

**gracias
por todo**

Exposición de Nicolas Milhé
y César Martínez.
Casa de Francia, diálogos
interculturales y transatlánticos,
del 21 de septiembre 2018
al 20 de enero 2019

**estética y
república**

Coloquio
con Olivier Christin,
Georges Lomné,
Carlos Gustavo Mejía Chávez,
José Alberto Moreno Chávez,
Priscila Pilatowsky Goñi,
Itzel Rodríguez Montellaro,
Angélica Velázquez Guadarrama,
Inés Yujnovsky
y Guillermo Zermeño.
El Colegio de México,
9 de noviembre 2018

**Estética y República /
Esthétique et république**

—

***Gracias por todo,*
César Martínez – Nicolas Milhé**

Índice/Sommaire

Priscila Pilatowsky Goñi <i>Performances sacrílegos</i>	5
Olivier Christin <i>Agora, de Nicolas Milhé</i> <i>(2011–2017), y otros lugares</i> <i>de lo político</i>	8
Michel Blancsubé <i>Monumentos comestibles –</i> <i>Pirámides indigestas,</i> César Martínez – Nicolas Milhé	18
Ilustraciones	21
Índice de ilustraciones	36
Priscila Pilatowsky Goñi <i>Performances sacrilèges</i>	38
Olivier Christin <i>Agora, de Nicolas Milhé</i> <i>(2011–2017), et autres lieux</i> <i>du politique</i>	42
Michel Blancsubé <i>Monuments comestibles –</i> <i>Pyramides indigestes,</i> César Martínez – Nicolas Milhé	52
Exposición	54
Coloquio	55
Colofón	56

Performances sacrílegos

—
Priscila Pilatowsky Goñi

El bombero. México, 1970.

Durante la década de 1970, en uno de los canales más populares de la televisión mexicana, el comediante, Manuel “El loco” Valdés bromeó llamando “Bomberito Juárez” a “Don Benito Juárez”. El programa fue censurado y la prensa amonestó a Valdés su paronomasia como “falta de respeto” a una de las figuras más veneradas del panteón de los héroes mexicanos. Hecho curioso, el “Benemérito de las Américas”— porta un halo de santidad desde su intento de extraer a los mexicanos del fanatismo religioso. Su natalicio —el 21 de marzo— es día festivo, sugiriendo una extraña coincidencia con el despunte de la primavera. Una metáfora, a fin de cuentas, de la primavera del México liberal.

El prócer de malvavisco. México 2018.

En un singular performance, el artista César Martínez muestra su obra finamente “servida” sobre un comedor. Ante un auditorio —¿o grupo de comensales?—, vemos una serie de figuras inspiradas en el patrimonio arquitectónico, arqueológico y alegórico mundial: el Partenón, la venus de Milo, la estatua de la libertad, dioses del México prehispánico; Abraham Lincoln, Napoléon Bonaparte, Benito Juárez. La materialidad de la obra es curiosa: se confecciona con productos comestibles del viejo y del nuevo mundo. El Partenón fue esculpido en un mexicano queso chihuahua pero su centro de aceitunas negras y romero revela su origen helénico. La bipolaridad de una deidad de la vida y de la muerte se

manifiesta en chocolate negro y blanco. Con un toque de humor negro, el artista levanta a un Napoleón encarnado en paté de cerdo endiabrado. Finalmente, César devora la cabeza de un Benito Juárez de malvavisco mientras el público lanza una sorpresiva risa, un largo woow y preguntas y comentarios que refuerzan el sacrilegio: “¿es de malvavisco?”... “¡se ha comido a Benito Juárez!”.

Al margen de osadías y creatividades, la reacción pública ante los actos de Manuel Valdés y César Martínez pone en evidencia dos momentos en la historia de las sensibilidades políticas. Mientras que en la década de 1970, toda irreverencia al nombre de nombre Benito Juárez insultaba al honor nacional, apostar por el canibalismo divino (desde dioses prehispánicos a héroes nacionales) es síntoma de nuevos símbolos, formas de apropiación y “metabolización” de lo sagrado. Si en otro tiempo la imagen de Benito Juárez invocó solemnidad, su alegoría de malvavisco, en el presente, es degustada entre risas y chacoteos.

Tiempo de pensar

Entre la primavera y el otoño de 2018, un pequeño grupo de historiadores y artistas tuvimos ocasión de reunirnos para pensar en torno a las formas visuales que adoptaron los proyectos republicanos de dos países: México y Francia. El acto comparativo—y nuestra formación interdisciplinaria—reveló puntos ciegos en la observación de nuestras respectivas tradiciones artísticas y políticas. Previo a la revolución francesa, la imagen

del rey fue sinécdoque del poder: Luis XIV declaró “El Estado soy yo”. La decapitación—simbólica y física—de la monarquía en 1793 trajo consigo transformaciones artísticas. El poder de uno (el rey) cedió su lugar a múltiples entidades corporales y espirituales. Pintores, grabadores, escultores y demás artistas representaron nuevos personajes y espacios: el pueblo tomando la Bastilla, las reuniones del gobierno provisional, los tres estados. Además, ciertos símbolos, emblemas y alegorías de antaño se recodificaron en el lenguaje de la nueva religión cívica: el gorro frigio, las coronas de laurel, las alegorías de la libertad, Marianne... la mujer del pueblo.

El repertorio gráfico predilecto del republicanismo francés se acomodó en las artes de otras latitudes. Pero esta recolocación no fue inmediata, ni acrítica, ni estuvo exenta de mutilaciones, reinveniones y mestizajes. La historia del arte político en México nos muestra la fusión de múltiples convenciones europeas y prehispánicas. En buena medida, las pinturas sobre los próceres de la naciente nación mexicana—ya se trate de monárquicos o liberales/republicanos—, siguieron el canon neoclásico. *La coronación de Iturbide*, pintura albergada en el Museo Nacional de Historia, en la ciudad de México, recuerda *La consagración de Napoleón* de Jacques Louis David. El neoclasicismo tocó también a los retratos de Miguel Hidalgo, José María Morelos y a los del ferviente liberal Benito Juárez. La pintura mural *Juárez, símbolo de la República contra la intervención francesa*,

de Antonio González Orozco, pintada en el siglo XX, muestra al héroe portando la bandera nacional al calor de una batalla. Su rostro impávido y peinado intacto dieron origen a la frase que evoca fortaleza: “le hace lo que el viento a Juárez”. La pintura de tema político de la época de la Reforma fue tributaria, en parte, de la imaginería del republicanismo francés. *La Alegoría de la patria* de Jesús Corral, ubicada en el Museo de las Intervenciones, muestra el emblema del águila parada sobre un nopal, devorando a una serpiente, coronada por un gorro frigio y rodeada de emblemas de las “nobles artes” que se impartían en la Academia de San Carlos. En la cobertura del libro *México a través de los siglos*, de Vicente Riva Palacio, vemos una alegoría femenina—¿la musa Clío?—escribiendo un libro, sentada sobre un trono aderezado con el escudo del águila y la serpiente. A ambos lados de la musa están de pie dos pares de figuras masculinas: unas con atributos indígenas, y las otras, de conquistadores.

El “republicanismo mestizo” reelaboró alegorías de la patria en forma femenina con rasgos indígenas—reminiscencia de las alegorías de América del siglo XVI—, con plumas, animales, cuernos de la abundancia, animales y plantas. En contradicción aparente, el catolicismo legó narrativas gráficas, como lo ilustra el ángel bajando del cielo portando las tablas de la ley en la *Alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy. El águila, emblema de monarquías e imperios, sufrió un proceso

de secularización y republicanización en México. El ave rapaz estuvo en la premonición del pueblo azteca señalando la ubicación de su futura ciudad capital. De la bandera del ejército trigarante al escudo de la actual República mexicana, el águila tomó posición sobre los símbolos materiales del poder. Incluso, como dice la canción: “El águila siendo animal, se retrató en el dinero”. Los performances de los artistas César Martínez y Nicolás Milhé, enriquecieron éstas y otras disertaciones en el marco del coloquio “Estética y República”, a celebrarse en Noviembre de 2018, en El Colegio de México. Esta reunión entre artistas e historiadores abrió un cauce filosófico al evocar las figuraciones del poder y los repertorios simbólicos, la circulación de arquetipos, la recepción de artes transgresoras, el efecto de la materialidad y el gusto del observador. Los artistas nos enseñaron que el arte de orientación política tiene otras formas de degustarse y digerirse, mientras que la historiografía podría eventualmente sublimarse como acto estético.

Agora, de Nicolas Milhé (2011–2017), y otros lugares de lo político

Olivier Christin

Carteles y estatuas falsamente clásicas, escalones ante un espejo, pirámides de madera o de hormigón, letreros luminosos interpeándonos en latín, las banderas de países efímeros o nunca reconocidos: las realizaciones de Nicolas Milhé parecen desde hace algunos años emplear y subvertir sistemáticamente los lenguajes figurativos y los lugares de la política. Evidentemente, no es el único en hacerlo y podríamos evocar aquí otras obras, otros artistas y otras escenografías que persiguen a primera vista las mismas ambiciones. Sin embargo, su trabajo produce un efecto particular de familiaridad y de desorientación cuyos mapas invertidos (el Sur reemplazando al Norte, el Este al Oeste y los océanos a la tierras emergidas) son como la metáfora, la cual cabe destacar si queremos entender su fuerza de evocación. Todo está ahí, casi reconocible y casi tranquilizador—las banderas, las asambleas, los presidentes y los eslóganes—y no obstante nada está del todo en su sitio: las banderas ya no existen o nunca vieron la luz, los presidentes parecen pertenecer a sectas de ritos extraños, los eslóganes se expresan en un idioma que ya nadie habla... Con estas anomalías introducidas a propósito en los elementos de lenguaje asépticos de la política moderna, Nicolas Milhé consigue desvelar con fuerza la realidad de la actividad política o de la actividad de aquellos que la ejercen profesionalmente, lo que son las grandes ideologías y aspiraciones políticas del siglo XX o los lugares físicos o simbólicos de la sociedad política. Convierte en insólito aquello que nos parece obvio aún cuando

esto debiera de sorprendernos cada día: ¿Por qué banderas y escudos hoy en día? ¿Por qué hemiciclos y escalones? ¿Por qué los presidentes son siempre hombres blancos, de edad madura, en traje y corbata, y como telón de fondo un cielo azul y eslóganes impolutos? Para entender esta fabricación de lo insólito, es necesario recordar lo que fueron históricamente las maneras de percibir la política y los lugares de la misma, así como las opciones disponibles.

El poder desencarnado

Las categorías del pensamiento político forjadas por Aristóteles, y tras él una larga tradición filosófica, distinguían el poder de un solo individuo (la monarquía), el poder de algunos (la aristocracia) y el poder de la mayoría (la democracia). Largo tiempo amparadas por una interpretación cristiana que tan sólo veía un monarca en los Cielos, estas impusieron la idea según la cual el poder real o del príncipe radicaba en la evidencia del carácter natural y en la fuerza de una encarnación. El Príncipe, el Rey o el Tirano eran la forma visible del poder. Esta se podía prestar con suma facilidad a infinitas estrategias de representación y de celebración, pronto asimiladas por la Historia y la Historia del Arte, lo que dio lugar a estudios que muy a menudo sentaron las bases de estas disciplinas como *Le portrait du Roi* (1981) de Louis Marin o *The Fabrication of Louis XIV* (1992) de Peter Burke.

El príncipe, el poder de un solo individuo y la soberanía del monarca podían ser

representados o aludidos mediante retratos (de pie, de medio cuerpo, a caballo, glorificado al lado de Dios, de perfil o de frente), alegorías (el príncipe como Júpiter, como Hércules, como Atlas llevando o sosteniendo el Globo en sus hombros, como el sol de la Justicia que ilumina el mundo), emblemas, símbolos, lemas heráldicos, monedas y ceremonias.

En esto existía un repertorio inmenso—a menudo complejo dado que propiciaba las combinaciones entre géneros, estilos, registros sagrados y profanos—pero que se basaba en mayor parte en la idea de que la soberanía se encarnaba tanto en un cuerpo físico como en uno político, lo que la convertía en algo figurable, presentable y representable. De este repertorio salieron los innumerables retratos en vivo de los soberanos pero también estas imágenes de cuerpos políticos abstractos, que no se referían a una persona física precisa, siendo el ejemplo modélico el grabado de Abraham Bosse para el frontispicio del *Leviatán* de Thomas Hobbes estudiado por Horst Bredkamp. El soberano es el cuerpo o la cabeza *-caput-* del Estado, el cual puede entonces ser representado, animado o puesto en escena. Algunas imágenes entrelazaban estos dos cuerpos, alabando por un lado al soberano concreto, presente, mortal, único y por el otro a la soberanía del rey, inmortal, como en las efigies de cera de las ceremonias funerarias de las monarquías inglesas y francesas y las de los duques de Lorena o ciertos monumentos funerarios: el Rey podía ser enterrado y no morir nunca.

Pero en estas condiciones, ¿cómo dar una forma visible y significativa no sólo al poder de un solo individuo sino al poder de la mayoría, es decir, a las democracias? ¿Cómo dar a conocer lo que es la República, es decir, un régimen caracterizado por la libre elección de su forma de gobierno, al igual que la de sus gobernantes, cuya soberanía es muchas veces compartida, controlada, provisional y donde la autoridad sólo vale si cuenta con el consentimiento de aquellos a los que ejerce su ley? ¿Cómo dar sentido a su vez a la competencia de los gobernantes y a su participación solidaria al mismo régimen, la lucha de los intereses y la búsqueda del interés general, la exaltación de la libertad y la sumisión voluntaria de cada individuo ante la ley?

Numerosos artistas superaron este desafío y propusieron nuevas respuestas, a veces sublimes mas siempre imperfectas, confiriéndole al mismo tiempo un lugar político central a las cuestiones estéticas, como si la figuración de la abstracción republicana, imposible de encerrar en un cuerpo físico o imaginario, tuviese que desempeñar un papel en la propia experiencia de la República y volverla más tangible, más visible y por lo tanto más pensable y deseable. De esta manera, la imagen de la República se busca a lo largo de toda la historia europea. Como ejemplo de ello, tenemos el ascenso de las Repúblicas medievales, acompañadas a partir del siglo XIII de obras mayores que debían decir y predecir la República y sus desempeños, delimitar la ciudad y su territorio, a la

vez que legitimar el gobierno de la gran mayoría frente a los poderosos del mundo, dado que este régimen no se sostenía desde hacía ya tiempo.

De este modo, Ambrogio Lorenzetti en las salas del Palazzo Pubblico de Siena en mitad del siglo XIII, Ghirlandaio en el Palazzo Vecchio de Florencia en el siglo XV, la víspera de la desaparición de la República con el retorno de los Medicis, Donatello y Miguel Ángel con sus David y muchos más todavía en Venecia, en ciudades alemanas o suizas, experimentaron artísticamente una manera de mostrar y de revivir la República, una invitación constante a pensar en ella y a pensarla, en resumidas cuentas, una filosofía política en actos. Esta filosofía muda exaltaba, como sabemos, la paz, la prosperidad y la seguridad posibles ahora por el *Bon Gouvernement* (Lorenzetti), la virtud de los ciudadanos sin la cual el mejor de los regímenes se corrompe ineluctablemente (Ghirlandaio en la sala dei Gigli), la libertad de pequeñas Ciudades-Estados frente a las monarquías y a los imperios (los David de Donatello y de Miguel Ángel), la solidaridad de los ciudadanos en nombre del Bien Común, la nobleza, la justicia y la dedicación de aquellos que prefieren renunciar a su interés personal para servir al bien de todos...

Estas realizaciones, muchas veces destinadas a los espacios públicos (Ayuntamientos, plazas públicas, salas de tribunales, logias...), estaban a la vista de todos y recordaban a los ciudadanos de estos Estados libres lo que era el régimen que protegía su libertad.

Todos podían contemplarlas y determinar lo que la libertad exigía de todos, tanto más fácilmente que se dirigían también a los que no podían percibir las en el espacio de la Ciudad al ser multiplicadas por medio de grabados, de frontispicios de libro, de medallas, de monedas y de compendios de emblemas cuya identificación y estudio quedan por hacer, a pesar de las importantes investigaciones ya disponibles. Estas obras, sin embargo, funcionaban ante todo como predicaciones, a la vez silenciosas y elocuentes hacia los que ocupaban cargos públicos por un tiempo, amonestándoles constantemente para que estuvieran a la altura de su labor y de sus honores: de este modo, las estatuas de la Justicia, tan frecuentes en la Ciudades-Estados alemanas y suizas, estaban frente al Ayuntamiento; miraban a los magistrados y les recordaban que ellos también eran súbditos de la ley y al mismo tiempo tanto acusados como jueces. Servir libremente a un estado libre y hacer del interés general una regla de conducta en el ejercicio de los cargos no era un compromiso leve. Los símbolos de la libertad se introducían en un contexto republicano muy particular, en su mayor parte descrito por John Pocock, Quentin Skinner o Martin Van Gelderen.

El artista como republicano

Las rupturas políticas del siglo XVIII, el ascenso de un republicanismo de los derechos, su exportación fuera de Europa hacia América y el nacimiento del régimen representativo, no lograrán volver

obsoleto este largo trabajo de exhumación, de interpretación y de invención de una estética específica de las repúblicas y de los republicanismos. Podríamos multiplicar los ejemplos: la presencia masiva de los ejemplos de romanos leales en los manuales escolares y las imágenes para niños en el tardío siglo XIX francés, el triunfo de las alegorías femeninas de la República, heredadas de los modelos de la Caridad en Francia, en Suiza y en América latina pero también el de las representaciones de la República como un cuerpo compuesto por el cuerpo y los rostros de los ciudadanos y de sus elegidos* al igual que la demostración de la perennidad de la soberanía en la sucesión misma de los rostros de los presidentes, de los cancilleres o de los primeros ministros, (como en estas galerías de retratos oficiales que la instalación de Nicolas Milhé retoma y subvierte en *Énorme changement de dernière minute*) demuestran que la figuración del gobierno republicano sigue constituyendo un desafío esencial y una verdadera lucha de los republicanismos modernos, los cuales sería ilusorio el querer reducirlos a simple propaganda. Pero los términos y los fines resultan alterados, como lo expresa a su manera el futuro comunero francés Félix Pyat en 1834 (“El Arte es casi un culto, una nueva religión, que llega en el momento justo, cuando los Dioses se van, y los reyes también”) o treinta años más tarde, el autor, anónimo, de un artículo sobre las “Bellas Artes como educadoras”, publicado en *The Knickerbocker Or, New-York Monthly Magazine* (“Es en esta fuerza, en

esta confianza alimentada por el republicano, en la que encontramos el tiempo para dedicarnos al desarrollo local y a la cultura estética”). Más allá de los interrogantes y de las preocupaciones propias de las Ciudades-Estados, de las Repúblicas urbanas y de los patriarcados inspirados en las virtudes de la Antigüedad y, sin embargo, manteniendo con frecuencia algunos recursos simbólicos, los nuevos Estados republicanos experimentan formas políticas inéditas, a menudo frágiles o puestas en entredicho, difíciles de expresar mediante las palabras y las imágenes heredadas del pasado, que confieren enseguida a la experiencia visual una importancia considerable a la vez que esta misma erige innumerables obstáculos. A partir de ahora, y a semejanza de lo que estableció Jann Pasler acerca de la música durante la III República francesa y de un reciente coloquio sobre las Marsellesas en el mundo, las artes figurativas desempeñan la misión de señalar o desvelar a lo lejos las ambiciones que se asignan los nuevos poderes, por ejemplo en la figuración precoz de los lemas de los que se apropian para expresarlos bajo una forma escueta y programática : *La Liberté ou la Mort* o *Liberté, égalité, fraternité* en Francia; *Libertad y Orden* en Colombia a partir de 1834 (salvo durante el régimen de José María Melo), *Libertad* en Venezuela, a partir de 1811, al igual que *Libertad-Independencia*, encabezando a *Dios y Federación...* Legítimamente, se puede considerar al momento histórico de mitad del siglo XIX como fundador, con sus revoluciones

europeas de 1848, la emancipación política de la América Ibérica y de la Reforma en México, período durante el cual súbitamente numerosos actores son capaces de poner en práctica sus ideas y sus ideales en torno a los desafíos estéticos del republicanismo. Por ejemplo, en 1834, la *Revue républicaine* publicada por André Marchais aseguraba que “todo artista que no quiera vivir solamente un día, debe unirse en cuerpo y alma a la bandera republicana. Es la única bandera poética”. De este modo, la Revolución representa una oportunidad y al mismo tiempo un desafío. Es necesario entonces retomar la articulación de procedimientos íntimamente ligados para entender lo que está en juego: la desincorporación del poder de las naciones democráticas, aludiendo a las palabras de Claude Lefort, que habla de una sociedad “cuyo destino a partir de ahora es recibir a lo irrepresentable”, el cambio progresivo y nunca definitivo de un republicanismo de la virtud a otro republicanismo de los derechos, que concede un lugar inédito a las constituciones escritas y a las libertades individuales al igual que a la formación de una nueva gramática visual, destinada a poner de manifiesto un cuerpo político invisible y a la vez los derechos de los ciudadanos. Las artes figurativas, particularmente en Francia, en Suiza o en México, desempeñan entonces un papel determinante en contextos a la vez distintos y cercanos, marcados por el regreso o la inauguración de regímenes republicanos y por las experiencias democráticas del sufragio universal, de los movimientos de

liberación y de la redacción y de la adopción de constituciones escritas ambiciosas. En un primer momento, las artes figurativas deben legitimar los nuevos poderes, justificar a sus dirigentes, esbozar el futuro político y sus promesas inciertas o imposibles, dado que la Revolución o la República son a la vez atacadas de todos lados y constantemente desbordadas por las expectativas que suscitan ellas mismas, obligadas a responder a peticiones de justicia, de igualdad y de reconocimiento que sólo puede generar la libertad. De esta manera, en respuesta a la hostilidad de unos y a la impaciencia de otros, se presentan algunas obras maestras como profecías o teodiceas que anuncian el futuro, o como galerías de retratos que ofrecen a vista de todos los rasgos de los dirigentes e invitan a cada uno a penetrar entre los bastidores de un poder que ya no se esconde y que no tiene nada de secreto, puesto que se ejerce en nombre del pueblo e incluso como representaciones de la superioridad y de la universalidad de la ley, monumentalizada y eternizada según el modelo del Decálogo para manifestar la ruptura con la arbitrariedad monárquica. Expresar y desvelar todos los principios y ambiciones que fundamentan el régimen republicano y que lo distinguen de los gobiernos arbitrarios que lo precedieron o combatieron no es por tanto el único desafío al cual el arte y los artistas se deben enfrentar. De igual modo, se les invita a organizar y a establecer la existencia del nuevo espacio del enfrentamiento político democrático que surge entonces, es decir,

un espacio público que ya no es aquel de la aclamación al poder y el de las antiguas plazas reales. A su manera, hacen llegar este espacio público, que no es un monopolio ni una propiedad privada, sino un espacio común de los ciudadanos donde cada uno goza teóricamente de un derecho equivalente a tomar la palabra y donde nadie desconoce la ley. Con este, deben imaginar nuevas arquitecturas morales para albergar la representación nacional, rompiendo completamente con las asambleas y los consejos del Antiguo Régimen y concebir lugares capaces de acoger parlamentos conformes a las ambiciones de un “gobierno del pueblo por el pueblo”, por citar los términos de Abraham Lincoln. En realidad, deben desvelar lo que es la soberanía del pueblo en configuraciones muy diferentes de aquellas de los ejemplos históricos de democracia directa, erigidos en modelos durante mucho tiempo y dar forma política a un cuerpo político inmenso y que no puede reunirse nunca físicamente en un sitio, salvo la excepción concreta de Suiza. Finalmente, los artistas tienden a inventar o a favorecer formas de adhesión y de movilización de los pueblos, dándoles esencia si es necesario. De esta forma, algunos celebran un pueblo ideal, unánime y virtuoso, deseoso de desempeñar el papel que le incumbe ahora; otros ilustran e imaginan formas específicas de culto, para retomar la expresión de Félix Pyat, desviando los códigos de la imagen religiosa hacia otros destinatarios del fervor para ilustrar fiestas, marchas y otras ceremonias

del consenso; otros incluso edifican nuevos lugares de memoria, que deben conservar el recuerdo de las luchas y de los héroes de la libertad y obligar a los ciudadanos del futuro a imitar sus virtudes. En este punto todavía, abundan los textos y las imágenes que vinculan de manera explícita acontecimientos políticos con innovaciones artísticas. En 1848, se lanza una vibrante invitación a los artistas para que sean candidatos a las elecciones en vista de la creación de la Asamblea Nacional Constituyente de 1848, ya que “las artes tienen una importancia capital en un Estado. Su poder de iniciación es inmenso. Todos los artistas son poetas, y poeta quiere decir profeta”. Este llamamiento no quedó sin consecuencias, ya que un concurso de figuras de la República se organizó rápidamente y tuvo un gran éxito. Un año después, *l'Avant-Garde* sigue manteniendo el carácter profético para distinguir dos principios o dos facetas del arte: una que “lleva la huella del individualismo: es el estado actual de las cosas; la segunda, la huella de la fraternidad, es el porvenir (...) es el arte con vista a una enseñanza”. Fundar un arte con porvenir, republicano y formador, preocupado por la solidaridad, supone entontes en este contexto renunciar al arte por el arte, dicho de otro modo a la lucha específica de los artistas por su propia libertad. Casi una generación más tarde, en 1863, en el contexto del Segundo Imperio y de sus juicios contra los artistas y los literatos (el juicio de Baudelaire y de Flaubert en 1857), el *Dictionnaire général de la politique*

de Maurice Block propone una larga cita de Louis Blanc que define a los Girondinos: son artistas, es decir en el fondo soñadores generosos e idealistas. “Fueron artistas perdidos en política (...). Artistas, han de haber amado la libertad, bajo los rasgos de una mujer joven, bella y fuerte: artistas, han de haber fundado la república, tal como esta se elevaba ante ellos, en Roma y en Atenas”. A su manera, Blanc señala así la influencia de las artes en cuanto a la manera de concebir y de edificar la República, el papel de las alegorías, el peso de los modelos de la Antigüedad, pero también los efectos de la división social del trabajo, que finalmente nos permite afirmar que el artista se pierde en política. Entendemos entonces por qué, tras el momento clave de las Revoluciones de 1830 y de 1848 en Francia, estas celebraciones y estas aspiraciones no se consiguen siempre del todo, como si la autonomía del arte y el trabajo de consolidación republicana hiciesen imposibles o efímeros la construcción artística de la República y del ideal republicano y, salvo alguna excepción, inevitable la desconfianza recíproca de las vanguardias políticas y artísticas: los dos universos están demasiado alejados, a pesar de las esperanzas de emancipación mutua, y finalmente la República no permite la entrada de ningún artista en el Panteón. Pero el caso francés, ahora bien conocido, solo puede ser universalizado olvidando lo que históricamente se llevó a cabo para constituirlo precisamente en modelo, ya fuese la República, los derechos del

Hombre, o el empoderamiento de la condición del artista. Actualmente, sabemos que esta singularidad es engañosa y que introduce otro modo de comprensión de las teorías republicanas y de las elecciones artísticas que inspiran estas, que nos hace minimizar, por ejemplo, las formas particulares de la estética republicana sudamericana, que no persigue necesariamente romper con el catolicismo o con los desafíos del federalismo suizo en su forma de representar el cuerpo político e incluso las condiciones históricas de circulación y de reinterpretación de las respuestas visuales al reto de la figuración del gobierno de la mayoría. A pesar de que la singularidad de la experiencia francesa y que su legado revolucionario son evidentes, la historia de las formas republicanas no se reduce en nada a esta matriz. Al contrario, esta conjuga tradiciones muy diversas, que mantienen relaciones entre ellas que es preciso explorar para entender sus desafíos contemporáneos. En realidad, todo indica que hoy resulta imposible proponer un narrativo único que describiría la historia rectilínea de una sola República de principios conocidos universalmente, de los cuales bastaría con mostrar el progresivo nacimiento teórico e histórico: los Republicanismos y las Repúblicas son temas de discusiones, de enfrentamientos, de conflictos entre aspiraciones y tradiciones diferentes que dialogan y muchas veces se oponen en lo que precisamente tiene que ser la República. Le pasa lo mismo a la circulación de las elecciones artísticas, que solo una mirada

superficial puede reducir a la copia, desenfrenada por las periferias culturales de modelos procedentes del centro parisino.

Milhé y la desorientación crítica

Podemos medir de cierto modo el alcance de las imágenes y de las instalaciones de Nicolas Milhé al tener en mente esta historia tan larga y tan diversa de la construcción artística de la Res Publica. Aquí además, podríamos retomar sistemáticamente algunas de las cuestiones que plantean sus intervenciones acerca de nuestra forma de pensar la política y de actuar en el espacio público, las cuales parecen al mismo tiempo desvelar, desviar, subvertir y convertirse en un verdadero instrumento de reconquista ciudadana, en aras de demostrar que recuperan de nuevo los lugares comunes de mayor importancia del pensamiento republicano y democrático, debatidos desde la Antigüedad y desde la Edad Media. El artista no necesita filosofar en los libros para ser un filósofo político como lo decía Skinner refiriéndose a Lorenzetti: basta con que transforme sus intervenciones en una oportunidad que cuestione lo que es en realidad una intervención pública, una obra de arte en este espacio que nosotros consideramos como tal sin reflexión previa de nuestra parte, e incluso un público que no sólo sea un agregado anónimo de consumidores. Interrogantes no faltan. ¿Qué significa la continuidad del Estado y de la ley cuando aquellos que la encarnan se suceden regularmente, cambian de discursos y de perspectivas y se presentan

a menudo como los heraldos de cambios profundos (*Série de portraits de présidents* en 2013)? ¿Cuál es el verdadero rostro del pueblo soberano y del legislador y qué nos dice de los límites de la ciudadanía (*Montaigne*, estatua para el Palacio de Justicia de Burdeos, 2014)? ¿Qué representa aún el ideal republicano en una sociedad minada por las desigualdades crecientes, la secesión de los poderosos, el triunfo de los mercados que se liberan de los gobiernos soberanos y qué significa su evocación constante, aún cuando observamos los progresos de un funesto desencanto democrático que se manifiesta en unos casos con la abstención, y en otros con el ascenso de los nacionalismos (*Respublica*)? ¿Qué es una asamblea política? ¿Qué nos dice de su composición y de su funcionamiento la arquitectura particular de los lugares en los que se reúne? ¿Qué vemos en realidad en el hemiciclo, esta invención reciente que hereda del teatro una manera de sentar a los delegados, de forma tal que sean perfectamente iguales frente a la construcción de la voluntad general, de ponerlos en escena y cómo corregir los efectos ya de por sí conocidos de alejamiento entre elegidos y electores, entre profesionales de la política y ciudadanos (*Agora*, 2011)? Contemplemos este Ágora y accedamos a ella. ¿De qué se trata? De escalones y de un inmenso espejo de iguales dimensiones, dispuestos frente a frente, sin pedestal, sin púlpito, sin un punto al cual todas las miradas deberían converger. Con este proyecto de instalación, realizado a

medias en 2017 en el patio de honor de la Universidad de Lyon, Nicolas Milhé se apropia de nuevo del interrogante de lo político, para recuperar y subvertir el lenguaje, los códigos y los usos simbólicos. No es una de sus primeras intervenciones en la materia pero con este *Agora*, por ahora frecuentada por un solitario perro que sugiere al mismo tiempo la dimensión de la obra y el vacío de un espacio de lo que debería ser un lugar en el cual se reúnen docenas de personas, Nicolas Milhé plantea de hecho una pregunta central de los sistemas democráticos –la de la representación– que el discurso y la práctica políticos de nuestros días ocultan o entierran bajo rutinas y abusos del lenguaje. Nos invita con este dispositivo en abismo a preguntarnos sobre aquello que ya no pensamos como ciudadanos, prisioneros como estamos de las falsas evidencias que nos hacen dar reglas, principios y organizaciones contingentes como ciertas. Su nueva instalación es en realidad una arquitectura moral: un dispositivo que debe destacar las formas y los fines particulares asignados a la vida política y más precisamente a la representación nacional. Pero difiere tanto de las arquitecturas políticas a las cuales estamos acostumbrados y particularmente del hemiciclo, impuesto en gran medida desde finales del siglo XVIII como la disposición más común de los Parlamentos, propios a los regímenes representativos, la cual no deja de sorprendernos. Porque, ordenar en abanico a aquellos que toman asiento en los escalones

bajo la mirada de un único observador –el legislador– que asigna a cada uno una posición espacial y al mismo tiempo un posicionamiento político: a la izquierda, en el centro, a la derecha, como viene siendo el caso desde la Revolución francesa, está fuera de lugar. Los que van sentándose en los escalones del Ágora lo hacen bajo sus propias miradas: se miran, se observan y se ven observándose, experimentando de este modo un intercambio igualitario y colectivo. Este dispositivo nos lleva entonces a una reflexión crítica esencial para el futuro de las prácticas democráticas. Ya que nos hace recordar que un Ágora no es una mera plaza pública o un espacio de encuentro en un centro comercial, sino que es a la vez el lugar y la institución del nacimiento de la democracia. Todos formamos parte del mismo y deberíamos preguntarnos continuamente lo que este espacio de lo político significa y la función de aquellos que lo ocupan con nosotros o por nosotros. De esta forma, el espejismo reflejado por este *Agora* nos invita a preguntarnos en qué consiste realmente una representación política justa o democrática, si debe por fuerza parecernos y ser a imagen y semejanza de los miles de rostros de nuestra sociedad, un espejo de esta en resumidas cuentas, o si puede apoyarse en profesionales que nos representan de otro modo, que nos rempazan en esta y deciden en nuestro nombre. Cuestiona lo que progresivamente han generado el funcionamiento de los regímenes representativos y la delegación por el pueblo soberano en la concepción

de la ley ante representantes cada vez más profesionales, y diferentes sociológicamente de aquellos que los eligen: una representación política que no es representativa. En esto, *Agora* plantea algunas de las preguntas esenciales que conforman las teorías democráticas más sugestivas del momento: la crítica contemporánea de las elecciones, la denuncia de los estancamientos del régimen representativo clásico que favorecen la producción y la reproducción de una élite conforme a lo señalado por Aristóteles o Montesquieu, y sobretodo el cuestionamiento reiterado de la pertinencia del sorteo entre los ciudadanos para ser diputados, senadores y consejeros municipales, con el objetivo de reemplazar la aristocracia de los elegidos. La instalación de Nicolas Milhé nos permite recuperar así la forma política de la democracia directa –en el Ágora, los ciudadanos participan directamente en las decisiones que les atañen– y otra vez considerar como una de nuestras principales obligaciones nuestra presencia en la Ciudad. Por lo tanto, es preciso sentarnos en los escalones del *Agora* moderna de Nicolas Milhé y ver cómo participamos nosotros mismos en este lugar de debate público y político, para entender la urgencia democrática que desvela.

* <http://www.bbc.com/future/story/20171018-this-is-the-face-of-the-average-american-politician>

**Monumentos comestibles –
Pirámides indigestas,
César Martínez – Nicolas Milhé**

Michel Blancsubé

“Llegamos a la fantasmagoría mexicana que, de hecho, nos dio cólicos.”

Carta de Marcel Duchamp a Henri-Pierre Roché, México, 18 de abril de 1957

Más que la venganza de Moctezuma que afectó a Duchamp como a casi todo extranjero que llega a México, lo que llama la atención es la manera en que el artista gratifica este país con lo fantástico.

¿Qué queda hoy en día de esa supuesta fantasmagoría mexicana cuando no pasa un día sin que se oiga hablar de nuevos homicidios, secuestros trágicos o el descubrimiento de una fosa común más macabra que la anterior?

Más allá de la diversión pantagruélica que propone César Martínez al invitar al público a comer estatuas de la Libertad, monumentos a la Revolución, efigies precolombinas y bustos de hombres célebres, ¿acaso no hay una intención menos frívola que señala con el dedo lo patético de una época caníbal donde los símbolos de culturas contiguas se han convertido ni más ni menos que en simples objetos de consumo intercambiables que la irrealidad de una carga fantástica habría abandonado definitivamente? Nada, ninguna cultura se salva de ello. ¡Es como el suicidio entre amigos puesto en escena por Marco Ferreri en *La gran comilona* en 1973, en esa última cena apocalíptica servida la noche del último día de verano de 2018!

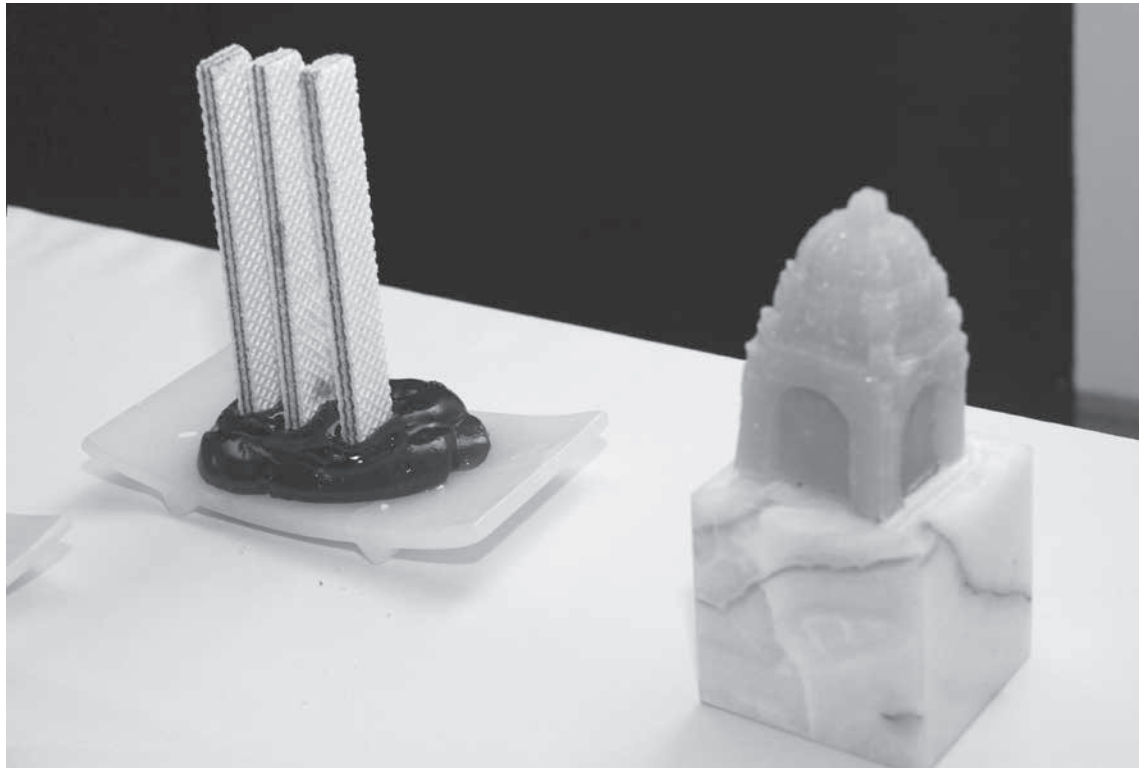
Émil Cioran está en París cuando el país vive uno de los peores momentos de su historia; escribe *De la France* en 1941.

Allí se leen formidables aforismos, algunos de los cuales hoy en día tienen un sabor como de advertencia: “Cuando no se cree en nada, los sentidos se convierten en religión. Y el estómago en finalidad. El fenómeno de la decadencia es inseparable de la gastronomía.”

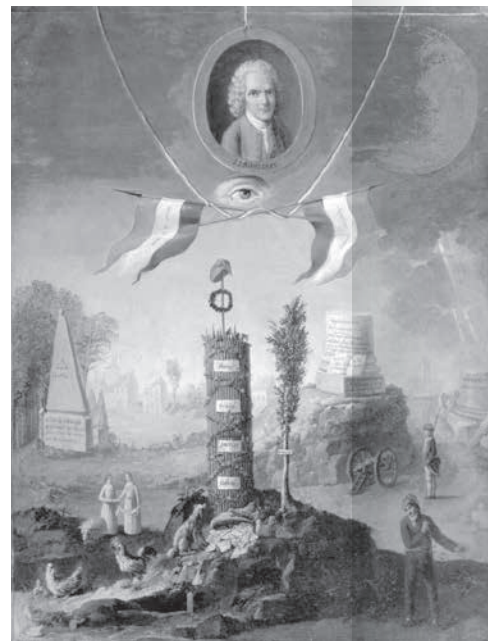
Un tapiz amarillo con puntos negros llamado *Jaguar*, tres espejos del mismo formato atravesados de un lado al otro por mirillas ciegas cuyo ordenamiento reproduce tres constelaciones: el Águila, la Serpiente y la Osa Mayor, a falta del nopal. Una pirámide de más de dos metros de altura hecha de placas de cemento apiladas unas sobre otras completa el conjunto no comestible reunido por Nicolas Milhé. Esta última no es ni azteca ni zapoteca ni totonaca ni maya. Si este zigurat debía emparentarse con algún monumento existente, sería con la cumbre de un templo jemer de Angkor Wat, el tocado de una bailarina balinesa, o incluso más cerca de nosotros la cúspide de la Torre Latinoamericana. Primer rasca-cielos de América Latina terminado en 1956, la famosa Torre figura también en el menú confeccionado por Martínez. El monumento de Milhé no es uno, o más bien sí, pero uno en que la arquitectura no es inmutable sino que fluctúa a la merced del tiempo y de los fenómenos socioeconómicos y políticos que determinan y afectan a la población mexicana. Esta construcción es la reificación de una pirámide de edades generalmente condenada a una simple existencia gráfica. Milhé y nuestro anfitrión hablan, cada uno a su manera, de una Tierra en malas

condiciones, cuyo presente y futuro no dejan de inquietar y donde los símbolos heredados del pasado, tal como amuletos con poderes desaparecidos, ya no sirven para mucho o bien son instrumentalizados para fines más que dudosos. Uno de ellos lo hace de manera depurada, sin pliegue ni ruido ni rotura, utilizando formas y materiales estables y comprobados, así como apoyándose todavía, a pesar de todo, en un vestigio de confianza en ciertas cosmogonías sencillas, y el otro de una manera festiva y decididamente barroca.

















p. 21-24

César Martínez, *Performancena*,
21 de septiembre de 2018
en la Casa de Francia, México
(Fotos: Alfredo Durante)

p. 25

Petronilo Monroy, *Alegoría
de la Constitución de 1857* (1869).
Óleo sobre cartón, Museo Nacional
de Arte, Ciudad de México

p. 26-27

Ambrogio Lorenzetti, *Alegoría
de los efectos del Buen Gobierno*
(detalle) (1338), Siena

—

Autor desconocido, *Alegoría
de la República* (siglo XIX).
Óleo sobre tela, 87 x 107.5 cm,
Museo de Historia Mexicana,
Monterrey, Nuevo León

—

Detalle del mural de
Antonio González Orozco,
*Juárez, símbolo de la República
contra la intervención francesa*
(1972), Museo Nacional de Historia
"Castillo de Chapultepec",
Ciudad de México

—

Nicolas-Henry Jeurat de Bertry,
Alegoría revolucionaria,
Jean-Jacques Rousseau (1794).
Óleo sobre tela, Museo Carnavalet,
París

p. 28

Monogrammiste MS, *Alegoría
del Buen Gobierno, con Nuremberg
de fondo* (siglo XVI), Alemania

p. 29

Nicolas Milhé, *Meurtrière* (2012).
Concreto y acero inoxidable,
200 x 300 x 25 cm, Fiac 2012,
Jardín de las Tullerías, París
(Foto: Marc Damage)

p. 30

Nicolas Milhé, *Pyramides* (2011).
Concreto, plexiglas, acero
inoxidable y accesorios
(Foto: Marc Damage)

p. 31

Nicolas Milhé, *Agora 1/25* (2011).
Yeso, vidrio de seguridad,
pigmentos, acero, espejo,
accesorios, 120 x 90 x 110 cm.
Vista de la exposición "Varchar",
Galería Samy Abraham, París
(Foto: Rebecca Fanuele)

—

Nicolas Milhé, *Bar* (2012).
Alerce, acero y bronce,
11 x 11 x 9,8 m, Gand
(Foto: Damien Lafargue)

p. 32

Nicolas Milhé, *Agora* (2017).
Instalación en el patio de la
Universidad de Lyon, Resonancias,
Bienal del Lyon, 2017

p. 33

Nicolas Milhé, *Pirámide* (2018).
Concreto y latón,
120 x 120 x 230 cm,
Producción Natural Urbano,
León, Guanajuato*

p. 34

Nicolas Milhé, *El jaguar* (2018).
Lana y obsidiana, 310 x 200 cm
Producción Bulmaro Mendoza,
Oaxaca, Oaxaca*

p. 35

Nicolas Milhé, *La serpiente*,
El osa mayor y *El águila* (2018).
Espejo con mirilla, 120 x 160 cm,
cada uno. Producción Natural
Urbano, León, Guanajuato*

*(Fotos: Juan Pablo de la Vega)

Performances sacrilèges

— Priscila Pilatowsky Goñi

Le pompier. Mexique, 1970.

Dans les années 1970, sur l'une des chaînes les plus populaires de la télévision mexicaine, le comédien Manuel Valdés, alias « El Loco » (le Fou), s'est permis de surnommer Don Benito Juárez « Bomberito Juárez » (Petit Pompier Juárez). L'émission a aussitôt été censurée et la presse n'a pas manqué de fustiger la paronomasie de Valdés comme un « manque de respect » envers l'un des personnages les plus vénérés du panthéon des grands hommes mexicains. Fait curieux, le « Père des Amériques » est entouré d'un halo de sainteté depuis qu'il a tenté de libérer les Mexicains du fanatisme religieux. La date de son anniversaire – le 21 mars – a été décrétée jour férié et coïncide étrangement avec le début du printemps. Une métaphore, en quelque sorte, du printemps du Mexique libéral.

Le grand homme en guimauve.

Mexique 2018.

Dans cette singulière performance, l'artiste César Martínez présente son œuvre élogiquement « servie » sur une table. Le public – devrait-on dire les convives ? – peut y observer une série de figures emblématiques du patrimoine architectural, archéologique et allégorique mondial, comme le Parthénon, la Vénus de Milo, la statue de la Liberté, ou encore des dieux du Mexique précolombien, ainsi que de grands personnages historiques comme Abraham Lincoln, Napoléon Bonaparte ou Benito Juárez. La matérialité de l'œuvre est insolite : elle est en effet constituée de produits comestibles

de l'Ancien et du Nouveau Monde. Si le Parthénon a été sculpté dans un fromage mexicain « Chihuahua », son centre d'olives noires et de romarin rappelle son origine hellénique. La bipolarité d'une déité de la vie et de la mort prend la forme d'un chocolat noir et blanc. Non sans une touche d'humour noir, l'artiste brandit un Napoléon élaboré en pâté de porc « à la diable ». À la fin, César dévore la tête d'un Benito Juárez en guimauve sous les rires et les exclamations de surprise du public, dont les questions et les commentaires soulignent le sacrilège commis : « Il est en guimauve ? »... « Il a mangé Benito Juárez ! »

Au-delà de l'audace et de la créativité artistique, les réactions du public face aux actes de Manuel Valdés et de César Martínez mettent en évidence deux moments dans l'histoire de la sensibilité politique. Si dans les années 1970 toute irrévérence envers Benito Juárez était considérée comme une atteinte à l'honneur national, l'actuelle mise en scène d'un cannibalisme divin (qu'il s'agisse de dieux précolombiens ou de héros nationaux) est le symptôme d'un nouveau symbolisme, de nouvelles formes d'appropriation et de « métabolisation » du sacré. Alors qu'en d'autres temps l'image de Benito Juárez était empreinte de solennité, de nos jours son allégorie en guimauve est dégustée sous les rires et les quolibets du public.

L'heure de la réflexion

Entre le printemps et l'automne 2018, un petit groupe d'historiens et d'artistes a mené une réflexion collective sur les différentes

formes visuelles adoptées par les projets républicains de deux pays : la France et le Mexique. Cet exercice comparatif reposant sur une approche interdisciplinaire a permis de révéler des angles morts dans l'observation de nos traditions artistiques et politiques respectives.

Avant la Révolution française, l'image du roi était la synecdoque du pouvoir : Louis XIV n'aurait-il pas déclaré « L'État, c'est moi » ? La décapitation – symbolique et physique – de la monarchie en 1793 a entraîné d'importantes transformations artistiques. Le pouvoir d'un seul homme (le roi) a cédé la place à de multiples entités corporelles et spirituelles. Peintres, graveurs, sculpteurs et autres artistes ont représenté de nouveaux personnages et de nouveaux espaces : la prise de la Bastille, les réunions du gouvernement révolutionnaire provisoire, les trois états. Parallèlement, un certain nombre d'allégories, d'emblèmes et de symboles anciens ont été recodifiés dans le langage de la nouvelle religion civique : le bonnet phrygien, les couronnes de laurier, les allégories de la liberté, Marianne... la femme du peuple.

Le répertoire graphique du républicanisme français a été repris sous d'autres latitudes. Mais cette appropriation n'a pas été immédiate, ni acritique : elle ne s'est pas faite sans mutilations, réinventions et métissages. L'histoire de l'art politique au Mexique est le fruit d'une fusion entre de multiples conventions européennes et précolombiennes. La plupart des tableaux représentant les grands hommes de la

nation mexicaine naissante – aussi bien monarchistes que libéraux/ républicains – répondent aux canons néoclassiques. Le tableau *La Coronación de Iturbide* (Le Couronnement d'Iturbide) exposé au Musée national d'Histoire à Mexico n'est pas sans rappeler *Le Sacre de Napoléon* de Jacques-Louis David. Les portraits de Miguel Hidalgo, José María Morelos ou du fervent libéral Benito Juárez sont également de facture néoclassique. La fresque *Juárez, símbolo de la República contra la intervención francesa* (Juárez, symbole de la République contre l'intervention française), que Antonio González Orozco a peinte au milieu du XX^e siècle, montre le grand homme arborant le drapeau national dans le feu du combat. Son visage impavide et sa chevelure intacte évoque la célèbre formule synonyme de fermeté : «Le hace lo que el viento a Juárez» (Ça n'a pas plus d'effet sur lui que le vent sur Juárez). La peinture politique de l'époque de la Réforme doit beaucoup à l'imaginaire du républicanisme français. Le tableau de Jesús Corral, *Alegoría a la Patria* (Allégorie de la Patrie), exposé au Musée des Interventions à Mexico, représente l'emblème mexicain de l'aigle perché sur un cactus dévorant un serpent, surmonté d'un bonnet phrygien et entouré de symboles des arts nobles enseignés à l'Académie de San Carlos. Sur la couverture du livre de Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos* (Le Mexique à travers les siècles), on peut voir une allégorie féminine – la muse Clio ? – écrivant un livre, assise sur un trône

orné de l'emblème de l'aigle et du serpent. Autour de la muse figurent des personnages masculins représentant d'un côté des Indiens et de l'autre des conquistadors. Le «républicanisme métisse» a représenté la patrie sous les traits d'une femme indigène parée de plumes – réminiscence des allégories de l'Amérique du XVI^e siècle – et entourée d'animaux, de plantes et de cornes d'abondance. Dans une apparente contradiction, le catholicisme nous a également légué des représentations de ce type, comme cet ange qui descend du ciel en portant les Tables de la Loi dans le tableau de Petronilo Monroy *Alegoría de la Constitución de 1857* (Allégorie de la Constitution de 1857). L'aigle, emblème des monarchies et des empires, a connu au Mexique un processus de sécularisation et de républicanisation. Dans la prémonition du peuple aztèque, l'apparition de ce rapace était le signe qui lui désignerait l'emplacement de sa future capitale. De l'étendard de l'Armée Trigarante aux armes de l'actuelle république mexicaine, l'aigle a toujours été associé aux symboles matériels du pouvoir. Une chanson populaire ne dit-elle pas : «El águila siendo animal, se retrató en el dinero» (L'aigle, tout animal qu'il est, a son portrait sur la monnaie). Les performances des artistes César Martínez et Nicolás Milhé viendront enrichir cette dissertation et bien d'autres dans le cadre du colloque «Esthétique et République» qui se tiendra en novembre 2018 au Colegio de México. Cette rencontre entre artistes et historiens entend ouvrir

un champ de réflexion philosophique autour de thèmes tels que les figurations du pouvoir et les répertoires symboliques, la circulation des archétypes, l'accueil des arts transgresseurs, l'effet de la matérialité ou les goûts de l'observateur. De même que les artistes nous ont fait découvrir d'autres manières de déguster et de digérer l'art politique, l'historiographie pourrait bien se sublimer en devenant un acte esthétique.

Agora, de Nicolas Milhé (2011-2017), et autres lieux du politique

Olivier Christin

Des affiches et des statues faussement classiques, des gradins devant un miroir, des pyramides de bois ou de béton, des enseignes lumineuses qui nous interpellent en latin, les drapeaux de pays éphémères ou jamais reconnus : depuis quelques années, les réalisations de Nicolas Milhé semblent investir et subvertir systématiquement les langages figuratifs et les lieux de la politique. Il n'est évidemment pas le seul à le faire et l'on pourrait évoquer ici d'autres œuvres, d'autres artistes, d'autres scénographies qui poursuivent, à première vue, les mêmes ambitions. Mais son travail produit un effet particulier de familiarité et de dépaysement dont ses cartes inversées (le Sud prenant la place du Nord, l'Est celle de l'Ouest, les océans celle des terres émergées) sont comme la métaphore et dont il faut rendre compte si l'on veut en comprendre la force d'évocation. Tout est là, presque reconnaissable et presque rassurant – les drapeaux, les assemblées, les présidents et les slogans – et pourtant rien n'est tout à fait à sa place : les drapeaux n'existent plus ou n'ont jamais vu le jour, les présidents semblent appartenir à des sectes aux rites étranges, les slogans se disent dans une langue que nul ne parle plus. C'est avec ces anomalies, introduites à dessein dans les éléments de langage aseptisé de la politique moderne, que Nicolas Milhé arrive à rendre véritablement visible ce qu'est l'activité politique ou l'activité de ceux qui s'y adonnent en professionnels, ce que sont les grandes idéologies et aspirations politiques du XX^e siècle ou les lieux physiques ou symboliques de la société

politique. Il rend étrange ce qui nous paraît aller de soi alors même que nous devrions nous en étonner tous les jours : pourquoi des drapeaux et des armoiries aujourd'hui ? pourquoi des hémicycles et des gradins ? pourquoi toujours des hommes blancs, d'âge mûr, en costume cravate sur fond de ciel bleu et de slogans lisses comme présidents ? Pour comprendre cette fabrication de l'étrangeté, il faut donc revenir sur ce qu'ont été historiquement les manières de faire voir la politique et les lieux de la politique et les options qui étaient à portée de main.

Le pouvoir désincarné

Les catégories de la pensée politique forgées par Aristote, et après lui par une très longue tradition philosophique, distinguaient le pouvoir d'un seul (la monarchie), le pouvoir de quelques-uns (l'aristocratie) et le pouvoir du plus grand nombre (la démocratie). Longtemps confortées par une interprétation chrétienne qui voulait aussi ne voir qu'un seul monarque dans les Cieux, elles ont imposé l'idée que le pouvoir royal ou princier avait pour lui l'évidence de la nature et la force d'une incarnation. Le Prince, le Roi ou le Tyran, étaient la forme visible du pouvoir. Celle-ci pouvait alors se prêter facilement à d'innombrables stratégies de représentation et de célébration dont l'histoire et l'histoire de l'art se sont emparées très tôt, donnant naissance à des études qui ont parfois été des jalons marquants de ces disciplines tels *Le Portrait du Roi* (1981) de Louis Marin ou *The Fabrication of Louis XIV* (1992) de Peter Burke.

Le Prince, le pouvoir d'un seul, la souveraineté du monarque, pouvaient ainsi être représentés ou suggérés à travers des portraits (en pied, en buste, à cheval, en gloire aux côtés de Dieu, de profil ou de face), des allégories (le prince en Jupiter, en Hercule, en Atlas portant le globe ou sur ses épaules, en soleil de justice éclairant le monde), des emblèmes, des symboles, et des devises dans l'héraldique, les monnaies, les cérémonies, par exemple. Il y avait là un répertoire immense – souvent complexe puisque propice aux combinaisons entre genres, styles, registres sacrés et profanes – mais qui fonctionnait en bonne part sur l'idée que la souveraineté s'incarnait dans un corps physique et politique à la fois et qu'elle était donc figurable, présentable et représentable. C'est de ce répertoire que sortirent les innombrables portraits au vif des souverains mais aussi ces images de corps politiques abstraits, sans référence à une personne physique précise et dont la gravure de Abraham Bosse pour le frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes étudiée par Horst Bredkamp reste le modèle. Le souverain est le corps ou la tête (*caput*) de l'État, qui peut donc être représenté, animé, mis en scène. Certaines images entrelaçaient ces deux corps, pour louer à la fois le souverain concret, présent, mortel, unique, et la souveraineté du roi, immortelle, comme dans les effigies de cire des cérémonies funéraires des monarchies anglaises et françaises et des ducs de Lorraine ou certains monuments funéraires : le Roi pouvait alors être enterré et ne jamais mourir.

Mais quelle forme visible et signifiante donner dans ces conditions non au pouvoir d'un seul, mais au pouvoir du plus grand nombre, c'est-à-dire aux démocraties ? Comment donner à voir ce qu'est la République, c'est-à-dire un régime caractérisé par le libre choix de la forme du gouvernement mais aussi des gouvernants, dont la souveraineté est souvent partagée, contrôlée, provisoire et dont l'autorité ne vaut que pour autant qu'elle rencontre l'assentiment de ceux sur qui elle s'exerce par la loi ? Comment signifier en même temps la concurrence des gouvernants et leur participation solidaire au même régime, la lutte des intérêts et la poursuite de l'intérêt général, l'exaltation de la liberté et la soumission volontaire de chacun à la loi ? De nombreux artistes ont relevé ce défi et proposé des réponses, parfois sublimes mais toujours imparfaites, conférant du même coup au enjeu esthétiques une place politique centrale, comme si la figuration de l'abstraction républicaine, impossible à enfermer dans un corps physique ou imaginaire, devait jouer un rôle dans l'expérience même de la République et rendre celle-ci plus tangible, plus visible et donc plus pensable et plus désirable. L'image de la République se cherche ainsi tout au long de l'histoire européenne. On en peut en prendre pour exemple, l'essor des Républiques médiévales, qui s'est accompagné dès le XIII^e siècle d'œuvres majeures qui devaient dire et prédire la République et ses accomplissements, marquer la ville et son territoire, mais aussi

légitimer le gouvernement du plus grand nombre face aux puissants du monde puisque longtemps ce régime là n'allait pas de soi. Ambrogio Lorenzetti dans les salles du Palazzo Pubblico de Sienne au milieu du XIII^e siècle, Ghirlandaio au Palazzo Vecchio de Florence au XV^e siècle à la veille de disparition de la République avec le retour des Medicis, Donatello et Michel-Ange dans leurs David et bien d'autres encore, à Venise, dans des villes allemandes ou suisses, ont ainsi fait de l'expérimentation artistique une manière de faire voir et de faire vivre la République, une invitation constante à y penser et à la penser, en un mot une philosophie politique en actes. Cette philosophie muette exaltait, on le sait, la paix, la prospérité et la sécurité rendues possibles par le *Bon Gouvernement* (Lorenzetti), la vertu des citoyens sans laquelle le meilleur des régimes se corrompt inéluctablement (Ghirlandaio dans la sala dei Gigli), la liberté de petites Cités-États face aux monarchies et aux Empires (les *David* de Donatello et de Michel-Ange), la solidarité des citoyens au nom du Bien Commun, la noblesse, la justice et le dévouement de ceux qui préfèrent renoncer à leur intérêt personnel pour servir le bien de tous... Ces réalisations, souvent destinées aux espaces publics (Hôtels de Ville, places publiques, salles de tribunaux, loggias...), étaient visibles de tous et rappelaient aux citoyens de ces États libres ce qu'était le régime qui protégeait leur liberté.

Chacun pouvait les contempler et mesurer ce que la liberté exigeait de tous, d'autant plus facilement qu'elles s'adressaient aussi à ceux qui ne pouvaient les entrevoir dans l'espace de la Cité en étant démultipliées au moyen de gravures, de frontispices de livre, de médailles, de monnaies et de recueil d'emblèmes dont le recensement et l'étude restent à faire malgré les grandes enquêtes déjà disponibles. Ces œuvres, pourtant, fonctionnaient avant tout comme des prédications silencieuses et éloquentes à la fois à l'égard de ceux qui occupaient, pour un temps, les charges publiques, les admonestant sans cesse de se montrer à la hauteur de la tâche et des honneurs qui étaient les leurs : les statues de la Justice, si fréquentes dans les Cités-États allemandes et suisses, faisaient ainsi face à l'Hôtel de Ville ; elles regardaient les juges et leur rappelaient qu'eux aussi ils étaient sujets de la loi et donc tout autant jugés que juges. Servir librement un État libre et faire de l'intérêt général une règle de conduite dans l'exercice des charges n'était pas un mince engagement. Les signes de la liberté s'inséraient en cela dans un contexte républicain bien particulier, en bonne part décrit par John Pocock, Quentin Skinner ou Martin Van Gelderen.

L'artiste en républicain

Les ruptures politiques du XVIII^e siècle, l'essor d'un républicanisme des droits, son exportation hors d'Europe vers l'Amérique et la naissance du régime représentatif ne vont pas frapper d'obsolescence ce long

travail d'exhumation, d'interprétation et d'invention d'une esthétique spécifique des républiques et des républicanismes. On pourrait en multiplier les exemples : la présence massive des exemples de dévoués romains dans les manuels scolaires et les images pour enfants tard dans le XIX^e siècle français, le triomphe des allégories féminines de la République héritées des modèles de la Charité en France, en Suisse, en Amérique Latine mais celui aussi des représentations de la République comme un corps composite fait du corps et des visages des citoyens et de leurs élus* ou encore la démonstration de la pérennité de la souveraineté dans la succession même des visages des présidents, des chanceliers ou des premiers ministres (comme dans ces galeries de portraits officiels que l'installation de Nicolas Milhé *Énorme changement de dernière minute* reprend et détourne en 2013) montrent que la figuration du gouvernement républicain continue bien de constituer un enjeu essentiel et un véritable combat des républicanismes modernes, qu'il est illusoire de vouloir réduire à de la simple propagande. Mais les termes et les fins en sont bouleversés, comme le disent à leur manière le futur communard Félix Pyat en 1834 (« L'Art est presque un culte, une religion nouvelle, qui arrive bien a propos, quand les Dieux s'en vont, et les rois aussi ») ou trente ans plus tard l'auteur, anonyme, d'un article sur les « Beaux-Arts comme éducateurs » paru dans *The Knickerbocker Or, New-York Monthly Magazine* (« nous trouvons le temps

de nous consacrer au développement local et à la culture esthétique cette force, cette confiance nourrie par le républicanisme»). Au-delà des questions et des préoccupations qui étaient celles des Cités-États, des Républiques urbaines et des patriciats inspirés par les vertus antiques, mais en choisissant parfois d'en conserver certaines ressources symboliques, les nouveaux États républicains font l'expérience de formes politiques inédites, souvent fragiles ou contestées, difficiles à exprimer dans les mots et les images hérités du passé, qui confèrent d'emblée au visuel une importance considérable tout en dressant de lui des obstacles sans nombre.

Car à l'instar de ce qui a été démontré par Jann Pasler à propos de la musique sous la III^e République et un récent colloque sur les Marseillaises dans le monde, les arts figuratifs sont désormais investis de la mission de désigner ou de rendre visibles au loin les ambitions que s'assignent les nouveaux pouvoirs, par exemple dans la figuration précoce des devises qu'ils choisissent de se donner pour les exprimer sous une forme ramassée et programmatique : *La Liberté ou la Mort* ou *Liberté, égalité, fraternité* en France ; *Liberté et ordre* (*Libertad y Orden*) en Colombie à partir de 1834 (sauf durant le régime de Joé Maria Melo), *Liberté* au Venezuela à partir de 1811 puis *Liberté-Indépendance* surmontant *Dieu et Fédération*...

On peut légitimement tenir ici pour fondateur le moment historique du milieu du XIX^e, autour des révolutions européennes de 1848,

de l'émancipation politique de l'Amérique Ibérique et de la Réforme au Mexique, au cours duquel des acteurs nombreux sont soudainement en mesure de mettre en pratique leurs idées et leurs idéaux au sujet des enjeux esthétiques du républicanisme. En 1834, par exemple, la *Revue républicaine* publiée par André Marchais assurait que « tout artiste qui ne veut pas seulement vivre un jour, doit se rallier franchement au drapeau républicain. C'est le seul drapeau poétique ». La Révolution représente ainsi à la fois une occasion et une épreuve. Pour comprendre ce qui s'y joue il faut donc revenir sur l'articulation de processus intimement liés : la désincorporation du pouvoir des nations démocratiques pour reprendre l'expression de Claude Lefort, qui parle d'une société « désormais vouée à accueillir l'irreprésentable », le basculement progressif et jamais total d'un républicanisme de la vertu à un républicanisme des droits qui confère une place inédite aux constitutions écrites et aux libertés individuelles, mais aussi la formation d'une nouvelle grammaire visuelle destinée à faire apercevoir à la fois un corps politique invisible et les droits des citoyens. En France, en Suisse ou au Mexique, notamment, les arts figuratifs jouent donc un rôle déterminant dans des contextes à la fois dissemblables et proches, marqués par le retour ou l'inauguration de régimes républicains et par les expériences démocratiques du suffrage universel, des mouvements de libération, de la rédaction et de l'adoption de constitutions écrites ambitieuses.

Les arts figuratifs doivent tout d'abord légitimer les nouveaux pouvoirs, justifier leurs dirigeants, esquisser le futur politique et ses promesses incertaines ou impossibles, puisque la Révolution ou la République sont à la fois attaquées de toutes parts et sans cesse dépassées par les attentes qu'elles suscitent elles-mêmes et sommées de répondre à des demandes de justice, d'égalité, de reconnaissance que seule la liberté peut engendrer. Pour répondre à l'hostilité des uns et à l'impatience des autres, certaines œuvres majeures se présentent ainsi comme des prophéties ou des théodicées, qui annoncent l'avenir, ou comme des galeries de portraits offrant au regard de tous les traits des dirigeants et invitant chacun à pénétrer dans les coulisses d'un pouvoir qui ne se cache plus et n'a plus rien de secret puisqu'il est exercé au nom du peuple, ou encore comme des mises en image de la supériorité et de l'universalité de la loi, monumentalisée et éternisée sur le modèle du Décalogue pour manifester la rupture avec l'arbitraire monarchique. Exprimer et rendre visibles à tous les principes et les ambitions qui fondent le régime républicain et le distinguent des gouvernements arbitraires qui l'ont précédé ou combattu n'est pas le seul défi que l'art et les artistes doivent alors relever. Ils sont également invités à faire exister l'espace nouveau de la confrontation politique démocratique qui voit alors le jour, c'est-à-dire un espace public qui n'est plus celui de l'acclamation du pouvoir et

des anciennes places royales, et à organiser celui-ci. Ils font à leur façon advenir cet espace public qui n'est ni un monopole, ni une propriété privée, mais un espace commun des citoyens, où chacun jouit théoriquement d'un droit équivalent à prendre la parole et où nul n'ignore la loi. Avec lui, ils doivent imaginer de nouvelles architectures morales pour abriter la représentation nationale, en rupture complète avec les assemblées et les conseils d'Ancien Régime, et concevoir des lieux capables d'abriter des parlements conforme aux ambitions d'un « gouvernement du peuple par le peuple » pour reprendre les termes d'Abraham Lincoln. Au fond, ils doivent faire voir ce qu'est la souveraineté du peuple dans des configurations bien différentes de celles des exemples historiques de démocratie directe longtemps érigés en modèles et donner forme politique à un corps politique immense et qui ne peut, sauf exception notamment en Suisse, jamais être réuni physiquement en un lieu. Enfin, les artistes sont amenés à inventer ou à favoriser des formes d'adhésion et de mobilisation des peuples quitte à essentialiser ceux-ci : certains célèbrent ainsi un peuple idéal, unanime et vertueux, soucieux de jouer le rôle qui lui revient désormais ; d'autres illustrent et imaginent des formes spécifiques de culte pour reprendre l'expression de Félix Pyat, détournant les codes de l'image religieuse vers d'autres destinataires de la ferveur pour illustrer fêtes, cortèges et autres cérémonies du consensus ; d'autres encore édifient des lieux de mémoire

nouveaux, qui doivent conserver le souvenir des luttes et des héros de la liberté et obliger les citoyens du futur à en imiter les vertus. Là encore, les textes et les images abondent, qui relient explicitement événements politiques et innovations artistiques. En 1848, une vibrante invitation est lancée aux artistes pour qu'ils soient candidats aux élections en vue de la Constituante de 1848 car « les arts ont une importance capitale dans un État. Leur puissance d'initiation est immense. Tous les artistes sont des poètes, et poète veut dire prophète ». Cet appel ne reste pas sans conséquences, puisqu'un concours des figures de la République est rapidement, qui rencontre un grand succès. Un an après, *l'Avant-Garde* s'inscrit encore dans la veine prophétique pour distinguer deux principes ou deux faces de l'art : l'une qui « porte l'empreinte de l'individualisme : c'est l'état actuel des choses ; la seconde l'empreinte de la fraternité, c'est l'avenir (...) c'est l'art en vue d'un enseignement ». Fonder un art d'avenir, républicain et formateur, soucieux de solidarité, suppose donc ici de renoncer à l'art pour l'art, autrement dit à la lutte spécifique des artistes pour leur propre liberté. Près d'une génération plus tard, en 1863, dans le contexte du Second Empire et de ses procès contre les artistes et les littérateurs (procès de Baudelaire et de Flaubert en 1857), le *Dictionnaire général de la politique* de Maurice Block propose une longue citation de Louis Blanc pour qualifier les Girondins : ce sont des artistes, c'est-à-dire au fond de rêveurs généreux et d'idéalistes. « Ce

furent des artistes égarés en politique (...). Artistes, ils durent aimer la liberté, sous les traits d'une femme jeune, belle et forte ; artistes, ils durent fonder la république, telle qu'elle se dressait devant eux, à Rome et dans Athènes ». À sa manière, Blanc souligne ainsi l'influence des arts sur la manière de concevoir et d'édifier la République, le rôle des allégories, le poids des modèles antiques, mais aussi les effets de la division sociale du travail, qui permet finalement d'affirmer que l'artiste s'égaré en politique. On comprend alors pourquoi, après le moment clé des Révolutions de 1830 et de 1848 en France, ces célébrations et ces aspirations n'aboutissent jamais totalement, comme si l'autonomie de l'art et le travail de consolidation républicaine rendaient impossible ou éphémère la construction artistique de la République et de l'idéal républicain et, sauf exception, inévitable la méfiance réciproque des avant-gardes politiques et artistiques : les deux univers sont trop éloignés, malgré les espoirs d'émancipation mutuelle, et finalement la République ne fait entrer aucun artiste au Panthéon.

Mais le cas français, désormais bien connu, ne peut être universalisé qu'au prix de l'oubli de ce qui historiquement a été entrepris pour justement le constituer en modèle, qu'il s'agisse de la République, des droits de l'Homme, ou de l'autonomisation de la condition artiste. Nous savons aujourd'hui que cette singularité est trompeuse et qu'elle imprime un double biais à la

compréhension des théories républicaines et des choix artistiques qu'elles inspirent, qui nous fait minimiser par exemple les formes particulières de l'esthétique républicaine sud-américaine, qui ne poursuit pas nécessairement un travail de rupture avec le catholicisme, ou les enjeux du fédéralisme suisse dans la manière de représenter le corps politique ou encore les conditions historiques de circulation et de réinterprétation des réponses visuelles au défi de la figuration du gouvernement du plus grand nombre. Même si la singularité de l'expérience française et de l'héritage révolutionnaire ne fait aucun doute, l'histoire des formes républicaines ne se réduit nullement à cette matrice. Elle conjugue, au contraire, des traditions très différentes, qui entretiennent entre elles des relations qu'il faut explorer en détail pour en comprendre les enjeux contemporains. Tout indique en effet qu'il n'est plus aujourd'hui possible de proposer un narratif unique qui décrirait l'histoire rectiligne d'une seule République, aux principes universellement connus, dont il suffirait de montrer le lent accouchement théorique et historique : les Républicanismes et les Républiques sont objets de discussions, de confrontations, de conflits entre des aspirations et des traditions différentes qui dialoguent et souvent s'opposent sur ce que doit être, justement, la République. Il en va de même pour la circulation des choix artistiques que seul un regard superficiel peut réduire à la copie effrénée par les périphéries culturelles de modèles venus du centre parisien.

Milhé et le dépaysement critique

C'est en ayant à l'esprit cette histoire si longue et si diversifiée de la construction artistique de la Res Publica que l'on peut prendre, en partie, la mesure de la portée des images et des installations de Nicolas Milhé. Car on pourrait ici reprendre systématiquement quelques-unes des questions que soulèvent ses interventions à propos de notre manière de penser la politique et d'agir dans l'espace public, qu'elle semblent à la fois porter au jour, détourner, subvertir et convertir en véritable outil de reconquête citoyenne, pour montrer qu'elles réinvestissent les lieux communs essentiels de la pensée républicaine et démocratique débattus depuis les cités antiques et médiévales. L'artiste n'a pas besoin de philosopher dans les livres pour être un philosophe politique comme le disait Skinner à propos de Lorenzetti : il lui suffit ici de faire de ses interventions l'occasion de se demander ce qu'est, justement, une intervention publique, une œuvre d'art dans cet espace que nous qualifions sans y penser vraiment d'espace public, ou encore un public qui n'est pas seulement un agrégat anonyme de consommateurs. Et les questions ne manquent pas. Qu'est-ce que la continuité de l'État et de la loi lorsque ceux qui les incarnent se succèdent régulièrement, changent de discours et de perspectives et se présentent parfois comme les hérauts de bouleversements profonds (Série de portraits de présidents en 2013) ? Quel est le véritable visage du peuple souverain

et du législateur et que nous dit-il des bornes de la citoyenneté (*Montaigne*, statue pour le Palais de Justice de Bordeaux, 2014) ? Que représente encore l'idéal républicain dans une société que sapent les inégalités croissantes, la sécession des puissants, le triomphe des marchés qui s'affranchissent des gouvernements souverains et que signifie son invocation constante alors même que nous observons les progrès d'un désenchantement démocratique funeste qui se manifeste ici dans l'abstention, là dans la progression des nationalismes (*Respublica*, 2009) ? Qu'est-ce qu'une assemblée politique ? Qu'est-ce que l'architecture particulière des lieux où elle se réunit nous dit de sa composition et de son fonctionnement ? Que voit-on vraiment dans l'hémicycle, cette invention récente qui emprunte au théâtre une manière de faire asseoir des délégués, de les rendre parfaitement égaux au regard de la construction de la volonté générale, de les mettre en spectacle, et comment en corriger les effets désormais bien connus d'éloignement entre élus et électeurs, en professionnels de la politique et citoyens (*Agora*, 2011) ?

Regardons cette Agora et prenons-y notre place un instant. De quoi s'agit-il ? Des gradins et d'un immense miroir de même dimension, disposés en vis-à-vis, sans perchoir, sans pupitre, sans point vers lequel devraient converger tous les regards. Avec ce projet d'installation, en partie réalisé en 2017 dans la cour d'honneur de l'Université de Lyon, Nicolas Milhé s'empare encore de la question du politique, pour

en reprendre et subvertir le langage, les codes, les usages symboliques. Ce n'est pas sa première intervention en la matière mais avec cette *Agora*, que ne fréquente pour l'instant qu'un chien isolé qui suggère à la fois la mesure de l'œuvre et le vide d'un espace qui devrait être celui où se regroupent des dizaines de personnes, Nicolas Milhé soulève en effet une question centrale des systèmes démocratiques – celle de la représentation – que le discours et la pratique politiques courantes occultent ou ensevelissent sous les routines et les abus de langage. Il nous invite par ce dispositif en abîme à nous interroger sur ce que nous ne pensons plus en citoyens, captivés comme nous le sommes par de fausses évidences qui nous font tenir pour allant de soi des règles, des principes, des organisations contingentes. Sa nouvelle installation est en effet une architecture morale : un dispositif qui doit rendre visibles les formes et les fins particulières assignées à la vie politique et plus précisément à la représentation nationale. Mais elle est si différente des architectures politiques auxquelles nous sommes habitués et notamment de l'hémicycle qui s'est largement imposé depuis la fin du XVIII^e siècle comme la disposition la plus commune des Parlements propres aux régimes représentatifs, qu'elle nous surprend. Car il n'est pas question ici de disposer en éventail ceux qui prennent place sur les gradins sous le regard d'un observateur unique – le législateur – qui assigne à chacun une à la fois position

spatiale et un positionnement politique : à gauche, au centre, à droite, comme c'est le cas depuis la Révolution française. Ceux qui sont assis sur les gradins d'Agora le sont sous leurs propres regards : ils se voient eux-mêmes, s'observent et se regardent en train de s'observer, faisant ainsi l'expérience d'un échange égalitaire et collectif. Ce dispositif nous entraîne alors dans une réflexion critique essentielle pour l'avenir des pratiques démocratiques. Car il vient rappeler qu'une Agora n'est pas une vague place publique ou un espace de rencontre dans un centre commercial, mais à la fois le lieu et l'institution de la naissance de la démocratie. Nous en faisons tous partie et nous devrions inlassablement nous demander ce qu'est cet espace du politique et le rôle de ceux qui l'occupent avec nous ou pour nous. Cette *Agora* en miroir nous invite ainsi à nous demander ce qui constitue véritablement une représentation politique juste ou démocratique, si elle doit forcément nous ressembler et être à l'image des mille visages de notre société, un miroir de celle-ci en somme, ou si elle peut reposer sur des professionnels qui nous représentent autrement, siègent pour nous et décident en notre nom. Elle est mise en question de ce que le fonctionnement des régimes représentatifs et la délégation par le peuple souverain de la fabrication de la loi à des représentants de plus en plus professionnalisés et différents sociologiquement de ceux qui les désignent ont peu à peu produit :

une représentation politique qui n'est pas représentative. *Agora* soulève par là quelques-unes des questions essentielles au cœur des théories démocratiques les plus suggestives du moment : la critique contemporaine des élections, la dénonciation des impasses du régime représentatif classique qui favorise la production et la reproduction d'une élite conformément à ce qu'Aristote ou Montesquieu avaient souligné, et surtout la réévaluation croissante de la pertinence du tirage au sort des citoyens pour être députés, sénateurs, conseillers municipaux pour remplacer l'aristocratie des élus. L'installation de Nicolas Milhé nous fait ainsi retrouver la forme politique de la démocratie directe – les citoyens prennent directement part dans l'Agora aux décisions qui les concernent – et considérer à nouveau notre présence dans la Cité comme l'une de nos obligations principales. Il faut donc s'asseoir sur les gradins de l'Agora moderne de Nicolas Milhé et nous voir siéger nous mêmes dans ce lieu du débat public et politique pour comprendre l'urgence démocratique qu'il révèle.

* <http://www.bbc.com/future/story/20171018-this-is-the-face-of-the-average-american-politician>

**Monuments comestibles –
Pyramides indigestes,
César Martínez – Nicolas Milhé**

—
Michel Blancsubé

«[...] nous sommes arrivés dans la
fantasmagorie mexicaine qui, en fait,
nous a donné la colique [...]»

Lettre de Marcel Duchamp à
Henri-Pierre Roché, Mexico, 18 avril 1957

Plus que la revanche de Moctezuma qui affecta Duchamp comme presque tout étranger débarquant au Mexique, c'est le fantastique dont il gratifie ce pays qui ici retient l'attention. Que reste-t-il aujourd'hui de cette supposée fantasmagorie mexicaine lorsqu'il ne se passe pas un jour sans que l'on entende parler de nouveaux homicides, d'enlèvements tragiques ou de la découverte d'un charnier plus macabre que le précédent ?

Au-delà du divertissement pantagruélique que propose César Martinez en invitant le public à manger statues de la liberté, monuments à la révolution, effigies précolombiennes et bustes d'hommes célèbres, n'y a-t-il pas une intention moins frivole qui pointe du doigt le pathétique d'une époque cannibale où les symboles de cultures au coude à coude ne sont ni plus ni moins devenus que de simples objets de consommation interchangeable que l'irréalité d'une charge fantastique aurait définitivement déserté ? Tout y passe et aucune culture n'est épargnée. Il y va du suicide entre amis mis en scène par Marco Ferreri dans *La grande bouffe* en 1973 dans cette cène apocalyptique servie au soir du dernier jour de l'été 2018 ! Emil Cioran est à Paris lorsque le pays vit un des pires moments de son histoire ; il écrit *De la France* en 1941. On y lit de formidables

aphorismes dont certains, aujourd'hui, ont comme un goût d'avertissement : « Quand on ne croit à rien, les sens deviennent religion. Et l'estomac finalité. Le phénomène de la décadence est inséparable de la gastronomie. »

Un tapis jaune à points noirs nommé *Jaguar*, trois miroirs de même format traversés de part en part par des judas aveugles dont l'ordonnancement reproduit trois constellations : l'aigle, le serpent et la grande ours, faute de nopal. Une pyramide de plus de deux mètres de haut faite de plaques de ciment empilées les unes sur les autres complète l'ensemble non comestible réuni par Nicolas Milhé. Cette dernière n'est ni aztèque, ni zapotèque, ni totonaque ou maya. Si cette ziggourat devait s'apparenter à un quelconque monument existant, c'est à la partie sommitale d'un temple khmer d'Angkor Wat, à la coiffe d'une danseuse balinaise, voire plus près de nous, à la cime de la Torre Latino americana qu'elle le ferait. Premier gratte ciel d'Amérique latine achevé en 1956, la fameuse Torre figure également au menu concocté par Martinez. Le monument de Milhé n'en est pas un, ou plutôt si mais un dont l'architecture n'est pas immuable mais fluctue au gré du temps et des phénomènes socio-économiques et politiques qui déterminent et affectent la population mexicaine. Cette construction est la réification d'une pyramide des âges généralement condamnée à une simple existence graphique. Milhé et notre amphitryon parlent chacun à sa manière d'une terre assez mal en

point dont le présent et l'avenir ne cessent d'inquiéter et où les symboles hérités du passé, tels des amulettes aux pouvoirs envolés, soit ne servent plus à grand chose, soit sont instrumentalisés à des fins plus que douteuses. L'un le fait de façon épurée, sans pli, ni bruit, ni cassure, en utilisant des formes et des matériaux stables et éprouvés, ainsi qu'en s'appuyant encore malgré tout sur un reliquat de confiance en certaines cosmogonies dépouillées, l'autre d'une manière festive et résolument baroque.

Exposición “Gracias por todo”, una colaboración intercultural y transatlántica entre el artista francés Nicolas Milhé y el artista mexicano César Martínez, en la Casa de Francia del 21 de septiembre 2018 al 20 de enero 2019

Nicolas Milhé es un artista conceptual y contextual; nació en 1976 en Bordeaux, se graduó en la Escuela de Bellas Artes de esa misma ciudad y siguió sus estudios en “Le Pavillon”, unidad pedagógica del Palais de Tokyo en París. Nicolas vive y trabaja entre París y Bordeaux, donde enseña en la Escuela de Bellas Artes y además es co-responsable de la editorial parisina “Lapin-Canard”. A lo largo de su carrera como artista, ha expuesto sus obras tanto en Francia como en el extranjero, con exposiciones en Canadá, España, Bélgica, en los Países Bajos, en Corea (etc.) y próximamente en la Villa Romana de Florencia, Italia, y en Shanghái, China. El artista nos ofrece nuevas piezas, realizadas especialmente para la exposición en el país con la colaboración de Natural Urbano, despacho de diseño ubicado en la Ciudad de León, y del taller Bulmaro Mendoza en la ciudad de Oaxaca. Por primera vez en México, Nicolas Milhé nos presenta una selección de obras contextuales: una pirámide en concreto representando la curva demográfica de México, unos espejos destacando constelaciones y un tapete simbolizando a un jaguar con la intención de vincular todos esos símbolos del pasado con cierta realidad social, arquitectural y cosmogónica del país que lo recibe el tiempo de esta residencia y exposición.

César Martínez, 1962. Artista indisciplinario, su trabajo ha transitado por diferentes aportes conceptuales y soportes técnicos, desde la realización de esculturas con dinamita hasta la realización de esculturas humanas comestibles hechas de gelatina y chocolate. Su obra se ha presentado en diferentes foros alrededor del mundo. Doctor en Arte e Investigación por la Universidad de Castilla la Mancha, en España, trabaja actualmente como profesor e investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana. En el marco de la exposición “Gracias por todo”, César Martínez presentará una escultura de forma humana, una invocación a la luz, un respiro iluminado. César Martínez propondrá también un performance culinario inédito, ofreciendo al público esculturas a escala comestibles: esculturas simbólicas mesoamericanas; arquitecturas modernas propias de la Ciudad de México; monumentos históricos y representativos de ciudades alrededor del mundo que forman parte del Patrimonio Cultural de la Humanidad y que suelen ser promocionados como “atractivos turísticos”, así como retratos emblemáticos de personajes célebres con ingredientes, sabores y saberes conceptuales, franceses y mexicanos. Este trabajo de banquete ha sido creado y concedido exclusivamente para la Casa de Francia pero será un “work in progress” que irá creciendo en sus siguientes representaciones.

**Estética y República
Coloquio, El Colegio de México,
9 de noviembre 2018**

Introducción,
Guillermo Zermeño, COLMEX.

—
El retrato del héroe: notas sobre la venta de grabados y estampas de Napoleón Bonaparte en Nueva España (1806-1807),
Carlos Gustavo Mejía Chávez, CEH-COLMEX.

—
Entre la monarquía y la República: el conflicto por las imágenes de María, José Alberto Moreno Chávez, ENAH.

—
De Lady Liberty a Colombia: figuraciones hemisféricas de la emancipación política,
Georges Lomné, ACP-UPEM/ CEDRE.

—
Propuestas estéticas para la nación, 1857-1858,
Angélica Velázquez Guadarrama, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

La patria, el águila y el gorro frigio: Iconografías de la Reforma, México, siglo XIX.

Priscila Pilatowsky Goñi, IHEAL-CREDA/ CEDRE.

—
Estética y República en postales del Centenario,
Inés Yujnovsky, Universidad Nacional de San Martín.

—
Ley, Justicia y Libertad. Murales de José Clemente Orozco en la Suprema Corte de Justicia de la Nación (1940-1941),
Itzel Rodríguez Montellaro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

—
La Ley como monumento,
Olivier Christin, EPHE/ CEDRE.

Diseño editorial

Myriam Barchechat, Olivier Christin, Nicolas Milhé

Autores

Olivier Christin, Priscila Pilatowsky Goñi,
Michel Blancsubé

Traducciones

Inès Lomné, Adrien Pellaumail (CPT-IFAL)

Diseño gráfico

Myriam Barchechat / Fact Form Fiction, Paris

© 2018, Nicolas Milhé, César Martínez,
los autores y los traductores

Este libro fue realizado en el marco de un proyecto de investigación y de colaboración artística dirigido por el CEDRE-PSL, con el apoyo de la embajada de Francia en México, el Instituto Francés de América Latina, la Casa de Velázquez (Madrid), la Universidad de Neuchâtel, El Colegio de México y la Universidad de París Este Marne-la-Vallée (UPEM), en el otoño de 2018.

