

FLASH-BACK

Murals, Etats-Unis, années 70

FLASH-BACK

Murals, Etats-Unis, années 70

Galerie municipale Jean-Collet
du 7 septembre au 12 octobre 2014

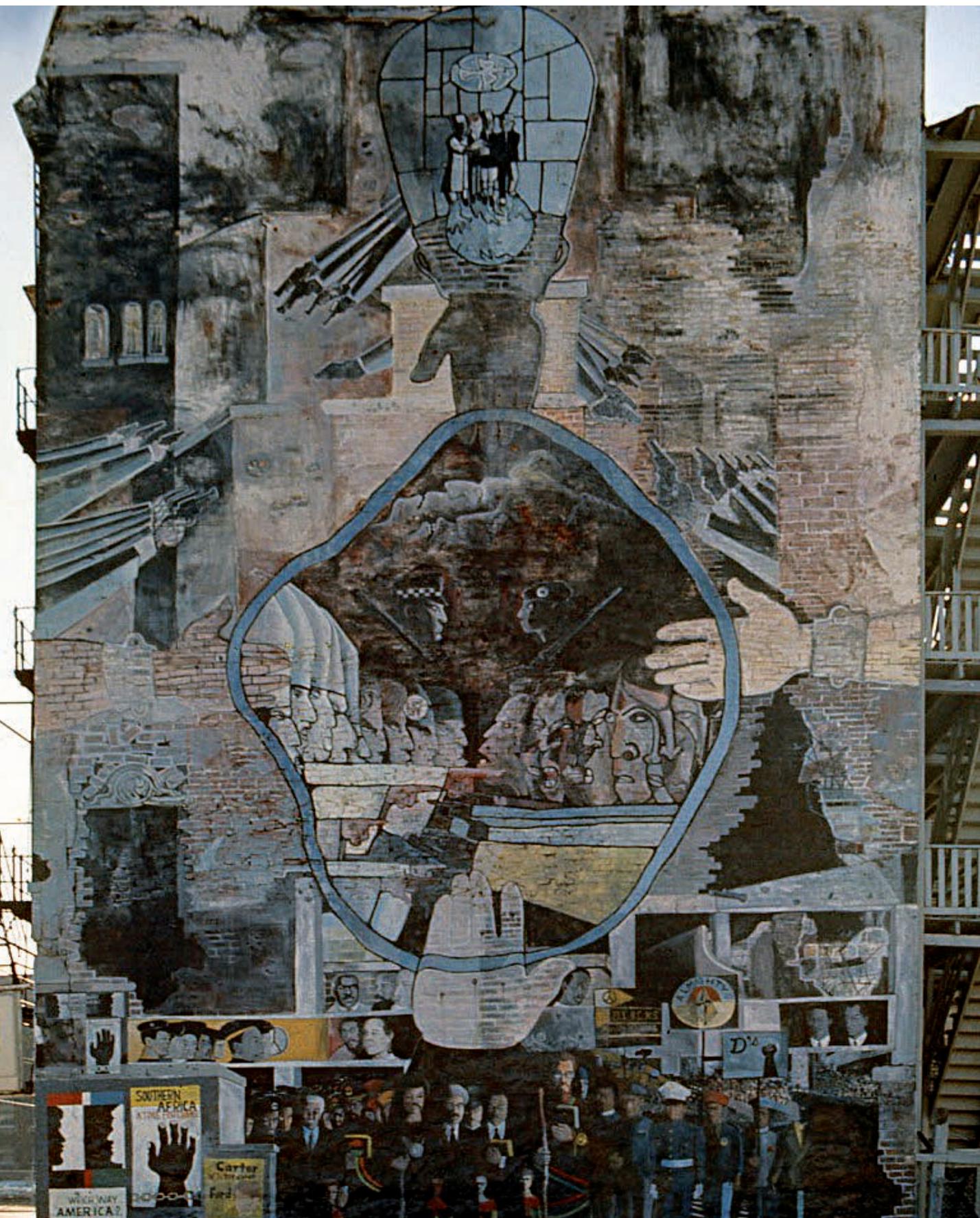
Les années 70 furent marquées aux Etats-Unis par l'émergence d'un puissant mouvement muraliste qui fit écho à la nécessité de prise de parole publique des populations afin d'y exprimer des revendications tout autant sur le plan social que politique ou identitaire. Dans une filiation certaine avec les grandes figures de l'art mural mexicain s'est développée une riche diversité d'écritures picturales.

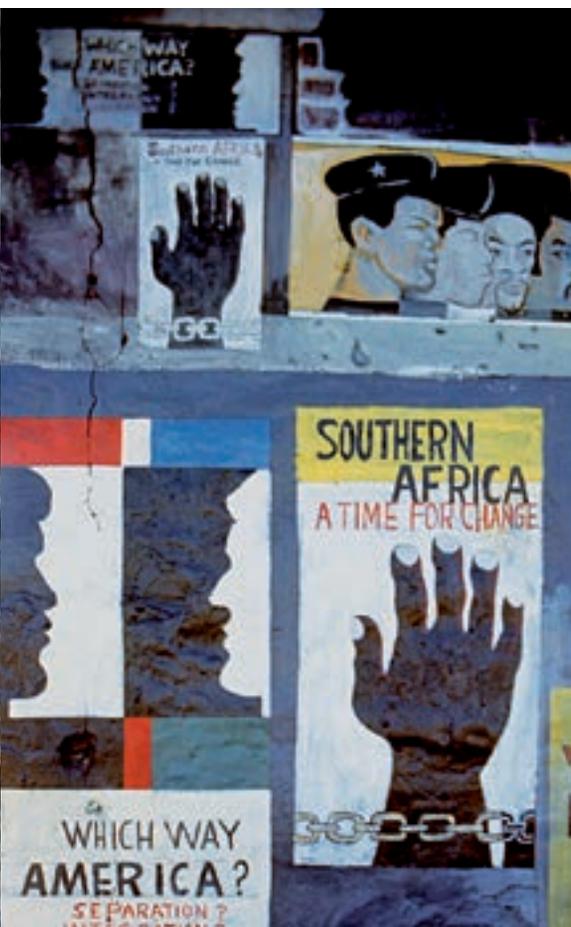
Alors qu'à Vitry depuis quelques années le Street-art se fait de plus en plus présent, la Galerie municipale Jean-Collet souhaite mettre en perspective cette pratique en regard de la puissance expressive de ces aînés qui ont marqué à jamais la vision que nous pouvons avoir de ces grandes cités telles que Chicago, New York, San Francisco ou Los Angeles.

Catherine Viollet









pages précédentes et détails p. 6 - 7

William Walker

Peace and Salvation, Wall of Understanding

(1970, disparue en 1991), peinture émaillée

sur maçonnerie, 21 x 18 m.

Locust St et North Orleans St., Chicago North Side

Face à la montée de la violence et les luttes interethniques, le mural, érigé au sein de la communauté afro-américaine de Chicago, envoie un message d'unité et de paix. L'artiste joue des oppositions entre les symboles : la colombe de la paix, les races unies, l'affrontement féroce entre partisans, le peuple rassemblé sous la conduite de ses leaders, au premier rang desquels le pasteur Martin Luther King. Une des caractéristiques de ce mural réside dans l'utilisation du support en brique qui fait partie intégrante de la composition picturale. A noter également que les affiches sont peintes et renouvelées en fonction de l'actualité politique du moment.

FLASH-BACK

En 1967, dans un quartier de la communauté afro-américaine de Chicago, un groupe d'artistes noirs de l'OBAC (Organization for Black American Culture) crée l'événement en s'appropriant la rue. Des peintres interviennent sur la façade d'un immeuble abandonné, des poètes lisent des textes en public et des musiciens réalisent des performances.

Ce qui peut apparaître a priori comme un simple *happening* ou une sorte de festival d'art dans la rue a, en fait, une réalité plus profonde. Cet événement artistique a valeur d'acte politique mais aussi constitue une sorte de manifeste artistique, de déclaration d'intention, de profession de foi pour l'art et la culture. L'accent est mis sur la démarche d'aller à la rencontre du public et de faire de l'art un important vecteur de communication sociale.

Sur les murs les peintures évoquent la lutte des Noirs pour les Droits Civiques et représentent certaines figures emblématiques : Martin Luther King, Malcolm X, Mohamed Ali (le boxeur Cassius Clay)..., autant de personnalités qui ont combattu pour la dignité du peuple Noir. Le mur s'intitulait *The Wall of Respect* (le Mur du Respect).

Ces réalisations avaient été précédées et accompagnées de discussions avec les habitants du voisinage de telle sorte que le contenu de ces œuvres en était, si l'on peut dire, l'émanation.

Les artistes à l'initiative de ce projet et notamment le

peintre William Walker qui en fût un des principaux inspirateurs, poursuivaient le but de créer une relation étroite entre l'art et le public populaire, et en particulier la communauté afro-américaine dont ils sont issus. Ils faisaient ainsi du lieu et du contexte la source et la destination principale de leur création.

En poursuivant cette démarche, William Walker parle d'un art public, c'est-à-dire un art qui s'adresse à tous, un bien collectif, le contraire d'un art réservé à une petite élite et confisqué par le système marchand. Il se réfère ici à une tradition plus ancienne, au programme fédéral de commandes publiques des années 30 aux USA et aux peintres de la révolution mexicaine de la première moitié du XX^e siècle.

Cette action née en marge des circuits culturels officiels et de l'art contemporain, dans un quartier populaire déshérité, va avoir un retentissement considérable dans les communautés afro-américaines des Etats-Unis mais aussi dans toutes les autres communautés ethniques du pays. Elle va rencontrer surtout l'assentiment d'une génération d'artistes et d'intellectuels ayant baigné dans les universités au cours des années 60 et dont la conscience politique s'est éveillée à travers le mouvement pour les droits civiques et la lutte contre la guerre du Vietnam. L'art public est le moyen de sortir de leur marginalité et de mettre un terme à une existence schizophrénique entre leur art et leur engagement politique.

L'époque est à la contestation avec la montée des forces populaires lesquelles expriment des idéaux de liberté, d'égalité et de justice sociale. Les muralistes eux-mêmes mobilisés dans ce sens en feront les sujets de leurs peintures et répercuteront ainsi l'écho des communautés en lutte. C'est en cela que ces œuvres murales urbaines apparaissent aujourd'hui comme un excellent miroir de cette époque, un instantané sur la société américaine des années 70.

Depuis plusieurs décennies l'art dans l'espace public s'est imposé un peu partout dans les villes sur

tous les continents où l'on compte quantité de réalisations, souvent désignées sous le nom de Street-art ou d'art dans la rue. Phénomène de mimétisme ou nouvelle réalité de création ?

Lorsqu'on parle de Street-art aujourd'hui on amalgame des interventions artistiques de nature très diverse qui n'ont parfois que la rue en commun. Il ne s'agit pas juste de différences esthétiques ou dans les moyens opérationnels mis en œuvre mais, plus fondamentalement, dans les objectifs poursuivis. Là où il pouvait y avoir autrefois, dans les années 70, une destinée commune et une fraternité entre les artistes, existent aujourd'hui une grande diversité de motivations et des intérêts parfois mêmes divergents. Certains utilisent la rue et l'espace public comme lieu de diffusion des œuvres et pour leur promotion personnelle alors que d'autres en font un lieu propre de création. Certains recherchent dans la rue une communication directe et privilégiée avec le public pour être en phase avec la société, d'autres veulent surtout capter l'attention des médias, condition de leur existence artistique ou de leur réussite personnelle. Certains continuent à exprimer dans la rue leur rébellion contre le marché de l'art et le système des galeries commerciales, alors que d'autres n'y voient aucune contradiction et s'accrochent fort bien de toutes les opportunités qui leur sont offertes.

Si l'on devait retenir quelques enseignements essentiels de cette aventure muraliste américaine des années 70, c'est la capacité de l'art à jouer un rôle public, à avoir un impact social, à s'adresser à un vaste public populaire. C'est l'esprit d'ouverture des artistes, leur altruisme, leur empathie et leur désir de faire de la création un acte d'échange et de partage, leur volonté aussi d'échapper à l'enfermement programmé dans les circuits marchands.

Hervé-Armand Béchy

FLASH-BACK

In 1967 in an African-American neighborhood in Chicago, a group of artists from the Organization for Black American Culture (OBAC) hit the headlines by taking art to the street. Painters set to work on the facade of an abandoned apartment block, poets read their work in public and musicians played their music.

However, what might have looked like a straightforward happening or a kind of street art festival had a deeper significance: this project was indeed a political act, but it was also a kind of artistic manifesto, a statement, a profession of faith in art and culture. The emphasis was on public outreach and making art a serious vector for social communication.

The paintings on the *Wall of Respect*, as it was called, referenced the African-American struggle for civil rights and featured portraits of such emblematic figures of the fight for dignity as Martin Luther King, Malcolm X and Muhammad Ali (boxer Cassius Clay). The painting process had been preceded and accompanied by discussions with the locals, so the content of the works could be described as embodying the spirit of the neighborhood.

The artists behind the project, notably the painter William Walker, one of its principal instigators, were out to establish a close relationship between art and ordinary people, and in particular their own African-American community. The upshot was that they

made place and context the fountainhead and the main target of their creative thrust.

As part of his approach Walker invoked the concept of public art – an art for all, a shared possession that would be the opposite of a totally commodified art reserved for a small elite. In this he was harking back to the earlier tradition of Federal commissions for artists in the United States in the 1930s and to the painters of the Mexican revolution of the first half of the twentieth century.

Situated in a rundown working-class neighborhood outside the mainstream cultural and contemporary art circuits, the project had a considerable impact not only among African Americans but also on all the other ethnic communities across the country. It was especially well received by the generation of artists and intellectuals shaped by the university ambience of the 1960s and politicized by the civil rights and anti-Vietnam war movements: for them public art was an escape hatch from marginality and a means of healing a schizophrenic split between art and political commitment.

This was a time of contestation, of a popular upsurge of the ideals of liberty, equality and social justice. Muralists committed to the cause built these ideals into their paintings and so echoed the claims of the communities concerned. This is why these urban wall paintings now hold up such an accurate mirror to their time, a snapshot of the America of the 1970s. For some decades now art in the public space has increasingly become a fact of urban life on all five continents, and is often referred to by the umbrella title Street-art. Does this spread signal mere imitation or a new creative reality?

Today the term Street-art subsumes all kinds of artistic activities which sometimes have only the street in common. The differences lie not simply in aesthetics or the actual methods used, but more fundamentally in the underlying goals. Whereas in the 1970s there

could be a sense of a shared destiny and fraternity between artists, today's driving forces are very diverse and sometimes antithetical. Some practitioners use the street and public space as means of exposure and self-promotion, while for others they form a specific context for true creativity. Some are in quest of a direct, unique contact with the public that will put them in sync with society, while others are above all out to grab the media attention they see as a *sine qua non* for existing as an artist or achieving personal success. Some continue to use the street to express their revolt against merchandizing and the gallery system, while others see no contradiction in simply taking advantage of whatever opportunities arise.

If there are basic lessons to be drawn from the American muralist adventure of the 1970s, the first is art's ability to play a public role, have a social impact and reach a huge audience. There are, too, artists' receptiveness and selflessness, their empathy, their urge to make creativity something to be shared and exchanged, and their determination to break free of the art market straitjacket.

Hervé-Armand Béchy



**Terry Schoonhoven et Vic Henderson,
Los Angeles Fine Arts Squad**

Isle of California (1972)

peinture acrylique, 12,5 x 19,5 m.

1616 Butler Av. (Santa Monica - Venice),
West Los Angeles

La Californie détachée du continent suite à un séisme majeur, le fameux Big One, se retrouve dans une situation insulaire. L'interprétation de ce mural renvoie aussi à l'identité de la Californie qui se targue d'être un peu à part du reste des Etats-Unis.

Les peintures murales qui fleurissent dans les grandes métropoles nord-américaines naissent en dehors de toute commande, à l'initiative des artistes lesquels requièrent seulement l'autorisation des propriétaires des murs. Surgit alors une forme d'activisme artistique qui prend possession de la rue et des supports muraux urbains. Les projets sont organisés avec le soutien des habitants et des associations locales et ne disposent que de faibles moyens financiers qui ne vont guère au-delà du paiement des peintures, des échafaudages et quelques autres dépenses en matériel. Les artistes sont, généralement, pas ou peu rémunérés. Leur action est mue par un engagement militant. Néanmoins ils revendiquent une reconnaissance officielle pour leur travail. Leurs œuvres sont réalisées au grand jour et ils ont le peuple de la rue comme allié, d'autant que ces œuvres murales extérieures n'ont réellement d'existence que si elles sont identifiées et appropriées par les publics auxquels elles sont destinées. Certes la popularité de cette forme d'art tient pour beaucoup à son caractère nouveau et spectaculaire. Les murs occupent les emplacements les plus visibles, les murs pignons le long des grands artères, à l'angle des carrefours urbains. Situés le plus souvent dans des quartiers déshérités, leur impact sur la population locale reste fort, d'autant que les peintures s'adressent précisément à ces publics à travers des sujets qui les concernent en propre.

The outdoor murals that proliferated in North America's big cities had nothing to do with commissions. Rather they were independent initiatives by artists who only needed permission from the owners of the walls. The upshot was a form of artistic activism that took over the city streets and their buildings for projects backed by residents and community associations, but with funding that barely covered the cost of the paint, scaffolding and miscellaneous materials. The artists were paid little or nothing, but while they were driven by commitment to a cause, they still wanted official recognition. They worked in full view of the local people who were their allies – so much so that these outdoor urban wall paintings only took on a real existence if they were recognized and appropriated by the communities they were intended for. The popularity of this art form hinged largely on its novelty and its spectacular side: the murals were in highly visible places like gable walls on main thoroughfares and urban intersections. Mostly situated in rundown neighborhoods, they had a powerful impact on the local people, especially as they were aimed at residents via subjects that directly concerned them.



RENTING
OFFICE

Doesn't fit in health?
5

Call 1-800-4-ARTS
L.O. 3 3333





pages précédentes

**Cityarts Workshop (directeurs du projet :
James Januzzi et Susan Caruso-Green)**

Arise from Oppression (1972), peinture émaillée.

A l'angle des rues Grant et Pitt, New York

S'extraire du ghetto et de la misère, échapper
tant physiquement que psychologiquement à la
concentration urbaine et à ses pièges...



Jim Dong et l'atelier de Kearny Street

International Hotel Mural, (1975, détruit en 1978)

peinture acrylique sur béton, brique et bois,

2,6 x 21,6 m.

A l'angle des rues Jackson et Kearny

(quartier de Chinatown), San Francisco

Le mural donne une visibilité à la lutte des locataires du bâtiment dit de l'*International Hotel* pour leur maintien dans les lieux et la préservation de loyers bon marché, suite au rachat de l'immeuble par des promoteurs privés qui avaient comme but de le détruire pour construire à la place un parking à plusieurs niveaux. Cet événement agita, pendant une décennie, la vie urbaine à San Francisco.



Caryl Yasko en collaboration avec Doug Williams

The Health of the People (1973, aujourd'hui détruit)

peinture émaillée sur brique, 96 m².

47th St et Prairie Av., Chicago South Side

Le mural illustre les activités exercées dans le bâtiment, un centre de soin prénatal. L'œuvre a été réalisée dans un quartier de la communauté afro-américaine de Chicago par une artiste blanche de souche européenne.

Dans la sociologie des villes aux USA, le public a une réalité concrète : celle des communautés ethniques ou des groupes socioculturels qui composent le territoire urbain des grandes métropoles nord-américaines. Il peut sembler, à première vue, que ces peintures véhiculent une expression ethnique ou communautaire alors qu'elles sont avant tout le fruit et le reflet d'une démarche créative prenant en considération le contexte et l'audience directe. Les projets peuvent aussi être dirigés par des artistes non issus de la communauté pour laquelle ils travaillent. Dans certains cas, l'idée a été encouragée par les muralistes eux-mêmes, faisant en sorte que des artistes d'une communauté puissent aller travailler dans une autre communauté ethnique que la leur. C'est ainsi que des artistes blancs interviennent dans une communauté noire (*The Health of The People* de Caryl Yasko). L'art est un moyen pour eux de briser le repli sur soi et de jeter un pont entre les différentes communautés ; ce qui rejoint leur éthique et fait partie de leur conscience politique.

In urban sociology in the United States the public is a concrete reality: that of the ethnic communities and sociocultural groups making up the mosaics of the country's big cities. While at first sight these paintings might seem to be pushing an ethnic or communitarian message, they were above all the result and the reflection of a creative agenda highly sensitive to context and the immediate audience. It was not unusual for projects to be directed by artists from outside the community in question and in some cases the muralists themselves backed the idea of artists being able to work in ethnic communities other than their own. Thus we find white artists painting a mural for a black community (Caryl Yasko's *The Health of The People*). For these artists this was a way of breaking down ethnic isolationism and building bridges between different communities; an approach in harmony with their ethical code and political convictions.





Willie Herron

The Wall that Cracked Open (1972), peinture émaillée et peinture acrylique sur maçonnerie, 7,5 x 4,5 m.
4125 City Terrace dr., East Los Angeles

Le mural se réfère à un fait divers qui a affecté directement l'artiste : son frère a été poignardé suite à une rixe entre gangs rivaux. Près de l'endroit où s'est déroulé cet événement tragique, l'artiste a réalisé un mural qui dénonce la violence des gangs et en appelle à une prise de conscience des jeunes contre un phénomène d'auto-destruction visant la communauté elle-même. Les tags ont été conservés et intégrés volontairement à la peinture en tant que marques de l'identité des jeunes, de la culture de la rue et, aussi comme moyen plastique d'intégration dans le paysage urbain dont les graffitis couvrent la plupart des façades.

pages précédentes

John Weber

The Wall of Choices (1970, aujourd'hui détruit), peinture émaillée à l'origine, repeint en 1985 à l'acrylique, 18,5 x 9 m.
Christopher House Settlermen, 2507 N. Greenview Av., Chicago North Side

Face au sujet brûlant du racisme qui agite alors la ville de Chicago, *The Wall of Choices* présente les options qui s'offrent à la population locale : soit l'unité et la solidarité pour préparer une société plus juste et plus fraternelle, soit l'engrenage de la violence et de la répression qui mène à une destruction mutuelle. L'idée de la fraternité interraciale est exprimée ici par la représentation de deux personnalités historiques John Brown et Frederick Douglass, célèbres abolitionnistes de la cause des Noirs au XIX^e siècle dont l'un était noir et l'autre blanc.







Le mural est souvent un acte collectif qui engage plusieurs artistes à collaborer. Même si le projet est conduit par l'un d'entre eux - par facilité c'est celui que nous mentionnons dans l'attribution de l'œuvre en tant qu'artiste leader - plusieurs autres y participent ou y collaborent à divers niveaux. C'est un travail en groupe. La dimension du mural en est une des raisons : il s'agit de vastes chantiers qui demandent beaucoup de temps et d'énergie. Cela correspond aussi à l'état d'esprit des artistes. Les relations entre ces muralistes sont empreintes de fraternité qu'ils puisent dans un combat commun. Certains projets sont orientés plus spécifiquement vers une participation du public, à travers des groupes constitués issus de la population locale (*Chi Lai, Arriva, Rise Up* du Cityarts Workshop). Dans ce type de projet, l'artiste se présente davantage comme un animateur dont le but est de faire émerger une création collective. La participation n'est qu'un aspect de la prise en charge d'un projet par l'audience. La façon dont l'artiste vit au contact de sa communauté, en osmose avec elle, est toute aussi déterminante. Elle autorise même que l'artiste agisse seul et que son œuvre soit néanmoins reconnue comme une expression de la collectivité et une émanation du lieu.

Le résultat esthétique est évidemment un aspect très important notamment pour capter l'attention d'un public extérieur. L'œuvre peut et doit fonctionner au niveau de la communauté qui constitue le public privilégié, mais aussi vis-à-vis de ceux qui n'appartiennent pas à cette audience locale ou qui vivent sur un territoire extérieur. Ces deux éléments ne sont pas en contradiction, bien au contraire. La réussite d'une œuvre se joue sur ces deux tableaux.

Painting a mural was often a collective venture in which a number of artists often collaborated. Even when one of them actually directed the project - for the sake of simplicity the works here are attributed to the supervising artist - several others contributed or took part at different levels. This was group work. One of the reasons was size - these were large-scale projects demanding a great deal of time and energy - while another was the spirit of fraternity among artists who saw themselves as fighting for a common cause. Certain projects were more specifically aimed at participation by groups drawn from the local population (Cityarts Workshop's *Chi Lai, Arriva, Rise Up*). In these latter instances the artist acted more as a project manager, with the ultimate goal a collective artwork. Public participation was only one aspect of the handling of the project; the way the artist functioned in relation to the community - in osmosis with it - was just as crucial: sometimes he might work alone, but the results would still be considered a form of collective expression and an embodiment of the locality. The aesthetic outcome was naturally a major consideration, especially in terms of catching the eye of a broader public. The artwork needed to function successfully not only for the community that was its primary audience, but also for people who were not part of this immediate public or lived in other places. There was no contradiction between these two requirements - quite the contrary, in fact, as a given work had to succeed on both counts.

Cityarts Workshop (directeur du projet : Alan Okada)

Chi Lai, Arriva, Rise up (1974), peinture émaillée.

Madison St. entre Pike St et Rutgers St., New-York

Ce mural est l'expression de la communauté asiatique sur le continent nord-américain, de ses racines historiques, son émancipation, ses luttes contre toutes les formes d'exploitation et l'affirmation de sa solidarité avec les autres groupes ethniques.





La Villa Hermosa
MEXICAN FOOD - STEAKS

Cashier
Books

NO
LEFT
TURN





pages précédentes et détails p. 28 - 29

**Osha Neumann, Daniel Galvez,
Janet Kranzberg, O'Brien Thiele**

***A People's History of Telegraph Avenue* (1976)**

peinture acrylique Politec sur stuc, 6 x 26,4 m.

Telegraph Av., Berkeley

L'histoire de Telegraph Avenue qui jouxte le campus universitaire de Berkeley, à travers l'évocation des trois principaux événements marquants qui s'y déroulèrent au cours des années 60 : en 1964, le *Free Speech Movement*, en 1967, le *Vietnam Day* et en 1969, la *Grève du Tiers-Monde* et la *Semaine sanglante* qui entraîna la mort d'une personne. Et, à côté de ces événements une évocation de la vie de Telegraph Avenue dans les années 1970, à l'époque de la création du mural.



Willie Herron

La Doliente de Hidalgo (1976, en partie restauré en 1990)

peinture acrylique, 27,5 x 4,5 m.

4103 City Terrace Dr., East Los Angeles

Evocation du Père Hidalgo et son cri de révolte, le fameux *El Grito*, qui sonna le point de départ de la révolte des mexicains contre la puissance coloniale espagnole en 1810. Ce mural, situé dans la communauté Chicanos de East Los Angeles, a été commandé par le propriétaire du bâtiment, un pharmacien du quartier, qui voulait honorer la mémoire du Père Hidalgo considéré comme le père spirituel de la nation mexicaine et qui a donné son nom à la pharmacie.

Le mouvement muraliste ne forme pas un courant esthétique homogène. Même si l'on retrouve à travers les œuvres de cette époque l'esprit des années 70 et notamment la résurgence de la figuration issue de l'engagement politique et social des artistes, l'identité principale de ce mouvement est davantage dans la démarche artistique et le contenu des œuvres.

Néanmoins la peinture murale aux Etats-Unis est marquée par l'expérience muraliste mexicaine de la première moitié du XX^e siècle, conduite par ses trois principaux leaders : Siqueiros, Rivera et Orozco. Leur influence se fait sentir notamment dans les techniques de composition de l'image monumentale et de l'approche de l'espace architectural. On note deux orientations majeures. La composition architecturale dite classique de Diego Rivera qui est "la coordination de multiples panneaux avec des motifs et des solutions autonomes s'enchaînant ou se liant par le trompe l'œil d'une ornementation simulée". A l'opposé, l'approche de David Alfaro Siqueiros traduit une prise en charge de la totalité de l'espace architectural dans une vision dynamique qui est basée sur l'application de la perspective pluri-angulaire (*La Doliente de Hidalgo* de Willie Herron et *St Francis Road Mural* de Los Artes Guadalupanos de Aztlan). Ces deux voies sont parfaitement illustrées dans la peinture murale nord-américaine. Les artistes muralistes puisent aussi dans d'autres registres, s'inspirant notamment des techniques de collage, des comix (*Horizons Unlimited* de Chuy Campusano, Ruben Guzman, Bob Caff et Spain Rodriguez) et de la photographie ou de l'affiche.

The muralist movement was far from being an artistically unified one. Even if these works are imbued with the spirit of the 1970s, and in particular a resurgence of figuration that reflected artists' political and social commitment, the movement's true identity is to be sought elsewhere: in the artists' agenda and the content of the work.

Nonetheless American mural painting was marked by the Mexican muralist experience of the first half of the 20th century and its three leading exponents, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera and Jose Clemente Orozco. Their influence was especially noticeable in the choice of compositions of monumental dimensions and the handling of architectural space. Here we find two major emphases: Rivera's "classical" architectural composition, a "combination of multiple panels with freestanding motifs and procedures, sequenced or linked by the trompe l'oeil of faux ornamentation"; and in sharp contrast, Siqueiros's embrace of the entire architectural space in a vision based on the use of polyangular perspective (Willie Herron's *La Doliente de Hidalgo* and Los Artes Guadalupanos de Aztlan's *St Francis Road Mural*). These two strategies were perfectly illustrated by North American mural painting. Muralists also looked to other registers, notably taking inspiration from collage, comix (*Horizons Unlimited* by Chuy Campusano, Ruben Guzman, Bob Caff and Spain Rodriguez), photography and posters.





pages précédentes

Gronk et Willie Herron

Chicano Moratorium (1973, repeint par Willie Herron en 1980)

peinture acrylique, 9,5 x 7 m.

Estrada Courts, 3221 Olympic Blvd., Monterey Park,
East Los Angeles

Commémoration de la *Grande Marche*, organisée dans le quartier East Los Angeles, le 29 août 1970, par le Comité national du moratoire Chicanos contre la guerre du Vietnam. Au cours de cette manifestation, la répression policière entraîna la mort de plusieurs manifestants dont le journaliste Ruben Salazar du *Los Angeles Times*.



Susan Cervantes et Judy Jamerson

Family Life and the Spirit of Mankind (1977)

peinture acrylique Politec sur stuc, 2 panneaux 9 x 7,8 m.

Leonard R. Flynn Elementary School (Le Conte School),
Precita Av. & Harrison (South side), San Francisco

Conçue sous la forme d'un diptyque qui s'inscrit précisément dans le cadre des espaces architecturaux existants, cette peinture murale assimile la communauté sociale à la vitalité de l'univers avec lequel elle entre en osmose et en résonance. C'est un hymne à la vie.



Chuy Campusano, Ruben Guzmán,

Bob Caff, Spain Rodríguez

Horizons Unlimited (1972)

peinture émaillée sur stuc, 1,8 x 4,5 m.

Folsom St. (quartier Mission District), San Francisco

Réalisé sur la façade d'un centre de jeunes dans le quartier de Mission District, cette œuvre murale en forme de bande dessinée reflète la vie de la rue et du voisinage avec une perspective de la rue de Mission, la principale artère. Les images sont divisées en quatre sections structurées à l'intérieur d'un cadre coloré avec la calligraphie du mot "Horizons" - *Horizons Unlimited* étant le nom du lieu. Au centre, un motif aztèque rappelle que nous sommes dans la communauté Chicanos de San Francisco.



pages suivantes

Mark Rogovin et le Public Art Workshop

Break the Grip of the Absentee Landlord

(1973, aujourd'hui détruit), peinture acrylique, 12 x 18 m.

5219 W. Madison St., Chicago West Side

Le mural fait état de la situation de délabrement et d'insalubrité de l'habitat dans le quartier ouest de Chicago et met l'accent sur la mobilisation des habitants pour exiger de meilleures conditions de vie.







Mitchell Caton et Calvin Jones,
en collaboration avec Justin De Van
Time to Unite (1976, restauré en 2003)
peinture à l'huile sur béton, restauration,
peinture acrylique, 12 m de long,
41 St et Drexel Av., Chicago South Side

Time to Unite (Il est un temps de s'unir) adresse un message à la communauté noire du quartier – pour l'inviter à surmonter ses divisions de classes – à un moment crucial où cette communauté est menacée de désagrégation : les classes moyennes quittent les habitations des quartiers noirs "traditionnels" de Chicago et abandonnent une population de plus en plus isolée et paupérisée.



pages suivantes

Mitchell Caton et Calvin Jones

Builders of the Cultural Present (1981, restauré en 2001)

matériau d'origine : peinture émaillée sur maçonnerie,
restauration : peinture acrylique sur maçonnerie, 6 x 15 m.
71 St. et Jeffrey Blvd, Chicago

Ce mural célèbre les liens de parenté entre la tradition africaine et l'expression esthétique afro-américaine contemporaine à travers l'évocation de quelques personnalités artistiques noires de Chicago, comme la poétesse Gwendolyn Brooks et le sculpteur Marion Perkins dont l'engagement et les œuvres en sont une parfaite illustration.







pages 44 et intérieures de couverture

John Werhle et John Rampley

Positively Fourth Street (1976), peinture à l'huile
sur panneaux d'aggloméré, 4,8 x 18 m.

M.H. de Young Museum Pier 3 (quartier de Fort Mason),
San Francisco

Vision apocalyptique imaginaire de la ville de
San Francisco suite à un séisme majeur : la vie s'est
arrêtée et la nature sauvage a repris possession des lieux,
rappelant ainsi que la Faille de San Andreas, le long de la
côte pacifique, menace la Californie d'un grand
cataclysme.

Paradoxalement les artistes muralistes nord-américains n'ont jamais pensé que leurs créations murales puissent n'être que provisoires, temporaires ou éphémères, d'où leurs efforts, encore aujourd'hui, pour tenter de les préserver et de les restaurer. Ce sont des raisons indépendantes de leur volonté qui ont été la cause de la disparition de la plupart des peintures murales extérieures. Les trois quarts d'entre elles ont aujourd'hui disparu. Très peu de muraux ont survécu après une ou deux décennies. Certains ont disparu naturellement avec le temps du fait de l'affadissement des pigments ou du mauvais état des supports. Cependant, quelques-uns ont été restaurés – à noter que ce sont les artistes eux-mêmes qui ont procédé à ces restaurations avec également au soutien des organisations de muralistes encore existantes. Mais la durée de vie des muraux a été le plus souvent abrégée par la destruction des bâtiments sur lesquels ils étaient réalisés, suite à une restructuration urbaine, à la rénovation de l'habitat, ou même du fait de l'indifférence des promoteurs et des nouveaux propriétaires.

Paradoxically, North American mural artists never imagined their works as merely provisional, temporary or ephemeral. Whence their efforts, even today, to ensure their preservation and restoration. However, circumstances beyond their control have meant that three quarters of their outdoor pieces no longer exist – indeed, very few lasted more than a decade or two. Some owed their disappearance to the gradual fading of their colors or the decay of the surfaces they were painted on. Most often, though, their lives were cut short by demolitions attendant on urban restructuring or regeneration, or the don't-care attitude of developers and new owners. Others, nonetheless, have been restored – by the original artists themselves, and with the backing of still-existing mural painters' organizations.

Hervé-Armand Béchy est depuis 1976 l'un des principaux animateurs du débat sur l'art public contemporain. Il travaille comme chercheur et théoricien, menant en parallèle une réflexion théorique et un engagement sur le terrain.

De 1977 à 1982, il a dirigé et animé l'*Atelier d'Art Public* de Paris 14^e, structure pluridisciplinaire indépendante composée de peintres, de sculpteurs et d'architectes ayant comme objectif commun de mettre au point des méthodes de travail pour développer la création plastique en relation avec les habitants d'un quartier.

En 1983, il a fondé la collection *Les Dossiers de l'Art Public*, premier magazine international spécialisé sur l'art dans l'espace public.

Enseignant en tant que chargé de cours à l'Université de Paris VIII, de 1984 à 1987, il a également piloté des programmes d'art dans l'aménagement urbain pour le compte de collectivités territoriales (ville de Gennevilliers, Conseil général des Hauts-de-Seine).

Il est l'initiateur et l'organisateur de colloques dont les *Rencontres Internationales autour de la création dans la ville et l'environnement* au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris en octobre 1990.

En 1997, il fonde le site internet *art-public.com*, un centre de ressources en ligne spécialisé sur l'art public destiné aux professionnels qui est devenu depuis une référence internationale.

Hervé-Armand Béchy est régulièrement invité à participer à des colloques internationaux, notamment en Amérique du Nord et en Europe, pour présenter ses analyses sur l'art public. Il est l'auteur de nombreux articles et essais publiés dans des revues et des ouvrages collectifs spécialisés.

Il est membre du conseil éditorial du magazine *Public Art Dialogue* aux USA et de la revue *Public Art Journal* au Japon.

En 2014, il publie un livre intitulé *Le Mouvement Muraliste aux Etats-Unis, regard sur la peinture murale et l'Amérique des années 70*, paru aux Editions Art-Public Sarl.

Commissaires de l'exposition

Hervé-Armand Béchy et Catherine Viollet

Textes

Hervé-Armand Béchy

Traduction

John Tittensor

Crédits photographiques

© art-public, photographies de Jean-Constant Gindreau, sauf pages 42 - 43 : Joel Casset

Remerciements

Eric Levieux, Rozenn Morizur, Vincent Mésaros, John Weber.

Réalisation du catalogue

Maquette : Direction de la Communication

Ce catalogue est imprimé sur Olin regular absolute white ; typographie : Synthese

Imprimé en août 2014 par l'imprimerie Grenier, Gentilly

Galerie municipale Jean-Collet

Catherine Viollet, conseillère aux arts plastiques et commissariat des expositions

Christophe Hazemann, médiation et production

Céline Vacher, communication et administration

Romain Métivier, régie des expositions et de la collection

Laurence Renambatz-Ichambe, administration

59, avenue Guy-Môquet 94400 Vitry-sur-Seine

01 43 91 15 33 - galerie.vitry94.fr

galerie.municipale@mairie-vitry94.fr



Ce catalogue, édité à 800 exemplaires, est offert par la ville de Vitry-sur-Seine. Toute reproduction ou représentation, sous quelque forme que ce soit, doit obligatoirement comporter les crédits photographiques et les mentions obligatoires. Toute réédition ou republication, transfert sur un autre support ou un autre titre, tout transfert à une banque de données ou à des tiers, sont formellement interdits sans autorisation écrite préalable des auteurs et des artistes.

