Muralisme militant

Ana Longoni

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/conflits/19046>

DOI : 10.4000/conflits.19046

ISSN : 1777-5345

Éditeur :

CECLS - Centre d'études sur les conflits - Liberté et sécurité, L'Harmattan

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2015

Pagination : 169-186

ISBN : 978-2-343-07829-8

ISSN : 1157-996X

Référence électronique

Ana Longoni, « Muralisme militant », *Cultures & Conflits* [En ligne], 98 | été 2015, mis en ligne le 15 octobre 2015, consulté le 02 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/conflits/19046> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.19046>

Muralisme militant

Ana LONGONI

Ana Longoni est écrivain, chercheuse au CONICET et professeure à l'Université de Buenos Aires. Spécialiste des interactions de l'art et du politique en Amérique latine, elle est l'auteure de plusieurs ouvrages (dont Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión, 2007) ainsi que de pièces de théâtre (La Chira, 2003 ; Árboles, 2006). Elle fut également responsable des expositions El deseo nace del derrumbe (MNCARS, Madrid) et Perder la forma humana (MNCARS, Madrid, 2012 / MALI, Lima, 2013 / MUNTREF, Buenos Aires, 2014). Elle anime le Réseau conceptualismes du Sud depuis sa création en 2007.

NdR. Nous publions ici un chapitre de son ouvrage inédit en français : Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta (Buenos Aires, Ariel, 2014) ¹. Comme l'auteure le rappelle, le muralisme a joué un rôle central en Amérique latine, notamment au Mexique et, sous des formes diverses, dans d'autres pays du continent, à différents moments du XX^e siècle. Ce texte, consacré aux peintures murales en Argentine, au carrefour des années 1960-1970, nous permet de prolonger les réflexions que la revue Cultures & Conflits mène depuis des années sur l'inscription politique des murs urbains et autres interpellations politiques par les arts du visuel ².

---

1 . Traduit de l'espagnol (Argentine) par Antonia García Castro.

2 . Voir notamment dans le cadre de la rubrique « Regards sur l'entre-deux » : García Castro A., « Les murs comme support du politique : la brigade Chacón au Chili (1989-1997) », *Cultures & Conflits*, 57, 2005, pp. 259-275 (<http://conflits.revues.org/14752>) ; Dias A., « Histoires peintes. Des artistes au camp de Beddawi », *Cultures & Conflits*, 68, 2007, pp. 149-164 (<http://conflits.revues.org/15062>) ; Corbel L., Poulos I., « Fragmenta », *Cultures & Conflits*, 69, 2008, pp. 159-180 (<http://conflits.revues.org/15132>) ; Ivekovi S., « Une artiste sans galerie », *Cultures & Conflits*, 88, hiver 2012, pp. 159-172 (<http://conflits.revues.org/18551>). Puis, le numéro 91/92, *Iconographies rebelles*, automne/hiver 2013, numéro présenté par Xavier Crettiez et Pierre Piazza (<http://conflits.revues.org/18765>).

Figure 1. Ricardo Carpani devant une de ses peintures murales en hommage au « Cordobazo »³, 1971

Plusieurs décennies après l'essor du mouvement muraliste au Mexique, un renouveau du muralisme politique a pu être observé dans différents endroits du continent américain. Le phénomène a parfois été associé à des processus de radicalisation politique (sous un sceau révolutionnaire ou populiste) qui ont disputé ou conquis par périodes – brèves ou prolongées – le contrôle de l'État, comme à Cuba⁴, au Pérou⁵, au Chili⁶ et plus tard au Nicaragua⁷.

3. NdT. Soulèvement populaire survenu dans la ville de Córdoba en 1969.

4. Peu de temps après le triomphe de la révolution de 1959, les espaces publicitaires cubains se sont couverts de panneaux réalisés par des artistes qui travaillaient dans des instances gouvernementales. Cf. Craven D., *Art and Revolution in Latin America 1910-1990*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002.

5. Sous le gouvernement de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), dans plusieurs ministères et institutions officielles du Pérou ont été inaugurées des fresques épiques qui rivalisaient avec les fresques mexicaines. Il y a eu de manière simultanée des affiches officielles qui faisaient la promotion de la réforme agraire, dont l'esthétique était proche du pop. Gustavo Buntix évoque ce style en termes de « *pop achorado* » (qui a « de la gueule »). Cf. Gustavo B., « Modernidades cosmopolita y andina en la vanguardia peruana », *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC-UBA, 1997, pp. 267-274.

Bien que le muralisme ait occupé à ce moment-là une position clairement résiduelle, c'était encore un legs en dispute entre divers secteurs politiques de gauche. Depuis les années 1930, le Parti communiste argentin (PCA), sous l'influence de David Alfaro Siqueiros, avait encouragé – sans grand succès – l'expansion du muralisme à partir de la constitution de groupes et de syndicats d'artistes militants ou de « compagnons de route », mais leurs productions avaient fini par prendre un caractère décoratif plutôt que politique ⁸. Plus tard, un des versants du trotskysme appelé « gauche nationale » a considéré le muralisme comme une alternative à l'hermétisme des avant-gardes et au dogmatisme du réalisme socialiste ⁹.

À la fin des années 1960, début des années 1970, quelques artistes séduits par l'intervention politique dans la rue voient dans le muralisme une opportunité de se réapproprier cet espace. Ce renouveau de la pratique muraliste est alors associé à l'intention de produire un art public impliqué dans les processus de transformation en cours. Dans cette logique, la peinture murale est conçue comme un moyen adapté pour remplir une fonction didactique de conscientisation des masses, et comme alternative aux beaux-arts élitistes : la peinture murale délaisse les espaces de circulation restreints (galeries, musées) et permet une réalisation collective non limitée aux professionnels.

Il convient ici de proposer une distinction, qui peut s'avérer utile pour comprendre le muralisme politique argentin (et latino-américain), entre peinture murale institutionnelle et peinture murale militante. Toutes deux conçoivent le travail sur le mur comme un outil politique de propagande inscrit dans l'espace public mais on peut les différencier par leurs commanditaires, leurs conditions de production, leur fonction primordiale et leur pérennité. La peinture murale institutionnelle est réalisée par un artiste ou une équipe à la demande d'une institution (étatique, publique, privée) dans l'idée que ce travail puisse perdurer un grand nombre d'années et qu'il joue auprès d'un vaste public une fonction didactique mais aussi décorative. Ce type de travail destiné à durer est réalisé avec des matériaux nobles et pérennes. En revanche, la peinture murale militante voit le jour dans l'urgence, sans permission et sur un

-
6. À partir de 1968, pendant la campagne présidentielle antérieure au triomphe de l'Unité populaire (1970) et jusqu'au renversement d'Allende en 1973, des brigades de peintures murales se sont multipliées partout au Chili. Voir Longoni A., « Brigadas muralistas : la persistencia de una práctica de comunicación político-visual », *Revista de Crítica Cultural*, n° 19, novembre 1999.
  7. Les brigades de peintures murales ont été reprises dans les premiers temps de la révolution sandiniste, à partir de son triomphe en 1979. Cf. Kunzle D., *The Murals of Revolutionary Nicaragua 1979-1992*, Berkeley, University of California Press, 1995.
  8. Voir sur ce sujet Rossi M. C., « En el fuego cruzado entre el realismo y la abstracción », *Arte argentino y latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2004, pp. 87 et suivantes.
  9. Cette opposition reste paradoxale étant donné l'affinité de Léon Trotsky avec les avant-gardes (ses écrits notamment sur le futurisme russe, sa sympathie intellectuelle envers le surréalisme) et surtout sa défense de toute liberté dans l'art.

mur de la ville, le travail est souvent effectué de manière clandestine, à la hâte, et implique une série de risques. Cette peinture est souvent éphémère, on la sait destinée à disparaître rapidement. Sa réalisation est collective, anonyme, elle est le fait d'un groupe ou d'une brigade qui n'a parfois aucune formation artistique traditionnelle et dont les membres ne se définissent pas eux-mêmes comme des artistes mais comme des militants.

Dans les deux cas, l'emplacement de l'œuvre dans la rue ou au sein d'institutions étrangères au milieu artistique suppose un élargissement du public, une réalisation collective parfois anonyme, ainsi que la participation d'artistes non professionnels ou de participants spontanés. Le muralisme s'articule alors avec certaines préoccupations des courants d'avant-garde : l'amplification de l'art par-delà ses limites habituelles, le postulat selon lequel l'art peut être fait par tous.

Le muralisme « trotskyste national »

En 1956, Jorge Enea Spilimbergo (neveu du peintre Lino Enea Spilimbergo) publie un petit livre intitulé *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*. La vision politique de Spilimbergo est si marquée que, au lieu d'aborder le phénomène du muralisme mexicain dans son ensemble ou de se centrer sur ses trois noms les plus célèbres, il n'aborde que l'étape « trotskyste » de Rivera seule capable, écrit-il, de « réveiller la conscience nationale et sociale des peuples coloniaux et semi-coloniaux de la planète ¹⁰ ». À partir de la biographie personnelle, artistique et politique de l'artiste mexicain ¹¹, et en se limitant aux liens tissés avec Léon Trotsky pendant la première partie de son exil au Mexique, il argumente que l'exemplarité de l'œuvre de Rivera survit à la faillite politique personnelle du grand maître muraliste après sa « capitulation devant le stalinisme ¹² ».

10. Spilimbergo J. E., *Diego Rivera y el arte en la revolución mejicana*, Buenos Aires, Indoamérica, 1956, p. 5.

11. Le livre donne de nombreux détails au sujet des affrontements entre le peintre et Rockefeller, la bourgeoisie nord-américaine, la bureaucratie soviétique et la hiérarchie du Parti communiste mexicain.

10. Au cours de cette période, outre le célèbre *Manifeste pour un art révolutionnaire indépendant*, qu'ils ont préparé ensemble avec le poète surréaliste André Breton, Trotsky a eu le temps de théoriser sur l'avenir des arts plastiques en relation au muralisme et de faire un éloge chaleureux de l'œuvre de Rivera : « Dans le domaine de la peinture, la révolution d'Octobre a trouvé son meilleur interprète, non en URSS, mais dans un lointain Mexique, non parmi les "amis" officiels mais dans la figure d'un célèbre "ennemi du peuple", que la IV^e Internationale est fière de compter dans ses rangs. Imprégné de la culture artistique de tous les peuples et de toutes les époques, Diego Rivera a su rester mexicain dans les fibres les plus profondes de son génie. Ce qui lui a inspiré ces fresques grandioses, ce qui l'a élevé au-dessus de la tradition artistique, au-dessus de l'art contemporain et, sans doute, au-dessus de lui-même, c'est le puissant élan de la révolution prolétaire. Sans Octobre, sa capacité créatrice de comprendre l'épopée du travail, l'asservissement et la rébellion n'auraient jamais pu atteindre une telle puissance et une telle profondeur. Voulez-vous voir de vos propres yeux les ressorts secrets de la révolution sociale ? Regardez les peintures murales de Rivera ! Voulez-vous voir ce qu'est un art révolutionnaire ? Regardez les peintures murales de Rivera ! [...] Nous n'avons

D'où vient cette revendication de l'artiste mexicain à travers le prisme du trotskysme ? J. E. Spilimbergo militait au sein d'un groupe politico-intellectuel, né sous le premier péronisme¹³ et dirigé par Jorge Abelardo Ramos, qui postulait une adéquation vernaculaire – d'inspiration nationale-latino-américaine – du trotskysme. Ce courant de la « gauche nationale », auquel participeront d'autres artistes argentins comme Ricardo Carpani et Ernesto Laclau, a posé la question d'une alliance, qui a tantôt pris la forme d'un « entrisme » tantôt d'une simple intégration, de la gauche au sein du péronisme, car de leur point de vue, c'est ce mouvement qui rassemblait la classe ouvrière argentine¹⁴.

Quant à ses positions artistiques, le groupe prenait clairement ses distances avec les manifestations de l'avant-garde, l'art abstrait et l'expérimentation, au motif de leur inaccessibilité qui rendait très difficile la communication avec les masses. « Il faut combattre dans la théorie et la pratique cette tendance qui s'est appropriée de vastes circuits culturels, et dont la prétention est de transformer la littérature en cénacles, en entreprise aristocratique, décadente et hermétique », affirmait Spilimbergo¹⁵.

En même temps, le groupe prenait également ses distances avec le réalisme socialiste, qu'il considérait comme « une imitation des pires manifestations de l'art bourgeois du milieu du XIX^e siècle, hiératique, grandiloquent et servilement photographique. Plus importante est pourtant la distance politique vis-à-vis de l'esthétique officielle du stalinisme : le réalisme socialiste « glorifie un régime qui écrase le peuple, avilit l'artiste et en fait un adulateur¹⁶ ».

Il convient de souligner que la revendication « trotskyste » du muralisme mexicain, dans le contexte argentin, va disputer ce legs à d'autres positions politiques, en particulier à celles qui pourraient se revendiquer comme héri-

---

pas devant nous un simple "tableau", un objet de contemplation esthétique passive, mais un morceau vivant de la lutte sociale ». Trotsky L., « El arte y la revolución », *Literatura y Revolución y otros escritos sobre literatura y el arte*, Paris, Ruedo Ibérico, vol. 2, 1970, pp. 185-194.

13. NdT. L'expression renvoie en Argentine aux premiers gouvernements de Juan Domingo Perón, élu trois fois président de la République (1946-1952 ; 1952-1955 ; 1973-1976). Le deuxième mandat qui aurait dû se prolonger jusqu'en 1958 a été interrompu par un coup d'État, la proscription du péronisme et la persécution de ses militants pendant de longues années ; ce qui donne lieu à un phénomène appelé « résistance péroniste » qui durera aussi longtemps que la proscription, c'est-à-dire jusqu'en 1973 et l'élection d'Héctor Cámpora, élection qui sera vécue en Argentine comme une période de libération au sens propre et au figuré (période notamment marquée par la libération des prisonniers politiques). Le troisième mandat de Perón est interrompu par sa mort survenue en 1974. Isabel Martínez, son épouse, assure alors le gouvernement par intérim qui sera renversé par le coup d'État du général Videla, le 24 mars 1976.

14. Galasso N., *La izquierda nacional y el FIP*, Buenos Aires, CELA, 1983.

15. Spilimbergo J. E., *op. cit.*

16. *Ibid.* Bien qu'avec des réserves, Ricardo Carpani considère que le pire de l'art soviétique est préférable au meilleur art bourgeois. Carpani R., *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962, p. 18.

tières « naturelles », ou du moins plus directes, d'un autre grand maître du muralisme mexicain qui a séjourné dans le Cône Sud. L'héritage de David Alfaro Siqueiros (schématiquement, le postulat selon lequel l'art politique en Amérique latine se résout dans le programme du muralisme mexicain) a été brandi sans réserve, avec un succès relatif, à partir des années 1930, par des artistes liés au PC. Ceux-ci poursuivent lentement, et avec une dérive décorative, le travail commencé par le groupe Polígrafo dans *Ejercicio plástico*, la seule peinture murale – semi-clandestine, expérimentale et aujourd'hui mythique – qu'ont réalisée en 1933, à Buenos Aires, Siqueiros, Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo et d'autres dans le sous-sol de la maison de Natalio Botana, entrepreneur de la presse, propriétaire du journal *Crítica*.

Le programme d'Espartaco

Trois ans après la parution de ce livre consacré à Rivera, en 1959, l'artiste Ricardo Carpani – membre depuis ses débuts de la gauche nationale – crée le mouvement Espartaco – en hommage à la Ligue spartakiste dirigée par Rosa Luxemburg ¹⁷ –, avec les artistes Mario Mollari, Carlos Sessano, Esperilio Bute et Juan Manuel Sánchez. D'autres les rejoindront parmi lesquels le photographe Tito Vallaco, le peintre bolivien Raúl Lara Torrez, Juana Elena Diz et Pascual Di Bianco.

Le choix de Ricardo Carpani pour le muralisme est antérieur à la constitution d'Espartaco. En 1957, il réalise sa première peinture murale sur l'un des murs extérieurs de l'entreprise Yacimientos Petrolíferos Fiscales (YPF) puis deux autres avec Sánchez à l'intérieur de la librairie Huemul à Buenos Aires. En début d'année, le critique d'art Ernesto Schóo lui consacre un écrit dans lequel il explique que l'artiste considère la peinture murale comme le grand art de tous les temps, supérieur à la peinture sur chevalet qu'il caractérise « d'une certaine manière, [comme] une aberration ». Dans la même lignée, le *Manifeste pour un art révolutionnaire en Amérique latine*, signé par Mollari, Sánchez, Carpani, Diz et Bute ¹⁸ annonce leur volonté de dépasser la peinture sur chevalet conçue « comme un luxueux vice solitaire », pour aller vers « l'art de masses, c'est-à-dire l'art ». L'influence du muralisme mexicain sur leurs postulats est notoire et explicite : « l'art révolutionnaire latino-américain doit surgir, en synthèse, comme expression monumentale et publique ¹⁹. »

Carpani conçoit le muralisme comme « le propre de tout artiste qui s'identifie à la révolution ²⁰ », pour autant que la mission de l'art, dans ces cir-

17. *Espartaco, historia y gráfica*, cat. Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2013, p. 6.

18. Publié en 1958 dans le premier numéro de la revue *Política*, dirigée par Jorge Abelardo Ramos : Movimiento Espartaco, « Manifiesto por un arte revolucionario en América Latina », *Política*, n° 1, 1958.

19. *Idem*.

20. Hernández Arregui J. J., « Introducción », in R. Carpani, *La política en el arte*, Buenos Aires, Coyoacán, 1962.

constances décisives, est de servir d'instrument d'éducation des masses. L'identification du muralisme comme art de la révolution n'est pas propre à cet artiste mais elle acquiert dans son œuvre et ses interventions polémiques le caractère d'un programme d'action. Carpani reconnaissait l'impact du muralisme mexicain sur sa praxis artistique mais il n'omettait pas de préciser qu'il s'inscrivait dans un mouvement plus vaste qu'il appelait « muralisme latino-américain ».

L'opposition entre culture nationale et latino-américaine d'un côté, et de l'autre, la tendance à regarder vers l'étranger, en particulier vers les États-Unis et l'Europe, porte la marque d'un évident signe d'époque qui excède les positions de la gauche nationale et se rapproche des perspectives anti-impérialistes de la théorie de la dépendance alors influente. Parmi les causes déterminantes du « colonialisme culturel et artistique », le *Manifeste d'Espartaco* regrette l'absence d'un art national, la dépendance vis-à-vis de ce qui est étranger, le formalisme qui s'ensuit sans articulation avec le contexte. De son côté, le groupe encourage le développement d'un « art national » latino-américaniste, qui revendique la trajectoire des artistes mexicains, tels qu'Orozco, Rivera, Tamayo, l'équatorien Guayasamín, le brésilien Portinari, entre autres ²¹. En ce qui concerne l'intervention politique, les artistes d'Espartaco conçoivent l'art comme une « arme de combat indispensable » qui doit nécessairement être imbibée dans un contexte révolutionnaire.

Interviewé bien des années plus tard, Carpani trace une généalogie qui situe le muralisme comme le point de départ de sa trajectoire artistique, comme son option fondatrice :

Nous défendions un art national, dans un sens latino-américain et révolutionnaire, en lien avec le mouvement ouvrier. Un art capable de jouer un rôle efficace : l'image au service des luttes concrètes des travailleurs. Nous faisons naturellement partie du muralisme latino-américain : les Mexicains, Portinari, Guayasamín, Spilimbergo, le Berni des années 1930, 1940, etc. Il me semble que c'est là l'un des courants picturaux les plus importants de ce siècle. À partir de là, nous nous posions la question de l'intentionnalité muraliste et de la connexion avec le mouvement ouvrier ²².

À partir de ces postulats, le mouvement Espartaco commence à exercer son activité publique. En novembre 1958, avant que le groupe n'existe formellement, Carpani expose des dessins et des peintures à la galerie Van Riel, en

21. On peut noter que dans cette énumération, aucune mention n'est faite du troisième grand maître du muralisme mexicain, David Alfaro Siqueiros, militant communiste reconnu et un des auteurs du premier attentat contre Trotsky au Mexique.

22. Entretien avec Carpani réalisé par Mariano Mestman et Ana Longoni en septembre 1996, à Buenos Aires.

compagnie de Mollari et de Sánchez. Cette exposition et les deux suivantes sont bien accueillies, tant par la critique spécialisée que par la presse politique de gauche. Eduardo Baliari, critique d'art pour le journal *Noticias Gráficas*, écrit ainsi le 22 août 1959 : « Ils font de la peinture murale : on ne va pas le leur reprocher. Au contraire : c'est un de leurs mérites. » De son côté, le critique d'art du journal *Nuestro Pueblo* (24 août 1960) signale que le groupe témoigne de « la présence du mouvement de la IV^e Internationale ou du trotskisme [sic] dans les arts plastiques argentines », en revendiquant la réaction de ces « jeunes mais talentueux artistes [devant] tant d'œuvres abstraites et sans argument humain ».

En 1961, deux ans à peine après la naissance du groupe, Carpani et Di Bianco s'éloignent d'Espartaco et radicalisent leurs positions : ils expliquent alors que dans un souci de cohérence avec le programme du groupe, il faut entretenir des liens directs avec les syndicats et renoncer définitivement aux galeries. Plusieurs motifs sont avancés pour expliquer la rupture : « Un conflit idéologique avec Sessano, qui revenait de Cuba ²³ », une « crise interne » qui a vu s'opposer « diverses perspectives autour de la problématique urbaine et ouvrière d'un côté et indigène de l'autre ²⁴ ». C'est ainsi que Carpani lui-même nous a raconté l'épisode :

Nous [les spartakistes], et c'est ce qui nous distinguait, nous nous opposions à la fois au purisme dans l'art, au courant de l'abstraction qui était à la mode à cette époque, aux informalistes, mais aussi au réalisme socialiste, lié au Parti communiste. [...] Mais dans le groupe Espartaco, les autres peintres n'avaient pas de véritable vocation politique, ils se voyaient eux-mêmes plutôt comme un groupe de peintres que comme un groupe d'artistes au service des luttes populaires. [...] Je suis parti en 1961 parce que c'est devenu un groupe de peintres et le but, à l'origine, ce n'était pas ça. Je romps donc avec Espartaco, je pars avec Di Bianco et je ne travaille plus qu'avec les syndicats. C'est là que je commence les premières affiches ²⁵.

Art graphique militant

Hors du groupe Espartaco, Carpani et Di Bianco développent leurs liens avec le mouvement syndical, en réalisant des peintures murales dans quelques syndicats. Carpani a combiné des peintures murales et des peintures sur toile avec une importante production graphique (des illustrations principalement destinées à des affiches et des publications), qui ont trouvé un bon accueil au sein des organisations ouvrières.

23. *Espartaco, historia y gráfica*, op. cit., p. 7

24. Giudici A., *Espartaco. Obra pictórica 1959-1968*, cat., Buenos Aires, MUNTREF, 2004, p. 9.

25. Entretien avec Carpani, op. cit.

Figure 2. Ricardo Carpani, art graphique, carte de fin d'année, Confédération générale du travail de la République argentine, 1970

Ses images ont déclenché des interprétations polémiques. Lorsque la Confédération générale du travail (CGT), sous la direction de José Alonso, convoque la Semaine nationale de protestation du 27 au 31 mai 1963, les murs des principales villes du pays sont recouverts d'une affiche de Carpani avec la consigne « BASTA ». Bien que certaines publications anti-péronistes la dépeignent comme un « autoportrait autoritaire » des « autocrates de la CGT », la presse du péronisme de gauche y voit une expression non des dirigeants mais des travailleurs, et revendique son contenu « émotif et idéologique », son message « insurrectionnel et révolutionnaire », qui « excède de beaucoup les intentions de la direction de la CGT »²⁶. En 1963, Carpani produit une nouvelle œuvre qui deviendra un symbole des requêtes ouvrières et populaires de ces années-là : le visage de Felipe Vallese²⁷ illustre un article publié lors du premier anniversaire de l'enlèvement du militant, ouvrier métallurgique²⁸.

Au milieu des années 1960, alors que la bureaucratisation de la CGT se consolide sous l'hégémonie d'Augusto T. Vador et que les soixante-deux organisations péronistes se divisent, Carpani s'éloigne de la centrale ouvrière

26. Cette affiche a été comparée à deux affiches ultérieures de la CGT représentant « un réformisme usé et la peur (des bases et des pouvoirs constitués) de la direction de la CGT » (voir journal *Compañero*, Buenos Aires, 16 juin 1963).

27. NdT. Felipe Vallese (1940-1962), ouvrier métallurgique, dirigeant des jeunesses péronistes, enlevé le 23 août 1962, n'a jamais été retrouvé. C'est l'un des premiers « disparus » de l'histoire contemporaine argentine.

28. Bulletin officiel international de la CGT, août 1963.

pour se rapprocher des syndicats du secteur dit dur ou combatif, ainsi que des organisations révolutionnaires de l'aile gauche de la résistance péroniste. Au cours de cette période, plusieurs publications de cette tendance incluent dans leurs pages des illustrations de l'artiste. Parmi ces publications, on peut distinguer la revue *Compañero*, par l'intermédiaire de laquelle Carpani diffuse non seulement des images mais aussi des textes qui formalisent certaines de ses idées concernant l'art et la politique, et dans lesquels il s'oppose aux institutions modernisatrices et à l'avant-garde, ainsi qu'aux artistes proches du Parti communiste, qu'il taxe de « peintres de misère » : ceux-ci peignent alors des personnages misérables et vulnérables, sans option de lutte, le comble étant que leurs œuvres finissent souvent par décorer les salons petit-bourgeois.

Peu de temps après, Di Bianco part en Europe où il meurt jeune en 1978. Carpani continue à produire des peintures murales, en parallèle à ce qu'il définit comme une « tâche politique concrète », peut-être la plus importante et reconnue : son œuvre graphique. Il offre généreusement ses dessins à des organisations politiques ou syndicales pour illustrer diverses publications ou pour imprimer des affiches, afin de leur permettre de réunir des fonds. Plusieurs de ses œuvres ont été imprimées comme affiches et vendues à très bas prix par les militants syndicaux. Il illustre aussi d'innombrables tracts et autres publications syndicales, étudiantes, d'organismes de droits de l'homme et de groupes politiques. Évoquant ce vaste spectre d'intervention, Carpani considère que « l'image s'est imposée par son efficacité intrinsèque et non parce qu'elle représentait telle ou telle position partisane ²⁹ ».

Jusqu'à son départ en exil en Europe, en 1975, ses travaux ont largement circulé sous forme d'affiches qui recouvraient les murs du pays, véritables porte-paroles du syndicalisme combatif et du péronisme révolutionnaire, en particulier au sein des bases militantes du péronisme. Quel militant ou activiste de ces années-là n'a pas souvenir d'une affiche qui exigeait la liberté des syndicalistes Raimundo Ongaro et Agustín Tosco, avec leurs visages derrière des barreaux et leurs poings menaçants ? Ou ses caractérisations des visages d'Eva Perón ou d'Ernesto Guevara ?

Survie

Presque toutes les peintures murales réalisées par Carpani (seul ou en équipe), dans les locaux des syndicats ou sur des murs de la ville, ont été détruites. Dans la plupart des cas, il ne reste aucun registre photographique. Ces peintures murales institutionnelles, à vocation pérenne, se sont avérées provisoires en raison de l'acuité de la situation politique générale et du peu d'intérêt des institutions qui les ont accueillies.

29. Entretien avec Carpani, *op. cit.*

En revanche, son travail graphique a survécu et conserve une vitalité considérable sous divers formats. Ces images ont souvent été recyclées, trente ou quarante ans après leur création, dans des publications ou sur des affiches de divers courants politiques de gauche et du syndicalisme. Ses figures familières – des prolétaires musclés, sourcils froncés et poings levés au premier plan, sur le pied de guerre – se retrouvent souvent sur les murs des maisons des militants et des sympathisants du péronisme de gauche et de la gauche marxiste ; elles sont aussi brandies dans la rue, comme outils de propagande dans les conflits qui opposent les corporations, dans les campagnes politiques et syndicales, ou bien comme couverture de revues, de livres ou de tracts. Si cela démontre la plus grande longévité ou durabilité de l'art graphique par rapport à la peinture murale, quels en sont les éléments-clés (artistiques ou politiques) ? Quelle est l'image construite par Carpani qui inspire aujourd'hui encore une telle identification ?

À partir des quelques photos et ébauches qui subsistent de ses premières peintures murales de la fin des années 1950, on peut déjà identifier quelques traits caractéristiques du « style Carpani ». Celle qui a été réalisée en 1957 à la librairie Huemul à Buenos Aires représente un ouvrier typographe. Bien que le corps soit dessiné d'un trait plus machinal et synthétique que dans ses dessins d'ouvriers ultérieurs, on ne peut qu'être frappé par la monumentalité des proportions, les mains surdimensionnées par rapport au reste du corps, la manière de souligner les muscles des bras et le thorax, l'inexpressivité du visage.

Ses figures humaines apparaissent le plus souvent découpées sur un fond vide, neutre. Quelquefois on aperçoit le contour oppressif des cheminées d'usines. Ce « paysage prolétaire », répétitif et stylisé, ancre l'identité de classe des personnages. La prépondérance de la classe ouvrière comme sujet de la lutte est évidente dans l'œuvre artistique (et dans le discours politique) de Carpani.

Dans ses peintures murales et sur ses affiches, les foules deviennent anonymes, indifférenciées, homogènes dans leurs traits et leurs attitudes : les hommes (on ne voit que peu de femmes dans ses œuvres graphiques et ses peintures murales de cette période, à l'exception du célèbre portrait d'Eva Perón) sont robustes, sévères, inébranlables et leurs poings fermés et crispés sont placés devant le corps. Il existe une rumeur, une plaisanterie attribuée à un ouvrier qui marque bien cette démesure : « Pas facile, pour un ouvrier de Carpani, de mettre les doigts dans son nez ! ». Plutôt que des individualités, ses personnages forment un seul corps, une machine compacte de lutte. Un bloc où tous les visages et les corps se ressemblent et se fondent : ils font partie d'une masse. Quand Carpani représente un héros, martyr ou dirigeant doté d'un nom propre, alors le personnage apparaît seul, isolé, sans contact avec les

multitudes. Les masses et leur direction se distinguent dans une hiérarchie qui pourrait bien renvoyer à une représentation visuelle de la théorie du parti comme avant-garde du prolétariat.

« Les ouvriers de Ricardo Carpani sont des hommes monolithiques, comme les conceptions qu'ils défendent », souligne Alberto Giudici ³⁰. Et peut-être est-ce là un des éléments qui permet de comprendre la persistance de son travail comme œuvre visuelle associée à la rhétorique de certaines organisations de gauche, dont les formulations sont immuables à l'heure où d'aucuns déclarent la fin de l'histoire et alors que celle-ci ne tarde pas à prouver qu'elle continue bel et bien, et avec quelle intensité !

Expériences muralistes collectives

Après le Cordobazo, dans un climat d'agitation croissante, les artistes ont lutté pour prendre les rues, donnant un nouvel élan au muralisme à caractère politique. La réalisation rapide de peintures murales collectives et éphémères apparaît comme une ressource supplémentaire au sein d'un vaste répertoire déployé dans l'action politico-artistique de rue.

À la mi-avril 1969, pour manifester leur rejet suite à une décente de police dans le quartier populaire de Villa Quinteros (Tucumán), des artistes liés à la Société argentine des artistes plasticiens (SAAP) se réunissent pour réaliser deux peintures murales collectives (de six mètres de longueur sur quatre mètres de hauteur) – l'une intitulée *Répression*, l'autre *Manifestation* – pour exprimer leur solidarité avec les ouvriers. La première peinture montre des chevaux montés par des squelettes, symbole de la répression dans la province.

Figure 3. Aperçu de la peinture murale collective contre la répression à Villa Quinteros, organisée par la SAAP, Buenos Aires, 1969

30. Giudici A., *op. cit.*, p. 7.

La deuxième met en scène une série de figures les poings levés, accompagnant les mots d'ordre « Faim » et « Basta ».

L'année 1970 marque la naissance du Groupe Greda. Parmi ses membres : Rodolfo Campodónico, Omar Brachetti et Enrique Sobisch. Leur programme fait écho aux tendances péronistes à l'œuvre au sein du champ culturel et à la théorie de la dépendance : la « nécessité de défendre l'art national et populaire et les artistes qui soutiennent cette ligne », « contre la colonisation de l'art, contre les laquais de toujours qui sévissent dans les salons, contre les mandataires de la "culture argentine" et les modes qui copient ce qui est étranger au mépris de l'expression nationale ³¹ ». Suite à la première Rencontre nationale des muralistes à Paraná (province d'Entre Ríos), six autres rencontres sont organisées dans divers endroits du pays. Les œuvres réalisées sont cédées à des écoles, des universités et des syndicats. En cette même année 1970, le Groupe Greda organise un hommage à la poésie sociale argentine. Des poèmes de Raúl González Tuñón, de Hamlet Lima Quintana et de Juan Gelman deviennent alors le moteur de la réalisation de xylographies murales. En 1973, le groupe travaille à partir d'un ouvrage d'Osvaldo Bayer (*Los vengadores de la Patagonia Trágica*) consacré à une grève des ouvriers agricoles survenue dans le sud de l'Argentine au début des années 1920 et violemment réprimée. Une analogie est alors établie entre cet épisode historique et le récent massacre de Trelew ³².

Entre septembre et décembre 1971, un groupe d'élèves de l'École des Beaux-arts de La Plata (Raul Arresegor, Viviana Barletta, Alcira Friedman, Silvia Ibarra, Gustavo Larsen, Estela Nieto, Roberto Roca et María Luján Soler), avec la complicité de leurs professeurs, Juan Carlos Romero et Néstor García Canclini, réalise une grande peinture murale (vingt-deux mètres sur six mètres environ) sur deux murs en « L » contigus à un terrain vague, à l'intersection des rues Nueva York et Marsella, non loin du frigorifique Swift, dans la ville ouvrière de Berisso près de La Plata.

À partir d'une série d'images empruntées aux publications du Centro Editor de América Latina – des photos d'immigrés européens arrivés en Argentine au début du ^{xx}e siècle, d'ouvriers et de paysans russes pendant la révolution bolchévique de 1917, de maisons et de bidonvilles brésiliens – Larsen réalise une série d'ébauches et de collages projetées au moyen de diapositives sur les murs qui ont formé la base de la composition collective. Une multitude de visages, à différentes échelles, évoque la longue histoire de luttes populaires en Amérique latine. Les portraits, surdimensionnés et situés au

31. « El grupo Greda y la Patagonia Trágica », *Militancia*, n° 8, Buenos Aires, 2 août 1973, p. 39.

32. NdT. Sur le massacre de Trelew, le développement des mouvements guérilleros en Argentine au cours des années 1960-1970 et leur répression, voir en français García-Castro A., « Trelew. Voix croisées, Argentine, 1972 », *Cultures & Conflits*, 61, 2006, pp. 139-164, (<http://conflits.revues.org/2043>).

premier plan, sont ceux des leaders de l'indépendance latino-américaine, entourés par les silhouettes d'une foule anonyme beaucoup plus proche de l'échelle humaine que leurs leaders monumentaux.

Figure 4. Aperçu de la peinture murale collective réalisée à Berisso. Témoignage d'une époque, La Plata, 1971. Photographie : Gustavo Alfredo Larsen

Cette peinture murale est née d'un questionnement des étudiants « au sujet de la conception de l'art et son inscription sociale ³³ ». Les auteurs laissent certaines parties de la peinture murale inachevées ou blanches, invitant ainsi d'autres personnes à poursuivre et modifier le travail. Au cours du festival d'art, de théâtre et de musique pendant lequel la peinture murale est inaugurée, avec une grande répercussion dans la presse, deux graffitis apparaissent (réalisés par Larsen lui-même) : quelques vers d'une chanson d'Armando Tejada Gómez ³⁴, écrits tandis que ce dernier était en train de les chanter dans le cadre du festival ; et une phrase de José Martí ³⁵. Une sérigraphie accompagne la peinture murale, vendue pour réunir des fonds, ainsi qu'une petite affiche typographique réalisée par Romero qui rappelle le processus de travail et son insertion dans le quartier.

33. García Canclini N., « Vanguardias artísticas y cultura popular », *Transformaciones*, 90, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1973, pp. 270-272.

34. « Il se passe qu'il en a marre de tout ce qu'il se passe/il se passe qu'il dit assez et qu'il se met debout » (« *pasa que está caliente con todo lo que pasa / pasa que dice basta y se pone de pie* »).

35. « Se rassembler : voilà le mot du monde » (« *Juntarse : esa es la palabra del mundo* »).

En dépit de la participation des voisins, le bilan de l'expérience a été plutôt négatif : « il ne s'agissait pas seulement de mener cet art vers un public différent, il fallait de plus impliquer les gens, les décider à agir », leur donner « l'élan nécessaire pour qu'ils agissent »³⁶. Les artistes ne se présentent plus eux-mêmes comme l'avant-garde éclairée mais donnent ce rôle à des sujets collectifs comme « le peuple ». Dans tous les cas, ils se revendiquent en tant qu'acteurs, au service de ces forces sociales émergentes qui incarnent à leurs yeux un changement futur.

Le climat politique chaotique de l'époque se ressent aussi parmi les étudiants des Beaux Arts à Buenos Aires. En 1972, Ricardo Longhini et Claudio Garreta, étudiants en sculpture de l'école Prilidiano Pueyrredón, provoquent la mobilisation des étudiants inscrits aux cours du soir : ils accumulent des déchets, des œuvres qui ne servent plus, abandonnées ou inachevées, des matériaux qui formeront la base d'une série d'interventions murales dans la rue. L'année suivante, à partir de la lecture de l'ouvrage de Rodolfo Ortega Peña et d'Eduardo L. Duhalde (1967), quinze étudiants – sous la direction de Longhini – réalisent une peinture murale à FOETRA, syndicat des travailleurs du téléphone, sur une immense tôle oxydée de vingt-trois mètres de long sur trois mètres de hauteur. À l'une des extrémités de la tôle, des traces de mains tenant « une photo en noir et blanc montrant une personne agrippée à un arbre, ce que Vallese aurait fait pour tenter d'échapper à son enlèvement »³⁷. À l'autre extrémité, une porte avec la liste des ravisseurs – reproduite dans le livre – sous le titre : « Voici les responsables de l'enlèvement et de la disparition de ton camarade Felipe Vallese. Ton devoir et celui de tout Argentin est de les faire payer. »

Peu avant l'investiture présidentielle d'Héctor Cámpora, en mai 1973, une série de peintures murales sont exposées lors d'une cérémonie publique au croisement de l'avenue Libertador et de la rue La Pampa. Devant deux cents personnes environ, les organisateurs exigent l'immédiate libération des prisonniers politiques. Sous une pancarte qui demande la « grâce pour les combattants », sept travaux (de un mètre et demi sur deux mètres de haut) sont exposés, composant selon Hugo Monzón (critique du journal *La Opinión*), « une fresque au contenu politique unitaire »³⁸. Les artistes Ricardo Carpani, Oscar Smoje, Fernando Fazzolari, Juan Manuel Sánchez, Luis Felipe Noé, Ignacio Colombes, Hugo Pereyra et Elena Diz présentent des peintures murales évoquant la situation des détenus et les conséquences de la répression, parmi lesquelles une figure enchaînée et torturée.

36. Bilan inédit fait par les auteurs, 1971 (archives de Juan Carlos Romero).

37. Ferrari L., in *Juventud Maravillosa*, exposition de sculptures de 1972 et de dessins de 1973 de Ricardo Longhini, cat. Filo Espacio de Arte, 1999.

38. Monzón H., « Contenido político de una exposición callejera », *La Opinión*, 26 mai 1973.

De son côté, l'artiste expérimental Jorge Carballa, en contact avec la gauche péroniste dans un quartier populaire de San Justo, organise à cet endroit un atelier de peinture en 1973-1974. Dans une habitation précaire, au sol de terre battue, se réunissent six ou sept enfants et adolescents. « Ils attendaient que je leur apprenne à peindre et d'entrée de jeu je leur ai dit que je voulais leur parler de l'art conceptuel », raconte Carballa ³⁹, signalant ainsi une entrée insolite du conceptualisme dans un contexte radicalement étranger à cette dérive. À l'approche du 26 juillet (anniversaire de la mort d'Eva Perón), il leur propose de rendre un hommage. Ils blanchissent à la chaux les murs libres du quartier et, avec des restes de peinture de différentes couleurs, ils peignent durant toute une nuit des couronnes de fleurs comme celles offertes en hommage aux défunts. Sur chaque couronne, les réalisateurs ajoutent spontanément des phrases, des invocations, des consignes du type : « Evita, mère des pauvres », « Étendard des humbles », etc.

L'atelier est suspendu peu de temps après, lorsque des membres du groupe sont tués lors d'une descente de police. Quelques années plus tard, pendant la dernière dictature militaire, Carballa retourne seul sur les lieux et il est surpris de retrouver intactes les peintures des couronnes, considérées comme un autel. Ces interventions destinées à êtres éphémères avaient perduré, cachées, préservées en secret par les habitants du quartier, tandis que d'autres (comme la peinture murale réalisée à Berisso en 1971), conçues pour durer et porter témoignage de leur temps ont très vite disparu.

De cet ensemble d'expériences murales collectives réalisées après le Cordobazo, on peut dire que le muralisme – bien qu'il s'agisse d'un phénomène hétérogène qui n'a pas rencontré beaucoup d'écho dans l'espace public et qui ne s'est pas incarné dans une organisation (brigades) comme au Chili et plus tard au Nicaragua – est apparu comme une stratégie possible à l'heure de disputer visuellement la rue, d'occuper ses murs et d'interpeller de nouveaux publics. Le travail réalisé s'est principalement inscrit dans la lignée des peintures murales militantes – et non pas institutionnelles – qui étaient situées dans la rue, étaient destinées à disparaître rapidement et étaient réalisées par des artistes ou des étudiants en arts plastiques qui se consacraient à l'activisme politique, et qui pouvaient, par ailleurs, produire des œuvres ailleurs, sous d'autres formats et de divers genres. Ces peintures murales, dont il ne reste que quelques rares photos, n'ont pas travaillé le visuel d'une seule et même manière, mais elles partageaient néanmoins deux grandes caractéristiques : la combinaison d'images et de consignes politiques, et un caractère fortement conjoncturel dans leurs allusions à des événements de la vie politique.

39. Entretien avec Jorge Carballa réalisé par Ana Longoni, Buenos Aires, 1999.

40. Voir sur le sujet Dolinko S., *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte*, Buenos Aires, Espigas-FIAAR, 2003.

Peintures murales ou art graphique ?

Contrairement aux peintures murales qui demandent des conditions de réalisation plus complexes et qui ont une portée limitée dans un contexte politique de forte répression, l'art graphique se présente, dans les années 1960-1970, comme un support efficace pour les interventions politiques. L'art graphique fournit des moyens de communication politique appliqués à la production d'affiches, de revues, de tracts et autres formats que l'on peut reproduire et faire circuler facilement. Des techniques comme la sérigraphie, la photocopie et l'offset permettent – dans des conditions de sécurité plus grandes que celles qu'offre la rue au moment de réaliser une peinture murale, et avec une plus grande efficacité dans l'activité d'opposition à des régimes autoritaires – l'impression en série et la popularisation potentielle de l'art ⁴⁰. Si les peintures murales tendent à apparaître dans des moments où la rue est perçue comme un espace gagné, le fait est qu'en période de répression, les formats associés à l'art graphique présentent des avantages évidents dont une plus grande sécurité en termes de production et de circulation d'une iconographie politique. C'est l'art graphique, plus que la peinture murale, qui a incorporé quelques procédés de l'avant-garde (comme le photomontage et le collage), qui s'est approprié de manière critique les codes du pop art ou a reproduit des photos et des textes publiés dans les médias comme stratégie d'incorporation dans l'urgence des marques d'une réalité sociopolitique toujours plus conflictuelle.

Ces possibilités de diffusion massive et le dépassement de l'œuvre unique, la baisse des coûts de production, la préservation des réalisateurs et de l'œuvre interviennent donc dans le choix de l'art graphique ⁴¹. Bien que publique, la peinture murale conserve le caractère d'œuvre unique et expose ses réalisateurs au risque d'être inquiétés ou arrêtés du fait d'une action prolongée dans la rue. Son résultat, par ailleurs, est souvent éphémère du fait du blanchiment des murs urbains.

---

41. Le choix entre peinture murale et art graphique reprend un dilemme déjà débattu par les muralistes mexicains dans les années 1930 lorsque – une fois perdu le soutien de l'État mexicain pour la réalisation de peintures murales – les limites de cette option et les plus grandes possibilités des moyens graphiques dans un contexte politique hostile sont devenues évidentes. On peut ainsi rappeler que, lors de la polémique publique entre Rivera et Siqueiros en septembre 1935, un des points d'accord au sein du syndicat des boulangers a été le bilan auto-critique qui concluait que « les artistes se sont trop concentrés sur la peinture murale » en laissant de côté la possibilité « d'exécuter toute une série de modalités de plastique révolutionnaire éminemment mobile, capable de pénétrer par sa forme, son contenu et son prix infime jusqu'aux couches les plus pauvres des masses ouvrières et paysannes. Nous faisons référence à des estampes, des reproductions de dessins, des feuilles imprimées avec de la littérature et des illustrations, des peintures » (« Nueve puntos », version dactylographiée de l'archive *Verdecio*, document n° 142, cité in Prignitz H., *El taller de Gráfica Popular en México 1937-1977*, Mexico, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1992, p. 34).

Cependant, les productions de l'époque révèlent tout ce que l'art graphique a appris du muralisme, et la manière dont le muralisme s'est nourri des ressources graphiques. La fusion entre peinture murale et techniques de série devient évidente dans les impressions au stencil, les xylographies murales et les invitations aux expositions collectives avec un support graphique commun (par exemple, des drapeaux ou des silhouettes).

Quoi qu'il en soit, le fait est que les murs d'autrefois sont peu à peu remplacés dans leur fonction de forums publics par les écrans de télévision, et certains artistes reconnaissent déjà que c'est là qu'il faut inscrire un nouvel art pour les masses.