



**Prevost Caroline**

De la rue à l'interface : repenser la pratique murale latino-américaine à l'ère du numérique

Pour citer l'article

Prevost Caroline, « De la rue à l'interface : repenser la pratique murale latino-américaine à l'ère du numérique », dans *revue  $\lambda$  Interrogations ?*, N°41. Glocal Street art : penser le lieu des réalisations artistiques dans l'espace public, décembre 2025 [en ligne], <https://www.revue-interrogations.org/01-De-la-rue-a-l-interface> (Consulté le 19 avril 2026).

ISSN 1778-3747

---

Tous les textes et documents disponibles sur ce site sont, sauf mention contraire, protégés par la [Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 3.0 France](#).



## Résumé

Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, un muralisme renouvelé connaît un essor significatif en Amérique latine. Toutefois, ce mouvement ne bénéficie pas systématiquement d'un soutien institutionnel, ce qui entraîne des actions récurrentes d'effacement de la part des autorités. En parallèle, ces œuvres sont exposées à des formes de dégradation telles que le vandalisme anonyme et les altérations dues aux conditions climatiques. En conséquence, la pérennité des fresques est limitée, certaines disparaissant seulement quelques heures après leur création. Pour garder une trace de leurs œuvres, les artistes envisagent les plateformes numériques comme un outil d'archivage pertinent. Cependant, on peut, entre autres, se demander dans quelle mesure cette transition vers le numérique permet de reproduire, de manière fidèle, l'expérience esthétique originelle du spectateur *in situ*. C'est pourquoi cet article interroge les effets de la virtualisation des fresques, aussi bien en termes de réception que de transformations qu'elle induit sur les plans artistiques et politiques.

**Mots-clés** : Muralisme ; Amérique latine ; numérique ; réseaux sociaux ; XXI<sup>e</sup> siècle

## Summary

Since the beginning of the 21st century, a renewed form of muralism has experienced significant growth in Latin America. However, this movement does not systematically receive institutional support, leading to recurring acts of erasure by the authorities. At the same time, these works are exposed to various forms of deterioration, such as anonymous vandalism and damage caused by weather conditions. As a result, the longevity of the murals is limited, with some disappearing only a few hours after their creation. In order to preserve a record of their works, artists turn to digital platforms as a relevant tool for archiving. Yet, one may ask to what extent this transition to the digital realm can faithfully reproduce the spectator's original aesthetic experience *in situ*. This article therefore examines the effects of the virtualization of murals, both in terms of reception and in relation to the artistic and political transformations it entails.

**Keywords** : Muralism ; Latin America ; digital ; social networks ; 21st century

## Introduction

L'avènement du numérique a transformé les pratiques d'archivage et de diffusion des œuvres contemporaines, en particulier celles créées dans l'espace public, et donc soumises à une forme d'évanescence inévitable. En Amérique latine, les muralistes du XXI<sup>e</sup> siècle – ces artistes qui peignent sur les murs de l'espace public et qui s'inscrivent dans une tradition latino-américaine plus que centenaire [1] –, ont vu l'émergence de plateformes numériques, telles que les blogs et les réseaux sociaux, auxquelles ils ont dû s'adapter, contribuant ainsi à redéfinir les modes d'exposition et de conservation de leurs œuvres. Aujourd'hui, les artistes attachent une grande importance à leur présence en ligne, qui sert à la fois de portfolio professionnel et d'espace d'archivage accessible à un public international.

Si le numérique offre un accès à un nombre impressionnant de peintures murales, il soulève néanmoins la question de la reproduction de l'expérience esthétique originelle du spectateur dans un environnement désormais dématérialisé. En effet, la numérisation des fresques latino-américaines contemporaines modifie inévitablement la manière dont elles sont perçues. Décontextualisées de leur environnement urbain, elles perdent certaines dimensions sensibles, notamment sonores (flux de circulation, transports, travaux publics, écoulement des cours d'eau), olfactives (odeurs de la flore, effluves culinaires, senteur de la pluie) et tactiles (moiteur de l'air, chaleur des surfaces, texture du support de l'œuvre) (Puech, 2022). Le passage au numérique redéfinit non seulement la dimension spatiale, mais aussi la dimension temporelle de l'expérience esthétique. L'atmosphère spécifique des villes contemporaines cède la place à une instantanéité virtuelle, où les œuvres circulent à travers diverses latitudes, dépassant le cadre géographique de leur création. Par ailleurs, au-delà de cette tentative de reproduction, ne faut-il pas y voir l'émergence d'un nouveau projet artistique et politique, porteur de ses propres codes, qui renouvelle à la fois les formes de création et les modes d'expérience ?

En peignant les murs de l'espace public – un lieu de transit accessible à tous –, les muralistes confèrent une place centrale aux passants-spectateurs. Ces derniers ne se contentent pas d'un rôle passif de récepteurs, mais deviennent des cocréateurs, que ce soit par leur participation directe à la création d'une fresque [2] ou

par l'interprétation qu'ils en font, complétant ainsi le projet muraliste de transformation sociale par l'art. Les villes sont alors envisagées comme des espaces d'expression citoyenne, invitant les habitants à redéfinir visuellement leur environnement. De plus, la réception du spectateur est une préoccupation majeure pour les muralistes, dès l'élaboration de leurs croquis. Le principe de polyangularité, théorisé par le Mexicain David Alfaro Siqueiros en 1933 [3] et repris par de nombreux artistes contemporains, repose sur l'idée que le spectateur, mobile, peut apprécier une œuvre sous différents angles sans que les volumes ne soient altérés en se déplaçant dans la rue. Cette mise en mouvement stimulerait son éveil critique et sa conscience citoyenne. Une attention particulière est alors portée à la perspective, afin d'harmoniser la peinture avec l'architecture, autrement dit avec le support mural qui accueille la fresque. Contrairement à l'expérience muséale, où le parcours du visiteur est souvent prédéfini, les muralistes cherchent ici à instaurer une interaction plus libre et contestataire entre le spectateur et l'œuvre.

## **Archiver et conserver les œuvres du muralisme contemporain, un nouvel enjeu pour la génération actuelle**

L'essor des mouvements muralistes renouvelés en Amérique latine a souvent coïncidé avec des périodes de crise et d'instabilité sociopolitique, des contextes favorisant l'émergence de pratiques artistiques autogérées. Au Mexique, par exemple, les années 1980, marquées par une crise économique, une dévaluation monétaire, un taux de chômage élevé et une forte migration vers les États-Unis, ont conduit à la consolidation d'une nouvelle mexicanité. Celle-ci s'est exprimée à travers diverses formes de création, telles que la mode, la musique, les tatouages et le graffiti. Quelques décennies plus tard, des artistes comme Spaik, Cix Mugre ou encore le collectif Chachachá ont fait évoluer leurs graffitis vers des compositions monumentales et figuratives, permettant ainsi de transmettre un message politique plus complexe. Au Pérou, l'instabilité politique qui a suivi la fin du gouvernement controversé d'Alberto Fujimori en 2000 a également donné naissance à de nouveaux corpus de fresques. De même, dans les pays du Cône Sud - l'Argentine, la Bolivie, le Chili et le Brésil - les transitions démocratiques ayant marqué la fin du XXe siècle, après des décennies de dictatures militaires, ont vu émerger des mouvements de défense des droits humains, où des muralistes comme Marcelo Carpita et Gerardo Cianciolo ont joué un rôle essentiel.

Il s'agit donc de muralismes nationaux qui ont pris racine dans des cadres d'autogestion. Faute de financements institutionnels, les artistes contemporains assument eux-mêmes les coûts liés à la création, notamment les dépenses en peinture et en matériel. En outre, l'autogestion ne s'accompagne pas d'un processus systématique de protection et de valorisation des œuvres, entraînant souvent leur disparition rapide, que ce soit sous l'effet des conditions climatiques, d'interventions anonymes ou d'effacements ordonnés par les autorités municipales. Conscients du caractère éphémère de leur art, les muralistes cherchent néanmoins à en préserver la mémoire, non seulement comme témoignage visuel, mais aussi comme reflet des débats sociopolitiques de leur époque. Cette volonté de documentation contribue également à la reconnaissance d'un mouvement artistique et politique contemporain, marqué par des traits stylistiques et des engagements communs. Ainsi, un changement de paradigme évident s'opère à partir des années 2000 dans les modes de production, de valorisation et de conservation des œuvres. En effet, alors que le premier muralisme mexicain s'était développé dans un cadre institutionnel - soutenu par le gouvernement d'Álvaro Obregón et la politique culturelle de José Vasconcelos au sein du Secrétariat de l'Éducation publique - dans le but de renforcer l'identité nationale après dix années de révolution (1910-1920), le muralisme contemporain, lui, voit le jour dans l'espace public et dans le militantisme, instaurant une relation horizontale entre créateurs et spectateurs.

Cela étant dit, à mesure que s'est développé le mouvement, quelques collaborations entre les muralistes et les pouvoirs publics, les entreprises ou encore les institutions culturelles et éducatives se sont développées. Certaines fresques contemporaines ont été peintes dans un cadre officiel, avec le soutien financier d'une municipalité, d'un musée ou d'une université. Dans ces cas-là, les œuvres sont davantage protégées. Si elles sont endommagées, elles peuvent notamment faire l'objet d'une restauration. En Amérique latine, on relève quelques exemples de relations consensuelles entre autorités locales et muralistes. En témoignent les sept « Rencontres Internationales de Muralisme et d'Art Public » qui ont été organisées depuis 2015 dans la municipalité de Chinácota en Colombie. Lors de la première édition déjà, l'évènement était soutenu par le Ministère de la Culture, le Gouvernement de Norte de Santander et la municipalité de Chinácota. Les fresques de Diego A. Barajas, de Jesús Orozco ou encore d'Onnika Santos produites dans un tel contexte ont une durée de vie bien plus longue que celles d'un muralisme réalisé dans l'autogestion puisque les artistes exercent leur activité dans des conditions sécurisées, sans craindre d'éventuelles interventions policières. De plus, ils

bénéficient des ressources économiques nécessaires à la réalisation de leurs œuvres. Ces dernières sont ensuite diffusées dans la presse, acquérant ainsi une certaine légitimité culturelle qui attire potentiellement un public sensibilisé et disposé à préserver ces créations. Le journal *La Opinión* [1] a notamment relayé l'événement, mettant en avant la remarquable capacité de mobilisation des jeunes artistes ainsi que la portée transnationale de leur initiative.

## La photographie numérique, une solution alternative

Lorsque le dialogue demeure rompu entre les institutions et les artistes, ces derniers se tournent vers des techniques ou des matériaux plus résistants, dans le but de complexifier le processus d'effacement. Le sgraffite [4], la mosaïque et la xylographie [5] sont probablement les techniques les plus efficaces à ce jour. Elles requièrent toutefois un certain coût économique, des compétences qui sont maîtrisées par des cercles d'artistes restreints ainsi qu'un temps de création plus long. Ces techniques ne sont, par conséquent, pas toujours envisageables dans le cas de productions militantes. C'est pourquoi les artistes activistes ont recours à une pratique alternative qui permet de conserver, pour le moins, une trace de leurs productions : la photographie. Cette pratique n'est pas nouvelle puisque les muralistes du siècle passé y avaient déjà recours. Dans son manuel *Cómo se pinta un mural* (Alfaro Siqueiros, 1951), David Alfaro Siqueiros, artiste pionnier du premier muralisme mexicain, y dédie notamment un chapitre. Il y relève l'importance de la documentation photographique d'une œuvre murale tout en listant un ensemble d'instructions parmi lesquelles la prise de vue panoramique. En effet, il recommande que la fresque soit photographiée sous différents angles pour capturer son caractère dynamique. Pour Siqueiros, la photographie constituait donc aussi un outil technique. Elle lui permettait d'étudier les formes, les lignes et les volumes des compositions afin de générer de la perspective dont l'expression la plus aboutie s'observe probablement dans son œuvre *Cuauhtémoc contra el mito* [6], peinte en 1944 sur les murs du bâtiment Tecpan de Mexico.

Au fil des décennies, les exemples d'archivages photographiques de fresques et autres interventions urbaines ne manquent pas et ont constitué de précieux supports de travail pour les chercheurs. Les premiers atlas d'Henry Chalfant et de Martha Cooper répertorient notamment les graffitis des années 1960, l'ouvrage *Les murs ont la parole* (2007) est une compilation des inscriptions picturales peintes sur les murs des universités parisiennes en plein mai 1968, *Del Di Tella al Tucumán Arde* (2008) donne à voir celles réalisées dans la ville de Tucumán et enfin, il faut mentionner l'ensemble des atlas iconographiques de Street Art international tel que *Nuevo Mundo : Latin American Street Art* (2011). Aujourd'hui, la photographie d'œuvres urbaines est d'autant plus systématique qu'il suffit de posséder un smartphone équipé d'une caméra. Facilement transportable et maniable sur le lieu de création, le muraliste peut ainsi documenter lui-même l'ensemble du processus artistique, depuis le mur nu jusqu'à la composition finale.

En 2001, l'essor d'Internet (Abarca, 2010) et la démocratisation de l'ordinateur ont donné une nouvelle dimension à la photographie dans le monde de l'art urbain. Les artistes se sont emparés des plateformes en ligne afin de diffuser les clichés de leurs œuvres à un plus large public. La circulation des images par le biais de l'impression ou de la publication a cessé d'être la norme dominante. Les sites, les blogs et, plus récemment, les réseaux sociaux sont devenus le principal outil de diffusion et d'exposition des œuvres. Ces espaces virtuels regorgent de matériaux rares qui attestent de l'existence d'un corpus évanescant : « À défaut d'avoir une politique législative de conservation et de sauvegarde des œuvres patrimoniales, je crois que, tous actuellement, ce à quoi nous nous sommes dédiés ces 20 dernières années, nous utilisons la technologie comme un moyen de garder, de conserver ces images parce que nous condamnerons toujours la maltraitance, l'atteinte, la délation envers l'œuvre patrimoniale, d'où qu'elle vienne. Et de nombreuses fresques ont été effacées. Donc je crois que l'usage de la technologie est un élément important ». [7]

Plus récemment, le phénomène de numérisation des photographies a pris une ampleur significative, lorsque les premiers confinements dus à la crise de la Covid-19 ont incité les artistes à réinventer leur pratique du muralisme. Empêchés de peindre dans leur atelier habituel, à savoir la rue, les réseaux sociaux se sont imposés comme le nouveau lieu de la création, de la diffusion et de la réception du mouvement. En effet, la pandémie mondiale a entraîné un retour généralisé au travail de chevalet pour les muralistes. Qu'il s'agisse de dessins, d'aquarelles ou même de sculptures, les artistes ont dû réduire leurs formats ainsi que repenser leurs modalités et conditions de création. Isolés dans des espaces clos et privés, ils se retrouvaient seuls face à leurs œuvres. Les réseaux sociaux ont alors joué un rôle essentiel en atténuant la perte de lien direct avec les spectateurs. Par ailleurs, ils revêtent une dimension pédagogique. Les artistes n'hésitent pas à publier virtuellement leurs photographies en les accompagnant d'un texte explicatif, renseignant ainsi les

spectateurs-internautes sur le processus créatif et les possibles grilles de lecture iconologiques. Certains spécifient également les matériaux et les techniques utilisés.

En cas de vandalisme ou d'effacement, les réseaux sociaux peuvent aussi constituer un forum de contestation. Les espaces dédiés aux commentaires, où peuvent s'exprimer les internautes, génèrent un échange citoyen qui n'a parfois pas pu avoir lieu dans l'espace urbain. De plus, les œuvres atteignent un public plus large, qui ne se limite plus à la population locale. Le numérique facilite l'accès aux œuvres, répondant ainsi à l'un des principes fondateurs du projet muraliste initial : « *Nous répudions la peinture dite sur chevalet et l'ensemble de l'art de cénacle ultra-intellectuel et aristocratique, et nous exaltons les manifestations de l'art monumental parce qu'elles sont d'utilité publique* » [8] (Siqueiros, Rivera, Guerrero, et al. 1924 : 2). En effet, la diffusion des œuvres est élargie puisqu'elles sont libérées de l'espace clos du musée et de l'atelier de l'artiste, afin de les rendre accessibles à un public plus vaste. Le numérique participe donc, dans une certaine mesure, à la redéfinition des modalités habituelles de réception.

Les réseaux sociaux ont également consolidé les collaborations internationales entre artistes contemporains. Ce sont des outils de communication efficaces que se sont appropriés les municipalités et les associations culturelles souhaitant développer des festivals d'art urbain ou organiser des résidences d'artistes. Les Rencontres Internationales de Muralisme et d'Art Public mises en place par le Movimiento Formoseño de Muralistas dans la ville argentine de Formosa en sont un exemple probant. Avec le soutien du gouvernement provincial, du Ministère de la Culture et de l'Éducation, du Ministère du Tourisme et du Sous-secrétariat de la Culture de la ville, cet événement a déjà connu deux éditions en 2019 et en 2020. Plus de 70 muralistes argentins et latino-américains se sont rassemblés lors de la première année pour produire 26 œuvres sur le thème « L'Amérique latine. Femme sans frontières » [9], tandis que 109 artistes ont proposé une réflexion autour des problématiques environnementales l'année suivante, sous la bannière « L'Amérique latine unie pour la terre » [10]. Ces rencontres, situées à mi-chemin entre le cadre institutionnel et l'activisme, illustrent l'émergence d'une nouvelle génération de muralistes au sein de la région. Malgré la diversité des nationalités, les artistes ont réussi à s'accorder sur les messages qu'ils diffusent, s'inscrivant dans des engagements artistiques plus larges - en l'occurrence féministe et écologiste - qui se déploient également sur d'autres continents [11].

### **Repenser la réception des œuvres numérisées**

Lorsqu'un artiste publie une photographie sur le web, nous passons d'un objet artistique en trois dimensions à un cliché en deux dimensions, que le spectateur-internaute reçoit et admire par le biais d'un écran. Les médiums de transmission se multiplient et modifient, à ce titre, l'expérience de la réception originellement pensée par l'artiste. Lorsqu'ils interviennent dans l'espace public, les muralistes appliquent le principe de polyangularité en tenant compte du sens et du rythme de circulation des passants-spectateurs. Ils repèrent notamment l'emplacement le plus optimal pour la contemplation et analysent l'environnement urbain, qu'il s'agisse de l'architecture, des panneaux de signalisation, des véhicules ou encore de la végétation. Leur objectif est d'éveiller la curiosité et les sens des passants, qui, lorsqu'ils transitent dans la rue, ne sont pas conditionnés à adopter un rôle de spectateurs d'œuvres d'art. Une fois leur attention captée, ces passants sont incités à se déplacer dans l'espace, par exemple en traversant une voie, ce qui élargit leur champ de vision. Ainsi, le spectateur est un sujet en perpétuel mouvement, guidé vers une posture active et participative, voire cocréative. Cette approche rappelle celle de Jean-Marie Schaeffer qui déclare : « En fait, le secret de toute expérience esthétique réussie réside dans sa capacité à piéger l'attention. » (2015 : 87). En acceptant le pacte esthétique-politique proposé par les muralistes, les passants-spectateurs contribuent, en outre, à resignifier les villes et à remettre en question leur aménagement. Selon Michel de Certeau (1980), la ville contemporaine est aménagée de manière à produire une forme d'homogénéité, un ensemble cohérent malgré la diversité des éléments qui la composent. Elle est alors conçue pour être fluide et sans rigidités, préservée de toute intrusion politique qui pourrait la perturber. Elle est souvent structurée autour des institutions qui incarnent le centre de la décision politique et elle héberge un ensemble de signes et d'images liés à la loi du marché, incarnant un point de convergence privilégié entre l'offre et la demande. L'espace initialement consacré à l'expression créative et à la discussion publique se voit alors restreint. Cependant, De Certeau relève le pouvoir des individus qui, par leur simple déplacement dans les villes, seraient capables de perturber et de redéfinir l'agencement officiel au profit d'un espace de réflexion et de contestation politique. En revanche, lorsqu'une fresque est diffusée par le biais du numérique, cette expérience esthétique participative, mobile et citoyenne est, de manière évidente, modifiée.

## Virtualisation de l'objet d'art pour une réception 2.0

Tout d'abord, le numérique modifie le statut du spectateur qui auparavant était un riverain mobile et devient désormais un internaute statique. Ensuite, la photographie numérisée ne donne pas nécessairement à voir une composition dans son entièreté. Les muralistes partagent souvent des images tronquées afin de mettre en exergue un motif de leur œuvre ou parce que la monumentalité des fresques ne leur permet pas de les capturer de manière panoramique. Mais en ayant accès à un fragment de la composition, le spectateur perd un ensemble de données iconographiques pourtant nécessaires à la lecture. Il n'a pas non plus accès au hors-champ constitué par l'environnement urbain. Les œuvres sont, de ce fait, décontextualisées de leur espace-temps, ce qui peut donner lieu à certains contresens iconologiques.

La photographie, comme l'écran, est un « *objet de médiation* » (Nathalie Casemajor Loustau et Michèle Gellereau, 2008) qui crée par conséquent une nouvelle diégèse, voire une nouvelle forme de création. Martine Joly s'est intéressée à cette duplication de la narration en distinguant « *l'espace représenté* », qui correspondrait dans notre cas aux fresques dans leur contexte urbain, et « *l'espace d'exposition ou de monstration* » (Joly 2016 : 109), autrement dit les images fixes numérisées. En revanche, ce n'est pas seulement l'objet artistique qui est dupliqué. Il en va de même pour l'expérience esthétique du spectateur. Nous pourrions tout à fait mener deux analyses iconographiques distinctes : celle de la fresque *in situ* et celle de la photographie. Le photographe est, lui aussi, un artiste qui sélectionne un angle de vue, qui règle la saturation, la luminosité ou encore la netteté de l'objet capturé. À cela s'ajoutent les modifications du muraliste 2.0 qui, au moment de publier son image sur le web, ajuste le contraste, les ombres ou encore la chaleur du cliché afin d'optimiser sa réception sur l'espace numérique. En somme, l'image que reçoit le spectateur-internaute n'est plus, sur le plan esthétique pour le moins, celle qui avait été visualisée dans l'espace public. C'est donc finalement un nouveau projet de la réception qui est pensé par les muralistes au moment de publier sur les plateformes numériques leurs clichés.

Mettons ensuite l'accent sur la temporalité de l'expérience esthétique du spectateur. Nous l'avons déjà mentionné, l'enjeu du muraliste est de capter l'attention du passant. Il met donc en place un certain nombre de stratégies techniques et artistiques afin de concurrencer l'organisation spatiale de la ville contemporaine mais aussi sa temporalité particulièrement rapide. Or, les réseaux sociaux et les sites internet offrent l'avantage de conserver à long terme des œuvres auxquelles le passant-spectateur ne pourrait ne plus avoir accès sur place. Ils préservent ainsi une mémoire visuelle de certaines productions représentatives d'un militantisme. De plus, les plateformes numériques offrent une expérience esthétique plus ciblée, permettant aux spectateurs de contempler les œuvres d'un collectif spécifique ou d'une époque donnée. La réception devient donc une activité plus délibérée et consciente, bien loin de la flânerie du passant dans l'espace public. En ce sens, en naviguant sur les réseaux sociaux et sur les plateformes numériques, on peut se demander si les spectateurs ne s'éloignent pas non plus de la « *lenteur méditative* » (Farthing, 2020 : 7) tant recherchée par les muralistes. Les images sont notamment soumises à une logique de diffusion massive, où leur visibilité dépend d'algorithmes et d'une saturation des flux d'informations. La contemplation active du spectateur-internaute, sollicité par une multitude d'images, peut alors s'effacer au profit d'une consommation rapide des fresques. Au-delà de ces quelques limites, il s'agit davantage, pour les muralistes, de repenser les modalités contemporaines de diffusion et d'archivage de leurs compositions. La numérisation des œuvres fait désormais partie intégrante du processus de création et contribue, sans aucun doute, à donner une nouvelle dimension au mouvement contemporain, lui permettant de dépasser les frontières de l'Amérique latine.

Les réseaux sociaux fonctionnent comme des caisses de résonance, diffusant ces images bien au-delà de leur contexte sociogéographique d'origine. L'œuvre atteint un public qui ignore l'espace occupé, ses traditions, son tissu social et sa culture visuelle. En ce sens, la numérisation des images peut amoindrir voire dénaturer la charge militante des œuvres. Quant à l'expérience esthétique en ligne, elle se limite à l'appréciation plastique de l'œuvre : le spectateur n'a pas accès aux éléments sensitifs (bruits, odeurs, luminosité, architecture, habitants du quartier) qui l'entourent et qui, en interaction avec l'image, lui confèrent toute sa puissance contextuelle.

## Conclusions

Nous avons mis en évidence les contributions du numérique à la diffusion du muralisme latino-américain contemporain. En effet, le matériel photographique qui circule sur le web représente une archive mémorielle

des préoccupations spécifiques à une population ainsi qu'à une période historique, sociale et politique donnée. Aujourd'hui, les chercheurs déplorent notamment le manque de données iconographiques attestant de l'existence d'un muralisme latino-américain au XXe siècle qui ne s'est pas limité au Mexique. À cette époque, photographier les œuvres nécessitait une logistique bien plus complexe que la simple utilisation d'un smartphone, et les outils d'archivage n'étaient pas aussi accessibles que ceux proposés aujourd'hui. Les plateformes numériques sont donc incontestablement des vecteurs de mémoire pour les générations futures. En revanche, la digitalisation d'un art *in situ* implique de repenser les modes de diffusion et de réception des fresques. En effet, les artistes doivent, entre autres, reconsidérer le statut du spectateur dans la mesure où la contemplation d'une composition à travers un écran ne permet plus d'appliquer le principe de polyangularité. Le spectateur adopte désormais une posture statique et tend à se globaliser : l'œuvre n'est plus seulement perçue par les habitants d'un quartier, mais accessible à des publics internationaux dont les imaginaires culturels et politiques sont variés. Dans ce contexte, les muralistes font souvent preuve de pédagogie, en accompagnant leurs photographies virtuelles d'informations contextuelles telles que la date, le lieu de création et la technique utilisée ainsi que de quelques éléments d'interprétation. La numérisation des fresques engendre donc une nouvelle forme de réception, propre au muralisme contemporain. Bien que les artistes revendiquent leur filiation avec leurs prédécesseurs et s'inscrivent dans une tradition historique, l'essor d'Internet les a amenés à intégrer des pratiques novatrices, spécifiques à leur époque, redéfinissant ainsi les modes d'interaction entre les œuvres et les spectateurs.

## Bibliographie

Abarca Sanchís Francisco Javier (2010), *El postgraffiti, su escenario y sus raíces : graffiti, punk, skate y contrapublicidad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Alfaro Siqueiros David (1951), *Cómo se pinta un mural*, México, Taller Siqueiros de Cuernavaca.

Alfaro Siqueiros David, Rivera Diego, Guerrero Xavier, et al. (1924), « Manifiesto del sindicato de obreros técnicos, pintores y escultores », *El Machete*, 7, pp. 1-3.

Amor García Rita Lucía (2016), « Estudio del arranque sobre pintura con aerosol vinculada al grafiti y arte urbano : posibilidades, incompatibilidades y alternativas », *Ge-conservación*, n°10 [en ligne], pp. 87-96. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/402> (consulté le 3 novembre 2024).

Ardenne Paul (2002), *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion.

Arvide Cynthia (2017), *Muros Somos. Los nuevos muralistas mexicanos*, Mexico, La Cifra Editorial.

Benjamin Walter (2013), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, [1935] Paris, Éditions Payot & Rivages.

Besançon Julien (2007), *Les murs ont la parole : journal mural mai 1968 Sorbonne, Odéon, Nanterre etc...*, Paris, Tchou.

Carpita Marcelo (2007), « La memoria en el muro », *Crónicas*, n°12, [en ligne], pp. 48-60. <https://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/24605> (consulté le 3 novembre 2024).

Casemajor Loustau Nathalie, Gellereau Michèle (2008), « Dispositifs de transmission et valorisation du patrimoine : l'exemple de la photographie comme médiation et objet de médiation », *Actes du colloque international des sciences de l'information et de la communication « Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ? »*, [en ligne], pp. 3-11. [https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic\\_00426294/document](https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00426294/document) (consulté le 3 novembre 2024).

Cometti Jean-Pierre (2015), *Conserver/Restaurer. L'œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Gallimard.

Conord Sylvaine, (2007), « Usages et fonctions de la photographie », *Ethnologie française*, vol. 37/n°1, [en ligne], pp. 11-22. <https://shs.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2007-1-page-11?lang=fr> (consulté le 3 novembre 2024).

- Cooper Martha, Chalfant Henry (1984), *Subway Art*, New York, Thames & Hudson Ltd.
- Dabène Olivier (2019), *Street Art and Democracy in Latin America*, Londres, Palgrave Macmillan.
- David Craven (2002), *Art and revolution in Latin America : 1910-1990*, New Haven London, Yale University Press.
- Derrida Jacques (1995), *Mal d'archive : une impression freudienne*, Paris, Galilée.
- Didi-Huberman Georges (2000), *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Eco Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milan, La nave di Teseo.
- Farthing Stephen (2020), *Tout sur l'Art. Panorama des mouvements et des chefs-d'œuvre*, Paris, Flammarion.
- Forest Fred (1998), *Pour un art actuel : l'art à l'heure d'Internet*, Paris, L'Harmattan.
- Fourmentraux Jean-Paul (2010), *Art et internet : les nouvelles figures de la création*, Paris, CNRS Éditions.
- Gonon Anne (2015), « La ville a-t-elle définitivement dompté les artistes urbains ? », *Nectart*, 1, [en ligne], pp. 128-136. <https://shs.cairn.info/revue-nectart-2015-1-page-128?lang=fr> (consulté le 3 novembre 2024).
- Heinich Nathalie (1998), *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Joly Martine (2005), *L'image et son interprétation*, Paris, Armand Colin.
- Joly Martine (2016), *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin.
- Lemoine Stéphanie, Tessier Yvan (2015), *Les murs révoltés. Quand le street art parle social et politique*, Paris, Éditions Alternatives.
- Longoni Ana, Mestman Mariano (2008), *Del Di Tella a "Tucumán arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Longoni Ana (2015), « Muralisme militant », *Cultures & Conflits*, octobre, 1/1, pp. 169-186.
- Luque Rodrigo Laura (2016), « Arte relacional en la calle. Casos de conservación colectiva », *Ge-conservación*, 10, [en ligne], pp. 117-125. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/405> (consulté le 3 novembre 2021).
- Mata Delgado Ana Lizeth (2016), « Entre la teoría de la restauración y el arte urbano, una paradoja disciplinar », *Ge-conservación*, 10, [en ligne], pp. 126-134. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/406> (consulté le 3 novembre 2024).
- Michel De Certeau, (1990), *Troisième partie. Pratiques d'espace, L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, [1980], Paris, Gallimard.
- Pâquet Martin (2007), « Notes sur le témoignage photographique et la mémoire », *Conserveries mémorielles*, 4, [en ligne]. <https://journals.openedition.org/cm/195> (consulté le 3 novembre 2024).
- Puech Anne (2022), « L'atelier comme espace de représentation des artistes urbains espagnols », *dans La représentation en question*, Chrystelle Fortineau-Bremond (coord.), PUR, p. 211-235.
- Rancière Jacques (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique.
- Ruiz Maximiliano (2011), *Nuevo Mundo : Latin American Street Art*, Berlin, Gestalten Dgv.
- Schaeffer Jean-Marie (2015), *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard.
- Santabárbara Morena Carlota (2016), « La conservación del arte urbano. Dilemas éticos y profesionales », *Ge-conservación*, 10, [en ligne], pp. 160-168. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/409> (consulté le 3 novembre 2024).

le 3 novembre 2024).

Shusterman Richard (1991), *L'art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Ubeda Garcia María Isabel (2016), « Propuesta de un modelo de registro para el análisis y documentación de obras de arte urbano », *Ge-conservación*, 10, [en ligne], pp. 169-179. <https://ge-iic.com/ojs/index.php/revista/article/view/410> (consulté le 3 novembre 2024).

---

## Notes

[1] Le muralisme, en tant que mouvement artistique et idéologique, voit le jour en 1921 au Mexique, un pays meurtri par le Porfiriato et dix années de guerre civile. Face au haut taux d'analphabétisme, le président Álvaro Obregón crée un secrétariat à l'instruction publique confié à José Vasconcelos. Celui-ci, qui perçoit dans le muralisme un potentiel pédagogique, engage plusieurs artistes tels que Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et le Docteur Atl afin de consolider l'identité nationale. Malgré son essor, le mouvement décline dès les années 1930, tout en s'exportant vers de nombreux territoires d'Amérique latine.

[2] Il est fréquent que les artistes latino-américains établissent un contact direct avec la population locale et l'intègrent au processus de création de l'œuvre. Cette participation peut prendre différentes formes, allant de l'initiation aux techniques picturales à l'implication dans des tâches annexes telles que l'approvisionnement en matériel ou l'organisation logistique, notamment la préparation des repas pour les artistes. Ainsi, la création murale acquiert une dimension à la fois communautaire et participative. Par ailleurs, les habitants sont souvent consultés afin de fournir aux muralistes des informations sur l'histoire du lieu ou du quartier. Cette démarche vise à ancrer la fresque dans son contexte socioculturel et à favoriser une élaboration collective du message qu'elle véhicule.

[3] L'un des exemples les plus marquants de cette application est *Exercice Plastique*, une œuvre où un personnage féminin semble se mouvoir sur les murs et le sol d'une cave située à Don Torcuato, à Buenos Aires.

[i] *La Opinión*, [En ligne]. <https://www.laopinion.co/cucuta/se-...> (22 août 2025).

[4] Technique picturale ancestrale probablement adaptée à la pratique murale au cours du XXe siècle par le Mexicain Ariosto Otero Reyes. Celle-ci consiste à appliquer, à l'aide d'une spatule, une série de couches pigmentées. En règle générale, après avoir appliqué une couche de peinture noire, on appose une couche de bleu, une couche de vert, une couche de rouge, une couche ocre et enfin, une couche de blanc. Une fois les motifs tracés dans cette dernière couche, il ne reste plus qu'à racler les pigments inutiles jusqu'à découvrir la couleur souhaitée.

[5] Gravure d'un motif sur une planche de bois – généralement des panneaux constitués de fibres à densité moyenne – réalisée à l'aide d'une gouge.

[6] « *Cuauhtémoc contre le mythe* ». Traduit par l'autrice.

[7] « *A falta de una política de leyes de conservación y resguardo de la obra patrimonial, yo creo que, todos en ese momento lo que nos estamos dedicando en los últimos 20 años, estamos utilizando la tecnología como una manera de guardar, de conservar esas imágenes porque el abuso, el atropello, la delación hacia la obra patrimonial, venga de donde venga, siempre va a ser condena y muchas veces han sido borrados muchos murales. Así que yo creo que el uso de la tecnología sigue siendo un elemento importante* ». Intervention du Salvadorien Isaías Mata, le 1er avril 2021, dans le cadre du « 1er Congrès International pour les 100 ans du Muralisme Mexicain. Traduit par l'autrice.

[8] « *Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático, y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública* ». Traduit par l'autrice.

[9] « *Latinoamérica, Mujer sin Fronteras* ». Traduit par l'autrice.

[10] « *Latinoamérica unida por la tierra* ». Traduit par l'autrice.

[11] En France, par exemple, Les colleur·euse·s sont désormais connus pour leurs collages féministes réalisés à l'aide de feuilles blanches A4 et de peinture noire.