51, 63, 71, 92, 112, 115, 116, 117, 118, 138, 177, 180, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 204, 241, 242, 243, 247, 250

Monvoisin .....44
Mori.....76, 124, 168
Morris..... 29, 68
Mottez..... 72, 73
Munizaga..... 185
Muñoz4, 227, 254, 278, 279, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 331, 333, 342, 345, 346, 350, 352, 359
Munro.....21
Murillo..... 47, 53
Murúa ..... 217
Musée d'Art Contemporain...4, 30, 112, 124, 125, 142, 145, 147, 148, 151, 158, 169, 174, 189, 190, 197, 208, 226, 263
Muzard .....54

## *N*

Navarrete..... 4, 129, 130
Neruda.....28, 37, 76, 90, 92, 123, 132, 137, 155, 197, 198, 200, 209, 252, 257, 266, 273, 288, 362
Netto..... 197
New-York .....11, 18, 84
Noé ..... 100
Nuñez.....4, 21, 28, 113, 125, 142, 145, 146, 158, 170, 172, 174, 175, 188, 197, 218, 226, 359
Nuñoa .....80, 142, 158

## *O*

O'Gorman .....93
O'Higgins ..... 33, 150, 151, 209, 277
Ojeda..... 311
Orozco.....72, 75, 83, 95, 96, 101, 104, 167, 173, 269
Ortiz Hernán.....96
Ovalle .....4, 316, 327, 328, 330, 341, 347
Oyarzún..... 90, 116, 190, 212

## *P*

Panama.....84
Paris 2, 3, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 69, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 84, 85, 86, 88, 89, 95, 97, 98, 99, 101, 106, 111, 114, 115, 121, 122, 124, 150, 170, 172, 173, 174, 176, 197, 198, 201, 209, 211, 229, 230, 231, 232,
Parti Communiste 28, 30, 79, 112, 113, 121, 124, 126, 127, 128, 132, 143, 147, 151, 154, 155, 166, 175, 196, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 242, 250, 252, 262, 265, 305
Parti Socialiste.79, 133, 146, 171, 195, 219, 249, 250, 253, 258, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 283, 286, 288, 291, 301, 308, 309, 311, 314, 315, 323, 327, 329, 345, 357, 359,
Passini .....33
Pedrosa .....98, 151
Perotti .....58, 67, 68, 69
Pérugin .....53
Picasso.....125, 147, 149, 343
Pignon-Ernest..... 197
Pink Floyd..... 344

Pinochet .....18, 21, 30, 108, 168, 173, 176, 179, 180, 183, 184, 185, 187, 188, 190, 198, 204, 217, 225, 250, 254, 272, 276, 284, 287, 290, 291, 296, 299, 301, 312, 313, 351, 357
Portmarr .....80
Pouivet.....24
Poulot.....33
Poussin .....53
Pro Arte..... 74, 75, 76, 78, 83, 84, 85, 87, 90, 91, 92, 95, 96
Puente Alto ..... 142
Puerto Montt.....132, 190, 207, 260
*Punto Final*.....116, 124, 250

## *Q*

Quemin.....15
Quint..... 239
Quinta Normal.....54, 60, 142, 158, 243
*Quinta Rueda*.....112, 151, 161, 162, 163
Quintana..... 191
Quito .....98

## *R*

Ramírez..... 62, 133, 261, 270
Ramona Parra... 4, 28, 30, 79, 112, 113, 127, 128, 130, 132, 133, 143, 144, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 157, 159, 160, 165, 166, 171, 172, 193, 198, 201, 206, 225, 227, 229, 252, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 270, 271, 275, 282, 288, 291, 313, 315, 349, 350, 352, 357, 359
Rancière.....36, 178
Ranquil.....313, 334, 336, 354
Raphaël .....42, 44, 53
*rayados*..... 24, 28, 127, 128, 129, 130, 139, 144, 164, 165, 171, 196, 208, 234, 253, 295, 303, 305, 312, 316, 317, 323, 358
Read ..... 117
Recabarren.....155, 253, 258, 288
Rembrandt..... 53, 59, 124
Renaissance .....53, 72, 73, 77, 91, 242
Renca ..... 142
Reyes.....78, 79, 87, 89, 90, 130, 133, 138, 154, 169, 266, 302
Richard.....113, 205, 211, 212, 213, 214, 226, 229, 357
Richon Brunet.....44, 49, 59, 60, 69, 190
Rio de Janeiro ..... 40, 80, 204
Rios .....146, 170
Rivera 30, 35, 37, 72, 75, 78, 83, 89, 90, 92, 93, 95, 96, 101, 102, 104, 106, 156, 169, 173, 224, 266, 269, 361
Rodriguez Mendoza.....62
Rodriguez-Plaza.....22
Rojas .....100, 124, 146, 151, 188, 191, 196, 201, 226
Rojas Mix.....100, 124, 146, 151, 196
Romera.....70, 89, 91, 92, 96, 98, 103, 168, 222
Rosenfeld..... 205
Rotterdam.....197, 221

## *S*

San Martín.....46
San Miguel..... 78, 85, 129, 142, 217, 246, 264, 265, 267, 308, 313, 325, 341, 342, 348

Sandoval ..... 283
Santa Lucia ..... 127, 240, 242, 244, 279
Santiago 1, 4, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 68, 70, 71, 74, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 100, 108, 115, 116, 118, 119, 121, 122, 125, 127, 130, 132, 134, 135, 136, 137, 140, 142, 145, 146, 147, 151, 153, 154, 161, 166, 167, 168, 171, 174, 176, 179, 181, 185, 186, 189, 190, 192, 193, 205, 206, 209, 211, 212, 213, 214, 218, 221, 222, 223, 231, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 267, 268, 269, 275, 276, 277, 284, 286, 287, 288, 294, 295, 301, 302, 307, 308, 309, 311, 312, 315, 316, 318, 319, 324, 325, 327, 334, 335, 338, 341, 342, 358, 359, 363
São Paulo ..... 95, 96, 146
Saúl ..... 21, 22, 167, 168, 177, 221, 222, 226
Sazzo ..... 170
Schaeffer ..... 234
Sepúlveda ..... 4, 130, 131, 132, 133, 137, 159, 174, 175, 192, 283, 284, 286, 314, 327
Sève ..... 51, 55, 241
Séville ..... 70
*Siglo* ..... 2, 20, 112, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 150, 151, 152, 153, 156, 157, 158, 159, 160, 164, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 224, 262, 268, 271, 275, 294, 295, 296, 311, 313, 345, 346, 360
Signoreli ..... 73
Silva ..... 4, 78, 92, 325
Simmel ..... 27
Sindicato ..... 276, 279, 280
Siqueiros ..... 6, 30, 35, 37, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 86, 88, 90, 91, 94, 95, 96, 102, 103, 104, 106, 131, 149, 156, 168, 169, 173, 201, 221, 224, 269, 343, 361
Solórzano ..... 162, 163
*Soprole* ..... 205
Sotomayor ..... 69, 70, 79, 308
Stange ..... 190
Stockholm ..... 209

## *T*

Taine ..... 42, 43
Talca ..... 70, 190, 207
Talon-Hugon ..... 17
Tijoux ..... 4, 324, 325
Tornero ..... 242
Torres ..... 280, 286

## *U*

Unesco ..... 6, 89, 97, 99, 114, 117, 122, 204
Unité Populaire ..... 21, 22, 30, 34, 79, 81, 82, 104, 105, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 124, 126, 129, 130, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 152, 158, 164, 172, 173, 174, 177, 179, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 192, 201, 202, 204, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 227, 230, 231, 237, 252, 256, 258, 263, 265, 266, 267, 270, 272, 273, 275, 289, 297, 298, 325, 353, 357, 358, 359
Urrutia ..... 4, 318
URSS ..... 115, 182

## *V*

Valdés ..... 190, 212, 214, 302
Valdivia ..... 41, 42, 116, 133, 134, 207, 239, 302

Valenzuela ..... 4, 69, 284, 301, 317, 327, 331, 332, 333, 340, 341, 344, 348
Valparaíso ..... 69, 75, 92, 96, 146, 168, 189, 200, 207, 221, 222, 242, 259, 261, 273, 287
Van Dyck.....53
Varas..... 140
Vargas Rosas.....76, 168
Vekemans..... 247
Vélasquez..... 47, 53, 160
Venceremos.....28, 133, 166, 170, 171, 195, 219
Venturelli.....75, 76, 80, 82, 92, 95, 104, 154, 156, 157
Vergara.....4, 170, 288, 341, 342
Vernet.....53
Vicuña Mackenna.....8, 50, 239, 241, 243, 247
Villalobos..... 239
Viña del Mar ..... 287

## W

Weber .....162, 163
Werner..... 76, 80
Winckelmann.....41
Wölfflin.....23, 121
Wood.....28
Wotherspoon..... 191

## Y

Yurkievich ..... 98, 99

## Z

Zamorano .....75
Zanjón de la Aguada.....308, 309
Zurita.....205, 208, 212, 213

# BIBLIOGRAPHIE

## Ouvrages généraux


- ADORNO Theodor, Théorie esthétique, traduction de Marc Jimenez, Paris : Klincksieck, 2011
- AGAMBEN Giorgio, Qu'est-ce qu'un dispositif ? Paris : Rivages, 2007
- AGIER Michel, Anthropologie de la ville, Paris : PUF, 2015
- APPADURAI Arjun, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, préface de Marc Abélès, Paris : Payot, 2005
- BALIBAR Etienne, WALLERSTEIN Immanuel, *Race, Nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris : La Découverte, 2016 [1ère édition 1988]
- BARBILLON Claire RECHT Roland, SENECHAL Philippe, RENE MARTIN François, *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIXème siècle*, Paris : La Documentation Française, 2008
- BAYÓN Damián, *Artistas contemporáneos de América Latina.* Paris : UNESCO. Barcelone : ed. Del Serbal, 1981
- BELLANGE Ebe, *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago : éd. USACH, 2012 [1ère édition en 1995 par LOM] ; Réédition augmentée d'archives photographiques
- BESSIS Sophie, *L'Occident et les autres. Histoire d'une suprématie*, Paris : La Découverte, 2015 [1ere édition en 2002]
- BLANCPAIN Jean-Pierre, *Les Araucans et le Chili des origines au XIXe siècle*, ed. l'Harmattan, Paris, 1996
- BLANCPAIN Jean-Pierre*, Immigration et nationalisme au Chili 1810-1925, un pays à l'écoute de l'Europe*, Paris : l'Harmattan, 2005
- BOURDIEU Pierre et DARBEL Alain, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris : ed. de Minuit, 1966
- BOURDIEU Pierre, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : ed. De Minuit, 1979
- BOURDIEU Pierre, *Leçon sur la leçon*, Ed. de Minuit, Paris, 2015
- BOWNESS Alan, *Les conditions du succès,* traduit de l'anglais par Catherine Wermester, Paris : Allia, 2011
- BROTTON Jerry, *Une Histoire du monde en 12 cartes*, traduit de l'anglais par Séverine Weiss, Paris : Flammarion, 2013
- BURE (de) Gilles, *Des murs dans la ville*. Paris : L'Equerre, 1981
- CASTELLS Manuel, *La question urbaine*, Paris : Maspero, 1972
- CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra. Movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ocholibros, 2010
- CAVALLO Ascanio SEPÚLVEDA PACHECO Oscar, SALAZAR SALVO Manuel, *La historia oculta del régimen militar : Chile 1973-1988*, Santiago : ed. Grijalbo, Santiago, 1997
- CHAKRABARTY Dipesh, *Provincialiser l'Europe : la pensée postcoloniale et la différence historique*, traduit de l'anglais par Olivier Ruchet et Nicolas Vieillescazes, Paris : Amsterdam, 2009
- CHAKRAVORTY SPIVAK Gayatri, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, traduit de l'anglais par Jérôme Vidal, Paris : Amsterdam, 2009 [1ere édition en 1988]

- CHANDEIGNE Michel, DUVIOLS Jean-Paul, *Idées reçues sur les grandes découvertes (XVe-XVIe siècle)*, Paris : Le Cavalier Bleu, 2015
- COSTA KAUFMANN (Da) Thomas, *Toward a geography of art*, Chicago : University of Chicago Press, 2004
- CUCHE Denys, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris : La Découverte, 2015
- DEOTTE Jean-Louis, *L'époque des appareils*, Paris : Lignes et Manifestes, 2004
- DEOTTE Jean-Louis (dir.), *Appareils et formes de la sensibilité*, Paris : L'Harmattan, 2008
- DEOTTE Jean-Louis, *Qu'est ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière,* Paris : L'Harmattan, 2009
- DÉMY Adolphe, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris,* Paris : ed. Alphonse Picard et fils, 1907
- DEWEY John, *l'Art comme expérience*, Présentation de l'édition française par Richard Shusterman. traduction coordonnée par Jean-Pierre Cometti, Paris : ed. Folio Gallimard, 2014, [1ere édition en 1934]
- DEWEY John, *La formation des valeurs*, traduit de l'anglais et présenté par Alexandra Bidet, Louis Quéré, Gérôme Truc, Paris : La Découverte, 2011
- DOGHERIA Duccio, *Street art. Histoire, technique et artistes*, Paris : Place des Victoires, 2016
- ESPINOZA Vicente, *Para una historia de los pobres de la cuidad*, Santiago : Ed. Sur, 1988
- ESTOILE (de l') Benoît, *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux Arts premiers,* Paris : Flammarion, 2010
- FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, traduction française de Joëlle Guyot, Paris : ed. Unesco, 1980
- FIJALKOW Yankel, *Sociologie des villes*, Paris : La Découverte, 2007
- FERNANDEZ-DOMINGO Enrique, *Le négoce français au Chili 1880-1929 (1880-1929)*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006
- F. FOX Claire*, Making Art Panamerican: Cultural Policy and the Cold War*, Minneapolis : University of Minnesota Press, 2013
- FRAENKEL Béatrice, *Les écrits de septembre. New York 2001*, Paris : ed. Textuel, 2002
- FRANCASTEL Pierre, *Art et technique au XIXème et XXème siècles*, Paris : ed. de Minuit, 1956
- FRANCASTEL Pierre, *Etudes de sociologie de l'ar*t, Paris : Gallimard, 2006
- FREROT Christine, *Echanges artistiques contemporains. La France et le Mexique*. Paris : L'Harmattan, 1996
- FREROT Christine, *Art contemporain d'Amérique latine, chroniques françaises 1990-2005,* préface de Jacques LEENHARDT. Paris : L'Harmattan, 2005
- GALAZ Gaspar, IVELIC Milan, *La pintura en Chile desde la colonia hasta 1981*, Santiago : Universidad Católica de Valparaíso, 1981
- GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1988
- G. GLASER Barney et L. STRAUSS Anselm, *The discovery of grounded theory : stratégies of qualitative research*, USA : ed. Aldine Transaction, 2008, (1ere édition en 1967)
- GARCES Mario, *Tomando su sitio. Movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*, Santiago : ed. LOM, 2002

- GARCÍA CANCLINI Néstor, *Las culturas populares en el capitalismo*, Mexico : Nueva Imagen, 1982
- GAUDICHAUD Franck, *Venceremos ! Analyses et documents sur le pouvoir populaire au chili (1970-1973*), Paris : Syllepse, 2013
- GEERTZ Clifford, *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*, traduit de l'anglais par Denise Paulme, Paris : PUF, Paris, 2012GRESILLON Boris, *Géographie de l'art*, Paris : Economica, 2014
- GRUZINSKI Serge, *La guerre des images de Christophe Colomb à « blade runner » 1492-2019*, Paris : Fayard, 1990
- GUILBAUT Serge, *Comment New-York vola l'idée d'art moderne. Expressionisme abstrait, liberté, et guerre froide*. Paris : Jacqueline Chambon, 1983
- GUILLAUDAT Patrick et MOUTERDE Pierre, *Los Movimientos sociales en Chile 1973-1993*, Santiago : LOM, 1998
- HEINICH Nathalie, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris : ed. de Minuit, 1993
- HEINICH Nathalie, SCHAEFFER Jean-Marie, *Art, création, fiction : entre sociologie et philosophie.* Nîmes : éditions Jacqueline Chambon, 2004
- HEINICH Nathalie, *Faire voir. L'art à l'épreuve de ses médiations,* Bruxelles : Les Impressions nouvelles, 2009
- HEINICH Nathalie et SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquête sur le passage à l'art*. Paris : Editions EHESS, 2012, p. 20
- HEINICH Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris : Gallimard, 2014
- HEINICH Nathalie, *Des valeurs, une approche sociologique*, Paris : Gallimard, 2017
- HANNERZ Ulf, *Explorer la ville. Eléments d'anthropologie urbaine*, traduit de l'anglais et présentée par Isaac Joseph, Paris : Ed. de Minuit, 1983
- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduction de C. Maillard, Paris : Gallimard, 1978
- JOAS Hans, *La créativité de l'agir*, préface de Alain Touraine, Paris : Cerf, 1999
- JOXE Alain, *Le Chili sous Allende*, Paris : Gallimard, 1974
- KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris : Armand Colin, 2011 (3ème édition)
- LAGO Tomás et VIDOR Pablo, *El Museo de Bellas Artes 1880-1930*, Santiago : ed. Universidad de Chile/Nacimiento, 1930
- LEFEBVRE Henri, *La révolution urbaine*, Paris : Gallimard, 1970
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris : Anthropos, 1974
- LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville*, Paris : Anthropos, 2009 [1ère édition en 1968]
- LEMOINE Stéphanie et TESSIER Yvan, *Les murs révoltés : quand le street art parle social et politique*, Paris : Alternatives, 2015
- LEMOINE Stéphanie, *L'art urbain : du graffiti au street art*, Paris : Gallimard, 2012
- LIRA Pedro, *Diccionario biográfico de Pintores*, Santiago de Chile, imprenta y litografía Esmeralda, Bandera 30, 1902
- LUCIE-SMITH Edward, *Latin American Art of the 20th Century*. Londres : Thames & Hudson, 2004 [1ère édition en 1993]
- MATTELART Armand, *Mass média, idéologies et mouvement révolutionnaire. Chili 1970-1973*, Paris : Anthropos, 1974
- MATTELART Armand, MATTELART Michèle, PICCINI Mabel, *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal en Chile,* Buenos Aires : ed. El Cid, 1976

- MICHAUD Eric, *Les invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Paris : Gallimard, 2015
- MIOSSEC Alain, *Murals d'Irlande du Nord : quel avenir après cent années de pratique communautaire ?,* Rennes : CRBC Université de Rennes 2, 2011
- MORRIS William, *Comment nous vivons, comment nous pourrions vivre*. Barcelone : Payot et Rivages, 2013
- NEUSTADT Robert, *CADA Día: la creación de un arte social*, Santiago : ed. Cuarto Propio, 2001
- PALMER Rod, *Street Art Chile*, Santiago : Ochoslibros, 2008
- PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870-1933*, préface de Roland Recht, Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 2012
- PELIOWSKI Amarí et VALDES Catalina, *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago : ed. Universidad Alberto Huartado et Metales Pesados, 2014
- PEROTTI José, *Escuela de artes plásticas sección artes aplicadas,* Santiago : Universidad de Chile, ed. Nascimiento, 1934
- POMMIER Edouard, *Histoire de l'histoire de l'art. XVIIIème et XIXème siècles*. Tome II. Paris : Klincksieck, 1997
- POUIVET Roger, *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris : Vrin, 2012
- QUEMIN Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché (le rapport disparu)*, Paris : Jacqueline Chambon, 2002
- RAJ Kapil et SIBUM H. Otto (dir.) *Histoire des sciences et des savoirs. 2. Modernité et Globalisation*, Paris : Seuil, 2015
- RAULIN Anne, *Anthropologie urbaine*. [2eme édition], Paris : Armand Colin, 2007
- RODRIGUEZ-PLAZA Patricio, *La peinture baladeuse. Manufacture esthétique et provocation théorique latino-américaine*, Paris : ed. L'Harmattan, 2004
- ROJAS MIX Miguel, *Cuadernos de Arte Latinoamericano. El arte de América latina es la revolución*. Santiago : ediciones Andres Bello, 1973
- ROMERA Antonio, *Historia de la pintura chilena*, Santiago : ed. Pacífico, 1951
- SAÚL Ernesto, *Pintura social en Chile,* collection « Nosotros los chilenos », Santiago : Quimantú, 1972
- SAÚL Ernesto, *Artes Visuales : 20 años 1970-1990*, Santiago : ed. Ministerio de Educación, 1991
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythe*, Paris : Gallimard, 1996
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Paris : Mimésis, 2016
- SILVA CASTRO Raúl, *Vicente Grez (1847-1909)*, Santiago : coll. Escritores de Chile, 1969
- SIMMEL Georg, *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris : L'Herne, 2013
- SIQUEIROS A. David, *l'Art et la révolution*, Paris : Ed. Sociales, 1973
- SOUSA SANTOS (de) Boaventura, *Una epistemología del Sur. La reinvención del conocimiento y la emancipación social*. Edition Siglo XXI, Mexico
- SUBERCASEAUX Bernardo, *El Centenario y las vanguardias. Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, Tome III, Santiago : ed. Universitaria, 2004
- SULIC Susana, *Le poids de l'art de l'Amérique latine,* Paris : INDIGO, 1999
- TAINE Hyppolite, *Philosophie de l'art : leçons professées à l'Ecole des Beaux-Arts*, Paris : Hachette, 1890
- TALON-HUGON Carole, *La Modernité. Une approche personnelle et philosophique*, Paris : PUF, 2016

- THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales*, Paris : Seuil, 1999
- TRABA Marta, *Arte de America latina : 1900-1980*, New-York : Banco Interamericano de Desarrollo, 1994
- URQUIETA Luis Álvarez*, La Pintura en Chile*, *colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago : Imprenta la ilustración, juillet 1928
- VAN DEN BORGHT Camilo Henríquez, *Le muralisme, chronologie historique et picturale du Chili*. Paris : Atelier Neruda, 1993
- WACQUANT Loïc, *Parias urbains. Ghetto, banlieues, Eta*t, traduction de Sebastien Chauvin, Paris : La Découverte, 2006
- WIENER Charles, *Chili* & *chiliens*, Paris : ed. L. Cerf, [14ème édition] 1888

## Chapitres d'ouvrage

- BAYÓN Damián, « la circulation de l'art et des artistes », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, traduction française de Joëlle Guyot, Paris : ed. Unesco, 1980, p. 49-56
- BOURDIEU Pierre, « Mais qui a crée les créateurs ? », in *Question de sociologie*, Paris : Editions de Minuit, 2002 [1ère édition 1984], p. 207-221
- CEA (de) Maite, « Genèse d'une institution publique pour la culture au Chili : le Conseil National de La Culture et des Arts » in POIRRIER Philippe, *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945-2011*, Paris : La Documentation française, 2011, p. 133-154
- COFRE SCHMEISSER Boris, « El Movimiento de pobladores en el Gran Santiago : las tomas de sitios y organizaciones en los campamentos 1970-1973 », in *Revista Tiempo Histórico*, n°2, septembre 2011, ed. Universidad Academia de Humanismo Cristiano, p.133-157
- CORONIL Fernando, « Les études postcoloniales latino-américaines et la décolonisation du monde », in LAZARUS Neil (dir.), *Penser le postcolonial. Une introduction critique*, Paris : Amsterdam, 2006, p. 331-357
- CORSO LAOS Carlos Ignacio, « La Exposición Internacional de Bellas Artes de 1910: la formación de una colección y su legado» in PIMENTA HOFFMAN Ana Maria, BRANDÃO Angela et al. (coord.), *História da Arte : coleções, arquivos e narrativas*, Editora Urutau LTDA, Brésil, 2015, p. 293-303
- CORTÉS Alexis, « Henri Lefebvre y el movimiento de pobladores en Chile : Analisis de un desencuentro », in GASIC KLETT Ivo, NARVÀEZ LEÓN Angelo, QUIROZ ROJAS Rodolfo (compilateurs) *Reapropiaciones de Henri Lefebvre : critica, espacio y sociedad urbana,* Santiago: ed. Triángulo, 2015, p. 40-54
- DÉOTTE Jean-Louis, « Appareils, esthétique et politique », in TRON Colette (dir.), *Esthétique et société*, Paris : L'Harmattan, 2009, p. 52-70
- FEVRE Fermín, « La critique et le public, un dialogue », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 39-47
- GAUDICHAUD Franck, « Ecologies d'un espace en révolution. Santiago du Chili, 1970-1973 » in COMBES Hélène, GARIBAY David, GOIRAND Camille (dir.) *Les lieux de la colère. Occuper l'espace pour contester, de Madrid à Sanaa,* Paris : ed. Karthala, 2016
- JUAN (de) Adelaida, « Positions et réactions », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 31-38

- LAVIN Joaquín, *Chile : Revolución silenciosa*, Santiago : Zig Zag, 1987
- LEVIN R. Miriam, « Musées, expositions et contexte urbain » in Kapil RAJ, et H. Otto SIBUM (dir.) *Histoire des sciences et des savoirs, 2. Modernité et Globalisation, op.cit,* p.73-91
- MANRIQUE José Alberto, « Identité ou modernité ? », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 21-30
- ROJAS-MIX Miguel, « sur le front des arts visuels » in *Chili : le dossier noir*, Paris : Gallimard, 1974, p. 286-292
- ROMERA Antonio, « Eveil d'une conscience artistique (1920-1930) » in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 13-20
- SCHAEFFER Jean-Marie, « La conduite esthétique comme fait anthropologique », in MICHAUD Yves (dir.), *Qu'est-ce que la culture ? Université de tous les savoirs*, vol. 6, Paris : Odile Jacob, 2001, p. 278-292
- SILVA C. Raúl, « La mort d'une démocratie » in (coll.) *Chili le dossier noir*, ed. Gallimard, Paris, 1974, p. 27-49
- STASTNY Francisco, « Un art métis ? » in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 105-114
- YURKIEVICH Saül, « L'art d'une société en pleine transformation », in FERNÁNDEZ MORENO César (coord.), BAYÓN Damián (rapporteur), *L'Amérique latine dans son art*, *op. cit*, p. 117-130

## Articles de revues

- BENETT Tony et MC CLELLAN Andrew, POULOT Dominique, « Pouvoirs au musée » in *Perspective : Art et Pouvoir*, n°1, 2012, p. 29-40 [en ligne] https://perspective.revues.org/460
- BERTRAND DORLÉAC Laurence MICHAUD Eric, MICHAUD Yves, R. ORWICZ Michael, MC WILLIAM Neil, « Art, Etat et idéologies aux XIXe et XXe siècles » in *Perspective*, n°1, 2012, p. 41-55 [en ligne] https://perspective.revues.org/484
- BHARGAVA Rajeev, « Pour en finir avec l'injustice épistémique du colonialisme », *Socio. Penser global,* n°1, 2013, p. 41-75 [revue en ligne] http://socio.revues.org/203
- BLANCPAIN Jean-Pierre, « Intelligentsia nationale et immigration européenne au Chili de l'Indépendance à 1914 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, octobre-décembre 1980, tome XXVII, ed. Belin, Paris, p. 565-600
- CANTO NOVOA Nadinne, « El lugar de la cultura en la *vía chilena al socialismo*. Notas sobre el proyecto estético de la Unidad Popular », Revista Pléyade, N°9, janvier-juin 2012, p.153-178
- DÉOTTE Jean-Louis, « Le musée n'est pas un dispositif » in *Cahiers philosophiques*, N° 124, janvier 2011, p. 9-22
- FAGNART Claire, « Discours critiques et conceptions de l'art », in *Marges,* N°13, 2001, Paris, p.80-90 [En ligne] http://marges.revues.org/470
- FREROT Christine, « Art et Amérique latine à Paris : l'Espace latino-américain (1980-1993) » in *Artelogie Horizon et dispositifs des arts plastiques des pays du Rio de la Plata (XXe siècle)*, n° 6, juin 2014 [revue en ligne] : http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a309.pd

- GARCIA CASTRO Antonia, « Les murs comme support du politique : la brigade Chacón au Chili (1989-1997) », *Cultures* & *Conflits*, N°57, 2005, p. 259-275.
- LALIRE Thomas, « Pierre Dubois, Un prêtre français au Chili. 50 ans au service du monde ouvrier », *Cahiers des Amériques latines,* N° 72-73, 2013, p. 228-229
- LEVINSON Jerrold, «Contextualisme esthétique », *Philosophiques*, N°1, vol 32, 2005, p. 125-133 [en ligne] http://id.erudit.org/iderudit/011066ar
- MURPHY Maureen, RAHMANI Zahia, SHEPARD Todd, ZABUNYAN Elvan et LABRUSSE Rémi, « Arts, violences, identités : l'apport des études postcoloniales », *Perspective*, N°1, Paris, 2012, p. 56-69 [En ligne] http://perspective.revues.org/518
- POMMIER Édouard, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », *Revue germanique internationale,* n° 2, 1994 [En ligne] https://rgi.revues.org/449#bodyftn9
- POMMIER Edouard, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et de la Révolution », *Revue de l'Art*, n°83, 1989, p. 9-20
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Objets esthétiques? », *L'Homme*, N°170, février 2004, p. 25-45

## Thèses

- ARIAS YURISH Karina et GÁLVEZ GÓMEZ Cristina, *Política pública cultural en Chile : revisión de las intervenciones del estado en el campo cultural en el siglo XX*, thèse de magister de l'Université du Chili, Faculté des Arts, sous la direction de María Paulina Soto Labbé, Santiago, 2010. Thèse digitalisée consultable sur le site du service des thèses de l'Université du Chili [en ligne] http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2010/ar-arias_k/html/index-frames.html
- ABETT DE LA TORRE DÍAZ Paloma et ACUÑA LARA Marcela, *El arte muralista de las Brigadas Ramona Parra 1967-1973*, mémoire de licence sous la direction de Cristián Guerrero Yoacham, Faculté de Philosophie et Humanités, Université du Chili, Santiago, 2004
- CHOUGNET Pauline, *Les expositions d'art français organisées par la France à l'étranger pendant l'entre-deux-guerres*, Mémoire de Master 2 sous la direction de Jean-Michel Legniaud , soutenu en 2009, à l'EHESS, Paris, [en ligne] http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/imagesbk/THESES/THESNUM16.pdf
- COZZOLINO Francesca, *Les peintures murales d'Orgosolo en Sardaigne. Etude anthropologique*, thèse de doctorat sous la direction de Béatrice Fraenkel soutenue le 16 décembre 2010, à l'EHESS, Paris
- EPSTEIN Ariela *« Arriba los que luchan ! » Cultures politiques sur les murs de Montevideo »* thèse de doctorat en anthropologie sociale, sous la direction de Marlène Albert Llorca et Modesta Suárez soutenue le 28 juin 2010, à l'EHESS, Paris
- FERNÁNDEZ LIRA Cristina, *Génesis del campo intelectual de las artes visuales en Chile. Escena de avanzada y posicionamiento de discurso,* thèse soutenue en 2006 sous la direction d'Iván Trujillo à l'Ecole de Sociologie de l'Université ARCIS, Santiago du Chili
- JOUBERT ANGHEL Valérie, *« Je te nomme liberté ». Fresques populaires à Santiago du Chili,* thèse de doctorat sous la direction de Yves Aguila, soutenue à Bordeaux III Montaigne, département d'Etudes Ibériques, en 1997
- LALIRE Thomas, *Au nom du Père, du Fils et de l'Unité entre engagement local et réseau transnational : la place des prêtres Fidei Donum français au sein de l'Eglise*

*catholique chilienne 1963-1987*, mémoire de séminaire sous la direction de Charles Capela, Université Lyon 2 Institut d'Etudes Politique, mémoire soutenu le 6 septembre 2012
- LEBEAU Elodie, *Le musée International de la Résistance Salvador Allende en France (1975-1991) l'odyssée d'une collection d'art contemporain en exil,* mémoire de Master sous la direction d'Evelyne Toussaint, Université Toulouse Jean Jaurès, UFR Histoire, arts et archéologie, juin 2016
- WEHNER VENEGAS Leslie Erhard, *Benjamín Vicuña Mackenna : génesis de la transformación de Santiago,* thèse de licence en histoire soutenue en 2000 sous la tutelle de Claudio Rolle C, à l'Universidad Católica de Chile, Faculté d'histoire, géographie et science politique, Santiago

## Sources en ligne

- « Entrevista a Fernando Marcos », entretien réalisé par SALAZAR ARREDONDO Carlos, le 7 octobre 2004 [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.cl/2012/01/entrevista-fernando-marcos.html
- « El muralismo chileno : entrevista a Fernando Marcos », propos recueillis par REYES Sebastián, le 26 mai 2011, disponible sur le blog de l'artiste [en ligne] http://pintorfernandomarcos.blogspot.com/2012/12/el-muralismo-chileno-entrevista.html
- EIDELMAN Jacqueline (dir.), *Rapport de la mission Musées du XXIème siècle*, Paris : Ministère de la Culture et de la Communication février 2017, vol. 1- synthèse [en ligne] http://www.culturecommunication.gouv.fr/var/culture/storage/pub/musees21_vol1/files/html5/index.html
- FRANCASTEL Pierre (rapporteur). « Les rapports de l'œuvre d'art avec la culture artistique de son temps » in *IV ème Congrès International des Critiques d'Art,* Dublin, 20 au 26 juillet 1953. [En ligne] : http://www.archivesdelacritiquedart.org/uploads/isadg_complement/fichier/284/AICA53-Com3-Pierre_Francastel-fre.pdf
- GUILLOT Catherine, « Redécouverte à Lille d'un décor peint à la fresque par Victor-Louis Mottez : un jalon important dans la peinture décorative du XIXe siècle et du « premier XXe siècle » », *In Situ. Revue des patrimoines*, n°22, 2013
- JOURDAIN Frantz, « l'Art dans la rue », in *Revue des arts décoratifs*, (directeur Victor Champier), tome XII, année 1891-1892, p. 211-214, [ en ligne] http://inha.revues.org/5865
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « l'Histoire mondiale de l'art au défi d'un grand récit », *Artl@s Bulletin* : *Art history and the global challenge*, vol. 6, issue 1, Printemps 2017 [en ligne] http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol6/iss1/1/
- MARTIN Jean-Yves, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research* [en ligne] http://articulo.revues.org/897
- MARX Roger, « L'Art Social, 1913 », in *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014 [En ligne] http:// inha.revues.org/6512 ;

- MONFORT Marie, « Paul Baudoüin, Georges Pradelle et l'association « la Fresque » »,in *In Situ. La peinture murale : héritage et renouveau*, N°22, 2013, [revue en ligne] http://insitu.revues.org/10748
- MORETHY COUTO Maria de Fatima, « Between Paris and London: contacts and exchanges of South American artists in Europe (1950-1970) », *Artl@s Bulletin* 5, N°1 (2016): Article 7 [revue en ligne] : http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol5/iss1/7/
- POLONI-SIMARD Jacques , « Le muralisme des années 1930 et 1940 dans les pays du Río de la Plata », in *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne] http://nuevomundo.revues.org/66328
- QUEMIN Alain, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain,* rapport au Ministère des Affaires Etrangères, Paris : Ministère des Affaires Etrangères, juin 2001, p. 77. [en ligne] http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/Le_role_des_pays_prescripteurs_sur_le_marche_et_dans_le_monde_de_l_art_contemporain.pdf
- RANCIERE Jacques, entretien de Marion Rousset, « L'art politique est-il réactionnaire ? », *Regards,* N°58, janvier 2009, [en ligne] http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698
- SANDOVAL ESPONOZA Alejandra, *Palabras escritas en un muro. El caso de la Brigada Chacón,* Santiago : Ed. SUR, 2001 [en ligne] http://www.archivochile.com/tesis/08_tcam/08tcam0005.pdf
- TALON-HUGON Carole, « La dimension affective du sentir dans l'expérience esthétique », *Philosophique,* N°2, 1999, mis en ligne le 6 avril 2012 [en ligne] http://philosophique.revues.org/238
- VESCHAMBRE Vincent. « Sur les traces de la fabrique artistique : quelques reflexions sur la dimension spatiale et materielle de l'histoire de l'art », *Artl@s Bulletin* 4, 2016, article 2 [revue en ligne] : http://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol4/iss2/2/

# SOURCES

## Ouvrages et chapitre d'ouvrages


- *Chile, Ayer, Hoy*, Santiago : ed. Gabriela Mistral, 1975
- *Política Cultural del Gobierno de Chile*, Santiago : ed. Asesoría Cultural de la Junta de Gobierno y el Departamento Cultural de la Secretaria General de Gobierno, 1974
- AGUILÓ Osvaldo, *Plástica Neovanguardista : antecedentes y contexto*, Santiago : ed. CENECA, janvier 1983
- ARIAS Virginio, *Memoria histórica de la Escuela de Bellas Artes, presentada al consejo de instrucción publica con motivo de la celebración del aniversario secular de la Independencia*, Santiago: Imprenta Cervantes, 1910
- BADAL Gonzalo, *José Balmes : el viaje de la Pintura*, Santiago : ed. Ocho Libros, 1995
- CARRASCO Eduardo, *El sueño pintado. Los murales de Chile en la memoria histórica*, Milán : ed. Hobby & Work, 2004
- CORTÉS Alexis, « Henri Lefebvre y el movimiento de pobladores en Chile : Análisis de un desencuentro », in GASIC, I., NARVÁEZ A., QUIROZ R., (comps.) *Reapropriaciones de Henri Lefebvre : crítica, espacio y sociedad urbana*, Santiago : Triángulo, 2015, p. 40-54
- DÜMMER SCHEEL Sylvia, « Métáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 », in PELIOWSKI Amarí et VALDES Catalina (ed.) *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago : ed. Universidad Alberto Huartado et Metales Pesados, 2014, p. 169-188.
- FISCHER Ernst, *La Necesidad del arte*, Madrid : ed. Península, 197
- GARCES Mario, *Tomando su sitio. Movimiento de pobladores de Santiago 1957-1970*, Santiago : ed. LOM, 2002
- GARCÍA Miguel, *Relato de un brigadista*. Santiago : Ediciones de la Universidad Técnica del Estado, 1971
- GREZ Vicente, *Antonio Smith (Historia del paisaje chileno*).Santiago : Ed. establecimiento tipográfico de la Época, 1882
- GREZ Vicente, *La vida santiaguina*, Santiago : imprenta Gutenberg, 1879
- GREZ Vincente, « Lo que era el arte en Santiago », *La vida santiaguina*, Santiago : imprenta Gutenberg, 1879, p. 119-124
- Grupo Identidad de Memoria Popular, *Memorias de La Victoria. Relatos de vida en torno a los inicios de la población*, Santiago : Quimantú, 2007
- MACKENNA SUBERCASEAUX Alberto, *Luchas por el arte*, Santiago: imprenta Barcelona, 1915
- MALDONADO Carlos, *El arte moderno y la teoría marxista del arte,* Santiago: Ed. Universidad Técnica del Estado, 1971
- MALDONADO Carlos, *La revolución chilena y los problemas de la Cultura*, Document de l'Assemblée Nationale des Travailleurs de la Culture du Parti Communiste (Asamblea Nacional de Trabajadores de la Cultura del Partido Comunista), réalisé le 11 et 12 septembre, Santiago : Ed. Horizonte, 1971
- MARCOS Fernando et REYES Osvaldo, « Manifiesto del Movimiento de Integración Plástica Chilena », in CASTILLO ESPINOZA Castillo, *Puño y Letra*, Santiago : ed.

Ocholibros, 2010, p. 62-63. Reproduction de la copie tapuscrite des archives personnelles de Fernando Marcos, insérée dans les annexes de l'ouvrage
- NEUSTADT Robert, *CADA DIA : la creación de un arte social*, Santiago : ed. Cuarto Propio, 2001
- OYARZÚN Luis, *Temas de la Cultura Chilena*, Santiago : ed. Gabriela Mistral, 1967
- PEREZ-ROSALES Vincente, *Essai sur le Chili*, Hambourg : imprimé chez F. H. Nestler et Melle, 1857
- PEROTTI José, *Escuela de artes plásticas sección artes aplicadas,* Santiago : Universidad de Chile, ed. Nascimiento, 1934
- RICHARD Nelly, *Márgenes e Instituciones, Arte en Chile desde 1973*, Santiago : Metales Pesados, 2007 (2ème édition) 1ère édition en 1986.
- SAÚL Ernesto, *Artes visuales : 20 años 1970-1990*, Santiago : Ed. Ministère de l'Education, novembre 1991
- SECRETARIA GENERAL DEL GOBIERNO DE CHILE, *Libro Blanco del cambio de Gobierno,* Santiago :ed. Lord Cochrane S.A, 1973
- SEVE Edouard, *Le Chili tel qu'il est,* tome 1er*,* Santiago : imprimerie du Mercurio, 1876
- TAINE Hyppolite, *Filosofía del arte,* traduction de Pedro Lira, Santiago : Imprenta chilena, 1869
- TORNERO SANTOS Recaredo *Chile ilustrado. Territorio de Chile de las capitales de provincia, de los puertos principales*, Valparaiso : Ed. Librerias I Ajencias del Mercurio, 1872.
- URQUIETA Luis Álvarez*, La Pintura en Chile*, *colección Luis Álvarez Urquieta*, Santiago : Imprenta la ilustración, juillet 1928
- VICUÑA MACKENNA Benjamín, *Le Chili considéré sous le rapport de son agriculture et de l'émigration européenne*, Paris : imprimerie et librairie d'agriculture et d'horticulture, de Mme V. Bouchard-Huzard, 1855
- VICUÑA MACKENNA Benjamín, *La transformación de Santiago*, Santiago : ed. Librería del Mercurio, juillet 1872

## Articles de périodiques

- « Acciones de Apoyo » revue *RUPTURA*, ed. C.A.D.A, août 1982, Santiago, p.4
- « Admiro a los artistas que siguen y seguán en la lucha », *El Siglo*, 14 novembre 1971, p.12
- « "Ahora las cosas del arte nacen de abajo como las flores"», *El Siglo*, du 19 novembre 1971, p.10
- « Al triunfar en Venecia, nuestra pintura hizo impacto en el corazón del formulismo europeo », *Pro Arte*, N°120, an III, 21/12/1950, Santiago, p. 3
- *Análisis,* du 18 au 24 janvier 1988, p.8
- *Análisis,* du 7 au 13 mars 1988, p.33
- *Análisis,* N°215, an XI, du 22 au 28 février 1988, p. 66-67
- *Análisis,* N°256, du 5 au 11 décembre 1988, p. 66-67
- « "Arte para todos" en la José M. Caro », *El Siglo*, samedi 5 décembre 1970, p.10
- « Artistas de la UP exponen en cincuenta cuidades de Chile », *El Siglo*, 6 août 1970, p.1
- « Brigadas Culturales crearán artistas de UP», *El Siglo*, 18 mai 1970, p. 6
- « Brigada Pedro Lobos : una emulacíon fraterna para la Ramona Parra », *El Siglo*, dimanche 7 février 1971,p. 9

- « Brigadas Ramona Parra : muestra revelante del espíritu comunista », *El Siglo*, 7 septembre 1970, p.7
- « Conversando con Guillermo Nuñez », *El Siglo revista semanal*, dimanche 7 mars 1971, p. 14
- « Creación y vida », *Cauce*, semaine du 16 au 22 juillet 1985, an 2, N°31, p. 35
- « Cuatro Jovenes muralistas ejecutant obras en municipio », *El Correo de Valdivia*, samedi 10 février 1968, reproduit dans CASTILLO ESPINOZA Eduardo, *Puño y Letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*, Santiago : Ochos Libros, 2010, p. 133
- « Danilo Bahamondes : la BRP es su vida entera », *El Siglo,* 30 août 1970, p.30
- « Del lenguaje poco accesible al lenguaje común», *El Siglo,* entretien de Miguel Rojas Mix par Virginia Vidal, *El Siglo*, lundi 3 mai 1971, p. 10
- « El arte en la calle », *Cauce*, semaine du 6 au 12 aout 1985, an 2, N°34, p. 32
- « Intensifican propaganda de la Unidad Popular », *El Siglo*, mardi 10 mars 1970, p. 6
- « L'exposition de Santiago à vol d'oiseau » *Correo de la exposición*, An I, N°2, Santiago du Chili, 2 octobre 1875
- « La bienal de São Paulo versus las artes plasticas chilenas : documentos », *Pro Arte*, N°137, An III, 2/07/1951, Santiago, p. 2
- « La historia de un pueblo en los muros de Chile. Conversación con José Balmes », propos recueillis par Catherine Humboldt, *Le Monde*, 13 juin 1974, p.19
- « La Victoria, el barrio mas odiado por Pinochet », *El Siglo*, du 28 octobre au 3 novembre 1990, p. 6
- « Las Brigadas Ramona Parra exponen en Cuba », *El Siglo*, 9 avril 1972, p.14
- « Las calles de la ciudad estarán cubiertas de arte », *El Siglo*, dimanche 13 septembre 1970, p. 8
- « Lo que vieron en Europa los artistas chilenos que viajaron en 1957-1958 »,in *Revista de Arte*, [seconde époque], N°13-14, 1959, ed. Universidad de Chile, Santiago, p. 34-37
- « Los frescos de Xavier Guerrero en Chillán » in *Ars : revue mensuelle*, N°5, mai 1943, Mexico, p. 60-62
- « Los murales de los brigadistas : un patrimonio del pueblo », *El Siglo*, 25 avril 1971, p.13
- « " Los Salones" una historia a medias », *Cauce*, semaine du 13 au 19 août 1985, an 2, N°35, p. 32
- « Los "sin casa", votantes o combatientes », *Punto Final*, mardi 17 mars 1970, n°100, an IV, p.8
- « Manifiesto de los artistas de la UP de Antofagasta », *El Siglo*, jeudi 24 septembre 1970, p. 4
- « Matta y las "Ramona Parra" convierten "El primer gold el pueblo chileno" », *El Siglo*, 23 novembre 1971, p.4
- « Mono González: "La revolución de las murallas" », *El Siglo revista semanal*, dimanche 19 novembre 1972, p. 11
- « Nemesio Antuñez, el hombre corcho », *Punto Final*, N°130, 11 mai 1971, p. 28
- « Reglamento para la Exposición Nacional de Bellas Artes » in *Revista de Bellas Artes*, N°1, an I, octobre 1889, Santiago
- « Siqueiros, 1er premio en la Bienal de Venecia », *Pro Arte*, N° 101, an III, 28/07/1950, Santiago, p. 6
- « Todos podemos tomar la brocha y pintar la vida », *El Siglo, revista semanal*, dimanche 10 décembre 1972, p. 10.
- « Un mural que grita "basta de injusticias " », *El Siglo*, dimanche 9 août 1970, p. 8

- « Una ponencia de CADA », revue *RUPTURA,* ed. C.A.D.A, août 1982, Santiago, p. 2-4
- ACEVEDO Patricio, « Patricio Madera : " Chile renacerá en el color" », *Análisis*, N° 113, an 8, du 22 au 28 octobre 1985, p. 31
- AMUNATEGUI Miguel Luis, « Apuntes sobre lo que han sido las Bellas-artes en Chile, *Revista de Santiago*, N°21, tome III, avril 1849, Santiago
- BALCELLS Fernando, « Cumpleaños no muy feliz, en el centenario del museo de Bellas Artes», *Revista La bicicleta,* N°8, novembre-décembre 1980, p. 37
- BLANCO José Miguel, « Proyecto de un Museo de Bellas Artes », *Revista Chilena*, tome 13, 1879, Santiago
- BLANCO José Miguel, « El Taller Ilustrado a la prensa », *El Taller Ilustrado periódico artístico i literario*, N°1, an I, p.2 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-86389.html
- BLANCO Simon, « Los artistas y la UP », *El Siglo*, du 14 septembre 1970, p. 2
- BLANCO Simon, « Artistas de la Unidad Popular », *El Siglo*, jeudi 26 novembre 1970, p.4
- BONTÁ Marco, « medio siglo de vida artística chilena » in *Atenea*, n° 402, oct.- déc. 1963, Concepción, p. 78-99
- CUETO Enrique et Guzman, « ¿Existe el arte nacional en Chile? », *Revista de Artes y Letras*, vol XV, Santiago, 1889, p 275-288
- DE LA FUENTE Antonio, « Leyendo grafitis en los muros brasileros », La Bicicleta, N°38, septembre 1983, p. 25-27
- DÉLANO Luis Enrique, « José Venturelli, joven gigante chileno », *Pro Arte*, N°86, Avril 1950, Santiago, p. 2
- DÉLANO Luis Enrique, « Como pintamos el mural del Ermita », *Pro Arte*, N°113, an III, 26/10/1950, Santiago, p.1,3 et 6
- DUFOUR Emile, « El drama de la pintura chilena », *Pro Arte*, N°1, 15 juillet 1948, Santiago, p. 2
- DURÁN Claudio, « El arte moderno y la teoría marxista del Arte de Carlos Maldonado », *El Siglo*, le 6 février 1972, p 11
- EGUILUZ Augusto, « El pintor Laureano Guevara », *Revista de Arte*, N°9-10, septembre- décembre 1957, Santiago, p. 3-5
- ELLIOT Jorge, « El arte moderno y la situacion actual de la pintura chilena », *El Mercurio*, Jeudi 18 mai 1961, Santiago, cité dans GALAZ Gaspar et IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op.cit*, annexe p.5-6
- *El Siglo* clandestin, 2ème quinzaine de février 1986
- *El Siglo* clandestin, N°7625, 1ère quinzaine de mars 1986
- *El Siglo*, clandestin, N°7633, 2ème quinzaine de juillet 1986
- *El Siglo* clandestin, N°7651, 2ème quinzaine de juin 1987
- *El Siglo* clandestin, N°7656, 1ère quinzaine de septembre 1987
- *El Siglo* du 13 au 26 novembre 1989
- GUEVARA Laureano, « la pintura mural » *Revista de arte*, N°5, an I, 1935, Santiago, p. 2-8
- GUEVARA Laureano, « la técnica del fresco y el Giotto » *Revista del Arte,* N°16-17, Vol.3, 1938, Santiago, p. 21-27
- HUMBLOT Catherine, « Une exposition itinérante pour la liberté du Chili », *Le Monde*, le 7 mars 1974, p.19
- HUMBLOT Catherine, « fresque anti-fasciste à Venise » *Le Monde*, 6 novembre 1975, p. 15

- HUMBLOT Catherine, « L'histoire d'un peuple sur les murs du Chili », *Le Monde*, 13 juin 1974, p. 19
- JILES Pamela, « Congreso : "Toda la cultura contra la dictadura" », *Análisis*, N°71, du 20 au 3 janvier 1984, p. 46-47
- JOAQUÍN BRUNNER José, « Cual sería la política cultural ? », *Cauce*, semaine du 25 septembre au 1er octobre 1984, an 1, N°24, p.50-51
- JOAQUÍN BRUNNER José, « Lucha cultural y política », *RUPTURA*, ed. C.A.D.A, aout 1982, Santiago, p. 5
- JOAQUÍN BRUNNER José, « Mercado y cultura autoritaria » in *La bicicleta, revista cultural de la actividad artística,* N°7, juillet-aout 1980, p. 47
- KUSULAS Constantino, « Aportación critica a la " Historia de la pintura chilena" de Antonio Romera », *Pro Arte*, N°155, an IV, 08/04/1952, Santiago, p. 3
- LIRA Armando, « Enseñanza del dibujo » in *Revista de Arte*, N°5, Santiago, 1935 p. 17
- LIRA Pedro, « los grandes paisajistas franceses de la escuela moderna », *Revista de Bellas Artes*, N°9, juin 1980, Santiago, p. 257-261
- LIRA Pedro, « la exposición internacional de Bellas Artes », *Selecta*, N°7, an II, octobre 1910, Santiago, p. 272
- M.C, « « los pintores chilenos » in *Correo de la exposición*, N°5, an I, 30 octobre 1875, Santiago, p. 67
- MALDONADO Carlos, « Arte y política no pueden separarse », *El Siglo,* jeudi 28 mai 1970, p. 9
- MALDONADO Carlos, « América no invoco tu nombre en vano : un salón que marca inicio de un nuevo arte », *El siglo revista semanal*, dimanche 31 mai 1970, p. 7
- MALDONADO Carlos, « Roberto Matta y el proceso cultural chileno », *El Siglo*, mardi 19 novembre 1970, p. 4
- MALDONADO Carlos, « Matta, Lobos y Hermosilla », *El Siglo*, 24 novembre 1971, p. 15
- MALDONADO Carlos, « La campaña de extensión cultural », *El Siglo revista semanal,* dimanche 6 décembre 1970, p. 4
- MALDONADO Carlos « El pasado, el presente, y una « nueva cultura », *El Siglo, revista semanal*, 6 décembre 1970, p. 10
- MALDONADO Carlos, « Cultura : Herramienta de las transformaciones», *El Siglo*, 22 août 1971, p. 12
- MALDONADO Carlos, « Balance plástico : 1970 *», El Siglo revista semanal*, dimanche 3 janvier 1971, p. 12
- MALDONADO Carlos, « Capítulo olvidado de la Pintura Social en Chile », *El Siglo*, 4 mai 1972, p.4
- MALDONADO Carlos, « Lors murales de la "Ramona Parra" » *El Siglo*, dimanche 7 février 1971, p.10
- MALDONADO Carlos, « Brigadistas y geométricos », *El Siglo*, dimanche 25 avril 1971, p. 11
- MALDONADO Carlos, « Pintura social en Chile », *El Siglo*, 4 mai 1972, Santiago, p.14
- MARCOS Fernando, « Enorme mural sumergido ha pintado Diego Rivera », *Pro Arte*, N°144, an IV, 13/09/1951, Santiago, p. 1-4
- MARCOS Fernando, « El mural a Cuauhtémoc de Siqueiros », *Pro Arte*, N°151, An IV, 22/01/1952, Santiago, p. 5
- MARTINEZ BONATI Eduardo, « Arte de antimuseo », *La Quinta Rueda*, décembre 1972, p.4

- ORREGO LUCO Luis, « Antonio Smith », in *Selecta. Revista mensual literaria y artística*, N°1, an I, avril 1909, Santiago, p. 15-18
- OSSA COO Carlos « Los enemigos de la cultura », *Punto Final*, an I, n°16, deuxième quinzaine de novembre 1966, p. 19
- OYARZUN Luis, « Laureano Guevara, premio national de Arte 1967 », *El Mercurio*, Dimanche 21 janvier 1968. p.1
- OYARZÚN Luis, « sobre arte y sociedad », *El Mercurio*, dimanche 7 avril 1963, Santiago, cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, Santiago : ed. Universitarias de Valparaiso, 1988, Annexe p. 14-15
- OYARZÚN Luis, « Artes y humanidades », *El Mercurio*, mercredi 22 novembre 1967, cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op.cit,* annexe p.17
- PALACIOS Sergio, « El estado y la política en el Arte », in *Análisis*, N°22, avril 1980, p.54-56
- PEROTTI José, « Las Artes Aplicadas en Chile », *Revista* de Arte, N°4, An I, décembre 1934-mars 1935, Santiago, p.7-12
- REYES Osvaldo, « Permanencia de Diego Rivera », *Revista de Arte*, N°9-10, septembre- décembre 1957, Santiago, p. 37-38
- RICHON BRUNET Ricardo, « El arte del retrato y su importancia histórica (a propósito del pintor Monvoisin) », *Selecta,* N°5, an I, août 1909, p. 139
- RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte. El arte en Chile » in *Selecta*, N°6, an II, septembre 1910, Santiago, p. 227
- RICHON BRUNET Ricardo, « Nicanor Plaza », *Selecta,* N°1, an II, avril 1910, Santiago, p. 9
- RICHON BRUNET Ricardo, « Conversando sobre Arte. Las galerías artísticas particulares », *Selecta,* N°5, an III, août 1911, Santiago, p. 141-145
- RICHON BRUNET Ricardo, « « la escuela de artes aplicadas y su porvenir », *Revista de Arte*, ed. Universidad de Chile, N°19-20, an VI, 1938, Santiago, p.15-20
- ROMERA Antonio, « Laureano Guevara », *El Mercurio*, le 28 novembre 1968 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-73216.html
- ROSSI Alejandro, « Bellas Artes » in *Correo de la Exposición*, N°6, an I, 6 novembre 1875, p.82-83
- SAÚL Ernesto, , « Ideologia y consumismo», *Cauce,*semaine du 10 au 16 septembre 1985, , an 2, N°39, p. 44
- SAÚL Ernesto, « Mil regalos para un museo » in *La Quinta Rueda,* N°1, octobre 1972, p.5
- SAÚL Ernesto, « Obra abierta a la vida », *Cauce*, semaine du 10 au 16 septembre 1985, an 2, N°39, p. 48
- SAÚL Ernesto, « Proceso de 12 años de política cultural », *Cauce,* du 10 au 16 septembre 1985, N°39, an 2, p. 42-43
- SOLÓRZANO Julio, « Museo en las calles », *La Quinta Rueda*, N°5, avril 1973, p.16-17
- SWINBURN Enrique R., « impresiones de un artista », in *Revista de Bellas Artes*, N°3, décembre 1889, Santiago, p. 79
- TEITELBOIM Volodia, « Lo que hay y lo que falta », *La Quinta Rueda*, N°6, mai 1973, p.3-4
- URZÚA Juan Pablo, « Con decisión conquistaron la casa y su nombre : La Victoria », *El Siglo*, du 30 octobre au 12 novembre 1989, N°7688, p. 10-11
- V.A.M « el señor Alejandro Rossi », *Correo de la exposición*, N°7, an I, 14 novembre 1875, Santiago, p.99-101

- VICUÑA SUBERCASEAUX Bernardo, « Don Pedro Lira », in *Selecta*, N°2, an I, mai 1909, Santiago, p. 9-10
- VIDAL Virginia « Los artistas opinan sobre en año que se fue », *El Siglo,* le 3 janvier 1971, p.2
- ZAMBRANA Antonio, « A propósito de escultura » in *Correo de la exposición,* an I, N°3, 16 octobre 1875, Santiago, p. 34

## Articles de revues scientifiques

- BALMES José, « El desafío de la pintura política», *Araucaria de Chile*. Madrid : ed. G Robles, N°1, 1978, p.106-141
- BASSOLS RICARDEZ Mario, « La Marginalidad urbana : una teoría olvidada », in *Polis. Anuario de sociología*, México : ed. Universidad Autónoma Metropolitana de México, 1990, p. 181-198
- BRAVO Anne, *El Mercurio : un discurso sobre la cultura 1958-1980*, Santiago : ed. CENECA, 1986
- BRUNNER José Joaquín, *La estructuración autoritaria del espacio creativo*, document de travail FLACSO Chile, publié le 10/12/1979, p.1 [en ligne] http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1979/001215.pdf
- CARREÑO Mario, « Alarma en la pintura chilena », *El Mercurio*, le 10 novembre 1968, Santiago, cité dans GALAZ Gaspar, IVELIC Milán, *Chile, arte actual*, *op.cit,* annexe, p.28-29
- CASTELLS Manuel, « Movimiento pobladores y lucha de classes en Chile », in *Revista EURE Revista de Estudios Urbano Regionales*, vol 3, n°7, avril 1973, p.14 [en ligne] www.eure.cl
- CLEARY Patricio, « Como nació la pintura mural política en Chile », in *Araucaria de Chile*, N°42, 1988, ed. Michay, Madrid, p. 193-195 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126080.html
- CORTÉS Alexis, « Los comunistas y la toma de terrenos de La Victoria. A 50 años de una de las tomas más grande de Latinoamérica », *Revista Alternativa*, de l'Insituto de Ciencias Alejandro Lipschutz, N°25, mai 2008, p.92-101
- CORTÉS Alexis, « El movimiento de pobladores chilenos y la población La Victoria: ejemplaridad, movimientos sociales y el derecho a la ciudad », *EURE,* N°40, 2014, p. 239–260
- CORTÉS Alexis, « A partir y más allá de Luhmann : especilización concéntrica y sub/sobre intégración en América Latina », *Andiamos*, vol. 11, N°24, janvier-avril 2014, p. 289-312
- CORTÉS Alexis, « The murals of La Victoria : imaginaries of Chilean Popular Resistance », *Latin American Perspectives*, issue 210, vol. 43, N°5, septembre 2016, traduction de Margot Olavarria, p.62-77
- CORTÉS LÓPEZ Claudio, MADRID LETELIER A., PÉREZ P.E, ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, « Institucionalidad y canon estético : las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario »,in *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n°47, 2016
- DÜMMER SCHEEL Sylvia, « Los desafíos de escenificar el « alma nacional. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929) », *Historia Crítica*, N°42, 2010, p. 84-111

- GALAZ Gaspar, « la fuerza social del arte », *Aisthesis 6* : *La educación por el arte y sus problemas en Chile*, Santiago : ed. Universidad Católica de Chile, 1971, p. 29-38
- HERNÁN ERRÁZURIZ Luis, « Política cultural del régimen militar chileno (1973-1976) *» in Aisthesis,* N°40, ed. Pontifica Universidad Católica de Chile, Santiago, 2006, p. 62-78
- IVELIC Milan, « Itinerario de las artes visuales*», Cuadernos latinoamericanos*, août – sept. 1990, p. 205-224
- JOAQUÍN BRUNNER José, « Esta frágil materia suspendida » *Chile Vive : Memoria activa*. Espagne: CENECA Instituto de Cooperación iberoamericana, édité par Paulina Gutiérrez, 1987. p. 9-12
- LONGONI Ana « Brigadas muralistas : la persistencia de una práctica de comunicación politico-visual », *Revista de critica Cultural. Cuidad, arte y política*, n°19, novembre 1999, Santiago, p 22-27
- MADRID Alberto, « Cuadro de costumbre : Vicente Grez, critico de arte », *Aisthesis*, n°54, décembre 2013, Santiago, p 175-193
- NORAMBUENA CARRASCO Carmen, « Imagen de América latina en la exposición universal de París de 1889 », *Dimensión histórica de Chile; Imaginario y memoria histórica,* N°17-18, 2002, ed. Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago, p 87-121 [en ligne ] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-61939.html
- ORELLANA Carlos, « La cultura chilena en el momento de cambio »*, Cuadernos hispanoamericanos*, N°482-483, 1990. p 49-54
- ORLANDI ARAYA Julio, « Algunos aspectos de la critica en Hispanoamérica» in *Aisthesis 2*, 1967, p. 181-191
- PASTOR MELLADO Justo, *Cuadernos de la Escuela de Arte, Textos estratégicos*. Santiago : Pontífica Universidad Católica de Chile, N°7 octobre 2000, p.141
- READ Herbert, « El pensamiento critico», *Aisthesis 2*, Santiago : ed. Universidad Católica de Chile, 1967, p.9-15, cité p. 10
- TIJOUX Maria Emilia, « Inscripciones urbanas resistences. La « Victoria » de la población La Victoria », in *Escrituras Urbanas y Patrimonio : Memorias y Proyectos Político*, proyecto Fondart N°65753 de la région Metropolitana », Santiago, 2008
- TIJOUX Maria Emilia, « La inscripción de lo cotidiano : los murales de la población La Victoria », *Actuel Marx*, second semestre 2009, Santiago, p.143-153
- URIZAR OLATE Gabriela, « Estado y museos nacionales en Chile durante el siglo XIX. Representación de una nación en construcción »,in *Boletín Americanista*, N°65, an LXII, 2012, Barcelone, p. 211-229
- VALDES Teresa, « Poblaciones y pobladores : notas para una discusión conceptual » in *Material de discusion, programma FLACSO-SANTIAGO DE CHILE*, n°33, septembre 1982, p. 51 [en ligne] : http://flacsochile.org/biblioteca/pub/memoria/1982/001113.pdf
- VALDÉS Adriana, « La escrítura crítica y su efecto » in RICHARD Nelly (coord). *Arte en Chile desde 1973. Escena de avanzada y sociedad,* Contributions au programme FLACSO-Chile, document de travail N°46, janvier 1987, p.81
- ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio et CORTÉS LÓPEZ, Claudio, « Muralismo en Cile: texto y contexto de su doscurso estético »in *Revista Universum*, N°2, vol. 22*,* 2007, p.254-274
- ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, « Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo XX : una mirada al campo teórico », in *Atenea,* n°504, 2011, Concepción, p. 193-212

- ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, « el discurso de Alejandro Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849) », *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, N°4, juillet-décembre 2013
- ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, « El Taller Illustrado : periódico de artistas y para artistas », *Aisthesis*, n°54, décembre 2013, Santiago, p.195-208
- ZAMORANO PÉREZ Pedro Emilio, CORTÉS LÓPEZ Claudio, MADRID LETELIER Alberto, « Institucionalidad y canon estético : las Bellas Artes en Chile desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario » in *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N°47, 2016, p.39-56 [en ligne] http://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/5422/5083

## Annales de l'Université du Chili

- «Brigadas muralistas», document reproduit dans GALAZ Gaspar Galaz et IVELIC Milán, *Chile, arte actual*. Santiago : ed. Universitarias de Valparaíso, 1988, Annexe p. 45
- AMUNATEGUI Miguel Luis, « Creación de una Galería Histórica de pintura i escultura i de un Museo de bellas-artes, en el Palacio de la Exposición International chilena de 1875 », *Anales de la Universidad de Chile*. Boletín de Instrucción Publica, tome L, 1876, p. 220-221
- BALMES José, « Confesión artística », *Anales de la Universidad de Chile*, N°133, janvier-mars 1965, série 4, Santiago, p. 149-156
- BINDIS Ricardo, « La renovación pictórica chilena en el decenio 1950-1960 » in *Anales de la Universidad de Chile*, N°120, 1960
- MONTECINO MONTALVA Sergio, « Breve historia de la pintura chilena », *Anales de la Univerdidad de Chile*, N°120, octobre -décembre 1960, Santiago, p. 157-170
- MONTT Benjamin, « Las instalaciones del museo i escuela de Bellas Artes », *Anales de l'Universidad de Chile*, tome 129, Juillet-décembre 1911, Santiago, p. 1299
- RODRIGUEZ MENDOZA Emilio, « la Escuela de Bellas Artes de Santiago », *Anales de la Universidad de Chile*, tome 106,1904, p. 719-733
- SANFUENTES Salvador, « Primera sección, decretos del gobierno, 1. Reglamento de la academia de Pintura, Santiago, le 4 janvier 1849 », *Annales de la Universidad de Chile, correspondientes al año de 1849*. [en ligne] http://www.anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/viewPDFInterstitial/1816/1719
- VARGAS ROSAS Luis, « Museo Nacional de Bellas Artes », *Anales de la Universidad de Chile*, N°119, 1960, Santiago du Chili, p. 259-262

## Catalogues d'exposition

- *I Bienal do Museu de Arte moderna de São Paulo* [catalogue d'exposition], 1ere édition, São Paulo, 1951
- *Catálogo de los efectos y productos con que Chile concurre en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 continuado con varios datos estadísticos y comerciales del mismo pais*, [catalogue d'exposition] Barcelone : ed. Tipografia de Juan Tarrall y compañía, 1888

- *Catalogue de la section du Chili et notice sur le pays*, [catalogue d'exposition], Paris : Imprimerie A. Lanier et ses fils, 1889
- *Chile Vive : Memoria activa*. Espagne: CENECA Instituto de Cooperación iberoamericana, édité par Paulina Gutiérrez, 1987
- *Exposition Internationale du Chili de 1875*, [catalogue d'exposition], Paris : Imprimerie S. Raçon, 1874, p. 5 [en ligne] : Source : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9667205v/f11.item.r=santiago%20du%20chili.zoom
- *Exposición Internacional de Bellas Artes de Santiago, Catalogo oficial ilustrado*, [catalogue d'exposition], Santiago du Chili, 1910, p 39-126 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9206.html
- *Salón Oficial de Artes Plásticas de 1933* [catalogue d'exposition], Musée des Beaux-Arts du 2 au 31 décembre, ed. Universidad de Chile
- CAMNITZER Luis, COMPAGNON Olivier et al, *América latina 1960-2013: photographies*, [catalogue d'exposition], Vérone : Artegrafica, 2013
- GREZ Vincente, *Les Beaux-Arts au Chili, Exposition Universelle de Paris 1889, section chilienne*, [catalogue d'exposition], Paris : ed. A. Roger et F. Chernoviz, 1889
- LAGO Tomas (commissaire général de l'exposition) *Exposicion Americana de Artes Populares* [catalogue d'exposition] Santiago : ed. Universidad de Chile, 1943 [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-124225.html
- MOSELLA C. Enrique (commissaire d'exposition), *Salon de los Independientes,* Museo National de Bellas Artes, [catalogue d'exposition], Santiago, 1931 [Disponible en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9723.html
- *Primera Semana del Folklore Americano*, Université du Chili, [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-126740.html
- Sociedad Nacional de Bellas Artes (coord.), *Exposición anual de Bellas Artes, Salón Nacional de 1939*, 53ème exposition, Santiago [en ligne] http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-9725.html
- OYARZÚN Luis, « La naturaleza en Israel Roas », in *Israel Roa* [Catalogue d'exposition], Talca: Galería del Arte de Talca,Chili, 1987
- TALAVERA Luis Cousiño, (membre du Conseil des Beaux-Arts*), Catalogo del museo de Bellas Artes*, Santiago : imprenta y litografia Universo, 1922

## Documents divers

- « Colectivo Brigada Ramona Parra », document produit par les membres de la BRP au début des années 2000, et qui nous fut remis par Alejandro Mono González.
- Projet Fondart N°65753 de la Region Métropolitaine, 2008, intitulé « Escrituras urbanas y patrimonio. Memorias y proyecto político » sous la direction de Maria Emilia TIJOUX et Iván TRUJILLO
- TRUJILLO Iván, « Acontecimiento y repetición : Lógicas de inscripción mural en La Victoria », Proyecto Fondart 65753, 2008
- *Ven..seremos,* N°6 octobre 1986, Equipo de Communicaciones – Folico

## Films et vidéos


- CÉSPEDES Leonardo (dir.) *Pintando con el pueblo*, 8 min, 16mm produit par le Département Cinéma de l'Université du Chili, 1971 [en ligne] : http://www.cinetecavirtual.cl/fichapelicula.php?cod=10
- CHASKEL Pedro et RÍOS Héctor, *Venceremos*, 15min, 35mm, 1970, produit par le département de Cinéma expérimental de l'Université du Chili. [en ligne] http://cinechile.cl/pelicula-752
- FILMUC de Chile, *Las callampas*, 1958, 19min, 16mm, Universidad Católica, production de Caritas-Chile et Hogar de Cristo, , à la camera : Luis Sotomayor [en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=4tfldTYeyo8&t=6s
- MATTELART Armand, MAYOUX Valérie, et MEPPIEL Jacqueline, *La spirale* sorti en 1976, avec les commentaires de Chris Marker.
- RAMÍREZ Alvaro (dir.), *La brigada Ramona Parra*, 12min, 16mm, 1970 [ en ligne] http://www.cinechile.cl/pelicula-749 : archives numériques de Chile Films. Film réalisé par le Centre des Elèves de l'Institut Pédagogique de l'Université du Chili


## Sources internet


- Le site internet de la Bibliothèque Nationale du Chili : www.memoriachilena.cl avec les revues digitalisées suivantes :
    - *Correo de la Exposición*
    - *Revista de Bellas Artes*
    - *Selecta*
    - *Revista de Arte*
    - *Pro Arte*
    - Catalogues des expositions annelles du Musée des Beaux-Arts
    - Programme du gouvernement de l'Unité Populaire publié le 17 décembre 1969 [En ligne] http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000544.pdf
    - Revue RUPTURA (de C.A.D.A)
    - Discours d'inauguration d'Alejandro Ciccarelli au moment de l'inauguration de l'Académie de Peinture : *Declaración de principios del gobierno de Chile, Santiago, 11 mars 1974, mis en ligne par www.archivo-chile.com, site internet du Centre d'Etude « Miguel Enríquez ».* [*En ligne*] *http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DOC15.pdf*
- ORTIZ POZO Anibal, « *Prácticas artísticas-políticas en la transición al socialismo. Chile antes y después de 1973* » [en ligne] http://laporfiadamemoria.blogspot.com/2012/08/el-pueblo-tiene-arte-con-allende.htm
- Les décrets de loi du Chili, accessibles en ligne sur le site de la Bibliothèque du Congrès National du Chili : https://www.leychile.cl

## Les entretiens

- CASTRO OVALLE Veronica, habitante de La Victoria : entretien réalisé le 12 mai 2014
- CORTÉS Olga, ancienne habitante de La Victoria : entretien réalisé le 12 mai 2014
- CUADROS IBÁÑEZ Genaro, ancien membre de la Brigade Elmo Catalán (BEC) : entretien réalisé le 2 décembre 2015
- FLIMAN Mijal, ancienne membre de la Brigade Laura Allende (BLA) : entretien réalisé le 13 décembre 2015
- KADIMA Antonio, muraliste : entretien réalisé le 3 décembre 2015
- LAGOS SEPÚLVEDA Juan, habitant de La Victoria et ancien muraliste : entretien réalisé le 12 mai 2014 et le 14 décembre 2015
- MUÑOZ Mauricio, ancien membre brigadiste de la Garrapata, Camilo Torres et Pedro Mariqueo : entretien réalisé le 7 septembre 2015 et le 16 septembre 2015
- VALENZUELA ALEGRÍA Luis Alejandro, habitant du quartier de La Victoria : entretien réalisé le 18 mai 2014 et le 9 novembre 2015
- LAGOS Rosani, habitante de La Victoria : entretien réalisé le 9 novembre 2015
- LÓPEZ Manuel, père de Roxana López Lagos, habitant de La Victoria : entretien réalisé le 18 mai 2014
- LÓPEZ LAGOS Roxana, femme de Luis Alejandro Valenzuela, habitante du quartier de La Victoria : entretien réalisé le 18 mai 2014
- VALENZUELA LÓPEZ Nancy, fille d'Alejandro et Roxana : entretien réalisé le 18 mai 2014
- MOLINA PARADA José Pépé, habitant et artiste muraliste de La Victoria : entretien réalisé le 12 mai 2014, le 18 octobre 2015 et le 6 novembre 2015
- NAVARRETE Juan Pablo, chargé de diffusion au Département Culturel de la Municipalité Pedro Aguirre Cerda : entretien réalisé le 12 mai 2014
- CASTRO OVALLE Veronica, habitante de La Victoria : entretien réalisé le 12 mai 2014
- Sœur URRUTIA Maria Inès, habitante de La Victoria depuis 1959 : entretien réalisé le 12 mai 2014 et le 7 décembre 2015
- SILVA PAZ Malva, habitante La Victoria, travaillant au département culturel de la Municipalité Pedro Aguirre Cerda : entretien réalisé le 12 mai 2014

## Corpus Photographique

- Du prêtre LANCELOT Jacques, mis à disposition par les sœurs du quartier de La Victoria
- du muraliste et photographe MUÑOZ Mauricio
- du photographe MONTECINO Marcelo, recueilli sur sa page personnelle de la plateforme Flikr : https://www.flickr.com/photos/marcelo_montecino/
- de JOUBERT Valérie extrait des annexes de sa thèse *« Je te nomme liberté ». Fresques populaires à Santiago du Chili,* thèse de doctorat sous la direction de Yves Aguila, soutenue à Bordeaux III Montaigne, département d'Etudes Ibériques, en 1997
- de la muraliste BELLANGE Ebe, tiré de son ouvrage : *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*, Santiago : éd. USACH, 2012 [1ère édition en 1995 par LOM] Réédition augmentée d'archives photographiques