

**Cartographie esthétique de la globalisation sous-développée à travers l'art
contemporain mexicain (1990-2012)**

Nuria Carton de Grammont Lara

Thèse présentée

au

Département d'histoire de l'art

comme exigence partielle au grade de
philosophiæ doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

© Nuria Carton de Grammont Lara, 2012

**CONCORDIA UNIVERSITY
SCHOOL OF GRADUATE STUDIES**

This is to certify that the thesis prepared

By: **Nuria Carton de Grammont**

Entitled: **Cartographie Esthétique de la Globalisation Sous-Developpée
à travers l'Art Contemporain Mexicain (1990-2012)**

and submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY (Art History)

complies with the regulations of the University and meets the accepted standards with
respect to originality and quality.

Signed by the final examining committee:

_____ Chair
Dr. V. Martin

_____ External Examiner
Dr. P. Krieger

_____ External to Program
Dr. T. Rutland

_____ Examiner
Dr. J. Sloan

_____ Examiner
Dr. A. Gérin

_____ Thesis Supervisor
Dr. C. Hammond

Approved by _____
Chair of Department or Graduate Program Director
Dr. J. Sloan, Graduate Program Director

August 31, 2012 _____
Dr. C. Wild, Dean, Faculty of Fine Arts

RÉSUMÉ

Cartographie esthétique de la globalisation sous-développée à travers l'art contemporain mexicain (1990-2012)

Nuria Carton de Grammont, Ph.D.
Université Concordia, 2012

Dans cette thèse, j'analyse comment l'art contemporain mexicain a produit, de 1990 à nos jours, une cartographie esthétique urbaine où les contrastes du sous-développement se voient accentués par l'impacte de la globalisation. L'objectif est de comprendre comment l'actuelle mégalopole est repensée et imaginée à travers diverses manifestations et stratégies artistiques ancrées dans le quotidien urbain. C'est une cartographie qui s'enracine dans la pratique spatiale des artistes qui explorent leur propre territoire et appréhendent les nouveaux défis socio-spatiales de l'environnement citadin. Ce genre de pratiques questionne le modèle social, imaginé il y a environ un demi siècle, selon lequel tout s'achemine vers un avenir meilleur, pour mettre en évidence l'augmentation des différences sociales en ce nouveau millénaire. De ce fait, le dépaysement que nous vivons par rapport au paradigme de la modernité ne correspond plus aux enjeux de la réalité contemporaine sous-développée. Le récit proposé par ces artistes a pour objet les zones auto-urbanisées des périphéries urbaines qui se sont accrochés au mirage de la modernité, et ce, sans l'aide ni la planification de l'État. Ces zones se sont modelées lors de l'expansion de la ville de Mexico, la faisant passer de simple métropole à mégalopole contemporaine. Cette cartographie et ses dispositifs esthétiques permettent de rendre compte du débordement constant des limites de la ville qui s'articule comme un ensemble fracturé et chaotique à usages hybrides. C'est aussi un espace qui trouve sa propre logique interne au sein des mécanismes de négociation, entre

les multiples habitudes spontanés et informelles qui s'entrecroisent dans l'espace urbain. Cette négociation nécessaire rend possible la vie collective dans un lieu où les règles ne sont pas toujours déterminées a priori par l'action de l'État.

Dans son ensemble cette cartographie esthétique recrée le récit topologique singulier de la modernité sous-développée avec ses propres modes de fonctionnement et d'ordonnance. Cela produit un nouveau discours historique collectif qui se construit à partir de la mémoire de ses particularités socio-spatiales, longtemps circonscrites dans les périphéries, mais qui aujourd'hui se relocalisent en créant leur propre identité territoriale. Cette cartographie esthétique repense les localismes de l'espace urbain, mais elle repense aussi son propre territoire dans le contexte d'une histoire de l'art de plus en plus globalisée.

REMERCIEMENTS

Je voudrais remercier ma directrice Cynthia Hammond pour son appui permanent, ces précieux commentaires tout au long de ce travail de thèse. Sans sa présence, ce travail ne serait sûrement pas arrivé à bon terme. Je veux témoigner de ma gratitude envers les membres de mon comité de thèse : Johanne Sloan, professeure à l'Université Concordia, et Annie Gérin, professeure à l'Université du Québec à Montréal, qui m'ont aidées et encadrées durant le processus du doctorat. Je veux également souligner ma reconnaissance à l'égard de Ted Rutland, professeur au département de géographie de l'Université Concordia, et de Peter Krieger de l'*Instituto de Investigaciones Estéticas* de l'Université Nationale Autonome du Mexique, pour leurs commentaires finaux. J'ai une profonde gratitude à l'ensemble de mes lecteurs pour le temps qu'ils ont accordé à mon travail. Cependant, les erreurs et omissions de ce texte sont de mon entière responsabilité, le français étant ma seconde langue.

Je voudrais également remercier Catherine Mackenzie qui m'a accueillie et encouragée au sein du programme interuniversitaire de l'Université Concordia. L'appui de Anna Waclawek, coordinatrice du programme, et Dina Vescio, assistante du département d'histoire de l'art, m'a permis de mener à bien les démarches administratives nécessaires avec l'Université au cours de mes années d'études.

Cette thèse doit aussi beaucoup à la générosité de plusieurs chercheurs et artistes, lors de mes recherches sur le terrain, à Mexico : Emilio Duhau, Angela Giglia, Maria Ana Portal Ariosa, Sergio Miranda Pacheco, Alfredo López Austin, Renato González Mello, Rita Eder, Patricia Ramírez Kuri, Antonio O'Connell, Melanie Smith, Diego Teo,

Jonathan Hernández, Héctor Zamora, Abraham Cruzvillegas et les membres du collectif Tercerunquinto. Les galeries Kurimanzutto, OMR et Nina Menocal, tout comme le Musée d'Art Carrillo Gil au Mexique m'ont ouvert leurs portes pour faire mes recherches. Je voudrais également remercier le Centre Canadien d'Architecture pour m'avoir donné l'opportunité de faire un stage de recherche dans leur bibliothèque grâce à la bourse du Groupe Financier Banque TD, au cours de l'été 2010. Le support financier du Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología du Mexique et la Secretaría de Educación Pública pour la bourse *Bicentenario de Alta Competencia para Posgrado Investigación en el Extranjero* a été d'une grande aide, tout comme le programme de bourses d'excellence pour étudiants étrangers du Ministère de l'Éducation du Québec et celui du département d'histoire de l'art de l'Université Concordia.

Merci à mes amis qui m'ont toujours épaulées : Ana Pulido Rull, Anna Waclawek, Maria Noel Secco et Jaime Trespacios, Verónica Sahagún, Federico O'Reilly et Karen Graham, Julie Alary Lavalée, Darlene Cousin Larsen, Annie Champagne, Meera Margaret Singh et Yael Glick. Une pensée spéciale à Hélène Le Douaré qui m'a secourue inconditionnellement jusqu'aux derniers instants. Sans oublier ma complice urbaine, Ángela Ochoa, qui m'a fait connaître les recoins les plus inusités de la Ville de Mexico et qui a inspiré ce sujet de recherche.

Je tiens à remercier spécialement Diego Rivera Kohn, Sara Maria Lara Flores, Hubert Carton de Grammont, Paloma Carton de Grammont, Yankuic Galván, Valentina Galván, Mirna Zárate et l'ensemble de ma famille au Mexique pour leur complicité affective, morale et intellectuelle durant ce processus. Sans leur présence ce travail n'aurait pas été possible.

DÉDICACE

Pour Diego Rivera Kohn, mon peintre de miracles, et à celle qui vient nous rejoindre.

Table des Matières

Table de figures.....	x
Chapitre 1. Introduction.....	1
1.1 Cartographie de la mégalopole sous-développée.....	2
1.2 L'éden de la globalité ?.....	6
1.3 L'art en milieu urbain dans le contexte mexicain.....	18
1.4 Problèmes épistémologiques.....	25
Chapitre 2. Rêve.....	32
2.1 Introduction : avant le dépaysement, il y avait la ville.	33
2.2 De la ville de la fin du XIXe siècle à la Révolution mexicaine.....	40
2.3 La naissance d'un art révolutionnaire.....	47
2.4 Vers une narrative esthétique au service de la nation.....	52
2.5 La ville comme objet artistique.....	62
2.6 Le mirage de la modernité.....	70
2.7 Conclusion.....	80
Chapitre 3. Dépaysement.....	87
3.1 Introduction : le devenir de la révolution.....	88
3.2 Le Para-site, ce « lieu à côté ».....	92
3.3 (Bis) La double identité de la modernité mexicaine.....	100
3.4 Les jeux de la paix.....	109
3.5 La Route de l'inimitié.....	120
3.6 Conclusions.....	133

Chapitre 4. Expansion.....	138
4.1 Introduction : <i>terra incognita</i>	139
4.2 L'impact économique sur le territoire.....	146
4.3 Le macro-paysage anonyme et globale.....	153
4.4 Auto construction : esthétique de l'urgence.....	157
4.5 Le Pedregal, une modernité vécue dans les extrêmes.....	165
4.6 Fracturation de la cohésion nationale.....	172
4.7 Inoculation de l'ordre spatial.....	180
4.8 Conclusions.....	186
Chapitre 5. Négociation.....	190
5.1 Introduction : Terre de tout le monde ou de personne.....	191
5.2 L'imaginaire touristique du dysfonctionnement urbain.....	196
5.3 Décalage des frontières : Public Vs Privé.....	205
5.4 Esthétique ambulante et informalité.....	213
5.5 Géographie de la violence.....	221
5.6 L'histoire en chaire, sang et os.....	226
5.7 Conclusions.....	232
Chapitre 6. Conclusions.....	238
6.1 Cartographie esthétique.....	239
6.2 Identité auto construite.....	243
6.3 Le récit de l'histoire de l'art.....	247
Figures.....	252
Bibliographie.....	304

Table de figures

Figure 1. Spiral City. Melanie Smith (2002). Pris de : Smith, Melanie. 2006. <i>Ciudad Espiral y otros placeres artificiales</i> . Mexico : A&R Press/La Colección Jumex/Fundación Bancomer, p. 118-119.....	252
Figure 2. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	252
Figure 3. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	253
Figure 4. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	253
Figure 5. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	254
Figure 6. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	254
Figure 7. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	255
Figure 8. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004). Photo : Fernando Medellín.....	255
Figure 9. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Lettre. Héctor Zamora (2004). Pris de : Zamora, Héctor. 2007. <i>Paracaidista : av. Revolución 1608bis</i> . Mexico : Museo de Arte Carrillo Gil/CONACULTA/Fundación Colección Jumex/Fundación Bancomer, p.80.....	256
Figure 10. ParaSITE. Michael Rakowitz (2000). Pris de : http://www.woostercollective.com/post/michael-rakowitzs-parasite	256
Figure 11. Detroit Industry (North Wall). Diego Rivera (1932-1933). Pris de : http://www.1000museums.com/enlarge/203139/	257
Figure 12. Unité de voisinage Presidente Miguel Alemán. Mario Pani (1949). Pris de : Noelle, Louise, coomp. 2008. <i>Mario Pani</i> . Mexico : UNAM/IIE, pp. 310-311.	257
Figure 13. Unité de voisinage Nonoalco-Tlatelolco. Mario Pani (1960). Pris de : http://imageshack.us/photo/my-images/687/tlatelolco2hk3.jpg/	258

Figure 14. Unité de voisinage Presidente Juárez. Mario Pani (1952). Pris de : De Anda Alanís, Enrique X. 2008. <i>Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán.</i> Mexico : UNAM/IIE, p. 277.....	258
Figure 15. La Route de l’Inimitié. Abraham Cruzvillegas (1998-1999). Pris de : Cruzvillegas, Abraham. 1998-1999. <i>La Ruta de la enemistad.</i> Mexico : Ediciones Casper.....	259
Figure 16. Televisión Azteca. Mexico. Pris de : http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=137056	259
Figure 17. L’église de la « banane split » (Parroquia de la Esperanza de María en la Resurrección del Señor). Mexico. Pris de : http://farm4.static.flickr.com/3211/2897470188_9976fde7d6.jpg	260
Figure 18. Chapelle Notre-Dame de Ronchamp. Le Corbusier (1955). Pris de : http://images.lpcdn.ca/435x290/200908/28/104055-chapelle-ronchamp-encore-appelée-notre.jpg	260
Figure 19. Résidence officielle du président de la république mexicaine « Los Pinos ». Mexico. Pris de : http://www.presidencia.gob.mx/wpcontent/uploads/2011/04/felipe_calderon_residencia_oficial_los_pinos-592x320.jpg	261
Figure 20. Station du métro Morelos. Mexico. Pris de : http://maps.google.com/	261
Figure 21. Palace législatif San Lazaro. Mexico. Pris de : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/San_lazaro.jpg	262
Figure 22. Sculpture abstraite élevée devant l’édifice de la Commission Nationale des Droits de l’Homme. Mexico. Pris de : http://maps.google.com/	262
Figure 23. Quartier Tepito. Mexico. Pris de : http://dfdistribofederal.com/wp-content/uploads/2012/04/barrio-tepito-df.jpg	263
Figure 24. Route de l’Amitié. Reloj Solar. Grzegorz Kowalski (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	263
Figure 25. Route de l’Amitié. Logo du corridor culturel (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	264
Figure 26. Route de l’Amitié. Estación 17. Mohamed Melehi (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	264
Figure 27. Route de l’Amitié. Estación 11. José María Subirachs (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	265

Figure 28. Route de l’Amitié. Estación 1. Ángela Gurría (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	265
Figure 29. Route de l’Amitié. Estación 13. Muro Articulado. Herbert Bayer (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	266
Figure 30. Route de l’Amitié. Estación 12. Clement Meadmore (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	266
Figure 31. Route de l’Amitié. Estación 6. Torre de los Vientos. Gonzalo Fonseca (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	267
Figure 32. Route de l’Amitié. Estación 2. El Ancla. Willi Gutmann (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	267
Figure 33. Route de l’Amitié. Estación 5. El Sol Bípedo. Pierre Székeli (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	268
Figure 34. Vidéo clip « Space-Girl Dance ». Raquel Welch (1970). Pris de : http://www.youtube.com/watch?v=pgqTS3XcAuI	268
Figure 35. Route de l’inimitié. Logo. Abraham Cruzvillegas (1998-1999). Pris de : Cruzvillegas, Abraham. 1998-1999. <i>La Ruta de la enemistad</i> . Mexico : Ediciones Casper, p. 3.....	269
Figure 36. La Bourse Mexicaine. Mexico. Pris de : http://cdn.animalpolitico.com/files/Bolsa-Mexicana-de-Valores.jpg	269
Figure 37. Maison Roberto Hernández Ramírez. Bosques de las Lomas. Mexico. Pris de : http://arquitectosdemexico.wikispaces.com/file/view/CasaEnElAire.jpg/240409281/CasaEnElAire.jpg	270
Figure 38. Monument Caballito. Sebastián (1993). Pris de : http://farm4.static.flickr.com/3252/2284945364_a8838d339c.jpg	270
Figure 39. Affiches Panoramiques. Périphérique. Mexico. Pris de : http://www.flickr.com/photos/hotu_matua/7025867863/	271
Figure 40. Estación 19. Puerta al Viento. Helen Escobedo (1968). Pris de : http://www.mexico68.org/ruta/	271
Figure 41. Espacio Escultórico (1979). Pris de : http://www.ciudadmexico.com.mx/images/zones/cu/escultura.jpg	272

- Figure 42. Spiral City. Melanie Smith (2002). Pris de : Smith, Melanie. 2006. *Ciudad Espiral y otros placeres artificiales*. Mexico : A&R Press/La Colección Jumex/Fundación Bancomer, p. 118-119.....272
- Figure 43. Composition de jaune, bleu et rouge. Piet Mondrian (1937-1942). Pris de : http://www.parisdescartes.fr/var/parisdescartes/storage/images/media/images/new_sletter2/numero-2/composition/19367-1-fre-FR/Composition_large.jpg.....273
- Figure 44. Spiral Jetty. Robert Smithson (1970). Pris de : http://www.clg-galilee-evry.ac-versailles.fr/IMG/gif/Spiral_Jetty_Robert_Smithson_-_1970.gif.....273
- Figure 45. Autoconstrucción. Abraham Cruzvillegas (2008). Photo courtoisie de la galerie Kurimanzutto.....274
- Figure 46. Autoconstrucción. Livre. Abraham Cruzvillegas (2008).....274
- Figure 47. Autoconstrucción. Film. Abraham Cruzvillegas (2010). Photo courtoisie de la galerie Kurimanzutto.....275
- Figure 48. Autoconstrucción. Pièce de théâtre. Abraham Cruzvillegas (2010). Photo courtoisie de la gallerie Kurimanzutto.....275
- Figure 49. Pierres volcaniques, fondations des maisons. Mexico. Photo : Nuria Carton de Grammont (2011).....276
- Figure 50. Pierres volcaniques, murs et façades. Mexico. Photo : Nuria Carton de Grammont (2011).....276
- Figure 51. Pierres volcaniques, autels populaires. Mexico. Photo : Nuria Carton de Grammont (2011).....277
- Figure 52. « Varillas de la esperanza » (*varilla*- tige de fer, *esperanza* - espoir). Mexico. Pris de : <http://www.equipoplastico.com/wp-content/uploads/2010/04/ep-varillas10.jpg>.....277
- Figure 53. Cabeza de Juárez. David Alfaro Siqueiros (1976). Photo : Nuria Carton de Grammont (2011).....278
- Figure 54. Reconstrucción del muro. Antonio O’Connell (2008). Photo courtoisie de l’artiste.....278
- Figure 55. Reconstrucción del muro. Détail. Antonio O’Connell (2008). Photo courtoisie de l’artiste.....279

Figure 56. Reconstrucción del muro. Maquette. Antonio O’Connell (2008). Photo courtoisie de l’artiste.....	279
Figure 57. Tête colossale Olmèque. Musée d’anthropologie, Xalapa, Mexique. Pris de : http://www.mastache.com/Xalapa/OriginalFiles/Cabeza_Olmeca_3.JPG	280
Figure 58. Cabeza de Juárez. Intérieur. David Alfaro Siqueiros (1976). Photo : Nuria Carton de Grammont (2011).....	280
Figure 59. Inoculación. Antonio O’Connell (2008). Photo courtoisie de l’artiste.....	281
Figure 60. Inoculación. Extérieure. Antonio O’Connell (2008). Photo courtoisie de l’artiste.....	281
Figure 61. Inoculación. Détail. Antonio O’Connell (2008). Photo courtoisie de l’artist.....	282
Figure 62. Síntoma de virus. Maquette. Antonio O’Connell (2005). Photo courtoisie de l’artiste.....	282
Figure 63. Síntoma de virus. Antonio O’Connell (2005). Photo courtoisie de l’artiste.....	283
Figure 64. Síntoma de virus. Détail. Antonio O’Connell (2005). Photo courtoisie de l’artiste.....	283
Figure 65. Cabeza de Juárez. Melanie Smith (2006). Photo courtoisie de l’artiste.....	284
Figure 66. Cabeza de Juárez. Melanie Smith (2006). Photo courtoisie de l’artiste.....	284
Figure 67. Conozca Mexico. Jonathan Hernández (1996-2001). Photo courtoisie de l’artiste.....	285
Figure 68. Conozca Mexico. Jonathan Hernández (1996-2001). Photo courtoisie de l’artiste.....	285
Figure 69. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001). Pris de : Hernández, Jonathan. 2001. <i>No Turisme</i> . Mexique : Trans>arts.cultures.media/Patrick Charpenel....	286
Figure 70. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001). Pris de : Hernández, Jonathan. 2001. <i>No Turisme</i> . Mexique : Trans>arts.cultures.media/Patrick Charpenel....	286
Figure 71. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001). Pris de : Hernández, Jonathan. 2001. <i>No Turisme</i> . Mexique : Trans>arts.cultures.media/Patrick Charpenel....	287
Figure 72. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001). Pris de : Hernández, Jonathan. 2001. <i>No Turisme</i> . Mexique : Trans>arts.cultures.media/Patrick Charpenel....	287

Figure 73. Pofupoji. Jonathan Hernández (2005-2006). Photo courtoisie de la gallerie Kurimanzutto.....	288
Figure 74. Vista del Popocatépetl. Gerardo Murillo (1948). Pris de : http://www.mexconnect.com/mex_/travel/tonysarticles/atlandscape1.jpg	289
Figure 75. Sakanoshita: The Throwing Away the Brush Peak. Utagawa Hiroshige (1832-1836). Pris de : http://www.japaneseprints-london.com/ukiyo-e/images/landscapes173.jpg	289
Figure 76. Pared. Tercerunquinto (1998). Photo courtoisie du collectif.....	290
Figure 77. Integración del plano exterior e interior. Tercerunquinto (1998). Photo courtoisie du collectif.....	290
Figure 78. La Bf 15 + Pared. Tercerunquinto (1999). Photo courtoisie du collectif.....	291
Figure 79. Mexico: Sensitive Negotiations. Tercerunquinto (2002). Pris de : Tercerunquinto. 2009. <i>Investiduras Institucionales/Institutional Empowerment</i> . Mexico : MACG/INBA/Tierra Adentro/CONACULTA, p. 14-15.....	291
Figure 80. Proyecto de escultura pública en la periferia urbana de Monterrey. Tercerunquinto (2003). Photo courtoisie du collectif.....	292
Figure 81. Proyecto de escultura pública en la periferia urbana de Monterrey. Tercerunquinto (2003). Photo courtoisie du collectif.....	292
Figure 82. Turista. Francis Alÿs (1996). Pris de : http://www.undo.net/Pressrelease/foto/1116953208b.jpg	293
Figure 83. Turista. Francis Alÿs (1996). Pris de : http://www.pablocalderonsalazar.com/wpcontent/uploads/2012/01/tumblr_lvbj5mNNSu1qcy37to1_400.jpg	293
Figure 84. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006). Pris de : https://www.davismuseum.wellesley.edu/wpcontent/uploads/2011/03/francis_01605x390.jpg	294
Figure 85. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006). Pris de :..... http://www.artnet.com/Magazine/reviews/robinson/Images/robinson7-19-3.jpg	294
Figure 86. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006). Pris de : http://dbprng00ikc2j.cloudfront.net/work/image/394627/y8wnrh/20110106161803-Ambulantes.jpg	295

Figure 87. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006). Pris de : http://3.bp.blogspot.com/_nDLX38ULwrI/TEvjcLNZxKI/AAAAAAAAA4Q/ae_2n7AvAeM/s1600/Ambulantes+1992-.jpg	295
Figure 88. Proyecto para MUCA Roma. Tercerunquinto (2004). Pris de : Tercerunquinto. 2009. <i>Investiduras Institucionales/Institutional Empowerment</i> . Mexico : MACG/INBA/Tierra Adentro/CONACULTA, p. 2.....	296
Figure 89. Paradoxe of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing) Francis Alÿs (1997). Pris de : http://images.artnet.com/images_US/magazine/features/finch/francis-aly-5-6-11-2.jpg	296
Figure 90. Cuando la fe mueve montañas. Francis Alÿs (2002). Pis de : http://26.media.tumblr.com/tumblr_llb06fa7KR1qgduswo1_500.jpg	297
Figure 91. Re-enactments. Francis Alÿs (2000). Pris de : http://1.bp.blogspot.com/_15sWUjviqb4/TFXqCLH53CI/AAAAAAAAAIM/MXpOfKYB12E/s1600/dd-participation_0499421853.jpg	297
Figure 92. Roulette Russe. Serge III Oldenbourg (1964). Pris de : http://www.sergeiii.com/performances.html	298
Figure 93. Shoot. Chris Burden (1971). Pris de : http://c4gallery.com/artist/database/chris-burden/chris-burden-shoot.jpg	298
Figure 94. En el aire. Teresa Margolles (2003). Pis de : http://sonjatineke.files.wordpress.com/2010/07/margolles-air-2003.jpg	299
Figure 95. Table et deux bancs. Teresa Margolles (2005). Pris de : http://www.cacbreigny.com/inhalt/pictures/ENCEMOMENT2/Table13.jpg	299
Figure 96. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009). Pris de : http://www.artinamericamagazine.com/files/2009/06/09/imgvenicemargolles_175105133800.jpg_standalone.jpg	300
Figure 97. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009). Pris de : http://www.artesmundi.org/wpcontent/uploads/2012/01/3_WhatElseCouldWeTalkAboutCleaning_web.jpg	300
Figure 98. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009). Pris de : http://accmag.files.wordpress.com/2009/06/mg_6453.jpg	301
Figure 99. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009). Pris de : http://wam-magazine.com/wp-content/uploads/2009/06/ajuste15.jpg	301

Figure 100. Felix Cuevas et Ave. Coyoacán. Diego Teo (2001-2002). Photo courtoisie de l'artiste.....	302
Figure 101. Felix Cuevas et Ave. Coyoacán. Diego Teo (2001-2002). Photo courtoisie de l'artiste.....	302
Figure 102. Hágalo usted mismo. Damián Ortega (1993). Pris de : Debroise Olivier éd. 2006. La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México : UNAM, p. 406.....	303

Chapitre I

Introduction

1.1 Cartographie de la mégalopole sous-développée.

Vue du ciel, la capitale mexicaine se perçoit comme une gigantesque masse urbaine dense et compacte qui s'étend sans fin dans une vallée située à 2, 236 mètres d'altitude et est entourée d'imposantes montagnes. La vidéo *Spiral City* (2002) de l'artiste d'origine anglaise Mélanie Smith (Poole, 1965), qui réside dans la capitale mexicaine, propose une vertigineuse vue panoramique de la ville prise d'un hélicoptère (fig. 1). Mexico est la deuxième agglomération urbaine de la planète, après Tokyo, et compte aujourd'hui plus de 20 millions d'habitants.¹ Durant les dernières décennies, la ville de Mexico n'a pas cessé de croître en se déployant sur les périphéries champêtres et dans la zone lacustre de Texcoco. C'est ce que l'on nomme aujourd'hui la Zone Métropolitaine de la Vallée de Mexico (ZMVM) qui occupe une superficie de 7.854 km² et comprend la ville de Mexico ainsi que 60 municipes périurbains.² Ce phénomène d'expansion marque le passage de la métropole vers ce que le géographe français Jean Gottmann (1915-1994) nomme la « mégalopole », formée par plusieurs noyaux urbains qui, en s'étendant, finissent par se rejoindre (Gottmann, 1961).³ Ce phénomène d'agglutination d'îlots urbains résulte d'une concentration d'investissements. Cette occurrence est accélérée par l'économie globale qui va jouer un rôle fondamental dans la redistribution du territoire contemporain. Toutefois, à la différence de Tokyo ou des

¹ L'agglomération de Tokyo (ou le Grand Tokyo comme on la connaît également) est la ville la plus peuplée du monde avec plus de 35 millions d'habitants. Elle est constituée de quatre préfectures (Tokyo, Kanagawa, Saitama et Chiba) où plus du quart de la population totale du Japon (27, 9 %) réside sur un peu plus de 2 % du territoire national.

² Dans les années quarante se crée la Zone Métropolitaine de la Vallée de Mexico (ZMVM). Elle recouvre une agglomération urbaine qui dépasse les limites politico-administratives de la capitale mexicaine en incluant des municipes (la plus petite démarcation administrative) de l'État de Mexico et de l'État d'Hidalgo, mais ce n'est qu'en 2005 que le gouvernement établit clairement les limites de ce territoire.

³ Dans le livre *Megalopolis, The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States* (1961, The MIT Press) Jean Gottmann centre son étude géographique sur la région urbaine de la côte Est des États-Unis (Boston, New York, Washington, Baltimore, Philadelphie, etc.).

grandes villes de la côte Est des Etats-Unis, où Jean Gottmann situe son travail de recherche, la mégalopole mexicaine génère la rencontre des mondes extrêmes : inégalité économique, sociale et culturelle propre au sous-développement.

La problématique de cette thèse s'inscrit dans ce contexte où prennent forme diverses stratégies d'appropriation et d'activation de l'espace qui trouvent, à partir de l'expérience urbaine, une manière de s'insérer dans la société globale. Ces stratégies témoignent de l'émergence d'une réalité dans laquelle d'énormes quartiers populaires, comme celui d'Iztapalapa filmé par Mélanie Smith depuis les hauteurs, coexistent avec des quartiers hypermodernes, tel que celui de Santa Fe avec ses luxueux gratte-ciels en verre et métal.⁴ Les *malls* à la nord-américaine s'installent dans les zones résidentielles de la capitale, tandis que prolifère la *changarrización*⁵ d'une économie informelle en rassemblant les petits commerces et les marchands ambulants, qui occupent et contrôlent non seulement des rues entières, mais parfois d'énormes quartiers comme celui de Tepito où la police, elle-même, ne s'aventure qu'avec précaution. En outre, dans la zone de Chalco, d'une population de plus de 300 milles habitants où les infrastructures de bases sont inexistantes : l'accès à l'eau courante, à l'électricité, aux égouts, et où de nombreuses rues n'ont pas de revêtement, on voit s'ériger des méga infrastructures urbanistiques, comme le deuxième étage du périphérique qui s'étend sur 10 km pour connecter les quartiers résidentiels de l'ouest et du sud de la ville. Bref, en 2008, le titre de l'homme le plus riche de la planète est décerné par la prestigieuse revue *Forbes* à un

⁴ Iztapalapa, situé à l'est de la capitale mexicaine, est l'arrondissement le plus peuplée et le plus pauvre du pays avec presque deux millions d'habitants, tandis que Santa Fe, situé à l'ouest, héberge dans quelques dizaines de tours très modernes de plus de 100 mètres de hauteur chacune 13.80% de la superficie totale des bureaux installés dans la ville.

⁵ La *changarrización* est un terme mis en vogue par la politique d'emploi du président Vicente Fox, dont le mandat (2000-2006) avait mis en place une légalisation de l'économie informelle en octroyant des microcrédits pour des petits commerces.

homme d'affaire mexicain Carlos Slim, tandis que 64% de la population de Mexico vit dans la pauvreté (Damian et Pacheco, 2011 : 7). Cet écart est le véritable symbole du sous-développement où la polarisation sociale, mais aussi géographique, s'accroît sans cesse.

L'art contemporain mexicain s'inscrit dans une cartographie esthétique en utilisant ses propres caractéristiques spatiales et cette réalité urbaine déclenchée par l'impact de l'économie néolibérale sur le territoire. C'est une cartographie tissée comme un dialogue entre la pratique artistique et ce que le géographe français Henri Lefebvre avait nommé « la pratique sociale », qui fait référence à la production de l'espace comme un lieu d'échange collectif en évolution permanente (Lefebvre, 1974 : 42). Elle se construit à partir du rapport établi par les artistes avec leur vécu au quotidien et les transformations propres à l'espace urbain. L'identité de cette cartographie est intimement liée à celle de ses créateurs, à l'intersection de leur identité, de leur expérience et de la manière dont ils interviennent sur un milieu géographique et historique déterminé. Il s'agit d'une pratique qui cherche à repousser les limites de l'action individuelle de l'artiste en créant des situations inédites dans l'espace urbain. L'art *in situ* devient alors un élément important de cette nouvelle appréhension narrative de la réalité quotidienne au sein de la mégapole, et, comme nous le verrons tout au long de ce travail, il existe de nombreuses manières d'intervenir sur l'espace urbain. Antonio O'Connell et le collectif Tercerunquinto, par exemple, transforment l'espace pour lui donner un nouveau sens. Le premier érige à l'entrée de la ville un énorme monument à la gloire d'un héros national, Benito Juárez qui a réuni le Mexique après l'invasion française de 1862-1867, qui se transforme avec le temps en une véritable muraille qui divise irrémédiablement la ville en

deux. Le second produit un non-sens en obligeant les passants à marcher dans la rue par le prolongement du mur d'une maison sur le trottoir. Nous sommes aussi en présence d'une génération d'artistes qui utilisent les médias de masse, la photographie ou la vidéo dans leur production, comme dans le cas de Melanie Smith ou des cartes postales de Jonathan Hernández. Par ailleurs, les interventions éphémères comme la marche dans les rues de la ville, caractéristique des interventions de Francis Alÿs, cherchent à provoquer des situations inusitées où la fugacité et même l'immatérialité sont des caractéristiques fondamentales de l'intervention. Dans un registre très particulier, l'œuvre de Teresa Margolles montre comment l'objet artistique peut se matérialiser grâce à des matières bouleversantes, inconcevables pour le commun des gens, comme dans le cas de l'usage du sang ou de cadavres pour représenter un territoire soumis à l'extrême violence. Ces différentes stratégies montrent l'espace urbain sous différents aspects et construisent une nouvelle cartographie esthétique. Pour ces artistes la ville devient un laboratoire de création pour une pratique qui repense les limites de l'esthétique à partir de l'expérience urbaine. Comme le remarque M. Christine Boyer, la ville change tout comme les manières de l'imaginer, entraînant des formes différentes de la représenter :

Non seulement la structure de la ville change avec le temps, mais sa forme de représentation change également [...] la ville a été re-présentée de différentes façons : c'est-à-dire différentes logiques structurelles – appelons-les conventions esthétiques – qui ont été imposées pour des raisons diverses et dans des temps séparés à travers la forme imaginée (imagée) de la ville (Boyer, 1998 : 32).⁶

Cette cartographie entrelace les différentes représentations « imaginaires » de la ville construites au cours du temps où le présent se mélange au passé préhispanique,

⁶ Traduction libre : « Not only does the city structure shift with time, but its representational form changes as well [...] the city has been re-presented in different ways : that is, different structural logics – call them aesthetic conventions – have been imposed for various reasons and at separate times upon the city's imagined (imaged) form. »

colonial et moderne, tel un palimpseste qui s'actualise dans la mégalopole globalisée. C'est donc une cartographie qui dialogue entre les artistes d'aujourd'hui et ceux d'hier, qui ont imaginé cet espace à leur manière et créé des conventions esthétiques en accord avec leur temps. Ainsi, la cartographie esthétique d'un espace ne fait jamais table rase, mais résulte plutôt de la mémoire cumulée avec le temps dans l'imaginaire urbain. Ce dialogue permanent avec le passé sera fondamental dans l'argumentation de cette thèse.

1.2 L'Éden de la globalité ?

Cette génération d'artistes, que certains auteurs nomment « néo-conceptuels » et d'autres « post-conceptuels », se voit marquée par la globalisation du phénomène urbain.⁷ Pour l'historien de l'art Olivier Debrouse, c'est la génération de « l'expulsion du paradis », car elle a été chassée du circuit institutionnel de l'art à la suite de l'abandon du projet nationaliste (Debrouse, 2007 : 226). C'est une génération qui cherche à prendre ses distances face à l'esthétique « néo-mexicaine », centrée sur l'identité nationale qui domine encore la scène artistique dans les années quatre-vingt en faisant de la peinture sa principale forme d'expression (Secco, 2010).⁸ Les politiques culturelles de l'époque continuent de stimuler la quête de cette identité nationale au travers des expositions internationales de caractère historiciste – comme *Esplendor de 30 siglos* inaugurée en

⁷ Selon l'historien de l'art Alberto López Cuenca le terme « neo-conceptuel » marque la continuité avec les stratégies artistiques propres de l'art conceptuel (installation, performance, vidéo) des années soixante et soixante dix (López Cuenca, 2005). Toutefois, d'autres, comme l'artiste et critique d'art Iris México, préfère utiliser le terme « post conceptualisme » qui marque la fin des « ismes » (nationalisme, surréalisme, abstractionnisme, neo-mexicanisme, etc..) antérieur à la globalisation postmoderne (México, 2005 : 60).

⁸ Nous verrons dans le premier chapitre que vers la moitié du XX^e siècle de nombreux artistes abandonnent l'engouement pour le monde rural et l'identité nationale. Ils se passionnent pour la ville et le progrès technologique, convaincus que le Mexique est en train de rentrer de pied ferme dans la modernité. Ils formèrent une nouvelle tendance artistique, éphémère, connu comme « Estridentista ».

octobre 1990 au Metropolitan Museum de New York qui présentait un portrait général de l'art précolombien au muralisme du XX^e siècle.⁹ L'art émergent rejette la dimension patrimoniale de l'histoire et son devoir de mémoire pour se tourner vers la recherche d'une identité spécifique, voir hétérogène, qui se manifeste dans l'espace urbain. Selon l'historienne de l'art Dawn Ades, l'intérêt que l'on porte à l'expérience urbaine est une façon de secouer les vieilles idéologies nationalistes :

Paradoxalement, alors que la ville elle-même, avec son urbanisme vaste et varié, devient essentiellement la source et le thème de l'œuvre de ces artistes, ceux-ci se sont complètement libérés du nationalisme culturel et du poids de la tradition qui a dominé l'art du Mexique postrévolutionnaire (Ades, 2006 : 43).¹⁰

L'expérience urbaine devient un moyen d'expérimentation et un centre de création pour l'art contemporain mexicain qui s'insère dans une tendance globale influencée par les discours d'artistes internationaux, tels que Chris Burden, Bruce Nauman, Joseph Beuys, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, Richard Serra, et par les stratégies de l'art *in situ*, de l'installation, de la performance, de l'art médiatique.

Au moment où ces influences pénètrent le milieu de l'art, à la fin des années quatre-vingt, arrive au Mexique un groupe d'artistes étrangers, dont le belge Francis Alÿs, l'américain Thomas Glassford, l'anglaise Melanie Smith entre autres. Ce contingent d'artistes fraîchement débarqués vient stimuler les échanges, les discussions et les débats du milieu artistique mexicain et s'implique au sein de la politique local. De

⁹ Cette exposition monumentale sera le produit du financement conjoint du Metropolitan Museum de New York, de la chaîne de télévision mexicaine privé *Televisa* et du gouvernement mexicain de Carlos Salinas de Gortari, qui ouvre les portes du libre marché au Mexique. Après New York, l'exposition *Mexico: Splendors of Thirty Centuries* va être présentée à San Antonio et Los Angeles, pour terminer son périple au musée *Colegio de San Idelfonso* en 1992 de Mexico, qui correspond aux célébrations du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique (Secco, 2010 : 49).

¹⁰ Traduction libre : « Paradoxically, while the city itself, its vast and varied urbanism, is predominantly the source and theme of these artist's work, they have fully shaken off the cultural nationalism and the weight of tradition that dominated art in post revolutionary Mexico. »

cette rencontre, entre artistes nationaux et étrangers, est née un groupe de jeunes qui se voient exclus du circuit des galeries et des musées traditionnel, ce qui les pousse à créer leur propre circuit d'expositions dans des maisons ou des appartements de particuliers. Par exemple, les frères Nestor et Héctor Quiñones louent des ateliers à leurs amis artistes dans leur maison. Cet espace alternatif d'exposition devient La Quiñonera. Pour sa part, Haydée Roviroso, étudiante en histoire de l'art à l'Université Iberoaméricaine à l'époque, utilise sa maison, située au 44 de la rue Temístocles, pour présenter des expositions, dont la plus pars impliquent des interventions de lieu spécifiques.¹¹ Melanie Smith ouvre durant les weekends le « Mel's café » dans son appartement-studio situé sur la place Santa Catarina au centre-ville ; un restaurant informel qui devient le lieu de réunion pour les artistes mexicains et étrangers et où elle organise également des expositions. Enfin, Aldo Flores va convertir un ancien magasin de meubles appartenant à sa famille en une des premières galeries d'art émergent : *Salón de los Aztecas* (Salon des Aztèques), qui deviendra un lieu d'exposition très sollicité par les jeunes artistes, notamment ceux de l'École Nationale de Peinture et Sculpture *La Esmeralda* et de l'École Nationale d'Art Plastique.¹² Face à l'impossibilité d'exposer dans des musées, galeries et autres espaces culturels publics les artistes commencent à :

[...] envahir des territoires étrangers, à s'appropriier des espaces sans vocation artistique, à interférer avec la vie quotidienne au moyen d'actions, d'évènements, de parodies, de créations, de facsimiles, afin de déplacer l'art vers d'autres sphères sans se préoccuper

¹¹ Les frères Quiñones habitaient dans une grande maison dans le quartier San Pedro Tepetlapa (Coyoacán), pas loin du musée Anahuacally, construit par Diego Rivera comme une pyramide moderne aux influences préhispaniques diverses. Après l'espace d'exposition connu comme Temístocles 44 Haydée Roviroso va s'intéresser à la diffusion de l'art international et ouvre en 1996 la galerie *Art & Idea* avec le promoteur culturel Robert Punkenhofner dans la Colonia Condesa (Macías, 2006 : 366-371).

¹² D'autres espaces indépendants d'exposition vont naître durant la même période : *La Agencia* (1987), *El Ghetto* (1989), *Pinto mi Raya* (1989), *El Departamento* (1990), *La Zona* (1993), *La Panadería* (1994) ou *Epicentro* (1999). Certains restaurants, librairies, bars et cafés vont également ouvrir leur espace à ce circuit d'expositions, tels que *La Casa de las Brujas*, *el Pédulo*, *Gandhi*, *Fonda Garufa*, *Agapi Mu*, *Café La Gloria* et le *Bar El Olivo* (México, 2005 : 63).

des répercussions, de la visibilité ou des conséquences. Il s'agit de manifestations d'indépendance comme telles (Macías, 2006: 367).¹³

Ce « boom » artistique indépendant fini par trouver un écho dans certaines institutions culturelles gouvernementales qui commencent à ouvrir de nouveaux espaces d'exposition, comme le Centre Culturel *Santo Domingo*, La Casona et le musée d'art contemporain *Ex-Teresa Arte Actual*. Le *Museo Universitario del Chopo* (Musée Universitaire du Chopo), sis dans l'ancien bâtiment style Jugendstil de la métallurgique allemande Gutehoffnungshütte au nord du centre-ville de Mexico, est une des premières institutions universitaires qui fait la promotion de l'art émergent. L'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM) revitalise les deux emplacements du *Museo Universitario de Ciencias y Artes* (Musée Universitaire de Sciences et Arts) - situés sur le Campus Universitaire et dans le quartier La Roma - consacré à l'art contemporain et, postérieurement, inaugure le Musée Universitaire d'Art Contemporain (MUAC).¹⁴ Cette progressive ouverture de lieu de diffusion facilite les échanges entre les artistes et les institutions muséales, qui commencent à s'impliquer et à diffuser les propositions de la scène artistique émergente, encourageant un dialogue fondamental pour la pratique contemporaine. Comme le signale l'historienne de l'art Issa Ma. Benítez Dueñas, ces musées mettent fin à la dichotomie extérieure-intérieure qui va au-delà de l'idée de la galerie liée au concept du *withe cube* pour englober les manifestations de cette cartographie urbaine (Benítez Dueñas, 2001 : 223).

¹³ Traduction libre : « [...] invadir territorios ajenos, apropiarse de espacios sin vocación artística, interferir la vida cotidiana con acciones, eventos parodias recreaciones, facsímiles y, así, desplazar el arte a otra esfera sin importar las repercusiones, la visibilidad o las consecuencias. En sí, se trataba ya de manifiestos de independencia. »

¹⁴ Inauguré en 2008 au cœur du Centre Culturel Universitaire, le MUAC est aujourd'hui un des musées d'art contemporain le plus important de l'Amérique latine, non seulement par son projet architectural de l'architecte mexicain Teodoro González de León, mais aussi par sa collection d'oeuvre d'art allant des années '50 à nos jours.

Parallèlement à l'action de ce circuit d'art émergent, la mise en place du *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (Conaculta) (Conseil National pour la Culture et les Arts) en 1988, par le gouvernement fédéral, permet la création de nouvelles politiques culturelles. Cette institution sera la première grande initiative culturelle élaborée durant le mandat du président mexicain Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Initialement rattachée à la *Secretaría de Educación Pública* (SEP) (Ministère de l'Éducation Publique) à la demande des milieux intellectuels, Conaculta sera ensuite dotée d'une autonomie pour gérer les institutions artistiques et culturelles (musées, maisons de la culture, centre d'art) au niveau fédéral. En 1989, dans le but de stimuler la création artistique, le *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (FONCA) (Fond National pour la Culture et les Arts) sera créé dans le but d'octroyer des bourses et des appuis économiques destinés à promouvoir des projets dans toutes les disciplines artistiques (arts visuels, danse, théâtre, cinéma, littérature, etc.). Pour obtenir ce financement, les artistes doivent répondre à des appels d'offre en appliquant le modèle de gestion du secteur privé au sein des institutions gouvernementales. Certains critiquent l'autocensure que ce genre de système impose aux artistes qui doivent mesurer leur posture contre le gouvernement pour ne pas perdre la possibilité d'obtenir une bourse.¹⁵ L'ensemble de ces transformations fait partie de la politique néolibérale appliquée par Carlos Salinas de Gortari qui favorise la privatisation des institutions publiques (téléphones, banques, transports, gaz, partiellement le pétrole) et l'ouverture commerciale.¹⁶ Avec l'arrivée au

¹⁵ L'artiste et critique d'art Iris México souligne à ce sujet : « Plusieurs ont dit que les bourses étaient une stratégie pour que les artistes ne s'occupent pas de critiquer le gouvernement, mais plutôt de chercher ses faveurs ». Traduction libre : « Mucho se ha dicho de que las becas fueron una estrategia para que los artistas no se ocuparan de criticar al gobierno sino más bien de buscar sus favores » (México, 2005 : 61).

¹⁶ Cette « ouverture économique » du secteur public a facilité l'accumulation de grandes fortunes, comme celle de Carlos Slim (TELMEX), Roberto Hernández Ramírez (Banamex) et Carlos Salinas Pliego (Télévision Azteca).

pouvoir de technocrates qui remplacent le discours nationaliste des institutions gouvernementales par celui de la méritocratie, la jeune génération d'artistes doit s'adapter au changement de cap des politiques culturelles. Cependant, il faut reconnaître que l'effacement de l'État va conduire à une indépendance et une liberté créatrice importantes des musées et des autres institutions culturelles, qui commencent alors à intégrer les préoccupations esthétiques et les discours émergents de la jeune génération d'artistes.

Malgré ces efforts de transformation politique et institutionnelle, le PRI, après soixante-dix ans à la tête du gouvernement fédéral, perd les élections présidentielles de 2000 au profit de l'opposition de droite, le Parti Action National (PAN).¹⁷ Le candidat Vicente Fox, fervent admirateur des politiques néolibérales et gouverneur de l'État de Guanajuato un temps, avait surtout une longue expérience du secteur privé où il avait été président de Coca-Cola pour le Mexique et l'Amérique latine. Durant son mandat, il fera de nombreuses interventions maladroites qui laisseront voir son ignorance, voir son mépris pour la culture.¹⁸ Au-delà de ces dérapages qui vont faire les délices de l'opposition, sa politique culturelle perpétue le modèle de modernisation inspirée du secteur privée, le marketing, qui touche toutes les manifestations artistiques. Dans ce contexte, le marché de l'art mexicain se développe rapidement par l'intervention de fondations privées (Collection Jumex, Isabel et Agustín Coppel, Collection Banamex),

¹⁷ Le Parti Action Nationale (PAN), considéré de centre-droit pour sa position démocratique catholique, fut la principale force d'opposition depuis sa fondation en 1939. En 2000, il gagne le pouvoir avec Vicente Fox, puis de nouveau en 2006 avec le président Felipe Calderón.

¹⁸ En 2002, dans un discours prononcé au Congrès de la Langue Espagnole à Madrid face au roi Juan Carlos d'Espagne, il donne le nom de « José Luis Borgues » à l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. À quelques mois de la fin de son mandat en 2007, dans une conférence à Los Angeles, il critique le populisme politique en citant l'écrivain « colombien » Mario Vargas Llosa : « L'Amérique Latine doit fuir la 'dictature parfaite' comme l'a dit le prix Nobel de littérature Mario Vargas Llosa », qui ne gagnera ce prix qu'en 2010 et qui n'est pas colombien, mais d'origine péruvienne. En 2010, pour féliciter ce dernier d'avoir finalement obtenu le prix Nobel, il met dans son compte twitter « Bravo Mario, tu as réussi! Vous êtes trois maintenant : Borges, Paz et toi », alors que Borges n'a jamais obtenu ce prestigieux prix.

mais aussi, occasionnellement, d'institutions publiques (Musée Tamayo et Musée d'Art Carrillo Gil). Surgissent également des galeries privées indépendantes et des biennales, comme la « Zona MACO » qui est aujourd'hui l'exposition d'art contemporain la plus importante du pays. De plus, des festivals binationaux s'organisent, comme celui de InSite¹⁹ réalisé simultanément à Tijuana et à San Diego et dont la consigne est d'effectuer des interventions *in situ* dans les deux villes voisines séparées par la frontière entre les États-Unis et le Mexique. De multiples artistes nationaux et internationaux participent à cet événement, tels que Francis Alÿs et Krzysztof Wodiczko. En 2005, le Mexique sera le premier pays latino-américain à être l'invité d'honneur de la *Feria de Arte Contemporáneo de Madrid* (ARCO) (Foire de l'art contemporain de Madrid), en Espagne.²⁰

L'arrivée du troisième millénaire marque un nouvel essor pour étendre internationalement la réputation de l'art mexicain en présentant des expositions qui mettent l'accent sur l'expérience urbaine et sa nouvelle face mondialisée. Par exemple, *Mexico City : An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*, organisé par Klaus Biesenbach dans la prestigieuse P.S.1 à New York en 2002, montre le chaos et les contrastes de la mégalopole mexicaine comme un laboratoire de création pour l'art mexicain émergent.²¹ La même année s'inaugure dans le Musée d'Art de San Diego l'exposition *Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions* sous le commissariat de Betti-Sue Hertz qui utilise l'art conceptuel pour présenter la spécificité

¹⁹ InSite / Installation Gallery: www.insite05.org. Consulté le 23 janvier 2009.

²⁰ Sans compter l'édition de 1997 de ARCO dédiée à l'ensemble des pays Latino-Américains.

²¹ *Mexico City : An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values* regroupe les œuvres de Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Carlos Amorales, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, Minerva Cuevas, Jose Dávila, Ivan Edeza, Jonathan Hernández, Gabriel Kuri, Teresa Margolles, Yoshua Okón, Rubén Ortiz Torres, Pedro Reyes, Daniela Rossell, Santiago Sierra et Melanie Smith. Nous allons revenir à cette exposition dans le deuxième chapitre de thèse à partir de l'œuvre de Melanie Smith.

culturelle de Mexico.²² De son côté, le critique et commissaire Cuauhtémoc Medina inaugure dans la South London Gallery l'exposition *20 millions of Mexicans can't be wrong*, où les tensions sociales et politiques générés par la mégalopole mexicaine sont mises de l'avant.²³ En 2004, l'Institut d'art Contemporain de Boston présente *Made in Mexico*, qui s'intéresse à la création du sentiment national dans un contexte où les frontières du capitalisme deviennent de plus en plus éphémères : sujet exploré par un groupe d'artistes mexicains et étrangers.²⁴ Plus récemment, en 2008, l'exposition *Mexico: Expected/Unexpected*, sous le commissariat de Carlos Basualdo et Mónica Amor, qui s'est tenue à la Maison Rouge à Paris, proposait une sélection d'œuvres de la collection d'art Coppel pour montrer le caractère international de la production artistique mexicaine.²⁵ Dans un contexte où l'art des « périphéries » émerge sur la scène internationale, le nombre d'expositions internationales sur la production artistique mexicaine augmente considérablement. Au-delà des stéréotypes nationaux que cela peut susciter, ces expositions s'efforcent de repenser les effets que produit la globalisation sur le plan local et où la mégalopole mexicaine joue un rôle crucial dans les enjeux de l'actuelle identité artistique mexicaine.

En 1997, la ville de Mexico procède à ses premières élections locales afin d'élire son gouverneur. Le Parti de la Révolution Démocratique (PRD) remporte ce vote et

²² *Axis Mexico: Common Objects and Cosmopolitan Actions* propose le travail des artistes Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Mariana Botey, Carlos Arias, Gustavo Artigas, Monica Castillo, Iñaki Bonillas, Santiago Sierra, Fernanda Brunet, Gonzalo Lebrija, Claudia Fernandez, Silvia Gruner, Domingo Nuño, Ruben Ortiz Torres, Daniela Rossell, Jaime Ruiz Otis, Marcela Quiroga et Georgina Arizpe.

²³ *20 millions of Mexicans can't be wrong* présente les œuvres de Francis Alÿs, Carlos Amoraes, Teresa Margolles, Vicente Razo, Pedro Reyes, Santiago Sierra, Melanie Smith.

²⁴ *Made in Mexico* rassemble le travail considérable d'un groupe nationale et international d'artistes : Eduardo Abaroa, Francis Alys, Claudia Fernandez, Andrea Fraser, Thomas Glassford, Erik Gongrich, Terence Gower, Andreas Gursky, Mona Hatoum, Sharon Lockhart, Teresa Margolles, Yasumasa Morimura, Gabriel Orozco, Damian Ortega, Pedro Reyes, Sebastian Romo, Daniela Rossell, Santiago Sierra, Melanie Smith et Anton Vidokle.

²⁵ Exposition qui va également être présentée au Musée TEA de Tenerife aux Iles Canaries (2009) et dans le Musée Stedelijk de Schiedam, en Hollande.

maintient encore aujourd'hui son contrôle. Avant cela, le président de la république désignait le gouverneur en question, soumettant le pouvoir local de la ville au pouvoir fédéral. Ce gouvernement de gauche prôné par le PRD applique des politiques culturelles axées sur la récupération de la qualité de vie de la mégalopole qui accorde à l'art un rôle primordial comme une plate-forme centrale pour la réactivation du paysage urbain. Un premier exemple est la mise en place du programme *Arte por todas partes* (L'Art partout), lancé en 2001 par le Département de Culture de la ville de Mexico. Le programme consiste à accorder des bourses à des artistes de disciplines variées (danse, cinéma, art visuels, théâtre) pour développer des projets spécifiques dans différents espaces publics (rues, places et parcs, métro, marchés) et dans les maisons de la culture de la ville, afin de favoriser l'échange culturel avec les citoyens. Il adopte également certains programmes ayant déjà prouvé leur efficacité dans d'autres pays, tels les *galerías abiertas* gratuites qui diffusent des expositions temporaires de photographie et de sculpture dans les rues ou sur les grilles des parcs, comme celui du Luxembourg à Paris. La plus populaire est installée le long de l'avenue Reforma à la hauteur du parc de Chapultepec qui mène au centre-ville, mais cette stratégie fut également adoptée dans des quartiers périphériques, tels que Iztapalapa.²⁶ Un autre exemple surgit avec le cas du festival *Peatonal. Encuentro de Arte y política en el espacio público* (À pied : Rencontre d'art et politique dans l'espace public) (2008),²⁷ qui a pour but de sensibiliser les passants à l'expérience esthétique à travers des installations dans différents espaces iconiques de la capitale. Durant ce festival plusieurs créations sont proposées au public, tel que

²⁶ Galerías Abiertas, Secretaría de Cultura del Distrito Federal. Web. [Http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cartelera/venueevents/73-galerias-abiertas-de-las-rejas-de-chapultepec](http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cartelera/venueevents/73-galerias-abiertas-de-las-rejas-de-chapultepec). Consulté le 17 février 2009.

²⁷ Peatonal. Web. [Http://peatonal.cultura.df.gob.mx](http://peatonal.cultura.df.gob.mx). Consulté le 17 février 2009.

Reconstrucción del muro (Reconstruction du mur) d'Antonio O'Connell qui intervient sur le monument Cabeza de Juárez situé à Iztapalapa,²⁸ ou *Donde las palomas hacen su nido* (Où les pigeons font leur nid) de Iker Vicente qui intervient sur la sculpture *El sol rojo* (Le soleil rouge) de Alexander Calder située face au plus grand stade de football du pays, le stade Aztèque. Le festival comptait également l'évènement *Danza minuto* (Dance minute) qui propose de courtes chorégraphies présentées dans différentes stations de métro de la capitale ainsi qu'une murale collective sur le sujet « bouger dans la ville », élaborée au moyen d'images prises par les citoyens eux-mêmes et envoyées à partir de leur portable. Ces politiques culturelles visent à décentraliser les lieux d'exposition de l'art en rapprochant la culture de la vie quotidienne des citoyens.

Le gouvernement de la ville, à travers le département de la culture, a également entrepris une politique de subventionnement et coproduction de projets éditoriaux qui utilisent des stratégies artistiques pour mettre à jour les enjeux de la capitale mexicaine. Un des premiers ouvrages, *ZMVM*, cherche à synthétiser avec des statistiques simples, compréhensibles pour un public général, les conditions urbaines et d'habitation de la Zone Métropolitaine de la Vallée de Mexico. Publié conjointement avec le collectif d'architectes *LCM/Laboratorio de la Ciudad de Mexico* (LCM/laboratoire de la ville de Mexico),²⁹ ce livre est illustré avec le matériel photographique de 11 jeunes artistes mexicains, notons la contribution spéciale de Gabriel Orozco et de l'architecte hollandais Rem Koolhaas. En 2002, l'exposition *ABCDF, Palabras de Ciudad* (ABCDF mots de la Ville), qui réunit les photographies de 43 artistes sous forme d'un abécédaire urbain

²⁸ Cette installation sera l'objet d'une analyse détaillée dans le deuxième chapitre de la thèse.

²⁹ Le collectif d'architectes *LCM/Laboratorio de la Ciudad de Mexico* a été fondé en 1999 par Fernando Romero. Il est actuellement l'un des jeunes centres d'architecture les plus influents au Mexique, il a notamment construit le *Museo Soumaya* qui garde la collection d'art privé de la famille Slim. Museo Soumaya. Web. [Http://www.soumaya.com.mx](http://www.soumaya.com.mx). Consulté le 29 février 2009.

reflétant l'expérience de vivre à Mexico, se voit transformé en un projet éditorial *ABCDF Diccionario gráfico de la Ciudad de México* (ABCDF Dictionnaire Graphique de la Ville de Mexico) par Cristina Faesler Bremer. Cet ouvrage propose un regard sur le concept de la mégalopole mexicaine au moyen de deux milles images prises par une multitude d'artistes nationaux et étrangers. Cette édition colossale inspire d'autres types de publications, tels que des guides touristiques sur des recoins insolites et originaux de la capitale mexicaine : *Citámbulos, el transcurrir de lo insólito* (Citambules, le passage de l'insolite) (Océano / CONACULTA / FONCA, 2007), *¿A dónde váis, Monsiváis? Guía del DF de Carlos Monsiváis* (Où vas-tu Monsiváis? Guide du DF de Carlos Monsiváis) (Monsiváis, 2010) et *Nueva Guía del Centro histórico de México* (Nouveau guide du centre historique de la ville de Mexico) (Mapas, 2011). Ces guides alternatifs proposent un nouveau discours sur la ville comme le souligne l'historienne de l'art Christine

Frérot :

Au Mexique, les discours sur la ville et l'imaginaire urbain vont s'accompagner, au tournant des années 2000, de formes d'expressions inédites liées à des nouveaux supports éditoriaux. C'est toute la conception du statut de la ville comme objet touristique qui va changer [...] passant de la tradition du 'tourisme extérieur' à la pratique jouissive du 'tourisme intérieur', la 'périphérie' se déplace alors vers le 'centre historique' (Frérot, 2012 : 2).

Dans le cadre des politiques culturelles qui s'élaborent avec l'idée de créer une conscience citoyenne à travers l'art, ce déplacement touristique fait du citoyen de la capitale mexicaine un touriste dans sa propre ville. Plus concrètement, ces politiques culturelles ont pour but de restituer leur caractère « public » à des espaces qui, pour une raison ou une autre, avaient perdu cette dimension, comme c'était le cas avec le quartier Tepito longtemps hanté par la mafia et la délinquance. Elles permettent aussi d'accorder

une nouvelle présence à d'autres espaces, comme le centre-ville qui concentre un énorme patrimoine culturel, architectural et urbanistique, actuellement en pleine revitalisation.

Cette préoccupation pour valoriser l'art dans l'espace public ne touche pas seulement la capitale mexicaine, mais d'autres grandes villes du pays telles que Monterrey, Guadalajara, Tijuana, Oaxaca et Xalapa qui encouragent une esthétique centrée sur leur propre expérience urbaine. Cela est devenu possible grâce à la décentralisation de la politique culturelle de l'État, qui correspond à une tendance internationale. Comme le note l'historien de l'art Malcolm Miles, il s'agit là d'une conception culturelle qui "dérive en grande partie de son contenu favorable aux arts en général en tant que soutien de la vie économique, c'est à dire qui appuie le développement urbain conçu comme la construction d'un monde meilleur" (Miles, 1997 : 63).³⁰ Si l'art contribue à la construction d'un monde meilleur est une question à débattre, mais il n'en est pas moins certain que cette nouvelle politique culturelle permet la construction d'une nouvelle conception esthétique de l'espace urbain. Dans ce sens, l'engagement de l'art contemporain mexicain avec la ville s'inscrit dans un ensemble de pratiques artistiques sur l'espace urbain d'une ampleur globale. Dans ce contexte, nous pouvons dire que le circuit d'art émergent, expulsé du paradis nationaliste à la fin du siècle dernier, finit par construire son propre éden global grâce à sa reconnaissance par les institutions culturelles tout comme par le marché de l'art, tant au niveau national qu'international. Ce milieu artistique en ébullition sera le point de départ d'une nouvelle esthétique qui représente de nos jours l'art contemporain mexicain dans les grandes

³⁰ Traduction libre : « [...] this derives much of its content from advocacy for the arts in general as contributors to economic life; that is in turn set within the case for urban development as means to a 'better world'. »

institutions culturelles internationales, comme le MOMA à New York, le Centre Pompidou à Paris et la Tate Gallery à Londres.³¹ Ce revirement postcolonial qui place actuellement l'art dit "périphérique" au cœur du mainstream de l'art ne va pas sans le danger d'une sorte de folklorisation du sous-développement qui perpétue les stéréotypes du bon ou mauvais sauvage d'autrefois. Cependant, loin des archétypes qui peuvent renaître, les œuvres analysées dans cette thèse proposent une vision sur la production de l'espace urbain qui est entrain de construire une nouvelle cartographie de la ville contemporaine.

1.3 L'art en milieu urbain dans le contexte mexicain.

Les études sur l'art en milieu urbain sont aujourd'hui en pleines ébullitions grâce aux politiques culturelles des administrations locales de certaines des principales villes du pays, particulièrement de la ville de Mexico, Tijuana, Guadalajara et Monterrey.

L'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM), qui conserve l'un des premiers exemples de *Land art* mexicain avec son jardin de roches volcaniques et les sculptures monumentales connus comme *Espacio Escultórico* (Espace Sculpturel),³² a joué un rôle essentiel dans la production et l'analyse de l'art en milieu urbain. En 1987, le *Instituto de Investigaciones Estéticas* (IIE) (Institut de Recherches Esthétiques) de l'UNAM organise l'une des premières rencontres sur les rapports de la ville et de l'art avec son VI^e colloque

³¹ L'exposition *Champ de vision* de l'artiste mexicain Damian Ortega s'est présentée au Pompidou (2008-2009). En 2010 Gabriel Orozco avait également présenté une exposition rétrospective au Pompidou qui s'était inaugurée au MOMA en 2009. Suite à Gabriel Orozco le MOMA présente *A Story of Deception* de Francis Alÿs qui avait déjà fait la une de la Tate Modern de Londres en 2010, pour en citer quelques exemples de ce processus d'internationalisation.

³² L'*Espacio Escultórico*, réalisé en 1979, fut réalisé par les artistes Federico Silva, Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa et Sebastián.

d'Histoire de l'Art dédié à *La Ciudad, concepto y obra* (La Ville, concept et œuvre). L'un des pionniers de cette approche est l'historien de l'art de l'UNAM Oscar Olea (Ville de Mexico, 1930) qui publie en 1980 son ouvrage *El arte urbano* (L'art urbain), édité par la même Université. Ce travail est l'une des premières approches théoriques qui porte sur l'art en milieu urbain. Cette approche s'intéresse à l'idée de créer un mouvement d'art public qui, loin des prétentions « monumentalistes » propres aux époques passées, est socialement engagé dans la rénovation de la ville et l'amélioration des conditions de vie de la métropole (Olea, 1980 : 41). Oscar Olea souligne l'importance d'une pratique esthétique collective tournée vers l'activisme social pour « civiliser » le chaos urbain d'une ville en pleine expansion qui met en péril son patrimoine culturel. Il pose la question de l'art au service de la revitalisation urbaine comme un moyen de démocratisation de la société. Quelques années plus tard, en 1989, ce même auteur pousse à l'extrême cette préoccupation dans l'ouvrage *Catástrofes y monstruosidades urbanas. Introducción a la ecoestética* (Catastrophes et monstruosités urbaines. Introduction à l'écoesthétique) où il pointe les anomalies et les malformations d'un urbanisme sauvage, ou plus exactement, des effets du manque d'urbanisme qui déséquilibre « l'écosystème » de la métropole en inhibant la sensibilité esthétique des citoyens (Olea, 1989 : 9). Oscar Olea est le premier chercheur à exposer les conséquences de la « crise de l'espace public » sur le plan esthétique avec pour objet primordial le redressement du chaos urbain. C'est avec cette préoccupation qu'il avait d'ailleurs participé en 1987 à la VI^e édition du Colloque International d'Histoire de l'Art de l'Institut de Recherches Esthétiques de l'UNAM en présentant une conférence publiée sous le titre *Política, Ideología y Estética Urbana* (Politique, idéologie et esthétique

urbaine). Dans le même esprit, Olea organise en 1997 la XIX^e édition de ce colloque autour du sujet de *Arte y Espacio* (Art et Espace) où il présente la conférence magistrale *El espacio como ente creador* (L'espace comme entité créatrice).

D'autres intellectuels vont également analyser cette crise urbaine, tels que Gustavo Garza (2003), Emilio Duhau et Angela Giglia (2008) et Nora Rabotnikof (2011). Ces chercheurs sont notamment préoccupés par l'effacement de l'État face aux politiques néolibérales et la polarisation sociale. Dans ce contexte, les institutions gouvernementales ne sont plus capables de contrôler et de réguler l'ensemble de l'espace urbain laissé aux lois du libre marché. Cela a fait du territoire un espace hybride où interviennent divers acteurs et des intérêts sociaux variés, comme l'exprime l'anthropologue Nestor García Canclini (1989), et où se mélangent des cultures élitaires, populaires et de masse. La métropole devient pour García Canclini un sujet globalisé face aux nouveaux modèles de consommation culturelle, soulignant ainsi l'existence que l'aménagement de l'espace urbain postmoderne repositionne les identités culturelles locales, perçues tout au long de la période de la modernité postrévolutionnaire comme des identités homogènes (métissées). Sa contribution la plus importante est l'idée de l'hybridation de l'espace urbain comme une alternative pour comprendre la ville. Il tente de la saisir non pas comme une entité catastrophique, mais bien comme une dynamique urbaine où intervient un mélange d'intérêts socioculturels marqués par l'ethnie, la classe sociale, la région. Cette approche permettra de comprendre une réalité en processus de globalisation en conflit avec les nombreuses identités locales qui se manifestent dans la mégapole mexicaine. Ce genre d'étude, dans la perspective de l'anthropologie culturelle, a ouvert la voie à d'autres analyses axées sur la compréhension de la dynamique urbaine mexicaine,

non pas une déformation par rapport au développement urbain des pays riches, une monstruosité inespérée, mais une réalité propres aux pays pauvres avec ses spécificités identitaires. En 2003, Nestor García Canclini sera l'un des participants du *Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo* (SITAC) (Colloque International de Théorie en Art Contemporain).³³ Cette deuxième rencontre du SITAC s'intéressait aux questions de « L'esthétique urbaine », « Les espaces publics » et « Quelles politiques pour l'art public ? ». Ce colloque, qui est jusqu'à nos jours le plus important sur l'art contemporain au Mexique, avait organisé un panel international sur les formes qui rapprochent la production artistique et le milieu urbain dans le monde globalisé. Cette session réunissait des personnalités internationales largement reconnues, tels que les architectes Yona Friedman et Hani Rachid, l'historien en urbanisme Norman M. Klein, le philosophe Nelson Brisac et le sociologue de la mobilité Bülent Diken (SITAC, 2003).

En 2001 l'historien de l'art de l'UNAM Peter Krieger participe à l'ouvrage collectif *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)* (Vers une autre histoire de l'art du Mexique. Dissolutions) en publiant l'article « Construcción visual de la Megalópolis México » (Construction visuelle de la mégalopole Mexico) (Krieger, 2001). Dans ce texte, il explore le panorama visuel de la ville de Mexico durant les dernières quatre décennies, durant sa transformation en une mégalopole caractérisée par deux concepts clés : accumulation et fragmentation. Pour lui, ce brusque passage de la ville à la mégalopole témoigne d'un changement total dans la physionomie urbaine, d'une croissance planifiée elle engendre une croissance sans contrôle pour donner lieu à un collage composé de morceaux dissociés contraires à l'idée du *master plan* urbain.

³³ Le SITAC est organisé chaque année par l'association civile consacrée à la diffusion de l'art contemporain *Patronato de Arte Contemporáneo* (PAC) (Patronat d'Art Contemporain). Patronato de Arte Contemporáneo A.C. Web. [Http://www.pac.org.mx](http://www.pac.org.mx). Consulté le 6 mars 2009.

Cette construction visuelle chaotique a mis en place un tissu épistémologique composite qui nécessite une compréhension complexe du paysage urbain (Krieger, 2001: 118).

Quelques années plus tard, Krieger édite l'ouvrage collectif *Mégalopolis. Modernización de la ciudad de México en el siglo XX* (2006) (Megalopolis. Modernisation de la ville de Mexico au XXe siècle) où diverses auteurs analysent les multiples enjeux de la méga-urbanisation dans le contexte de l'histoire de l'art mexicaine. La même année, il publie l'ouvrage *Paisajes urbanos, Imagen y memoria* (Paysages urbains, Images et mémoire) dans lequel il analyse diverses représentations de la métropole, depuis les utopies urbaines, les paysages de destruction, en passant par l'image de la modernité pour tracer l'identité de la mégapole globalisée.

Comme le mentionne cet auteur, la construction visuelle de la ville de Mexico représente aujourd'hui un défi géo-esthétique à différentes échelles pour l'histoire de l'art mexicain. Cette thèse se situe dans ce contexte où se construit une cartographie esthétique qui rend compte des transformations et de la singularité de l'espace urbain contemporain. Une cartographie qui questionne l'existence d'un écosystème urbain qui doit être « redressé » ou « civilisé » pour faire place à l'idée d'une ville chaotique, complexe, diverse, produit du sous-développement global. Du point de vue d'Oscar Olea, ce qui apparaît comme une monstruosité urbaine, une catastrophe, n'est autre que l'identité de la mégapole. Dans ce sens, l'objectif de la thèse est d'établir un dialogue, nécessaire et urgent, entre la pratique artistique contemporaine qui s'inscrit dans l'expérience urbaine et la littérature de disciplines diverses qui analyse la production de l'espace urbain contemporain. L'approche théorique proposée s'appuie sur une plateforme interdisciplinaire qui combine plusieurs angles d'analyse. D'une part, l'histoire de l'art

pour analyser l'art contemporain mexicain en milieu urbain et, d'autre part, la sociologie, l'anthropologie et la géographie urbaine pour approcher l'espace public de la ville de Mexico. À travers ces axes de réflexions, je tenterai de démêler les fils de ma problématique. Pour ce faire, j'utiliserai la littérature des critiques et historiens de l'art qui ont travaillé sous différents angles dans le domaine de l'art mexicain, tels que Oscar Olea, Nestor García Canclini, Peter Krieger, Cuauhtémoc Medina, Renato González Mello, Dawn Ades, Magali Arriola, José Luis Barrios, Olivier Debroise, Emiliano Balerini, Carlos Basualdo, Carlos Brillembourg, Enrique X. de Anda Alanís, Valerie Fraser, Ruben Gallo, Vania Macías, Louise Noelle, Graciela Schmilchuk et Keith L. Eggener. De même, le rôle joué par l'art dans la production de l'espace urbain dans tous les pays est très important, c'est pour cela que je m'appuierai sur des auteurs aussi divers que Michel de Certeau, Rosalyn Deutsche, Christine M. Boyer, Ron Graziani, Malcolm Miles, W. J. T. Mitchell, Henri Lefebvre et Edward W. Soja. De plus, le recours aux points de vue d'auteurs ayant travaillé sur l'espace public au Mexique est nécessaire, pensons à Emilio Duhau, Angela Giglia, Larissa A. de Lomnitz, Iñigo Aguilar Medina, Priscila Connolly, Eduardo Nivón, Javier Delgado, Mauricio Rojas Alcayaga, Mario Merino, Manuel Perló Cohen et Emilio Pradilla Cobos. Si l'urbanisme, la sociologie et l'anthropologie s'intéresse à la production d'espace, mon intention est de contribuer à ce débat dans le domaine de l'histoire de l'art mexicain en proposant de nouveaux axes de réflexion sur l'art en milieu urbain.

Par ailleurs, le corpus d'artistes choisi appartient à un mouvement esthétique qui a contribué à créer une nouvelle identité visuelle de la ville. Ils cherchent à faire de l'expérience urbaine un sujet esthétique à travers diverses stratégies comme les

installations *in situ*, la vidéo, le livre d'artiste, l'art courrier, etc. Ces artistes sont Héctor Zamora, Abraham Cruzvillegas, Melanie Smith, Antonio O'Connell, Jonathan Hernández, le collectif Tercerunquinto, Francis Alÿs, Teresa Margolles et Diego Teo. La sélection des œuvres est le résultat d'une recherche réalisée au Mexique sur le terrain au cours des étés 2009 et 2010. Je me suis concentrée sur une recherche d'archives dans différentes institutions publiques et privées. D'une part, celles qui se spécialisent dans l'art contemporain mexicain, principalement galeries et musées, afin de constituer mon corpus d'œuvres et, d'autre part, des centres de recherches et bibliothèques pour trouver des sources bibliographiques plus spécifique à ma problématique. J'ai travaillé dans la bibliothèque du Musée d'Art Carrillo Gil, tout comme dans *La Colección Jumex*, une des premières et plus importantes collections privées d'art contemporain du Mexique. J'ai également visité plusieurs galeries, dont OMR, Kurimanzutto, Nina Menocal, Myto, Garash et Trolebus Galería, afin de compléter mon corpus d'œuvres. J'ai également eu l'occasion de travailler dans la bibliothèque de l'Institut de Recherche Esthétique de l'Université National Autonome du Mexique (IIE/UNAM). Ce travail sur le terrain s'est également appuyé sur des interviews faites auprès d'artistes, dont la pratique est engagée d'une manière ou d'une autre avec l'espace urbain : Diego Teo, Antonio O'Connell, Jonathan Hernández, Héctor Zamora, Melanie Smith, Abraham Cruzvillegas et les membres du collectif Tercerunquinto. J'ai également réalisé des interviews avec des chercheurs en sociologie et en anthropologie urbaine, et des historiens et des critiques d'art, qui m'ont proportionné du matériel pour ma thèse. Dans ce contexte, j'ai aussi rencontré les historiens de l'art Renato González Mello (IIE/UNAM) et Rita Eder (IIE/UNAM), les sociologues et urbanistes Guillermo Boils (IIS/UNAM), Emilio Duhau

(UAM/Atzacapotzalco), Angela Giglia (UAM/Iztapalapa) et Patricia Ramírez Kuri (IIS/UNAM), l'anthropologue María Ana Portal Ariosa (UAM/Iztapalapa) et l'historien Sergio Miranda Pacheco (IIH/UNAM).³⁴ Ces entretiens m'ont permis de préciser la problématique de la thèse, de définir plus spécifiquement le corpus d'œuvres ainsi que d'étoffer la bibliographie.

Notons que la littérature existante sur ces artistes est dans la plupart des cas en langue espagnole. Dans le contexte francophone, cette thèse est pour certains de ces artistes une première reconnaissance, tandis que pour d'autres, elle devient une référence importante. D'un point de vue critique, l'analyse du travail de ces artistes est une initiative qui permettra, je l'espère, de contribuer à la recherche et à la diffusion de l'histoire de l'art du Mexique, non seulement sur le plan national, mais aussi international.

1.4 Problèmes épistémologiques.

Les œuvres sélectionnées forment un ensemble qui permet de montrer les diverses caractéristiques de la cartographie esthétique urbaine à partir de trois problèmes épistémologiques caractéristiques de la mégapole mexicaine : le dépaysement que provoque la ville aux mille aspects contradictoires, son expansion incontrôlée qui fait de la mégapole une nébuleuse difficilement saisissable et, enfin, pour pouvoir vivre dans ce qui semble être une aporie, l'existence de négociation toujours changeantes entre les acteurs sociaux qui permettent aux habitants de la ville de transcender leurs propres contradictions.

³⁴ Institut de Recherches Esthétiques (IIE), Institut de Recherches Sociales (IIS) et Institut de Recherches Historiques (IIH).

Le premier chapitre de cette thèse cherche à donner une vision historique de la place de l'art dans l'urbanisation de la ville de Mexico. Cependant, étant donné la centralité de la ville dans l'histoire du pays, en particulier son importance dans la construction de l'imaginaire national, chaque étape de l'histoire moderne du Mexique s'est imprimée dans la cartographie de sa capitale. Ce chapitre s'intéresse donc plus spécifiquement sur la ville de Mexico, tout en laissant une large place à l'histoire nationale pour établir les liens nécessaires entre ces deux espaces intimement liés. Je considère six périodes qui débutent au milieu du XIX^e siècle et se terminent à la fin du XX^e siècle. Le point de départ correspond aux Lois de Réformes (Leyes de Reforma) de 1855 et 1863 qui secouèrent le joug imposé par l'Église sur l'État et permirent à la ville de Mexico d'assumer clairement son rôle de capitale du Mexique indépendant. Ces réformes ouvriront de nouveaux horizons à l'art, à la culture en général et à l'urbanisme qui ne seront plus exclusivement centrés sur la vie religieuse. Ensuite, nous cheminerons à travers différentes périodes de l'histoire du pays qui transformeront profondément le rôle de sa capitale. D'abord la révolution de 1910, l'une des révolutions sociales les plus longues et les plus sanglantes, dont les effets se feront sentir tout au long du siècle. Suivrons l'époque de la post-révolution et la période de la constitution de l'État corporatiste qui chercheront, chacune à sa manière, à créer un art au service des idées sociales. Puis, l'époque du « miracle mexicain », celle de la richesse, en grande partie grâce à la nationalisation du pétrole, et de tous les espoirs : croissance industrielle, triomphe d'un État sensible au bien-être de sa population, développement de l'enseignement, création de l'Institut Polytechnique National et construction de l'énorme campus de l'Université Nationale Autonome du Mexique, qui permettront la

consolidation des classes moyennes. Comme dans les pays riches, le Mexique vit sa belle époque. L'art cherche de nouvelles voies, toujours écartelé entre sa volonté d'affirmer son originalité et de s'inscrire dans les grands courants qui dominent l'Europe et les États-Unis. Nous arrivons alors à la période de la rupture : problèmes économiques, politiques et sociaux, qui n'ont pas trouvé de solutions. Le pays a trop vécu sur la rente pétrolière, une part trop importante de la population est restée hors du bien être promis par l'État de plus en plus autoritaire et le Parti Révolutionnaire Institutionnel s'est dangereusement refermé sur lui-même ne laissant aucune marge aux aspirations des générations montantes. La fin de cette époque est marqué par deux évènements majeurs, l'un social l'autre économique : en 1968 le massacre des étudiants de Tlatelolco qui réclamaient plus de démocratie, que les Jeux olympiques inaugurés quelques jours plus tard n'arriveront pas à estomper, puis, en 1982 et en 1994, les dévaluations monétaires qui bloquèrent la croissance économique du pays. Enfin, les décades perdues (las décadas perdidas) où le rêve d'une société pour tous est évacué, mais où s'ouvrent une voie pour une nouvelle génération d'artiste plus indépendante, moins liée à l'État, qui insère profondément son travail dans les problèmes du pays et se situe en marge du marché international de l'art. C'est la génération que nous étudions dans les chapitres suivants.

Après ce long voyage dans le temps qui a permis de passer de la petite ville de Mexico bucolique, encore sise sur les fondations de l'antique ville aztèque de Tenochtitlan, à l'actuel monstre urbain qui non seulement a absorbé le lac de Texcoco, mais phagocyte irrémédiablement les montagnes avoisinantes, le lecteur possèdera les quelques paramètres indispensables pour s'engouffrer dans la métropole sans s'y perdre et lire la cartographie esthétique que je propose.

Dans le deuxième chapitre, cette cartographie esthétique rend compte d'un *dépaysement* historique déterminé par le choc occasionné par le constat que la modernité postrévolutionnaire ne s'est pas achevée, comme espérée, sur un monde meilleur grâce à la machine du progrès. Selon le théoricien du paysage français, Alain Roger (1997), le *dépaysement* est le changement de décor spatial qui désoriente le spectateur face à un paysage qui ne correspond pas à celui espéré. C'est l'effet que crée l'installation de l'artiste Héctor Zamora (Mexico, 1974) *Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis*, conçue comme une maison informelle, un taudis, et construite sur la façade du Musée d'Art Carrillo Gil. Malgré les efforts pour accomplir les idéaux de la révolution et faire du Mexique un pays moderne en quelques décennies, cette utopie de la ville prospère et moderne se voit transformée en un territoire disparate et fragmenté par des contrastes sociaux insoutenables face à l'image de la modernité promise. Le paysage urbain contemporain de l'œuvre *La Ruta de la enemistad* (La Route de l'inimitié) de l'artiste Abraham Cruvillegas (Ville de Mexico, 1968), expose toute sa crudité et la diversité de cette transformation. Le *dépaysement* est donc la face hideuse de la modernité, telle qu'elle existe pour la majorité de la population, celle du sous-développement bien différent de l'utopie annoncée et qui semble irrémédiablement installée dans les énormes zones pauvres des mégalo-poles du monde entier.

Le sujet du troisième chapitre rend compte de l'*expansion* de la mégalo-pole qui a débordé des limites géopolitiques de la ville moderne par l'exode rural provoqué par l'industrialisation de l'économie nationale. Pourtant, loin de se faire sur la base de la planification urbaine régulée et guidée par l'État, ce processus d'expansion se fait dans l'urgence de l'*Autoconstruction* comme le montre l'œuvre multidisciplinaire d'Abraham

Cruzvillegas. De son côté, Melanie Smith montre le paysage de cette autoconstruction déchaînée à partir de la vue panoramique d'Iztapalapa où se noie l'anonymat homogène de la pauvreté, semblable à celui de n'importe quelle autre ville sous-développée de la planète. De ce fait, les limites extérieures de la ville deviennent floues et les frontières intérieures se dressent comme des murs invisibles séparant irrémédiablement les classes sociales qui cohabitent dans la même ville, tel que le propose Antonio O'Connell (ville de Mexico, 1974) dans son installation *Reconstrucción del muro* (Reconstruction du mur). À travers une esthétique déconstructiviste, cet ouvrage met en évidence une dynamique interne profondément fragmentaire et polarisée par les classes sociales qui coexistent quotidiennement, mais qui ne se mélangent pas.

Enfin, le quatrième chapitre rend compte d'un espace urbain désordonné, mais qui, au-delà des déficiences de l'administration publique pour en réguler les usages, fonctionne sur la base de la *négociation* entre ses divers usagers pour définir les pratiques urbaines qui se manifestent quotidiennement. Inévitablement, ces négociations sont conflictuelles tout en permettant d'établir des règles informelles, connues et acceptées par les citoyens. Dans la série des cartes postales *Conozca Mexico*, l'artiste mexico-qubécois Jonathan Hernández (Ville de Mexico, 1972) détourne l'imaginaire touristique de la capitale mexicaine pour montrer le dysfonctionnement de l'immobilier urbain, voir improvisé par les usagers eux-mêmes à cause du déficit d'État. Le collectif d'artistes Tercerunquinto formé par Julio C. Castro Carreón (Monterrey, 1976), Gabriel Cázares Salas (Monterrey, 1978) et Rolando Flores Tovar (Monterrey, 1975) réalise des installations qui décalent les limites entre l'espace public et le privé pour effacer leur usage univoque et jouer avec la juxtaposition des usages spatiaux. De même, nous

verrons que les espaces publics et privés deviennent re-interpétables comme avec l'installation *Proyecto para MUCA ROMA* (2004) (Projet pour Muca Roma) qui transforme le *Museo Universitario de Ciencias y Artes* (Musée Universitaire de Sciences et Arts), située dans le quartier Roma, en un entrepôt pour les vendeurs ambulants de la zone. De son côté, l'artiste Francis Alÿs (Anvers/Belgique, 1959) se met dans la peau des travailleurs informels qui cherchent du travail dans les rues du centre-ville de la capitale mexicaine, pour montrer l'économie informelle, piétonne, propre au sous-développement. L'espace comme un lieu commerciale est négocié par les usagers tout comme par divers commerçants qui déploient leurs propres stratégies commerciales. Finalement, au cours des dernières années la négociation de l'espace prend une ampleur dramatique à cause de la violence d'un territoire disputé par les narcotrafiquants et le crime organisé. L'artiste, très controversée, Teresa Margolles (Culiacán/Mexique, 1963) montre cette face de la négociation où prennent place des enjeux économiques et politiques aujourd'hui déterminants.

Aux termes de ce travail, je réfléchis sur trois problèmes qui s'imposent tout au long de la thèse. Le premier est celui de la cartographie esthétique, comme acte de création représentant les enjeux propres à l'espace urbain. Ce qui permet de mettre en évidence, d'une part, les relations entre les concepts, les pratiques et les stratégies des citoyens et, d'autre part, les perceptions des artistes qui confrontent quotidiennement la ville. Le second est celui de l'identité auto construite qui s'oppose à celle qui prédomina tout au long du siècle dernier quand l'art prétendait contribuer à la création de l'identité nationale : le métisse imaginé par les avant-gardes postrévolutionnaires. Les artistes contemporains s'intéressent maintenant aux identités fragmentées, particulières, pour

représenter une mégalopole multiculturelle, et leurs œuvres sont profondément marquées par cette diversité aussi bien dans leurs formes que dans les matières utilisées. Pensons au travail de Teresa Margolles qui, pour montrer la violence, utilise le sang ou les éflaves de cadavres, aux interventions piétonnières de Francis Alÿs pour représenter ces identités éphémères, mais surtout au travail de Cruzvillegas profondément inspiré par les processus d'auto construction des quartiers populaires. Je termine avec le problème du récit de l'histoire de l'art en insistant sur la façon particulière des artistes contemporains de vivre, de s'approprier, mais surtout, de représenter l'espace urbain de la mégalopole. Un espace physique sans doute, mais aussi, profondément symbolique du vécu quotidien des citoyens. C'est cette espace symbolique qui, enfin de compte, permet aux artistes contemporains du corpus étudié de créer une nouvelle esthétique.

Chapitre II

Rêve

Au début était le rêve (Le Clézio, 1988).

2.1 Introduction : avant le dépaysement, il y avait la ville.

La ville de Mexico, en particulier son centre historique, possède une partie importante du patrimoine culturel et historique du Mexique ; c'est aussi le lieu emblématique du récit identitaire national dont il est la synthèse. L'écrivain Gonzalo Soltero mentionne que :

Mexico, la ville des Mexicas [Aztèques], a donné son nom au pays dans sa totalité, qui l'a conservé pour désigner sa capitale. Bien qu'officiellement le district fédéral soit de fait la capitale des États-Unis du Mexique, en général on utilise en espagnol 'Mexico' pour nommer le pays, tandis qu'au niveau national il est fréquent que l'on donne ce même nom à la capitale (Soltero, 2009 : 145).³⁵

Cette assimilation sémantique donne à la ville de Mexico un grand potentiel symbolique et narratif dans la construction de l'identité nationale. Cette centralité symbolique s'est construite à partir de divers événements historiques liés à la Conquête, lorsque les Espagnols se décident à faire de la ville préhispanique des Aztèques, la grande Tenochtitlán, la capitale de la Nouvelle-Espagne. Selon l'historien Estaban Sánchez de Tagle :

La ville de Mexico, qui est née à Coyoacán, a été transférée sur les ruines de Tenochtitlán, la capitale de Mexica, peu après sa soumission [...]. La ville et le site où s'est installée la ville, depuis lors, ont été confondus à jamais. Les racines de Tenochtitlán semblent s'être saisies de la nouvelle fondation pour l'enraciner profondément dans sa terre et ainsi commencer l'un des chapitres les plus originaux de l'histoire urbaine de l'Amérique latine (Sánchez de Tagle, 2004 : 51).³⁶

³⁵ Traduction libre : « México, la ciudad de los mexicas, extendió su nombre al país y lo conservó como capital del mismo. Aunque de manera oficial el Distrito Federal es la capital de los Estados Unidos Mexicanos, por lo general se hace referencia a México, el país, y a nivel nacional también es frecuente que se denomine a la capital con el mismo nombre. »

³⁶ Traduction libre : « La ciudad de México, que nació en Coyoacán, se mudó a las ruinas de Tenochtitlán, la capital mexica, poco después de que esta última fuese sometida [...] La ciudad y el sitio donde se ubicó México fueron, desde ese momento la misma e inmutable cosa. Las raíces de Tenochtitlán pareciera que atraparon a la nueva fundación para arraigarla profundamente y dar comienzo a uno de los capítulos más originales de la historia urbana de Latinoamérica. »

Depuis ce moment, Mexico, capitale de la Nouvelle-Espagne et le siège des pouvoirs de la Vice-Royauté, va être connectée aux pouvoirs locaux (les *cabildos*)³⁷ et marquer l'histoire de la ville comme centre politique du territoire jusqu'à l'époque moderne. La Constitution de 1917 fait du Mexique une république constituée d'une fédération de 32 États, chacun étant libre et souverain pour élire son propre gouvernement local. Cependant, en tant que siège du gouvernement fédéral, la ville de Mexico a reçu un statut administratif particulier en devenant l'organe décentralisé de l'administration fédérale, dont le responsable est nommé par le président de la République lui-même. Cette assimilation est un élément de plus pour étayer sa centralité face à l'ensemble du territoire national. Une telle situation a duré jusqu'en 1997, date à laquelle le district fédéral est devenu une entité administrative et politique autonome.

Ainsi, l'histoire de la ville de Mexico est celle d'un processus qui va de sa naissance à la centralisation de divers pouvoirs. Siège d'un gouvernement populiste et corporatiste puissant, dirigé par le Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI) maintenu au pouvoir 70 ans, la ville est aussi devenue le centre du pouvoir économique où se sont établis les capitaux commerciaux et financiers des investisseurs étrangers et nationaux, les ambassades et les principaux centres culturels et artistiques du pays. Une telle centralisation s'exprime aussi par la forte concentration du réseau routier, ferroviaire et aérien, qui oblige tout le monde à passer par Mexico quand on veut traverser le pays du Nord au Sud ou d'Est en Ouest. Parallèlement, ce processus centralisateur se traduit par une croissance démographique incontrôlée, résultat des flux migratoires qui, pendant tout

³⁷ *République* et *cabildo* des Indiens étaient des termes utilisés dans les vice-royautés de Nouvelle-Espagne et Pérou, pour désigner les plus petites unités de l'administration royale. Ces unités ont été créées au XVI^e siècle et la Couronne exerce indirectement son contrôle sur la population nouvellement conquise à partir de ces lieux.

le XX^e siècle, se sont dirigés de la campagne vers la ville. Il contribue aussi au développement de la tache urbaine et à son extension vers la périphérie, faisant émerger une des plus grandes mégalofoles du monde. Comme le fait remarquer le géographe Jérôme Monnet, c'est moins la capacité à planifier et à aménager un espace donné qui est la marque de la centralisation de son pouvoir face aux autres lieux que celle de lui attribuer un caractère symbolique propre :

Tout se passe, comme si, en marge de toutes les raisons pratiques et fonctionnelles d'aménager un espace à sa convenance, l'acte de symbolisation était la concrétisation suprême de l'acte de pouvoir ; comme si la symbolisation amenait nécessairement la centralisation et vice-versa (Monnet, 2003 : 415).

Au cours de l'histoire moderne de la ville de Mexico, les projets urbanistiques mis en œuvre vont consolider ce processus symbolique pour bien marquer sa suprématie à l'échelle nationale. Les projets de planification urbaine vont le faire ressortir au sein des tracés de grandes avenues, de la configuration de zones résidentielles, de la construction de monuments, de musées et d'immeubles abritant l'administration gouvernementale, etc. Certes, ces divers édifices vont, avec le temps, se déplacer du centre historique pour s'implanter dans les nouvelles zones résidentielles modernes, mais ces déplacements ponctuent, tout en la consolidant, l'image de la nation en fonction des besoins de chaque étape de l'histoire nationale. C'est une façon d'étayer le pouvoir et de le graver dans la cartographie de la ville à la manière d'une toponymie où peuvent se lire les aspirations politiques de ses dirigeants. Ces derniers, pris par des désirs de grandeur, ont voulu par l'imaginaire symbolique, que l'on se souvienne d'eux comme s'ils faisaient partie des héros de la nation. Pour l'anthropologue Nestor Garcia Canclini, le développement urbanistique de la ville s'accompagne d'une politique culturelle qui recherche dans la préservation et l'utilisation du patrimoine une manière de légitimer le régime politique et

de promouvoir l'unité nationale. Il s'agit de faire de la capitale l'endroit où l'on rassemble, surtout dans les musées nationaux, les biens provenant des cultures des autres parties du pays et de leurs groupes ethniques (artisanat, symboles historiques et savoirs régionaux), pour les intégrer comme partie prenante de l'identité nationale et réaliser ainsi de façon métaphorique une alliance sociale (1998 : 21). L'art, la culture et le patrimoine ont un rôle de médiation dans ce discours politique, car ils contribuent à la configuration d'une cartographie esthétique de la ville de Mexico et nourrissent tout au long de l'histoire les protagonistismes de la ville. Une telle fonction sera en grande mesure portée par l'État qui assume la gestion et la sauvegarde du patrimoine national à travers l'Instituto Nacional de Antropología e Historia (Institut National d'Anthropologie et d'Histoire) et de l'*Instituto Nacional de Bellas Artes* (Institut National des Beaux-Arts). L'État promeut aussi la construction et la gestion des musées qui rassemblent les collections les plus importantes de l'histoire préhispanique ou coloniale, comme le *Museo Nacional de Antropología e Historia* (Musée National d'Anthropologie et d'Histoire) et celui du *Templo Mayor* (Grand Temple). De plus, il prend en charge d'autres musées, des cinémas d'art, des universités et des centres d'enseignement supérieur. C'est en 1551 que Mexico inaugure la première université nationale, *la Real y Pontificia Universidad de México*, qui, à partir de 1910, devient *Universidad Nacional*, un lieu où s'élaborent d'importants projets culturels et artistiques. En effet, les grands architectes et les planificateurs de la ville se sont formés dans cette institution ; lieu qui a aussi joué un rôle important dans le développement de l'art contemporain à travers ses musées et son École Nationale d'Arts Plastiques (ENAP), dont l'origine remonte à la période coloniale. Le terme « art » est ici compris dans son sens large, car il englobe non seulement la peinture,

la sculpture, l'architecture ou la photographie, mais aussi le champ littéraire, la musique, la danse et le cinéma. Voici ce qu'en dit l'historien Serge Gruzinsky :

C'est l'État qui construit la plupart des musées ; ce sont les dépendances de ses ministères qui entretiennent le patrimoine national et soutiennent la vie des arts. La Sécurité sociale possède des théâtres réputés ; c'est le cas aussi de l'Université nationale autonome. L'Institut national des beaux-arts garde la haute main sur la musique classique et contemporaine, l'opéra, les expositions de peinture et de sculpture. L'Institut National d'Anthropologie et d'Histoire gère le patrimoine historique, les musées, les monuments précolombiens et coloniaux dont s'enorgueillit la ville. Studios de cinéma et salles de spectacles ont longtemps appartenu à l'État. Si l'on ajoute que c'est l'État qui fournit le papier aux journaux et aux revues, on devine la force de son entreprise sur la presse écrite (Gruzinsky, 1994 : 16).

Le développement artistique a été imbriqué dans la vie de l'État durant une grande partie de l'histoire moderne de Mexico et les liens se sont concrétisés dans la planification urbanistique de la ville, qui a ainsi vu sa centralité confirmée. Les commentaires de Monnet (2003) vont dans ce sens :

Dans la lignée des secteurs sauvegardés, périmètres de protection et autres parcs historiques mis en œuvre dans différentes régions du monde, les acteurs de l'urbanisme dans les villes hispano-américaines ont défini au cours des trente dernières années des zones de monuments dont la fonction première est de symboliser l'histoire nationale (et secondairement, le patrimoine de l'humanité). Dans la perspective d'une « revitalisation » des centres historiques, ont été définis les usages « indignes » de figurer dans ces zones (les activités productives, le commerce informel, les marchés, les équipements de transport, etc.) et les usages « dignes » (musées, bibliothèques, galeries, librairies, sièges administratifs, etc.) (Monnet, 2003 : 409).

Cependant, avec l'épuisement du gouvernement populiste-corporatiste, la liaison de l'art avec le discours nationaliste subit diverses ruptures ou « décentrations », selon l'expression de l'historien de l'art José Luis Barrios : le mouvement étudiant de 1968, le tremblement de terre de 1985, l'apparition du mouvement zapatiste en 1994 et la chute du PRI lors des élections présidentielles de l'année 2000. Ce sont des moments paradigmatiques où « l'art comme subversion sociale et les nouvelles rhétoriques de légitimation jouent un rôle fondamental dans la formation d'un imaginaire culturel et

politique de la démocratisation et de la décentration de la politique culturelle » (Barrios, 2001 : 141-143). Ces ruptures portent sur les objets, les récits, les espaces de promotion, les techniques et les matériaux, et les formes de travail, et permettent l'apparition de « nouvelles capitales culturelles », dont la ville de Oaxaca avec le musée Rufino Tamayo et le Musée d'Art contemporain de Oaxaca (MACO), Monterrey avec son musée d'Art contemporain, la ville de Puebla avec le musée Amparo ou encore Tijuana avec son projet d'art binational *InSite*. Des villes qui, d'après José Luis Barrios, « d'une façon ou d'une autre génèrent une discoursivité propre qui donnera naissance à un grand nombre de musées d'art et de la culture » (Barrios, 2001 : 167).

Les années 1990 sont une décennie particulièrement importante pour le processus de décentration de l'art par rapport à L'État. La crise du nationalisme, qui avait commencé dans les décennies précédentes, débouche sur la signature du Traité de Libre Commerce en 1994. Celui-ci confirme l'adoption d'un projet néolibéral en rupture avec le pacte social qui, depuis la Révolution mexicaine, liait l'État avec les classes populaires. À partir de ce moment, et à travers une série de réformes apportées à la Constitution de la République mexicaine, l'appareil d'État soumet ses institutions à une cure d'amaigrissement et entre dans un processus de privatisation des biens nationaux (banque, télécommunication, autoroutes, etc.). C'est un moment clef de l'histoire du Mexique où se produit ce qu'il était auparavant impossible d'imaginer : l'État cesse d'être le promoteur par excellence de l'art. C'est alors qu'apparaissent ces nouvelles tendances artistiques qui vont prendre une place importante dans la création de la cartographie de l'esthétique contemporaine, plus proche des préoccupations de la société que des intérêts de l'État. Ce contexte culturel décentralisateur est l'univers des artistes

que compose le corpus étudié dans cette thèse, dont l'objet cerne l'étude des principaux problèmes que confronte actuellement la ville de Mexico : une croissance démesurée, le dysfonctionnement de la ville, les processus d'autoconstruction, le commerce ambulant, la violence, le crime organisé, les flux migratoires. L'ancrage principal de la thèse est la ville de Mexico, mais, comme son axe majeur est la vie urbaine dans un pays sous-développé, elle porte aussi sur d'autres villes du Mexique. Ce chapitre oriente son analyse sur le rôle qu'a joué l'art dans la construction du caractère centralisateur de la ville de Mexico et dans la formation d'une identité nationale depuis la fin du XIX^e siècle, ce qui permettra de rendre compte du moment où apparaît la rupture.

Selon François Thomas, chaque ville existe en tant qu'objet unique avec son ensemble de fragments plus ou moins bien individualisés. La ville, comme les fragments qui la constituent, ont leurs propres rythmes et formes d'évolution qui « coïncident très rarement avec les autres objets géographiques, y compris quand l'objet est le pays lui-même » (Thomas, 2001 : 41). Cependant, étant donné la centralité historique de la ville et son importance dans la construction de l'imaginaire national, je considère que chaque étape de l'histoire moderne du Mexique s'est imprimée dans la cartographie de sa capitale. C'est la raison pour laquelle il me semble pertinent de consacrer ce chapitre à la ville de Mexico en tant qu'espace où l'art mexicain a développé son histoire.

2.2 De la ville de la fin du XIXe siècle à la Révolution mexicaine.

Au milieu du XIX^e siècle, la ville de Mexico était couverte d'églises, de couvents et d'établissement religieux. L'Église catholique était le principal propriétaire terrien du pays, mais ses biens étaient des biens de mainmorte.³⁸ Non seulement l'Église était l'institution la plus riche du pays, mais elle avait aussi un pouvoir politique considérable. Après l'indépendance de 1821, elle refuse de reconnaître le pouvoir de l'État sur ses biens. C'est pourquoi en 1859, le président Benito Juarez (1806-1872) édicte huit lois, connues sous l'expression les « Lois de Réforme », qui établissent la séparation de l'Église et de l'État, la nationalisation des biens du clergé, la liberté de culte et la sécularisation des actes relatifs à la vie civile des personnes. Ces principes ont été inscrits dans la Constitution de 1873. Le président Juarez, autochtone zapotèque, aux idées libérales, prend part à la révolution de Ayutla, aussi connue sous le nom de guerre de la Réforme (1858-1861). Cette insurrection se bat contre les groupes conservateurs soutenus par l'armée, le clergé et les créoles, favorables à la monarchie de l'empereur Maximilien de Augsbourg instaurée par Napoléon III en 1864. Lorsque, en 1867, les libéraux gagnent la guerre contre la France, Juarez occupe de nouveau la présidence de la république, poste qu'il occupera jusqu'à sa mort en 1872. Une nouvelle génération de libéraux se rassemble derrière lui, fermant ainsi aux conservateurs l'accès au pouvoir. Juarez, pour affirmer l'identité républicaine et le pouvoir de l'État face à l'Église, initie un programme de réorganisation de la ville de Mexico. De nombreux édifices ecclésiastiques (églises,

³⁸ Durant la colonie et jusqu'à la fin du XIXe siècle, « les mains mortes » furent des biens inaliénables, normalement des haciendas, sur lesquels l'État lui-même ne pouvait pas prélever d'impôts.

couvents) sont démolis et des repères monumentaux de la ville ancienne disparaissent, rayés de la carte urbaine (Gruzinsky, 1996 : 57).

En 1876, quatre ans après la mort de Juárez, Porfirio Díaz accède au pouvoir ; c'est une autre figure charismatique de la guerre contre la France, héros de la fameuse bataille du 5 mai 1862 où l'armée française subit une sanglante défaite malgré sa supériorité en nombre et en armes. Il sera président jusqu'en 1880, puis de nouveau de 1884 à 1911, en instaurant une dictature, déguisée en démocratie moderniste, au cours de laquelle le pays connaît une certaine prospérité. Selon Gruzinsky :

Aux lisières de la ville s'échelonnent les constructions chargées d'en afficher le modernisme, d'en assurer la salubrité et la sécurité : des usines, des hôpitaux, une prison, un asile de fous. Au sud-ouest de Mexico, dans la « colonie Hidalgo, l'Hôpital général occupe 125 000 mètres carrés et regroupe plus d'une soixantaine d'édifices et de pavillons (Gruzinsky, 1993 : 50).

Cet « âge de la science », déterminé par le savoir objectif sous l'influence du positivisme, devait permettre l'élaboration de politiques fondées sur une organisation rationnelle de la société, d'où la célèbre maxime « Ordre et progrès » de la dictature porfiriste. Suivant cette devise, il fait assécher le lac de Texcoco qui entoure la ville et provoque de nombreuses inondations. En outre, il met en place un énorme projet de construction d'un canal destiné au déversement des égouts de la ville, connu comme « El Gran Canal » (Le Grand Canal).³⁹ Cependant, nettoyer la ville de son insalubrité impliquait aussi de la nettoyer de la présence inopportune de la population indigène.

Selon Cosío Villegas (tiré de Meyer, 1996), la République est perçue comme une occasion de transformer le Mexique en un pays prospère et uni, car les libéraux, des

³⁹ Ce canal a été construit entre 1885 et 1900 par l'ingénieur Luis Espinosa sous la responsabilité des autorités sanitaires, préoccupées par les graves problèmes de santé publique de la ville (Perlo, M. 1999. *El Paradigma porfiriano. Historia del desague del Valle de México*, México: UNAM.)

positivistes convaincus, étaient sûrs du triomphe de la bourgeoisie et du potentiel des richesses naturelles du pays. C'est pour cette raison qu'ils favorisent sans réserve l'immigration étrangère et l'entrée de leurs capitaux, tout en condamnant sans ambages la résistance des populations indigènes au progrès (Meyer, 1996 : 1367).

Dans le programme de la longue administration de Porfirio Díaz, la modernisation des infrastructures a été fondamentale, en particulier la construction d'un réseau de transports, des chemins fers (20 mille kilomètres de voies ferrées) et des ports (notamment Veracruz et Mazatlán), d'un réseau télégraphique et de téléphonie national ainsi que l'électrification du centre du pays, en particulier de la ville de Mexico. De la même façon, l'apport de capitaux et de technologies étrangères va permettre d'enrichir une bourgeoisie sous la tutelle de l'État, qui s'engage dans des projets rénovateurs, axés particulièrement sur la modernisation de la ville de Mexico. Gruzinsky mentionne que la sécularisation des biens de l'Église et la suppression des couvents donnent naissance à un vaste marché immobilier, de même que la croissance démographique et l'introduction de voies de communications vont favoriser l'extension de l'agglomération urbaine :

Les réseaux de chemins fers urbains et de tramways à mules - à partir 1857-, puis de tramways électriques, - à partir de 1900 - facilitent les déplacements des classes moyennes, la circulation des marchandises et la mobilité des ouvriers. De plus en plus nombreux, ils relient la capitale aux villes et aux bourgades de la vallée : Tlalpan ou Tacubaya sont désormais à portée du centre (Gruzinsky, 1996 : 354).

Connu pour ses goûts européens, Porfirio Díaz sera aussi un grand amateur d'art et de la culture française. Sous son mandat, il va soutenir la construction de grands monuments de style néo-classique, à tel point que la capitale du pays connaît une époque de splendeur architecturale grâce à plusieurs œuvres majeures, dont le Palais des Beaux-Arts et le fameux « Paseo de la Reforma », qui se veut une réplique des Champs-Élysées

parisiens. L'urbanisme de l'époque est marqué par la présence d'architectes étrangers, tel que Adamo Boari qui a construit le Théâtre National (qui sera connu plus tard comme le Palais des Beaux-Arts), ou les Français Paul Dubois et Maxime Roisin qui s'installent définitivement au Mexique. Comme le souligne l'historien de l'art Enrique X. de Anda « la modernité plastique était la reproduction de modèles académiques européens » (De Anda, 2008 : 150). Par exemple, pour la construction du Palais des Beaux-Arts, édifié à côté du grand parc de l'Alameda dans le cœur du centre-ville, on a importé le marbre d'Italie, du granit nordique ainsi que des bronzes et des vitraux.

Selon Manuel Rodríguez Viquiera (2009), durant cette période, le Mexique ne dispose d'aucune école d'architecture. Les idées sur la modernisation proviennent des académies européennes, surtout de Paris et de Rome, et s'expriment dans une série de propositions éclectique-historicistes. Le style classique va dominer l'ensemble de l'architecture, mais on trouve aussi des influences de l'Art Nouveau et une tendance nationaliste mexicaine, connue comme néocoloniale ou néopréhispanique. Quant aux nouvelles technologies, on voit apparaître le fer et le béton armé, les structures métalliques et la tôle ondulée, qui permettent de construire de nouveaux édifices comme le musée d'Histoire naturelle et le bâtiment central de la Poste nationale.

L'art était un moyen non seulement d'améliorer l'apparence d'une ville détériorée par les diverses guerres d'intervention du XIX^e siècle, mais aussi une façon d'embellir et de moderniser la ville. Selon Claudia Agostoni, dans son livre *Monuments of Progress*, Porfirio Díaz a construit des œuvres vouées au progrès non seulement pour embellir la capitale, mais aussi pour la nettoyer de la pauvreté :

Selon l'élite Porfirian, la ville avait deux problèmes majeurs qui affecte la santé des habitants et qui menace son existence : l'un était l'absence d'un système de

drainage efficace, tant dans la vallée de Mexico et sous la ville qui a conduit à des inondations récurrentes et la maladie, l'autre les mauvaises pratiques d'hygiène parmi la population urbaine (Agostoni, 2003 : xiii).

Le « beau » était conçu comme un véhicule qui avait le pouvoir d'inciter au bien. L'art avait donc la faculté de réformer et d'éduquer le peuple, mais cherchait aussi à flatter une nouvelle aristocratie mexicaine née de l'appropriation des terres de l'Église et des communautés indigènes, ainsi que des richesses de la nation (eaux, mines, forêts).

La « Belle Époque », comme on nomme cette période, se manifeste par l'euro périsation des goûts dans l'architecture comme dans la musique, le style de vie, la mode, les spectacles, etc. Les biens nantis vont à l'opéra au *Palacio de Bellas Artes* (Palais des Beaux-Arts), et achètent leurs vêtements dans les grands magasins de luxe : au *Palacio de Hierro* (le Palais de Fer) ou à *El Puerto de Liverpool* (Le Port de Liverpool), s'ils ne peuvent se rendre directement à Paris. Ils se donnent rendez-vous pour prendre le thé ou le café au *Samborn's de Los Azulejos* (ancien palais des comtes d'Orizaba), ou se réunissent au Jockey Club dans l'avenue San Francisco, aujourd'hui *Madero*, et vont passer leurs week-ends dans leurs maisons de campagne à San Angel, Tlalpán, Coyoacán ou Tacuba.

En 1865, le Paseo de la Reforma est tracé par l'ingénieur autrichien Ludwig Bolland Kümhackl sur ordre de l'Empereur du Mexique Maximilien d'Augsbourg pour relier la résidence impériale de Chapultepec au centre-ville, où se trouve le siège politique du gouvernement au Palais National. Maximilien I nomme le boulevard *Paseo de la Emperatriz* (promenade de l'impératrice) en l'honneur de son épouse l'impératrice Carlota (1840-1927). De taille monumentale, le Paseo mesure près de 3 400 mètres de long et plus de cent mètres de large. Cette avenue précieuse est l'une des premières grandes

œuvres urbanistiques modernes. Elle sert, à la fois, à dégager les petites rues de la ville coloniale et à donner une nouvelle vision plus grandiose à la capitale, car les familles de l'aristocratie mexicaine viendront s'y installer. Son nom actuel, *Paseo de la Reforma* - populairement connu comme avenue Reforma – lui est attribué après la chute de Maximilien I et l'arrivée au pouvoir de Benito Juárez. Pourtant, ce n'est que sous la présidence de Porfirio Díaz que cette avenue devient une œuvre artistique majeure inspirée des Champs-Élysées parisiens et un corridor « artistico monumental » pour commémorer l'histoire nationale, selon l'historienne Verónica Zárate Toscano (Zárate Toscano : 2004, 67).

Cette avenue est alors conçue comme un livre d'histoire où sont placées les statues des grands hommes qui ont forgé la nation, depuis le dernier roi aztèque Cuauhtémoc jusqu'au découvreur de l'Amérique Christophe Colomb, ainsi qu'un monument pour commémorer l'indépendance du Mexique. En 1889, la statue du dernier empereur aztèque Cuauhtémoc s'érige, nettoyé de son indianité et à l'image d'un dieu gréco-romain d'une esthétique néo-classique dans un style nommé « l'indigénisme académique ». En 1910, Porfirio Díaz fait construire un monument pour commémorer le centenaire de l'indépendance nationale : une statue de 6,7 mètres de haut qui représente une Victoire ailée – populairement connue sous le pseudonyme « el ángel de la independencia » – sise sur une colonne de 36 mètres de hauteur décorée de palmes et de guirlandes avec les noms des principaux héros de l'Indépendance. L'œuvre a été conçue par le fameux architecte Antonio Rivas Mercado (1873-1925) qui s'est inspiré du modèle de colonnes célèbres, comme celles de Trajan à Rome ou de la place Vendôme à Paris.

La sculpture de la victoire ailée, de style corinthien, est réalisée par l'Italien Enrique Alciati.

L'avenue Reforma incarne la construction d'un idéal de nation forgé par l'imaginaire de la république indépendante libérée de trois cents ans de colonialisme. Par contre, c'est avant tout l'image d'une nation progressiste et industrielle, tout comme les pays européens qui indiquent la route économique à suivre vers la modernité, qui se veut représentée. Influencé par le positivisme d'Auguste Comte⁴⁰ et porté par sa devise « ordre et progrès », Porfirio Díaz veut construire une ville à l'égal des villes européennes et américaines, tels que Paris, Rome, Venise, Londres ou New York. Pour ce faire, les urbanistes ouvrent de grandes avenues qui permettent d'étendre la ville vers le Sud-Ouest, vers Reforma, Guerrero ou Chapultepec, pour relier les nouveaux quartiers (Juarez, Cuauhtémoc, Roma et Condesa) habités par les classes aisées au reste de la ville. En même temps, comme l'explique Gruzinsky :

[...] d'autres 'colonias' moins riantes, ou franchement sordides, accueillent les classes moyennes et les prolétaires (Santa Ana, Tlaltelolco, Peralvillo) ... Comme dans les grandes villes européennes, la modernité urbaine conjugue ségrégation spatiale et sociale : les quartiers riches ignorent les quartiers pauvres (Gruzinsky, 1996 : 354).

L'ordre porfirien, brutalement imposé par l'armée et la police, est de plus en plus ressenti comme une chape de plomb qui pèse lourdement sur les épaules des classes des démunies, en particulier celle du monde rural où les « terratenientes » (grands propriétaires terriens) maintiennent leurs *peones* (travailleurs) en position d'esclaves. La pression sociale et monétaire est telle, qu'elle finit par provoquer en 1910 une révolution

⁴⁰ Le progrès de l'esprit humain s'explique, selon les principes de cette doctrine, par le développement des sciences dites « positives » qui devaient remplacer les croyances théologiques ou les explications métaphysiques de l'histoire. La bourgeoisie au pouvoir, dirigée par le ministre des finances d'origine française José Yves Limantour, fut la base de cette politique positiviste qui influença toutes les institutions gouvernementales, dont celles de l'éducation, de l'art et de la culture.

armée qui aboutit en 1917 à l'élaboration d'une nouvelle Constitution. Inspirée par Francisco Madero, et conduite par des hommes tels que Pancho Villa, Emiliano Zapata ou Alvaro Obregón, cette révolution chasse Porfirio Díaz du pouvoir. Ce dernier se réfugie à Paris. Pourtant, les fortes rivalités qui opposent les vainqueurs, entretiennent une période de trouble qui durera au moins jusqu'en 1923. La vie politique, sociale et artistique du Mexique du vingtième siècle sera largement dépositaire de l'héritage de cette révolution sanglante.

2.3 La naissance d'un art révolutionnaire.

La révolution mexicaine éclate peu après la fastueuse inauguration, le 16 septembre 1910, de la colonne de *l'Ange de l'Indépendance* de l'avenue Reforma, illuminée par le réseau électrique mis en place dans le centre-ville quelques mois auparavant. Dans le faste des cérémonies, les classes aisées ainsi que les délégations étrangères sont les invitées d'honneur, tandis que le peuple assiste à ces festivités en qualité de simple spectateur. Le lendemain, les portes du Palais National sont ouvertes pour permettre à ce peuple d'admirer sa décoration. Le pays semblait tranquille, ou du moins sous contrôle de la main énergique de son dictateur. Cependant, le 11 juin 1911, Porfirio Díaz prend le chemin de l'exil vers la France sur le paquebot mexicain l'*Ypiranga*. Le système politique mis en place s'effondre. Selon l'historien François-Xavier Guerra (1981 : 789-790), la longue oppression sociale et politique provoque le soulèvement du pays tout entier en emportant le régime porfirien par la même occasion. Le pouvoir étant incapable d'assurer l'ascension sociale des classes moyennes et de

freiner le mécontentement des nombreuses communautés paysannes dépouillées de leurs terres par les grands propriétaires qui veulent moderniser leur propriété. C'est paradoxalement un de ces grands propriétaires terriens du nord du pays, Francisco Madero surnommé « el apóstol de la Revolución » (l'apôtre de la révolution), un humaniste libéral et démocrate désireux d'établir un état de droit au Mexique, qui déclenche cette révolte. En 1908, il publie son livre *La succession présidentielle de 1910* où il propose de restaurer la démocratie et de former un parti capable d'évincer le dictateur lors des prochaines élections présidentielles en 1910. Après avoir créé le *Partido Nacional Antireeleccionista* (Parti national antiréélectionniste), en 1909, et réclamé dans un pamphlet adressé au dictateur la mise en place d'élections libres, il est envoyé quelques mois en prison. Une fois relâché, il gagne les États-Unis et rédige El Plan de San Luis Potosi (Programme de San Luis Potosi) qui appelle au soulèvement contre l'autoritarisme du régime Porfiriste. C'est à partir de ce moment qu'apparaissent dans différents États des chefs révolutionnaires, dont Zapata qui incarne la révolution agraire dans le Morelos et Pancho Villa dans le nord du pays. François X. Guerra met en relief l'importance, comme acteurs de la Révolution, de la participation des organisations sociales existantes : dans les villes les syndicats et dans les campagnes les municipes autonomes et les communautés indigènes.⁴¹ Ici et là, des groupes armés se forment pour défier l'armée nationale et en quelques mois les Maderistes emportent la victoire. Madero après une entrée triomphale dans la ville de Mexico prend la tête de la présidence de la République le 6 novembre 1911. Son élection à travers un processus démocratique, mais grâce aussi au soutien des États-Unis, met fin à trente ans de pouvoir du général Porfirio

⁴¹ Les municipes autonomes sont des administrations locales qui jouissent, depuis la Constitution de 1857, de certaines prérogatives face au pouvoir des gouverneurs de chaque État. Elles perdront bon nombre de ces prérogatives sous la présidence de Porfirio Díaz.

Díaz. Néanmoins, il ne peut tenir tête aux forces restées fidèles à Porfirio Díaz et est assassiné le 22 février 1913. Après sept ans de guerre civile qui a coûté la vie à plus d'un million de personnes, les différents groupes révolutionnaires négocient en 1917 une nouvelle Constitution qui reprend les principales demandes populaires : la non réélection à tous les postes politiques du pays, de la présidence de la république à la présidence des municipales, la répartition des terres aux paysans, la liberté d'expression et d'organisation, le droit à l'éducation et la laïcité de l'État.

Cette révolution sanglante qui mettra fin à un régime dictatorial de 30 ans va être accompagnée d'une autre révolution pacifique avec ses propres « caudillos culturels » (chefs culturels), comme les nomme l'historien Enrique Krauze, qui réclame une profonde transformation culturelle et éducative des paramètres positivistes qui ont dominé la fin du siècle précédent (Krauze, 2000). Ce sont donc deux révolutions qui vont transformer l'histoire du pays avec différents instruments de lutte : les armes, la pensée ou, pour reprendre l'expression de l'anthropologue Roger Bartra (1999), l'encre et le sang. Dans ce contexte politique, les groupes d'intellectuels libéraux et d'anarchistes se multiplient dans le pays, bien que la capitale demeure le principal foyer de l'expression des nouvelles idées exprimées à travers les journaux, qui constituent le principal moyen de diffuser les critiques et les innovations.⁴²

Selon De Anda (2008), c'est à partir de ce moment de calme relatif que naît une nouvelle tendance architecturale qui se substitue à l'éclecticisme propre au Porfiriato pour produire un récit artistique à partir des traditions plastiques propres à la Nouvelle-

⁴² La naissance des clubs libéraux constitue un point central de la lutte révolutionnaire ; ils étaient d'authentiques centres de réflexion sur l'idéologie et la culture nationale. Ils ont affermi leur lutte par la circulation de l'information et de la critique dans les journaux qu'ils commencent à publier, dont certains étaient clandestins. Parmi les titres les plus célèbres, on trouve « Regeneración », « Diario del Hogar », « El Monitor Liberal », « El Universal », « El Hijo del Ahuizote », « El 30-30 ».

Espagne et affirmer les valeurs de la patrie naissante. Elle se tourne vers la plastique néocoloniale en s'inspirant des découvertes archéologiques de l'époque. La peinture joue un rôle très important dans cette revalorisation des valeurs nationales et la naissance du *Muralisme*, qui se développe en reprenant des thèmes préhispaniques, coloniaux et de la Révolution, sert à pour revendiquer la mexicanité. En ce qui concerne la photographie artistique, elle est d'abord apparue sous le traits du reportage. Les centaines de photographies des frères Casasola restent un témoignage artistique de la vie des troupes révolutionnaires et des moments les plus marquants de cette époque. Pensons à l'entrée des partisans d'Emiliano Zapata et de Pancho Villa dans la ville de Mexico le 6 décembre 1914 ; à Zapata et Villa déjeunant au Palais national ; à Villa, au visage réjoui, assis dans le fauteuil présidentiel avec Zapata, sérieux, assis à ses côtés ; aux troupes paysannes de Zapata affamées déjeunant dans le *Samborn's de los Azulejos*, l'un des restaurants les plus chics de la ville ; à la vie des femmes de soldats, surnommés « les Adelitas », qui accompagnent leurs maris à la guerre.

L'*Ateneo de la Juventud* (Athénée de la jeunesse) naît à la suite d'une série de conférences qui avaient pour but de repenser l'éducation et la culture nationale. Plusieurs personnes participent activement à ce mouvement : le jeune José Vasconcelos, futur ministre de l'Education, le sociologue Antonio Caso, l'écrivain Alfonso Reyes, le philologue Pedro Henriquez Ureña, l'historien Isidro Fabela, le peintre Diego Rivera et bien d'autres membres du milieu culturel. Selon Enrique Krauze, l'entreprise la plus significative de l'Athénée, durant ses années 1909-1914, a été la fondation de l'Université Populaire Mexicaine en 1912, précédent de l'Université Nationale Autonome du Mexique (Krauze, 2000 : 49).

Dans cette ambiance subversive, la recherche de nouveaux paramètres esthétiques devient une cause révolutionnaire en soi. L'art construit des complicités communes de lutte à travers des stratégies esthétiques originales, comme celle du caricaturiste et graveur José Guadalupe Posada (1852-1913) connu pour ses « calaveras » (têtes de mort) et ses « *Catrin*as » (femme représentant la mort). Ce sont des dessins satiriques qui évoquent la corruption politique et la bourgeoisie porfiriste. La *Catrina* est une femme élégante, plus exactement un squelette de femme, aux grands airs avec son chapeau de plumes d'autruche à la mode en Europe. Par contre, Posadas représente aussi la vie quotidienne de la société mexicaine, mélange de folklore et d'indianité, et revalorise l'âme créatrice de la culture populaire pour remémorer les glorieuses traditions nationales.⁴³ À ce moment-là, Diego Rivera, encore jeune, abandonne ses études à l'Académie de San Carlos, car il est déçu de l'enseignement néo-classique académique qu'il y reçoit. Il part poursuivre ses études en Europe où il rencontre l'anarchisme esthétique du mouvement *dada* et côtoie le cercle des avant-gardistes représentant l'avènement du modernisme dans l'art : Picasso, Picabia, Juan Gris, Braque, Modigliani. Pendant son séjour à Paris (1913-1918), « Diego de Montparnasse », comme le surnomme l'historien de l'art Olivier Debroise, peint le *Paysage Zapatiste* (1915). Ce tableau est fortement marqué par sa période cubiste (Debroise, 1985).⁴⁴ Ce paysage aux formes irrégulières donne à voir la révolte agraire initiée par le chef révolutionnaire Emiliano Zapata. Rivera rend hommage à ce héros qui annonce l'avènement d'une ère

⁴³ Diego Rivera se peint aussi comme un enfant qui prend la main de l'icône *Catrina* dans sa peinture murale de l'Alameda qui incarne « l'œuvre du peuple » (Diego Rivera : *Écrits sur l'art*, édition et trad. des textes de Catherine Ballesterio, Neuchâtel : Ides et Calendes, 1996, p. 111.).

⁴⁴ Ce tableau marque l'innovation d'un style qu'on a surnommé le « cubisme Anáhuac », une variante qui tente de se distinguer du cubisme proprement européen, non parce qu'elle présente une logique formelle différente, mais parce qu'elle propose un retour à la représentation des motifs mexicains.

subversive et qui sera vite mythifié sous les traits du protecteur des intérêts du peuple. C'est à travers l'asymétrie des traits élémentaires du guérillero que Rivera cherche une nouvelle tendance esthétique proprement authentique et locale, en marquant le début de ce qu'on connaît comme le modernisme mexicain. Avec le renouvellement des valeurs esthétiques, le cubisme constitue un mouvement révolutionnaire en soi, puisqu'il remet en question la vision perspectiviste classique de l'art, prescrite depuis des siècles, en fracturant les formes soumises à cette représentation. Cette déconstruction de la forme symbolisait le début d'un nouvel « ordre esthétique » dans l'histoire de l'art mexicain, qui accompagnait le nouvel « ordre social » grâce à la destruction des structures politiques précédentes. Tout comme Diego Rivera, José Vasconcelos, Alfonso Reyes, David Alfaro Siqueiros, José Clément Orozco et quelques autres artistes et intellectuels, quittent l'ambiance courtisane étouffante du pays pour voyager en Europe. C'est donc une génération de contre-culture mexicaine qui naît de ces voyages, où ils absorbent les idées des doctrines esthétiques, sociales, économiques et politiques de l'époque, leur permettant de se positionner face à la conception scientiste de la société mexicaine. Comme tout projet révolutionnaire, ces deux révolutions avaient un caractère utopique : elles devaient remplacer les vieilles structures de l'ancien régime pour créer une nouvelle société capable de s'insérer dans l'ordre à venir.

2.4 Vers une narrative esthétique au service de la nation.

La période qui suit la Révolution mexicaine est marquée par des convulsions sociales et politiques malgré l'appui donné par Venustiano Carranza à l'élaboration de la

Constitution de 1917, qui donnait à la Nation des bases légales. Le changement de président en 1920 va créer des divisions parmi les révolutionnaires et provoquer des soulèvements dans le Nord du pays. Le 23 avril 1920, Adolfo de la Huerta et Plutarco Elias Calles promulguent le Plan de Agua Prieta qui ne reconnaît pas le gouvernement de Carranza.⁴⁵ Par ailleurs, le non-respect de ce qui avait été stipulé dans la nouvelle Constitution avait créé dans le peuple un grand malaise. À la campagne, non seulement la répartition des terres, selon l'article 27, n'avait pas été faite, mais Emiliano Zapata, le principal dirigeant paysan qui luttait pour la terre, avait été assassiné le 10 avril 1919. Dans le monde urbain, on n'avait pas commencé à réglementer les relations de travail (article 123). Les soulèvements militaires et le manque d'appui populaire forcent Carranza à fuir la capitale. Il sera ensuite assassiné au cours de sa fuite. Cet événement, comme le montre l'historienne María del Carmen Collado (2004), facilite la prise de la capitale et du pouvoir par les Sonorenses, contrôle qu'ils conservent pendant plus de 15 ans.⁴⁶

Le 9 mai, Obregón fit une entrée dans toute sa gloire dans la ville de Mexico. Il sortit de l'hôtel Tacubaya, sous la protection des troupes formées de sauvages yaquis⁴⁷ bien aguerris, monté sur un splendide azean et en habit de campagne. Tandis qu'il s'approchait de la ville, allait croissant le nombre de personnes désireuses d'être les témoins de son entrée. En arrivant à l'hôtel San Francis sur la Reforma... il abandonna sa

⁴⁵ Ce plan fut soutenu dès le début par d'autres généraux de brigade de la Division du Nord-Ouest, comme Alvaro Obregón, Angel Flores et Francisco Manzo. La non-reconnaissance du gouvernement de Carranza avait un prétexte : la Fédération et le gouvernement de Sonora se disputaient la souveraineté sur le rio Sonora. Cependant la façon dont avaient été élus les représentants de plusieurs États avait suscité aussi du mécontentement.

⁴⁶ Adolfo de la Huerta succède provisoirement à Venustiano Carranza à la présidence après son assassinat et c'est Alvaro Obregón qui assume le pouvoir entre 1920 et 1924 (ce général jouissait d'un grand prestige car il n'avait perdu aucune bataille). Il est suivi de Plutarco Elías Calles (1924-1928), qui instaure un gouvernement sur un long terme qu'on a l'habitude de nommer « le maximato ». En effet, en plus d'avoir fait assassiner son prédécesseur, il s'est chargé de la nomination des trois autres présidents, lui permettant de continuer à exercer le pouvoir en tant que chef suprême de gouvernement entre 1928 et 1934, jusqu'à l'arrivée au pouvoir de Lázaro Cárdenas, dont la première décision a été d'exiler Calles aux États-Unis (Krausse, E., 2000).

⁴⁷ Elle fait référence au groupe indien yaqui originaire de l'État de Sonora, un groupe qui a participé activement à la Révolution aux côtés des généraux Sonorenses.

monture pour monter dans une voiture non officiel pour gagner le Zócalo. Il n'entra pas dans le Palais National occupé par Pablo González, mais il s'arrêta une fois face à lui... (Collado, 2004 : 104).⁴⁸

L'arrivée des Sonorenses allait signifier une nouvelle étape dans la domination, parfois même à feu et à sang comme le mentionne notre auteure, de la vie nationale par les grands généraux de la Révolution. Ainsi, sous le mandat d'Obregón, Pancho Villa, connu comme « le Centaure du Nord », est assassiné alors qu'il s'est retiré de la lutte armée et qu'il vit pacifiquement dans son hacienda « El Canutillo ». Libéré des deux chefs du mouvement agraire (Zapata et Villa), le nouveau gouvernement, qui jouit d'un grand prestige à cause de ses racines populaires et de sa participation à la Révolution, se dote d'un profil civil. Dès lors, et après avoir été dévastée par la guerre et les épidémies, la ville de Mexico retrouve à nouveau sa position de capitale fédérale et devient le centre d'une nouvelle politique sur le plan social et culturel.

Le gouvernement de Venustiano Carranza (1914-1920) avait déjà commencé à dessiner un projet culturel nationaliste pour remplacer l'éclectisme du Porfiriato. Ce n'est pourtant que sous le mandat d'Alvaro Obregón (1920-1924), et sous l'impulsion de José Vasconcelos son ministre de l'Éducation, que s'élabore un vaste programme d'action culturelle destiné à exalter le nationalisme et sacraliser la geste révolutionnaire du peuple mexicain (De Anda, 2008, Eder, 2001). Le projet de Vasconcelos était très large, car il inclue l'éducation, conçue comme une véritable activité missionnaire, et propose

⁴⁸ Traduction libre : « El 9 de mayo Obregón hizo su entrada gloriosa a la ciudad de México; salió del hotel *Tacubaya*, resguardado por las aguerridas y montaraces tropas yaquis, en un espléndido alazán y portando traje de campaña; a medida que se acercaba a la ciudad crecía el número de personas deseosas de atestiguar su ingreso. Al llegar al hotel *San Francis* en Reforma... dejó su cabalgadura y tomó un cívico automóvil para desplazarse al Zócalo. No entró a Palacio Nacional ocupado por Pablo González, pero detuvo su marcha frente a él...».

l'incorporation des populations indiennes à la vie nationale en utilisant comme arme l'alphabétisation et l'apprentissage de l'espagnol.⁴⁹

Vasconcelos faisait partie de la génération appelée du « Centenaire »⁵⁰ qui a créé l'Ateneo de la Juventud, « une entreprise intellectuelle fondée par des jeunes qui avaient alors aux alentours de vingt ans. Ceux-ci, avec le temps, sont devenus des figures importantes de la culture mexicaine, constituant une génération qu'on appelle aussi le *Sturm-und-Drang* mexicain, nom que lui avait donné Alfonso Reyes en souvenir de cette rénovation spirituelle qui eut lieu en Allemagne avec à sa tête Herder et Goethe durant le XVIII^e siècle ». ⁵¹ D'après Gruzinsky, Vasconcelos, qui s'inspire de la révolution soviétique et des idées de Gorki, veut stimuler la création artistique des peintres et des architectes. En retour, ces derniers vont recevoir l'appui de l'État révolutionnaire pour développer des œuvres en rupture avec l'académisme antérieur et impulser l'expressionnisme dans le cadre des idéologies nationalistes. Citant Lemperière (1992)⁵², Gruzinski traduit ce qu'exprimaient les journaux de l'époque :

Notre révolution artistique consiste ou est en train de consister à nous détacher de l'étranger ». « Nous commençons à tourner les yeux vers ce qui est nôtre [...] A l'issue de

⁴⁹ Les « missions rurales » étaient composées d'instituteurs ruraux qui avaient pour fonction de visiter les communautés paysannes, en particulier les communautés indiennes, et de former des maîtres capables d'alphabétiser et d'enseigner l'espagnol à la population locale. Un instituteur « missionnaire » devait bien connaître les conditions de vie de la population, maîtriser la langue parlée par les Indiens de la région et avoir assez de connaissances pédagogiques pour être capable de donner une formation adéquate aux instituteurs locaux. En outre, il devait prendre en compte les problèmes les plus urgents de la communauté. Plus tard, sous Lázaro Cárdenas (1940-1946), ces « missions » auront la tâche de donner un enseignement laïc et socialiste, et d'organiser et orienter la population par rapport à la politique de l'État. En 1921, 67 % de la population du Mexique est analphabète et 20 % parle des langues indiennes (Inegi, 1910. Estadísticas Históricas de México, Aguascalientes Communiqué 008/10. INEGI. « Estadísticas Históricas de México », Comunicado 008/10. 13 janvier 2010. Web. [Http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.as](http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.as). Consulté le 20 juin 2012.

⁵⁰ Ce nom fait référence au centenaire de l'Indépendance (1910) qu'ils ont vécu dans la résistance au gouvernement de Porfirio Díaz à travers leur activité artistique et culturelle.

⁵¹ Toledo, Alejandro. « El Ateneo De La Juventud Cumple Cien Años ». 29 Août 2009. Web. [Http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8664718](http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8664718). Consulté le 3 juillet 2012.

⁵² Lemperière, Annick, 1992. *Intellectuels, État et société au Mexique, XXe siècle. Les clercs de la Nation, 1910-1968*, Paris, l'Harmattan.

la crise révolutionnaire, réduire la fragmentation culturelle et créer un sentiment d'appartenance collective auquel puissent souscrire tous ses habitants quelle que soit leur origine, devient pour les gouvernants une fin en soi... (Gruzinski 1996 : 33).

L'idée de José Vasconcelos était de réaliser un art monumental qui puisse enseigner au peuple l'histoire du Mexique dans ses luttes sociales. Dans ce but, il conçoit un projet où l'artiste cesse d'être un génie individuel propre au romantisme. Il incite les artistes et les intellectuels à former un collectif pour rejoindre le Syndicat des peintres, sculpteurs et graveurs du Mexique. Il s'agit d'un mouvement artistique qui se nourrit d'une vision du passé et trouve sa légitimité, comme un mouvement moderne, auprès des canons plus idéologiques plutôt que formels (Eder, 2001 : 344). L'œuvre de chacun doit évoluer à l'intérieur de cet esprit socialisant.

Dans ce cadre idéologique apparaît l'École Mexicaine de Peinture qui va connaître diverses étapes avant de déboucher sur un récit centré sur le nationalisme. Les représentants les plus importants de cette école de pensée sont Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fernando Leal, Fermín Revueltas, Jean Charlot. Le mouvement muraliste trouve ses fondements dans le travail précurseur de Gerardo Murillo, plus connu sous le nom de Dr. Atl⁵³, auprès duquel se forment certains artistes. Quelques-unes des œuvres les plus célèbres de Murillo ont été réalisées à la demande du ministre de l'Éducation dans les édifices coloniaux, qui abritaient la *Escuela Nacional Preparatoria* (École nationale préparatoire), dans le Palais National, dans l'édifice même du Ministère de l'Éducation ou à la Cour Suprême de Justice.

⁵³ Ce nom de « Atl » vient du Nahuatl et signifie « eau ». Gerardo Murillo a commencé par enseigner à l'Académie de San Carlos à Mexico en 1903 après avoir étudié à Mexico, puis à Rome où il a découvert avec émerveillement la peinture de la Renaissance, le néo-impersonnisme et le fauvisme. Il a eu comme élèves Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco. En 1910, il organisa une exposition commémorant le centenaire de l'Indépendance.

Lorsque Diego Rivera (1886-1957) revient d'Europe, Vasconcelos l'intègre à son programme éducatif et lui demande d'effectuer des peintures murales dans l'ENP, lieu qui deviendra le premier bastion du muralisme mexicain. *La Creación* (1922), qui fait référence à la création scientifique et artistique, est une allégorie influencée par les styles italien et byzantin. Deux ans après, lorsqu'il peint les murs de la *Secretaría de Educación Pública* (Ministère d'éducation publique), Rivera montre qu'il a réussi à exprimer un style de fresque qui lui est propre et qui traduit diverses influences : le constructivisme à partir du cubisme, les fresques de Toscane du quattrocento, la verticalité des compositions du Greco et les couleurs librement interprétées des arts populaires mexicains. Il fait justement partie du mouvement artistique l'*estridentismo* entre 1922 et 1924.⁵⁴ Membre du Syndicat des Peintres créé par David Alfaro Siqueiros en 1922, Rivera s'engage pendant plusieurs années dans des activités politiques. Par contre, après un voyage en Union Soviétique en 1929, il rompt avec le Parti communiste.⁵⁵ Parallèlement, le changement de gouvernement interrompt son travail au Palacio Nacional. Il part alors avec sa troisième femme, Frida Kalho, pour les États-Unis afin de réaliser une peinture murale à l'École des Beaux-Arts de Los Angeles. Plus tard, embauché par Henri Ford pour élaborer une murale à l'Institut d'Art de Detroit, qui est peut-être son œuvre la plus magistrale. Il y exalte les valeurs de la civilisation technologique du XX^e siècle.

⁵⁴ L'*estridentismo* est un mouvement artistique interdisciplinaire qui a commencé en 1922 à Mexico. Les « estridentistes » cherchent à faire entrer différents courants d'avant-garde, comme le futurisme, le cubisme et le dadaïsme, dans un nouveau style nationaliste qui veut représenter la culture populaire.

⁵⁵ Diego Rivera et Frida Kalho ont reçu Léon Trotski qui s'était réfugié au Mexique pour fuir Staline. Ce fait entraîne une rupture politique entre Rivera et Siqueiros qui était un fervent admirateur de Staline et membre du Parti communiste jusqu'à sa mort.

Rivera développe un style propre basé sur la simplification des représentations où l'art préhispanique et la culture populaire occupent une place importante, tandis que José Clemente Orozco (1843-1949) propose plutôt un travail muraliste dès plus complexe ; son art prend comme thème de fond la souffrance humaine, l'oppression du capitalisme et du machinisme. Entre 1911 et 1916, celui-ci collabore comme caricaturiste à certaines publications, dont *El Hijo del Ahuizote* et la *Vanguardia*, pour disposer de moyens économiques lui permettant de s'adonner à sa vocation. Il réalise une importante série d'aquarelles qui recréent l'ambiance des bas quartiers de la capitale et particulièrement de la vie nocturne de certains lieux, souvent sordides. En 1928, il se rend à New York pour présenter l'exposition *Dessins de la Révolution*, dont le succès lui vaut, deux ans plus tard, d'être chargé de la décoration murale du Pomona College de Californie où se détache un puissant *Prometeo*. En 1931, il exécute aussi des fresques pour la New School for Social Research de New York.

De son côté, David A. Siqueiros (1896-1974), dont le vrai nom est José de Jesús, a été particulièrement influencé par les idées radicales du Dr. Atl. Il s'est, contrairement aux autres peintres, investi politiquement. En 1922, il fonde avec d'autres le Parti Communiste Mexicain. À l'époque où Rivera est en Europe, Siquieros prend les armes et participe à la révolution mexicaine, car il croyait en l'internationalisation de la révolution à travers la lutte armée.⁵⁶ Il est à la recherche d'un réalisme social qui mettrait à l'honneur le prolétariat mexicain et du monde entier, tout en évitant les clichés à la mode

⁵⁶ Siqueiros participe à la Révolution mexicaine du côté de l'armée constitutionnaliste de Venustiano Carranza et se bat contre Zapata et Villa. Il prend part à la Guerre Civile espagnole (1936-1939) et se trouve en Égypte en 1956 au moment de la nationalisation du Canal de Suez par Gamal Abdel Nasser. Fervent staliniste, le 24 mai 1940, il tente d'assassiner Trotski avec la complicité de Shelton Harte, le garde-corps de Trotski. Il s'exile au Chili et plus tard à Cuba. Par deux fois, il est emprisonné au Mexique à cause de son militantisme.

du « primitivisme » et de « l'indianisme ». Une de ses œuvres la plus importante est la peinture murale *Retrato de la Burguesia* (1939) réalisée dans l'édifice du Syndicat mexicain des électriciens. Ses peintures sont une synthèse très particulière des styles futuriste, expressionniste et abstrait, et utilisent des couleurs fortes et intenses. Elles expriment les dangers que représentent le capitalisme comme le fascisme qui ont la capacité l'un et l'autre d'écraser les travailleurs manuels. Ainsi, selon Gruzinsky, le muralisme se constitue à l'égal d'une bombe politique par « l'agressivité des thèmes anticléricaux et anticapitalistes, la brutalité caricaturale des formes, la laideur délibérée [...], le détournement de symboles chrétiens au service de leur message révolutionnaire » (Gruzinsky, 1996 : 31).

Vasconcelos voulait internationaliser la Révolution mexicaine en tant qu'expérience universelle, politique, sociale et artistique. Les muralistes entraient dans cette politique d'internationalisation des valeurs émanant de cette révolution (Monsiváis, 1975). Certes, ils avaient étudié en Europe et étaient influencés par les courants artistiques de l'époque, mais en consolidant leur propre style, qui s'éloignait de l'art individualiste et bourgeois, pour se mettre au service du peuple et de la révolution, ils se sont considérés comme les héritiers du canon universel. Sous leur impulsion, Mexico devient un centre important d'expérience esthétique qui va attirer des artistes de partout à travers le monde. C'est ainsi qu'arrivent ensemble, en 1923, des photographes du niveau de Tina Modotti (1896-1942) et d'Edward Weston (1886-1958). Leurs photographies révèlent le quotidien sous des formes novatrices et, sous un regard ethnographique, présentent des scènes de marché, des portraits d'Indiens et de travailleurs. Ils traduisent ainsi la force de leur engagement politique (Debroise, 1995). Parallèlement au

nationalisme pictural se développe aussi un nationalisme musical, qui est un retour aux racines musicales indiennes et qui va perdurer jusque dans les années 1940. Il s'agit en autres de Joaquim Beristáin, Carlos Chávez, José Pablo Moncayo, Silvestre Revueltas, José Rolón et Candelario Huízar. De plus, ce nationalisme musical accompagne une période de création au niveau de la danse mexicaine, inaugurée par Nelly et Gloria Campobello (Monsiváis, 1975).

Cependant, sur le plan architectural, le projet vasconceliste n'a pas réussi à déboucher, comme c'est le cas pour la peinture murale, sur une alternative à l'académisme du Porfiriato. Les préoccupations du ministre se sont davantage concrétisées au niveau du contenu plutôt que dans la forme : écoles, parcs de loisir, gymnases et bibliothèques, traduisent la volonté de « courtiser les ouvriers, ces nouveaux acteurs politiques de la post-révolution que le gouvernement voulait coopter et modeler, afin qu'ils puissent assurer la survie de l'État naissant. Ces espaces urbains devenaient la scène où les citoyens se produisaient à la fois comme acteurs et public de la vie politique et sociale ». (Collado, 2004 : 126). Cette perspective est clairement visible dans une des constructions des plus représentatives de cette période le *Centro Escolar Benito Juárez* (le centre scolaire Benito Juárez), construit en 1924 sous la direction de Carlos Obregón Santacilia, un des architectes les plus renommés d'alors.⁵⁷ Collado mentionne que même lors des fêtes commémorant l'Indépendance (1921), la mémoire architectonique de la ville n'a pas conservé de trace d'un monument tel que celui de la Colonne de

⁵⁷ De Anda (2008a : 169) en fait cette description : La conception architecturale de l'ensemble est le schéma d'une hacienda de province dans lequel l'église est remplacée dans sa partie centrale par une bibliothèque tandis que deux patios se trouvent limités par les allées qui dans leur périmètre abritent les salles de cours et de service [...] ». Traduction libre de l'auteur de l'originel en espagnol : « El partido general del conjunto adopta es esquema de una hacienda de provincia, en la cual la iglesia es sustituida en la parte central por la biblioteca, mientras que dos patios quedan limitados por las crujías que perimetralmente alojan aulas y servicios [...] ». »

l'Indépendance (1910). Cependant, il a voulu rappeler cet évènement en élargissant l'avenue Insurgentes qui permettait un agrandissement de la ville vers le Sud-Ouest et la connexion de la Villa de San Angel (l'actuel quartier de San Angel) à la ville de Mexico.

La prétentieuse avenue fut inaugurée le 2 novembre 1924 [...] Dans l'imaginaire de ses constructeurs, elle élevait la métropole au niveau des principales villes des États-Unis et d'Europe: elle signifiait le triomphe de la civilisation – placée dans la reconstruction – sur la barbarie de la guerre civile [...]. L'ampleur du nouveau *boulevard* n'avait rien à voir avec l'importance de la circulation urbaine, mais plutôt avec le désir de magnificence et le rang hiérarchique qu'on voulait lui conférer, en le rendant comparable au Paseo de la Reforma (Collado, 2004 : 110-111).⁵⁸

Après avoir posé sa candidature à la présidence de la république, Vasconcelos doit quitter le pays en 1929, car il est brutalement poursuivi par le président sortant Plutarco Elias Calles qui voulait imposer son propre candidat. L'arrivée du nouveau ministre de l'Éducation, Moisés Sáenz, met fin à l'idéologie nationaliste populiste et inaugure un projet éducatif imprégné de pragmatisme et de productivisme ; tous les Mexicains doivent maintenant être des « agents productifs » au bénéfice de la collectivité et ce sera la raison d'être de l'enseignement. Dans cette perspective, l'apport des arts à l'éducation n'est pas très grand. Ce sont les principes de productivité et d'unité qui sont à la base du développement des écoles rurales, des ateliers techniques et industriels, tandis que les missions culturelles continueront leur fonction d'intégration des Indiens au monde civilisé.

⁵⁸ Traduction libre : « La pretenciosa avenida fue inaugurada el 2 de noviembre de 1924 [...]. Ponía a la metrópoli a la altura de las principales ciudades de Estados Unidos y de Europa en el imaginario de sus constructores: significaba el triunfo de la civilización – cifrada en la reconstrucción – sobre la barbarie de la guerra civil [...]. La anchura del nuevo *boulevard* no tenía que ver con la magnitud del tráfico citadino sino con la magnificencia y jerarquía que deseaba conferírsele, equiparable al *Paseo de la Reforma*. ».

2.5 La ville comme objet artistique.

La période qui va de 1928 à 1940 et qui comprend le « Cardénisme » et le « Maximato », c'est-à-dire les années où Calles contrôle le pouvoir exécutif, s'est donné comme objectif politique central le renforcement de l'État afin de mettre fin au cycle des soulèvements armés postrévolutionnaires. Il s'agit, pour reprendre l'expression utilisée à l'époque par les hommes politiques, d'une « institutionnalisation de la Révolution ». Pour Arnáldo Córdova (1973 : 36-37), un tel processus a nécessité la mise en place d'un ordre social basé sur un modèle de conciliation entre les classes sociales et l'arbitrage du gouvernement, qui gère les intérêts de tous et apporte une solution satisfaisante à tous les conflits qui lui sont soumis. Les masses populaires organisées par l'État formeront la pierre angulaire de ce modèle, dont elles bénéficieront grâce à un programme de réformes sociales. C'est ainsi, poursuit l'auteur, que se trouve inhibée toute velléité de contestation populaire et que sont désamorcées les possibles oppositions politiques ou idéologiques. Pour ce faire, l'État s'appuie sur une idéologie nationaliste qui va dans le sens de cette pratique politique corporatiste. Ce modèle s'implante sous le gouvernement de Calles (1924-1928) et se poursuit sous les trois présidents qui lui succèdent et qui gouvernent sous sa tutelle : Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) et Abelardo Rodríguez (1932-1934). Cette idéologie trouve son aboutissement avec le Président Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940) et la création des grandes organisations populaires, qui existent encore aujourd'hui.

Les réformes cardénistes se sont toujours appuyées sur l'adhésion et le consensus des travailleurs ruraux et urbains, car elles répondaient à une demande massive des

organisations des travailleurs. C'est grâce à cet appui social qu'un large programme de réformes peut se mettre en place qui transformera profondément le pays. Pour obtenir cet appui, le gouvernement a tenu compte des principales demandes populaires en élaborant la nouvelle Constitution de 1917, comme nous l'avons déjà mentionné : la répartition des terres (article 27) et la réglementation du travail ouvrier (article 123). La réforme agraire a été la plus importante jamais réalisée par un président. Durant sa présidence, Lázaro Cárdenas del Río a distribués plus de 18 millions d'hectares de terre à des communautés paysannes et indiennes. Ces politiques sociales vouées au peuple paysan concernaient aussi le crédit, le conseil technique et l'aide pour la commercialisation des produits agricoles. Pour réussir cette transformation du monde rural, le gouvernement a favorisé la mise en place de la *Confederación Nacional Campesina* (Confédération nationale paysanne), créée en 1938. De leur côté, les travailleurs de la ville se sont organisés pour former, en 1936, la *Confederation de Trabajadores de México* (Confédération des travailleurs du Mexique), qui les aidait à établir les premiers contacts collectifs avec le patronat. C'est ainsi que les travailleurs ont acquis des conditions de travail réglementées, par exemple un horaire de 8 heures par jour, et des prestations sociales (salaire minimum, 13eme mois, vacances payées, ancienneté, retraite et sécurité sociale).

En 1929, la création du Parti National Révolutionnaire (PNR) va marquer cette période où s'organisent les classes populaires qui s'intègrent au sein du parti. Le PNR incorpore presque toutes les forces politiques régionales. Il se transforme en 1938 en Parti de la Révolution mexicaine (PRM) et oblige les nouvelles organisations populaires à s'y affilier. De ce fait, le parti ne rassemble plus seulement des individus, mais aussi des « organisations de masse ». Le gouvernement, le parti politique et les organisations

sociales constituait donc une seule institution caractérisée par une forte cohésion, définie comme un État corporatif. Plus tard, en 1946, il devient le Parti Révolutionnaire Institutionnalisé (PRI) qui se maintiendra à la tête du pays sans interruption pendant 70 ans, soit jusqu'en 2000.

Cette même période voit se redéfinir les relations entre l'Église et l'État. Dans le centre et l'Ouest du Mexique, l'Église regagne du pouvoir auprès des populations rurales. Cette institution ne s'était pas remise d'avoir été spoliée de ses terres par les lois de la Réforme de 1855 et 1863 et par la reconnaissance de la laïcité de l'État dans la Constitution de 1917, elle cherche à unir ses paroissiens pour faire front contre la politique agraire de l'État. Elle encourageait les péons des haciendas à refuser la répartition des terres et à prendre les armes contre ses partisans au cri de « Vive le Christ Roi ». Calles répond par une application rigoureuse de l'article 130 sur la nationalité des prêtres. De ce fait, un grand nombre de curés étrangers sont ainsi expulsés. Certains États du Mexique poussent les mesures établies à l'extrême ; c'est alors que commence la persécution systématique des religieuses et des prêtres, et la fermeture des églises et des collèges religieux, provoquant une véritable révolte sociale dans divers États de l'Ouest du pays, mieux connue sous le nom de « Guerra Cristera ». Le gouverneur de l'État de Tabasco, Thomas Garrido Canabal, est célèbre pour la façon cruelle dont il a réprimée le clergé. Il faudra attendre le gouvernement du général Lázaro Cárdenas pour voir la fin de cette rébellion et de sa sévère répression, et pour que soit imposée à l'Église la laïcité de l'État dans toutes les activités politiques, sociales et culturelles. Cette période est aussi un moment important dans le contexte culturel, par exemple l'Université acquiert son

autonomie en 1929, ce qui consacre la liberté de pensée dans les universités publiques sans intervention ni de l'État ni de l'Église.

Cette période voit émerger de grands changements dans la politique culturelle. Le mouvement muraliste perd avec la fuite de à l'étranger, son principal appui. Certains des peintres quittent le Mexique en quête d'autres horizons, particulièrement pour les États-Unis, tandis que d'autres explorent de nouvelles expressions plastiques. De nouveaux mouvements artistiques apparaissent comme celui des *contemporáneos* et celui des *estridentistas*, qui revendiquent l'éclectisme en matière d'art et cherchent à créer un dialogue avec l'avant-garde européenne : le futurisme, le dadaïsme et sa posture irrévérencieuse, et le surréalisme. Quant au groupe des *contemporáneos* qui réunit Rufino Tamayo (1899-1991), Agustín Lazo (1900-1971), Manuel Rodríguez Lozano (1896-1971) et Julio Castellanos (1905-1947), il tire leur nom de la revue éponyme (1928-1931). Ce mouvement critique nationalisme, formel, abstrait et impulsé par le gouvernement, veut créer une image idyllique des classes populaires et des Indiens en particulier. Les critiques portent surtout sur le muralisme officiel, qui montre ce que doit être la société au lieu de peindre la réalité mexicaine, sa vie quotidienne à travers des événements réels, pour lui opposer un nationalisme alternatif lié à ce qui est proprement mexicain. Ce mouvement reprend des techniques d'expression populaire comme l'ex-voto qui utilisent des couleurs fortes pour représenter des figures planes et des motifs naïfs. Les artistes Agustín Lazo et Manuel Rodríguez Lozano sont les plus connus de cette approche artistique. Ce courant intègre aussi une génération de critiques et de poètes, tels que Carlos Pellicer, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza et

Jaime Torres Bodet. Plus tard, un groupe d'avant-garde poétique opposé aux *Contemporáneos*, les *Estridentistas*, propose une version militante de la Révolution mexicaine mouler sur les bases du futurisme et de l'ultraïsme. Sans être à proprement parler une tendance esthétique définie, ce mouvement iconoclaste et avant-gardiste reflète un autre visage de l'art moderne du Mexique. Les principaux membres : Aqueles Vela et Manuel Maples Arce, fondent les revues *Horizonte* et *Irradiador*, entre autres, publient des livres et mettent sur pied un groupe de peintres et de sculpteurs, dont Germán Cueto, Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas et Ramón Alva de la Canal font parti. (Monsiváis, 1975 : 93). Ce mouvement propose une esthétique d'avant-garde qui exalte les symboles de la modernité comme l'avion, la radio ou la photographie. Dans leurs écrits, les estridentistes cherchent à mettre en valeur les nouvelles technologies urbaines (câbles et poteaux électriques, feux de circulation, automobiles, édifices, etc.), qui sont pour eux des formes typiques de la modernité ; modernité et ville deviennent alors les deux faces d'une même monnaie. Les artistes voient maintenant dans la ville un thème esthétique. En 1924, une exposition estridentiste est inaugurée et présente des œuvres des peintres Jean Charlot (1889-1979), peintre français, et Ramón Alva de la Canal (1892-1985), des photographies d'Edward Weston ainsi que des muralistes comme Siqueiros et Orozco. Les artistes Gabriel Fernández Ledesma, Rufino Tamayo, Frida Khalo et María Izquierdo y Germán Cueto expérimentent aussi l'estridentisme sans toutefois se considérer comme de réels adeptes de ce mouvement. La grande nouveauté de ce groupe est le refus de peindre un Indien idéalisé et de rechercher de nouveaux récits inspirés davantage de la ville afin de capter « le métis de la rue » (Gruzinsky : 1996, 28-29). Ces courants artistiques disparaîtront après un temps, de la même façon qu'ils étaient apparus.

Durant cette période, Mexico continue à attirer les avant-gardes artistiques étrangères : artistes, photographes, écrivains et peintres viennent visiter la ville. Dans ce contexte d'effervescence culturelle, la photographie mexicaine prend une importance internationale. L'artiste Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), grandement influencé par le travail des photographes E. Weston (1896-1958) et de Tina Modotti (1896-1942), tente de trouver son propre style en fixant la vie quotidienne dans des photographies pleines de poésie significative où les motifs urbains sont mis en valeur. Lola Álvarez Bravo (1903-1993), sa première femme, se formera à ses côtés. Cette dernière va explorer de nouvelles techniques et de nouveaux contenus pour produire une chronique visuelle du Mexique à travers l'illustration des coutumes, que le processus d'urbanisation est en train de faire disparaître (Greenberg et Steinhäuser, 2012). En outre, le gouvernement de Cárdenas, rompant les relations avec l'Espagne, ouvre les portes aux exilés espagnols et reconnaît le gouvernement républicain en exil. Entre 1939 et 1942, près de 25 000 Espagnols arrivent au Mexique, beaucoup d'entre eux sont des intellectuels, des artistes reconnus ou des professionnels qualifiés qui vont marquer la vie sociale, politique et culturelle du Mexique. Ils fondent des écoles, des instituts de recherche, des maisons d'édition, des librairies et des galeries d'art, contribuant ainsi à enrichir grandement la vie culturelle de leur pays d'adoption.

Sur le plan architectural, certains changements s'amorcent qui s'orientent vers l'abandon du style néo-colonial. Sous le gouvernement de Calles, le Palais National est muni d'un deuxième étage tandis que la façade se colore par l'utilisation de la pierre rouge de tezontle, ce qui change l'apparence de la Plaza Mayor tout en respectant la même esthétique nationaliste (Collado, 2004 : 112). Cette rénovation suscite une

polémique dans le milieu des architectes avant-gardistes en quête de nouveaux styles, car ils étaient plutôt attirés par la modernité de l'architecture européenne et nord-américaine, spécialement celle de New York, « qui adopte le modèle du décorativisme pour la construction des gratte-ciels, une structure qui sans aucun doute représentait, du moins pour le milieu mexicain, le symbole d'un véritable progrès artistique et technologique » (De Anda, 2008 : 177). Le mouvement *art déco* devient le symbole de la modernité. D'après De Anda, l'architecture de style art déco correspondait à la demande d'une société qui cherchait à « se métropoliser » et à se doter d'une identité en accord avec le processus d'industrialisation et de croissance urbaine que connaissait la ville de Mexico. Cette vision était donc très loin des préoccupations de l'architecture néo-coloniale. Le style art déco a trouvé un espace propice pour sa diffusion au sein de l'urbanisation, conçue pour la classe moyenne et mis en place au milieu des années 20 dans la partie sud-ouest de la ville. Notons, le cas du quartier *Hipódromo-Condessa* réaménagé par l'architecte José Luis Cuevas ; ce lotissement comprend, entre autres, la construction de l'édifice *Ermita* de l'architecte Juan Segura et l'orphelinat *San Antonio y Santa Isabel* de l'architecte Manuel Cortina García. Le lotissement d'anciennes haciendas proches de la ville déclenche aussi un processus d'expansion urbaine (*Anzures, Chapultepec-Morales* et *Polanco*). Selon Olsen (2004 : 138), ces nouveaux aménagements urbanistiques auront un impact important sur la nouvelle configuration de la ville parce qu'ils ont engendré « une architecture de l'opulence au style moderniste », dont on peut remarquer les matériaux coûteux et les décorations ostentatoires. Cependant, comme la ville commence à s'industrialiser, il est nécessaire de concevoir une urbanisation adaptée à la classe ouvrière. Durant les années 30, la ville de Mexico s'étend sur plus de 117,5 km². Une

partie importante de la population vit dans une situation de grande précarité, tandis que la classe moyenne jouit d'un cadre plus enchanteur et mieux aménagé dans le style art déco. La plus grande partie des logements du centre historique sont des *vecindades*, c'est-à-dire des agglomérations de logements regroupés autour d'une cour où s'entasse un grand nombre d'habitants. Cette ségrégation de l'habitat était inacceptable pour un gouvernement populiste (Olsen, 2004). Le président Cardenas del Río entreprend, entre autres, des changements importants sur le plan de l'urbanisation et implante un programme de logements prolétaires.

L'architecture fonctionnaliste, dont les idées étaient portées par Juan O'Gorman et par Legarreta, considérés comme des architectes socialistes-fonctionnalistes, correspond à la nécessité de fournir massivement à la population pauvre les logements dont elle a besoin. Cette position d'avant-garde permettait aux entreprises de construction de bâtir des maisons à moindres coûts et de façon plus efficace. Toutefois, cette conception a aussi servi à la construction de logements adaptés aux besoins des classes moyennes et supérieures. Ainsi, les architectes José Villagrán et Luis Barragán, et les ingénieurs Francisco et Luis Martinez Negrete, ont fait bénéficier d'une architecture fonctionnaliste cette classe émergente. Bien que la construction de plusieurs unités de logement, comme Balbuena et San Jacinto, ait offert un modèle d'habitat pour la classe ouvrière, il existe encore 100 000 logements illégaux au milieu des années'30. Le gouvernement n'est pas en mesure de résoudre un problème de cette dimension. Ce qui met bien en évidence les tensions qui existent entre une idéologie de type socialiste soucieuse de donner des réponses à la classe des travailleurs et les intérêts d'une classe capitaliste qui défend les intérêts privés (Olsen, 2004).

La décision la plus importante prise par Cárdenas au cours de son mandat a certainement été l'expropriation, en 1938, des compagnies pétrolières américaines et anglaises. Pour vaincre la résistance de ces compagnies, il mobilise les deux grandes confédérations populaires qui venaient d'être créées, celles des paysans et celles des ouvriers. Les manifestations en faveur de cette expropriation sont massives, car le gouvernement a su manier les aspirations populaires que la Révolution avait déclenchées. Dorénavant, le gouvernement est à même de poser les bases d'une nouvelle période économique et sociale, car l'industrie pétrolière lui assure enfin d'importants revenus économiques. L'essor de l'économie nationale correspond à ce que l'on a appelé « le miracle mexicain ». L'histoire nationale est marquée par cet événement, par le passage d'une société agraire à une société urbaine. Dès lors se développe un nouvel imaginaire collectif autour de la modernisation du pays, qui allait inclure les classes populaires et permettre d'atteindre le niveau de développement des pays les plus riches.

2.6 Le mirage de la modernité.

Le « miracle mexicain » engendre une nouvelle étape dans l'histoire du Mexique. La croissance obtenue à partir du nouveau modèle économique, basé sur la « substitution des importations », a créé l'illusion d'une entrée dans la modernité ; le Mexique des Indiens portant caleçons blancs, *huaraches* et *sombrero*, et des femmes enveloppées dans des *rebozos*, ce Mexique qui avait captivé photographes et peintres, mexicains ou étrangers, appartenait désormais au passé. La recherche d'un nouvel imaginaire se centre maintenant sur la ville, une ville qui voulait ressembler aux villes les plus modernes.

Le cardénisme a donné au pays des bases politiques et économiques qui garantissent la stabilité sociale. À partir de la présidence d'Avila Camacho (1940-1946), et jusqu'à la fin des années 1960, le projet économique bénéficie de la situation de guerre dans laquelle se trouvent les pays les plus industrialisés du monde. En effet, l'économie mexicaine, qui auparavant reposait sur les exportations de produits primaires (agricoles, miniers, pétroliers), réoriente son processus de croissance vers l'intérieur, selon une politique de « substitution des importations » favorable à l'industrialisation du pays. Ce changement est directement favorisé par des investissements publics au moyen de subventions et de mesures protectionnistes. Parallèlement, le monde agricole, l'axe principal de la politique cardeniste, produit les matières premières requises par l'essor industriel (coton, canne à sucre, fibre du sisal, etc.) et les aliments bon marché pour la classe ouvrière qui se développe (maïs et haricot), et rapporte des devises grâce aux exportations agricoles (Solís, 2000).

Le modèle de substitution des importations s'est accompagné d'un processus d'urbanisation important. Selon le spécialiste en études urbaines Gustavo Garza (2002 : 8-10), au début du XX^e siècle, le Mexique a une population de 13,6 millions d'habitants, dont 1,4 million vit dans des centres urbains. À cette époque, Mexico compte 345 000 habitants, soit 24 % du total de la population urbaine du pays, et est suivie par Guadalajara avec ses 101 000 habitants. Au début du XX^e siècle, le degré d'urbanisation est de 10,6 %, le Mexique est alors un pays fondamentalement rural. Cependant, dès 1940, ce pourcentage atteint 39,7 %, une augmentation liée sans aucun doute à la croissance accélérée de l'économie (5,8% en 1940 et 6,3 % en 1950) et au développement de la production manufacturière dans les villes. Au cours de cette seule

décennie, la population de Mexico atteint 1,3 million d'habitants, cette croissance s'explique en partie par un exode rural massif dû à une démographie en augmentation et à la faiblesse de l'emploi en milieu rural. Malgré la réforme agraire faite au bénéfice des paysans, la pauvreté et l'attirance vers une vie urbaine, qui offre une meilleure infrastructure en matière de santé et d'éducation, suscitent d'importants flux migratoires entre la campagne et la ville.⁵⁹

Mexico connaît alors une expansion démesurée. Si entre 1929 et 1940, ses dimensions passent de 9 140 ha à 11 753 ha, elle recouvre en 1950 déjà 43 638 ha avec une population de 5 155 327 habitants. Ce phénomène s'exprime avec la même dynamique dans les décennies suivantes au point où la ville atteint les limites de sa périphérie dans l'État de Mexico et d'Hidalgo.⁶⁰ D'après l'analyse qu'a fait Sergio González Rodríguez, la distance depuis le centre ancien, à partir du Zócalo, est de 6 km vers l'extrémité Est, de 7 km vers celle du Nord, de 11 km vers celle de l'Ouest et 13 km pour atteindre celle du Sud. Outre cet élargissement, la ville entre dans un processus de « décentrement », car les classes aisées quittent le Zócalo et ses espaces emblématiques, localisés surtout dans la rue Madero (auparavant Plateros), pour se déplacer vers l'avenue Insurgentes, en particulier à proximité des colonias Roma et Juárez. Cette Zone Rose va devenir : « la scène commerciale des changements et l'appendice du cosmopolitisme notable de cette expansion ». Ce cosmopolitisme entraîne de nouveaux modèles de vie sur le modèle américain, qui, toujours selon Sergio González :

⁵⁹ 58 % des mâles EAP de 21 à 60 ans de la ville de Mexico sont nés dans les communautés rurales de moins de 5 000 habitants, 72,5 % ont leur première occupation à l'extérieur de la ville de Mexico et 39% ont comme première occupation dans les activités agricoles (Muñoz et Oliveira, 1972).

⁶⁰ En 1979, il a été estimé une extension de 74 632 ha, en l'an 2000, ce chiffre atteint 147 928 (Rodolfo Montaña Salazar, « Estructura urbana de la ciudad de México ». Montaña Salazar, Rodolfo. « Estructura urbana de la ciudad de México ». Web. [Http://www-cpsv.upc.es/documents/EstructuraUrbanadelaCiudaddeMexico.pdf](http://www-cpsv.upc.es/documents/EstructuraUrbanadelaCiudaddeMexico.pdf). Consulté le 11 juillet 2012.

[...] idolâtrait le confort de la vie domestique dans ces maisons solides [elles sont construites en ciment et fer] et belles, avec le côté magique des appareils électriques – un radiorécepteur Philco – l’hygiène et la beauté des corps, les beaux vêtements ou l’apprentissage des relations sociales, le sport, le cinéma, le théâtre, l’opéra, les vendredis de grand gala – (...) (González, 2004 : 167).⁶¹

Dans un tel contexte se développe une véritable fascination pour les gratte-ciels, moins par nécessité en termes d’espace que par désir de moderniser la ville. Ainsi, sur l’avenue de la Reforma s’édifient de nombreux immeubles de plus de quinze étages. L’architecture américaine, de New York et de Chicago entre autres, sert de modèle à un grand nombre d’architectes, comme c’est le cas de Manuel Ortiz Monasterio qui construit l’édifice de *La Nacional* ou de Augusto H. Álvarez qui conçoit, en 1950, la *Torre Latinoamericana* située à l’angle de Madero et San Juan de Letrán.⁶²

Le panorama culturel de l’époque est le résultat d’une impulsion modernisatrice et les styles artistiques de l’après-guerre vont influencer l’art mexicain. La ligne nationaliste n’est plus à l’ordre du jour, elle fait même obstacle à la compréhension des nouveaux courants artistiques (De Anda, 2008 : 180, 190). Les estridentistes montrent déjà un grand intérêt pour la ville et pour ce que signifie la modernité (les machines, l’automobile, la vitesse etc.). Pourtant, c’est par le surréalisme qu’un courant axé sur l’internationalisation des contenus pourra réellement prendre place. Le surréalisme fait son entrée au Mexique

⁶¹ Traduction libre : « Se idolatraba el confort de la vida doméstica en las casas sólidas [se refiere a que están construidas con materiales de concreto y fierro] y bellas, le estatuto casi mágico de los aparatos eléctricos _un radiorreceptor Philco_, la higiene, la belleza corporal, el bien vestir o el aprendizaje de las relaciones públicas, el deporte, el cine, el teatro, la ópera _los viernes de gran gala_ (...) ». »

⁶² Sa hauteur (183 mètres avec ses 45 étages ou 204 m si vous incluez la dernière étape de l’antenne) et son histoire en ont fait un des bâtiments plus emblématiques de la ville de Mexico. Il était le plus haut bâtiment en Amérique latine jusqu’en 1979 quand il a été dépassé par la Torre de Bogotá, en Colombie. Il a ouvert ses portes en 1956 et était reconnu comme le premier et le plus grand bâtiment du monde avec une façade de verre et d’aluminium. En outre, la tour a été le premier gratte-ciel à être construit dans une zone de risque sismique élevé, qui a servi à l’expérience de la Fondation et la construction des futurs bâtiments dans le monde. Torre Latinoamericana. Web.

[Http://www.ciudadmexico.com.mx/attractivos/torre_latinoamericana.htm](http://www.ciudadmexico.com.mx/attractivos/torre_latinoamericana.htm). Consulté le 11 juillet 2012.

par la littérature⁶³. La Seconde Guerre mondiale oblige plusieurs artistes du surréalisme à quitter l'Europe. Influencé par la psychanalyse, le surréalisme s'intéresse à ce qui est irrationnel, à l'inconscient, tout en essayant d'introduire le monde des rêves et des phénomènes du subconscient dans la peinture, bien que les meilleurs supports aient été le cinéma avec Luis Buñuel, la sculpture et autres champs artistiques. Il s'agissait d'un art nouveau qui, selon le Manifeste surréaliste de 1924 et André Breton, voulait pénétrer l'être humain dans ses aspects les plus profonds. D'après Olivier Debroye « c'est une mystique de la libération, un instrument antiautoritaire qui permet d'apprécier les « dérèglements des sens »⁶⁴. Plusieurs jeunes peintres, poètes et écrivains mexicains vont se joindre à ce mouvement artistique, dont Agustín Lazo, María Izquierdo, Frida Kahlo, Manuel Álvarez Bravo, Octavio Paz et Alberto Gironella.

L'historienne de l'art Teresa del Conde (2003) mentionne l'importance de ce courant artistique au Mexique. En janvier 1940, on inaugure une exposition intitulée « Souvenir du Mexique » à la galerie de l'Art Mexicain, organisée par André Breton et le poète péruvien César Mano. Frida Kahlo (1907-1954) y expose aux côtés de Dalí, Miró, Tanguy, Man Ray et Diego Rivera. Elle y présente son célèbre tableau *Les deux Fridas* qui lui vaut une reconnaissance. C'est elle aussi qui, parmi les surréalistes mexicains, acquiert la plus grande vision. Pourtant, comme le signale Teresa del Conde (2003 : 61) son œuvre se positionne « au fil du rasoir », parce que son idiosyncrasie et sa proximité avec Diego Rivera, dont elle est la deuxième épouse, la situe entre les nationalistes.

⁶³ À travers le travail d'Antonin Artaud (1896-1948), ce poète français, aussi dramaturge, essayiste, romancier, metteur en scène de pièces de théâtre et acteur qui débarque au Mexique en février 1936, et de l'écrivain André Breton (1896-1966) à la fois poète, essayiste et théoricien de surréalisme. Reconnu comme le fondateur et le principal membre de ce mouvement artistique, il arrive au Mexique en avril 1938. Benjamin Perret (1899-1959) quant à lui arrive en 1942.

⁶⁴ Debroye, Olivier. 1986. « Los surrealistas y México ». *La Jornada*, 19 juillet 1986. Web. [Http://www.arte-mexico.com/critica/od65.htm](http://www.arte-mexico.com/critica/od65.htm). Consulté le 9 juin 2012.

Kahlo signalait que : « J'ai commencé à peindre sans me rendre compte. Vraiment, je ne sais pas si mes peintures sont ou non surréalistes, mais ce que je sais c'est qu'elles sont la plus franche expression de moi-même »⁶⁵ (Déclaration de 1947, tirée de Teresa del Conde, 2003 : 62). Ses tableaux expriment une image morbide d'elle-même et de son handicap, apparu suite à un accident quand elle a eu lorsqu'elle était encore jeune. Voici ce que dit Gruzinsky de cette artiste :

Elle exprime aussi, à sa manière ingénue et brutale, presque exhibitionniste, la diversité des engagements, des courants et des sensibilités qui traversent l'intelligentsia de la capitale mexicaine : influence du marxisme – *Autoportrait avec Staline* et *Le marxisme guérira les morts* comptent parmi ses derniers tableaux – thématique indienne et folklorique, féminisme avant la lettre, homosexualité féminine, obsession de la mort, de la maladie et du sang ... Le présent s'y mêle au passé indien, à l'artisanat et à ces ex-voto dont elle aimait s'entourer qui plongent dans la mémoire d'un Mexique baroque et populaire (Gruzinsky, 1996 : 25).

La mort de Kahlo fut précédée d'une exposition de ses œuvres dans la Zone Rose, à laquelle elle a assisté allongée sur son lit, installé pour l'occasion sur les lieux. L'œuvre de Kahlo a obtenu avec le temps une reconnaissance mondiale. Avec un moindre impact, mais toujours lié au courant surréaliste, l'œuvre de María Izquierdo (1902-1956) a particulièrement intéressé Antonio Artaud. Son travail montre une nette influence de Rufino Tamayo (1899-1956), qui fut son maître. Une de ses peintures les plus connues est *Sueño y Presentimiento* (1947). Le courant surréaliste a attiré trois autres femmes peintres qui sont arrivées au Mexique pour fuir la Deuxième Guerre mondiale et/ou la Guerre civile espagnole : Remedios Varo (1908-1963) de l'Espagne, Leonora Carrington (1917-1011) d'Angleterre, et Alice Rahon (1904-1987) de France. Leurs œuvres ont été reconnues et admirées, mais aucune d'entre elles n'a rejoint le groupe des membres de l'École Mexicaine de Peinture ; soit parce qu'elles ne partageaient pas leur style de vie

⁶⁵ Traduction libre: « Y sin darme mucha cuenta empecé a pintar. Realmente no sé si mis pinturas son o no surrealistas, pero sí sé que son la más franca expresión de mí misma. »

ou, parce qu'elles étaient étrangères, elles ont été marginalisées de ces cercles sociaux imprégnés de rivalités, de scandales, de rumeurs, de snobisme et d'une vie nocturne, qui animait les cafés sélects du centre de la ville (*Prendes, Tupinamba, La Parroquia*, etc.) ou les bars et les *cantinas*. Par contre, elles appartenaient à un ensemble d'artistes et de poètes exilés : Marc Chagall, Maïakovsky, Kerouac, Einstein, Maria Callas, Luis Bunuel, entre autres, qui a joué un rôle important dans la modernisation et l'internationalisation de l'art au Mexique.

Parallèlement à l'extension extrême de la ville, s'approfondit un processus de ségrégation spatiale. La classe ouvrière et les secteurs populaires vivent dans de pauvres constructions en planches, en tôle ou en adobe, sans sanitaire ni eau courante, situées sur des terrains « illégaux » qui ne répondent pas aux critères d'urbanisation de l'époque. En revanche, « la ville moderne et de luxe », selon les termes de Sergio González, étend ses zones résidentielles en direction du Sud-Ouest et de l'Ouest dans des secteurs qui possèdent tous les services urbains et se composent le plus souvent de maisons à l'architecture moderne (Navarte, Del Valle, Nápoles, Lomas de Chapultepec, Chapultepec-Highs, entre autres). D'un côté, s'érigent des gratte-ciels, se développent des boutiques « chic » pour hommes (*High Life*) et des salles de cinéma où l'on projette des films d'Hollywood pour les classes moyennes et aisées, de l'autre, le centre de la ville, près de l'avenue San Juan de Letrán et du Zócalo, se transforme « en un gigantesque antre du vice », qui selon un reportage du journal *Excélsior* : « est un lieu envahi de cabarets, sortes de bouges, « des bars pour dames », des académies de dance et autres lieux du vice »⁶⁶ où sont proposés des divertissements légaux, tolérés ou clandestins. Le

⁶⁶ Traduction libre : « Está invadida por cabaretuchos: « bares para damas», academias y otros lugares de vicios ». *Excélsior* est le deuxième journal, le plus ancien, de la ville de Mexico après *El Universal* et il est

cœur de cette vie nocturne se situe autour de la place Garibaldi avec ses allées et ses baraques, et ses innombrables cantinas, tels que le *Tenampa* ou les *Adelitas* (González-Rodríguez, 2004 : 169), où poètes, peintres, réalisateurs de films et artistes passent des nuits de bohème. Cependant, comme le suggère Rodríguez, l'arrivée dans le District Fédéral du controversé gouverneur Ernesto P. Uruçurtu en 1952, connu sous le nom de « régent de fer », déclenche une lutte contre ce carnaval nocturne afin de mettre en place un processus d'assainissement et de rénovation de la ville, que l'on voulait voir se rapprocher de l'idéal des villes nord-américaines.

Les nouveaux discours sur l'esthétique s'emprennent de motifs liés à la ville et à la vie urbaine. C'est le cas de l'*expressionnisme* où se détache José C. Orozco. Son aquarelle *Las casas del llanto* décrit la vie des bordels. De son côté, Juan O'Gorman peint en 1947 *La ciudad de México* qui représente l'agglomération urbaine vue depuis le Monument à la Révolution. La photographie suit la même tendance avec Nacho Lopez (1923-1986) qui, avec sa célèbre série de photographies *La Venus se va de Juerga* (1957), donne à son travail documentaire une perspective inattendue, car, dans cette succession d'images qu'il a construites, il propose un discours empreint d'ironie et d'humour sur les tristes conditions de la ville de Mexico des années'50. Appartenant à la même génération de photographes, Héctor García (1923-2012), *photographe de la rue* comme il se surnommait, photographie des scènes montrant la pauvreté et les inégalités sociales de la ville, tout comme le fait Rodrigo Moya (1934), tandis qu'Enrique Metínides (1934) se présente comme le *photographe criminel* le plus important de son époque (SFMOMA,

l'un des plus importants du Mexique. Il a été fondé par Rafael Alducin et le premier numéro a été diffusé le 18 mars 1917. Hernández Hernández, Jorge Eduardo. « Historia de los medios masivos de comunicacion ». Excelsior. 21 octobre 2009. Web. [Http://historia-comunicaciones.blogspot.ca/2009/10/periodico-excelsior.html](http://historia-comunicaciones.blogspot.ca/2009/10/periodico-excelsior.html). Consulté le 30 novembre 2010.

2012 : 7-8). A côté de ce travail photographique, qui correspond plus à des photoreportages qu'à une œuvre artistique et dont plusieurs des auteurs ont travaillé pour des journaux nationaux, il convient de rappeler ce que fut l'âge d'or du cinéma mexicain. Un cinéma qui s'éloigne de l'archaïsme du monde rural mythique proposé par le *charro* (Jorge Negrete, Pedro Armendáris) et la *china poblana* (Dolores del Río et María Félix), qui avaient contribué à consolider l'imaginaire de l'identité nationale, pour dépeindre la vie urbaine avec ses inégalités économiques et sociales. Notons parmi les plus célèbres, les films de Buñuel (*Viridiana*, *Los Olvidados*), d'Antonio Moreno (*Santa*) et d'Emilio Fernández (*Los abandonados*), qui côtoient les grands cinéastes comme Alex Phillips, Gunter Gerszo et Gabriel Figueroa. Durant cette période, la littérature a également été féconde avec, entre autres, Octavio Paz et son *El Laberinto de la Soledad* (1949), Carlos Fuentes et *La región más transparente* (1958) ou Juan Rulfo avec *El Llano en llamas* (1953) et *Pedro Páramo*.

L'automobile, au cours de ces décennies, est moins un moyen de transport nécessaire que le symbole d'un statut et de la modernité. D'où la nécessité de mettre en œuvre un large projet de planification urbaine et de voirie. Déjà depuis l'époque cardeniste, avec Carlos Contreras (1892-1970) en tête, on avait souligné l'intérêt d'incorporer dans l'architecture, comme dans le dessin de la ville, les idées de Le Corbusier, d'Haussmann ou de Howard avec la Ville Jardin. Ces derniers proposaient une architecture rationaliste axée sur la résolution des problèmes les plus urgents de logement et de planification. C'est ainsi que durant cette période, et avec à leur tête Juan O'Gorman (1905-1982), les sympathisants de cette tendance, dite fonctionnaliste, proposent « la maison comme machine où vivre ». Tout comme O'Gorman, Legarreta

(1908-1934) rejette l'esthétique et souligne le caractère social de ce modèle architectural. Cependant, avec les gouvernements qui vont suivre, ce projet ne va plus faire le poids en regard du courant internationaliste. Ce courant, selon De Anda, consiste à concevoir l'œuvre architecturale en fonction de la liberté spatiale interne, de la libre expression de la structure et dans le rejet de l'esthétique régionaliste. Ce courant est représenté par les architectes José Villagrán García, Carlos Obregón Santacilia et Mario Pani (De Anda, 2008 : 187). Leurs œuvres vont faire partie du courant dit *intégration plastique* qui va se concrétiser dans une nouvelle architecture de logements, d'édifices publics et de monuments.⁶⁷

Mexico va connaître un véritable processus de transformation sur le plan urbain et de la voirie sous les mandats de Miguel Alemán (1958-1964) et de Gustavo Díaz Ordáz (1964-1970). Miguel Alemán est le premier président du Mexique qui ne sortait pas des rangs de l'armée et qui n'avait pas participé à la Révolution. Diplômé de l'Université Nationale Autonome de Mexico et homme d'affaires, il a inauguré une nouvelle génération d'hommes politiques et de dirigeants. Il a aussi inauguré une époque développementiste où la croissance économique est considérée comme le principal facteur de progrès. Les investissements étrangers se multiplient et l'anti-impérialisme se limite à être une expression purement déclarative, tandis que la « guerre froide » accélère un anticommunisme renforcé massivement par les médias. Cette orientation va se poursuivre avec les présidents suivants, abandonnant le mythe révolutionnaire et nationaliste qui avait caractérisé l'État depuis la Révolution, pour consolider l'illusion

⁶⁷ Le projet fini plus et ambitieux de cette tendance est la *Ciudad Universitaria* (Cité Universitaire) dont la réalisation a été confiée aux architectes Mario Pani et Enrique del Moral, mais ils ont participé Siqueiros, O'Gorman et José Clemente Orozco, décorant les façades de la Bibliothèque nationale et la construction de l'édifice du rectorat.

que le Mexique était entré dans la modernité. Néanmoins, le charme se rompt à la fin des années soixante, lorsque le modèle du développement économique entre en crise. Une série d'événements (le mouvement étudiant de 1968, la dévaluation du peso mexicain en 1982 et 1994, le tremblement de terre de 1985 et l'irruption du Mouvement Zapatiste au Chiapas en 1994) montre les limites de l'État Corporatiste et place le pays face à sa réalité. À partir de ce moment, l'art mexicain vit une série de « décentrement » et trouve de nouvelles formes d'expression.

2.7 Conclusion.

Ce chapitre ne prétendait pas refaire l'histoire du Mexique ou de l'histoire de l'art mexicain. Il s'agissait plutôt de montrer la place qu'occupe l'art dans le processus de construction d'un imaginaire national et le rôle qu'a tenu la ville de Mexico dans les divers discours sur l'esthétique, qui ont jalonné la fin du XIX^e siècle et tout le XX^e siècle. Certes, dans toute tentative de présenter un tel processus, comme une trajectoire linéaire et chronologique, il y a le risque, et j'en suis consciente, d'aboutir à des raccourcis, qui ne rendent pas compte de la transversalité des discours et du dialogue présents entre les divers courants artistiques. En outre, pour les besoins de cette thèse, je me suis limitée à inscrire les expressions les plus représentatives de l'art mexicain dans leur contexte historique.

En effet, j'ai voulu mettre l'accent sur les moments clé de l'histoire du Mexique et sur la centralité de Mexico; non seulement parce que c'est dans cette ville que se sont concentrées les expressions artistiques les plus importantes, mais aussi parce que la ville elle-même est devenue un objet de représentation esthétique et un emblème national. De

fait, sa densité symbolique est fortement présente : depuis les vestiges des anciennes sociétés préhispaniques et coloniales, les traces de son époque impériale (avec Maximilien de Augsbourg) et porfiriste, jusqu'à l'arrivée des gratte-ciels et des prétentions de ville moderne et cosmopolite. Du coup, au cours du XX^e siècle, Mexico est devenue la référence pour la production artistique des peintres, architectes, écrivains, photographes et cinéastes. Le rôle que l'État mexicain a joué dans la construction de la centralité de Mexico et dans le financement de la production et la distribution des œuvres d'art s'explique à travers de l'histoire nationale.

Néanmoins, l'histoire est riche en ruptures. La Révolution mexicaine a certes constitué une cassure radicale et forcé la construction d'un État où les bases d'une idéologie nationaliste a exalté la mexicanité, à partir d'un héritage créole. Pourtant, d'autres révolutions silencieuses allaient se produire à la fin des années 1960 et provoquer de nouvelles ruptures ou « décentremments », selon le terme utilisé par l'historien d'art José Luis Barrios (2004). L'art mexicain, avec les « trois grands » artistes en tête : Rivera, Orozco et Siqueiros, crée une impression de linéarité, donnant au discours de l'État une forme de certitude. Or, cette linéarité se brise avec la crise du modèle économique qui a engendré le fameux « miracle mexicain ». Le développement économique se base maintenant sur l'endettement externe, les exportations pétrolières et sur de nouvelles sources de revenus générés par l'ouverture de grands complexes touristiques (Cancún, Puerto Vallarta, Los Cabos, etc.). Plus tard, il faudra aussi compter sur les envois d'argent des millions de Mexicains qui travaillent clandestinement aux États-Unis.

La ville ne cesse de croître en superficie et en habitants. On commence à parler de « mégalopole ». Les projets urbanistiques qui se mettent en place pour régulariser les quartiers, dits *colonias*, se développent dans les marges de la ville et ouvrent de grandes voies de circulation. Pourtant, ils n'arrivent pas à résoudre les problèmes créés par la marée de migrants qui continue à déferler sur la ville malgré l'arrêt du processus d'industrialisation. Les zones pauvres s'étendent rapidement et le développement des « colonies » populaires devient menaçant pour les quartiers chics. L'apparente forteresse politique de l'État commence aussi à être ébranlée. En 1968, l'année où se tiennent les jeux olympiques à Mexico, éclate un mouvement étudiant qui synthétise un mécontentement général des étudiants, certes, mais aussi des ouvriers, des enseignants et des paysans, suscité par les politiques autoritaires et antidémocratiques de l'État et du PRI, le parti politique au pouvoir. Le gouvernement répond en envoyant l'armée, avec des tanks et des mitraillettes, pour contrer cette manifestation pacifique organisée sur la Place des Trois cultures, à Tlatelolco. Ce moment sera paradigmatique non seulement pour la ville, mais aussi pour la société en général. Dès lors, les mouvements sociaux et populaires se généralisent : grèves ouvrières, mouvements paysans et occupation de terres et de plusieurs immeubles urbains. On voit aussi émerger un grand nombre d'organisations sociales populaires. Au moment de l'arrivée au pouvoir du président Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), qui cherche à ouvrir des canaux de communication et de négociation avec ces organisations, l'État cherche à assouplir ses politiques. C'est ce que l'on a appelé « l'ouverture démocratique ». Par contre, la blessure est encore couverte et le *leit-motiv* « le 2 octobre ne s'oublie pas »⁶⁸ a continué à être proféré jusqu'à ce que le PRI perde la présidence de la République en 2000. Ces changements

⁶⁸ Il se réfère à la journée du massacre étudiant de Tlatelolco le 2 octobre de 1968.

vont aussi avoir une répercussion sur l'art mexicain, non seulement sur son contenu mais aussi sur les formes de sa production et de sa transmission.

Le désir de donner une dimension internationale à l'art mexicain avait débouché sur des courants nouveaux et divers. Teresa del Conde (2003) signale l'émergence d'un courant nommé *Ruptura*, qui date des années 1950. Rufino Tamayo (1899-1991), de retour d'un voyage en Europe, propose un art qui soit suffisamment abstrait pour admettre toutes sortes de codification. Ce mouvement, selon l'auteure :

[...] n'a pas rompu dans ses propositions avec la période antérieure puisque le nationalisme a continué et continue à être en vigueur [...] mais le nationalisme outrancier a servi de fronton aux jeunes artistes qui exprimaient aisément leur individualité, la façon dont chacun assimilait le vocabulaire international et leur désir d'offrir un « *aggiornamento* » aux positions officielles de l'École Mexicaine qui était devenue « le PRI de l'Art », c'est-à-dire le parti artistique officiel du gouvernement, comme l'a dit un jour l'un d'entre eux » (Del Conde, 2003 : 88).

José Luis Cuevas (1934), Alberto Gironella (1929-000), Cordelia Urueta (1908-1995) et quelques autres artistes vont faire partie de ce mouvement, auquel s'oppose ouvertement Juan O'Gorman qui considère que leur travail contient trop d'influences étrangères. D'après Del Conde, divers courants se sont développés simultanément : néo-expressionniste, post-romantique, géométrique, abstrait-lyrique, néohumaniste, relevant du réalisme magique, etc. Dans cette ambiance propice à la polémique, qu'offraient les années 1960, le pays continue de croire en sa modernité et à son extraction du tiers-mondisme (Del Conde, 2003 : 105).

Au mouvement étudiant de 1968 et à ses conséquences sur la société mexicaine viennent s'ajouter les préoccupations des jeunes français avec leur mai '68, les mouvements féministes mondiaux, des *Black Panthers* et des hippies des États-Unis. L'art connaît dans ce contexte un changement majeur. José Luis Barrios fait remarquer que :

« s'ouvre un nouveau discours qui va à l'encontre du culte bourgeois de l'objet et en opposition ouverte aux espaces officiels », et conduit même jusqu'à un complet déphasage avec la notion même d'esthétique (2004 :149). C'est alors qu'apparaît *La gráfica del 68* (Art graphique du 68) comme instrument de subversion sociale « qui veut créer une « poétique d'occasion », avec des matériaux nouveaux qui échangent « la toile et le mur peint contre la pancarte et l'imprimé ». L'œuvre n'a plus pour but de susciter la contemplation, mais bien la communication, et le récepteur est le passant « opprimé » par le système, la rue se substitue à la galerie et au musée. Cette rupture est portée aussi par une nouveauté : les nouvelles formes de travail artistique passent par des collectifs comme le *Grupo Mira* (Groupe Mira) et le *Salón Independiente* (Salon Indépendant), qui impulsent « une nouvelle forme d'organisation de la promotion de l'art à travers l'autogestion et l'autofinancement » (p. 150-152). De cette génération d'artistes font partie Felipe Ehrenberg (1943) et un groupe de photographes, tels que Mariana Yampolsky (1925-2002), Graciela Iturbe (1942) et Lourdes Grobeth (1940).

Le tremblement de terre constitue un autre moment paradigmatique qui a provoqué des ruptures dans la production artistique. Cette catastrophe de 1985 a secoué la ville de Mexico et détruit une partie importante des édifices du centre historique et des quartiers de *Roma* et *Condesa*. Ce séisme vient aggraver le mécontentement social qu'avait provoqué la crise économique de 1982. La situation se répète en 1994 dans un contexte économique et politique bien différent : le processus de mondialisation avait entraîné des changements importants dans le pays et l'État avait pris un tournant néolibéral. Le Mexique signe le Traité de Libre Commerce avec l'Amérique du Nord (ALENA) précisément au moment où au Chiapas les Indiens se soulèvent dans le cadre

de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale (EZLN) pour démontrer que les situations de pauvreté et de marginalisation caractérisent toujours le pays.

Après le tremblement de terre de 1985, la production artistique du Mexique ne peut plus faire marche arrière. Même si au cours de cette décennie apparaît le courant néomexicaniste foncièrement conservateur, comme le signale Ma Issa Benítez (2001 : 15-16) avec des propositions se référant au monde préhispanique, le thème de l'identité cesse d'être perçu comme un problème social pour se transformer en une problématique strictement individuelle et apolitique. La catastrophe du tremblement de terre fait à nouveau de la rue un espace d'expression sociale et artistique. La « société civile » se manifeste en prenant en charge le sauvetage des personnes qui étaient ensevelies et en s'organisant pour aider les victimes. D'après Luis Barrios (2004 : 160-161), ce contexte a permis l'apparition de groupes qui pensent la mexicanité comme une fiction et élaborent de nouveaux discours dans une orientation plus cosmopolite, unis pour réaliser un décentrement des espaces officiels. C'est ainsi qu'ils se réapproprient le centre de la ville et des quartiers Roma et Condesa, affectés par le séisme, et qu'ils utilisent les maisons particulières, les ateliers et les édifices pour la création de collectifs, comme La Quiñonera (1988) ou Temístocles 44 (1993). Les centres artistiques de production, de recherche, de diffusion et d'exposition se déplacent, parfois de façon totalement autonome, mais aussi, parfois, en alliance avec des promoteurs privés. Barrios écrit à ce sujet que :

A partir de ces nouveaux modes d'organisation [...] apparaîtra un nouveau mode d'organisation des espaces alternatifs qui, suivant maintenant les poétiques du pop art, l'ironie et les esthétiques de la transgression érotique et scatologique, comme « formes de subversion de l'art », va chercher à légitimer l'art des générations émergentes des années 1990 (Barrios, 2004 : 164).

Ce sont ces nouvelles générations des années 1990 qui s'engagent dans un processus de gentrification des quartiers du centre-ville, Roma et Condesa, abandonnés il y a quelques décennies par la bourgeoisie en quête de modernité, que j'analyserai dans les prochains chapitres.

Chapitre III

Dépaysement

Le ‘désespoir urbain’ et son image archétypique : le couple descend du bus, avec des sacs qui incluent 6 enfants, et part à la conquête de l’Eden subverti. Dans leur village, il n’y a pas de travail ni d’eau, les propriétaires fonciers imposent des prix de famine à leurs produits, un fils est décédé à cause du manque de soins médicaux [...] Ils arrivent à la grande ville à la recherche de famille, amis, la chance donnée par Dieu (Monsiváis, 1987 : 237).⁶⁹

⁶⁹ Traduction libre : « La ‘desesperación urbana’ y su imagen arquetípica: la pareja descende del camión, con bultos que incluyen 6 niños, y se lanza a conquistar el Edén subvertido. En su pueblo no hay trabajo ni agua, los latifundistas le imponen precios de hambre a sus productos, un hijo se les murió por falta de atención médica [...] A la gran ciudad llegan en busca de parientes, de amigos, de la suerte que da Dios. »

3.1 Introduction : le devenir de la révolution.

Alain Roger, spécialiste de la théorie du paysage définit le dépaysement comme le premier geste qui survient après la rencontre d'une image qui ne correspond pas à celle qui était attendue (Roger, 1997 : 45). C'est la sensation d'être choqué, voire dérouteré, par un changement de décor inattendu qui fait perdre les repères que nous espérons trouver. Cette sensation de déroutement imprègne l'art contemporain mexicain qui dépeint les ruptures de la société mexicaine actuelle face à la rhétorique du nationalisme postrévolutionnaire, qui a forgé le Mexique moderne tout au long du XX^e siècle sous la consigne de l'intégration sociale grâce au progrès technologique. Ce que les trois grands maîtres Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros et José Clemente Orozco, à la tête du mouvement plastique connu comme l'école mexicaine de peinture, avaient représenté dans leurs grandes fresques sur les immeubles et bâtiments publics du pays. Toutefois, cet imaginaire de l'identité nationale s'est vu transformé par de nouvelles idéologies mondialistes et moderne, où les valeurs fondatrices de la nation n'avaient plus leur place. Les Jeux olympiques de Mexico en 1968 lancent un message clair, fraîchement renouvelé, des nouveaux intérêts moderne de la nation. Ce fut le moment choisi pour présenter les nouvelles tendances esthétiques en vogue à l'époque, comme le géométrisme abstrait, le cinétisme et l'op art. Après le modernisme international corbuséen, une tendance « émotionnelle » s'empare de l'architecture nationale inspirée du style organique de Frank Lloyd Wright et de la nostalgie paysagère de Ferdinand Bac.

Cependant, après une vague d'enthousiasme pour ces nouveaux langages, la nostalgie nationaliste revient en grande pompe dans les années quatre-vingt. Le décor officiel de la nation, avec la peinture néomexicaniste, ressort du placard les folklorismes

identitaires en quête de la quintessence mexicaine inspirées d'un mélange de références à Frida Kahlo, d'allusions religieuses (exvotos, Vierge de Guadalupe, entre autres) et d'érotisme queer. Des artistes néomexicanistes, tels que Nahúm B. Zenil, Javier de la Garza et Julio Galán, s'imposent alors dans les institutions culturelles publiques. Le contexte est celui d'un pays en pleine transition économique (le passage d'une économie protégée à une économie ouverte,) mais aussi politique (le passage d'un système corporatiste autoritaire à une démocratie électorale). Néanmoins, la génération d'artistes émergents des années quatre-vingt-dix ne se reconnaît pas dans cette scène artistique locale dominée par ce style néomexicain, qui cherche à raviver les sentiments d'appartenance nationale, ni dans les institutions culturelles qui ne reconnaissent pas non plus leur existence. Déracinée du circuit officiel de l'art, des musées publics et des grandes expositions nationales, la génération montante commence à créer son propre circuit d'exposition underground. C'est donc une génération qui trouve sa propre place en défiant le *mainstream* tout comme les mediums traditionnels (peinture, sculpture, aquarelle), et en proposant de nouvelles stratégies artistiques jugées parfois trop irrévérencieuses et subversives pour être présentées dans une salle de musée ouverte au grand public.

Après tout, ce sont les enfants des parents qui ont vécu le mouvement de la révolte étudiante de 1968 et du massacre de Tlatelolco du deux octobre avec des centaines de morts, qui forment cette jeune génération. Encore adolescents, ils vivent le tremblement de terre de 1985, qui secoue dramatiquement la capitale mexicaine et endommage non seulement l'infrastructure urbaine, mais aussi le système politique et administratif incapable de répondre à une catastrophe de telle ampleur. Cette génération

participe déjà à l'organisation croissante de la société civile, comme le dit le chroniqueur et historien de la ville Carlos Monsiváis, qui prend en main de manière spontanée le sauvetage des victimes, l'organisation des brigades pour distribuer les premiers soins, la construction des campements pour recevoir les sinistrés (Monsiváis, 1987 : 20). En 1994, quand certains d'entre eux étudient encore à l'École d'arts plastiques, ils sont témoins de quelques-uns des événements qui changeront la face du pays. D'abord, les deux assassinats politiques, celui du candidat présidentiel du PRI Luis Donaldo Colosio Murrieta (1950-1994) en mars 1994, puis celui de José Francisco Ruiz Massieu (1946-1944) quelques mois plus tard, ex-beau-frère du président Carlos Salinas de Gortari et l'un des hommes politiques les plus importants du pays. Ils vivent aussi, quelques jours après la prise de pouvoir d'Ernesto Zedillo Ponde de León (1994-2000), dernier président du PRI qui durât soixante-dix ans, la crise de dévaluation du peso mexicain de décembre 1994. Cet événement fera reculer brutalement l'économie du pays en annulant les derniers espoirs d'une certaine modernité pour la moitié de la population mexicaine. Ils assistent enfin à l'insurrection de l'Armée Zapatiste de Libération Nationale (EZLN), le premier janvier 1994, jour où le traité de libre échange (NAFTA) avec les États-Unis et le Canada entre en vigueur. Cette situation met en évidence la réalité de la situation des Indiens du Chiapas, l'un des états les plus pauvres du pays. Une armée d'hommes et de femmes à la face cachée par des passe-montagnes devient le symbole de la lutte altermondialiste. Cette armée revendique le droit à la terre, au travail, au logement, à l'alimentation, à la santé, à l'éducation, à l'indépendance, à la liberté, à la démocratie, à la justice et à la paix.

L'année 1994 marque sans doute une autre rupture dans l'histoire contemporaine mexicaine avec la disparition virtuelle des idéaux issus de la révolution de 1910, qui ont fondé l'identité politique moderne mexicaine. C'est donc une génération d'artistes qui ne croit ni en la modernité économique promise, ni en la démocratie pour éliminer les énormes inégalités sociales. Pour eux, la pauvreté et la marginalisation ne sont plus des phénomènes transitoires, mais plutôt des exogènes du système économique voire de l'identité mexicaine et nationale du tournant du XXI^e siècle. Le rêve de l'intégration économique et sociale ainsi que de la création d'une identité mexicaine unificatrice sont réellement mis en cause. Cette génération est donc bien celle du dépaysement des valeurs identitaires qui ont forgé le Mexique moderne postrévolutionnaire tout au long du XX^e siècle.

Ce dépaysement ouvre la voie à la production d'identités spatiales et fragmentaires, très différentes de l'identité nationale imaginée par les avant-gardes intellectuelles postrévolutionnaires. Le premier chapitre de cette thèse s'intéressera à ce changement historique de décor à partir de l'installation *Paracaidista avenida Revolución 1608 Bis* de l'artiste Héctor Zamora (Mexico, 1974), pensée comme une maison précaire collée, tel un parasite sur le mur du Musée d'Art Carrillo Gil. Avec son œuvre, Héctor Zamora déplace une image normalement associée aux périphéries urbaines vers le cœur même de la capitale mexicaine, celle de l'urbanisme informel qui se construit dans les recoins de la ville « moderne ». À travers le dialogue qui s'établit avec le Musée, symbole de la culture officielle, cette installation met en évidence la production d'un territoire basé sur les paramètres de la « légalité » et « l'illégalité » de l'espace. Par la suite, le projet éditorial de l'artiste Abraham Cruzvillegas (Mexico, 1968) *La Ruta de la*

enemistad (1998-1999) (La Route de l'inimitié), sera l'objet d'une analyse. Ce livre collectif recueille une sélection de rues, monuments, bâtiments, bref, de sites qui semblent « moches » voir « horribles » aux yeux des citoyens. En prenant comme point de repère la *Ruta de la Amistad* (Route de l'Amitié), un corridor de sculptures monumentales réalisé lors des olympiades de 1968, Abraham Cruzvillegas crée son propre corridor alternatif pour exposer les lieux qui détonent, contrastent et qui ne semblent pas coller avec leur contexte.

Ces deux œuvres, à leur manière, dépeignent les contrastes de ce panorama urbain contemporain qui montre la double face d'une modernité sous-développée fort éloignée de celle qui fut imaginée. Ainsi, ces œuvres montrent comment l'idée identitaire nationaliste, vidée de toute vitalité, est devenue un lieu commun que la réalité s'est chargée de dérouter, créant le dépaysement d'une identité nationale difficile à reconnaître.

3.2 Le Para-site, ce « lieu à coté ».

Durant l'automne 2004, les piétons de l'avenue *Revolución*, une artère importante du sud de Mexico, ont été témoins d'un phénomène inhabituel qui agressait l'œil dans le paysage pittoresque de San Ángel, un quartier réputé par son architecture typique, ses terrasses néocoloniales et ses ruelles aux airs campagnards. Ce quartier de la vieille aristocratie mexicaine est actuellement habitué à recevoir des touristes qui visitent son fameux marché d'artisanat – le *Bazar del Sábado* – et dégustent la gastronomie locale. Toutefois, ce décor se voyait perturbé par une immense protubérance aux formes

rugueuses et arrondies qui adhéraient, telle une ventouse, à la surface lisse et compacte d'un édifice de béton armé. Cet élément, une gigantesque bernicle faite de pièces de cartons ondulés, de bois et de poutres d'acier, était suspendu en équilibre à plus de neuf mètres d'altitude au-dessus du passage piéton et du flux continu de véhicules. Les résidents et les touristes posaient un regard déconcerté sur ce mollusque, ce monstre qui semblait défier la marée humaine. Cette scène digne d'un montage de science-fiction n'est autre que l'installation *Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis* (Parachutiste Ave. Révolution 1608 Bis) (fig. 2) de l'artiste mexicain Héctor Zamora⁷⁰, commandité par le Musée d'Art Carrillo Gil. Selon le commissaire de l'exposition Gonzalo Ortega, cette œuvre se veut une simple manière pour « approcher le langage de l'art contemporain au public passant et créer une identité externe du musée », ⁷¹. L'installation faisait partie d'une stratégie globale d'autopromotion lancée par le musée à partir d'une série d'expositions *hors murs*. Il s'agissait de faire intervenir l'édifice – à l'exception des salles d'exposition – en totale « liberté interprétative », et d'utiliser les singularités physiques et symboliques qui le caractérisent (Ortega, 2007 : 16). Ainsi, la construction d'un domicile informel, comme ceux que l'on trouve dans les périphéries de la capitale, accolé à la façade du musée comme un corps « parasitaire » qui « infecte » une institution gouvernementale emblématique de l'idéologie de la culture mexicaine, séduit les organisateurs du projet (Ortega, 2007 : 17).

Héctor Zamora s'approprie la stratégie des « parachutistes » : nom donné aux personnes qui n'ont pas les moyens pour se loger dans la ville et occupent illégalement

⁷⁰ Zamora, Héctor. « Artworks ». Web. [Http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=95§ion=artworks](http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=95§ion=artworks). Consulté le 15 janvier 2009.

⁷¹ Citation extraite de la « Mémoire Descriptive » du projet *Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis* obtenue grâce à la gentillesse du Musée d'Art Carrillo Gil.

des terrains dans les périphéries urbaines. Ces quartiers périphériques ne possèdent normalement aucun service public pour y construire des habitations ; habitations précaires constitués de matériaux recyclés trouvés aussi bien sur les décharges publiques que dans la rue. Peu à peu ces « parachutistes » improvisent aussi, dans la mesure du possible, des solutions de fortune pour résoudre les problèmes élémentaires de l'urbanisation de leurs quartiers, en commençant par la connexion illicite aux systèmes d'eau courante et d'électricité. Sans le contexte du coopérativisme mexicain et, postérieurement, lors de sa transition démocratique à partir des années quatre-vingt, la légalisation de ces quartiers fera l'objet de longues luttes populaires, de nombreux conflits avec l'administration locale et de multiples négociations avec les partis politiques. Ces « villes perdues » se sont vertigineusement répandues à partir des années quarante à cause de la concentration des ressources industrielles dans la capitale et de l'explosion démographique qui provoquent une migration massive des campagnes vers les villes à la recherche de meilleures conditions de vie. Cette véritable course des pauvres vers la ville a donc obligé les nouveaux arrivants, ainsi que la population pauvre originaire de Mexico, à squatter des terrains isolés et souvent situés dans des espaces dangereux (le long d'une voie ferrée, d'une autoroute ou aux abords d'une décharge publique, dans une région marécageuse, montagneuse, entre autres), où l'administration publique n'intervient pas (De Lomnitz, 1975 : 222). Ces bidonvilles se sont progressivement développés en marge des politiques officielles de planification urbaine, délaissés par des gouvernements sans ressources, qui n'ont ni la capacité ni la volonté suffisantes pour intégrer cette population croissante. Ce chapitre abordera la construction informelle ou l'autoconstruction en se référant aux habitations précaires, ainsi qu'à

l'urbanisation informelle ou l'autourbanisation pour l'aménagement de certains quartiers, mis en place grâce à l'initiative de ses habitants.

Héctor Zamora construit donc une maison informelle, avec des matériaux de récupération, sur un des murs du musée au moyen d'une structure métallique suspendue au toit en terrasse qui utilise un système de poulies pour ne pas abimer le bâtiment (fig. 3). Une fois la structure installée, il construit planchers et plafonds au moyen de planches, puis il monte les murs avec des tôles ondulées en aménageant portes et fenêtres. Il dresse un escalier extérieur avec des planches récupérées sur un chantier de construction. (fig. 4). Enfin, il connecte la plomberie et l'électricité aux installations du musée, de la même manière que le font les « parachutistes » quand ils le peuvent. Ainsi, tel un organisme parasite, la structure demeure collée à la paroi du musée et utilise illégalement son eau, son électricité et ses canalisations. L'artiste vivra dans cet habitacle de 70 m² durant les trois mois de l'exposition, tel un « parachutiste » qui, par des moyens informels, utilise les moyens du bord pour résoudre les problèmes élémentaires de la quotidienneté.⁷² Durant ce temps, il sera l'amphitryon du public qui, pour venir visiter sa demeure, devra passer par l'escalier extérieur pour accéder à l'intérieur et parcourir les différents espaces. L'habitation se compose d'une chambre aménagée avec un matelas sur le sol et une penderie (fig. 5), d'une cuisine composée d'un fourneau, d'un mini-réfrigérateur, d'un évier, d'un ensemble de table et de chaises et même d'un hamac (fig. 6), d'une salle de bain avec lavabo, toilette et douche (fig. 7), et d'une petite terrasse aménagée avec des cactus et des plantes cultivées dans de vieilles cannettes et boîtes de conserve (fig. 8).

⁷² L'exposition *Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis* se tiendra dans le Musée d'Art Carrillo Gil du 28 août au 28 novembre 2004.

Pour certains, l'action d'Héctor Zamora soulève une problématique urbaine d'envergure sociale. La critique d'art Graciela Schmilchuk, souligne que ce geste : « aurait dû pousser encore plus loin la provocation en occupant une partie de la rue ou du passage piéton », afin d'insister sur les conditions de l'aménagement informel qui soulève des problèmes considérables dans la métropole (cité par Stevenson, 2004 : 19). Pour d'autres, comme l'artiste et critique Enrique Ježik, le profil design de l'objet est perçu comme un défaut de véracité dans la structure apparemment précaire, qui « stylisait » les conditions réelles de la marginalisation (Ježik, 2004 : 14). Il est probable que cette appréciation de Ježik fait référence à la performance qu'il avait lui-même réalisée peu de temps auparavant. Performance où il détruisait à coups de fusil une maison informelle pour souligner la violence et la répression perpétuée par la police contre les communautés marginales.⁷³ La crudité de sa propre expression l'amène à qualifier l'œuvre de Zamora de *snob*, car elle bénéficiait de toutes les commodités nécessaires pour demeurer aisément dans sa « pauvre petite cabane dans l'arbre au milieu de la ville », pour paraphraser le titre d'un autre article écrit à son sujet (López, 2004 : 25). Ce point de vue réduit l'habitation de Zamora à un simple produit d'architecture modulaire destiné à célébrer l'esthétique du design en corrigeant les problèmes du surdéveloppement et permettant aux spectateurs de vivre l'expérience d'une pauvreté convenable pour quelques instants. Avec ses différents espaces et sa petite terrasse l'installation était tellement bien réalisée que Héctor Zamora a fait de la marginalisation

⁷³ Je parle de l'œuvre *Estructura construida por albañiles y quinientos cartuchos calibre 12* (Sculpture construite par des maçons et 500 cartouches de calibre 12) réalisée en 2002 et que Enrique Ježik continuera de travailler par la suite. Ježik, Enrique. « Estructura construida por albañiles y 200 cartuchos calibre 12 ». Web. [Http://www.enriquejezik.com/sitejezik/obras/02estructura200cart/02_estructura200cart.htm](http://www.enriquejezik.com/sitejezik/obras/02estructura200cart/02_estructura200cart.htm). Consulté le 6 septembre 2011.

un objet quasiment désirable. L'ampleur du débat généré autour de l'œuvre a poussé les éditeurs du catalogue à reproduire les articles, les publications de presse ainsi que les messages écrits à la hâte sur des bouts de papier ou sur des serviettes en papier. Ces commentaires manuscrits blasphématoires, ironiques, humoristiques et croustillants, étaient laissés dans la boîte aux lettres placée à l'entrée de l'installation, sur le trottoir de l'avenue *Revolución* (Zamora, 2007 : 113-124).

Cependant, lors du montage de l'installation un imprévu octroie une dimension inattendue à l'œuvre et met en évidence les conflits d'intérêts qui se manifestent dans l'espace urbain ; une plainte légale est déposée par un « voisin important » du quartier, opposé à ce projet, car l'installation perturbe, selon lui, le paysage du quartier. Cette plainte en provenance d'une personnalité reconnue du quartier va motiver d'autres institutions gouvernementales à prendre position sur son installation et compliquer les démarches pour résoudre et achever le projet.⁷⁴ Ainsi, aux nombreux désavantages techniques imposés pour effectuer l'installation s'ajoutent les restrictions administratives qui furent une surprise non seulement pour l'artiste, mais aussi pour les responsables du Musée. L'accusation du voisin a permis de comprendre les interminables démarches imposés pour faire une intervention sur la façade de l'édifice catalogué comme patrimoine immobilier de la ville de Mexico. Construit en 1969 par l'architecte Augusto H. Álvarez (1914-1995), l'un des fondateurs du fonctionnalisme international au Mexique, l'édifice synthétise ce style qui fut amplement utilisé durant la période postrévolutionnaire.⁷⁵ L'absence de référents juridiques pour ce genre de projet artistique, rend presque impossible la coordination des démarches entre les différentes

⁷⁴ Information obtenue par un échange de courriels avec l'artiste le 4 avril 2011.

⁷⁵ Nous allons approfondir sur le statut patrimonial du Musée d'Art Carrillo Gil dans la partie suivante.

administrations concernées, ce qui entraîne inévitablement une certaine censure.⁷⁶ Six mois de démarches ont été nécessaires pour obtenir le permis administratif. De plus, le directeur du Musée, Carlos Ashida devait, dans une lettre officielle à l'artiste, se dégage de toutes responsabilités vis-à-vis de l'installation, durant sa construction et son exposition (fig. 9) (Zamora, 2007 : 80).⁷⁷ En acceptant cette condition, Héctor Zamora devient l'unique responsable face à la justice mexicaine pour garantir la sécurité des spectateurs et l'intégrité du bâtiment classifié comme monument national. Laisse à son propre sort, sans aucun support ou rapport formel avec le Musée, il se transforme en une sorte de parachutiste.

Ce geste, en quelque sorte suicidaire, du moins pour l'artiste, met en évidence le « vide juridique » qui existe. Les règlements de conservation patrimoniale ne déterminent pas clairement le sort légal des bâtiments historiques, comme le fait justement remarquer Gonzalo Ortega, commissaire de l'exposition (Ortega, 2007 : 18).⁷⁸ Mais plus précisément, cet événement imprévu touche un point névralgique de la légitimité de l'aménagement urbanistique. En naviguant en amont de la justice, comme le font les parachutistes, Héctor Zamora met en évidence l'obsolescence d'un ordre qui stratifie l'espace urbain à partir d'un « ensemble de règles (parmi lesquelles, celles de caractère juridique) à travers desquelles se définit socialement – et politiquement – l'appropriation

⁷⁶ D'un côté, il a fallu entreprendre des négociations avec l'*Instituto Nacional de Antropología e Historia* (INAH), l'*Instituto Nacional de Bellas Artes* (INBA) et la *Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda del Gobierno del Distrito Federal* pour obtenir l'autorisation d'agir sur un monument du patrimoine national, de l'autre, auprès du gouvernement de la ville de Mexico à travers la *Dirección General de Obras y Desarrollo Urbano* de la circonscription Alvaro Obregón pour acquérir le permis de construction correspondant (Ortega, 2007 : 18).

⁷⁷ Au vu de l'importance du voisin qui a déposé la plainte, les avocats du CONACULTA (*Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*) qui représentaient le Musée d'Art Carrillo Gil ne peuvent intervenir, obligeant l'artiste et le commissaire à prendre en charge le processus légal par eux mêmes. Information obtenue par un échange de courriels avec l'artiste le 4 avril 2011.

⁷⁸ Les documents juridiques qui démontrent les longues démarches auprès des autorités concernées seront exposés à l'intérieur du musée conjointement à une maquette miniature de l'installation.

et les usages légitimes du sol urbain et, en général, la réalité urbaine légitime » (Duhau, 1994 : 47). L'incident juridique inattendu que provoque l'installation inverse la « légitimité » de cette zone socio-spatiale caractérisée par le décor de « bonne bourgeoisie » et reconnue pour ses maisons de style californienne, où les prix immobiliers sont équivalents à ceux de Paris ou de New York. Ce limbe juridique ne permet pas à ses habitants d'exercer leurs droits civiques, par leur statut d'irrégularité. De cette manière, l'adverbe multiplicatif « Bis », attaché au titre de l'œuvre (*Paracaidista av. Revolución 1608 Bis*) et officiellement employé dans la nomenclature des rues pour indiquer qu'une construction s'est ajoutée au numéro original, marque l'identité juridiquement indéfinie de cet aménagement informel. Le « Bis » définit le caractère d'une entité qui s'attache à une autre déjà existante, comme l'habitation « parasitaire » d'Héctor Zamora qui, en s'attachant à la paroi du Musée, lui dérobe non seulement son eau et son électricité, mais fait aussi usage de son adresse. Ce fait dénote également les liens d'interdépendance des espaces périphériques qui, pour survivre, dépendent de leur rapport parasitaire avec les infrastructures des services publics légalement instituées. Ainsi, l'œuvre d'Héctor Zamora montre un espace urbain déterminé par des rapports de codépendance spatiale, qui appartient au territoire du « Bis ». De plus, l'installation ne cherche pas à résoudre les problèmes pratiques de la pauvreté, comme les architectures gonflables de l'artiste Michael Rakowitz qui servent à loger les sans-abri dans le cadre du projet ParaSITE et dont la critique unanime internationale en fait l'éloge (fig. 10).⁷⁹

Paracaidista ave Revolución 1608Bis prend consistance comme un *para* (à côté) *site*

⁷⁹ ParaSITE (1998) est un projet d'habitat nomade réalisé par l'artiste américain Michael Rakowitz qui profite d'une énergie gaspillée, l'air rejeté par les airs conditionnés, afin d'en faire le matériau principal de cet habitat. Rakowitz, Michael. «ParaSITE ». Web. [Http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/](http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/). Consulté le 12 septembre 2011.

(lieu) : un « lieu à côté », qui survit à la rhétorique officielle en exhibant le rapport symbiotique, à l'occasion parasitaire, de l'espace urbain. Il est temps, comme le mentionne l'urbaniste Emilio Duhau, de changer les codes juridiques de l'urbanisme contemporain au Mexique parce qu'une partie fondamentale des intérêts impliqués dans la ville, ceux des habitants qui vivent dans des constructions informelles, est exclue de la vie publique et des principes de la citoyenneté (Duhau, 1994 : 59). Il est temps, également, de repenser les termes d'une cartographie esthétique à la recherche de repères esthétiques capables d'inscrire dans la sphère publique les diverses pratiques informelles qui l'habitent. Dans ce sens, l'acte de propagande audacieux d'Héctor Zamora, patronné par le Musée d'Art Carrillo Gil, qui cherchait à créer une identité externe, met en aussi en évidence l'identité juridiquement ambivalente de l'urbanisme informel, en transposant une réalité normalement associée aux périphéries urbaines vers le cœur même de la capitale. Le dépaysement provoqué par *Paracaidista ave Revolución 1608Bis* expose un nouveau paysage discursif qui demeurera longtemps absent du discours de la modernité mexicaine.

3.3 (Bis) La double identité de la modernité mexicain.

Accrochée au mur du Musée d'Art Carrillo Gil, l'installation d'Héctor Zamora a un rapport symbiotique, voire parasitaire avec cet édifice classé patrimoine national. En établissant cette relation, Zamora pose le paradigme de la modernité mexicaine qui s'est construit à travers diverses dynamiques urbanistiques formelles et informelles. Le Musée synthétise l'image du Mexique postrévolutionnaire construit en suivant l'idéologie du

nationalisme. Cette oeuvre architectonique pionnière dans son genre innove par l'usage de nouvelles technologies pour les espaces d'exposition. En faisant construire un système de clairevoie pour filtrer la lumière solaire, des doubles murs et d'amples rampes pour faciliter le transport des œuvres et interconnecter les différents étages, cet édifice adapte les normes traditionnelles de l'architecture à un espace destiné à la conservation et à l'exposition d'œuvres d'art (Cruz González, 2008 : 80). Construit en 1969 par l'architecte Augusto H. Álvarez (1914-1995), l'un des fondateurs du modernisme international, le musée est un excellent exemple de la célèbre phrase de Louis Sullivan « la forme suit la fonction ». Au Mexique, ce courant architectural moderniste gagne peu à peu du terrain à partir des années trente non seulement pour la reconstruction du pays, confronté à la destruction d'une grande partie de son infrastructure publique et privée par la révolution mexicaine qui secoue le pays au début du XX^e siècle, mais aussi pour répondre aux nécessités d'un pays en pleine croissance.⁸⁰ Ainsi, ce que l'on appelle au Mexique le fonctionnalisme, connu comme modernisme international dans d'autres pays, devient l'architecture officielle de la modernité pour répondre aux grandes transformations entreprises en matière de transport, d'éducation, de culture, de santé et de logements collectifs (X. de Anda, 2008 : 182).⁸¹ Ainsi, une armée d'architectes, d'ingénieurs et d'urbanistes, engagés par l'État, bâtit des routes, des écoles, des hôpitaux, des théâtres, des logements et d'autres bâtiments publics. Une nouvelle architecture, basée sur l'usage

⁸⁰ La Révolution mexicaine se déclenche en 1910 contre la dictature du général Porfirio Díaz, qui s'était maintenu de manière quasi ininterrompue à la présidence du Mexique depuis 1876. Des rebelles et des chefs populaires répondent à l'appel de la lutte armée, dont Emiliano Zapata et Francisco « Pancho » Villa, sans que ne se forme un mouvement homogène avec les mêmes ambitions. Officiellement, elle culmine avec la promulgation d'une nouvelle constitution en 1917, bien que les éruptions de violences aient continué jusqu'à la fin des années 1920.

⁸¹ L'inauguration en 1931 de l'École Supérieure de Construction favorise l'acceptation officielle de cette nouvelle tendance architecturale, qui finit par se consolider durant le gouvernement du général Lázaro Cárdenas (1935-1940) avec le consentement d'un syndicat ouvrier renforcé et en pleine croissance.

du béton armé, marque l'entrée du Mexique dans le discours de la modernité internationale et devient le symbole emblématique d'un nouveau projet de nation (Forty, 2005 : 144). Cette aspiration internationale se consolide grâce à la construction d'une nouvelle structure juridique qui permet de donner un cadre légal aux futurs plans d'urbanisation, qui répondent aussi aux exigences de redistribution des terres réclamées par le leader révolutionnaire Emiliano Zapata. La consigne « La tierra es de quien la trabaja » (La terre est à celui qui la travaille) marquant la fin de plusieurs siècles de colonialisme latifundiste.⁸² La mise en œuvre de ces politiques territoriales représente également le début d'un gouvernement qui, en institutionnalisant l'organisation de l'espace, centralise le pouvoir à travers le contrôle des différentes organisations paysannes, ouvrières et syndicales. De plus, elle devient un instrument politique qui permet de concilier les profondes divergences politiques apparues durant la révolution mexicaine et de consolider la société à partir de la construction de valeurs identitaires et la création d'un sentiment d'appartenance nationale.

Le politicien et philosophe José Vasconcelos (1882-1959) fait de ce renouvellement identitaire une priorité de son administration du Département de l'Éducation, entre 1921 et 1924. À travers un programme nationale, il utilise le potentiel politique des avant-gardes intellectuelles et professionnelles pour moderniser les vieilles conceptions de l'aristocratie mexicaine du XIX^e siècle, inspirées de l'éclectisme européen

⁸² En 1911, Emiliano Zapata proclame dans le manifeste agraire « Plan de Ayala » la redistribution des terres aux communautés indiennes qui étaient en possession des caciques locaux. Le système agricole mexicain reposait depuis longtemps sur de très grandes propriétés, les « haciendas », qui devenaient de plus en plus importantes dans la mesure où elles occupaient les « ejidos », ou terres communales, des paysans. Avant la révolution, environ 3 000 familles riches se partageaient la moitié du territoire mexicain, alors que 10 millions de paysans étaient privés de terres cultivables. Emiliano Zapata dénonce cette situation et appelle à la lutte armée, devenant ainsi une des figures emblématiques de la révolution mexicaine. En 1915, la Loi de la Réforme Agraire et en 1917 la nouvelle Constitution vont officialiser le démantèlement de ces grandes propriétés afin de les redistribuer aux paysans, établissant ainsi la structure de la production et la propriété moderne.

de la *fin du siècle*.⁸³ La prémisse de ce programme était d'éduquer le peuple à travers un caudillisme plastique capable de mettre en marche une révolution sociale en quête d'un nouvel ordre inauguré par la lutte révolutionnaire contre la dictature et la vieille aristocratie. Le peuple avait besoin de représentations simples, comme le sont les murales pour lui raconter, comme dans des livres ouverts, l'histoire future de la nation mexicaine. L'espace public devint ainsi le lieu privilégié de l'art épique monumental utilisé par les muralistes pour créer les nouvelles valeurs identitaires de l'utopie moderne.⁸⁴ Le muraliste David Alfaro Siqueiros fait l'éloge de ces méthodes pour façonner cette nouvelle conscience sociale :

Laissez-nous vivre cette merveilleuse époque dynamique ! Aimons la machine moderne qui provoque des émotions plastiques inattendues, les aspects contemporains de nos vies quotidiennes, la vie de nos villes en construction, le génie sobre et pratique de nos bâtiments modernes, dépourvus de complications architecturales (immenses tours de fer et de ciment enracinées dans le sol), mobilier et ustensiles confortable (matières plastiques de premier ordre) (Siqueiros cité par Fraser, 2002 : 37).⁸⁵

C'est l'exaltation d'une doctrine esthétique conçue comme une force transformatrice du progrès et qui synthétise l'inéluctable ascension de la nation vers la

⁸³ Avant la révolution mexicaine, le régime autoritaire de Porfirio Díaz avait lancé la construction de grands monuments de style néo-classique, au point que la capitale du pays connut une époque de splendeur architecturale grâce à plusieurs œuvres majeures, dont le Palais des Beaux Arts et le fameux « Paseo de la Reforma » qui voulut être une réplique des Champs-Élysées parisiens, car il était un grand amateur de l'art et de la culture française. Son régime débute en 1876 lorsque celui-ci renverse le gouvernement libéral de Lerdo de Tejada qui venait de succéder en 1872 à Benito Juárez. Lerdo de Tejada avait presque fini son mandat mais cherchait sa réélection au moyen de fraudes. Díaz, un capitaine de l'armée, se révolte et proclame le principe de la non réélection et s'arroge le titre de président provisoire. Son mandat durera 30 ans et durant cette période le pays se modernise, bien que les pouvoirs législatifs, exécutifs et judiciaires lui fussent entièrement subordonnés.

⁸⁴ Toutefois, l'historien de l'art Renato González Mello souligne la dimension ésotérique du muralisme mexicain qui, bien qu'un art de caractère populiste, était infesté de symboles maçonniques très complexes dirigés à un public d'initiés : « Les muralistes ont voulu faire un 'art public.' Cependant, que leur art ait été 'public' ne signifiait pas qu'il était uniquement didactique et compréhensible par tous » (González Mello, 2008 : 15).

⁸⁵ Traduction libre : « Let us live our marvelous dynamic age! Let us love the modern machine which provokes unexpected plastic emotions, the contemporary aspects of our daily lives, the life of our cities under construction, the sober practical engineering of our modern buildings, devoid of architectural complications (immense towers of iron and cement stuck in the ground), comfortable furniture and utensils (plastic materials of the first order). »

modernité. Le peintre et muraliste Diego Rivera écrivait : « Le thème est au peintre ce que les rails sont à la locomotive » (Rivera, 1996 : 107), en imaginant une « ère machiniste », qui, avec le travail collectif du prolétariat, dirige l'industrialisation du pays vers le progrès social (fig. 11).⁸⁶ Le « miracle mexicain » concrétise cet imaginaire peuplé de pistons, de vis, de chaînes, de leviers, de roues et de rails, qui domine la société entre 1940 et 1980. Durant cette période, l'économie mexicaine se développe grâce à l'intervention protectionniste de l'État, basée sur un modèle d'industrialisation par la substitution des importations et en encourageant le développement des industries nationales.⁸⁷

Produit du miracle mexicain, le Musée d'Art Carrillo Gil est caractéristique de la modernité mexicaine pour son architecture, mais aussi par le contenu de sa collection.⁸⁸ Derrière les murs sobres et formels de l'édifice fonctionnaliste se trouve la collection nationale la plus importante constituée à partir de l'importante collection personnelle de Alvar Carrillo Gil (1899-1974) pédiatre qui a fait fortune dans l'industrie pharmaceutique et destina une grande partie de sa vie à l'achat d'œuvres d'art (Garduño, 2009 : 35). Sa collection inclut des œuvres des grands peintres et graphistes du modernisme mexicain :

⁸⁶ En 1932, Diego Rivera déménage à Detroit pour travailler sur une ambitieuse série de peintures murales vouées à la technologie moderne et à ses effets sur la société. Le mural « Detroit Industrie » financé par Edsler Ford, un des fils de Henry Ford et président de la *Ford Motors Company*, devait être peint sur les murs du musée le plus important de la ville, le *Detroit Institute of Arts*. Rivera passera plusieurs mois à Detroit pour étudier minutieusement tous les détails des machines de l'usine Ford, qui était à cette époque un des plus grands complexes industriels du monde, et comprendre le processus d'assemblage de l'automobile (Bank Down, 1999 : 37).

⁸⁷ Le « miracle mexicain » fut une période de croissance économique importante qui dura près de trente ans. Les changements importants dans la structure économique comprenaient la distribution gratuite des terres aux paysans, la nationalisation du pétrole et des compagnies ferroviaires, l'introduction du droit social dans la Constitution, l'émergence de syndicats de travailleurs influents, et l'amélioration de l'infrastructure.

⁸⁸ Le Musée d'Art Carrillo Gil est l'héritier de ce projet de nation qui marque l'avènement d'une conscience politique en quête d'un nouveau capital de valeurs identitaires en se positionnant comme véhicule du discours moderne à l'instar d'autres musées de l'époque tel que le Musée National d'Anthropologie et Histoire (MNA) (1963) et le Musée d'Art Moderne de Mexico (MAM) (1964).

164 œuvres de José Clemente Orozco, 47 de David Alfaro Siqueiros et 27 de Diego Rivera, entre autres, côtoient les grands noms de l'art international, tels que Georges Henri Rouault, Kandinsky, Jacques Villon, Zao Wou Ki, Lee Friedlander et Stanley William Hayter. Les expressions fauvistes, expressionnistes, abstractionnistes, cubistes et surréalistes se mélangent au sein de cette ensemble qui comprend un total de mille quatre cents œuvres de peinture et d'arts graphiques, accumulés durant trois décades. C'est une collection à l'image des intérêts d'une modernité en quête d'un langage proprement mexicain et qui cherche sa place dans l'histoire mondiale de l'art. Un art qui, comme le note l'historien de l'art mexicain Renato González Mello, prétend devenir l'héritier de l'esthétique occidentale :

La subversion des muralistes ne se faisait pas au nom de la diversité culturelle ; ce qui était en dispute, c'était la culture occidentale, c'était le canon esthétique [...] [Ils] ont fait usage de l'unité imaginaire de la culture de l'Occident pour inverser sa hiérarchie habituelle (González Mello, 2008 : 17).

Les muralistes s'approprient le canon universel autrefois glorifié par Rembrandt, Murillo, Giotto, Van Dick, le Titien, Louis David, Caravage et plusieurs autres peintres renommés de la culture occidentale, qui ornent de leurs noms les rues perpendiculaires à l'avenue Revolución à la hauteur de l'avenue Mixcoac. Le canon fonctionnaliste de l'architecture moderne est également réinterprété par les avant-gardes postrévolutionnaires mexicaines afin de déterritorialiser la rhétorique de l'art. Le Musée d'Art Carrillo Gil est un lieu symbolique fondé sur le désir d'institutionnaliser un projet politique à travers une esthétique locale capable d'inverser la hiérarchie habituelle de l'histoire de l'art et de faire des langages périphériques le centre du canon occidental. Comme le souligne à son tour l'historienne de l'art Ana Garduño, à cette époque la richesse de l'art national était un important ingrédient pour démontrer le potentiel

économique de la nation et la collection d'Alvar Carrillo Gil va faire partie de ce discours officiel (Garduño, 2009 : 35). Quand en 1972 le fortuné pédiatre et sa femme cèdent leur collection à l'État mexicain, le projet du Musée se précise et il ouvre ses portes au public deux ans plus tard.

L'installation d'Héctor Zamora s'accroche aux murs sobres et formels du Musée qui héberge les œuvres des avant-gardes postrévolutionnaires. Toutefois, l'habitation informel de l'artiste montre les limites de cette modernité, au moment où la concentration démographique du territoire provoquée par les migrations des campagnes fait de la ville de Mexico l'une des plus grandes mégapoles de la planète à la fin des années 1980. Le nombre des villes passe de 33 en 1900 à 227 en 1980, tandis que la population de la capitale passe de 345 000 à 13 millions d'habitants, phénomène que nous étudierons plus en détail dans le chapitre suivant (Garza, 2003 : 137). Comme nous l'avons vu, les migrants, qui abandonnent la campagne pour trouver de meilleures conditions de vie dans les villes, s'installent dans des conditions plus que précaires dans les périphéries urbaines. Toutefois, ces bidonvilles ne devaient être qu'une situation transitoire et devaient progressivement disparaître grâce à l'absorption des pauvres par le marché du travail. Les nouveaux arrivés devaient devenir des ouvriers salariés installés dans des maisons-machines subventionnées par l'État (De Lomnitz 1978 : 23). Ainsi, ces zones de pauvreté ne devaient être que provisoires pour être remplacées, grâce au *urban renewal*, par d'énormes complexes architectoniques inspirés des cités ouvrières européennes du style de La Ville Radieuse de Le Corbusier. Dans cette ligne de pensée, le Mexique – mais aussi l'Amérique latine – voit naître sa première « unité de voisinage », en 1949, qui porte le nom du président en fonction, *Presidente Miguel Alemán* (1946-1952), avec une

capacité de 1080 appartements à loyer modéré pour loger des employés de l'État (fig. 12). Cette unité de voisinage fut conçue par l'architecte Mario Pani (1911-1993), l'un des grands prometteurs du style international au Mexique, comme un « village moderne » autonome. Le partage des activités quotidiennes, d'une école, d'une garderie, d'une salle de lavage, d'un salon communautaire, d'espaces commerciaux et d'installations sportives diverses, constitue le nœud central de ce mégaprojet. D'autres unités de voisinage, comme celle de *Nonoalco-Tlatelolco* (1960) (fig. 13) et de *Presidente Juárez* (1952) (fig. 14), deviennent des exemples pour la production d'immeubles destinés à répondre au défi d'une société traditionnellement rurale devenue en quelques décennies majoritairement urbaine (X. Anda, 2008 : 240).

À partir des années soixante-dix, l'économie nationale stagne pendant que l'inflation augmente, provoquant la dévaluation du peso mexicain en 1982 et la longue crise économique qui suivra. La valeur des salaires s'effondre de 42% et le manque de stratégies concrètes pour faire face à la récession dégradent drastiquement les conditions de vie des citoyens. En 1992, après une deuxième dévaluation de la monnaie le niveau de pauvreté passe à 73.4 % de la population (Garza, 2003 : 71-72).⁸⁹ Loin d'avoir été absorbée par la machine du progrès, tel que l'imaginaient les muralistes, la pauvreté s'est étendue irrémédiablement. Ainsi, la classe ouvrière représentée par Diego Rivera se voit chassée de la locomotive industrielle, plongée dans le chômage, abandonnée par le marché du travail et obligée de créer ses propres stratégies à l'extérieur des politiques gouvernementales pour survivre. Durant cette « décennie perdue », le nombre de pauvres, sans espoir de trouver du travail stable, viennent augmenter les rangs du travail informel

⁸⁹ Entre 1970 et 1980 le modèle de substitution d'importations commence à s'épuiser à cause du manque d'investissements dans la recherche technologique pour déclencher la production des biens de capital intermédiaires capables d'être en concurrence avec le marché international (Garza : 2003, 42-43).

et du territoire du « Bis », comme le propose Héctor Zamora avec son installation, en ternissant l'horizon prometteur de la révolution. Le *urban renewal* est largement dépassé et ne peut plus répondre au besoin de la population croissante, entraînant la « mort » institutionnelle de la planification territoriale, qui reste à la dérive du marché. Selon Gustavo Garza, l'anomie gagne du terrain (Garza 2003 : 87). Malgré les efforts des architectes et des muralistes pour accomplir les idéaux de la révolution, l'utopie de la ville moderne se voit transformée en un territoire de disparités urbanistiques et de contrastes sociaux, qui caractérisent encore le paysage contemporain.

La ville imaginée par les avant-gardes postrévolutionnaires était un espace sans aspérités et protubérances, neutre et nuancé, lisse et monochrome, qui devait projeter une image médiatrice des conflits politiques et des différences sociales. La structure d'Héctor Zamora aux formes protubérantes et rugueuses évoque justement le symptôme du bannissement du paradis promis de la population qui n'a pas été incorporée à la modernité (Debroise, 2007 : 226). Cette structure, tel un organisme parasite, demeure collée à la paroi de son amphitryon en dérobant l'eau, l'électricité et les canalisations du Musée, pour reproduire le rapport symbiotique existant entre la ville gérée par l'administration locale et les quartiers laissés à l'abandon. Cette œuvre expose comment l'imaginaire de la machine moderne a été capable de produire des émotions plastiques diverses au travers d'une esthétique de l'accroche, du collage et de « l'à côté ». Pourtant, elle récupère l'expression des identités sociales multiples et divergentes de l'informalité et rend compte de l'effondrement d'un idéal urbain incapable de répondre aux problèmes de l'urbanisme contemporain. Le projet politique de l'État postrévolutionnaire, se voit ainsi sérieusement questionné par la démonstration du naufrage du nouvel ordre social

fondé par la révolution mexicaine. C'est le visage d'un projet politique amnésique qui ne finit pas d'assimiler ces nouveaux arrivants tout en les excluant, non seulement de la régularisation spatiale, mais aussi du discours identitaire du territoire. Ainsi, le préfixe « Bis », présent dans le titre de l'œuvre, articule la dialectique d'une identité dédoublée de la modernité mexicaine. Si la ville imaginée par les avant-gardes postrévolutionnaires fut celle de la cohésion nationale fondée sur la vision du progrès, celle accrochée à la paroi du Musée laisse apparaître la ville de l'indéfinition juridique, de la migration et de l'exil, celle du développe parasite collé à l'utopie moderne. À travers l'opposition de ces deux langages esthétiques engagés dans un rapport symbiotique se manifeste le conflit politique de la nation moderne. La « merveilleuse ère dynamique » déclamée par Siqueiros se dissipe dans l'horizon urbanistique de l'aménagement informel, car une autre façade de la capitale dessinée par l'ingénierie populaire des tôles et des patchworks de cartons ondulés se modèle. La vision univoque spatiale, qui a longtemps hanté l'espace urbain en introduisant sur le plan topographique la discontinuité spatiale d'un *para-site* détenteur d'une identité économique, sociale et culturelle alternative, se disloque du reste. Cette position permet de situer sur la cartographie urbaine l'existence de la ville informelle laissée pour compte par le discours urbanistique officiel.

3.4 Les jeux de la paix.

Si Héctor Zamora propose un aspect du dépaysement de la modernité à travers l'aménagement informel de Mexico, l'artiste Abraham Cruzvillegas (Mexico, 1968) révèle une autre facette de ce dépaysement lié aux « aberrations » architecturales

construites dans cette ville (Cruzvillegas, 1998-1999 : 2). Reconnu pour sa démarche artistique profondément ancrée dans le contexte local, Abraham Cruzvillegas est associé à l'utilisation des processus artisanaux, au travail manuel et à la récupération de matériaux trouvés sur place : caractéristiques de la culture urbaine de la construction informelle. Pour la critique d'art Clara Kim, l'œuvre de cet artiste s'intéresse à l'identité propre de l'auto urbanisation :

Pour Cruzvillegas, la création artistique ne se définit pas par la production de nouvelles formes, mais plutôt au moyen d'un retour à des états de l'existence en activité ou à des processus en devenir - des états déterminés par les conditions sociales, économiques ou politiques qui prédominent dans un contexte particulier (Kim, 2009 : 36).⁹⁰

Au début de sa carrière, Abraham Cruzvillegas participe au « taller de los viernes » (l'atelier des vendredis) organisé toutes les semaines entre 1987 et 1997 dans la maison de Gabriel Orozco. Dans cet espace d'échange informel et de rencontre artistique, les échanges s'organisent aussi bien autour des projets particuliers de ceux qui y viennent que des tendances générales de l'art du moment.⁹¹ Dans ces rencontres Cruzvillegas développe une pratique qui combine divers *objets trouvés*, suivant le style d'André Breton et d'Albert Giacometti, tout en situant « la pratique sculpturale à côté, mais non pas au-dessus d'autres formes de production, et cherche à comprendre la place des matériaux dans l'écologie et l'économie locales » (Godfrey, 2009 : 82).⁹²

⁹⁰ Traduction libre: « Para Cruzvillegas, la creación artística no viene definida por la producción de nuevas formas, sino que es un retorno a estados de existencia activos o procesos de devenir – estados determinados por las condiciones sociales, económicas o políticas que imperan en un contexto particular. »

⁹¹ D'autres artistes qui participent à l'atelier des vendredis, tels que Gabriel Kuri, Damián Ortega, Dr. Lakra, Laureana Toledo, etc.

⁹² Traduction libre : « la práctica escultórica al lado, en vez de por encima de otras formas de producción, y busca entender el lugar de los materiales en la ecología y la economía locales. »

Ces idées fondamentales amènent Abraham Cruzvillegas à lancer son projet éditorial *La Ruta de la Enemistad* (1998-1999) (La Route de l'Inimitié) (fig. 15), en invitant d'autres artistes, collègues et amis à lui envoyer des photographies des :

[...] sites qui vous semblent les plus désolants dans votre environnement, soit parce que ce sont des monstres horribles de la culture institutionnelle, parce qu'ils ont été conçus lors de la gloire d'un sexennat [présidentiel], parce qu'ils sont nocifs ou des ordures monumentales, ou bien parce qu'ils sont tout simplement laids (Cruzvillegas, 1998-99 : 7).⁹³

La consigne était de choisir des monuments, de éléments architecturaux ou des sites malencontreux du le paysage urbain pour les recueillir. L'artiste reçoit un bon nombre de propositions, parfois kitch, qui comprennent des édifices d'entreprises, tels que le bâtiment mauve pastel de la chaîne de télévision Azteca (fig. 16), des bâtiments religieux comme pour celui de l'église connue sous le nom de « l'église de la banana split » (fig. 17)⁹⁴ ou « la Chapelle Notre-Dame de Ronchamp », un pastiche de celle de Le Corbusier située en Haute-Saône (fig. 18), et des constructions résidentielles, des humbles maisons de parachutistes, la résidence officielle du président de la république mexicaine connue comme « Los Pinos » (fig. 19), et même, quelqu'un a proposé une photographie de sa propre maison. De cette cueillette, un petit livre, telle une « anthologie », est publié sous les presses des « Éditions Casper » en cent exemplaires signés et numérotés par l'artiste. Font aussi partie de cette anthologie de l'horreur certains lieux et institutions publiques ; pensons à la station du métro Morelos (fig. 20) envahie par des marchands ambulants, au Palais Législatif (parlement) (fig. 21) avec le symbole national de l'aigle dévorant le serpent de proportions monumentales, ou encore à la

⁹³ Traduction libre: « Los sitios que parezcan más desafortunados de su entorno, ya sea por ser engendros horrosos de la cultura institucional, por haberse convertido en monumentos a un sexenio, por ser estorbos o basura tamaño caguama, o bien por ser simplemente feos. »

⁹⁴ Cette église située au sud de la ville se nomme la *Parroquia de la Esperanza de María en la Resurrección del Señor* (Chapelle de l'Espoir de Marie dans la Résurrection du Seigneur).

sculpture abstraite élevée devant l'édifice de la Commission Nationale des Droits de l'Homme (fig. 22) avec un piédestal qui occupe tout l'espace où des grévistes s'étaient cousu les lèvres lors d'une longue grève de la faim, empêchant ainsi la tenue de d'autres manifestations à cet endroit. Comme l'a fait remarquer Cruzvillegas, il s'agissait « d'une combinaison unique d'éléments qui détruisent le paysage visuel et qui violent les droits élémentaires de manifestation et du bon goût » (Cruzvillegas, 1998-1999 : 31).⁹⁵ Certains participants photographient des quartiers entiers comme Tepito avec ses rues couvertes par des bâches pour protéger du soleil cette zone de la capitale consacrée au commerce informel (fig. 23), à la contrebande et au trafic de drogue, tandis que d'autres préfèrent décrire des situations urbaines du quotidien, comme Jonathan Hernández avec l'image *Crush-Crash*, celle d'un accident survenu entre deux voitures entre les rues Benjamín Hill et Ometusco dans le quartier Condesa. Toutes ces photographies montrent un urbanisme qui provoque chez les citoyens de l'antipathie, voire du dégoût pour ces monuments, espaces publics, bâtiments et situations.⁹⁶

Abraham Cruzvillegas se sert de la fameuse *Ruta de la Amistad* (Route de l'Amitié), construite en 1968 à l'occasion des Jeux olympiques de Mexico, comme d'un référent pour opérer une sélection judicieuse entre les multiples photographies qu'il reçoit. C'était la première fois qu'un pays en voie de développement et de langue espagnole avait l'opportunité d'organiser cet événement sportif international. Malgré certaines critiques faites à l'égard de ce choix : la diminution d'oxygène due à l'altitude

⁹⁵ Traduction libre : « Una combinación única de elementos que destruyen el paisaje visual y que atenta contra los derechos elementales de manifestación y buen gusto. » La Commission Nationale des Droits de l'Homme a été créée en 1999 pour défendre les droits des citoyens, en particulier face à la corruption du système judiciaire.

⁹⁶ Abraham Cruzvillegas a reçu 62 réponses : 12 se réfèrent à des monuments publics, 15 à des espaces publics, 8 à des maisons particulières, 11 à des édifices d'entreprises, 14 à des rues ou des avenues, 2 à des situations instantanées.

(la ville est située à 2 250 mètres d'altitude) perçue comme un handicap pour les athlètes cherchant à améliorer les records olympiques précédents par exemple, c'est surtout l'instabilité sociale régnante et l'autoritarisme du gouvernement mexicain, particulièrement après le mouvement étudiant atrocement réprimé dix jours avant l'inauguration des Jeux, qui préoccupe.⁹⁷ Afin de calmer les critiques et de rassurer les partenaires internationaux, le président mexicain Gustavo Díaz Ordáz (1964-1970) propose d'organiser parallèlement les premières « olympiades culturelles ». Pendant les deux semaines de compétition, des événements artistiques vont, tout en récupérant la double essence culturelle et sportive des jeux antiques, présenter le travail d'artistes des cinq continents et de toutes les disciplines artistiques. Plusieurs activités sont organisées comme des expositions, des spectacles de danse et de théâtre, afin de présenter au monde entier les tendances de l'art actuel mexicain. Par contre, le projet culturel majeur de ces « olympiques culturelle », ou du moins ce qui subsiste, est le projet de la route sculpturale *La Ruta de la Amistad* (La Route de l'Amitié), proposé par l'architecte et sculpteur mexicain d'origine allemande Mathias Goeritz (1915-1990)⁹⁸. Le comité organisateur des Jeux olympiques culturels, dont le président est l'architecte Pedro Ramírez Vázquez⁹⁹, choisit donc de créer un corridor culturel de 17 kilomètres long où se déploient 22 sculptures monumentales – de 5.70 à 18 mètres de hauteur. Aucune restriction thématique

⁹⁷ Des mouvements sociaux étudiants ont eu lieu en France, en Tchécoslovaquie, en Espagne, en Chine et aux États-Unis. Au Mexique, le mouvement se termine avec le massacre de plusieurs centaines d'étudiants sur la place de Tlatelolco le 2 octobre 1968, à dix jours de l'ouverture des jeux olympiques.

⁹⁸ Mathias Goeritz (1915-1990) arrive au Mexique en 1949 comme professeur invité de l'école d'architecture de l'Université de Guadalajara. En 1952, il déménage à Mexico où il construit le Musée Expérimental El Eco qui appartient aujourd'hui à l'Université Nationale Autonome du Mexique. Musée Experimental El Eco. Web. [Http ://www.eleco.unam.mx](http://www.eleco.unam.mx). Consulté le 30 avril 2010.

⁹⁹ Pedro Ramírez Vázquez (1919) est l'architecte qui a construit, entre autres, le Musée d'Art Moderne (MAM) (1964), le Musée d'Anthropologie (1964) et le Musée du Templo Mayor (1987) des civilisations préhispaniques, la Basilique de Guadalupe (1976), le site religieux qui accueille les plus grands pèlerinages de l'Amérique latine, et le Stade Aztèque (1962) des jeux olympiques.

n'était imposée aux participants, ils devaient seulement respecter les trois règles suivantes dans le design de leur oeuvre : un caractère abstrait, une échelle monumentale et l'usage du béton comme matière première (fig. 24). Cette route est réalisée grâce à la collaboration d'une équipe interdisciplinaire d'architectes, d'ingénieurs et de maçons qui travaillent en collaboration avec les artistes invités. Dans le contexte de la guerre froide, ces sculptures monumentales s'élevaient comme des symboles de l'amitié entre les nations et, d'ailleurs, la colombe de la paix sera le logo officiel du corridor culturel (fig. 25). Cependant, loin des utopies sociales, la Route de l'Amitié demeure une geste politique pragmatique conçu pour anéantir les critiques portées contre le choix du Mexique comme hôte de cet événement. De plus, elle offrait un rayonnement à la culture du pays apte à inviter des artistes de taille internationale, tels que Clement Meadmore (Australie), Hebert Bayer (Autriche-États-Unis), Jacques Moeschal (Belgique), Miloslav Chlupac (Tchécoslovaquie), José María Subirachs (Espagne) (fig. 26), Todd Williams (États-Unis), Olivier Seguin (France), Constantino Nivola (Italie), Izthak Danziger (Israël), Joop J. Beljon (Pays-Bas), Pierre Szekely (Hongrie-France), Kiyoshi Takahashi (Japon), Mohamed Melehi (Maroc) (fig. 27), Grzegorz Kowalski (Pologne), Willi Gutmann (Suisse) et Gonzalo Fonseca (Uruguay). En outre, des artistes mexicains, dont Angela Gurría, Helen Escobedo, Jorge Du Bon, German Cueto, Alexander Calder et Mathias Goeritz, exposèrent des sculptures dans différents points au sud de la ville (le campus universitaire de la UNAM, le stade Azteca de football et le palais des sports).

Mathias Goeritz conçoit la Route de l'Amitié à partir de l'harmonie entre les sculptures et le paysage encore agreste du « pedregal » : une zone de pierre volcanique formée par l'éruption du volcan Xitle il y a environ 10 mille ans. Nous reviendrons sur ce

site dans le deuxième chapitre. L'idée était de faire une galerie à ciel ouvert que l'on peut parcourir en voiture en transitant par le sud de l'anneau périphérique. Cet anneau de plus de trente kilomètres de long et récemment ouvert à la circulation, connectait le nord et le sud de la ville.¹⁰⁰ Mathias Goeritz était un adepte de « l'architecture émotionnelle », dont l'essentiel est de récupérer le caractère artistique de l'architecture pour en faire des œuvres plus humaines et plus soucieuses du contexte naturel afin de provoquer des émotions chez le spectateur.¹⁰¹ La Route de l'Amitié fut une grande manifestation de ce style émotionnel où le langage international de la nature, des formes organiques et géométriques permettait d'envoyer un message d'amitié entre les nations, les « races » et les religions. L'art se posait comme un agent de transformation sociale grâce à sa capacité émotive et comme un agent du développement urbanistique dans cette zone encore champêtre. La Route de l'Amitié synthétise les idées avant-gardistes de la sculpture abstraite et contribue à créer une nouvelle image de la nation, comme le dit Graciela Schmilchuk :

Jusqu'à il y a quelques années, l'État avait utilisé la peinture réaliste pour donner du prestige à son image internationale [...] Dans les Jeux olympiques, conclave international par définition, le choix était clair : l'école réaliste mexicaine ne représente plus le Mexique (Schmilchuk, 2006 : 169).¹⁰²

¹⁰⁰ La période du miracle mexicain fut un moment d'urbanisation important avec la construction de cités d'habitation style Le Corbusier, comme la *Presidente Miguel Aleman* – sujet déjà abordé dans la section précédente – tout comme les grandes voies de circulations qui vont définir l'urbanisme de la capitale à travers des grands axes routiers et dégager le trafic croissant de la capitale.

¹⁰¹ En 1953, Mathias Goeritz écrit son manifeste d'architecture émotionnelle contre la « tyrannie de l'angle droit » du modernisme international aux traits nationalistes adopté comme l'architecture officielle de l'État postrévolutionnaire mexicain. L'essentiel était de récupérer le caractère artistique de l'architecture pour faire des œuvres plus humaines et soucieuses du contexte naturel.

¹⁰² Traduction libre: « Hasta hace pocos años antes, el Estado había empleado la pintura realista para prestigiar su imagen internacional [...] En los juegos Olímpicos, conclave internacional por definición, la opción fue clara : la escuela realista mexicana ya no representaría a México. »

Cependant, les critiques se font rapidement entendre de la part d'un groupe d'artistes mexicains, dirigés par David Alfaro Siqueiros, qui demande la destitution de Mathias Goeritz pour avoir limité le projet à un style et de les avoir exclus de l'entreprise (Schmilchuk, 2006 : 168).¹⁰³ Toutefois, Mathias Goeritz justifie l'abstractionnisme des sculptures en assurant que cela permettait de s'adapter à tous les contextes sociaux, « car les personnes de tous les niveaux sont sensibles au design » (Roberts, 1968).¹⁰⁴ De plus, cet évènement de rupture importante pour l'art moderne postrévolutionnaire permettait de consolider un nouveau discours national. Le progrès n'était plus le seul produit du prolétariat arrivé au pouvoir par la lutte armée, mais aussi celui d'une élite qui se reconnaît plus dans le contexte international que dans l'histoire nationale. Les images des paysans semant leurs terres ou des ouvriers derrière les machines industrielles étaient remplacées par les nouvelles tendances avant-gardistes abstractionnistes et géométriques qui collaient mieux au langage international. Ainsi, les institutions officielles voulaient oublier le passé révolutionnaire, jugé trop socialiste dans le contexte de la guerre froide, pour entrer, avec l'abstraction, dans l'ère mondiale contemporaine. Depuis, l'abstraction est devenue l'un des langages les plus courants de l'art public, comme le dit l'historien de l'art W.J.T. Mitchell : « Si l'art public traditionnel s'identifiait à certains styles classiques pour incorporer une image publique, l'art public contemporain s'est tourné vers l'abstraction monumentale pour en faire son icône acceptable » (W.J.T. Mitchell, 1989 : 33).¹⁰⁵

¹⁰³ Selon Graciela Schmilchuk, ce groupe était conformé par Raúl Anguiano, Alberto Beltrán, Arturo Bustos, Martín Dozal, Rina Lazo, entre autres (Schmilchuk, 2006 : 168).

¹⁰⁴ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « ya que la gente de todos los niveles tiene gran sensibilidad para el diseño. »

¹⁰⁵ Traduction libre : « If traditional public art identified certain classical styles as appropriate to the embodiment of public images, contemporary public art has turned to the monumental abstraction as its acceptable icon. »

Dans les années soixante, la famille d'Abraham Cruzvillegas s'installe près du périphérique où sera construite la Route de l'Amitié, dans une zone envahie par des « parachutistes » – pour reprendre le terme utilisé par Hector Zamora. Tout comme d'autres familles d'immigrés, Cruzvillegas choisit les environs périphériques du « pedregal » pour construire sa maison. Il utilise toutes sortes de matériaux, parfois récupérés dans les alentours, comme la pierre volcanique, ou bien achetés dans la mesure des faibles moyens du budget familial, pour ériger sa demeure.¹⁰⁶ Ainsi, tout au long de la Route de l'Amitié se sont développés avec des moyens de fortune les quartiers populaires Ajusco, Santa Úrsula, Ruiz Cortines, Santo Domingo de los Reyes, Huayamilpas, Díaz Ordáz et le Pedregal de Carrasco. C'est ainsi que, comme l'avait préconisé Mathias Goeritz, la Route de l'Amitié devient un référent urbain de la zone et acquiert une signification très différente selon le contexte social de son entourage. D'après Abraham Cruzvillegas :

Parfois, quand nous allons chercher de l'eau, nous prenions la route de l'usine d'asphalte, vers le périphérique, et nous passions devant la sculpture de Herbert Bayer. Mon père n'a jamais aimé l'art moderne et celle-ci, en plus de moderne, lui semblait un gaspillage de matériaux, de main d'œuvre et un bon prétexte pour tempêter contre le gouvernement (Cruzvillegas, 1998-1999 : 6).¹⁰⁷

Si pour certains les sculptures sont un référent de la modernisation de la nation, pour d'autres elles représentent des dépenses absurdes et de l'argent mal administré. Elles sont perçues comme un « décor » pour embourgeoiser le paysage situé près des zones pauvres du pedregal. Des commentaires tels que : « Le peuple meurt de faim et ces fils de

¹⁰⁶ Nous allons développer ce sujet en profondeur dans le chapitre suivant.

¹⁰⁷ Traduction libre: « Algunas veces, mientras íbamos por agua, salíamos por la parte donde está la Planta de Asfalto, hacia el Periférico, pasando en frente de la escultura de Hebert Bayer. A mi papá nunca le gustó el arte moderno y esta, además de moderna, le parecía un desperdicio de material, de mano de obra y buen pretexto para echar pestes contra el gobierno. »

pute dépensent l'argent dans des conneries », prononcés par le père d'Abraham Cruzvillegas, laissent entrevoir l'irritation de la population pauvre avoisinante peu encline à apprécier l'art abstrait. Ces gens étaient bien plus préoccupés par la résolution de problèmes plus élémentaires, comme celui de trouver de l'eau (Cruzvillegas : 1998-1999 : 6).¹⁰⁸ Contrairement à ce que pensait Mathias Goeritz, ces énormes structures en béton du corridor culturel sont rejetées par les populations pauvres, installées à proximité. Ces œuvres représentent une image de la nation qui ne correspond pas à la réalité d'une grande partie de la population. Si *Paracaidista Avenida Revolution 1608 Bis* d'Héctor Zamora a choqué les habitants cossus du quartier résidentiel de San Angel, quarante ans plus tôt c'est la *Route de l'Amitié* qui scandalise la population pauvre. Ces interventions incarnent le dépaysement pour les uns comme pour les autres dans une ville bipolaire qui voit le rêve de la prospérité nationale s'éloigner inéluctablement de son horizon. Au-delà de ses bonnes intentions, le projet de Mathias Goeritz, loin d'être un facteur de transformation sociale et de développement urbanistique, a plutôt augmenté les tensions entre les pauvres et les riches de la ville, telle une peau de chagrin réduite à un geste de diplomatie internationale. Cet exemple montre bien la difficulté de mettre en œuvre la fonction sociale de l'art, tout en mettant en évidence son importance diplomatique au sein des relations internationales.

Au cours des années, le projet utopique des olympiades culturelles est englouti par l'urbanisation galopante de la ville de Mexico. Les structures monumentales se retrouvent aujourd'hui écrasées par des bâtiments de grande taille, des avenues bruyantes, de la circulation stressante et des panneaux publicitaires écrasants. Elles ont pratiquement

¹⁰⁸ Traduction libre : « El pueblo muriéndose de hambre y estos hijos de la chingada gastando el presupuesto en pendejadas. »

disparu du paysage urbain (fig. 28 - 29). Depuis des années, la Route de l'Amitié est délaissée, graffitée, endommagée et abandonnée. Toutefois, le monument, conçu par l'Australien Clement Meadmore, a connu un sort différent, car il s'est vu approprié illégalement par un collège privé (Colegio Olinca). Cette institution, située le long du périphérique, a inclus l'œuvre au sein de sa construction et en a fait son logo institutionnel : sans qu'aucune autorité n'intervienne dans ce dossier (fig. 30).¹⁰⁹

Cependant, depuis quelque temps, un groupe de personnes sous la direction de l'artiste Pedro Reyes a pris l'initiative de défendre l'intégrité de *La Route de l'Amitié* et de lui redonner une place dans un nouveau contexte urbain : très éloigné de son contexte original, socialement très mélangé et où se côtoient des quartiers très riches et des zones très pauvres. À la fin des années quatre-vingt-dix, Pedro Reyes, étudiant à l'École Nationale d'Arts Plastiques, décide de squatter une des sculptures du corridor, *La Torre de los Vientos* (La tour des vents) de l'artiste Gonzalo Fonseca (Uruguay) qui était la seule sculpture pensée comme une sculpture architecturale avec un espace intérieur (fig. 31). Pedro Reyes utilise l'endroit d'abord comme atelier personnel, puis, décide de le transformer en un lieu d'interventions *in situ* où interviennent plus d'une vingtaine d'artistes nationaux et étrangers, dont Héctor Zamora, Enrique Ježik, Terence Gower, Santiago Sierra et Paulina Lasa.¹¹⁰ Entre 1996 et 2002, cette initiative personnelle va entraîner d'autres citoyens préoccupés par l'état du corridor culturel à former un comité de patronage pour récupérer ce patrimoine culturel qui, malgré toutes les controverses

¹⁰⁹ Cette appropriation illégale dénoncée par les citoyens est un exemple de l'ambiguïté qui prime dans la sauvegarde du patrimoine national. La sculpture de Clement Meadmore convertie en logo : « Colegio Olinca : Formando mejores seres humanos ». Web. [Http://www.olinca.edu.mx/nueva/perif.html](http://www.olinca.edu.mx/nueva/perif.html). Consulté le 3 décembre 2011.

¹¹⁰ Proyecto Arquitectónico « La Torre de los Vientos ». Web. [Http://www.torredelosvientos.org](http://www.torredelosvientos.org). Consulté le 11 novembre 2011.

soulevées, marque le panorama culturel des olympiades mexicaines (www.mexico68.org). Aujourd'hui, la sauvegarde de ces sculptures est financée grâce au projet *Adopte una Obra de Arte* (Adoptez une œuvre d'Art) qui « invite les institutions privées et publiques à appuyer économiquement la restauration et la conservation de ces pièces ». ¹¹¹ Malgré tous ces efforts, et face à l'indifférence de l'administration, la Route de l'Amitié disparaît petit à petit du paysage urbain. Ces pièces dépayées par le chaos citadin sont maintenant le triste vestige d'une époque qui cherchait de nouveaux langages esthétiques pour créer des liens d'amitié entre les gens et entre les peuples.

Pour Mathias Goeritz, la conception de la Route de l'Amitié se basait sur l'idée humaniste de l'harmonie entre l'homme et la nature, mais aussi entre les hommes eux-mêmes. Cependant, pour le gouvernement mexicain, ce n'était qu'un projet politique adressé aux autres gouvernements étrangers et, peut-être, aussi à un public international. L'artiste avait sans doute mésestimé les énormes disparités sociales et politiques propres au Mexique. Pourtant, le projet éditorial de la Route de l'inimitié, proposé par Abraham Cruzvillegas, s'inspire des rapports ambigus ou contradictoires entre l'œuvre et son environnement, ce que nous allons explorer dans la partie suivante.

3.5 La Route de l'inimitié.

Abraham Cruzvillegas commence son « anthologie » en expliquant qu'en 1970 la Route de l'Amitié a servi de décor pour un film mexicain *El Cuerpazo del delito* (Le

¹¹¹ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « se invita a instituciones privadas y públicas a participar donando los recursos para la restauración y conservación de las piezas. » Patronat de la Route de l'Amitié. Web. [Http://www.mexico68.org](http://www.mexico68.org). Consulté le 15 novembre 2011.

super corps du délit)¹¹² : une comédie « yéyé » kitch réalisé René Cardona Jr. et interprété par quelques-unes des grandes *stars* de l'époque. La jeune Angélica María joue l'innocente fille séquestrée, tandis que Mauricio Garcés, le dandy séducteur du cinéma mexicain, fait partie du gang qui demande une rançon au père de la belle victime. L'intérêt du film, réalisé deux ans après la construction du corridor culturel, réside dans le choix du décor, comme le note Abraham Cruzvillegas :

L'intéressant de l'affaire est que, dans chaque séquence où le gang appelait le père de la victime [...il le faisait avec un téléphone public qui avait été installé...] sur la scène insolite que formaient les flamboyantes sculptures de la Route de l'Amitié, au milieu d'un périphérique vide et sous un ciel bleu (Cruzvillegas, 1998-1999 : 3).¹¹³

Les sculptures qui servent d'arrière-fond moderniste au film sont celles de Willi Gutmann de la Suisse (fig. 32) et de Pierre Székely de France (fig. 33). Notons que la Route de l'Amitié a été le décor de différents scénarios nationaux et internationaux. Entre autres, la *sex-symbol* américaine Raquel Welch l'a utilisée dans le vidéo clip « Space-Girl Dance » (fig. 34) comme décor futuriste pour son programme de télévision *Raquel's Deluxe Addition*.¹¹⁴ Une vidéo qui, en plus de la chorégraphie érotique et des costumes galactiques, permet d'apprécier un paysage de roches volcaniques peuplé d'arbres et de cactus qui contrastent avec les sculptures abstraites en béton. On ne peut pas regarder ces films sans être impressionné par le paysage choisi par Mathias Goeritz pour placé le corridor culturel : « dans un périphérique vide et sous un ciel bleu » (Cruzvillegas, 1998-1999 : 3). En débutant son anthologie par *El cuerpazo del delito* (1970) Abraham

¹¹² Il n'y a pas de traduction exacte pour « cuerpazo » qui est un superlatif en espagnol qui met l'accent sur la beauté corporelle d'une personne.

¹¹³ Traduction libre : « Lo interesante del asunto es que en cada secuencia de la pandilla llamando al padre de la victima, se transportaba un teléfono publico de utilería al insólito escenario de las entonces flameantes esculturas de la Ruta de la Amistad, en medio de un Periférico vacío y un cielo azul. »

¹¹⁴ « Raquel Welsh: Space-Girl Dance ». *Youtube*, le 13 janvier 2008. Web. [Http://www.youtube.com/watch?v=pgqTS3XcAuI](http://www.youtube.com/watch?v=pgqTS3XcAuI). Consulté le 20 novembre 2011.

Cruzvillegas pointe le contraste stupéfiant et imprévu du décor, du moins lors de sa construction ; une toile de fond d'un Mexique qui se voulait moderne, international, cosmopolite et yéyé à l'image de la *star* de cinéma Mauricio Garcés.

Abraham Cruzvillegas s'inspire de ce dépaysement qui imprègne aujourd'hui la Route de l'Amitié et marque de la culture visuelle d'une époque qui n'a pas su prendre en considération le contexte social et politique de la nation. Abraham Cruzvillegas invite ainsi le citoyen, qui, aujourd'hui, doit supporter la vue de ce genre de production artistique : monuments ou édifices, à choisir celui qui lui semble le plus inesthétique, le plus hideux ou, tout simplement, celui qui est le plus hors contexte : « Signalez avec une spéciale mauvaise foi le site de votre entourage dans cette ville qui vous semble le plus désagréable. Faites un geste sublime qui sera proportionnellement à l'inverse de la laideur du lieu signalé » (Cruzvillegas, 1998-1999 : 7).¹¹⁵ Pour souligner le ton humoristique de l'initiative, la *Route de l'inimitié* (1998-1999) utilise, au lieu de la colombe de la paix, le logo d'un vautour en plein vol – qui pourrait être interprété comme une allusion au massacre des étudiants de la place de Tlatelolco quelques jours avant le début des Jeux olympiques (fig. 35).

L'artiste Minerva Cuevas (Mexico, 1975) reconnue pour ses postures anti capitalisme, envoie son choix : la *Casa de Bolsa* (La Bourse Mexicaine) (fig. 36).¹¹⁶ Situé sur le Paseo de la Reforma, la Bourse Mexicaine est la deuxième en importance en Amérique Latine après celle de São Paulo. Construit en 1990 par l'architecte Juan José Díaz Infante (1936), ce bâtiment prismatique de 24 étages est d'abord pensé comme un

¹¹⁵ Traduction libre : « Señale con especial mala voluntad el sitio de su entorno en esta ciudad que le parezca el más desagradable. Haga un gesto sublime proporcionalmente inverso a la fealdad del lugar señalado. »

¹¹⁶ Bolsa Mexicana de Valores (BMV).

hôtel de luxe pour enfin être rénové et transformé en siège de la Bourse mexicaine. Pourtant, plus que l'architecture en soi, c'est ce que le bâtiment représente qui motive le choix de Minerva Cueva : le symbole de l'économie néolibérale qui gère l'économie globale en laissant pour compte la population locale. Cette artiste altermondialiste militante trouve son inspiration dans la recherche de la justice économique et dans une « meilleure forme de vie », comme l'indique son association à but non lucratif : *Mejor Vida Corp.* (Meilleur Vie Corp.).¹¹⁷ À travers cette association, elle a, par exemple, distribué gratuitement des billets de métro aux heures de pointe et des billets de la loterie nationale dans la rue, et fourni des lettres de recommandation pour des chômeurs, tout comme des fausses cartes d'étudiant pour obtenir des réductions dans les musées, les transports publics, les auberges et les B&B, et des codes barres pour changer le prix des marchandises dans les supermarchés du Mexique (Comercial Mexicana), des États-Unis (Safeway) et du Canada (Loblaws). Ces actions qui apparaissent comme des gestes d'assistance sociale sont plutôt conçus comme des actes de sabotage. Dans son ensemble, l'œuvre de Minerva Cuevas est un complot permanent contre ce que la Bourse de Valeurs représente : le pouvoir du marché.

Si Minerva Cuevas choisit la Bourse mexicaine, l'artiste Felipe Ehrenberg, l'un des pionniers de l'art conceptuel au Mexique, opte pour le quartier chic *Bosques de las Lomas* (Bois de las Lomas), situé le long de l'avenue Reforma. Il choisit plus spécifiquement la maison d'un des banquiers les plus controversés du Mexique, Roberto Hernández Ramírez (fig. 37), qui a construit sa richesse en achetant à bas prix la Banque Nationale du Mexique (Banamex) lors de sa privatisation en 1991. Aujourd'hui, il est le

¹¹⁷ Cuevas, Minerva. « Mejor Vida Corp ». Web. [Http://www.irational.org/mvc/english.html](http://www.irational.org/mvc/english.html). Consulté le 20 octobre 2011.

président de « Citigroup Inc » qui, selon la liste de Forbes 2000, est la dixième entreprise mondiale spécialisée en assurance et finances. Il est aussi le neuvième homme le plus riche du Mexique.¹¹⁸ Le choix de Felipe Ehrenberg souligne le mauvais goût de la construction du quartier et en particulier de cette maison :

Ma sélection inclut certaines parties du Bosque de las Lomas, en particulier là où se mélangent petits palais, chalets, et l'affreuse maison du banquier Roberto Hernández qui ressemble à un plateau volant : elle est si grossièrement ostentatoire qu'elle est proche du macabre (Cruzvillegas, 1998-1999 : 20).¹¹⁹

Non seulement la maison du banquier est d'un luxe outrancier, mais elle est aussi construite, selon la rumeur publique, avec de l'argent lié aux scandales de blanchiment d'argent du marché de la drogue. Effectivement, en 1996 Roberto Hernández Ramírez a été accusé par le quotidien mexicain *Por Esto!* de trafic de cocaïne en provenance de la Colombie *via* ses propriétés côtières des Caraïbes, situées dans la péninsule de Yucatan . Toutefois, cela ne l'a pas empêché d'être l'hôte, dans l'une de ses magnifiques demeures, d'une rencontre entre le président mexicain Ernesto Zedillo (1994-2000) et Bill Clinton (1993-2001), lors d'un sommet pour la lutte contre le trafic de drogue en 1999 (Al Giordano, 1999). Il a aussi été l'hôte de quelques autres rencontres politiques importantes comme celle du président mexicain Felipe Calderón (2006-2012) et de Georg Bush en 2007, et du couple présidentiel Nicolas Sarkozy et Carla Bruni lors de leur voyage au Mexique en 2009. Ce qui a fait couler beaucoup d'encre dans les journaux français. Ce « narcobanquier » représente parfaitement la corruption qui infiltre tous les niveaux de l'administration publique mexicaine, mais aussi ceux du secteur privé. En choisissant le

¹¹⁸ Voir à ce sujet l'article de Roberto González Amador dans le journal national *La Jornada*. González Amador, Roberto. « Sólo 11 empresarios poseen la mitad del ingreso anual de todos los mexicanos », *La Jornada*. 8 mars 2012. Web. [Http://www.jornada.unam.mx/2012/03/08/economia/028n1eco](http://www.jornada.unam.mx/2012/03/08/economia/028n1eco). Consulté le 12 juillet 2011.

¹¹⁹ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « Mi selección incluye ciertas partes en Bosques de las Lomas, en especial donde se mezclan palacetes, chalets y la espeluznante casa del banquero Roberto Hernández, que se asemeja a un platívoló : su ostentación es tan grosera que linda con lo macabro. »

quartier Bosques de las Lomas et ses « petits palais et chalets », Felipe Ehrenberg souligne la soudaine opulence de ces fortunes individuelles qui soulèvent la suspicion du public.

Ce choix est le fait d'un artiste qui a centré une grande partie de sa démarche sur l'exploration des processus artistiques à travers le travail collectif. En tant que membre du groupe *Proceso Pentágono* (Processus Pentagone), formé à la fin des années soixante-dix, il se définit comme un « travailleurs de la culture » et s'inscrit contre la commercialisation de l'art (Debroise, 2006 : 220). Felipe Ehrenberg a fait partie d'un mouvement de contreculture teinté de marxisme et de « hyppisme » qui marque la scène artistique émergente mexicaine depuis les années soixante. Il est également l'un des participants du *Salon Independiente* (Salon Independent), qui voit le jour dans la mouvance de la contreculture de la lutte étudiante de 1968. Parallèlement à la Route de l'Amitié, dans le cadre des olympiades culturelles, l'Institut National des Beaux Arts organise l'*Exposición Solar* (Exposition Solar), basé sur un concours, pour présenter l'ensemble des tendances de l'art actuel au Mexique. Toutefois, un groupe de 35 artistes critique les bases du concours en suggérant des réformes à la division standardisée, pour ne pas dire réactionnaire, des disciplines de peinture, sculpture, arts graphiques et aquarelle, qui ne représentent plus les démarches du moment. De plus, les artistes s'opposent à la reconnaissance du travail artistique par l'attribution de prix faits pour stimuler un esprit compétitif et commercial entre les artistes (García de Germenos, 2006 : 40).¹²⁰ Le groupe décide donc de réaliser sa propre exposition en parallèle : le *Salon Independiente* (Salon Independent), avec l'objectif de s'opposer aux critères caducs des

¹²⁰ Dans le groupe se trouvaient, entre autres, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Jesús Reyes Ferreira, Gunther Gerzso, Leonora Carrington, José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Rafael Coronel, Enrique Echeverría, Francisco Corzas et Rodolfo Nieto (García de Germenos, 2006 : 40).

institutions gouvernementales et de proposer de nouvelles formes d'organisation collective de l'art non commercial :

[...] le Salon Independent fait place à des artistes de toutes nationalités, adoptant une posture anti-officielle et anti-académique qui sera considérée comme un acte de révolte et un geste contestataire face au climat autoritaire et d'effervescence politique qui se vivait alors (García de Germeños, 2006 : 40).¹²¹

À cause de son engagement dans le mouvement étudiant, Felipe Ehrenberg va devoir se réfugier avec sa femme, l'artiste Martha Hellión, et ses deux enfants, en Angleterre après le massacre de Tlatelolco, comme de nombreux militants. Dans sa terre de refuge, il va fonder le *Beau Geste Press*, un projet d'éditions qui publie, notamment, des livres d'artistes, tels que Carolee Schneemann, Ken Friedman, Takako Saito, Ulises Carrión, Mike Nyman, Milan Knizak. De plus, il va côtoyer le mouvement fluxus européen, dont l'influence se concrétise dans l'exposition itinérante *Fluxshoe* (1972-1973), qui, selon l'historien de l'art Cuauhtémoc Medina : « [...] finit par devenir une des manifestations les plus diverses et les plus ambitieuses de l'underground artistique international des débuts des années soixante-dix » (Medina, 2006 : 152).¹²²

Une autre œuvre de la *Route de l'inimitié*, le monument *Caballito* (Petit cheval), commandité par la ville de Mexico à l'artiste Enrique Carbajal, plus connu sous son pseudonyme Sebastián (1949, Chihuahua, Mexique) (fig. 38), est choisie à deux reprises. Tout d'abord, par l'historienne de l'art Anna Indych-López, professeur de *City University of New York*, et, enfin, par José Kuri, directeur de la prestigieuse galerie Kurimanzutto. Cette galerie au prestige international est l'un des espaces les plus représentatifs de l'art

¹²¹ Traduction libre : « [...] el Salón Independiente dio cabida a artistas de todas nacionalidades, adoptando una postura antioficial y antiacadémica que sería considerada como acto de rebeldía y gesto de avanzada entre el clima autoritario y de efervescencia política que entonces se vivía. »

¹²² Traduction libre : « [...] acabó por convertirse en una de las manifestaciones más diversas y ambiciosas del underground artístico internacional de principios de los años setentas. »

contemporain mexicain et représente, entre autres, le travail d'Abraham Cruzvillega.¹²³

Le fameux galeriste décrit la sculpture de la manière suivante :

La première image qui me vient à l'esprit pour définir une sculpture publique horrible est le colossal cheval jaune de Sebastián. L'endroit où il est placé, ses dimensions, son design et sa couleur donnent probablement le pire résultat en matière d'art public que nous ayons au Mexique (Cruzvillega, 1998-1999 : 36).¹²⁴

Situé au croisement des avenues Reforma, Guerrero-Bucareli et Juárez, le *Caballito* de Sebastián a provoqué de nombreuses controverses depuis son inauguration en 1992. Non seulement par ce qu'il est considéré comme inesthétique, mais aussi parce que sa véritable raison d'être est de cacher une énorme bouche d'aération souterraine de la ville. Ce qui pousse le galeriste à ajouter que : « cette ridicule fonction fait que le distingué petit cheval est pédant en plus d'être moche » (Cruzvillega, 1998-1999 : 36).¹²⁵ Pour de nombreux citadins, cette sculpture détone complètement dans le centre-ville, par sa taille monumentale – 28 mètres de haut, 10 de diamètre et pesant 80 tonnes de métal – ainsi que par sa couleur jaune intense.

Aujourd'hui, internationalement consacré, Sebastián est l'un des représentants du géométrisme abstrait. Ce courant stylistique qui commence à prendre force dans les années soixante, se consolide rapidement dans le milieu institutionnel de l'art, notamment à partir de projets d'envergure internationale comme avec le projet de la Route de l'Amitié. Tout comme Felipe Ehrenberg, Sebastián participe au *Salon Independiente*. Il

¹²³ La galerie Kurimanzutto fut d'abord inaugurée en 1999 dans deux locaux du marché populaire de Medellín dans le quartier La Roma. Plus tard elle déménage dans le quartier La Condesa. Aujourd'hui elle occupe un espace de plus de 1000 mètres carrés dans une ancienne cour du quartier Chapultepec. Galerie Kurimanzutto. Web. [Http://www.kurimanzutto.com](http://www.kurimanzutto.com). Consulté le 15 juillet 2011.

¹²⁴ Traduction libre de l'auteur de l'originel en espagnol : « La imagen que primero me viene a la memoria como la definición de una escultura pública horrenda es el colosal caballito amarillo de Sebastián. El lugar en el que se encuentra, las dimensiones, su diseño y color dan como resultado probablemente lo peor que tengamos en México en materia de arte público. »

¹²⁵ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « Esta ridícula función hace que el insigne caballito sea además de feo, pedante. »

fonde également son propre groupe *Arte Otro* (Art Autre) avec d'autres étudiants en art plastique : Hersúa, Eduardo Garduño et Luis Aguilar. L'idée principale est de proposer une démarche qui défie les conventions nationalistes de l'art et abolit les discours spécifiques et unilatéraux par l'usage de l'abstraction. Ils conçoivent des sculptures « émotionnelles » – pour reprendre le concept de Mathias Goeritz – qui favorisent l'exploration phénoménologique entre l'œuvre et le spectateur. Dans des espaces publics, Sebastián réalise de nombreuses sculptures, propices à l'interaction et au jeu, pour créer une dynamique ludique avec l'environnement urbain, changer le rapport du citoyen à son espace quotidien et créer un art socialement engagé avec son contexte social. Toutefois, ces sculptures urbaines sont devenues des emblèmes du cosmopolitisme commercial, car elles sont achetées autant par l'administration publique de nombreuses villes mexicaines, telles que Monterrey, Puebla, Ciudad Juarez, Matamoros, Colima, que par des corporations privées, des hôpitaux, ou des country clubs. À l'étranger, on les retrouve au Maroc, au Texas, au Japon, en Irlande et en Espagne. Pourtant, malgré une démarche artistique qui se veut soucieuse du contexte urbain, Sebastián a souvent été critiqué pour ses prétentions monumentales aux couleurs artificielles qui détonent avec l'environnement. Quand le *Caballito* fut inauguré, l'historienne de l'art Raquel Tibol s'est exclamée, sans aucune pudeur, « pauvre ville de Mexico! », car la ville voit son espace public envahi par les œuvres monumentales aux couleurs criardes de Sébastien (Martínez, 2002).¹²⁶

¹²⁶ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « ¡Pobre ciudad de México! » Martínez, Arturo. « El Caballito es ya un mito : Sebastián ». *El Universal*. 29 Janvier 2002. Web. [Http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=20801&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=20801&tabla=cultura). Consulté le 15 mai 2011.

Helen Escobedo (1934-2010), l'une des artistes mexicaines pionnières de l'art en milieu urbain, participe à la Route de l'inimitié en choisissant les multiples panneaux d'affichage « panoramiques » qui dominent le périphérique juste à la hauteur de la Route de l'Amitié. Ces immenses affiches envahissent le paysage et arborent des propagandes commerciales de toutes sortes : des marques de vêtements – où prédomine la lingerie féminine –, des produits divers, des annonces de films et des romans-feuilletons, sans aucune pitié pour les automobilistes qui circulent sur cette voie à grande vitesse (fig. 39). Ces images perturbent le paysage urbain de la métropole, autant par leur taille monumentale, par leur nombre et l'appel à l'hyperconsommation – j'existe puisque je consomme – que parce qu'elles sont souvent dangereusement installées sur le toit des édifices, sans aucune réglementation ni contrôle de la part du gouvernement. Ayant consacré une grande partie de sa carrière à la production et à la diffusion de l'art en milieu urbain, Helen Escobedo souligne cette pollution urbaine qui a enlaidi l'ensemble du paysage de la capitale mexicaine et crée une ambiance choquante, de mauvais goût, dans le cadre de la Route de l'Amitié à laquelle elle a participé. En 1961, à son retour de Londres où elle a fait des études de sculpture à la *Royal College of Art*, elle commence à explorer des techniques de sculpture monumentale influencée par les formes abstraites de Mathias Goeritz. De plus, elle est nommée directrice du *Museo Universitario de Ciencias y Artes* (MUCA) (Musée Universitaire des Sciences et d'Arts) de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). Quelques années plus tard, elle est invitée à participer à la Route de l'Amitié avec la sculpture *Puerta al Viento* (1968) (fig. 40). La sculpture que l'influence cinétique semble mettre en mouvement grâce à l'illusion optique provoquée par le jeu des couleurs vert et bleu,¹²⁷ occupe la première place du corridor (en partant du

¹²⁷ La même année que les olympiades, Helen Escobedo présente dans le MUCA l'exposition internationale

sud du périphérique vers le nord). Bien qu'elle participe à la Route de l'Amitié, Helen Escobedo met à la disposition des artistes dissidents de l'exposition *Solaires* des olympiades culturelles, l'espace du MUCA pour organiser le deuxième *Salón Independiente* (Salon indépendant), qui se tiendra en 1969 et auquel elle participe avec l'installation *Corredor blanco* (1969) (Corridor blanc) :

Elle a construit avec des matériaux industriels comme une sorte de corridor couvert, pénétrable, qui impliquait la participation du public. C'est une œuvre conçue pour ne pas durer. Quand on marche et qu'on traverse l'œuvre, un jeu d'éléments massifs et creux provoquait des sensations de profondeur et de rythme chez le spectateur (García de Germeño, 2006 : 43).¹²⁸

Helen Escobedo devient l'une des pionnières des installations de lieu spécifique.

Elle encourage cet art émergent, qui explore de nouvelles techniques d'exposition muséales, en ouvrant les portes du Musée qu'elle dirige. Elle va également encourager cette exploration en milieu urbain, notamment dans le cadre de sa participation au laboratoire de recherche d'Art Urbain de l'Université Nationale Autonome du Mexique. Elle va, entre autres, participer en 1979 à la réalisation d'une des premières œuvres du land Art mexicain, l'*Espacio Escultórico* (Espace Sculptural) (fig. 41), avec, entre autres, Mathias Goeritz et Sebastián.

Bien que le gouvernement de la ville de Mexico ait fait ces dernières années des efforts pour réglementer l'usage et diminuer le nombre des panneaux d'affichage panoramiques, à cause de la pollution visuelle, mais aussi des risques d'accident qu'ils représentent. Les enlever demeure un véritable défi politique à cause de l'opposition des entreprises publicitaires qui n'ont pas hésité à faire leur propre campagne pour discréditer

Arte Cinético (Art Cinétique) qui va influencer profondément son œuvre. Organisé par le commissaire Willoughby Sharp, participant, entre autres, l'Américain Robert Morris, l'Argentin Julio Le Parc, l'Allemand Hans Haacke et les Vénézuéliens Jesús Rafael Soto et Carlos Cruz-Diez (Debroise, 2006 : 76).

¹²⁸ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « Construyó con materiales industriales una especie de pasillo techado, penetrable, que implicaba la participación del público. Concebida como una obra de corta duración, al andar y atravesar la pieza, un juego de macizos y vanos modulados provocaban sensaciones de profundidad y ritmo en el espectador. »

le maire de la ville de Mexico. C'est aussi un défi social, car les propriétaires des terrains et bâtiments qui abritent ces panneaux reçoivent des revenus intéressants, surtout dans le cas de familles modestes qui vivent aux abords du périphérique et qui louent leur toit ou leur arrière-cour à ces entreprises.¹²⁹ Helen Escobedo est la seule artiste à avoir fait partie de la Route de l'Amitié à participer à la Route de l'inimitié d'Abraham Cruzvillegas. Son choix est une manière de dénoncer la contamination visuelle du corridor culturel original vidé de son sens premier. Ce geste venait réaffirmer le sentiment de Mathias Goeritz qui, quelque temps avant sa mort, avait demandé la destruction de son œuvre, car elle n'avait plus de sens après son engloutissement dans l'urbanisation chaotique de la ville (Abelleydra dans Schmilchuk, 1989 : 22).

À travers ces exemples, aussi dissemblables et disparates qu'ils semblent, se construit cette sélection collective qui, avec un ton humoristique, montre la face discordante du paysage urbain de la ville de Mexico. Contrairement au postulat de Mathias Goeritz qui veut que les personnes de tous les niveaux sociaux soient capables de comprendre l'art abstrait, la Route de l'inimitié d'Abraham Cruzvillegas se base sur les différences d'appréciation et de goût des individus qui sont marqués, entre autres, par leur situation sociale. Ce corridor alternatif montre la coexistence de divers styles, que certains aiment – Roberto Hernández Ramírez aime sa maison – et d'autres moins – Felipe Ehrenberg ne l'aime pas. Abraham Cruzvillegas retourne ainsi le discours originel de la Route de l'Amitié qui, malgré les critiques, se voulait soucieuse de l'environnement et de la nature, pour proposer une série collective d'endroits « horribles » et « désolants »

¹²⁹ Cruz Flores, Alejandro. « Anuncios espectaculares aún cubren el Periférico, incumplen sustitución ». *La Jornada*, 17 Novembre 2008. Web.
[Http://www.jornada.unam.mx/2008/11/17/index.php?section=capital&article=029n1cap](http://www.jornada.unam.mx/2008/11/17/index.php?section=capital&article=029n1cap). Consulté le 24 février 2009.

qui ne collent pas avec leur contexte. Toutefois, certains des lieux choisis pour la Route de l'inimitié ne se basent pas sur des considérations esthétiques, mais sur des postures idéologiques, comme dans le cas de la Bourse mexicaine qui, pour l'artiste Minerva Cuevas, représente l'injustice sociale de l'économie néolibérale. Pour d'autres, l'appréciation répond autant à une opinion esthétique qu'à un jugement de valeur, comme avec la maison du banquier du « Bosque de las Lomas », aussi laide que prétentieuse, mais qui correspond à l'image de l'argent mal gagné et à la corruption du système politique mexicain, choisie par Felipe Ehrenberg. Helen Escobedo représente l'artiste charnière entre les deux projets : sa participation à la Route de l'Amitié suppose son adhésion au postulat de Mathias Goeritz, tandis que sa contribution à la Route de l'inimitié est une contestation de l'enlaidissement permanent de la ville par la société de consommation sans contrôle. Dans son ensemble, les lieux signalés par la Route de l'inimitié font partie d'un espace urbain bigarré, complexe, dissonant et souvent antinomique de la métropole mexicaine, qui s'éloigne de l'idée du paysage d'une ville moderne standardisée, pas toujours harmonieuse mais tout au moins harmonisée, capable de résoudre les discordances les plus cruciales de sa société.

Dans le contexte de la guerre froide, la Route de l'Amitié voulait représenter la paix et l'amitié entre les nations dans un pays dont le gouvernement autoritaire venait de massacrer quelques centaines d'étudiants. En explorant le domaine des goûts et des préférences de styles, la Route de l'inimitié d'Abraham Cruzvillegas corrompt l'idéal unificateur de l'amitié internationale par un discours sur la complexité de la production spatiale, qui détermine les divergences entre les classes sociales, au niveau local.

3.6 Conclusions.

L'installation « parasitaire » d'Héctor Zamora, tout comme le projet éditorial de la Route de l'inimitié d'Abraham Cruzvillegas, ont un lien important, celui du dépaysement : d'un espace urbain rempli de contrastes sociaux, économiques et culturels, qui caractérise le paysage de la métropole mexicaine. Ces œuvres pointent les extrêmes d'une modernité sous-développée définie par la pauvreté des « parachutistes » qui atterrissent dans les environs inhospitaliers des périphéries urbaines. Elles soulignent aussi la présence des quartiers des « nouveaux riches » – comme Bosques de las Lomas – où les demeures sont à la hauteur de la réussite économique et du pouvoir personnel de leurs propriétaires. Ces deux artistes font partie d'une génération qui expérimente un dépaysement historique fondé sur la construction d'un imaginaire urbain moderne, qui ne correspond plus à la réalité sociale. De ce fait, ils inventent leur propre cartographie esthétique en rendant compte du discours urbanistique contradictoire et divergent, qu'ils tirent de leur propre expérience quotidienne. Cependant, ce discours – dépaycé – ne s'accorde pas à celui du circuit de l'art institutionnel qui privilégie les expressions et la représentation de l'essence de l'être « mexicain » contemporain dans ses références locales, traditionnelles et folkloriques de la culture nationale. Le dépaysement, que ces artistes proposent, se situe tout simplement hors du débat de l'art de l'époque, dans un pays qui cherche encore dans ses racines nationales sa singularité esthétique.

Dans ce contexte, cette génération d'artistes crée ses propres stratégies d'auto diffusion et expositions en marge des circuits institutionnels de l'art. La Route de l'inimitié d'Abraham Cruzvillegas est un exemple de cette méthode *fait-maison*, publié par « Casper » – une maison d'édition mise en place par plusieurs artistes émergents,

dont Daniel Guzmán (Mexico, 1964), Gabriel Kuri (Mexico, 1970), Damián Ortega (Mexico, 1967) et Luis Felipe Ortega (Mexico, 1966). Ces derniers, bien que ne voulant par faire carrière dans le monde éditorial, cherchaient à combler « [...] le désir de créer un espace ouvert au débat et à la publication de matériel, qu'en tant que public et artistes, nous n'avions dans aucune revue » (Ortega, 2000).¹³⁰ Casper est un organe qui croit dans les manifestes, comme ils le déclarent dans leur première publication où ils proclament que :

Il ne nous revient pas d'écrire notre propre histoire. C'est pourquoi nous faisons appel à cet organe [...] Les articles ou d'autres interventions publiées ici sont de la responsabilité des auteurs [...] [bien que] nous ne voulons pas que cela semble un slogan, une manière de refuser d'assumer des responsabilités ou un relativisme en matière de propriété intellectuelle [...] on reçoit, avec gratitude, les critiques, articles, essais, notes, graphiques ou plagiats divers à l'adresse ci-jointe. En même temps, nous apprécierions que l'un de nos lecteurs, assidus ou occasionnels, puisse nous mettre en contact avec toute personne ou organe qui, à son avis, devrait recevoir ou collaborer à notre revue (Ortega, 2000 : 18).¹³¹

Avec l'irrévérence de ce mandat, ils publient des essais, des critiques et toutes les œuvres qui leur semblent intéressantes, parfois sans demander l'avis des auteurs, dans un esprit plutôt informel où les coquilles et les erratas font partie du style de la maison.

Toutefois, si les premières expériences de cette génération se sont déployées dans des espaces alternatifs, à partir de diverses stratégies d'exposition domestiques et underground, peu à peu ils se sont intégrés dans le circuit de l'art institutionnel public et

¹³⁰ Traduction libre : « [...] los deseos de crear un espacio para el debate y la publicación de material que, como público, y como artistas, no encontrábamos en ninguna otra revista. ». Ortega, Luis Felipe. « Casper ». *Trans No 7*, 2000. Web. [Http://www.luisfelipeortega.com/texts_1_20_up.html](http://www.luisfelipeortega.com/texts_1_20_up.html). Consulté le 23 septembre 2010.

¹³¹ Traduction libre : « Escribir nuestra propia historia no nos corresponde a nosotros. Así es que por eso invocamos a este órgano [...] Los artículos u otras intervenciones aquí publicadas son responsabilidad de los autores [...] [si bien] no quisiéramos que esto suene a consigna, a deslindamiento de responsabilidades ni a relativismos en material de propiedad intelectual [...] recibimos, con toda gratitud, las criticas, artículos, reseñas, notas, grafica o plagios diversos, en la dirección adjunta. Asimismo, agradecemos si alguno de nuestros lectores, asiduos u ocasionales, puede ponernos en contacto con alguna persona u órgano que, a su juicio, debería obtener o colaborar con la revista. »

privé. L'installation de Héctor Zamora, quelques années plus tard – au tournant du XXI^e siècle – fait partie d'une scène artistique déjà plus ouverte aux discours émergents qui incite à repenser les codes d'une pratique artistique qui est en train de s'institutionnaliser. Durant le miracle mexicain, la nécessité de participer à la scène mondiale se fait plus explicite pour le Musée d'Art Carrillo Gil, dont le mandat est d'insérer la production artistique locale dans l'histoire de l'art occidental à travers un programme muséologique nourri à la fois d'épopées nationalistes et universalistes. Toutefois, le néolibéralisme bouleverse les objectifs politiques d'une esthétique qui aspire dorénavant à percer le « white cube », en transformant cette image du musée comme lieu symbolique aseptisé et déconnecté de son entourage social. Pour le Musée d'Art Carrillo Gil, comme pour l'ensemble des institutions mexicaines, l'objectif était clair : se détacher du poids idéologique des mécanismes légitimateurs de la rhétorique officielle pour se créer une identité *ad hoc* façonnée au goût du monde global. Il fallait d'abord se détacher de l'image de l'art protocolaire et patrimoniale privilégiée par l'État et axée sur la diffusion des œuvres de la collection originale (Rivera, Orozco, Siqueiros et autres). Durant les années quatre-vingt-dix, le musée commence donc à promouvoir l'art contemporain mexicain et devient ainsi l'un des premiers espaces publics à accueillir les expressions diverses de l'art émergent. Il commence à acquérir des œuvres d'art contemporain pour agrandir sa collection qui, aujourd'hui, compte 1775 pièces, dont 1417 proviennent de la collection originale de Alvar Carrillo Gil et 358 d'œuvres d'artistes nationaux et étrangers de techniques diverses : installation, vidéo, art-objet, photographie, dessin, collage ou lithographie. Le virage discursif est clair ; le musée veut projeter l'image d'une institution culturelle qui ne prétend pas seulement être l'héritière des idéologies

nationalistes standardisées en accueillant les multiples voix qui s'expriment sur le plan local. De ce fait, l'installation in situ de Héctor Zamora se présente comme une stratégie publicitaire engagée avec l'espace urbain pour sortir de l'isolation du « white cube ».

Comme le suggère dit Johanne Sloan : « [...] lieu spécifique sont les mots magiques qui, associés à l'art public en raison d'une promesse implicite, voudraient que l'isolement social de l'objet d'art soit étrangement surmonté ... grâce à la possibilité de trouver un lieu véritable » (Sloan, 2007 : 230).¹³² Le Musée d'Art Carrillo Gil devient alors un lieu producteur de sociabilité grâce à l'échange dynamique qui s'installe entre le spectateur et l'œuvre d'art, et qui permet de percer les murs du « white cube » en créant des liens symbiotiques avec la rue, le quotidien et l'espace urbain. Cela en fait un lieu de rapprochement des divers champs du social, un agent interactif de la dynamique spatiale, tout en le positionnant comme un espace alternatif de l'art émergent mexicain. Ainsi, l'art contemporain transfère l'expérience urbaine dans le musée. Il s'agit là, sans aucun doute, d'un acte audacieux de promotion du Musée lui-même, qui s'approprie le discours périphérique de l'art contemporain pour le projeter dans le champ d'action politique de l'institution muséale. En transgressant le discours du *story line*, l'informalité devient un sujet historique qui inscrit sur la façade du musée la particularité d'un récit local qui s'exprime globalement. Cela montre comment l'art contemporain trouve, à son tour, ses propres stratégies diplomatiques d'internationalisation dans un contexte néolibéral, à partir de la fonction sociale de l'art. Tout comme Helen Escobedo l'avait fait avec l'art dissident des années soixante, les institutions muséales intègrent aujourd'hui les discours esthétiques émergents.

¹³² Traduction libre : « [...] site specific the magic words associated with public art because of an implied promise that the social isolation of the art object would be uncannily overcome... the possibility of finding a real place. »

Les œuvres de Héctor Zamora et Abraham Cruzvillegas montrent comment la rhétorique institutionnelle de l'art a changé très vite au cours des dernières années. Ces œuvres manifestent également de nouvelles stratégies esthétiques pour appréhender l'espace urbain contemporain. Le dépaysement est, en grande mesure, le produit de la rapide expansion de la métropole qui a transformé le paysage urbain en quelques décennies. L'imaginaire fonctionnaliste et progressiste de l'espace informel et chaotique est déterminé par les contrastes sociaux, qui font aujourd'hui partie de la construction d'identités diverses plus que d'une identité nationale. Le dépaysement est donc le triomphe inattendu de cette modernité sous-développée qui s'est étendue sans contrôle dans toutes les directions en débordant les paramètres de la ville moderne pour la transformer en une mégalopole. L'expansion de ce dépaysement généralisé sera le sujet du prochain chapitre, problème auquel s'attachent de nombreux artistes, tels que Melanie Smith, Abraham Cruzvillegas et Antonio O'Connell.

Chapitre IV

Expansion

La ville s'est développée à partir du centre-ville historique sis sur les montagnes lointaines en abattant des forêts, en pavant des collines et en démolissant des maisons pour construire des autoroutes en boucle et des axes routiers. Le tout pour permettre l'accès aux faubourgs envahis par des voies rapides et des milliers de panneaux d'affichage qui se superposent, saturant l'espace visuel avec tant de promesses que personne ne parvient à lire, et personne ne parvient à imaginer non plus
(García Canclini, 2008 : 132).¹³³

¹³³ Traduction libre : « The city expanded from the historic downtown district into the distant mountains, cutting down forests, paving hillsides, tearing down houses to build highways loops and streets axes to allow access to the invaded outskirts, adding to those allegedly rapid thoroughfares thousands of overlapping billboards, saturating the visual space with so many promises that no one manages to read, and no one manages to imagine much at all. »

4.1 Introduction : *terra incognita*.

À partir de la révolution mexicaine, la ville de Mexico se transforme en un pôle économique grâce à son industrialisation qui attire une migration grandissante venue des campagnes à la recherche de meilleures conditions de vie. Ce phénomène entraîne une explosion démographique importante et provoque une forte accélération de l'expansion urbaine. Depuis, la capitale n'a cessé de repousser les limites de son territoire, absorbant de nombreuses localités périphériques ou rejoignant d'autres tâches urbaines qui donneront naissance à la Zone Métropolitaine de la Ville de Mexico (ZMVM). En 1950, la ZMVM avait une population de près de 3 millions d'habitants et une superficie de 785.4 Km². À partir de cette date, une croissance exponentielle frappe la ville qui s'étend essentiellement sur la partie Est de la ville, sur les terrains désertifiés de l'ancien lac de Texcoco. En 1995, sa population est de 17 millions d'habitants sur une superficie de 4.902 Km². Cette croissance n'est pas homogène, elle se fait plutôt par bonds successifs et adopte différents types d'urbanisation. L'autoconstruction dans les « colonies populaires »¹³⁴ prend de l'ampleur à partir des années soixante-dix (Cruz-Rodríguez, 2000, p. 65). Pour l'année 2010, on estime que la population de ZMVM, qui comprend la ville de Mexico et 60 municipalités de l'État du Mexique et d'Hidalgo, et de plus de 20 millions d'habitants, dont 8 851 080 correspondent spécifiquement à Mexico. Sa

¹³⁴ Les « colonies populaires » (*colonias populares* en espagnol) sont les zones où s'installent les migrants pauvres des campagnes, normalement sur des terrains inhospitaliers, sans aucun service public. Elles se situent en périphérie à la ville, en hors du champ de vision de l'administration ou des sociétés immobilières, qui cherche à éviter autant que possible les affrontements avec les forces de l'ordre. L'énorme superficie désertique qui correspond à la partie saumâtre de l'ancien lac de Texcoco a été « colonisée » par les migrants pour former peu à peu les zones de Netzahualcoyotl et de Iztapalapa. Cette dernière sera étudiée dans ce chapitre, ainsi que le Pedregal, situé au sud de la ville. Ces colonies sont au départ de véritables bidonvilles qui, comme nous le verront, s'organisent et se transforment peu à peu en quartiers populaires pauvres. Dans ce travail, nous utiliserons indistinctement les expressions : « colonies populaires », « quartiers populaires » ou « quartiers pauvres. »

superficie est alors de 7.854 Km², dont 61% correspond aux colonies populaires, 19% aux villages proches qui furent intégrés à la ville, 8% aux quartiers construits par l'État et 6% aux zones résidentielles (investissements privés, normalement de sociétés immobilières).¹³⁵

Ce phénomène d'urbanisation touche deux autres grandes villes du pays, Guadalajara et Monterrey, qui vivent un processus d'expansion similaire. Toutefois, la croissance de la capitale mexicaine représente le passage d'une métropole à une mégalopole de plus de 20 millions d'habitants. Déterminer les limites physiques de cette immensité urbaine est une question ardue autant pour les autorités gouvernementales que pour les chercheurs.¹³⁶ Comme le démontre une étude effectuée par l'anthropologue Nestor García Canclini de l'Université Autonome Métropolitaine (UAM), il est difficile d'imaginer une cartographie épistémologique de cette énorme continuité urbaine, même pour ses habitants :

Une des conclusions de l'étude est que la majorité des participants ont trouvé difficile d'imaginer la ville dans laquelle ils vivent, de visualiser où elle commence et où elle finit, même dans les endroits où ils passent tous les jours [...] Aucun d'eux n'avait une image claire de la carte entière de la mégalopole. Aucun d'eux ne tentait de saisir cette totalité. Ils survivent en imaginant les petits environnements qui sont à leur portée (García Canclini, 2008 : 84-85).¹³⁷

Le *chilango* – dénomination populaire de l'habitant de la ville de Mexico – s'ajuste à une routine spatiale lui permettant de survivre dans l'immensité urbaine.

¹³⁵ Ciudadanos en red. « 20.1 millones, población de la ZMVM al 2010 ». 26 novembre 2010. Web. [Http://ciudadanosenred.com.mx/metroaldia/201-millones-poblacion-zmvm-al-2010](http://ciudadanosenred.com.mx/metroaldia/201-millones-poblacion-zmvm-al-2010). Consulté 25 août 2011.

¹³⁶ Au Mexique plusieurs urbanistes et géographes étudient cette problématique, notamment Carlos Brambilia Paz (1992), María Teresa Gutiérrez de MacGregor et Jorge González Sánchez (2001), Javier Delgado (2001), Hind Taud et Jean-François Parrot (2008), Emilio Pradilla Cobos (2011), pour citer quelques-uns des auteurs les plus importants.

¹³⁷ Traduction libre : « One of the findings of the study was that the majority of participants found it difficult to imagine the city in which they lived, to visualize where it began and ended, even the places they passed through every day [...] None of them had a clear picture of the whole map of the megalopolis. None of them attempted to grasp all of it. They survived by imaging small environments within their reach. »

Pourtant, lorsqu'il dépasse ses parcours habituels, il rentre dans une sorte de *terra incognita* : sa carte mentale est un puzzle discontinu dans lequel il manque toujours des pièces. Si les politiciens et urbanistes trouvent leurs propres stratégies méthodologiques pour comprendre et classer cette vastitude urbaine en continuelle expansion, de son côté, l'art contemporain cherche ses propres moyens esthétiques pour appréhender les particularités de ce phénomène urbain. Dans le cadre de ce chapitre, j'analyse comment l'art contemporain mexicain est en train d'inventer ses propres dispositifs pour représenter cette cartographie urbaine lagunaire qui semble incommensurable aux yeux de ses habitants.

Si, depuis la rue, l'expansion de la mégalopole est difficilement concevable, il faut avoir recours à la vue panoramique pour comprendre l'ampleur de ce phénomène urbain. Dans la première section du chapitre, il sera question de l'expansion de la mégalopole à partir des hauteurs, depuis la vidéo *Spiral City* réalisée par l'artiste Melanie Smith en 2002 (fig. 1 et 42). À partir d'une prise de vue aérienne faite en spirale, la vidéo montre le macropaysage de la ville de Mexico à travers les lignes des rues et avenues symétriquement ordonnées qui s'élargissent jusqu'à l'extérieur de l'image. Cette œuvre s'inspire de *Spiral Jetty* de Robert Smithson (New Jersey, 1938-1973), réalisée dans les années 1970, conçue comme une spirale en roche et pierre basaltiques qui s'étend dans les eaux du Grand Lac Salé de Rozel Point dans l'Utah (fig. 44). Cette œuvre pionnière du *Land Art* propose une critique de l'impact de l'industrie pétrolière, qui s'était installée dans la zone et a laissé ses débris dans la nature. Si Robert Smithson signale l'expansion du capitalisme dans des lieux aussi reculés que le désert de l'Utah, Melanie Smith fait de sa spirale un commentaire sur les effets du capitalisme sur l'expansion du territoire

urbain. Ainsi, elle enregistre les conséquences de l'industrialisation précoce du « miracle mexicain », qui a provoqué une migration massive des campagnes vers la capitale. Toutefois, cette vue depuis les hauteurs rappelle également celle qu'évoque Michel de Certeau dans son célèbre essai « Marches dans la ville », dans *l'Invention du quotidien* (De Certeau, 1990 : 139) où il analyse sa perception de Manhattan depuis le 110^e étage du World Trade Center. Pour le philosophe français, cette vue panoramique de la ville est un tableau immobile et abstrait détaché de la réalité quotidienne. De ce fait, il propose une théorie sur l'énonciation piétonnière (la marche) qui aura une influence fondamentale sur les études de l'esthétique urbaine. Si Michel de Certeau condamne le regard pris dans la distance, Melanie Smith fait de ce dernier un dispositif heuristique qui montre la production spatiale homogène, anonyme et globale. Dans ce sens, *Spiral City* montre les contradictions d'un surdéveloppement urbain méticuleusement quadrillé, étendu jusqu'à perte de vue, qui montre le paysage de l'expansion urbaine sous-développée. Avec cette œuvre, Melanie Smith répond finalement à la question posée par l'artiste et critique d'art David Batchelor : « Peut-on imaginer un art, n'importe lequel qui t'intéresse, qui ne soit pas en quelque sorte une réponse au fait de vivre dans une ville ? » (Smith, 2006 : 53).¹³⁸

Au moment où Melanie Smith cherche à montrer le macropaysage dessiné par l'expansion urbaine, l'artiste Abraham Cruzvillegas fait voir le micropaysage de cette évolution urbaine à travers son œuvre *Autoconstrucción* (2010), dans laquelle il illustre le processus d'urbanisation informel. C'est ce que nous étudions dans la seconde partie de ce chapitre. À partir de son expérience personnelle, la construction de sa maison familiale située dans un quartier populaire pauvre dans la zone volcanique du « pedregal »,

¹³⁸ Traduction libre : « ¿Puedes imaginar un arte, cualquier arte que te interese, que no fuera de alguna manera una respuesta al hecho de vivir en una ciudad ? »

Abraham Cruzvillegas rend compte d'une « esthétique de l'urgence » qui correspond à une improvisation permanente pour trouver des solutions à la construction des maisons des familles pauvres dans le cadre d'une urbanisation spontanée. Cette esthétique se pratique sans la participation de l'administration locale, sans planification urbaine et sans plan à l'aide de matériaux de récupération, trouvés sur place ou récupérés à droite et à gauche, dans la rue voire dans les décharges publiques. Larissa A. de Lomnitz est la première anthropologue à révéler l'existence, chez les migrants pauvres installés dans la ville, les réseaux sociaux complexes existant entre la famille et leur voisinage, issus de la vie communautaire propre à leur village d'origine (1978). Lomnitz explique comment ces réseaux se substituent à l'État dans ce processus d'urbanisation spontané (de Lomnitz, 1978 : 12). Ces réseaux de solidarités sont à la base de la création des organisations sociales qui luttent pour le droit au logement et l'accès aux services urbains. Par exemple, dans les années quatre-vingt, une grande organisation populaire, située dans plusieurs grandes villes du pays, la *Coordinadora nacional del movimiento urbano popular* (Coordination nationale du mouvement urbain populaire), fait son apparition. En plus de lutter pour que soient reconnus les quartiers populaires autoconstruits sur le plan légal pour que l'administration leur donne les moyens d'une urbanisation formelle, ce mouvement réclame, depuis sa création, l'ouverture de nouveaux espaces de participation démocratique face à un État centralisé et autocratique. Ainsi, l'œuvre d'Abraham Cruzvillegas montre comment « l'esthétique de l'urgence » est le produit des exigences collectives pour une « urgence démocratique » dans le pays.

En opposition à l'analyse de Cruzvillegas, il est intéressant de comprendre comment, dans les secteurs avoisinant celui du Pedregal, certains projets architecturaux

les plus importants de la modernité mexicaine, de l'architecte Luis Barragán (1902-1988), ont pu être construits. Avec l'architecte Mathias Goertiz, Barragán est l'un des précurseurs de « l'architecture émotionnelle », qui cherche à intégrer la nature dans l'espace urbain. Ce mouvement est fortement inspiré du style organique de Frank Lloyd Wright, en plus de lui imprimer un caractère nationaliste puisé dans l'architecture coloniale mexicaine. Luis Barragán conçoit donc l'urbanisation de ce même pedregal comme un magnifique jardin qui intègre les roches volcaniques d'une grande beauté naturelle pour le plaisir d'une riche bourgeoisie mexicaine. Avec son œuvre sur l'autoconstruction, Abraham Cruzvillegas montre comment les immenses quartiers construits par les migrants venus des campagnes ne sont pas simplement de bas quartiers destinés à disparaître grâce à la modernisation de la ville, un moment transitoire de l'urbanisation de la ville, mais bien la facette populaire de l'urbanisme moderne mexicain dans toute sa complexité.

Finalement, dans la dernière partie du chapitre j'analyserai la pratique artistique d'Antonio O'Connell dans son installation *Reconstrucción del muro* en 2008 (Reconstruction du mur). Cette œuvre analyse comment le processus d'expansion de la ville parvient à ériger des frontières, des murs socioéconomiques, qui séparent les classes sociales et fracturent le territoire urbain. Avec son installation Antonio O'Connell établit un dialogue avec la dernière œuvre du muraliste mexicain David Alfaro Siqueiros, la colossale *Cabeza de Juárez* (Tête de Juárez). Cette œuvre, produite dans les années soixante-dix, à la manière d'une arche de triomphe, comme une porte de bienvenue, à l'entrée de la capitale mexicaine, commémore le centenaire de la mort de Benito Juárez (1806-1872), le grand fondateur de la République mexicaine. Siqueiros cherchait à

synthétiser les idéaux postrévolutionnaires d'intégration nationale à travers une esthétique multidisciplinaire en incorporant diverses disciplines plastiques (muralisme, architecture et sculpture). En s'inspirant du déconstructivisme architectural et en reprenant la pratique de l'improvisation propre à l'autoconstruction des quartiers informels, Antonio O'Connell construit une muraille de poutres et de planches récupérées sur un chantier, qui s'accroche de chaque côté de la tête monumentale de Juárez et la prolonge à la manière de deux énormes bras. Cette installation met en doute le mythe fondateur de l'identité nationale pour rendre compte de la fracturation sociale de l'espace urbain. Dans un deuxième temps, j'expliquerai comment l'esthétique déconstructiviste d'Antonio O'Connell repense les paramètres bipolaires de la géographie moderne basés sur les divisions structuralistes de centre/périphérie, urbain/rural, dominant/résistant. Dans son installation *Inoculación* (Inoculation), il élève des structures capricieuses, en bois et métal, qui traversent les portes et fenêtres et transpercent les murs des bâtiments du Musée Ex-Teresa Arte Actual. Ces structures rappellent l'urbanisme informel autoconstruit qui, en faisant éclater les frontières sociales immatérielles, divise la ville et se propage anarchiquement en construisant ses propres références territoriales. Antonio O'Connell remet en question les démarcations bipolaires de l'espace pour rendre compte d'une géographie fractale. La périphérie urbaine infiltre le centre, les traditions rurales se perpétuent dans la ville, et face à l'incapacité de l'administration publique, les pauvres s'organisent pour urbaniser les espaces qu'ils occupent dans les périphéries de la ville. Ainsi, malgré les murs intangibles qui divisent l'espace, les rapports sociaux entre les citoyens sont toujours poreux, mouvants et renégociés.

Dans leur ensemble, ces œuvres exposent une esthétique qui cherche de nouveaux repères (macro et micro) pour rendre compte de l'expansion urbaine de la ville, dans un pays sous-développé. Le passage de la métropole à la mégalopole crée un nouveau vocabulaire esthétique qui met en marche des stratégies aussi diverses que la vue panoramique, l'esthétique de l'urgence et la déconstruction, pour appréhender l'immensité de cette réalité urbaine.

4.2 L'impacte économique sur le territoire.

Au cours de l'année 2002, l'artiste Melanie Smith réalise, en collaboration avec son conjoint le vidéaste mexicain Rafael Ortega (Mexico, 1965), *Spiral City*, une vidéo de six minutes qui présente une vue panoramique des plus grandes banlieues populaires de la ville de Mexico, Iztapalapa (fig. 42). Prise d'un hélicoptère, la vidéo propose une vision en spirale ascendante de l'espace urbain. Les premières prises de vue enregistrent le mouvement des voitures et des passants à faible distance, ce que Tim Ingold nomme le *taskape* qui laisse voir la temporalité de la vie quotidienne (Ingold, 1993 : 158). À mesure que l'hélicoptère s'élève, les gestes de la vie quotidienne disparaissent pour laisser place à une vue d'ensemble qui montre un monotone quadrillage marqué par ses rues et les avenues qui se prolongent à l'infini, comme un tableau abstrait de Piet Mondrian (fig. 43). La vue générale se noie dans un océan uniforme de structures tassées les unes contre les autres en blocs parfaitement découpés dans une vaste étendue, le tout assombri par la pesanteur de l'asphalte qui semble avoir été construit d'un seul et unique élan.

Melanie Smith, d'origine anglaise, s'installe à Mexico à la fin des années quatre-vingt, au même moment que d'autres artistes étrangers – tels que Francis Alÿs –, et

s'intègre rapidement dans la scène artistique émergente locale. Aujourd'hui, Melanie Smith – tout comme Francis Alÿs – est l'une des grandes figures de l'art contemporain mexicain.¹³⁹ Son œuvre circule dans le monde entier, elle a représenté le pavillon du Mexique dans la Biennale de Venise 2011. Melanie Smith trouve au Mexique un territoire fertile pour évoquer les effets du capitalisme sur la vie quotidienne de la mégalopole. La vidéo de *Spiral City* (2002) fut présentée pour la première fois dans le cadre de l'exposition *Mexico City : An Exhibition about the exchange Rates of Bodies and Values*, dans la prestigieuse galerie d'art contemporain PS1 à New York en 2002.¹⁴⁰ C'est une des premières expositions mexicaines collectives internationales qui prend comme point de repère la spécificité de la métropole mexicaine.¹⁴¹ Klaus Biesenbach, commissaire de l'exposition, commence le catalogue de l'exposition en présentant l'œuvre de Melanie Smith dans les termes suivants :

On est immédiatement conscient de l'immensité de ce paysage urbain tentaculaire. Smith se rapproche d'une vue par satellite – dans ce cas, le district le plus pauvre de la ville de Mexico – révélant la densité de cette mégalopole avec ces rues entassées et ces abris de fortune qui remplissent la zone. Toutefois, l'encombrement est saisi comme un motif abstrait, créant de l'ordre dans une métropole intrinsèquement chaotique et frénétique (Biesenbach, 2003 : 31).¹⁴²

¹³⁹ Au début des années quatre-vingt dix, elle ouvre durant les weekends, avec Francis Alÿs, le restaurant « Mel's café » dans son premier appartement-studio dans lequel ils exposaient leurs œuvres et celles d'autres artistes. C'est un des endroits qui va faire partie du circuit informel de l'art émergent de l'époque.

¹⁴⁰ L'exposition *Mexico City : An Exhibition about the exchange Rates of Bodies and Values* se réalise à la PS1 du 30 juin au 2 septembre 2002.

¹⁴¹ D'autres expositions sur la ville sont réalisées au cours de ces années. Notamment *Made in Mexico* réalisée dans le Musée d'Art Contemporain de Boston en 2004 et *Escultura Social. A New Generation of Art from Mexico City* dans le Musée d'art Contemporain à Chicago durant l'été 2007.

¹⁴² Traduction libre : « One is immediately aware of the immensity of this sprawling urban landscape. Smith approximates a satellite view – in this case, the poorest district of Mexico City – revealing the density of this megalopolis with its crammed streets and makeshift homes that crowd the area. However the congestion is captured as an abstract pattern, creating order out of an intrinsically chaotic and frenzied metropolis. »

C'est l'image d'Iztapalapa, l'un des quartiers les plus densément peuplés de la ville avec presque deux millions d'habitants, dont il est question.¹⁴³ Ce territoire de contrastes devient le confluent d'un large patrimoine culturel appartenant aux traditions préhispaniques¹⁴⁴ et de l'effervescence de la passion de Chris qui est une des plus importants de la planète.¹⁴⁵ C'est aussi dans ce quartier que se concentre l'activité économique du gigantesque marché de gros - la « Central de Abastos » - capable d'approvisionner l'ensemble de la ville, et de la vente de pièces détachées de voitures volées, qui s'étire sur des kilomètres le long de l'avenue Iztapalapa. En voyant ce spectacle, il est impossible d'imaginer que ce territoire de contrastes a jadis été une oasis de verdure aux bords du lac de Texcoco. Cette vallée de Mexico qui, selon les chroniques, approvisionnait en fruits et légumes, poissons et gibier, la grande Tenochtitlán avant l'arrivée des Espagnols. Iztapalapa, ancien emplacement du règne de Culhuacán, était une terre fertile en arbres fruitiers, avec une faune somptueuse qui abritait le quetzal, oiseau sacré, dont les plumes décoraient le panache du roi Moctezuma. Aucun écho de ce légendaire passé ne se retrouve dans le film de Melanie Smith. Aucune végétation ne paraît avoir survécu parmi les strictes rangées de rues de ce paysage saturé par la pesanteur de l'asphalte. *Spiral City* évoque la déshydratation d'un territoire qui fut jadis une *Acuápolis*, comme la nomme Peter Krieger dans un livre dédiée à ce sujet (Krieger, 2007). De plus, ce quartier affronte actuellement l'un des plus graves problèmes d'alimentation d'eau de la ville.

¹⁴³ Iztapalapa est aussi une des zones urbaines qui accumule le plus haut indice de pauvreté de la capitale mexicaine – 63 % du total de la métropole – et celui de la violence (Ceballos Vega, 2000).

¹⁴⁴ Je me réfère à la pyramide du *Templo del Fuego Nuevo* (Temple du Feu Nouveau) qui se trouve sur la sommet du « Cerro de la Estrella » (Colline de l'Étoile) où se réalisent encore de nos jours des rituels religieux.

¹⁴⁵ Le pèlerinage du Via Crucis (représentation de la passion du Christ) se célèbre durant la Semaine Sainte et rassemble environ deux millions de fidèles chaque année et est l'une des procession les plus massives du monde.

Avec *Spiral City* Melanie Smith entame un dialogue avec l'œuvre pionnière du *land art*, le *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson (New Jersey, 1938-1973) (fig. 44). Faite d'une digue de roche basaltique et de terre s'enfonçant en spirale jusqu'au fond des eaux, l'œuvre de Robert Smithson s'est inspirée d'un mythe local, selon lequel un tourbillon menaçant agiterait les profondeurs du lac. La spirale de Robert Smithson fut créée dans une région durement affectée par une compagnie pétrolière qui, faute de rentabilité, abandonna sur le terrain tout son matériel, vestiges de ses tentatives infructueuses :

Une étendue de marais salants bordait le lac et un nombre incalculable de morceaux d'épaves étaient pris dans ses sédiments. De vieux piliers se dressaient dans leur nudité [...] La vue de ces structures dans leur incohérence était une source de plaisir. Ce site met en évidence une succession de systèmes faits par l'homme où s'embourbent des espoirs abandonnés (Smithson, 2005 : 8).¹⁴⁶

Robert Smithson voulait mettre en évidence les effets du capitalisme prédateur, peu soucieux des dégâts provoqués sur la nature environnante. Selon l'historien de l'art Ron Graziani en plus de contester la place traditionnelle de l'œuvre d'art déterminée par le musée et de proposer une nouvelle position au spectateur qui doit s'engager en la transitant, cet *earthwork* fait prendre conscience de l'impact négatif de cette activité économique sur le territoire (Graziani, 2004 : 114).

L'œuvre iconique de Robert Smithson est un référent conceptuel revisité par l'art contemporain mexicain. Avant Melanie Smith, l'artiste Damián Ortega (1967, ville de Mexico) avait déjà réalisé une reproduction en miniature de cette œuvre dans une flaque d'eau située dans le jardin de la galerie Temístocles 44, à laquelle il avait ajouté un

¹⁴⁶ Traduction libre : « An expanse of salt flats bordered the lake and caught in its sediments were countless bits of wreckage. Old piers were left high and dry [...] A great pleasure arose from seeing all those incoherent structures. This site gave the evidence of a succession of man-made system mired in abandoned hopes. »

camion à la fin de la spirale.¹⁴⁷ Sous la consigne *hágalo usted mismo* (fait-le vous même) Damián Ortega réalise un commentaire local de ce *land art* en intégrant l'emplacement de la galerie et les matériaux disponibles sur place dans une version « fait maison » de l'installation monumentale (fig. 102). Si Robert Smithson voulait déplacer l'œuvre d'art à l'extérieur du musée, Damian Ortega déplace à son tour le paysage dans la galerie. Damian Ortega propose un modèle miniature de cette œuvre iconique de l'art conceptuel, tandis que Melanie Smith l'amplifie et le transpose à l'ensemble du paysage panoramique de la ville de Mexico. De ce fait, si pour Robert Smithson l'énorme figure concentrique, réfléchi dans les milliers de cristaux de sel sédimentés de ce marais salant naturel, était un commentaire sur la production sociale de la nature, la spirale aérienne de Melanie Smith est un commentaire sur la production sociale de l'espace urbain. *Spiral City* révèle, à son tour, les transformations d'un paysage érodé par une économie essentiellement basée sur l'industrie pétrolière. En effet, la longue période de croissance économique du Mexique, entre les années quarante et soixante-dix, est redevable à l'expropriation pétrolière en 1937.¹⁴⁸ La vue panoramique d'Iztapalapa montre un paysage qui reflète l'aspect négatif de cette croissance désordonnée. La migration d'une population rurale pauvre qui rêve d'une vie meilleure a fait exploser la croissance démographique de la ville de Mexico. Cependant, malgré les énormes ressources pétrolières que possède le Mexique, autrefois deuxième producteur mondial, l'incapacité de créer un secteur industriel efficace et à la crise des prix du pétrole à partir des années quatre-vingt ont fait plonger le pays dans une grande récession. Cette secousse financière a poussé le

¹⁴⁷ Il s'agit de l'installation *Hágalo usted mismo: Spiral jetty* (fait-le vous même : Spiral Jetty) (1993).

¹⁴⁸ Rappelons que le président de la République Lázaro Cárdenas a exproprié l'industrie pétrolière qui était aux mains de compagnies étrangères et a appliqué massivement la réforme agraire. Son sexennat a été l'un des plus importants dans l'histoire moderne du Mexique pour sa politique populiste et nationaliste.

gouvernement mexicain à ouvrir ses frontières en souscrivant à l'Accord de libre-échange nord-américain (ALENA).¹⁴⁹ Le Mexique a ainsi abandonné sa traditionnelle politique nationaliste pour s'orienter vers un ère néolibérale, en affermissant, autant que faire se peut, ses liens avec l'économie américaine. Aujourd'hui, la vieille industrie pétrolière nationale PEMEX (Pétroles Mexicains) est devenue un sujet de discordes entre les tenants de son maintien comme industrie nationale et ceux qui sont favorables à sa privatisation.¹⁵⁰ Manifestement, le Mexique connaît l'épuisement d'un modèle économique qui n'a jamais réussi à intégrer une portion importante de la population dans la marche vers le progrès. Face à l'épuisement de ce modèle, Melanie Smith développe une démarche artistique qui met en évidence une « nouvelle face historique » postindustrielle du pays. Selon l'historien de l'art Cuauhtémoc Medina, le pays est marqué par la violence du processus modernisateur néolibéral au profit de la compétitivité du marché global :

Smith va percevoir l'émergence de la visibilité stridente de l'économie globale et comprendre son œuvre comme une méditation sur la phénoménologie quotidienne du capitalisme. Ou en d'autres termes, comme une synthèse de l'esthétique d'une contemporanéité fabriquée principalement d'objets et de sensations artificielles, éminemment multipliables, qui, en vertu du libre-échange et du démantèlement de l'État providence, éclatent sans contrôle visuel ou social (Smith, 2006 : 9).¹⁵¹

¹⁴⁹ L'ALENA fut signé en 1994, inaugurant une nouvelle période néolibérale. Cependant, une des plus grandes difficultés que pose l'ALENA est l'inégalité économique entre les trois pays qui l'ont signé. Particulièrement dans le cas du Mexique, dont le développement économique est beaucoup moins important qu'aux États-Unis et au Canada.

¹⁵⁰ La privatisation de PEMEX n'est qu'une question de temps, compte tenu du manque de capital et de sa mauvaise gestion, héritage d'une succession de gouvernements qui n'ont pas fait les investissements nécessaires pour en maintenir leur bon fonctionnement. Cela fait partie des politiques néolibérales qui cherchent à privatiser toutes les sources d'énergie du pays, comme l'électricité (privatisée en 2011), l'eau, le gaz, etc. Voir à ce sujet : Isabelle Rousseau, « La reorganización de Petróleos Mexicanos. Visiones encontradas sobre la gobernanza de una empresa pública (1989-2006) », In *La guerra del fuego. Políticas, petroleras y crisis energética en América Latina*, Quito, FLACSO, 2008.

¹⁵¹ Traduction libre : « A Smith le tocará percibir la emergencia de la visualidad estridente de la economía global y entender su obra como una meditación acerca de la fenomenología diaria del capitalismo. O, en otras palabras, como una síntesis de la estética de una contemporaneidad hecha preponderantemente de objetos y sensaciones artificiales, eminentemente multiplicables, que al amparo del libre comercio y el desmantelamiento del Estado benefactor irrumpía sin control visual o social. »

Depuis l'hélicoptère, Melani Smith capte cet « éclatement » provoqué par l'implacable surpeuplement de la ville qui a marqué le passage de la métropole à la mégalopole durant la deuxième moitié du XX^e siècle. Le territoire autrefois fertile d'Iztapalapa est maintenant l'image d'un désert urbain où il ne reste aucune trace de végétation, surface artificielle imprégnée par la tristesse et la monotonie de l'asphalte. C'est l'ordre inquiétant de la mégalopole mexicaine, noyée dans le marais d'une surpopulation imparable, qui dépasse amplement la capacité de planification et d'urbanisation des administrations locale et fédérale. Si l'intervention de Robert Smithson a été considérée comme une évasion de l'univers urbain, Melanie Smith renverse la problématique en exposant la beauté artificielle de l'évasion de la nature :

Dans mon œuvre, je me confronte à l'idée d'une sorte de paysage corrompu, qui vient de l'expérience directe de vivre dans un des paysages urbains probablement aussi détruits qu'il est possible de l'être. Je suppose que je suis aussi en train de fabriquer une forme de beauté, mais au travers d'une forme synthétique plus que naturelle (Smith, 2006 : 54).¹⁵²

Spiral City montre les contradictions du sous-développement qui impose un paysage en forme de grille urbaine et s'étend jusqu'à perdre de vue ses propres limites. Si Damián Ortega avait autrefois évoqué l'échelle du paysage en proposant un modèle réduit de la spirale, pour Melanie Smith l'échelle panoramique de la spirale englobe la dimension surhumaine du paysage urbain contemporain. Les deux versions proposent une adaptation locale de l'installation de Robert Smithson. Toutefois, Melanie Smith réalise une sorte de *land art* à sa propre façon en traitant de la dégradation du paysage urbain d'une ville qui s'étale à l'infini.

¹⁵² Traduction libre : « En mi obra me enfrento a la idea de una suerte de paisaje corrompido, que sí, es verdad, viene de la experiencia directa de vivir en uno de los paisajes urbanos más destruidos posibles. Supongo que también estoy fabricando una belleza, pero a través de una forma sintética más que natural. »

4.3 Le macro-paysage anonyme et global.

Le philosophe français Michel de Certeau a décrit Manhattan à partir du 110^e étage du World Trade Center dans son célèbre chapitre « Marches dans la ville » (*l'Invention du quotidien*, 1990 : 139). En se plaçant au sommet du gratte-ciel, de Certeau voit la saturation du paysage urbain qui se déploie sous ces yeux comme une « scène de béton, d'acier et de verre qu'une eau froide découpe entre deux océans, les caractères les plus hauts du globe composent une gigantesque rhétorique d'excès dans la dépense et la production » (De Certeau, 1990 : 140). Ce paysage d'excès se déploie sous ses yeux comme un tableau immobile qui présente la ville comme l'abstraction visuelle d'un ordre rationnel : « à la fois la machinerie et le héros de la modernité » (De Certeau, 1990 : 144). Cette vision de la ville devient le point de départ pour condamner cette conquête territoriale moderne qui se manifeste comme un gigantesque simulacre et où le spectateur se voit détaché de la masse pour devenir un étranger qui contemple les cadavres d'une activité urbaine intemporelle. Michel de Certeau conçoit une « antidiscipline » basée sur l'appropriation narrative de l'espace urbain à partir de l'énonciation piétonnière – conçue comme un *SPEACH act* – pour s'investir dans l'errance sémantique de la quotidienneté urbaine (De Certeau, 1990 : x1). Cette antidiscipline de la marche va révolutionner la manière de pratiquer et d'étudier l'espace urbain.¹⁵³ Elle va aussi produire une rupture épistémologique, une esthétique de la marche, dans laquelle la perspective aérienne est irrémédiablement évincée de l'expérience urbaine, car elle est perçue comme contradictoire à l'engagement anthropologique et social du quotidien.

¹⁵³ L'art de la marche est un sujet en vogue. Il faut notamment rappeler les textes de Thierry Davila (2002) *Marcher créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin de XXe siècle* ; Rebeca Solnit, (2006) *Field Guide To Getting Lost* et (2001) *Wanderlust* ; Geoff Nicholson (2008) *The Lost Art Of Walking*, pour citer quelques auteurs.

Si Michel de Certeau perçoit dans la vue panoramique de Manhattan un paradigme de l'expérience urbaine, le *Spiral City* de Melanie Smith représente un énoncé géopolitique qui mène à voir les transformations de l'espace urbain et de son esthétique, à travers l'ensemble du paysage. L'encadrement de l'espace urbain devient le point de départ pour exprimer : « [...] la permanente contradiction entre l'invitation métaphysique de la spirale logarithmique qui ne cesse de s'accroître et la paradoxale insistance de la grille clôturée » (Ades, 2006 : 91).¹⁵⁴ Ce paradoxe rend compte de l'expansion urbaine qui, malgré l'ordre apparent, défie les cadres de la contention territoriale pour continuer de s'étendre au-delà de l'image. Melanie Smith montre l'évolution de la société industrielle marquée par l'expansion urbaine, qui repousse constamment ses propres frontières pour s'étendre au-delà des limites géopolitiques imposées par l'État. Depuis le point de vue le plus élevé pris à partir de l'hélicoptère, les mouvements de la ville sont à peine perceptibles. La temporalité à l'échelle de la ville n'est donc pas assujettie au rythme quotidien de l'homme, mais plutôt à la cadence lourde et consistante de la production économique du territoire. En regardant la ville depuis les hauteurs d'un gratte-ciel, comme un corps muet, invalide et sans souffle, Michel de Certeau avait fixé son point de vue panoramique sur une abstraction statique, épurée de tout désir et de tout conflit, et ainsi annulé les possibilités d'échange et de changement. Au contraire, *Spiral City* transforme cette vision de la ville à partir d'une image aérienne qui s'éloigne peu à peu du sol et enregistre les changements de la géographie urbaine imperceptibles depuis le sol. La vue aérienne est un dispositif expérimental, comme le souligne Peter Krieger, qui permet d'avoir une vue d'ensemble des différents espaces du collage métropolitain,

¹⁵⁴ Traduction libre : « [...] a continuous contradiction between the metaphysical invitation of the ever-widening logarithmic spiral and the paradoxical insistent enclosure of the grid. »

de ses fragments et de leurs limites (Krieger, 2001 : 119). Plus que vouloir montrer l'agencement inaltérable d'Iztapalapa, Melanie Smith capture l'arrière-fond troublant d'un fragment de la capitale mexicaine qui ne semble toutefois pas avoir de limites précises.

De ce fait, le *Spiral City* de Melanie Smith répond non seulement à l'œuvre de Robert Smithson, mais aussi la pensée de Michel de Certeau qui, du haut du gratte-ciel, contemple l'affrontement des contrastes qui s'étalent depuis Greenwich jusqu'au-delà de Harlem. Un spectacle en surplomb, plein de paroxysmes et de reliefs monumentaux en « béton, d'acier et de verre », dans lequel coïncident dans le même cosmos les extrêmes d'hier et d'aujourd'hui (de Certeau, 1990 : 139). Si la perspective de Michel de Certeau décrit Manhattan comme l'autoproclamée « Capital of The World », centre financier mondial par excellence, Melanie Smith montre la face impersonnelle du sous-développement, dont l'histoire semble s'effacer derrière le paysage monotone. Depuis l'hélicoptère, *Spiral City* expose le déploiement d'une grille cartésienne aplatie qui manque de référence identitaire ou de reliefs architecturaux, qui puissent servir de points de repère à ses habitants. C'est une « vue étrangère », selon le critique culturel Naief Yehia, d'une urbanisation qui se répète à l'infini donnant la sensation d'être égaré face à l'abstraction symétrique de la paupérisation (Yehia, 2002 : 156). L'espace urbain de la modernité sous-développée produit des paysages dépersonnalisés, anonymes et mondialisés qui pourraient tout aussi bien être Bombay, Lagos, Shanghai, Jakarta, Sao Paulo, Dacca, Karachi et une toute autre mégalopole de la planète. Melanie Smith voit dans la grille urbaine qui se répète l'organisation sociale artificiellement équilibrée du capitalisme sous-développé. A ce propos, Cuauhtémoc Medina explique que :

Dans cette occasion, l'abstraction n'est pas un problème de langage formaliste, mais plutôt une expression éminemment psychologique, une des réactions possibles à une réalité qui fait éclater ses coutures, qu'il est probablement impossible de représenter (Smith, 2006 : 15).¹⁵⁵

Melanie Smith rend compte de cette réalité urbaine, dont l'identité repose également sur sa dimension globale et impersonnelle, comme c'est le cas dans beaucoup d'autres pays du globe, dont le caractère expansif devient difficile à représenter.

Iztapalapa et Manhattan sont deux perspectives urbaines différentes qui mettent à nu l'amoncellement humain, dense et compact : l'une surdéveloppée, l'autre sous-développée. Ces deux modèles d'industrialisation compulsifs ont fait éclater l'espace urbain dans des directions opposées, l'une accidentée, l'autre uniformisée. La planification verticale d'édifices, de gratte-ciels, de parcs, de crêtes et de vallées devient l'image de la concentration du capital et de la richesse, tandis que l'improvisation horizontale d'Iztapalapa parle du manque de ressources et de la pauvreté.¹⁵⁶ Comme le souligne Peter Krieger :

Dans l'idéologie urbaine moderne, ce contraste a été codifié comme une expression claire du progrès. Les vieux bâtiments de petite taille construits avec des matériaux traditionnels représentent un anachronisme de la culture décadente des habitants pauvres, tandis que les gratte-ciel lumineux du style international symbolisent la société industrielle avancée (Krieger, 2005 : 139-140).¹⁵⁷

¹⁵⁵ Traduction libre : « On this occasion, the abstract is not a matter of formalist language, but rather an eminently psychological expression, one of potential reactions given a reality bursting at the seams, one that is probably impossible to represent. »

¹⁵⁶ Bien que dans d'autres contextes sociaux, ce phénomène d'urbanisation puisse être opposé. Je pense aux tours verticales des HLM (Habitation à Loyer Modéré) de la ville de Paris en contraste avec les quartiers riches plutôt horizontaux tel que Neuilly-sur-Seine à Paris.

¹⁵⁷ Traduction libre : « In modern urban ideology, this contrast was coded as a clear expression of progress. Old buildings, small in scale and constructed with traditional materials represent an anachronistic, decadent

Dans ce sens, Melanie Smith fait du regard en surélévation un dispositif heuristique qui montre la singularité de ces perspectives urbaines anachroniques apparemment anonymes et délocalisées. *Spiral City* devient le point de départ pour considérer l'expérience urbaine à partir d'une pratique qui récupère la production du paysage urbain que Michel de Certeau avait condamné autrefois comme étant le regard d'un « dieu voyeur » (De Certeau, 1990 : 142). Cette technique utilisée par les urbanistes devient aussi une technique artistique pour trouver de nouveaux repères esthétiques qui rendent compte de la production économique et sociale de l'espace urbain contemporain. *Spiral City* montre que la vue aérienne représente aussi un regard nécessaire pour appréhender l'expansion d'une mégalopole comme celle de Mexico.

4.4 Auto construction : esthétique de l'urgence.

Si Melanie Smith s'intéresse au macropaysage de l'expansion urbaine sous-développée, Abraham Cruzvillegas expose le micropaysage de l'urbanisme auto construit. À partir de son expérience personnelle, la construction de sa maison familiale située dans un quartier populaire pauvre dans la zone volcanique du Pedregal, Abraham Cruzvillegas rend compte d'une « esthétique de l'urgence » qui correspond à une improvisation permanente pour trouver des solutions à la construction des maisons des familles pauvres dans le cadre d'une urbanisation spontanée. Cette esthétique se pratique sans

culture of poor inhabitants, while bright, International Style skyscrapers symbolize advanced industrial society. »

participation de l'administration locale, sans planification urbaine, sans plan pour construire avec des matériaux de récupération, trouvés sur place ou récupérés à droite et à gauche, dans la rue, voire dans les décharges publiques. Dans le cadre de son œuvre *Autoconstrucción* (2010) (fig. 45), Cruzvillegas expose une méthode architecturale vernaculaire dérivée de la « conscience somatique de l'immédiateté » qui s'adapte aux circonstances spécifiques du contexte local en utilisant des matériaux de récupération ou de très bas prix (Cruzvillegas, 2009 : 15). Abraham Cruzvillegas fait voir le caractère aléatoire et intermittent de cette méthode à travers diverses œuvres articulées par le lien narratif de l'auto construction, dont un livre (fig. 46), un film (fig. 47), une pièce de théâtre (fig. 48), des chansons et plusieurs installations réalisées au cours de sa carrière, créées peu à peu comme les pièces qui forment aujourd'hui sa propre maison.¹⁵⁸

Les habitants qui occupent des terrains vagues pour y vivre sont toujours sous la menace de l'expulsion par les forces publiques. Ils s'installent donc dans un premier temps dans des habitations précaires, faites avec des matériaux très légers (veilles poutres de récupération, tôles ondulées, cartons d'emballage), sans aucune fondation permanente. Ces constructions sont caractéristiques de l'instabilité qui prime dans cette première étape de l'auto construction en quête de l'obtention d'un patrimoine propre. La construction d'une pièce en dur (en ciment, brique ou autres matériaux plus solides) marque la transition du bidonville vers la consolidation du quartier populaire, comme l'explique l'artiste :

Initialement ma maison se composait d'une grande pièce faite de plâtre gris et de pierres apparentes, peinte en blanc, avec un toit de tôle ondulée, des toilettes à l'extérieur qui sont

¹⁵⁸ Dans le cadre de ce travail de thèse, je me consacre plus précisément à analyser l'ensemble d'*Autoconstrucción* à travers le livre de l'artiste.

toujours là, d'un patio en béton et une petite chambre avec un lavabo, également en béton (Cruzvillegas, 2008 : 60).¹⁵⁹

Autour de cette première pièce, le foyer familial va prendre forme à travers un long processus de construction-modification-déconstruction d'espaces superposés qui s'additionnent de façon éclectique sans « volonté architectonique » précise, pour répondre aux besoins essentiels de la vie quotidienne (Cruzvillegas, 2008 : 7). Les pièces de la maison augmentent selon les possibilités et les besoins. Cette juxtaposition désordonnée de pièces est l'image même des maisons polynucléaires où habitent souvent les membres de la famille étendue (grands-parents, enfants, petits-enfants, oncles, tantes ou tout autre membre de la famille en manque de logement). Au rythme irrégulier des revenus familiaux et du manque d'objectif à long terme, les maisons auto construites ne sont donc jamais complètement achevées, par manque d'argent, mais aussi parce que le cycle vital de la grande famille, qui pousse à réaliser des ajustements pleins d'embûches au long des années, est toujours en changement. Il s'agit donc d'un processus continu qui se réalise sans plans, ni maquettes préalables, et qui forme peu à peu un empilage de structures architecturales, dont l'apparence anarchique et contradictoire est le produit de la pauvreté.

Plus qu'une œuvre totale, terminée et délimitée, *Autoconstrucción* est une réalisation heuristique qui s'inspire de la méthode empirique de l'urbanisme informel mis en place par les pauvres de la ville et conçoit la pratique de l'art comme une continuité de structures narratives inachevées et en évolution constante. Ce véritable échafaudage d'œuvres de Cruzvillegas forme le récit fondateur du quartier Ajusco, qui tire son nom du

¹⁵⁹ Traduction libre : « Initially my house consisted of one big room of grey plasterboard and stones, painted white, with a roof of corrugated iron, an outside toilet which is still there, a concrete patio and a little room with a sink, also made of concrete. »

massif montagneux situé au sud de la vallée de Mexico, à l'est de la Cité Universitaire, près de l'avenue *Revolución* où sa famille s'est installée il y a près d'un demi-siècle. Dans les années soixante, quelques années avant l'invasion massive des « parachutistes » de 1971, le père d'Abraham a l'opportunité d'acheter un terrain vague à un autre *paracaidista* originaire du même village : Nahuatzén dans le Michoacán (Cruzvillegas, 2008 : 56). Durant la nuit du 1^{er} septembre 1971 et pour une période 15 jours, Santo Domingo de los Reyes, voisins du quartier Ajusco, est pris d'assaut par des centaines de familles arrivant des campagnes et qui cherchent un endroit pour s'installer, c'est la plus grande invasion de terrain urbain de l'Amérique Latine à l'époque.¹⁶⁰ Cet évènement va consolider l'urbanisme de cette zone hostile et sauvage faite de reliefs accidentés et de cratères poreux et que l'on croyait inhabitable jusqu'à l'arrivée de cette masse de pauvres sans abris. À l'opposé, Le Pedregal va se construire au cours d'un lent processus d'auto construction à travers les mécanismes informels de subsistance, comme c'est le cas pour d'autres quartiers populaires de la capitale mexicaine, tel que celui d'Iztapalapa.

Abraham Cruzvillegas réinterprète l'appropriation et la signification de ce territoire, tellement agreste qu'autrefois les Aztèques y exilaient les condamnés à mort, qui périssaient piqués par les serpents de cascabelle ou les scorpions qui abondaient dans cette zone de roches volcaniques semi-désertique. Face à l'absence de toute administration locale et à partir d'un processus « sculptorique », les familles qui s'installent sur ce terrain hostile auto urbanisent collectivement le quartier : « Comme une sculpture lente, ma maison a été reconstruite par ces personnes, avec ma famille,

¹⁶⁰ L'invasion de Santo Domingo de los Reyes en 1971 a été un évènement majeur qui affecta toute la zone. Étant des terres communales, les conflits sociaux furent de grande tension entre les « parachutistes » et les propriétaires communaux. Après cette grande invasion, il n'y a pas eu d'autres invasion d'une telle ampleur, mais plutôt de petites actions familiales pour s'approprier des terrain qui restaient encore vides entre les lots occupés par d'autres « parachutistes » arrivés avant (Aguilar Medina, 1996 : 45).

mettant et enlevant, ajoutant et démolissant, assemblant et collant, liant et annulant » (Cruzvillegas, 2008 : 55-56).¹⁶¹ L'artiste témoigne des liens qui constituent ce réseau social d'assistance mutuelle, qu'il a bien connu au cours de son enfance. Les familles partagent les mêmes problèmes et les mêmes carences sociales et s'organisent pour subvenir aux besoins de la communauté dans la construction des logements et dans l'aménagement du quartier. « Ce furent des jours où nous avons travaillé collectivement à creuser des fossés pour apporter l'eau, parce que le gouvernement n'avait pas fourni ces services parce que le quartier n'était pas encore reconnu légalement », comme en témoigne la mère de l'artiste (Cruzvillegas, 2009 : 124).¹⁶² Ainsi, en travaillant soir après soir, ils réussissent à bâtir peu à peu leurs maisons, à installer l'eau et l'électricité, à tracer les rues et à construire les premières écoles, le marché public et d'autres services pour la communauté. L'anthropologue Larissa A. de Lomnitz explique la gestation de ces nouveaux modes de sociabilité autour de l'aménagement informel du territoire. Ce « mécanisme d'urgence » permet de pallier l'absence de l'État par un réseau social importé de leurs communautés d'origine et grâce à quoi ils trouvent une certaine sécurité difficile à acquérir autrement (de Lomnitz, 1978 : 12). Ces migrants, dont la plupart viennent de la même région, voire du même village, se trouvent un endroit pour « atterrir » dans la ville grâce à leurs liens de parenté ou ethniques, qui s'inscrivent souvent dans les noms des rues des quartiers auto-urbanisés : Mayas, Zapotecas, Huicholes, Totonacos, Yaquis, Nayaritas. *Autoconstrucción* est donc le produit de l'auto-organisation sociale liée à l'entraide des villageois traditionnels et renforcée par la

¹⁶¹ Traduction libre: « Like a slow sculpture, my house was rebuilt by these people, with my family, putting in and taking out, raising and demolishing, assembling and gluing, tying and undoing. »

¹⁶² Traduction libre : « These were days when we worked collectively to dig ditches to bring in the water, because the government didn't yet provide those services since the neighborhood still wasn't legally recognized. »

construction de nouveaux rapports d'appartenance propres à leur situation de « parachutistes ». C'est une solidarité rurale et urbaine à la fois, nouée par les échanges réciproques nécessaire à l'appropriation de l'espace urbain. C'est une esthétique bâtie à plusieurs mains par un processus « sculptorique » de démolition, d'extraction, de transformation, d'articulation et d'accumulation d'éléments hétéroclites. Le territoire agreste et sauvage d'autrefois, celui des aztèques, duquel reste la dénomination de l'avenue principale – Avenida Aztecas – qui sépare aujourd'hui le quartier Ajusco de celui de Santo Domingo de los Reyes, se transforme en une zone habitable pour ces nouveaux citoyens.

Dans les années quatre-vingt, les demandes de régularisation de ce territoire des habitants, qui veulent consolider leurs quartiers, aboutissent à la création d'un mouvement urbain populaire d'ampleur nationale : la Coopération nationale du mouvement urbain populaire (Coordinadora nacional del movimiento urbano popular, CONAMUP). La mère d'Abraham Cruzvillegas participe activement à l'organisation de ce mouvement urbain populaire centré sur la résolution des besoins essentiels, comme ceux du logement, de l'électricité, de l'eau potable, du transport public et des droits à la santé et à l'éducation. Toutefois, à travers le droit au logement et l'accès aux services urbains, le mouvement réclame surtout la reconnaissance politique de l'identité informelle de leurs quartiers, inaugurant une lutte pour le territoire qui suppose l'ouverture de nouveaux espaces de participation démocratique. La transformation de la consigne zapatiste « la terre est à celui qui la travaille » en « la terre est à celui qui

l'habite », ¹⁶³ fait surgir un renouveau des demandes propres à la révolution de 1910, qui s'oppose au monopole politique d'un État autocratique, qui avait annulé des espaces d'action sociale en centralisant le pouvoir et en assurant sa réélection durant plus d'un demi-siècle. ¹⁶⁴ L'anthropologue Sergio Tamayo Flores note qu'à partir de la crise économique qui frappe le Mexique en 1982, en lien avec la crise pétrolière mondiale, ce mouvement social vient s'ajouter à d'autres expressions de luttes minoritaires, telles que celles des commerçants ambulants, celle des ouvriers et des paysans, celle des étudiants et des écologistes, et celle des féministes et des homosexuels, qui exigent aussi de nouveaux espaces d'inclusion sociale (Tamayo Flores, 1989 : 70). ¹⁶⁵ Les revendications particulières de tous ces acteurs sociaux ont convergé pour former un « front unique » contre l'autoritarisme officiel de l'État. Dans le contexte d'un marxisme hétérodoxe tout à fait latino-américain :

[...] basé sur les idées de Genaro Vazquez, Che Guevara, Mao Tse-Toung et Léon Trotsky, dans un mélange parfois contradictoire surgi du dialogue entre les squatters, les habitants des bidonvilles, et les étudiants de gauche, mais à des fins spécifiques découlant de besoins urgents (Cruzvillegas, 2008 : 36). ¹⁶⁶

Ce mouvement social agglutine un potlatch idéologique influencé par la résistance paysanne, les grévistes syndicaux, mais aussi le mouvement étudiant qui avait bouleversé

¹⁶³ La consigne « La terre est à celui qui la travaille » fut originellement prononcée par Emiliano Zapata lors de la révolution mexicaine. Cette consigne est traduite par Abraham Cruzvillegas sur le plan urbain comme « La terre est à celui qui l'habite » (Cruzvillegas, 2008 : 32).

¹⁶⁴ Le Parti de la Révolution Institutionnelle (PRI) est une des principales forces du pays qui va naître après la révolution mexicaine, d'abord comme Parti National Révolutionnaire (PNR) et après comme Parti de la Révolution Mexicaine (PRM), pour finalement devenir en 1946 le PRI. Après 70 ans à la tête du pays, depuis 1929, le PRI perd l'élection présidentielle du 2 juillet 2000 au profit du candidat du PAN (Partido Acción Nacional), Vicente Fox Quesada.

¹⁶⁵ Ces nouveaux secteurs de lutte ont inclus d'autres demandes sociales telles que la défense de l'emploi et du salaire minimum, l'amélioration des conditions de vie, les libertés démocratiques, la fin de la répression des étudiants, la solution des demandes paysannes, le droit à l'équité de genre, etc. (Tamayo Flores, 1989 : 70).

¹⁶⁶ Traduction libre : « based on the ideas of Genaro Vázquez, Che Guevara, Mao Tse Tung and Leon Trotsky, in a sometimes contradictory mix that arose from the dialogue between squatters, slum dwellers, and left wing students, but with specifics ends deriving from pressing needs. »

le pays après le massacre de 1968 perpétré dix jours avant l'inauguration des jeux olympiques célébrés à Mexico.

Bien que « sans volonté architecturale » explicite, l'auto construction rend compte d'une esthétique qui relève une volonté politique liée à l'auto organisation sociale ; non seulement pour la régularisation du territoire informel et l'aménagement des services de base (eaux, électricité, écoles), mais aussi pour la revendication politique de la démocratisation du pays. Comme le note Abraham Cruzvillegas :

Le manque de planification ou l'apparente incohérence stylistique de nombreuses structures auto construites est aussi une question idéologique, avec une base sociale et économique, même dans la plus grande frivolité (Cruzvillegas, 2008 : 44-45).¹⁶⁷

Dans ce sens, l'esthétique de l'urgence déclenche des exigences collectives très précises et se transforme en une esthétique de « l'urgence démocratique » pour répondre à l'émancipation politique des identités plurielles. Ces revendications permettent d'ouvrir des espaces de participation civique supprimés par un État corporatiste devenu autocratique.¹⁶⁸ L'éclectisme de l'esthétique de l'urgence proposé par Abraham Cruzvillegas traduit le démantèlement de l'État providence et la lutte pour de nouveaux espaces d'inclusion. De cette manière, l'informalité de l'urbanisation est passée d'un état nébuleux, ignoré par le gouvernement, périphérique, arriéré et lointain, à celui d'une réalité urbaine centrale, permanente, complexe et consolidée en une force politique moderne. Cette nouvelle force politique pourrait contribuer à cimenter la gauche

¹⁶⁷ Traduction libre: « That is why the lack of planning or the apparent stylistic incongruity of many self-built structures are also ideological, with a social and economic basis, even when apparently at their most frivolous. »

¹⁶⁸ Le mouvement urbain populaire, avec d'autres organisations sociales et une importante scission du parti officiel (PRI), va constituer la base idéologique de la gauche contemporaine mexicaine qui gouverne depuis 1998 la capitale du pays.

mexicaine contemporaine essentiellement présente dans le Parti de la Révolution Démocratique (PRD) créé en 1989.

Ainsi, l'œuvre d'Abraham Cruzvillegas est l'expression du micropaysage de l'auto construction créé par la population urbaine pauvre migrante. Un processus que l'État n'a su ni prévoir, ni limiter, ni contrôler. À la différence de Melanie Smith qui expose la face anonyme de cette réalité propre aux contextes sous-développés, Abraham Cruzvillegas montre les spécificités locales de l'urbanisme sous-développé qui, dans l'urgence, s'adapte aux contraintes locales. Comme le dit Eckhart Ribbeck, cette contradiction entre ordre et auto construction coexiste dans l'urbanisme populaire :

La recette du succès des quartiers populaires est la combinaison de deux principes antagoniques : l'ordre rigide de l'espace, déterminé par une forme orthogonale régulière de type échiquier, et la construction individuelle presque entièrement libre, ce qui favorise une grande variété de maisons et de formes de construction (Ribbeck, 2006 : 204-205).¹⁶⁹

4.5 Le Pedregal, une modernité vécue dans les extrêmes.

Comme nous l'avons vu, l'esthétique de l'urgence proposée par Abraham Cruzvillegas part d'un projet urbain collectif sans plan ni maquette. Elle utilise des matériaux trouvés dans les alentours (pierres volcaniques, plastiques, cartons, tuyaux), recyclés et accommodés aux circonstances et nécessités essentielles, créant ainsi des identités spatiales diverses. Malgré son apparence éclectique et anarchique, elle relève d'une « organisation de la matière par sympathie », comme le souligne Clara Kim dans le titre d'un article consacré à l'œuvre de Abraham Cruzvillegas (Kim, 2009 : 17). Ainsi, la

¹⁶⁹ Traduction libre : « La receta del éxito de las colonias populares es la combinación de dos principios antagónicos : el orden espacial rígido, determinado por una ortogonal regular de tipo 'tablero de ajedrez', y la construcción individual casi absolutamente libre, la cual propicia una enorme variedad de tipos de vivienda y formas de construcción. »

topographie aux reliefs dramatiques et accidentés du Pedregal s'intègre naturellement dans l'aménagement du quartier. La pierre volcanique, abondante dans la zone, se substitue à l'occasion au béton dans un fonctionnalisme vernaculaire qui appelle moins au goût esthétique qu'au besoin d'économie des matériaux. « Ce gros rocher au bout de ma rue a finalement été cassé en petits morceaux » vocalise une des chansons de « rock » d'Abraham Cruzvillegas qui fait partie de l'oeuvre *Autoconstrucción* (Cruzvillegas, 2008 : 80).¹⁷⁰ Les pierres volcaniques acquièrent une nouvelle identité formelle qui se retrouve aussi bien dans les fondations des maisons (fig. 49), sur les murs et les façades (fig. 50), que dans les petits autels populaires, que l'on trouve un peu partout dans les rues (fig. 51). En fait, la pierre volcanique est un matériau traditionnel de la région depuis la construction des pyramides aztèques. Elle fait donc figure de reprise dans l'auto-urbanisation, tout comme c'est le cas dans les tendances modernistes qui font un retour aux matières du passé pour trouver l'essence de la « mexicanité » – sujet que nous allons développer dans la section suivante.

Pourtant, si de ce côté du Pedregal la nature s'intègre involontairement dans une esthétique de l'urgence, de l'autre côté de la Cité Universitaire surgit un autre Pedregal, celui d'une bourgeoisie riche et désireuse de vivre dans un décor avant-gardiste avec des demeures audacieuses imaginées par des architectes modernistes. Loin de représenter l'inhospitalier, ce paysage est, pour une nouvelle vague d'architectes, l'espace idéal pour repenser le fonctionnalisme classique et matérialiser les valeurs identitaires du nationalisme postrévolutionnaire. Tout près des zones d'invasions, l'architecte Luis

¹⁷⁰ Traduction libre : « That big rock at the end of my street was finally broken into small pieces. »

Barragán¹⁷¹ conçoit soigneusement l'idée d'un jardin dans lequel la roche volcanique se marie avec le béton dans une esthétique qui trouve son inspiration dans le style organique de Frank Lloyd Wright et dans la nostalgie paysagère de Ferdinand Bac. Ce projet immobilier, baptisé *Jardines del Pedregal*, fut l'un des projets de la modernité mexicaine les plus ambitieux réalisés dans les années quarante. Il est conçu suivant les préceptes de l'architecture émotionnelle inauguré par Mathias Goeritz, qui cherchait à affirmer le lien fondamental entre l'architecture et l'écosystème ambiant. Cet élément se reflète d'ailleurs dans le nom des rues de ce quartier très chic, tel que « Roca » (roche), « Cascada » (cascade), « El Risco » (la crête), « Agua » (eau), « Lava » (lave), « Cráter » (cratère), et bien évidemment « Xitle » du nom de la montagne qui a donné naissance à ce paysage volcanique. Ainsi, le Pedregal est un « caprice de la nature » qui condense l'univers entier, comme l'énonce Luis Barragán lui-même lors de son discours d'acceptation du prix Pritzker en 1980 :

Dans le sud de la ville de Mexico se trouve un vaste étendu de roche volcanique, aride ; subjugué par la beauté de ce paysage, j'ai décidé de créer une série de jardins pour l'humaniser, sans détruire sa magie. En marchant le long des crevasses de lave, à l'ombre des imposants remparts de pierres vivantes, j'ai soudainement découvert, à mon grand étonnement, de petites vallées vertes secrètes, que les bergers appelaient des « bijoux », entourées et fermées par la plus fantastique et la plus capricieuse formation rocheuse forgée par l'assaut des puissants vents préhistoriques [...] D'une certaine façon, j'ai eu le sentiment que c'était un jardin parfait qui, peu importe sa taille, contenait rien de moins que l'Univers tout entier. (Barragán, 1980 : 2).¹⁷²

¹⁷¹ Luis Barragán est reconnu internationalement pour faire partie de l'architecture émotionnelle qui tente de refléter l'état émotionnel de l'homme des temps modernes qui se synthétise dans sa propre maison déclarée en 2004 patrimoine mondial de l'UNESCO.

¹⁷² Traduction libre : « To the south of Mexico City lies a vast extension of volcanic rock, arid, overwhelmed by the beauty of this landscape, I decided to create a series of gardens to humanize, without destroying, it's magic. While walking along the lava crevices, under the shadow of imposing ramparts of live rock, I suddenly discovered, to my astonishment, small secret green valleys the shepherds call them 'jewels' surrounded and enclosed by the most fantastic, capricious rock formations wrought on soft, melted rock by the onslaught of powerful prehistoric winds [...] Somehow I had the feeling that it enclosed what a perfect garden no matter its size should enclose : nothing less than the entire Universe. »

Contrairement au bricolage improvisé des « parachutistes » du quartier Ajusco, les *Jardines del Pedregal* est un espace planifié et publicisé pour une bourgeoisie privilégiée. Le miracle mexicain voyait dans ce désert magmatique les avantages d'un gracieux désordre qui promettait de produire un refuge contre l'agressivité du monde contemporain, selon Barragán. À travers l'expression des émotions plastiques, Barragán s'éloignait de l'excès rationaliste du fonctionnalisme utilisé, entre autres, dans les premières grandes cités d'habitation, comme avec la *Unidad Habitacional Miguel Alemán* que nous avons mentionnée dans le troisième chapitre. Toutefois, les références prises au style colonial et adaptées aux spécificités de la topographie du pedregal, ne sont qu'une variante amollie de la quête pour une identité stylistique locale proprement mexicaine. Si l'auto urbanisation déclenche rapidement une organisation politique qui conteste le centralisme de l'État, l'architecture émotionnelle est un style architectural politiquement délavé qui cherche la reconnaissance internationale sans se soucier de la recherche d'une nouvelle conscience nationale. Largement soutenue comme l'exemple clé du rationalisme critique mexicain, l'expérience de Luis Barragán dans le Pedregal représente pour Keith L. Eggener, plus qu'un style de « résistance » contre l'hégémonie du fonctionnalisme international, mais une expression élitiste et idiosyncrasique conçue pour les besoins d'une bourgeoisie qui se veut moderne et internationale. Il écrit à ce propos :

Avec leurs élégants enclos, zones pour une élite, et leurs enclaves équestres [...] ces lieux représentent peut-être une sorte de critique, mais il est utile de garder à l'esprit quelle sorte de critique elles étaient : difficilement radicale et progressiste, mais plutôt romantique et réactionnaire. [...] Malgré les meilleures intentions de ses principaux théoriciens, le régionalisme fonctionne trop souvent comme une formule à la mode, un

slogan pour décrire une gamme difficile et variée d'architectures qui sont le résultat de différentes circonstances (L. Eggener : 2002 , 234-235).¹⁷³

Pourtant, ce voisinage était problématique pour les habitants de ces « jardins ouverts » imaginés, comme séjours de repos spirituels. Avec l'autorisation de l'administration locale, un beau mur en pierre volcanique est donc construit pour séparer les quartiers populaires des Jardins du Pedregal et ainsi cacher la pauvreté d'une population nombreuse qui pouvait effrayer les riches clients de ce lieu féérique. Cet antagonisme entre deux mondes voisins qui ne peuvent coexister, se reflète dans l'existence des deux esthétiques sociales modernes choisies : l'esthétique émotionnelle et celle de l'urgence. Avec humour, les habitants des quartiers populaires ont donné un nom à ce mur : « le mur de Berlin ». Cette construction passe tout près de la maison familiale d'Abraham Cruzvillegas. Il explique que : « Le mur de Berlin, par exemple, était une barrière érigée pour séparer physiquement les squatters de Santo Domingo de la zone bien planifiée et entretenue du quartier Romero de Terreros » (Cruzvillegas, 2008 : 24).¹⁷⁴ Les Jardins du Pedregal est une réalisation moderniste connue internationalement pour avoir révolutionné l'esthétique nationaliste postrévolutionnaire et est applaudie pour avoir intégré avec une grande sensibilité un milieu naturel complexe à un projet immobilier de grande envergure. Par contre, comme le mentionne à juste titre l'anthropologue mexicain Íñigo Aguilar Medina, en érigeant « son propre mur, bien que, d'orgueilleuse facture nationale », la recherche de l'identité mexicaine qui faisait partie

¹⁷³ Traduction libre : « His elegant walled compounds, elite subdivisions, and equestrian enclaves may [...] mark a kind of critique, but it is worth keeping in mind just what sort of critique this was : hardly radical and progressive, but more romantic and reactionary [...] Despite the best intentions of its leading theorists, is how critical regionalism too often came to function : as a fashionable formula, as a catchword to describe a range of difficult and diverse architecture arising from markedly different circumstances. »

¹⁷⁴ Traduction libre : « The Berlin Wall, for example, was a fence erected to physically separate the Santo Domingo squatters zone from the well planned and serviced Romero de Terreros district. »

de ce projet architectural ne prenait pas tout le monde en compte (Aguilar Medina, 1996 : 49).

Le pedregal est sans doute un bel exemple de l'expérience moderniste de la configuration socio-spatiale mexicaine, vécue dans ses limites extrêmes. C'est le produit d'un rapport politique complexe entre diverses réalités sociales qui s'articulent à travers les tensions des mouvements urbains populaires et les nouvelles tendances de l'architecture moderne locale. Inspirée des courants internationaux, parfois aussi excentriques que délirantes, ces tendances sont ironiquement qualifiées par Cruzvillegas de « provenzalmodernista » ou de « xochimilcanbauhaus » (Cruzvillegas, 2008 : 28).¹⁷⁵

Toutefois, ces murs, érigés un peu partout dans la ville, loin d'être imperméables, sont constamment taraudés par l'informalité, la pauvreté et les pratiques populaires. Cette réalité qui continue de s'accroître à travers les réseaux sociaux d'auto organisation sont devenus aujourd'hui transnationaux, avec la migration vers les États-Unis. Ces vastes réseaux populaires politiquement organisés ont acquis une force sociale suffisante pour que le gouvernement décide de régulariser progressivement les quartiers informels au cours des années quatre-vingt. Ainsi, les services de base, comme l'eau, électricité et les égouts finiront par être installés ; les rues de terre seront asphaltées ; le transport public commencera à fonctionner plus efficacement ; les lampadaires publics vont illuminer les rues ; les écoles, les magasins, les marchés et tout ce qui crée la vie économique du quartier se développeront davantage. Rien ne fonctionne parfaitement bien, mais les bidonvilles se transforment en quartier populaire. La propriété foncière se régularise et insère inévitablement le territoire, autrefois inhospitalier et sauvage, sur le marché

¹⁷⁵ Avec ces appellations humoristiques, Abraham Cruzvillegas fait référence à ce mélange d'esthétiques qui voulaient créer des hybrides stylistiques inspirés des tendances internationales en vogue (le modernisme et le Bauhaus) et de l'architecture vernaculaire (le provençal et le xochimilca).

immobilier. Le passage de l'urbanisme informel à la régularisation officielle se fait à travers l'infiltration des partis politiques qui finissent par dissoudre les mouvements populaires, qui, après tout, ont obtenu gain de cause.

Les premières colonies de parachutistes, comme Santo Domingo de los Reyes et Ajusco, sont aujourd'hui devenues des quartiers populaires qui vendent leur propriété au prix du marché. Cette inflation oblige les plus pauvres à chercher de nouveaux espaces dans des endroits toujours plus éloignés, repoussant ainsi constamment les limites territoriales de la capitale. La transformation des premières villes perdues en quartiers populaires ne signifie pas que la marginalisation ait été surmontée, mais simplement que « le pauvre a fini de construire un nouveau secteur de la ville et ses conditions socioéconomiques le mènent à continuer de construire ailleurs, dans un autre lieu inhospitalier » (Aguilar Medina, 1996 : 60). Le cycle de l'auto construction de la métropole repousse à chaque fois les limites indéfinies du territoire « Bis » dans un processus d'expansion en perpétuel recommencement, qui reste inachevé et toujours dans un état latent. Le signe de la présence de cette conquête territoriale est l'omniprésence des « varillas de la esperanza » (*varilla* – tige de fer, *esperanza* – espoir). Ces tiges de métaux, oxydées et tordues par les intempéries, témoignent de l'optimisme du propriétaire qui espère un jour construire une nouvelle pièce et garde l'espoir de la promesse de temps meilleurs (fig. 52). Ces « varillas » représentent également l'identité de auto construction à travers une esthétique de l'urgence qui, loin des projets nationalistes officiels, improvise selon les besoins les plus concrets du sous-développement. Abraham Cruzvillegas explique justement que :

Ce projet, comme ma maison, les livres que j'ai lus, la musique que j'ai écoutée, les films que j'ai vus, toutes ces expériences qui s'entrecroisent dans la construction définitivement inachevée d'une identité – de la maison, je veux dire – représentent une

approche critique – en crise – de la réalité, sans traces de nostalgie (Cruzvillegas, 2008 : 9).¹⁷⁶

De la même façon que la pierre volcanique du Pedregal devient le symbole d'une architecture qui s'adapte aux contingences et une spécificité de l'aménagement urbain, l'identité urbaine endosse le produit inachevé de l'auto construction politique et sociale des expressions locales.

4.6 Fracturation de la cohésion nationale.

Le jeune artiste et architecte mexicain Antonio O'Connell est, quant à lui, attiré par les particularités d'Iztapalapa. Cependant, à la différence du paysage anonyme méticuleusement ordonné qu'inspire le travail de Melanie Smith, il voit dans le *landmark* iconique de ce quartier et le monument *Cabeza de Juarez* (1976), la possibilité de faire un commentaire sur la polarisation des classes sociales qui fracturent l'espace urbain.

Antonio O'Connell passe son baccalauréat en architecture à l'Université Mariste de la ville de Mexico (1999) et se spécialise en arts visuels à la maîtrise à l'Académie de San Carlos de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). Sa démarche artistique, inspirée de l'architecture déconstructiviste à la Lebbeus Wood, se matérialise dans ses installations monumentales réalisées avec des matériaux recyclés de chantiers en construction, brocantes et poubelles.

En 2008, à l'aide d'une vingtaine de maçons, Antonio O'Connell entreprend de construire une installation monumentale qui intègre le monument *Cabeza de Juarez*,

¹⁷⁶ Traduction libre : « This project, like the house, the books I read, the music I listened to, the films I saw, all those experiences that criss-cross the definitively unfinished construction of an identity – of a house, I mean – represent a critical approach – at a time of crisis – to reality, with no elements of nostalgia. »

symbole culturel d'Iztapalapa et érigé tel un arc de triomphe couronné d'une tête colossale au milieu d'un rondpoint, comme un geste de bienvenue qui marque l'entrée Est de la capitale mexicaine (fig. 53).¹⁷⁷ Cette énorme tête de Juárez est la dernière œuvre du muraliste mexicain David Alfaro Siqueiros (1896-1974), réalisée dans les années soixante-dix pour répondre à une commande du gouvernement mexicain : commémorer le centenaire de la mort du héros national Benito Juárez (1806-1872). Ce monument a été construit au bord de la plus grande décharge publique de la ville de l'époque qui, peu à peu, a débordée de ses limites par l'auto urbanisation obligeant sa fermeture pour des questions de salubrité.¹⁷⁸ L'installation de O'Connell consiste en un échafaudage métallique sur lequel des poutres et de planches de bois s'érigent en une muraille de soixante-dix mètres de long, onze mètres de haut et six mètres de large, le tout encastrée dans le monument, comme si elle représentait les bras ouverts du héros national (fig. 54).¹⁷⁹ Il utilise des matériaux récupérés sur un chantier public¹⁸⁰ et improvise par l'entrelacement des poutres et des planches pour construire ce véritable rempart de plusieurs tonnes (figs. 55 et 56) :

Le bois fut placé de manière spontanée sur une structure octogonale d'échafaudages métalliques qui symbolise la rigidité héritée par le mouvement fonctionnaliste, la prétention ordonnée et progressiste dans l'application des technologies de pointe à faveur

¹⁷⁷ Le monument *Cabeza de Juárez* (1976) est considéré comme un centre de la culture d'Iztapalapa situé sur l'avenue Guelatao devant la Faculté d'études Supérieures Zaragoza de l'Université Nationale Autonome du Mexique.

¹⁷⁸ Il s'agit de la décharge publique à ciel ouvert de Santa Cruz Meyehualco qui commence ces opérations en 1948 dans un endroit, à ce moment, éloigné de la capitale. Toutefois, cette zone orientale de la capitale se développe énormément dans les décennies qui suivent, obligeant sa fermeture pour des questions de salubrité. L'espace a ensuite été utilisé pour construire des logements et des terrains de sport pour les habitants d'Iztapalapa.

¹⁷⁹ Ces mesures m'ont été communiquées par l'artiste lui-même dans un échange de courriels du 16 juin 2011.

¹⁸⁰ Le matériel récolté pour l'installation provenait de la construction d'une piscine pour l'unité de logements populaires Vicente Guerrero édifié par le gouvernement de la ville de Mexico qui fut postérieurement rendu au chantier pour être à nouveau réutilisé. Information obtenue de l'artiste dans un échange de courriels du 16 juin 2011.

d'une prétention esthétique, et aujourd'hui avec un déficit dans l'aspect social (courriel du 16-06-2011).¹⁸¹

Si l'échafaudage de métal représente l'héritage du patrimoine fonctionnaliste, l'assemblage en bois érigé sans « volonté esthétique » représente l'architecture des quartiers populaires auto construits « directement de la tête à la main », sans plan précis (Cruzvillegas, 2008 : 8).

Reconstrucción del muro (2008) (Reconstruction du mur), nom donné à cette installation aux formes fragmentaires et disloquées, a nécessité un mois de montage et a été exposée durant trois mois. Elle est présentée dans le cadre du Premier Festival *Peatonal : Encuentro de Arte y Política en el Espacio Público* (À pied : Rencontre d'Art et Politique dans l'Espace Public), financé par le gouvernement de la ville de Mexico, qui répond à « [...] l'urgence de mise en place de politiques qui aident à concevoir des projets de démocratisation culturels pour les majorités », selon les organisateurs.¹⁸²

Si Antonio O'Connell choisit le monument *Cabeza de Juárez* pour ériger sa muraille éphémère, c'est parce qu'il incarne le mythe fondateur de la modernité mexicaine fondé sur l'idée de l'intégration nationale. L'auteur de *Cabeza de Juarez*, Siqueiros est décédé avant d'achever le monument laissant à son beau-frère, l'artiste Luis Arenal, la tâche de le terminer, tout en respectant les idéaux politiques de l'esthétique

¹⁸¹ Traduction libre : « La madera fue colocada de manera espontánea sobre una estructura ortogonal de andamios metálicos que simbolizan la herencia de la rigidez del movimiento funcionalista, su pretensión ordenada y progresista en el uso de los avances tecnológicos a favor de un alarde estético, y hoy con un déficit en el aspecto social ». Information obtenue de l'artiste dans un échange de courriels du 16 juin 2011.

¹⁸² Traduction libre : « [...] el cual surge de la urgencia de implementar políticas que ayuden a gestar proyectos de democratización cultural para las mayorías ». *Peatonal. Encuentro de arte y política en el espacio público*, Ciudad de México. Web. [Http://peatonalarteypolitica.blogspot.ca](http://peatonalarteypolitica.blogspot.ca). Consulté le 18 octobre 2009.

postrévolutionnaire de l'*Integración Plástica* (Intégration Plastique).¹⁸³ Ce style avant-gardiste basé sur la coopération entre différentes disciplines comme le muralisme, la sculpture et l'architecture, cherchait à créer une œuvre d'art totale de style Bauhaus. L'essence de l'*Integración Plástica* condense l'identité nationale, les référents à la culture mexicaine, engendrée autour des idéaux révolutionnaires de transformation et de progrès social. Carlos Brillembourg souligne que : « La quête de racines de la mexicanisation de ces architectures peut s'expliquer par une analyse interne en profondeur d'une identité où se mêlent tradition et progrès » (Brillembourg, 2004 : 102).¹⁸⁴ Dans cette quête vers la « mexicanité », Siqueiros s'inspire des têtes colossales de la culture préhispanique olmèque (fig. 57),¹⁸⁵ considérée comme la culture mère de la civilisation méso-américaine. Il intègre à l'intérieur du monument un musée iconographique où sont conservés des œuvres, sculptures et documents sur l'histoire de Benito Juárez (fig. 58). Ce lieu peut encore être visité aujourd'hui, malgré son état d'abandon.

¹⁸³ L'idée de la coopération entre différentes disciplines qui donne une connaissance d'ensemble proposée par l'école de Gropius et Mies van der Rohe s'applique dans le contexte mexicain à travers l'*Integración Plástica* qui réunit l'architecture et les arts plastiques – tels qu'architecture, muralisme, sculpture et quelques fois photographie – pour créer un style moderniste proprement « mexicain ». L'architecture profite du statut politique déjà mérité par le muralisme, comme le note Valerie Fraser : « In the field of the visual arts, however, it is the muralist rather than the architects who spring to mind in connection with the early achievements of the Mexican Revolution, and the relationship between the muralists movement and architecture during the 1920s is central to an understanding of the heterogeneous nature of subsequent modernist architecture in Mexico » (Fraser, 2000 : 22).

¹⁸⁴ Traduction libre : « The quest for roots and the Mexicanization of these architectures can be explained by an in-depth internal examination of an identity and form that fuses tradition with progress. »

¹⁸⁵ Le musée de La Venta (Villahermosa, Tabasco) garde les exemplaires les plus imposants des têtes colossales de style préhispanique olmèque, considéré comme la culture mère de la civilisation mésoaméricaine qui prend forme dans la période du pré-classique moyen (entre 1200-400 AC). L'interprétation la plus acceptée, au sujet de ces sculptures monumentales aux traits faciaux très particuliers, est qu'il s'agirait de portraits de guerriers ou de chefs importants de la société olmèque. Voir à ce sujet le travail de l'archéologue mexicain : Roman Piña Chan, *Los Olmecas : La cultura madre*, Madrid : Lunewerg, 1990.

Cabeza de Juárez synthétise les préceptes esthétiques postrévolutionnaires avec sa sculpture monumentale, sa peinture murale et sa composition architecturale. Cette dernière œuvre de Siqueiros synthétise sous la figure héroïque de Benito Juárez les idéaux politiques d'intégration nationale. Ce personnage avait défendu la souveraineté nationale face à l'invasion française et décrété les lois de la Réforme : la séparation du pouvoir de l'Église et de l'État. Il est considéré comme le précurseur de la nation moderne.¹⁸⁶ Selon le dépliant donné à l'entrée du musée, Benito Juárez incarne la lutte historique du peuple mexicain pour son émancipation nationale :

Depuis Hidalgo et Morelos jusqu'à Madero et Zapata, Benito Juárez surgit comme le lien entre la lutte libertaire et la saga de la révolution. C'est la figure qui a ouvert la route à la création de la nation mexicaine, en tant que leader d'un mouvement qui lutte pour son peuple. Il s'est même retrouvé au cœur du conflit qui existe toujours entre l'indigène vaincu et l'espagnol vainqueur, duquel Juárez émerge comme la réponse de la naissance de notre société métisse (Musée *Cabeza de Juárez*, 14-01-2011).¹⁸⁷

Cabeza de Juárez est le symbole d'une esthétique qui voit dans le métissage un symbole d'intégration nationale où se concilie les divergences sociales, tout en se positionnant comme véhicule de la nation moderne. Toutefois, Antonio O'Connell construit autour de l'arc de triomphe de Siqueiros une gigantesque muraille qui, comme une frontière, divise la zone et remet en question le mythe fondateur de l'identité

¹⁸⁶ Benito Juárez (1806-1872) met en place les lois de Réforme, un ensemble de lois adoptées entre les années 1859 et 1863 pour instaurer la séparation de l'Église et de l'État. Cela a permis la création de l'État moderne mexicain, autonome du pouvoir qu'autrefois l'Église catholique exerçait sur les gouvernements depuis la période coloniale. Il combat pendant 6 ans l'invasion française et ordonne l'exécution de l'empereur Maximilien d'Augsbourg quand il gagne cette guerre. Sa phrase « Entre les individus comme entre les nations, le respect du droit d'autrui est la paix », reste célèbre dans l'historiographie mexicaine. Pour une biographie du personnage voir : Andrés Henestrosa, *Los caminos de Juárez*, México : Asociación Nacional del Libro, 2007.

¹⁸⁷ Traduction libre : « Desde Hidalgo y Morelos hasta Madero y Zapata, Benito Juárez emerge como el lazo entre la lucha libertaria y la zaga de la revolución : la figura que marcó la pauta para la conformación de la nación mexicana, como el líder de un movimiento que lucha por su pueblo y por encontrarse a si mismo en ese conflicto que aún perdura entre el indígena derrotado y el español vencedor, del cual Juárez emerge como la respuesta del nacimiento de nuestra sociedad mestiza ». Citation prise du dépliant du Musée *Cabeza de Juárez* procuré par l'auteur durant la visite du 14 janvier 2011.

nationale comme un élément de cohésion nationale et de progrès. Il veut confronter la dernière œuvre de Siqueiros à la réalité contemporaine.¹⁸⁸

Reconstrucción del muro met en évidence les frontières qui délimitent quotidiennement l'espace urbain en raison des profondes divisions qui existent entre les classes sociales. Les classes les plus riches s'isolent derrière les murs protégés par les services de police privée et des caméras stratégiquement placées pour surveiller chaque mouvement de ces cités fortifiées, tandis que les quartiers défavorisés comme Iztapalapa deviennent plus pauvres, plus violents et plus marginalisés. Ces secteurs subissent aussi les conflits liés au crime organisé et au narcotrafic qui, durant les dernières années, se disputent le contrôle du territoire et négocient une nouvelle cartographie politique de l'espace.¹⁸⁹ La construction de ces espaces de ségrégation sociale résulte de la polarisation économique et de la fragilisation de la gestion publique, créant ainsi des circuits socioéconomiques qui coexistent quotidiennement, mais qui ne se mélangent pas (Duhau et Giglia, 2008 : 15). Ce processus de ségrégation a produit un espace urbain fracturé comme un « plat cassé » pour reprendre le concept de l'urbaniste mexicain Jan Bazant :

Face à cette pluralité dynamique urbaine, la ville s'est étendue sous le modèle urbain du type « plat cassé » dans lequel chaque lotissement possède une fonction interne

¹⁸⁸ *Cabeza de Juárez* fut commandité au début des années soixante-dix par le gouvernement de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) au célèbre muraliste connu pour son affiliation au parti communiste et pour avoir tenté infructueusement d'assassiner Léon Trotski, afin d'honorer le centenaire de la mort de Benito Juárez survenue en 1872. Toutefois, Siqueiros meurt deux ans après, laissant inachevée sa dernière œuvre conçue conjointement avec l'architecte Lorenzo Carrasco. Il laissa à son beau-frère, l'artiste Luis Arenal Bastar, la tâche de conclure la peinture murale du monument.

¹⁸⁹ Le gouvernement du président Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) a fait de la lutte contre les bandes de narcotrafiquants une de ses principales causes politiques ouvrant la boîte de pandore aux criminels qui se disputent le territoire pour la vente illégale de la drogue. En 2012, le nombre de morts causés par cette guerre s'élevait à plus de 70,000. Nous discuterons ce sujet plus en profondeur dans le dernier chapitre.

cohérente, mais qui dans l'ensemble reste fonctionnellement désarticulé et socialement ségrégué (Bazant, 2011 : 217).¹⁹⁰

Cette structure de « plat cassé » trouve un écho dans les formes fragmentaires et disloquées de l'imposante muraille d'Antonio O'Connell.¹⁹¹ En récupérant la méthode empirique de l'urbanisme auto construit, il retrace le processus de consolidation de ces quartiers populaires qui ont dû négocier constamment leur progressive incorporation aux politiques sociales et d'urbanisme. *Cabeza de Juarez* s'érige comme le signe du pouvoir sur cette zone auto construite, de façon à « mettre une tête » à ces espaces sans gouvernance, décapités et longtemps délaissés par les programmes officiels d'urbanisation. En exposant les murs qui divisent le territoire, Antonio O'Connell déconstruit provisoirement la rhétorique intégrationniste pour :

Faire allusion au mouvement muraliste en continuant sur les extrêmes du soubassement, comme une muraille des idéaux nationaux en ruines, qui invoque la nécessité de reconstruire notre société contemporaine sur des valeurs durables. La tête de Juarez représente l'échec d'une lutte historique pour l'équité sociale initiée par le héros de la Réforme Benito Juárez (courriel du 16-06-2011).¹⁹²

Cependant, avec son œuvre, l'artiste évoque non seulement les ruines du projet social de la modernité mexicaine, mais aussi revendique la nécessaire démocratisation d'une société profondément fracturée. C'est justement dans le cadre du Festival « À pied : Rencontre d'art et politique dans l'espace public », événement qui cherche à sensibiliser le public à une expérience esthétique distincte, que O'Connell réalise sa monumentale installation. L'intention du festival, financé par le gouvernement de la ville de Mexico,

¹⁹⁰ Traduction libre : « Así, es que ante esta pluralidad dinámica urbana, la Ciudad se ha expandido bajo el patrón urbano tipo plato roto en el que cada lotificación o fraccionamiento tiene coherencia funcional interna, pero en su conjunto es desarticulado funcionalmente y segregado socialmente. »

¹⁹¹ Le géographe américain Eduard Soja (1989) est un des premiers à parler de la fracturation urbaine comme une pathologie urbaine du monde globalisé, qu'il explique à travers le concept de la « ville-fractal » : la métropole comme un lieu discontinu et polarisé en archipels dissociés.

¹⁹² Information obtenue de l'artiste dans un échange de courriels du 16 juin 2011.

était de démocratiser l'art contemporain et de le rendre accessible pour les gens des quartiers périphériques. Le festival voulait également revaloriser ces endroits éloignés de la ville à travers des installations d'art contemporain *in situ*. Il s'agissait d'une double stratégie pour transpercer, si l'on peut dire, les murs qui divisent le territoire et démocratiser l'espace urbain à travers la diffusion de l'art contemporain. Par contre, comme le mentionne Johanne Sloan, ce genre de perspectives politiques utilisent l'art comme agent de transformation sociale : « C'est curieux que ce point de vue politisé, une sorte d'image en miroir des programmes officiels d'art public où les deux positions manifestent une certaine foi en l'art public, puisse être un instrument de changement de l'environnement urbain » (Sloan, 2007 : 226).¹⁹³ Il est sans doute nécessaire de combler les besoins démocratiques d'une société profondément inégale et fracturée en quête de nouvelles valeurs identitaires et de cohésion sociale. Or, plutôt que de penser l'art comme une pratique de démocratisation sociale, il faut se questionner sur ce que l'art peut dire sur la démocratie elle-même. Dans ce sens, l'installation d'Antonio O'Connell livre un récit intéressant de la cartographie géopolitique d'un territoire fracturé par des frontières qui délimitent l'espace urbain à partir du pouvoir acquisitif des classes sociales. Ce fait n'est pas sans rappeler celui des castes qui existaient au temps de la colonie espagnole. Ce récit se crée à partir du déconstructivisme post-avant-gardiste qui réinvestit provisoirement la dernière œuvre de Siqueiros d'une nouvelle dimension sociale.

¹⁹³ Traduction libre : « It is curious that this politicized view is a kind of mirror image of the official public art programs in that both positions evince a certain faith that public art can be an instrument for change within the urban environment. »

4.7 Inoculation de l'ordre spatial.

Dans l'œuvre *Spiral City*, la précision du quadrillage urbain filmé par Melanie Smith depuis un hélicoptère se décompose à l'échelle du piéton en une multitude de détails : maisons inachevées, poteaux et câbles électriques désordonnés, panneaux publicitaires agressifs, trafic chaotique, économie informelle envahissante et nomade, et tout autre élément indiscipliné de la quotidienneté urbaine. Ce morcellement inspire sans doute les sculptures kaléidoscopiques d'Antonio O'Connell. Cet artiste est reconnu dans le milieu de l'art mexicain pour ses installations monumentales bâties avec des matériaux recyclés trouvés dans les dépotoirs de la capitale, sur les chantiers en constructions, dans les marchés aux puces, les ventes de garages et de tout autre endroit susceptible de lui apporter sa matière première.¹⁹⁴ Ses ossatures sont confectionnées au moyen d'objets vidés de leur valeur d'usage originelle, tels que des coffrages et échafaudages des constructions, des morceaux de voitures, des fauteuils de cinéma, du mobilier domestique, des télévisions, des appareils ménagers ou électroniques. Ces éléments bigarés deviennent le point de départ pour une esthétique qui cherche à déconstruire l'ordre originel du lieu, à proposer des possibilités alternatives, et à produire et expérimenter différemment (O'Connell, 1999 : 148).

L'esthétique produite par les œuvres d'O'Connell intègre le sens initial de l'espace pour qu'en découle une dimension distincte, comme c'est le cas avec son

¹⁹⁴ Les œuvres d'Antonio O'Connell commencent à circuler dans le milieu de l'art contemporain vers la moitié de cette décennie pour devenir en 2009 - avec son installation « Jazzercise » - le premier participant du programme « Recyclage » du Musée Universitaire d'Art Contemporain (MUAC) à l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM). L'objectif de ce programme de création parallèle aux expositions temporelles est le recyclage des déchets produits par l'Université pour produire des œuvres in situ qui sont exhibées dans les couloirs et les espaces de passage du musée même. Museo Universitario Arte Contemporaneo (MUAC). Web. [Http://www.muac.unam.mx](http://www.muac.unam.mx). Consulté le 12 mars 2009.

installation *Inoculacion* (2008) (fig. 59), réalisée quelques mois après l'intervention sur le monument d'Iztapalapa. Invité par Carlos Jaurena, directeur du Musée Ex-Teresa Arte Actual Antonio, O'Connell intervient sur cet ancien couvent colonial du XVII^e siècle récemment aménagé pour répondre à ses nouvelles fonctions muséales (fig. 60).¹⁹⁵ L'idée de l'installation se base sur la théorie de l'inoculation selon laquelle l'introduction d'un agent pathogène dans l'organisme affaiblit le corps et déclenche une réponse (la production d'anticorps) et confère une meilleure résistance au système immunitaire. Pour le psychologue William J. McGuire (1961), considéré comme le père du cognitivisme social, cette analogie médicale peut s'appliquer également à la psyché de l'homme : une situation peut menacer ses idées et ses comportements, mais finit par fortifier sa volonté. En s'inspirant de cette théorie médicale, Antonio O'Connell décide d'inoculer l'architecture de l'ex-couvent carmélite à l'aide d'une structure pensée comme un cœur qui déploient ses ramifications, ses veines, dans tous les recoins du bâtiment. La structure de plus de huit mètres de haut par vingt de large grimpe sur les façades de l'église, s'infiltrant par les portes et les fenêtres jusque dans les bureaux et les toilettes du musée, et traversent les pièces de part en part (fig. 61). Le cœur contaminé par des chaises, des claviers d'ordinateur, des coffres d'automobiles, des chariots de supermarchés, etc., représente l'excès de la consommation du monde capitaliste (le virus) qui infecte la spiritualité de l'âme – symbolisé par l'espace sacré. Cette métaphore rappelle la

¹⁹⁵ Le musée Ex-Teresa Arte Actual est situé en plein cœur du quartier historique de la ville de Mexico à quelques pas seulement de la Cathédrale et du Palais National. Il est situé dans l'ancien couvent colonial de Sainte-Thérèse du XVII^e siècle qui appartenait à l'ordre des Carmélites et qui fut réaménagé dans les années quatre-vingt-dix par l'architecte Luis Vicente Flores et financé par le gouvernement mexicain pour abriter le musée d'art contemporain. Inauguré en 1993, cette institution muséale est aujourd'hui consacrée à la diffusion de l'art contemporain médiatique, performatif et de l'installation. Musée Ex-Teresa de Arte Actual. Web. [Http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/](http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/). Consulté le 12 mars 2009.

destruction de l'homme que l'espoir d'une nouvelle conscience sociale peut, peut-être, sauver.¹⁹⁶

Si J. McGuire applique la théorie médicale de l'inoculation pour comprendre la psyché de l'homme, Antonio O'Connell l'utilise comme analogie géopolitique pour appréhender la dynamique socio-spatiale de la métropole contemporaine. En développant une esthétique basée sur le savoir-faire de l'architecture vernaculaire des quartiers populaires, il reproduit cette identité spatiale informelle qui se répand comme un virus défiant constamment les limites territoriales des politiques gouvernementales. La métaphore du virus est apparue dans son travail dès ses premières installations, comme avec *Symptôme du virus* (2005) (fig. 62), réalisée dans le Musée Casa del Lago situé dans le parc populaire de Chapultepec proche du centre-ville de la capitale mexicaine. L'installation, conçue comme une structure kafkaïenne, un insecte futuriste, dévore la traditionnelle façade néoclassique du Musée (fig. 63), ancien institut de biologie de l'Université Nationale Autonome du Mexique. Cet édifice, construit au début du XX^e siècle – deux ans avant le déclenchement de la révolution mexicaine – servait à abriter le club de l'automobile, lieu de réunion de l'aristocratie mexicaine.¹⁹⁷ L'installation a été donc réalisée dans le cadre de l'exposition *México 70 : disciplinas varias/estrategias múltiples* (Mexico 70 : disciplines variées/stratégies multiples)¹⁹⁸, dont la consigne était

¹⁹⁶ Le commissaire de l'exposition fut Eder Castillo. Pour réaliser un parcours de l'installation commenté par l'artiste voir la vidéo : [Http://www.youtube.com/watch?v=doNt1tHNhok](http://www.youtube.com/watch?v=doNt1tHNhok)

¹⁹⁷ Le Musée Casa del Lago se situe en plein cœur de la ville sur les bords du lac du parc de Chapultepec. La maison de style néo-classique fut d'abord le siège de l'automobile club. Il fut inauguré par le ministre de l'Économie de Porfirio Díaz, d'origine française, José Ives Limantour en 1908. Cependant la révolution viendra l'exproprier et la demeure aura plusieurs usages au cours des années jusqu'à devenir l'Institut de Biologie de l'Université Nationale Autonome du Mexique (UNAM) en 1959, puis le Musée Casa del Lago qui appartient aussi à l'Université. Musée Casa del Lago. Web. [Http://www.casadellago.unam.mx](http://www.casadellago.unam.mx). Consulté le 3 mars 2008.

¹⁹⁸ L'exposition *México 70 : disciplinas varias/estrategias múltiples* (Mexico 70 : disciplines variées/stratégies multiples) réunit 110 œuvres de disciplines diverses de 67 artistes au Musée Casa del

de présenter seulement l'œuvre d'artistes nés dans les années soixante-dix. L'idée première était de présenter l'ensemble des stratégies artistiques de cette génération qui, au moment de l'exposition, avait entre 25 et 35 ans. En ce qui concerne l'installation d'Antonio O'Connell, l'artiste construit une énorme structure que le public peut percevoir depuis l'extérieur du musée, comme un prélude à l'exposition. Pour le poète Antonio Calera-Grobet, un des commissaires de l'exposition :

Antonio O'Connell est comme le marché de la Merced, les bidonvilles urbains, les villes qui ne sont jamais dessinées, ce Mexique barbare que l'on trouve aux sorties des autoroutes : nature morte, baguettes chinoises tombées au hasard dans un territoire dépourvu de mémoire (Calera-Grobet, 2007 : 101-102).¹⁹⁹

Pour Antonio O'Connell l'idée du virus est une métaphore de la révolution informelle qui s'est auto construite en faisant éclater les limites territoriales, en se propageant anarchiquement et construisant ses propres références territoriales. Cet urbanisme chaotique s'infiltré partout de la même manière que ses sculptures kaléidoscopiques pénètrent les portes et fenêtres, transpercent les murs des bâtiments et inoculent l'ordre architectural (fig. 64). Ces structures déconstructivistes montrent la pathologie expansive des villes sous-développées qui, plus qu'une simple addition continue à partir du centre vers la périphérie, s'étendent à la façon d'un virus à travers l'agrégation de fragments désarticulés, voire fracturés. Ce modèle produit du désordre qui opère dans l'urbanisation (Taud et Parrot, 2008 : 169). Ainsi, Antonio O'Connell questionne le paradigme spatial du centre/périphérie pour proposer une cartographie

Lago du 17 février au 30 avril 2005, sous le commissariat de Erick Castillo Corona et Antonio Calera-Grobet.

¹⁹⁹ Traduction libre : « Antonio O'Connell es igual al mercado de la Merced, a los cinturones de miseria, a las ciudades sin pintar, al México bárbaro de la salida a carretera : naturaleza muerta, palillos chinos que cayeron al azar en un territorio despojado de memoria. »

spatiale post-binaire qui déconstruit les paramètres de la géographie moderne fondée sur le dogme fonctionnaliste adapté à la réalité mexicaine.

Cette proposition donne au déconstructivisme formel une nouvelle dimension sociale qui situe la relation entre pauvres et riches dans un nouveau jeu de reflet de miroir beaucoup plus complexe. Toutefois, il dénonce l'aspect formaliste du déconstructivisme pour l'utiliser dans le cadre de l'auto constructivisme comme un corps qui exprime l'état de la société :

Le déconstructivisme est une critique monotone et ennuyeuse de l'architecture fonctionnaliste dans le contexte de pays surdéveloppés [...] [qui] requiert de grandes ressources pour ses caprices formels réalisés sous les mêmes paramètres architectoniques rudimentaires de permanence. Les bâtiments sont des incarnations de la société, ils représentent les corps physiques de l'esprit qui les a créés (courriel 05-2012).²⁰⁰

Dans ce sens, ce qui intéresse O'Connell c'est le caractère auto constructiviste de l'architecture comme un corps qui exprime l'état de la société : « Les bâtiments sont des incarnations de la société, ils représentent des corps physiques de l'esprit qui les a créés ».²⁰¹ Dans ce commentaire, l'artiste dépeint l'inoculation du corps fracturé de la métropole contemporaine qui semble sortir fortifiée de cette heuristique artistique. Selon le deuxième commissaire de l'exposition *Mexico 70*, Erik Castillo : « Antonio O'Connell a conçu *Síntoma de Virus* comme une invasion qui n'en est qu'à ses débuts. De quoi ? D'un collapse à venir, d'un temps social différent ou d'un autre ordre » (Castillo, 2005 : 8).²⁰² Effectivement, il semble que l'artiste se préoccupe d'une quête spirituelle de l'être qui critique l'élitisme de l'architecture contemporaine enfermée derrière une muraille en

²⁰⁰ Traduction libre : « El deconstructivismo es una crítica hacia la monótona y aburrida arquitectura funcionalista dentro del contexto de países desarrollados [...] [que] requiere grandes recursos para sus caprichos formales y son creados bajo los mismos parámetros rudimentarios arquitectónicos de permanencia ». Citation extraite de l'échange de courriels entre l'auteur et l'artiste en mai 2011.

²⁰¹ Citation extraite de l'échange de courriels entre l'auteur et l'artiste en mai 2011.

²⁰² Traduction libre : « Antonio O'Connell armó síntoma de virus en tanto invasión que apenas es un comienzo. ¿De qué? De un colapso por venir, de un tiempo social distinto o de otro orden. »

excluant la majorité de la population urbaine. L'inoculation doit produire des anticorps sociaux capables de conduire la société vers une nouvelle conscience spirituelle qui peut la sauver ; il serait nécessaire de trouver dans la transcendance de l'homme ces anticorps. Pour Antonio O'Connell, le dialogue entre le couvent et l'installation *Inoculation* est une métaphore sur l'état de l'humanité contemporaine. Toutefois, cette structure représente également à ses yeux le vaccin de la véritable foi qu'il faut avoir en l'être humain pour pouvoir créer un nouveau monde avec moins de division, voire plus équitable.

4.8 Conclusions.

Au cours de ce chapitre, j'ai effectué une analyse de trois artistes Melanie Smith, Abraham Cruzvillegas et Antonio O'Connell pour comprendre les spécificités spatiales de l'expansion urbaine propre à chacun. Melanie Smith fait du macropaysage un outil qui permet de visualiser la production de l'espace urbain à partir de l'impact du capitalisme sur le territoire. La vue panoramique des maisons entassées les unes sur les autres dans un quadrillage homogène organisé par des rues et avenues qui s'étendent au-delà de l'image, montre l'expansion de la mégalopole qui déborde des limites du territoire de la ville. Si l'esthétique postrévolutionnaire s'est centrée sur la singularité de l'identité nationale, tel un symbole d'intégration sociale, comme le propose le monument *Cabeza de Juárez* de José Clemente Siqueiros, Melanie Smith, de son côté, revendique la nature globale et universelle de la ville comme un ingrédient identitaire propre aux pays sous-développés présent un peu partout à travers le monde. Toutefois, le travail d'Abraham Cruzvillegas montre le micropaysage de l'urbanisme informel qui, au travers de l'esthétique de l'urgence, forge les spécificités sociales et politiques de cet espace construit collectivement, à plusieurs mains, à partir de circonstances propres au contexte local. De cette manière, Melanie Smith pointe un lieu qui semble décentré, sans identité locale, tandis que Abraham Cruzvillegas montre comment l'auto construction a produit des maisons vernaculaires uniques faites artisanalement comme des sculptures collectives. L'auto construction a produit ses propres centres de socialisation, d'auto organisation collective qui ont dérivé sur un mouvement social d'ampleur nationale autour de la régularisation de la propriété informelle et de l'ouverture démocratique. Ce phénomène

représente dans l'histoire du Mexique contemporain la recentralisation des périphéries qui avaient été longtemps ignorées par l'administration urbaine, tout comme elles avaient été évincées de la participation démocratique par leur statut illégal.

Finalement, Antonio O'Connell propose une vision intermédiaire, *mezzo*, en proposant de découvrir cet immense espace comme une cartographie fractale. Avec *Cabeza de Juárez*, il montre l'une des portes d'entrée de cet espace périphérique qui a ses propres monuments et *landmarks*. À partir de la dernière œuvre de Siqueiros, il déconstruit l'image de l'intégration nationale pour mettre en évidence les frontières qui subdivisent la société. Ses structures déconstructivistes montrent comment l'expansion urbaine ne correspond pas à une succession continue de quartiers à partir du centre vers les périphéries, mais plutôt à un processus de fragmentation de zones.. Cette cartographie post-binaire, qui s'étend dans tous les sens, produit un modèle d'urbanisation qui correspond à l'agrégation des fragments désarticulés en défiant constamment le fonctionnalisme spatial. Pour l'artiste cette croissance fractale, incontrôlable et anarchique, représente une pathologie des villes sous-développées. C'est justement à partir de cette notion empruntée à la médecine qu'il propose l'idée de l'inoculation du corps fracturé de la métropole pour expliquer non seulement les multiples relations qui s'établissent quotidiennement entre ses morceaux, mais aussi pour proposer le renouveau de la mégalopole à partir de nouveaux paramètres sociétaux.

Ironiquement, Melanie Smith présente sa propre version du monument *Cabeza de Juárez* à travers une installation, qu'elle nomme également *Cabeza de Juárez*. Cette dernière se compose d'une peinture qui représente le monument vu des hauteurs (fig. 65). Toutefois, face à cette peinture panoramique, Melanie Smith érige un mur en brique à la

manière des structures auto construites des quartiers populaires (fig. 66) et revendique l'existence de cette architecture populaire qui s'est développée en marge des politiques de la planification urbaine. Ainsi, le mur du *white cube* se voit dédoublé pour faire de son alter ego, auto construit, un obstacle qui empêche la vue directe de ce qui est exposé derrière. De ce fait, le spectateur est obligé de le contourner pour regarder ce qui se cache de l'autre côté du mur. Comme le dit la critique d'art Adriana Herrera :

L'inversion du rapport habituel entre le mur et « le cadre » fait allusion à un regard qui nie une réalité. Cette peinture est une négation d'elle-même comme une affirmation des possibilités du médium qui fonctionne comme une allégorie de ce que l'œil place dans le centre de sa vision (Herrera, 2008).²⁰³

La négation de la peinture cachée par le mur est toutefois la condition même de l'affirmation de ce qu'elle représente derrière, c'est-à-dire : « Ce qu'il est inévitable de voir et que nous ne voulons pas nécessairement voir » (Herrera, 2008).²⁰⁴ La version de *Cabeza de Juárez* de Melanie Smith résume cette esthétique qui tente de mettre en évidence la réalité auto construite, longtemps cachée, et le caractère sous-développé de la modernité mexicaine.

Les œuvres analysées dans ce chapitre questionnent donc les limites politiques de l'espace urbain à travers l'art pour rendre compte d'un territoire qui repousse constamment ses limites. Dans leur ensemble, ces œuvres marquent l'imbrication des divers pouvoirs qui produisent un territoire à la fois ordonné et chaotique, fonctionnel et informel, rural et urbain, central et périphérique. Cette carte lacunaire est sans doute

²⁰³ Traduction libre : « La inversión en la relación habitual entre la pared y 'el cuadro' alude a la mirada que niega una realidad. Esta pintura que es una negación de sí misma tanto como una afirmación de las posibilidades del medio funciona igualmente como alegoría de lo que el ojo admite colocar en el centro de visión ». Herrera, Adriana. « Melanie Smith: ópera en tres actos y un muro alzado ». *Poder 360*, Mars 2008. Web. [Http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=162](http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=162). Consulté le 25 août 2011.

²⁰⁴ Traduction libre de l'auteur de l'original en espagnol : « Lo que es inevitable ver est lo que ciertamente no queremos ver ». Herrera, Adriana. « Melanie Smith: ópera en tres actos y un muro alzado ». *Poder 360*, Mars 2008. Web. [Http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=162](http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=162). Consulté le 25 août 2011.

difficile à représenter, mais l'esthétique du débordement, de l'urgence et de l'auto construction, tente quant à lui de redéfinir l'évolution du périmètre urbain à différentes échelles (macro, micro et mezzo). Si la définition des limites de l'espace urbanisé représente un de plus grands défis de l'urbanisme (Hind Taud et Jean François Parrot 2008 : 176), l'art contemporain crée son propre récit, dont la topographie mentale reste néanmoins inachevée et dont les déficiences sont propres à son caractère contemporain.

À première vue ces trois artistes montrent des aspects de la mégalopole non seulement différents, mais aussi divergents. Leurs œuvres suggèrent même des visions qui semblent antagoniques. Cependant, comme le souligne Eckhart Ribbeck (Ribbeck, 2006 : 204), ces propositions exposent en fait le paradoxe géopolitique de la modernité sous-développée qui implique la confrontation de divers processus sociopolitiques convergeant et quotidien d'un même monde. Comme dans la *Spiral Jetty* de Robert Smithson : « La rationalité de la grille de la carte s'enfonce dans ce qu'il est censé définir. La pureté logique se retrouve soudainement dans un marécage, prête à accueillir l'événement inattendu [...] La pureté est mise en péril » (Smithson, 2005 : 9).²⁰⁵

En rendant compte de ce territoire en expansion, Melanie Smith, Abraham Cruzvillegas et Antonio O'Connell soulèvent inévitablement une nouvelle question : comment les citoyens vivent-ils au quotidien cet ordre fragmentaire et inoculé ? C'est ce que nous examinerons dans le prochain chapitre.

²⁰⁵ Traduction libre : « The rationality of a grid on a map sinks into what it is supposed to define. Logical purity suddenly finds itself in a bog, and welcomes the unexpected event [...] Purity is put in jeopardy. »

Chapitre V

Négociation

Sans aucun doute, l'expansion urbaine est une des causes de l'intensification de l'hybridation culturelle (García Canclini, 1989 : 264).²⁰⁶

²⁰⁶ Traduction libre : « Sin duda, la expansión urbana es una de las causas que intensificaron la hibridación cultural. »

5.1 Introduction : Terre de tout le monde ou de personne.

Au cours des quatre chapitres précédents, nous avons expliqué comment l'esthétique contemporaine rend compte d'un espace urbain en expansion : de l'éclatement des paramètres de la ville moderne imaginée vue comme un lieu fonctionnel, jusqu'à l'inclusion de l'ensemble de la population dans la machine du progrès. L'esthétique de l'urgence proposée par Abraham Cruzvillegas montre comment la mégalopole sous-développée s'auto-construit en improvisant des solutions aux problèmes élémentaires d'une urbanisation résultant de l'organisation politique collective et des revendications du droit citoyen. Melanie Smith montre comment l'impact de l'industrialisation a produit un paysage global répétitif qui suscite des flux migratoires de la campagne vers les villes à la recherche de meilleures conditions de vie. Les architectures déconstructivistes d'Antonio O'Connell, quant à elles, mettent en évidence comment cet espace urbain s'est profondément fracturé en raison des différences entre les classes sociales. De ce fait, de multiples usages de l'espace urbain se confrontent et se confondent dans une ville réinterprétée quotidiennement par ses usagers et les déficiences de l'État. Les règles, censées ordonner et systématiser le domaine public, sont constamment mises à l'épreuve par les besoins particuliers qui s'imposent aux besoins communs. L'espace urbain produit semble gouverné par le chaos et l'anarchie plutôt que par l'État et le bénéfice de l'ensemble de la société. Le cinquième chapitre de cette thèse porte sur l'analyse d'une cartographie esthétique qui présente un espace de conflit où se manifestent divers points d'intensités déterminés par de multiples acteurs sociaux. Ces

derniers exercent leur propre forme de contrôle sur le territoire, comme le note Cynthia Hammond :

Les points d'intensité sont des lieux physiques, mais aussi des emplacements discursifs qui révèlent des agendas conflictuels et une variété d'actions, d'effets et d'agents urbains. Dans la mesure où les sites sont des individus et des groupes différents qui exercent le pouvoir à leur disposition, un point d'intensité montre comment plusieurs sujets sont engagés dans la création en cours et dans la re-négociation de la ville (Hammond, 2010 : 190).²⁰⁷

Dans ce sens, la ville est un espace constamment négocié par divers rapports de forces et d'enjeux de pouvoir qui se disputent le territoire. Ce chapitre a pour point de départ le constat d'un ordre urbain perturbé, voire arbitraire, qui se manifeste à travers l'immobilier urbain en raison de l'instabilité politique, le repli de l'État et de ses institutions comme agents régulateurs du territoire. Dans les années quatre-vingt, Oscar Olea avait qualifié ce désordre de problème urbanistique majeur affectant et contaminant la perception esthétique des habitants. Pourtant, l'art contemporain mexicain actuel fait de ce chaos urbain une esthétique en soi (Olea, 1989 : 9). C'est ainsi que l'artiste mexico-québécois Jonathan Hernández et le collectif mexicain Tercerunquinto rendent compte d'une esthétique du dysfonctionnement urbanistique où les usagers improvisent quotidiennement et où la pensée fonctionnaliste perd ses repères. D'un côté, Jonathan Hernández détourne le message des cartes postales, qui publicisent les monuments patrimoniaux et les places touristiques, pour documenter sur un ton humoristique les malformations surréalistes de l'immobilier urbain. De l'autre, les membres du collectif Tercerunquinto provoquent eux-mêmes le dysfonctionnement urbain par des

²⁰⁷ Traduction libre : « Points of intensity are physical but also discursive locations that reveal conflicting agendas and a variety of urban agents, actions and effects. As the site where different individuals and groups exercise the power available to them, a point of intensity shows how multiple authors are engaged in the ongoing creation and re-negotiation of the city. »

interventions *in situ* qui mettent en évidence le décalage des frontières entre les domaines public et privé, qui, par le fait même, deviennent ambivalentes. Ces artistes montrent comment l'espace urbain est un lieu dans lequel les multiples usages se juxtaposent en générant du désordre. Toutefois, cette diachronie spatiale trouve sa propre cohérence interne et s'impose comme un manuel non-institutionnalisé de l'usager que les urbanistes Emilio Duhau et Angela Gilia nomment « les règles du désordre » (Duhau et Giglia, 2008). Ainsi, cette esthétique dysfonctionnelle montre la ville comme un lieu partagé en continuelle redéfinition par son utilisation au quotidien.

La deuxième partie de ce chapitre s'intéresse à une esthétique ambulante qui rend compte d'une économie piétonne. Cette dernière prend place dans les rues de la capitale mexicaine à travers divers acteurs sociaux qui négocient entre eux l'espace urbain comme un emplacement commercial. Dans une de ses interventions urbaines les plus connues, l'artiste d'origine belge Francis Alÿs, résident de Mexico depuis les années quatre-vingt, propose ses services en tant que *Turista* (1994) tout comme les autres travailleurs qui, le long du mur de la Cathédrale Métropolitaine, attendent d'être embauchés par d'éventuels clients. Dans la série de portraits des marchands *ambulants* (*Pushing and Pulling*) (1992-2006), Alÿs retrace les efforts que ces travailleurs mettent de l'avant pour transporter, par des moyens parfois insolites, leurs produits d'un bout à l'autre de la capitale mexicaine afin de les vendre. Le temps gaspillé et l'effort fourni caractérisent la démarche artistique de Francis Alÿs qui remet en question le principe de la productivité du travail dans les sociétés capitalistes. De leur côté, les membres du collectif Tercerunquinto décident de convertir le bâtiment du Musée Universitaire de Sciences et Arts (MUCA-Roma) en entrepôt où les commerçants ambulants, qui peuplent la zone pour vendre toutes sortes de

produits légaux et illégaux, peuvent venir stocker leurs produits. De cette manière la fonction de l'institution culturelle officielle, durant le temps de l'installation *Proyecto para Muca Roma* (2004), est totalement transformée. Cette esthétique ambulante met en évidence la complexité d'une dynamique urbaine dans laquelle interviennent des pratiques légales et illégales qui font de la rue l'emplacement d'une économie piétonne. Ces interventions exposent également la précarisation du paradigme moderne du travail, une activité normalement stable, fixe et à long terme, pour rendre compte des diverses formes d'emplois atypiques (Rogers, 1989) qui s'insèrent dans le capitalisme au moyen des stratégies commerciales piétonnes.

La troisième partie du chapitre analyse une esthétique de la violence, de la corruption, de la criminalité et du narcotrafic qui s'inscrit au quotidien sur le territoire mexicain. Dans son installation *Re-enactments* (2000), Francis Alÿs présente deux performances jumelles. Tout d'abord, il se fait en train de marcher avec un pistolet à la main en plein centre-ville de la capitale mexicaine et de se faire arrêter par la police. Ensuite, il convainc les policiers de répéter l'action, la déambulation et l'arrestation, pour que l'on puisse comparer simultanément les deux performances. L'artiste controversée Teresa Margolles (Culiacán, Mexique, 1963), quant à elle, utilise les matières organiques des cadavres (sang, fluides, gras), qu'elle récupère de la morgue ou dans des scènes de crime, pour créer ses installations. À travers ses mises en scènes, elle cherche à choquer le spectateur et à dénoncer ces morts violentes. L'historien de l'art Paul Ardenne nomme ce genre de manifestations artistiques de « l'esthétique de l'extrême » (Ardenne, 2006), car elles repoussent constamment les limites de l'imaginable. Au-delà de leur caractère provocateur et troublant, ces œuvres exposent plutôt, ce que Cuauhtémoc Medina décrits

comme des « zones de tolérance » ; des espaces légalement ambigus et propices à la négociation « sous table » qui impliquent les autorités publiques comme les citoyens (Medina, 2001). Ainsi, loin de vouloir dépasser les limites de l'extrême à travers une conduite risquée, cette esthétique de la violence rend compte de la corruption du système à travers des négociations clandestines, syndrome actuel présent sur le territoire mexicain.

Finale­ment, l'intervention *Félix Cuevas y Av. Coyoacán* (2001-2002) de l'artiste mexicain Diego Teo (Mexico, 1978) sera analysée, telle une métaphore de la mégalo­pole sous-développée ou une intersection d'un territoire « hybride » où convergent de multiples usages culturels et sociaux de l'espace (García Canclini, 1989). Diego Teo transforme momentanément en terrain de football à l'intersection de deux grandes avenues situées au Sud de la capitale mexicaine. Cette intervention urbaine interroge les dysfonctionnements, l'économie ambulante et la violence de l'esthétique contemporaine. Il met en jeu ces éléments, non pas comme des structures de pouvoir binaires, mais bien comme des pratiques imbriquées, voire juxtaposées qui se redéfinissent constamment. Ainsi, au cours de ce chapitre, l'idée de l'espace urbain comme lieu vécu dans sa complexité entre divers acteurs sociaux prend la forme d'une intervention collective faite de dysfonctionnements, de non-formalité et de violence. Cela rend compte de la manière dont l'art contemporain mexicain est en train de repenser l'espace urbain à partir de ces rapports multiples qui s'entrecroisent, se reproduisent et se renégocient quotidiennement. L'espace urbain reflète aussi, comme le souligne l'anthropologue Maria Ana Portal, diverses formes d'appropriation spatiale qui construisent de nouvelles identités (Portal,

2007 : 13). Toutefois, la négociation n'est pas forcément la résolution d'un accord, mais plutôt la manifestation de conflits irrésolus entre les divers acteurs sociaux.

5.2 L'iminaire touristique du dysfonctionnement urbain.

En 1989, Oscar Olea (1930-2009), un des pionniers de l'histoire de l'art urbain au Mexique, écrit l'ouvrage *Catástrofes y monstruosidades urbanas. Introducción a la ecoestética* (Trillas, 1989). Il y « examine les facteurs d'appauvrissement de l'environnement urbain qui peuvent être considérés avec justice comme de véritables monstruosités affectant la vie de tous les habitants » (Olea, 1989 : 9).²⁰⁸ L'auteur considère que l'expansion de la métropole a dégradé l'« écosystème » urbain, mais qu'en revanche, il a produit un art socialement engagé capable d'améliorer les conditions de vie de la mégapole (Olea, 1980 : 41). Oscar Olea est le premier à mettre sur la table les conséquences de l'expansion de l'espace public sur le plan esthétique et à proposer l'art comme un moyen primordial pour repenser la métropole et redresser le chaos urbain.²⁰⁹ Si l'art contemporain n'a pas mis fin à ces « catastrophes » et à ces « monstruosités », comme le souhaitait Oscar Olea, il a tout de même fini par les intégrer dans son discours au travers d'une esthétique du dysfonctionnement urbain. L'artiste québéco-mexicain Jonathan Hernández (1972)²¹⁰ a composé une série de cartes postales touristiques qui

²⁰⁸ Traduction libre : « El proyecto contempla el estudio de aquellos agentes depauperante del medio urbano, los cuales se pueden considerar con justicia verdaderas monstruosidades que afectan la vida de todos los habitantes. »

²⁰⁹ Les réflexions d'Oscar Olea sur l'espace public prennent forme dans le *Laboratorio de Arte Urbano* (Laboratoire d'Art Urbain) mis en place à partir de la réalisation de l'*Espacio Escultórico* (Espace Sculptorique) qui est un projet de *Land Art* réalisé à l'Université Nationale Autonome du Mexique dans lequel il participe avec des artistes tels que Hélène Escobedo. À ce sujet voir : Louis Noëlle, « Oscar Olea Figueroa », In *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, No. 96, 2010, pp. 147-150.

²¹⁰ Jonathan Hernández est actuellement représenté par la galerie Kurimanzutto située dans la ville de Mexico qui représente également Gabriel Orozco, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Damián Ortega, Sofía Táboas ainsi que d'autres artistes importants de la scène contemporaine mexicaine.

montrent le chaos et le dysfonctionnement de la métropole mexicaine dans l'œuvre *Conozca Mexico* (1996-2001) (Découvrez Mexico) (fig. 67). Au lieu de publiciser les pyramides préhispaniques, les places coloniales, l'architecture moderne ou d'autre élément du patrimoine, ces images touristiques montrent les déficiences urbanistiques. Ces cartes-postales représentent les obstacles actuels du quotidien des usagers de la ville : feux de signalisation, dont les trois lumières sont simultanément allumées, flèches indiquant des directions contraires, lignes de démarcation routières entrecroisées, escaliers pour piétons clôturés, bancs de parc cassés, poteaux sur les trottoirs qui empêchent le passage des piétons, et panneaux de signalisation à moitié effacés ou carrément engloutis dans des murs en pierre (fig. 68).

Bien que l'objectif de l'urbanisme soit d'ordonner, de rendre efficace et d'harmoniser l'espace public pour offrir un service à la société, ici la discipline haussmannienne elle ne s'applique pas au pied de la lettre. Ce décor dysfonctionnel dénote du manque de rationalisme des instances au pouvoir, cultivé à travers la fameuse consigne la forme suit la fonction de Louis Sullivan adopté par tous les pays qui se vantaient d'avoir des airs de modernité. Bien loin de correspondre à l'idée du succès des politiques de conservation ou de promotion du patrimoine national, ces images touristiques propose un portrait d'une métropole indisciplinée, qui met en évidence les énormes déficiences d'un État incapable d'apporter des solutions aux problèmes qui affligent la ville de Mexico. Pour Jonathan Hernández, il s'agit « de comprendre un lieu en révélant les détails emblématiques de son mode de fonctionnement », comme l'artiste le souligne lors d'une entrevue réalisée par Javier Barreiro Cavestany (Barreiro, 2006 :

13).²¹¹ Son objectif est de comprendre la spécificité de l'urbanisme sous-développé au travers d'images absurdes à caractère dadaïste illustrant « une expérience du quotidien en sens contraire », à l'instar des flèches de signalisation qui se contredisent (Hernández, 1998 : 27). C'est une manière d'inverser le discours publicitaire propre aux paysages sublimés par les cartes postales traditionnelles pour inviter à mieux connaître une ville où se côtoient des doubles sens, des aliénations, des suppressions, des interruptions, des juxtapositions, des obsolescences, bref, des contradictions.

Loin de célébrer uniquement le caractère dysfonctionnel de la ville, cette heuristique « en sens contraire » suggère, avec une touche humoristique, une négociation urbaine modelée par l'improvisation collective des usagers eux-mêmes. Selon la critique d'art Magali Arriola : « Le développement spontané du système d'organisation et sa diversification se traduisent par l'instauration par les habitants d'autant de stratégies alternatives qui puissent répondre à l'accroissement et à la disparité de leurs besoins » (Arriola, 2001 : 64). Ainsi, faire d'un panneau de signalisation un « tag » personnel, par l'ajout de quelques retouches de graffiti, est tout à fait envisageable dans un paysage où même les expressions de singularité extrêmes s'intègrent dans le décor urbain. De même, quand le panneau de signalisation entrave l'édification d'un mur, il n'y a qu'à l'intégrer organiquement dans l'ensemble de la construction. Dans cette composition collective, les objets du mobilier urbain deviennent des entités flexibles et manipulables qui dévoilent le rapport étroit que les usagers entretiennent avec l'espace urbain. Bien que les interventions non régulées des particuliers mettent « sens dessus dessous » l'espace urbain, se rebellant ainsi contre la domestication institutionnelle, il existe une certaine

²¹¹ Traduction libre : « Se trata de entender un lugar revelando detalles emblemáticos de su manera de funcionar. »

cohérence avec l'idée des « règles du désordre », comme l'ont bien signalé Emilio Duhau et Angela Giglia (2008). Le principe de ces règles réside dans des référents communs improvisés, voire auto-construits (pour reprendre le terme utilisé par l'artiste Abraham Cruzvillegas) par les usagers eux-mêmes qui permettent d'habiliter l'espace vécu au quotidien. Avec le temps et l'usage des lieux, les citoyens acquièrent ce langage de signes tordus et disloqués, pittoresques aux yeux des touristes qui l'attribuent à la nature inhérente des pays sous-développés. Dans ce sens, les cartes postales de Jonathan Hernández invitent à appréhender la discontinuité, que Oscar Olea avait qualifiée de « monstrueuse », comme un langage, non institutionnalisé et négocié par différents acteurs sociaux, qui s'adapte aux usages multiples.

Jonathan Hernández n'envoie pas ses cartes postales par la poste. Il utilise plutôt l'efficacité communicationnelle du *mail art* en les imprimant par centaines et en les mettant à la disposition du public comme un souvenir : « il s'agit d'une série de photographies montrées dans des espaces d'art, mais qui sont aussi distribuées comme des cartes postales touristiques disponibles dans plusieurs agences de voyage pour les touristes qui ont pour destination le Mexique » (Benítez Dueñas, 2003 : 34).²¹² L'objectif est de faire circuler son œuvre à l'extérieur du circuit institutionnel de l'art, des galeries et des musées, tout comme l'avait fait autrefois le fondateur du *mail art*, Ray Johnson, avec ses fameux « Moticos » pour dénoncer l'art comme un produit de consommation.²¹³

Les avant-gardes modernes (dadaïstes, futuristes et fluxus) sont les premières à

²¹² Traduction libre : « it is shown as a series of photographs in art spaces, but it is also distributed as tourist postcards made available in several travel agencies that give them away to tourist bound for Mexico. »

²¹³ Dans les années 50, Ray Johnson commence à envoyer des images par la poste à ses amis qu'il va nommer « Moticos », ce qui va le pousser à créer un cercle de correspondance nommée *The New York Correspondance School*. Johnson réfute la marchandisation des œuvres d'art, ce qui lui donnera le titre de « plus célèbre artiste inconnu de New York » à cause de sa réticence à exposer son travail dans les galeries d'art et les musées.

expérimenter l'art postal dans les années soixante comme un médium pour détourner le contrôle politique. Par contre, dans le contexte de l'Amérique Latine, le *mail art* (« arte correo ») devient une stratégie pour dénoncer la répression des dictatures, tout comme le fait l'artiste Edgardo Antonio Vigo pour signaler l'enlèvement et la disparition de son fils en Argentine.²¹⁴ Selon l'écrivaine Belén Gache :

En Amérique latine, le Mail Art s'érige comme une activité liée à la résistance contre la répression politique et culturelle qui a secoué le continent dans les années 60 et 70. La diffusion et l'expansion de cette forme artistique sont directement liées à la volonté de dénoncer des situations de violence locale au travers d'enveloppes, de timbres, de sceaux, des chaînes d'échange, etc. (Gache, 2005).²¹⁵

Si historiquement le *mail art* est un médium esthétique de détournement politique qui s'insère facilement dans un rapport direct avec l'audience en créant un réseau social de contestation politique, de son côté. Jonathan Hernández l'utilise comme un moyen de détourner le discours touristique du patrimoine national vers une esthétique du dysfonctionnement urbain.

Après *Conozca Mexico* (1996-2001), Jonathan Hernández décide de pousser plus loin la métaphore touristique en se lançant dans son premier projet éditorial *No turism* (2001) (fig. 69), coédité par TRANS Magazine et le commissaire et collectionneur Patrick Charpenel. Ce petit livre comporte une série de trente-cinq cartes postales « pour être utilisées par le public », qui montrent les stéréotypes du tourisme mondialisé à partir

²¹⁴ En 1975, Edgardo Antonio Vigo distribue des cartes postales avec la consigne de les retourner à l'expéditeur après s'être exprimé par l'écriture, le dessin, etc., pour organiser la *Última Exposición de Arte Correo* (La dernière exposition d'art postal) à la galerie Arte Nuevo à laquelle participent 200 artistes de 25 pays. Après la disparition de son fils Abel, il réalise entre 1977 et 1983 en collaboration avec l'artiste Graciela Marx Gutierrez une série de « *señalamientos* » (avertissements) de caractère politico-poétique soigneusement enregistrés et envoyés par la poste dans le monde entier.

²¹⁵ Traduction libre : « In Latin America, Mail Art rises as an activity linked to the resistance against the political and cultural repression that convulsed the continent in the '60s and '70s. The diffusion and expansion of this artistic form related directly to a will to denounce the local violence situations through envelopes, stamps, seals, chains of interchange, etc. ». Gache, Belen. 2005. « Arte correo: el correo como medio táctico ». *El Arte Correo en Argentina*. Buenos Aires: Vórtice Argentina Ediciones : 17. Web. [Http://belengache.net/arteCorreo.htm](http://belengache.net/arteCorreo.htm). Consulté le 3 juin 2009.

de photographies prises lors de ses voyages, ou de coupures de presse, de magazines et journaux (Benítez Dueñas, 2003 : 34). Cette nouvelle série d'images montre aussi bien l'incontournable cliché d'un groupe qui se fait photographier à Time Square (fig. 70), que celle d'un couple face aux pyramides de Tulum avec, à l'arrière plan, une magnifique plage de sable fin et derrière la mer étincelante du Pacifique (fig. 71), ou l'énorme file d'attente pour rentrer à la pyramide du Louvre (fig. 72). *No turism* (2001) est une cartographie sur la négociation d'images touristiques qui proposent le travail de l'artiste comme celui d'un globe-trotter à la chasse des meilleurs clichés touristiques. En choisissant des paysages caractéristiques, voire typiques de l'imaginaire de voyage, Jonathan Hernández dénonce l'usage de l'art comme un produit de consommation touristique : « Depuis quelques années, les moyens par lesquels les mécanismes de l'art fonctionnent sont totalement liés sur un plan stratégique et structurel au tourisme, dans la façon dont un produit est construit, commercialisé et consommé » (Benítez Dueñas, 2003 : 1).²¹⁶ Jonathan Hernández fait une sorte de « métalangage du tourisme » dans lequel il explore la condition « touristique du tourisme » à travers sa propre condition de vacancier mondialisé (Benítez Dueñas, 2003 : 3). Si Ray Johnson utilise le *mail art* pour critiquer l'art comme produit de consommation, Jonathan Hernández montre de quelle manière la mondialisation des paysages touristiques typiquement locaux du patrimoine national prennent une ampleur distincte dans le contexte international.

Contrairement à *Conozca Mexico* (1996-2001) qui montre le dysfonctionnement urbain, *Pofupoji* (2005-2006) reprend le cliché patrimonial de la carte postale en négociant une esthétique véhiculée, voire une image politiquement correcte de la capitale

²¹⁶ Traduction libre : « For some years now the ways in which the art mechanisms work, are totally related to tourism strategically and structurally, in the way a product is construed, marketed and consumed. »

mexicaine. Dans ce contexte (fig. 73), Jonathan Hernández utilise l'imaginaire touristique en alternant une série de trente cartes postales sur le volcan Popocatépetl et le Mont Fuji : deux entités locales érigées en emblèmes nationaux. Cependant, dans ce contexte, les cartes postales ne sont pas des clichés réalisés par lui-même, mais recueillies dans des boutiques touristiques ou dans des marchés aux puces, lors d'un séjour réalisé au Japon en 2005. À la différence des autres cartes postales, celles-ci ne sont pas destinées à « être utilisées par le public ». Elles veulent mettre en évidence le rapport intrinsèque entre des espaces géographiquement éloignés qui se confondent dans un costumbrisme paysager. Elles permettent de décliner, une esthétique répétitive en utilisant des arcs-en-ciel majestueux ou des ciels dramatiquement nuageux, des collines champêtres ou des terres cultivées parsemées de couleurs, ou encore l'imposant paysage des villes de Mexico et de Tokyo. Les images montrent un paysage « nationaliste » présente d'une image à l'autre, comme le souligne Cuauhtémoc Medina : « Jonathan aligne sur le mur une série de cartes postales sur le mont Fuji au Japon et le Popocatépetl pour démontrer comment la banalité commerciale du paysage touristique national est essentiellement le même partout dans le monde » (Medina, 2006 : 10).²¹⁷ Toutefois, Jonathan Hernández ne montre pas seulement la banalisation du paysage global, il met aussi en dialogue une esthétique paysagère historiquement construite à travers la nature (le volcan) comme iconographie nationale. Le Popocatépetl, tout comme le mont Fuji pour le Japon, est l'emblème identitaire intronisé depuis longtemps dans une esthétique du paysage. Cette esthétique se décline en de multiples exemple, tels que les perspectives du peintre et vulcanologue mexicain

²¹⁷ Traduction libre : « Jonathan alineó en la pared una sucesión de postales sobre el Monte Fuji en Japón y el Popocatépetl para demostrar cómo la cursilería comercial del paisaje turístico nacional es esencialmente la misma alrededor del mundo. »

Gerardo Murillo (plus connu sous le pseudonyme de Dr. Atl) (1875-1964) (fig. 74),²¹⁸ ou les estampes traditionnelles sur le mont Fuji du graveur japonais Utagawa Hiroshige (1797-1858) (fig. 75).²¹⁹ Dans les deux cas, la nature devient un emblème national qui va représenter le pays à travers le paysage. La série des cartes postales de Jonathan Hernández met en évidence la construction nationale de la nature dans un contexte mondialisé, en faisant dialoguer deux paysages touristiques qui représentent les capitales les plus peuplées de la planète : Mexico et Tokyo. C'est particulièrement la présence des volcans à l'arrière-plan qui semble domestiquer, voire civiliser la jungle de béton, tout en adoucissant le chaos propre à ces immenses agglomérations urbaines. Cette construction touristique fait du paysage urbain un espace décoratif et inoffensif, c'est-à-dire dépolitisé, représentatif de la ville comme un espace synthétisé, voire folklorique, digéré et facilement consommable par le touriste. Ce sont des images qui ont évacué les « catastrophes » et les « monstruosités » qui mettent en péril le patrimoine culturel urbain, tout en contaminant l'imaginaire touristique de la nation. Comme dans *No tourism* (2001), Jonathan Hernández explore ici les lieux communs de l'imaginaire national pour commercialiser la capitale mexicaine comme un produit de voyage.

Jonathan Hernández utilise le *mail art* pour détourner les paysages emblématiques de l'imaginaire touristique national, mondialisé et épuré des conflits, de la pollution et du chaos. Les cartes postales représentent une forme de connaissance « en sens contraire »

²¹⁸ Gerardo Murillo (1875–1964), alias Dr. Atl, est l'un des artistes mexicains politiquement engagés dans les idéaux révolutionnaires et en particulier contre le système d'enseignement traditionnel de l'Académie de San Carlos. Il sera l'un des premiers précurseurs de l'avant-garde de la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, qui influencera l'œuvre d'artistes comme Diego Rivera. Son amour de la nature le mène non seulement à représenter, mais aussi à étudier les volcans (notamment le Popocatepetl, Ixtaccihuatl et Parícutín), et à décrire, en 1950, *Cómo nace y crece un volcán, el Parícutín* (« Comment naît et grandit un volcan – le Parícutín »), son expérience comme témoin de l'éruption du volcan Parícutín en 1943.

²¹⁹ Utagawa Hiroshige est un artiste emblématique de l'art de l'estampe japonaise de l'ère Meiji (1868–1912) connu pour ses représentations du mont Fuji et pour son esthétique qui dépeint la vie quotidienne de la ville de Tokyo (autrefois nommé Edo).

qui met en évidence le mariage ambivalent des politiques culturelles et de l'industrie du tourisme, pour faire du patrimoine national un produit de voyage. Tout comme le verso des cartes postales, où le touriste écrit une note personnelle, les images de Jonathan Hernández sont un revers sur lequel il décrit le caractère personnel de la capitale mexicaine comme un lieu rempli de double sens, d'aliénations, d'interruptions et de contradictions. Ce paysage dysfonctionnel montre « les règles du désordre » comme une géographie de rapports et de liens politiques divers et négociés quotidiennement par les usagers (Duhau et Giglia : 2008). Plus qu'un lieu à première vue ambivalent et chaotique, la ville devient un discours partagé en continuelle redéfinition par ceux qui l'utilisent au quotidien. Dans ce sens, cette esthétique dysfonctionnelle montre le déclin d'une vision spatiale qui met en doute l'idéal de l'urbanisme moderne. Tout comme un imaginaire de « stabilité formelle et fonctionnelle », elle propose une vision en accord avec la pratique sociale cacophonique de la réalité urbaine réinterprétée par les usagers. Jonathan Hernández explique dans sa thèse de licence en Arts plastiques que : « [l]'échec de la modernité n'est pas un modèle abouti, mais l'origine de quelque chose » (Hernandez, 1998 : 28). Cet échec est à l'origine d'une esthétique qui intègre les « monstruosités » et les « catastrophes » urbanistiques dans le discours de l'histoire de l'art. Dans les années quatre-vingt, l'historien de l'art Oscar Olea critiquait justement ce produit d'une paupérisation accrue qui déséquilibre « l'écosystème » de la métropole et inhibe la sensibilité esthétique des citoyens. Cette vision est devenue aujourd'hui non seulement une esthétique en soi, mais un attrait de l'art contemporain mexicain (Olea, 1989 : 9). Ces clichés touristiques n'ont pas fait la promotion de la facette la plus intéressante de la capitale mexicaine, elles ont plutôt largement promu l'art émergent mexicain en faisant la

couverture des revues internationales comme *Parachute* : un des premiers magazines étrangers ayant consacré un numéro à l'art contemporain mexicain pour un public nord-américain.²²⁰ L'image du dysfonctionnement sous-développé devient à son tour un cliché touristique qui fait de l'art contemporain mexicain un produit exotique du marché international. Jonathan Hernandez dénonce le risque de cette récupération dans laquelle tout exotisme est susceptible d'être absorbé par l'industrie touristique. Il souligne que : « L'idée de la périphérie, en ce qui concerne la violence et l'exotique, montre le succès de toute campagne de l'industrie du voyage ». ²²¹ Au temps de la mondialisation, le marché de l'art récupère à son tour cette esthétique dysfonctionnelle comme un produit périphérique et exotique pour montrer la spécificité de l'art contemporain mexicain.

5.3 Décalage des frontières : Public Vs Privé.

Tout comme Jonathan Hernández, le collectif mexicain *Tercerunquinto*, formé de Julio C. Castro Carreón (Monterrey, 1976), Gabriel Cázares Salas (Monterrey, 1978) et Rolando Flores Tovar (Monterrey, 1975), aborde le territoire comme un lieu sur lequel on intervient collectivement et où les décisions sont prises non seulement par l'autorité publique, mais aussi par les usagers. Toutefois, à la différence de Jonathan Hernández qui enregistre les manifestations indisciplinées de l'aménagement urbain, les membres du collectif provoquent eux-mêmes la dysfonction en altérant les structures existantes par des interventions *in situ* pour détourner la logique originelle de l'espace. Depuis 1998, ils

²²⁰ Le numéro 104 de la revue *Parachute* de l'hiver 2001 est consacré à Mexico et produit sous la direction de Cuauhtémoc Medina avec des articles de Mario Garcia, Magali Arriola, Rubén Ortiz Torres, Patricia Martin, Olivier Debrouse et Michèle Faguet.

²²¹ Traduction libre : « The idea of the periphery to the violence and the exotic shows that have the success of any campaign of the travel industry. » (entrevue faite à Jonathan Hernández par Issa Benutez Dueñas, septembre 2003, dans : Hernández, 1998).

constituent l'un des collectifs les plus connus de l'art contemporain mexicain. Ils se sont rencontrés à la Faculté des Arts visuels de l'Université Autonome de Nuevo León. Ils sont aujourd'hui représentés, de même que Mélanie Smith, par la prestigieuse Galerie Peter Kilchmann à Zurich en Suisse. Leur démarche artistique est centrée sur le rapport entre l'architecture, la sculpture, l'urbanisme et l'espace public. En côtoyant les stratégies déconstructivistes de l'architecture, leur principale consigne consiste à investir des espaces (public ou privé) pour retirer ou y ajouter des éléments afin de déclencher le dysfonctionnement potentiellement inhérent à toute forme de planification urbaine. Dans un article, Medina qualifie cette pratique de « nouvelle anarchitecture », parce qu'elle récupère justement le concept de planification urbaine pour l'inverser et le rendre suspect, voire même insoutenable (Medina, 2008 : 36). Si l'anarchitecture à la Gordon Matta-Clark détourne les bâtiments abandonnés et hors d'usage, celle de Tercerunquinto intervient dans des lieux occupés pour détourner la valeur d'usage et provoquer un impact dans la pratique sociale de l'espace.

Suivant cette praxis, une de leurs premières installations consiste en la construction d'un mur de brique provisoire qui traverse artificiellement deux pièces d'une maison. Cette installation nommée *Pared* (1998) (mur) (fig. 76) se prolonge à l'intérieur de la pièce comme un fragment architectural désarticulé de l'ensemble, qui bloque, voire annule, l'usage domestique de la maison. Au cours de la même année, ils poursuivent cette démarche avec l'installation *Integración del plano exterior e interior* (1998) (fig. 77) (intégration du plan extérieur et intérieur). Cette fois, une paroi de brique traverse perpendiculairement le mur extérieur d'une maison, en passant au milieu d'une fenêtre pour aboutir dans le jardin. Suite à ces premières explorations, le collectif est invité par

Pierre Rainer, directeur de la galerie BF.15 située à Monterrey, à exposer dans l'un des premiers espaces alternatifs pour la diffusion de l'art contemporain émergent, dans le nord du pays.²²² L'installation proposée par le collectif va dans le même sens que les deux premiers. Ils prolongent de quelques mètres, jusque sur la voie publique, un mur extérieur déjà existant qui sépare la galerie d'une autre maison (fig. 78). L'installation *La Bf 15 + Pared* (1999) (La BF15 + Mur) bloque le trottoir et une partie de la rue en obligeant les piétons à contourner l'obstacle pour continuer leur marche. Au cours de cette série d'interruptions spatiales, le mur perd sa fonctionnalité originelle comme support architectural pour devenir un agent esthétique autonome capable de décaler l'ordre spatial et la libre circulation des passants. Ces installations rappellent le *Tilted Arc* (1981) de Richard Serra, un mur d'acier de 36 mètres de long qui coupait l'espace de la Federal Plaza à New York. En « désorientant » l'usage habituel de la place et en suscitant de vives réactions de la part des usagers, ces derniers ont fini par réussir à obtenir son démantèlement huit ans après son inauguration (Craven, 1986 : 50).²²³ Par contre, à la différence de cette sculpture, la trilogie des murs proposée par Tercerunquinto évoque la négociation entre l'intérieur et l'extérieur des bâtiments et questionne les frontières qui délimitent l'espace entre le public et le privé.²²⁴ Le mur désoriente le fonctionnalisme spatial de la même manière que l'espace public se voit bloqué par certains usages

²²² La galerie BF.15 deviendra durant son existence, de 1997 à 2001, un des espaces alternatifs les plus importants de la ville de Monterrey en exposant des artistes émergents de la scène artistique locale tels que Santiago Sierra, SEMEFO, Iñaqi Bonillas, entre autres.

²²³ Le *Title Arc* (1981) de Richard Serra provoque l'une des controverses les plus connues de l'histoire de l'art public contemporain commissionné par le programme General Services Administration's Arts-in-Architecture dans la Federal Plaza à New York.

²²⁴ Ils réalisent plus tard une autre version de cette installation dans le cadre de l'installation *Baranda* (2002). Dans ce cas, le collectif décide de faire un hommage au fameux architecte mexicain Luis Barragán (pionnier de l'architecture émotionnelle) en intervenant sur une de ses premières constructions : la Casa ITSEO-Clavijero construite à Guadalajara. Pour cette occasion, ils décident de retirer les grilles en fer forgé de l'entrée du bâtiment pour les remplacer par de nouvelles grilles beaucoup plus longues de telle sorte que, ouvertes, elles occupent toute la largeur du trottoir, empêchant le passage des piétons.

particuliers, ce qui oblige les piétons à chercher des stratégies autres pour esquiver ces contraintes. Au Mexique, il est courant de barrer une rue, sans l'autorisation du gouvernement, pour célébrer un évènement particulier comme un mariage, la fête du Saint ou de la Vierge patronne du quartier. C'est également courant de voir les rues du centre-ville se voir approprier par des « franeleros », nom populaire sous lequel on désigne les personnes qui travaillent informellement en échange d'un pourboire. Ces derniers gardent, par exemple, les véhicules dans la rue pour éviter le vol, qui est un risque permanent sur la voie publique, et gèrent souvent, à leur convenance, les places de stationnements disponibles. Ce genre d'activités privatisent l'espace public en imposant des consignes différentes, toujours changeantes, pour les usagers. En transformant le mur en un fragment architectural autonome, Tercerunquinto rend compte de cette spécificité spatiale où les frontières entre le public et le privé sont transposables, voire contournables, et renégociées par les usagers de l'espace urbain. De ce fait, cette « anarchitecture » manifeste l'ambivalence entre les catégories politiques qui cherchent à créer des divisions claires et fonctionnelles, du territoire et joue avec l'idée de l'ambivalence sociale, comme le souligne Cuauhtémoc Medina :

Plutôt que d'évoquer l'échec de l'architecture et de l'urbanisme comme une allusion à la modernisation manquée du tiers-monde, l'œuvre de Tercerunquinto veut le mobiliser comme une critique de la planification ou au contraire l'établir comme une image de l'opposition et de la subversion au niveau objectif ; cela implique un certain flirt avec la notion d'un espace socialement ambivalent (Medina, 2008 : 43).²²⁵

Les membres du collectif Tercerunquinto ne sont pas seulement devenus des experts pour bâtir des murs, tout comme l'avait fait Gordon Matta-Clark. Ils ont

²²⁵ Traduction libre : « Mas allá de evocar la falla de la arquitectura y el urbanismo como una alusión a la modernización fallida del tercermundo, ya para movilizarla como crítica de la planificación o por el contrario para establecerla como una imagen de oposición y subversión a nivel objetivo, la obra de tercerunquinto involucra un cierto coqueteo con la noción de un espacio de ambivalencia social. »

également entrepris la tâche d'en démolir quelques-uns, comme dans le cadre de l'exposition *Mexico : Sensitive Negotiations* (fig. 79), réalisée au Centre Culturel du Mexique à Miami au cours du *The Art Basel Miami Beach Fair* de 2002. Au lieu de diviser l'espace comme dans les installations précédentes, l'idée était d'unir deux institutions officielles qui représentent le Mexique en Floride : le Centre Culturel et le Consulat Général, en abattant plusieurs murs mitoyens entre les deux édifices pour la durée de l'exposition.²²⁶ L'objectif de cette déconstruction spatiale était de mélanger les publics qui, d'une part, allaient faire des démarches bureaucratiques et, d'autres part, assistaient à un événement culturel, pour confondre ces deux entités publiques. Plusieurs mois de négociations avec les autorités du Ministère des Affaires Étrangères ont été nécessaires pour mettre en œuvre ce nouveau découpage des frontières institutionnelles.²²⁷ Finalement, les autorités mexicaines ont refusé de démolir d'un des murs qui est demeuré comme l'unique frontière entre ces deux institutions. Comme le souligne Taiyana Pimentel, commissaire de l'exposition « [ce mur] dessine une limite qui est au cœur même du concept de nationalisme. Il y avait d'une part, l'idée de constructions culturelles, de l'autre, une toile de fond idéologique concernant la migration mexicaine vers les États-Unis » (Pimentel, 2008 : 15).²²⁸ Ce mur resté debout était intouchable, car il représentait la souveraineté mexicaine et la cartographie nationaliste des rapports institutionnels. Si l'idée originale était de supprimer les divisions qui marquent non seulement l'usage différent de chaque immeuble, mais surtout la

²²⁶ L'exposition *Mexico: Sensitive Negotiations* (2002) réalisée sous le commissariat de Taiyana Pimentel à lieu au Centre Culturel du Mexique à Miami du 8 décembre au 2 février, y participent d'autres artistes tels que le Collectif Torolab, Thomas Glassfor, Francis Alÿs, Gustavo Artigas, Colectivo los Lichis, Colectivo Marcela y Gina, Enrique Ruiz, Eduardo Abaroa, etc.

²²⁷ Secretaría de Relaciones Exteriores en espagnol.

²²⁸ Traduction libre : « [...] [this wall] it also drew a boundary that ran through the very center of the concept of nationalism. On the one hand, there was the idea of cultural constructions ; on the other, an ideological backdrop regarding Mexican migration into the United States. »

juridiction propre à chaque institution, l'installation *Integración del Consulado General de México en Miami* (2002) prend finalement une ampleur symbolique distincte. À la différence de la première série de murs, celle-ci dénote la spécificité de cet espace institutionnel dans lequel les frontières ne sont pas transposables, ni contournables, ni même négociables, mais déterminées par le contexte des intérêts politiques de l'État.

Si le mur devient un élément susceptible de modifier la rhétorique spatiale, la sculpture publique représente également une entité capable de transformer les rapports sociaux dans l'espace. L'installation *Public sculpture on the outskirts of Monterrey* (2003) (fig. 80) réalisée dans une communauté pauvre auto-construite de la périphérie de la ville de Monterrey, qui compte plus de 4 millions d'habitants, en est un bel exemple. Dans ce paysage désertique, le collectif construit une plateforme rectangulaire de 40 m², dont la moitié se situe sur une propriété privée et l'autre sur un espace public. Ce lieu qui ressemble à un terrain vague sert de voie de passage à la population qui vit disséminée dans ce secteur sans rue ni services publics. Pour les gens de cette communauté, cette petite place improvisée devient progressivement un lieu utilisé pour faire du sport, tenir des réunions religieuses ou politiques, mais aussi par les services de la santé publique qui envoient de temps en temps des infirmières pour soigner la population locale (fig. 81). Ainsi, la surface en béton devient un lieu interactif producteur d'une identité communautaire partagé par les multiples usagers qui l'ont baptisé « le dispensaire » (Terceunquinto, 2004). Si, d'un côté, l'installation acquiert une dimension publique spontanée, de l'autre, elle remet en question le rôle traditionnel de la sculpture publique instituée par l'État pour décorer l'espace urbain. En contrepartie, Terceunquinto conçoit cette sculpture publique comme un relief plat, sans plaque commémorative, sans nom ni

date, ni auteur reconnu. Ce monument antithétique représente donc un acte de déconstruction formelle et symbolique. Ce que l'on conçoit normalement comme une entité stable et transcendante imprime ici un sens essentialiste et universel, mis en cause par Rosalyn Deutsche dans son analyse sur l'œuvre *The Homeless Projection* de 1986 (New York) de Krzysztof Wodiczko (Deutsche, 1996 : 48). À la différence de Wodiczko, Tercerunquinto pose de nouvelles questions : ce genre d'entité peut-elle encore être efficace dans des territoires avec une population aussi fluctuante qu'hétérogène ? Peut-elle continuer à perpétuer une vision harmonieuse de la planification et de la réalité urbaines ? La réponse de Tercerunquinto est négative et son œuvre répond à un geste de défiance et à la nécessité d'adapter l'art aux nouveaux besoins du territoire urbain auto-construit en marge de la planification urbaine de l'administration publique. Ce genre d'anti-sculpture est une réaction face aux spécificités du lieu qui pousse les paramètres de l'œuvre d'art à renouveler les types d'appropriation identitaires du territoire. Comme le mentionne l'historienne de l'art Annie Gérin :

Ce lien essentiel entre l'art et le lieu déplace aussi les conceptions traditionnelles sur le support de l'œuvre d'art. Dans les pratiques artistiques publiques, quel que soit le support utilisé, il est toujours couplé avec le lieu, un matériau complexe qui combine des textures visuelles et tactiles aux pratiques spatiales, aux histoires locales, et à d'autres propriétés spécifiques (Gérin, 2009 : 8).²²⁹

L'emplacement est fondamental pour répondre aux caractéristiques de cette intervention artistique radicale qui questionne le monument comme un support traditionnel. Tout comme dans la série des murs, Tercerunquinto met ici en conflit le rapport politique entre les espaces public et privé. Pourtant, la plateforme de ciment

²²⁹ Traduction libre : « This crucial link between art and place also shifts traditional conceptions of an artwork's medium. In public art practices, whatever the medium used, it is always coupled with place, a complex material that combines visual and tactile textures with spatial practices, local histories, and other specific properties. »

construite, à la fois sur un terrain privé et sur un terrain public, devient un lieu d'appropriation collective pour cette communauté auto-construite au milieu du désert.

Cette « anarchitecture » dont parle Medina montre les limites de l'espace urbain. En plus de vouloir répondre à la question *Qué tan público es el espacio público en México?* (À quel point est public l'espace public au Mexique ?) que pose le sociologue Mauricio Merino (2008) dans un contexte politique où l'espace semble avoir perdu ses limites précises²³⁰, elle questionne ce qu'est l'espace public en tant que tel. C'est-à-dire, qui le construit ?, comment prend-t-il forme ? quels sont les facteurs sociaux-politiques qui le font exister ? Cette esthétique cherche à déconstruire les définitions stables (comme celle de la sculpture publique traditionnelle) pour déterminer les tensions et les conflits entre le public et le privé pour exposer l'ambivalence des rapports de pouvoir. Ce décalage relativise l'antinomie des concepts classiques du public et du privé qui deviennent interchangeable pour les usagers qui génèrent, selon leurs besoins, de nouvelles configurations socio-spatiales. C'est aussi ce décalage qui change l'identité de l'espace urbain à partir des formes locales d'appropriation et de signification du territoire, comme le suggère l'anthropologue María Ana Portal :

L'espace public n'est pas neutre – c'est une scène où se jouent des conflits et des négociations sociales à diverses échelles qui le redéfinissent constamment – et bien que l'État en garantisse l'usage, les groupes sociaux concrets établissent des stratégies spécifiques pour l'utiliser, l'organiser et le rendre signifiant, en dépliant et recréant les référents identitaires nécessaires à sa reproduction (Portal, 2007 : 9).²³¹

²³⁰ Cette publication est le résultat d'un séminaire organisé par le sociologue Mauricio Merino à Xalapa, Veracruz du 27 et 28 novembre 2008 pour analyser le sujet de l'espace public au Mexique.

²³¹ Traduction libre : « El espacio público no es neutral - es un escenario de conflictos y negociaciones sociales a diversa escala que lo redefinen continuamente -, y que si bien el Estado es el garante para su uso, los grupos sociales concretos establecen estrategias específicas para su uso, organización y significación, desplegando y recreando los referentes identitarios necesarios para su reproducción. »

5.4 Esthétique ambulante et informalité.

Les interventions de Jonathan Hernández et Tercerunquinto montrent une esthétique du dysfonctionnement liée aux spécificités immobilières d'un territoire urbain improvisé, dans lequel les frontières sont constamment décalées et renégociées par les usagers. Les usagers improvisent l'espace selon leurs propres besoins et à leur convenance, ils conçoivent également toutes sortes de stratégies marchandes qu'ils déploient dans l'espace urbain pour travailler. Ainsi, au cœur de la capitale mexicaine, près de la cathédrale métropolitaine située face à la Place de la Constitution, populairement connue comme le « Zócalo », se donnent rendez-vous quotidiennement des dizaines de travailleurs, pratiquant différents métiers, pour offrir leurs services à d'éventuels clients. Cet emplacement n'est pas seulement l'un des endroits les plus touristiques de la ville de Mexico et la scène des manifestations politiques les plus importantes du pays,²³² c'est aussi un lieu de réunion pour les chômeurs et les travailleurs indépendants qui offrent leur service pour de nombreux petits travaux. Ils attendent des heures, appuyés sur la grille de la cathédrale coloniale avec leurs outils, toujours prêts à partir, dès qu'un passant a besoin leur service. Devant eux ils posent des panneaux indiquant leur savoir-faire comme dans un marché où l'on peut choisir un produit : électricien, plombier, peintre ou plâtrier, vidange-tuyaux-évier, maçon. L'artiste Francis Alÿs a rendu célèbre cet emplacement de la capitale mexicaine, populairement connu

²³² Le Zócalo est la place publique par excellence de la capitale mexicaine où ont lieu toutes sortes d'activités commerciales, politiques, religieuses, touristiques, sportives et culturelles. Le Zócalo est un lieu d'interaction sociale tout comme le symbole d'identification nationale qui intègre dans son architecture monumentale la mémoire historique du Mexique. C'est là où les conquistadores défilent à leur arrivée dans la capitale aztèque, où Pancho Villa et Zapata fêtent le triomphe de la révolution et où les syndicats manifestent leur mécontentement.

sous le nom de « l'autel du chômage », en se plaçant dans la file d'attente des travailleurs avec un panneau portant la légende « Turista » (fig. 82).²³³ Ce clin d'œil vient toutefois renforcer ce qui, à première vue, semble évident : Francis Alÿs incarne l'image du touriste par excellence, du « gringo » ou « güerito » (blondinet), avec ses lunettes de soleil, sa chemise subtilement déboutonnée et son air décontracté (fig. 83).²³⁴ L'image de l'artiste attendant des heures, tout comme les autres travailleurs pour « pêcher un job », est l'antonymie de l'utopie moderne de l'ouvrier libéré par l'exercice du travail industriel : emblème du développement moderne utilisé par les muralistes mexicains.²³⁵ En offrant ses services comme touriste, Francis Alÿs fait valoir les stratégies de l'auto-emploi qui résultent d'un marché du travail dévalué et incapable d'intégrer l'ensemble de la société dans la machine industrielle et la marche vers le progrès. Cette impasse a créé des emplois « atypiques », qui, selon les sociologues Gerry Rogers et Janine Rogers, se caractérisent par une insécurité et le manque de protection sociale de l'État (Rogers, 1989). L'intervention de Francis Alÿs sur « l'autel du chômage » met en évidence l'affaiblissement du paradigme moderne du travail salarié stable, permanent, protégé et à temps complet. En utilisant son caractère d'étranger et en s'affirmant comme touriste, Francis Alÿs met en évidence l'existence d'une économie piétonne qui a fait de la rue son principal emplacement d'opération.

²³³ L'action est réalisée quelques années après l'arrivée de l'artiste à Mexico à la fin des années quatre-vingt quand il s'installe dans un appartement situé près de la Cathédrale, rue « Licenciado Verdad », dans un édifice où logent plusieurs artistes mexicains et étrangers (dont Mélanie Smith). Situé juste en face du musée d'art contemporain Ex-Teresa Arte Actual, ce lieu a été aménagé dans une ancienne église coloniale dont on voit la coupole coloniale au fond de l'image de *Turista*.

²³⁴ D'ailleurs il nomme *Gringo* (2003) une vidéo où il se voit confronté à un groupe de chiens de rue qui l'attaquent à cause de son intrusion dans leur territoire.

²³⁵ Le travail comme une activité libératrice des classes populaires est un sujet récurrent du muralisme mexicain. Voir, par exemple la peinture murale de Diego Rivera dans un bâtiment de l'industrie automotrice de la Ford de Détroit (1932-33) citée dans le premier chapitre de cette thèse.

À son arrivée au Mexique à la fin des années quatre-vingt, Francis Alÿs s'installe dans le centre-ville de la capitale mexicaine à quelques rues seulement du Zócalo et de « l'autel du chômage ». À partir de cet emplacement, il va suivre de près les manifestations de cette économie piétonne qui, chaque jour, prend d'assaut les rues de la capitale à travers diverses stratégies informelles. Avant de passer à l'action performative, il avait commencé par la réalisation d'une série de portraits des marchands ambulants qui vendent sur des étals improvisés, démontables et transportables toutes sortes de produits de contrefaçon, « made in China », de contrebande, recyclés ou artisanaux. Les images de *Ambulantes (Pushing and Pulling)* (1992-2006) captent les diverses actions qui consistent à pousser, trainer ou porter les marchandises par des moyens parfois insolites qui semblent défier la gravité pour économiser et maximiser l'effort. Il représente par exemple un *globero* (vendeur de ballons) qui disparaît derrière les figurines colorées d'animaux et les caricatures accumulés dans un nuage de ballons artificiel (fig. 84), un homme qui pousse un charriot de hot cakes entre les voitures (fig. 85), un autre qui défie la circulation pour transporter des tubes de plusieurs mètres de long (fig. 86), ou même un jeune homme qui traîne un diable où s'accumulent une grande quantité de boîtes en carton (fig. 87). Si les mesures du gouvernement de la ville de Mexico se multiplient pour limiter le commerce informel dans cette zone historique du centre-ville, les travailleurs et les vendeurs ambulants envahissent tous les matins ses rues.

Francis Alÿs est l'un des premiers artistes à mettre en scène le rôle de cette économie informelle, même si le collectif Tercenunquinto s'est également intéressé à cette forme de commerce populaire. De ce fait, en 2004, leur projet architectural transforme le *Museo Universitario de Ciencias y Artes /MUCA* (Musée Universitaire des

Sciences et Arts) en un entrepôt où les commerçants ambulants peuvent déposer leur marchandise. Cette ancienne maison néocoloniale appartenant à l'Université Nationale Autonome du Mexique, transformée en musée, est située dans le quartier « La Roma » non loin du centre-ville. Les membres du collectif décident de conserver la texture des murs dégradés par le démontage de l'exposition précédente et de construire des box en grillage dans les salles du musée pour faire des espaces d'entreposage. Ils ont aussi installé des escaliers et des rampes pour faciliter le transport de la marchandise. Une fois le musée transformé en entrepôt, ils ont remis les clés aux commerçants ambulants qui travaillent dans les rues du quartier (fig. 88). Le jour de l'inauguration, on pouvait entendre en arrière-fond la musique d'un marchand de glaces ambulant qui circulait avec sa camionnette dans les rues avoisinantes pour rappeler la présence sonore caractéristique du commerce piéton.²³⁶ L'installation *Proyecto para MUCA Roma* (2004) invitait le spectateur à parcourir le musée comme un entrepôt qui loue des espaces à ses clients, bien qu'ici le service fût temporaire et gratuit pour les participants. Selon l'heure de visite, le public pouvait se trouver pris dans le déménagement des marchandises, ou encore se retrouver dans un entrepôt vide et sans mouvement, ce qui faisait de l'installation un processus toujours changeant. L'objectif de l'installation était d'introduire une dynamique économique propre à l'espace urbain au sein même du musée en modifiant l'usage originel de l'espace à partir des nécessités du commerce ambulant.

Au moment où l'administration de la ville de Mexico tente de contrôler l'activité illégale du commerce ambulant, Tercerunquinto ouvre les portes d'une institution

²³⁶ Il s'agissait d'une action sonore de l'artiste Mario de Vega dans laquelle la camionnette d'un marchand de glace ambulant a circulé autour du musée pendant quatre heures le jour de l'inauguration (Davis, 2008 : 3).

publique à ces mêmes commerçants.²³⁷ Cet événement ne facilite pas les négociations entamées plusieurs mois à l'avance, car, selon la commissaire de l'exposition Mariana David, les commerçants sont réticent à stocker gratuitement leurs marchandises illégales dans une institution gouvernementale (Davis, 2004 : 4). Les membres de Tercerunquinto doivent alors modifier la stratégie initiale et incorporer dans le projet les vendeurs de brocante, de design, d'imitation d'art et d'autres produits plutôt branchés qui occupent durant les weekends l'ample terreplein du boulevard Álvaro Obregón situé à quelques rues du musée.²³⁸ Toutefois, l'ampleur juridique de la négociation prend une dimension inattendue à cause du manque de statut juridique des ambulants. Pour résoudre ce problème, les avocats de l'Université Nationale Autonome du Mexique proposent aux autorités de la ville de faire signer des contrats temporaires aux commerçants pour protéger le statut public du musée et d'éviter des poursuites légales en cas d'utilisation du musée à des fins commerciales après les dates de l'exposition (Davis, 2004 : 4). Les contrats signés par le musée et les commerçants ont fait partie de l'ensemble de l'installation et du catalogue (tout comme dans le cadre de l'installation *Parcaidista 1604 Ave. Revolución* réalisée par l'artiste Hector Zamora, analysée dans le troisième chapitre de cette thèse).²³⁹ Ces démarches artistico-bureaucratiques permettent à des acteurs sociaux en lutte ouverte contre l'administration locale d'occuper temporairement un

²³⁷ Cela met en évidence une économie souterraine consacrée à la vente de marchandises illégales, produits de contrefaçon, « commerce à la valise » et « tombés du camion », qui circulent dans les rues de la capitale mexicaine et sont constamment pourchassés par les autorités.

²³⁸ Le Musée MUCA-Roma est située dans la rue Tonalá à quelques rues seulement du boulevard Álvaro Obregón, une des plus belles de la capitale mexicaine, inspirée de la *belle époque* parisienne avec un large terreplein qui divise la circulation et sert de lieu de promenade. Le musée se trouve dans une vieille demeure néocoloniale typique de ce quartier planifié au début du XX^{ème} siècle pour accueillir les classes aisées qui fuyaient le centre-ville devenu insalubre et surpeuplé. Porfirio Díaz, qui gouverne le pays à cette époque et est un grand admirateur de la France, élabore un projet d'urbanisation où les rues et les boulevards débouchent sur des parcs rappelant le quartier parisien du Marais.

²³⁹ Tout comme l'avait fait Hector Zamora dans le cadre de l'installation *Parcaidista 1604 Ave. Revolución* (2004) dans le Musée d'Art Contemporain Carrillo Gil (cf. le troisième chapitre de cette thèse).

espace de l'administration publique. Nous sommes alors en présence d'une esthétique qui a recours à plusieurs niveaux de négociation où l'administration de l'université se voit devenir complice du jeu, comme l'explique Tayana Pimentel :

En transformant un domaine institutionnel en un entrepôt de marchandises, Tercerunquinto explore l'imposition des limites économiques sur le musée, tandis qu'une certaine régularité, ou légitimité, relative aux activités illégales est imposée au groupe de vendeurs ambulants ; en d'autres termes, un acte de complicité et de tolérance, qui n'existe que dans ce type de transaction sociale, a été mis en évidence (Pimentel, 2008 : 17).²⁴⁰

L'intervention de Tercerunquinto met ainsi en évidence la complicité institutionnelle nécessaire pour abriter des pratiques qui peuvent s'avérer hors la loi. Ce qui ressort également de cette citation est l'idée d'être en marge de l'économie, avancée par Taiyana Pimentel pour reconnaître et définir la spécificité de ces pratiques du petit commerce ambulant. Dans ses œuvres, Tercerunquinto, tout comme Francis Alÿs, met à l'épreuve le rapport entre l'art et l'économie populaire à travers une dynamique qui prend place dans l'espace urbain.

Francis Alÿs a souvent été catalogué comme l'artiste anticapitaliste par excellence, car il s'est approprié la pratique du commerce ambulant comme démarche artistique propre, ce qui lui a donné son titre d'artiste « flâneur à part entière » (Davila, 2002 : 95). Il a souvent mis en place des situations absurdes qui questionnent la notion de la productivité du travail, comme avec *Paradoxe of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* (1997) (fig. 89) où il pousse un cube de glace durant neuf heures dans les rues du centre-ville de la capitale mexicaine jusqu'à ce que celui-ci fonde complètement, ou avec *When faith moves mountains* (2002) (fig. 90) où il déplace une

²⁴⁰ Traduction libre : « Upon turning an institutional realm into a merchandise warehouse, Tercerunquinto explored the imposition of economical margins upon the museum, while a certain regularity or legitimacy relating to illegal activities was imposed upon the group of street vendors ; in other words, an act of complicity and tolerance, which exists only in that type of social transaction, was made evident. »

dune de dix centimètres à l'aide de 500 volontaires munis de pelles sous son commandement.²⁴¹ À partir d'actions qui ne servent à rien et ne mènent nulle part, il fait de l'improductivité une critique contre le modèle capitaliste basé sur la logique de la rentabilité. Selon le critique Carlos Basualdo, Francis Alÿs exprime par ses actions une esthétique de « résistance » qui retrace les stratégies d'une économie urbaine refoulée dans les périphéries du système (Basualdo, 1999 : 104). L'image du *Turista* (1994) fera le tour du monde comme l'emblème d'une esthétique globale qui s'investit des gestes de résistance locale et conteste le modèle du capitalisme mondial. Dans ce contexte, les travailleurs informels qui patientent des heures, voire des jours, à ne rien faire jusqu'à l'arrivée d'un client potentiel, tout comme les marchands ambulants dans l'exercice du déplacement de la marchandise, attestent du mode de vie d'une population qui « défie constamment la pression de la modernité ». Le catalogue du MOMA récemment publié pour l'exposition *Francis Alÿs. A story of Deception* propose que :

Ces images enregistrent une taxinomie sociale, non des « personnes traditionnelles » ou des vêtements exotiques, mais bien d'une économie informelle et de ses usages alternatifs de l'espace public, qu'incarne le refus des populations urbaines de se conformer aux étalons technologiques, sociaux et culturels de l'Occident moderne (Alÿs, 2010 : 56).²⁴²

Toutefois, cette taxonomie sociale, qui utilise l'espace urbain d'une manière alternative, ne résiste pas pour autant aux assauts culturels et au confort technologique de l'occident, car elle diffuse une image bucolique de la réalité sous-développée comme une forme de résistance au capitalisme mondial. Si le commerce ambulant, tout comme l'informalité, est un symptôme de la précarité du travail salarié, il ne se développe

²⁴¹ *Paradoxe of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)* (1997) et *When faith moves mountains* (2002) qui nous n'analysons pas ici mais qui sont tout aussi importantes comme paradigme esthétique de l'improductivité de Francis Alÿs.

²⁴² Traduction libre : « These images record a social taxonomy, not so much of 'traditional people' ands exotic clothes as of informal economies and alternative uses of public space that embody the refusal of urban populations to conform to the technological, social and cultural yardsticks of the modern west. »

pourtant pas en « marge » de l'économie industrielle. Ces activités permettent à la population de s'insérer dans l'économie à travers des comportements et des modalités tout aussi efficaces que ceux du travail formel. Certains vendeurs ambulants sont parfois des propriétaires de commerces formels et réglementés, mais décident de vendre une partie de leurs marchandises dans la rue pour éviter de payer des impôts, comme cela arrive souvent dans les rues du centre-ville situées derrière le Zócalo. D'autres gagnent mieux leur vie avec la vente de produit de contrefaçon, comme ceux qui sont installés à Tepito, un des plus grands marchés de la capitale mexicaine, où se vendent, sans distinction, des produits volés, de contrebande, de contrefaçon, recyclés et démarqués.²⁴³

Cependant, cette esthétique piétonne montre moins une réalité urbaine, comme tactique de résistance face au capitalisme, que les conséquences de la fragilisation du paradigme moderne du travail salarié qui se manifeste dans les diverses variations légales ou illégales du commerce ambulancier. Elle révèle les stratégies d'auto-emploi d'une économie populaire qui, loin d'être propres aux pays sous-développés, sont de fait une réalité mondiale. Francis Allys, tout comme Tercerunquinto, montre les diverses formes de commerce piéton spécialisé dans la vente de produits de toute sorte, en soulignant la complexité de cette économie ambulante légale ou illégale qui se négocie sur place, directement et sans médiateurs.²⁴⁴ L'art a adopté à son tour des méthodes ambulantes en s'appropriant des stratégies éphémères, partielles, discontinues et propres à cette

²⁴³ Tepito est l'un des quartiers les plus vieux de la ville de Mexico. Situé dans la Colonia Morelos de la délégation Cuauhtémoc, il est réputé pour son commerce illégal et pour être un refuge pour les délinquants.

²⁴⁴ Ce fut durant le tremblement de terre qui secoua la capitale mexicaine en 1985 que La Roma perd son charme bourgeois devenant un territoire qui va demeurer en ruines pendant plusieurs années attendant l'aide du gouvernement, ce qui obligea les locataires à déménager ou à abandonner leur maisons. Mais au tournant du XXI^e siècle, la zone reprend vie et devient à la mode, avec des investisseurs qui entreprennent des projets de réaménagement. Le milieu artistique contemporain joue un rôle important dans ce quartier où s'installent des maisons de la culture et des galeries d'art qui font aujourd'hui de la zone un des lieux les plus branchés.

spécificité spatiale. Francis Alÿs inverse les rôles de cette économie piétonne en se positionnant lui-même comme travailleur informel, Tercenunquinto inverse le rôle institutionnel du *Museo Universitario de Ciencias y Artes /MUCA* (Musée Universitaire des Sciences et Arts) pour le transformer en un entrepôt où les marchands ambulants peuvent placer leur marchandise en fin de journée. À travers ces inversions, cette esthétique joue avec l'idée que l'art peut se pratiquer comme un métier « informel », pour représenter les contradictions sociales et culturelles de l'espace urbain.

5.5 Géographie de la violence.

Pendant que le travail informel transforme la dynamique urbaine et la violence générée par la délinquance, le narcotrafic en augmentation change également les relations personnelles entre les gens et les usages du territoire. Que penser d'un homme qui marche avec un revolver Beretta 9 mm dans les rues les plus fréquentées du centre-ville de Mexico, des lunettes de soleil pour cacher son regard et vêtu d'un veston au col relevé qui lui donne un air méfiant ? De plus, si ce personnage inquiétant se déplace hâtivement le poing serré sur l'arme à feu. Les passants, en voyant cette scène, restent stupéfiés par ce personnage qui semble sorti d'un *thriller* de Robert Rodriguez. C'est peut être un psychopathe, un criminel ou un narcotrafiquant qui va régler ses comptes avec un adversaire. Ce qui est certain, c'est que cet homme a une cible, un destin à accomplir qui, vu son revolver et sa mine décidée, peut finir en catastrophe. Nous sommes en novembre 2000, Francis Alÿs réalise une de ses démarches artistiques, sans aucun doute la plus risquée qu'il ait accomplie jusqu'à maintenant : *Re-enactments* (fig. 91). L'artiste a ainsi déambulé pendant douze minutes avant que la police ne le neutralise en plein cœur du

centre-ville, près du Zócalo, l'une des zones commerciales et touristiques la plus importante de la capitale mexicaine. L'action a été discrètement filmée par le vidéaste Rafael Ortega. Pourtant, la performance ne s'arrête pas avec l'arrivée de la police qui, en quelques secondes, l'entraîne dans la voiture de patrouille. Non seulement Francis Alÿs se voit acquitter du port d'arme dans la rue (ce qui est illégal au Mexique)²⁴⁵ et d'avoir perturbé l'ordre public, mais il obtient la collaboration des policiers eux-mêmes pour faire un *remake* de cet événement performatif qui est de nouveau filmé par Rafael Ortega. L'homme qui incarne un meurtrier potentiel, se voit assisté par les policiers qui, après l'avoir capturé, rejouent, tels de véritables acteurs d'un *soap opera* mexicain, leur intervention sur la scène. L'objectif de l'artiste était d'exposer la répétition de la « scène originale » et de sa « remise en scène » sur un écran vidéo pour confronter les deux actions. Difficile de juger dans de telles circonstances médiatiques quel est l'incident réel et lequel est fictif. Comme le dit l'historien de l'art Thierry Davila, il s'agit d'un geste qui « exacerbe les rapports entre le symbolique et le réel », qui confond les limites de l'art négociées entre la réalité et la fiction (Davila, 2002 : 79). *Re-enactments* (2000) est bien cela : la répétition de deux images qui met en évidence la double négociation esthétique et juridique de l'œuvre avec ses propres limites.

L'art a souvent voulu négocier ses propres limites. Francis Alÿs n'est pas le premier artiste à prendre le risque de franchir les bornes entre la réalité et la fiction. Suffisamment connue, on peut penser à la scène de la *Roulette Russe* (1964) (fig. 92) par Serge III Oldenbourg qui introduit une cartouche dans le barillet d'un revolver et, après l'avoir fait tourner plusieurs fois, pointe le canon sous son menton pour presser la détente

²⁴⁵ La loi d'armes à feu au Mexique est en principe stricte mais n'est pas ou très peu respectée.

et constater qu'il n'est pas mort dans la performance²⁴⁶ ; ou encore à la performance *Shoot* (1971) (fig. 93), où l'arme cette fois-ci fonctionne véritablement ; la balle traverse le bras du jeune artiste Chris Burden qui se fait tirer dessus par un collègue avec une carabine.²⁴⁷ Selon Paul Ardenne, ces actes de création « extrême » cherchent à dépasser constamment les frontières éthiques de l'art pour pousser ses limites au-delà de l'acquis (Ardenne, 2006 : 13). Pendant que Serge III Oldenbourg et Chris Burden assument une violence dirigée sur leur propre corps, tel un acte de défi personnel, Francis Alÿs assume un acte de violence où il risque sa vie, mais dont la cible demeure la transgression de l'ordre public. Le caractère extrême du geste de Francis Alÿs expose avec crudité la corruption, et la facilité de la transgression des lois et des négociations louches, entre les autorités et la société. L'artiste dénonce ainsi un système judiciaire non seulement complaisant, mais trop souvent compromis. Dans un article publié dans la revue montréalaise *Parachute* dédiée à l'art contemporain mexicain, le critique d'art Cuauhtémoc Medina désigne ce dispositif souterrain de négociation comme des « zones de tolérance », qui délimitent l'ambiguïté du système légal rarement appliqué au pied de la lettre, mais souvent négocié en sous-main (Medina : 2001, 49). Tout comme Serge III Oldenbourg et Chris Burden, Francis Alÿs repousse les limites de l'art en mettant en danger son propre destin. Par contre, à la différence de ces deux autres, il expose des zones légalement turbulentes. Cet espace interstitiel entre la légalité et l'illégalité met aussi en évidence les limites de l'action des citoyens qui ne dénoncent même plus cette corruption (par peur ou manque de confiance dans l'administration judiciaire), car ils y participent. Cette ambivalence qui traverse la société crée une nouvelle dynamique

²⁴⁶ Serge III Oldenbourg, *Roulette Russe* (1964).

²⁴⁷ Chris Burden, *Shoot* (1971).

sociale qui s'inscrit dans l'espace urbain à travers une corruption non seulement tolérée, mais assumée. Cette corruption « positive » permet de régler aussi bien de petits problèmes de la vie quotidienne que des délits majeurs.

Dans le contexte antérieur au 11 septembre 2001, douze minutes était le temps qu'un homme armé disposait pour perturber l'ordre public au cœur de la capitale mexicaine avant d'être arrêté par la police. Conjoncture sociale qui a depuis énormément changé, comme le dit Annie Gérin : « Il faut aussi reconnaître qu'après le 9/11, il est devenu plus difficile que jamais de penser des généralités sur la conception et les usages de l'espace public »²⁴⁸ (Gérin, 2009 : 8). De plus, ce douze minutes représentent le temps calculé au Mexique avant l'éclatement de la guerre contre les cartels de la drogue, déclarée par le président Felipe Calderón au début de son mandat en 2006.²⁴⁹ Après une prise de pouvoir contestée par la gauche avec un écart douteux de 0.58% contre le candidat de gauche Andrés Manuel López Obrador, Felipe Calderón entreprend une politique de légitimation de son gouvernement basée en grande partie sur l'action militaire contre les cartels de la drogue. Ces groupes de narcotraficants se disputent le contrôle du territoire sans savoir qu'ils vont ouvrir la boîte de Pandore de la violence. Le pouvoir accru des narcotrafiquants qui profitent de la pauvreté pour recruter de très nombreux jeunes, oblige le président à envoyer l'armée mexicaine dans les rues pour reprendre le contrôle de nombreuses régions du pays. La violence qui en résulte fait plus de 60 000 victimes civiles au cours du sexennat de Calderón. Dans le contexte politique

²⁴⁸ Traduction libre : « We must also recognize that, after 9/11, it has become more difficult than ever to think in generalities about the conception and uses of public space ».

²⁴⁹ La lutte contre les narcotrafiquants et la délinquance a marqué la politique militaire du président Felipe Calderón (2006-2012). L'armée est déployée sur tout le territoire national pour tenter de soumettre les cartels qui se disputent le contrôle du marché national et de la distribution aux États Unis. Mais, loin de mettre fin aux activités des cartels, la véritable guerre qui s'en suit ouvre la voie à de violentes luttes intestines qui touche directement la société civile.

actuel, l'action risquée de Francis Alÿs aurait probablement pris un autre tournant et été neutralisé en moins de temps et avec beaucoup plus de violence. Cette supposition, loin de souligner l'efficacité de l'armée mexicaine, met en évidence l'insécurité actuelle dans laquelle vivent les citoyens. Cuauhtémoc Medina souligne dans un article que : « cette œuvre n'aurait pu être réalisée nulle part ailleurs » (Medina, 2001 : 48). Le fait qu'elle ne soit plus envisageable dans les conditions sociales actuelles accentue, ironiquement, la recrudescence de la violence quotidienne dans le pays. Douze ans après, le geste extrême de Francis Alÿs, se promenant pistolet en main dans les rues de Mexico, prend une ampleur distincte, car la violence a atteint des limites extrêmes. Plus que jamais, la réalité mexicaine actuelle confirme l'existence de ces « zones de tolérance » où les conflits se négocient directement dans la rue, sans passer par la loi, ou tout simplement se résolvent par l'application de la loi du plus fort.

Cette profonde transformation de la société modifie le territoire d'action de l'art contemporain mexicain qui doit s'ajuster à une politique « extrême » marquée par la présence militaire dans les rues, tout comme par les actions belligérantes d'une délinquance accrue. Cette dernière utilise l'espace public à sa propre convenance comme dans le cas de blocages d'avenues ou de périphériques avec d'énormes camions pour démontrer sa capacité d'intervention au sein des grandes villes. Cette géographie de la violence s'inscrit dans la cartographie de l'art contemporain mexicain à travers une esthétique qui rend compte de ce territoire constamment négocié illégalement à laquelle participent, directement et indirectement, les entités gouvernementales. La délinquance s'organise à tous les niveaux, tout comme les citoyens s'adaptent pragmatiquement à cet entourage de plus en plus agressif. L'art contemporain mexicain s'inscrit dans cette

nouvelle dynamique urbaine en délimitant son terrain d'action, comme le souligne Cuauhtémoc Medina (Medina : 2001, 49).

5.6 L'histoire en chaire, sang et os.

Aujourd'hui, ce conflit spatial semble avoir pris un tournant international. La violence qui touche le territoire mexicain dépasse ses frontières comme objet d'une esthétique qui acquiert un caractère plus global, mais où Mexico occupe, malheureusement, toujours une place de choix. Le fait que l'artiste mexicaine, très controversée, Teresa Margolles (1963 Culiacán, Mexico) soit choisi pour représenter le Mexique à la Biennale de Venise en 2009, laisse entrevoir la prégnance et la réelle préoccupation des institutions culturelles mexicaines face à ce problème. Margolles est la fondatrice du collectif mexicain d'art SEMEFO, dont nom est tiré de « Servicio Medico Forense » (Institut médico-légal). Ce collectif se fait connaître, dans le milieu de l'art contemporain mexicain émergent dans les années quatre-vingt, par des performances sanguinolentes, inspirées par l'actionnisme viennois, où les participants se contorsionnent au rythme du *dead métal* mexicain dans des clubs underground. Le passage au *ready-made* avec des vêtements de personnes assassinées récupérés à la morgue et les installations réalisées avec des cadavres d'animaux, marque un changement théorique qui donne une définition plus spécifique à leur langage artistique (Barrios, 2005).²⁵⁰ Malgré

²⁵⁰ Le collectif SEMEFO – formé par Arturo Angulo, Carlos López, Mónica Salcido et Teresa Margolles – réalise l'exposition *Lavatio Corporis* en 1994 dans le musée d'Art Contemporain Carrillo Gil. Ils y montrent, entre autres, un carrousel, comme ceux que l'on trouve dans les parc d'attraction pour enfants, où les chevaux de bois sont remplacés par des cadavres de poulains. L'auteur José Luis Barrios note d'ailleurs que cette installation marque le moment où le groupe abandonne la performance pour se consacrer complètement à l'installation et acquiert un langage propre (Barrios, 2005 : 41). Barrios, José Luis. Janvier

l'agréable accueil des revues d'art contemporain et de la presse sensationnaliste, le collectif se dissout. Depuis, Teresa Margolles est devenue la Marina Abramovic mexicaine en sacrifiant le corps des autres plutôt que le sien. Elle récupère des cadavres non-réclamés à la morgue : des personnes assassinées, des clochards qui vivaient dans les bouches d'égout, des victimes de la drogue ou d'autres personnages marginaux. La morgue devient le lieu où l'artiste puise ses sources pour mettre en évidence l'extrême violence de la société contemporaine. L'oeuvre de Teresa Margolles témoigne d'une réalité abandonnée à sa propre misère en utilisant le corps de ces personnages anonymes, de ces non pris en compte par la société. Pour avoir accès plus facilement à la morgue, elle entreprend des études médico-légales, ce qui, de plus, lui permet d'apprendre les techniques de manipulation des matières organiques du corps humain.²⁵¹ Ainsi, le cadavre devient son principal matériau de travail. Cependant, si la thanatopraxie est l'art de préparer et d'embellir le corps pour que l'on puisse lui rendre un dernier hommage, Margolles l'utilise plutôt pour renvoyer ces cadavres au sein de la société qui voudrait les ignorer.

Pour se défendre face aux nombreuses critiques, Teresa Margolles explique à Raphaël Cuir, critique d'art spécialiste de la représentation du corps, qu'elle ne cherche pas à exhiber l'horreur physique, mais bien à montrer les corps oubliés en « prolongeant la vie du cadavre » (Cuir, 2001 : 68). Elle perpétue le souffle vital de ces personnes en les débarrassant de leur pesanteur corporelle originelle pour leur donner une forme plus éthérée comme avec une pluie de bulles de savon dans *En el aire* (2003) (fig.

2005. « SEMEFO : una lírica de la descomposición ». *Revista Fractal* 36 : 41. Web.
[Http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html](http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html). Consulté le 7 janvier 2010.

²⁵¹ Après des études en communication où elle se spécialise en photographie et vidéo, Teresa Margolles suit un diplôme de technicienne médico-légale pour justifier son travail à la morgue.

94), ou plus concrètes comme le mobilier de jardin fait en béton dans *Table et deux bancs* (2005) (fig. 95). Toutefois, le choc est inévitable lorsqu'on lit les fiches techniques de ces deux installations et que l'on constate que l'eau utilisée pour les sphères de ce savon féérique et pour couler le mortier du béton provient du lavage des corps à la morgue. La jouissance de l'œuvre se transforme instantanément en une aversion qui bouleverse l'empathie initiale du spectateur : c'est justement là que s'incarne la violence. Pour Teresa Margolles, l'efficacité de l'œuvre ne réside pas dans l'exhibition de la dépouille, mais bien dans son évocation ; pas de spectacle obscène provoqué par la morbidité du corps, mais plutôt la provocation du sentiment extrême qu'entraîne la mort. Le défi se joue autour du corps de la victime présente par l'intermédiaire et la réminiscence des fluides organiques incarnés dans une nouvelle peau, celle de l'installation. Personne n'aurait pu imaginer que les bulles de savon qui tombaient du plafond de la Galerie Magazin 4 à Bregenz (Allemagne), pour éclater joliment sur les vêtements et la peau du spectateur, étaient, dans les faits, un monument funèbre éphémère.²⁵² Personne non plus ne soupçonnait que dans leur grande simplicité, la table et les deux bancs installés dans le jardin du Centre d'art Contemporain de Brétigny au Val d'Orge (France), pouvaient dissimuler un arrière-fond sépulcral.²⁵³ Teresa Margolles synthétise la violence par des géométries aussi simples que la sphère et le rectangle, matérialisés par les bulles de savon ou le mobilier de jardin, pour « révéler le côté obscur et inconscient du minimalisme » (Beausse 2005 : 107).²⁵⁴ Elle s'inspire de « George Bataille pour le côté érotique, la déchirure, la liberté, de Cioran pour le pessimisme, et de On Kawara : tout le temps elle

²⁵² Installation réalisée par Teresa Margolles dans le cadre de l'exposition *In der Luft*, au Magazin 4 Vorarlberger Kunstverein de Bregenz (Allemagne) du commissaire Wolfgang Fetz, 31 mai au 29 juin 2003.

²⁵³ Installation réalisée par Teresa Margolles dans le cadre de l'exposition *Involutions* au Centre d'Art Contemporain de Brétigny (France) du commissaire Pierre Bal-Blanc du 12 Mars au 9 Juillet 2005.

²⁵⁴ Traduction libre : « She revels the dark unconscious side of minimalism. »

nous rappelle que nous sommes en vie » (Lequeux, 2005 : 94). L'anatomie du cadavre se voit altérée par une esthétique tantôt fugace, tantôt permanente, qui fait dialoguer le monde des morts et celui des vivants afin de questionner l'impact de la violence provoquée par le manque de sécurité qui afflige le territoire mexicain.

Dans le cadre de la Biennale de Venise 2009, Teresa Margolles est choisie par le Conseil national d'art mexicain pour représenter le pays, décision qui montre certainement sa renommée internationale.²⁵⁵ À cette occasion, elle accroche à l'entrée du pavillon mexicain, le Palazzo Rota Ivancich, un drapeau imprégné de sang provenant des scènes de combat ou d'exécution de la guerre contre le trafic de drogue. Cet étendard flotte à côté de ceux de la communauté européenne et du palais vénitien, annonçant ainsi le contenu de l'exposition *What Else Could We Talk About ? (De quoi d'autre pouvons-nous parler)* (2009) (fig. 96), sous le commissariat de Cuauhtémoc Medina. Fidèle à son affection pour le minimalisme, Teresa Margolles vide les salles du palais pour donner la place aux membres des familles des victimes de la guerre qui nettoient le dallage du XVI^e siècle avec un mélange d'eau et de sang (fig. 97). Le spectateur marche alors sur un plancher imbibé de la matière organique provenant des narcotrafiquants, des militaires, des policiers et des personnes innocentes assassinées ou prises dans le feu croisé de cette guerre interne qui submerge le pays. Les scènes bucoliques de chasse typiques de la tapisserie de la renaissance, qui normalement décorent les murs des palais, sont remplacées par des tentures imprégnées de sang qui témoignent des scènes de chasse entre les narcotrafiquants et les forces armées (fig. 98). Teresa Margolles récolte

²⁵⁵ Les institutions officielles et privés impliquées dans la sélection de la Biennale de Venise étaient : Secretaría de Relaciones Exteriores (SRE), Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Patronato de Arte Contemporáneo (PAC), Fundación/Colección Jumex.

également sur ces scènes de massacre des morceaux de pare-brise et de vitres de différentes couleurs pour les incorporer dans des bijoux de style ostentatoire et excentrique, tout comme ceux que portent les narcotrafiquants (fig. 99). Finalement, pour rappeler les narcomessages laissés par les mercenaires des différents cartels, près des corps de leurs victimes ou dans des points visibles des villes pour revendiquer leurs actions, pour menacer le gouvernement ou un cartel rival, Teresa Margolles installe dans les rues de Venise des personnes qui brodent des narcomessages. Ces messages cousus de fils d'or sur des tissus imprégnés de sang proposent des légendes comme : « Voir, écouter et faire taire. Ainsi terminent les rats. Jusqu'à ce que tous vos enfants tombent. Ainsi ils apprendront à respecter ». ²⁵⁶ À la biennale de Venise, Teresa Margolles retourne non seulement à des actions performatives rappelant ses années passées au sein du collectif SEMEFO, mais elle fait aussi appel à des actions, des techniques artisanales locales, comme la broderie et la tapisserie vénitienne, pour raconter une histoire de violence. De ce fait, elle inscrit le contexte mexicain dans des histoires qui rappellent aux Italiens celles vécues avec le pouvoir de la mafia.

Aujourd'hui le cadavre est trop vu. Les corps sanguinolents des victimes sont exposés par les médias comme des trophées journalistiques sans provoquer le moindre frisson chez le spectateur anesthésié par le bombardement d'images violentes. Pour Teresa Margolles, il ne s'agit donc pas de choquer le spectateur gratuitement, mais de provoquer une réflexion, une méditation. En faisant appel à la puissance de l'imaginaire, elle suggère les circonstances d'une mort qui peut en dire beaucoup sur l'état de la société. Le cadavre est le symbole d'un territoire contrôlé par les mafias criminelles qui

²⁵⁶ Traduction libre de l'auteur de l'original en anglais : « See, hear and silence. Thus finish the rats. Until all your children fall. So that they learn to respect. »

emploient leurs propres stratégies pour semer la terreur : la pendaison des cadavres à des ponts pour piétons (comme celui de deux jeunes blogueurs pour avoir dénoncé sur le Web des criminels dans la ville de Nuevo Laredo), l'abandon des cadavres dans les rues (comme celui des 35 corps torturés et dénudés jetés en plein jour dans une avenue centrale du port de Veracruz) ou les exécutions sur les places publiques (comme celle de Marisela Escobedo assassinée devant le bureau de justice de Ciudad Juarez alors qu'elle demandait justice pour l'assassinat de sa fille). Ces scènes d'extrême violence font maintenant partie de la vie quotidienne d'une société qui se voit constamment menacée par des extorsions, des kidnappings et des agressions, qui touchent les voisins, les amis ou la famille. Aujourd'hui, Teresa Margolles ne raconte plus l'histoire d'inconnus dont les dépouilles ne sont pas réclamées à la morgue, mais l'histoire du Mexique du début du XXI^e siècle. Au-delà de la frayeur qu'il inspire, le cadavre contient l'histoire d'un territoire affecté par les migrations massives des personnes qui quittent la campagne pour se réfugier dans les villes supposées être plus sécuritaires, ou qui cherchent à s'enfuir vers d'autres pays.²⁵⁷ Ces migrants mexicains ou de l'Amérique centrale qui, dans leur marche vers les États-Unis, risquent d'être kidnappés par des mercenaires pour les forcer à rejoindre les rangs de la mafia.²⁵⁸ Ainsi, l'œuvre de Teresa Margolles rend compte d'une géographie de la violence qui dépasse les frontières d'un territoire rempli de fosses communes clandestines. Comme le dit Teresa Margolles : « Ces morts nous concernent

²⁵⁷ Les demandes d'asile de la part de la population mexicaine ont augmenté au Canada, ce qui a poussé le gouvernement de Harper à imposer l'obtention d'un visa pour rentrer dans le pays, depuis juillet 2009.

²⁵⁸ En 2010, la découverte de 72 corps de migrants (58 hommes et 14 femmes) dans une fosse commune clandestine dans la municipalité de San Fernando (Tamaulipas) met en évidence la pratique des cartels qui kidnappent massivement des passagers de bus, qui se dirigent vers la frontière des États-Unis, pour recruter de nouveaux mercenaires. En 2011, on découvre au moins 193 corps (les chiffres non officiels s'élèvent à 500 corps selon l'activiste Isabel Miranda de Wallace) dans d'autres fosses communes clandestines situées dans la même municipalité. La découverte de fosses clandestines s'est répandue dans tout le pays, notamment dans les états de Durango, Chihuahua, Jalisco, Michoacán, Veracruz et Oaxaca.

tous, car le narcotraffic est un cercle vicieux qui inclut celui qui consomme la drogue, celui qui la paye et celui qui la fournit. Je me demande ce que nous pouvons faire pour le rompre, quelles alternatives nous pouvons offrir ». ²⁵⁹ Si son œuvre trouve des échos de par le monde, c'est parce qu'elle expose un cycle de violence extrême dont le Mexique n'est pas capable de se sortir seul.

5.7 Conclusion.

La ville n'est pas un lieu neutre gouverné par un État médiateur qui applique impartialement la loi pour conserver l'ordre social. Les œuvres analysées au cours de ce cinquième chapitre montrent bien au contraire la présence d'une cartographie qui rend compte d'un espace urbain renégocié par différents acteurs sociaux. Cette esthétique met l'accent sur les différents usages de l'espace public, en constante transformation, où convergent des identités urbaines qui produisent de multiples significations du territoire. Pendant que les idéologies fonctionnalistes et progressistes promettaient de supprimer les interruptions spatiales, de domestiquer le désordre social, d'éliminer les alliances informelles, et de mettre fin à la corruption et à la violence, ce bricolage d'habitudes dysfonctionnelles et de croisements interculturels complexes produisait un territoire « hybride » où convergiaient des usages traditionnels et modernes en perpétuel négociation (García Canclini, 1989 : 14). Selon García Canclini, la désarticulation de la rhétorique moderne provoque la « reterritorialisation » des biens symboliques d'après les

²⁵⁹ Traduction libre : « Esas muertes nos conciernen a todos, porque el narcotráfico es un círculo vicioso de quién consume, quién paga, quién da. Y yo me pregunto qué podemos hacer para romperlo, qué podemos ofrecer como alternativa. » Buxaderas, Sandra. « Sangre para cambiar México ». Publico.es. 7 juin 2009. Web. [Http://www.publico.es/culturas/230663/sangre-para-cambiar-mexico](http://www.publico.es/culturas/230663/sangre-para-cambiar-mexico). Consulté le 20 décembre 2010.

goûts des particuliers plutôt que d'après des modèles de consommation préétablis ou des politiques institutionnelles déterminés (García Canclini, 1989 : 288). L'expansion de la ville transgresse les vieilles idéologies culturelles effectives avant de produire une nouvelle géographie symbolique :

Dans le mouvement de la ville, les intérêts marchands se croisent avec les intérêts historiques, esthétiques et communicationnels. Les luttes sémantiques pour neutraliser et perturber le message des autres, pour changer leurs significations ou pour les subordonner à la logique elle-même, deviennent pour survivre des mises en scène des conflits entre les forces sociales, entre le marché, l'histoire, l'État, la publicité et la lutte populaire (García Canclini, 1989 : 280).²⁶⁰

Dans cette intersection culturelle des élites et des classes populaires engendrée par l'expansion urbaine, tout est possible. Faire d'un carrefour de deux grandes avenues un terrain de soccer, pourquoi pas ? L'artiste mexicain Diego Teo (1978, Mexico) transforme donc la bifurcation des avenues *Felix Cuevas et Ave. Coyoacán* (2001-2002) (figs. 100 et 101) en un terrain de football. Ses photographies synthétisent, en un clin d'œil, cette cartographie hybride qui reterritorialise la sémantique culturelle en négociant quotidiennement l'espace urbain à travers divers acteurs sociaux. Si la première photographie montre la ville déserte de nuit (bien que les deux lignes lumineuses d'une voiture rappellent que la mégapole ne dort jamais complètement), la deuxième montre le passage imparable de la circulation aux petites heures de la matinée. Diego Teo prend ces images depuis la fenêtre de son appartement situé entre Félix Cuevas et Avenue Coyoacán ; deux des plus grandes avenues du sud de la capitale mexicaine qui furent construites au cours des années soixante-dix dans un élan urbanistique qui voulait

²⁶⁰ Traduction libre : « En el movimiento de la ciudad los intereses mercantiles se cruzan con los históricos, los estéticos y los comunicacionales. Las luchas semánticas por neutralizarse, perturbar el mensaje de los otros o cambiar su significado, y subordinar a los demás a la propia lógica, son puestas en escena de los conflictos entre fuerzas sociales : entre el mercado, la historia, el Estado, la publicidad, y la lucha popular por sobrevivir. »

révolutionner les voies de communication à travers la construction de grands axes routiers pour mieux distribuer la circulation croissante de la mégalopole. En prenant soin d'intégrer les lignes de démarcation de ces avenues (celles du passage piéton et de la circulation), il trace la ligne de touche, le but et le point de pénalité d'un terrain de football. En prenant le risque d'être arrêté par la police ou de se faire écraser par une voiture, il transforme en quelques minutes l'aspect narratif de cet espace de circulation pour en faire un terrain de jeu. Cette composition urbaine juxtapose deux dynamiques spatiales distinctes pour créer une rhétorique hybride du territoire urbain : la circulation automobile et la pratique du sport. Cette intersection urbaine est une métaphore de ce territoire hybride dans lequel convergent des usages multiples, qui possèdent une signification différente pour chacun. Ce croisement routier est l'image de la bifurcation interculturelle où s'articule diverses directions singulières et contradictoires. À ce propos, García Canclini écrit que :

Les migrants traversent la ville dans plusieurs directions et installent précisément dans les croisements ces commerces baroques de friandises régionales, radios de contrebandes, herbes curatives et vidéocassettes. Comment étudier les astuces avec lesquelles la ville tente de concilier tout ce qui arrive et prolifère en essayant de contenir le désordre : l'échange du rural avec le transnational, les embouteillages de voitures face aux manifestations de protestation, l'expansion de la consommation avec les revendications des délogés, les duels entre marchandises et comportements venus d'ailleurs ? (García Canclini, 1989 : 16).²⁶¹

Toutefois, en plus de changer la narrativité de cette intersection où le trafic est dense, cette image anodine montre un détail certainement invisible pour un touriste qui traverse le lieu. Il révèle l'essence de la sémantique urbaine hybride en coalition avec les

²⁶¹ Traduction libre : « Los migrantes atraviesan la ciudad en muchas direcciones, e instalan, precisamente en los cruces, sus puestos barrocos de dulces regionales y radios de contrabando hierbas curativas y videocasetes. ¿Cómo estudiar las astucias con que la ciudad intenta conciliar todo lo que llega y prolifera, y trata de contener el desorden : el trueque de lo campesino con lo transnacional, los embotellamientos de coches frente a las manifestaciones de protesta, la expansión del consumo junto a las demandas de los desocupados, los duelos entre mercancías y comportamientos venidos de otras partes? »

politiques institutionnelles qui tentent de réorganiser le désordre ; des quatre taxis « coccinelles » présent sur la photo prise par l'artiste deux sont des taxis « pirates » qui travaillent sans permis réglementaire pour exercer cette profession.²⁶² Quel détail permet de distinguer la présence des deux taxis hors la loi ? Les deux véhicules avec un motif sur le toit, les numéros des plaques de circulation, sont légaux. Cette empreinte est obligatoire pour tous les taxis de la capitale. Cependant, les « taxis pirates » dépensent rarement de l'argent dans ce genre de détails bureaucratiques, parce que cet élément n'est pas facilement perceptible depuis le trottoir. À la différence des légendaires taxis jaunes de New York ou des élégantes « black cab » de Londres, le modeste « green cab » de Mexico reste un transport assez populaire pour ses bas prix qui correspondent à la qualité du service. Mexico est l'un des endroits au monde où circulent le plus de taxis, et la « voiture du peuple » de la marque allemande Volkswagen - ainsi nommé par Adolf Hitler qui voulait la populariser comme moyen de transport - est la marque privilégiée de ce transport depuis la fin des années soixante. Dans les années quatre-vingt, les problèmes de pollution atmosphérique majeur obligent le gouvernement à prendre des mesures importantes. À ce moment-là, les taxis de Mexico acquièrent leur caractéristique couleur verte comme insigne « écologique », bien que la plus pars ne respectent pas les paramètres environnementaux à cause de leur vieux moteur polluant.²⁶³ Malgré son côté

²⁶² Selon le journal mexicain *El Universal*, dans la ville de Mexico circulent quotidiennement 130,000 taxis légaux contre 45,000 taxis illégaux ou « pirates » ce qui fait de la capitale mexicaine un des endroits avec plus de taxis dans le monde. Arista, Lidia. « Taxis piratas en el DF, ¿cómo detectarlos? ». *El Universal*, 21 janvier 2011. Web. <http://www.eluniversaldf.mx/otrasdelegaciones/nota18989.html>. Consulté le 23 septembre 2011.

²⁶³ D'autres mesures importantes furent prises par le gouvernement pour réduire la pollution de la capitale mexicaine. Le programme « Hoy no circula » (Aujourd'hui vous ne circulez pas) consiste à réglementer durant les jours de semaine l'usage des véhicules. Le programme devait s'appliquer durant l'hiver de 1989, après la saison des pluies dans la ville de Mexico quand la concentration de polluants augmente dans l'atmosphère de la vallée de Mexico. Cependant, après l'hiver de 1990, le programme a été établi de façon

distinctif, le taxi coccinelle, un élément incontournable du paysage urbain de la ville de Mexico, va toutefois disparaître de la circulation à partir de 2008 pour les substituer par une flotte de taxis neufs (Nisan) moins polluants.²⁶⁴ Malgré la disparition totale des taxis dits écologiques, l'image de Diego Teo condense en un clin d'œil le devenir du taxi mexicain au changement de millénaire à travers le rapport politique qui fait des uns des entités « légales » et des autres des entités « illégales ».

L'intervention de Diego Teo dans *Felix Cuevas et Ave. Coyoacán* (2001-2002) condense l'idée de la négociation où convergent la rue et le terrain de football. La juxtaposition de ces deux territoires montre les enjeux de diverses intersections esthétiques. D'abord, celle du fonctionnement et du dysfonctionnement de l'immobilier urbain sur lequel sont intervenus collectivement les usagers en signe de réappropriation. Jonathan Hernández met en évidence cette improvisation par la médiation du *mail art* en faisant la promotion de cartes postales anti-touristiques. Puis, il y a celle des intérêts publics et privés, des limites originelles du croisement routier, décalées pour créer une « anarchitecture » narrative autre, comme le fait Tercerunquinto. Ou encore, celle des dynamiques formelles et informelles du travail qui, loin de résister au capitalisme global, cherche des alternatives pour s'insérer dans l'économie sous-développée, que Tercerunquinto comme Francis Alÿs montrent à travers une pratique ambulante. C'est enfin celle de la légalité et de l'illégalité qui dessine l'ambiguïté de ces « zones de tolérance » négociées dans la rue directement et sans médiateur, et que Francis Alÿs tout

permanente et il continue de nos jours à fonctionner non seulement dans la capitale mexicaine mais dans les États voisins de Mexico.

²⁶⁴ Après la notice de l'éventuelle disparition des taxis coccinelles annoncé en 2002, l'artiste Helen Escobedo - que durant les années soixante-dix a conduit la coccinelle qu'elle nome *Sui generis* intervenue artistiquement par elle-même - réalisé l'installation *Bici-vocho* (2002) un hybride de coccinelle et bicyclette qui rendait l'honneur « écologique » au légendaire taxi vert de la capitale.

comme Teresa Margolles soulèvent à travers une géographie de la violence. Dans ce sens, l'intervention de Diego Teo condense cette esthétique urbaine des modes opérationnels extrêmes qui, loin de s'y opposer, s'ajuste dans un casse-tête mouvant. C'est une pratique artistique qui est en train de créer ses propres référents esthétiques à partir du mobilier urbain, les pratiques ambulantes et la dépouille du corps humain. Une esthétique qui récupère « par inversion » ce territoire de contrastes dans lequel la fonctionnalité continue non seulement d'avoir du sens à travers le dysfonctionnement, mais aussi, montre comment la violence quotidienne qui afflige le pays récupère plus que jamais la valeur de la paix. Ainsi, ces différentes interventions artistiques présentent la ville comme un palimpseste socioculturel en permanente friction appartenant dans le quotidien à ses habitants. Cynthia Hammond souligne justement que:

Les interventions, de par leur nature, montrent que les villes appartiennent à un public plus large, en mettant en avant la question de la propriété dans la représentation. Pour ce faire, les interventions ont le potentiel d'articuler la nature profondément contestée de l'espace civique, et peuvent donc encadrer un espace donné afin de reconsidérer ce qui est important dans la ville, ce qui a été oublié, ce qui est entrain de changer et ce qui pourrait être récupéré (Hammond, 2010 : 69).²⁶⁵

Ces pratiques artistiques exposent une dynamique sociale complexe qui crée sa propre ordonnance articulée dans un espace partagé. Quelques heures après que la police remarque la transformation du carrefour en terrain de football, elle envoie du personnel pour effacer les traces laissées durant la nuit par Diego Teo. L'intervention n'aura duré que quelques heures, mais les photographies prises par Eduardo Olivares seront une façon d'attester de sa présence éphémère sur ce croisement de la capitale et de mettre en évidence cette esthétique urbaine qui rend compte de la négociation du territoire.

²⁶⁵ Traduction libre anglais : « Interventions, by their nature, show that cities belong to a larger public, by bringing the question of ownership into representation. In so doing, interventions have the potential to articulate the deeply contested nature of civic space, and can thus frame a given space for reconsideration about what matters in the city, what has been forgotten, what is changing, and what might be reclaimed. »

Chapitre VI

Conclusions

6.1 Cartographie esthétique.

La cartographie est la représentation de l'espace. Selon Pascal Barbier, elle est « l'ensemble des études et des opérations scientifiques, artistiques et techniques intervenant à partir des résultats d'observations directes ou de l'exploitation d'une documentation, en vue de l'élaboration de cartes et autres modes d'expression, ainsi que de leur utilisation » (Barbier, et al. 2008).²⁶⁶ Faire une cartographie est un acte de création symbolique pour élaborer une représentation imaginaire d'un territoire afin d'appréhender les enjeux politiques, économiques, sociaux et culturels qui caractérisent cet espace. Pourtant, la cartographie n'est pas une méthode exacte, c'est plutôt un art qui rapproche des fragments disparates et hétéroclites et qui se stratifient dans une même unité d'espace. La carte consiste à connecter des points entre eux, instaurer des liens, tracer des lignes d'analyse et à en négliger d'autres (Kish, 1980). Ainsi, l'objectif de la cartographie dessinée dans les pages de cette thèse est de mettre en évidence les relations entre, d'une part, les concepts, les pratiques et les stratégies des citoyens qui réélaborent, à leurs manières, l'espace du réel et, d'autre part, les perspectives mises en place par des artistes qui confrontent quotidiennement la ville, comme n'importe quel autre citoyen, afin de créer un récit topologique singulier. Dans ce sens, c'est une cartographie faite sur place qui s'enracine dans les « pratiques spatiales » vécues par cette génération d'artistes qui, pour reprendre les mots de Henri Lefebvre, consiste en « une projection sur le terrain de tous les aspects, éléments et moments de la pratique sociale » (Lefebvre, 1974 : 15). Cette expérience directe sur le terrain se réalise d'une manière critique et réflexive pour appréhender les spécificités socio spatiales qui déterminent l'environnement urbain.

²⁶⁶ Commission de terminologie de l'ACI (Association Cartographique Internationale).

C'est d'abord, une cartographie qui déconstruit les cartes précédentes imaginées à autres moments dans l'histoire du pays. Les avant-gardes postrévolutionnaires (notamment les muralistes) avaient conçu la ville comme une machine fonctionnelle capable d'engendrer le progrès et d'inclure l'ensemble de la société dans le processus d'industrialisation grâce à son émancipation sociale. La carte moderne se base plutôt sur la construction d'un nouvel ordre sociale inauguré par la lutte révolutionnaire de 1910 dans l'espoir de rejoindre les pays développés. Cependant, la croissance démographique et la migration de la campagne vers la ville se développent plus rapidement que l'industrialisation et l'ampliation du marché du travail, ce qui provoque la création de ces périphéries gigantesques où les « parachutistes » s'accumulent, faute d'espace pour se loger dans la ville. L'artiste Héctor Zamora montre le rapport « parasitaire » de ces espaces improvisés de l'urbanisme informel qui, littéralement, s'accrochent à la ville-machine représentée par le bâtiment fonctionnaliste du Musée Carrillo Gil, et qui dérobent les services publics : l'eau et l'électricité, pour subsister. En transposant une image associée aux périphéries urbaines pauvres dans le centre du quartier touristique de San Angel, l'installation de Zamora provoque l'image d'un *dépaysement*. Loin de l'harmonie sociale imaginée au cours du miracle mexicain, ce dépaysement dessine la cartographie esthétique du sous-développement globalisé qu'Abraham Cruzvillegas met en évidence à travers les contrastes et les divergences sociales d'une « route de l'inimitié ». Cette œuvre collective se construit à partir des bâtiments, des monuments et des endroits inhospitaliers, laids ou désagréables, choisis et photographiés par divers artistes. Cette spécificité spatiale que l'on imaginait transitoire, s'étend de plus en plus et déborde des cadres géopolitiques de la métropole pour se transformer en mégapole,

comme nous le montre Melanie Smith depuis l'hélicoptère qui survole Iztapalapa. Ainsi, la sensation de dépaysement qui devrait, par définition, être passagère se transforme en une expérience durable, chaque fois plus surprenante dans la mesure où l'*expansion* de la conurbation de la ZMVM semble ne pas avoir de limite. Pour Abraham Cruzvillegas cette expansion interminable se réalise dans le cadre d'un gigantesque processus sculptural d'auto construction collective spontanée, « fait directement de la tête à la main » avec des matériaux trouvés sur le terrain, ce qui défie l'esthétique de l'ordre tout comme les frontières de la ville. Pourtant, l'expansion du dépaysement n'est possible que s'il existe des mécanismes de *négociation* entre les collectivités des quartiers pour définir l'usage d'un espace qui n'est pas déterminé a priori par l'action de l'État. La négociation est le mécanisme nécessaire qui rend possible la vie collective dans un lieu où les règles et les normes légales, sont ré-interprétables selon les besoins des usagers, comme le montrent les cartes postales de Jonathan Hernández. Ce sont ces « règles du désordre » qui donnent du sens à l'expansion du dépaysement (Giglia et Duhau, 2008). La négociation de l'usage de l'espace permet aux habitants de ces quartiers de vivre ensemble malgré le désordre de la ville qui ne manque pas d'étonner toute personne étrangère à la mégapole. Cet apparent désordre déconstruit évidemment les points de repaire idéologiques, les perspectives politiques, mais aussi les lignes esthétiques de la carte précédente pour créer une nouvelle cartographie esthétique qui trouve sa propre cohérence interne grâce à la négociation. C'est une cartographie qui efface les paramètres bipolaires antérieures centre/périphérie, rural/urbain, privé/public pour les remplacer par de nombreuses combinaisons de rapports et dynamiques spatiales.

La cartographie implique une conception de la pensée en devenir, c'est-à-dire des transformations suscitées par la production de l'espace. Plus qu'une image immuable et figée, comme celle que propose Michel de Certeau de Manhattan depuis les hauteurs du World Trade Center, la vue panoramique expose la ville comme un processus en évolution qui change constamment. La carte contemporaine possède des points de fuites, des lignes, des directions et orientations divergentes, qui se raccommoient perpétuellement. Ainsi, à la différence de la métropole qui représentait un espace précis et appréhensible, la mégalopole se déploie comme la carte incomplète d'un territoire en expansion permanente, qui ne permet plus une appréhension par les détails complexes de l'ensemble. Comme le démontre l'étude effectuée par l'anthropologue Nestor García Canclini,²⁶⁷ il aujourd'hui est difficile d'imaginer une cartographie épistémologique de cette énorme dis-continuité urbaine qui ne possède pas de limites précises. Les habitants de la mégalopole ont un récit lacunaire de leur quotidienneté urbaine, rempli de trous de mémoire et de zones à explorer. Ils sont semblables à ces « varillas de la esperanza » (*varilla*- tige de fer, *esperanza* - espoir), ces tiges de métal, caractéristiques de l'urbanisme auto construit, qui dépassent des toits en terrasse dans l'attente, d'un jour, agrandir la maison familiale. Ils sont de véritable symbole de l'auto construction qui ne finie jamais. Comme le dit Nouri Ismail, cette cartographie est :

[...] ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications. Elle peut être déchirée, renversée, s'adapter à des montages de toute nature, être mise en chantier par un individu, un groupe, une formation sociale. On peut la dessiner sur un mur, la concevoir comme une œuvre d'art, la construire comme une action politique ou comme une médiation (Ismail, 2011 : 16).

²⁶⁷ Étude réalisée à l'Université Autonome Métropolitaine (UAM) et mentionnée dans l'introduction du deuxième chapitre.

De ce fait, les artistes contemporains étudiés dans cette thèse ne cherchent pas à représenter un monde accessible ou prévisible, pensé comme un produit fini et complet. Ils cherchent plutôt à représenter certaines des facettes présentes ou d'autres possibilités en devenir qui résultent de la permanente transformation de l'espace urbain. C'est l'enjeu d'une esthétique qui est entrain de re-cartographier les frontières énonciatives de l'espace contemporain à partir d'une configuration non dialectique des pratiques sociales. À l'image de la mégapole, la cartographie qu'ils proposent est lacunaire, incomplète, mais surtout, inachevée, car ils ne prétendent pas proposer un ordre quelconque à la société. Une cartographie faite comme un collage construit par des unités particulières qui s'articulent aléatoirement et par des images fragmentaires, dans laquelle les méthodes et les stratégies artistiques contemporaines s'adaptent à la réalité urbaine (Krieger, 2001 : 117).

6. 2 Identité auto construite.

L'art contemporain mexicain ne s'intéresse plus à la traditionnelle idée de l'identité nationale univoque, coercitive, transcendantale à la nation et inhérente à la nature mexicaine, celle du métisse, comme l'avaient imaginé les avant gardes postrévolutionnaires. Cette nouvelle génération d'artistes cherche à explorer ce qu'est l'identité dans une mégapole comme la ZMVM ; une ville multiculturelle où l'on retrouve des représentations des principales ethnies d'un pays géographiquement éclatée et polycentrique, qui a perdu pour toujours tout unicité. C'est le résultat d'un demi siècle de brassage humain dû à la migration massive, au mélange ethnique et culturel des classes sociales extrêmement polarisées, avec des usages et de pratiques spatiales

diverses. Les artistes s'intéressent surtout aux façons diverses de produire, appréhender et d'habiter l'espace dans lequel se manifestent des identités hétérogènes, voire divergentes, qui forment le Mexique contemporain. Comme le montre Abraham Cruzvillegas, le processus d'auto construction permet l'émergence d'un mouvement populaire mis de l'avant par les parachutistes et les travailleurs informels, auxquels viennent s'ajouter de nombreux mouvements sociaux (féministes, étudiants, homosexuels, écologistes, retraités, prostituées, ouvriers, paysans, etc.). C'est un mouvement éclectique qui fait naître des organisations populaires dont l'identité collective surgit d'une histoire commune d'invasions, d'urbanisation informelle, d'actions collectives et de luttes politiques organisées à différentes échelles sociales.

Ces « nouveaux mouvements sociaux », comme les nomme le sociologue Alain Touraine – pour les distinguer des mouvements révolutionnaires marxistes ouvriers – sont le produit des failles du système politique lorsqu'il bascule dans l'autoritarisme et la technocratie. Ils sont la conséquence des limites de la démocratie quand elle est incapable de résoudre les problèmes des citoyens. Pour Alain Touraine, « le retour de l'acteur » correspond à l'engagement direct du sujet dans un processus de transformation :

Dans un espace social qui n'est plus organisé désormais par des normes institutionnelles et intériorisées, les acteurs deviennent acteurs au sens strict du terme ; ils jouent des rôles sociaux, sans avoir pour autant besoin d'y croire, et se situent avant tout chacun vis-à-vis des autres [...] (Touraine, 1984 : 48).

Les œuvres de ces artistes déplacent donc l'imaginaire géopolitique de la modernité mexicaine vers la sensation de dépaysement senti par les citoyens. La vieille rhétorique de la cohésion identitaire nationale ne se reflète plus ni dans la cohérence fonctionnaliste de l'espace urbain et la légitimité des pratiques spatiales ni dans leurs expériences de vie personnelles. Leur cartographie déconstruit la logique traditionnelle

des grandes appartenances fondées sur les héritages socioculturelles pour montrer l'existence d'identités malléables, multiples, façonnées par les expériences, les besoins, peut-être même, les attentes des citoyens qui pratiquent l'espace urbain.

Dans ce contexte, l'identité n'est pas déterminée par une appartenance à une classe sociale, mais plutôt par l'interaction sociale, par l'implication politique et le sentiment de groupe qui rend possible l'action sociale : c'est-à-dire l'auto organisation. C'est une identité hybride, selon Nestor García Canclini (1989), qui se juxtapose, comme le montre Diego Teo dans sa carte postale sur le terrain de football dessiné au carrefour de deux grandes avenues où entrent en jeu les pratiques sociales plurielles, tels que le parachutisme, l'auto construction, l'informalité, la violence, etc.

C'est également une identité négociée à partir de diverses échelles (macro, micro et mezzo) dans laquelle chaque perspective donne une vision différente de l'espace urbain. Pour Abraham Cruzvillegas s'est une identité localisée (micro) dans le territoire. La zone du Pedregal lui permet de mettre en relief la mise en marche des réseaux sociaux façonnés par des liens familiaux, ethniques, mais surtout, par le voisinage et l'appartenance à un même lieu inhospitalier auquel il faut s'adapter pour survivre. Melanie Smith, de son côté, montre une face plus globale (macro), homogène et dépersonnalisée du même contexte spatial et les effets de l'expansion galopante de la ville sur la production d'un territoire quasi immensurable. Cependant, comme le propose Michel de Certeau depuis le 110^e étage du World Trade Center, une « antidiscipline » de la marche, de l'économie piétonne se met en place, dans laquelle la pratique spatiale de la vie quotidienne s'oppose à l'abstraction panoramique du capitalisme depuis le regard étranger qui s'obtient à distance (de Certeau, 1990). Avec sa *Spiral city* Mélanie Smith ne

prend pas le contre-pied des autres artistes, parce qu'elle donne une vision artistique complémentaire du même récit de la mégapole. Dans ce sens les œuvres des artistes étudiés dans cette thèse se situent à différents niveaux de la cartographie esthétique, normalement « au ras du sol », mais aussi parfois avec le recul nécessaire pour appréhender des morceaux du paysage urbain qui s'estompe toujours au-delà de l'horizon.

Regarder la ville du bord du trottoir, du haut d'un gratte ciel ou d'un hélicoptère, est aussi une réponse au capitalisme globale qui produit des résistances locales, comme le mentionne le géographe Michael Peter Smith lorsqu'il écrit que :

[Les artistes] insistent sur les différents modes du « local » comme une forme de résistance aux « conditions globales », comme une stratégie pour cartographier le changement culturel réelle au « ras du sol » dans un monde qui semble de plus en plus homogène par la modernité globale qui vient « d'en haut » (Smith, 2008 : 8).²⁶⁸

Effectivement, certaines tendances de l'art contemporain cherchent non seulement leur inspiration dans la vision du monde de l'altermondialiste, mais aussi à légitimer les pratiques informelles des habitants de la mégapole comme une forme de « résistance » à l'économie néolibérale ; cette économie qui menace l'art tel un facteur de contestation politique et sociale. Francis Alÿs est sans aucun doute l'un des interprètes les plus connus de l'activisme *globalophobique*. Ses nombreuses actions dénoncent le capitalisme pour l'inutilité de sa logique qui ne mène nul part et dont, trop souvent, la production est une nuisance pour la société. Cependant, les concepts de local et de global ne forment pas pour autant une dichotomie binaire, voire antagonique. Comme le mentionne Michael Peter Smith, l'expérience locale est interconnecté - inoculé, pour reprendre le terme

²⁶⁸ Traduction libre : « They stressed various modes of 'local' accommodation or resistance to 'global conditions' as one strategy for mapping actual cultural change 'from below' in a world that seemed to some an increasingly homogenized world of global modernity 'from above' » .

utilisé par Antonio O'Connell - par les réseaux économique et sociaux transnationales qui traversent du matin au soir la vie de la métropole. Aujourd'hui, l'économie piétonne dérivée de l'informalité, que Francis Alÿs et le collectif Tercerunquinto représentent dans leurs œuvres, est une pratique répandue dominante dans les pays pauvres, mais qui s'étend aussi de plus en plus dans les pays riches. Ainsi, les produits vendus par les marchands ambulants, qui acceptèrent de garder leurs marchandises dans le Musée MUCA-Roma convertis temporairement en entrepôt par le collectif Tercerunquinto, proviennent essentiellement du marché global (China, India, etc). De plus, de nombreux travailleurs informels vivent dans une situation de mobilité permanente en travaillant à Mexico, mais aussi, en tentant de passer clandestinement la frontière vers les États-Unis dans l'espoir de trouver un travail mieux rémunéré.

6. 3 Le récit de l'histoire de l'art.

L'auto construction et l'auto emploi sont le résultat de processus d'organisation sociale propres d'une société sous-développée, comme l'est le Mexique. Ce qui oblige à repenser l'informalité comme le produit d'une identité économique et sociale alternative avec ses propres règles et articulations socio-spatiales, et à un renversement discursif qui va inspirer toute une génération d'artistes contemporaines. Nous ne sommes donc pas en présence d'une déviance par rapport à un modèle économique idéal, celui des pays riches, comme le dit Castillo :

Ces périphéries ne doivent pas être comprises d'une manière péjorative, mais plutôt être vues comme des espaces qui ont évolués dans les marges de la ville, dans des endroits qui

ont gagné en profondeur, en sens et en intensité, d'une manière que nous pouvons considérer comme une sorte d'urbanité émergente (Castillo, 2010 : 40).²⁶⁹

De ce fait, l'informalité n'est pas une forme de résistance contre le capitalisme, mais plutôt une forme de capitalisme adapté aux conditions de pauvreté des citoyens qui créent leurs propres stratégies en utilisant des pratiques locales pour s'accommoder à l'économie globale. Ainsi, chacun s'inscrit à sa manière dans son territoire, créant des dynamiques spatiales particulières à chaque pays. La série de cartes postales de Jonathan Hernández - *Pofupoji* (2005-2006) propose justement de combiner des perspectives correspondant au volcan Popocatépetl au Mexique à celles du mont Fuji au Japon, en faisant une construction touristique transnationale entre les deux paysages qui se confondent mimétiquement dans des endroits aussi éloignés et différents du globe. L'artiste joue donc sur cette identité spatiale locale qui peut devenir globale.

En se plaçant face au mythe fondateur du modernisme mexicain basé sur l'idée de l'intégration sociale, la cartographie esthétique construite par cette génération d'artistes cherche à changer les paramètres de représentation de la ville pour s'engager, à sa propre manière, dans le contexte sociale contemporain. Leurs œuvres font partie d'un contexte de transformations sociales et économiques propres à une nouvelle étape historique, comme le signale Cuauhtémoc Medina :

Ces jeux de contrastes d'ordre historique, le mélange d'hyperconsommation, l'appauvrissement local, la circulation accélérée de biens et de la culture qui se produisent parallèlement à l'émergence d'un secteur en marge de l'économie formelle, et l'étatisation accélérée de produits éminemment éphémères constituent une nouvelle phase historique (Medina, 2006 : 9).²⁷⁰

²⁶⁹ Traduction libre : « These peripheries should not be seen in a derogatory way, but rather be understood as spaces that have evolved from being margins of the city, to places gaining depth, meaning and intensity in ways that we can consider a kind of emergent urbanity » .

²⁷⁰ Traduction libre : « Esos juegos de contrastes de orden histórico, la mezcla de hiperconsumismo y empobrecimiento local, la circulación acelerada de productos, y culturas que se producían paralelamente a

Ce qui est mis en valeur par les artistes est la façon particulière de vivre, de s'approprier, mais surtout, de représenter l'espace urbain de la mégalopole. Un espace physique qui devient, pour ses habitants, symbolique dans le vécu quotidien. Pour cette génération d'artistes contemporains ces symbolismes permettent de créer une nouvelle esthétique. Le territoire du « Bis », transposé sur la façade du Musée d'art Carrillo Gil par Héctor Zamora fait partie de ce récit esthétique de l'espace urbain auto construit collectivement. On retrouve également ce récit esthétique dans l'œuvre *Cabeza de Juárez* (1976) d'Antonio O'Connell, qui, en utilisant l'œuvre patrimoniale du muraliste David Alfaro Siqueiros, construit un énorme assemblage en bois, érigé sans « volonté esthétique ». L'artiste cherche ainsi à représenter l'architecture des quartiers populaires auto construits et la fracturation de l'espace urbain.

C'est une histoire qui surgit en étroite liaison avec les mouvements populaires urbains pour la reconnaissance politique de l'identité informelle et qui, contrairement aux prédictions officielles, n'est pas un effet transitoire de l'intégration nationale à la modernité. Il y a déjà trente ans, Larissa A. de Lomnitz soulignait le caractère permanent de l'urbanisme informel qui détermine la production spatiale contemporaine à travers les réseaux sociaux de réciprocité collective, que l'on retrouve toujours dans le cas des migrations vers le nord du continent (1978). Cette histoire qu'Héctor Zamora inscrit sur la façade du Musée d'Art Carrillo Gil et qu'Antonio O'Connell place de chaque côté de la *Cabeza de Juárez*, est celle de la modernité sous-développée, imprévue par les spécialiste du développement. Cette histoire longtemps restée circonscrite dans les

la emergencia de un sector al margen de la economía formal y la estatización acelerada de productos eminentemente efímeros constituían una nueva fase histórica. »

périphéries, se relocalise aujourd'hui en créant ses propres centres qui ne peut plus être négligée. Pour Teresa Margolles, c'est aussi une histoire de violence et d'injustice sociale qui s'inscrit à travers les corps des victimes du crime organisé. Les dépouilles humaines abandonnées dans les morgues ou sur les scènes de crime deviennent la matière première d'un récit qui rend compte de la violence sociale fruit de l'injustice, du manque de travail et de la pauvreté. Une histoire autrefois obscure et anonyme qui habitait les recoins des villes les plus violentes du Mexique, est aujourd'hui à la une de la presse nationale et des exposition internationales, comme c'est le cas avec la Biennale de Venise et l'oeuvre *What Else Could We Talk About ?* (De quoi d'autre pourrions-nous parler ?) en 2009. Cette cartographie réfère à l'espace urbain dans un récit historique formé par les traces de la mémoire collective, comme le souligne l'historienne de l'art M. Christine Boyer : « Les exigences et les pressions de la réalité sociale affectent constamment l'ordre matériel de la ville, qui reste néanmoins le théâtre de notre mémoire » (Boyer, 1998 : 31).²⁷¹ L'histoire n'est pas un récit coercitif de l'ensemble de la nation, mais plutôt un récit qui se construit à partir de la mémoire de chaque particularité spatiale.

Finalement, nous pouvons dire que cette cartographie esthétique rend compte des nouveaux défis sociaux qui s'interconnectent dans des perspectives à différents niveaux (micro-macro-mezzo) et dans des lignes de fuite formées par des réseaux sociaux transnationales (globales et locales). Ces particularités produisent une grille de lecture hétérogène et en mouvement, qui se remodèle sans cesse, car les habitants du territoire ne cessent de réécrire leur propre histoire. Ainsi, ce kaléidoscope produit un nouveau discours esthétique de l'espace urbain. Toutefois, à partir de ces transformations

²⁷¹ Traduction libre : « The demands and pressures of social reality constantly affect the material order of the city, yet it remains the theater of our memory » (Boyer, 1998 : 31).

spatiales, l'art contemporain mexicain a dû redéfinir sa propre identité et son propre territoire dans le contexte de l'histoire de l'art globale. De ce fait, si la subversion des avant-gardes artistiques postrévolutionnaires s'est faite en adaptant le canon esthétique occidental au nom de l'unicité culturelle, l'art contemporain mexicain se proclame héritier du canon occidental à partir de la revendication de la diversité culturelle propre au sous-développement. Ainsi, elle trouve sa place dans la cartographie universelle en écrivant sa propre histoire de l'art.

Figures



Figure 1. Spiral City. Melanie Smith (2002)



Figure 2. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Héctor Zamora (2004)



Figure 3. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail. Héctor Zamora (2004)



Figure 4. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail.
Héctor Zamora (2004)



Figure 5. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail.
Héctor Zamora (2004)



Figure 6. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail.
Héctor Zamora (2004)



Figure 7. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail.
Héctor Zamora (2004)



Figure 8. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Détail.
Héctor Zamora (2004)



Figure 9. Paracaidista Av. Revolución 1608 Bis. Lettre. Héctor Zamora (2004)



Figure 10. ParaSITE. Michael Rakowitz. (2000)



Figure 11. Detroit Industry (North Wall). Diego Rivera. (1932-1933)



Figure 12. Unité de voisinage Presidente Miguel Alemán. Mario Pani (1949)



Figure 13. Unité de voisinage Nonoalco-Tlatelolco. Mario Pani (1960)



Figure 14. Unité de voisinage Presidente Juárez. Mario Pani (1952)



Figure 15. La Route de l'Inimitié. Abraham Cruzvillegas



Figure 16. Televisión Azteca.



Figure 17. L'église de la "banane split" (Parroquia de la Esperanza de María en la Resurrección del Señor).



Figure 18. Chapelle Notre-Dame de Ronchamp. Le Corbusier (1955).



Figure 19. Résidence officielle du président de la république mexicaine
“Los Pinos”.



Figure 20. Station du métro Morelos, Ville de Mexico.



Figure 21. Palace législatif San Lazaro, Ville de Mexico.



Figure 22. Sculpture abstraite élevée devant l'édifice de la Commission Nationale des Droits de l'Homme, Ville de Mexico.



Figure 23. Quartier Tepito, Ville de Mexico.



Figure 24. Route de l'Amitié. Reloj Solar (Montre solaire). Grzegorz Kowalski (1968)



Figure 25. Route de l'Amitié.
Logo du corridor culturel.



Figure 26. Route de l'Amitié. Estación 11. José María Subirachs
(1968)

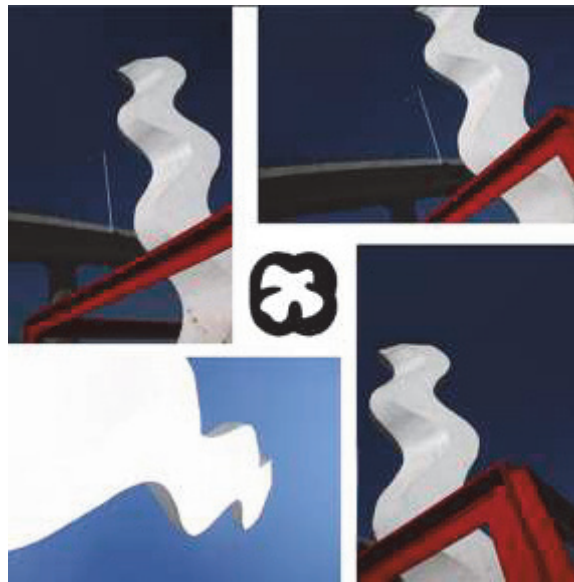


Figure 27. Route de l'Amitié. Estación 17.
Mohamed Melehi (1968)



Figure 28. Route de l'Amitié. Estación 1. Ángela Gurría
(1968)



Figure 29. Route de l'Amitié. Estación 13.
Muro Articulado. Herbert Bayer (1968)



Figure 30. Route de l'Amitié. Estación 12.
Clement Meadmore (1968)



Figure 31. Route de l'Amitié. Estación 6.
Torre de los Vientos. Gonzalo Fonseca (1968)



Figure 32. Route de l'Amitié. Estación 2.
El Ancla. Willi Gutmann (1968)



Figure 33. Route de l'Amitié. Estación 5. El Sol Bípodo.
Pierre Székeli (1968)



Figure 34. Vídeo clip "Space-Girl Dance". Raquel Welch (1970)

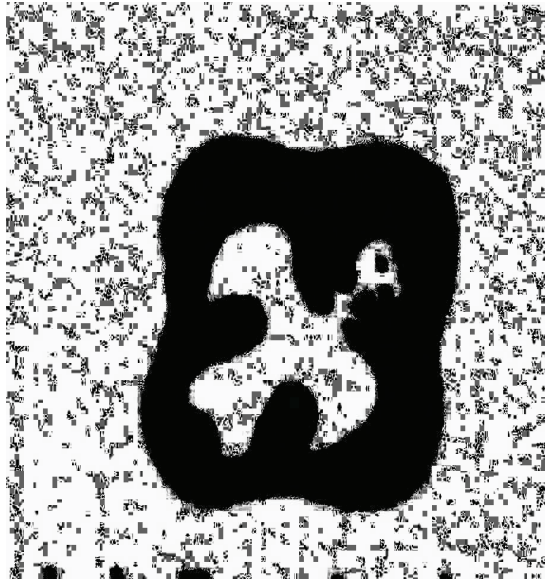


Figure 35. Route de l'inimitié. Logo.
Abraham Cruzvillegas (1998-1999)



Figure 36. La Bourse Mexicaine.
Ville de Mexico.



Figure 37. Maison Roberto Hernández Ramírez.
Bosques de las Lomas. Ville de Mexico.



Figure 38. Monument Caballito (Petit cheval).
Enrique Carbajal (1993)



Figure 39. Affiches Panoramiques.
Périphérique, Ville de Mexico.



Figure 40. Estación 19. Puerta al Viento.
Helen Escobedo (1968)

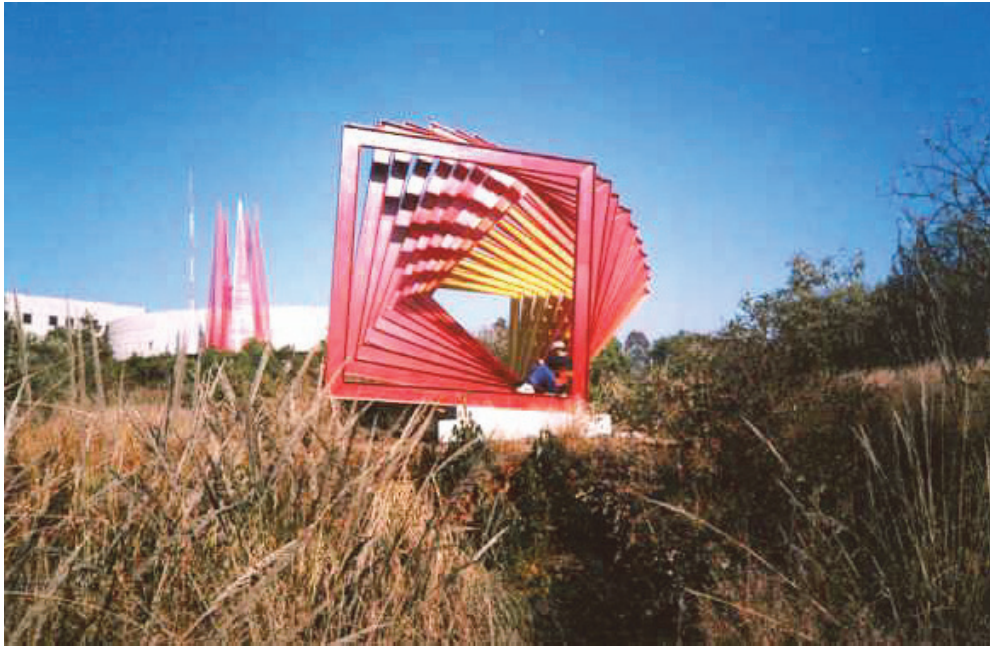


Figure 41. Espacio Escultórico (Espace Sculptural).
Ville de Mexico.



Figure 42. Spiral City. Melanie Smith (2002)

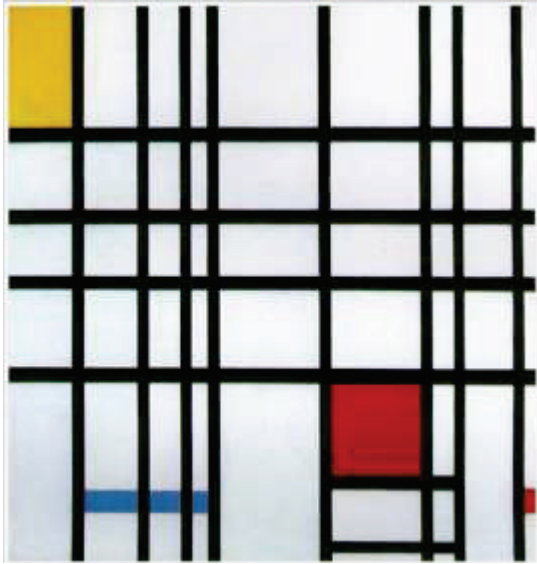


Figure 43. Composition de jaune, bleu et rouge.
Piet Mondrian



Figure 44. Spiral Jetty. Robert Smithson (1970)



Figure 45. Autoconstrucción. Abraham Cruzvillegas (2010)

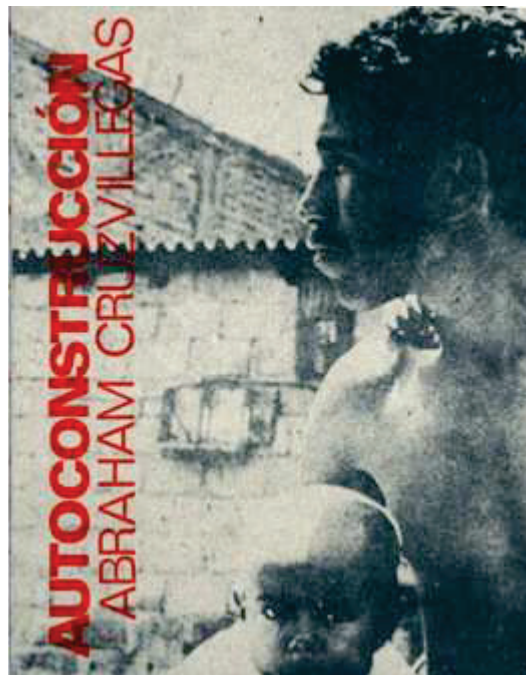


Figure 46. Autoconstrucción. Livre. Abraham Cruzvillegas (2010)

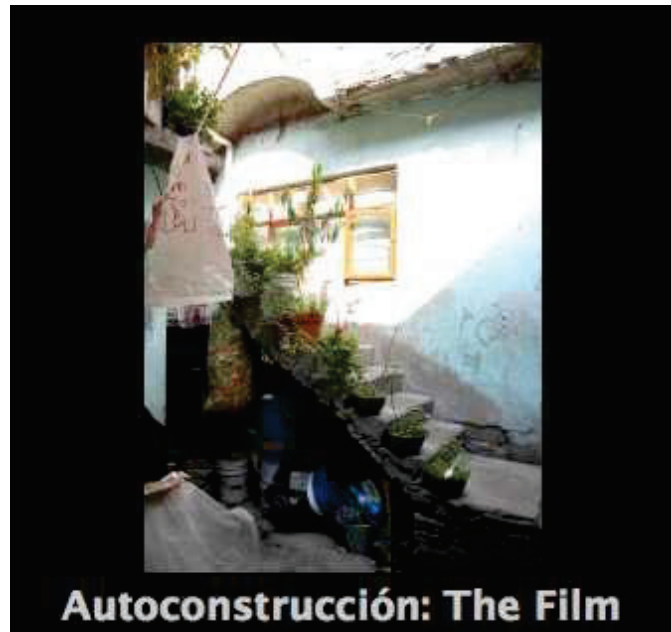


Figure 47. Autoconstrucción. Film. Abraham Cruzvillegas (2010)



Figure 48. Autoconstrucción. Pièce de théâtre.
Abraham Cruzvillegas (2010)



Figure 49. Pierres volcaniques, fondations des maisons. Image pris par Nuria Carton de Grammont. Ville de Mexico (2011)



Figure 50. Pierres volcaniques, murs et façades. Image pris par Nuria Carton de Grammont. Ville de Mexico (2011)

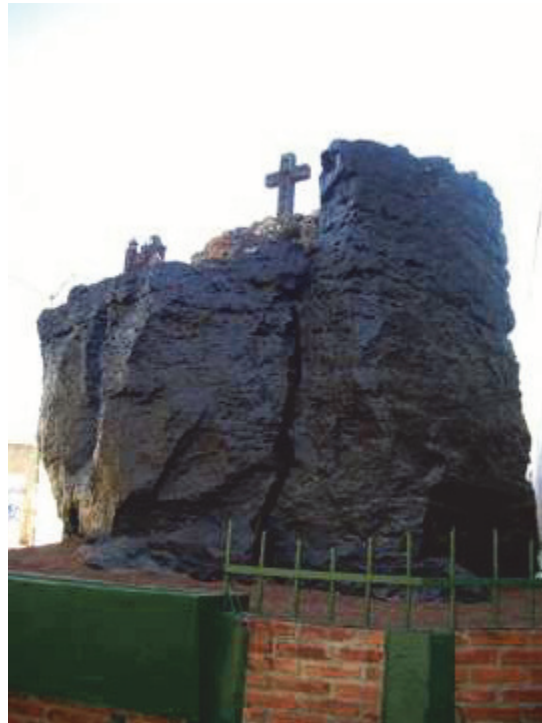


Figure 51. Pierres volcaniques, autels populaires. Image pris par Nuria Carton de Grammont. Ville de Mexico (2011)



Figure 52. “Varillas de la esperanza” (*varilla*- tige de fer, *esperanza* - espoir). Image pris par Nuria Carton de Grammont. Ville de Mexico (2011)



Figure 53. Monument Cabeza de Juarez (1976)



Figure 54. Reconstrucción del muro.
Antonio O'Connell (2008)



Figure 55. Reconstrucción del muro. Détail.
Antonio O'Connell (2008)



Figure 56. Reconstrucción del muro. Maquette.
Antonio O'Connell (2008)



Figure 57. Tête colossale de la culture préhispanique olmèque.
Ville de Mexico.



Figure 58. Cabeza de Juárez. Intérieur, musée iconographique.
David Alfaro Siqueiros (1976)



Figure 59. Inoculación. Antonio O'Connell (2008)



Figure 60. Inoculación. Antonio O'Connell (2008)



Figure 61. Inoculación. Détail. Antonio O'Connell (2008)



Figure 62. Síntoma de virus. Maquette.
Antonio O'Connell (2005)



Figure 63. Síntoma de virus.
Antonio O'Connell (2005)



Figure 64. Síntoma de virus. Détail.
Antonio O'Connell (2005)



Figure 65. Cabeza de Juárez. Melanie Smith (2006)

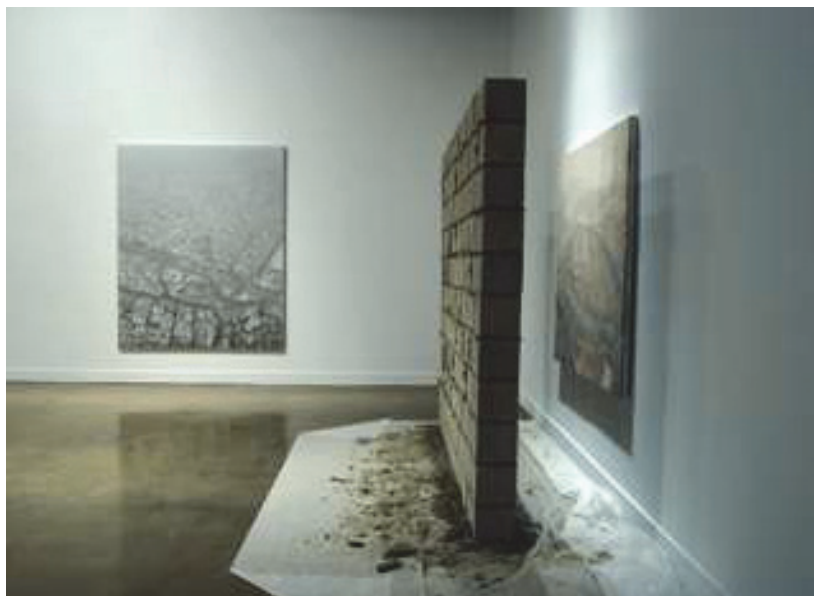


Figure 66. Cabeza de Juárez. Melanie Smith (2006)

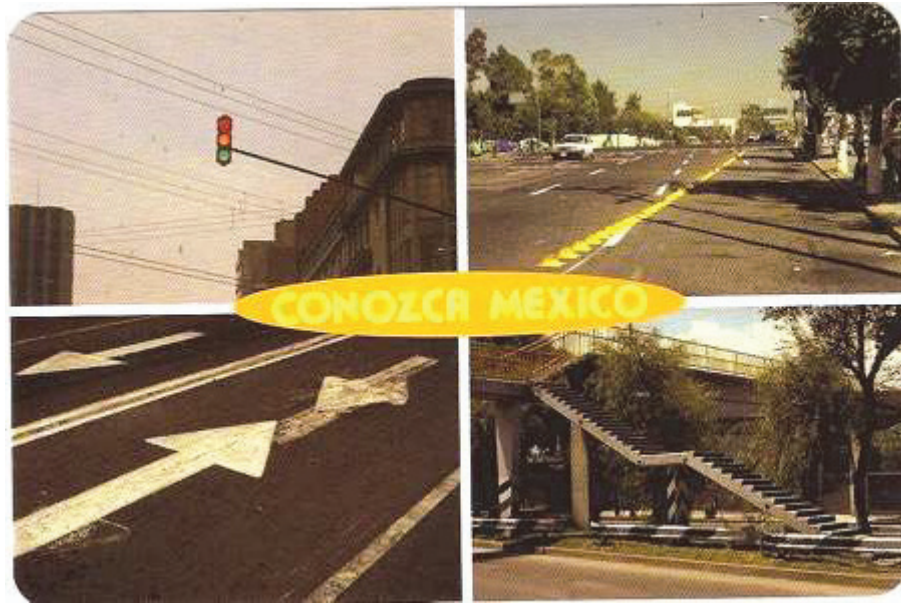


Figure 67. Conozca Mexico (Découvrez Mexico). Jonathan Hernández (1996-2001)



Figure 68. Conozca Mexico (Découvrez Mexico). Jonathan Hernández (1996-2001)



Figure 69. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001)



Figure 70. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001)



Figure 71. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001)



Figure 72. No turism. Livre. Jonathan Hernández (2001)



Figure 73. Pofupoji. Jonathan Hernández (2005-2006)



Figure 74. Vista del Popocatépetl. Gerardo Murillo (1948)



Figure 75. Sakanoshita: The Throwing Away the Brush Peak.
Utagawa Hiroshige (1832 - 1836)



Figure 76. Pared. Tercerunquinto (1998)



Figure 77. Integración del plano exterior e interior.
Tercerunquinto (1998)



Figure 78. La Bf 15 + Pared. Tercerunquinto (1999)



Figure 79. Mexico: Sensitive Negotiations.
Tercerunquinto (2002)



Figure 80. Public sculpture on the outskirts of Monterrey.
Tercerunquinto (2003)



Figure 81. Public sculpture on the outskirts of Monterrey.
Tercerunquinto (2003)



Figure 82. Turista. Francis Alÿs (1996)



Figure 83. Turista. Francis Alÿs (1996)



Figure 84. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006)



Figure 85. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006)



Figure 86. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006)



Figure 87. Ambulantes (Pushing and Pulling). Francis Alÿs (1992-2006)



Figure 88. Proyecto para MUCA Roma. Tercerunquinto (2004)



Figure 89. Paradoxe of Praxis I (Sometimes Doing Something Leads to Nothing)



Figure 90. When faith moves mountains.
Francis Alÿs (2002)



Figure 91. Re-enactments.
Francis Alÿs (2000)



Figure 92. Roulette Russe.
Serge III Oldenbourg (1964)



Figure 93. Shoot. Chris Burden (1971)



Figure 94. En el aire.
Teresa Margolles (2003)



Figure 95. Table et deux bancs.
Teresa Margolles (2005)



Figure 96. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009)



Figure 97. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009)



Figure 98. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009)



Figure 99. What Else Could We Talk About? Teresa Margolles (2009)



Figure 100. Felix Cuevas et Ave. Coyoacán.
Diego Teo (2001-2002)



Figure 101. Felix Cuevas et Ave. Coyoacán.
Diego Teo (2001-2002)



Figure 102. Hágalo usted mismo.
Damián Ortega (1993)

Bibliographie

- Ades, Dawn. 2006. « Desordenando la abstracción ». *Ciudad Espiral y otros placeres artificiales*, Melanie Smith, 86-95. Mexico : A&R Press/La Colección Jumex/Fundación Bancomer.
- Agostoni, Claudia. 2003. *Monuments of Progress. Modernization and Public Health in Mexico, 1876-1910*. Calgary : University of Calgary Press.
- Aguilar Medina, Iñigo. 1996. *La Ciudad que construyen los pobres*. Mexico : Plaza y Valdés Editores.
- Alÿs, Francis. 2010. *A Story of Deception*, New York : Museum of Modern Art.
- Ardenne, Paul. 2006. *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*. Paris : Flammarion.
- Arriola, Magali. 2001. « Activisme incidentel et détournement spontanés d'un urbanisme manqué ». *Parachute* 104 : 63-73.
- Arista, Lidia. « Taxis piratas en el DF, ¿cómo detectarlos? ». *El Universal*, 21 janvier 2011. Web. [Http://www.eluniversaldf.mx/otrasdelegaciones/nota18989.html](http://www.eluniversaldf.mx/otrasdelegaciones/nota18989.html). Consulté le 23 septembre 2011.
- Balerini, Emiliano. 2008. « El arte, rumbo a una estética de lo cotidiano ». *Milenio*, 16 mai 2010. Web. [Http://impreso.milenio.com/node/8062490](http://impreso.milenio.com/node/8062490). Consulté le 25 février 2010.
- Bank Down, Linda. 1999. *Diego Rivera. The Detroit Industry Murals*. New York : The Detroit Institute of Arts/W.W. Norton & Company.
- Barbier, Pascal, Jean-Paul Darteyre et Pascal Boulerie. 2008. « Les Fondamentaux de la Cartographie (GéoAZ, la géomatique de A à Z) ». Web. [Http://fad.ensg.eu/moodle/course/category.php?id=55](http://fad.ensg.eu/moodle/course/category.php?id=55). Consulté le 15 octobre 2010.
- Barragán, Luis. 1980. « Ceremony Acceptance Speech ». Web. [Http://www.pritzkerprize.com/1980/ceremony_speech1](http://www.pritzkerprize.com/1980/ceremony_speech1). Consulté le 16 avril 2012.
- Barreiro Cavestany, Javier. 2006. « Jonathan Hernández. In Between/Kai ». *Arquine : Infraestructuras culturales* 38 : 13-15.
- Barrios, José Luis. 2001. « Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales ». *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, éd. Issa Ma. Benítez, 141-179. Mexico : CONACULTA.
- Benítez Dueñas, Issa Ma. 2001. « Introducción ». *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, éd. Issa Ma. Benítez, 9-19. Mexico : CONACULTA.

- Barrios, José Luis. Janvier 2005. « SEMEFO : una lírica de la descomposición ». *Revista Fractal* 36 : 41. Web. [Http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html](http://www.fractal.com.mx/F36Barrios.html). Consulté le 7 janvier 2010.
- Bartra, Roger, 1999. *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*. Mexico : Océano.
- Basualdo, Carlos. 1999. « Head to Toes. Francis Alÿs's Path of Resistance ». *ArtForum International* 37 : 104-107.
- Bazant S., Jan. 2011. « El dilema de la dispersión y la compactación en el desarrollo urbano. Segregación espacial y desarticulación funcional en las ciudades mexicanas ». *Ciudades compactas, dispersas, fragmentadas*, éd. Emilio Pradilla Cobos, 199-219. Mexico : UAM/Porrúa.
- Beausse, Pascal. 2005. « Teresa Margolles : Primordial Substances ». *Flash Art* 38 : 106-109.
- Biesenbach, Klaus. 2003. *An Exhibition about the Exchange Rates of Bodies and Values*. New York : P.S.1 Contemporary Art Center.
- Boyer, M. Christine. 1998. *The City of collective Memory. Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*. Cambridge : The MIT Press.
- Brambilia Paz, Carlos. 1992. *Expansión urbana en México*. Mexico : COLMEX.
- Breton, André. « Primer manifiesto Surrealista [1924] ». Web. [Http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm](http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm). Consulté le 2 juin 2010.
- Brillembourg, Carlos, éd. 2004. *Latin American Architecture 1929-1960. Contemporary reflections*. New York : The Monacelly Press.
- Buxaderas, Sandra. « Sangre para cambiar México ». *Publico.es*. 7 juin 2009. Web. [Http://www.publico.es/culturas/230663/sangre-para-cambiar-mexico](http://www.publico.es/culturas/230663/sangre-para-cambiar-mexico). Consulté le 20 décembre 2010.
- Calera-Grobet, Antonio. 2007. « Antonio O'Connell en Universum ». *Revista de la Universidad de México* 42 : 101-102.
- Castillo, Erik. 2005. « Síntoma del virus de Antonio O'Connell ». *Fahrenheit* 25 : 8-10.
- Castillo, José. 2010. « Mexico City: a city of outsides ». *Area/Mexico City Itineraries* 108 : 40-47.
- Ciudadanos en red. « 20.1 millones, población de la ZMVM al 2010 ». 26 novembre 2010. Web. [Http://ciudadanosenred.com.mx/metroaldia/201-millones-poblacion-zmvm-al-2010](http://ciudadanosenred.com.mx/metroaldia/201-millones-poblacion-zmvm-al-2010). Consulté 25 août 2011.

- Ceballos Vega, Guadalupe. « Concentra Iztapalapa alto índice de pobreza ». *El Universal*, 7 mai 2000. Web.
[Http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=10399&tabla=ciudad](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_nota=10399&tabla=ciudad). Consulté le 4 août 2011.
- Charlot, Jean. 1962. *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*. Austin : University of Texas Press.
- « Colegio Olinca : Formando mejores seres humanos ». Web.
[Http://www.olinca.edu.mx/nueva/perif.html](http://www.olinca.edu.mx/nueva/perif.html). Consulté le 3 décembre 2011.
- Collado, Ma. del Carmen. 2004. « Los sonorenses en la capital ». *Miradas recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, éd. Ma. del Carmen Collado, 102-131. Mexico : Instituto Mora.
- Connolly, Priscila. 1985. « Evolución del problema habitacional en la Ciudad de México ». *La vivienda popular en la Ciudad de México. Características y políticas de solución a sus problemas. Conferencias y mesa redonda*, coord. Adrián Guillermo Aguilar, 13-27. Mexico : IG-UNAM.
- Córdova, Arnaldo. 1973. *La Ideología de la Revolución Mexicana: La Formación del Nuevo Régimen*, Mexico : Ed. ERA
- Córdova, Arnaldo. 1979. « La política de masas y el futuro de la izquierda en México ». *Cuadernos Políticos* 19 : 14-49.
- Craven, David. 1986. « Richard Serra and the Phenomenology of Perception ». *Arts Magazine* 60 : 49-50.
- Cruz Flores, Alejandro. 2008. « Anuncios espectaculares aún cubren el Periférico, incumplen sustitución ». *La Jornada*, 17 novembre 2008. Web.
[Http://www.jornada.unam.mx/2008/11/17/index.php?section=capital&article=029n1cap](http://www.jornada.unam.mx/2008/11/17/index.php?section=capital&article=029n1cap). Consulté le 24 février 2009.
- Cruz González, Lourdes. 2008. *Augusto H. Álvarez. Arquitecto de la modernidad*. Mexico : UNAM/Universidad Iberoamericana.
- Cruz-Rodríguez, Ma. Soledad. 2000. « Suelo urbano en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México ». *Sociológica* 42 : 59-90.
- Cruzvillegas, Abraham. 1998-1999. *La Ruta de la enemistad*. Mexico : Ediciones Casper.
- Cruzvillegas, Abraham. 2008. *Autoconstrucción*. Glasgow : The Center for Contemporary Arts.
- Cruzvillegas, Abraham. 2010. *Autoconstrucción : The Book*. Los Angeles : The California Institute of the Arts/REDCAT.
- Cuevas, Minerva. « Mejor Vida Corp ». Web. [Http://www.irational.org/mvc/english.html](http://www.irational.org/mvc/english.html). Consulté le 20 octobre 2011.

- Cuir, Raphaël. 2001. « Teresa Margolles ». *Artpress*, Hors série, mai 01 : 68.
- Damian, Araceli et Edith Pacheco. 2011. *Pobreza y ocupación en el DF 1950-2010*, Mexico : El Colegio de México.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art contemporain de la fin du XXe siècle*. Paris : Editions du Regard.
- David, Mariana. 2004. « Proyecto para MUCA Roma » (brochure). *Investiduras institucionales*, Tercerunquinto (comp.) Mexico : CONACULTA / INBA / MACG /Tierra Adentro.
- De Anda Alanís, Enrique X. 2008. *Historia de la arquitectura mexicana*. Barcelone : Editorial Gustavo Gili.
- De Anda Alanís, Enrique X. 2008a. *Vivienda colectiva de la modernidad en México. Los multifamiliares durante el periodo presidencial de Miguel Alemán*. Mexico : UNAM/IIIE.
- De Anda, Enrique X. « Arquitectura decó en México ». Avril 1998. Web.
[Http://www.imcyc.com/revista/1998/abril/deco.htm](http://www.imcyc.com/revista/1998/abril/deco.htm). Consulté le 12 mars 2012.
- De Certeau, Michel. 1990. « Marches dans la ville ». *L'invention du quotidien, 1. Arts de Faire*, éd. Michel de Certeau, 139-164. Paris : Gallimard.
- De Lomnitz, Larissa A. 1978. *Cómo sobreviven los marginados*. Mexico : Siglo XXI.
- Debroise, Oliver. 1998. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Mexico : CONACULTA.
- Debroise, Olivier. 1985. *Diego de Montparnasse*. Mexico : SEP.
- Debroise, Olivier. 1986. « Los surrealistas y México ». *La Jornada*, 19 juillet 1986. Web.
[Http://www.arte-mexico.com/critica/od65.htm](http://www.arte-mexico.com/critica/od65.htm). Consulté le 9 juin 2012.
- Debroise, Olivier, éd. 2006. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México*. Mexico : UNAM.
- Del Conde, Teresa. 2003. *Una visita guiada. Breve historia del arte contemporáneo en México*. Mexico : Plaza y Janés.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge/Londres : The MIT Press.
- Duhau, Emilio. 1994. « Urbanización popular y orden urbano ». *Cambios económicos y periferia de las grandes ciudades. El caso de la Ciudad de México*, comp. Daniel Hiernaux et François Tomas, 46-60. Mexico : IFAL/UAM-Xochimilco.
- Duhau, Emilio et Ángela Giglia. 2008. *Las reglas del desorden : Habitar la Metrópoli*. Mexico : UAM-Azcapotzalco/Siglo XXI Editores.

- Eder, Rita. 2001. « Modernismo, modernidad, modernización : piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano ». *Arte en México: autores, temas y problemas*. coord. Rita Eder, 341-371. Mexico : CONACULTA /FCE /Lotería nacional para la asistencia pública.
- Eggenger, Keith L. 2001. *Luis Barragán's Gardens of el Pedregal*. New York : Princeton Architectural Press.
- Eggenger, Keith L. 2002. « Placing Resistance : A Critique of Critical Regionalism ». *Journal of Architectural Education* 55 :228-237.
- Eggenger, Keith L. 2003. « Conditions pour entrer dans l'Histoire ou tomber dans l'Oubli dans le Mexique moderne, 1942-1958. La ville imaginée par Juan O'Gorman, Luis Barragán, Mathias Goeritz et Mario Pani ». *Cruauté & Utopie. Villes et paysages d'Amérique Latine*, dir. Jean-François Lejeune, 224-239. Paris : Centre International pour la Ville, l'Architecture et le Paysage (CIVA).
- Escudero, Alejandrina. 2004. « Carlos Contreras y la planificación de la traza de la ciudad de México 1927-1938 ». *Miradas recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, éd. Ma. del Carmen Collado, 349-375. Mexico : Instituto Mora.
- Esquivel Hernández, María Teresa. 2006. « Conformando un lugar: narrativas desde la periferia metropolitana ». *Pensar y habitar la ciudad. Afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, coord. Patricia Ramírez Kuri, et Miguel A. Aguilar Díaz, 35-49. Mexico : Anthropos/UAM.
- Forty, Adrian. 2005. « Cement and Multiculturalism ». *Transculturation : Cities, Spaces and Architectures in Latin America*, éd. Felipe Hernández, Mark Millington et Ian Borden, 144-154. Amsterdam/New York : Rodopi.
- Fraser, Valerie. 2000. *Building the New World. Studies in the Modern Architecture of Latin America 1930-1960*. New York : Verso.
- Frérot, Christine. « Mexique : espace urbain et résistances artistiques et littéraires face à la ville générique ». *Artelogie No.2* 2012 Web.
[Http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article116](http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article116). Consulté le 25 janvier 2012.
- Gache, Belen. 2005. « *Arte correo: el correo como medio táctico* ». *El Arte Correo en Argentina*. Buenos Aires : Vórtice Argentina Ediciones : 17. Web.
[Http://belengache.net/arteCorreo.htm](http://belengache.net/arteCorreo.htm). Consulté le 3 juin 2009.
- « Galerías Abiertas ». *Secretaría de Cultura del Distrito Federal*. Web.
[Http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cartelera/venueevents/73-galerias-abiertas-de-las-rejas-de-chapultepec](http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/cartelera/venueevents/73-galerias-abiertas-de-las-rejas-de-chapultepec). Consulté le 17 février 2009.
- Galerie Kurimanzutto. Web. [Http://www.kurimanzutto.com](http://www.kurimanzutto.com). Consulté le 15 juillet 2011.
- Gallo, Rubén. 2004. *New Tendencies in Mexican Art*. New York : Palgrave MacMillan.

- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico : CONACULTA/Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1996. « Público y privado: la ciudad desdibujada ». *Alteridades* 11 : 5-10.
- García Canclini, Néstor. 1998. « Las cuatro ciudades de México ». *Cultura y comunicación en la ciudad de México. Modernidad y multiculturalidad en la ciudad de México a fin de siglo*. coord. Néstor García Canclini, 19-40. Mexico : Grijalbo-Universidad Autónoma Metropolitana.
- García Canclini, Néstor. 2008. « Mexico City, 2010. Improvising Globalization ». *Other Cities, Other Worlds. Urban Imaginaries in a Globalising Age*, éd. Andreas Huyssen, 79-95. Londres/Durham : Durham University Press.
- García de Garmen, Pilar. 2006. « Salón Independiente: una relectura ». *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México (1968-1997)*, éd. Olivier Debrouse, 40-48. Mexico : UNAM.
- Garduño, Ana. 2009. *El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil*, Mexico : UNAM/Coordinación de Estudios de Posgrado.
- Garza, Gustavo. 2002. « Evolución de las ciudades mexicanas en el Siglo XX ». *Notas. Revista de información y análisis* 19 :7-16.
- Garza, Gustavo. 2003. *La urbanización de México en el siglo XX*. Mexico : El Colegio de México.
- Gérin, Annie. 2009. « Introduction: Off Base ». *Public Art in Canada. Critical perspectives*, eds. Annie Gérin et James S. McLean, 3-21. Toronto : University of Toronto Press.
- Giordano, Al. « Clinton's Mexican Narco-Pal. The untold story behind February's Yucatan summit redefines the enemy in the war on drugs ». *Boston Phoenix*, 17 mai 1999. Web. [Http ://www.weeklywire.com/ww/05-17-99/boston_feature_1.html](http://www.weeklywire.com/ww/05-17-99/boston_feature_1.html). Consulté le 24 septembre 2011.
- Godfrey, Mark. 2009. « Instability and Fragmentation / Improvisation and Autoconstrucción: Abraham Cruzvillegas's Sculptures ». *Autoconstrucción : The Book*, éd. Abraham Cruzvillegas, 41-65. Los Angeles : The California Institute of the Arts/REDCAT.
- González Amador, Roberto. « Sólo 11 empresarios poseen la mitad del ingreso anual de todos los mexicanos », *La Jornada*, 8 mars 2012. Web. [Http://www.jornada.unam.mx/2012/03/08/economia/028n1eco](http://www.jornada.unam.mx/2012/03/08/economia/028n1eco). Consulté le 12 juillet 2011.
- González Mello, Renato. 2008. *La máquina de pintar*. Mexico : IIE-UNAM.

- Gottmann, Jean. 1961. *Megalopolis, The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York : The MIT Press.
- Graziani, Ron. 2004. *Robert Smithson and the American Landscape*, Cambridge : University of Cambridge.
- Gruzinsky, Serge. 1996. *Histoire de Mexico*. Paris : Fayard.
- Guerra, François Xavier. 1981. « La révolution mexicaine : d'abord une révolution minière ? ». *Annales Économie, Société, Civilisation* 36 : 785-814.
- Guilbaut, Serge. 1997. « Rodney Graham et Francis Alÿs : Silences, discours et cacophonie ». *Parachute* 87 : 12-20.
- Guillén, Mauro F. 2004. « Modernism without Modernity: The Rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil, and Argentina ». *Latin American Research Review* 39 : 6-34.
- Gutiérrez Chaparro, Juan J. 2009. « Planeación urbana en México. Un análisis crítico sobre su proceso de evolución ». *Revista Urbano* 12 : 52-63.
- Hammond, Cynthia. 2010. « Renegade Ornament and the Image of the Post-Socialist City: The Pécs 'Love Locks', Hungary ». *The Present of the Recent Past: Reinterpretations of Socialist Modernism in East Central Europe*, éd. Tímea Kovacs, 181-193. Cologne : Böhlau Verlag.
- Hammond, Cynthia. 2011. « Urban 'Truths': Artistic Interventions in Post-Socialist Space ». *The Post-Socialist City: Continuity and Change in Space and Imagery*, éd. Marina Dmitrieva et Alfrun Kliems, 69-85. Berlin : Jovis Verlag.
- Hans, Ibelings. 2003. « Mobile Architecture in the twentieth century ». *Parasite/Paradise. A Manifesto for Temporary Architecture and Flexible Urbanisme*, comp. et éd. Liesbeth Melis, 148-166. Rotterdam : Nai Publishers/Foundation for Art and Public Space.
- Henestrosa, Andrés. 2007. *Los caminos de Juárez*, México : Asociación Nacional del Libro.
- Hernández Hernández, Jorge Eduardo. « Historia de los medios masivos de comunicacion ». *Excelsior*, 21 octobre 2009. Web.
[Http://historia-comunicaciones.blogspot.ca/2009/10/periodico-excelsior.html](http://historia-comunicaciones.blogspot.ca/2009/10/periodico-excelsior.html).
 Consulté le 30 novembre 2010.
- Hernández, Jonathan. 1998. *La fama de la infamia. (Arte infame y otros menesteres de la segunda mitad del siglo XX)*. Thèse de Licence. Mexico : ENAP-UNAM.
- Hernández, Jonathan. 2001. *No Turisme*. Mexico : Trans>arts.cultures.media/Patrick Charpenel.

- Hernández, Jonathan et Issa M., Benítez Dueñas. 2003. *Bon voyage*. Málaga : Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.
- Herrera, Adriana. « Melanie Smith: ópera en tres actos y un muro alzado ». *Poder 360*, Mars 2008. Web. [Http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=162](http://www.poder360.com/article_detail.php?id_article=162). Consulté le 25 août 2011.
- INEGI. « Estadísticas Históricas de México ». *Comunicado 008/10*, 13 janvier 2010. Web. [Http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.as](http://www.inegi.org.mx/inegi/contenidos/espanol/prensa/comunicados/ehm2010.as). Consulté le 20 juin 2012.
- Ingold, Tim. 1993. « The temporality of the landscape ». *World Archeology* 45 : 152-174. InSite / Installation Gallery: www.insite05.org. Consulté le 23 janvier 2009.
- Ismail, Nouri, 2011. *Esthétique nomade. La ligne, Deleuze et Klee*. Thèse de doctorat en Arts, Philosophie et Esthétique. Paris : Université de Paris VIII.
- Ježik, Enrique. 2004. « Expo Héctor Zamora en el Carrillo Gil ». *Arquine* 30 : 13-14.
- Ježik, Enrique. « Estructura construida por albañiles y 200 cartuchos calibre 12 ». Web. [Http://www.enriquejezik.com/sitejezik/obras/02estructura200cart/02_estructura200cart.htm](http://www.enriquejezik.com/sitejezik/obras/02estructura200cart/02_estructura200cart.htm). Consulté le 6 septembre 2011.
- Jimenez, Arturo. « Inauguran en el MUCA la exposición La era de la discrepancia, 1968-1997 ». *La Jornada*, 18 Mars 2007. Web. [Http://www.jornada.unam.mx/2007/03/18/index.php?section=cultura&article=a04n1cul](http://www.jornada.unam.mx/2007/03/18/index.php?section=cultura&article=a04n1cul), consultée le 25-04-2011. Consulté le 3 décembre 2011.
- Kenny, Michael, Virginia García, Carmen Icazuriaga, Clara Elena Suárez et Gloria Artis. 1979. *Inmigrantes y refugiados españoles en México*. Mexico : Siglo XX Ediciones la Tía Chata.
- Kim, Clara. 2009. « Organization of the Matter through Sympathy ». *Abraham Cruzvillegas. Autoconstrucción : The Book*, éd. Abraham Cruzvillegas, 17-40. Los Angeles : The California Institute of the Arts/REDCAT.
- Kish, George. 1980. *La carte, image des civilisations*. Paris : Seuil.
- Krauze, Enrique. 2000. *Caudillos Culturales en la revolución mexicana*. Mexico : Siglo XXI.
- Krieger, Peter. 2001. « Construcción visual de la megalópolis México ». *Hacia otra historia del arte en México*, coord. Issa Ma. Benítez Dueñas, vol. IV, 111-139. Mexico : Arte e Imagen.
- Krieger, Peter. 2002. « Revolución y colonialismo en las artes visuales: el paradigma de documenta ». *Nueva Época. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México: Revoluciones* 617 : 88-92.

- Krieger, Peter. 2005. « New york skyscrapers, made in Hamburg: Jerry Cotton as visual educator ». *Bulletin of the German Historical Institute*, Supplement 2 : 139-156.
- Krieger, Peter. 2006. *Paisajes urbanos. Imagen y memoria*. Mexico : UNAM.
- Krieger, Peter, ed. 2006. *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. Mexico : UNAM.
- Krieger, Peter, comp. 2007. *Acuápolis*. Mexico : UNAM.
- Krieger, Peter. 2011. « L'image de la mégalopole. Comprendre la complexité visuelle de Mexico ». *Diogène. Revue Internationale des Sciences Humaines (UNESCO)* 231 : 74-89.
- Kunz B. Ignacio, coord. 2003. *Usos de suelo y territorio. Tipos y lógicas de localización en la ciudad de México*. Mexico : Facultad de Arquitectura-UNAM/Plaza y Valdés Editores.
- Le Clézio, Jean Marie. 1988. *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris : Gallimard.
- Lefavre, Liane. 2003. « Critical Regionalism. A facet of Modern Architecture since 1945 » . *Critical Regionalism : Architecture and Identity in a Globalized World*, éd. Liane Lefavre et Alexander Tzonis, 31-39. New York : Prestel/Verlag.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La production de l'espace*, Paris : Anthropos.
- Lempérière, Annick. 1992. *Intellectuels, État et société au Mexique, XXe siècle. Les clercs de la Nation, 1910-1968*, Paris : L'Harmattan.
- Lequeux, Emmanuelle. 2005. « Artiste médico-légale : Teresa Margolles », *Beaux Arts Magazine* 251 : 94-95.
- Lipkau, Gustavo. 2007. « Paracaidista – A Constructed Manifesto for Extreme Habitat ». *Paracaidista: av. Revolución 1608bis*, éd. Héctor Zamora, et Gonzalo Ortega, 44-47. Mexico : Museo de Arte Carrillo Gil/CONACULTA/Fundación Colección Jumex/Fundación Bancomer.
- López, Pancho. 2004. « La pobre casita del árbol ». *Crónica*, Septiembre 26.
- López Cuenca, Alberto. « El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90 ». *Revista de Occidente*, 285, février 2005. Web.
[Http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-del-arte-en-los-anos-90.html](http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/260/1/el-desarraigo-como-virtud-mexico-y-la-deslocalizacion-del-arte-en-los-anos-90.html). Consulté le 16 novembre 2011.
- López Rangel, Rafael. 1989. « La modernidad arquitectónica mexicana. Antecedentes y vanguardias (1900-1940) », *Cuadernos Temporales* 15 : 39-46.

- López Rangel, Rafael. 2011. « De la ciudad compacta a la ciudad fragmentada: el caso de la Ciudad de México. En el universo de las nuevas preocupaciones sobre la ciudad: del sueño de un orden a la pesadilla del caos ». *Ciudades compactas, dispersas, fragmentadas*, comp. Emilio Pradilla Cobos, 221-256. Mexico : UAM/Porrúa.
- Macías, Vania. 2006. « Espacios alternativos de los noventas ». *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México*. éd. Olivier Debroise, 366-371. Mexico : UNAM.
- Mangold, Armin. 2007. « Of Rust Fungus and Other Parasites ». *Paracaidista : av. Revolución 1608bis*, éd. Héctor Zamora et Gonzalo Ortega, 56-57. Mexico : Museo de Arte Carrillo Gil/CONACULTA/Fundación Colección Jumex/Fundación Bancomer.
- Mapas. 2010. *Nueva Guía del Centro histórico de México*. Mexico : Mapas.
- Martínez, Arturo. « El Caballito es ya un mito : Sebastián ». *El Universal*, 29 janvier 2002. Web.
[Http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=20801&tabla=cultura](http://www2.eluniversal.com.mx/pls/impreso/noticia.html?id_notas=20801&tabla=cultura). Consulté le 15 mai 2011.
- McGuire. William J. 1961. « Resistance to persuasion conferred by active and passive prior refutation of the same and alternative counterarguments ». *Journal of Abnormal and Social Psychology* 63-2 : 326-332.
- Medina, Cuauhtémoc. 2001. « Zones de tolérance : Teresa Margolles, SEMEFO et (l')au-delà ». *Revue Parachute* 104 : 31-53.
- Medina, Cuauhtémoc. 2004. « Arquitectura post – apocalíptica ». *Reforma/El ojo breve*, August 26.
- Medina, Cuauhtémoc. 2006. « Preindustrial/post ». *Ciudad Espiral y otros placeres artificiales*, éd. Melanie Smith, 9-12. Mexico : A&R Press/La Colección Jumex/Fundación Bancomer.
- Medina, Cuauhtémoc. 2008. « Hacia una nueva arquitectura ». *Investiduras Institucionales*, coord. Taiyana Pimentel, 36-47. Mexico : INBA/Tierra Adentro\CONACULTA\MACG.
- Medina, Cuauhtémoc. 2009. « Desecho bien temperado ». *Reforma/El ojo breve*, Octubre 14.
- Mendoza Jiménez, Julio de Jesús. 2004. « La vialidad urbana, identidad en movimiento ». *La Ciudad: problema integral de preservación patrimonial*, éd. Louise Noelle, 141-148. Mexico : IIE-UNAM.
- Merino, Mario, coord. 2008. *¿Qué tan público es el espacio público en México?* Mexico : FCE/CONACULTA/Universidad Veracruzana.

- México, Iris. « Un tostón de arte mexicano 1950-2000 ». Mexico: *Discurso Visual/Revista electrónica CENIDIAP/ADDENDA*, 11 janvier 2005. Web. [Http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-11-Un_toston.pdf](http://www.cenidiap.net/biblioteca/addendas/2NE-11-Un_toston.pdf). Consulté le 25 juin 2010.
- Meyer Jean, 1966, « D. Cosío Villegas et autres, La República restaurada ». *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 21 :1364 -1368.
- Miles, Malcolm. 1997. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. Londres/ New York : Routledge.
- Mitchell, W. J. T., éd. 1989. *Art and the Public Sphere*. Chicago : University of Chicago Press.
- Monnet, Jérôme. 2000. « Les dimensions symboliques de la centralité ». *Cahiers de Géographie du Québec* 44 : 399-418.
- Monsiváis, Carlos. 1975. « Proyecto de periodización de historia cultural de México ». *Texto Critico*, 2 : 91-102.
- Monsiváis, Carlos. 1987. *Entrada Libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*. Mexico : Editorial Era.
- Monsiváis, Carlos. 2010. *¿A dónde váis, Monsiváis? Guía del DF de Carlos Monsiváis*. Mexico : Random House Mondadori.
- Montaño Salazar, Rodolfo. « Estructura urbana de la ciudad de México ». Web. [Http://www-cpsv.upc.es/documents/EstructuraUrbanadelaCiudaddeMexico.pdf](http://www-cpsv.upc.es/documents/EstructuraUrbanadelaCiudaddeMexico.pdf). Consulté le 11 juillet 2012.
- Muñoz, Humberto et Orlandina Oliveira. 1972. « Migraciones internas y desarrollo ». *Demografía y Economía*, 6 : 248-260.
- Musée Casa del Lago. Web. [Http://www.casadellago.unam.mx](http://www.casadellago.unam.mx). Consulté le 3 mars 2008.
- Musée d'art Carrillo Gil. [Http://www.museodeartecarrillogil.com](http://www.museodeartecarrillogil.com). Consulté le 25 janvier 2008.
- Musée Experimental El Eco. Web. [Http://www.eleco.unam.mx](http://www.eleco.unam.mx). Consulté le 30 avril 2010.
- Musée Ex-Teresa de Arte Actual. Web. [Http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/](http://www.exteresa.bellasartes.gob.mx/). Consulté le 12 mars 2009.
- Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Web. [Http://www.muac.unam.mx](http://www.muac.unam.mx). Consulté le 12 mars 2009.
- Museo Soumaya. Web. [Http://www.soumaya.com.mx](http://www.soumaya.com.mx). Consulté le 29 février 2009.
- Nicholson, Geoff. 2008. *The Lost Art Of Walking*. New York : Riverhead.

- Noelle, Louise, coomp. 2008. *Mario Pani*. Mexico : UNAM/IIIE.
- Noelle, Louise. 2010. « Oscar Olea Figueroa ». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 32 : 147-150.
- Océano/CONACULTA/FONCA, 2007. *Citámbulos, el transcurrir de lo insólito*. Mexico : Océano/CONACULTA/FONCA.
- O'Connell, Antonio. 1999. *Parábola del ser maravilloso. Conceptualización de una nueva arquitectura*. Thèse de Licence. Mexico : Universidad Marista.
- O'Connell, Antonio. 2008. *Work in progress*. Mexico : Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México.
- Olea, Oscar. 1980. *El arte urbano*, Mexico : UNAM.
- Olea, Oscar. 1989. *Catástrofes y monstruosidades urbanas. Introducción a la ecoestética*. Mexico : Trillas.
- Olsen, Patricia E. 2004. « Un hogar para la revolución: patrones y significado del desarrollo residencial ». *Miradas recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, éd. Ma. del Carmen Collado, 132-165. Mexico : Instituto Mora.
- Ortega, Luis Felipe. « Casper ». *Trans No 7*, 2000. Web.
[Http://www.luisfelipeortega.com/texts_1_20_up.html](http://www.luisfelipeortega.com/texts_1_20_up.html). Consulté le 23 septembre 2010.
- Ortega, Gonzalo. 2007. « Paracaidista : av. Revolución 1608bis ». *Paracaidista: av. Revolución 1608bis*, éd. Héctor Zamora, et Gonzalo Ortega, 16-21. Mexico : Museo de Arte Carrillo Gil/CONACULTA/Fundación Colección Jumex/Fundación Bancomer.
- Ortega, Víctor. 2004. « Héctor Zamora, paracaidista del Carrillo Gil ». *La Jornada*, Septiembre 29.
- Patronato de la Ruta de la Amistad. Web. [Http://www.mexico68.org](http://www.mexico68.org). Consulté le 15 novembre 2011.
- Patronato de Arte Contemporáneo A.C. Web. [Http://www.pac.org.mx](http://www.pac.org.mx). Consulté le 6 mars 2009.
- Peatonal. Web. [Http://peatonal.cultura.df.gob.mx](http://peatonal.cultura.df.gob.mx). Consulté le 17 février 2009.
- Peatonal. Encuentro de arte y política en el espacio público, Ciudad de México. Web.
[Http://peatonalarteypolitica.blogspot.ca](http://peatonalarteypolitica.blogspot.ca). Consulté le 18 octobre 2009.
- Pedrosa, Adriano. 2005. « Héctor Zamora. Museo de Arte Carrillo Gil ». *ArtForum*, Mars 1.
- Perlo Cohen, Manuel. 1999. *El Paradigma porfiriano. Historia del desagüe del Valle de México*, Mexico : UNAM.

- Pimentel, Taiyana. 2008. « Sobre el derrumbe de protocolos institucionales » (brochure). *Investiduras institucionales*, comp. Tercerunquinto, Mexico : CONACULTA /INBA/MACG/Tierra Adentro.
- Piña Chan, Roman.1990. *Los Olmecas: La cultura madre*, Madrid : Lunwerg.
- Portal, María Ana, coord. 2007. *Espacios públicos y prácticas metropolitanas*, Mexico : UAM/CONACyT.
- Pradilla Cobos, Emilio, comp. 2011. *Ciudades compactas, dispersas, fragmentadas*. Mexico : Porrúa/UAM.
- Pradilla Cobos, Emilio. 1999. « La fragmentación territorial. Los territorios latinoamericanos en la nueva fase de internacionalización neoliberal ». *¿Descentralización o desarticulación urbana? Dos visiones sobre el proceso de urbanización en los países en desarrollo*, comp. Javier Camas, 255- 278. Mexico : Instituto Mora.
- Proyecto Arquitectónico La Torre de los Vientos. Web. [Http://www.torredelosvientos.org](http://www.torredelosvientos.org). Consulté le 11 novembre 2011.
- Rabotnikof, Nora. 2011. *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*, Mexico : UNAM/IIIE.
- « Raquel Welsh: Space-Girl Dance ». *Youtube*, 13 janvier 2008. Web. [Http://www.youtube.com/watch?v=pgqTS3XcAuI](http://www.youtube.com/watch?v=pgqTS3XcAuI). Consulté le 20 novembre 2011.
- Rakowitz, Michael. « ParaSITE ». Web. [Http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/](http://michaelrakowitz.com/projects/parasite/). Consulté le 12 septembre 2011.
- Ribbeck, Eckhart. 2006. « La modernidad informal: colonias populares en la ciudad de México ». *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, éd. Peter Krieger, 203-220. Mexico : IIE-UNAM.
- Rivera, Diego. 1996. *Diego Rivera : Ecrits sur l'art*. Élection et traduction par Catherine Ballestero. Neuchâtel : Ides et Calendes.
- Roberts, Emmets. 1968. « Mexico'68 : The XIX Olympiad ». *Clipper 10* : 1-10.
- Rodgers, Gerry. 1989. « Precarious Work in Western Europe: the State of the Debate ». *Precarious Jobs in Labour Market Regulation: The Growth of Atypical Employment in Western Europe*, eds. Gerry Rodgers et Janine Rodgers, 1-16. Ginebra : International Institute for Labour Studies/Free University of Brussels.
- Rodríguez Viqueira, Manuel. 2009. *Introducción a la arquitectura en México*. Mexico : Limusa.
- Roger, Alain. 1997. *Court traite du paysage*. Paris : Gallimard.

- Rousseau, Isabelle. 2008. « La reorganización de Petróleos Mexicanos. Visiones encontradas sobre la gobernanza de una empresa pública (1989-2006) ». *La guerra del fuego. Políticas, petroleras y crisis energética en América Latina*, coord. Guillaume Fontaine et Alicia Puyana de Palacios, 195-215. Quito : FLACSO.
- Sánchez de Tagle, Esteban. 2004. « La capitalidad de la ciudad de México: algo más que un símbolo ». *Miradas recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, éd. Ma. del Carmen Collado, 50-61. Mexico : Instituto Mora.
- Schmilchuk, Graciela. 2006. « Ritmos espaciales : escultura urbana ». *Megalópolis. La modernización de la Ciudad de México en el siglo XX*, coord. Peter Krieger, 159-178. Mexico : IIE-UNAM/Instituto Goethe-Inter Naciones.
- Secco, Maria Noel. 2010. *Neo-Mexicanism and NAFTA: Exhibiting National Identity*, mémoire de maîtrise, Montréal : Université Concordia.
- Secretaría de Cultural del D.F. « Exposiciones en galerías abiertas ». Web.
[Http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/component/content/article/64-eventos-importantes/4075-exposiciones-en-galerias-abiertas](http://www.cultura.df.gob.mx/index.php/component/content/article/64-eventos-importantes/4075-exposiciones-en-galerias-abiertas). Consulté le 17 février 2009.
- SFMOMA. 2012. *Photography in Mexico. Selected works from the collections of SFMOMA*. San Francisco : San Francisco Museum of Modern Art.
- SITAC. 2003. *Arte y ciudad. Estéticas urbanas, espacios públicos, ¿Políticas para el arte público?*, Mexico : Patronato de Arte Contemporáneo.
- Sloan, Joanne, ed. 2007. *Urban enigmas. Montreal, Toronto, and the problem of comparing cities*. Montreal & Kingston : McGill-Queen's University Press.
- Smith, Melanie. 2006. *Ciudad Espiral y otros placeres artificiales*. Mexico : A&R Press/La Colección Jumex/Fundación Bancomer.
- Smith, Melanie. 2008. *Parres*. Mexico : Turner/A&R Press.
- Smith, Michael Peter. « Power in place: Reotheorizing the local and the global in urban studies ». 2001. Web.
[Http://hcd.ucdavis.edu/faculty/webpages/smith/articles/Powerinplace.pdf](http://hcd.ucdavis.edu/faculty/webpages/smith/articles/Powerinplace.pdf).
 Consulté le 14 janvier 2012.
- Smith, Michael P. 2001. *Transnational Urbanism: Locating Globalization*, Oxford : Blackwell.
- Smithson, Robert. 2005. « The Spiral Jetty ». Dans *Robert Smithson. Spiral Jetty*, éd. Lynne Cooke, et Karen Kelly, 7-13. Berkeley : University of California Press.
- Soja, Edward W. 1989. *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres : Verso.

- Solís, Leopoldo. 2000. *La realidad económica: retrovisión y perspectivas*. (Édition corrigée et actualisée de 1999). Mexico : Fondo de Cultura Económica/Colegio Nacional.
- Solnit, Rebecca. 2001. *Wanderlust. A Story of Walking*. New York : Penguin Books.
- Solnit, Rebecca. 2006. *Field Guide To Getting Lost*. New York : Penguin Books.
- Soltero, Gonzalo. 2009. « Identidad narrativa y el centro histórico (de la ciudad) de México ». *Andamios* 6 : 133-153.
- Stevenson, Mark. 2004. « Shack on art museum's outside wall stirs debate ». *The Yakarta Post*, Novembre 23.
- Tamayo Flores, 1989. *Vida digna en las ciudades. (El movimiento Urbano Popular en México 1980-1985)*. Mexico : Ediciones Gernika.
- Taud, Hind, et Jean-François Parrot. 2008. « Reconocimiento de patrones urbanos a través de la geometría fractal ». *La urbanización difusa de la Ciudad de México. Otras miradas sobre un espacio antiguo*, coord. Javier Delgado, 169-193. Mexico : UNAM.
- Tercerunquinto. 2004. *Proyecto de escultura en la periferia de Monterrey*. Document inédit.
- Tercerunquinto. 2009. *Investiduras Institucionales/Institutional Empowerment*. Mexico : MACG/INBA/Tierra Adentro/CONACULTA.
- Thomas, François. 2004. « Historia de la ciudad; problemas de periodización ». *Miradas recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, éd. Ma. del Carmen Collado, 23-49. Mexico : Instituto Mora.
- Toca, Antonio. « Luis Barragán, Arquitecto Del Paisaje ». *CNN Expansión*, 25 Août 2010. Web. [Http://www.cnnexpansion.com/obras/2010/08/25/luis-barragan-arquitectura-antonio-toca](http://www.cnnexpansion.com/obras/2010/08/25/luis-barragan-arquitectura-antonio-toca). Consulté le 10 Juillet 2010.
- Toledo, Alejandro. « El Ateneo De La Juventud Cumple Cien Años ». 29 Août 2009. Web. [Http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8664718](http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/8664718). Consulté le 3 juillet 2012.
- Torre Latinoamericana. Web. [Http://www.ciudadmexico.com.mx/atractivos/torre_latinoamericana.htm](http://www.ciudadmexico.com.mx/atractivos/torre_latinoamericana.htm). Consulté le 11 juillet 2012.
- Touraine, Alain. 1984. *Le retour de l'acteur. Essai de sociologie*. Paris : Fayard.
- Vasconcelos, José. 1976. *La raza cósmica*. Mexico : Espasa-Calpe Mexicana.
- Vela, Arqueles. 1990 (1926). *El Café de Nadie*. Mexico : CONACULTA.

Ward, Peter M. 2004. *México Megaciudad : Desarrollo y Política, 1970-1972*. Mexico : El Colegio Mexiquense/Porrúa.

Yehia, Naief. 2002. « Mexico City: An Exhibition about the Exchange Rate of Bodies and Values ». *Art Nexus* 46 : 156-158.

Zamora, Héctor. 2007. *Paracaidista : av. Revolución 1608bis*. Mexico : Museo de Arte Carrillo Gil/CONACULTA/Fundación Colección Jumex/Fundación Bancomer.

Zamora, Héctor. « Artworks ». Web.

[Http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=95§ion=artworks](http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=95§ion=artworks). Consulté le 15 janvier 2009.

Zárate, Verónica. 2004. « El Paseo de la Reforma como eje monumental ». *Miradas recurrentes I. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, éd. Ma. del Carmen Collado, 62-83. Mexico: Instituto Mora.