

L'art vivant au Mexique

Carla Stellweg

Volume 26, numéro 106, printemps 1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/54457ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)

1923-3183 (numérique)

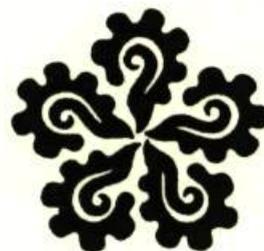
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Stellweg, C. (1982). L'art vivant au Mexique. *Vie des arts*, 26(106), 24–29.

à vol d'oiseau

L'ART VIVANT AU MEXIQUE



CARLA STELLWEG

Pour parler de l'Art vivant au Mexique entre les années 1970 et 1980, il nous faut présenter quelques antécédents historiques qui nous permettront de mieux comprendre les travaux d'art récents. Mais qu'on ne s'y trompe pas; dans la majorité des cas, ces données ne sont pas nécessairement évidentes dans les ouvrages actuels. Les artistes d'aujourd'hui envisagent leur tâche et leur œuvre dans une perspective existentielle; ils prennent de la distance avec le passé, avec l'histoire récente, avec celle d'avant 1968, au moins.

La tendance habituelle est de soumettre l'art à l'histoire, ce qui garantit que le présent soit le fidèle héritier d'une ligne ininterrompue. A l'inverse, les antécédents auxquels nous faisons référence confirment l'idée qu'un certain art moderne est absent de l'art mexicain contemporain, qui continue les essais du genre école mexicaine, une forme bien enracinée qui empêche qu'on le considère ailleurs comme post-moderniste.

L'art du Mexique a une histoire qui s'écrit de façon théâtrale, et le rôle que s'attribue chaque acteur est perçu comme une réponse ontologique. Il ne s'agit que de consulter les textes des catalogues, les comptes rendus des journaux, les entrevues d'artistes (genre préféré par la presse pour rapporter l'activité artistique locale), et aussi le numéro d'Artes

Visuales consacré à l'art postérieur à 1968¹, pour se rendre compte des niveaux qu'ont atteints l'accent et la saveur de cette expressivité émotionnelle.

Un autre des facteurs qui a agi sur cette opération, sur cette gestation d'attitudes à l'égard de l'art et de son histoire, est sans contredit la poésie bureaucratique: l'institution étatique qui jusqu'à présent s'est chargée presque entièrement de l'administration culturelle, a développé un discours rhétorique pour projeter sa vision, son opinion et sa communion avec l'art. L'on comprend que devant les chants publicitaires des mexicanistes, étranges et ambigus, devant ces témoignages officiels de l'histoire, la réponse ne puisse susciter que l'ennui et l'aversion, ne provoquer qu'un rejet instantané de cette version faussée d'une voie artistique qui nous soit propre. Il est de plus essentiel de disposer d'une forte dose d'émotivité pour y réussir et éviter que ce discours n'envahisse les processus de la création.

Il existe une autre façon de faire face à ces réalités qui permet une troisième option: celle du jeu, celle qui consiste à créer un courant d'opinion qui ménage une entrée dans le champ de la spéculation, de la fantaisie et de la rébellion. Il s'agit de tenter de s'opposer à tout pour cultiver l'illusion de



1. José Luis CUEVAS
Le Monstre marin, 1978.
Encre et aquarelle; 57 cm x 76,8.
(Phot. New York, Galerie Grace Borgenicht)

2. Francisco CORZAS
Naissance, 1962.
Huile sur toile; 110 cm x 145.
Mexico, Galerie Arvil.

3. Francisco ICAZA
La Femme adultère, 1972.
Encre et gouache sur papier.
Mexico, Musée d'Art Moderne.

4. Diego RIVERA
Le Cordonnier, 1915.
Huile sur toile; 1 m 44 x 1,23.
Mexico, Musée d'Art Moderne.



2

projeter une alternative, celle du doute, celle du sait-on jamais et du peut-être. Finalement, une dernière attitude reste à notre disposition, adoptée d'ailleurs par plusieurs, celle de la négation. Elle est totalement inefficace et est récupérable par le système.

Ce résumé des attitudes nous permet à présent de les comparer à celles qui étaient en vigueur par le passé: l'art moderne est né entre 1910 et 1930, en URSS et en Allemagne, en réponse aux diverses tendances académiques des centres artistiques européens. Il n'y a pas place ici pour analyser le début de ce mouvement; je ne le rappelle que pour indiquer qu'il est apparu dans un contexte totalement différent de celui du Mexique de cette époque. On comprend que l'on ne puisse parler d'un *moderne* mexicain, malgré des cas curieux d'un moderne transplanté *sui generis*, comme par exemple le Mouvement Strident² qui, lancé par le poète Maples Arce à Jalapa (Veracruz), fut bientôt dominé par German Cueto. Malgré les déclarations et les événements qu'il a inspirés, il n'en demeure pas moins associé à une sensibilité et à une structure mentale d'origine européenne.

Au Mexique, la rupture avec l'art académique s'associe à la rupture avec les modèles culturels et artistiques européens et se fait au profit d'un héritage artistique indigène oublié, solidaire et complémentaire de la phrase historique d'intégration nationale qui se produisait alors. Ce rapprochement avec le passé indigène et la possibilité de le comprendre durent se réaliser à l'aide d'outils intellectuels européens. L'art précolombien était tout aussi étranger aux Mexicains qu'au reste du monde³.

3



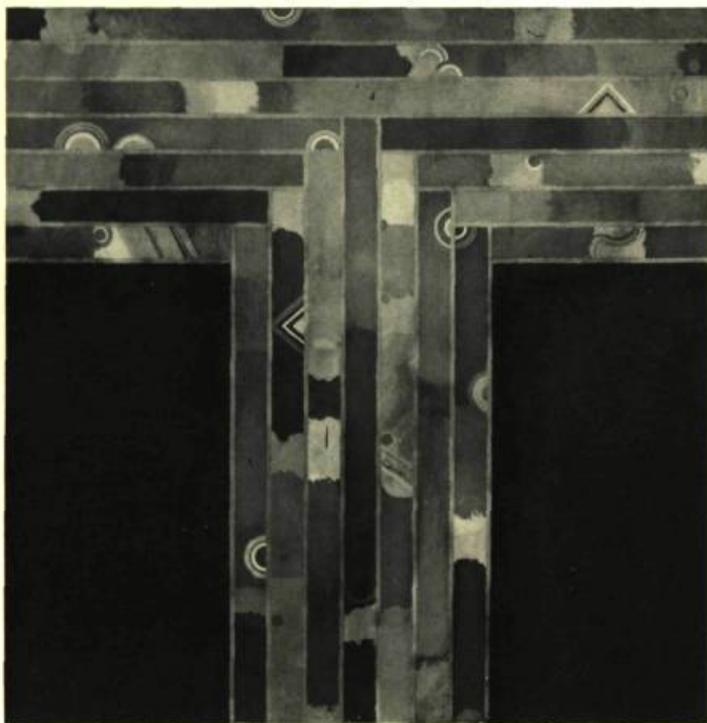
Pendant ce temps, l'art moderne européen assimilait les formes de l'art maya ou aztèque, l'art anonyme des icônes byzantines, les masques africains, les motifs de l'Islam; l'on étudiait et l'on élaborait le cadre théorique qui accompagnerait l'innovation, l'on établissait des concepts artistiques qui pourraient fonctionner à l'intérieur du nouveau contexte industriel et social⁴.

S'il est possible de douter de l'existence d'une école mexicaine, sectaire, pittoresque et nationaliste, avec en tête l'hétérodoxe Orozco, l'on ne peut nier qu'il y eut un mouvement mexicaniste, dirigé par Diego Rivera. Considéré comme le représentant principal de l'École mexicaine, Orozco écrit de New-York, en février 1928: «En ce qui concerne la question du potentat Rivera, elle est ici plus grave qu'au Mexique: il jouit déjà d'une publicité incroyable, et l'idée qu'il est le grand créateur de tout et que les autres ne sont que ses disciples est déjà bien enracinée. Aussitôt qu'on est présenté comme peintre du Mexique, on se fait dire: «Ah! vous devez connaître le grand Rivera, don't you?»

4



Rivera, malgré sa période moderne européenne, qui a précédé le prémuralisme mexicain, se prononce visuellement contre l'art moderne, donnant de la sorte à entendre que toute référence aux sources artistiques développées en Europe est une forme de colonialisme culturel. En 1945, Siqueiros s'oppose publiquement à une exposition de Picasso à Mexico en la dénonçant comme étant de la dépravation contagieuse. Avec Siqueiros et une longue théorie de suiveurs, Rivera tourne les yeux vers l'art mexicain ancien et populaire. L'art de Manuel Manilla et de José Guadalupe Posada ainsi que la gravure, l'illustration et la caricature anonymes reprennent vie. Le rejet des expériences de l'art moderne européen, combiné avec les exigences d'une production artistique destinée au peuple, conduit à la création d'un art néo-classique. Néo-classique dans le sens qu'il glorifie l'ancien, exalte des valeurs intellectuelles que personne ne peut démontrer en les rendant pour l'heure permanentes et indiscutables. Né d'une intention clairement émotive, personne ne pouvait résister au magnétisme de ce projet.



5. Vicente ROJO
Négation 1A, 1972.
Acrylique sur toile; 180 cm x 180.
Mexico, Galerie Juan Martin.

6. Manuel FELGUEREZ
Origine de la réduction, 1975.

7. Emilio ORTIZ
Séquence avec papillon, 1980.
Huile sur toile; 85 cm x 110.
Mexico, Galerie d'Art Mexicain.

8. David Alfaro SIQUEIROS
Notre image actuelle, 1947.

9. Rafael CORONEL
Portrait de Celso.
Huile sur toile; 120 cm x 120.
Mexico, Galerie Arvil.



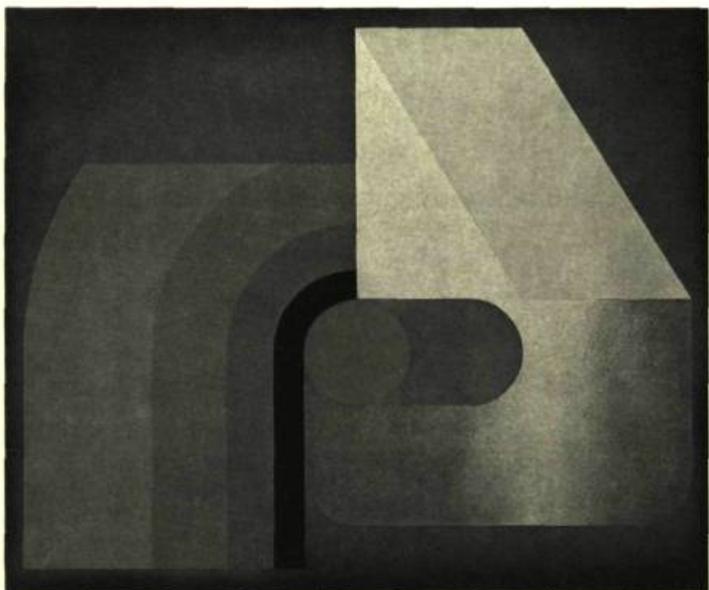
7

Quand on fait référence à cette époque, on parle souvent de renaissance de la peinture mexicaine, comme si elle avait déjà été morte ou oubliée. Indépendamment de la prise en charge du mouvement par l'État mexicain, et à cause de l'absence d'un corpus d'idées précolombien qui aurait appuyé cette renaissance, la représentation des formes de ces cultures anciennes ne pouvait valoir plus qu'un art néo-classique. Une identité nationale se formule: elle se fonde sur l'élimination de la particularité de chaque culture indigène, vise l'intégration du peuple et utilise les formes culturelles de tous les groupes ethniques pour les intégrer en un art national homogène. L'intérêt de ces essais sentimentaux pour consolider les formes anciennes, sans avoir pour autant de contenu réel qui appuierait les thèses de la *race de bronze*⁵ qui culminèrent dans le projet politique nationaliste, réside dans le type de futur utopique qui s'annonce aux Indigènes, aux Métis et, enfin, à tous les Mexicains. Une culture déjà fixée en une seule image, vidée de l'intrinsèque et du spécifique, un art exempt des influences du monde colonisateur, mèneront le peuple entier, toutes les classes sociales, toutes les races de la République mexicaine à résoudre leur projet existentiel futur. C'est un art uniforme qui permettra de trouver des réponses aux problèmes inconnus de l'avenir. Les pronostics de ce que la conscience de notre art ancien (le grand passé éternisé) nous offrira, confondent idiosyncrasie et libération nationale.

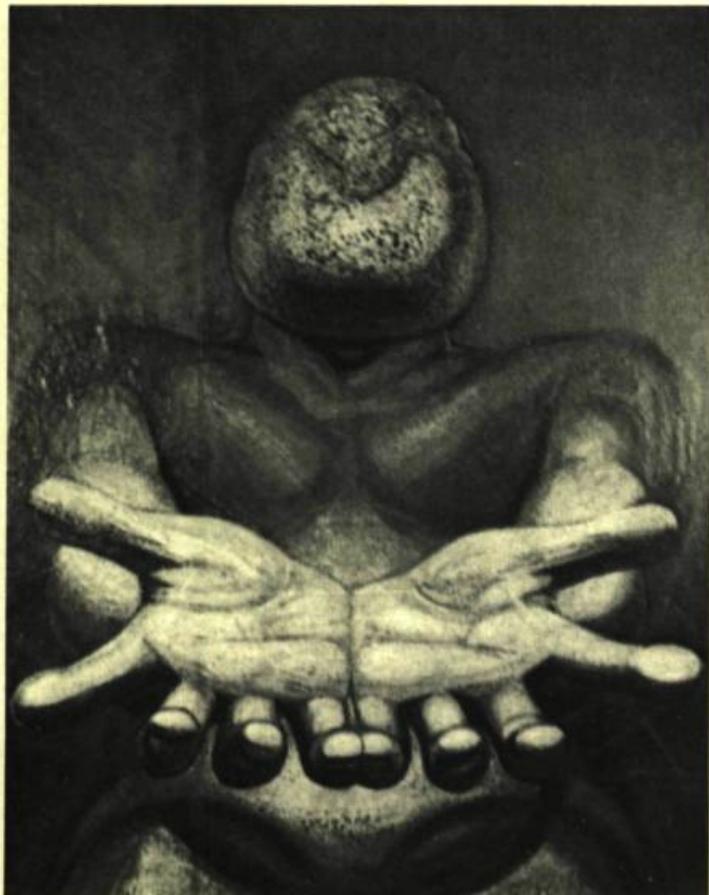
La doctrine s'élabore, et toute manifestation artistique du Mexicain doit s'inscrire parmi les conditions préalables d'un art mexicain national. Le Mexique s'isole, et il devient impossible, ou du moins rare, d'exposer les idées des autres parties du monde pendant les années 40, 50 et, en partie, dans les années 60⁶. Celui qui écrit ou parle de l'art du reste du monde doit défendre son *malinchismo*⁷.

Pendant les années 50, des peintres abstraits ou informels, comme Lilia Carrillo, Fernando García Ponce, Vicente Rojo, Manuel Felguerez, et d'autres, furent abondamment accusés de copier l'expressionnisme abstrait de New-York. Ce fut l'amen du lapsus critique, celui de confondre l'expressionnisme abstrait de l'école de New-York avec l'informel moderne tardif de l'Europe! Une autre des conséquences de l'école mexicaine est de réduire la discussion sur l'art mexicain à la relation entre l'artiste et la société et en la situant *sine qua non* à l'intérieur du processus créateur⁸.

Les années 50 et 60, période d'industrialisation rapide du Mexique, furent témoin de la formation de plusieurs artistes d'aujourd'hui et, généralement parlant, produisirent une culture isolationniste et une administration culturelle étatique, porte-voix du mouvement rhétorique de l'art nationaliste des seconde et troisième générations de l'École mexicaine.



6



8

Le désir d'entrer dans le jeu ou simplement la prise de conscience des idées concernant l'art des autres parties du monde, une familiarisation avec le moderne, devenu le style international moderniste, commencent vraiment avec la réapparition, dans les expositions de l'époque, de la version de l'art moderne propre à Rufino Tamayo.

C'est au groupe d'artistes, aujourd'hui réunis en grande partie à la Galerie Juan Martin, de Mexico, qu'il faut attribuer le mérite d'avoir rouvert la discussion en y ajoutant de nouveaux thèmes. Leur opposition à un art intégré au programme étatique nationaliste débouche néanmoins, vue à la lumière de nos jours, sur un art destiné à la nouvelle bourgeoisie, à la nouvelle vie d'appartement, au nouveau projet industriel; c'est, en d'autres termes, un art de salon. Cet art a pris le nom de *géométrie sensible* ou d'*abstrait lyrique*.

Un autre groupement des années 50 et 60, dans lequel figuraient Arnold Belkin, Emilio Ortíz, Francisco Corzas, Francisco Icaza, José Luis Cuevas, Nacho López, Rafael Coronel et d'autres, reprirent un art dont le contenu n'était plus nationaliste et l'appuyèrent sur quelques idées présentées antérieurement par José Clemente Orozco ainsi que par Leonard Baskin, Ben Shahn, Rico Lebrun. Ils se déclarèrent en faveur d'un art réaliste et figuratif, un néo-humanisme. Mais l'on n'en demeure pas moins peu informé sur les réalisations artistiques du reste du monde, et peu d'artistes ont des contacts avec le travail de leurs collègues hors du Mexique⁹.

C'est dans ce climat artistique que se célébrèrent, en 1968, les Jeux olympiques accompagnés de l'Olympiade culturelle. Les artistes, à partir des muralistes, furent invités à réfléchir publiquement sur leur incidence sur les mouvements populaires; et, conscients de la tradition à l'égard des préoccupations sociales dans l'art, ils s'unirent au mouvement étudiant.

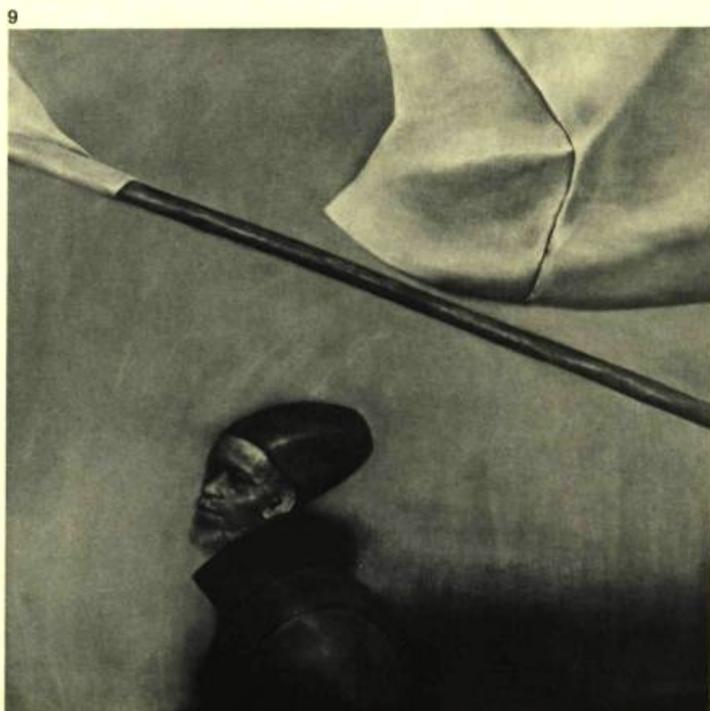
Dans un climat de mécontentement général et de protestation, et animés par le désir de se prononcer pour une cause et de faire entendre un discours politique, ils se regroupèrent dans le Salon Indépendant. C'est ainsi que des artistes, auparavant accusés de *malinchisme*, d'élitisme et d'individualisme par les artistes figuratifs et néo-humanistes, s'allièrent à ces derniers, en 1966, pour mettre en place une démonstration polémique, *Confrontation 66*, au Musée des Beaux-Arts de Mexico. Tous ces artistes, auxquels se joignirent les étudiants des deux écoles d'art de la capitale, San Carlos et La Esmeralda, s'unirent pour réaffirmer la nécessité d'un art public qui appuie les causes populaires.

La répression du 2 octobre 1968 annihila les possibilités de développement de ces plans, et, peu de temps après, en 1971, le Salon Indépendant se désintégra. Plusieurs artistes retournèrent à leurs études, à leur pratique personnelle, tandis que d'autres obtinrent des bourses et quittèrent le pays; d'autres enfin accédèrent à des postes officiels ou devinrent conseillers du gouvernement. Pendant ce temps, les étudiants des écoles d'art, privés de ces débouchés, continuèrent le processus de prise de conscience¹⁰.

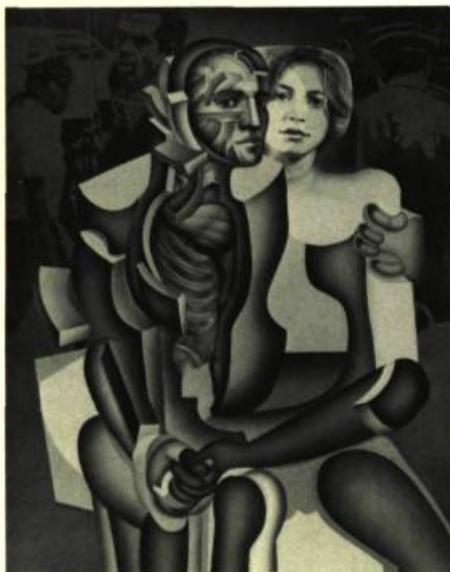
La peinture de chevalet qui se fait aujourd'hui au Mexique intègre une seconde et troisième génération du projet des années 50 en faveur d'un *moderne tardif* à l'*européenne*, une génération mexicaine qui produit une iconographie figurative issue principalement des sources de l'art populaire anonyme; s'y ajoutent des œuvres qui s'approchent de certaines expressions de l'Art brut et de l'œuvre de Francisco Toledo, qui commençait déjà, dans les années 50, à exposer des dessins et des gouaches. Toledo demeure néanmoins, aujourd'hui, celui que la critique définirait comme étant le plus mexicain de tous.

Le Musée d'Art Moderne de Mexico a présenté, en 1980, une rétrospective qui va des tortues pyrogravées, à la sculpture, au graphisme, au dessin et à la peinture. Elle démontra l'incroyable versatilité non seulement des solutions techniques et formelles, mais encore d'une imagination thématique, surtout érotico-mythique, associée à l'aspect fécond de tout acte créateur.

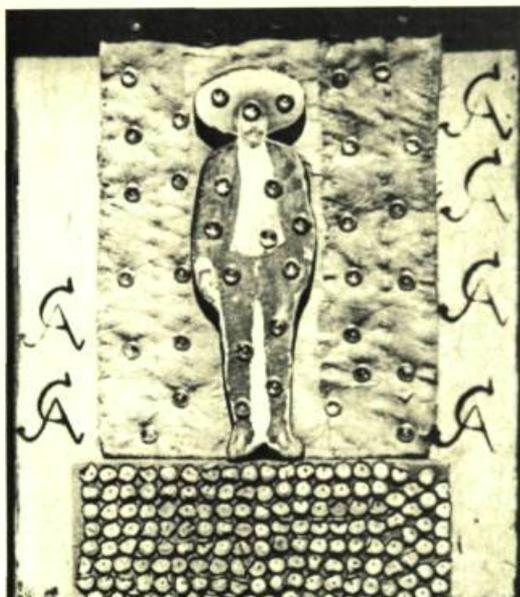
Pas un des suiveurs récents de la proposition picturale de Toledo n'arrive à être plus qu'une nouvelle signature commerciale. Toledo doit être considéré comme l'un des principaux peintres du Mexique des années 1980. D'autres sources



9



10. Arnold BELKIN
Les Amants III, 1980.
Acrylique sur toile; 125 cm x 100.
Mexico, Galerie Arvil.



11

11. Alberto GIRONELLA
La Mort de Zapata, 1972.
Collage.

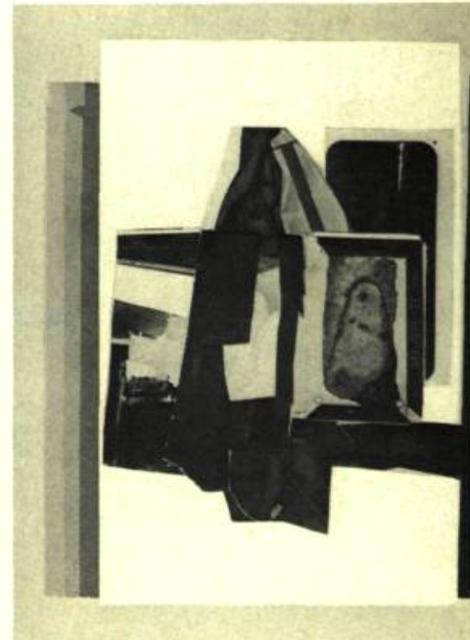
12. Fernando GARCIA PONCE
Composition en fibre de verre sur fond blanc, No 3, 1979.
Technique mixte sur toile; 19 cm x 95.
Coll. de l'artiste.

13. Jose Clemente OROZCO
Le Tyran.
Huile sur toile; 92 cm x 65,5.

de la supposée et prétendue Nouvelle Figuration apparaissent dans l'œuvre de José Luis Cuevas, *Le Narcisse qui se hait*, et de celle d'Alberto Gironella. Ceux qui s'inspirent de Cuevas pourraient être qualifiés de pratiquants maniéristes d'une vision cruelle et monstrueuse du monde mexicain, une expression des hauts plateaux. A une échelle internationale, cette vision s'apparente à celle de Picasso, de De Kooning et de Bacon et, si l'on veut pousser plus loin, à celle de Goya, d'El Bosco, de Grünewald et d'Ensor. Mais, c'est toujours et avant tout celle de Cuevas, celle de l'auto-analyse. Les imitateurs n'ont pas, jusqu'ici, donné autre chose que des codes de la domination masculine, synonyme de *mucho macho mexicano*, et, bien qu'ils prétendent ainsi révéler et critiquer des types de violence, de grotesque et de méchanceté, ces disciples sont de fait une extension et une réitération de cela même qu'ils veulent supprimer. Parmi les représentants de la peinture engagée vis-à-vis les structures sociales, il convient de citer quelques hyperréalistes, tels Enrique Estrada.

Alberto Gironella, peintre de tendance surréaliste française, est actif depuis les années 50. Sa peinture a évolué vers la production de séries de peintures qui traitent des codes de l'alchimie culturelle mexicaine. Sa présence dans le milieu s'exprime particulièrement après les séries de la *Reina Mariana*, de l'*Enterrement du comte d'Orgaz* et de la *Muerte de Zapata y otros Entierros*. Cette dernière série, faite en collaboration avec le photographe Hector Garcia, oppose les complexités de la littérature et des simplifications de l'iconographie officielle dans la présentation du héros mexicain. Cette double perspective à l'égard de la culture coloniale, depuis la conquête jusqu'à nos jours, fait de Gironella l'un des peintres les plus critiqués de notre époque.

Deux jeunes artistes, Ismael Vargas et Adolfo Riestra, reprennent le désir de visualiser les formes culturelles, de



12

les mettre en opposition, en contre-opposition et même en super-position, dans la perspective d'une intégration possible, d'un éventuel concept d'harmonie culturelle. Le panorama s'annonce fort certainement pluraliste.

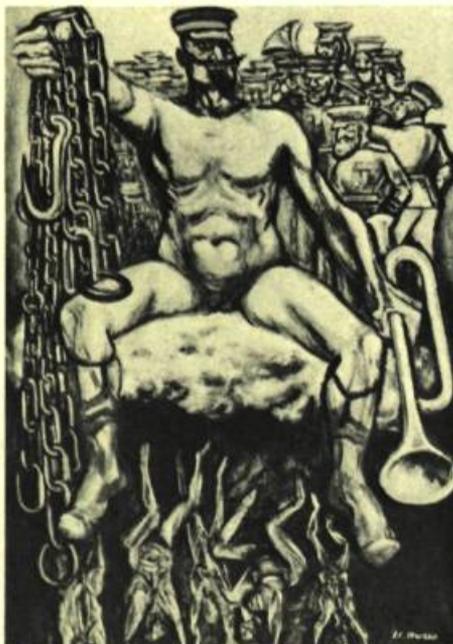
Une autre branche de la peinture mexicaine perpétue le Moderne tardif européen dans ce qu'il est convenu d'appeler la Géométrie sensible. On peut la décrire en peu de mots comme étant un coquetel enivrant, parfois associé à l'Art concret, et dont certaines images — mais non les formules esthétiques — rappellent de plus le Constructivisme de Lissitzky et de Malevitch ou révèlent des ingrédients empruntés sans aucun doute au Futurisme et à la leçon de Picaabia.

Il conviendrait de signaler et de souligner que la peinture demeure la forme préférée du milieu mexicain et est considérée comme synonyme du tout de l'art. Cela est dû au fait que les groupements des années d'après 68, bien qu'ils soient en train de se désintégrer et de reformuler leur stratégie, représentent un souffle, une proposition de questionnement que ceux qui participent à la peinture ne peuvent ignorer. Il n'en reste pas moins que le mode de diffusion et de distribution, qui exige la sécurité, le commercialement acceptable, influence la production artistique. C'est pourquoi l'on voit les membres des groupes se contenter docilement de l'espace des galeries et se plier au format que requiert le mur.

Entre temps, les systèmes de soutien à l'art que constituent l'État, les galeries commerciales et, depuis peu, l'initiative privée (les sociétés), favorisent, dans les années 70, un élargissement du marché dans lequel l'on continue de respecter les signatures de l'École mexicaine, qui a bonne cote et donc une valeur commerciale stable. C'est à ce moment que s'introduit finalement au Mexique, la notion de l'art comme investissement qui a commencé, en 1977, avec la vente aux enchères d'objets d'art mexicain chez Sotheby Parke Bernet, à New-York.

Cette orientation de l'art vers l'investissement et la spéculation a comme conséquence de placer plusieurs jeunes artistes, beaucoup de ceux qui sont le produit de 1968, hors de circuit. Ils travaillent avec leur maître, comme le firent Sebastián, Ricardo Rocha, Aceves Navarro, Felguéez et d'autres, à la recherche d'alternatives. Toutes leurs inquiétudes et leur questionnement les ont menés, semble-t-il, vers le regroupement ou le travail collectif.

Chacun des groupes qui émerge dans les années 70 formule différemment ses aspirations; le Salon d'expérimenta-



13

tion, établi par l'État en 1979¹¹, illustre bien les diverses attitudes en jeu. L'on peut mentionner l'Atelier d'art et d'idéologie et le Processus Pentagone, qui disent vouloir se dédier à la critique politique; le Groupe Mira, qui réalise une œuvre qui est solidaire des causes du monde du travail; le Groupe Suma, qui œuvre pour le passant de la ville et produit un art de la rue fait de peinture aérosol appliquée sur les murs des terrains vagues; l'Atelier d'investigation plastique, qui critique le muralisme traditionnel et se répand en province où il fait un travail collectif rural dans lequel la population articule ses problèmes et les exprime ensuite par des murales; le Groupe Germinal qui, originellement désillusionné par l'enseignement artistique, s'intègre à des mouvements politiques et fait des *mantas* (tissus de coton), un art de manifestation; le Collectif qui aborde certains aspects du centralisme et de l'importance du citoyen. Quant au Groupe d'art Aca, il a précédé tous les autres; en 1974, déjà, il entra en action à Tepito, où il exprima par l'image la désintégration éventuelle du quartier, confronté avec les besoins vampiriques de la métropole.

D'autres groupements, animés par des intentions esthétiques, tels l'Espace sculptural, le Tétraèdre, le Groupe Marco, la Narration visuelle, le Non-groupe, le Peyote et l'Os du bassin, critiquent l'organisation de la culture. Ils remettent en question les conventions artistiques d'un milieu restreint et provincial, font parfois référence aux interrogations qui surgissent du chaos qu'est la capitale Mexico ainsi que des allusions partielles et fragmentaires aux avant-gardes internationales, comme Dada, Fluxus, Art et langage, l'Art pauvre ou l'Art conceptuel ancien. Plusieurs d'entre eux ont présenté des œuvres pour la première fois à l'Exposition Nouvelles Tendances, au Musée d'Art Moderne, en 1978.

Ce phénomène du travail artistique en groupe était en pleine expansion, en 1977, quand les photographes de Mexico s'organisèrent. Ils tentèrent alors d'ouvrir des avenues pour leurs productions et pour l'expression de leurs idées. Il conviendrait donc d'ajouter à la liste précédente les équipes El Rollo (La Pélicule), les Photographes indépendants et le Conseil Mexicain de la Photographie. Ce dernier groupe, contrairement aux autres, développe un plan très ambitieux qui concerne toute la photographie latino-américaine et comprend des objectifs de diffusion, de distribution et de création d'une marché international¹².

Face aux contextes artistiques et social, le fait de favoriser l'idée de la lutte organisée, évidemment impossible sans

la participation d'un groupement, n'est pas le produit des prémisses de l'art moderne ou du style international moderniste (bien que ceux-ci aient parfois visé à un art d'incidence sociale, comme dans le cas du Bauhaus), mais plutôt le résultat de l'influence de l'école mexicaine.

Ce sont les restes de la rébellion et le désir de définir le rôle de l'artiste qui résument le panorama complexe qui s'offre aux critiques et à l'artiste. Il ne s'agit pas là d'un prétexte, mais bien plutôt d'un va-et-vient réciproque. L'œuvre et la critique — libres par rapport aux divers mouvements — cherchent toujours, au Mexique autant que dans d'autres parties du monde, une signification que n'atteignent pas les termes Moderne, Post-moderne ou École mexicaine.

1. *Autodéfinitions des groupes*, dans *Artes Visuales*, publication officielle du Musée d'Art Moderne de l'Institut National des Beaux-Arts, No 23 (Janvier 1980).
2. Le Mouvement Strident, avec à sa tête, dans le domaine plastique, German Cueto: *Cuarenta Siglos de la Plástica Mexicana*. Mexico, Ed. Herrero, 1970; Ida Rodriguez Prampolini, *El Movimiento Estridentista*, Ed. Horizonte, 1980; German List Arzubide.
3. Paul Westheim, auteur de plusieurs ouvrages publiés à Mexico (Ed. Era ou Joaquín Mortiz) a recours, dans son examen de l'art mexicain précolombien, à des concepts qui dérivent de la philosophie européenne. En d'autres termes, la superposition de l'esthétique occidentale est nécessaire pour la compréhension de cet art. Voir aussi Justino Fernandez, *Estética del arte Mexicano Coatlicue — El Retablo de Rees, El Hombre*. Institut de Recherches Esthétiques, Université Autonomes de Mexico, 1972.
4. Par exemple, le cas de Wassily Kandinsky et de Franz Marc dans le *Blaue Reiter*, ou encore celui d'Henry Moore avec les figures couchées des années 40, inspirées par le *Chac-Mool*, d'origine toltèque-maya; la première exposition d'art moderne de New-York, montée, dans les années 40, par le directeur Alfred Barr, s'organisa autour d'une muséographie qui emploie comme complément didactique, l'art précolombien et africain.
5. José Vasconcelos (Mexico, 1882-1959), *Oeuvres complètes* en 4 vol. Mexico, Libros Mexicanos Unidos, 1957-1961.
6. Vers le milieu des années 1940, en pleine Seconde Guerre mondiale, une institution privée, *La Sociedad de Arte Moderna*, chargea Fernando Gamboa d'organiser, avec l'aide du Musée d'Art Moderne de New-York, et de monter au Mexique une exposition de Pablo Picasso. En 1944, alors directeur de la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, il présente, entre autres expositions, l'œuvre de Toulouse-Lautrec, de Goya et de Daumier, mais il réalise surtout des expositions d'art national. Contrairement à l'idée courante qui attribue à Gamboa le mérite d'avoir préféré l'art international à l'art mexicain, il convient de spécifier que c'est l'État qui l'a chargé, à partir des années 40, de la muséographie et de la diffusion de l'art du Mexique à l'étranger. Ce n'est qu'en 1972, quand il fut nommé directeur du Musée d'Art Moderne de l'Institut National des Beaux-Arts du Mexique, que Gamboa présentera finalement au public mexicain des expositions des principaux mouvements internationaux.
7. Malinche est le surnom donné à l'interprète de Cortès. Elle aurait trahi les siens, selon certains. Le *malinchismo* se définirait comme un amour ou une estime démesurés pour ce qui est étranger, au détriment de ce qui est national. — N. de la Tr.
8. David Alfaro Siqueiros, dans beaucoup de ses textes ainsi que dans les livres écrits sur son œuvre, souligne la nécessité de discuter du rôle de l'artiste à l'égard des changements sociaux, mais n'insiste pas sur les processus créateurs. Cette position est reprise dans la majorité des textes des divers groupes. Voir, à ce sujet, le numéro d'*Artes Visuales* cité à la note 1.
9. Malgré l'importance que l'on accorda à l'internationalisation de l'activité artistique, les expositions qu'offrit l'État, dans les années 60, ne comprenaient pas plus les principaux mouvements que l'art des grands centres. Par exemple, l'art minimal ou l'art conceptuel des années 60 n'a toujours pas été présenté au Mexique. Les expositions internationales que l'on a pu voir à la suite des accords culturels du Secrétariat des Relations Extérieures, présentèrent l'art de l'Inde, de la Tchécoslovaquie, du Japon, de la Suisse, de la Bulgarie, de l'Indonésie, etc.
10. Fernando Gamboa s'assura du concours des artistes suivants pour les pavillons des Expositions universelles de 1967-1968: Aceves Navarro, Carrillo, Coen, Corzas, Felguerez, García Ponce, Roger von Gunten, Icaza, Nissen, Vlady, qui participèrent à la peinture pour l'édifice du Pavillon mexicain. Chaque artiste peignit sa propre œuvre, son fragment, à la manière d'un cadre de chevalet géant.
11. Voir le catalogue du Salon National des Arts Plastiques/Section annuelle d'Expérimentation, Janvier-Mars 1979. I.N.B.S., Galerie de l'Auditorio.
12. Catalogue d'Hecho en Latinoamérica (première exposition de photographie latino-américaine contemporaine). Musée d'Art Moderne de Mexico. Premier colloque latino-américain de photographie/C.M.F., Avril-Mai 1978.