

Mexico en chute perpétuelle dans l'abîme

Carlos Aranda Márquez

Numéro 82, été–automne 2002

Dossier Mexico

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46012ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Aranda Márquez, C. (2002). Mexico en chute perpétuelle dans l'abîme. *Inter*, (82), 10–19.

Mexico en chute perpétuelle dans l'abîme

Carlos ARANDA MÁRQUEZ

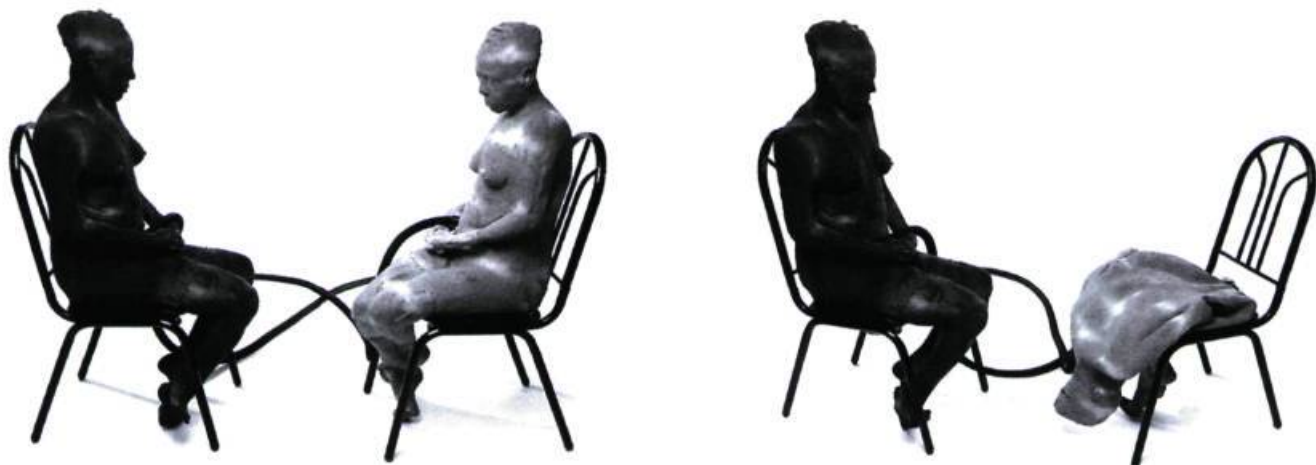
Pauvre Mexico, si loin de Dieu
et si près des États-Unis.
Porfirio DÍAZ, 1909

Inventaire des dommages

Le Mexique est l'un des rares pays qui soient en guerre constante avec sa propre identité. Il fut durant trois cents ans la colonie hispano-américaine la plus riche de la couronne espagnole. Il subit ensuite la perte d'un peu plus de la moitié de son territoire dans la poussée expansionniste des États-Unis en 1847. Plus tard, les guerres entre libéraux et conservateurs laisseront comme séquelle l'invasion française et, comme si ce n'était pas suffisant, il aura à supporter, durant plus de trente ans, la tyrannie de Porfirio DÍAZ. Entre le début du processus d'indépendance du joug espagnol en 1810 et la somme des conditions sociales qui conduiront à la révolution et aux règlements de compte entre les diverses factions qui renversèrent le dictateur, le Mexique a expérimenté pendant plus de cent ans divers modèles de nation, sans qu'aucun ne lui permette de se configurer politiquement en tant qu'entité valable. En 1929, date de la fondation du Partido Nacional Revolucionario et du premier effort de démocratisation du pays, le conflit des Cristeros prit fin violemment. Cette petite guerre, civile et religieuse, qui coûta beaucoup de vies et qui justifia

1860, et pour lequel les fondateurs de la patrie avaient donné leur vie lors de la lutte de l'Indépendance. Le dilemme entre le « malinchisme »² et la xénophobie, entre être d'ici ou accepter d'être comme ceux de là-bas, est compréhensible lorsqu'une jeune nation tente de se forger un futur vis-à-vis de trois pays solides et de trois projets déjà formés en Europe et aux vigoureux États-Unis d'alors. Comme si cet écart d'identification était une caractéristique métaphysique qui pût nous convertir en de meilleurs êtres humains, en des humains plus productifs que d'autres.

Les migrations de population économiquement défavorisée vers les États-Unis depuis 1940, qui se poursuivent aujourd'hui, le passage d'une économie rurale à une économie industrielle et la croissance accélérée des villes mexicaines ont provoqué une véritable dislocation des composantes de la pensée moderne « mexicaine ». En effet, on peut se demander ce que signifie être mexicain, en ce 4 juin 2002. Deuxième question, plus importante encore : quelle utilité y a-t-il à s'identifier comme mexicain ? Dans un monde qui se veut globalisant, les petites ethnies luttent encore pour conserver leur identité : on en veut pour preuve le conflit



plus tard la béatification de plusieurs martyrs, est à la base de la formation de l'idéologie la plus réactionnaire du Mexique moderne.

De 1810 à aujourd'hui, nos penseurs les plus illustres ont tenté de définir la nature de ce qu'on a voulu nommer « la mexicanité ». C'est une préoccupation qui nous paraît tout à fait naturelle dans une colonie où les écrivains et les artistes furent des *criollos*¹ qui s'étaient jaugés dans le miroir de la Mère Espagne tout au long des trois siècles précédents. À cela s'ajoutent le poids et l'influence du fédéralisme américain et les idées libérales de la France révolutionnaire encore présente dans la tête de ceux qui relancèrent le projet de nation entre 1821 et

zapatiste dans le Chiapas et les promesses hypocrites de justice et d'appui économique faites tous les six ans par les candidats qui tentent d'arracher le vote des quarante-cinq ethnies indigènes habitant tous les États de la République mexicaine. Non seulement la dispute entre le fait d'être moderne ou traditionnel, d'être mexicain ou international n'est pas finie, mais voilà que de nouvelles variables doivent être intégrées à la discussion.

L'histoire de l'art : pour qui et pourquoi ?

Il est presque impossible d'écrire une histoire de l'art contemporain du Mexique, et ce, pour plusieurs raisons particu-

lières. En premier lieu, il n'existe pas, à vrai dire, de tradition critique pour écrire « la » ou encore « une » histoire de l'art du Mexique au vingtième siècle, ou écrire sur des langages comme l'installation, la performance, la vidéo ou l'art Web. Il existe bien une grande bibliographie sur le muralisme et l'école mexicaine de la peinture ; mais, lorsqu'on aborde la génération de La Ruptura, les ouvrages se font de plus en plus rares, sans parler de graves absences lorsqu'il s'agit de thèmes spécifiques aux trente dernières années. Ce problème est une conséquence directe du fait que les milieux scolaires n'accordent aucune validité historique ni le moindre intérêt aux processus qui sont encore en effervescence.

Pour ces gens-là, en effet, il est préférable de s'occuper des périodes préhispanique (avec ses quelque quinze cultures importantes disponibles à l'investigation, et dont la production de poteries, de bijoux et possiblement d'art s'étale sur mille ans...) et coloniale (une riche tradition d'artistes dont les œuvres s'inspirent des constantes espagnoles du baroque catholique qu'il est bien d'étudier, parce qu'il y a nombre de peintures et d'arts décoratifs valables ; autrement, qui prendrait soin des bijoux de notre aristocratie, réelle ou fictive ?...). Dans une moindre mesure, ils s'intéresseront au XIX^e siècle (parce que, malgré leurs efforts, nos artistes demeurent un dérivatif des artistes européens, et l'on peut ainsi supposer qu'ils sont un miroir de notre histoire...). Et quant au XX^e siècle, que s'en occupent les quelques entêtés !

Le problème suivant concerne la distribution des connaissances, c'est-à-dire le cas où se publierait, par exemple, un livre sur des questions reliées aux arts plastiques. Celui-ci devra éprouver deux défauts qui résultent des lois du marché de l'édition : son tirage minime (trois mille exemplaires avec de la chance, dans un pays de cent millions d'habitants) et sa distribution pratiquement inexistante, à moins que l'auteur n'achète tous les exemplaires et ne les distribue aux cent lecteurs intéressés et aux quelques bibliothèques spécialisées.



Ainsi, le Mexique se targue de choses qu'il n'a pas : développer une grande culture (laquelle ? La culture populaire ou celle que l'on nomme incorrectement la haute culture ? Qui la génère ? Qui en profite ? Qui en fait l'analyse ?), être cultivé (l'élite qui lit, écrit ou parfois pense représente 2% — en étant optimiste — de la population dans un pays qui possède plus de cantines, de cinémas et de boulangeries que de librairies) et avoir une histoire millénaire, laquelle s'étudie à peine et cela seulement jusqu'à la 6^e année du primaire.

Ceux qui persistent dans leur intérêt pour l'histoire, peu importe leur spécialité, forment cette élite fort réduite. Tout commence avec le plus grand de tous les problèmes : l'éduca-

tion. Il y a quelques jours à peine, ont pris fin les manifestations et les marches de la Coordinación Nacional de Trabajadores de la Educación, le secteur des professeurs de l'éducation publique n'appartenant pas au Sindicato Nacional de Trabajadores, une organisation corrompue. Leurs marches ont même paralysé la ville la plus grande au monde. Le principal problème est le salaire des professeurs. Fait révélateur : le gouvernement investit plus pour combattre *sotto voce* la rébellion zapatiste que pour appuyer l'éducation, depuis le niveau de base jusqu'à l'université.

Qui donc se préoccupera de l'état de l'art contemporain dans toutes ses modalités, autant sa production, sa diffusion, que sa conservation ici au Mexique ? Qui donc ? Se consacrer à la discussion de ces problèmes est une occupation qu'exerce un nombre très limité de gens et dont un petit nombre additionnel ne comprennent qu'à moitié, bien qu'ils aient des attitudes paternalistes qui leur font dire que l'art est une activité sociale qui « peut ou doit être profitable à toute la population ». KIESLOWSKI, le cinéaste polonais, a déjà affirmé que l'art n'était pas une chose démocratique.

Problèmes de base

Depuis le milieu des années quatre-vingt du siècle passé, les galeries commerciales mexicaines ayant le plus de succès ont choisi d'appuyer un groupe d'artistes dont les œuvres faisaient usage d'une iconographie liée à l'histoire mexicaine, à la culture populaire avec ses chanteurs, ses lutteurs et ses figures de la religion catholique, telle la Vierge de Guadalupe. Plusieurs ont cru y reconnaître un mouvement artistique au même titre que celui qui était issu de La Ruptura, malgré le fait que ses mélanges narratifs et ses trouvailles variaient considérablement d'un artiste à l'autre.

Le « néomexicanisme » fut applaudi et encouragé au moment même où surgit le postmodernisme, (autre terme mal employé pour décrire la prodigieuse source d'images et de



théories qu'il a alimentée), dans le monde anglo-saxon. Déjà, en 1989, le terme sonnait faux : et jamais il ne fut considéré comme véritable indicateur de ce qui se passait en arts plastiques. L'année 1989 marque aussi la mort de Rufino TAMAYO, qui, avec Diego RIVERA, José Clemente OROZCO et David ALFARO SIQUEIROS, avait dominé la scène artistique pendant cinquante ans.

Le fait est que personne, ni les chercheurs de l'Instituto Nacional de Bellas Artes, malgré ses cinquante années d'existence, ni le Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (Conseil national pour la culture et les arts), créé au début de 1989 par décret présidentiel, n'a pensé écrire une histoire de l'art

des années quatre-vingt, pas plus, il est vrai, que celle des trois décennies antérieures. Même pas d'inventaires des médiums plus traditionnels comme la peinture, la sculpture et l'architecture. Il est vrai que, une dizaine d'années plus tard, des comptes-rendus thématiques furent publiés sur la danse, la musique, la photographie et l'architecture de la première moitié du siècle. Et bien sûr, c'est très bien d'écrire à propos d'œuvres déjà assimilées par la tradition ou d'auteurs décédés et acceptés par les spécialistes étrangers.



Récapitulons : nous avons donc une compilation d'articles sur le néomexicanisme publiés sous forme de livre, quelques thèses universitaires écrites dix ans après les faits et traitant de thèmes spécifiques, et voilà tout. Mais revenons au problème du début. Nous n'avons pas une ni plusieurs histoires de l'art depuis les années cinquante, ni par décennie, ni par médium spécifique. À part cela, et quelques catalogues respectables, rien.



À partir du VII^e siècle, Vacaxmal s'agrandit à une vitesse fulgurante. Les chefs se succèdent et ils décorent tour à tour les colonnes de pierres, construites en leur honneur. Comme leurs connaissances scientifiques augmentent, ils développent un système d'astrologie et un calendrier très avancé pour l'époque. Un système d'arithmétique, un style hiéroglyphique, les avancées technologiques comme le caoutchouc font de cette société une communauté forte et influente.

UN EMPIRE RIVERAIN (VII^e SIÈCLE)

La respectabilité ne se traduit pas nécessairement en rigueur historique ou critique.

L'incommodité des classifications

Une manière simpliste de concevoir l'histoire de l'art produite dans ce pays, c'est de la réduire à cet ensemble de tiroirs taxonomiques incomplets dans lesquels sont visibles certaines distinctions thématiques et formelles. Entre la formation de la dictature en 1876 et l'avènement de la révolution mexicaine en 1910, il y a une période « académique » extraordinairement dérivative de l'art européen. Avec l'apparition de Joaquín CLAUSELL et de José María VELASCO, on peut parler d'une peinture mexicaine sans dette envers l'Europe. Ils seront de véritables maîtres, avec leur propre style, ayant comme élèves une génération d'artistes qui seraient les témoins des événements violents de la révolution, comme c'est le cas du Docteur ATL, ou de José Clemente OROZCO, ou de ceux qui profiteront des bourses du gouvernement de Porfirio DÍAZ, comme ce fut le cas pour Diego RIVERA.

Nous avons donc une génération qui formerait l'avant-garde artistique à partir de la décennie des années vingt. José VASCONCELOS, un des premiers ministres de l'Éducation qui ait compris que l'on pouvait éduquer le peuple au moyen de l'art, avait réussi à convaincre le gouvernement du président Alvaro OBREGON d'appuyer le mouvement des muralistes duquel Diego RIVERA, José Clemente OROZCO et David ALFARO SIQUEIROS furent les figures de proue. Mais il ne faut pas oublier les peintres, tels Rufino TAMAYO et Fernando LEAL, qui doivent être regroupés ici selon leur génération.

Entre 1922 et 1954 s'insère la période de la dénommée Escuela Mexicana de Pintura avec ses aberrants parallèles comme les Escuela Mexicana de Escultura, de Danza ou d'Arquitectura. Peu importe qu'on ait incorporé dans ce fourre-tout des peintres intimistes comme María Izquierdo, Frida KHALO et jusqu'à Manuel RODRIGUEZ LUNA ou EL CORCITO. Pendant les années turbulentes de la guerre civile espagnole, le Mexique voit la naissance du Taller de Gráfica Popular qui générera pendant plus de quarante ans des images accessibles de l'oppression sous toutes ses formes. Entre 1910 et 1954, nous avons un art figuratif à l'affût des besoins idéologiques de l'État mexicain et la formation d'une nouvelle classe de collectionneurs, la plupart d'entre eux étant des fonctionnaires de haut niveau ou des nouveaux industriels favorisés par la nouvelle économie mixte.

Vers le milieu de la décennie des années cinquante, la Escuela Mexicana de Pintura devint un obstacle aux volontés des jeunes artistes qui désirèrent adopter de nouvelles attitudes et explorer de nouveaux langages. Aux États-Unis et en Europe, l'expressionnisme abstrait et la peinture informelle faisaient fureur dans les galeries et dans les nouvelles foires internationales, telles la *Documenta* et la *Biennial de Sao Paolo*.

Le Mexique traversait une période de splendeur économique et, pour les jeunes artistes, l'art figuratif était répétitif, coutumier et trop « mexicain ». Le retour de Rufino TAMAYO qui résidait à New York et la nécessité de trouver de nouveaux langages prépareront un mouvement que l'on appelle maintenant La Ruptura. Son signe vital est l'exploration sans vergogne de l'abstraction et un expressionnisme inédit issu de l'Europe (comme c'est le cas, pour José Luis CUEVAS qui reconnaît en José Clemente OROZCO sa plus grande influence).

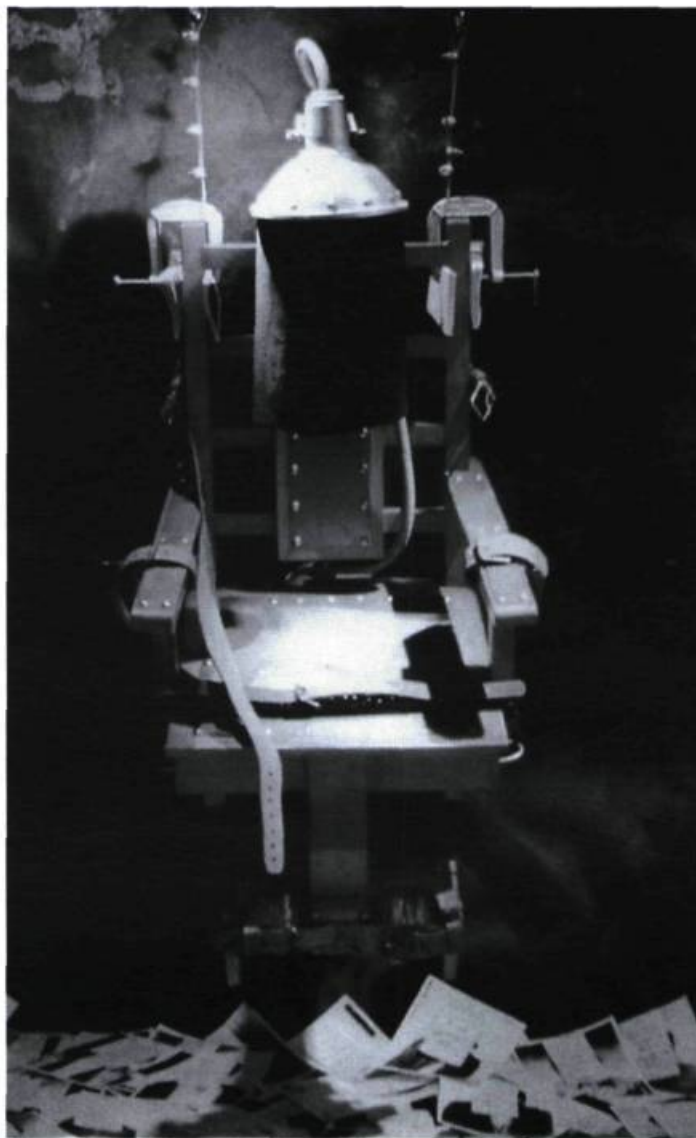
À partir d'un enchaînement d'événements et de l'utilisation des journaux afin d'attirer l'attention sur eux-mêmes, un groupe d'artistes, formé de José Luis CUEVAS, de Roger VAN GUNTEN et de Manuel FELGUEREZ, se fait remarquer par de nouvelles galeries d'art et par de jeunes écrivains qui jouissent d'une certaine notoriété. En 1961, s'esquisse un retour à la figuration grâce à un groupe de peintres rassemblés autour des frères CORONEL, Arnold BELKIN, et Francisco CORZAS, et dont la philosophie est empreinte d'un nouvel humanisme.

Cette décennie est à l'origine d'une explosion de styles dans la peinture, assaisonnés de happenings réalisés par des artistes comme Alejandro JODOROWITZ, Juan José GURROLA ou José Luis CUEVAS lui-même. On fait aussi du cinéma et du théâtre expérimental. Un conflit oppose la vieille Escuela de Pintura Mexicana aux jeunes artistes dans le contexte des concours, jusqu'à ce que se crée, en 1966, le *Salón de Independientes*. L'année suivante, le *II Salón de Independientes* se transforme en scandale lorsque les artistes décident d'exposer au Museo Universitario de Ciencias y Artes au lieu du Palacio Nacional de Bellas Arte.

L'année 1968 fut une année emblématique partout dans le monde. Pour beaucoup d'artistes, le temps était venu de s'engager politiquement. Le monde de l'art vivait d'étranges moments, encombré par les manipulations des idéologies. Il fallait choisir son camp : être en faveur du système politique mexicain ou appuyer le mouvement étudiant. Le massacre brutal et inutile du 2 octobre de cette année qui, justement, était celle des premiers Jeux olympiques célébrés dans un pays du tiers-monde, marqua toute la société mexicaine. L'héritage du Taller de Gráfica Popular se fit sentir dans les rues pendant tout le conflit.

Le nouveau gouvernement voulut faire table rase et (apparemment) entamer une investigation qui dévoilerait les motifs et les responsables des atrocités commises deux ans auparavant. Mais ces bonnes intentions dévoilèrent rapidement leur aspect mensonger et, en 1971, il y eut à nouveau une violente répression contre le mouvement des professeurs et des étudiants. Jusqu'à maintenant (en 2002), ce qui est appelé la « société civile » ne sait toujours pas avec certitude ce qui s'est produit entre 1968 et 1972. Mais les nouveaux

étudiants en arts plastiques auraient répondu aux affronts avec l'organisation (en fait, c'est ainsi que l'on désigne aujourd'hui cette période artistique) de groupes qui auraient pris d'assaut la rue pour exprimer leurs points de vue. Adieu au cube blanc des musées et des galeries, si l'on peut prendre les murs et les rues de la capitale. Le mouvement aurait été imité dans d'autres villes, telles Guadalajara, Jalapa et Monterrey.



Plus de cinquante artistes ont travaillé durant quelques années, présentant des expositions partout où ils étaient invités, sinon pouvant toujours prendre la rue. C'est le surgissement de l'art conceptuel, des racines solides de la performance, de l'art public et de la désagrégation du pouvoir qu'avaient exercé les écrivains de la génération antérieure pour écrire sur le travail des artistes de leur âge.



L'art floral et les merveilleuses murales, décorées de poteries et de sculptures, sont nombreuses, tandis que l'expansion du réseau de canaux, pour l'irrigation et le transport, confirme la ville en tant que citadelle. Vacaxmal devient le centre d'un empire riverain qui a créé une civilisation agricole dans une forêt tropicale hostile.

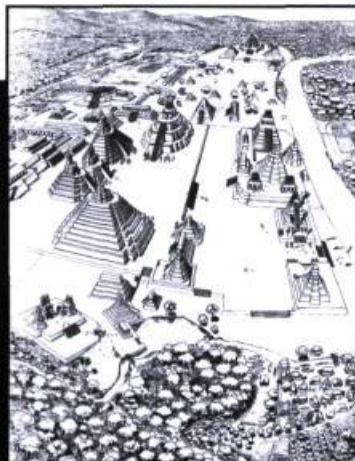


Maintenant, tout le monde faisait de tout : écriture, gravure alternative, performance, art postal et art objet ; les salons de peinture ou les triennales de sculpture n'étaient plus les seuls centres d'activité artistique à attirer l'attention. Certaines personnes ont exercé une influence considérable durant toute cette période : Helen ESCOBEDO, artiste et directrice de musées, Arnold BELKIN, Tomás PARRA, Raquel TIBOL. Il faut ajouter à cette liste les professeurs Juan ACHA et Nestor GARCÍA CANCLINI, pour ne nommer que ceux-là, œuvrant respectivement au sein de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (UNAM)³ et de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda (SEP)⁴, qui ont su encourager les nou-

veaux langages et manifestations artistiques (à mi-chemin entre l'expérimentation et la trouvaille) qui voyaient le jour dans leurs salles de cours.

La somme des désastres

En 1982 viendrait la somme des désastres. Un président qui s'était servi à pleines mains dans les coffres de l'État décrète la nationalisation des banques. José LOPEZ PORTILLO débute son mandat présidentiel avec la découverte des plus riches gisements pétroliers que l'on ait connus, et avec le rétablissement des relations diplomatiques avec l'Espagne, rompues durant une période de quarante ans. Il le termina avec l'un des plus grands scandales financiers qu'ait connu le Mexique.



Les expéditions des soldats espagnols n'ont pas toujours été faciles. L'humidité, les marécages, la végétation impénétrable en ont découragé plus d'un. Etablis au Yucatan et au Guatemala, les Espagnols décident de coloniser les vallées et les plateaux de cette région.

DES ÉTRANGERS DANS LA FORÊT TROPICALE (XVII^e SIÈCLE)

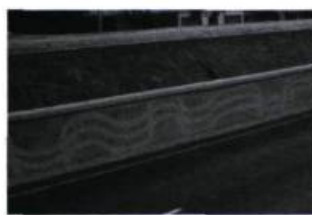
L'heure était à la rénovation morale. Mais Miguel DE LA MADRID fut un chef de gouvernement médiocre et mégalo-mane qui fut incapable de gérer le plus grand désastre naturel du siècle, le tremblement de terre de 1985. Il mit trois jours à ordonner l'entrée de l'armée, le seul corps organisé pour affronter un désastre de cette magnitude, par crainte d'un coup d'État. Donc, la société civile s'organisa d'une manière inusitée pour venir au secours des siens.

L'année d'avant, Arnold BELKIN, directeur du Museo Universitario del Chopo, organisait, avec la commissaire Emma Cecilia GARCÍA, une exposition qui marquerait les années quatre-vingt. L'exposition *Una Década Emergente* regroupait les cinquante artistes les plus intéressants (avec les honorables exceptions que cela comporte) selon le jugement des organisateurs. Ceux-ci ont présenté une gamme d'œuvres allant des gravures et des sérigraphies des années soixante-dix aux œuvres couvrant les formes du futur néomexicanisme, en passant par la peinture intimiste et la sculpture formaliste. Cette exposition définit une génération qui cherchait à échapper aux classifications faciles de la décennie antérieure. Pour augmenter les différences, BELKIN et GARCÍA ont réuni un ensemble d'œuvres des maîtres de la génération pour souligner les affinités électives et les points de départ de jeunes artistes. On a beaucoup spéculé au sujet des possibles omissions et inclusions injustifiées de cette exposition⁵. De toute manière elle démontra le pouvoir de convoquer que commenceraient à avoir ces nouveaux personnages : les commissaires.

d'un groupe d'artistes d'une grande valeur, aux œuvres ayant des contenus narratifs « folkloriques et innovateurs ». Évidemment, l'existence du néomexicanisme fut de courte durée, entre autres parce que les artistes s'intéressaient à bien d'autres choses, outre de peindre des Vierges de Guadalupe, des cœurs ensanglantés et des idoles populaires et historiques.

Par où commencer ?

Aborder une histoire de l'art contemporain produit/exposé/débatu/collectionné dans une entité politique appelée Mexique est un acte présomptueux, et une sale besogne ; mais quelqu'un doit bien le faire. Commençons donc par les vérités les plus faciles à aborder : il n'y a pas d'art contemporain. Il n'y a pas non plus d'art mexicain. Ces deux catégories sont de bons exemples de tiroirs taxonomiques dans lesquels nous regroupons la production des dernières années (des derniers un, dix, cent ans ?). Depuis dix ans, nous appelons artistes mexicains un groupe hétérogène d'artistes qui se sont formés à l'étranger ou qui proviennent de plusieurs autres pays. Alors, ce n'est ni par l'ampleur du phénomène, qui s'étend de la peinture jusqu'à l'art Web, en passant par tous les hybrides possibles, ni par l'ambiguïté que supposent les artistes qui font de la vidéo, et que l'on considère peintres, qu'il nous sera permis d'aborder ce que nous considérons comme étant de l'art. Maintenant nous appelons cela production plastique, pratiques artistiques ou n'importe quelle autre catégorie qui nous permette d'aborder (d'affronter, d'expérimenter, de profiter) de ce quelque chose, qu'il s'agisse d'une idée, d'un objet, d'une

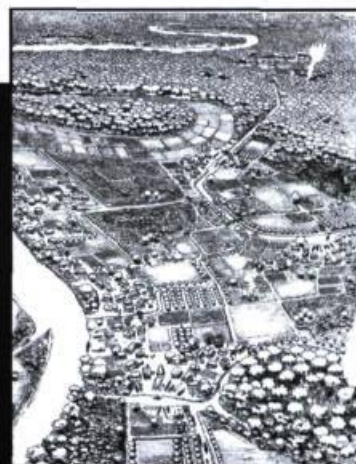


Vinrent ensuite les galeries émergentes (une exception à cette règle : La Galería de Arte Mexicano qui fonctionnait depuis déjà trente ans) qui généreraient cet étrange phénomène que l'on a nommé le néomexicanisme. L'apothéose et l'adieu du mouvement furent le *Parallel Project* en 1990, réalisé dans le cadre de la grandiose exposition *México, 30 siglos de Esplendor*, au moyen duquel le nouveau gouvernement de Carlos SALINAS DE GORTARI tentait de convaincre les investisseurs que le Mexique avait vaincu la crise économique de la décennie antérieure. *Parallel Project* fut l'effort de quatre galeries pour montrer l'art exportable qui se faisait dans un nouveau pays : le Mexique. On profitait de la grande infrastructure de l'événement pour tenter de faire fructifier les gains

action, et d'obtenir une émotion esthétique. Nous voyons donc que ces deux taxonomies ne fonctionnent pas non plus pour écrire depuis un point de vue universel.

La décennie des années quatre-vingt-dix n'a même pas débuté formellement (ni par l'année correcte ni par les recherches formelles) avec la mort de TAMAYO ou avec le mépris de la critique envers le néomexicanisme. Elle débuta, en novembre de 1987, avec une exposition qui présentait en toute simplicité le travail d'artistes en apparence inconnus et au titre emblématique quant à l'hétérogénéité de son contenu : *Juventud, Divino Tesoro* (La jeunesse, divin trésor). Elle réunissait une vingtaine de créateurs qui présentèrent des peintures, des dessins de l'art objet (la classification la plus stupide

Les centres mayas encore existants offrent une dernière résistance à l'envahisseur espagnol jusqu'à la fin du XVII^e siècle. Une forte présence militaire prend position et amorce la construction d'un fort.



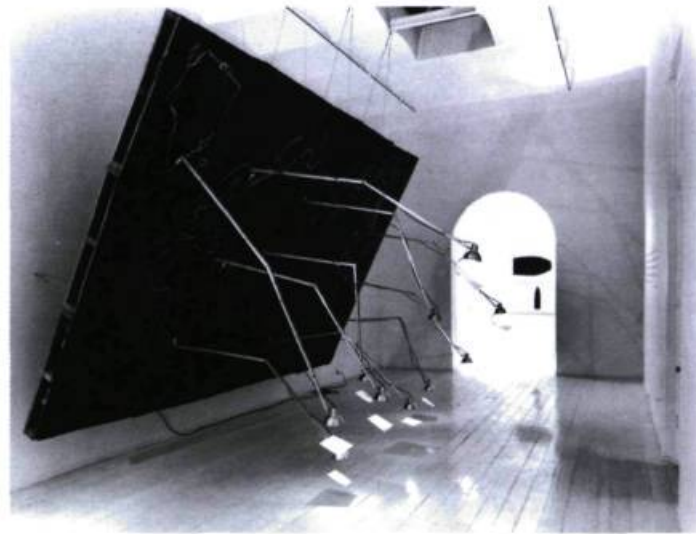


sur la planète), des sculptures et, la nuit du vernissage, une performance (ou alors s'agissait-il tout simplement d'un événement étrange).

Une bonne partie des exposants avait reçu une formation de base en arts plastiques, mais il y avait aussi un groupe d'artistes autodidactes. Le site de l'exposition était lui-même contradictoire, puisqu'il s'agissait de la maison de culture de l'Universidad Autónoma del Estado de México, qui aurait dû



être située dans la capitale de cet État, à environ soixante-dix kilomètres du Distrito Federal⁶ et non à l'extrême sud de la ville de Mexico. On organisa deux tables rondes et le cas le plus discuté fut celui de savoir si les exposants continueraient de travailler dans dix ans (quatorze ans après, presque la moitié de ces artistes ont reçu des prix internationaux). Le groupe, qui ne tentait pas de former quelque chose d'homogène, ni par rapport à ses recherches ni même par rapport à ses amitiés, était conscient de ce qui se produisait dans la ville et de



ce qu'exposaient les galeries commerciales, mais il était déterminé à ne pas copier ce que faisaient les artistes un peu plus vieux qu'eux.

Julio GALAN avait tout du grand mentor de l'art figuratif pour les artistes, de cinq à sept ans plus jeunes que lui. En 1988-89, se tenait une de ses premières rétrospectives, présentée d'abord au Museo de Monterrey et ensuite au Museo de Arte Moderno dans la ville de Mexico. Sa manière désinvolte de traiter la figure humaine, au moyen d'une thématique autobiographique aux connotations érotiques, provoquait beaucoup d'inquiétude au sein des collectionneurs et des gens d'une certaine classe. Nahum H. ZENIL, un artiste de la même trempe, créa un *alter ego* appelé Nahum H. ZENIL, qui toujours serait en amour avec lui-même.

Trois différentes circonstances écloront dans les mêmes années et démontrèrent la nécessité d'adopter de nouveaux codes sociaux et artistiques. En 1986, se tient le *Tercer Salón Experimental* au Museo de Arte Moderno de Mexico, concours remporté par Mauricio MALLE, Gabriel OROZCO et Mauricio ROCHA, dont l'installation faisait directement allusion au tremblement de terre de l'année précédente. Mais une œuvre mineure provoqua un scandale majeur, le plus grand qu'eût connu la ville de Mexico par rapport à la censure, lorsque Provida, un groupe de l'extrême droite contre l'avortement, occupa les salles du Musée pour exiger la démission du directeur José Alberto MANRIQUE. Il lui reprochait d'avoir permis l'exposition d'une Vierge de Guadalupe arborant les seins nus de Marilyn MONROE.

Cet événement eut un effet extrêmement positif puisqu'il unit tous les artistes de différents milieux en un front commun. Jamais auparavant un acte de censure, dissimulé ou non, n'avait abouti à la démission d'un directeur de musée. L'incident servit à rendre manifeste l'héritage de la formation de cette fameuse société civile qui avait surgi avec le tremblement de terre de 1985.



Les Espagnols vont transformer les terres environnantes mais aussi conquérir les autochtones qui y vivent. Les gens de Xunantun étaient fortunés, contrairement à d'autres qui ont été conquis par les Espagnols.

LA NAISSANCE D'UNE CITÉ COLONIALE (DÉBUT DU XVIII^e SIÈCLE)

Un autre fait important, apparemment isolé, fut la naissance de La Agencia, lieu dans lequel des étudiants en histoire de l'art et un artiste désiraient créer un centre d'informations sur ce qui se passait au Mexique. Située dans la zone de Polanco, en dehors du circuit commercial des galeries de la Zona Rosa, elle finira par se transformer en galerie pour les artistes émergents provenant de toute la ville. Elle réussit à fonctionner pendant deux ans malgré le vide institutionnel généré par les événements ayant eu lieu au Museo de Arte Moderno.

Peu d'espaces étaient dirigés par des artistes ; la galerie Pinto Mi Raya, créée par Monica MEYER et Victor LERMA dans l'esprit de leurs travaux conceptuels, était l'un de ceux-là. À l'instar de La Agencia, elle deviendrait un refuge pour des femmes artistes et pour des créateurs émergents. Mais il faudra attendre la venue d'un promoteur de New York, qui catalysera les énergies en place pour ouvrir le Salón des Aztecas dans la zone de la Lagunilla, un des quartiers à caractère commercial situé en plein cœur de la ville et appartenant au bas échelon de la classe moyenne.

Aldo FLORES exposait le travail de tous, peu importe la qualité des œuvres, la nationalité des artistes ou leurs modes d'expression, en tirant profit au maximum du fait que son espace avait pignon sur rue sans que celui-ci ait pour autant été complètement adapté aux fonctions qu'on lui donnait. Cet ensemble de circonstances donna au tout une dynamique fortement marquée par l'esprit de confrontation entre les voisins, le public spécialisé et les exposants. Au beau milieu de tout cela, l'arrivée de plusieurs artistes étrangers et le retour de plusieurs artistes mexicains donneront une nouvelle vigueur à l'art qui se produisait dans la ville de Mexico.

En 1988, au milieu d'une année électorale hautement explosive, les productions artistiques locales et internationale avaient plusieurs défis à affronter : il fallait vaincre l'isolement dans lequel les directeurs des différents musées avaient enfoncé la production artistique des diverses générations d'artistes, décider de créer des modèles de travail pour mieux affronter les divers langages générés dans les autres pays, et vaincre l'inertie de la critique pour promouvoir les nouveaux langages et ceux qui ajoutaient une nouvelle valeur de signification. En bref, il fallait devenir contemporain de la situation actuelle.

Personne ne sait avec certitude si le résultat des élections de cette année-là aurait dû donner ou non la victoire à Cuauhtémoc CÁRDENAS, le candidat du parti de gauche modérée. Ce que l'on sait, par contre, c'est que celui déclaré vainqueur du processus, Carlos SALINAS DE GORTARI, réalisa plusieurs manœuvres dans le dessein de légitimer son pouvoir. En plus d'emprisonner le chef corrompu de Pemex, le syndicat le plus riche du pays, d'emprisonner également un banquier de

grande notoriété et de récupérer les bijoux dérobés du Museo Nacional de Antropología e Historia, il créa plusieurs instruments qui lui permirent de récupérer la confiance des intellectuels et des artistes : il créa le Consejo para la Cultura y las Artes (Conaculta), et son appendice financier, le Fondo Nacional para la Cultura y las Arte (Fonca). Ces organismes changeraient les relations sociales du délicat tissu artistique et intellectuel.

En même temps, avec les précédents des galeries qui étaient maintenant considérées alternatives et dont l'exemple porta fruit, l'on vit l'apparition de nombreux nouveaux centres d'art alternatif partout dans la ville. Digne de mention est le travail de Rubén BAUTISTA, artiste et commissaire indépendant, qui convainquit les jumeaux QUIÑONES de transformer la maison paternelle en un centre d'expérimentation pour les arts plastiques. Ainsi, la Quiñonera verra, en deux ans, quatre expositions se déployer dans ses jardins où la jeune génération et tous les étrangers qui venaient d'arriver récemment exposeront des photographies, des sculptures et des installations, feront des performances, tels le groupe Semefo et le Sindicato del Terror, des vidéos et des happenings créés par des artistes de plusieurs générations, ce qui rendra manifeste l'important changement des rapports de forces et les nouvelles exigences critiques qui s'y rattachaient.

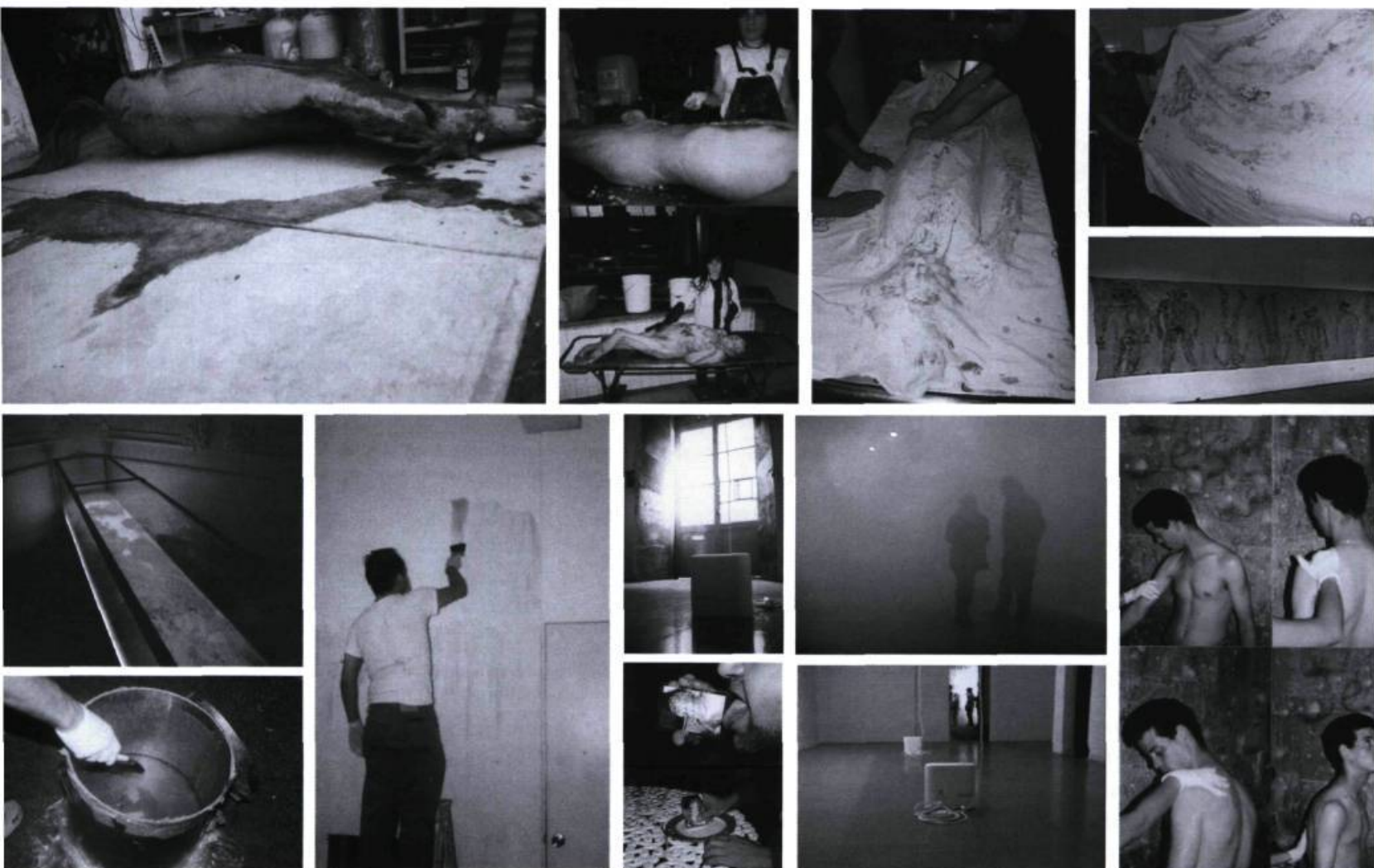
C'est dans ce contexte que surgira Curare, Espacio Crítico para las Artes, fondé par des critiques et des commissaires insatisfaits de ce que faisait l'Instituto Nacional de Bellas Artes pour promouvoir l'art émergent. Ils commencèrent d'abord en publiant un bulletin d'informations, après quoi ils organisèrent des expositions à l'étranger et dans leur petit local de la Colonia Roma. Ils attirèrent l'attention des commissaires étrangers en visite à Mexico, profitant des carences de la politique officielle à propos de ce qui se passait dans le pays.

En 1989, Guillermo SANTAMARINA, autre commissaire indépendant, en collaboration avec Flavia GONZÁLEZ ROSETTI, organise l'exposition emblématique qui marquera le début des années quatre-vingt-dix : *Beuys, un homenaje*. Douze artistes devaient concevoir des installations dans l'enceinte de l'antique Convento del Desierto de los Leones où Joseph BEUYS devenait (finalement) un contemporain, dans ce pays isolé qui, selon les mots de José Luis CUEVAS, se situait « derrière le rideau de nopals ⁷ ». En 1992, le Museo de Arte Carrillo Gil organisa la première exposition du maître allemand.

Le surgissement constant de centres d'art, qui n'ouvrent que pour six mois ou pour les événements organisés par des commissaires indépendants, obligeait les musées et les galeries d'art à revoir leurs politiques d'exposition et à commencer un travail de redéfinition. Bientôt, tous les espaces



Plusieurs d'entre sont retenus comme esclaves et travaillent sur les plantations. Le palais, baroque, est construit au centre de la ville. La cathédrale, immense, devient le symbole de la colonisation.

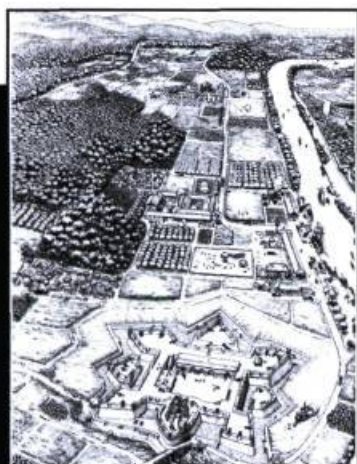


muséographiques institutionnalisés eurent leur commissaire ou une équipe de recherche et de commissariat, ce qui leur permit de s'ajuster aux temps nouveaux.

Les nouveaux programmes du Consejo Nacional para la Cultura y las Artes couvrirent plusieurs générations par le biais de certaines de ses bourses destinées aux artistes de différents groupes générationnels : les bourses Jóvenes Creadores (Jeunes créateurs), Sistema Nacional de Creadores (Système national des créateurs) et Programa de Fomento y Conversión Cultural sont trois des efforts déployés afin d'attirer l'attention de tous les artistes. Le système de corruption montra son meilleur visage lorsque les artistes voulurent manifester leur solidarité avec les indigènes massacrés à Acteal, au Chiapas, et prirent le Zócalo pour exprimer, au moyen d'œuvres, cette prise de conscience. Les instances gouvernementales firent des pressions sur ceux qui jouissaient de ces bourses pour qu'ils cessent leurs activités subversives. L'ogre philanthropique⁸ montrait ses forces et ses contradictions.

Si quelque chose distingue la décennie des années quatre-vingt-dix des autres décennies, c'est le fait que l'art contemporain se soit transformé en une zone de médiation entre ses acteurs et ses gestionnaires. D'un côté, la peinture et la sculpture, en tant qu'héritiers de la tradition occidentale de la haute culture, auraient été reléguées aux oubliettes par les différents promoteurs, tandis que, aujourd'hui, la performance, la vidéo, l'installation et la photographie seraient les nouveaux supports symboliques pour sonder et questionner la réalité.

Maintenant chaque nouveau centre d'art alternatif, que ce soit Temistocles 44 ouvert en 1992, ou La Panadería, qui ouvrira ses portes deux ans après, était contemporain de ses pairs à New York, à Londres ou à Paris. L'absence d'un vrai marché de l'art contemporain, qui leur aurait permis au moyen de la vente d'œuvres de conserver leur indépendance, les poussa plus tard à fonctionner avec les bourses du Fondo Nacional para las Artes et avec l'appui d'agents étrangers, soient-ils commissaires, critiques ou galeries.



Le roi d'Espagne tente d'organiser la gestion de ses colonies. Des routes sont construites. La canne à sucre et le café deviennent les cultures majeures.

LES ÉCHOS DE L'ILLUMINATION (DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE)

L'enthousiasme et la fraîcheur de cette première génération des centres d'art alternatif se dissipèrent sous le poids de l'argent distribué généreusement par Conaculta. Les artistes ne parlaient plus d'œuvres ou de processus, mais de nouvelles stratégies de survie artistique. Un groupe d'artistes, Felipe ERENBERG, Marcos KURTICZ, Mónica MEYER, pour n'en nommer que quelques-uns, aidèrent Eloy TARSICIO à générer et à ouvrir un nouvel espace alternatif. Ils obtinrent de l'Instituto Nacional de Bellas Artes qu'il leur prêtât l'immeuble du temple de Ex Teresa La Antigua, localisé dans le Centro Histórico. Baptisé Ex Teresa Arte Alternativo, celui-ci ouvrit ses portes en 1993 et se destina à la présentation d'installations, de vidéos et surtout de performances. On y célèbre depuis lors les diverses éditions du *Festival Internacional de la Performance* et, à mesure que s'y succèdent les directeurs, des séminaires, des cours, un festival d'art sonore et des échanges avec divers pays.

Un autre élément particulier à la décennie est l'intérêt que les commissaires internationaux ont manifesté pour le Mexique. Maintenant ce pays serait le centre de production artistique le plus important à explorer (peu importe si l'on reproduit les mêmes myopies que celles des années précédentes), jusqu'à ce qu'on redécouvre la Chine et ses artistes. Évidemment, le gouvernement mexicain profita de ce moment, de cette circonstance, et appuya les expositions qui légitimaient la culture ancestrale mexicaine ou le dernier cri de la mode artistique. L'art se transforma encore une fois en un instrument diplomatique au service de l'État.

L'année 1994 fut une année électorale et une année mémorable à cause de trois événements charnières de l'histoire de ce pays que l'on appelle le Mexique. En janvier de cette année, un groupe d'indigènes du Chiapas se soulèvent contre le gouvernement central. L'Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) devint ainsi un interlocuteur politique pour toutes les ethnies qui avaient été subjuguées par tous les partis politiques depuis l'indépendance du pays. Le 23 mars 1994, Luis Donaldo COLOSIO, le candidat présidentiel du parti au pouvoir, fut assassiné à Tijuana, dans l'État de Baja California Norte, sans que, jusqu'à cette date, il n'y eût de réponses satisfaisantes à la situation provoquée, au mois de décembre de la même année, d'une crise financière si grave qu'elle aboutit presque à l'effondrement total de l'économie du pays. L'année suivante, le suicide d'une grande quantité de personnes

issues de la classe moyenne, causé par le fait qu'ils n'étaient plus en mesure de payer leurs dettes aux banques, sème le mécontentement général, une situation dont saura profiter Vicente FOX pour remporter la première présidence *non priiste* en soixante et onze ans d'histoire.

Conclusion

Les années quatre-vingt-dix vues avec un certain recul, nous pouvons diviser en trois périodes l'art produit depuis quelque quinze ans (de 1987 à 2002). Une première période héroïque va de la rupture avec la tradition de la peinture occidentale au néomexicanisme narratif de la décennie des années quatre-vingt, et se poursuit avec l'avènement de galeries alternatives comme La Agencia, le Salón des Aztecas et La Quiñonera, entre 1987 et 1992.

La deuxième période (1992-1997) est un processus de consolidation des nouveaux langages et de sa légitimation au moyen d'événements comme *La Feria de Arte* de Guadalajara et son *Foro Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo*, l'ouverture de Curare et de Ex Teresa Arte Actual, et par le surgissement d'espaces alternatifs comme Temistocles 44 ou La Panadería, avec leur orientation néoconceptuelle.

La troisième période est la période actuelle. Les commissaires qui ont débuté en marge des institutions culturelles en 1989 sont maintenant une puissante force et ont créé un canon de l'art « contemporain ». En 2000, fut fondé le Patronato de Arte Contemporáneo, P.A.C., qui est devenu l'un des acteurs principaux dans la promotion de l'art, à tel point que Blanca GONZÁLEZ, la critique d'art de *Proceso* (la revue politique la plus importante), lui a dédié plusieurs articles acerbes critiquant l'influence de l'organisme. Cette année encore, le Mexique est une marchandise à la mode, avec des expositions collectives importantes à PS.1 Art Center à New York, à Berlin et à San Diego, sans parler de sa présence, bien naturelle, à la *Biennale de Sao Paolo*, à la *Documenta* et aux autres biennales importantes de cette année.

1 Criollos : personne de race blanche née dans les anciennes colonies américaines. Origine du mot créole. (n.d.t.) **2** Le mot « malinchisme » est généralement employé pour désigner avec mépris celui qui se vend à l'ennemi. Le terme provient de la figure historique de la Malinche, une princesse aztèque et amante de CORTÉZ qui l'avait aidé en servant de traductrice et de médiatrice entre ce dernier et les indigènes, d'où le caractère fondamentalement ambigu du terme dans la mesure où il peut, selon le contexte, désigner aussi le médiateur culturel. (n.d.t.) **3** Universidad Nacional Autónoma de México (n.d.t.) **4** Secretaría de Educación Pública (n.d.t.) **5** « De cette exposition, toujours il se dira que n'y étaient pas ceux qui devaient y être, et que ne devaient pas y être ceux qui y étaient. » **6** Le Distrito Fédéral, ou D.F., est l'entité fédérale qui correspond exactement à la ville de Mexico. (n.d.t.) **7** Le nopal est une variété de cactus comestible. Du nahua, *nopalli*. (n.d.t.) **8** L'auteur fait ici référence à l'un des articles les plus connus d'Octavio PAZ, du même titre, paru dans *Vuelta*, no 21, août 1978. (n.d.t.)

Les répercussions de la Révolution française se font sentir sur le continent américain. L'indépendance de l'Amérique du Nord pousse les gens de l'Amérique centrale vers la liberté.

