

Une nouvelle figuration au Mexique

Luis Carlos Emerich

Volume 36, Number 143, June–Summer 1991

Les années quatre-vingt en Amérique latine

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/53709ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Emerich, L. C. (1991). Une nouvelle figuration au Mexique. *Vie des arts*, 36(143), 25–29.

UNE NOUVELLE FIGURATION AU MEXIQUE

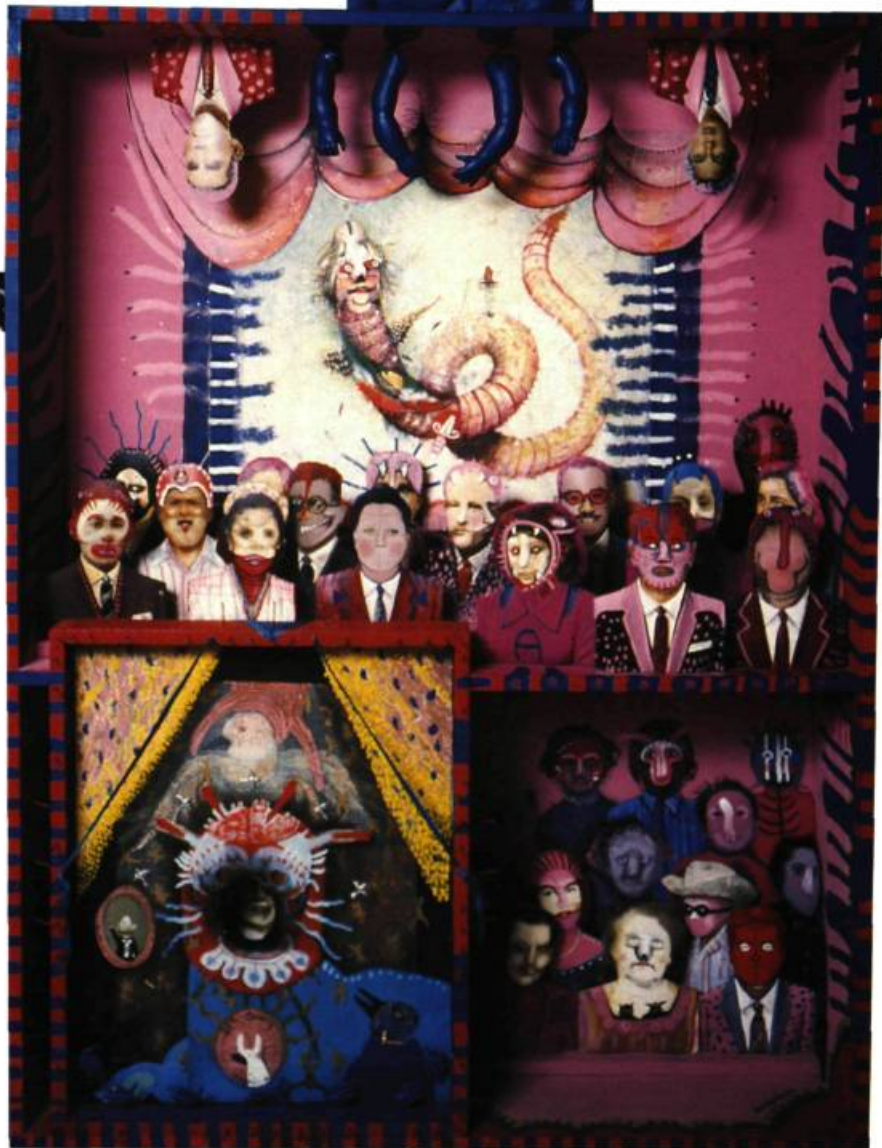
**Les dernières
dix années
ont vu au Mexique
l'émergence du
mouvement peut-être
le plus significatif
depuis le Muralisme,
point de rupture
et de concertation
qui ouvre la porte à
la dernière décennie
du millénaire.**

Si chaque nouveau regard rétrospectif du panorama pictural mexicain de la seconde moitié du siècle peut projeter une vision distincte et significative de son évolution, c'est à cause de sa grande richesse et de la diversité de ses tendances dont le point culminant se situe dans les années quatre-vingt.

La peinture mexicaine n'est plus un enjeu local à l'ombre des dogmes politiques; elle est encore moins la mise en valeur pittoresque de l'idéal national. Si elle exalte peut-être aujourd'hui un certain primitivisme, ce dernier prend sa source

dans une culture populaire assumée dans sa plus complexe définition comme une possibilité d'ultime sincérité: le rassemblement de ses racines vivantes et de

Luis Carlos Emerich*



Ricardo Angula,
L'auditoire de bois, 1985
technique mixte sur toile, bois et papier,
190 x 90x11cm,
Coll. de l'artiste.

*Luis Carlos Emerich
(Mexique, 1939)
est critique d'art
au journal *NoVEDADES*,
à Mexico.

sa sève comme flux d'énergie ou comme opposition humaniste à l'aliénation technocratique du présent.

Si, vers la moitié de notre siècle, on entrevoit la modernité telle qu'elle est comprise universellement, cette possibilité s'appuie sur la plate-forme artistique mexicaine créée dans les années vingt, suite à la stabilisation du gouvernement révolutionnaire. Non seulement revendication et diffusion de son passé pré-hispanique et colonial, mais aussi avant-garde picturale, le Muralisme mexicain, allait fixer l'image vigoureuse d'une nation sur le chemin de son développement et de son identité historique. L'héritage artistique et conceptuel de sa civilisation indigène, sa fusion créatrice avec celle des dominateurs espagnols, son long processus d'indépendance pendant le XIX^e siècle et l'agitation causée par une longue dictature, en 1910-1920, allait constituer le socle même d'une culture métisse complexe, celle qui assumera sa souveraineté.

José Clemente Orozco (1883-1949), Diego Rivera (1886-1957) et David Alfaro Siqueiros (1896-1974), peintres formés en Europe, furent les piliers du Muralisme mexicain et imposèrent, pendant près de trois décennies, à l'échelle nationale, un concept unique de l'art: le réalisme au service didactique des masses. Leur contribution formelle, amplement étudiée et comprise aujourd'hui,⁽¹⁾ dépassa les frontières mexicaines. Cependant, parallèlement à ce courant, allait s'opposer des idées qui, comme celles de Rufino Tamayo (1899), ne repoussaient pas le Muralisme comme tel, mais plutôt le discours politique implicite qu'il véhiculait et proposaient une peinture issue de la tradition mexicaine intégrée dans la modernité. Pour lui, comme pour Carlos Mérida (1893-1987) et Gunther Gerzso (1915), l'idée de nationalité serait une expérience intime et une conviction humaniste stylistiquement distincte. Les peintres de sa génération qui ont réalisé un syncrétisme entre la peinture métaphysique européenne et un esprit issu de l'art populaire mexicain, s'abstenaient ainsi de la connotation nationaliste et expérimentaient les répercussions du cubisme et du surréalisme sur leur propre fantaisie ancestrale. Manuel Rodríguez Lozano (1895-1971), Antonio Ruiz (1897-1964),

Agustín Lazo (1898-1971), María Izquierdo (1902-1955) et Frida Kahlo (1910-1954), parmi d'autres remarquables peintres aujourd'hui revalorisés,⁽²⁾ recherchèrent l'essence même d'un être mexicain qui, à la lumière des tendances des années quatre-vingt, retrouve sa juste et magnifique dimension.

Entre 1960 et 1970, le Mexique a entrevu, grâce à la découverte de ses plus grands gisements pétrolifères, la possibilité d'une croissance économique et l'occasion de s'ouvrir sur le monde. Une jeune génération de peintres qui accède à l'Europe avec plus de facilités que la dernière, développe sa propre version d'un art inspiré de nécessités intérieures. Cette antithèse individualiste à un art «pour le peuple» (en décadence à l'époque) a été considérée comme le point culminant de la rupture entamée par Tamayo, avec une conception modifiée de la patrie, mais aussi comme une sorte de «narcissisme» auquel on arrivait à travers l'expressionnisme abstrait, l'informalisme, le matérialisme et leurs variantes. La confrontation de la production locale avec celle dite internationale, procura une sensation de liberté et d'authentique appartenance au devenir universel.

José Luis Cuevas, Manuel Felguérez, Roger Von Gunten, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, Pedro et Rafael Coronel, Gilberto Aceves Navarro, Fernando García Ponce, et Francisco Corzas sont tous nés dans les années trente⁽³⁾ et sont à l'origine de l'infrastructure esthétique, officielle et commerciale, dont profitent aujourd'hui deux générations postérieures d'artistes, et qui s'est développée au-delà des frontières nationales.

Dans les années quatre-vingt, cohabitent de façon active et pacifique, au moins quatre générations d'artistes que nous pouvons distinguer clairement, pas tant par leur âge que par leurs attitudes face à l'Art: l'école mexicaniste, émanant du Muralisme, dont le «classicisme» embourgeoisé n'implique que la répétition de modèles stylistiques établis; celle dite de «Rupture», qui continue l'évolution de ses propositions formalistes; enfin, la «génération intermédiaire», qui, suite à la maîtrise de langages dont la prémisse est la captation et l'expression intériorisée du monde physique, a diversifié thématiques et styles personnels, au-delà de toute attente,

faisant ainsi éclater les limites entre réalité et fantaisie, entre abstraction et nature. La quatrième génération, formée elle aussi dans les académies d'Art La Esmeralda et San Carlos, a entrepris, comme un peu partout à travers le monde, de se détacher des rhétoriques académiques par une attitude critique face au langage de la peinture et à ses façons d'appréhender l'événement immédiat en tant que partie intégrante du devenir humain général. Leur brusque changement conceptuel ne semble s'inscrire dans l'évolution directe d'aucune des générations précédentes. Lasse d'une esthétique formaliste repliée sur soi, elle cherche, de façon critique et irrévérencieuse, les signes de son identité à travers une remise en question aléatoire de l'iconographie formative traditionnelle et religieuse projetée dans le quotidien, c'est-à-dire, dans le propre travail créateur, dans l'atelier comme miroir du monde.

Iconoclaste par définition, cette génération exprime sa foi par un esprit de fête parodique et grand-guignolesque et manipule, comme s'il s'agissait d'un pastiche, toute latence emblématique des images comme lignes directrices et sociales. Les artistes jouent un rôle politique dans la mesure où ils essaient d'influencer leur réalité pour l'inciter au changement. Cette génération n'arbore aucun concept de nationalisme, sauf celui lui provenant de sa révolte.⁽⁴⁾ On a qualifié de «néo-mexicaniste», cette génération, née entre 1950 et 1960, malgré le risque de confusion avec la rhétorique pamphlétaire de l'École mexicaine. Celle-ci prétend être un reflet aussi tendu et contradictoire que le milieu dans lequel elle évolue, milieu vécu et observé de façon multidisciplinaire, et affirme sa capacité à s'insérer d'une manière qui lui soit propre dans les courants postmodernes.

Les deux dernières générations renouent quelque peu avec un Tamayo mature, un Orozco de chevet et un José Guadalupe Posada (1852-1913), célèbre graveur populaire; elles s'identifient de même à la génération 1920-1940, dont l'influence s'estompait devant le Muralisme, comme s'il s'agissait de l'ombre d'un cacique. De la même façon, on peut dire que le mélange de la «latino-américanité»
de Matta,

Aarón Cruz,
Intérieur 1, 1984,
huile sur toile, 140 x 110 cm,
Coll. Dr. J.A. Emerich,
Photo: Rogelio Pereda-Miranda.



Lam, Portinari, Torres-García, pour ne nommer que ceux-là, aux idées européennes qu'ils avaient assimilées, a donné naissance à d'autres tendances nouvelles. Mais ce qui éloigne radicalement les deux générations, c'est le concept de modernité. Pour les premiers, la modernité n'est que le prolongement des années soixante, tandis que pour les seconds, qui ont établi sur ses ruines de nouvelles constructions, elle est définitivement réduite au néant. Des artistes tel que José Luis Cuevas qui, dans sa personne et son oeuvre, a montré le visage sinistre et fascinant d'une réalité ne pouvant être exaltée, continueront, malgré tout, à jouer un rôle clef dans l'art mexicain. Citons également Francisco Toledo, qui a découvert l'origine de la création de l'univers dans la nature ambivalente (Eros/Thanatos) d'une peuplade d'Oaxaca et en a surpris l'évolution esthétique et la persistante carrière picturale de Rodolfo Morales (1928), qui, dans les années quatre-vingt, a démontré que l'École Mexicaine ne s'est méprise que dans son orientation, raison pour laquelle elle n'a pas exploré en profondeur ses découvertes formelles.

Bien qu'il y ait un écart de dix ans entre Enrique Rocha, Felipe Ehrenberg, Oliverio Hinojosa, Magali Lara et Gabriel Macotela, ceux-ci font partie du mouvement *Art de la rue* qui stimula la création dans les quartiers de Mexico dans les années soixante par l'expression visuelle de leur malaise culturel, mis en évidence par la fin tragique du mouvement étudiant de 1968. On y pratique un art conceptuel, un *arte povera*, on dessine des graffiti, on s'adonne à la performance, à l'installation, à l'affiche, à l'assemblage, à une sorte de muralisme populaire (reflet du «chicano» américain). Une nouvelle graphie de communication populaire voit le jour, des éléments liés au mot écrit: une poésie visuelle du mécontentement socio-politique, qui fit éclater le concept même de l'Art, dépassant à la fois l'esthétique et l'anti-esthétique, pour en arriver à un «non-art» qui transcende son destin élitiste bourgeois. Avec une intention authentiquement populiste, des centaines d'artistes et des dizaines de groupes de travail validèrent cette expression plurielle. Cependant, vers la fin de la décennie, ils finirent tous par accéder aux milieux et aux systèmes qu'ils avaient attaqués.

L'écart entre le peuple et l'élite sera maintenu, mais l'effort n'aura pas été vain dans la mesure où, avec la prochaine génération qui, à bien des égards, est issue du peuple, semblent prendre forme des manifestations ne laissant planer aucun doute sur l'idée de hiérarchie sociale. Eduardo Tamariz, Rafael Cauduro, Arturo Rivera, Benjamín Domínguez, Gustavo Aceves et Alfredo Castañeda représentent un esprit fantastique, qui repose sur l'hyperréalisme, ou mieux, sur un académisme appliqué à la paraphrase parfois philosophique, donnant un élan aux dons picturaux classiques en vigueur, par l'implantation d'idées dans la peinture, même par le biais d'images «bien peintes» mais adultérées par leurs saisissantes connotations modernes. C'est une attitude respectable et acceptable par sa fascination imaginative qui véhicule une forme de conscience critique, cultivée et humoristique de la peinture.

La nouvelle figuration apparaît chez au moins une cinquantaine de peintres nés entre 1950 et 1960. Ils semblent assumer, à titre personnel, les problèmes des masses avec une espèce d'éthique consciente du brassage culturel d'idiosyncrasies mexicaines qui absorbent de

façon enthousiaste autant les mythes du passé que les systèmes technologiques modernes. De la ville archaïque (pré-hispanique à plusieurs égards) semblent sourdre toutes sortes de civilisations qui, malgré tout, n'en font qu'une seule. Peu importe sa dispersion géographique et archéologique apparente, chaque civilisation s'imbrique parfaitement dans l'autre. Avec ou sans folklore, typique ou pittoresque, cette recherche peut s'apparenter à celle des «Nouveaux Sauvages» ou des néo-expressionnistes allemands, sauf qu'ici, on ne vit plus un sombre, mais un étrange passé. La ville-pays, chaos-cosmos, possède certes un avenir, et même dans les pires crises, conserve son ironie. Seuls les peintres les plus jeunes peuvent, mais après coup et allégoriquement, imiter ingénument le nihilisme allemand en vogue. Bien qu'omniprésente, l'iconographie historique n'est pas omnipotente. Un morbide espoir légendaire donne lieu à l'insouciance, comme réponse aux contradictions sociales. La ville est paysage et modèle en mutation; elle est aussi le pouvoir terrestre supérieur. Tradition et modernité forment un ménage ouvert. Même le concept de la mort fait partie de



Marisa Lara,
La lanterne indiscreta, 1988,
huile sur toile, 110 x 130 cm,
Coll. Dr. Rogelio Pereda-Miranda,
Photo: Lourdes Grobet.

l'espérance de vie. Toute réalité figurée ou défigurée par elle-même est bien enracinée, et cependant, objet de jeu. Lorsqu'une profonde crise économique ou politique, ou lorsqu'un séisme affaiblit matériellement et spirituellement la ville, croire ou ne pas croire ne sont qu'une seule et même alternative. Ce qu'il importe d'exprimer, c'est la complexité de la question.

Eloy Tarcisio, concepteur d'iconographies préhispaniques et d'actualités écologiques, Ricardo Anguía, compilateur d'icônes violées dans le but de reconstruire la généalogie aléatoire de la mexicanité d'aujourd'hui, ou Alejandro Arango, avec sa version de la conquête espagnole, telle une historiette graphique peinte comme un manuscrit indigène, peuvent ressembler à des destructeurs de contenus transcendants, mais en fait, ils refont une nouvelle lecture du passé-présent, en utilisant des clichés. Ces pastiches de ruines de la conscience confèrent un poids conceptuel à l'exercice stylistique. Utilisant d'autres langages visuels, Javier de la Garza, Dulce María Núñez, Agustín Portillo et Francisco Ochoa reprennent l'histoire héroïque et domestique comme un seul sujet sentimental. Idoles populaires et caudillos de la patrie sont d'égales dignités emblématiques pour le cœur de l'homme du peuple.

La culture est populaire ou ne l'est pas. Le cynisme et la grossièreté guident cette démarche dans laquelle c'est l'individu qui définit la collectivité, et non le contraire, car il en est le germe. Le nouveau discours, quoique énoncé à travers des figures et des situations «données» de l'histoire de la peinture locale et universelle, est décontaminée des dogmes civils ou religieux. Il n'est pas anarchique pour autant: de nouvelles lois «naturelles» jaillissent de la grande mare où l'artiste est un joueur sceptique.

Apollon, Vénus, le Christ, Saint-Sébastien, la Vierge ou le sorcier forment la troupe d'un spectacle de foire ou de revue. Acteurs, chanteurs, boxeurs et danseuses sont les idoles d'un temple



Agustín Portillo,
Saint Adrien, 1990,
huile sur toile, 150 x 200 cm,
Collection de Ricardo Ovalle.

profane: Mexico. Cela paraît dans les peintures de Marisa Lara et Arturo Guerrero qui, ensemble, ont entrepris, entre la comédie et le drame, de revaloriser la dignité de la pensée populaire comme forme de culte sentimental.

La fraîcheur de ces retours destructeurs de dogmes, mais aussi constructeurs de nouvelles formes d'assimilation esthétique et réflexive, possède la maîtrise conceptuelle du langage artistique et de son devenir. Par exemple, si le graveur Gustavo Monroy rend hommage à Gauguin dans sa série d'auto-portraits religieux, c'est pour le mettre en contact avec un autre graveur mexicain, José Guadalupe Posada, et unifier leurs sources de sensibilité formelle. Gauguin-Posada-Monroy sont une seule et même tendance.

Les regroupements d'artistes par courants n'existent pas comme tels, mais, d'une certaine façon, sont un moyen de situer les sensibilités. L'éclectisme est la tendance que la génération de la Rupture choisit toujours pour enrichir ou synthétiser ses recherches originales. Récemment, cependant, alors que la profession de peintre jouit d'un certain prestige, une génération, née au milieu des années 60, refait apparition et change violemment les prévisions. Se nourrissant des tendances européennes actuelles, attentifs au

marché de l'Art, informés du plus léger changement dans la politique artistique mondiale, Néstor Quinones, Rubén Ortiz, Diego Toledo, Renato González, Boris Viskin et Mauricio Sandoval, parmi des centaines de jeunes créateurs, font des conquêtes dans les milieux de la critique et du commerce. Ils incarnent l'art mexicain à venir, et à un très jeune âge, confrontent déjà leurs propositions à l'extérieur du pays. Du coup, l'idée de mexicanité ou de nationalité perd de son importance. Agissant comme si la fin des temps approchait, ils ne sont pas angoissés par un sentiment de perte totale. C'est un bon sujet pour la peinture depuis que le nihilisme est le moyen d'évaluer ce qui est dérisoire. Tant que l'on pense à créer, on vit. Toute coïncidence de leurs œuvres avec la réalité immédiate n'est que purement accidentelle. □

(Traduction Danielle Vaillancourt).

(1) Raquel Tibol, *Historia general del arte mexicano, volumen V: Epoca moderna y contemporánea, tomo II*, Ed. Hermes, Mexico, 1981.

(2) Olivier Debroise, *Figuras en el trópico, Plástica mexicana 1920-1940*, Ed. Océano, Mexico, 1983.

(3) Luis Carlos Emerich, «La Ruptura: The Turning Point of the 50's», *Latin American Art*, 2, 1990, 4, p. 70-75.

(4) Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80, Pintura mexicana joven*, Ed. Diana, Mexico, 1989.