

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)

HiCSA Éditions en ligne

Avec le soutien des Projets de politique scientifique de Paris

VERS UNE HISTOIRE DES MARCHÉS DE L'ART D'AMÉRIQUE LATINE

Actes de la journée d'étude édités sous la direction scientifique
de David Castañer

Pour citer cet ouvrage

David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés de l'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'étude (Paris, INHA, 8 juin 2023), site de l'HiCSA, mis en ligne en février 2025.

ISBN : 978-2-491040-20-8



Oliver Barker pendant la vente record de l'autoportrait de Frida Kahlo *Diego y yo* (1949) en novembre 2021.
Image Courtesy of Sotheby's.

David Castañer , Introduction	4
Fabrizio Miguel Novelli Duro , Vendre des œuvres d'art dans les salons de l'Académie : les Expositions générales et le marché d'art de Rio de Janeiro au XIX ^e siècle	22
María Isabel Baldasarre , Un marché pour l'art argentin. Le rôle moteur de l'État au début du XX ^e siècle	40
Julián Serna , Du cosmopolite au national. Le marché de l'art en Colombie au XIX ^e siècle	62
Viviana Usubiaga , Économies de l'art argentin. Valeur, travail et modèles d'échange dans le marché contemporain	94
Jean Minguet et Laura Arañó Arencibia , De la valeur de l'art latino-américain aux enchères et au-delà	122
María Lucía Bueno , Collectionneurs d'art latino-américain : bâtisseurs de la mémoire et de la valeur symbolique. Le cas de l'art brésilien dans les collections aux États-Unis au XXI ^e siècle	148
Joaquín Barriandos , Bien d'archive. Les archives d'art latino-américain et le marché mondial	173

INTRODUCTION

DAVID CASTAÑER

Université Paris Panthéon-Sorbonne,
HiCSA (Histoire Culturelle et Sociale de l'Art)
david.castaner@univ-paris1.fr

Le commissaire-priseur, *Diego y yo*

Oliver Barker – grand commissaire-priseur de la maison Sotheby's – regarde la salle une dernière fois et suspend le mouvement du marteau quelques instants avant d'adjuger le tableau. Au-dessus de sa tête, sur un fond bleu profond, flotte l'autoportrait *Diego y yo* que Frida Kahlo peignit en 1949. L'oblique qui traverse la composition de la tête de Kahlo à la main gauche de Barker en passant par son visage scrutateur, l'éclairage qui met en avant la figure du commissaire-priseur, le contraste entre les tons dorés de la toile de Frida et tout le reste, en couleurs froides : tout cela donne à cette image la puissance d'un tableau ténébriste. Mais au-delà de la mise en scène dramatique de l'évènement sur le point de se produire, c'est le problème que soulève cette photographie qui la rend captivante. Qui regarde-t-il, ce commissaire-priseur ? Qui est-il en train d'inciter à parier ? Quel sera le résultat de la vente ? Qui achètera le tableau et à quel prix ? Le cliché, saisi par le photographe nord-américain Julian Cassady le 16 novembre 2021, condense un moment et pose une question, ce qui en fait une très bonne photo de presse. Diffusée par l'agence Reuters auprès des journaux et revues spécialisées, elle a été largement utilisée pour illustrer les comptes rendus de cette vente du soir exceptionnelle d'art moderne de Sotheby's New York. Celle-ci comprenait des lots de grands maîtres comme Salvador Dalí, Pablo Picasso, Kees van Donghen, Jean Arp, Georgia O'Keeffe, René Magritte, Alexander Calder ou encore Pierre-Auguste Renoir et Claude Monet, dont le *Coin du bassin aux nymphéas* (1918) fut adjugé 50,8 millions de dollars.

Mais Monet a beau faire la meilleure vente de la soirée, la plupart d'articles de presse ne s'intéressent qu'au tableau de Frida Kahlo qui, comme l'écrit Angelica Villa sur Artnews, « vole la vedette »¹ au maître français. En effet, l'autoportrait

1 Angelica Villa, « Record-Setting Frida Kahlo Portrait tops Sotheby's 282M\$ Modern Art Evening Sale », publié sur Artnews.com le 16 novembre 2021 (<https://www.artnews.com/art-news/market/sothebys-modern-art-evening-sale-november-2021-report-1234610406/>, consulté le 8 septembre 2024).

de 1949, vendu 34,9 millions de dollars, bat le record de prix aux enchères pour une œuvre d'art latino-américain. Cette vente atteste de l'envolée de la cote de Frida Kahlo, puisque la même toile avait été adjugée 1,9 millions de dollars en 1990, lors de sa première vente aux enchères, ce qui représente une augmentation de 1736 % de sa valeur en trente-cinq ans. Cela s'explique par la célébrité de l'artiste au-delà des frontières du Mexique, mais aussi par l'augmentation globale des prix des œuvres d'artistes latino-américain-e-s, ce qui semble suggérer la consolidation d'un marché de l'art de cette région. La vente du 16 novembre 2021 chez Sotheby's est d'ailleurs révélatrice à cet égard puisqu'en même temps que les œuvres d'artistes européen-ne-s et nord-américain-e-s déjà cité-e-s sont proposés, des tableaux d'autres grandes signatures de l'art moderne d'Amérique latine comme Wifredo Lam, Joaquín Torres-García, Diego Rivera, Armando Reverón, Roberto Matta, et les Mexicaines d'adoption Remedios Varo et Leonora Carrington. Ces dernière-s, et une quinzaine d'autres artistes modernes et contemporain-e-s d'Amérique latine sont souvent présent-e-s en salles des ventes, où leurs œuvres dépassent désormais régulièrement le million de dollars.

Évolutions du marché global d'art : vers un marché intégré?

Évidemment, ce boom de l'art latino-américain est lié à l'augmentation générale des prix des biens artistiques depuis les années 1990. Selon le rapport annuel de la TEFAF (The European Fine Art Foundation), entre 1991 et 2012 le chiffre d'affaires du marché de l'art au niveau global aurait augmenté de 575 %. Depuis 2012, les recettes annuelles des ventes aux enchères au niveau mondial oscillent entre 13 milliards et 19 milliards de dollars selon les chiffres du dernier rapport Artprice 2023², contre 3 milliards en 2000³. Olav Velthuis et Stefano Baia Curioni⁴ ont montré qu'il y avait une corrélation entre ces augmentations des prix de l'art et la progression constante du nombre de milliardaires partout dans le monde, qui se tournent vers ces produits comme réserves de valeur et

- 2 *Le rapport sur le marché de l'art contemporain en 2023*, édité par Artprice.com et disponible en ligne sur <https://fr.artprice.com/artprice-reports/le-marche-de-lart-contemporain-2023/le-rapport-annuel-du-marche-de-lart-contemporain-et-ultra-contemporain> consulté le 8 septembre 2024.
- 3 *Tendances du marché de l'art 2004*, édité par Artprice.com et disponible en ligne sur <https://fr.artprice.com/artmarketinsight/tendances-du-marche-de-l-art-2004> consulté le 8 septembre 2024.
- 4 Olav Velthuis et Stefano Baia Curioni (dir.), *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*, Oxford University Press, Oxford, 2015.

de capital symbolique⁵. Bien que le marché global d'art existe depuis plus d'un siècle, force est de constater qu'il est soumis à de notables évolutions depuis quelques décennies, en termes d'augmentation du volume d'échanges et de rééquilibrages géographiques. Au début des années 2000, on pouvait encore affirmer, comme le faisait Alain Quemin que « le monde de l'art contemporain est donc centralisé puisqu'il obéit essentiellement à un schéma de duopole entre les États-Unis, d'une part, et l'Europe (ou plus précisément quelques pays d'Europe occidentale seulement : Allemagne, Grande-Bretagne, France et Italie, Suisse parfois)⁶ ». Les choses ont beaucoup changé depuis, notamment avec la participation toujours plus active des pays asiatiques dans ce marché. En 2011, la Chine dépasse pour la première fois les États-Unis en chiffre d'affaires généré sur les enchères de biens artistiques. Cette même année, cinq pays non occidentaux figurent parmi les dix premiers consommateurs d'art au monde. Des biennales d'art contemporain sont organisées dans des capitales des cinq continents, de nouvelles places artistiques émergent, à Shanghai, Singapour, Hong Kong, Doha, Abu Dhabi et Dubaï. Dans un article paru en 2015, Diane Crane⁷ décrit ces évolutions profondes qui transforment les géographiques du marché de l'art mondial, brouillant le modèle centre-périphéries et faisant émerger la possibilité d'une interdépendance de l'économie artistique des diverses régions du globe.

Ambivalences du marché secondaire d'art latino-américain

À première vue, la vente du *Diego y yo* de Frida Kahlo chez Sotheby's semble corroborer l'hypothèse d'un marché de l'art global intégré, où des collectionneurs originaires de toutes les géographies seraient susceptibles d'acheter, dans n'importe quelle place, des œuvres d'artistes de toutes les nationalités. En réalité, cette vente témoigne plutôt de la prédominance de certains *hubs* mondiaux,

5 Olav Velthuis, *Talking prices, Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton, Princeton University Press, 2007.

6 Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, p. 15-40, 2002 (<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2002-v34-n2-socsoc596/008129ar/>), consulté le 8 septembre 2024).

7 Diane Crane, « La géographie du marché de l'art mondial en pleine évolution. Cultures des arts régionales et mondialisation culturelle », *Sociologie et sociétés*, vol. 47, n° 2, 2015 (<https://www.erudit.org/fr/revues/socsoc/2015-v47-n2-socsoc02499/1036338ar/>), consulté le 8 septembre 2024).

et notamment New York, qui condense à elle seule plus de 30 % du produit de ventes aux enchères en 2023, et qui concentre surtout 68 % du chiffre d'affaires d'art latino-américain aux enchères sur les vingt-cinq dernières années⁸. Cela rappelle également l'absence quasi totale de maisons de ventes aux enchères dans certaines régions du monde, et notamment en Amérique latine – dont les maisons font des résultats si bas que les rapports Artprice les considèrent comme négligeables par rapport au volume total de ventes. D'ailleurs, malgré les résultats éclatants de certain-e-s de ses artistes et l'augmentation de leur cote en termes absolus, celui des artistes d'Amérique latine reste un marché secondaire relativement faible, totalisant moins de 1,2 % du volume de ventes total en 2022. Cette année-là, par exemple, l'ensemble d'œuvres latino-américaines achetées aux enchères valait 204 millions de dollars, à peu près un tiers du chiffre d'affaires généré par les œuvres d'Andy Warhol vendues pendant la même période⁹. Si des tableaux de Warhol sont achetés par des collectionneurs du monde entier, qu'en est-il des œuvres latino-américains? D'où viennent les acheteurs d'art latino-américain? Contrairement à ce qu'imaginaient certain-e-s spécialistes au tournant des années 2010, la globalisation du marché de l'art n'implique pas forcément un effacement des logiques centre-périphérie ni des fractures géographiques. En l'occurrence, le biais régional opère remarquablement dans le collectionnisme d'art latino-américain, puisqu'on estime que le 70 % des acquéreur-euse-s d'œuvres latino-américaines aux enchères sont originaires de la région¹⁰. C'est le cas, par exemple, d'Eduardo F. Costantini, l'entrepreneur et investisseur argentin qui a acheté l'autoportrait de Frida 34,9 millions de dollars et qui, contrairement à ce que laisse penser le regard d'Oliver Barker sur la photographie de couverture, n'était pas présent dans la salle à New York, mais surenchérisait depuis Buenos Aires. C'est dans cette ville qu'il inaugura en 2001 le Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA) pour exposer et conserver sa collection d'art latino-américain du xx^e siècle, qui compte désormais plus de 400 œuvres de 160 artistes d'Amérique latine. En

8 Jean Minguet, Laura Arañó Arencibia « De la valeur de l'art latino-américain aux enchères et au-delà », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

9 *Ibid.*

10 Urbi Garay, « El mercado de arte latinoamericano, literatura y perspectivas », *Revista latinoamericana de Administración*, vol. 31, n° 1, 2018, pp.239-276 (https://www.researchgate.net/profile/Urbi-Garay/publication/325198475_The_Latin_American_art_market_literature_and_perspectives/links/5c520f74a6fdccd6b5d4f954/The-Latin-American-art-market-literature-and-perspectives.pdf, consulté le 8 septembre 2024).

multipliant ce genre d'acquisitions spectaculaires lors de ventes aux enchères très médiatisées, Eduardo F. Costantini est devenu un acteur déterminant du marché d'art qui défend, à travers sa collection, une certaine définition de l'art latino-américain. Il n'est nullement le premier à le faire et depuis la création de la première collection d'art latino-américain du MoMA en 1943, jusqu'aux plus récentes acquisitions de la collection Phelps de Cisneros ou du Pérez Museum de Miami, chaque collection et chaque exposition ont tenté d'apporter un regard nouveau sur l'art de la région.

L'art latino-américain n'existe peut-être pas, mais ses marchés oui

Bien que cela soit devenu un lieu commun, rappelons-le encore une fois : pour beaucoup, l'art latino-américain n'existe pas¹¹, et la catégorie n'a pas plus de sens que n'en ont celle d'art européen ou d'art africain. Ces classifications régionales n'effacent pas seulement les particularités de zones géographiques, de moments historiques, de courants esthétiques et de personnalités artistiques, elles conduisent également à des essentialisations forcément simplistes. L'art latino-américain a ainsi été successivement défini depuis plus d'un siècle par des adjectifs aussi variés et antinomiques que vernaculaire, baroque, populaire, indigéniste, coloré, folkloriste, surréaliste, magique, politique, kitsch, métisse, hybride, universaliste, post-moderne, périphérique, décolonial... Il en résulte que *l'idée d'art latino-américain*, comme l'appelle Joaquín Barriendos¹², est ce que les artistes, les critiques, les commissaires, les historien-ne-s de l'art, les conservateur-trice-s et les collectionneur-euse-s en font à l'intérieur et à l'extérieur de l'Amérique latine. Selon lui les institutions muséales de la région, mais aussi et surtout des États-Unis et d'Europe, ont eu des rôles déterminants dans la construction de cette catégorie et sa réinvention comme région géoesthétique¹³. Les acteurs du marché global d'art moderne et contemporain ont également utilisé cette étiquette, et notamment les maisons de ventes aux

11 Voir, en particulier, l'excellente synthèse que Joaquín Barriendos propose sur cette question dans l'article qu'il publie ici.

12 Voir, notamment Joaquín Barriendos, *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*, thèse doctorale soutenue à l'Universitat de Barcelona, 2013, 454 p. (<http://hdl.handle.net/10803/110924>, consulté le 8 septembre 2024).

13 Joaquín Barriendos, « Geopolitics of Global Art. The reinvention of Latin America as a Geo-aesthetic region », dans Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The Global Art World, Audiences, Markets and Museums*, Ostfildern, éd. Hatje Cantz, 2009.

enchères Sotheby's et Christie's qui ont commencé à organiser à partir de 1979 et 1981 des ventes annuelles exclusivement consacrées à l'art latino-américain, contribuant ainsi à la différenciation paradoxale de cette région. L'arrêt de l'organisation de ces ventes il y a moins d'une dizaine d'années contribue à la réintégration de ces œuvres latino-américaines dans la catégorie globalisée d'art moderne et contemporain.

Cependant, avant de parvenir aux *majors* de New York, au MoMA, à la Tate ou au Pompidou, avant d'être exposées dans des biennales internationales ou des expositions à succès global, ces œuvres d'artistes latino-américain-e-s ont été produites, commercialisées, échangées, étudiées et conservées, et notamment dans les pays d'Amérique latine. Or analyser comment le marché global d'art participe à la construction de la catégorie géo-esthétique d'art latino-américain ne répond pas à la question de savoir comment fonctionnent les marchés d'art en Amérique latine. Poser la problématique en ces termes oblige à laisser de côté momentanément le marché global d'art et les données quantitatives du marché secondaire. Cela oblige aussi à accepter toutes les déclinaisons du problème : Quelles sont les caractéristiques des marchés d'art des divers pays qui composent l'Amérique latine ? Depuis quand existe-t-il des collectionneur-euse-s d'art dans la région ? Comment et depuis quand ces collections façonnent-elles les marchés nationaux d'art ? Quelles sont les principales galeries, les expositions et les foires de ces différents pays ? Comment les politiques de formation artistique, de conservation du patrimoine et le soutien au collectionnisme privé s'y articulent-elles ? Jusqu'à quel point les marchés de l'art portent l'empreinte des situations économiques de leurs pays respectifs ? Depuis quand et comment fonctionnent les marchés d'art moderne et contemporain de chacun de ces pays ? Quelles sont les différences entre eux ? Comment sont-ils connectés ? Peut-on dire qu'il existe un marché d'art au niveau régional ? Quelles sont les collections d'art latino-américain hors de la région ? Quelle est la place des artistes latino-américain-e-s dans les principaux hubs artistiques contemporains et comment cela agit-il en retour sur leurs pays d'origine ?

« Un sujet peu connu pour l'histoire de l'art produite depuis et sur l'Amérique latine »

Ces questions, qui sont à l'origine du présent volume, combinent trois échelles géographiques distinctes – nationale, régionale et globale – des temporalités différentes – le présent, l'époque des premiers marchés d'art en Amérique

latine au XIX^e siècle, et toutes les évolutions qui ont eu lieu entre-temps – et la diversité de tous ces pays aux langues, cultures, histoires et situations économiques distinctes que composent l'Amérique latine. Les réponses apportées ne pourront donc pas prétendre à l'exhaustivité ni à la systémativité et un volume prospectif comme entend l'être celui-ci n'est nécessaire que parce que l'étude des marchés d'art d'Amérique latine est « un sujet peu connu pour l'histoire de l'art produite depuis et sur l'Amérique latine¹⁴ » comme le rappelle María Isabel Baldasarre.

En Europe et aux États-Unis, les travaux fondateurs de Raymonde Moulin et Howard Becker ont donné lieu à une grande variété d'études en histoire de l'art, sociologie et économie qui décrivent très finement les mécanismes de production, de consommation et d'échange des œuvres d'art, la formation de leur prix ou encore leur lien avec la globalisation des systèmes marchands. Cependant, très peu de ces études européennes et nord-américaines sur le marché mentionnent l'Amérique latine, qui reste un angle mort de la recherche dans le domaine. Certes, le *Journal for Art market studies* publiait l'année dernière un numéro consacré aux collections d'art latino-américain¹⁵ et en 2019 un numéro sur le marché d'art globalisé sous l'Empire espagnol (1500-1800)¹⁶. Mais dans les deux cas, ces études ne s'intéressent nullement à la question du marché d'art moderne et contemporain d'Amérique latine, mais à celui des objets coloniaux et préhispaniques. Il en va de même, par exemple, dans l'ouvrage de Léa Saint-Raymond¹⁷, qui analyse les évolutions du marché de l'art à Paris entre 1830 et 1939 et dont les dernières parties discutent de la transnationalisation des échanges et d'une première émergence d'un marché globalisé de l'art. Cependant, les pays d'Amérique latine, et notamment le Mexique et le Pérou, ne sont mentionnés que dans le dernier chapitre de la dernière partie, comme lieux de provenance des objets précolombiens qui font partie des tendances ethnographiques de l'entre-deux-guerres.

14 María Isabel Baldasarre, Viviana Usubiaga, « El mercado del arte en América Latina; Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI »

15 Martin Berger (éd.), *Collecting Latin America, Journal for art market studies*, vol. 7, n° 1. 2023 (<https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/issue/archive>, consulté le 8 septembre 2024).

16 Pilar Diez del Corral, *The global art market under the Spanish Empire 1500-1800*, vol. 3, n° 2, 2019 (<https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/issue/archive>, consulté le 8 septembre 2024).

17 Léa Saint-Raymond, *À la conquête du marché de l'art. Le Pari(s) des enchères (1830-1939)*, Paris, Classiques Garnier, 2021.

En revanche, l'art moderne et contemporain d'Amérique latine est chaque fois plus présent dans les ouvrages qui entendent proposer des histoires globales et des histoires connectées de l'art. En France, l'histoire transnationale proposée par Béatrice Joyeux-Prunel¹⁸, élargit le canon de l'histoire mondiale de l'art en incorporant le modernisme brésilien, l'indigénisme et le muralisme mexicains comme un moment important du jeu de centres et périphéries des années 1920. Le groupe Modernités/Décentralisées porté par Paula Barreiro López contribue également à la connexion aux géographies latino-américaines des histoires de l'art écrites depuis l'Europe. Cependant, les réseaux consubstantiels à l'art moderne et contemporain d'Amérique latine sont traités dans la plupart de leurs travaux comme un phénomène à mettre en lien avec le contexte de guerre froide et des alliances nouvelles entre pays Non-Alignés, laissant globalement de côté les questions de marché d'art, et notamment au niveau national et régional de l'Amérique latine.

Cela ne veut évidemment pas dire que le champ soit inexploré. Seulement, il est parfois nécessaire d'aller chercher les informations hors du cadre académique européen et nord-américain. Bien que publiée dans une revue spécialisée, Marcelo Aravena Peralta en collaboration avec Celestes Vilche et Manuel Vergel a écrit une très bonne introduction au boom des prix de l'art de la région, détaillant, pays par pays, les principales collections, galeries, musées et artistes¹⁹. Ou l'article « 100 activos coleccionistas de arte latinoamericano » publié par Arteinformado en 2017 et qui présente le parcours et les approches d'une centaine de collectionneurs d'art latino-américain, pour la plupart résidant en Amérique latine²⁰. Claudio Golenbek, économiste, galeriste et collectionneur argentin a publié deux ouvrages de vulgarisation sur le marché de l'art argentin et latino-américain qui synthétisent de nombreuses connaissances à ce propos²¹. La question de la formation des prix et de la structure du marché secondaire dans la région a déjà fait l'objet de nombreuses études, et notamment

18 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques, 1848-1918 (t. 1) et 1918-1945 (t. 2)*, Paris, Gallimard, 2015 et 2017.

19 Marcelo Aravena Peralta, « País por país. Precios y valores del arte latinoamericano contemporaneo » publié en ligne en décembre 2022 sur El mostrador.cl (<https://media.elmostrador.cl/2022/12/Pais-por-pais-precios-y-valores-del-arte-Latinoamericano.pdf>, consulté le 8 septembre 2024.)

20 Disponible en ligne sur https://www.arteinformato.com/documentos/100_activos_coleccionistas_arte_latinoamericano.pdf consulté le 8 septembre 2024.

21 Claudio Golenbek, *Guía para invertir en el mercado de arte contemporaneo argentino*, Buenos Aires, éd. Patricia Rizzo, 2001.

aux États-Unis. En 2004, Sebastian Edwards, économiste, professeur à l'école de commerce de UCLA publiait le premier article sur les résultats de l'art latino-américain comme valeur d'investissement basée sur les méthodes des ventes répétées et des indices de prix hédoniques²². En 2008, Nauro F. Campos et Renata Leite Barbosa, du département d'économie et finances de la Brunel University, publiaient une étude similaire, mais utilisant davantage de données de ventes aux enchères, et notamment les registres de Sotheby's de 1995 à 2002, ce qui donne plus de poids à leurs analyses sur les ventes répétées²³. De nos jours, c'est surtout Urbi Garay qui anime et dirige ces études économétriques sur le marché d'art latino-américain, dans son ensemble²⁴ ou par pays²⁵. À cela s'ajoutent les travaux d'Edgar Ortiz Arellano, qui s'intéresse, depuis les sciences économiques et de gestion, à la question du marché international d'art depuis l'Amérique latine en insistant sur les performances des maisons de vente aux enchères présentes sur la région. Il rappelle que bien que Sotheby's indique avoir des bureaux à Buenos Aires, Argentina, Caracas, Rio de Janeiro, Monterrey et Ciudad de México, ce sont des marques locales, comme Morton Subastas au Mexique, Roldán à Buenos Aires ou Spiti Auction à Sao Paulo, qui organisent les quelques ventes d'art moderne et contemporain de la région²⁶.

Mais au-delà de l'évolution des cotes des artistes et de leurs rendements, au-delà des géographies de l'art pensées à partir du marché secondaire, des études en histoire, histoire de l'art et sociologie rendent compte de l'importance des galeries, des collections publiques et privées et des politiques institutionnelles dans les pays d'Amérique latine. En réalité, on pourrait remonter jusqu'aux

22 Sebastian Edwards, « The Economics of Latin American Art: Creativity Patterns and Rates of Return », NBER Working Paper series, n° 10302, 2004 (https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=502888, consulté le 8 septembre 2024).

23 Nauro F. Campos, Renata Leite Barbosa, « Paintings and numbers: an econometric investigation of sales rates, prices and returns in Latin American art auctions », Oxford Economic papers, n° 61, 2009, 28-51 2008 (<https://academic.oup.com/oep/article-abstract/61/1/28/2362074>, consulté le 8 septembre 2024).

24 Urbi Garay, « El mercado de arte latinoamericano, literatura y perspectivas », *Revista latinoamericana de Administración*, vol. 31, n° 1, 2018, p. 239-276.

25 Urbi Garay, Gwendoline Vielma, Edward Villalobos, « El arte como alternativa de inversión : el caso de Argentina », dans *Academia Revista Latinoamericana de Administración*, Vol. 30, n. 3, 2017, p. 362-382 (https://www.researchgate.net/publication/318222180_El_arte_como_alternativa_de_inversion_El_caso_de_Argentina, consulté le 8 septembre 2024).

26 Edgar Ortiz Arellano, « Geografía del mercado internacional de obras de arte : las casas de subastas como empresas globales », dans *Actas 25 congreso internacional de ciencias administrativas*, 2021 (<https://investigacion.fca.unam.mx/docs/memorias/2021/14.01.pdf>, consulté le 8 septembre 2024).

premiers manuels d'histoire de l'art d'Amérique latine pour identifier des analyses partielles concernant les acteurs du marché d'art de la région. C'est le cas dans celui de Juan Acha, dont les trois volumes portent sur toute l'aire latino-américaine depuis la colonie²⁷, ou dans ceux centrés sur les histoires nationales comme l'ouvrage de Mirko Lauer²⁸ sur la peinture au Pérou, ou celui de Loló de la Torriente à Cuba²⁹. La plupart de ces auteur-trice-s ayant été influencé-e-s à des degrés divers par les méthodologies marxistes, leurs analyses de la place de l'art dans la société ne sont jamais très éloignées de considérations économiques sur la manière de produire, de posséder et d'échanger les biens artistiques. Mais, il faut attendre la dernière décennie pour que des études consacrées exclusivement à ces questions voient le jour. Sans doute, les approches les plus utilisées sont-elles celles qui retracent l'émergence ou les évolutions de marchés d'art au niveau local et national pendant une période donnée. Au Mexique, Jade Alejandra Calderón Briceño a déjà analysé les articulations entre marché privé d'art et collections publiques en prenant comme cas d'étude les relations entre les galeries et le Musée d'Art moderne de la Ciudad de México entre 1955 et 1970³⁰. Dans sa thèse de doctorat, Sofía Vindas Solano en a fait autant pour le Guatemala et le Costa Rica de la deuxième moitié du xx^e siècle³¹. Alessandro Armato³² et Santiago Rueda Fajardo³³ ont exploré les fondations des Musées interaméricains d'art moderne en Colombie au moment de la guerre froide, entre études de géopolitique de l'art et de son marché. Au Brésil, le professeur

27 Juan Acha, *Arte y sociedad latinoamericana, sistema de producción*, éd. Fondo de Cultura México, 1979.

28 Mirko Lauer, *Introducción a la pintura peruana del siglo xx*, Lima, éd. Mosca Azul, 1976.

29 Loló de la Torriente, *Estudio de las artes plásticas en Cuba*, La Habana, 1954.

30 Jade Alejandra Calderon Briceño, *La legitimación y el valor simbólico de las obras de arte : las galerías y el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México (1955-1970)*, mémoire de la Faculté de philosophie et lettres, UNAM, 2014 (<https://ru.dgb.unam.mx/bitstream/20.500.14330/TESO10000710011/3/0710011.pdf>, consulté le 8 septembre 2024).

31 Vindas Solano, Sofía, *Hacer exportable a Centroamérica: Activación de circuitos artísticos internacionales y su impacto en la consolidación de los Museos de Arte Moderno y sus colecciones en Guatemala y Costa Rica, 1950-1996*, thèse de doctorat de l'Universidad de Costa Rica, 2021 (<https://www.kerwa.ucr.ac.cr/handle/10669/83689>, consulté le 8 septembre 2024).

32 Alessandro Armato, « La "primera piedra": José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla », *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, n° 24, janv.-juin, 2012, p. 381-404.

33 Santiago Rueda Fajardo, « Breve revisión de los contextos sociales y culturales, en la formación de los museos de arte moderno en Colombia », *Calle 14: El museo y lo museal*, vol. 2, n° 2, 2008 (<https://doi.org/10.14483/21450706.1241>, consulté le 8 septembre 2024).

José Carlos García Durand³⁴ étudie depuis longtemps la consommation d'art des élites brésiliennes, étoffant ses analyses sur leurs stratégies de distinction par une connaissance profonde des places artistiques majeures du pays. Plus récemment, Daniela Stocco³⁵ s'est intéressée aux foires d'art contemporain de Rio de Janeiro et de Sao Paulo. En Argentine, Juan Cruz Andrada propose une belle cartographie du marché d'art argentin des années soixante³⁶ et Talia Bermejo revient sur les stratégies artistiques et commerciales de certaines galeries célèbres, et notamment celle de Franz van Riel³⁷. Daniel Schávelzon a, quant à lui, saisi l'importance de relever les dysfonctionnements des marchés d'art en s'intéressant très tôt à la spoliation du patrimoine artistique argentin³⁸, puis à la question des faussaires et du commerce de faux en Amérique latine³⁹.

Au-delà des délimitations nationales, il est possible d'étudier le fonctionnement de marchés d'art qui connectent les différents espaces de l'Amérique latine ou qui intègrent celle-ci au marché global d'art, d'hier et d'aujourd'hui. Dans *Circuitos latinoamericanos : circuitos internacionales, roles y perspectivas*, publié en 2015, Mari Carmen Ramírez, directrice de l'une des collections d'art latino-américain les plus remarquables au monde (celle du Museum of Fine Arts Houston), s'attache à construire ce type d'approches qui informent également les recherches sur les marchés d'art. Michelle Greet, professeur en Histoire de l'art moderne et contemporain d'Amérique latine à la George Mason University,

34 José Carlos Garcia Durand, *Arte, priviégio e distincão. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855-1985*, Sao Paulo, éd. Perspectivas, Edsup, 1989.

35 Daniela Stocco, « Las ferias de arte en Río de Janeiro y São Paulo: democratización y acceso al arte como estrategia de marketing », *H-ART, Revista De Historia, teoría y crítica de Arte*, 1(4), 2019, p. 183-208 (<https://doi.org/10.25025/harto4.2019.10>, consulté le 8 septembre 2024).

36 Juan Cruz Andrada, « Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60 », dans AAVV, *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes. VIII Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes, XVI, Jornadas CAIA*, Buenos Aires, 2015, p. 239-250.

37 Talia Bermejo, « La Asociación amigos del Arte en Buenos Aires (1924-1942): estrategias de exhibición artística y promoción del coleccionismo », dans María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales* (Cordoba/ Buenos Aires, Escuela Superior de Bellas Artes Dr. José Figueroa, 2001, p. 41-50.

38 Daniel Schávelzon, *El expolio del arte en la Argentina: robo y tráfico ilegal de obras de arte*, Buenos Aires, éd. Sudamericana, 1993 (<https://www.danielschavelzon.com.ar/?p=7577>, consulté le 8 septembre 2024).

39 Daniel Schávelzon, *Arte y falsificación en América Latina*, Buenos Aires, éd. Fondo de Cultura Económica, 2009 (<https://www.danielschavelzon.com.ar/?p=7572>, consulté le 8 septembre 2024).

montre dans *Transatlantic Encounters*⁴⁰ qu'un marché pour l'art latino-américain existait déjà dans le Paris de l'entre-deux-guerres, après avoir cartographié toutes les expositions individuelles ou collectives d'artistes latino-américain-e-s dans les galeries parisiennes. Elle démontre ainsi l'existence d'un marché d'art latino-américain qui n'était pas forcément lié aux marchés latino-américains d'art. Ces derniers ne se consacrent d'ailleurs pas exclusivement à l'art national ou régional, bien au contraire. Comme le montre María Isabel Baldasarre, dans son ouvrage sur la consommation culturelle des élites argentines depuis le milieu du XIX^e siècle et les conséquentes évolutions du commerce d'œuvres d'art⁴¹, c'est d'abord par des acteurs européens – et notamment français – et pour des œuvres européennes que se constituent les structures marchandes comme les galeries, les foires et les grandes expositions, ce qui les connecte, dès leur naissance, à un marché global d'art.

Mais le premier volume à réunir des études diverses sur le fonctionnement des marchés d'art en Amérique latine est, à ma connaissance, l'ouvrage collectif que María Isabel Baldasarre et Viviana Usubiaga publièrent en 2019. *El mercado del arte en América Latina. Valorización, Circulación y consumo de obras*⁴² est également le premier à aborder, dans l'excellente introduction qu'elles signent, la nécessaire connexion des études sur les marchés locaux et nationaux à l'échelle régionale. Cet ouvrage collectif a beaucoup orienté mes propres recherches lorsque je préparais la journée d'études internationale sur les marchés de l'art d'Amérique latine qui eut lieu à Paris le 8 juin 2023. En réalité, on pourrait même dire que ledit colloque, et les actes que voici ne sont qu'une continuation et un élargissement de leur première proposition.

Vers une histoire des marchés de l'art moderne et contemporain d'Amérique latine

Nous l'avons vu, la plupart de recherches qualitatives sur les marchés d'art dans cette aire se concentrent sur l'échelle locale ou nationale. Baldasarre et

40 Michelle Greet, *Transatlantic encounters, Latin American Artists in Paris Between the Wars*, New Haven, Yale University Press, 2018.

41 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte, Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, éd. Edhasa, 2011.

42 María Isabel Baldasarre, Viviana Usubiaga, « El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos XX y XXI », *H-ART, Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 4, 2019 (<http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.04>, consulté le 8 septembre 2024).

Usubiaga suggèrent qu'il y a un intérêt à lire ensemble des travaux qui portent sur les marchés nationaux d'art, comme le marché argentin et le marché brésilien, car ainsi on avance vers la compréhension des phénomènes de production, d'échange et de consommation des œuvres d'art au niveau de l'Amérique latine. Cela ne veut pas dire qu'il existe une homogénéité de ces marchés ni qu'on puisse parler forcément d'un marché d'art unique dans la région. En revanche, ce pari méthodologique donne la possibilité de connecter des phénomènes qu'on croyait isolés, de repérer des similitudes ou des synchronies entre des processus géographiquement distants, et d'identifier des structures ou des acteurs qui agissent au niveau régional. Le volume qui suit abonde en ce sens et élargit le terrain d'étude au-delà des deux géants sud-américains que sont l'Argentine et le Brésil en convoquant des spécialistes de la Colombie, du Mexique et de Cuba. La grande amplitude chronologique proposée, qui part du milieu du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, permet de constater que, souvent, les étapes de développement de ces différents marchés d'art ont des caractéristiques communes, bien qu'elles se produisent en suivant des temporalités décalées.

Il est clair, en tout cas, qu'en ce qui concerne le marché de l'art, entre le milieu du XIX^e siècle et le milieu du XX^e se produisent deux phénomènes dans la plupart des pays d'Amérique latine : la naissance dudit marché, et l'apparition d'un segment de ce marché consacré à l'art national. En effet, dans la plupart des capitales des nouveaux États indépendants d'Amérique latine c'est d'abord autour des œuvres d'art européennes que se structurent les expositions, les salons, les premières collections et galeries qui donnent naissance à ces marchés de l'art. Fabriccio Miguel Novelli Duro⁴³ montre par exemple, dans l'article qui ouvre cet ouvrage collectif, que les trois collections principales du Brésil du milieu du XIX^e siècle, celles des marchands Le Gros et Steckel, et celle de l'Empereur Pedro II, sont presque exclusivement dédiées aux artistes européens classiques et modernes. Sa recherche, qui part de l'analyse qualitative et quantitative des catalogues et documents liés aux Expositions générales de l'Académie Impériale des Beaux-Arts du Brésil, offre une vue imprenable sur les institutions et les acteurs qui ont dessiné les contours d'un premier marché d'art au Brésil et établi un goût pour l'art européen. Ce goût caractérise la demande de bien d'autres marchés d'Amérique latine, comme la Colombie. Dans l'article qu'il publie ici,

43 Fabriccio Miguel Novelli Duro, « Vendre des œuvres d'art dans les salons de l'Académie: les Expositions générales et le marché d'art de Rio de Janeiro au XIX^e siècle », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

Julián Camilo Serna expose une histoire du marché très similaire à celle du Brésil en ce qu'il se constitue autour de l'art européen d'abord, pour intégrer ensuite les œuvres d'artistes originaires du pays. « Du cosmopolite au national. Le marché de l'art en Colombie au XIX^e siècle⁴⁴ » fixe les bornes chronologiques de ce champ, posant le processus de cession des biens de l'Église dans les années 1860 comme moment fondateur du commerce d'objets artistiques en Colombie qui se tourne rapidement vers les importations d'œuvres européennes. Bien que les Beaux-Arts de Bogotá soient inaugurés en 1886, et que des expositions de la production locale y soient organisées régulièrement, il faut attendre 1948 pour qu'apparaisse un timide marché pour l'art national⁴⁵. Bien que les temporalités ne soient pas tout à fait les mêmes, le cas de l'Argentine obéit également à ce modèle. María Isabel Baldassarre a consacré de très belles pages à l'émergence du marché de l'art en Argentine pendant les dernières décennies du XIX^e siècle dans les premiers chapitres de son ouvrage *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*⁴⁶. Elle y montre précisément que la demande en biens artistiques des élites politiques et économiques argentines concerne surtout les œuvres européennes classiques et modernes et qu'un premier réseau de marchands et galeries apparaît dès les années 1860 à Buenos Aires. Néanmoins, l'article qu'elle présente ici⁴⁷ porte sur un moment différent, qui est celui de la formation, non pas d'un marché argentin d'art, mais d'un marché d'art argentin, qu'elle situe pendant la deuxième décennie du XX^e siècle et qu'elle explique par l'effet conjugué d'une volonté politique de l'État argentin et de l'apparition d'artistes comme Fernando Fader et Cesáreo Bernaldo de Quirós très appréciés des collectionneurs du pays. Ces articles, qui résonnent avec d'autres recherches, comme celles de María Lucia Bueno sur le cas du Brésil⁴⁸, sont comme des

44 Julián Camilo Serna, « Du cosmopolite au national. Le marché d'art en Colombie au XIX^e siècle », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

45 Cette étape a déjà fait l'objet d'un autre article de sa part. Voir Julián Camilo Serna, « El valor del arte. Historia de las primeras galerías de arte de Colombia (1948-1957) », dans *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D.C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, n° 17, p. 61-84 (<https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/49994>, consulté le 8 septembre 2024).

46 María Isabel Baldassarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, éd. Edhasa, 2006.

47 María Isabel Baldassarre, « Un marché pour l'art argentin. Le rôle moteur de l'État au début du XX^e siècle », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

48 María Lucia Bueno, « Une modernité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du XX^e siècle », *Sociologie de l'Art*, 2014/1 OPuS 22, p. 113-137

pierres ajoutées à l'édifice d'une histoire des marchés d'art en Amérique latine. Sans doute, l'un des enjeux des recherches portant sur ces temps originaires, est-il de comprendre les raisons de ce goût pour l'art européen des premières élites des nouvelles Républiques d'Amérique latine. S'agit-il de continuités, après les Indépendances, de modes de consommation culturelles établies pendant l'ère coloniale? Existe-t-il une forme de colonialité du marché de l'art qui se nourrirait des stratégies de distinction sociale de ces élites qui, dans certains domaines, favorisent les liens avec les anciennes et les nouvelles métropoles coloniales européennes? Pourtant, étudier la réalité de la consommation de produits culturels uniquement à partir des goûts et de la demande risque de faire oublier qu'elle dépend également de l'offre disponible de ces produits. Si les œuvres d'art européennes inondent le marché d'art en Amérique latine, c'est aussi parce que les centres artistiques, et notamment l'Espagne et la France, organisent très tôt la commercialisation de produits artistiques européens dans les pays d'Amérique latine à travers foires, expositions et réseaux commerciaux. L'évolution de ces contacts entre les marchés d'Art d'Amérique latine et ceux d'Europe ou des États-Unis traverse tout le xx^e siècle et jusqu'à aujourd'hui. C'est ce que montre, en partie, l'article de Viviana Usubiaga, qui propose un état général des marchés d'art dans l'Argentine des vingt dernières années⁴⁹. Elle y décrit dans le détail la construction d'espaces et modes alternatifs de production et d'échange de biens artistiques dans un pays en crise économique patente. Elle retrace également les itinéraires d'artistes contemporain-e-s, galeristes et collectionneur-euse-s qui se promeuvent à l'international, inversant, jusqu'à un certain point, le sens habituel des échanges commerciaux entre ce pays et les centres économiques de l'art moderne et contemporain.

L'attention portée à la question des articulations entre les marchés nationaux d'Amérique latine et le marché global d'art est la deuxième grande différence entre le présent volume et l'ouvrage collectif dirigé par Maria Isabel Baldassarre et Viviana Usubiaga. En effet, il est apparu que certaines des problématiques qui émergeaient avec l'étude des marchés à l'échelle nationale et régionale appelaient à prendre en compte la place que l'art moderne et contemporain

(<https://shs.cairn.info/revue-sociologie-de-l-art-2014-1-page-113?lang=fr>, consulté le 8 septembre 2024).

49 Viviana Usubiaga, « Économies de l'art argentin. Valeur, travail et modèles d'échange dans le marché contemporain », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

d'Amérique latine occupait dans un marché global d'art de plus en plus dense et connecté. Jean Minguet et Laura Arañó Arencibia⁵⁰, dans l'article qu'iels signent ensemble, reviennent justement sur la place que les artistes originaires de pays d'Amérique latine occupent dans le classement des œuvres vendues aux enchères au niveau mondial. À partir des données statistiques de la plateforme Artprice, iels publient des résultats globalement inédits qui montrent une présence bien réelle de ces artistes dans les ventes aux enchères au niveau global, bien que les 25 signatures les plus importantes de la région concentrent à elles seules 61 % du produit de ventes mondial, et que finalement ce soit surtout à New York, et en moindre mesure Paris et Londres que ces artistes fassent l'objet d'acquisitions. Par ailleurs, le chiffre d'affaires de cet ensemble d'artistes reste très faible comparé aux prix des œuvres d'art moderne et contemporain issu d'autres géographies, et notamment d'Europe, d'Amérique du Nord et d'Asie. Iels concluent néanmoins l'article en rappelant qu'en dehors du prix, il y a d'autres indicateurs de la valeur d'une œuvre, et notamment sa trajectoire dans les institutions muséales. Ils prennent comme exemple le cas des artistes cubain·e·s et le Museo Nacional de Bellas Artes de La Havane, qui œuvre depuis plusieurs décennies à la valorisation du patrimoine cubain, tout en menant une politique d'acquisitions qui, bien qu'audacieuse, ne peut pas suivre les prix de certain·e·s artistes cubain·e·s ou de la diaspora déjà consolidé·e·s dans le marché global. D'une certaine manière, Maria Lucia Bueno propose l'approche inverse : pour comprendre le fonctionnement du marché d'art d'Amérique latine au niveau global, elle ne part pas des statistiques qui se rapportent aux œuvres vendues, mais des stratégies mises en œuvre par celles et ceux qui les achètent. Dans l'article sur les collectionneur·euse·s d'art latino-américain qu'elle publie ici, elle propose une histoire comparée de la collection Patricia Phelps de Cisneros et de la collection Diana Halle. Établies toutes deux aux États-Unis, mais avec des liens différents avec la géographie et l'histoire d'Amérique latine, les parcours de ces deux collectionneuses permettent de comprendre les liens étroits qui unissent le marché privé et le marché public, les nombreuses connexions entre les fondations d'art contemporain et les musées nationaux ou les universités⁵¹. Elle montre aussi que ce sont en grande partie les collectionneur·euse·s qui

50 Jean Minguet et Laura Arañó Arencibia, « De la valeur de l'art latino-américain aux enchères et au-delà », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

51 Maria Lucia Bueno, « Collectionneurs d'art latino-américain : la fabrique de la mémoire et de la valeur symbolique. Le cas de l'art brésilien dans les collections aux États-Unis au

déterminent et réélaborent en permanence le canon de l'art latino-américain, rendant réelle et opérante dans le marché une catégorie dont la définition est un problème pour les historien-ne-s de l'art. Joaquín Barriendos, qui s'est précisément beaucoup occupé de l'invention de l'idée d'art latino-américain et de l'utilisation de cette catégorie par les critiques, les chercheurs, mais aussi les marchands et les maisons de vente aux enchères au niveau planétaire, décide d'aborder la question à partir du destin commercial des archives d'artistes, de plus en plus sollicitées par le marché global. Il montre non seulement comment les archives d'artistes d'Amérique latine sont devenues un bien de marché obéissant à une logique commune au marché global de l'art, mais aussi ce que cela change au récit que l'on fait de l'histoire de l'art dans la région⁵².

Vers une histoire des marchés de l'art d'Amérique latine est une proposition qui insiste volontairement sur la dimension prospective de la recherche dans ce domaine. L'ensemble d'articles réunis dans ce volume ne prétend ni à l'exhaustivité ni à la systémativité. Il est fragmentaire géographiquement et chronologiquement, hétérogène sur le plan des méthodes – un hybride d'histoire de l'art moderne et contemporain, d'approches qualitatives et quantitatives. Il nous semble, néanmoins, que les résultats apportés confirment un certain nombre de directions que pourrait prendre la recherche future sur ces questions comme la nécessaire mise en commun d'historiographies sur les marchés d'art des différents pays de la région, l'étude de collections latino-américaines à l'intérieur et à l'extérieur de sa géographie, la prise en compte des articulations que ces marchés opèrent avec le marché global depuis plusieurs décennies... Ce travail à venir impliquera nécessairement une plus grande collaboration entre les chercheurs et les chercheuses de différents pays. C'est pourquoi nous avons décidé de publier les articles dans leur langue originale et en français. Cette tâche de traduction, facilitée notamment par la version professionnelle de deepl, a consisté à relire, corriger et améliorer la première ébauche proposée par l'outil numérique. L'un des principaux enjeux de la journée d'études internationales organisée à Paris en juin 2023 à laquelle ces chercheuses et ces chercheurs nous avaient fait l'honneur de participer, mais aussi l'un des objectifs principaux de cette publication est de faire que les connaissances développées depuis

xxi^e siècle », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

52 Joaquín Barriendos, « Bien d'archive, Les archives d'art latino-américain et le marché global », dans David Castañer (dir.), *Vers une histoire des marchés d'art d'Amérique latine*, Actes de la journée d'études de juin 2023, éditions HiCSA, Paris, 2024.

l'Amérique latine puissent être connues et mobilisées par toutes celles et ceux qui s'intéressent à la question du marché d'art depuis l'espace francophone. C'est également ainsi que nous contribuerons à une véritable histoire globale de l'art et de ses marchés.

VENdre DES ŒUVRES D'ART DANS LES SALONS DE L'ACADÉMIE : LES EXPOSITIONS GÉNÉRALES ET LE MARCHÉ D'ART DE RIO DE JANEIRO AU XIX^e SIÈCLE

FABRICCIO MIGUEL NOVELLI DURO

Doctorant à l'Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
Chercheur accueilli à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)

Résumé Au cours du XIX^e siècle, l'Académie impériale des beaux-arts du Brésil organise une série d'expositions d'art dans son palais, connues sous le nom d'Expositions générales (*Exposições Gerais*). Entre 1840 et 1884, ces Salons brésiliens présentent au public local les œuvres d'art disponibles à Rio de Janeiro, qu'elles aient été proposées à l'institution par les artistes eux-mêmes ou par leurs propriétaires. À travers l'analyse des catalogues d'exposition, de la documentation institutionnelle et des journaux publiés, cet article a pour objectif de déterminer l'existence de collectionneurs d'art à Rio de Janeiro, ainsi qu'à comprendre les relations établies par l'Académie avec les propriétaires et les marchands d'œuvres d'art par le biais des expositions organisées dans ses locaux. Il en résulte que l'Académie, en plus d'être l'institution officielle d'enseignement de l'art, contribue au fonctionnement d'un marché de l'art à Rio de Janeiro, agissant même en tant qu'acheteur d'œuvres d'art sur le marché secondaire.

Mots-clés Académies d'art; études d'expositions; collection d'art; art au Brésil; Académie impériale des beaux-arts; Expositions générales.

La mise en place d'une exposition : la création du « salon brésilien »

L'histoire de l'Académie d'art du Brésil, connue pendant la majeure partie de son existence au XIX^e siècle sous le nom d'Académie impériale des beaux-arts (*Academia Imperial de Belas Artes*), commence par l'arrivée d'un groupe d'artistes français à Rio de Janeiro en 1816. L'historiographie de l'art au Brésil nomme ce groupe la Mission artistique française (*Missão artística francesa*). Parmi eux, Nicolas-Antoine Taunay, peintre de paysages reconnu, est le père de Félix-Émile Taunay, qui deviendra le directeur de l'institution en 1834.

Au cours des premières années de fonctionnement de l'établissement d'enseignement artistique, les expositions se limitaient aux étudiants et aux professeurs. Cependant, à l'initiative de Félix-Émile Taunay, les expositions s'ouvrent à d'autres artistes, permettant à ceux qui ne sont pas inscrits à l'Académie d'exposer leurs productions au public dans son palais¹. À partir de 1840, sur le modèle du Salon de Paris, les Expositions générales (*Exposições gerais*) ont été établies.

En raison de ces changements, les organisateurs décident d'éditer un catalogue, destiné à enregistrer les œuvres d'art exposées temporairement à l'Académie. Dans les journaux, un critique a déclaré :

Nous espérons que l'année prochaine, la publication des œuvres d'art sera regroupée par ordre numérique dans un supplément au livret explicatif de la collection de l'Académie. On dit que cette année, le retard dans l'envoi des œuvres pour l'exposition n'a pas permis de les organiser de cette manière².

La demande révèle l'existence d'une publication consacrée à la collection de l'Académie, intitulée *Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes*. Publié pour la première fois en 1837³, le catalogue de la collection de l'Académie est édité à nouveau trois ans plus tard⁴. À partir de 1841, les œuvres présentées temporairement dans les Expositions générales sont incluses dans la *Noticia do Palacio*⁵ et ses éditions ultérieures. D'année en année, les œuvres des expositions temporaires occupent un espace plus important, non seulement dans les salles d'exposition mais aussi dans les pages du catalogue, jusqu'à ce que celui-ci devienne une publication indépendante consacrée uniquement aux expositions éphémères. La *Noticia do Palacio* devient le *Catalogo Explicativo*⁶

1 Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

2 « Esperamos que no anno proximo futuro sejam as noticias dos trabalhos reunidas por ordem numerica em um supplemento ao folheto explicativo do estabelecimento. Diz-se que neste anno a demora que houve na remessa dos quadros obstou a que assim se classificassem. » « Academia das Bellas Artes. Exposição Geral de 1840 », *Jornal do Commercio*, 16 décembre 1840, p. 1-2.

3 *Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1837.

4 *Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1840.

5 *Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1841.

6 *Exposição Geral das Bellas Artes de 1864.. Catálogo Explicativo*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1864.

en 1864, un catalogue consacré uniquement à l'Exposition générale de cette année-là et publié pour les éditions suivantes.

Ces catalogues ont été essentiels pour ma recherche et pour construire les hypothèses proposées dans cet article. À partir des informations qu'ils contiennent, j'ai créé une base de données pour enregistrer et systématiser la participation des artistes dans ces Expositions générales, ainsi que les œuvres d'art présentées à chaque occasion⁷. Celle-ci a été obtenue en analysant et interprétant les catalogues, ayant au préalable différencié les objets qui appartenaient à l'Académie et qui étaient accrochés dans l'exposition permanente du palais de ceux exposés temporairement dans les expositions éphémères⁸.

Les informations des catalogues ont été transcrites dans un tableau dont les colonnes affichent, entre autres choses, les noms des artistes, leurs adresses, leurs sexes, leurs affiliations institutionnelles et les titres des œuvres d'art. La base de données consacrée aux Expositions générales de 1840 à 1884 remplit deux fonctions : d'une part, la transcription des données des catalogues et, d'autre part, leur systématisation, ce qui se traduit par l'enregistrement de plus de 3400 œuvres d'art. Elle contribue à la fois à une approche ciblée et individuelle des objets artistiques et des artistes, ainsi qu'à la compréhension des expositions dans une perspective englobante, prenant en compte les groupes et les flux. Les événements artistiques fonctionnent alors comme une « scène ». En tant qu'outil de recherche, la base de données peut fonctionner à différentes échelles, en fonction des problématiques que le chercheur veut résoudre.

Il est important de souligner que les œuvres d'art présentées dans les Expositions n'ont pas seulement été produites par des artistes brésiliens, mais aussi par des artistes étrangers vivant ou de passage dans le pays, ou tout simplement étrangers⁹. Comme Elaine Dias le rappelait dans sa récente enquête sur les artistes

7 L'utilisation d'une base de données pour le projet a été largement motivée par l'initiative du projet de base de données Artl@s (<https://artlas.huma-num.fr/fr/bases-en-acces-libre/>), coordonné par Béatrice Joyeux-Prunel. Cependant, contrairement à leur initiative, nous n'avons pas inclus tous les éléments énumérés dans les publications. Comme nous l'avons déjà mentionné, dans les premières années de la publication, une part importante était occupée par la collection de l'Académie impériale exposée dans le palais de l'institution.

8 Par conséquent, les chiffres sont présentés comme des valeurs approximatives et non définitives.

9 Sur les artistes allemands de l'exposition, voir Fabriccio Miguel Novelli Duro, « Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes », dans Mauricio V. Ferreira Junior, Rafael Cardoso (dir.), *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer - Museu Imperial*, Petrópolis, Museu Imperial, 2022, p. 77-96.

français dans les Expositions générales de 1840 à 1884, un nombre important d'artistes d'autres nationalités se sont installés au Brésil et y ont produit leurs œuvres¹⁰. Pour comprendre les entrées des catalogues, il est nécessaire de saisir comment les objets ont pu être soumis à l'Académie et, par conséquent, comment ils ont pu apparaître dans la publication.

L'Académie impériale des beaux-arts se met en scène

La proposition d'objets artistiques pour les Expositions générales pouvait se faire de deux manières différentes : par la présentation de l'artiste lui-même, créateur de l'œuvre, ou par celle d'un collectionneur, propriétaire de l'œuvre. Dans le premier cas, les auteurs concourraient pour des prix à la fin de l'événement, après que leurs productions aient été évaluées par le jury des professeurs de l'Académie. Même si nous n'avons pas encore trouvé de documents institutionnels qui rendent compte de manière détaillée de la procédure d'inscription par les propriétaires, certains éléments des catalogues permettent de mieux saisir cette pratique. Dans l'un des catalogues, on trouve un avertissement au public : « Les descriptions des tableaux et la désignation de leurs auteurs et écoles ont été fournies par leurs propriétaires et ont été reportées dans le catalogue sans altération¹¹. »

Nous pouvons observer dans les pages du catalogue deux modalités de participation : l'exposition par la production et l'exposition par la possession. Dans certaines éditions du catalogue, les œuvres soumises par les collectionneurs étaient regroupées sous leur nom, de la même manière que les œuvres des artistes individuels. En réfléchissant aux collectionneurs impliqués dans ces événements, Leticia Squeff a noté que « les collectionneurs utilisaient les Expositions générales pour faire du commerce : pour exposer et, peut-être, vendre, échanger ou acheter des œuvres d'art à d'autres collectionneurs¹² ». À

10 Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados : fontes primárias, bibliográficas e visuais*, Guarulhos, EFLCH/UNIFESP, 2020.

11 « As descrições dos quadros e a designação de seus autores e escolas fôrão ministradas pelos seus possuidores, e exaradas no catálogo sem alteração [...]». *Notícia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859*, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859, p. 82.

12 « Os colecionadores utilizavam as exposições gerais para fazer negócio : expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores », Leticia Squeff, *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012, p. 98.

cet égard, comme l'indique Squeff, bien que les expositions d'art brésiliennes se soient inspirées du Salon de Paris, elles s'en sont rapidement différenciées en se transformant en un espace d'échange et d'acquisition d'œuvres d'art anciennes et modernes pour les collectionneurs. Nous pouvons supposer que cette transformation est l'une des conséquences des variations introduites par Félix-Émile Taunay au modèle français pour donner des « couleurs locales » aux expositions dans leur mise en œuvre à Rio de Janeiro. Comme le souligne Elaine Dias, le directeur entendait développer le goût du public en présentant un grand nombre d'œuvres d'art. Guidé par la critique d'art, le public finirait par s'intéresser à la consommation d'art par émulation des collectionneurs déjà existants, qu'il s'agisse de l'empereur ou d'autres. C'est ainsi que les œuvres produites par des artistes formés à l'Académie¹³ finiraient par trouver un marché. Ces intentions de Taunay s'expriment explicitement dans l'annonce de la mise en œuvre des Expositions générales :

Le public deviendra alors le mécène des arts; c'est avant tout la responsabilité du public de soutenir les arts en accordant des faveurs quotidiennes, car le public a le pouvoir d'anticiper, de découvrir et de soutenir les étudiants. La contribution la plus importante que les gouvernants éclairés peuvent apporter est d'instiller la même disposition libérale dans le peuple, car les habitudes du peuple sont facilement influencées par les habitudes des princes¹⁴.

Comme l'a affirmé Dias, par le biais des expositions publiques, le directeur a cherché à créer un marché pour les objets artistiques afin d'encourager la constitution des collections d'art et la création d'une place pour les artistes dans la société brésilienne¹⁵. Notre base de données permet d'évaluer jusqu'à quel point ses efforts ont été couronnés de succès.

Pour ce faire, nous avons identifié la présence de collectionneurs dans la série d'expositions. Nous avons identifié 458 œuvres d'art dont les propriétaires sont nommés, parmi le nombre total d'œuvres d'art exposées entre 1840 et 1884. Ces objets ont appartenu à 112 propriétaires, pour la plupart privés, même s'il y avait des membres de la famille impériale, comme Pedro II lui-même, des institutions de l'Empire, comme le ministère de la Marine, ainsi que des sociétés civiles, des confréries et des ordres religieux.

13 Dias, *Paisagem e Academia...*, *op. cit.*

14 20 mars 1840, *Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841*, n. 6150, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

15 Dias, *Paisagem e Academia...*, *op. cit.*

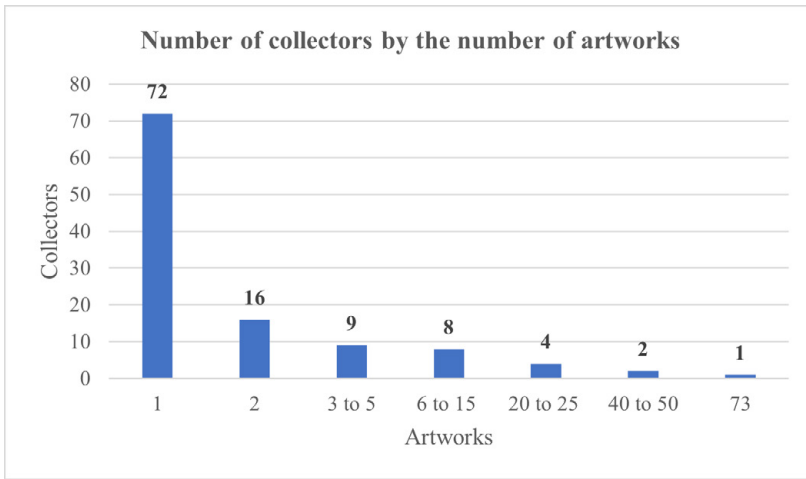


Fig. 1. Graphique du nombre de collectionneurs en fonction du nombre d'œuvres d'art exposées avec un nom de propriétaire dans les Expositions générales entre 1840 et 1884. Source : Novelli Duro, 2022¹⁶.

La plupart des propriétaires n'étaient associés qu'à une seule œuvre, soit 72 propriétaires comme le montre le graphique (fig. 1). Les collectionneurs possédant un plus grand nombre d'œuvres sont de l'autre côté sur l'axe des abscisses et seuls trois d'entre eux exposent plus de 40 objets : le marchand allemand Frederico Antonio Steckel avec 73 œuvres, le marchand français João Guilherme Le Gros avec 49 œuvres, et l'empereur brésilien Dom Pedro II avec 48 œuvres¹⁷.

Bien que l'empereur ait le plus petit nombre d'œuvres parmi eux, il est celui qui a prêté le plus fréquemment ses biens pour les expositions – même si la moitié d'entre eux ont été exposés en une seule fois lors de l'Exposition de 1859. Le Gros se distingue également dans la même édition, bien qu'il ait également prêté ses œuvres lors des expositions de 1860 et 1866. Steckel, quant

¹⁶ Fabriccio Miguel Novelli Duro, « Colecionadores em exibição: a presença de proprietários de obras de arte nas Exposições Gerais de Belas Artes », dans Gabriel Ferreira Zacarias *et al.* (dir.), *Histórias da Arte em construção*, Campinas, Unicamp/IFCH, 2022, p. 220-233.

¹⁷ Dans un autre texte, nous avons affirmé que Pedro II avait exposé 42 œuvres de sa collection dans les expositions. Plus tard, nous avons vérifié qu'il s'agissait de 48 œuvres. Je tiens à préciser qu'il s'agit d'analyses partielles d'une recherche doctorale en cours, et que le nombre pourrait légèrement changer. Voir F. M. Novelli Duro, « Colecionadores em exibição... », *op. cit.*

à lui, n'apparaît que dans l'édition de 1879¹⁸. Outre le nombre d'expositions où ils ont prêté leurs œuvres, leur nationalité et leur occupation sociale, il nous a été possible d'analyser et de comparer leurs habitudes de collectionneurs sur la base des objets qu'ils ont présentés au public à l'Académie impériale.

Le Gros était impliqué dans l'importation et le commerce de divers articles, tels que des vins, des meubles et certainement des peintures¹⁹. Comme l'indique Thamís Caria, après avoir présenté sa collection à l'Exposition générale, il a organisé « une importante vente aux enchères [...]. Les tableaux appartiennent à M. Le Gros. Il y a des tableaux de toutes les écoles. On dit qu'ils sont excellents²⁰. »

Les catalogues des Expositions générales de 1859, 1860 et 1866 présentent certaines œuvres du marchand et sont une source pour se faire une idée de sa collection. Sur les 49 tableaux, on peut distinguer 14 tableaux sans auteur connu, 28 « tableaux anciens » datant du XVI^e au XVIII^e siècle, et sept « tableaux modernes » d'artistes actifs au XIX^e siècle : quatre Henri-Nicolas Vinet, deux Abraham Louis Buvelot et un François Gonaz. Bien qu'ils aient été actifs à Rio de Janeiro, aucun des artistes contemporains n'est brésilien ou formé à l'Académie brésilienne, Vinet et Gonaz étant français et Buvelot suisse²¹.

Bien que la distinction entre les œuvres « anciennes » et « modernes » ne soit pas habituelle dans l'historiographie de l'art brésilien, il est important de redéfinir son utilisation et sa signification pour la période abordée ici. L'expression « peinture moderne » a été employée comme critère chronologique, se référant aux peintures du XIX^e siècle. Les œuvres qui n'étaient pas classées comme « anciennes » étaient considérées comme contemporaines – et donc « modernes ».

Plusieurs sources expliquent la signification de ces termes, tant dans les annonces de ventes aux enchères²², que dans les catalogues publiés par l'Académie. De même que ces catégories ont été utilisées tout au long du siècle pour classer certaines collections privées présentées dans des Expositions générales,

18 Bien que Steckel soit le seul collectionneur parmi nos exemples à n'avoir participé qu'une seule fois aux Expositions générales, nous avons déjà montré dans un autre article que la plupart des propriétaires ne montraient leur collection que dans une seule exposition. Voir F. M. Novelli Duro, « Colecionadores em exibição... », *op. cit.*

19 Thamís M. M. Caria, *Cleópatra do Museu D. João VI: a trajetória de uma obra*, mémoire de maîtrise dirigé par Patricia Meneses, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016.

20 *Diário do Rio de Janeiro*, 8 avril 1863 *apud* Caria, *Cleópatra do Museu...*, *op. cit.* p. 94.

21 Sur les artistes français dans les Expositions générales, voir E. Dias, *Artistas franceses...*, *op. cit.*

22 *Jornal do Commercio*, 28 août 1860, p. 2.

les publications présentant la collection de l'Académie ont également classé les œuvres en « tableaux anciens » et « tableaux modernes »²³.

L'autre collectionneur, Frederico Antonio Steckel – ou Friedrich Steckel – était un artiste allemand installé à Rio de Janeiro pour travailler dans le domaine de l'art décoratif, faisant le commerce de matériaux artistiques et de peintures. D'après les informations recueillies par Fernanda Pitta et Ricardo Giannetti, on sait que son magasin servait également, au moins temporairement, d'espace d'exposition, où il présentait au public « sa galerie de peintures à l'huile [...] exécutées par les meilleurs peintres européens²⁴. » Selon Giannetti, quelques mois après l'exposition, « Steckel a organisé et réalisé une série de ventes aux enchères²⁵. » Par la suite, il présente sa « Collection de peintures modernes » avec 73 œuvres à l'Exposition générale de 1879.

La plupart de ses tableaux appartenaient à des genres artistiques associés au domaine domestique, tels que les peintures de genre, les paysages, les peintures de fleurs et d'animaux. On peut également observer des peintures à thème religieux et à vocation dévotionnelle, comme Jésus-Christ, et deux copies : *La Cène* de Léonard de Vinci et *L'Immaculée Conception* de Murillo²⁶. Bien qu'il s'agisse de copies basées sur des œuvres « anciennes », elles peuvent être classées dans la catégorie « moderne » puisqu'il s'agit de copies produites au XIX^e siècle. Mis à part un tableau d'auteur inconnu, aucun des 29 artistes du groupe n'a été formé à l'Académie impériale, et apparemment un seul d'entre eux était actif à Rio de Janeiro, le déjà mentionné Henri-Nicolas Vinet, dont le collectionneur possède deux œuvres d'art.

En comparant les deux marchands étrangers établis au Brésil, on comprend qu'ils ont des profils de collectionneurs distincts puisque l'un se concentre sur l'acquisition de « tableaux anciens » alors que l'autre donne la priorité aux « tableaux modernes ». Cependant, Le Gros et Steckel se rejoignent dans

23 Voir *Indicação dos quadros que se achão expostos ao publico na Academia Imperial das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. a vap. de Pereira Braga & C., 1889.

24 « Galeria Steckel », *Gazeta de Notícias*, 19 janvier 1878, p. 4 *apud* Fernanda Mendonça Pitta, *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, thèse de doctorat dirigée par Tadeu Chiarelli, Universidade de São Paulo, 2013, p. 126.

25 Ricardo Giannetti, « Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República », dans *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, Pelotas, CLAEAC, 2017, p. 159.

26 « 206. A Cêa; copia mediata de Leonardo da Vinci, por Venoni »; « 207. A immaculada Conceição; copia mediata de Murillo, por Venoni ». *Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, Rio de Janeiro, Typ. de Pereira Braga & C., 1879, p. 26.

leur goût de collectionner exclusivement des artistes étrangers. En va-t-il de même pour le troisième plus grand collectionneur des expositions, l'empereur brésilien Pedro II?

L'empereur joue un rôle important dans le développement de l'art brésilien sous l'Empire, de 1840 jusqu'à l'instauration de la République en 1889. Il est considéré comme le principal mécène de l'art au Brésil pendant cette période et on se souvient qu'il a parrainé la formation d'importants artistes brésiliens à l'étranger – Pedro Américo de Figueiredo e Mello et José Ferraz de Almeida Junior ont été quelques-uns des bénéficiaires de la « bourse impériale » (*bolsinho impérial*).

Son engagement en faveur des Expositions générales doit être souligné par sa présence à la cérémonie d'ouverture des expositions, par ses visites aux expositions, constamment rapportées dans les journaux pendant les événements²⁷, et par sa participation systématique à la cérémonie de remise des prix à partir de l'Exposition de 1859²⁸. La présence de l'empereur aux expositions corrobore son soutien aux arts, aux artistes et à l'Académie, réalisant ce que Taunay avait souhaité des années auparavant. En même temps, il met en marche le « théâtre de la cour » au sein du palais de l'Académie, comme l'a souligné Leticia Squeff²⁹.

Pendant son règne, plusieurs œuvres de sa collection privée ont été prêtées aux expositions. Nous pouvons classer ses œuvres d'art en deux groupes : les œuvres « modernes », avec 25 objets; les œuvres « anciennes », avec 23 œuvres d'art, dont 20 d'auteurs anonymes. Si la division chronologique est relativement équilibrée, la nationalité des artistes est la donnée qui frappe : sur les 25 œuvres modernes, seules quatre ont été réalisées par des Brésiliens – deux par sa propre fille, la princesse Isabel, une par Francisco Viriato de Freitas, et l'autre par Arsenio da Silva.

Au regard de l'ensemble d'œuvres de sa collection prêtées aux expositions, Pedro II ne serait pas, contrairement à l'idée qu'on se fait habituellement de lui, un mécène d'artistes brésiliens ou d'artistes formés à l'Académie brésilienne. En réalité, sa collection est constituée à partir du même biais étranger que celle de du Français Le Gros et de l'Allemand Steckel. En revanche, alors que les deux

27 Donato Mello Júnior, « As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado », *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984, p. 203-352.

28 Voir Novelli Duro, *Emil Bauch, Ferdinand Keller...*, *op. cit.*

29 Squeff, *Uma coleção para o Império...*, *op. cit.*, p. 89.

marchands ont acquis relativement peu d'œuvres d'artistes étrangers installés au Brésil, la majeure partie de la collection d'œuvres modernes de l'empereur est précisément le fruit d'artistes étrangers établis dans le pays. Même s'il n'est pas possible de définir un profil type de collectionneur à partir de l'échantillon analysé, on peut relever une caractéristique surprenante : l'absence d'un nombre substantiel d'artistes brésiliens ou formés localement dans les collections de Pedro II, Le Gros et Steckel.

Un autre point qui relie les collections semble révéler ce qui semblait être une pratique courante dans le contexte brésilien : le fait que les collections étaient dispersées par des ventes aux enchères, que ce soit par l'arrangement des propriétaires, comme l'ont fait Le Gros et Steckel, ou même par le changement de régime politique dans le pays, comme dans le cas de l'exil de Pedro II³⁰. Une brève étude des journaux du XIX^e siècle révèle un nombre considérable de ventes aux enchères organisées à Rio de Janeiro. Bien que ces ventes ne soient pas spécialisées dans les arts, il n'était pas rare de trouver des annonces d'objets d'art parmi les lots annoncés, comme le montre Squeff³¹.

Quelques exemples peuvent nous aider à comprendre le rôle des ventes aux enchères dans ce système. Le commissaire-priseur Carlos Tanière a annoncé une fois une « belle vente aux enchères d'œuvres modernes, romans, partitions de musique, albums, livres, gravures, peintures et d'autres objets : tout doit disparaître et sera attribué au plus offrant³². » Dans une autre vente aux enchères, Secundino da Cunha

vend une vaste collection d'objets d'histoire naturelle, de peintures anciennes et modernes [...] Notamment un grand portrait de D. Pedro II; un portrait à mi-corps de D. Pedro I [...]; un portrait de l'empereur de Prusse, une œuvre exquise; des peintures anciennes avec des thèmes remarquables, un grand tableau digne d'un palais, d'insectes et de papillons avec une *Fulgora laternaria* au centre, des coquillages terrestres et marins, des minéraux, des quadrupèdes, 250 échantillons de bois et d'autres curiosités³³.

30 Carlos Lima Junior travaille sur l'exil de la famille impériale et la dispersion de sa collection, voir Carlos Lima Junior, « Evocações do Império na morada do exílio: percalços de uma coleção brasileira no Castelo d'Eu », *Anais do Museu Imperial: nova fase*, n° 3, 2023, p. 85-116.

31 Squeff, *Uma coleção para o Império...*, op. cit., p. 95.

32 *Jornal do Commercio*, 25 novembre 1847, p. 3.

33 *Jornal do Commercio*, 19 avril 1860, p. 2.

Une étude sur la dynamique des ventes aux enchères pendant la période impériale pourrait certainement contribuer à une meilleure compréhension du marché de l'art à Rio de Janeiro. Pour ce faire, on peut s'intéresser à la manière dont les œuvres étaient annoncées, ce qui permet de dresser un inventaire des œuvres d'art échangées lors des ventes aux enchères; ou alors on peut faire des études monographiques sur les grands commissaires-priseurs, tels que les Français A. Lawrie, Prosper Philigret et Frederico Guilherme, qui révèlent leurs activités et leurs réseaux. Les ventes aux enchères semblent être la dernière instance pour enregistrer de nombreuses collections avant leur séparation. Probablement en raison de leur nature essentiellement privée, les ventes aux enchères restent une activité globalement méconnue pour celles et ceux qui font des recherches sur la production artistique du XIX^e siècle au Brésil.

Un lieu d'exposition et un lieu de vente

Le rôle de l'Académie en tant qu'espace d'exposition temporaire d'œuvres d'art ne se limitait pas aux Expositions générales. L'institution artistique a également été utilisée par ailleurs pour l'exposition et la commercialisation d'œuvres d'art. Dans les années 1860, par exemple, un peintre de marine anglais est arrivé à Rio de Janeiro avec une « collection sélectionnée de peintures d'artistes contemporains ». Comme l'ont rapporté les journaux, son exposition a été visitée par l'empereur et les œuvres d'art ont été commentées :

Leurs majestés impériales ont daigné visiter hier à l'Académie des arts la collection choisie de tableaux d'artistes contemporains, qui vient d'être importée d'Europe par M. Jorge Harding, peintre de marine, et disciple de Winterhatter [sic]. Cette collection comprend des tableaux précieux, où se détachent les noms de Calame, Isabey, Stevens, Harding, Williams, Ziem, et d'autres, et elle sera ouverte au public pendant huit jours³⁴.

Il est à peu près certain que Jorge Harding est en fait l'artiste James Duffield Harding (1798-1863). L'information la plus complète sur cet épisode est fournie par le *Courrier du Brésil*, qui révèle le double objectif de la visite de Harding. Alors que l'artiste agit en tant que *marchand* pour les artistes de la *Société des artistes européens*, il se serait rendu au Brésil pour représenter la baie de Rio de Janeiro, un paysage réputé dans toute l'Europe. Mais les intentions de l'artiste seraient également de promouvoir des expositions tous les deux ans, ce qui laisse

34 *Jornal do Commercio*, 17 septembre 1861, p. 2.

penser que le Brésil pourrait être un marché rentable pour la vente d'œuvres d'artistes modernes. Selon l'article :

La présence de M. Harding est doublement une chance pour nous : introduire de bonnes peintures, si rares au Brésil, stimuler le goût pour les beaux-arts et rendre hommage, avec son pinceau habile, à la nature splendide et luxuriante du Brésil. [...] Nous ne saurions trop recommander aux amateurs de peintures réelles de visiter la collection de M. Harding [...].

L'empereur D. Pedro II a choisi quatre tableaux dans cette collection et nous devons dire à la louange de [Sa Majesté] que ces quatre tableaux sont à notre avis les plus beaux de la collection. Il y a dans cet heureux choix le magnifique tableau de M. Harding, *Bord de mer*. Les trois autres sont *Après le duel* de Steven, *Animaux* de Verboeckhoven, *Colin-Mailard* de Groux.

L'Académie, également jalouse, acquiert la *Vue de Suisse* du célèbre Calame.

Il est plus que probable que l'ensemble de la collection de M. Harding reste finalement parmi nous, car il n'y a pas un seul tableau sans réelle valeur³⁵.

Malgré les rapports sur les achats effectués par l'empereur et par l'institution, certains éléments remettent en cause le succès de l'initiative de Harding. Tout d'abord, l'absence de l'œuvre d'Alexandre Calame dans les inventaires ultérieurs de l'Académie suggère que l'institution n'a pas acquis l'œuvre. Ce qui est corroboré d'autre part, par la déclaration d'Antonio Ferreira Jacobina, majordome de l'empereur, qui affirme n'avoir acheté que deux pièces pour la

35 « Par le dernier paquet français est arrivé à Rio de Janeiro un peintre de marine d'une certaine célébrité, Mr. Harding, anglais d'origine, professant l'école française. [...] La présence de Mr. Harding est donc une double bonne fortune pour nous : introduire de bons tableaux, si rares au Brésil, pour animer le goût des beaux-arts, et rendre hommage par son habile pinceau à la splendide et luxuriante nature du Brésil. Mr. Le directeur de l'académie des Beaux-Arts a prouvé son zèle à étendre le domaine de la peinture en accueillant favorablement Mr. Harding et en lui offrant une salle de l'Académie pour y exposer ses charmants tableaux. La foule des amateurs n'a cessé de remplir cette salle durant les cinq jours qu'a duré l'exposition. [...] Nous ne saurions pas trop recommander aux amateurs de vrais tableaux d'aller examiner la collection de Mr. Harding. [...] L'empereur D. Pedro II a choisi dans cette collection quatre tableaux, et nous devons le dire à la louange de S. M. I., ces quatre tableaux sont à notre avis les plus beaux de la collection, Il y a dans ce choix heureux le magnifique tableau de Mr. Harding, *Bord de la mer*. Les trois autres sont : *Après le duel*, *Animaux* de Verboeckhoven, *Colin-Mailard*, de de Groux. L'Académie s'est montrée jalouse de son côté et a fait l'acquisition de la *Vue de Suisse* du célèbre Calanne. Il est plus que probable que toute la collection de M. Harding nous restera, car on n'y trouve pas un seul tableau sans mérite réel ». « Chronique des beaux-arts », *Courrier du Brésil*, 22 septembre 1861, p. 3.

famille impériale³⁶, *Après le Duel* d'Alfred Stevens et *Colin-Mailard* de Charles de Groux. En plus, le tableau de Charles de Groux³⁷ a bien été présenté dans l'exposition générale suivante, dans le cadre de la collection Pedro II.

En isolant les expositions organisées par l'Académie, nous venons d'identifier certains des collectionneurs et retracer une partie du flux des ventes et des achats d'œuvres d'art dans le Rio de Janeiro du XIX^e siècle. Considérer l'Académie comme dépositaire d'œuvres d'art ouvre donc un accès aux informations sur les échanges commerciaux et permet d'envisager d'autres dynamiques de ce marché émergent. L'institution de formation artistique peut être considérée également comme un collectionneur, parce qu'elle acquiert des pièces directement auprès des artistes, établissant ainsi un marché primaire, et à la fois auprès de collectionneurs et de marchands d'art, devenant ainsi un acteur du marché secondaire. L'acquisition d'œuvres « anciennes » se fait naturellement par le biais du marché secondaire et, étonnamment, l'achat d'œuvres contemporaines – dites « modernes » – pourrait se faire de la même manière.

Il convient de souligner que ces collectionneurs ont joué un rôle crucial dans la médiation des œuvres d'art qui devaient être exposées, appréciées, acquises ou données à l'Académie impériale. Outre les cas bien connus, comme les esquisses de Jean-Baptiste Debret, « précieuses productions du pinceau du fondateur de notre école de peinture³⁸ » rapportées d'Europe à l'Académie en 1859 par José Ribeiro da Silva, d'autres exemples moins connus nous aident à esquisser l'état de ce domaine dans le Rio de Janeiro de l'époque.

Dans le cas d'Henri-Nicolas Vinet, mentionné précédemment, deux de ses peintures ont été inscrites dans le catalogue de l'exposition 1876, année de sa mort : *Paisagem do Brasil*, décrite comme la « dernière œuvre de l'artiste surpris par la mort le 14 du mois de mars en cours³⁹ » et *A cascatinha da Tijuca*. L'Académie a acquis deux peintures de Vinet cette année-là par l'intermédiaire du Dr Gustavo Lambert⁴⁰ et ces objets sont aujourd'hui conservés au *Museu Nacional de Belas Artes*. Dans les documents institutionnels où cet achat a été documenté, on trouve des informations sur une autre transaction : l'achat de

36 Voir *A Actualidade: jornal da tarde*, 19 avril 1863, p. 2.

37 L'œuvre a été décrite par l'un des critiques, voir « Chronica das Bellas Artes. III », *A Actualidade: jornal da tarde*, 19 mars 1863, p. 2-3.

38 *Avulso* 1285, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

39 *Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876, p. 12.

40 « A Academia das Bellas Artes deve ao Dr. G. Lambert... », *avril* 1335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

11 peintures vendues par Joseph Gérard⁴¹. L'ensemble aurait été exposé lors de l'exposition de 1876⁴², bien qu'il ne soit pas mentionné dans le catalogue de cette année-là.

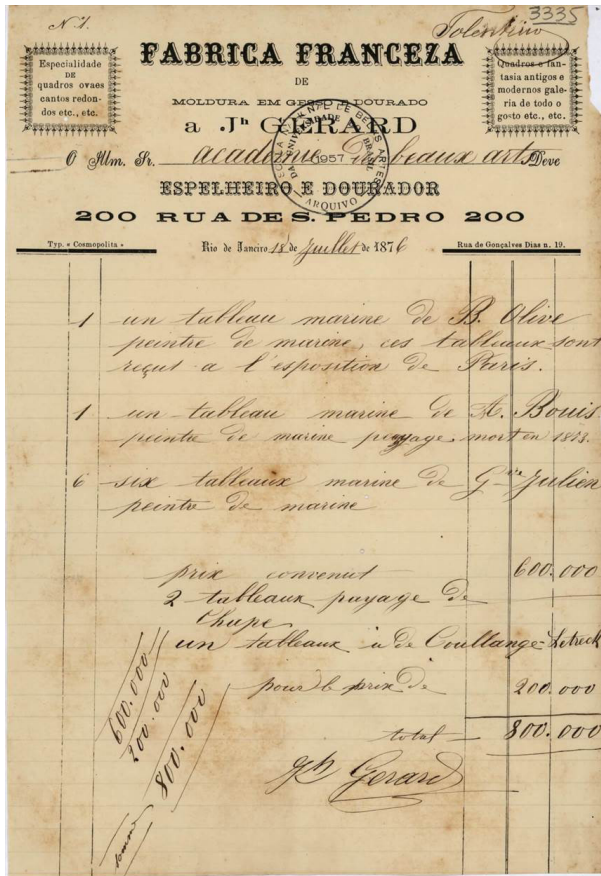


Fig. 2. Reçu des œuvres d'art vendues par Joseph Gérard à l'Académie impériale des beaux-arts, *Avulso* 3335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

Dans l'en-tête du reçu (fig. 2), entourées par des cartouches, sont détaillées les activités de l'atelier de Gérard : « manufacture française de cadres en plâtre et dorés », « artisan miroitier et doreur » installé à Rio de Janeiro, au numéro 200 de la rue São Pedro⁴³. Le récépissé souligne le « savoir-faire de Gérard en

41 *Avulso* 3477, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

42 « Relação das contas... », *Avulso* 3477, *op. cit.*

43 *Avulso* 3335, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ.

matière de cadres ovales, angles arrondis, etc., etc. » et qu'il dispose « de tableaux anciens et modernes et de fantaisie, une galerie de tous les goûts, etc., etc.⁴⁴ »

À partir des données du document, il est possible d'identifier des artistes dont il est question : « G.ve Julien » est Gustave-Marius Julien (1825-1881), artiste français actif à Marseille et qui expose au Salon de Paris à partir de 1864; « B. Olive » est Jean-Baptiste Olive (1848-1936), également actif à Marseille, qui a commencé à présenter ses œuvres aux Salons de Paris en tant qu'élève de Julien en 1874; « Coullange-Letreck » est Emmanuel Coullange-Lautrec (1824-1898), un autre artiste actif à Marseille, qui a commencé à participer aux Salons à partir de 1869, « Chape » est Joseph Chape (?-1905), un artiste inconnu, également actif à Marseille; et enfin « A. Bouis », un artiste qui serait mort en 1873 et que nous n'avons pas pu identifier.

Joseph Gérard aurait donc importé des paysages d'un groupe d'artistes actifs à Marseille et apparemment dirigés par Gustave Julien. Outre les œuvres qu'il a vendues à l'Académie en 1876, Gérard a également présenté un ensemble de 12 autres marines de Julien dans l'exposition suivante⁴⁵. Cela confirme le rôle du marchand en tant que revendeur de ce groupe d'artistes et importateur de leurs œuvres au Brésil. Cet épisode soulève des questions sur un nouveau modèle artistique émergeant à la fin des années 1870 à Rio de Janeiro : une école « moderne » de peintres paysagistes marseillais introduite par un marchand, qui a été adoptée et acquise par l'Académie. Bien que la documentation indique l'achat de six œuvres de Julien, les inventaires ultérieurs de l'institution ne mentionnent que cinq œuvres de lui dans la collection de l'Académie. Outre les cinq marines de Julien, les inventaires mentionnent également deux tableaux de Joseph Chape, un de Jean-Baptiste Olive, un d'Emmanuel Coullange-Lautrec et un d'A. Bouis.

Nous avons identifié une partie de ces œuvres dans la collection du *Museu Nacional de Belas Artes*. Les années passant, les attributions des œuvres ont fini par être erronées, soit par confusion des artistes, soit par négligence dans l'orthographe des noms. C'est le cas de cinq tableaux de Gustave Julien, attribués à l'artiste Simon Julien, d'un tableau d'A. Bouis, attribué à André Bouis, peintre français du XVIII^e siècle, ainsi que du paysage de Joseph Chape, attribué à Jean-Georges Chape, né en 1913.

44 *Avulso* 3335, *op. cit.*

45 *Catálogo das obras... 1879*, *op. cit.*, p. 25.

Un marché de l'art dans (l')exposition

La création des Expositions générales, inspirées du Salon de Paris et adaptées au contexte local, a permis d'établir une interaction entre les propriétaires des œuvres d'art et l'Académie, l'institution officielle de formation artistique. Les catalogues des Expositions générales ont documenté la participation des collectionneurs aux événements organisés par l'Académie, en fournissant une liste de leurs biens et en nous permettant d'analyser le profil de leurs collections – bien qu'il ne s'agisse que d'une partie de leurs œuvres d'art. Ces faits nous permettent de confirmer qu'il y avait des collectionneurs d'art à Rio de Janeiro au cours du XIX^e siècle, même s'il semble qu'ils ne collectionnaient pas de manière significative les œuvres d'art produites par des artistes brésiliens ou des artistes formés par l'Académie nationale.

Pour approfondir cette analyse, il semble nécessaire de rappeler la distinction entre œuvres « anciennes » et « modernes » utilisée à l'époque. Nous pensons que les marchands d'art travaillant à Rio de Janeiro ont opéré en défaveur des artistes locaux, en introduisant des peintures « modernes » qui concurrençaient les œuvres produites par les « enfants de l'Académie impériale ». Une étude systématique des ventes aux enchères offrirait différentes perspectives pour vérifier cette hypothèse, car nous pensons qu'elle pourrait révéler une facette encore inconnue de ce marché : le commerce d'œuvres d'art et de collections non exposées à l'Académie ou la dispersion de collections qui étaient exposées au palais de l'Académie, comme cela s'est produit pour les collections Le Gros et Steckel.

Nous pouvons conclure que l'Académie a joué un rôle fondamental dans le système artistique et, également, dans le marché de l'art de Rio de Janeiro au XIX^e siècle. Outre l'acquisition d'une partie des œuvres exposées par les artistes locaux dans les Expositions générales, l'Académie a également acquis des œuvres sur le marché secondaire, par le biais de transactions avec des collectionneurs et des marchands, qui ont également été exposées dans l'institution. L'analyse de ces transactions nous permet de souligner une autre particularité du marché de l'art au Brésil en identifiant les personnes responsables de l'importation et du commerce d'œuvres d'art étrangères dans le pays, un sujet qui doit encore être étudié pour mieux comprendre la dynamique du marché de l'art de Rio de Janeiro au XIX^e siècle⁴⁶.

⁴⁶ Cet article est le résultat d'un projet de recherche financé par la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), Brasil. Processo n° 2019/10191-4 et processo n° 2021/15198-7.

Bibliographie

- « A Academia das Bellas Artes deve ao Dr. G. Lambert... », *Avulso 1335*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/36110>, consulté le 8 juin 2023).
- A Actualidade: jornal da tarde*, 19 mars 1863, p. 2-3 (<http://memoria.bn.br/DocReader/235296/1453>, consulté le 8 juin 2023).
- A Actualidade: jornal da tarde*, 19 avril 1863, p. 2 (<http://memoria.bn.br/DocReader/235296/1561>, consulté le 8 juin 2023).
- Atas Reforma dos Estatutos da Academia Presidência do Diretor 1831/1841, n. 6150*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/25671>, consulté le 8 juin 2023).
- Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 21 de março de 1876*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1876.
- Catálogo das obras expostas na Academia das Bellas Artes em 15 de março de 1879*, Rio de Janeiro, Typ. de Pereira Braga & C., 1879.
- Courrier du Brésil*, 22 septembre 1861, p. 3 (<http://memoria.bn.br/DocReader/709719/2259>, consulté le 8 juin 2023).
- Exposition générale des beaux-arts de 1864. Catálogo Explicativo*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1864.
- « Fabrica Franceza de moldura em gesso e dourado... », *Avulso 3335*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaovi/43705>, consulté le 8 juin 2023).
- Indicação dos quadros que se achão expostos ao publico na Academia Imperial das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. a vap. de Pereira Braga & C., 1889.
- Jornal do Commercio*, 16 décembre 1840 (http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/1313, consulté le 8 juin 2023).
- Jornal do Commercio*, 25 novembre 1847 (http://memoria.bn.br/DocReader/364568_03/11720, consulté le 8 juin 2023).
- Jornal do Commercio*, 19 avril 1860 (http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/434, consulté le 8 juin 2023).
- Jornal do Commercio*, 28 août 1860 (http://memoria.bn.br/docreader/364568_05/998, consulté le 8 juin 2023).
- Jornal do Commercio*, 17 septembre 1861 (http://memoria.bn.br/DocReader/364568_05/2650, consulté le 8 juin 2023).
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typ. Imp. e Const. de J. Villeneuve e Comp., 1837.
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1840.
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1841.
- Noticia do Palacio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1859*, Rio de Janeiro, Typ. Imparcial J. M. N. Garcia, 1859.

- « Por intermédio do Exmo Sr. Cons.o Paulo Barbosa... », *Avulso 1285*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/museudjoaovi/36028>, consulté le 8 juin 2023).
- « Relação das contas da compra de quadros exibidos na ultima exposição geral... », *Avulso 3477*, Museu Dom João VI, Arquivo Histórico EBA-UFRJ (<http://www.docvirt.com/docreader.net/MuseuDJoaovi/44115>, consulté le 8 juin 2023).
- Carlos Lima Junior, « Evocações do Império na morada do exílio: percalços de uma coleção brasileira no Castelo d'Eu », *Anais do Museu Imperial: nova fase*, 3, 2023, p. 85-116 (<https://museuimperial.museus.gov.br/anuario-do-museu-imperial-nova-fase-volume-3/>, consulté le 28 juin 2023).
- Donato Mello Júnior, « As Exposições Gerais na Academia Imperial das Belas Artes no 2º Reinado », *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro/Anais do Congresso de História do Segundo Reinado (Comissão de História Artística)*, vol. 1, Rio de Janeiro, IHGB, 1984, p. 203-352.
- Elaine Dias, *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884): das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados: fontes primárias, bibliográficas e visuais*, Guarulhos, EFLCH/UNIFESP, 2020 (<https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58047>, consulté le 8 juin 2023).
- Elaine Dias, *Paisagem e Academia: Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*, Campinas, Editora da Unicamp, 2009.
- Fabriccio Miguel Novelli Duro, « Colecionadores em exibição: a presença de proprietários de obras de arte nas Exposições Gerais de Belas Artes », dans Gabriel Ferreira Zacarias et al. (dir.), *Histórias da Arte em construção*, Campinas, Unicamp/IFCH, 2022, p. 220-233 (<https://econtents.bc.unicamp.br/omp/index.php/ebooks/catalog/book/156>, consulté le 8 juin 2023).
- Fabriccio Miguel Novelli Duro, « Emil Bauch, Ferdinand Keller, Friedrich Steckel, Georg Grimm: quatro artistas alemães, quatro papéis artísticos à mostra nas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes », dans Mauricio V. Ferreira Junior, Rafael Cardoso (dir.), *O olhar germânico na gênese do Brasil: coleção Geyer - Museu Imperial*, Petrópolis, Museu Imperial, 2022, p. 77-96 (<https://museuimperial.museus.gov.br/versao-online-do-livro-o-olhar-germanico-na-genese-do-brasil/>, consulté le 8 juin 2023).
- Fernanda Mendonça Pitta, *Um povo pacato e bucólico: costume, história e imaginário na pintura de Almeida Júnior*, thèse de doctorat dirigée par Tadeu Chiarelli, Universidade de São Paulo, 2013 (<https://doi.org/10.11606/T.27.2013.tde-07022014-143843>, consulté le 8 juin 2023).
- Letícia Squeff, *Uma Galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira e as Origens do Museu Nacional de Belas Artes*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2012.
- Ricardo Giannetti, « Frederico Steckel: Pintor-Decorador do Império e da República », *Anais do IV Colóquio Internacional A Casa Senhorial: Anatomia dos Interiores*, Pelotas, CLAEC, 2017.
- Thamis M. M. Caria, *Cleópatra do Museu D. João VI: a trajetória de uma obra*, mémoire de maîtrise dirigé par Patricia Meneses, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2016 (<https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/5632>, consulté le 8 juin 2023).

UN MARCHÉ POUR L'ART ARGENTIN LE RÔLE MOTEUR DE L'ÉTAT AU DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

MARÍA ISABEL BALDASARRE

Professeur à l'Université nationale de San Martín (UNSAM) Buenos Aires

Résumé S'il est vrai que pour l'économie classique, le marché est défini comme un échange autorégulé entre l'offre et la demande, nous savons aussi que d'autres facteurs entrent toujours en jeu. Au-delà des galeries, des ventes aux enchères et des différents types d'intermédiaires comme les marchands, les critiques et les sponsors, l'État a joué un rôle substantiel en stimulant et en soutenant le marché de l'art en Argentine. Cette présentation explore le panorama artistique argentin et l'émergence du marché de l'art dans les premières décennies du xx^e siècle. La comparaison avec d'autres cas parallèles montre à quel point les prix, les salons et les acquisitions de l'État ont joué un rôle central dans le positionnement des écoles nationales, tant sur les scènes vernaculaires qu'à l'étranger.

Mots-clés marché de l'art, Argentine, xx^e siècle, mécénat d'État, art argentin

La constitution d'un marché d'art argentin ne commence à prendre forme qu'au début du xx^e siècle. La plus grande disponibilité d'œuvres nationales est alors rendue possible par l'établissement de salons d'art et d'expositions commerciales d'artistes argentins qui prolifèrent sous cette impulsion institutionnalisante¹. Cependant, un facteur rarement abordé dans l'étude de ce marché de l'art est le rôle de l'État, non seulement en tant qu'acteur qui favorise les conditions de son émergence, mais aussi en tant qu'acquéreur et soutien économique des artistes. Dans cette présentation, je développe quelques caractéristiques de ce phénomène en partant de l'hypothèse que, au-delà de la consolidation d'un

1 Cet article reprend certaines des idées avancées dans mon chapitre « El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina », dans María Isabel Baldasarre et Silvia Dolinko (éd.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 4-Eduntref, 2011, vol. 1, p. 235-263.

marché avec ses propres lois et son autonomie, ce qui a défini l'émergence du commerce de l'art argentin a été le succès spécifique de certains espaces d'exposition et de vente d'œuvres et de certaines carrières d'artistes dans un environnement où l'État joue un rôle substantiel et rend possible ce processus.

Formation et fonctionnement d'un marché de l'art (européen)

Avant ce moment, tout au long du XIX^e siècle, il est difficile de trouver des collectionneurs privés intéressés par l'acquisition spécifique d'œuvres de peintres argentins, et encore moins de sculpteurs. Constituées pendant les dernières décennies du siècle, les premières collections d'art du pays se distinguent par une surreprésentation de la peinture qu'on faisait alors en France, en Italie et en Espagne, ainsi que par quelques exemples d'art du passé². Des œuvres attribuées aux *maîtres anciens* circulaient également dans ces collections, qui négligeaient globalement l'art produit dans le pays.

Il y a plusieurs raisons à cela. D'une part, les institutions artistiques se sont développées tardivement par rapport à d'autres pays de la région. En Argentine, le projet de création d'institutions culturelles est porté par ce que l'on appelle la « génération des années 80 », un groupe d'hommes libéraux et éclairés qui prennent en charge la formation de l'État-nation entre 1880 et 1910. C'est dans ce contexte que sont fondés les premiers musées, comme le Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), créé par décret présidentiel en 1895 et ouvert au public en 1896. En 1905, l'Académie nationale des beaux-arts est créée par nationalisation d'une association privée d'artistes : la Sociedad Estímulo de Bellas Artes (SEBA), active depuis 1876³.

La constitution des premières collections privées porte les peintres et sculpteurs locaux à faire le constat que les préférences des acheteurs portent toujours sur des œuvres d'origine européenne. En réalité, cette plainte est bien ancienne puisque la petite poignée d'artistes qui exercent sur le territoire exprime la même chose tout au long du XIX^e siècle. Voici comment décrit la chose un article anonyme publié en 1909 dans *Athinae*, l'une des premières revues consacrées à l'art à Buenos Aires :

- 2 J'ai analysé ce processus de manière exhaustive dans María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- 3 María Isabel Baldasarre, « Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionaries and Arts Education in late 19th Argentina », dans Oscar E. Vázquez (éd.), *Academies and Schools of Art in Latin America*, New York/Londres, Routledge/Taylor & Francis Group, 2020, p. 17-31.

Tout peintre ou sculpteur argentin qui a les faveurs de l'un de nos collectionneurs, même si le prix payé pour son œuvre n'est pas très élevé, doit se sentir fier de sa victoire. Il a en effet vaincu le préjugé selon lequel il n'y a pas d'art argentin, que tout ce qui a été créé par des artistes argentins n'a pas de valeur et ne peut en avoir aucune⁴.

En résumé, les années 1900 à 1920 sont déterminantes pour la formalisation du marché d'art. À Buenos Aires, les galeries se multiplient, situées au nord du centre-ville, dans la rue Florida, connue depuis le xix^e siècle comme l'artère élégante de la ville. Des salons comme Costa, Witcomb, Freitas y Castillo, Moody, Philipon et L'Aiglon commencent à avoir une continuité dans leurs expositions, l'une étant remplacée par l'autre au bout de quelques semaines seulement. Dans ce contexte, des catalogues sont édités, comprenant parfois des images des œuvres et des références aux artistes. Les journaux du matin et du soir publient des critiques, le plus souvent descriptives, des œuvres que l'on peut voir et acheter dans ces espaces.

Beaucoup de ces marchands s'allient à des firmes étrangères comme J. Allard, Boussod, Valadon & Cie, Georges Bernheim, Georges Petit, Durand Ruel, Tedesco Frères, Andrée Schoeller ou s'associent à des marchands comme Jean Mancini, José Pinelo Llul, Justo Bou et Evaristo Gismondi, ce qui permet d'introduire d'énormes quantités d'art européen pour satisfaire les goûts de la majorité des collectionneurs. Ces expositions sont bien accueillies par la critique, qui se réjouit de l'afflux de visiteurs et souligne les ventes record, comme les transactions conclues par Joseph Allard au Salon Costa en 1909, qui ont atteint le chiffre impressionnant de 200 000 francs⁵.

D'ailleurs, la présence de ces agents français sur la scène locale s'explique aussi par une impulsion étatique. Entre la fin du xix^e et le début du xx^e siècle, l'État français a mis en œuvre des actions concrètes pour la projection commerciale de ses artistes à l'étranger, par exemple l'organisation de comités d'experts qui profitaient des réseaux diplomatiques pour promouvoir l'exportation d'œuvres. En Argentine, les familles riches et puissantes d'origine européenne sont désireux de la consommation d'art de leurs anciens compatriotes. Pour cette raison, le pays est perçu comme un marché fertile, comparable à celui des États-Unis. En

4 [Anon.], « L'art et la « boutique » », *Athinae*, Buenos Aires, 2/8, avril 1909, p. 14.

5 [Anon.], « Movimiento artístico del mes », *Athinae*, Buenos Aires, 2/10, juin 1909, p. 27.

fait, pour les fonctionnaires français, c'est le seul pays d'Amérique du Sud où il vaut la peine d'investir des efforts dans l'exportation d'œuvres d'art⁶.

En tout cas, il n'existe pas à ce moment-là de galeries consacrées exclusivement à l'exposition et au commerce d'art argentin à Buenos Aires. Les expositions de peintres nationaux, et dans une moindre mesure de sculpteurs, alternaient fréquemment avec des expositions collectives ou individuelles d'artistes français, espagnols, uruguayens, belges ou allemands. De plus, les artistes du pays doivent souvent faire face à des conditions d'exposition peu optimales. Le paysagiste Cupertino del Campo (1873-1967) note ainsi en 1906 : « il n'y a pas de salon approprié à Buenos Aires pour exposer des peintures; ceux qui existent sont soit petits, soit obscurs, soit chers⁷. »

En termes quantitatifs, le nombre d'œuvres d'artistes argentines et argentins proposées dans les locaux commerciaux est nettement inférieur à celui des œuvres européennes et, lorsqu'elles sont mises en vente, elles atteignent des prix bien inférieurs à ceux de l'art européen, même lorsque c'est une institution officielle comme le MNBA qui en est l'acquéreur. C'est le cas, par exemple, de la grande vitrine commerciale qu'a été l'Exposition internationale d'art du centenaire (EIAC), organisée en 1910 dans le cadre des célébrations du centenaire de la révolution argentine. Le pavillon construit *ad hoc* sur la Plaza San Martín accueille les 2000 œuvres envoyées pour représenter les différentes nations européennes – France, Espagne, Angleterre, Italie, Belgique, Suède, Allemagne et Pays-Bas – et américaines – Chili, Uruguay, États-Unis. Parmi celles-ci l'Argentine a une place de choix avec ses 235 œuvres en exposition⁸. En termes de ventes, l'Exposition du Centenaire est une entreprise réussie qui démontre que la ville de Buenos Aires n'est pas seulement un lieu de passage pour les œuvres d'art, mais qu'elle dispose d'une bourgeoisie puissante déjà habituée à la consommation d'art et capable de payer des prix élevés, surtout lorsqu'il s'agit d'artistes de renom.

Cependant, les prix obtenus pour les œuvres argentines y atteignent une moyenne de mille pesos, un chiffre multiplié plusieurs fois dans les transactions

6 María Isabel Baldasarre, « Market, State and Cultural Hegemony: the Action of the Comité Permanent des Expositions françaises des beaux-arts à l'étranger at the beginning the XXth Century », *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, Beijing, 2019, vol. III, p. 1820-1825.

7 José Bálsamo [Cupertino del Campo], « Exposición Quirós », *La Nación*, 30 mai 1906, p. 4. Dans cet article, Del Campo se réfère spécifiquement à l'étroitesse du Salón Costa.

8 Ricardo Ligonto, *Exposición Internacional de Arte del Centenario. Buenos Aires 1910. Catálogo*, 1^{re} éd., Buenos Aires, M. Rodríguez Giles, 1910.

internationales d'art de caractéristiques similaires⁹. On peut donc en déduire que l'art produit dans le pays ne bénéficie pas encore d'une légitimité équivalente à celle des salons et des prix internationaux, et encore moins de l'appui d'autres bourgeoisies acheteuses, comme celles d'Europe ou d'Amérique du Nord, qui semblent garantir la qualité des œuvres et sanctionner la validité de l'achat.

En ce qui concerne la fabrication des prix, sont à prendre en considération les efforts de l'État pour rendre l'Exposition du Centenaire lucrative. En août 1910, la loi proposée par le sénateur Joaquín V. González est débattue et adoptée, autorisant l'acquisition d'œuvres pour l'exposition du MNBA pour un montant de 200 000 pesos, auxquels s'ajoutent les 50 000 pesos offerts par la municipalité dans le même but¹⁰. C'est ainsi que le Musée, grâce au soutien de l'État, capitalise plus d'un tiers des ventes de l'EIAC, avec un total de 85 œuvres acquises et une valeur moyenne de 2912 pesos par œuvre¹¹. En d'autres termes, tout concourt à soutenir l'hypothèse directrice de cet article : le rôle essentiel de l'État dans la constitution du marché de l'art argentin, une caractéristique qui s'est renforcée avec la création du Salón Nacional de Bellas Artes (SNAV) l'année suivante.

L'État et les débuts d'un marché pour l'art national

Inauguré en 1911 dans le pavillon qui avait accueilli l'année précédente l'Exposition du centenaire, le Salon national fonctionne comme une lettre de présentation pour tous les artistes vivants, argentins ou résidant dans le pays, qui souhaitent y exposer leurs œuvres. Inspiré d'événements similaires ayant une longue tradition en Europe, la participation dépendait d'une sélection régulée par la Commission nationale des beaux-arts (CNBA) et les artistes eux-mêmes. Entre 1911 et 1947, les deux seules disciplines représentées sont la peinture et la sculpture. Entre 1913 et 1925 on ajoute l'Architecture et entre 1913 et 1917 les Arts décoratifs. La gravure n'apparaîtra comme catégorie qu'en 1948.

Sans aucun doute, le Salon a également fonctionné comme la vitrine commerciale la plus visible pour les artistes. Le catalogue indique les prix de vente

9 Le détail des prix payés pour l'achat des différents lots nationaux se trouve dans [Anon.], « Exposición Internacional de Arte. Lista de los importes totales de las obras vendidas en las diversas secciones », *Athinae*, 3/29, janvier 1911, p. 25-29.

10 [Anon.], « Notas de arte. Obras para el Museo Nacional. El obsequio de la Municipalidad », *La Prensa*, 23 décembre 1910 [coupure de presse, Archivo Schiaffino-MNBA].

11 Pour plus de détails sur les œuvres, voir [Anon.], « Bellas Artes. Las adquisiciones del museo », *La Nación*, 31 décembre 1910, p. 10-11.

et le système de prix permet aux lauréats d'être bien rémunérés pour leurs œuvres. Dans les salons tenus entre 1911 et 1914, les prix de première acquisition en peinture et en sculpture décernés par la CNBA s'élèvent à 3 000 pesos. Exceptionnellement, ce montant fixe peut s'avérer insuffisant pour les quelques artistes les mieux cotés sur le marché privé, comme Fernando Fader (1882-1935) qui refuse en 1914 le premier prix pour son tableau *Las manilas* au motif qu'il vaut le double, ou le sculpteur Pedro Zonza Briano (1886-1941) qui fait appel au comité organisateur en 1913, arguant qu'il ne cédera pas son bronze primé *Creced y multiplicaos* pour moins de 10 000 pesos¹². En revanche, pour la plupart des artistes, qui ont moins d'expérience de la scène commerciale, les sommes attribuées par le Salon dépassent largement leurs aspirations. C'est le cas, par exemple, de Walter de Navazio (1887-1921) et de Valentín Thibón de Libián (1889-1931), qui reçoivent en 1913 3 000 pesos pour leurs œuvres *Fresco vespertino* et *Violinista*, estimées respectivement à 2 000 et 800 pesos, ou d'Héctor Nava (1875-1940), dont le tableau *En familia* reçoit en 1915 le double de la somme demandée selon l'évaluation du catalogue.

Il convient de noter que, bien que la présence des femmes artistes ait été soutenue et croissante depuis le premier SNAV, elles ne font pas partie des jurys de sélection et ne sont pas nombreuses à recevoir les principales distinctions. Ce n'est qu'en 1924 que Raquel Forner (1902-1988) remporte le troisième prix dans la catégorie peinture pour *Mis vecinas*, œuvre qui sera détruite ultérieurement par l'artiste elle-même. En 1926, Ana Weiss de Rossi (1892-1953) reçoit également un troisième prix pour son œuvre *Desnudo*, auquel s'ajoute le deuxième prix décerné deux ans plus tard, en 1928, à Lía Correa Morales (1893-1975) pour sa peinture à l'huile *Retrato de mujer*¹³. Tout cela répond aux projections de genre qui prévalent à l'époque. Bien que de nombreuses étudiantes se soient formées à l'Académie et se soient consacrées à la pratique de l'art, la voie de la spécialisation en tant qu'artiste n'était pas facile pour les femmes, beaucoup d'entre elles trouvant leur gagne-pain en tant qu'enseignantes, illustratrices

12 [Anon.], « Las adquisiciones del Salón Nacional », *La Nación*, 17 octobre 1913, p. 10. Dans le catalogue, l'œuvre est estimée à 25 000 pesos. Finalement, la commission décida d'accorder à Zonza un simple diplôme, arguant du fait qu'il ne disposait pas des fonds nécessaires à l'achat de l'œuvre.

13 Cecilia Martínez, « Hitos. Participación femenina en el Salón Nacional de Artes Visuales » dans Palacio Nacional de las Artes, *Salón Nacional de artes visuales 2020/2021*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2023, p. 154-156.

ou décoratrices¹⁴. Le marché ne fait que reproduire cette ségrégation, même si nous verrons que certaines d'entre elles ont réussi à se forger une véritable carrière professionnelle.

Pour comprendre l'importance économique pour les artistes de l'obtention d'un des principaux prix de la SNAV, il est utile de comparer les prix de leurs œuvres dans les expositions personnelles organisées au même moment par les galeries commerciales. Celles-ci comprennent généralement quelques grandes œuvres – équivalentes à celles sélectionnées pour être envoyées au Salon – dont la valeur oscille entre 1500 et 4000 pesos, tandis que le reste de l'exposition est constitué de dizaines d'œuvres plus petites (dessins, esquisses et petites toiles) proposées pour quelques centaines de pesos seulement et probablement destinées à tenter des acheteurs potentiels qui n'auraient pas l'intention de constituer une collection d'art. Ainsi, de nouveaux artistes comme Cayetano Donnis (1888-1956), Raúl Mazza (1888-1948) et Lía Gismondi (1879-1953) proposent leurs œuvres les plus chères à 2500 pesos et leurs esquisses, croquis ou études entre 250 et 40 pesos. Les petits paysages de Carlos de la Torre (1856-1932), peintre d'une grande importance commerciale à l'époque, sont également proposés à plusieurs centaines de pesos. Alors que les toiles les plus chères d'un « pionnier » des arts nationaux comme Eduardo Schiaffino (1858-1935) étaient évaluées en 1918 à 4800 pesos et que le reste de sa production atteignait en moyenne le tiers de cette valeur (1800 pesos)¹⁵. Il est important de noter l'importance du montant des premiers prix du Salon (3000 pesos), même dans un contexte professionnel. Par exemple, en 1912, le salaire mensuel pour deux professeurs de la Faculté d'architecture équivaut à 400 pesos, tandis qu'un peintre mural vit avec un salaire maximum de 132 pesos par mois¹⁶.

Par rapport aux autres biens de consommation et aux salaires de l'époque, l'art restait certainement un luxe destiné aux riches, puisque le salaire moyen d'un employé en 1915 était de 70 pesos et qu'à la fin de la décennie, il n'avait même pas

14 Voir Georgina Gluzman, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016, p. 221-265.

15 Informations extraites des catalogues avec prix détenus par la Fundación Espigas : *Lía Gismondi*, Buenos Aires, Witcomb, juin 1913; *Cayetano Donnis*, Witcomb, Buenos Aires, janvier 1915; *Raúl Mazza*, Witcomb, Buenos Aires, juin 1915; *Carlos de la Torre*, Witcomb, juin 1914 et *Eduardo Schiaffino*, Witcomb, Buenos Aires, 1918.

16 Le salaire d'un peintre varie de 2,50 à 6 pesos par jour, avec une moyenne de 22 jours de travail par mois. Voir *Boletín del Departamento Nacional del Trabajo*, 21, 30 novembre 1912, p. 316.

doublé (120 pesos)¹⁷. Il est clair que ces classes inférieures et moyennes étaient exclues de la possibilité d'acheter des œuvres d'art, surtout si l'on considère qu'un tableau de 500 pesos coûtait l'équivalent de la somme annuelle qu'ils devaient payer pour louer deux pièces pour la résidence familiale¹⁸.

C'est en ce sens que nous affirmons que pendant ces années-là l'État a joué un rôle fondamental dans l'activation de ce marché naissant, et dans l'augmentation des cotes des artistes argentins, dont les prix atteignent des ordres de grandeur similaires aux prix payés à l'époque pour les maîtres étrangers. Outre l'attribution de médailles et mentions, la CNBA effectuait également des achats au Salon national, généralement dans le but d'enrichir les collections du MNBA et les musées récemment créés dans les provinces. Ainsi, des artistes de la nouvelle génération comme les sculpteurs Pablo Curatella Manes (1891-1962) et Alberto Lagos (1885-1960) et les peintres Thibón de Libián, Raúl Mazza, Enrique Prins (1876-1943), Ramón Silva (1890-1919), Italo Botti (1889-1970), Alfredo Guido (1892-1967) et Ceferino Carnacini (1888-1964), pour n'en citer que quelques-uns, ont été récompensés avec les deniers publics, tout comme des représentants de la génération précédente qui continuent de participer au Salon, comme Ernesto de la Cárcova (1866-1927) et Eduardo Sívori (1847-1918).

Plus globalement, d'un point de vue économique, les années qui précèdent et qui suivent la Première Guerre mondiale sont marquées par un fort interventionnisme de l'État. À cet égard, ces achats peuvent être considérés comme un soutien aux artistes du pays qui, comme le dénonce *La Nación*, se trouvent dans une « situation critique » que le gouvernement peut soulager en imitant l'action des autorités françaises¹⁹. De même, les acquisitions se multiplient dans les années suivantes lors des salons de Córdoba (mai 1916), Rosario (mai 1917), La Plata (novembre 1916) et du Salon des aquarellistes, pastellistes et graveurs (mai 1915), favorisant également leur reproduction dans la sphère privée.

Le soutien de l'État au SNAV commence à porter ses fruits, le secteur privé allouant au secteur un niveau de ressources jamais atteint auparavant. Certains de ces collectionneurs profitent de ce contexte pour décerner des bourses de soutien, comme José Semprún, José Blanco Casariego et Pedro Lagleyze, ou le

17 Dirección General de Estadística Municipal, *Anuario estadístico de la Ciudad de Buenos Aires. Resúmenes años 1915-1923*, XXV, Buenos Aires, Briozzo Hnos, 1925.

18 En 1913, le loyer annuel moyen payé par une famille pour une chambre était de 292,75 \$, pour deux chambres de 496,48 \$ et pour trois chambres de 690 \$. *Anuario Estadístico del Trabajo, Año 1913*, Buenos Aires, Talleres Gráficos A. de Martino, 1915.

19 [Anon.], « El presupuesto nacional », *La Nación*, 10 septembre 1915, p. 10.

peintre et notaire Carlos de la Torre. Cependant, ces bourses n'impliquent pas l'acquisition d'œuvres, mais sont la continuité d'une pratique courante à la fin du XIX^e siècle qui ressemble au mécénat pour l'art national plutôt qu'au marché de l'art avec ses fluctuations économiques spécifiques.

Parallèlement, un certain nombre d'acheteurs commencent à acquérir des œuvres d'art argentines, et notamment pendant les mois du Salon. Parfois interviennent même des médiateurs informels, mais connus de tous, comme l'Italien Víctor Torrini. Propriétaire d'un magasin de bibelots d'art et représentant d'artistes, Torrini finance la reproduction d'œuvres dans le catalogue dans l'espoir de pouvoir réaliser une vente sur laquelle il obtient 10 %, et est même chargé d'organiser l'envoi d'artistes de Buenos Aires au Salón de Otoño de Rosario²⁰, qui, si l'on en croit la presse de l'époque, commence à gagner la sympathie des amateurs et des exposants²¹.

Absents sur cette scène à la fin du XIX^e siècle, de nouveaux acheteurs émergent : l'homme politique et industriel Carlos Noel, l'entrepreneur textile Luis Barolo, la philanthrope et mondaine Victoria Aguirre, Félix Garabotti, l'avocat, homme politique et éleveur Fermín Lejarza, le docteur Eduardo Badino, le marchand et homme politique Antonio Lanusse, l'éleveur Celedonio Pereda, l'avocat et marchand Eduardo Tornquist, Vicente Leveratto et la famille González Garaño. De même, divers groupes, comme le Jockey Club et le Círculo de Rosario, acquièrent des œuvres et en font don aux collections des musées en expansion. Presque tous ces acheteurs ont un profil similaire à celui des consommateurs d'art du XIX^e siècle, à savoir des propriétaires terriens, des éleveurs de bétail, et éventuellement des industriels et des immigrants enrichis par les affaires. Cependant, apparaît aussi à ce tournant de siècle un nouveau type de consommateur, qui exerce une profession libérale, généralement combinée avec la pratique politique ou l'exploitation agricole, et qui jouit d'un surplus permettant l'achat d'œuvres argentines.

En plus de fréquenter les Salons annuels, ces consommateurs commencent à acheter des œuvres lors d'autres expositions également organisées sous le patronage de l'État, comme celles parrainées par la CNBA et qui se tiennent dans les mêmes salles du Pavillon argentin que celles occupées en septembre et octobre par le Salon. Dans ce contexte de promotion des beaux-arts par l'État,

20 Torrini proposait également des toiles et des peintures à l'huile à crédit aux artistes débutants. Voir Arturo Lagorio, *Cronicón de un almacén literario*, Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1962, p. 112-113.

21 [Anon.], « Víctor Torrini », *Revista de El Círculo*, 2/21-22, septembre-octobre 1920.

la Commission met gratuitement ses salles à la disposition des artistes de la « jeune génération » pour qu'ils présentent et vendent leurs œuvres pendant une quinzaine de jours. Les mois d'automne (mars) et de printemps (septembre et octobre) s'imposent comme la saison artistique, celle avec un plus grand nombre d'expositions et pendant laquelle les artistes aspirent à réaliser leurs meilleures ventes.

De jeunes hommes, nés entre la fin des années 1870 et le début des années 1890, alors âgés d'une trentaine d'années, exposent régulièrement dans les galeries prêtées par la CNBA, obtenant dans certains cas une très bonne insertion commerciale de leurs œuvres à des prix similaires à ceux des galeries privées de l'époque. Par exemple, dans l'exposition organisée en juillet 1914, les peintures de Cupertino del Campo, Jorge Bermúdez (1883-1926), Pedro Delucchi (1891-19??) et Walter de Navazio ont été vendues en moyenne entre 500 et 400 pesos, certaines pièces plus importantes étant estimées entre 1500 et 3000 pesos²². Les bronzes de Gonzalo Leguizamón Pondal (1890-1944) pouvaient également être acquis pour quelques centaines de pesos, et pour les budgets les plus modestes, il n'est pas nécessaire de déboursier plus de 150 pesos pour s'offrir une estampe ou une gravure de Delucchi. La presse a surtout souligné le grand nombre d'acquisitions réalisées²³ à cette occasion, ce qui s'explique peut-être par le fait que trois de ces artistes – Delucchi, De Navazio et Bermúdez – aient obtenu le premier prix au Salon national de l'année précédente.

L'impulsion des galeristes et des collectionneurs

Dans la sphère privée aussi, on commence à organiser des expositions d'art argentin avec une certaine fréquence. À Buenos Aires, les galeries qui prêtent leurs salles à l'art local sont Witcomb, active depuis 1896 et située dans la rue Florida, le Salón Costa (d'abord à Florida 163 puis à 660) et la galerie ouverte par le marchand allemand Federico Müller, à Florida 935²⁴, inaugurée en 1915 avec une exposition collective des jeunes artistes vernaculaires : Fernando Fader, Cesáreo

22 Comisión Nacional de Bellas Artes, *Exposición de los artistas argentinos. Jorge Bermúdez, Cupertino del Campo, Pedro Delucchi, Gonzalo Leguizamón Pondal, Walter de Navazio, Pedro Zonza Briano*, Buenos Aires, juillet 1914.

23 [Anon.], « Exposiciones individuales », *La Nación*, 9 juillet 1914.

24 Après un bref séjour en Argentine en 1905, Frederik Müller s'installe en Argentine en 1909 et ouvre le bazar Renacimiento à Florida 361. Il a déjà de l'expérience en Europe, où il a travaillé comme marchand d'art, principalement à Amsterdam. En 1910, il est conservateur de la section allemande de l'EIAC et, les années suivantes, il organise deux expositions de la

Bernaldo de Quirós (1879-1968), Alberto M. Rossi (1879-1968), Jorge Bermúdez, Carlos Ripamonte (1874-1968), Luis Cordiviola (1892-1967) et Ana Weiss, entre autres. Cependant, Müller lui-même a avoué la nature conjoncturelle de son inclination pour l'art local, causée par l'impossibilité d'importer des œuvres d'artistes étrangers en raison du déclenchement de la guerre²⁵ : « La guerre m'a obligé à penser aux artistes argentins. Je n'ai jamais soupçonné l'importance que cette détermination aurait pour moi et pour l'art national²⁶. » Bien que cette première exposition n'ait pas eu le succès escompté – selon ses mémoires, seul un Fader s'est vendu 800 pesos et un Ripamonte 200 pesos – elle a fait de lui une référence dans l'art argentin en tant que galeriste ayant découvert Fernando Fader pour le marché. En plus de ce dernier, il expose également Quirós et Bermúdez en ses galeries en 1919, réalisant des ventes de 53 000 pesos et recevant les éloges de la critique qui les considère comme « l'événement artistique le plus important de l'année²⁷ ». Fader félicite d'ailleurs, par l'intermédiaire du galeriste, son collègue, en notant l'appétit que certains acheteurs commencent à manifester pour les œuvres argentines : « Dites à Bermúdez que je le félicite pour ses progrès et ses succès, car j'ai toujours soutenu que notre public n'est pas aussi mauvais qu'on le dit et qu'il finit par acheter lorsqu'il voit un réel effort²⁸ ». Pour Fader, le public est saturé d'art européen et a besoin de quelque chose de différent : il suffit que les œuvres argentines parviennent à s'imposer par leur qualité, pour qu'à long terme elles créent leur propre marché.

Au plus haut sommet de l'État, certains présidents aussi savent utiliser leur prestige pour soutenir les artistes locaux. En particulier, le président Marcelo T. de Alvear, qui gouverne le pays entre 1922 et 1928, inaugure bon nombre d'expositions d'art argentin, puisque, selon Federico Müller, « il avait fait sienne

Société pour la promotion de l'art allemand à l'étranger au Club allemand situé à Córdoba 731.

25 Pour le marché de l'art pendant la Première Guerre mondiale, voir Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of Parisian market between 1910 and 1930*, New York/Londres, Garland Publishing, 1981, p. 217-218.

26 « Don Federico Müller y su galería », *Atlántida*, 44/1140, février 1942, p. 96.

27 M[anuel] Rojas Silveyra, « Las tres exposiciones del año. Bermúdez, Quirós et Fader », *Augusta*, 3/17, octobre 1919.

28 Lettre à Federico Müller du 13 septembre 1919, citée dans Antonio Lascano González, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1982, p. 75. Voir aussi la lettre du 6 août 1928, p. 141.

cette habitude d'assister aux vernissages et de faire la promotion des expositions argentines », leur garantissant ainsi une bonne visibilité dans la presse²⁹.

Le marché de l'art est alors globalement concentré à Buenos Aires, qui a connu un développement beaucoup plus intense et soutenu que d'autres parties du pays. Mais la ville de Rosario, qui est un port d'échanges commerciaux très actif et dont la vie économique est florissante, devient progressivement une autre place de marché avec des galeries qui exposent périodiquement de l'art étranger et national. Jusqu'à la deuxième décennie du xx^e siècle, il s'agit presque toujours de boutiques qui, en plus d'exposer de l'art, se consacrent à la photographie ou à la vente d'articles artistiques. Par exemple, le Salón Castellani – situé au 1365 de la rue Córdoba – accueille à la fin des années 1910 et au début des années 1920 des expositions des Argentins Atilio Malinverno (1890-1936), Italo Botti et Héctor Nava, ainsi que d'étrangers résidant dans le pays. À quelques rues de là, le salon Souza prête également ses murs à l'exposition d'artistes actifs dans la ville comme Pedro Blanqué (1849-1928), et de jeunes artistes de Santa Fe comme Emilia Bertolé (1896-1949), César Caggiano (1894-1954) et Alfredo Guido, dont les succès commerciaux sont inégaux³⁰. En 1918, se joint à ces espaces l'antenne locale de Witcomb, où des expositions individuelles ou collectives d'Argentins succèdent à celles d'Espagnols ou d'Italiens³¹. Selon le compte-rendu de la saison artistique 1919 de la revue *El Círculo*, dans presque toutes les expositions tenues dans les trois salons alors actifs (Witcomb, Castellani et Mary) ont été réalisées de belles ventes, ce qui témoigne de l'enracinement de la pratique du collectionnisme dans la ville³².

29 Cité par Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Buenos Aires, CEDODAL, 1999, p. 110.

30 En 1914, y exposent les disciples du peintre Mateo Casella : Alfredo Guido, Caggiano, Musto, Gustavo Cochet, Bertolé et Herminio Blotta qui, selon le registre de ce dernier, n'a pas vendu un seul tableau. Voir également Nora Avaro, « Vida de artista », dans AA.VV., *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, Rosario, Municipalidad de Rosario, 2006, p. 23. Pour sa part, l'exposition de Pedro Blanqué, qui eut lieu en janvier 1913, obtint de « splendides résultats » avec la vente de plusieurs de ses tableaux sur des thèmes historiques, voir « Exposición Blanque », *La Nación*, Buenos Aires, 8 février 1913, p. 8, col. 7.

31 Witcomb était situé à la rue San Martín 874, occupant les locaux qui avaient appartenu à Assanelli et Castellani, et était dirigé par Rómulo Renom, qui ouvrirait en 1935 une galerie portant son nom. Voir María Eugenia Spinelli, « El Salón Witcomb de Rosario: Primera década de actividades », dans Patricia Artundo et Carina Frid (éd.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Cehipe, 2008, p. 117-157.

32 R. « Exposiciones de arte », *Revista de El Círculo*, 1/9-10, septembre-octobre 1919, p. 192.

L'année 1918 est particulièrement intéressante pour analyser le marché de l'art en Argentine, car on dispose d'informations détaillées sur les achats privés et publics réalisés pendant cette période. Les pages de la revue *Augusta*, par exemple, regorgent de listes d'acheteurs et de prix qui témoignent du succès de certaines expositions d'art argentin, où presque tout a été vendu, comme ce fut le cas lors de deux expositions organisées dans les locaux de la CNBA³³. Alberto Rossi et Ana Weiss de Rossi y ont vendu à des particuliers et à l'État, mais curieusement ce sont ses peintures à elle qui ont été acquises aux prix les plus forts, presque le double de ceux payés pour les œuvres de son mari et ancien maître³⁴. Quant aux gravures de Rodolfo Franco (1890-1954), elles ont été vendues à des prix équivalents à ceux payés à l'époque pour une esquisse ou une petite étude, ce qui témoigne de la valorisation de la technique et du désir de posséder l'œuvre d'un artiste en particulier.

Comme on pouvait s'y attendre, les prix les plus élevés de l'année sont obtenus par les œuvres participant au Salón Nacional et au Salón de Otoño. Dans le premier, près d'un quart des 290 œuvres exposées est vendu à l'État ou à des particuliers; ce sont les peintures de Raúl Mazza et Jorge Soto Acebal (1891-1974) et un plâtre de Leguizamón Pondal qui atteignent les valeurs les plus élevées, ces deux derniers ayant reçu des prix décernés par le jury³⁵.

La revue fournit également une information importante : les bourgeoisies provinciales soutiennent les événements locaux, comme c'est le cas pour le Salon de Rosario, qui enregistre des achats importants de marchands locaux comme Pablo Santiago Recagno et le célèbre mécène et collectionneur Juan B. Castagnino, qui réalise la transaction la plus importante en achetant *Sendero florido* de Fernando Fader pour 3 000 pesos. Notons le caractère endogame du Salón de Otoño qui attire plusieurs acheteurs, comme Castagnino lui-même, Fermín Legarza et Alejandro F. Berrutti, qui sont par ailleurs membres de la Commission municipale des beaux-arts chargée d'organiser le Salón et de créer le

33 [Anon.], « Plática de Augusta. Ventas de arte », *Augusta*, 2/10, mars 1919 et 2/11, avril 1919.

34 La Comisión Nacional de Bellas Artes, la Comisión de Bellas Artes de Rosario et le Dr Cullen ont payé 1 000 pesos chacun pour des œuvres d'Ana Weiss, tandis que la vente la plus importante d'Alberto Rossi s'est faite pour 600 pesos au Dr Salaverry. Voir *Augusta*, 2/10, mars 1919, p. 147.

35 Soto Acebal a reçu 500 pesos (troisième prix de peinture) pour son œuvre *La jaquette brigue*, vendue à Agustín Coelho pour 2 000 pesos; Leguizamón Pondal a obtenu 1 500 pesos (premier prix de sculpture) pour son plâtre *Tranquilidad*, acheté par le CNBA pour 2 500 pesos, tandis que *Sonrisa* de Mazza a été achetée par le Dr Souza pour 1 500 pesos.

Musée municipal³⁶. En d'autres termes, les pratiques liées au mécénat artistique et au patronage du siècle précédent perdurent, bien qu'elles soient désormais régies par la volonté de créer un patrimoine avec une présence de l'art argentin.

Progressivement, certains artistes argentins commencent à vivre de leur production, même si, en général, la pratique de l'art doit être complétée par des métiers associés, tels que l'illustration, la décoration ou l'enseignement. En termes de statut social, la rémunération de leur travail place ce groupe de professionnels à mi-chemin entre les riches, qui sont leurs clients, et les ouvriers ou employés ordinaires. Si les peintres et les sculpteurs sont payés bien au-dessus du salaire moyen, le caractère exceptionnel d'un achat ou d'une récompense au cours de la saison artistique rend très difficile l'idée d'une promotion sociale fondée sur la production artistique. Bien sûr, il existe des exceptions en ce sens, comme les cas emblématiques de Fernando Fader et Cesáreo Bernaldo de Quirós, des artistes qui, entre les années 1920 et 1930, réussissent non seulement à vivre de la peinture grâce à la création d'un marché, mais même à le faire confortablement.

Un marché national d'art piloté par des artistes : Fernando Fader et Cesáreo Bernaldo de Quirós

Né en 1882 à Bordeaux dans une famille émigrée en Argentine, Fader reçoit sa première formation artistique à Munich auprès de l'animalier Heinrich von Zügel au début du siècle. Après sa formation européenne, en 1904, il retourne en Argentine pour rejoindre un groupe d'artistes, autoproclamés *Nexus*, qui se distinguent par la pratique de la peinture en plein air. L'anecdote rapportée au début de ce texte, dans laquelle Fader refuse le prix SNAV de 1914³⁷, est significative dans la mesure où la somme demandée par l'artiste pour son œuvre doublait les montants exigés à Buenos Aires pour des toiles de peintres comme Hermen Anglada Camarasa ou Joaquín Sorolla, deux Espagnols très présents sur le marché local, et était à peine inférieure au prix d'un Gustave Courbet, maître incontestable de l'école moderne. Dans ce geste, je lis la confiance de Fader en la carrière d'artiste comme projet rentable, et comme unique possibilité de

36 Certains d'entre eux, comme Legarza, Castagnino et le docteur Nicolás Amuchástegui, étaient également jurés au Salon, voir [Anon.], « Comisión de Bellas Artes », *La Nación*, 30 juillet 1917; [Anon.], « Museo Provincial del Rosario », *La Nación*, 26 septembre 1917 et [Anon.], « Bellas Artes », *La Nación*, 27 avril 1918.

37 Enfin, l'œuvre est acquise par le MNBA en 1935 pour 20 000 pesos auprès de son marchand Federico Muller. Voir Ana María Telesca : <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1757/>

réussite face à l'échec économique de l'entreprise familiale, à savoir la centrale hydroélectrique de Mendoza fondée par son père et détruite en 1913.

Fader était un militant de la peinture en plein air qui trouvait son iconographie caractéristique dans le paysage modelé par la lumière du soleil, dans les animaux et dans les habitants des montagnes. En 1915, il cesse d'exposer au Salon national pour le faire à la galerie de Federico Müller pendant que celui-ci a lieu. Après avoir participé à l'exposition de groupe avec laquelle la galerie fut inaugurée en 1915, il y réalise des expositions personnelles presque chaque année entre 1916 et 1933³⁸. La correspondance qu'ils échangent au cours de ces années montre un Fader très attentif à la rétribution économique de son travail, tant dans les expositions privées que dans les salons, « il faudrait trouver où et quand faire une exposition avec de réelles possibilités de succès financier », écrit-il en 1917³⁹. C'est pour cela qu'il ne renonce pas totalement à participer aux salons officiels et envoie plusieurs œuvres au Salón de Otoño de Rosario, concours auquel il est personnellement invité par Juan B. Castagnino (membre de la Comisión Municipal de Bellas Artes). C'est d'ailleurs ce dernier qui acquiert *Sendero florido* déjà mentionné, qui sera plus tard intégré au Musée Municipal⁴⁰. Parallèlement, la deuxième décennie du siècle voit également son entrée dans la collection du MNBA grâce à la vente de trois œuvres : *La comida de los cerdos* directement par Fader en 1914 et *Fin del invierno* et *Mañana triste*, toutes deux négociées par Müller, en 1918 et 1919 respectivement. En d'autres termes, l'argent public a contribué à consolider la figure de l'artiste, mais dans son cas particulier, les acheteurs privés ont également joué un rôle important.

Ses peintures de paysages des sierras de la province de Córdoba, peuplés de chevaux, de ranchs et de types paysans, connaissent un véritable succès commercial, notamment auprès de la clientèle privée. Ce type de peinture correspond très bien aux goûts de la bourgeoisie acheteuse, tant par son sujet que par son caractère synthétique, esquissé, et ses empâtements importants, souvent assimilé à l'impressionnisme⁴¹. Ses œuvres sont présentes dans les

38 Pour plus de détails, voir Lascano González, *Fernando Fader, op. cit.*, p. 176-196. Une exposition posthume y fut organisée en juillet-août 1935.

39 Lettre à Federico Müller du 23 janvier 1917, citée dans Lascano González, *Fernando Fader, op. cit.*, p. 34.

40 Lors de ce concours, une autre peinture à l'huile de Fader, *Mi rancho*, a été achetée par le Dr Schleissinger pour 1800 pesos.

41 Par exemple, Miguel Ángel Cárcano le caractérise comme « le peintre de la lumière en mouvement », rapprochant son œuvre de celle de Manet, voir « Los paisajes de Fader », *La Nación*, 8 novembre 1918, p. 6.

collections de Pedro Garmendia, Francisco Llobet, Lorenzo Pellerano, Eduardo Tornquist, Vicente Leveratto, Manuel Güiraldes, Juan B. Castagnino, Alejandro Shaw et le Jockey Club de Buenos Aires. D'ailleurs, les achats d'une personne se multiplient lors d'une même exposition ou se répètent dans le temps, ce qui dénote la formation d'une clientèle fidèle, attentive et réceptive aux nouvelles productions du peintre. Fader considère qu'il le doit à son galeriste, qui lui avance de l'argent pour les ventes et se charge de faire la promotion de ses œuvres⁴².

Le détail des ventes de Müller entre 1915 et 1937 montre non seulement le volume des œuvres vendues et la continuité des achats effectués, mais aussi l'augmentation constante des prix⁴³. Certaines années sont particulièrement prolifiques dans la relation entre l'artiste et son marchand, comme en 1918, où les archives de Müller enregistrent la vente de 33 œuvres pour un total de 56878 pesos, soit une moyenne de 1700 pesos par tableau, avec des sommets comme *Le premier semis* et *Matin de travail* achetés à l'exposition de septembre de cette année-là par le Dr E. Aguirre et Julio Méndez pour respectivement 5000 et 3500 pesos⁴⁴.

Le pari de Fader de ne pas envoyer d'œuvres à la SNAV, et l'action de promotion de Müller s'avèrent être des stratégies économiquement opportunes. En effet, les lauréats des premiers prix du Salon de cette année-là, dont les œuvres sont acquises pour la CNBA, n'atteignent pas, tant s'en faut, les prix maximums obtenus par Fader. Par exemple, Thibón de Libián vend 1550 pesos *La presentación* et Gregorio López Naguil (1894-1953) 1750 pesos *Laca china*, tandis que Walter de Navazio reçoit un total de 1500 pesos pour *Tarde serena*. En d'autres termes, Fader est parvenu à forger son propre marché faisant grimper les prix de ses œuvres, indépendamment de la concurrence officielle, et multipliant le nombre d'acquisitions par dizaines – alors que l'acquisition, dans le cas de la SNAV, ne concerne que l'œuvre primée.

42 Cité dans Lascano González, *Fernando Fader, op. cit.*, p. 27.

43 Des copies des détails des ventes des peintures de Fernando Fader ont été consultées dans les archives de la galerie Zurbarán, à Buenos Aires.

44 Il s'agit de prix vraiment spectaculaires, si l'on considère que le loyer moyen pour deux chambres à Buenos Aires est de 43,24 pesos et que le salaire mensuel d'un charpentier est de 151 pesos et celui d'un peintre de 117 pesos (voir *Crónica mensual del Departamento Nacional del Trabajo*, 6/71, novembre 1923, p. 1171). Mais les dépenses de Fader sont également élevées, puisque cette année-là, il demande à Müller 1500 pesos pour payer un terrain à Loza Corral (Córdoba) et 4000 pesos « pour les premières dépenses » de la construction, Lascano González, *Fernando Fader, op. cit.*, p. 60.

Plus tard, certaines de ses œuvres sont vendues à des particuliers à des prix spectaculaires, comme les 7000 pesos payés par Alberto Zeller pour *Tierra mansa* en 1919 ou les 8000 pesos payés par Norberto Fresco pour *Primavera* l'année suivante⁴⁵. La commission de Müller sur les ventes réalisées pouvait atteindre 15 % et il fallait déduire les frais liés à l'organisation des expositions : encadrement, impression des catalogues, invitations, polices d'assurance et dépenses logistiques.

Le cas de Cesáreo Bernaldo de Quirós est différent dans la mesure où, pendant une longue période, le pouvoir de l'État, au niveau national et provincial, a été son principal soutien symbolique et économique. Figure majeure de l'élite d'Entre Ríos, sa province natale, Quirós fait ses études à Buenos Aires, à la SEBA, puis bénéficie d'une bourse d'études à Rome, où il obtient une mention à la Biennale de Venise en 1901. Membre du groupe *Nexus*, il pratique la nature morte, le portrait, le paysage et le nu, mais son œuvre est reconnue pour ses peintures lumineuses et contrastées de *gauchos* en plein labeur sous leurs habits qui rappellent des épisodes passés de l'histoire nationale.

L'artiste d'Entre Ríos entre jeune dans la collection du MNBA, puisque plusieurs de ses œuvres exposées au Salón Costa en 1906⁴⁶ sont acquises pendant la première décennie du siècle. Il bénéficie des faveurs du gouvernement national à l'EIAC, où 26 de ses œuvres sont accrochées dans une salle qui lui est dédiée. À cette occasion, il reçoit le grand prix d'honneur et l'État achète pour le MNBA son portrait du peintre *Ribas* pour 2500 pesos (plus du double de la somme payée en moyenne alors pour d'autres œuvres d'art national)⁴⁷. À la fin de l'année, un autre tableau de Quirós, *El retrato de Sívori (Portrait de Sívori)*, provenant de l'exposition individuelle organisée au Salón Costa, est vendu 1500 pesos. Après la fermeture de l'Exposition du Centenaire, la principale œuvre de Quirós qui y

45 Ces prix se sont maintenus les années suivantes, avec d'autres pics importants comme les 9000 pesos payés par Guillermo Kraft en 1924 pour *Solcito de otoño* en 1922 ou les 12500 pesos payés par Landívar en 1926 pour *La reja*.

46 La première de ses œuvres à entrer au MNBA est *Anciano leyendo*, peinte et envoyée par Quirós depuis Rome alors qu'il était boursier. En 1906, *Angelus Domini* inv. 5399 et *Pax* sont acquises par l'intermédiaire du ministre de l'Instruction publique Federico Pinedo et exposées au Salón Costa cette année-là. Ce dernier fut échangé par Quirós en janvier 1911 contre son œuvre *Soledad (Nocturno)*.

47 Il s'agit d'un portrait du peintre majorquin Antonio Ribas, huile sur toile, 117 × 110 cm, inv. 5354, MNBA.

était exposée, *Carrera de sortijas en un día patrio*, est acquise par le gouvernement d'Entre Ríos pour la somme très élevée de 20 000 pesos⁴⁸.

En 1914, il reçoit, comme Fader, un prix d'acquisition de 3 000 pesos au Salon national pour son œuvre *Retrato de familia*, sauf que, contrairement au premier, Cesáreo l'accepte volontiers, réaffirmant ainsi sa présence dans la collection nationale. Sa carrière se consolide pendant les années suivantes, avec des succès dans des salons et des expositions à Buenos Aires, Córdoba, Rosario, en Uruguay et au Chili. Ses expositions reçoivent de la publicité, notamment du fait de la présence des plus hautes autorités au moment des vernissages, comme le président Victorino de la Plaza venu inaugurer l'exposition dans les salles de la CNBA en 1915. Il est également salué par la presse qui, par exemple, célèbre en 1916 la commande de décoration de certaines salles du Jockey Club de Rosario pour laquelle il reçoit la somme impressionnante de 50 000 pesos⁴⁹. Au Salón de Otoño de 1918, celui où Fader envoie *Sendero florido*, Cesáreo accroche trois œuvres, parmi lesquelles *Los Talas*, acquis par le collectionneur Jorge R. Rodríguez pour 1 500 pesos, c'est-à-dire la moitié de la somme payée pour le paysage de Fader.

Les photographies rendent compte de cette ascension de Quirós, dont l'image correspond au prototype de l'artiste bourgeois qui mène une vie de luxe et d'opulence et s'habille avec soin. L'exposition *De mi taller a mi selva*, organisée à la galerie Müller en septembre 1919, donne un élan important à sa carrière. C'est là que Quirós commence à aborder les thèmes de la campagne et des *gauchos*, qui lui vaudront tant de succès par la suite. C'est là aussi qu'*El embujador* est acquis pour le MNBA au prix de 3 500 pesos, soit mille pesos de plus que le *Portrait de Doña María Elena Galíndez de Olmos* de Bermúdez et *Mañana triste* de Fader achetés conjointement à Müller⁵⁰.

En 1928, l'artiste est consacré par l'exposition *Los Gauchos* qui se tient à Amigos del Arte et qui bénéficie à nouveau du soutien du président Marcelo Torcuato de Alvear qui, en plus d'assister au vernissage, prononce un discours. Dans ce moment de fort nationalisme, ses figures puissantes de paysans permettent une lecture nativiste qui considère le *gaucho* comme authentiquement argentin, capable de mettre en lumière « le *substrat* permanent de l'âme d'une

48 Voir Ignacio Gutiérrez Zaldívar, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán, 1991, p. 81.

49 [Anon.], « La decoración del Jockey Club de Rosario », *La Nación*, 21 décembre 1916, p. 13.

50 Voir l'ordre de paiement de Federico Müller à la CNBA inclus dans le dossier de l'œuvre *Mañana triste*, inv. 1750, Archivo de Documentación y Registro del MNBA.

race⁵¹ ». Remarquons que cette exposition visait davantage la visibilité publique que l'insertion des œuvres dans le marché privé. Néanmoins, cette tactique d'autopromotion doit être lue comme un maillon central dans la recherche de l'acceptation, et donc du succès commercial de son travail.

La série connaît ensuite une longue itinérance et jouit d'un bel accueil dans des villes comme Madrid, Barcelone, Berlin, Paris et les côtes ouest et est des États-Unis. Bien que certaines de ces toiles aient été acquises par des particuliers⁵², la majeure partie est restée en possession de l'artiste, qui les a utilisées comme garantie pour le fabuleux contrat de 300 000 pesos signé en 1944 pour la réalisation de muraux au siège du ministère de la Guerre, ratifiant une fois de plus sa place d'artiste soutenu principalement par les pouvoirs publics, dans une stratégie de marché très différente de celle de son contemporain Fernando Fader.

Considérations finales

Alors que pendant les premières décennies du xx^e siècle, certains artistes nationaux parviennent à trouver un marché pour leurs œuvres, l'État joue un rôle clé dans la promotion et le maintien du système des Beaux-Arts. L'intense mouvement artistique qui a lieu principalement dans la ville de Buenos Aires pendant les trois premières décennies du xx^e siècle ne signifie nullement que tout ce qui est exposé dans cette ville trouve un acheteur.

Les changements d'artistes et de mouvements qui ont lieu dans des galeries comme Witcomb (dans ses différents lieux), Müller ou les expositions incessantes qui se répètent dans les salons de la CNBA configurent un panorama très différent, en termes de diversité et de prétention à la professionnalisation, de celui des dernières décennies du xix^e siècle. Cependant, la carrière artistique continue d'être énoncée comme une vocation, pouvant être couronnée, éventuellement, par la réussite financière. Les stratégies déployées par chaque artiste pour projeter sa carrière sur le plan économique y sont pour beaucoup.

En effet, à la fin des années 1920, alors que le marché est plus formalisé et diversifié en termes d'acteurs et d'espaces de vente, le Salón Nacional continue d'agir comme le grand catalyseur du commerce de l'art. En 1927, un article de

51 Voir Antonio Dellepiane, « La pintura gauchesca y la obra de Quirós », *Plus Ultra*, 11/117, 31 janvier 1926.

52 Par exemple, *El Patroncito* avait été vendu à la collection de Carlos Unzué et a été racheté en 1947 par Quirós pour 30 000 pesos, qui l'a ensuite inclus dans la donation d'œuvres au MNBA, [Anon.], « Venta de la colección de Don Carlos Unzué », *Boletín Museo Nacional de Arte Decorativo*, 1/3, avril-juin 1947, p. 8.

Síntesis affirmait à cet égard : « il est bon de constater que le vieux concours est, comme toujours, le soutien le plus efficace pour nos peintres et sculpteurs, il suffit de dire qu'il a produit 63650 pesos en prix et acquisitions, c'est-à-dire environ 700000 francs⁵³ ». Un chiffre non négligeable si l'on songe qu'à la même époque, en 1929, le Salon d'Automne de Paris dégagait un bénéfice de 350000 francs sur les ventes.

Comment expliquer cette nouvelle prédilection pour l'art local ? Alors qu'au XIX^e siècle, les premiers collectionneurs disposaient d'une capacité d'achat considérable, ils ne s'intéressent que peu à l'art argentin, moins institutionnalisé et dont les prix étaient comparativement plus bas. Le changement de paradigme que nous avons étudié ne remplace pas complètement la consommation d'art européen, mais les œuvres de cette provenance introduites dans le pays sont souvent d'esthétiques et des genres apparus au siècle précédent, et ne sont pas en phase avec la rénovation visuelle du début du XX^e siècle.

Par exemple, sur l'art espagnol, qui avait été l'un des grands succès commerciaux de la fin du XIX^e siècle, la critique constate, au début des années 1920, la répétition d'esthétiques résiduelles et l'afflux d'œuvres mineures, qui continuent néanmoins à être acceptées par les acheteurs⁵⁴. Il en va de même pour la production allemande qui arrive dans le pays et qui, selon la presse, suscite également des doutes quant à sa qualité⁵⁵.

Ce contexte place les artistes locaux dans une concurrence plus juste avec l'art international, qui subit ses propres aléas commerciaux liés au réajustement consécutif à la Première Guerre⁵⁶. En revanche, l'art strictement contemporain alors produit en Europe, en particulier ce que l'on appellera plus tard l'avant-garde historique, est capitalisé par des marchands qui visent à le commercialiser auprès des puissantes bourgeoisies d'Europe et des États-Unis qui, dans le premier après-guerre, sont très réceptives à la peinture des artistes vivants⁵⁷.

Dans quelle mesure les paramètres idéologiques peuvent-ils contribuer à expliquer cette diversification des goûts des acheteurs argentins ? Les années

53 « XVII Salón Nacional », *Síntesis*, 1/6, novembre 1927, p. 412.

54 Voir par exemple [Anon.], « Las últimas exposiciones. Pintura española », *Apolo*, 2/10, juillet 1920, p. 318.

55 Ernesto Quesada, « Pintura en Alemania. Cambios producidos por la guerra. Mayor calidad en provincias. La moderna pintura en Alemania », *La Nación*, 12 décembre 1920.

56 Voir Daniel Batchelor, « Esta libertad, este orden: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial », dans Briony Fer, David Batchelor et Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras*, Madrid, Akal, 1999.

57 Raymonde Moulin, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 36-37.

analysées ici correspondent à une période de fort discours nationaliste, où le regard omniprésent vers l'Europe est relativisé pour laisser place à une série de sauvetages qui donnent au paysage national une place centrale en tant que générateur d'art authentique⁵⁸. C'est ce qui explique, à notre avis, la plus grande réceptivité à l'égard des productions locales. Sur le plan thématique, une grande partie des œuvres acquises – paysages ou types de différentes zones rurales ou sauvages du pays – répondaient au désir de posséder symboliquement un peu de ce vaste territoire argentin, se rattachant également à un genre déjà privilégié depuis le XIX^e siècle, désormais dans son aspect national.

Il s'agissait de tableaux qui ne proposaient pas de grandes ruptures formelles ou thématiques, mais qui montraient au contraire des scènes agréables dans un langage figuratif dépourvu de tensions extrêmes. Ils étaient donc facilement assimilables par les acheteurs qui étaient habitués à vivre avec de telles images dans leur vie quotidienne. En d'autres termes, bien qu'il y ait eu une évolution vers une plus grande acceptation commerciale de la production locale auparavant négligée, les clients ont continué à privilégier les œuvres conformes au goût prédominant de la bourgeoisie du XIX^e siècle.

La genèse d'un marché pour l'art argentin dans les premières décennies du XX^e siècle s'est faite sur de nombreuses pratiques qui existaient déjà dans la période précédente pour l'art international. Cependant, la disponibilité accrue d'œuvres réalisées par des Argentins, la plus grande institutionnalisation du système artistique et un contexte idéologique nationaliste ont permis de canaliser cette recherche de distinction vers l'art national. Dans cette évolution, l'action de l'État, en tant que fournisseur d'espaces pour l'exposition et la vente d'œuvres et en tant que soutien matériel et symbolique des artistes, a joué un rôle central. Comme dans le cas de la France, reconnue alors unanimement comme modèle incontestable en la matière, l'établissement d'un marché de l'art nécessitait bien plus qu'une simple autorégulation de l'offre et de la demande.

58 Voir entre autres : Miguel Ángel Muñoz, « El "arte nacional": Un modelo para armar », dans AAVV. *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995; Carlos Altamirano et Beatriz Sarlo, « La Argentina del Centenario. Campo Intelectual, vida literaria y temas ideológicos », dans *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983 et Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Séville, 1995.

Bibliographie

- ALTAMIRANO, Carlos, SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- AVARO, Nora, « Vida de artista », dans Coll., *Emilia Bertolé. Obra poética y pictórica*, Rosario, Municipalidad de Rosario, 2006, p. 13-59.
- BACHELOR, Daniel, « “Esta libertad, este orden”: el arte en Francia después de la Primera Guerra Mundial », dans Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, racionalismo, surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999, p. 7-90.
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- BALDASARRE, María Isabel, « El surgimiento del mercado de arte y la profesionalización de los artistas en la Argentina », dans María Isabel Baldasarre, Silvia Dolinko (éd.), *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*, Buenos Aires, Archivos del CAIA 4-Eduntref, 2011, vol. 1, p. 235-263.
- BALDASARRE, María Isabel, « Market, State and Cultural Hegemony: the Action of the Comité Permanent des Expositions françaises des beaux-arts à l'étranger at the Beginning the XXth Century », *Proceedings of the 34th World Congress of Art History*, Beijing, 2019, vol. III, p. 1820-1825.
- BALDASARRE, María Isabel, « Between Buenos Aires and Europe: Cosmopolitanism, Pensionnaires and Arts Education in late 19th Argentina », dans Oscar E. Vázquez (éd.), *Academies and Schools of Art in Latin America*, New York/Londres, Routledge/Taylor & Francis Group, 2020, p. 17-31.
- GEE, Malcolm Gee, *Dealers, Critics, and Collectors of Modern Painting. Aspects of the Parisian Art Market between 1910 and 1930*, New York/Londres, Garland Publishing, 1981.
- GLUZMAN, Georgina, *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*, Buenos Aires, Biblos, 2016.
- GUTIÉRREZ, Ramón et al., *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*, Séville, Conserjería de Cultura, Junta de Andalucía, 1995.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Fernando Fader. Obra y pensamiento de un pintor argentino*, Buenos Aires, CEDODAL, 1999.
- GUTIÉRREZ ZALDIVAR, Ignacio, *Quirós*, Buenos Aires, Zurbarán, 1991.
- LASCANO GONZÁLEZ, Antonio, *Fernando Fader*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1982.
- MARTÍNEZ, Cecilia, « Hitos. Participación femenina en el Salón Nacional de Artes Visuales », dans Palacio Nacional de las Artes, *Salón Nacional de artes visuales 2020/2021*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2023, p. 154-192.
- MOULIN, Raymonde, *Le marché de la peinture en France*, Paris, Éditions de Minuit, 1967.
- MUÑOZ, Miguel Ángel, « El “arte nacional”: Un modelo para armar », dans Coll., *El arte entre lo público y lo privado*, VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995, p. 116-123.
- SPINELLI, María Eugenia, « El Salón Witcomb de Rosario: Primera década de actividades », dans Patricia Artundo, Carina Frid (éd.), *El coleccionismo de arte en Rosario. Colecciones, mercado y exhibiciones 1880-1970*, Buenos Aires, Fundación Espigas/Cehipe, 2008, p. 117-157.

DU COSMOPOLITE AU NATIONAL LE MARCHÉ DE L'ART EN COLOMBIE AU XIX^e SIÈCLE

JULIÁN SERNA

Boston University, Universidad de Rosario, Universidad EAN,
chercheur et commissaire d'exposition indépendant

Résumé Cet article retrace les origines du marché de l'art en Colombie au long du XIX^e siècle, bien avant l'institutionnalisation de cette pratique par les premières galeries d'art du pays dans les années 1950. Pour ce faire, il se concentre sur deux moments décisifs : les années 1860, lorsqu'un marché secondaire pour les œuvres d'art coloniales est apparu grâce aux politiques des gouvernements libéraux; et les années 1880, lorsque la pratique des artistes s'est professionnalisée avec l'inauguration de l'École des beaux-arts de Colombie. Nous cherchons ici à comprendre l'apparente dissociation entre les préférences des premiers collectionneurs colombiens, publics et privés, et la manière dont plusieurs générations d'artistes ont exercé leur métier en l'absence d'un commerce régulier de leurs œuvres. Cette étude montre les différentes fonctions que les arts visuels ont acquises dans le pays au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et les différentes formes de collection qui ont émergé en Colombie au cours de cette période.

Mots-clés Art colombien, marché de l'art, collections privées et publiques, Museo Nacional de Colombia, Gabinete Nacional de Pintura, Academia de Bellas Artes de Colombia.

Cet article examine l'émergence du marché de l'art en Colombie au cours du XIX^e siècle, bien avant que ce commerce n'existe formellement avec l'apparition des premières galeries d'art dans le pays. Soulignons pour commencer, que dans le cas colombien le domaine de l'art en tant qu'espace social autonome commence à exister avec la fondation de l'Academia de Bellas Artes en 1886, mais que ce n'est qu'en 1948, six décennies plus tard, qu'apparaissent des circuits commerciaux de l'art national. Cette étude explore comment plusieurs générations d'artistes colombiens ont développé une carrière sans débouché commercial pour leurs œuvres et, en même temps, quels étaient les goûts de l'élite locale et des institutions artistiques officielles naissantes qui commencent à consommer de l'art sans prendre en compte la production locale.

Afin de donner un aperçu de la consommation d'œuvres d'art dans le pays au cours du XIX^e siècle, cet essai se concentre sur les pratiques de circulation de l'art contemporain, aussi bien dans des collections publiques que dans des collections privées. La focale est mise sur deux périodes décisives dans la construction d'un marché de l'art local : les années 1860, qui voient apparaître un marché secondaire pour les œuvres d'art coloniales grâce aux politiques des gouvernements libéraux; et les années 1880, lorsque l'École des beaux-arts est inaugurée en Colombie. À partir de cette structure, nous nous attacherons à définir la manière dont une division est établie entre la collection émergente et le travail des artistes contemporains locaux. Cet essai soutient qu'au cours de la période précédant l'apparition des premières galeries d'art en Colombie, il existe une déconnexion entre les premiers collectionneurs, publics et privés, et les artistes qui exercent dans le pays tout au long du siècle.



Fig. 1. Pantaleón Mendoza, Catalina Mendoza Sandino, 1880, huile sur toile, 92 x 77 cm, Collection Museo Nacional de Colombia, reg. 2110. Photographie : © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.

Je souhaiterais commencer par le portrait de Catalina Mendoza Sandino que peint Pantaleón Mendoza (1855-1910) en 1883, au même moment où il reçoit une bourse du gouvernement colombien pour partir étudier en Espagne dans le cadre d'une commission diplomatique. Assise dans un intérieur sombre, la nièce de l'artiste tient dans ses mains une lithographie qu'elle observe attentivement et qui s'avère être la principale source de lumière de cette composition marquée par le clair-obscur. Cette lithographie, véritable œuvre dans l'œuvre, représente un paysage avec une route de campagne enneigée et une grange agricole entourée d'arbres. Il est clair que cette gravure ne fait pas référence au territoire andin – d'où est originaire la famille de Pantaleón Mendoza – mais reproduit l'œuvre d'un peintre anglais du début du XIX^e siècle proche de John Constable, d'où l'on peut déduire qu'il s'agit d'une œuvre importée. Le visage du modèle est irradié par la lumière qui se reflète sur le papier : elle est représentée en profil grec selon les conventions néoclassiques et vêtue de ses plus beaux atours qui mettent en valeur sa boucle d'oreille dorée assortie aux franges de sa chevelure. Bien qu'il n'y ait pas d'autres informations biographiques sur le modèle, on peut dire que cette image remplit la fonction d'insertion de la nièce du peintre dans l'économie visuelle de la bourgeoisie latino-américaine de la fin du XIX^e siècle. D'une part, son portrait par un artiste local montre Catalina comme une femme bourgeoise dont l'image est préservée dans sa famille pour les générations futures, et d'autre part, la consommation d'art européen la légitime socialement aux yeux de ses contemporains.

Cette image suggère qu'il existe au cours du XIX^e siècle colombien une dissociation entre la consommation d'art en tant qu'objet de luxe importé d'Europe et le travail d'artistes locaux dont la fonction se limite principalement au genre du portrait. Dans le cas de pays périphériques comme la Colombie, la consommation de la haute culture associée à la tradition esthétique européenne était le moyen le plus direct pour les classes supérieures de revendiquer un lien avec les centres impériaux de l'Europe et de se concevoir comme des sujets cosmopolites, des citoyens du monde, des individus non affiliés à la communauté des naissants États-nations ou des autres formes d'organisation politique¹. En même temps, ce portrait montre comment les artistes nationaux s'intéressent aux pratiques artistiques de l'autre côté de l'Atlantique en raison de la standardisation de l'éducation artistique, calquée à cette époque sur les méthodes de l'Académie française.

1 Garrett Wallace et David Held, « Editor introduction », dans *The Cosmopolitan Reader*, Cambridge, Politi Press, 2010, p. 1-15.



Fig. 2. *Pantaleón Mendoza* (détail), Catalina Mendoza Sandino, 1880, huile sur toile, 92 × 77 cm, Collection Museo Nacional de Colombia, reg. 2110. Photographie : © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura

D'après les travaux de l'historien de l'art Norbert Wolf, on peut dire qu'à la fin du XIX^e siècle, la prévalence de ce que l'on appelle aujourd'hui l'académisme est un symptôme de l'interconnexion globale des élites. Cette interconnexion s'est manifestée par des caractéristiques formelles partagées par un certain nombre de peintres de la seconde moitié du XIX^e siècle, telles que la clarté du dessin, les surfaces polies, les multiples glacis de peinture, les récits définis et... le statut social du métier d'artiste. Cette appropriation des caractéristiques formelles héritées des enseignements de Jean-Auguste-Dominique Ingres, lorsqu'il dirigeait l'Académie française de Rome dans les années 1830, est reprise par des artistes de différentes parties du monde comme synonyme de l'académisme français à imiter en tant que langage du cosmopolitisme². Ainsi, la tension entre le nationalisme naissant et le désir de parler la langue des centres impériaux est

2 Joshua C. Taylor, *Nineteenth-Century Theories of Art*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1987.

résolue par l'exaltation de ces caractéristiques qui façonnent les récits locaux représentés par les artistes de chaque pays³.

Cette esthétique cosmopolite, née dans les centres impériaux du XIX^e siècle, se répand à travers l'Amérique latine lorsque les gouvernements locaux entreprennent la construction d'infrastructures culturelles afin de consolider leurs projets républicains par la création d'institutions considérées comme civilisatrices. À savoir, à l'époque, des organisations publiques qui imitaient le progrès industriel et intellectuel de la France et de l'Angleterre. Cette appropriation des pratiques artistiques européennes est motivée par l'idée d'une civilisation unique en termes théologiques, où l'investissement public dans les institutions culturelles est considéré comme un moyen de se mettre au pas du progrès des centres de l'époque. La notion de civilisation étant ici basée sur les idées de François Guizot, pour qui la civilisation est comprise comme un indicateur de la maturité d'une société à partir de la somme de ses progrès matériels et spirituels⁴. La seconde moitié du XIX^e siècle en Colombie se caractérise donc par la volonté des élites de construire un pays civilisé, c'est-à-dire d'imiter une image idéalisée de l'Europe occidentale en suivant ses pratiques éducatives, économiques, culturelles et religieuses⁵.

Les Académies d'art sont l'une des expressions matérielles de l'expansion du capitalisme mondialisé, chaque pays s'appropriant ces codes visuels cosmopolites pour répondre au problème de la relation avec les centres économiques de la planète par la construction de récits nationaux adaptés aux exigences internationales, régionales et locales⁶. Dès les premières tentatives de création de ces institutions culturelles, les élites colombiennes se sont largement accordées sur l'importance de l'art dans la définition d'une culture nationale autonome et cohérente, comme moyen de s'insérer dans la dynamique d'un système international en construction. Dans ce cadre, les capitalistes émergents locaux

3 Norbert Wolf, *L'art du Salon. Le triomphe de la peinture au XIX^e siècle*, Munich/Londres/New York, Prestel, 2012.

4 Pierre Guillaume Guizot, *General History of Civilization in Europe*, George Wells Knight (éd.), New York, D. Appleton and Company, 1896.

5 Cristina Rojas, *Civilization and violence. Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*, Minneapolis/Londres, Minnesota University Press, 2002.

6 Julián Serna, *Haciendo Patria: The Transatlantic Construction of the Official Artist. Colombia, Ecuador, and Venezuela (1860–1890)*, thèse de doctorat, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences. Boston, 2023.

ont d'abord tenté de créer une tradition artistique locale sur laquelle s'appuyer pour se représenter eux-mêmes selon ces codes visuels cosmopolites⁷.

Le travail des premiers diplômés de l'Escuela de Bellas Artes de Colombia se limitait à répondre à la demande de la bourgeoisie locale, qui leur demandait de fixer leur image sous les codes visuels de l'esthétique standardisée de l'académisme, comme une manière de s'insérer dans un récit qui les reliait à une élite mondiale. La demande principale et presque exclusive concerne le portrait, l'une des rares images à être produite *in situ*, les autres œuvres des collections privées et publiques étant des peintures importées d'Europe ou des pièces coloniales. Comme en Europe, la consommation culturelle était un moyen de se différencier du prolétariat tout en compensant l'absence d'origine aristocratique⁸. En particulier, plus que les œuvres des artistes locaux, ce qui assurait le prestige de cette nouvelle classe sociale était leur participation au marché de l'art européen exclusif et au marché de l'art colonial local.

Les études sur le commerce de l'art dans le pays considèrent que les collections colombiennes d'art d'aujourd'hui sont principalement orientées vers l'art local et national, public et privé limitant leurs acquisitions à la construction d'un récit sur les œuvres des artistes qui ont travaillé à l'intérieur des frontières⁹. Cependant, cela n'a pas toujours été le cas et j'espère démontrer que cette tendance ne se met en place qu'à partir du milieu du xx^e siècle. Avant l'émergence de l'abstraction d'après-guerre, les collections colombiennes étaient généralement imperméables aux œuvres des artistes du pays. Cet essai est donc la première partie d'une enquête à long terme dans laquelle j'entends

7 Julián Serna, « De Colombia avec amour : l'art colombien dans son passage à Paris au xix^e siècle », *H-Art Magazine*, n° 7, septembre 2020 (<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3559>).

8 Susanna Avery-Quash et Christian Huemer (éd.), *London and the Emergence of a European Art Market 1780–1820*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2019.

9 Halim Badawi, « El coleccionismo cosmopolita: la circulación de arte moderno europeo e Colombia 1930-1970 », *Credencia Historia*, avril 2021 (<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-coleccionismo-cosmopolita-la-circulacion-de-arte-moderno-europeo-en-colombia-1930>); María Victoria Mahecha et Gloria Cristina Samper, *Quiero estar contigo*, Catálogo exposición Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, MAMBO et Paralelo 10, 2022; Alexandra Mesa Mendieta, *Public collecting of modern art in Colombia (1948–1965): the cases of the Museo Nacional and the Museo de Arte Moderno de Bogotá*, thèse de doctorat, Universidad Autónoma de Madrid, Department of Art History, Madrid, 2018; Sylvia Suarez, *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*, catalogue d'exposition, Bogotá, Museo de Arte del Banco de la República, 2007; Juan Ricardo Rey, *José Domingo Rodríguez: La tranquila expresión de una fe revolucionaria*, Bogotá, Instituto de Patrimonio, 2021.

montrer comment le goût des collectionneurs d'art en Colombie, d'abord très centré sur l'art européen, s'est ouvert progressivement à la production nationale.

C'est pourquoi je retrace ici l'émergence du marché de l'art en Colombie au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Tout d'abord, dans les années 1860, lorsque, grâce aux politiques des gouvernements libéraux, certains biens des communautés catholiques sont devenus propriété de l'État, ce qui a permis de créer la première collection d'art publique du pays. Ensuite, pendant la période 1880-1890, lorsque le gouvernement composé de conservateurs et de libéraux modérés (connu sous le nom de Régénération) a réécrit la Constitution et réorganisé en conséquence le Musée national de Colombie pour intégrer la collection d'art dans ses salles d'exposition permanente, tout en fondant l'Académie des beaux-arts du pays.

1860, l'art au moment de la cession des biens de l'Église

Au milieu des années 1850, le gouvernement brésilien confie au diplomate Manuel Maria Lisboa la tâche d'étudier les Républiques limitrophes de son pays. Pendant son voyage à travers la Colombie, l'Équateur et le Venezuela, Lisboa passe par la capitale colombienne, Bogota¹⁰. Dans ses carnets, le diplomate exprime son étonnement devant le luxe extraordinaire qu'il trouve à l'intérieur des maisons de l'élite locale et son choc lorsqu'il apprend que la plupart des objets importés de France ou d'Angleterre – tels que les miroirs, les peintures à l'huile, les tapis, les meubles et même les pianos – sont acheminés du port fluvial de Honda jusqu'à la ville en passant par les montagnes andines en cinq jours par des porteurs humains. Sa description donne un bon aperçu de ce que pouvait contenir une collection privée du milieu du siècle et de sa relation avec les artistes contemporains travaillant dans la ville. Comme le dit Lisboa :

Au cours de récit, j'ai eu l'occasion de parler de la richesse et du mérite des peintures que j'ai vues à Bogota. On les trouve en abondance non seulement dans les églises, mais aussi dans les maisons privées. Rares sont les personnes aisées qui n'ornent pas leur salon de peintures de Vásquez ou des Indiens de Quito.[...] Actuellement, le goût pour la peinture est en déclin, et je ne connais pas de peintre digne de ce nom dans toute la République¹¹.

10 Augusto Victorino Alves Sacramento Blake, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1900.

11 « Já por vezes no decurso desta narrativa tive ocasião de fallar da abundancia e merito das pinturas que vi em Bogotá. Não só as ha nas igrejas em grande profusão, como nas casas

Notons la mention spécifique du peintre le plus célèbre de la période coloniale à Bogota, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, tout comme le manque de visibilité de l'œuvre des artistes contemporains locaux. Ce commentaire permet d'entrevoir un moment de rupture entre la tradition artistique coloniale, qui était en train de se consolider à travers les premiers écrits sur l'histoire de l'art colombien, et la production des artistes qui travaillaient au milieu du XIX^e siècle.

En ce qui concerne l'appréciation de la peinture coloniale, sur laquelle l'historienne de l'art Olga Acosta a beaucoup travaillé, le nom de Gregorio Vásquez s'est imposé depuis le milieu du XIX^e siècle parmi les intellectuels colombiens comme l'artiste national par excellence¹². Après que plusieurs visiteurs du pays eurent reconnu ce peintre pour son talent exceptionnel, l'historien et peintre *costumbrista* José Manuel Groot publia en 1859 un livre biographique sur Vásquez qui suscita l'intérêt de l'élite de Bogota, qui l'adopta comme objet de recherche privilégié tout au long du siècle¹³. Cette bibliographie naissante sur l'art national s'accompagne d'une certaine demande de la part des collectionneurs privées, tandis que les peintures des églises et des couvents sont mises en avant comme le principal patrimoine de la nation¹⁴. Cette fixation sur un seul artiste colonial comme base d'un art propre a conduit à de nombreuses attributions apocryphes au cours du XIX^e siècle, au point que son nom est presque devenu synonyme de peinture coloniale de bonne qualité réalisée à Santa Fe de Bogotá¹⁵.

particulares, sendo rara a de pessôa accommodada cuja sala não seja adornada por quadros de Vasquez ou dos índios de Quito [...] Actualmente o gosto pela pintura decahe, e não me constou que houvesse pintor algum de distincção em toda a republica », Manuel Maria Lisboa, *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada, e Equador*, Bruxelles, A. Lacroix Verboeckhoven Editores, 1866, p. 259.

12 Olga Acosta Isabel, « Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de una mito », dans Rafael López, Yolanda Guasch et Guadalupe Romero (éd.), *América: cultura visual y relaciones artística*, Grenade, université de Grenade, 2015.

13 En ce qui concerne cette publication au cours du XIX^e siècle, les principaux numéros ont été : José Caicedo Rojas, « Luis Vargas Tejada », dans *Apuntes de Ranchería* (1871) ; Luis Mejía Restrepo, « Vásquez y su obra », *Papel Periódico Ilustrado*, n° 106 (1886) et n° 109 (1887) ; Alberto Urdaneta « Gregorio Vásquez Arce y Caballos », *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 109 (1887) ; Alberto Urdaneta « Gregorio Vásquez Arce y Caballos », *Boletín de Historia y Antigüedades*, vol. 2 (1904) ; Fidel Pombo « Galería de pinturas al óleo de asuntos místicos » dans *Nueva Guía Descriptiva del Museo Nacional de Bogotá* (1886) ; José Caicedo Rojas, *Recuerdos y Apuntamientos. Miscellaneous Letters* (1891).

14 Armando Montoya et Alba Cecilia Gutiérrez, *Vásquez Ceballos y la Crítica de Arte en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2008.

15 Acosta, « Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos », art. cité.

AVISOS.

UN AVISO

De un buen negocio.

JOSE MARIA PINO venden Mompós, las propiedades siguientes:

1.ª La casa alta de un habitación, sita en la calle de la Municipalidad, propia para un comerciante por mayor, hermosa i con todas las comodidades necesarias para una numerosa familia, sin gravámen. Se venden tambien los muebles con que está adornada, i otros de mucho gusto recientemente llegados de París, que aun no se han usado.

2.ª Otra casa baja, contigua a la anterior, muy cómoda i con el servicio suficiente para una familia regular. Sin gravámen.

3.ª Otra casa, esquina de la misma calle de la Municipalidad al frente de la casa alta citada i de la Administración de Tabacos, calculada para un negociante con un hermoso altillo que actualmente se está construyendo. Sin gravámen.

4.ª Otra casa baja, con portales, en la albarreda de las Sebas, muy capaz i a propósito para despliito de cargas, particularmente en el verano en que se seca el brazo del río que pasa por el frente de esta ciudad. Sin gravámen.

5.ª Otra casa baja en la calle de Santo Domingo, tambien sin gravámen i propia para una sola familia.

6.ª La estensa Isla llamada Kinabá, sin gravámen, situada al frente de esta ciudad. Una parte de ella está sembrada de árboles frutales i de jauto para ganados: la fertilidad de su terreno brinda las mayores ventajas para un establecimiento agrícola. Tiene una hermosa casa puzca con todas las comodidades necesarias para una dilatada familia, i una gran casa de teja sonstruida expresamente para fabrica de liques en que pueden destinarse diariamente de 40 a 50 sántanas con la mayor economía i comodidad. Aunque la fabrica no está en uso, se conservan tres mil damasnas vacías, cuatro grandes alambiques i todo el tren del establecimiento, consendiéndose en este una famosa alberta i dos hermosos pozos con sus correspondientes bombas i canales que facilitan las operaciones con ahorro de brazos i de tiempo.

Tambien vende de 80 a 100 acciones de a 100 pesos que tiene en el Vapores de Santamaria, i 10 acciones de a 50 pesos que igualmente tiene en la factoría de Ocaña.

El que quera comprar el todo o parte de lo que se ofrece en venta puede dirijir sus proposiciones al vendedor antes del mes de setiembre del presente año.—Mompós 50 de abril de 1849.
José Maria Pino.—(3 v.)—

PINTURAS DEL PAIS.

EL QUE SUSCRIBE avisa a los estranjeros residentes en esta capital que pinta al óleo i a la aguada toda clase de objetos o asuntos relativos a *costumbres del país*, como tambien paisajes vistas de lugar tomadas del natural; todo lo cual ofrece hacer perfectamente caracterizado i con dibujo correcto.

Sua habitación se halla en la calle de los Chorritos cuadro i media arriba de la del Comercio, partiendo de la esquina del convento de Santo Domingo.
José Maria Groot.—(3 v.)—

EN LA BOTICA DE JENARO I LAZARO SANTAMARIA,
sucesores de los Señores Conyers, se acaba de recibir un surtido completo de drogas de primera calidad: útiles i aparatos de farmacia: embases de porcelana i cristal con rielos i botellas ricas; aguas de Cobaya, de Lavanda i Florida; esencias: raras; zarzaparrilla de Bristol, de Graefenberg; té en cajas (de muy superior calidad) aceites de almenras, i aceites balsámicos muy puros: un magnífico surtido de brocas i colores para la pintura al temple i al óleo; un específico infalible contra las leishtrias. Los precios emtionadamente equitativos, como lo son siempre.

M. D. TORRENTE. (4 v.)—

REGALO!

MUY BUENO LO OFRECE V. LOBENA al que le entregue una caja de para rapid, la cual fué sustraída de su almacén de libros el 16 del corriente. La caja es de oro i con musicales en relieve.
(3 v.)—

BELLAS ARTES.

UN SUJETO RESIDENTE EN ESTA CAPITAL, ofrece al público sus servicios como dibujante **HOGRATO** i como retratista a la aguada i en miniatura, sea trabajando del natural o copiando obras de diqueo, retratos. Ensena el dibujo lineal, el natural de la figura humana, paisaje, flores, animales &c., el dibujo topográfico, la perspectiva, proyecciones, cortes i diseños de arquitectura i fortificación, de máquinas i de artillería. El que se ofrece ha adquirido algun conocimiento de estos ramos en los Estados-Unidos i en Francia, i por varios años ha sido profesor en la Academia militar de Caracas i en los Colegios particulares de aquella capital.

El mismo que se anuncia para los trabajos indicados, se ha ejercitado en la enseñanza de la Geografía i está en aptitud de regentar una clase o de dar lecciones particulares de esta materia, así como tambien de los idiomas ingles i frances.
Se dan informes en esta Imprenta. (4 v.)—

PERDIDA LASTIMOSA DE DINERO.

¿CERA LA QUE HAGA LA PERSONA QUE, creyendo cándidamente lo que anuncia el anterior aviso malicioso, se ponga a averiguar la validez de la soldada oculta de venta otorgada a favor de los Sres. Barbano i Anjes de 1821. La Sra. Magdalena Anjel, propietaria legitima de la casa en que vive, frente a la del Sr. Esteban Gaitan, hará de su propiedad lo que quiera, segura de que nadie podrá disputarle el dominio de la linea codiciada; i lo hará pronto, para chusquiar a los autores de l'avisio de falsa alarman.

EL NEO-GRANADINO.

PUBLICACION SEMANAL acompañada a cada número una pieza de música. Es a veces el retrato de algun personaje histórico de América. Anexa al periódico se publica una SEMANA LITERARIA muy selecta, bellamente impresa.
El trimestre..... 12 rs.

Fig. 3. Annonces de l'artiste, *El Neogranadino*, n° 44, 24 mai 1849, p. 168. Collection Biblioteca Nacional de Colombia. Photographie : Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia.

En revanche, dès le milieu du XIX^e siècle, une communauté d'artistes commence à émerger qui vit de divers métiers liés à la production d'images, comme les portraits, les portraits miniatures, la copie de peintures, l'enluminure de lithographies, la restauration d'œuvres antiques et la vente de leurs œuvres aux voyageurs européens qui commencent alors à affluer dans le pays¹⁶. Alors que les frontières de ce territoire avaient été fermées au reste de l'Europe jusque dans les années trente, l'Indépendance ouvre les frontières du pays et les œuvres originales de ces artistes commencent à trouver des acheteurs réguliers. Ces visiteurs arrivent avec une image préconçue de ce que signifient les caractéristiques de chaque nation, suivant les modèles de la littérature panoramique, recherchant une sorte d'authenticité basée sur une taxonomie éclairée typique de l'étude des sciences naturelles¹⁷. Grâce à la demande d'images de *tipos y costumbres*, scènes de genre et peinture de mœurs, les artistes commencent à travailler pour des voyageurs qui deviennent des commanditaires¹⁸. Aujourd'hui

16 Gabriel Girado Jaramillo (éd.), « Anuncios de artistas », dans *La miniatura, la pintura, y el grabado en Colombia*, Bogota, Instituto colombiano de cultura, 1980, p. 358-360.

17 Natalia Majluf, « Patter Book of Nations: Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca 1800-1860 », dans *Reproducing Nations: Types and Costumes in Asia and Latin America*, Natalia Majluf (commissaire), New York, Americas Society, 2006, p. 15-56.

18 Groupe de recherche sur l'art colombien (Carolina Vanegas, Juan Ricardo Rey, Óscar Gaona et Paula Matiz), *Noticias Iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*, Bogota, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2011.

il est toujours difficile d'estimer l'ampleur de ce marché d'œuvres de scènes de genre, mais il était suffisamment important pour que l'on trouve dans des journaux de l'époque des publicités qui proposaient aux étrangers de passage dans la ville les services ou les œuvres d'artistes locaux. L'auteur du premier livre sur l'histoire de l'art colombien, José Manuel Groot, a lui-même publié une annonce dans le journal *El Neogranadino* en mai 1849 :

Peintures du pays. Le soussigné informe les étrangers résidant dans cette capitale qu'il peint à l'huile et à la gouache toutes sortes d'objets ou de sujets relatifs aux coutumes du pays, ainsi que des paysages, des vues de lieux prises d'après nature; et tout cela de façon parfaitement caractérisée et avec un dessin correct¹⁹.

Afin de rattraper le travail de leurs pairs de l'autre côté de l'Atlantique, plusieurs tentatives privées ont été faites tout au long du siècle pour créer une Académie d'art locale. La première de ces tentatives est connue sous le nom de Sociedad de Dibujo y Pintura, un an avant la publication de l'annonce que nous venons de citer. En 1848, la communauté d'artistes qui vivait dans la ville de Bogota s'est organisée pour offrir des cours privés afin d'enseigner leur discipline aux générations futures et pour créer des instances où exposer publiquement leurs œuvres. Dans son acte fondateur, il est mentionné que le but de cette organisation est d'enseigner « cet art intéressant et nécessaire à toutes les classes de la société, en propageant en même temps le goût de tous les autres arts qui s'y rattachent [...]»²⁰. » Les professeurs de cette organisation privée éphémère étaient les frères Celestino et Jerónimo Martínez, Luis García Hevia, Simón J. Cárdenas, José Manuel Groot, Fermín Isaza et Ramón Torres Méndez²¹.

Ces initiatives privées ont commencé à favoriser une approche moderne de la compréhension des manifestations artistiques en Colombie, suivant les paramètres européens du XVIII^e siècle, où les beaux-arts émergent comme une pratique différenciée des arts appliqués. Dans la publication de Groot, on assiste à un changement de paradigme, en particulier dans la manière séculaire d'apprécier les peintures coloniales, car les beaux-arts sont alors compris à

19 José Manuel Groot, « Pintura del país », *El Neogranadino*, 24 mai 1849, reproduit dans Gabriel Girado Jaramillo (éd.), « Anuncios de artistas », art. cité, p. 359.

20 Luis García Hevia (président) et Ramón Torres Méndez (secrétaire), « Acta de Fundación » *El Día*, Bogota, 19 juillet 1848.

21 Efraín Sánchez, « Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres », *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 28, n° 28, 1991.

partir de l'inspiration de l'artiste et doivent être appréciés de manière désintéressée comme un objet autonome pour le plaisir des sens. En revanche, la communauté des artistes colombiens contemporains opérait toujours dans le domaine des arts appliqués, leur travail étant basé sur l'habileté et la gestion des règles de base de leur métier²². En témoignent les annonces dans lesquelles les membres de la Société de dessin et de peinture proposaient leurs services dans les journaux, où ils garantissaient à plusieurs reprises « la plus parfaite ressemblance », soulignant que leur principale valeur en tant que créateurs était leur travail manuel²³.

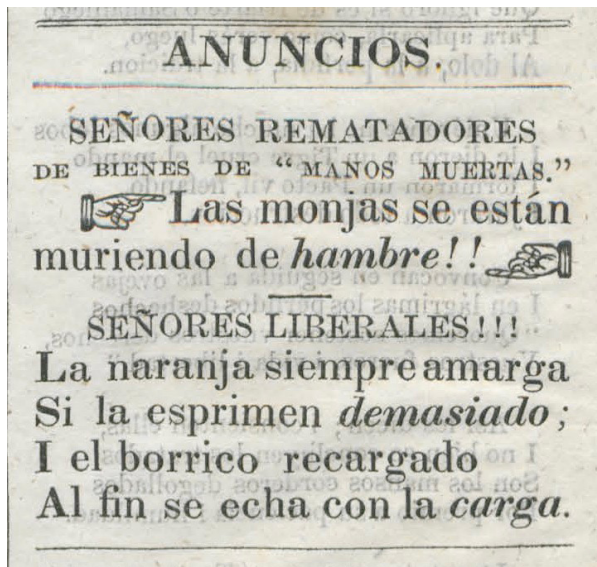


Fig. 4. *El Bogotano*, n° 3, 18 août, 1863, p. 4. Collection Biblioteca Nacional de Colombia. Photographie : Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia

C'est en 1861 qu'une nouvelle approche des arts visuels du pays est définitivement acceptée, du moins en ce qui concerne l'art colonial. C'est à ce moment-là que débute la première collection publique d'art du pays et qu'un marché secondaire se constitue pour les peintures religieuses des contemporains de Gregorio Vásquez. Durant la période connue sous le nom de Libéralisme radical (1863-1885), le président Tomás Cipriano de Mosquera décrète une série de

22 Larry Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2001.

23 Annonces de l'artiste, *El Negranadino*, n° 14, 4 novembre 1948, p. 358-360.

mesures visant à séparer l'Église catholique du pouvoir de l'État, et notamment dans les champs de l'éducation et de l'économie. À l'instar de pays comme la France, le Chili, l'Argentine ou le Mexique, le gouvernement colombien met en place l'expropriation des biens dits « de mains mortes », à savoir l'ensemble de biens dont personne n'a hérité et dont l'Église catholique a bénéficié pendant des siècles sans payer d'impôts. Cette décision économique permet de redistribuer une partie des biens utilisés par l'Église en les proposant aux enchères publiques. À la suite de ces mesures de nationalisation des biens de l'Église, connues sous le nom de *desamortización*, plusieurs œuvres d'art colonial sont devenues la propriété du gouvernement colombien²⁴.

Grâce à cette politique, des œuvres d'art religieuses sont mises en circulation dans un environnement laïc, ce qui entraîne un changement généralisé dans la manière de comprendre les images associées au passé colonial du pays. Débarrassées de leur fonction culturelle, leur valeur dépend désormais de la main qui les a peintes. Comme l'explique Groot au début de la biographie de Vásquez, la motivation pour écrire ce livre est « le désir que la mémoire d'un artiste célèbre ne soit pas perdue pour mon pays alors que si peu de progrès ont été réalisés dans les beaux-arts [...]»²⁵. » Comme l'explique Dominique Poulot dans le cas de la France, la notion de patrimoine post-révolutionnaire implique la capacité de dissocier le signifiant du signifié afin de comprendre ces objets non pas comme des symboles des institutions antérieures à l'ère républicaine, mais comme les vestiges d'un passé commun à la nation²⁶. Par conséquent, l'appréciation séculière des images religieuses en Colombie ignore le contenu de ces images pour favoriser leur discussion à partir de leurs aspects formels et de l'inventivité de leur auteur.

Sur ordre du gouvernement, 78 des œuvres récupérées à Bogota sont transférées à la Bibliothèque nationale, située à l'époque dans le même bâtiment que le Musée national de Colombie, une institution consacrée à l'étude des collections d'histoire naturelle et à la conservation des objets de l'histoire du pays. Juliana Lemes Alvarado explique que le musée était alors conçu comme une institution

24 Jaramillo, Roberto Luis et Adolfo Meisel Roca, « Más allá de la Retórica de la Reacción, Análisis Económico de la Desamortización en Colombia, 1861-1888 », *Cuadernos de Historia Económica y empresarial*, n° 22, Bogota, Banco de la República, décembre 2008.

25 José Manuel Groot, *Noticia Biográfica de Gregorio Vásquez Arce i Ceballos*, Bogota, imprenta Francisco Torres Amaya, 1859. p. 1.

26 Dominique Poulot, « Revolutionary 'Vandalism' and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror », dans Susan Pierce (éd.), *Art in Museums*, Londres/Atlantic Highlands, Athlone, 1995.

à vocation scientifique et que les peintures annexées à la collection couraient un réel risque de dégradation étant donné qu'elles ne suscitaient aucun intérêt particulier²⁷. Face à l'abandon de ces peintures, l'artiste Ramón Torres Méndez propose directement au gouvernement la création d'un Cabinet National des Peintures. Selon la proposition initiale, cette institution était conçue comme une salle d'exposition permanente dans un bâtiment séparé de la bibliothèque et du musée²⁸. Le gouvernement s'empresse de répondre que « le pouvoir exécutif a accueilli avec satisfaction la proposition de l'intelligent artiste colombien [...] et applaudit le zèle patriotique de M. Torres pour le progrès des beaux-arts de l'Union²⁹. » Rappelons que le livre de Groot avait été publié quelques années seulement avant que Torres ne fasse cette demande, de sorte que la réponse affirmative est certainement associée à ce travail discursif sur le patrimoine national qui circulait déjà à cette époque.

Le gouvernement attribue au Gabinete Nacional de Pintura un espace dans l'ancien couvent de Santa Inés et nomme Torres Méndez directeur honoraire, chargé de l'arrangement et de la conservation des œuvres. Selon l'inventaire dudit Cabinet réalisé en 1872, la plupart des tableaux sont des œuvres de moyen et grand format de divers peintres coloniaux ayant travaillé en Nouvelle-Grenade, tels que Baltasar Figueroa, Camargo, Antonio Acero de la Cruz, bien que l'auteur de la plupart des œuvres soit inconnu ou qu'elles soient directement attribuées à Gregorio Vásquez³⁰. En 1868, le Gabinete faisait partie de l'Université nationale de Colombie et, en tant que responsable de cette ressource éducative, son directeur devint le premier professeur de dessin de l'institution. Suivant les méthodes éducatives européennes, cet espace était fréquenté par les étudiants de l'université qui apprenaient à dessiner en copiant des œuvres d'art³¹. Le règlement de l'Instituto de Ciencias y Artes stipulait que le Gabinete devait

27 Juliana Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura (1864-1873). Coleccionismo, patrimonio y apreciación artística en tiempos de desamortización*, mémoire de master en histoire de l'art, Universidad de los Andes-Facultad de Arte y Humanidades, juin 2018.

28 José Bélver, « Ramón Torres Méndez », *Papel Periódico Ilustrado*, n° 112, année V, 15 mars 1887, p. 246.

29 Tomás Cuenca (secretario), « Despacho de hacienda y fomento, Bogotá 28 Septiembre 1864 », cité par Beatriz González, « Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional », dans Martha Segura and Carmen Rada (éd.), *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los Coloquios Nacionales*, Bogota, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001.

30 Pour une analyse quantitative de ce montage, voir Juliana Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura*, op. cit.

31 Efraín Sánchez, « Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres », art. cité.

être ouvert au public aux heures définies par l'institution³². Cette institution a fonctionné jusqu'en 1873, date à laquelle elle est devenue la responsabilité de la Faculté d'ingénierie et le bâtiment dans lequel était exposée la collection d'art de l'État a été fermé et vendu aux enchères publiques.

Selon l'inventaire initial du processus de nationalisation des biens de l'Église commandé par le gouvernement à J. M. Pardo, il y avait au moins 80 grandes peintures et 200 autres pièces dans les couvents encore occupés par les ordres religieux³³. Olga Acosta affirme que c'est précisément à ce moment-là que les premières collections d'art commencent à se constituer en Colombie³⁴. Cela dit la collection privée d'art religieux existait déjà à plus petite échelle depuis les XVII^e et XVIII^e siècles, lorsque certaines familles achetaient des œuvres directement à des artistes contemporains ou importaient des œuvres de Séville pour décorer leurs maisons et leurs chapelles domestiques³⁵. De plus, certaines de ces collections coloniales ont perduré jusqu'à l'époque républicaine, car elles étaient transmises de génération en génération par héritage familial. Pour donner une idée de l'ampleur de ce marché rappelons qu'au début du XX^e siècle est édité un catalogue raisonné des œuvres attribuées à Vásquez voit le jour et que sur les 403 œuvres inventoriées, plus de la moitié était déjà entre les mains de 60 collectionneurs privés³⁶.

Après la clôture du processus de vente aux enchères des biens repris à l'Église au niveau national vers 1875, il semble que les mêmes communautés religieuses aient continué à vendre officieusement à des particuliers les peintures et sculptures anciennes qui étaient conservées dans les églises et les couvents. Une circulaire de l'archidiocèse de Bogota, datée d'août 1909, interdit explicitement la vente de tout objet artistique ou historique sans l'autorisation des autorités ecclésiastiques nationales, car « il ne serait ni juste, ni chrétien, ni patriotique d'aliéner ou de détruire des retables, des peintures, des bijoux et des toiles qui, les uns pour leur richesse, les autres pour leur valeur esthétique, les autres pour

32 Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura*, *op. cit.*, p. 59.

33 « Annexe 2 : Pardo, M. J. Lettre 1864. Archives générales de la nation. Fonds Enrique Ortega Ricaurte. Serie Museos. Box 181. Folder 663 », dans Juliana Lemes Alvarado, *La Galería Nacional de Pintura*, *op. cit.*

34 Olga Isabel Acosta Luna, « El arte de coleccionar la pintura colonial », *Revista Credencial*, août 2020.

35 Jaime Humberto Borja, *Los Ingenios del Pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*, Bogota, Universidad de los Andes, 2021.

36 Olga Isabel Acosta Luna, « El arte de coleccionar la pintura colonial », *art. cité.*

leur valeur archéologique, seraient convoités en Europe pour leurs Musées³⁷ ». Selon ce communiqué, il est également expliqué au clergé de Bogota qu'il est de la mission de l'Église de préserver ces trésors pour les générations futures pour leur valeur artistique et historique. Suivant la rhétorique du patriotisme, à la fin du siècle, cette institution s'est alignée sur l'agenda républicain pour devenir la gardienne de ces objets pour leur valeur patrimoniale au-delà de leur valeur culturelle.

En ce qui concerne le profil spécifique des collectionneurs d'art colombiens à cette époque, il existe peu de sources ou d'inventaires précis, mais un compte rendu des coutumes de Bogota par l'écrivain José María Vergara y Vergara fournit une caractérisation générale de l'intérieur des types de maisons des élites de la ville. Selon l'auteur, en 1866, trois profils complètement différents coexistent, et se distinguent par l'organisation de leurs maisons : les familles qui ont hérité leurs biens de la colonie, les familles des généraux de l'Indépendance et, enfin, la deuxième génération de Républicains. Ce dernier groupe est constitué des nouvelles familles de marchands qui commencent à faire fortune à cette époque. Il est à noter que ces descriptions des collections privées de l'époque s'inscrivent dans la continuité du récit de Lisboa, puisque la présence de l'art colonial est omniprésente sous différentes formes, alors que les œuvres des artistes contemporains locaux ne sont mentionnées dans aucun des cas.

Le premier groupe est constitué de familles appauvries après l'Indépendance, mais qui conservent une maison héritée de leurs arrière-grands-parents et, à l'intérieur de celle-ci, des objets chéris par plusieurs générations de leur famille. Dans la description, l'auteur mentionne des objets tels que des meubles en bois précieux, de la vaisselle en argent, des bijoux en or, des fresques murales représentant des scènes bibliques dans les couloirs de la maison, des sculptures en pierre représentant des saints dans l'entrée, ainsi qu'une vingtaine de peintures coloniales. Il précise que ces dernières ont été lentement acquises par les grands-parents qui « vivaient à l'époque de Vásquez et étaient de grands admirateurs de cet artiste [...] »³⁸. » Comme nous l'avons déjà mentionné, ce groupe comprend les premières collections qui se sont formées sur le marché primaire des xvii^e et

37 Francisco Arzobispo de Mira, « Circular a los Ilustrísimos y Reverendísimos Arzobispos y Obispos y á los Prelados regulares (Bogotá, 7 de Agosto de 1909) », dans *La Iglesia. Organismo oficial de la Arquidiócesis de Bogotá*, année IV, vol. IV, n° 20, Bogota, 15 septembre 1909, p. 609-614.

38 José María Vergara y Vergara, « El lenguaje de las casas », dans *Museo de cuadros de costumbres*, Bogota, Biblioteca El Mosaico, 1866, p. 395.

xviii^e siècles et qui ont été entretenues par leurs héritiers pendant la République. Les travaux de l'historienne María Constanza Villalobos nous apprennent que les testaments et les inventaires coloniaux font état de collections de peintures et d'estampes religieuses dans des résidences privées. Ces œuvres étaient installées dans des espaces tels que les salons, les chambres à coucher et les oratoires. Selon Villalobos, ces collections, plutôt que d'exprimer la ferveur religieuse des habitants de la ville, étaient utilisées comme une manifestation tangible de la lignée familiale, car ces pièces étaient ensuite conservées de génération en génération comme une garantie de distinction sociale³⁹.

Le deuxième groupe décrit par Vergara y Vergara est celui des familles qui ont hérité leurs maisons des généraux de l'Indépendance. La principale caractéristique de ces maisons est que les images religieuses qui occupaient auparavant l'espace social des maisons sont déplacées vers un espace privé tel que la salle de couture ou l'oratoire. Dans les habitations de cette première génération de familles républicaines, les couloirs et la salle à manger de la maison sont recouverts de gravures importées de France aux thèmes néoclassiques, tandis qu'au centre du salon, le portrait à l'huile du membre de la famille qui a servi dans l'armée républicaine est installé comme pièce maîtresse de la collection. L'image est complétée par une décoration qui exacerbe les valeurs révolutionnaires, selon les termes de Vergara y Vergara « sur le sol, sur le tapis indien [...] avec son signe circulaire habituel : Viva la patria, viva la religion ». Dans certains cas plus explicites, on pouvait également lire : Viva Bolívar⁴⁰. Ce phénomène a une portée régionale, décrite dans le cas de l'Argentine par Domingo F. Sarmiento. Pour lui, les élites républicaines du continent procèdent à une sécularisation transitoire de leurs foyers en déplaçant les images religieuses dans les espaces privés et en les remplaçant dans les espaces publics par des portraits de membres notables de la famille ou de héros de l'Indépendance⁴¹. À tel point qu'au début du siècle, il n'était pas rare que des peintres comme José María Espinoza ou José Gil de Castro gagnent leur vie en réalisant de multiples copies des portraits officiels de Bolívar qui circulaient aussi bien dans les bâtiments publics que dans les résidences privées.

39 María Constanza Villalobos, « Colecciones de imágenes en Santafé », *Credencial Historia*, n° 366, juil. 2020.

40 Vergara y Vergara, « El lenguaje de las casas », art. cité, p. 396.

41 Victoria Rodríguez do Campo, « Una tentación difícil de resistir: modulaciones de las representaciones religiosas a mediados del siglo XIX en Buenos Aires », *Ars Longa*, n° 30, 2021. p. 241-254.

Enfin, le troisième groupe est plus proche du profil déjà mentionné plus haut du collectionneur cosmopolite du début du siècle. Il s'agit d'un jeune couple marié – lié d'une manière ou d'une autre à l'Europe – qui commence à s'élever socialement et qui a la possibilité de construire sa propre maison dans les nouveaux quartiers de la ville. L'auteur explique que « la pièce à vivre est un curieux musée de tous les objets qui peuvent être cassés⁴² ». À l'entrée, on trouve une collection de verres, des meubles importés, un plateau en argent contenant des cartes de visite, des miroirs dorés, un album avec des portraits de personnalités européennes, et comme pièce maîtresse de la maison, là où avant « il y avait Saint Christophe, patron des bonnes maisons de Santa Fe, [maintenant il n'y a] que Garibaldi, Lamartine et la Reine Victoria, dans de grands cadres dorés et avec de beaux verres⁴³ ». L'auteur se demande pourquoi l'image des dirigeants politiques et autres notabilités d'Europe est privilégiée, au lieu d'afficher l'image de héros, d'hommes politiques locaux ou les parents du jeune couple. J'aurais tendance à répondre qu'à cette époque, les membres de la bourgeoisie émergente préfèrent s'éloigner des liens nationaux pour se penser eux-mêmes comme citoyens du monde, sujets cosmopolites plutôt que citoyens colombiens. Comme l'explique l'historienne Patricia Lara, à la fin du XIX^e siècle, et bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement de gens riches, ce type de collectionneurs considérait le luxe comme une nécessité, car il servait de manifestation tangible de leur culture cosmopolite et de leur bon goût. À la fin du siècle, le facteur de distinction sociale et d'appartenance à une élite locale n'est plus le pouvoir d'achat, mais l'éducation et les voyages à l'étranger. Cela se matérialise aux yeux de leurs compatriotes par l'ensemble des objets exposés dans leurs maisons et importés d'outre-Atlantique⁴⁴.

1886, art national et collection cosmopolite

Vingt ans plus tard, ce bourgeois cosmopolite est de plus en plus présent dans le paysage culturel de Bogota. La bourgeoisie montante qui a construit son capital culturel grâce aux voyages transatlantiques est généralement classée sous le type populaire du dandy. Le spécialiste de la littérature Felipe Martínez-Pinzón

42 Vergara y Vergara, « El lenguaje de las casas », art. cité, p. 398.

43 *Ibid.*, p. 398.

44 Patricia Lara Batancourt, « La sala doméstica en Santafé de Bogotá, siglo XIX. El decorado de la sala romántica: gusto europeo y esnobismo », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n° 25, 1998.

explique qu'à partir du milieu du siècle, ce personnage francisé devient récurrent dans les récits de mœurs et coutumes. Le ton dérisoire avec lequel il est généralement abordé serait un mécanisme de défense face à l'anxiété que provoque l'ascension sociale de cette nouvelle classe bourgeoise. Tout cela cristallise autour de la bataille littéraire, journalistique et rhétorique entre le *criollismo* et l'europanisme⁴⁵. En effet, la deuxième génération de Colombiens a déplacé son intérêt de l'Espagne vers la France et l'Angleterre afin de remettre en question la manière dont les privilèges hérités de la colonie étaient couramment utilisés par les élites traditionnelles comme vecteur de légitimation sociale. En 1886, l'écrivain Francisco Carrasquilla décrit avec dérision les modes de consommation culturelle de ces arrivants revenus d'Europe :

Pour calmer un peu l'exacerbation de son humeur dans les premiers jours de son arrivée, il a aussi l'habitude de collectionner des antiquités, non pas celles qui pourraient être utiles à l'art ou à la science, mais des tableaux apocryphes de Vásquez, des chaises de couvent qui n'ont plus de cuir, des tables et des canapés à pattes de lion, des bureaux plaqués d'écaille; un travail qui l'oblige à entreprendre de curieuses excursions dans les faubourgs de la ville⁴⁶.

Il est frappant de constater que l'auteur décrit le désir de collectionner l'art colonial comme une pratique importée d'Europe. D'autant plus que, comme nous venons de le voir, ce type de peinture était présent dans la décoration des maisons restées dans la colonie et dans celles de la première génération de républicains. La différence est que, alors que dans les générations précédentes, les peintures étaient héritées des familles, c'est cette deuxième génération de Colombiens qui a commencé à consommer ces œuvres coloniales sur un marché secondaire né du processus de désengagement. Pour les élites traditionnelles, les peintures religieuses et les portraits constituaient le moyen privilégié de légitimation sociale, car ces pièces étaient acquises en tant qu'héritage de plusieurs générations. Ainsi, ces collections avaient pour fonction de démontrer implicitement les privilèges familiaux hérités de la colonie. Par conséquent, la possibilité d'acheter ces œuvres était considérée avec méfiance car elle diluait la fonction de ces objets en tant que symboles de la distinction héréditaire.

45 Felipe Martínez-Pinzón, *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblos en Hispanoamérica (1830-1880)*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2021.

46 Francisco de P. Carrasquilla, « El recién legado de Europa », *Tipos de Bogotá*, Bogota, Imprenta a Cargo de Fernando Pontón, 1886, p. 85.

Pour la bourgeoisie émergente, la collection d'art remplit une nouvelle fonction. Grâce aux peintures coloniales, cette deuxième génération de républicains se légitimait socialement en tant que gardiens du patrimoine culturel colombien, tandis que l'exposition d'objets importés était une manière de démontrer publiquement leur cosmopolitisme. Rappelons que, comme le décrit Vergara y Vergara, ces nouvelles collections étaient complétées par toutes sortes d'objets importés dans le pays à la suite des voyages transatlantiques qui devenaient de plus en plus fréquents. L'écrivain José Caicedo Rojas souligne la valeur de ces objets importés d'Europe lorsqu'il commente une donation de médailles au musée national faite par Nicolás Casas. Il écrit que Casas, « avec une persévérance et une diligence dignes d'éloges, a réussi à les collecter en Angleterre [...] Des hommes comme M. Casas sont l'honneur et la gloire de notre pays, pour son amour de l'étude et son désintéressement patriotique⁴⁷. » Comme nous le verrons plus loin, l'idée que collectionner est un acte patriotique devient courante à la fin du XIX^e siècle. À cette époque, les voyages internationaux sont considérés comme un moyen privilégié d'acquérir des connaissances et, grâce à la mise en scène des objets ramenés de ces voyages, ces connaissances sont diffusées parmi ceux qui ne peuvent pas quitter le pays.

Alberto Urdaneta réunit la collection privée colombienne emblématique de la génération de la fin du XIX^e siècle. Urdaneta était membre d'une riche famille de propriétaires terriens de la Sabana de Bogotá, militant de la guérilla conservatrice, peintre et éditeur. Il est connu pour avoir été l'un des premiers artistes colombiens formés à Paris et, à son retour en Colombie, pour avoir été le premier directeur de l'École des beaux-arts et le fondateur du journal culturel *El Papel Periódico Ilustrado*. Sa collection est célèbre parce qu'elle est l'une des rares à être documentée de manière exhaustive dans des inventaires, des photographies et même dans un livre qui propose une visite guidée de la collection. Le livre décrit la collection comme « une mosaïque très variée d'objets artistiques ou historiques [qui] couvrait les murs de son ensemble harmonieux⁴⁸. »

Outre les peintures coloniales, la collection d'Urdaneta se subdivisait en plusieurs collections : objets précolombiens, iconographie de Simón Bolívar, numismatique, portraits de notabilités locales et européennes, objets historiques liés à l'Indépendance, bibliothèque spécialisée dans les arts plastiques, album

47 José Caicedo Rojas, *Recuerdo y Apuntamientos. Cartas miseláneas*, Bogota, Imprenta de Antonio M. Silvestre, 1891. p. 83.

48 Lazaro María Giron, *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta, estudio descriptivo*, Bogota, Imprenta a vapor de Zalamea Hermanos, 1888. p. 8.

de portraits et d'autographes de notabilités européennes, mobilier et œuvres d'art importées. Selon Lázaro Girón, cette collection était ouverte aussi bien aux étudiants de l'Académie qu'aux hommes publics de différents partis, comme un lieu neutre de discussion désintéressée. La collection avait donc une fonction très spécifique :

Il ne s'agit pas [...] d'objets de simple luxe pour ceux qui les possèdent; leur fonction n'est pas non plus d'exciter l'admiration triviale de ceux qui les contemplent. Ils ont une importance beaucoup plus grande : ils sont un lieu d'éducation objective, [...] au prix de dépenses et d'efforts considérables, pour rassembler [ces objets] dans un espace réduit, où, convenablement placés, ils peuvent être facilement étudiés. Si l'on tient compte de la négligence presque absolue avec laquelle nos gouvernements, par pauvreté ou par indolence, se sont généralement penchés sur cette importante question, il est évident que ceux qui parviennent à former une collection d'un goût exquis au prix de dépenses et d'efforts, sont dignes de la plus haute gratitude nationale⁴⁹.

La sociologue et historienne de l'art Ruth Acuña affirme que cette collection est devenue un point de référence local pour la connaissance artistique. Selon elle, il s'agissait également d'une sorte de prémisse pédagogique pour la réalisation du grand projet d'Urdaneta : l'ouverture de l'Académie des beaux-arts en 1886. Cet espace était un exemple palpable du projet civilisateur qui était à l'origine des institutions artistiques locales pour rapprocher la Colombie du progrès matériel et culturel de l'Europe. De même, pour les artistes locaux, dont la plupart ne pouvaient pas traverser l'Atlantique, c'était le lieu d'accès à l'art européen de qualité⁵⁰. Comme le souligne Girón, cet aspect était particulièrement important à l'époque, étant donné le rôle ambigu des arts visuels dans les institutions officielles telles que le Museo Nacional de Colombia.

En 1886, année de l'inauguration de l'Académie des beaux-arts, le musée national a achevé un processus de réorganisation mené par son directeur, Fidel Pombo. Au cours de la décennie précédente, sa collection avait été réduite à l'état de décombres, après avoir été entassée pendant des années dans le bâtiment de la Bibliothèque nationale. C'est pourquoi le musée a été rouvert afin de mettre de côté sa vocation scientifique et de se spécialiser dans la construction d'un

49 *Ibid.*, p. 83.

50 Ruth Acuña, *Alberto Urdaneta, collectionneur et artiste. Colección cuadernos de pioneros de la Museología*, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, 2010.

récit historique national⁵¹. L'historienne Amada Carolina Pérez montre comment cette rénovation institutionnelle a été la première tentative systématique de construire un récit national du point de vue des élites de Bogota. C'est à travers le musée que les élites de la fin du siècle ont pu articuler publiquement leur relation avec le passé préhispanique, colonial et républicain. C'est précisément là que s'est consolidée l'image de la Colombie en tant que nation d'héritage hispanique et catholique⁵².

Lors de sa réouverture, le musée a été divisé en trois sections : nationale et archéologie, histoire naturelle et la dernière section, qui est une galerie de peintures. Cette dernière est subdivisée en une galerie de portraits d'hommes illustres, tant coloniaux que républicains, et une section de peintures coloniales que le musée a hérité du Gabinete Nacional de Pintura. Cette section est intitulée « Galerie de peintures à l'huile sur des sujets mystiques. »

Suivant la logique définie par le Cabinet, les pièces d'art colonial sont exposées dans cette salle comme un objet d'appréciation esthétique, tandis que la galerie de portraits remplit une fonction de narration historique. Les peintures de Vásquez contrastent ainsi avec les quelques œuvres d'artistes contemporains de la collection du musée, comme le portrait de José Antonio Páez par Epifanio Garay ou la collection de Constantino Franco. Ces peintures contemporaines sont des dons d'artistes destinés à compléter la généalogie historique décrite par l'institution. Cette section de la notoriété nationale est exposée séparément de la section historique, où sont exposés ce que nous appelons aujourd'hui les objets testimoniaux, ainsi que les médailles et la collection numismatique.

Cette forme d'organisation décidée par l'institution sous-entend que les arts visuels se résument à la peinture à l'huile – puisqu'on classe la sculpture dans les arts appliqués – et reconnaît ainsi d'une certaine manière que la haute culture est une pratique importée d'Europe. Dans la même logique, les images produites par les cultures précolombiennes ne sont pas considérées comme de l'art, mais sont classées dans la catégorie des « curiosités indigènes ». En ce qui concerne l'exposition de ces objets, il est précisé que « la Colombie était habitée par des tribus indigènes plus ou moins civilisées [...] que les conquistadors espagnols ont malheureusement anéanties⁵³. » De cette manière, ces objets sont séparés

51 Fidel Pombo, *Breve Guía del Museo Nacional*, Bogota, Imprenta de Columnje i Vallarino, 1881.

52 Amada Carolina Pérez, *Nosotros y los otros. Représentations de la nation et de ses habitants. Colombia, 1880-1910*, Bogota, Universidad Javeriana, 2015.

53 Fidel Pombo, *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*, Bogota, Imprenta La Luz, 1886, p. 119.

de l'histoire nationale afin d'être appréciés pour leurs conditions formelles en l'absence d'informations sur les communautés indigènes.

Comme l'explique l'historienne María Elena Bedoya, à la fin du xix^e siècle, l'indigène n'était considéré comme digne d'intérêt par les élites qu'en tant que créateur d'objets en or, car ceux-ci témoignaient de la richesse du territoire national⁵⁴. Si ces pièces commencent à être intégrées dans des collections publiques et privées, c'est grâce au travail de Vicente et Ernesto Restrepo. Ce membre d'une famille de mineurs a commencé à découvrir des sépultures indigènes et s'est ensuite fait connaître en les cataloguant, en écrivant sur ces découvertes archéologiques et en les exposant. Dès le milieu du siècle, certains intellectuels libéraux avaient commencé à publier des études archéologiques pour sauver les cultures précolombiennes en tant que preuve de l'existence d'une culture originelle, mais à la fin du siècle, ces objets ont pris de l'importance en étant exposés publiquement en tant qu'objets de valeur⁵⁵.

Quant aux artistes contemporains, leur rôle dans les collections publiques et privées est très accessoire comme pendant les décennies précédentes. Dans les collections publiques, comme nous l'avons mentionné plus haut, leurs œuvres entraient au Musée national lorsqu'on avait besoin de leurs services en tant que portraitistes. C'est pourquoi, dès les premières tentatives d'officialisation de l'École des beaux-arts, il était prévu de fonder un musée au sein de l'institution. S'inspirant du Cabinet national de peinture, ce musée devait être une institution distincte du Musée national et devait servir de principale ressource éducative pour les artistes en formation. C'est là que sera exposée la collection d'art de l'État qui, outre les peintures coloniales du Musée national, sera enrichie par les prix d'acquisition décernés lors des expositions annuelles de l'Académie.

À ma connaissance, le projet d'une Galerie nationale d'art n'a commencé à se former que bien plus tard, dans le courant du xx^e siècle. Cependant au moment de l'ouverture officielle de l'Académie que les étudiants de l'institution avaient esquissé la possibilité de créer un centre de conservation des beaux-arts. Ce lieu devait être un espace d'exposition permanent permettant aux artistes contemporains de se faire connaître tout en formant le public de Bogota. Mais

54 María Elena Bedoya, *Antigüedades y nación. Coleccionismo de objetos precolombinos y musealización en los Andes, 1892-1915*, Bogota, Universidad Javeriana, Universidad Santo Tomás et Universidad del Rosario, 2021.

55 Natalia Lozada et Verónica Uribe, « La vasija de Chirajara o la 'Olla de barro que contenía el tesoro': la construcción del pasado prehispánico en el siglo xix », dans Olga Isabel Acosta, Natalia Lozada, Juanita Solano (éd.), *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones, geografías*, Bogota, Universidad de los Andes, 2022. p. 1-23.

au-delà de la note qui décrit le projet, il n'y a aucune information sur la mise en place éventuelle d'une telle institution. Dans cette note, l'étudiant et futur dessinateur Alfredo Greñas évoque la nécessité de ce type d'espace pour le développement de la carrière des artistes :

Aujourd'hui, en Colombie, il n'y a ni musée, ni salon de peinture, ni galerie d'art, ni conservatoire, ni exposition annuelle, ni aucun autre lieu où les artistes peuvent exposer leurs œuvres, d'où le découragement de ceux qui se consacrent à cette carrière glorieuse et difficile, puisque leurs œuvres sont ignorées la plupart du temps, et qu'en général ils sont à peine connus du cercle de leurs amis et de leurs relations [...]. En Colombie, de nombreux talents artistiques sont gaspillés, et d'autres, aux dons remarquables, passent inaperçus, à cause de l'indifférence avec laquelle les Beaux-Arts ont été considérés parmi nous, leur refusant, tant de la part du gouvernement que des particuliers, l'attention et le soutien dont ils ont besoin, et privant les artistes du stimulant et de l'éloge qui les encouragent dans leur carrière⁵⁶.

L'Académie des beaux-arts en tant qu'institution officielle était la concrétisation d'un désir de nombreux artistes locaux. Comme le signale l'historien William Vázquez, il s'agit d'une initiative promue par les artistes et les intellectuels locaux depuis le milieu du siècle et qui a été sporadiquement adoptée par les gouvernements, tant libéraux que conservateurs. Bien que cette mesure ait été soutenue en tant que politique publique à partir de 1873, elle n'a pu être mise en œuvre, pour des raisons budgétaires, qu'en 1886, lorsque l'Académie a finalement été annexée à l'Université nationale de Colombie⁵⁷. La position officielle était que l'objectif de cette institution était « l'enseignement, la promotion et la culture des beaux-arts, afin qu'ils atteignent en Colombie le degré d'avancement auquel ils sont parvenus dans d'autres pays⁵⁸ ». Sur le plan national, cette institution a reçu le soutien du public, car elle a servi de point de rencontre entre les deux partis politiques dans le but commun de créer un patrimoine culturel pour la nation. Sur le plan international, cette infrastructure culturelle émergente a permis aux autres pays de reconnaître les efforts de la Colombie

56 Alfredo el Greñas, « Prospectus de 'El Progreso' », *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, vol. IX, juin 1886, n. 47, p. 147-152.

57 William Vázquez, « Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1826-1886: de las artes y oficios a las bellas artes », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, n° 1, janv.-juin 2014, Bogota, Universidad Javeriana, p. 35-67.

58 Francisco Javier Zaldúa, « Decreto no. 585 de 1882 (18 octubre) por el cual se reglamenta la ley 67 de 1882 », *Anales de la instrucción pública*, vol. 4, n° 23, nov. 1882, p. 572- 580.

pour se synchroniser avec les pratiques culturelles des centres du capitalisme européen du XIX^e siècle⁵⁹.

Comme le souligne l'historien de l'art Ricardo Malagón, cette institution se trouvait dans une situation paradoxale puisque même si les classes supérieures de la fin du XIX^e siècle allouaient déjà une petite partie de leurs ressources à la consommation culturelle, il n'en allait pas de même pour l'État, qui ne menait pas de véritable politique publique de soutien aux artistes locaux⁶⁰. Bien que l'Académie ait ouvert ses portes avec la plus grande exposition d'art jamais organisée dans le pays, dans son fonctionnement quotidien, les directeurs devaient constamment réclamer les ressources de base nécessaires au bon fonctionnement de l'École. Cela s'aggrava après la mort prématurée de son premier directeur : sans le patronage d'Urdaneta, l'Institution fut incapable d'organiser un événement de la même ampleur que son inauguration de 1886. Il fallut attendre l'Exposition nationale de 1899 pour voir pareil nombre d'œuvres et d'artistes réunis.

Il convient également de noter que, durant cette période, le gouvernement n'a accordé qu'un soutien minimal au travail des artistes locaux qui suivaient une formation à l'Académie. Outre la commande de quelques portraits officiels, le gouvernement n'a jamais soutenu des artistes locaux pour qu'ils puissent se consacrer à la réalisation d'une œuvre de grande envergure⁶¹. Les grandes œuvres publiques qui existent de cette période ont été commandées à des artistes européens et transportées en Colombie. Dans la même note que nous avons citée d'Alfredo Greñas, l'artiste commente la tendance à préférer l'œuvre des artistes européens à celle des artistes locaux; il se plaint publiquement d'un défaut « très commun parmi nous, qui consiste à mépriser ce qui est nôtre, même si c'est bon, juste parce que c'est nôtre, en préférant ce qui est étranger, même si c'est mauvais⁶². » Les exemples les plus notoires en sont le rideau du Teatro Colón, apporté de l'atelier d'Aniballe Gatti à Gênes, et la sculpture pour

59 Ruth Acuña Prieto, *Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)*, thèse de doctorat, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencia Humanas, 2017.

60 Ricardo Malagón Gutiérrez, *La crítica de arte en Colombia. 1886-1922*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2021.

61 Santiago Robledo Páez, « Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas », *Historia y sociedad*, n° 34, janv.-juil. 2018, p. 77-102.

62 Alfredo el Greñas, « Prospectus de 'El Progreso' », art. cité, p. 148.

l'entrée du Congrès de la République de Tomás Cipriano de Mosquera par le sculpteur bavarois Ferdinand von Miller.

<p>ACADEMIA - DE - BELLAS ARTES DE BOLIVAR.</p> <p>Mañana lunes se abren al público las Escuelas de dibujo, pintura y ornamentación.</p> <p>Las personas que aspiren á obtener matrículas deben ocurrir al Director, casa situada en la calle de la Inquisición, antiguo local del Club.</p>	<p>SE VENDE</p> <p>una magnífica cuna pedida expresamente á Europa, que por haber llegado tarde no pudo servirle á la familia que la encargó.</p> <p>GONZÁLEZ FALQUEZ HNOS.</p>
<p>AVISO.</p> <p>Desde la fecha pongo en liquidación los negocios que tengo en esta plaza. Las personas que tengan cuentas conmigo ocurrirán á cancelarlas en el término de tres meses donde el señor Gabriel Guizado C., mi hijo, que por ausencia mía queda encargado de mis asuntos.</p> <p>Cartagena, 7 de Junio de 1891.</p> <p>JOSÉ GUIZADO.</p>	<p>TE LO VENDO !</p> <p>Un peso de "Fairbank," de plataforma, de kilogramos; <i>veintísimo</i> pero en perfecto buen estado de servicio. Su precio será <i>exorbitante</i>.</p> <p>Ocurre si lo necesitas á la esquina de Carnicería y del Tablón, tienda de Julio Benedeti.</p> <p>CARTAGENA.</p>
	<p>SE VENDEN</p> <p>2 espejos grandes, 1 reloj y todos los muebles necesarios para amueblar una casa. Dichos muebles son de nogal, finos y elegantes, y están aún empacados tal como se han recibido de Nueva York. Todo al contado y á precio de factura.</p> <p>Calle de la Factoría, casa de la señora Angela N. de Amador.</p>

Fig. 5. *El Porvenir*, XIV, n° 689, 7 juin, 1891, p. 4. Collection Biblioteca Nacional de Colombia. Photographie : Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia.

Un autre facteur à prendre en compte est la présence croissante d'agences chargées d'importer des objets somptueux sur le marché colombien, en particulier des peintures, des sculptures et des copies de peintures à l'huile appelées oléographies. Ces objets étaient initialement importés directement par des collectionneurs, mais à la fin du siècle, ils pouvaient être acquis sur commande. Comme on le voit dans des publicités, les agences apportaient les objets pour les revendre aux « amoureux du beau » qui souhaitaient avoir chez eux des meubles et des tableaux provenant des États-Unis ou d'Europe. L'agence « North American Art Emporium » va même jusqu'à entrer en concurrence directe avec les artistes locaux pour proposer au public colombien des portraits à l'huile réalisés à partir de photographies envoyées aux États-Unis.

Bien que ce phénomène n'ait pas été entièrement étudié dans le cas colombien, il semble que ces agences aient constitué une activité lucrative. Au xx^e siècle, les collectionneurs locaux étaient encore publiquement critiqués car « on trouve trop souvent dans les salons de notre aristocratie la plus en vogue, des

peintures à l'huile et des sculptures payées à prix d'or⁶³. » Comme le montrent ces publicités, le type d'objets importés n'est pas constitué d'œuvres d'artistes connus, l'accent étant mis sur de « véritables peintures à l'huile avec de beaux cadres ». Ce n'est pas le cas en Argentine, où les œuvres des artistes français arrivent sur le sol américain par le biais des circuits des grandes galeries d'art, comme la galerie Goupil⁶⁴. En Colombie, la bourgeoisie locale avait un pouvoir d'achat beaucoup plus faible, ce qui explique que les œuvres européennes importantes qui arrivaient dans le pays étaient directement acquises par les collectionneurs au cours de leur voyage transatlantique.

Fig. 6. *El Autonomista*, série VII, n° 176, 11 mai 1899, p. 1. Collection Biblioteca Nacional de Colombia. Photographie : Grupo de Conservación Biblioteca Nacional de Colombia.

L'existence de ces agences indique deux choses. D'une part, le désir d'une classe moyenne/supérieure d'avoir accès aux biens de la bourgeoisie locale. D'autre part, la tendance à se laisser éblouir par les œuvres produites en Europe, quelle que soit leur qualité. Sur ce dernier point, l'écrivain Ángel Cuervo se moque des réactions de ses compatriotes fraîchement arrivés en Europe et confrontés au commerce de peintures à l'huile produites en série et à bas prix. Selon Cuervo, le Colombien qui visite Paris pour la première fois s'exclame :

Comme nous sommes fascinés dans mon pays! Il est rare qu'un homme riche vienne d'Europe sans apporter des tableaux de telle ou telle dimension, signés d'un nom quelconque en lettres de couleur, et en les plaçant dans sa maison comme des œuvres d'art de grande valeur, il fait à ceux d'entre nous qui vont lui

63 G.S. « El Museo de Bellas Artes », *Cromos*, n° 759, 18 avril 1931, Bogota, p. 30-31.

64 María Isabel Baldasarre, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.

rendre visite une dissertation sur le prix fabuleux des tableaux français et sur le nom et la célébrité de l'auteur du sien. Nous contemplons tous ces merveilles stupéfiantes, bouche bée, et nous sortons ensuite pour proclamer l'opulence et le bon goût artistique de notre grand homme⁶⁵.

Sur ce point, on remarque que la consommation d'art dans les classes aisées avait pour but de souligner leurs liens avec l'Europe, tout en mettant en valeur l'opulence et le bon goût de la maison. Cela n'est pas très éloigné de la décision de l'État colombien de commander de grandes œuvres d'art public à des artistes d'outre-Atlantique reconnus. Ainsi, les arts visuels ont été utilisés pour se présenter publiquement comme les leaders naturels du processus de civilisation en Colombie, un processus par lequel le pays était censé se synchroniser avec le progrès des centres impériaux de l'Europe à travers son intégration dans le capitalisme mondial.

Conclusion

Le peintre Francisco Antonio Cano mentionne dans un entretien que les artistes nationaux « n'ont pas et ne peuvent pas avoir de travail. Le travail exige du soin, du temps et de l'argent. Et lorsque vous devez apporter du pain à une famille, vous n'avez aucune de ces trois choses⁶⁶ ». Il rappelle donc que le quotidien d'un diplômé de l'Académie des beaux-arts est de réaliser des portraits sur commande. Des portraits de personnes qu'ils n'ont jamais rencontrées, et qui sont souvent basés sur des photographies de personnes décédées.

C'est ce même Cano qui nous offre une vue de son atelier à Medellín, où il nous présente la vie quotidienne et les aspirations d'un artiste à la fin du XIX^e siècle. Au centre de la composition, on voit son autoportrait, travaillant avec son collègue Mariano Montoya, ainsi que deux de ses apprentis qui lui payent des leçons privées⁶⁷. La décoration est organisée en deux sections : celle de gauche fait référence à la tradition artistique locale, tandis que celle de droite montre les possibilités pour les artistes de la fin du siècle de développer leur propre travail.

65 Angel Cuervo, *Curiosités de la vie américaine à Paris*, Paris, Durand Press, 1893, p. 191.

66 Francisco A. Cano, *Notas Artísticas*, Medellín, Ediciones Extensión Cultural departamental, 1987, p. 139.

67 Santiago Londoño Vélez, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín, Universidad EAFIT, 2002, p. 25.



Fig. 7. Francisco Antonio Cano, *Atelier du peintre*, 1885, huile sur toile, 42 x 59 cm, Collection privée, Photographie : Carlos Tobón Castro.

La peinture qu'ils réalisent tous représente un modèle à la peau foncée habillé en paysanne tenant un enfant dans ses bras. Ils s'inscrivent ainsi dans la tradition artistique locale des peintres folkloristes, de meurs et coutumes, du milieu du XIX^e siècle. Sur le mur derrière le modèle, deux tableaux sont accrochés : un grand format qui semble être une œuvre d'art coloniale et, en dessous, une nature morte. Comme nous l'avons vu, à cette époque, l'appréciation de l'art colonial était une pratique esthétique qui s'éloignait de son contenu religieux pour apprécier ces pièces pour leurs qualités formelles. C'est ce que suggère la présence de la nature morte dans le tableau.

Sur le mur du fond se trouvent deux tableaux qui évoquent la vie quotidienne de l'artiste : la peinture inachevée d'une commande religieuse, en l'occurrence la tête du Christ, et, appuyé sur un bureau, le portrait de l'homme politique Mariano Ospina Rodríguez. La partie principale de la table contient une palette de peinture et, à côté, une petite reproduction encadrée de l'œuvre *Récréation*. Il s'agit d'un tableau très connu de l'époque, puisque son auteur, le peintre Epifanio Garay a été l'un des premiers artistes colombiens à participer au Salon de Paris en 1886. On ne sait pas si cette petite reproduction est une esquisse ou une copie photographique, mais le niveau de détail avec lequel elle est décrite montre clairement l'importance qu'elle revêtait pour Cano. En reproduisant

cette œuvre, on peut dire que l'espoir demeure de créer une œuvre allégorique ou commémorative similaire, afin qu'il puisse lui aussi faire partie du circuit artistique international, malgré les circonstances défavorables offertes par le marché de l'art colombien.

Bibliographie

- ACOSTA, Olga Isabel, « El arte de coleccionar la pintura colonial », *Revista Credencial*, août 2020, Bogota (<https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-367/el-arte-de-coleccionar-la-pintura-colonial>).
- ACOSTA, Olga Isabel, « Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Reflexiones sobre la construcción de una mito », dans Rafael López, Yolanda Guasch y Guadalupe Romero (éd.), *América: cultura visual y relaciones artística*, Granada, Universidad de Granada, 2015, p. 3-11.
- ACUÑA, Ruth, *Alberto Urdaneta, Coleccionista y Artista. Colección cuadernos de pioneros de la Museología*, Bogota Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- ACUÑA, Ruth, *Hacia una República civilizada: tensiones y disputas en la educación artística en Colombia (1873-1927)*, thèse de doctorat, Bogota, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencia Humanas, 2017.
- ALVES SACRAMENTO BLAKE, Augusto Victorino, *Diccionario bibliographico brasileiro*, Rio de Janeiro, Typographia Nacional, 1900.
- AVERY-QUASH, Susanna, y HUEMER, Christian (éd.), *London and the Emergence of a European Art Market 1780-1820*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2019.
- BADAWI, Halim, « El coleccionismo cosmopolita : la circulación de arte moderno europeo e Colombia 1930-1970 », *Credencia Historia*, avril 2021 (<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-coleccionismo-cosmopolita-la-circulacion-de-arte-moderno-europeo-en-colombia-1930>).
- BALDASARRE, María Isabel, *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- BEDOYA, María Elena, *Antigüedades y nación. Coleccionismo de objetos precolombinos y musealización en los Andes, 1892-1915*, Bogota, Universidad Javeriana, Universidad Santo Tomás, y Universidad del Rosario, 2021.
- BÉLVER José, « Ramón Torres Méndes », *Papel Periódico Ilustrado*, n° 112, année V, 15 mars 1887, p. 246.
- BORJA, Jaime Humberto, *Los Ingenios del Pincel. Geografía de la pintura y la cultura visual en la América colonial*, Bogota, Universidad de los Andes, 2021.
- CAICEDO ROJAS José, *Recuerdo y Apuntamientos. Cartas miseláneas*, Bogota, Imprenta de Antonio M. Silvestre, 1891.
- CANO, Francisco A., *Notas Artísticas*, Medellín, Ediciones Extensión Cultural departamental, 1987.
- CARRASQUILLA, Francisco, « El recién legado de Europa », *Tipos de Bogotá*, Bogota, Imprenta a Cargo de Fernando Pontón, 1886, p. 83-86.
- CUERVO, Ángel, *Curiosidades de la vida americana en París*, Paris, Imprimerie Durand, 1893.

- DE MIRA, Francisco Arzobispo, « Circular a los Ilustrísimos y Reverendísimos Arzobispos y Obispos y á los Prelados regulares (Bogotá, 7 de Agosto de 1909) », dans *La Iglesia. Organo oficial de la Arquidiócesis de Bogotá*, année IV, vol. IV, n° 20, 15 sept. 1909, Bogota, p. 609-614.
- EL GREÑAS, Alfredo, « Prospecto de 'El Progreso' », *Anales de la Instrucción Pública en la República de Colombia*, t. IX, n° 47, juin 1886, Bogota, p. 147-152.
- G.S, « El Museo de Bellas Artes », *Cromos*, n° 759, 18 avril 1931, Bogota, p. 30-31.
- GARCÍA HEVIA, Luis (presidente) y TORRES MÉNDEZ Ramón (secretario), « Acta de Fundación », *El Día*, 19 juil. 1848, Bogota, p. 4.
- GIRADO JARAMILLO, Gabriel. *La miniatura, la pintura, y el grabado en Colombia*, Bogota, Instituto colombiano de cultura, 1980.
- GIRON, Lázaro María, *El Museo-Taller de Alberto Urdaneta, estudio descriptivo*, Bogota, Imprenta a vapor de Zalamea Hermanos, 1888.
- GONZÁLEZ, Beatriz, « Formación y trayectoria de las colecciones de arte en el Museo Nacional », dans Martha Segura y Carmen Rada (éd.) *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo. Memorias de los Coloquios Nacionales*, Bogota, Ministerio de Cultura y Museo Nacional de Colombia, 2001.
- GROOT, José Manuel, *Noticia Biográfica de Gregorio Vázquez Arce i Ceballos*, Bogota, imprenta Francisco Torres Amaya, 1859.
- Grupo de investigación de Arte Colombiano (VANEGAS Carolina, REY Juan Ricardo, GAONA Óscar y MATIZ Paula), *Noticias Iluminadas. Arte e identidad en el siglo XIX*, Bogota, Fundación Gilberto Álzate Avendaño, 2011.
- GUIZOT, Pierre Guillaume, *General History of Civilization in Europe*, George Wells Knight (éd.), New York, D. Appleton and Company, 1896.
- JARAMILLO, Roberto Luis y MEISEL ROCA, Adolfo, « Más allá de la Retórica de la Reacción, Análisis Económico de la Desamortización en Colombia, 1861-1888 », *Cuadernos de Historia Económica y empresarial*, n° 22, Banco de la República, déc. 2008, Bogota, p. 1-62.
- LARA BATANCOURT, Patricia, « La sala doméstica en Santafé de Bogotá, siglo XIX. El decorado de la sala romántica : gusto europeo y esnobismo », *Anuario colombiano de historia social y de la cultura*, n° 25, 1998, Bogota, p. 109-134.
- LEMES ALVARADO Juliana, *La Galería Nacional de Pintura (1864-1873). Coleccionismo, patrimonio y apreciación artística en tiempos de desamortización*, mémoire de maîtrise en histoire de l'art, Bogota, Universidad de los Andes-Facultad de Arte y Humanidades, juin 2018.
- LISBOA Manuel Maria, *Relação de uma viagem a Venezuela, Nova Granada, e Equador*, Bruxelles, A. Lacroix Verboeckhoven Editores, 1866.
- LONDOÑO VÉLEZ, Santiago, *La mano luminosa: vida y obra de Francisco Antonio Cano*, Medellín, Universidad EAFIT, 2002.
- LOZADA Natalia et URIBE, Verónica, « La vasija de Chirajara o la 'Olla de barro que contenía el tesoro' : la construcción del pasado prehispánico en el siglo XIX », dans Olga Isabel Acosta, Natalia Lozada, Juanita Solano (éd.), *Historias del arte en Colombia. Identidades, materialidades, migraciones, geografías*, Bogota, Universidad de los Andes, 2022, p. 1-23.
- MAHECHA, María Victoria et SAMPER, Gloria Cristina *Quiero estar contigo*, Catálogo exposición Bogota, Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO y Paralelo 10, 2022.

- MAJLUF, Natalia, « Patter Book of Nation : Images of Types and Costumes in Asia and Latin America, ca 1800-1860 », dans Natalia Majluf (curator), *Reproducing Nation : Types and Costumes in Asia and Latin America*, New York, Americas Society, 2006, p. 15-56.
- MALAGÓN GUTIÉRREZ, Ricardo, *La crítica de arte en Colombia. 1886-1922*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2021.
- MARTÍNEZ-PINZÓN, Felipe, *Patricios en contienda. Cuadros de costumbres, reformas liberales y representación del pueblos en Hispanoamérica (1830-1880)*, Chapel Hill, University of North Carolina, 2021.
- MESA MENDIETA, Alexandra, « Coleccionismo público de arte moderno en Colombia (1948-1965) : los casos del Museo Nacional y el Museo de Arte Moderno de Bogotá », Ph.D. Dissertation, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia del Arte, Madrid, 2018.
- MONTOYA Armando y GUTIÉRREZ Alba Cecilia, *Vázquez Ceballos y la Crítica de Arte en Colombia*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2008.
- PÉREZ, Amada Carolina, *Nosotros y los otros. Las representaciones de la nación y sus habitantes. Colombia, 1880-1910*, Bogota, Universidad Javeriana, 2015.
- POMBO, Fidel, *Breve Guía del Museo Nacional*, Bogota, Imprenta de Columnje i Vallarino, 1881.
- POMBO, Fidel, *Nueva Guía descriptiva del Museo Nacional de Bogotá*, Bogota, Imprenta La Luz, Bogota, 1886.
- POULOT, Dominique, « Revolutionary 'Vandalism' and the Birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror », dans Susan Pierce (éd.), *Art in Museums*, Londres/ Atlantic Highlands, Athlone, 1995, p. 192-214.
- REY, Juan Ricardo, *José Domingo Rodríguez: La tranquila expresión de una fe revolucionaria*, Bogota, Instituto de Patrimonio, 2021.
- ROBLEDO PÁEZ, Santiago, « Pintura histórica y retratos de próceres en Colombia durante el siglo XIX ausencia de apoyo público e importancia de las iniciativas privadas », *Historia y sociedad*, n° 34, janv.-juil. 2018, Bogota, p. 77-102.
- RODRÍGUEZ DO CAMPO, Victoria, « Una tentación difícil de resistir : modulaciones de las representaciones religiosas a mediados del siglo XIX en Buenos Aires », *Ars Longa*, n° 30, 2021, Buenos Aires, p. 241-254.
- ROJAS, Cristina, *Civilization and Violence. Regimes of Representation in Nineteenth-Century Colombia*, Minneapolis/Londres, Minnesota University Press, 2002.
- SÁNCHEZ, Efraín, « Ramón Torres Méndez y la pintura de tipos y costumbres », *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 28, n° 28, 1991, Bogota (https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/23000)
- SERNA, Julián, « *De Colombie avec amour*: Arte colombiano en su paso por París durante el siglo XIX », *Revista H-Art*, n° 7, sept. 2020, Bogota (<https://revistas.uniandes.edu.co/index.php/hart/article/view/3559>).
- SERNA, Julián, « Haciendo Patria: The Transatlantic Construction of the Official Artist. Colombia, Ecuador, and Venezuela (1860-1890) », Ph.D. Dissertation, Boston University, Graduate School of Arts and Sciences, Boston, 2023.
- SHINER, Larry, *The Invention of Art. A Cultural History*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2001.

- SUAREZ, Sylvia, *Salón de arte moderno 1957: 50 años de arte en la Biblioteca Luis Ángel Arango*, Catálogo de exposición, Bogotá, Museo de Arte del Banco de la República, 2007.
- TAYLOR, Joshua C, *Nineteenth-Century Theories of Art*, Los Angeles/Londres, University of California Press, Berkeley, 1987.
- VÁZQUEZ, William, « Antecedentes de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: 1826-1886 : de las artes y oficios a las bellas artes », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 9, n° 1, janv.-juin 2014, Universidad Javeriana, Bogotá, p. 35-67.
- VERGARA Y VERGARA, José María, « El lenguaje de las casas », dans *Museo de cuadros de costumbres*, Bogotá, Biblioteca El Mosaico, 1866.
- VILLALOBOS, María Constanza, « Colecciones de imágenes en Santafé », *Credencial Historia*, n° 366, juil. 2020, Bogotá (<https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-366/colecciones-de-imagenes-en-santafe>)
- WALLACE, Garrett y HELD, David, « Editor introduction », dans *The Cosmopolitan Reader*, Cambridge, Politi Press, 2010, p. 1-15.
- WOLF, Norbert, *The Art of the Salon. The Triumph of the 19th Century Painting*, Munich/Londres/ New York Prestel, 2012.
- ZALDÚA, Francisco Javier, « Decreto no. 585 de 1882 (18 de octubre) por el cual se reglamenta la ley 67 de 1882 », *Anales de la instrucción pública*, vol. 4, n° 23, nov. 1882, Bogotá, p. 572- 580.

ÉCONOMIES DE L'ART ARGENTIN VALEUR, TRAVAIL ET MODÈLES D'ÉCHANGE DANS LE MARCHÉ CONTEMPORAIN

VIVIANA USUBIAGA

Université de Buenos Aires - Université nationale de San Martín
CONICET - Centro de Investigaciones de Arte y Patrimonio, Argentine

Résumé À travers une analyse de la création de valeur, du travail et de l'échange de biens et de services artistiques dans les économies de l'art argentin, cet article revient sur l'histoire très contemporaine du marché d'art en Argentine. Les œuvres de certains artistes et l'action de plusieurs collectifs de ces vingt dernières années permettent de postuler que l'art est aussi bien un actif économique qu'un activateur d'économies alternatives. Devant un marché de l'art argentin en pleine crise, certaines démarches artistiques construisent des alternatives critiques et proposent d'autres valeurs pour inventer des économies moins élitistes et plus solidaires.

Mots-clés marché de l'art contemporain, Argentine, valeur, économies

Introduction

À bien des égards, l'économie argentine reste un mystère. Cela dit on peut expliquer son instabilité et ses crises récurrentes par des phénomènes historiques qui la rapprochent ou l'éloignent du reste de l'Amérique latine. De manière générale, l'existence d'une classe moyenne consolidée depuis le milieu du xx^e siècle, avec des niveaux élevés de consommation culturelle, la distingue d'autres sociétés de la région plus polarisées entre l'élite et les secteurs populaires. Aujourd'hui, cette caractéristique différentielle s'estompe. Entre autres choses à cause de l'augmentation rapide des taux de pauvreté, du processus de primarisation de l'économie, du niveau sans précédent de la dette extérieure, de l'inflation mensuelle à deux chiffres, que le gouvernement national d'ultradroite récemment arrivé au pouvoir tente de freiner par la récession, la réduction des dépenses publiques, le transfert de revenus vers le secteur financier et une forte concentration du capital. Même dans ce contexte précaire, aggravé par

une forte réduction des politiques publiques en matière culturelle, les artistes non seulement continuent de produire, mais jouissent d'une projection internationale remarquable.

L'histoire récente du marché de l'art contemporain en Argentine est un champ largement inexploré¹. Cet article vise à contribuer à sa consolidation en analysant la place du travail artistique dans une économie aussi singulière, en identifiant les liens entre le public et le privé dans la production culturelle et les créations de valeur dans l'état actuel de l'art. À partir de l'étude du parcours de certaines galeries, foires et projets d'artistes, ces pages entendent réunir une série d'expériences qui façonnent le marché de l'art argentin contemporain et proposer à partir de là une analyse du travail et de l'échange de biens et de services artistiques et de la création de valeur dans les économies de l'art argentin.

J'insiste sur cette notion d'économies au pluriel car il est clair qu'en Argentine il n'y a pas d'économie homogène, unique, y compris en ce qui concerne le champ culturel. D'ailleurs, certains projets de la scène artistique contemporaine argentine pointent explicitement vers des stratégies de création d'économies alternatives². Sont à l'œuvre des circuits d'échange dans lesquels l'art implique des groupes et des classes sociales ayant un accès différent aux biens de consommation d'un bout à l'autre de la chaîne. Dans certaines œuvres, la remise en cause des valeurs de l'économie dominante s'accélère, thématisée par des artistes qui engagent leurs propres modes de subsistance et de production. Le champ artistique apparaît ainsi comme un espace propice pour reprendre le débat sur la richesse et expérimenter les formes d'une vie riche, selon les termes du philosophe et écrivain Franco « Bifo » Berardi³.

Interventions sur le marché (de l'art)

En novembre 2021, chez Sotheby's New York, le marteau a frappé une valeur de 34,8 millions de dollars pour l'autoportrait de Frida Kahlo, *Diego y yo* (1949),

1 Pour une approche du sujet et une bibliographie de référence, voir María Isabel Baldassarre et Viviana Usubiaga, « El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos xx y xxi », *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 4, 2019 (<http://dx.doi.org/10.25025/hart04.2019.04>).

2 Je me réfère ici aux économies alternatives et communautaires qui s'opposent à l'économie dominante telle que Mark Fisher les a théorisées à partir des contributions des géographes économistes féministes Katherine Gibson et Julie Graham dans Mark Fisher, *Deseo postcapitalista. Las últimas clases*, Buenos Aires, Caja Negra, 2024 [2021].

3 Franco « Bifo » Berardi, *Futuralidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019 et *El umbral*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2020.

acquis à distance par un Argentin, Eduardo Costantini. Collectionneur, entrepreneur immobilier et financier, propriétaire d'une des plus grandes fortunes d'Argentine, fondateur et président du MALBA – Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – ce n'était pas la première fois que sa figure intervenait avec force sur le marché de l'art latino-américain. Au contraire, sa collection, axée sur l'art moderne et contemporain latino-américain, a été façonnée par l'acquisition spectaculaire d'œuvres canoniques de l'art latino-américain au cours des années 1990.

Costantini a acquis une partie de sa collection en participant à des ventes aux enchères publiques dans de grandes maisons de vente internationales telles que Christie's et Sotheby's, battant régulièrement des records pour les maîtres modernes de la région. Il s'assurait ainsi de la publicité dans la presse et une bonne image dans les médias, en complément de la marche de ses affaires, dont certaines étaient liées au financement et au refinancement constant de la dette extérieure en Amérique latine. Un cas paradigmatique, pourrait-on dire, de gestion stratégique des liens entre capital symbolique et capital économique⁴.

En 1995, lors d'une vente aux enchères chez Christie's à New York, Constantini a acquis l'œuvre moderniste brésilienne emblématique *Abapuru* de Tarsila Do Amaral, qui avait appartenu à un collectionneur agent de change ayant perdu beaucoup d'argent lors de la crise dite économique mexicaine de 1994-1995 connue outre-Atlantique comme crise du Tequila. Cet achat a suscité un scandale médiatique lorsqu'il est apparu que c'était un Argentin qui l'avait acquise et que l'œuvre allait quitter son pays d'origine. En 2016, Costantini a acheté *Baile en Tehuantepec* (1928) de Diego Rivera pour 16 millions de dollars, dépassant de loin le précédent record de l'artiste qui était de 3 millions de dollars en 1995. L'homme d'affaires possède également dans sa collection des œuvres d'une valeur record de Joaquín Torres García (Uruguay), Wilfredo Lam (Cuba), Roberto Matta (Chili), Xul Solar et Antonio Berni (Argentine), entre autres, auxquelles s'ajoute la dernière œuvre de Frida Kahlo.

L'achat du tableau *Diego y yo* en 2021, pendant la pandémie de Covid19 et dans un contexte où la dette extérieure argentine avec le Fonds monétaire international atteignait des niveaux critiques, est symptomatique d'un état de polarisation de l'économie du pays. Alors que ces interventions de millionnaires

4 Catalina Aldama, *El valor del arte: entre el museo y el mercado : la colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de San Martín, 2021. Dépôt institutionnel de l'UNSAM (<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1747>, consulté le 3 mars 2023).

sur le marché de l'art latino-américain sont liées au marché financier international et aux marchés qui perpétuent la dette dans les pays de la région, l'Argentine compte près de 40 % de sa population en dessous du seuil de pauvreté et doit faire face à une économie bimonétaire et primarisée, avec une inflation annuelle à trois chiffres et une pénurie de dollars⁵.

La valeur comme fiction

L'impossibilité de stabiliser la valeur des choses en Argentine imprègne un marché de l'art perçu comme une fiction, en retour, celui-ci est fictionnalisé et thématisé dans la production artistique contemporaine.



Fig. 1. Ivana Vollaró, *Menu*, 2021, émail synthétique sur placage et bois. 100 x 65 cm. Version I, photographie Ignacio Iasparra, avec l'aimable autorisation de Hache galería.

5 À l'heure où nous écrivons ces lignes, le taux de pauvreté en Argentine a dépassé les 50 % au premier trimestre 2024.

Le travail de l'artiste Ivana Vollaro est éloquent à cet égard. Dans une série de pièces qu'elle appelle *Menú*, elle compile et élabore une liste de différentes appellations de dollars ayant cours dans le pays, à partir de leurs taux de change différents par rapport au peso argentin. Ces dernières années, l'instabilité du marché des changes et les pressions exercées par le marché pour dévaluer la monnaie ont entraîné l'apparition de multiples noms correspondant à des taux de change différents. Certains de ces taux étaient illégaux, c'est-à-dire qu'ils échappaient à la réglementation de la Banque centrale d'Argentine, tandis que d'autres ont été encouragés par la Banque centrale et le ministère de l'Économie en établissant des taxes sur les dépenses en devises ou des exonérations fiscales ou des retenues pour les exportations de divers produits. Ainsi, à partir de la référence du « dollar officiel », une série d'autres cotations peuvent être trouvées. On peut trouver des dollars « bleus », « noirs », « parallèles », qui sont illégaux mais circulent de manière informelle, par exemple dans la rue par l'intermédiaire de ce que l'on appelle les « arbolitos », des personnes qui proposent d'échanger des dollars dans les rues fréquentées par les touristes et qui négocient un prix en dehors de toute réglementation. Parmi des dizaines d'autres dénominations, le « dollar immobilier » a fait son apparition car le marché immobilier est géré en dollars depuis la dernière dictature en Argentine, le « dollar brique » utilisé pour les budgets des matériaux de construction, le « dollar petite tête » car les anciens billets ont un portrait de Washington plus petit que les actuels, ce qui fait baisser le taux de change.

Cette œuvre est devenue l'une des plus photographiées de la foire d'art contemporain de Buenos Aires, arteBA, en 2021, devenant *point selfie*, inattendu, attractif et incontournable pour des visiteurs habitués à ces valeurs monétaires qui structurent l'économie du pays. Son succès auprès du public a d'ailleurs conduit le magazine *Forbes*, spécialisé dans le monde des affaires et de la finance, à consacrer un article à l'artiste⁶.

Ivana Vollaro y critiquait le manque de souveraineté économique de l'Argentine aujourd'hui et la comparait au Brésil des années 2000 où elle a vécu, à un moment où la population ne semblait pas se soucier du dollar parce que les marchés locaux, même pour les biens de grande valeur comme l'immobilier, fonctionnaient avec la monnaie locale.

À cause de la dynamique de spéculation financière qui anime les pouvoirs réels de l'économie en Argentine, les référentiels de la valeur ont éclaté dans

6 Gonzalo Andrés Castillo, « Menú, the artwork that portrays the worrying reality of the dollar in Argentina », *Forbes*, novembre 2021.

le pays, les prix des biens de consommation sont volatils, de sorte que toute stabilisation des prix semble impossible. Dans cette œuvre, les idées de Franco « Bifo » Berardi résonnent sous la forme d'un ancrage ironique visuel. Pour lui, à partir du moment où le dollar est dissocié de son référent matériel du régime de change fixe universel par la décision de Nixon en 1971, se met en place une dynamique d'arbitraire sur sa valeur, cédant la place à la domination financière dans un processus d'abstraction tel que le capitalisme parvient à séparer tout processus d'évaluation du processus matériel de sa production. L'argent devient alors un signe sans référent. « L'omniprésence de plus en plus répandue de l'argent dans la sphère économique est le trait distinctif du capitalisme financier de notre époque, que l'on pourrait qualifier de semi-capital, puisque les signes y acquièrent la place la plus importante dans le processus de production⁷. »



Fig. 2. Ivana Vollaro, *Menú*, 2022, émail synthétique sur tôle et bois, 110 × 65 cm. Version II, photographie Claudia Loayza Zárate, avec l'aimable autorisation de Hache galería.

7 Franco Bifo Berardi, « El código del dinero y la automatización », dans *Futuralidad...*, op. cit., p. 160.

Plus récemment, l'artiste a ajouté d'autres entrées à son *Menu*, comme le « dollar Qatar », le dollar avec les taxes ajoutées à ceux qui se sont rendus à la dernière Coupe du monde au Qatar en 2022; ou le « dollar Coldplay » en référence au groupe musical britannique, qui a joué en Argentine en 2022 et qui en est venu à désigner la cotation établie pour l'industrie du divertissement, qui exige des dollars pour organiser la venue dans le pays de figures internationales.

Cette deuxième version, qui, comme la première, est peinte sur une plaque métallique qui imite celles des menus des postes de grillades de rue, a été exposée dans les galeries du MALBA entre mars et juillet 2023, dans l'exposition *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*⁸ avec d'autres pièces qui traitent de l'obsession du dollar et des énigmes de l'économie argentine, comme la planche à dollars l'artiste graphique Esteban Álvarez ou la peinture-affiche *Misterio de Economía (Mystère de l'économie)* de Federico Peralta Ramos (1939-1962).



Fig. 3. Ivana Vollaro, *Las obras expuestas están en venta*, 2007, encre sur carton 30 × 60 cm, photographie Ignacio Iasparra, avec l'aimable autorisation de la galerie Hache.

Ivana Vollaro a une longue carrière artistique qui s'inscrit dans l'histoire de la critique institutionnelle. Elle a travaillé plus d'une fois sur le marché de l'art, comme avec son œuvre de 2007, *Las obras expuestas están en venta*. Il s'agit d'une affiche à l'encre sur carton que l'artiste avait trouvée parmi les affaires de son grand-père, un immigrant italien, peintre, actif principalement entre les années

8 Leandro Chiappa (éd.), *Del cielo a casa. Conexiones e intermitencias en la cultura material argentina*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2023.

cinquante et soixante du xx^e siècle en Argentine, et qui a dû être accrochée dans l'une de ses expositions. Objet trouvé, Ivana Vollaro en a fait un *ready-made* à la Duchamp en l'encadrant et en l'exposant. Aujourd'hui encore, en Argentine, cette expression se retrouve fréquemment dans les espaces où des œuvres d'art sont exposées en dehors du circuit artistique proprement dit, comme les bars, les restaurants ou les hôtels. Cependant, déplacée par l'artiste dans une galerie ou dans des espaces d'exposition d'art, dont la fonction première est de vendre des œuvres, elle signale avec ironie les difficultés que ces lieux rencontrent pour commercialiser les œuvres à cause des difficultés économiques du pays. Elle révèle ainsi les dysfonctionnements du circuit de l'art, désormais incapable d'assurer la subsistance à sa propre communauté, parce que l'achat et la vente d'œuvres ne génèrent pas un flux d'argent suffisant pour contenir tous les agents impliqués dans le domaine culturel contemporain.

En tout cas, le fait que le marché de l'art en Argentine soit actuellement perçu comme une fiction, ou comme une utopie n'est certainement pas dû à un manque de créateurs talentueux. De nombreux artistes reconnus au niveau local et international participent dans le marché mondial depuis l'Argentine et depuis leur lieu de résidence à l'étranger. Guillermo Kuitca, les duos Mondongo et Chiachio&Giannone, Fernanda Laguna, Marcelo Pombo, Mariela Scafati, Adriana Bustos qui développent leur carrière depuis Buenos Aires ou Adrián Villar Rojas, Claudia Fontes, Ana Gallardo, Gabriel Chaile, Fabián Marcaccio, Tomás Sarraceno, depuis l'étranger, ne sont que quelques exemples parmi tant d'autres.

En réalité, les modes de consommation d'œuvres d'art dans le pays ont évolué. Aujourd'hui, les classes moyennes et supérieures – c'est-à-dire celles qui dépensent et investissent dans ce type de produit généralement – n'ont plus l'habitude d'intégrer des œuvres d'art dans leurs résidences. Les maisons qui conservent précieusement des œuvres d'art originales sur leurs murs et dans leurs recoins sont exceptionnelles⁹. Mais cela n'a pas toujours été le cas. À la fin du xix^e siècle et au début du xx^e siècle – comme on peut le lire dans le chapitre de María Isabel Baldasarre – la collection d'œuvres d'art européennes d'abord, puis d'artistes argentins ensuite, était courante dans les classes supérieures. Ce goût a été cultivé par les élites patriciennes dont les fortunes provenaient principalement du modèle agro-exportateur, ainsi que par les immigrés, déjà riches ou enrichis par des affaires fructueuses menées à bien dans leur pays

9 María Isabel Baldasarre et Viviana Usubiaga, « Bajar los cuadros, subir los plasmas », *Anfibia*, mai 2018 (<http://revistaanfibia.com/ensayo/bajar-los-cuadros-subir-los-plasmas/>).

d'accueil. Il s'est ensuite étendu à la bourgeoisie cultivée, qui a fait de la consommation des beaux-arts un signe de distinction sociale. Au milieu du xx^e siècle, malgré les vicissitudes politiques et économiques du pays, un marché d'art s'est constitué qui a intégré parmi ses clients les classes moyennes montantes, dont de nombreuses professions libérales. Bien que ce marché ait été restreint si on le compare aux volumes d'échange des pays centraux, son rôle dans la dynamique de production, de circulation et de consommation des biens symboliques n'a pas été négligeable. Les galeries d'art, les foires d'art, mais aussi les *marchands* ou les artistes vendant directement depuis leur atelier, ont contribué non seulement à la constitution de collections d'art en tant que telles, mais aussi à l'approvisionnement régulier en œuvres des maisons d'habitation, des résidences de week-end ou d'été, des appartements, des maisons de campagne, des bureaux, des ateliers ou des cabinets des professionnels et des salariés des classes moyennes jusqu'aux années 1970.

Pendant la dernière dictature (1976-1983), le circuit commercial artistique a souffert comme les autres marchés intérieurs et comme la totalité du champ culturel. Avec le retour à la démocratie, la lente reconstruction du marché de l'art s'est accompagnée d'une dynamisation des circuits de production et d'une multiplication des espaces de consommation artistique¹⁰. La frénésie des productions esthétiques du mouvement dit *underground* des années 1980 s'est alors déplacée vers l'*overground* d'un circuit de galeries qui ont commencé à accueillir des pièces de jeunes créateurs et à calibrer leurs coordonnées commerciales en fonction de l'art contemporain. Un cas paradigmatique est la galerie Ruth Benzacar, qui est toujours active aujourd'hui¹¹.

L'art d'enseigner

Une étude du champ artistique argentin au cours des trois dernières décennies révèle davantage l'extraordinaire diversification des activités de travail artistique que la consolidation d'un marché de l'art en tant que tel. Je fais référence à une série d'activités et d'emplois que les artistes assument en tout ou en partie comme moyen de subsistance¹².

10 Viviana Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

11 Daniel Larriqueta et Victoria Verlichak, *Ruth Benzacar*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2005.

12 Guadalupe Chiotarrab, *Promesse et précarité : le travail artistique à Buenos Aires*, mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de San Martín, 2021. Dépôt institutionnel de l'UNSAM

L'activité la plus traditionnelle et la plus constante est sans aucun doute l'enseignement, que les artistes exercent pour compléter les revenus tirés des tâches de production artistique soit dans leurs propres ateliers privés, soit dans des établissements publics ou privés de formation universitaire ou postuniversitaire. L'enseignement artistique a d'ailleurs connu une croissance institutionnelle significative. En premier lieu, car les écoles des beaux-arts de la ville de Buenos Aires sont devenues diplômantes pour l'Université nationale des arts, mais aussi parce que la formation artistique a fait son entrée dans les cursus d'universités d'autres villes comme La Plata, Rosario, Córdoba et Tucumán. Le corps enseignant est composé d'artistes qui sont également actifs dans le circuit commercial de l'art contemporain.

D'autre part, cet enseignement est mobilisé dans de nouveaux espaces universitaires spécialisés sur la pensée contemporaine, comme le Programme des artistes de l'université Torcuato Di Tella (UTDT). Le tout nouveau diplôme d'art contemporain, coordonné par les artistes Florencia Levy et Gabriel Baggio, enrichit l'offre publique de l'école d'art et de patrimoine de l'Universidad Nacional de San Martín¹³. Il convient également de mentionner le Kuitca Fellowship, un programme de bourses pour la création et la restauration d'œuvres avec l'artiste Guillermo Kuitca, financé par diverses fondations au cours de plusieurs éditions depuis 1991 et qui a servi de tremplin à certains artistes désormais reconnus.

Du pouvoir de l'art à la puissance de l'artiste

Mais au-delà de l'enseignement, la question de savoir ce que les artistes font pour vivre a également été posée à travers des expériences qui problématisent la condition du travail artistique non rémunéré.

La mise en scène de ces enjeux structure le projet curatorial de la chercheuse et professeur Valeria González réalisé en 2006 dans le cadre de l'événement *Estudio Abierto* dans l'ancien Palacio de Correos. Sous le titre *Ostinato: El trabajo de artista es socialmente invisible*¹⁴, elle réunissait un groupe d'artistes qui, par leur

(<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1837>, consulté le 10 février 2023).

- 13 Le programme de cette institution privée a été conçu par la conservatrice et critique d'art Inés Katzenstein, qui occupe depuis 2018 le poste de conservatrice d'art latino-américain et directrice de l'Institut de recherche pour l'étude de l'art latino-américain au MoMA de New York. Ledit programme est actuellement dirigé par l'artiste Carlos Huffman, directeur du département d'art de l'UTDT.
- 14 Horacio Abram Lujan, Agustín Blanco, Ignacio Amespil, Gabriel Baggio, Andrea Cavagnaro, Claudia Contreras, Julián D'Angiolillo, Ana Gallardo, Pablo Garber, Cynthia Kampelmacher,

travail acharné, partageaient des préoccupations sur les conditions matérielles de production de leurs œuvres, souvent performatives. González a préfacé les interventions des invités en exposant les coûts et les variables de la production de l'exposition-installation dont elle était commissaire. En commençant par une revue historique, elle soulignait les carrefours de la modernité qui ont établi l'exigence selon laquelle la valeur *art* devait expulser d'elle-même toute trace d'exploitation au travail. Avec une persistance dans le présent, ce modèle a institué la figure de l'artiste en tant qu'individu libre qui « ne pourra pas vendre, comme les autres, sa force de travail sur le marché. La liberté inaliénable de l'artiste sera sauvegardée dans la transformation de l'œuvre d'art en marchandise. Une marchandise qui n'est pas comme les autres : elle se distingue par une valeur d'échange hypertrophiée. Un prix sans rapport avec une quelconque valeur d'usage, mais aussi sans rapport avec la valeur monétaire de ses matériaux et du savoir-faire artisanal nécessaire à sa production¹⁵. » Néanmoins, elle mettait en garde contre l'*utilisation marchande* de l'art qui émerge dans le processus de conversion du capitalisme industriel vers une économie de services où l'œuvre artistique devient le noyau de la construction d'images de propagande pour les marques, les institutions et les entreprises. Au contraire, elle considère que les artistes impliqués matérialisent « des manières de travailler qui dépassent l'individuel par le collectif, l'objet artistique par l'action créative, le message politique par les tensions du dialogue, la négativité spéculaire par les affirmations résistantes, le pouvoir de l'art par la puissance de l'artiste, le savoir possédé par la pensée exercée, la communication par la situation, la moralité par l'éthique¹⁶. »

À cette époque, on ne versait pas d'honoraires aux artistes visuels pour leur travail dans des expositions ou des événements culturels en Argentine. Ce n'est qu'à partir de 2020, en pleine pandémie de Covid, qu'on a commencé à établir des lignes directrices pour les contrats. Le collectif *Artistas Visuales Autoconvocades de Argentina* (AVAA) avec un réseau de représentation fédérale a établi un *Tarifario de Artes Visuales*, comme une sorte de nomenclature avec des descriptions précises des tâches multiples et des valeurs de rémunération

Patricio Larrambèbere, Lujan Funes, Karina Granieri, Eduardo Molinari, Elisa O'Farrell, Daniel Ontiveros, Ricardo Pons, Daniel Roldán, Paula Senderowicz, Alejandro Somaschini et Federico Zukerfeld.

15 Valeria González, *Ostinato. El trabajo de artista es socialmente invisible*, cat. exp., Estudio Abierto - Antiguo Palacio de Correos, novembre 2006. Document inédit pour diffusion et consultation à l'Oficina de Publicaciones *Casa Tomada*, Casa Nacional del Bicentenario.

16 *Ibid.*

discriminées selon l'échelle des projets, la trajectoire de l'artiste et les institutions publiques ou privées qui les employaient.

Projets gérés par des artistes

La dynamique de l'art contemporain et son empreinte relationnelle permettent d'identifier des projets qui, face à l'évidence des crises économiques en Argentine, aux lacunes du marché de l'art plus traditionnel et aux contradictions du système de l'art lui-même, ont introduit de nouvelles manières de gérer la vie des artistes. En voici quelques exemples¹⁷.

Le *projet Venus* : une société expérimentale qui, entre 1999 et 2006, a déployé un réseau de plus de 500 membres et qui, d'une certaine manière, anticipait le phénomène des réseaux sociaux. Son mentor était l'artiste et sociologue Roberto Jacoby, qui l'a développé avec des artistes et intellectuels tels que Sergio Pángaro, Inés Acevedo, Toni Negri et Milagros Velasco. Ils sont allés jusqu'à créer une monnaie, le Vénus, et un dispositif de fourniture de biens et de services dans lequel la valeur des choses est définie par des instances de négociation collective, affective et solidaire. En agissant dans les espaces d'échange, le *projet Venus* a déployé une série de catégories conceptuelles opérantes : utopie hédoniste, coopérative d'égo-centriques, micronation de frères et sœurs sans parents, artefact éthique, dispositif de croisement, zone d'autonomie temporaire, société secrète sans secrets, organisme évolutif ouvert au hasard et à l'erreur ou fiction confortable, sont quelques-unes de ces autodéfinitions qui ont circulé comme des « concepts fétiches¹⁸ » proposant de nouvelles manières de comprendre la transaction de biens et de services dans l'espace public¹⁹.

Le projet *Belleza y Felicidad* et sa suite *Belleza y Felicidad Fiorito* ont également permis de réfléchir à la manière dont l'art produit de la valeur, ainsi qu'à la signification du travail artistique. Le premier projet était un espace créé par l'artiste Fernanda Laguna et l'écrivaine Cecilia Pavón. En 1999, elles ont ouvert une boutique dans un quartier à la périphérie du circuit artistique de la ville

17 Viviana Usubiaga, « Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en Argentina », dans Fernando Farina et Andrés Labaké, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90s al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 63-69.

18 Les archives en ligne du projet peuvent être consultées sur *Archivos en uso*, un projet de Red Conceptualismos del Sur (<https://www.archivosenuso.org/viewer/959#>, consulté le 15 février 2023).

19 Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.

de Buenos Aires. Dans un commerce qui faisait l'angle d'une rue du quartier d'Almagro, elles ont installé une librairie d'art, une maison d'édition et une galerie d'art qui sont devenues, pendant une décennie, l'un des points nodaux de l'art et de la littérature contemporains du tournant de siècle en Argentine. Des artistes de différentes générations s'y réunissaient pour élaborer leurs productions esthétiques de manière expérimentale, à la croisée des arts visuels, de la musique et de la littérature. On y organisait également des fêtes et des ventes d'œuvres et de livres aux matérialités précaires, mais chargées d'affect.

Cet espace semblait conjuguer les temporalités des nuits passées de l'*underground* post-dictature avec les jours futurs d'un nouvel élan où l'art se vendait directement dans la rue. De jeunes artistes comme Mariela Scafati, Leopoldo Estol, Diego Bianchi, Gastón Pérsico et Cecilia Szalkowicz, et des écrivains comme Ezequiel Alemian, Gabriela Bejerman, Rosario Bléfari et Washington Cucurto s'y sont fait connaître²⁰.

Cet espace alternatif a permis la conformation d'une communauté affective et créative qui a eu plusieurs héritages et qui, malgré son origine contre-culturelle, a eu de nombreux liens avec le système de l'art et le marché de l'art. Fernanda Laguna, par exemple, une artiste très attentive à la question du lien et qui a cristallisé autour d'elle de nombreux projets collectifs a aussi servi de pont avec les circuits les plus élitistes de l'art contemporain. Sa carrière, désormais reconnue non seulement en Argentine, mais au niveau international a été couronnée en 2023, par l'achat de vingt-cinq dessins par le MoMA pour sa collection d'art latino-américain.

Sa galeriste Nora Fisch souligne que « le MoMA a un poids symbolique particulier en tant qu'institution » et que « faire partie de sa collection est hautement légitimant pour l'artiste, car il existe des processus de sélection très stricts menés par des équipes de conservateurs spécialisés. [...] D'un point de vue symbolique, c'est comme entrer dans l'histoire de l'art mondial. [...] Le fait qu'un artiste argentin contemporain, dont l'œuvre est très locale, très vernaculaire et en même temps très influente ici, entre dans la collection du MoMA est une reconnaissance de la vitalité de notre production artistique actuelle²¹ ».

20 Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011; Cynthia Francica, « To Touch a Story: Crisis and Textual Textures in Argentine Queer Writing », *Alter/nativas*, n° 5, hiver 2015 (<https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/visual-culture/francica.html>), consulté le 4 mars 2023) et Claudio Iglesias, *Corazón y realidad*, Bilbao, Consonni, 2018.

21 Nora Fisch citée dans « MoMA bought 25 drawings by Argentinean artist Fernanda Laguna », *Infobae*, 3 mars 2023.

Fernanda Laguna est sans aucun doute une artiste tout-terrain. Elle évolue dans les hautes sphères du monde de l'art, et en profite pour légitimer des espaces marginaux. Tout en poursuivant son travail dans cette ancienne boutique d'Almagro, elle a commencé en 2003 à développer une branche du projet *Belleza y Felicidad* dans la Villa Fiorito, avec une forte volonté d'associer les activités artistiques au quartier Lomas de Zamora, une zone ouvrière de la conurbation de la province de Buenos Aires dont les habitants subissent une forte précarité depuis la crise économique argentine de 2001. Elle y mène un projet d'animation de quartier et d'éducation artistique. Cet enseignement a commencé par des ateliers d'art pour les enfants et les jeunes, auxquels ont été conviés de nombreux collègues artistes, et qui a débouché sur la création d'un projet pour l'école secondaire n° 23 de Fiorito. Axée sur les arts visuels, l'école porte le nom de Liliana Maresca, une artiste argentine emblématique des années 1980 et 1990.

Ce nouveau projet a débuté en 2008 et en 2010 avec l'accord institutionnel de la Dirección General de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Avec les outils de l'art contemporain, les coordinateurs de ce projet collectif alimentent les contenus des programmes d'enseignement et organisent également des expositions d'art, des récitals, des lectures de poésie, des visites de musées, de galeries d'art et de foires, et produisent des œuvres et des actions dans le quartier, construisant ainsi une communauté.

D'autre part, *Belleza y Felicidad Fiorito* se définit comme un groupe féministe d'activisme artistique et politique qui travaille sur le territoire. Il s'agit d'un collectif d'artistes, de voisins et de voisines qui propose trois domaines d'action traversés par l'art : la culture, le travail et le militantisme. L'axe culturel comprend des ateliers d'arts plastiques, de littérature, de performance et de vidéo pour enfants et adultes, ainsi qu'une galerie d'art, une maison d'édition et des ateliers sur le genre. L'axe travail consiste en un atelier de sérigraphie pour l'impression de T-shirts. Le militantisme se traduit par l'accompagnement des luttes des problèmes de voisinage de Fiorito, la formation du collectif *Ni una menos Fiorito*²² et enfin, le développement d'une cantine populaire qui fonctionne tous les samedis en servant des plats abordables et sains à quatre-vingts familles²³.

22 *Ni una menos Fiorito* fait partie du collectif *Ni una menos* qui lutte contre la violence de genre en Argentine.

23 Voici quelques membres de *Belleza y Felicidad Fiorito* : Florencia Breccia, Larisa Zmud, Lucía Reising, Micaela Iribarren, Mayra Giménez, Daniela Iwaniuk, Gisela Rivas, Julia Díaz, Claudia Giménez, Bárbara Golubiki, Fernanda Laguna.

En Argentine, où la pauvreté structurelle est aussi inévitable que la lutte distributive pour la richesse, il existe des centaines de cantines populaires où, grâce aux dons et à la gestion collective, on prépare et distribue des repas aux personnes les plus touchées par les diverses crises économiques. *Comedor Gourmet* en fait partie. Le collectif *Belleza y Felicidad y* « défend le droit au plaisir, si souvent effacé de l'horizon des classes populaires au nom des besoins de base²⁴. » Ce projet social et sensible serait « une sorte de rectification du modèle de la soupe populaire qui considère la nourriture comme une nécessité, pour en faire un point de rencontre, à mi-chemin entre l'identité et le bonheur. »

Un autre projet créé et entretenu à *Belleza y Felicidad Fiorito* est un atelier de céramistes où les femmes apprennent et travaillent pour produire des objets destinés à la vente. Les cinq femmes qui forment une coopérative de travail à Fiorito ont commencé par organiser des réunions récréatives pour la production de tasses avec des noms et des phrases, et se sont rapidement spécialisées dans la production d'œuvres plus complexes. Accompagnées par Fernanda Laguna, elles ont réalisé une série de pièces sculpturales en forme de chariots de *cartoneros* (ferrailleurs du carton); objet qu'elles connaissent bien puisqu'elles ont longtemps pratiqué ce métier. Dans leur transposition artistique, ces chariots de différents types sont remplis d'objets miniatures avec différents niveaux de détail et de matérialité²⁵. Ces œuvres ont rapidement trouvé leur place sur le marché de l'art local, en grande partie parce qu'ils ont été vendus par la galerie Nora Fisch, puis dans un stand de la foire arteBA 2022, où toutes les pièces ont été vendues.

En 2023, ce collectif de femmes a été récompensé par le *prix 8M. Despatriarcalizar los patrimonios*, un prix décerné par le Secretaría de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura de la Nación, qui a été exposé au Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires et a été intégré au patrimoine national. Ces nouvelles artistes ont exposé aux côtés d'artistes à la trajectoire exceptionnelle, dans le but d'accroître leur présence dans un écosystème artistique qui se doit d'être de plus en plus inclusif. D'après leurs dires, « l'idée du chariot est née d'une perspective ludique et imaginative : des chariots en caoutchouc, décorés, des chariots qui deviennent des jouets et que l'on peut assembler avec des matériaux

24 Cette citation et celle qui suit sont extraites de l'entretien collectif disponible sur <https://projectoballena.cck.gob.ar/belleza-y-felicidad-fiorito/>, consulté le 18 avril 2023.

25 Il existe un lien plus ancien entre ces chariots et l'art argentin. L'artiste Liliana Maresca avait également travaillé sur les significations de ces artefacts du travail non formel dans les années 1990.

recyclés. L'œuvre cherche à rendre visible un travail qui n'est pas valorisé dans la société, tout en revalorisant ces chariots : ils sont comme un bijou qui est aussi un outil de travail et l'expression du désir et de l'abondance²⁶. »

L'éducation, les loisirs, la nourriture, le travail, la reconnaissance, la valeur d'une communauté et l'intervention sur le marché s'entremêlent dans *Belleza y Felicidad Fiorito*. Là où Fernanda Laguna et ses nombreux collègues parviennent à pénétrer le système artistique argentin et à redéfinir ses valeurs économiques et symboliques.

Vie et œuvre partagée

Après avoir mené des carrières séparées en tant que peintres, Leo Chiachio et Daniel Giannone décident de former un duo professionnel et familial depuis 2003. Connus sous le nom de Chiachio&Giannone, ils dirigent une famille composée d'êtres non humains tels que Tweety, leur teckel, qui figure dans leurs œuvres avec le portrait de chacun d'entre eux dans différentes situations. Ils développent un art textile sophistiqué à partir d'innombrables et diverses appropriations de ressources iconographiques.

Travaillant depuis leurs ateliers à domicile dans le quartier de Montserrat à Buenos Aires et à San Javier dans la province argentine de Córdoba, ces artistes ont construit une carrière professionnelle reconnue dans le monde entier pour leur haut niveau de compétence en broderie et une maîtrise unique des couleurs des fils et des tissus. Cela leur a permis de remporter, entre autres distinctions, la deuxième place au Grand Prix International de Tapisserie d'Aubusson, en France, en 2013, avec l'œuvre *La famille dans la joyeuse verdure*²⁷.

26 Lucia Requejo, « 5 corazones de Belleza y Felicidad: las ceramistas de Fiorito », *Página 12*, 28 janvier 2023 (<https://www.pagina12.com.ar/519264-5-corazones-de-belleza-y-felicidad-las-ceramistas-de-fiorito>, consulté le 6 février 2023).

27 La Cité internationale de la tapisserie et de l'art tissé a été créée en 2010, suite à l'inscription des techniques de la tapisserie d'Aubusson sur la liste du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO en septembre 2009. En 2010, un fonds pour la création de tapisseries contemporaines a été créé pour organiser un appel annuel à la création de modèles de tapisseries contemporaines. Les œuvres primées, une fois tissées, intègrent la collection du musée de la Tapisserie d'Aubusson.



Fig. 4. Chiachio & Giannone, *La Famille dans la joyeuse verdure*, 2013-2016, tapisserie de basse lisse, chaîne coton, trame en laine, 3 x 5 m, réalisé par Atelier A2, Aubusson, France.

Ce duo d'artistes a construit une carrière professionnelle liée au marché de l'art, mais aussi à l'enseignement, et notamment Leo Chiachio, qui est professeur à l'Universidad Nacional de las Artes. Tous deux travaillent sous la représentation des galeries Ruth Benzacar en Argentine depuis 2009, Isabel Croxatto au Chili, Steve Turner à Los Angeles, De Buck Gallery à New York et School Gallery à Paris, où ils ont également exposé à la Julio Galería Run For Artist, dirigée par les artistes argentines installées à Paris Constanza Piaggio et María Ibáñez Lago. Chiachio & Giannone développe des projets internationaux tout en soutenant des initiatives à l'intérieur de l'Argentine. En d'autres termes, leurs projets ont des échelles de production très différentes et, comme dans leurs œuvres, ils brodent constamment des collaborations et des expériences dans divers territoires où l'échange de connaissances entre les participants est fondamental.



Fig. 5. Chiachio & Gianonne, broderie collective sous la coordination du professeur Elba Rocco, 25 mai 2017, Province de Buenos Aires.

À petite échelle, ils ont organisé en 2017 l'*Avistaje - Broderie en communauté* à Islas, dans la zone rurale du quartier 25 de Mayo, dans la province de Buenos Aires. L'objectif de cette activité était de réunir le plus grand nombre d'étudiants en broderie d'un professeur appelé Elba Rocco afin qu'ils puissent créer ensemble une tapisserie communautaire. À plus grande échelle, ils ont réalisé des projets de collaboration avec le public au Centre culturel Kirchner de Buenos Aires en 2018, une expérience qu'ils ont étendue au Musée d'art latino-américain-MOLAA de Los Angeles en 2019, où ils ont réalisé un drapeau monumental pour célébrer la diversité. Dans le cadre de la « MOLAA Pride », les artistes ont reçu des messages de plus de 3500 personnes vivant à Los Angeles et à Long Beach, invitées à réfléchir à la diversité dans le contexte de la marche des fiertés homosexuelles. Pendant trois mois de résidence, ils ont brodé et écrit différents morceaux de tissu qu'ils ont assemblés pour former un drapeau aux couleurs de l'arc-en-ciel de plus de 35 mètres de long, qui a été activé à différents endroits en tant qu'installation représentative de la communauté *LGBTIQ+*.

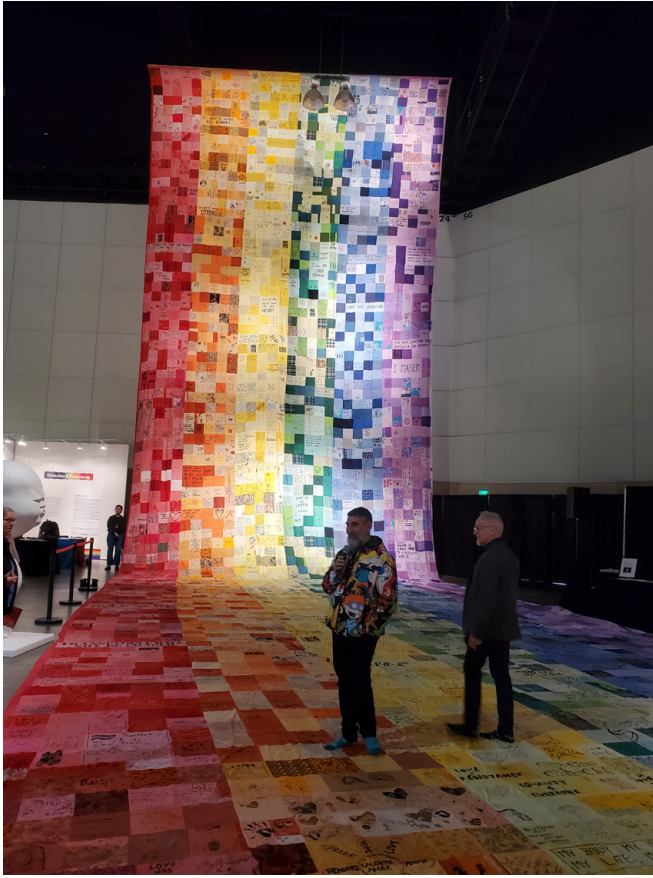


Fig. 6. Chiachio & Giannone, Celebrating Diversity, MoLAA, 2019.

Parallèlement à ces projets activistes, Chiachio & Giannone proposent leurs œuvres sur le marché des biens et des services. Grâce à des collaborations avec des marques de design de différents produits, ils ont reçu des commandes d'entreprises telles que Swatch, pour laquelle ils ont conçu une édition limitée et numérotée de montres : comme la *Piolin's Time*, dont le lancement international a eu lieu à Paris en 2016²⁸. Ils ont également conçu une série de foulards exclusifs pour Hermès. Plus récemment, ils ont associé leurs images à une campagne pour la cave à vin argentine El Desierto pour le duo de bouteilles Castor et Pollux.

28 À l'heure où nous écrivons ces lignes, Chiachio & Giannone participent à la Biennale d'art de Venise 2024 à l'invitation de Swatch, le principal sponsor de l'événement.



Fig. 7a et 7b. Chiachio & Giannone, projet Swatch Piolin's Time, 2017.

Ils ont fait de même avec la marque de vêtements Eyddos, pour laquelle ils ont dessiné des vêtements et joué le rôle de mannequins pour les campagnes. Chiachio & Giannone considèrent qu'en participant à ces projets, ils peuvent s'introduire dans d'autres circuits²⁹. Ils étendent ainsi la portée de leurs pra-

29 Entretien avec l'auteur, avril 2023.

tiques artistiques, au-delà de la rémunération et de la reconnaissance de leurs œuvres, qui sont généralement des éditions limitées, c'est-à-dire pour un type de consommation qui n'est pas massif mais plus répandu que celui du circuit plus restreint du système de l'art contemporain.



Fig. 8. Chiachio & Giannone pour Bodega del Desierto. Vins Castor et Pollux. 2023.

Le travail en commun

Un autre duo d'artistes, très différent du précédent mais circulant également entre différentes sphères et parvenant à façonner les marchés où ils proposent leurs œuvres, est *Fábrica de Estampas*, composé de Delfina Estrada et Victoria Volpini.

Elles partagent un atelier graphique dans une ancienne boutique en rez-de-chaussée qui est devenu également un espace de réunion, de production et de vente directe de leurs pièces, dont la plupart sont multiples. Les deux sont artistes graphiques, spécialistes de la gravure, qui produisent des pièces individuelles et communes, et proposent également des ateliers à différents collectifs sociaux et de quartier, ainsi que dans le cadre de programmes pénitentiaires. *Fábrica de Estampas* soutient plusieurs causes avec ses œuvres, et elle offre de manière gratuite des typographies et des images pour des entreprises sociales et commerciales à petite échelle. Ces mêmes pièces ou leurs matrices originales deviennent partie intégrante de leur répertoire d'œuvres avec lesquelles elles participent au champ artistique, en exposant comme des gravures dans des salles de musée des affiches en défense de l'environnement, des slogans contre la violence de genre, ou des annonces de soupes populaires. Ces deux artistes maîtrisent leurs propres moyens de production et enseignent à d'autres comment gagner leur vie grâce aux techniques d'impression. Leurs productions comprennent des enquêtes visuelles sur un large univers de sujets et des images de communautés rurales et indigènes, qu'elles ont su associer à leur démarche collaborative.

Il est devenu courant que des artistes professionnels collaborent avec des artisans – une catégorie qui avait été exclue du marché de l'art mais dont les œuvres commencent à l'imprégner avec plus de vigueur. Un cas paradigmatique en ce sens est celui de *Thaní-Vienen del monte*, un groupe de tisserands du peuple Wichí qui vit sur les rives du fleuve Pilcomayo à Santa Victoria Este, dans la province de Salta, au nord-ouest de l'Argentine. Leur collaboration récente avec des chercheurs, des conservateurs et des artistes tels qu'Andrei Fernández et Guido Yannitto, a facilité l'intégration récente de leurs œuvres dans le système marchand. Dans le même ordre d'idées, il convient de souligner le projet artistique interculturel *Textiles Seeds*, également coordonné par Andrei Fernández et l'artiste Alejandra Mizrahi.

Ces initiatives ont permis de questionner le rapport entre le prix et la valeur des pièces produites par les communautés et ont réussi à rompre définitivement avec la séparation entre l'art et l'artisanat en termes de marché³⁰ et de patrimoine culturel³¹. Ce rapprochement entre l'art contemporain et les savoirs

30 Eva Grinstein, *Formas de incidir. Arte y compromiso social. Ocho proyectos 2010-2020*, Buenos Aires, Arta ediciones, 2023.

31 Sergio Raimondi et Luciana Delfabro (éd.), *Una trama 2019-2023. Memoria de la Secretaría de Patrimonio Cultural*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, 2023.

ancestraux ou ruraux détenus par ces communautés nécessite d'une extrême prudence pour parer aux risques d'appropriation ou d'exploitation inhérents à la sphère marchande. Deux clés du bon fonctionnement de ces alliances sont de favoriser le consensus sur la copaternité et la répartition équitable des bénéfices économiques obtenus, en renforçant le sens de la réciprocité.

Claudia Alarcón, membre du collectif *Sílat Comunidad La Puntana*, a remporté un prix lors du 110^e Salon national organisé par le ministère national de la Culture en 2023 pour son œuvre *Ifwala Iha I* (L'éclat du soleil), réalisée en fibre de chaguar et en point ancien. Première artiste wichí à recevoir ce prix, elle a obtenu depuis de nombreuses autres distinctions. Ses œuvres jouissent actuellement d'une belle popularité et circulent dans les événements majeurs du marché de l'art dans la région. Lors de la dernière édition d'arteBA, l'une de ses œuvres textiles a été vendue 3000 dollars par la galerie Remota, dirigée par les artistes Yannitto et Gonzalo Elías et destinée à renforcer la visibilité et la circulation des artistes locaux de la province de Salta. L'artiste a également été invitée par le commissaire général de la Biennale d'art de Venise 2024, Adriano Pedrosa, à faire partie de l'exposition principale.

Réseaux fluides de connexions et collection

Pour finir, je voudrais évoquer deux expériences récentes appelées *Coleccionables de emergencia* et *Fondo Fluido*, nées dans le contexte de la pandémie de Covid 19.

Coleccionables de emergencia. *Un gesto de artistas solidarixs* a été lancé en tant que projet collaboratif en juin 2020, en pleine période de confinement. Formée par les artistes Marina De Caro, Adriana Bustos, Mariela Scafati et la gestionnaire culturelle Cecilia Garavaglia, l'initiative a déployé un circuit de dons d'œuvres d'artistes proposées à la vente au grand public³². Via le réseau social Instagram sur le profil @coleccionablesdeemergencia, des œuvres bidimensionnelles de petit format ont été diffusées, avec la possibilité d'être distribuées par voie postale, pour une même valeur symbolique de vente (entre 10000 et 15000 pesos argentins, soit l'équivalent d'environ 200 dollars en 2020) et un mode d'emploi pour rendre effectif l'échange solidaire.

(https://rmabackend.cultura.gob.ar/media/publicaciones/Una-trama_2019-2023_Secretaria-de-Patrimonio-Cultural_Ministerio-de-Cultura-de-la-Nacion.pdf)

32 [Anon.], « Iniciativas para sostener a artistas en crisis », *Página 12*, 7 mai 2021 (<https://www.pagina12.com.ar/339872-iniciativas-para-sostener-a-artistas-en-crisis>, consulté le 14 octobre 2022).

Les artistes ont convenu avec leurs propres galeristes de suspendre leur intermédiation pour ce projet. En dehors de toute transaction commerciale formelle, l'argent a été transféré directement à une série d'organisations sociales et de coopératives qui, travaillant dans le cadre de l'économie populaire, ont répondu aux besoins sociaux de nourriture et de soins de leurs communautés, comme les soupes populaires, les écoles d'art ou les collectifs qui avaient besoin de revenus interrompus par la situation d'urgence sanitaire³³. De même, afin d'éviter la spéculation sur la valeur des œuvres, une sorte de clause a été établie dans le certificat d'authenticité pour éviter que la proposition à but non lucratif n'alimente un marché secondaire à l'avenir. L'acheteur devait prendre « l'engagement de ne pas revendre ou vendre aux enchères l'œuvre sur le marché de l'art ». Ces accords sur la circulation des pièces impliquées dissolvaient les instances de profit au profit de l'aide communautaire, c'est-à-dire que ce geste d'artiste intervenait dans les règles du marché avec un déplacement des variables de la valeur d'échange des œuvres vers une « valeur d'usage solidaire. »

Parallèlement aux publications sur Instagram de l'éventail des productions proposées, devenu au fil des mois un véritable catalogue en ligne, les responsables du projet ont assuré sur leur réseau social que « pendant que nous réfléchissons au monde que nous voulons habiter, nous continuons à tracer des possibilités de faire de l'art, de la nourriture, un toit et un abri pour toutes et tous ». Comme un postulat d'un manifeste du projet, iels ont affirmé : « Nous continuerons à travailler dans ce réseau que nous avons créé pour pouvoir aider, car nous sommes convaincu-e-s que l'issue est collective! »

En 2021, le projet a été reproduit en Uruguay avec la collaboration du Museo de Arte Contemporáneo de Montevideo. Le produit de la vente des œuvres offertes par les artistes solidaires a été utilisé pour aider à l'organisation de soupes populaires par l'intermédiaire de la CPS (Coordinadora Popular y Solidaria).

Au début de cette même année, le même groupe d'artistes a promu un autre projet d'économie solidaire appelé *Fondo Fluido*. Né de l'initiative de Marina De Caro et de l'expérience de *Coleccionables de Emergencia*, ce nouveau projet s'engage dans une collaboration entre artistes, galeristes et institutions. Si, dans

33 Artistas Solidarios, No Tan Distintas (organisation transféministe de personnes en situation de risque ou de rue), Cocina Móvil Solidaria (Balsa Las Perlas, Río Negro), Varones trans no binarios y familias (La Rioja), Colectivo Yo no fui (collectif transféministe), Villerxs disidentes (Ciudad Oculta, ville de Buenos Aires), Merendero Juvenil (Barrio 31 Carlos Mujica, géré par des jeunes de 17 à 25 ans) et Changuito Solidario del Cera, Escuela de Cerámica N° 1 del barrio de Almagro (ville de Buenos Aires).

Coleccionables de Emergencia, les artistes ont mis en place un réseau d'échanges, un mécanisme de contacts où, par le biais de transferts d'argent directs, les bénéficiaires finaux étaient des organisations sociales aux missions diverses, *Fondo Fluido* [FF] a orienté l'outil de distribution des ressources vers les artistes en situation d'urgence économique. Il a été proposé de créer un fonds basé sur un accord avec une série de galeries alliées qui, en accord avec l'artiste, céderaient un minimum de 10 % de la vente de leurs œuvres et un maximum à convenir entre les parties. Les premiers alliés ont été les galeries Ruth Benzacar, Isla Florante et El Gran Vidrio, mais d'autres se sont rapidement jointes à eux avec la collaboration de leur équipe d'artistes. Le moyen choisi pour la diffusion de l'opération a été à nouveau Instagram avec la création du profil @fondofluido où sont publiées les œuvres mises en vente à cette fin, les collaborateurs qui ont rejoint l'initiative et les participations du projet à divers événements culturels.

En mai 2021, le projet a été présenté sur la chaîne YouTube de l'Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (Association des amis du Musée national des beaux-arts), montrant l'intention de s'articuler avec les institutions culturelles et le marché, au-delà de la nature indépendante de l'initiative³⁴. Les artistes organisateurs se sont entretenus avec le vice-président de la Fondation arteBA, Eduardo Mallea, et Josefina Álvarez, une jeune femme qui a étudié l'économie et la sociologie et qui collabore avec FF. Ils ont commenté le contexte d'autres projets analysés dans le monde, comme le cercle de collectionneurs promu par l'Asociación de Galerías de Arte de Colombie, l'Art Bank en Australie, les Fonds régionaux d'art contemporain en France (FRAC), entre autres, pour souligner les particularités de FF, qui cherche à s'autofinancer sur le marché de l'art. Avec l'objectif de parvenir à une « contribution universelle unique de solidarité » pour les créateurs qui doivent faire face à des besoins urgents, en d'autres termes, le FF place l'artiste au centre et en tant que sujet principal du système. Cependant, les autres acteurs de l'échange sont appelés à jouer un rôle indispensable, étant donné que « sans acheteurs et sans ventes, il n'y a pas de fonds ». Ainsi, le projet traverse et infiltre le circuit du marché de l'art pour proposer d'autres règles et surtout un autre modèle de distribution des ressources économiques et symboliques.

Coleccionables de emergencia et *Fondo Fluido* ont participé à la foire ArteBA en novembre 2021 avec un stand où d'autres présentations ont été faites et une performance de l'artiste et sociologue Diego Melero sur le système économique

34 Disponible à l'adresse : https://youtu.be/dnz_F_hZafk, consulté le 8 juin 2022.

de solidarité et d'affection que les deux projets ont répété. Ils sont revenus à l'édition 2022 de cet événement majeur du marché de l'art contemporain à Buenos Aires. En octobre 2023, FF a participé à *Manzana en flor. Kermes de performance*, une rencontre performative organisée par le Complejo Histórico Cultural de la Manzana de las Luces, à l'époque dépendant du ministère national de la Culture, situé dans le centre historique de Buenos Aires. Cinq des artistes bénéficiaires du fonds ont participé à une exposition organisée par Cecilia Garabaglia.

Plus récemment, FF a déclaré poursuivre :

un temps et un espace de réflexion pour retrouver les expériences et les outils de pratiques économiques alternatives à l'hégémonie capitaliste mondiale. Cet exercice de mémoire et de pensée critique vise à créer, à partir de notre réalité et de notre expérience, un autre futur possible. [...] Selon le dictionnaire, le fonds est une richesse ou un ensemble de biens qu'une personne ou une communauté possède, et en économie, le fluide est défini comme un facteur économique facile à gérer³⁵.

Le jour choisi pour cette nouvelle communication est le 24 mars, date à laquelle les victimes de la dernière dictature sont commémorées en Argentine dans le cadre de la Journée nationale de la mémoire pour la vérité et la justice. Cette dictature civile et militaire a imposé un modèle économique d'accumulation du capital dont les conséquences sont encore en vigueur aujourd'hui. Le projet lancé par la communauté artistique confronte la matrice individualiste de ce modèle avec l'incitation à penser : quels mondes possibles pouvons-nous construire à partir d'une économie solidaire? Avec l'intention de repenser un marché qui peut embrasser un autre type de transaction avec l'introduction de valeurs qui ne sont pas seulement économiques. Comme le souligne Marina de Caro, il s'agit en définitive de « générer un marché où la valeur de la solidarité est également évaluée dans la circulation de la vente et de l'achat d'œuvres³⁶. » Il est clair que les motivations de ces fonds sont aux antipodes des fonds de blanchiment d'argent qui traversent certains espaces de l'économie de l'art contemporain.

35 Publié sur IG @fondofluido, consulté le 26 mars 2024.

36 Publié sur IG @fondofluido, consulté le 26 mars 2024

L'art comme garde-fou

L'existence d'expériences comme celles rassemblées dans ces pages renforce l'idée que l'art peut être considéré comme un actif économique autant que comme un activateur d'économies, certes à petite échelle, mais efficace pour les styles de vie choisis par les artistes. L'art comme protection contre la politique étouffante de l'individualisation du capital. C'est pourquoi parler de *l'état critique du marché de l'art argentin* implique de mettre en mouvement deux sens du terme : critique en raison de ses crises évidentes et récurrentes, mais aussi en raison des plates-formes de criticité que ces artistes proposent avec leurs divers projets. En fin de compte, il s'agit de nourrir les possibilités de créer d'autres valeurs et de permettre l'invention d'économies moins élitistes et plus solidaires qui s'éloignent des modèles prédateurs, accumulateurs et inégalitaires qui menacent le monde – à l'intérieur et à l'extérieur de l'art – dans lequel nous vivons.

Bibliographie

- ALDANA, Catalina, *El valor del arte: entre el museo y el mercado: la colección Costantini y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires*, mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de San Martín, 2021. Repositorio Institucional UNSAM (<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1747>).
- BALDASARRE, María Isabel et USUBIAGA, Viviana, « Bajar los cuadros, subir los plasmas », *Anfibia*, mai 2018 (<http://revistaanfibia.com/ensayo/bajar-los-cuadros-subir-los-plasmas/>).
- BALDASARRE, María Isabel et USUBIAGA, Viviana, « El mercado del arte en América Latina. Valorización, circulación y consumo de obras durante los siglos xx y xxi », *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n° 4, 2019, p. 64-77.
- BERARDI, Franco « Bifo », *Futuralidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- BERARDI, Franco « Bifo », *El umbral*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2020.
- CHIROTARRAB, Guadalupe, *Promesa y precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires*, mémoire de maîtrise, Universidad Nacional de San Martín, 2021. Référentiel institutionnel de l'UNSAM (<https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1837>).
- FISHER, Mark, *Deseo postcapitalista. Las últimas clases*, Buenos Aires, Caja Negra, 2024 [2021].
- FRANCICA, Cynthia, « To Touch a Story: Crisis and Textual Textures in Argentine Queer Writing », *Alter/nativas*, n° 5, hiver 2015 (<https://alternativas.osu.edu/en/issues/autumn-5-2015/visual-culture/francica.html>).
- GRINSTEIN, Eva, *Formas de incidir. Arte y compromiso social. Ocho proyectos 2010-2020*, Buenos Aires, Arta ediciones, 2023.
- GOLONBEK, Claudio, *Guía para invertir en el mercado del arte contemporáneo argentino*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editora, 2001.

- GOLONBEK, Claudio, *El club del millón de dólares y el mercado del arte internacional en el siglo 21*, Buenos Aires, Patricia Rizzo Editara, 2017.
- GONZÁLEZ, Valeria, *Ostinato. El trabajo de artista es socialmente invisible*, cat. exp., Estudio Abierto – Antiguo Palacio de Correos, nov. 2006.
- IGLESIAS, Claudio, *Corazón y realidad*, Bilbao, Consonni, 2018.
- LADDAGA, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- PALMEIRO, Cecilia, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*, Buenos Aires, Título, 2011.
- RAIMONDI, Sergio Raimondi et DELFABRO, Luciana (éd.), *Una trama 2019-2023. Memoria de la Secretaría de Patrimonio Cultural*, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación Argentina, 2023.
- USUBIAGA, Viviana, « Institución y acción en el campo artístico contemporáneo en Argentina », dans Fernando Farina y Andrés Labaké, *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 63-69.
- USUBIAGA, Viviana, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2012.

DE LA VALEUR DE L'ART LATINO-AMÉRICAIN AUX ENCHÈRES ET AU-DELÀ

JEAN MINGUET

directeur du département d'économétrie d'Arprice

et la contribution de LAURA ARAÑÓ ARENCIBIA

curatrice en chef au Musée national des Beaux-Arts de Cuba

Résumé L'art latino-américain tient une place relativement discrète sur le marché de l'art international, loin de refléter l'importance géographique et culturelle de cette région. L'étude des ventes aux enchères permet d'évaluer la taille de ce marché pour le comparer aux autres, mais aussi de comprendre son évolution, son organisation et identifier les artistes sur lesquels reposent ces échanges. Les ventes aux enchères fournissent ainsi une image globale de l'art latino-américain mais qui garde certaines zones d'ombre, et peut être sujette à une légère déformation du fait que les places de marché où sont enregistrées les plus belles adjudications se trouvent en dehors d'Amérique latine.

Parmi les données susceptibles de nuancer les résultats de ventes aux enchères, les collections en ligne des musées qui prétendent représenter la création artistique moderne mondiale, comme le MoMA, la Tate Gallery et le Centre Pompidou, fournissent un indicateur complémentaire, portant davantage sur la valeur historique des œuvres. Le cas de l'art cubain atteste que les artistes les plus performants aux enchères intéressent aussi les musées occidentaux. Ces artistes sont, pour la plupart, mis à l'honneur dans les salles d'exposition du Musée national des beaux-arts de Cuba, lieu de construction de la valeur symbolique des artistes nationaux. Des différences existent tout de même entre les stratégies de ces institutions muséales et les résultats de ventes aux enchères, révélant une diversité de situations, et d'intentions à court terme.

Mots-clés art latino-américain, marché de l'art, enchères, art cubain

Dresser un panorama du marché de l'art latino-américain appelle une méthode de travail. Non seulement parce qu'une étude à grande échelle requiert de clarifier au préalable toute notion un peu vague, à commencer par celle d'art latino-américain, mais aussi en raison du manque de transparence du marché de l'art, au sein duquel les œuvres passent de mains en mains, et parfois d'un continent

à l'autre, sans qu'il soit possible de suivre la majeure partie des échanges. Face à cette situation, il peut être tentant de glaner quelques échantillons, çà et là, pour ensuite recourir à des projections. Cependant une telle approche garantit difficilement une couverture complète et objective.

Dans ce contexte, les ventes aux enchères publiques constituent une source d'information majeure, fournissant matière à étudier toute une partie du marché de l'art pour laquelle les transactions font l'objet d'une réglementation spécifique, en particulier au regard de la publication et de la certification des résultats. La base de données Artprice, qui recense depuis plus de vingt-cinq ans les résultats de ventes aux enchères d'œuvres d'art dans le monde, permet d'étudier le marché de l'art dans son ensemble ou l'une de ses parties, comme l'art latino-américain. Elle permet entre autres d'identifier les artistes impliqués dans ce marché, les pays dont ils sont originaires ou les périodes de création les plus prospères, tout en observant la dynamique qui anime ces échanges, leur intensité et leur distribution dans l'espace comme dans le temps.

L'analyse des ventes aux enchères apporte donc un éclairage précieux, bien que passant à travers un prisme qui introduit nécessairement une déformation. De fait, parce qu'elles ne voient passer qu'une partie du marché de l'art et parce que celui-ci n'implique pas la totalité de la création artistique, les ventes aux enchères gardent toujours des zones d'ombre. En outre, une analyse globale de l'art latino-américain ne peut au mieux fournir qu'une appréciation superficielle d'une création artistique extrêmement diverse, étalée sur plusieurs siècles et issue d'une vingtaine de pays ayant chacun leur histoire et leurs particularités qui doivent être prises en compte.

Le cas de l'art cubain mérite d'être étudié plus en détail. Malgré ses dimensions, le pays génère en effet à lui seul 14 % de la valeur du marché de l'art latino-américain. Cette contribution est d'autant plus remarquable que la quasi-totalité des ventes aux enchères est enregistrée en dehors de l'île, ce qui risque de renvoyer une image incomplète de l'art cubain. Afin d'éprouver cette hypothèse, les résultats de ventes aux enchères peuvent être mis en perspective avec d'autres indicateurs, notamment la présence d'œuvres cubaines dans les collections des grands musées dont l'ambition est de raconter une histoire universelle de l'art moderne et contemporain. Les collections en ligne du MoMA, du Centre Pompidou et de la Tate Gallery dévoilent d'une certaine manière le regard que portent ces institutions sur le travail des artistes cubains, et peuvent mettre à jour une distorsion entre la valeur marchande de leurs œuvres et la valeur historique ou artistique que ces musées leur accordent.

Nul n'est mieux disposé toutefois à apprécier l'influence des artistes cubains que le Musée national des beaux-arts de Cuba, dont l'une des principales missions consiste à rassembler une collection complète d'art cubain et à retracer son évolution au fil des salles d'exposition permanente. La curatrice en chef Laura Arañó Arencibia examine à ce titre les résultats de ventes aux enchères des artistes cubains, ainsi que la place de leurs œuvres dans les collections des musées occidentaux, à la lumière de l'histoire du pays et du travail mené par le Musée national des beaux-arts de Cuba.

Panorama de l'art latino-américain aux enchères

L'art d'Amérique latine se place naturellement sous la coupe de Frida Kahlo et de quelques autres icônes populaires, telles que Fernando Botero ou Wifredo Lam. À leurs côtés fleurit une création artistique extrêmement riche mais dont la notoriété varie sensiblement à l'échelle internationale. Les ventes aux enchères, tout en réservant quelques surprises, n'échappent pas à la prédominance de ce petit nombre d'artistes célèbres dans le monde entier. Pour apprécier la véritable ampleur de ce marché et en sentir toute la profondeur, il convient donc de commencer par identifier le nombre total d'œuvres adjudgées chaque année aux enchères, la façon dont ces échanges se déploient à un niveau global ainsi que l'importance économique des artistes les uns par rapport aux autres.

À cette fin, la base de données Artprice permet de sonder les ventes aux enchères publiques entre 1998 et 2022, période pendant laquelle le marché de l'art a trouvé sa forme mondialisée et informatisée actuelle qui rend les échanges plus fluides. Cette couverture planétaire sur un quart de siècle nécessite bien entendu une uniformisation des résultats, en choisissant par exemple d'inclure les frais acheteurs¹ et de convertir tous les prix en dollars américains. La base de données Artprice exclut en outre les antiquités et les biens anonymes, pour se concentrer sur les peintures, sculptures, dessins, photographies, estampes, multiples, vidéos et installations, attribués à des artistes formellement identifiés par un nom et une date de naissance.

1 Les frais acheteurs ont considérablement augmenté entre 1998 et 2022 : le taux moyen est passé de 14,5 % à 23,2 % du prix marteau.

Six mille neuf cents artistes originaires d'Amérique latine

Alors que le marché de l'art en Amérique latine se trouve clairement délimité par les vingt pays qui composent cette région, la notion d'art latino-américain garde, quant à elle, toujours une part d'ambiguïté du fait que les individus traversent les frontières, les mers et les océans. Parmi les différentes nationalités dont un artiste peut se prévaloir au cours de son existence, celle qu'implique son lieu de naissance a le mérite d'être unique et d'imprégner en général profondément sa personnalité. Ainsi, par souci de clarté et de simplicité, l'art latino-américain est défini dans le cadre de cette analyse comme l'ensemble des œuvres produites par des artistes nés en Amérique latine.

Cette définition permet de travailler à grande échelle sans devoir nécessairement discuter le cas de chaque artiste, bien que des exceptions soient tout de même consenties. Il s'agit d'abord d'écarter un artiste comme Richard Prince, né dans une base militaire américaine au Panama, ainsi que Lucio Fontana qui passa toute sa vie entre l'Argentine et l'Italie, mais dont l'œuvre s'inscrit plus clairement dans une histoire de l'art italienne. En contrepartie, cette étude choisit d'inclure des artistes arrivés si jeunes en Amérique latine qu'ils se sont essentiellement construits dans cette région, à l'instar d'Alfredo Volpi ou de José Gurvich, sans pour autant englober tous ceux et toutes celles, comme Remedios Varo ou Leonora Carrington, arrivés après l'enfance. Tous ces choix arbitraires sont tout à fait discutables. Heureusement la nationalité de la plupart des artistes ne prête pas tellement à confusion et l'influence des différents chemins de vie personnels s'estompe peu à peu dans une étude macroscopique.

Selon la définition ainsi choisie, 6904 artistes latino-américains comptent au moins une œuvre d'art vendue aux enchères publiques dans le monde entre 1998 et 2022. Ensemble, ils enregistrent 152500 adjudications pour un total de 2,92 Mrd\$, auxquelles s'ajoutent encore 95500 lots non vendus. Ce marché est toutefois sujet à une forte concentration de valeur, puisque 25 signatures contribuent à elles seules à 61 % du produit des ventes mondial, pour 16 % des lots vendus. De même, les 100 artistes latino-américains les plus performants du monde aux enchères engendrent 82 % du chiffre d'affaires, avec 30 % des transactions.

Tabl. 1. Top 25 artistes latino-américains par produit des ventes aux enchères de 1998 à 2022

	Artiste	Pays	Produit des ventes	Lots vendus	Prix record
1	Fernando BOTERO (1932-)	Colombie	372,9 m\$	1766	4320000 \$
2	Rufino TAMAYO (1899-1991)	Mexique	201,0 m\$	3466	7209000 \$
3	Roberto MATTA (1911-2002)	Chili	163,4 m\$	4741	5010500 \$
4	Wifredo LAM (1902-1982)	Cuba	157,9 m\$	2585	9603800 \$
5	Diego RIVERA (1886-1957)	Mexique	104,6 m\$	1006	14130000 \$
6	Jesús Rafael SOTO (1923-2005)	Venezuela	87,8 m\$	1620	1082500 \$
7	Frida KAHLO (1907-1954)	Mexique	82,2 m\$	65	34883000 \$
8	Joaquín TORRES GARCÍA (1874-1949)	Uruguay	69,1 m\$	580	3380000 \$
9	Claudio BRAVO (1936-2011)	Chili	48,9 m\$	395	1510500 \$
10	Carlos CRUZ-DIEZ (1923-2019)	Venezuela	48,8 m\$	778	879000 \$
11	Vik MUNIZ (1961-)	Brésil	47,0 m\$	1264	293000 \$
12	Sergio DE CAMARGO (1930-1990)	Brésil	43,5 m\$	152	2165000 \$
13	Félix GONZÁLEZ-TORRES (1957-1996)	Cuba	41,9 m\$	186	7669000 \$
14	Beatriz MILHAZES (1960-)	Brésil	38,6 m\$	142	2098500 \$
15	Francisco ZÚÑIGA (1912-1998)	Costa Rica	36,5 m\$	1733	3712000 \$
16	Alfredo RAMOS MARTÍNEZ (1871-1946)	Mexique	35,4 m\$	274	4072000 \$
17	Tomás SÁNCHEZ (1948-)	Cuba	32,0 m\$	258	1800000 \$
18	Francisco TOLEDO (1940-2019)	Mexique	29,7 m\$	1271	1040000 \$
19	Mario CARREÑO (1913-1999)	Cuba	23,5 m\$	236	2660000 \$
20	Adriana VAREJÃO (1964-)	Brésil	22,5 m\$	62	1777680 \$
21	Carmen HERRERA (1915-2022)	Cuba	20,5 m\$	75	2900000 \$
22	Oscar MURILLO (1986-)	Colombie	19,7 m\$	138	401000 \$
23	Gabriel OROZCO (1962-)	Mexique	19,1 m\$	337	795000 \$
24	Cándido PORTINARI (1903-1962)	Brésil	19,1 m\$	229	1443750 \$
25	Armando MORALES (1927-2011)	Nicaragua	19,0 m\$	275	982000 \$

©artprice.com

Un marché porté par les salles des ventes new-yorkaises

Les ventes aux enchères d'art latino-américain ont considérablement augmenté en l'espace de vingt-cinq ans : le produit des ventes a été multiplié par 4,7 entre 1998 et 2022, et le nombre de transactions par 6,1. En 2022, ce marché ne pèse néanmoins encore que 204 m\$, avec 14320 lots vendus. Ce qui ne représente que 1,2 % de la valeur totale des ventes aux enchères d'œuvres d'art dans le monde et 1,7 % du nombre d'adjudications. À titre de comparaison, les 2180 œuvres d'Andy Warhol vendues aux enchères en 2022 totalisent 590 m\$. En d'autres termes, le marché de cet artiste est pratiquement trois fois plus lourd financièrement à lui seul que la totalité des ventes aux enchères d'art latino-américain.

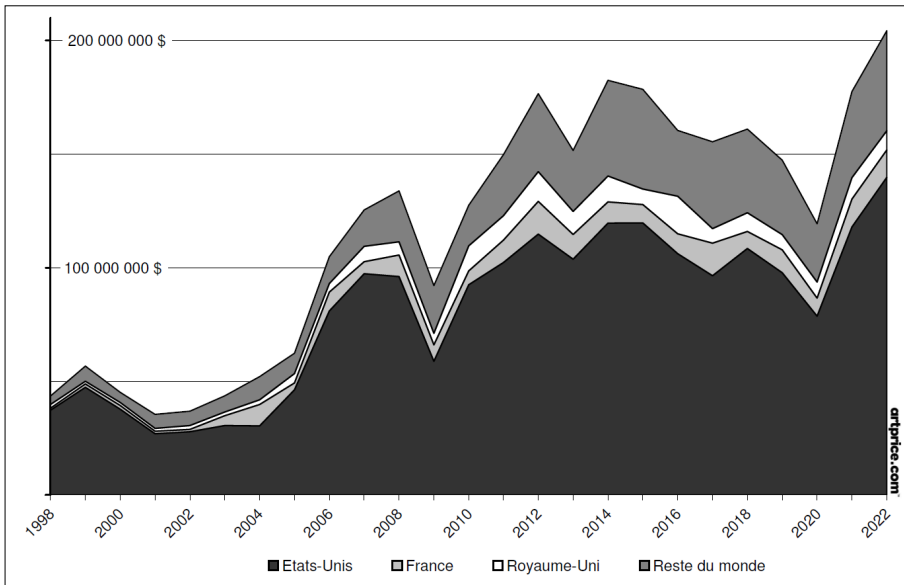


Fig. 1. Produit annuel des ventes aux enchères annuel d'art latino-américain de 1998 à 2022

La distribution géographique de ce marché révèle le rôle prépondérant des États-Unis. New York concentre 68 % du chiffre d'affaires de l'art latino-américain aux enchères sur les vingt-cinq dernières années, et les autres villes américaines, dont Miami, Chicago, Dallas et Los Angeles, ajoutent encore 3 %. La domination new-yorkaise trouve une partie de son explication dans le fait que de nombreux artistes y ont étudié et s'y sont installés, depuis Rufino Tamayo dans les années 1920 jusqu'à María Berrío aujourd'hui, en passant par Félix González-Torres dans les années 1980, tissant des liens étroits avec la scène artistique locale ainsi qu'avec les marchands et les collectionneurs. Des pièces importantes réapparaissent ainsi régulièrement aux enchères lors de la dispersion de collections américaines majeures, comme le tableau *The Rivals* (1931) de Diego Rivera. Acquise par la famille Rockefeller en 1931 directement auprès de l'artiste, la toile est vendue pour la première fois aux enchères en mai 2018 chez Christie's à New York, parmi les joyaux de la collection du couple David et Peggy Rockefeller. Elle est achetée 9,76 m\$ par le cofondateur de Microsoft Paul G. Allen, malheureusement décédé quelques mois plus tard. *The Rivals* (1931) est alors de nouveau mis en vente chez Christie's à New York au mois de novembre 2022, et son prix atteint cette fois 14,13 m\$.

New York règne depuis plus de trois décennies sur le marché de l'art haut de gamme, attirant plus que toute autre ville au monde les œuvres les plus belles et les plus rares. Celles de l'art latino-américain ne font pas exception. Certaines d'entre elles trouvent place dans les prestigieux catalogues des ventes du soir dédiées à l'art du xx^e siècle, tandis que d'autres font l'objet de sessions spécifiques, intitulées Latin American Art. Celles-ci ont joué un rôle essentiel dans le développement du marché de l'art latino-américain aux enchères à New York, totalisant 1,43 Mrd\$ en vingt-cinq ans². Ces ventes thématiques sont toutefois devenues moins fréquentes au cours des cinq dernières années, en particulier depuis que Sotheby's et Phillips ont choisi de répartir les œuvres latino-américaines dans leurs sessions généralistes. Le 11 mars 2022, Christie's a pourtant enregistré la plus riche de toutes les sessions Latin American Art : les 73 lots adjugés lors de cette vente ont rapporté 27,74 m\$, avec un sommet à 4,32 m\$ pour la sculpture *Man on Horse* (1999) numérotée 3/3, de Fernando Botero.

Des ventes partout dans le monde

La France tient aujourd'hui le second rôle sur le marché de l'art latino-américain aux enchères, grâce à une croissance plus forte que dans les autres pays. Sa contribution est en effet passée de 924 000 \$ en 1998 (soit 2 % du produit des ventes mondial) à 12 m\$ en 2022 (soit 6 %). Une relation privilégiée lie de nombreuses figures latino-américaines à la capitale française, par laquelle sont passés tour à tour Diego Rivera, Roberto Matta, Wifredo Lam et Carlos Cruz-Diez. Les rencontres qu'ont pu y faire ces artistes ont été déterminantes et expliquent l'intérêt particulier que portent les musées et les collectionneurs français à leurs travaux. Les salles de ventes parisiennes constituent désormais la première alternative à celles de New York pour proposer les chefs-d'œuvre latino-américains aux enchères, où ils dépassent régulièrement aujourd'hui le seuil du million de dollars. Le triptyque *The Prince of Blood* (c. 1943) de Roberto Matta, acheté 751 000 \$ par un collectionneur américain en juin 2009 chez Christie's à Londres, a été ainsi revendu en mars 2021 pour 1,58 m\$, chez Sotheby's à Paris.

La part de marché du Royaume-Uni dans le produit des ventes aux enchères d'art latino-américain a oscillé tout au long des vingt-cinq dernières années autour de 4 %, si bien que le pays a graduellement laissé la France lui ravir

2 Les lots inclus dans les sessions Latin American Art peuvent s'écarter de la définition choisie pour cette étude : des œuvres de Remedios Varo ou de Leonora Carrington font par exemple fréquemment partie de ces catalogues.

la seconde place. La capitale anglaise participe toutefois plus activement au développement de l'art contemporain (artistes nés après 1945) issu de cette région. Londres est notamment la première place de marché mondiale pour Beatriz Milhazes ou Adriana Varejão.

Depuis une dizaine d'années, les œuvres des artistes de moins de quarante ans suscitent un engouement inédit dans les salles de ventes. Cette précocité est portée par une compétition directe entre les enchérisseurs de New York, Londres et Hong Kong, suscitée par la présence des grandes maisons de ventes anglo-saxonnes dans ces trois villes, ainsi que par l'influence sur les trois continents des prestigieuses galeries qui défendent les intérêts de ces nouvelles stars du marché. C'est le cas entre autres du brésilien Lucas Arruda (représenté par la galerie David Zwirner), du Portoricain Angel Otero (Hauser & Wirth) ou de la Colombienne María Berrío (Victoria Miro).

Le poids de Hong Kong a considérablement augmenté pour cette raison sur le marché de l'art latino-américain aux enchères : pratiquement nulle il y a un quart de siècle, sa participation atteint 4 % en 2022. Mais le marché de l'art ultra-contemporain (artistes nés après 1980) sur lequel repose cette croissance se montre particulièrement volatil, comme en attestent les performances en salles des ventes d'Oscar Murillo ou de Christian Rosa, lesquels ont enregistré des records aux enchères supérieurs à 200 000 \$ entre 2013 et 2014, alors qu'ils n'avaient pas encore 35 ans.

Enfin, sans rivaliser avec les principales places de marché mondiales, plusieurs villes d'Amérique latine se sont forgé une place non négligeable sur ce marché : Mexico (2,8 % du produit des ventes aux enchères d'art latino-américain sur vingt-cinq ans), São Paulo (2,2 %), Montevideo (1,8 %), Rio de Janeiro (1,2 %) et Buenos Aires (1,0 %). Le Mexique et le Brésil, les deux premières puissances de la région, voient essentiellement s'échanger des œuvres de leurs artistes nationaux respectifs. Le prix record enregistré pour une œuvre d'art aux enchères à Mexico remonte à 2007, avec la toile *Valle de México desde el Cerro de Santa Isabel* (1884) de José María Velasco, vendue 1,3 m\$ chez Morton Subastas. Sans approcher ce record, le marché mexicain a néanmoins connu une intensité historique en 2022 : 1680 lots y ont été adjugés pour un produit des ventes de 8,6 m\$. De son côté, le marché brésilien a enregistré deux exercices exceptionnels en 2014 et 2015, avant de se stabiliser. En 2022, le Brésil a totalisé 1930 adjudications pour 9,7 m\$.

Domination des artistes modernes et contemporains

La croissance du marché de l'art latino-américain aux enchères se révèle sensiblement moins rapide que celle du marché de l'art global : + 370 % de produit des ventes sur vingt-cinq ans, contre + 470 % pour le marché mondial (porté notamment par l'art chinois). Sa progression repose sur trois vecteurs. D'abord une accélération des échanges à New York, Paris, São Paulo, Mexico, Hong Kong, Madrid, etc. Ensuite l'émergence d'un marché contemporain et ultra-contemporain volatil mais pour lequel l'offre trouve sans cesse à se renouveler. Enfin et surtout, une prise de valeur régulière pour les grandes signatures du xx^e siècle.

Les préférences des collectionneurs ont évolué en l'espace de vingt-cinq ans sans jamais pour autant être tout à fait bouleversées. Les artistes modernes Rufino Tamayo, Roberto Matta et Wifredo Lam dominent habituellement, aux côtés de Fernando Botero, le classement annuel des artistes latino-américains les plus performants en salles des ventes. Le prix de leurs œuvres a graduellement augmenté, entraînant dans leur sillage de nombreuses autres signatures du xx^e siècle. L'évolution du prix du tableau *Constructivo en blanco y negro (inti)* (1938) de Joaquín Torres-García adjudgé par deux fois chez Sotheby's à New York, à trente ans d'intervalle, en fournit un exemple éloquent : vendue 222 000 \$ le 20 novembre 1989, cette œuvre a atteint un prix de 2 180 000 \$ le 12 novembre 2019.

Le tableau *Cortadores de caña* (1943) de Mario Carreño est pour sa part déjà passé à trois reprises aux enchères. Initialement acquis par un collectionneur parisien en 1947, il est adjudgé une première fois chez Sotheby's à New York en 1988 pour 121 500 \$. Il rejoint alors brièvement Miami, avant d'être revendu en 1990 chez Christie's à New York pour 286 000 \$ et intègre ainsi la collection de l'homme d'affaires d'origine cubaine installé en République dominicaine, Isaac Lif. À la dispersion des plus belles pièces de sa collection en juin 2020 chez Sotheby's à New York, sous le titre « The Vanguard Spirit: Modern and Surrealist Masterworks from an Important Estate », le prix de la toile *Cortadores de caña* monte jusqu'à 2,66 m\$.

Les œuvres latino-américaines les plus attendues sur la scène internationale ont été en général produites vers le milieu du xx^e siècle, notamment par les artistes qui ont gravité autour du mouvement surréaliste. Mais les années 1990 ne sont pas totalement en reste, avec les sculptures et les peintures de Fernando Botero ainsi que les installations de Félix González-Torres. Dans tous les cas, le marché montre qu'il valorise en premier lieu les artistes latino-américains qui ont noué des liens ostensibles avec l'histoire de l'art occidental. Ainsi les grandes maisons de ventes n'ont ouvert leurs portes aux toiles abstraites de

l'artiste d'origine cubaine Carmen Herrera (1915-2022) qu'en 2012, après que celle-ci ait rejoint la galerie anglo-saxonne Lisson, à l'âge de 97 ans.

La situation tend à changer en matière d'art contemporain, en particulier depuis que les galeries occidentales s'attachent à présenter de jeunes artistes de différents horizons. Les artistes contemporains d'Amérique latine ne sont plus à l'abri désormais des phénomènes d'engouement du marché. Plusieurs d'entre eux, à l'instar de la Brésilienne Beatriz Milhazes, ont vu les prix de leurs œuvres rapidement monter puis être réajustés. Ses toiles n'ont en effet plus approché depuis novembre 2012 le record établi aux enchères par *Meu Limão* (2000) à 2,1 m\$. Une pièce tout aussi grande, *Avenida Brasil* (2003-2004), a été achetée 1,45 m\$ en 2018, avant d'être revendue 1,03 m\$ en 2021.

Les performances de l'artiste Vik Muniz ont, elles aussi, considérablement ralenti en salles des ventes sur les dix dernières années. Portés d'abord par un enthousiasme à la fois pour la scène artistique brésilienne et pour le médium photographique, les prix de ses tirages sont progressivement redescendus, comme l'illustrent les trois adjudications des grands cibachromes (10 tirages plus 5 épreuves d'artiste) de son œuvre *Jackie (From Pictures of Diamonds)* (2005) : 212 500 \$ le 10 novembre 2010 chez Sotheby's à New York, 100 000 \$ le 24 mai 2017 chez Phillips à New York, puis enfin 56 700 \$ le 16 mars 2022 chez Sotheby's à New York.

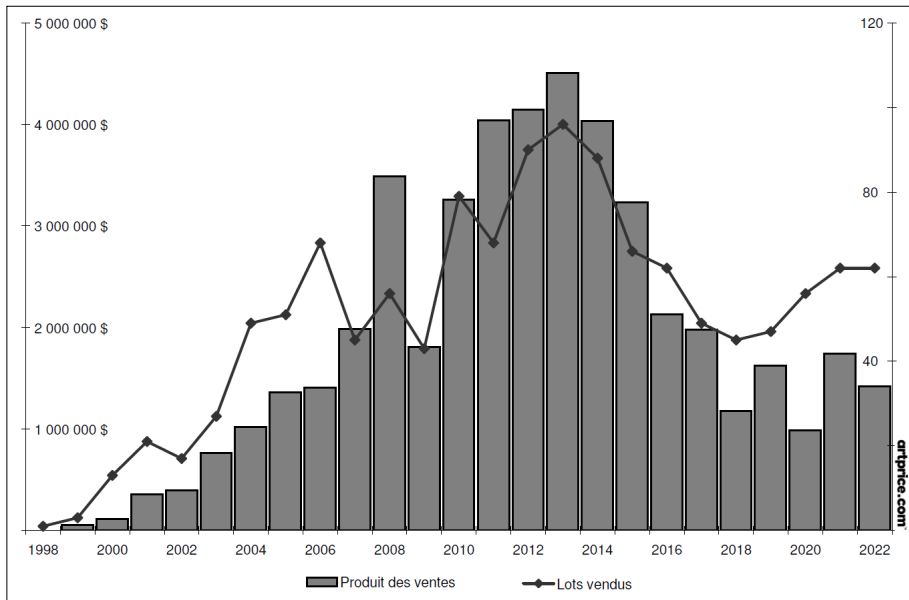


Fig. 2. Ventes aux enchères annuelles des œuvres de Vik Muniz

Huit nationalités latino-américaines prépondérantes

Aussi diverse soit-elle, la création artistique issue d'Amérique latine est dominée par huit pays qui fournissent chacun un petit nombre de signatures capables de générer une part substantielle de la valeur des ventes aux enchères d'art latino-américain dans le monde. Les artistes mexicains y jouent un rôle primordial, contribuant à 26 % du produit des ventes sur la période 1998-2022. Rufino Tamayo participe à lui seul à hauteur de 6,9 % dans le chiffre d'affaires mondial d'art latino-américain aux enchères, Diego Rivera 3,6 % et Frida Kahlo 2,8 %. Malgré le petit nombre d'œuvres en circulation, Frida Kahlo se hisse parmi les dix artistes les plus performants de ce marché : 65 lots adjugés en vingt-cinq ans pour un prix moyen de 1,3 m\$. Son double portrait *Diego y yo* (1949) détient actuellement le prix record pour une œuvre d'art latino-américaine aux enchères, à 34,9 m\$, enregistré le 16 novembre 2021 chez Sotheby's à New York.

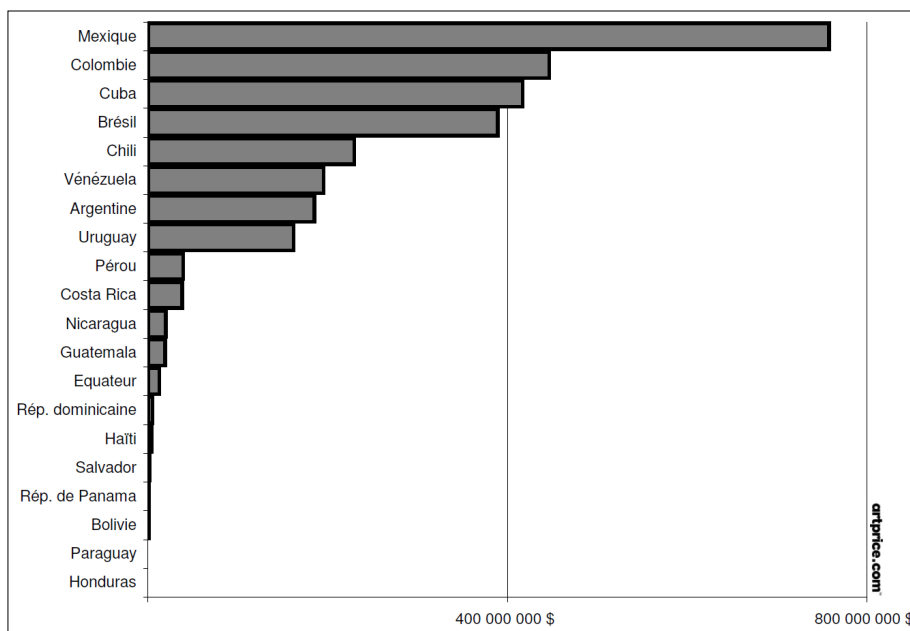


Fig. 3. Nationalités latino-américaines par produit des ventes aux enchères de 1998 à 2022

Sans grande surprise, Frida Kahlo est la première artiste femme de ce marché, mais dix autres figures féminines prennent place à ses côtés parmi les 100 artistes latino-américains les plus performants du monde aux enchères depuis 1998 : Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Carmen Hererra, María Berrío, Lygia Clark, Amelia Peláez, Martha S. Boto, Alicia Pérez Penalba, Doris Salcedo

et María Freire. La présence des artistes femmes est ainsi presque quatre fois plus importante dans le top 100 latino-américain que dans le top 100 mondial³.

L'artiste colombien Fernando Botero est l'artiste le plus performant du continent latino-américain aux enchères sur vingt-cinq ans, toutes périodes de création confondues. Au cours de la seule année 2022, 157 de ses œuvres ont été adjugées dans le monde pour un chiffre d'affaires total de 33,4 m\$. Parmi celles-ci, sa sculpture *Man on a Horse* (1999) a établi un nouveau record personnel à 4,32 m\$ lors de la session Latin American Art organisée le 11 mars 2022 par Christie's à New York. Le prix de cette pièce numérotée 3/3, acquise en 2016 pour 1,82 m\$ chez Sotheby's, a plus que doublé en seulement six ans. Les deux autres exemplaires de cette œuvre, exposés au Parque El Renacimiento de Bogotá et par la Gateway Foundation à Saint-Louis aux États-Unis, contribuent de toute évidence à sa notoriété, tout comme les nombreuses autres pièces de l'artiste visibles dans l'espace public partout dans le monde.

Fernando Botero ne se classe cependant que 17^e parmi les artistes vivants⁴ les plus performants du monde aux enchères entre 1998 et 2022, ce qui le positionne en 90^e place dans le classement global, toutes périodes de création confondues. Le marché de Gerhard Richter, l'artiste vivant ayant généré le chiffre d'affaires le plus important sur la même période, reste huit fois plus faste que celui de Fernando Botero. Les œuvres de Pablo Picasso ont, quant à elles, généré un produit des ventes 22 fois supérieur à celles de la star colombienne.

L'art cubain aux enchères et dans les musées

Cuba présente un cas d'étude particulièrement intéressant du fait que son poids dans le marché de l'art latino-américain excède largement la taille et la démographie proportionnelle du pays, alors même qu'il n'y a pas d'enchères organisées de façon régulière sur l'île et que celle-ci se trouve considérablement isolée des pays occidentaux où sont adjugées la majorité des œuvres cubaines⁵. Aussi le risque est-il grand qu'une analyse des seules ventes aux enchères ne renvoie une image partielle, voire partielle, de la création artistique cubaine et de son marché. Il faut entre autres envisager que les artistes partis vivre à

3 Seules Yayoi Kusama, Joan Mitchell et Georgia O'Keeffe se hissent dans le top 100 global des artistes par produit de ventes aux enchères entre 1998 et 2022.

4 Fernando Botero est décédé à l'issue de la rédaction de cette étude, le 15 septembre 2023, à l'âge de 91 ans.

5 Les États-Unis imposent depuis 1962 des restrictions économiques strictes à Cuba.

l'étranger puissent être surreprésentés dans les salles des ventes américaines, européennes ou aujourd'hui asiatiques.

Non seulement convient-il de regarder quels artistes cubains voient leurs œuvres circuler dans les salles de ventes internationales, mais également d'interroger la façon dont ces ventes se structurent, temporellement et géographiquement, afin d'apprécier la stabilité de leur marché.

Performances des artistes cubains en salles des ventes

Avec un chiffre d'affaires de 412 m\$ cumulé sur vingt-cinq ans, l'art cubain pèse 0,17 % du marché de l'art mondial aux enchères. Cette contribution est relativement cohérente avec la taille du pays qui compte 0,14 % de la population humaine en 2020 selon la Banque mondiale. Mais sur un marché dominé par les artistes issus d'Europe et des États-Unis, ce résultat permet à l'art cubain de contribuer à hauteur de 14 % dans le produit des ventes aux enchères d'art latino-américain depuis 1998.

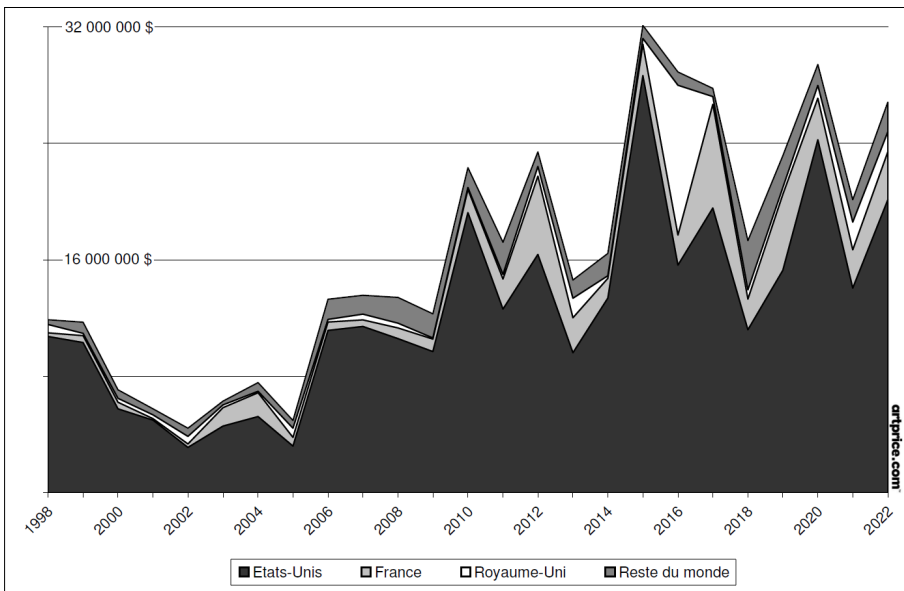


Fig. 4. Produit des ventes aux enchères annuel d'art cubain de 1998 à 2022

Le marché de l'art cubain a pourtant progressé moins vite que pour le reste de la région : son chiffre d'affaires a augmenté de + 126 % entre 1998 et 2022, contre + 370 % pour l'ensemble de l'art latino-américain.

Avec une moyenne de 470 œuvres cubaines adjugées chaque année aux enchères, ce marché reste sensible aux résultats de quelques lots capables

d'influencer le bilan d'une année complète. En 2017 par exemple, le tableau de Wifredo Lam intitulé *À trois centimètres de la Terre* (1962), provenant de la collection d'Alain & Candice Fraiberger, a récolté 5,2 m\$ chez Sotheby's à Paris, soit plus que ce que totalisent habituellement sur une année complète en France l'ensemble des ventes aux enchères d'œuvres cubaines.

Au total, les résultats de ventes aux enchères récoltés par Artprice font état de 515 artistes cubains ayant enregistré au moins une adjudication depuis 1998. Parmi ceux-ci, 25 noms génèrent 92 % de la valeur. Wifredo Lam à lui seul est responsable de 38,5 % du produit mondial des ventes d'art cubain sur vingt-cinq ans. Néanmoins, ce marché repose moins sur cette seule signature que l'art colombien sur Fernando Botero, qui concentre le 84 % du chiffre d'affaires, ou l'art chilien dominé à 72 % par les ventes de Roberto Matta.

Bien qu'il ait vécu plusieurs années en Europe, l'affiliation de Wifredo Lam à son île natale ne prête pas à discussion, contrairement à d'autres artistes partis après la Révolution. Né en 1957, Félix González-Torres quitte Cuba à l'âge de douze ans, pour l'Espagne tout d'abord, avant de rejoindre Puerto Rico et arriver finalement à New York à 22 ans, où il étudie et travaille jusqu'à sa mort prématurée quinze ans plus tard. Si son œuvre est entrée dans les collections du Whitney Museum of American Art et a pu représenter les États-Unis à la Biennale de Venise en 2007, aux yeux de ceux qui le considèrent comme un artiste cubain, Félix González-Torres est l'artiste latino-américain contemporain (né après 1945) ayant enregistré les prix les plus élevés aux enchères. Son record personnel culmine à 7,7 m\$ avec la vente de l'installation *Untitled (L.A.)* (1991) en novembre 2015 chez Christie's à New York.

Plus encore que le reste du marché de l'art latino-américain, les ventes aux enchères d'art cubain concentrent l'essentiel de leur valeur aux États-Unis. Ceux-ci engrangent 75 % du produit des ventes mondiales, tandis que la France représente 12 % et le Royaume-Uni 6 %. Cette concentration du marché ne signifie pas que les vendeurs et les acheteurs résident majoritairement dans ces trois pays. Les enchères étant par nature anonymes, la seule certitude apportée par ces chiffres est que les principales ventes publiques d'art cubain sont conclues à New York, Paris et Londres, plutôt qu'à Madrid, Mexico ou La Havane. Un peu moins de 200 adjudications seulement ont été enregistrées par Artprice sur l'île de Cuba au cours des vingt-cinq dernières années, pour la seule maison de ventes Subasta Habana qui totalise 2,9 m\$. Si bien que Cuba ne contribue qu'à hauteur de 0,7 % du produit des ventes aux enchères d'art cubain dans le monde.

Autres indices de valeur

Les réglementations auxquelles sont soumises les maisons de ventes aux enchères en matière de publicité, d'équité et de publication des résultats en font une source d'information particulièrement fiable pour étudier l'évolution du marché de l'art, ou d'un segment spécifique comme l'art latino-américain. Il ne faut pas négliger cependant le biais de sélection auquel est sujet ce canal de vente. Seule une partie en effet des œuvres d'art réapparaissent un jour aux enchères, en priorité celles de qualité supérieure et les plus faciles à transporter. Ensuite, seule une partie d'entre elles atteignent le prix de réserve et sont officiellement adjugées. Selon les estimations, les ventes aux enchères ne représentent ainsi que 30 % à peu près de la valeur totale du marché de l'art.

Toute une partie de la création artistique ne fait par ailleurs pas l'objet de transactions. En France, les artistes Nicolas Poussin (1594-1665) ou Pierre Huyghe (1962) n'ont que très peu ou pas du tout d'œuvres en circulation sur le marché, bien que leur importance artistique ne fasse aucun doute. En fonction de la période de création, d'autres indicateurs se prêtent mieux que les résultats de ventes aux enchères pour apprécier la stature d'un artiste : pour un maître ancien ce peut être le nombre d'expositions ou de monographies qui lui ont été consacrées; pour un artiste digital, il est pertinent aujourd'hui de tenir compte de son influence sur les réseaux sociaux.

Parmi les informations susceptibles de révéler l'empreinte personnelle d'un artiste moderne ou contemporain, les collections muséales fournissent une information de premier ordre, à condition que les œuvres référencées en ligne reflètent assez fidèlement la réalité. Il faut entre autres prévoir que tous les musées ne tiennent pas rigoureusement à jour leurs collections en ligne et admettre que la situation ne soit pas partout pareille : de même que les règles qui régissent les ventes aux enchères et les politiques d'exportation des œuvres diffèrent d'un pays à l'autre, les méthodes d'acquisition varient entre deux institutions. Il faut par ailleurs accepter que les pièces ne soient pas toujours acquises dans les mêmes conditions ni pour les mêmes raisons, certaines pouvant faire partie d'importantes donations par exemple. Il existe *de facto* au sein des collections d'un musée différents statuts entre les œuvres, notamment entre les pièces qui sont habituellement exposées et celles qui ne le sont jamais ou rarement, bien qu'une hiérarchisation ne puisse être officiellement énoncée⁶.

6 Par contraste, les ventes aux enchères fournissent bien sûr un indicateur simple et unique pour comparer les pièces, le prix d'adjudication.

De façon générale, les collections muséales accessibles en ligne attestent quoi qu'il en soit d'une certaine valeur que possèdent aux yeux d'une institution les œuvres qu'elle recense, laquelle peut être mise en regard avec les résultats de ventes aux enchères. L'étude comparative des performances en salles des ventes des artistes cubains avec la présence de leurs œuvres dans les collections des grands musées peut ainsi éventuellement éclairer un décalage entre deux types de valeur : une valeur de marché et une valeur institutionnelle.

Pour commencer, il est possible de relever la présence des artistes cubains les plus performants aux enchères dans les grandes collections muséales consacrées à l'art du xx^e et du xxi^e siècle, tels que le Museum of Modern Art de New York (MoMA), le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou à Paris (Centre Pompidou) ou encore le réseau de la Tate Gallery en Angleterre. Il paraît nécessaire d'inclure dans cette étude le Musée national des beaux-arts de Cuba (MNBA) en tant qu'institution de référence en matière d'art cubain. Son site Internet révèle toute une partie des collections du musée, sans fournir une liste exhaustive des pièces que celui-ci détient. Il s'agit tout de même d'une indication qualitative quant au regard que porte l'établissement sur les artistes cubains les plus performants du marché, et peut à cet effet mettre en évidence une différence entre le succès qu'ils rencontrent à l'extérieur de l'île, dans les musées occidentaux et en salle des ventes, avec la reconnaissance dont ils jouissent sur le plan national.

L'art cubain dans les musées

Le séjour de Wifredo Lam à Paris, au cours duquel il s'est lié d'amitié avec peintres et écrivains de l'époque, explique l'intérêt particulier que portent aujourd'hui encore les collectionneurs français à son travail. C'est aussi en partie la raison pour laquelle le Centre Pompidou possède 7 tableaux, 6 dessins et 1 estampe de cet artiste caribéen. Quatre de ces œuvres ont été achetées par le musée ou par l'État français, tandis que les dix autres ont été acquises par legs (5), par dation (4) et par don (1). Le MoMA de son côté a réuni 17 œuvres de Lam, parmi lesquelles le célèbre tableau *La Jungla* (1943), acquis par son directeur Alfred H. Barr en 1945. Enfin, la Tate Gallery possède elle aussi une toile et une estampe de Wifredo Lam.

Chacun des trois musées accroche ses œuvres au gré des thématiques d'accrochage et de son agenda d'expositions. En 2015, une importante rétrospective a été organisée conjointement par le Centre Pompidou, la Tate Modern et le Musée Reina Sofía de Madrid. Depuis lors, les œuvres de Wifredo Lam sortent

régulièrement des réserves de ces institutions, mais de façon moins fréquente néanmoins qu'elles ne circulent en salles des ventes : au cours de la seule année 2022, 25 tableaux, 28 dessins et 97 estampes de Lam ont été adjugés dans le monde, principalement aux États-Unis (38), en France (28) et en Italie (42).

Le site internet du Musée national des beaux-arts de Cuba recense quant à lui huit œuvres de Wifredo Lam, mais l'institution précise posséder 231 pièces au total. Il en expose d'ailleurs 21 dans ses collections permanentes.

La présence des œuvres de Wifredo Lam dans les salles du MNBA de Cuba est considérable, sans toutefois refléter la prédominance de cet artiste aux enchères. Il serait invraisemblable que Wifredo Lam, dont les œuvres génèrent 38,5 % de la valeur des ventes d'art cubain dans le monde, bénéficie d'un tiers de l'espace d'accrochage dédié à l'art national. La domination de Wifredo Lam aux enchères excède ainsi naturellement la visibilité dont jouit le peintre dans les collections du MNBA de Cuba, de même que dans les autres institutions. Il est cependant le seul artiste cubain dont les œuvres soient entrées dans les collections des quatre musées choisis pour cette étude.

Le MoMA possède en effet de nombreuses pièces de Félix González-Torres mais aucune d'Agustín Cárdenas. Le Centre Pompidou a quant à lui reçu par legs et par don deux sculptures et un dessin de Cárdenas. Il a en outre acquis en 2010 l'édition 1/24 (+ 6 AP) de l'œuvre emblématique *Untitled (Last Light)* (1993) de Félix González-Torres, mais il ne possède aucune pièce de René Portocarrero ou de Carmen Herrera. Il est assez surprenant qu'aucun musée majeur américain ou européen n'ait acquis une toile de Tomás Sánchez avant que ses prix ne grimpent en flèche. En attestent les deux adjudications chez Christie's à New York de son œuvre *Llegada del caminante a la laguna* (1999) : achetée en 2012 pour 602500 \$, cette toile a été revendue 1,8 m\$ en 2022.

Il va de soi que les grandes institutions muséales adoptent des stratégies d'acquisition plus prudentes qu'une partie des collectionneurs privés, capables de faire rapidement monter les prix, en particulier pour les artistes contemporains. Dans les années 1940, l'état du marché de l'art avait permis au MoMA d'acquérir des pièces de la plupart des peintres inclus dans son exposition « Modern Cuban Painters ». Désormais la vision à long terme de cette institution l'oblige à attendre en général un peu plus longtemps, jusqu'à parfois voir finalement les prix dépasser son budget annuel d'acquisition. Les musées peuvent heureusement toujours compter recevoir un jour des pièces par donation, ou via les systèmes de legs et de datons mis en place par les gouvernements.

Tabl. 2. Top 25 artistes cubains par produit des ventes aux enchères de 1998 à 2022

	Artiste	Produit des ventes	Œuvres dans les collections en ligne			
			MoMA	Centre Pompidou	Tate Gallery	Beaux-Arts de Cuba
1	Wifredo LAM (1902-1982)	158,3 m\$	17	14	2	8
2	Félix GONZÁLEZ-TORRES (1957-1996)	41,9 m\$	16	1	3	0
3	Tomás SÁNCHEZ (1948-)	32,0 m\$	0	0	0	7
4	Mario CARREÑO (1913-1999)	23,6 m\$	4	1	0	3
5	Carmen HERRERA (1915-2022)	20,5 m\$	15	0	2	0
6	Agustín CÁRDENAS (1927-2001)	16,5 m\$	0	3	0	1
7	Julio LARRAZ (1944-)	10,4 m\$	1	0	0	0
8	René PORTOCARRERO (1912-1986)	9,3 m\$	6	0	0	4
9	Roberto FABELO (1950-)	8,2 m\$	0	0	0	2
10	Amelia PELÁEZ (1896-1968)	7,9 m\$	4	0	0	19
11	Cundo BERMÚDEZ (1914-2008)	6,8 m\$	2	0	0	1
12	JOSIGNACIO (1963-)	6,4 m\$	0	0	0	0
13	Mariano RODRÍGUEZ (1912-1990)	6,3 m\$	2	0	0	7
14	Víctor MANUEL GARCÍA (1897-1969)	4,4 m\$	0	0	0	7
15	Carlos ENRIQUEZ GOMEZ (1900-1957)	3,9 m\$	1	0	0	15
16	Manuel MENDIVE (1944-)	3,1 m\$	0	1	0	7
17	Loló SOLDEVILLA (1901-1971)	3,0 m\$	0	0	0	3
18	José BEDIA VALDÉS (1959-)	2,8 m\$	0	0	1	1
19	Ana MENDIETA (1948-1985)	2,7 m\$	9	4	11	0
20	LOS CARPINTEROS (act. 1991-2018)	2,6 m\$	7	1	4	2
21	Dario VIEJO (1966-)	1,6 m\$	0	0	0	0
22	Carlos José ALFONZO (1950-1991)	1,6 m\$	0	0	0	0
23	Belkis AYÓN (1967-1999)	1,4 m\$	1	0	3	1
24	THE-MERGER (XX-XXI)	1,3 m\$	0	0	0	0
25	Jorge CAMACHO (1934-2011)	1,2 m\$	0	1	0	1

©artprice.com

Il existe par ailleurs une différence entre les pièces exposées et celles qui ne le sont jamais ou de façon ponctuelle, seulement parfois dans le cadre de prêts. À titre d'exemple, le MNBA de Cuba montre continuellement une œuvre du trio d'artistes Los Carpinteros, alors que les sept dessins que possède le MoMA

7 Nombre d'œuvres référencées en ligne au 1^{er} juillet 2023.

8 Les œuvres référencées sur le site Internet du Musée national des beaux-arts de Cuba ne dressent pas un inventaire complet des collections mais présentent une sélection de pièces, en commençant par celles qui sont exposées de façon permanente.

dorment dans ses réserves, tout comme celui que détient le Centre Pompidou ou les trois de la Tate Gallery. Cette dernière conserve également une sculpture de 7 mètres de long intitulée *Felled Lighthouse* (2006), prêtée par le fonds américain pour la Tate Gallery (Courtesy of the Latin American Acquisitions Committee) mais qui n'est habituellement pas exposée non plus.

À leur tour, les œuvres de Manuel Mendive apparaissent aujourd'hui plus fréquemment aux États-Unis ou en Europe dans les salles des ventes que dans les salles de musées. En 2010, le Centre Pompidou a reçu l'une de ses œuvres grâce à une donation de la Fondation Brownstone, mais la pièce est rarement montrée. La situation est bien différente à Cuba, puisque le MNBA possède 60 œuvres de Mendive et lui consacre toute une partie d'une salle, avec 7 œuvres accrochées de manière permanente.

Si les ventes aux enchères sont pratiquement inexistantes sur l'île de Cuba, la couverture des artistes cubains les plus performants du marché est remarquable dans les collections du musée national. Des œuvres de la plupart de ces signatures sont d'ailleurs visibles toute l'année dans les salles d'exposition permanente. Parmi les 25 artistes les plus performants aux enchères, ayant généré 92 % de la valeur des ventes d'art cubain dans le monde entre 1998 et 2022, le MNBA détient des pièces de 19 d'entre eux et en expose actuellement 17.

Les moyens d'acquisition dont dispose cette institution permettent de comprendre certaines lacunes. Il arrive au contraire que certains artistes rencontrent un succès notable en salles des ventes, sans avoir pour autant une véritable importance historique. Josignacio en fournit sans doute un exemple, lui qui a enregistré des adjudications fulgurantes à Londres et à Miami entre 2014 et 2016, mais plus aucune ensuite.

Le point de vue du Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba, par Laura Arañó Arencibia

Les critères de représentativité utilisés pour la sélection des artistes, tant dans les projets précédents que dans les expositions permanentes actuelles de la collection d'art cubain du Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba⁹, sont fondés

9 En 1964, la première exposition permanente d'art cubain a été inaugurée au Museo Nacional de Bellas Artes. Les « galeries d'art cubain », comme on les appelait alors, ont été progressivement transformées jusqu'à ce qu'elles présentent, au début des années 1980, des œuvres des années 1970, le tout jeune art contemporain de l'époque. L'émergence de ce que l'on appelle la génération des années 1980, le grand remodelage du bâtiment qui abritait toutes les collections du Musée, ainsi que la séparation de l'art étranger et de l'art national, ont conduit à la conception d'un nouveau projet muséologique qui ne renonçait pas pour

sur le désir de construire un discours historico-esthétique qui privilégie la valeur artistique et l'importance culturelle des œuvres. L'approche chronologique adoptée permet d'organiser les œuvres dans une présentation qui reconnaît les étapes de la production artistique, le développement continu des arts visuels sur l'île, ainsi que les périodes de consolidation de la poétique des artistes. Les collections en ligne, comme les galeries, poursuivent ce même objectif et mettent donc à la disposition du public une bonne partie des œuvres exposées en permanence, ce qui garantit une lecture générale du développement de l'art à Cuba¹⁰.

L'exposition permanente comprend des gravures, des peintures, des installations et des sculptures du xvi^e siècle à la fin du xx^e siècle. Elle est divisée en quatre blocs généraux : Art colonial, Art au tournant du siècle, Art moderne et Art contemporain¹¹. Dans les espaces consacrés à l'art moderne et contemporain, les présentations générales sont combinées à des espaces individuels dédiés aux artistes les plus importants de la période. Dans le cas de ces « zones d'auteur », la sélection des œuvres dépasse souvent les limites générationnelles dans lesquelles l'artiste s'inscrit. Parmi les artistes bénéficiant d'un parcours individuel, seul Wifredo Lam est exposé de manière totalement indépendante, dans une salle qui contient une partie de sa production en peinture et en dessin datée entre 1927 et 1967. L'influence de son œuvre dans le panorama de l'art cubain au-delà du mouvement moderne, ainsi que son rayonnement dans l'art latino-américain, justifient que l'artiste bénéficie d'un espace privilégié dans l'exposition permanente.

Le cas de Lam pourrait sembler isolé tant il y a de cohérence entre la valeur culturelle de ses œuvres et les prix que celles-ci ont atteint aux enchères. La plupart d'artistes considérés dans cette étude atteignent en effet des prix de vente aux enchères très inférieurs à ceux de Lam. Cependant, la plupart d'entre eux font non seulement partie des collections du musée, où ils ont plusieurs œuvres accrochées, mais disposent en plus d'espaces individuels

autant à l'historicité. Les expositions permanentes actuelles des collections d'art cubain font partie des projets conçus pour la réouverture du musée en 2001, avec certaines modifications dans les espaces « Art en période coloniale », « Changement de siècle » et « Art moderne ».

- 10 Le Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba possède également une collection d'art international qui comprend de l'art ancien, des écoles de peinture européennes, de l'art latino-américain, de l'art asiatique et une petite collection d'art international des xx^e et xxi^e siècles.
- 11 L'exposition permanente d'art contemporain s'achève sur une œuvre de 1996, mais les réserves du musée continuent d'inclure une collection contemporaine.

dans l'exposition permanente. En d'autres termes, ils sont considérés comme des figures essentielles du récit artistique national. Une analyse attentive de ces noms et des chiffres de la collection institutionnelle révèle rapidement l'intérêt porté à ces artistes. Sur l'ensemble d'artistes cités dans la présente étude, le musée collectionne 19 artistes et seuls 2 ne sont pas représentés dans l'exposition permanente : Carmen Herrera et Carlos José Alfonzo. Malheureusement, tous deux ont été exclus parce que leurs œuvres dans l'institution ne correspondaient pas aux périodes les plus significatives de leur production. L'émigration aux États-Unis et la consolidation de leur carrière hors de Cuba, auxquelles s'ajoute, dans le cas de Carmen Herrera, la reconnaissance tardive de son œuvre, rendent difficile leur entrée dans les biens patrimoniaux cubains. C'est pour cette même raison que de nombreux artistes appartenant à la diaspora artistique cubaine – des figures aussi importantes que Félix González-Torres, Julio Larraz et Ana Mendieta – sont restés en dehors des collections du musée.

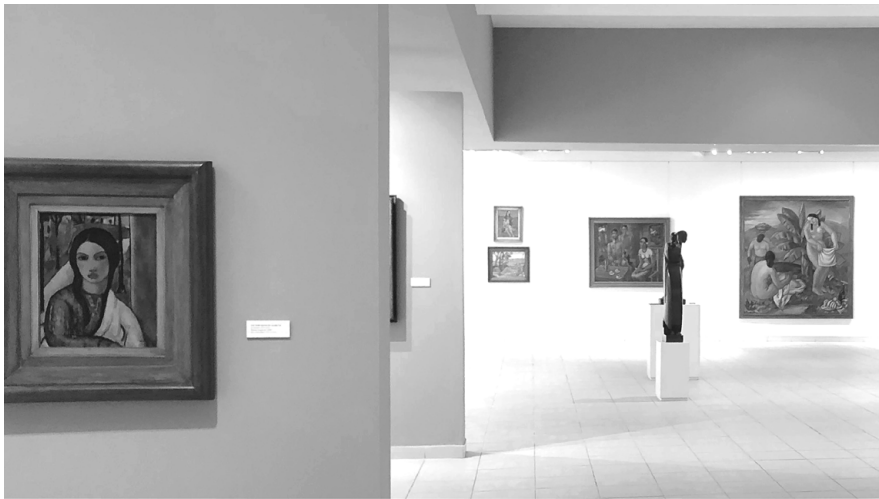


Fig. 5. Vue de la collection permanente du Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba. Au premier plan, *Gitana tropical* (1929) de Víctor Manuel García. Photographie de l'auteure.

Une analyse générale des artistes cubains vendus aux enchères, au-delà des 25 ayant obtenu les meilleurs résultats, révèle qu'il existe une certaine correspondance entre la vision générale de l'art cubain offerte par les expositions permanentes du Musée et celle qui se dégage des résultats des ventes. Bien entendu, ces parallèles sont partiels et ne constituent qu'une partie du phénomène de l'art cubain, car si les œuvres de certains artistes sont surévaluées, celles de certains artistes majeurs restent introuvables ou sont vendues à des prix très

bas dans les salles de vente, comme Guillermo Collazo, Víctor Manuel García, Lázaro Saavedra, Raúl Martínez, Santiago Armada (Chago) et Jesús de Armas.

Bien que de nombreux artistes vendus dans les salles de vente aient été systématiquement collectionnés par le Musée et soient indispensables à l'historiographie de l'art cubain, les œuvres les plus intéressantes restent celles des artistes du mouvement moderniste, à l'instar de ce qui se passe dans d'autres parties de l'Amérique latine. Il convient de noter que, dans le domaine de l'art contemporain, ce sont les artistes cubains qui se sont établis très tôt à l'étranger qui obtiennent les meilleurs résultats – Roberto Fabelo et Manuel Mendive étant les exceptions les plus notables à cette règle ces dernières années. Il convient également d'ajouter qu'il existe un groupe d'artistes inclus dans le discours historico-artistique national, mais qui ne sont pas d'origine cubaine et dont les œuvres ne circulent donc pas sous le « label cubain »; il s'agit principalement d'Espagnols tels que Víctor Patricio Landaluze, Valentín Sanz Carta, ou d'autres comme Eliab Metcalf ou Henry Cleneewerk. Un cas très intéressant dans ce sens est celui de Sandu Darie, qui est né en Roumanie, mais qui a développé toute son œuvre à Cuba, devenant une figure fondamentale de l'abstraction sur le continent.

Basées sur des recherches dans les collections, les acquisitions d'œuvres permettent d'en préciser le profil et d'appréhender avec le plus d'acuité possible les phénomènes artistiques d'une époque. Ces dernières années, le principal mode d'acquisition a été l'achat direct auprès d'artistes ou de particuliers, même si les dons, les cessions et les legs font également partie de la politique d'acquisition. Le phénomène migratoire et, dans la plupart des cas, les prix des œuvres d'artistes comme Tomás Sánchez ou Mario Carreño rendent difficile la poursuite de la collection et l'entrée d'autres artistes comme Félix González-Torres, Ana Mendieta ou Enrique Martínez Celaya, dont les œuvres font incontestablement partie de l'histoire de l'art cubain.

Vers une histoire du marché de l'art cubain, par Laura Arañó Arencibia

Une approche brève et panoramique de l'histoire du marché de l'art à Cuba nécessite de préciser, d'une part, qu'il s'agit d'un sujet difficile et peu étudié et, d'autre part, qu'il implique inévitablement la coexistence de deux grandes étapes : avant et après 1959. De manière générale, on peut dire que les principales distinctions entre les deux périodes sont l'existence ou l'absence de collectionneurs privés et le changement de statut de l'œuvre d'art. Pendant la période républicaine, les collections privées étaient davantage axées sur l'achat d'œuvres

d'art européennes, principalement des pièces datant de la fin du XIX^e siècle¹². Ces collectionneurs ont suivi avec un certain retard le mouvement d'avant-garde cubain des années 1930 et 1940, à l'exception de María Luisa Gómez-Mena, qui a été l'une des principales mécènes des artistes de l'époque. La reconnaissance progressive et l'intérêt des collectionneurs internationaux pour les artistes d'avant-garde ont été déterminés par leur participation à de grandes expositions dans des musées et des galeries aux États-Unis et en Europe¹³. Il ne fait aucun doute que l'exposition *Modern Cuban Painters* organisée en 1944 par le MoMA, ainsi que le travail réalisé par José Gómez Sicre pour cette exposition et d'autres, ont joué un rôle déterminant à cet égard.

Il ne fait aucun doute non plus que la période de la Révolution, à partir de 1959, a modifié de nombreux aspects économiques, politiques et culturels. L'art a joué un rôle fondamental dans ce processus, mais d'un point de vue éminemment esthétique et idéologique. Cette situation, conjuguée à la nationalisation des galeries et à leur caractère essentiellement promotionnel, ainsi qu'à l'exode des grandes fortunes de la bourgeoisie cubaine, a entraîné un éloignement progressif des mécanismes du marché international, un marché local pratiquement inexistant et l'influence croissante des galeries étrangères sur le positionnement des artistes cubains. Pendant les deux premières décennies post-révolutionnaires, le panorama est relativement similaire; ce n'est qu'en 1978, avec la création du Fondo Cubano de Bienes Culturales – une institution chargée de la commercialisation des œuvres d'art à l'intérieur et à l'extérieur du pays – que commence la participation aux foires internationales, bien que les intérêts promotionnels continuent de prévaloir.

Le changement le plus radical dans le marché de l'art à Cuba s'est peut-être produit dans les années 1990. Avec la chute du camp socialiste et le début de ce que l'on appelle la Période Spéciale – l'une des crises économiques les plus aiguës que le pays ait traversées – une ouverture au tourisme s'est amorcée, ce

12 María Luisa Gómez-Mena (La Havane, 1907-Madrid, 1959) a été l'une des plus grandes mécènes de l'art moderne cubain. En 1942, elle fonde la Galería del Prado, la première galerie de l'île où elle présente, presque exclusivement, une exposition permanente des jeunes artistes de l'époque.

13 José Gómez Sicre (Matanzas, 1916-Washington, 1991), né à Cuba, était un avocat qui, à partir des années 1940, a joué un rôle clé dans la promotion internationale de l'art cubain et latino-américain. Il a été directeur de l'Unité des Arts Visuels de l'Union panaméricaine – aujourd'hui Organisation des États américains – et a contribué à la création du Musée d'art des Amériques. Il a été conseiller d'Alfred Barr Jr. pour la première exposition d'art cubain organisée par le MoMA.

qui a indubitablement entraîné un changement dans les modes de circulation et de commercialisation des œuvres d'art. Beaucoup d'artistes parmi les plus jeunes ont commencé à être représentés par des galeries internationales et, en même temps, la manière dont la commercialisation avait été comprise jusqu'alors a été modifiée. D'autre part, alors qu'une loi de 1988 reconnaît le statut de travailleur des créateurs et donc l'indépendance des institutions culturelles pour vendre directement leurs œuvres, un groupe important de collectionneurs et de personnes intéressées par l'art cubain arrive sur l'île, en grande partie grâce à l'intérêt suscité par les éditions successives et réussies de la Biennale de La Havane¹⁴. Cet ensemble de facteurs a conduit à l'émergence d'ateliers-galeries d'artistes, et les artistes ont progressivement assumé de nouveaux rôles dans la commercialisation de leurs œuvres. Au cours de cette décennie, il convient de mentionner tout particulièrement le travail de la galeriste cubano-mexicaine Nina Menocal, qui a permis à d'importants collectionneurs d'adopter une approche particulière à l'égard des œuvres d'artistes contemporains. L'intérêt pour les œuvres des artistes cubains d'avant-garde s'est également accru et, à l'instar des autres artistes latino-américains, leur nombre a commencé à augmenter dans les grandes maisons de vente aux enchères.

Au cours du nouveau millénaire, la commercialisation des œuvres d'art par le biais de la gestion des artistes est un phénomène qui s'est consolidé. Néanmoins, certaines galeries commerciales nationales ont commencé à jouer un rôle de premier plan en participant à des foires internationales et en déployant de solides efforts pour positionner les artistes cubains dans le circuit artistique international¹⁵. En 2002, Subasta Habana a commencé à être organisée, un événement qui a permis de légitimer commercialement les artistes cubains, mais qui a été interrompu après quelques éditions.

Au cours des dernières décennies, plusieurs événements ont bouleversé le marché de l'art cubain : le premier d'entre eux a été le rétablissement des relations diplomatiques entre Cuba et les États-Unis, qui a entraîné une avalanche de collectionneurs américains. De même, l'ouverture à La Havane d'une succursale de la galerie italienne Continua – la seule galerie étrangère dans le pays, qui compte un nombre important d'artistes cubains – a eu un impact objectif sur la commercialisation de l'art cubain. À tout cela s'ajoute l'apparition d'Ateliers collectifs d'artistes, sortes de galeries indépendantes – comme El Apartamento – qui

¹⁴ La première édition de la Biennale de La Havane a eu lieu en 1984.

¹⁵ Galería Habana et La Acacia ont joué un rôle fondamental au cours de cette décennie dans la reconnaissance internationale des artistes cubains.

ont réussi à s'insérer très rapidement dans le circuit international et avec des résultats impressionnants en peu de temps.

Conclusion

L'analyse des ventes aux enchères publiques révèle un marché de l'art latino-américain relativement discret par rapport à l'importance géographique de cette région : 1,2 % du produit des ventes mondial et 1,7 % des lots vendus. Si des enchères sont enregistrées à Mexico, à Rio de Janeiro ou à Buenos Aires, leur intensité est incomparable avec celle des places de marché européennes et à plus forte raison encore avec New York, qui attire des œuvres de plusieurs milliers d'artistes latino-américains. La valeur de ces ventes se concentre toutefois sur un petit nombre d'entre eux, principalement ceux qui entretiennent des liens étroits avec l'histoire de l'art d'Europe ou d'Amérique du Nord, parce qu'ils ont y ont longuement séjourné ou émigré.

Huit pays d'Amérique latine contribuent plus que les autres à faire briller la création artistique de ce continent sur le marché de l'art international, fournissant chacun une ou plusieurs superstars que valorisent fortement les collectionneurs : Roberto Matta pour le Chili, Joaquín Torres-García pour l'Uruguay, Jesús-Rafael Soto et Carlos Cruz-Diez pour le Venezuela, etc. Il en résulte que 100 signatures latino-américaines concentrent à elles seules 82 % de la valeur de ce marché. Si bien que les 6800 autres artistes qui ont enregistré au moins une enchère au cours des vingt-cinq dernières années ne comptent que pour 18 % du chiffre d'affaires.

Il ne fait aucun doute qu'une telle étude dépeint une sorte de caricature de l'art latino-américain. Ce type de déformation s'explique à la fois parce que les ventes aux enchères sont sujettes à un biais de sélection, mais aussi parce que l'intérêt des collectionneurs tend à se concentrer sur quelques signatures. Si Fernando Botero compte à lui seul 84 % du produit des ventes aux enchères d'art colombien dans le monde, il est difficile de prétendre que cet artiste écrive à lui seul l'essentiel de l'histoire artistique du pays.

D'autres sources d'information peuvent servir à redresser l'image déformée que renvoient les résultats des ventes aux enchères. L'une des plus précieuses est fournie par les grandes institutions muséales, dont le rôle est de constituer des collections représentatives et pérennes de l'histoire de l'art mondiale, en se tenant autant que possible à l'écart des tendances du marché. La présence d'œuvres d'artistes cubains dans les collections en ligne du MoMA, du Centre

Pompidou et de la Tate Gallery révèle que les artistes les plus appréciés par les collectionneurs intéressent aussi généralement les grands musées, bien que de façon plus mesurée, comme le montre le cas de Wifredo Lam; que les artistes contemporains dont les prix évoluent rapidement aux enchères n'ont pas tous été collectionnés encore par les musées, c'est le cas de Tomás Sánchez; et enfin que des artistes ayant enregistré d'importantes enchères, comme Josignacio, n'intéressent pas toujours les institutions muséales.

Il va de soi que les musées opèrent selon une temporalité différente de celle du marché de l'art : sur le long terme, les collections muséales et les performances aux enchères se rejoignent dans les grandes lignes, mais ces dernières se montrent plus flexibles à court terme. Le marché de l'art offre ainsi à de nombreux artistes latino-américains une visibilité qu'ils n'ont pas nécessairement dans les musées. Alors que leurs œuvres sont peu exposées au MoMA, au Centre Pompidou ou à la Tate Gallery, elles peuvent circuler fréquemment en galeries, dans les foires et dans les salles des ventes. Il en résulte que les musées d'Amérique latine, missionnés pour rassembler des collections de référence, doivent aujourd'hui composer avec une circulation plus rapide et mondialisée des œuvres, ainsi qu'avec une plus grande volatilité des prix.

COLLECTIONNEURS D'ART LATINO-AMÉRICAIN : BÂTISSEURS DE LA MÉMOIRE ET DE LA VALEUR SYMBOLIQUE

LE CAS DE L'ART BRÉSILIEN DANS LES COLLECTIONS AUX ÉTATS-UNIS AU XXI^e SIÈCLE

MARIA LUCIA BUENO

Université Fédérale de Juiz de Fora et CNPq
marialucia.bueno@gmail.com

Résumé Cet article analyse les dynamiques de légitimation de l'art moderne et contemporain dans un contexte mondialisé, en étudiant le rôle que jouent les collectionneurs privés dans ce processus. Cette étude de cas porte sur l'acquisition d'œuvres d'artistes brésiliens par les collections d'art latino-américain aux États-Unis à partir du début du XXI^e siècle. À cette fin, nous avons examiné l'évolution historique et les activités institutionnelles de deux des collections les plus importantes de cette catégorie : la collection Patricia Phelps de Cisneros et la Collection Halle

Mots-clés art brésilien et mondialisation, collections d'art latino-américain aux États-Unis, Collection Cisneros et Collection Halle, collectionneurs et musées.

Avant-propos

L'organisation des collections d'art et des archives qui leur sont souvent associées construit des mémoires, des récits et des interprétations qui interfèrent avec le système de réception de l'art, influençant la construction des valeurs symboliques, historiques et économiques en vigueur. Depuis les années 1990, les collectionneurs privés jouent un rôle de plus en plus important dans les mondes de l'art, avec des impacts sur la validation de nouveaux courants. Le processus d'insertion de segments de la production artistique brésilienne dans des sphères du monde de l'art mondial, issus de collections d'art latino-américaines basées aux États-Unis, est un exemple révélateur de ce phénomène. Dans l'article qui

suit¹, nous prenons comme référence l'action de deux collections que nous considérons comme représentatives de ces processus : la collection Patricia Phelps Cisneros, fondée en 1992 et la collection de Bruce et Diana Halle, fondée en 1995. L'objectif de ce travail autour des collections d'art latino-américain aux États-Unis est de réfléchir à certains processus de construction de valeurs symboliques et économiques au sein du système d'art contemporain à partir de l'un de ses points de rencontres : les collectionneurs et les collections.

Les musées d'art moderne et contemporain

Les musées les plus prestigieux pourvus d'un pouvoir symbolique dans un contexte globalisé sont ceux qui associent simultanément art moderne et art contemporain, tels que le Museum of Modern Art de New York (MoMA), la Tate Modern de Londres et le Centre George Pompidou à Paris². Dans le cas du MoMA, nous soulignons son rôle d'institution pionnière et de fondateur dans le domaine de l'art moderne au début du xx^e siècle et qui a défini un modèle d'organisation qui demeure en vigueur encore aujourd'hui, au xxi^e siècle. Cette force symbolique provient de la compétence développée par ces institutions pour intervenir dans la construction et la reconstruction de narrations reconnues par les mondes de l'art³, convertissant des conceptions esthétiques élaborées dans des lieux spécifiques – car tout art a une origine locale – dans des conceptions esthétiques mondiales déterritorialisées. Pour Renato Ortiz « toute identité est une construction symbolique qui s'établit par rapport à une référence, et il y en a certainement une multiplicité : ethnique, nationale, de genre. Les rapports universels, pour construire leurs centralités, ont besoin d'une référence mondiale⁴ ». Les musées d'art mentionnés, en transformant le particulier en universel, ont été ces dernières années l'un des principaux agents de ce processus de réinvention d'une tradition artistique mondiale.

- 1 Cet article est le résultat d'une bourse de productivité du CNPQ (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Il est le fruit d'une enquête réalisée dans la bibliothèque et les archives du Musée d'art moderne (MoMA) de New York en 2016, avec l'aide d'une bourse CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) du Brésil.
- 2 Pedro Lorente, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Asturias, Ediciones Trea, 2008
- 3 Howard Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- 4 Renato Ortiz, « Anotações sobre o universal e a diversidade », *Revista Brasileira de Educação*, vol. 12, n° 34, janv.-avr. 2007, p. 13

Les musées d'art moderne et contemporain ont été le principal cadre à partir duquel, à la fin du xx^e siècle, certains collectionneurs d'art latino-américain ont cherché à construire une nouvelle perspective sur l'art latino-américain, guidée par des catégories purement esthétiques, très différentes de celles jusqu'alors en vigueur, formées par des expressions régionales et des critères géopolitiques⁵.

Le rôle majeur des collectionneurs d'art contemporain

Le collectionnisme d'art moderne au début du xx^e siècle était caractérisé par des liens personnels étroits entre artistes et mécènes dans un monde de l'art où l'institutionnalisation était naissante. Les collectionneurs d'art contemporain, qui assument un rôle de premier ordre sur la scène artistique à partir des années 1980, interviennent dans un autre contexte, dans lequel, en premier lieu, les institutions et le marché de l'art sont extrêmement solides et globalisés⁶. Les grandes collections sont devenues des institutions transnationales dirigées par des milliardaires forgés dans le monde de l'entreprise, qui savent tirer profit du monde de l'art comme un investissement économique et culturel contribuant à la diffusion et à la légitimation symbolique des marques qu'ils représentent. Dans *Privatising culture*, l'historienne de l'art Chin-Tao Wu souligne, sur la base d'amples recherches de terrain, comment dans le cadre de politiques néolibérales, la baisse des subventions publiques pour les arts visuels dans les années 1980 en Angleterre et aux États-Unis, a créé un vide dans le soutien des arts qui a rapidement été comblé par le mécénat privé⁷. Les investisseurs privés ont commencé à subventionner les institutions artistiques et les processus d'émergence des artistes en promouvant des interventions et des politiques culturelles en correspondance avec les intérêts de leurs collections privées, dont beaucoup ont été converties en musées. Une autre transformation pertinente, soulignée par Wu, a été l'augmentation significative, à partir de 1980, de la participation de dirigeants d'entreprises aux conseils d'administration des principaux musées d'art en Angleterre et aux États-Unis. Ancrés dans ces instances, ils ont alors

- 5 Joaquín Barriendos, « Geopolitics of global art: the reinvention of latin-american in geoaesthetic », dans Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The global art world: audience, markets and museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.
- 6 Nathalie Moureau, « Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho », dans Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (dir.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, São Paulo, Editora Sesc, 2020.
- 7 Chin-Tao Wu, *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*, São Paulo, Boitempo/SESC-SP, 2006 [1996].

commencé à interférer de forme décisive dans la gouvernance des institutions, augmentant considérablement leur influence dans les mondes de l'art. Le prestige social que la fonction de conseiller confère, avec les impacts sur la valorisation des marques et des actions entreprises par ces individus, permet également la conversion de leur capital économique en capital culturel⁸.

Ces collectionneurs voient ainsi leur pouvoir symbolique et leur autorité amplifiés. D'autre part, ces nouveaux conseillers apportent un soutien économique – soit en injectant directement des ressources, soit en attirant de nouveaux investisseurs – pour garantir la stabilité, la valorisation de la marque et la projection globale des principaux musées d'art moderne et contemporain. C'est dans ce nouveau contexte, que surgissent, à partir des années 1980 et 1990, de grandes collections telles que François Pinault en France, le publicitaire londonien Charles Saatchi, ainsi que les nouvelles collections d'art latino-américain de Patricia et Gustavo Cisneros et celles de Diane et Bruce Halle, toutes deux basées aux États-Unis⁹.

Archives dans l'art moderne et contemporain

La création d'archives conçues dans le but de construire une mémoire et une valeur accompagne souvent l'organisation de collections d'art et d'expositions. La projection des œuvres des artistes modernes, tout comme celle des contemporains, tant au sein des institutions que sur le marché, s'est largement appuyée sur ces archives, considérant que l'art est toujours un produit historique et le résultat d'une construction impliquant un processus d'artification¹⁰. C'est ainsi que se sont constitués non seulement la mémoire et la postérité, mais également les rapports, les interprétations et les découpages historiques qui établissent le canon et la marge de l'histoire de l'art contemporain.

Les archives sont classées selon des logiques diverses, telles que les séparations historiques, par styles ou tendances, par langages et même par critères géopolitiques. *A priori*, l'art moderne et contemporain, en tant que productions transnationales, ne devraient pas être considérés à partir de critères géopolitiques,

8 *Ibid.*, p. 141

9 Maria Lucia Bueno, « Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos », dans Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (dir.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, São Paulo, Editora Sesc, 2020.

10 Nathalie Heinich, Roberta Shapiro, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de L'EHESS, 2012.

qui dérivent en découpages régionaux et nationaux. Cependant, les études de genre¹¹ et les études postcoloniales ont montré comment des jugements étrangers au monde de l'art animent la construction des patrimoines artistiques occidentaux. Cela résulte probablement du fait que l'idée que nous nous faisons de l'art a également été entièrement développée en Europe occidentale et en Amérique du Nord, ignorant les concepts et les manifestations développés en Orient, en Amérique latine et dans d'autres régions¹².

Collectionneurs d'art latino-américain dans le contexte globalisé

Pendant les années 1970 se mettent en place d'importantes collections et institutions d'art d'Amérique latine aux États-Unis. Sans doute ce phénomène est-il associé à l'importance démographique croissante de la population latino-américaine dans le pays ; à la demande d'une plus grande diversité culturelle apportée par la globalisation, ainsi qu'à la propagation, au niveau mondial, d'institutions d'art contemporain. Mais un facteur décisif pour l'expansion de « l'intérêt des centres hégémoniques pour la production artistique d'autres pays », soulignée par Maria de Fátima Morethy Couto, a été « la nécessité d'alimenter un marché de l'art en expansion et la recherche de nouveaux produits à commercialiser dans un circuit élargi, de plus en plus engagé dans l'optimisation de la circulation des œuvres et des expositions¹³. » Dans les années 1990, nous avons assisté à une consolidation de cette tendance, avec des impacts sur les institutions et le marché de l'art, dont découleront l'organisation de grandes archives institutionnelles de l'art latino-américain du début du XXI^e siècle, rassemblées et gérées par un réseau d'institutions et de collectionneurs qui travaillent ensemble, tout en rivalisant entre eux pour l'acquisition des œuvres et des archives, projetant et intégrant la production artistique latino-américaine dans le circuit mondial de l'art moderne et contemporain.

L'une des bases de ce mouvement a été le processus de déterritorialisation et de délocalisation de la production artistique latino-américaine. Les œuvres d'artistes tels que Frida Khalo et Fernando Botero, si disputées lors

11 Maria Antonietta Trasforini, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valence, Publicacions de la Universitat de València, 2009.

12 Andreas Huyssen, *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais e políticas da memória*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2014.

13 Maria de Fátima Morethy Couto, « Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960-1970) », *Arte & Ensaios. Revista do PPG-AV/EBA/UFRJ*, n° 24, 2012, p. 100.

des ventes aux enchères new-yorkaises d'art latino-américaines créées en 1979, pouvaient représenter l'Autre, ce qui est exotique et régional. Ainsi, les œuvres latino-américaines ont revêtu un caractère culturel radicalement distinct de l'aura d'universalité qui émane des collections d'art moderne et contemporain conservées dans les institutions mondiales, qui ne donnent généralement pas d'importance à l'origine géographique des œuvres.

Qu'est-ce que l'art latino-américain ?

L'appellation « latino-américain » est une catégorie récente, qui a été créée de l'extérieur vers l'intérieur. Selon Feres Junior, elle est apparue au milieu du XIX^e siècle en Europe, mais son utilisation actuelle s'est répandue à partir de la fin du XX^e siècle aux États-Unis¹⁴, avec des connotations dépréciatives pour distinguer les nord-américains du reste de populations américaines. L'expression s'est consolidée avec un fort contenu d'exclusion pendant la période de tensions diplomatiques entre les États-Unis et le Mexique, qui s'est étendu du XIX^e siècle jusqu'au début du XX^e.

Pendant les années 1930, dans les États-Unis de Franklin D. Roosevelt – président qui tente de développer une politique étrangère moins agressive envers les autres pays du continent¹⁵ – on assiste à un changement des approches sur la région en vigueur jusqu'alors. Soudain, sont mises en valeur les traditions culturelles de l'Amérique latine, qu'on continue cependant de considérer comme une totalité monolithique. Cette politique du *bon voisinage*, qui sert

14 João Feres Junior, dans *A história do conceito de "Latin América" nos Estados Unidos* (L'histoire du concept d'Amérique latine aux États-Unis), Bauru, EDUSC, ANPOCS, 2005, p. 51 signale que selon l'Oxford English Dictionary, « le terme *Latin America* n'a commencé à être utilisé en anglais que dans la dernière décennie du XIX^e siècle. La première occurrence relevée par le dictionnaire date de 1890 et se trouve dans un document intitulé *Traité de réciprocité avec l'Amérique latine*, rédigé par le président américain Benjamin Harrison. [...] En revanche, il n'y a aucune trace de l'utilisation du terme dans aucune langue dans la période antérieure à 1856 ».

15 Face à la crise économique et politique en Europe et au début de la Seconde Guerre mondiale, l'administration Roosevelt change la stratégie interventionniste, adoptée jusque-là avec les pays d'Amérique centrale et du Sud, pour une politique de rapprochement économique et culturel avec la région. Dans la lignée de ce projet, le Bureau du coordonnateur des affaires interaméricaines (OCIAA) est créé en 1940, sous la responsabilité de Nelson Rockefeller, dans le but d'établir un rapprochement économique et culturel avec l'Amérique latine, connue sous le nom de « politique de bon voisinage » (voir plus en détail Antonio Pedro Tota, *O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014).

aussi l'expansion des marchés nord-américains, encourage le rapprochement avec les pays d'Amérique du Sud, en soutenant la modernisation économique et culturelle de la région. Le responsable de la mise en œuvre de ce programme était Nelson Rockefeller, membre du conseil d'administration du Museum of Modern Art de New York, fondé par sa famille en 1929.

Le premier rapprochement de Rockefeller (1908-1979) avec la production artistique latino-américaine passe donc logiquement par l'intermédiaire du musée. En décembre 1931, le MoMA organise une exposition d'environ 150 œuvres du peintre mexicain Diego Rivera, qui attire un large public (500 000 visiteurs), malgré la réception négative de la presse new-yorkaise. Alfred Barr Jr (1902-1981), directeur du musée depuis 1929, avait connu le peintre en 1927, lors d'un séjour en Russie. Plus tard, au début de sa gestion, Barr persuade Abby Rockefeller, principal mécène du musée, de commencer une collection d'œuvres de Rivera, malgré les positions politiques révolutionnaires de l'artiste¹⁶. À cette occasion, le jeune Nelson, fils d'Abby, fait également l'acquisition d'œuvres du Mexicain.

La *politique de bon voisinage* menée par Rockefeller engage également le MoMA dans cette entreprise. En 1940, la présidence du musée décide de constituer une collection d'art latino-américain afin d'aligner la politique de l'institution sur la politique étrangère du gouvernement Roosevelt. En 1941, un processus d'acquisition de la collection¹⁷ est engagé, faisant appel aux jeunes intellectuels de l'équipe du musée, Lincoln Kirstein (1907-1996) et Alfred Barr, ce dernier étant chargé des acquisitions au Mexique. En 1942, Kirstein¹⁸ qui est alors

16 Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2002.

17 Pour acquérir la collection du MoMA, Nelson Rockefeller et l'équipe du musée ont bénéficié des conseils de Grace McCann Morley, alors directrice du Musée d'art moderne de San Francisco (Californie), qui avait été curatrice de l'exposition *South and Central American Art* pour le GGIE's *Palace of Fine Arts* (1940, San Francisco), première exposition aux États-Unis ayant eu un retentissement national, réunissant des artistes contemporains travaillant dans les pays d'Amérique centrale et du Sud qui n'étaient pas identifiés comme latino-américains. Le Musée d'art moderne de San Francisco, a été créé en 1935, est le deuxième musée d'art moderne des États-Unis et s'est inspiré du modèle développé par Alfred Barr Jr. pour le MoMA (voir sur cette question Berit Potter, *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*, Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts New York University, 2015).

18 Lincoln Kirstein était un écrivain, curateur et entrepreneur, diplômé de l'Université de Harvard en 1930. Intellectuel et créateur, il s'intéressait à plusieurs domaines de la création, et notamment à la danse. Avec le chorégraphe russe George Balanchine, il a fondé la School of American Ballet (1931), l'American Ballet (1936) et le New York City Ballet (1948). Étudiant à Harvard, il fonda la revue *Hound and Horn* (1927-34) et la Harvard Society for

conseiller du musée pour l'art latino-américain parcourt plusieurs pays pour acquérir des œuvres d'artistes contemporains afin de constituer une collection d'art latino-américain¹⁹. En 1943, le MoMA inaugure une grande exposition *The Latin-American Collection of the Museum of Modern Art* autour de plus de 300 œuvres collectées auprès d'artistes de 10 pays : Argentine (18), Bolivie (1), Brésil (7)²⁰, Chili (4), Colombie (3), Cuba (11), Équateur (3), Mexique (44), Pérou (2) et Uruguay (4). Dans l'exposition, comme dans le catalogue de 110 pages, l'œuvre des muralistes mexicains est à l'honneur, devenant pendant de nombreuses années, un symbole de l'art latino-américain²¹.

À la fin des années 1980, la préparation des célébrations du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique mobilise à nouveau le MoMA autour d'une grande exposition itinérante sur l'art latino-américain, qui connaît alors un moment de grande visibilité sur le marché et dans les institutions nord-américaines. *Latin American Artists of The Twentieth Century* entame sa tournée en août 1992, à la Plaza de Armas de Séville, continue au Centre Pompidou et au *Cologne Kunsttalle* pour achever son itinéraire au MoMA. Le commissaire de l'exposition, Waldo Rasmussen, directeur du programme international du musée, y retrace l'histoire de l'art de la région en rassemblant 300 œuvres produites entre 1914 et 1993. Le récit s'articule en plusieurs chapitres, parmi lesquels « Pionniers du modernisme », « Muralisme mexicain et réalisme social », « Expressionnisme et peinture de paysage », « Expressionnisme et abstraction lyrique », « Géométrie

Contemporary art (1929-1936), considérée comme la principale source d'inspiration du projet MoMA (1929) (Lynes, 1973, Kantor, 2002). Il a travaillé au MoMA dans les années 1930 et 1940, où il s'est occupé de peinture américaine, de photographie et d'art latino-américain. Il a servi dans l'armée américaine pendant la Seconde Guerre mondiale en tant que membre de la division MFAA, Monuments, Fine Arts, Archives.

- 19 Voir le catalogue de l'exposition, Lincoln Kirstein, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1943
- 20 Candido Portinari, Maria Martins, Alberto da Veiga Guignard, José Pancetti, Paulo Rossi Osir, Cardoso Filho et Heitor dos Prazeres.
- 21 En ce qui concerne le Brésil, l'action et l'influence de Rockefeller, à travers le MoMA de New York, durent jusqu'à la fin des années 1940 et sont déterminantes pour la création des premières institutions d'art moderne à São Paulo et Rio de Janeiro, toutes ayant pour référence et inspiration le musée nord-américain. Nous enregistrons la participation de Rockefeller aux processus de formation du Musée d'art de São Paulo (MASP, 1947), du Musée d'art moderne de São Paulo (MAM-SP, 1948) et du Musée d'art moderne de Rio de Janeiro. Voir notamment Antonio Pedro Tota, *O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014 et Sabrina Parracho Sant'Anna, *Construindo a memória do futuro. Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2011.

et art cinétique ». Le catalogue, ainsi que l'exposition concluent avec la production la plus récente.

Ce modèle éclectique basé sur les oppositions de mouvements artistiques de type avant-garde est fortement débattu par certains intellectuels, artistes et collectionneurs de différentes régions de l'Amérique latine. Ces critiques de l'exposition²² deviennent par la suite la principale plateforme autour de laquelle se construiront les nouvelles perspectives historiographiques, esthétiques et muséales sur l'art latino-américain, qui supplantent l'ancien modèle à partir des années 2000²³. Paradoxalement, c'est Patricia Phelps Cisneros, membre du département international du MoMA et l'une des principales collaboratrices du comité de l'exposition de 1993, qui met en place l'un des premiers projets à emprunter ce nouveau paradigme²⁴.

Problèmes du marché de l'art au Brésil

Le marché d'art moderne brésilien au Brésil s'est constitué en deux temps. Tout d'abord, les premiers établissements marchands sont apparus après la fin de la Seconde Guerre mondiale, en même temps que la création des musées d'art moderne (MASP, Museu de Arte Moderna de São Paulo et Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) et de la Biennale internationale de São Paulo, qui ont transformé la dynamique de la vie culturelle du pays. Les premières galeries d'art, comme Domus à São Paulo et Petite Galerie à Rio de Janeiro, toutes deux fondées par des exilés européens qui venaient d'arriver d'Europe, ont organisé

22 Pour plus d'informations, nous pouvons signaler l'excellente lecture critique réalisée par l'historienne de l'art Renata Ribeiro dos Santos concernant la politique adoptée par le MoMA à l'égard latino-américain, ainsi que la performance de Waldo Rasmussem, en prenant comme point de départ la version de l'exposition réalisée à Séville en 1992 et sa réception parmi les intellectuels et les critiques de l'époque. Renata Ribeiro dos Santos, *Arte contemporáneo latino-americano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, p. 74-85.

23 On peut souligner, dans le cadre de ce changement de perspective sur l'art latino-américain, deux efforts pertinents : 1) la publication en 1996 de l'anthologie *Beyond the fantastic: Contemporary art criticism from Latin America*, organisée par le critique et historien Gerardo Mosquera; 2) l'action de Mari Carmen Ramirez à la tête du Museum of Fine Arts de Houston (Texas), responsable de la création du Latin American Department of International Center for the Arts of Americas (ICAA), en 2001, et également pour la réalisation de l'exposition *Inverted Utopias*, en 2004.

24 Voir sur ce point Inés Katzenstein, Maria Amalia Garcia, Karen Grimson, Michaëla de Lacaze, *Sur Moderno. Journeys of abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros gift*, New York, MoMA, 2019.

leurs activités autour des peintres et sculpteurs actifs dans les années 1930 et 1940, tels que Cândido Portinari, Djanira, Pancetti, Guignard et Alfredo Volpi, entre autres²⁵. La plupart de la clientèle était constituée de nouveaux arrivants étrangers européens, dans un contexte où le goût du public était plus conservateur et où les acheteurs brésiliens étaient rares. Les artistes concrétistes et constructifs aux tendances géométriques émergent durant cette période, avec un grand retentissement dans les biennales, les musées et la presse, mais sans parvenir à rendre leurs œuvres viables sur le marché²⁶.

Un deuxième moment, d'élargissement du public, a lieu à la fin des années 1950. Une grande vente aux enchères, organisée pour récolter des fonds pour la construction de l'hôpital Albert Einstein à São Paulo, développe l'appétence d'acheteurs locaux et connaît un grand succès commercial. Au début des années 1960, le marché des galeries se développe et se professionnalise à São Paulo et Rio de Janeiro. La Petite Galerie et le Bonino à Rio de Janeiro, par exemple, commencent à fonctionner dans de nouveaux espaces spécialement conçus par l'architecte Sergio Bernardes, avec le soutien de sponsors et grâce à un système innovant de financement bancaire pour les ventes. Pendant cette période, des artistes comme Djanira, Pancetti et Portinari sont engagés en exclusivité par les galeries déjà établies²⁷. Les galeries apparues dans ce contexte se consacrent à une nouvelle niche de marché et adoptent une stratégie ambivalente : en vitrine et dans le programme d'exposition, elles font la promotion des œuvres des artistes d'avant-garde tels que les concrétistes et les néo-concrétistes, qui jouissent d'une valeur symbolique et d'une grande projection dans les musées et la presse; mais en coulisses, elles continuent de commercialiser les œuvres des modernistes du début du siècle tels que Tarsila do Amaral, Antonio Gomide et Vicente Rego Monteiro. Ces modernistes, tombés dans l'oubli et qui ne sont déjà plus les propriétaires de leurs œuvres, sont alors soigneusement récupérés par

25 Maria Lucia Bueno, « Une modernité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du xx^e siècle », dans Alain Queminn (dir.), *Revue sociologie de l'art*, n° 22, dossier « Sociologie des Arts visuels au Brésil », 2014.

26 Maria Lucia Bueno, « O mercado de galerias e o comércio de arte moderna », dans João Gabriel Lima Cruz Teixeira (dir.), *Sociedade e Estado*, dossier « Sociologia da arte hoje », n° 2, 2005. Livre qui résulte d'une recherche de terrain concernant le marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro comprenant des inventaires de documents dans les archives et journaux d'époque, ainsi que des entretiens auprès de galeristes, collectionneurs, critiques d'art et artistes de cette période. La recherche a bénéficié du soutien de la FAPESP (São Paulo, Brésil).

27 Maria Lucia Bueno, « O mercado de galerias e o comércio de arte moderna », art. cité.

ces nouveaux galeristes qui investissent dans la valorisation de leur production. Le marché de l'art contemporain au Brésil poursuit cette dynamique jusque dans les années 1990. Les galeries, qui survivaient économiquement grâce à la participation du marché secondaire, se faisaient connaître dans les médias avec des expositions d'artistes contemporains qui se vendaient très peu. Du fait de cette pratique, une grande partie du travail des concrétistes est resté en marge du marché, tout comme une bonne partie des artistes contemporains.

Lorsque Patricia Cisneros et Diane Halle commencent à collectionner de l'art brésilien, elles trouvent dans ces œuvres une production peu connue et de faible valeur sur le marché international, mais avec une bonne réputation dans certains milieux intellectuels du monde de l'art mondial. Comme Patricia Cisneros le fait remarquer plus tard dans une interview pour le journal *Valor Económico*, « le travail des artistes brésiliens est l'un des secrets les mieux gardés au monde²⁸ ». Vers 2010, ces artistes, presque tous décédés, représentent une part importante de sa collection.

Collectionneurs d'art latino-américain et nouvelles formes d'organisation des collections

Au XXI^e siècle, un processus de reconnaissance symbolique et économique de la production artistique d'Amérique latine se produit dans le circuit du monde de l'art global, et notamment aux États-Unis. On considère que le succès d'une nouvelle génération de collectionneurs, travaillant en partenariat avec les musées et les universités, est en partie responsable de ce phénomène. Parmi ceux-là, deux couples de collectionneurs d'art latino-américain, ayant constitué leurs collections à la fin du XX^e siècle, jouent un rôle déterminant : Patricia et Gustavo Cisneros et Diane et Bruce Halle²⁹.

En 1992 est créé la *Colección Patricia Phelps de Cisneros* (CPPC)³⁰, basée à New York et en 1995, la *Diane and Bruce Halle Collection*, à Scottsdale (Arizona). Ces

28 Robinson Borges, « A década da América Latina. Entrevista com Patricia Phelps de Cisneros », *Valor*, 9 juin 2013

29 Cette réflexion s'appuie sur des recherches menées dans la bibliothèque du Musée d'art moderne de New York (MoMA) en 2016, et dans la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA) à Paris, en 2018 et 2019, principalement autour des catalogues, des collections et des expositions d'art brésilien et latino-américain.

30 Patricia Phelps de Cisneros est née à Caracas en 1947. Sa famille, qui possédait une chaîne de télévision privée, était liée d'amitié à la famille Rockefeller depuis des générations. Elle étudie aux États-Unis et en 1970 elle épouse Gustavo Cisneros (1947), issu d'une famille également

deux collections privées sont spécialisées dans l'art latino-américain, gérées et organisées par des équipes de professionnels et dont la vision de l'art d'Amérique latine est centrée autour de l'abstraction géométrique et des tendances constructives, dans une perspective très différente du courant présent jusqu'alors dans les collections aux États-Unis.

Ce n'est qu'à partir de 1992, que Patricia et Gustavo Cisneros, grands collectionneurs depuis la fin des années 1970, commencent à incorporer de l'art brésilien dans leur projet. Le couple Cisneros possédait déjà une importante collection d'œuvres d'artistes géométriques et constructifs européens, tels que Joseph Albers et Piet Mondrian, ainsi que des contemporains cinétiques et constructifs vénézuéliens, tels que Gego, Jesús Soto et Cruz-Diez. Avec la mise en place de la CPPC, la décision est prise de constituer une collection constructive internationale à partir de la production latino-américaine. Dans un premier temps, conseillés par le conservateur Paulo Herkenhoff, ils décident de privilégier les productions associées au concrétisme et à d'autres expressions constructivistes, identifiées en Uruguay, en Argentine, au Brésil et au Venezuela. Le travail des artistes brésiliens, actifs dans les années 1950 et 1960, occupe une place prépondérante dans cette collection. Il s'agit alors d'une production ayant déjà bénéficié d'une reconnaissance culturelle mais qui n'avait pas véritablement trouvé de marché, ce qui explique qu'ils aient pu l'acquérir pour une très faible valeur. Ariel Jiménez, l'actuel directeur de la collection, a mentionné lors d'une récente conférence au Brésil que le prix de la plupart des œuvres acquises par la CPPC depuis la fin du xx^e siècle se situait entre 5000 et 15000 dollars.

Après avoir défini les lignes directrices de la collection et établi la sélection d'artistes et de mouvements prioritaires, se met en place le programme d'acquisition lors de divers voyages dans différentes régions d'Amérique latine. L'équipe élargie exploite ensuite la collection autour de la confection de catalogues des œuvres, de leur conservation et de la création d'archives. En ce qui concerne

liée à l'audiovisuel et propriétaire de la représentation de Pepsi Cola au Venezuela. Cisneros figurait déjà dans les années 1980 sur la liste des plus grandes fortunes du monde, établie par le magazine Forbes. Dans les années 1980, elle a siégé à divers comités du MoMA à New York et, en 1993, elle est devenue membre du conseil d'administration du musée, auquel elle est toujours intégrée. En 1991, les Cisneros ont été les principaux sponsors de l'exposition de l'artiste brésilien Roberto Burle-Marx au MoMA et en 1992, ils faisaient partie des principaux mécènes de l'exposition d'art latino-américain réalisée par le musée à l'occasion du 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique.

l'acquisition d'œuvres situées au Brésil, Patricia Cisneros a principalement fait appel aux grands collectionneurs et galeristes du pays³¹.

Au terme de cette étape, Patricia Cisneros, présente à la foire ARCO 97 une petite sélection de ses œuvres et donne une conférence. Le but affiché en est de faire connaître sa collection d'art latino-américain, qui rassemble des œuvres jusqu'alors peu connues et qui se définissent par leur contemporanéité, leur universalité et leur caractère constructif, avec des traits très différents des autres collections latino-américaines. À cette occasion, elle présente de jeunes artistes contemporains relativement connus sur le marché, comme Guillermo Kuitca et Juan Uslé, ainsi que des créateurs des générations précédentes pratiquement inconnus dans le monde de l'art contemporain jusqu'alors comme Gego, Willys de Castro et César Paternostro. Dans sa conférence, Cisneros présente une nouvelle conception de l'art latino-américain :

Je crois qu'il existe aujourd'hui une vision limitée et stéréotypée de la culture latino-américaine qui tend à donner trop de poids au « réalisme magique » et je crois que des œuvres comme celles de Frida Khalo ou de Gabriel García Marquez représentent l'Amérique latine « typique ». J'ai l'habitude de dire que je veux fonder le 'club anti-Frida Khalo'... Je ne nierai pas que ce sont de grands artistes, mais j'hésite à croire que leurs œuvres puissent illustrer l'art de tout le continent. [...]

L'Amérique latine n'est pas dans un « autre monde ». L'art latino-américain n'est pas seulement un art magique et tellurique. [...]

Un art qui est le nôtre et qui peut appartenir à tout le monde, parce qu'il est universel, parce qu'il a créé des formes nouvelles, et parce que bien avant les autres il a introduit le subjectif dans l'abstrait, le subjectif dans les formes objectives. Une contemporanéité, qui remplit les espaces d'Arco d'œuvres loin du syndrome de la « Chiquita Banana » qui nous a tant fait de mal, et dont il faut se souvenir, qu'il faut montrer, diffuser, mais qui est sur le point de se réconcilier avec la grande avant-garde.³²

31 Herkenhoff dans Yves-Alain Blois, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Luis Enrique Pérez Oramas, Mary Schneider Enriquez, *Geometric Abstraction. Latin American art from Patricia Phelps de Cisneros Collection/Abstracción Geométrica. Arte Latinoamericano en la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Cambridge/Caracas, Harvard University Art Museums/Fundación Cisneros, 2001, p. 152.

32 Patricia Phelps de Cisneros, *Coleccionar en America Latina*, Madrid, éd. Colección Patricia Phelps de Cisneros et ARCO 97, 1997, p. 14, 16 et 49. Traduction de l'auteure.

Halle et Cisneros : deux perspectives sur l'art latino-américain

Aussi bien la collection Halle que celle de Cisneros portent un regard critique sur l'idée d'art latino-américain en vogue jusqu'alors et visent, à partir de nouvelles interprétations, à défendre une valorisation esthétique de cette production ayant abouti à l'intégration symbolique, et souvent matérielle, de leurs collections dans les principaux musées d'art moderne américains. Les deux collections ont pour point de départ une production non figurative, avec des matrices constructives, qui s'est développée au milieu du xx^e siècle. Cependant, leurs perspectives sur l'art latino-américain découlent de points de vue différents, d'expériences uniques qui se sont matérialisées dans des projets de collection convergents.

Les Cisneros, qui sont vénézuéliens, ont un rapport familier à l'univers esthétique latino-américain et commencent à collectionner l'art cinétique – international et vénézuélien – dans les années 1970. Les Halle, originaires des États-Unis, découvrent l'art et la culture latino-américains en même temps qu'ils entament le processus de constitution de leur collection dans les années 1990. Diane et Bruce Halle, tous deux veufs, se marient en 1995 et créent la collection la même année. D'après leurs dires, les décisions concernant la définition et l'organisation de la collection sont prises par Diane avec le soutien et l'appui de son mari³³.

Diane Halle est originaire de Chicago. Elle épouse en premières noces Herbert K. Cummings, issu d'une famille d'importants collectionneurs d'art. En 1980, le couple s'installe à *Phoenix, en Arizona, où, en 1981, Diane commence* à collaborer avec le Phoenix Art Museum (PAM), dont elle est membre et présidente du conseil d'administration, et où elle travaille également en tant qu'enseignante et chercheuse en histoire de l'art. Cette longue collaboration mêle l'histoire de la collection à celle du Phoenix Art Museum à bien des égards, ce qui nous oblige à porter une certaine attention à ce musée.

Le PAM, en projet depuis 1915 – trois ans après l'intégration de l'Arizona à la fédération nord-américaine – connaît plusieurs obstacles qui retardent son inauguration. Le musée ouvre finalement ses portes en 1959 et accueille *dès le début* la fondation *Friends of Mexican Art* (FOMA). En 1965 celle-ci inaugure une galerie consacrée à l'art mexicain qui organise de nombreuses expositions collectives et individuelles avec des artistes du pays. Mais cette proximité avec

33 Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston*, Houston, Museum of Fine Arts Houston, 2007, p. 220.

l'univers esthétique latino-américain, jusqu'alors limitée à la production des artistes du Mexique, s'est élargie et s'est diversifiée à partir de la fin du xx^e siècle.

Chez Diana Halle, l'intérêt pour l'art latino-américain trouve son origine à la fois dans ses activités d'enseignement, dans la découverte d'une autre réalité culturelle en Arizona à travers le musée d'art de la région, ainsi que dans la grande effervescence autour de l'art latino-américain qui se déploie dans les années 1990 aux États-Unis³⁴. L'Arizona³⁵, habitée avant et après la colonisation espagnole par d'importantes nations indigènes, est un espace multiculturel où coexistent trois traditions distinctes : indigène, « latino » et américaine³⁶. Dans de nombreux domaines, et notamment dans les arts, la proximité du Mexique a superposé les références à la côte est des États-Unis et à la culture européenne. Un phénomène qui s'est produit à des degrés divers dans les autres États qui ont connu cette intégration. Citons, par exemple, le Musée d'Art moderne de San Francisco, fondé en 1935 et considéré comme le deuxième musée spécialisé dans l'art moderne du pays³⁷ et dont l'exposition inaugurale est centrée sur Diego Rivera, l'artiste contemporain le plus influent de la scène artistique californienne de l'époque.

Dans les années 1970 et 1980, avec l'expansion des débats sur le multiculturalisme, l'intérêt pour l'art latino-américain s'est considérablement accru aux États-Unis, ce qui a conduit le musée à élargir le champ de ses activités dans ce domaine. En 1993, à la suite de l'exposition itinérante controversée *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1992-1993), organisée par le MoMA, le PAM ouvre un département spécialisé dans l'art latino et latino-américain, et

34 Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix/New York, Phoenix Art Museum e Artbook, 2013, p. 175

35 En 1848, avec la défaite du Mexique dans la guerre avec les États-Unis, qui a commencé par un différend sur le contrôle du Texas, le Mexique a perdu environ la moitié de son territoire, qui correspond aux régions où se trouvent actuellement les États de Californie, du Nouveau-Mexique, de l'Utah, du Nevada, du Colorado et de l'Arizona, tous colonisés par l'Espagne (João Feres Junior, *A história do conceito de «Latin America» nos Estados Unidos*, Bauri, EDUSC, ANPOCS, 2005, p. 60-61).

36 Jusqu'à très récemment, lorsque le Congrès américain a fait de l'anglais la langue officielle en 1988, il existait également trois langues distinctes.

37 Berit Potter, *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*, Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts New York University, 2015.

nomme Clayton Kirking au poste de conservateur³⁸. Cette initiative est soutenue par la Flinn Foundation et par Diana Halle elle-même par l'intermédiaire du Herbert K. Cummings Charitable Trust. Halle, qui était jusqu'alors membre du conseil d'administration du musée, est nommée présidente de l'organisation à cette occasion³⁹.

Durant sa collaboration avec Kirking, Halle développe un programme de lecture, approfondit sa formation dans le domaine et réalise ses premières acquisitions, des œuvres de Jac Leiner, Lygia Clark et surtout Ana Mendieta. Le projet de collection cristallise après son mariage, lorsque le programme d'acquisition s'intensifie avec l'acquisition d'une quarantaine d'œuvres en l'espace de trois ans. Avec l'appui d'un nouveau conseiller, le galeriste new-yorkais Roland Augustine (Luhring Augustine Gallery), ils optent pour une collection qui, tout en conservant un noyau constructif historique, privilégie une production plus contemporaine des années 1970, 1980 et 1990. À la suggestion d'Augustine, ils se rendent à New York en 1995, à une époque où les musées et les galeries d'art de la ville s'organisaient autour d'un événement appelé *Art from Brazil*. À l'occasion de diverses visites dans les expositions, le couple identifie quelques-uns des artistes qu'ils finiront par collectionner, tels que les Brésiliens Tunga, Jac Leimer, Waltercio Caldas et Cildo Meirelles. En 1997, Beverly Adam complète l'équipe en prenant en charge la conservation de la Collection Halle. Contrairement à l'équipe de la collection Cisneros, composée essentiellement de professionnels originaires de pays d'Amérique latine, le groupe de conseillers des Halle réunit des intellectuels américains spécialisés dans l'art latino-américain.

La collection Halle évolue comme une proposition cohérente, avec des buts et des objectifs conceptuels, esthétiques et financiers définis conjointement avec Adams et Augustine. Mais la collectionneuse, qui a la réputation d'être instinctive et passionnée, fait des acquisitions audacieuses, en particulier dans les premières années. Un épisode révélateur est la découverte de l'œuvre de l'artiste brésilien Tunga (1950-2016) et l'achat de sa sculpture monumentale *Cadentes Lácteos*, destinée à être exposée à la Biennale de São Paulo en 1994. Le

38 Il s'agit du deuxième département de conservation spécialisé dans l'art latino-américain aux États-Unis. Le premier a été créé en 1988 à Austin, à la Huntington Art Gallery (aujourd'hui Blanton Museum) de l'université du Texas (Adams, 2013), avec Mari Carmen Ramírez comme première conservatrice, qui a été intégrée en 2001 comme Wortham du Musée d'art latino-américain au Musée des beaux-arts de Houston.

39 Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix/New York, Phoenix Art Museum e Artbook, p. 119-120.

passage suivant, extrait d'un entretien d'Augustine avec Halle, illustre le caractère impulsif et passionné de certaines des acquisitions de la collectionneuse.

Roland Augustine :

L'une des choses qui m'apparaît très clairement lorsque je me remémore notre histoire, c'est le courage dont vous avez fait preuve en acceptant des artistes que vous n'aviez pas vus collectionnés par d'autres personnes. Je prends l'exemple de Tunga. En 1997, trois ans après l'exposition de ses *Cadentes lácteos*, en 1994 à la Biennale de São Paulo, je suis allé au Brésil et là, dans le sous-bois du parc d'Ibirapuera, il y avait ces énormes cloches. Je vous ai livré des photos et je me suis dit : « C'est fantastique, fantastique, mais Roland, tu es fou! Diane ne va pas acheter ces énormes cloches au Brésil. Il faudrait un cargo pour les acheminer en Arizona » Et vous m'avez dit. « Roland, négociez le meilleur prix, je veux ces cloches! » Et je sais, quand je regarde en arrière, je me dis : quelle folie, qui est cette femme? Ces objets se trouvaient à São Paulo et n'importe quel collectionneur brésilien ou international aurait pu les acheter, mais cette femme de Paradise Valley a eu l'idée de dire : « C'est une chose géniale, et je sais exactement où je veux la mettre ».

Diane Halle :

Tunga reste l'une de nos pièces favorites et l'une des premières choses importantes que l'on voit lorsqu'on s'approche de notre maison en Arizona. En principe, il semblait approprié pour des catholiques de posséder des calices et des cloches. L'œuvre a été exposée au Phoenix Art Museum et au Museum of Fine Arts de Houston⁴⁰.

La première exposition de la collection Cisneros, *Geometric abstraction : Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* a eu lieu en 2001 au Harvard University's Fogg Art Museum dans le Massachusetts. L'exposition a donné lieu à la publication d'un catalogue avec 65 des œuvres exposées reproduites en couleur, avec des textes de présentation du directeur du musée et de la collectionneuse, ainsi que des essais de Yves-Alain Blois, Mary Schneider Enríquez, de Paulo Herkenhoff, Luis Pérez-Oramas et Ariel Jiménez⁴¹.

⁴⁰ Diana Halle et Roland Augustine dans *Conversation*, 29 août 2012, dans Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix/New York, Phoenix Art Museum e Artbook, 2013, p. 180.

⁴¹ Voir le texte de Luis Enrique Pérez Oramas dans Yves-Alain Blois, Paulo Herkenhoff, Ariel Jiménez, Luis Enrique Pérez Oramas, Mary Schneider Enríquez, *Geometric Abstraction. Latin American art from Patricia Phelps de Cisneros Collection/Abstracción Geométrica. Arte*

Constructing a poetic Universe : Halle Collection in Houston, l'exposition inaugurale de la collection Halle a eu lieu en 2006 au Museum of Fine Arts de Houston, associé à l'Université du Texas. Elle a donné lieu à la publication d'un catalogue avec des reproductions en couleur des œuvres exposées, une présentation du directeur du musée, ainsi qu'un entretien de Mari Carmen Ramírez – l'une des plus grandes spécialistes d'art d'Amérique latine – avec Diana Halle. À cela venaient s'ajouter six essais dont trois étaient consacrés aux artistes Tunga – par Sueli Rolnik–, Ana Mendieta – par Juan Ledezma – et Mira Schendel – par Sonia Salstzein.

Les collections Cisneros et Halle introduisent un nouveau paradigme pour le collectionnisme d'art latino-américain, désormais fondé sur des critères esthétiques et davantage tourné vers les tendances constructives et abstraites. Ce paradigme, qui deviendra prédominant à la fin des années 1990, rend l'art latino-américain plus à même de dialoguer avec une histoire internationale de l'art moderne et contemporain.

Partenariats entre collectionneurs et musées

Bien que depuis la fin du xx^e siècle la tendance consiste pour les collections privées à se doter de musées pour présenter leurs fonds au public, aucune de ces deux collections latino-américaines ne semble vouloir franchir ce pas. Certes, les deux collections maintiennent d'étroites connexions avec musées, universités et autres institutions de prestige promouvant, entre autres, l'organisation et la numérisation des archives, des expositions et des publications avec l'objectif d'insérer ce segment de l'art latino-américain dans le circuit institutionnel mondial. Cependant, Diane Halle, comme Patricia Cisneros, ont déclaré dans des interviews récentes qu'elles ne souhaitaient pas fonder des musées qui limiteraient leurs activités et les cantonneraient dans un espace unique. Elles préfèrent agir avec des collections qui circulent dans les grandes institutions mondiales, au moyen d'expositions, de prêts, de dons, entre autres, rendant ainsi leurs opérations plus visibles au niveau global.

Le couple Halle a développé un partenariat fort avec deux institutions, le Museum of Fine Arts Houston (MFAH) et le Phoenix Museum of Art (PAM), qui accueillent les principales expositions de la collection. La première exposition réalisée à partir de la collection, en 1998 au PAM a été une exposition

Latinoamericano em la Colección Patricia Phelps de Cisneros, Cambridge/Caracas, Harvard University Art Museums/Fundación Cisneros, 2001.

individuelle de l'artiste contemporain brésilien Tunga qui avait comme point d'orgue la gigantesque sculpture *Cadentes Lácteos* (1994). L'exposition, inaugurée par une performance de l'artiste, comprenait également une sélection de dessins. L'exposition suivante, en 2000, célébrait l'acquisition faite pour la collection de l'installation de *Todos os cem* (Tous les cent) de l'artiste brésilienne Jac Leiner. Beverly Adams, conservatrice de la collection Halle jusqu'en 2013 et également de la PAM, a été récemment embauchée, en août 2019, comme conservatrice d'art latino-américain au MoMA à New York, ce qui est révélateur de la circulation des conservateurs de collections dans les grands musées.

La collaboration des Halle avec le Museum of Fine Arts Houston se poursuit. En 2001, le MFAH a créé le Latin American Art Department rattaché à l'International Center for the Arts of Americas (ICAA), avec la mission de collectionner, exposer, rechercher, archiver et sensibiliser le public autour de la production artistique latino-américaine. La Bruce Halle Fondation a été l'un des soutiens principaux du projet. Dans la deuxième décennie du *xxi*^e siècle, avec le parrainage intégral de la Diane et Bruce Halle Collection, les fichiers de l'ICAA ont été numérisés et mis à disposition du public. La collection, qui a clôturé ses activités avec la mort de Bruce Halle, en 2018, a été prêtée pour le MFAH en 2017.

L'action de la CPPC a une portée plus vaste, couvrant d'importantes institutions aux États-Unis et en Europe. Nous allons nous attacher ici à la description de certaines activités et des liens avec le Museum of Modern Art de New York, qui est devenu son principal partenaire institutionnel. À la fin des années 1990, Patricia Cisneros, qui était déjà membre du conseil d'administration du MoMA, met en place une ligne de conservation axée sur l'art latino-américain. Avec son soutien, un poste de conservateur adjoint est créé au sein du département de peinture et de sculpture en 1999, que vient occuper Paulo Herkenhoff, principal conseiller de la CPPC jusqu'en 2002, date à laquelle il décide de rentrer au Brésil. Il est alors remplacé par Luis Pérez-Oramas (Caracas, 1960), jusqu'alors directeur de la collection Cisneros. En 2006, avec le soutien d'autres collectionneurs, le poste occupé par Oramas est rebaptisé *Estrellita Brodsky curator of latin american art at MoMA*. Pour l'historien Edward Sullivan, « en nommant un conservateur pour l'art latino-américain, le MoMA fait démarrer une nouvelle ère dans la promotion de l'art latino-américain⁴². » Entre 2017 et 2018, ce département organise des expositions rétrospectives majeures : du Vénézuélien

42 Edward J. Sullivan. « Information networks: Collecting and display of Latin American art in the United States », dans Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space*

Armando Reverón (2007), de l'Argentin León Ferrari (2009), et des Brésiliens Mira Schendel (2009-2010), Lygia Clark (2014) et Tarsila do Amaral (2018). Il s'agit des premières expositions individuelles des œuvres de ces artistes dans un musée aux États-Unis. À la fin du xx^e siècle est créé le Fond Cisneros Voyage (Cisneros Travel Fund [for Latin American] for MoMA curators) afin que les curateurs du MoMA puissent parcourir l'Amérique latine et découvrir l'art de la région. Le xxi^e siècle voit s'intensifier les programmes institutionnels dans le musée avec la création d'une bibliothèque et d'un institut de recherche, le Patricia Phelps de Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America, The Museum of Modern Art, les deux étant subventionnés par la Fondation Cisneros.

À partir de la fin du xx^e siècle, celle-ci développe également un programme de dons au musée, qui s'intensifie au fil des années jusqu'à la donation de 106 œuvres en 2017, objet de l'exposition *Sur moderno: Journeys of Abstraction — The Patricia Phelps de Cisneros Gift*, inaugurée le 21 octobre 2019. L'exposition est organisée par l'historienne de l'art argentine Inés Katzenstein, conservatrice d'art latino-américain et directrice du Patricia Phelps de Cisneros Research Institute for the Study of Art from Latin America, The Museum of Modern Art, avec la collaboration de l'historienne María Amalia García du Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) et de l'Universidad Nacional de San Martín de Buenos Aires, et de Karen Grimson, conservatrice adjointe du département de dessins et estampes du MoMA.

Comblent des manques

Les récentes donations de Patricia Cisneros ont permis l'introduction de 37 artistes latino-américains dans la collection du Musée d'art moderne de New York, dont 21 pour la première fois. Dans le texte du catalogue, publié à partir de la donation de 2009, John Ederfield, alors conservateur du MoMA, souligne que la grande qualité du CPPC et de ses dons réside dans les définitions stratégiques qui déterminent toutes ses activités. Premièrement, la collection suit une orientation axée sur l'abstraction géométrique de la région. Deuxièmement, elle privilégie une approche systématique, cherchant à construire une narration représentative des principaux développements de la région. Enfin, elle a un

between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection, Phoenix/New York, Phoenix Art Museum e Artbook, 2013, p. 113.

caractère œcuménique et situe ces développements dans l'histoire générale du modernisme occidental dans son ensemble⁴³.

Avec la création de la collection latino-américaine et de la première exposition d'art d'Amérique latine en 1943, le MoMA procédait à l'inclusion de l'art de la région dans le canon de l'art moderne. En même temps, il élevait une nouvelle frontière, puisque l'art latino-américain était considéré d'un genre distinct et en plus souvent confiné à la réserve du musée, ce qui le plaçait à l'extérieur du récit construit par la collection permanente. Pour cette raison Patricia Cisneros a souhaité *combler un manque* en créant une aile pérenne du Musée qui porte son nom, et où sont toujours exposées des œuvres provenant de la collection Cisneros⁴⁴.

En d'autres termes, en délocalisant et en déterritorialisant un segment de la production artistique latino-américaine pour la transformer en référence universelle, les institutions muséales nord-américaines ont opéré un mouvement de légitimation et de consécration d'un patrimoine artistique latino-américain jusque-là marginalisé. Bien que ce processus soit le résultat d'ajustements et de négociations entre plusieurs instances du monde de l'art globalisé, nous avons tenté de montrer que les collectionneurs – et en particulier les Cisneros et les Halle – jouent un rôle premier. Sans eux, l'insertion de l'art brésilien et hispano-américain dans les nouvelles narratives de l'histoire de l'art occidental moderne n'aurait pas eu lieu de la même manière.

43 Voir les propos d'Eldefield dans Gabriel Pérez-Barreiro, *A constructive vision: Latin American abstract art from the Collection Patricia Phelps de Cisneros*, New York, Fundación Cisneros, 2010, p. 317.

44 Pour Boltanski et Esquerre « Chacun des collectionneurs qui opère dans un certain champ du collectionnable, s'orientant par référence à une même totalité idéale, cherchera à *combler ses manques*, c'est-à-dire à s'approprier des choses nouvelles sur lesquelles sont déposées certaines différences pertinentes qui ne sont pas présentes sur les choses qu'il possède déjà. [...] Il s'ensuit que l'activité des collectionneurs est, au premier chef, guidée par le souci de combler ces manques. C'est parce qu'ils sont guidés par ce souci que les collectionneurs s'engagent dans l'échange », Luc Boltanski, Arnaud Esquerre, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017, p. 263.

Annexes

Tableaux avec les principales expositions et catalogues de collections (musées aux États-Unis et en Europe)

1. Collection PatriciaPhelps Cisneros, CPPC (2001-2019)

Expositions Catalogues	Musées
<i>Geometric Abstraction: Latin American art from the CPPC</i> (2001)	Exposition au Fogg Museum, Harvard University , Cambridge, États-Unis
<i>Geometry of Hope: Latin American abstract art from the CPPC</i> (2007)	Exposition au Blanton Museum of Art , University of Texas, Austin, USA
<i>A Constructive Vision: Latin American abstract art from CPPC</i> (2010)	PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. New York : Fundación Cisneros, 2010. (Publication sur les dons du CPPC au MoMA)
<i>Concrete Invention. CPPC. Reflections on geometric abstraction from Latin America and its legacy</i> (2013)	Exposition au Museo Nacional, Centro de Arte Reina Sofía , Madrid, Espagne
<i>Radical Geometry. Modern art of South America from the CPPC</i> (2014)	Exposition à la Royal Academy of Arts , London, UK
<i>Sur Moderno. Journeys of abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros gift</i> (2019)	Exposition au Museum of Modern Art (MoMA) , New York, USA

Auteur : Maria Lucia Bueno (2023).

2. Collection Halle (1996-2018⁴⁵) – Expositions et Catalogues

Expositions Catalogues	Musées
<i>Constructing a poetic universe: The Diane and Bruce Halle Collection of Latin-american art</i> (2007)	Museum of Fine Arts , Houston (MFAH), Texas, États-Unis
<i>Order, chaos and the space between: Contemporary latin american art from the Diane and Bruce Halle collection</i> (2013)	Phoenix Art Museum (PAM) , Arizona, États-Unis

Auteur : Maria Lucia Bueno (2023).

45 Décès de Bruce Halle.

Autres expositions organisées par le CPPC dans les musées – États-Unis, Europe et Amérique latine (1999-2020)

Pays Région	Villes	Nombre d'expositions organisées
États-Unis	Austin, Cambridge, Aspen, New York, Norton, Los Angeles	18
Europe	Madrid, Santiago de Compostela, Londres, Estocolmo	4
Amérique latine	São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Caracas, Ciudad Bolivar, Maracaibo, Carabobo, Buenos Aires, Montevideo, Lima, Cidade do Mexico, San Tiago de los Caballeros, San José, San Salvador	20

Auteur : Maria Lucia Bueno (2023).

Bibliographie

- ADAMS Beverly, *Locating the international: Art of Brazil and Argentina in the 1950s and 1960s*, Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, The University of Texas at Austin, décembre 2000.
- ADAMS Beverly, DAVIDSON Vanessa, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix/New York, Phoenix Art Museum e Artbook, 2013.
- ADAMS Beverly, DAVIDSON Vanessa, *Constructing a poetic Universe: Halle Collection in Houston*, Houston, Museum of Fine Arts Houston, 2007.
- BATEZZATI Augustina, « El 'arte latinoamericana' en la globalization : un acercamiento al arte contemporáneo de la Colección Phelps de Cisneros », *Artelogie* 18, 2022.
- BARRIENDOS Joaquín, « Geopolitics of global art: the reinvention of latin-american in geoaesthetic », dans Hans Belting, Andrea Buddensieg (dir.), *The global art world: audience, markets and museums*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009.
- BECKER Howard, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- BLOIS Yves-Alain, HERKENHOFF Paulo, JIMENEZ Ariel, PÉREZ ORAMAS Luis Enrique, SCHNEIDER ENRIQUEZ Mary, *Geometric Abstraction. Latin American art from Patricia Phelps de Cisneros Collection/Abstracción Geométrica. Arte Latinoamericano em la Colección Patricia Phelps de Cisneros*, Cambridge/Caracas, Harvard University Art Museums/Fundación Cisneros, 2001.
- BOLTANSKI Luc, Arnaud ESQUERRE, *Enrichissement. Une critique de la marchandise*, Paris, Gallimard, 2017.
- BORGES Robinson, « A década da América Latina. Entrevista com Patricia Phelps de Cisneros », *Valor*, 9 juin 2013.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

- BUENO Maria Lucia, *Artes plásticas no século xx. Modernidade e globalização*, Campinas, Editora da Unicamp/Imprensa Oficial/Fapesp, 2001.
- BUENO Maria Lucia, « O mercado de galerias e o comércio de arte moderna », dans João Gabriel Lima Cruz Teixeira (dir.), *Sociedade e Estado*, n° 2, dossier « Sociologia da arte hoje », 2005.
- BUENO Maria Lucia, « Une modernité brésilienne : art moderne et marché de l'art à São Paulo et Rio de Janeiro au milieu du xx^e siècle », dans Alain Quemin (dir.), *Revue sociologie de l'art*, n° 22, dossier « Sociologie des Arts visuels au Brésil », 2014.
- BUENO Maria Lucia, « La condition d'artiste contemporain : entre l'université et le marché », dans Alain Quemin, Gláucia Villas-Bôas (dir.), *Art et société*, Marseille, Open Edition Press, 2016.
- BUENO Maria Lucia, « Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos », dans Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (dir.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, São Paulo, Editora Sesc, 2020.
- Concrete Invention. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Reflections on geometric abstraction from Latin America and its legacy*, éd. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia et TURNER, 2013.
- MORETHY COUTO Maria de Fátima, « Trânsitos entre arte e crítica na América Latina (1960-1970) », *Arte & Ensaio*. n° 24, 2012, p. 97-105.
- FERES JUNIOR João, *A história do conceito de "Latin America" nos Estados Unidos*, Bauru, EDUSC, ANPOCS, 2005.
- FIALHO Ana Letícia, « O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes », dans Maria Lucia Bueno (dir.), *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*, São Paulo, Editora do Senac, 2012.
- GARCIA Maria Amalia, GRIMSON Karen, KATZENTSEIN Inés, DE LACAZE Michaëla, *Sur Moderno. Journeys of abstraction. The Patricia Phelps de Cisneros gift*, New York, MoMA, 2019.
- GARCIA Maria Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2011.
- HEINICH Nathalie, SHAPIRO Roberta, *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de L'EHESS, 2012.
- HUYSSSEN Andreas, *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais e políticas da memória*, Rio de Janeiro, Contraponto, 2014.
- KANTOR Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr., and the intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge/Londres, MIT Press, 2002.
- KIRSTEIN Lincoln, *The Latin-American collection of the Museum of Modern Art*, New York, MoMA, 1943.
- LORENTE Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Asturias, Ediciones Trea, 2008.
- MOSQUERA Gerardo, *Beyond the fantastic : contemporary art from Latin America*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- MOUREAU Nathalie, « Colecionadores de arte: desde o outro lado do espelho », dans Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas Rosa (dir.), *Arte além da arte. Anais do Segundo Simpósio de relações sistêmicas da arte*, São Paulo, Editora Sesc, 2020.

- OLEA Héctor, RAMÍREZ Mari Carmen, *Inverted Utopia. Avant-garde art in Latin America*, New Haven/Londres/Houston, Yale University Press, MFAH, 2004.
- ORTIZ Renato, « Anotações sobre o universal e a diversidade », *Revista Brasileira de Educação*, vol. 12, n° 34, janv.-avr. 2007, p. 7-16.
- PARRACHO SANT'ANNA Sabrina, *Construindo a memória do futuro. Uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Editora da FGV, 2011.
- PÉREZ-BARREIRO Gabriel, *The geometry of hope. Latin american abstract art from Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Austin/New York, Blanton Museum of Art/Fundacion Cisneros, 2007.
- PÉREZ-BARREIRO Gabriel, *A constructive vision: Latin American abstract art from the Collection Patricia Phelps de Cisneros*, New York, Fundación Cisneros, 2010.
- PÉREZ-BARREIRO Gabriel, « O turista acidental: coleções americanas de arte latino-americana », *Periódico Permanente*, n° 9, avril 2021, p. 1-12.
- PHELPS DE CISNEROS Patricia, *Coleccionar en America Latina*, Madrid, éd. Colección Patricia Phelps de Cisneros et ARCO 97, 1997.
- Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século xx em contexto: Colección Cisneros*, présentation de Milú Vilella, textes de Ariel Jiménez et Mari Carmen Ramirez, São Paulo, MAM, 2002.
- POTTER Berit, *Grace McCann Morley and the dialectical exchange of Modern Art in the Americas, 1935-1958*, Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy, Institute of Fine Arts New York University, janv. 2015.
- RIBEIRO DOS SANTOS Renata, *Arte contemporâneo latino-americano en España. Dos décadas de exposiciones (1992-2012)*, Grenade, Editorial Universidad de Granada, 2019.
- SULLIVAN Edward J., « Information networks: Collecting and display of Latin American art in the United States », dans Beverly Adams, Vanessa Davidson, *Order, chaos, and the space between. Contemporary Latin American art from the Diane and Bruce Halle collection*, Phoenix/New York, Phoenix Art Museum e Artbook, 2013, p. 119-132.
- RASMUSSEN Waldo, *Latin American artists of twentieth century*, collaboration Fatima Berchet et Elisabeth Ferrer, New York, MoMA, 1993.
- Radical Geometry. Modern art of South America from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*, Londres, Royal Academy of Arts, 2014.
- TOTA Antonio Pedro, *O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil*, São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- TOTA Antonio Pedro, *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*, São Paulo, Companhia das Letras, 2020.
- TRASFORINI Maria Antonietta, *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*, Valence, Publicacions de la Universitat de València, 2009.
- WU Chin-Tao, *Privatização da cultura. A intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*, São Paulo, Boitempo/SESC-SP, 2006 [1996].

BIEN D'ARCHIVE LES ARCHIVES D'ART LATINO-AMÉRICAIN ET LE MARCHÉ MONDIAL

JOAQUÍN BARRIENDOS

Tecnologico de Monterrey - EAAD
joaquinbarriendos@tec.mx

Résumé Bien que les prix des archives d'art latino-américain n'aient pas atteint les niveaux de certaines œuvres emblématiques de la région, nous assistons depuis quelques années à leur insertion stratégique dans l'économie symbolique du marché mondial de l'art. Les documents de l'art latino-américain ont cessé de fonctionner comme un simple support académique de la *provenance* des œuvres pour devenir un nouveau produit de l'économie symbolique de l'art. La condition déplacée, marginale et à la dérive des archives de l'art latino-américain – héritée de l'idée même d'art latino-américain – a facilité cette inflexion géo-esthétique, transformant le *mal d'archive* en *bien d'archive* : la rage de conserver l'archive donnant forme à une nouvelle ressource économique dans le système global de l'art. La question que nous posons dans ce texte est celle du rôle que jouent les documents artistiques latino-américains dans la construction des prix et des imaginaires économiques mondiaux.

Mots-clés archives d'art, économie symbolique, marché global de l'art latino-américain.

Mon intérêt pour la circulation mondiale des archives d'art latino-américain transparaît dans la plupart de mes recherches des vingt dernières années. Catalogueur autodidacte, mes préoccupations tournent autour des archives personnelles des critiques d'art dans la région, ainsi que de l'activisme archivistique, que je définis comme le processus conscient, permanent, collectif, horizontal, politiquement orienté et affectivement engagé de subversion de l'archive. Interpellé par la ferveur archivistique qu'a suscité le soi-disant boom artistique latino-américain au cours de la première décennie du *xxi*^e siècle, j'ai fondé en 2015 un séminaire intitulé *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*. L'objectif de cet espace de réflexion était de partager des expériences et des stratégies pour comprendre les déplacements

géographiques, symboliques, économiques et matériels auxquels les archives d'art latino-américain avaient été confrontés au cours de ces années.

Afin de croiser différents points de vue, j'ai invité des conservateurs, des universitaires et des directeurs de musée à dialoguer avec des galeristes, des artistes et des marchands, avec la promesse d'ouvrir une conversation atypique dans le système de l'art¹. Le titre même du séminaire, *Archivos fuera de lugar*, avait été conçu pour discuter, à partir de l'université, du musée, du marché et de la maison de vente aux enchères, de ce que l'on peut décrire comme la double condition géo-esthétique des archives d'art latino-américain : être considérées globalement comme d'un grand intérêt pour le monde en raison de leur singularité historique; et être, paradoxalement, toujours *fuera de lugar*, hors de propos, toujours capturées dans d'autres géographies, dans d'autres institutions, coupées en deux, cachées dans les réseaux globaux du marché.

Dans ces groupes de travail ont été discutées les raisons pour lesquelles les archives d'art latino-américain étaient considérées comme quelque chose d'exceptionnel – d'une valeur historique et artistique inestimable dans le monde – tout en maintenant et en reproduisant systématiquement leur condition disloquée et marginale. Cela nous a permis de parler d'elles comme de corps documentaires géographiquement et symboliquement déplacés. Par quelle inertie, nous demandions-nous, les archives d'art latino-américain sont-elles toujours en transit, toujours en ruines, toujours incomplètes, toujours en risque de disparition, toujours captives du regard extérieur, toujours distantes, toujours ailleurs? En même temps, nous essayions de comprendre pourquoi c'est précisément cette condition marginale qui en fait un objet de désir pour les conservateurs, les institutions et les marchés mondiaux. En effet, au lieu de diminuer, le caractère marginal des documents de l'art latino-américain semble s'amplifier et se consolider en tant que discours global. Nous assistions à l'émergence d'un véritable boom de l'archive dans l'art de la région.

1 Les participants au séminaire étaient : Joaquín Barriendos (Mexique), Carla Stellweg (Indonésie), Cristina Freire (Brésil), Gabriela Rangel (Venezuela), Giacomo Castagnola (Pérou), Gustavo Buntinx (Pérou), María Gaztambide (Porto Rico), Martha Wilson (USA), Mónica Mayer (Mexique), Henrique Faría (Venezuela), Julio García Murillo (Mexique), Sofía Carrillo (Mexique), Ricardo Ocampo (Argentine), Ana Garduño (Mexique), Diego Flores Magón (Mexique), Francisco Reyes Palma (Mexique), Pilar García (Mexique). Les conversations qui ont eu lieu pendant les tables rondes ont été publiées par la maison d'édition t-e-e dans le livre *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento* (2017). La version numérique peut être téléchargée ici : [http://t-e-e.org/files/archivo/Archivos%20fuera%20de%20lugar%20\(T-E-E,%202017\).pdf](http://t-e-e.org/files/archivo/Archivos%20fuera%20de%20lugar%20(T-E-E,%202017).pdf)

En effet, malgré leur fragilité, leur manque de protection et leur caractère incomplet, au cours des dernières décennies, les archives d'art latino-américain ont commencé à occuper massivement les dépôts des musées et des centres de documentation, ainsi que les salles de vente, les collections privées et les entrepôts des galeries commerciales. À un rythme accéléré, nous avons vu les archives de l'art latino-américain se consolider en tant qu'objets exposables, en tant que biens patrimoniaux et, surtout, en tant que ressources sur le marché mondial de l'art. Il s'agit d'un processus accéléré mais efficace de réification de l'archive en tant qu'objet de collection, marchandise et ressource symbolique, qui doit être compris en prenant aussi en compte les mutations du marché international, des circuits d'exposition, des modèles de mobilité des artistes et des imaginaires géo-esthétiques de l'art contemporain.

Comme j'essaierai de l'expliquer dans ce texte, c'est précisément cette condition déplacée, marginale et dérivante des archives d'art latino-américain – qu'elles ont héritée de l'idée même et de la condition géo-esthétique de l'art latino-américain – qui a fini par les insérer dans la sophistiquée économie symbolique du marché mondial de l'art. Les questions qui guideront notre réflexion dans ce texte sont les suivantes : quelle importance les archives ont-elles eu historiquement dans la consolidation du marché de l'art latino-américain ? Quels types de déplacements et de nouvelles significations la documentation artistique a-t-elle acquis dans la construction des prix et des imaginaires économiques globaux de l'art dans la région ? Quel rôle la recherche documentaire et la *provenance* jouent-elles dans le marché secondaire de l'art ? Comment les archives d'art latino-américain sont-elles vendues et revendues aujourd'hui ? Quel est le rôle des musées et des galeries d'art dans l'acquisition, la collecte et l'évaluation des archives et des documents d'art latino-américains ? Quelles sont les implications pour les circuits commerciaux mondiaux de la récente récupération et de l'exposition des pratiques artistiques conceptuelles latino-américaines des années 1960 et 1970 qui ont fait de l'archive à la fois une position géopolitique et un fétiche pour le discours curatorial et le commerce de l'art ?

Pour commencer à répondre à ces questions, nous diviserons ce texte en cinq sections. Dans la première, nous verrons comment l'exposition et la consommation actuelles d'archives les transforment en nouvelles ressources du marché de l'art et les font exister en tant que *bien d'archive*, ce qui inverse la signification du titre du fameux livre de Jacques Derrida *Mal d'archive*. Dans la deuxième partie, nous évoquerons certaines études académiques sur le marché de l'art en Amérique latine, en situant les relations géopolitiques et

géoesthétiques de leurs économies symboliques. Dans la troisième section, nous passerons en revue les thèmes abordés lors du séminaire *Archivos fuera de lugar*, et en présenterons les principales conclusions à propos du marché de l'art latino-américain actuel. Dans la quatrième section, nous revisiterons le travail du sociologue Olav Velthuis et utiliserons ses propositions analytiques pour décrire la construction des prix de l'art latino-américain dans ce contexte de valorisation et de réification de ses documents primaires et archives. Enfin, nous observerons comment la circulation récente d'archives, y compris dans le marché secondaire, altère et modifie l'idée même d'art latino-américain.

Bien d'archives

Comme on le sait, Jacques Derrida a été invité par la Société Internationale pour l'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse à Londres en 1994 pour donner une conférence dans les Archives Sigmund Freud. Intitulée « Le concept d'archive », sa conférence a été publiée un an plus tard sous le titre *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Dans sa conférence, Derrida semble se méfier de l'archive : « Rien n'est moins sûr, rien n'est moins clair aujourd'hui – nous dit-il – que le mot archive². » La thèse de Derrida est que l'archive souffre d'une maladie chronique et que cet état est irrémédiable. Évoquant le concept de répression chez Freud, Derrida suggère qu'il y a quelque chose dans l'archive qui ne peut être subverti, inversé ou déclassifié. Si ce qui a été refoulé peut effectivement être ramené à la surface – nous dit Derrida – le dispositif qui met en œuvre le refoulement et ce qu'il consigne, reste toujours inconscient, étranger et inaccessible au sujet archiviste.

Attirés par les maux contemporains de l'archive, les conservateurs, les artistes, les marchands d'art, les directeurs de musée et les collectionneurs se sont tournés vers la production de recettes pour contrer la maladie de l'archive dans les pratiques curatoriales et artistiques. C'est la maladie de l'archive qui a permis l'émergence d'une sorte de fièvre documentaire réparatrice du musée, de la collection ou du marché de l'art. Sous la promesse de *guérir la* maladie de l'archive, les circuits globaux du système de l'art exposent, reproduisent et monumentalisent compulsivement les archives et les documents d'art depuis une vingtaine d'années. Comme jamais auparavant, l'archive est devenue une métaphore curatoriale, un fondement esthétique de l'art engagé, une installation

2 Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.

conceptuelle, un discours muséologique et un objet de collection. La catégorie « art d'archive » fait désormais partie du vocabulaire des historiens de l'art, des conservateurs et des muséographes.

Il est indéniable que, dans ce contexte, les archives d'art latino-américain ont gagné en notoriété, suscitant des initiatives de sauvetage, de préservation et de diffusion de documents primaires. Les collections personnelles censurées et les documents institutionnels oubliés sont sortis des armoires et des entrepôts pour être justifiés, étudiés et reproduits. Les pratiques artistiques ont pu tirer parti de cette force d'attraction des archives, générant des stratégies d'intervention, de dépatricarisation, de décolonisation et de démantèlement de l'archive, du musée et de la collection. En même temps, la banalisation curatoriale du *mal d'archive* a eu des effets collatéraux, produisant une nouvelle niche de marché : le document en tant que ressource pour l'économie symbolique de l'art. Nous sommes désormais confrontés à l'artification et à l'auratisation de l'archive au désir d'exposer des documents primaires en tant qu'objets exceptionnels, à la volonté de posséder des archives et d'accumuler un pouvoir discursif et institutionnel lorsqu'il s'agit de parler à partir de l'archive. Dans un tour de vis inattendu pour l'archive à l'ère de sa reproductibilité esthétique, le *mal de l'archive* est devenu un *bien de l'archive*; une nouvelle pulsion documentaire, caractérisée par la valeur affective, accumulative et commerciale de la documentation sur l'art. Aujourd'hui, les marchands d'art, les conservateurs et les artistes collaborent explicitement ou tacitement au processus d'accumulation matérielle et immatérielle de documents et de discours d'archives.

Le *bien d'archive* est donc le renversement de la pulsion de mort de l'archive en un nouveau dispositif de conservation et une nouvelle ressource économique pour le marché mondial de l'art. Étant données les conséquences remarquables de cette fièvre pour guérir le mal de l'archive, il est nécessaire de s'interroger sur l'avenir de la documentation de l'art en général et, plus particulièrement, sur la manière dont les archives d'art latino-américain sont devenues un nouveau type d'actif symbolique pour le marché mondial de l'art. Si, comme le dit Derrida, il y a toujours quelque chose dans l'archive qui échappe à l'archonte – quelque chose qui ne peut être subverti à l'intérieur des pratiques archivistiques – la question restée ici sans réponse est la relation entre la reproductibilité esthétique et la déterritorialisation économique des archives de l'art latino-américain, alors qu'elles ont commencé à circuler et à se commercialiser dans le système mondial en tant qu'archives décalées, à contre-canon, capables de raconter une modernité autre. À mon avis, les historiens de l'art de la région ont longtemps

évitée cette question, laissant aux sociologues et aux spécialistes du marketing le soin d'articuler des cadres analytiques pour comprendre le marché de l'art latino-américain dans les économies symboliques mondiales.

Deux histoires de l'art latino-américain : le marché et l'académie

Contrairement à la France, l'Amérique latine n'a pas consolidé sa propre tradition académique sur l'étude et la critique des marchés de l'art contemporain. Cela vaut aussi bien pour l'art global que pour l'art contemporain produit et commercialisé dans des foires, des galeries ou des ventes aux enchères dans la région. Les quelques études qui existent sur le sujet sont généralement de deux types : soit des études académiques monographiques spécialisées qui n'ont pas d'impact direct sur les circuits d'échange et de consommation de l'art latino-américain, soit des recherches commandées par des agents du secteur primaire ou secondaire du marché de l'art pour valider ou authentifier la propriété ou la *provenance* d'une pièce ou d'un lot sur le point d'être mis en vente. Les raisons en sont multiples et le but de cet article n'est pas d'offrir un diagnostic détaillé du problème. Il suffit de dire qu'il y a trois raisons principales pour lesquelles l'Amérique latine manque d'une tradition académique engagée dans l'étude du marché de l'art contemporain.

La première est une raison technique qui concerne non seulement le marché de l'art latino-américain, mais aussi le marché de l'art en général. Comme on le sait, la principale caractéristique – et en réalité la tactique la plus aboutie – du marché de l'art est l'opacité à plusieurs niveaux des transactions qui donnent forme et continuité aux circuits d'achat et de vente d'œuvres d'art. Plus qu'une anomalie ou une irrégularité, c'est cette opacité qui définit et guide le marché de l'art. Le principal obstacle auquel se heurte le chercheur lorsqu'il analyse les mouvements de prix ou les tendances de la collection d'art contemporain est l'impossibilité de trouver des données concrètes et fiscalement validées sur les échanges d'œuvres d'art. À la fin d'une foire d'art comme ARCOmadrid, il ne reste plus à la presse, aux artistes ou aux chercheurs que des données volatiles utilisées par les galeristes, les musées et les gestionnaires d'art eux-mêmes pour intervenir de manière performative dans la valeur symbolique de l'art, soit en gonflant le prix original de l'art, soit en poussant les désirs des collectionneurs ou des mécènes de musée dans une certaine direction. Un paradoxe émerge de ce qui précède : bien que le volume des transactions artistiques qui ont lieu en

Amérique latine soit inférieur à celui de régions telles que le golfe Persique, l'Asie de l'Est ou du Sud-Est, le rôle de cette région dans la production symbolique de la valeur de l'art contemporain sur le marché mondial peut être majeur. Et cela parce que son intervention dans la performativité culturelle des prix ne dépend pas du chiffre d'affaires réel de l'art latino-américain en tant que marché de niche.

D'autre part, il existe également des raisons intellectuelles et des préjugés – ou des horizons d'attente, comme les appelle Hans-Georg Gadamer – qui font que la dimension commerciale de l'art contemporain est considérée comme banale et étrangère au caractère sublime ou transcendant de l'histoire de l'art, de la critique ou de la théorie. L'activité intellectuelle de l'historien fonctionne ainsi comme une barrière qui le sépare des activités quotidiennes des circuits commerciaux, qu'il considère le plus souvent comme un sous-secteur sans valeur en tant qu'objet d'étude. Par conséquent, de nombreux historiens traditionnels considèrent que le marché de l'art ne contient pas d'éléments pertinents ou indispensables au développement de leur travail intellectuel en tant qu'historiens ou critiques d'art. Pour d'autres, les langages quantitatifs du marché de l'art sont tout simplement inaccessibles, comme si l'on mettait un anesthésiste devant une partition de John Cage. D'un côté comme de l'autre, dans la plupart des cas, les historiens s'appuient sur leur travail de recherche pour se protéger de toute implication dans le marché de l'art, comme si leur impartialité ou leur véracité critique en dépendait. Lorsque les historiens participent effectivement au marché de l'art – en écrivant des textes critiques pour des catalogues et des brochures d'exposition, par exemple – ils considèrent leur collaboration comme indépendante et sans influence directe sur le marché de l'art, contredisant en fait les théories de la valeur symbolique de l'art et les études sociologiques de la subjectivité dans les processus de construction de la valeur-désir du monde de l'argent par l'intermédiaire de l'art.

Enfin, et découlant de ce qui précède, il existe aussi des raisons professionnelles, qui reproduisent la rupture technique et intellectuelle entre le secteur professionnel du marché de l'art et la sphère publique de la recherche académique. Certes, ces deux sphères professionnelles échangent régulièrement des idées et des expériences lors des vernissages d'expositions, dans les couloirs des foires d'art ou lors d'événements privés organisés par des hommes d'affaires, des hommes politiques ou des acteurs clés du monde muséal, mais elles donnent rarement de la publicité à leurs échanges par des conférences, des publications académiques et journalistiques. Les foires d'art et les rencontres de professionnels de l'art organisent régulièrement des tables rondes avec des conservateurs,

des galeristes et des artistes auxquelles n'assistent qu'exceptionnellement des universitaires ou des chercheurs. En retour, les colloques universitaires et les séminaires sur l'histoire et la théorie de l'art accueillent la présence d'artistes ou de conservateurs, mais presque jamais celle de galeristes, de *marchands* ou de collectionneurs directement impliqués dans le marché de l'art. Il en résulte la coexistence de deux récits imperméables sur l'art qui, paradoxalement, parlent d'un même objet d'étude et finissent par s'appréhender l'un l'autre, mais qui tiennent néanmoins des positions divergentes, voire antagonistes, d'incompréhension réciproque. Cette situation a également entravé la consolidation des études académiques interdisciplinaires sur le marché de l'art développées de manière systématique et rigoureuse dans les universités latino-américaines. Lorsqu'elles sont menées de manière isolée, elles peuvent difficilement avoir un impact critique sur le domaine commercial de l'art.

Archives hors sol

Comme nous l'avons dit au début, l'organisation du séminaire *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento* il y a une dix ans avait l'intention explicite d'effacer les barrières physiques et symboliques entre les deux histoires de l'art : celle des universitaires et celle des professionnels, et notamment ceux de la conservation et ceux du marché. C'est pour cette raison que des historiens de l'art, des critiques et des artistes ont convergé avec des galeristes, des marchands, des conservateurs et des directeurs de musée à ces tables de travail. Je n'ai pas l'intention de résumer ici chacun des sujets abordés lors de ce séminaire. Il suffit de dire que ce premier séminaire a été un précurseur dans l'ouverture d'un débat critique sur l'avenir des archives d'art latino-américain, basé sur la prise en compte sérieuse des fluctuations économiques et des désirs symboliques qui ont généré le sauvetage et la construction des archives d'art latino-américain en tant que documents globaux marginaux, en tant que pseudo-canon.

Le premier axe de travail de ce séminaire était intitulé : « Garder l'avenir : archives, inventaire et mémoire de l'art latino-américain ». Il abordait le problème de la conservation institutionnelle des archives d'art latino-américain : leur valeur symbolique, patrimoniale, numérique, pédagogique et d'exposition. En tenant compte de la distinction entre la propriété et la garde d'une collection, le rôle de l'université et du musée dans les processus de conservation, de catalogage et d'accès numérique aux archives a été discuté, ainsi que la nécessité de

créer des structures publiques-privées visant à protéger la valeur patrimoniale et symbolique des documents de l'art latino-américain du xx^e siècle.

Le deuxième axe de travail était intitulé : « Répliques et emplacements : le document dans l'espace d'exposition ». Il abordait les contradictions intrinsèques à l'exposition de documents en tant qu'œuvres d'art et des œuvres d'art en tant que documents. Basé sur des études de cas provenant de différents pays d'Amérique latine, cet axe problématisait l'ontologie et la vie matérielle de la documentation artistique dans les galeries des musées, ainsi que les conséquences de l'exposition d'archives sur les marchés de l'art latino-américain. Parmi les thèmes abordés à partir d'approches et de points de vue différents, citons la reconstruction d'expériences artistiques à partir des archives, la monumentalisation des documents lorsqu'ils sont exposés et l'utilisation des nouvelles technologies numériques en tant que stratégies documentaires dans les espaces d'exposition.

Le troisième axe du séminaire s'intitulait « Archives/actifs : les galeries d'art et la commercialisation de documents ». Il revenait sur les circuits d'échange et de commercialisation des archives personnelles, le divorce géographique des collections lorsqu'elles sont achetées par des collectionneurs privés, le démembrement des collections lorsqu'elles sont acquises par des musées situés dans différents pays, la duplication/création de documents historiques à des fins commerciales, le don de documents à des organismes publics, et le rôle du secteur privé dans la recherche et la conservation des archives. Le rôle actif des galeristes et des marchands d'art dans cet axe de travail était crucial pour comprendre comment la performativité de l'histoire de l'art est activée par le marché et comment la recherche académique est promue par les espaces commerciaux, les galeries et les ventes aux enchères d'œuvres d'art.

Prix, performance et économie du document

Après avoir discuté de la façon dont le *mal d'archive* a cessé d'être une maladie passive pour devenir une économie active, un *bien d'archive*, et après avoir parlé de la nécessité de rendre plus perméables les discours construits sur les archives par l'académie d'une part et le marché d'autre part, il est maintenant nécessaire de parler de la performativité des archives dans la construction de la valeur symbolique des prix de l'art et de l'économie matérielle/immatérielle du document. C'est pourquoi je reprendrai à mon compte les analyses d'Olav Velthuis qui développe une approche analytique de ce qu'il appelle les

économies imaginaires de l'art contemporain basées sur la performativité des prix en tant que discours culturels. Il va sans dire que, à contre-courant de la sociologie économique traditionnelle, son travail a ouvert un dialogue important avec l'histoire de l'art et l'histoire de la conservation.

Comment la performativité des archives d'art latino-américaines – leur marginalité intrinsèque, leur condition d'être/ne pas être à leur place – a un impact sur la construction symbolique et imaginaire de l'économie culturelle de l'art latino-américain contemporain? Quel est le rôle des archives latino-américaines d'art dans la construction de la valeur et du prix de l'art de la région? En d'autres termes, il s'agit de dimensionner les effets symboliques et les discours géo-esthétiques portés par les archives d'art latino-américaines, une fois qu'elles sont devenues un *bien d'archive* en étant exposées, installées et distribuées en tant que documentation artistique. J'utilise ici le concept de documentation artistique pour faire allusion à un autre territoire paradoxal et liminal des archives d'art : un territoire constitué à la fois d'œuvres d'art qui mènent leur vie sociale en tant que documents, et de documents et d'archives qui agissent dans le système artistique en tant qu'œuvres d'art, évitant parfois stratégiquement d'être définis comme l'un ou l'autre³. D'où la formulation de documentation artistique, qui m'a été utile à d'autres moments pour générer un cadre analytique permettant de comprendre les différentes pratiques et tactiques conceptuelles de l'art latino-américain dans les années soixante et soixante-dix.

En évoquant la dimension performative des archives, je fais donc référence à l'ensemble d'actions discursives et sémantiques par lesquelles le sens symbolique est construit et la valeur économique d'une œuvre d'art/document est reproduite aujourd'hui, c'est-à-dire la manière dont les archives d'art latino-américain construisent la valeur et participent à la performance culturelle des prix et du marché de l'art latino-américain. Les prix sont, au sens où l'entend Velthuis, des éléments cruciaux sur la base desquels les histoires de l'art sont fixées, manipulées et racontées, tant par les universitaires que par les marchands et les collectionneurs. Dans son livre *Talking Prices*, Velthuis affirme que si les prix de l'art disent peu de choses sur le marché de l'art, en revanche ils donnent de nombreux indices sur la perception sociale et culturelle de l'art, des artistes et des collectionneurs. En d'autres termes, ils renseignent sur les économies

3 Barriendos Joaquín, « Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual », *Pos. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, vol. 4, n° 8, 2015, p. 54-65.

imaginaires de l'art contemporain. Selon Velthuis, les prix « racontent des histoires sur l'identité des collectionneurs, les ambitions des artistes et la valeur de l'art⁴ ».

Velthuis n'a certes pas étudié le rôle agissant et performatif des archives dans l'économie symbolique du marché de l'art contemporain, et encore moins dans celle de l'art latino-américain en particulier. Cependant, son cadre d'analyse permet d'étendre le concept d'économies imaginaires au domaine de la performativité socioculturelle des archives. Rappelons, à cet égard, que, tout comme cela a eu lieu avec l'idée même d'art latino-américain, ses archives ont subi des suppressions, des reconversions et des investissements de différentes sortes sur les marchés primaire et secondaire, accumulant marginalité et positions contre-canoniques en fonction des nouvelles conceptions, circuits et désirs globaux de l'art latino-américain. Si la documentation de l'art latino-américain a historiquement servi à donner corps et autorité aux processus d'authenticité et de provenance des œuvres d'art, au cours de la dernière décennie, sa valeur symbolique, son pouvoir économique en tant qu'imaginaire culturel et son attrait global en tant qu'actif-périphérie – en tant que marginalité exploitable par le marché – se sont surtout accrus. D'où l'importance de comprendre les mutations culturelles qui ont transformé le *mal d'archive* en un nouveau moteur économique, le *bien d'archive*, comme inversion de la pulsion de mort en une nouvelle ressource archivistique du marché.

Cependant, il est important de noter que, dans le cas du marché de l'art latino-américain, ce sont surtout les discours institutionnels et les politiques d'archivage des pratiques conceptuelles des années soixante et soixante-dix qui ont directement stimulé l'économie symbolique actuelle de l'art latino-américain mondial. Paradoxalement, c'est le collectionnisme d'objets des pratiques conceptuelles ou non-objectuelles qui a fait de l'indistinction entre œuvre et document (documentation artistique) une ressource stratégique du marché mondial de l'art, convertissant la marginalité et l'exceptionnalité de l'art latino-américain en une niche de marché. Aujourd'hui, l'art latino-américain et ses archives sont vendus comme de l'art global ou des documents de valeur globale, sans perdre la marque identitaire de l'Amérique latine en tant que contre-canon subalterne. Le fait que les maisons de vente aux enchères aient cessé ces dernières années de vendre l'art latino-américain en tant que tel, en tant qu'art latino-américain, et l'aient intégré à l'art moderne, contemporain ou global, démontre non seulement le rôle des mutations discursives de l'économie

4 Velthuis Olav, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005, p. 179.

symbolique de l'art en général, mais aussi la performativité spécifique de l'art latino-américain en particulier, qui se prête facilement à la négation et à la revendication depuis plus de cent ans.

L'idée de l'art latino-américain et ses archives

Pour comprendre l'économie culturelle du marché de l'art latino-américain, il est donc plus important de s'intéresser aux discours, aux idées et à la performativité institutionnelle qui permettent à l'art latino-américain et à ses archives d'être pensés, exposés et commercialisés aujourd'hui, que de se demander ce qu'est l'art latino-américain en tant que tel. En d'autres termes, ce qui compte pour le marché de l'art latino-américain et de ses archives est l'*idée de l'art latino-américain* et non son ontologie. Ni l'essence de l'art latino-américain ni celle de la documentation artistique ne définissent sa place dans l'économie symbolique du marché mondial de l'art contemporain aujourd'hui.

Ce n'est pas le moment d'évoquer l'histoire longue et complexe de l'*idée d'art latino-américain*. J'ai consacré un projet de recherche doctorale à retracer les discours – produits tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'Amérique latine – qui ont permis et permettent encore à l'art latino-américain d'être étudié, collectionné, exposé et commercialisé en tant que dispositif par lequel la différence culturelle latino-américaine est assemblée et désassemblée du monde global. Il suffit de dire ici que depuis plus d'un siècle, nous assistons à ce que j'appelle la négation performative de l'art latino-américain et que, bien avant le *boom* de l'art latino-américain – sorte d'émulation du boom littéraire – l'existence de l'art latino-américain a été niée mille et une fois. Les discours et les expositions sur l'art latino-américain qui circulent dans le monde entier depuis des décennies opèrent donc dans un territoire hautement contradictoire : ils reproduisent l'*idée de l'art latino-américain* tout en déclarant de manière performative qu'ils ne sont pas des expositions d'art latino-américain.

À titre d'exemple, l'exposition *El final del eclipse* – sous-titrée *El arte de América Latina en la transición al siglo xx* et symptomatiquement conçue et produite en Espagne mais exposée en Amérique latine – a utilisé la métaphore du système planétaire de l'art pour nier de manière performative l'existence de l'art latino-américain :

Il ne s'agit pas d'une exposition d'« art latino-américain ». Pour une raison très simple : « l'art latino-américain » en tant que tel, en tant que prétendue unité, n'*existe pas*. Il n'existe pas au-delà des prétentions du marché et des centres de

gestion du système artistique institutionnel. Ni au-delà des restes de l'idéologie colonialiste qui continue à réduire à l'unité ce qui est divers et pluriel, par la violence de la représentation, comme moyen de pouvoir le gérer, le manipuler⁵...

Comme le montre clairement cet exemple pris parmi tant d'autres, que l'on accepte ou non l'existence de l'art latino-américain, la circulation mondiale de l'*idée d'art latino-américain*, elle, ne fait aucun doute. En effet, aussi bien pour douter de l'existence de l'art latino-américain que pour l'affirmer en tant qu'expression géo-esthétique différenciée, il est nécessaire de se faire une image de cette catégorie – de ce qu'elle prétend agglutiner et de ce qu'elle laisse de côté – et de lui faire une place à l'intérieur des imaginaires globaux. En ce sens, tant l'affirmation comme la négation de l'existence de l'art latino-américain mettent en lumière ce que j'appelle l'*idée de l'art latino-américain*, qui a une structure tragique, au double sens rhétorique et littéraire du terme : elle est tragique parce qu'elle fonctionne comme un trope, comme un territoire discursif, une idée conçue et reproduite sur la base de métonymies, de synecdoques et de métaphores géo-esthétiques, c'est-à-dire de signifiants dans lesquels la géographie de l'Amérique latine déborde et disparaît⁶. Mais elle est également tragique car sa structure narrative au sein du grand récit de la modernité est marquée par une mort annoncée : la fatalité inéluctable de ne pouvoir expurger le péché originel d'être née à contretemps et ailleurs qu'après avoir été assassinée – délatinisée, dirais-je – par les mains de la critique latino-américaine elle-même.

Cette dimension tragique de l'histoire de l'art latino-américain a été explicitée en 1995 avec la parution de *Beyond the Fantastic*⁷ du conservateur cubain Gerardo Mosquera qui, une année plus tard, dans le cadre de l'inauguration de la foire ARCOMadrid 1996 – rebaptisée ARCOLatino car l'Amérique latine en était l'invitée – disait : « l'art latino-américain a cessé de l'être ». Ce qu'il annonçait était l'émergence d'un art post-fantastique et post-latino-américain, une expression tardive de la négation performative à laquelle nous avons fait référence plus tôt. Du point de vue du discours curatorial mondial, l'art latino-américain a effectivement réussi à cesser d'être latino-américain, c'est-à-dire qu'il a commencé à circuler mondialement en tant qu'art latino-américain, en se niant lui-même en tant que différence.

5 Jimenez José, *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo xx*, Mexico, Fundación Telefónica-MAM, 2002, p. 17.

6 2020

7 Mosquera Gerardo, *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, Boston, MIT Press, 1996.

En même temps – et cela s’est vu pendant la décennie suivante – les nouveaux *stocks* commerciaux du post-latino-américanisme, l’abstraction, le concret, le conceptuel et le froid, non seulement n’ont pas réduit le pouvoir géo-esthétique du fantastique, mais ont servi à stabiliser la consommation et la circulation globale de l’art latino-américain en tant qu’altérité marginale. La preuve en est que la *Fridomania* n’a pas disparu, mais a coexisté avec cet art global post-fantastique qui englobe les néo-conceptualismes, les minimalismes, les cinétismes et les géométries sensibles, et qui est parfois exposé dans les mêmes espaces, notamment la Tate Modern, ARCO et Reina Sofia. Le féminisme associé à des figures telles que Frida Kahlo, María Izquierdo ou Remedios Varo, alimente aujourd’hui la force poétique des géométries sensibles de Gego et celles-ci, en retour, servent de refuge à la réticulation du nouveau marché mondial de l’art latino-américain.

Bien que la plupart des critiques, historiens de l’art et conservateurs de la région n’y prêtent pas beaucoup d’attention, les grandes maisons de ventes aux enchères ont joué un rôle déterminant dans l’échiquier du régionalisme géo-esthétique de l’art latino-américain, des années 1970 à nos jours. Établies aux États-Unis il y a près de cinquante ans, ces *majors* ont été les entités qui ont le plus mis en avant l’identité et l’hétérogénéité de l’art latino-américain, et celles qui ont le plus encouragé les collectionneurs internationaux et régionaux à s’intéresser à l’art latino-américain en tant que marché de niche spécial, différent et particulier. En d’autres termes, ce sont eux qui ont mis de l’huile dans les rouages de l’Amérique latine en tant que région géo-esthétique émergente/marginale sur les marchés de l’art global. À cet égard, l’économiste Jill Kreps déclarait il y a quelques années :

Aujourd’hui, la catégorie d’art latino-américain est liée à la région latino-américaine mais prend de la valeur grâce à l’existence d’acheteurs américains. S’ils pouvaient le faire, les investisseurs américains s’intéresseraient davantage à des catégories telles que l’art russe, l’art indien et l’art chinois pour diversifier le risque de leurs portefeuilles, augmenter leur force spécifique et leurs rendements, de la même manière qu’ils le font avec la catégorie « art latino-américain »⁸.

Mary Anne Martin, ancienne fondatrice de la division Art latino-américain de Sotheby’s et membre du comité de sélection d’Art Basel Miami Beach, a

8 Kreps Jill, *Investment Characteristics of Latin American Art*, [tesis de Maestría, New York University], 2007.

également détaillé le fonctionnement de l'art latino-américain comme capital symbolique à l'intérieur du système international de l'art contemporain :

le marché de l'art latino-américain n'existait pas il y a vingt-et-un ans; je ne veux pas dire que les œuvres de certains artistes latino-américains n'étaient pas vendues sur différents marchés, mais qu'elles n'étaient pas échangées par l'intermédiaire d'une catégorie régionale de collectionneurs... Je suis certaine que cet immense intérêt pour l'art latino-américain n'existerait pas si les ventes aux enchères n'avaient pas éclairé l'art de cette vaste région par la construction d'un nouveau patrimoine commun, mais non homogène... l'idée de voir l'art latino-américain horizontalement à travers des axes nationaux au lieu de le voir verticalement pays par pays a certainement marqué une façon de faire sur le marché. Cela s'est également produit à un moment très opportun, imposant un nouveau souffle au marché mondial, qui ne demandait qu'à être redéfini⁹.

Comme on peut s'en douter, ces opérations discursives transforment l'idée de l'art latino-américain en une sorte de ressource culturelle ou d'*expediency*¹⁰. J'ai caractérisé ailleurs ce type de ressource comme un actif périphérique, dans la mesure où sa marginalisation discursive le rend stratégique et lui confère une valeur ajoutée dans l'économie mondiale. À cet égard, il convient de citer les mots de Mari Carmen Ramírez, fondatrice de l'ICCA (International Center for the Arts of the Americas au Museum of Fine Arts, Houston) :

Le profit n'est jamais assuré. Mais si, à partir de notre art, nous savons utiliser ce point de vue privilégié que nous donne la vue panoramique à 360° depuis l'« extérieur » de notre périphérie, peut-être pourrons-nous pêcher au bon moment [...] Prenons-le en compte, surtout dans le sens marginal de beaucoup de ces artistes qui, caustiquement, ont été non seulement effacés dans leur moment générationnel par diverses modes mais qui, indéniablement, ont très peu vendu ou n'ont jamais eu de marché¹¹...

9 Martin Mary Anne, « The Latin American Market Comes of Age Martin, Mary-Anne », 1998 en Mary-Anne Martin Fine Art Web Site (<https://mamfa.com/the-latin-american-market-comes-of-age-2>, consulté en juin 2024).

10 Barriendos Joaquín, « Jerarquías Estéticas de la Modernidad/Colonialidad », dans Cecilia Lida (éd.), *Ramona. Revista de Artes Visuales* (Bienales Internacionales en y desde Latinoamérica), n° 95, 2009, Buenos Aires, p. 33-38.

11 Ramirez Mari Carmen, « Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del Siglo XXI: Impacto y Eficacia », dans *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, arteBA Fundación, 2006, p. 42,43.

Associant trois niveaux de marginalité – le marché, la géopolitique et l'artistique – le pari des musées et des maisons de vente aux enchères spécialisés dans l'art latino-américain était de dénoncer ces modèles d'exposition qui, selon les termes de Mari Carmen Ramírez « prétendent annuler la seule chose qui... donne aux [Latino-américains] du respect dans les centres de légitimation : la provenance étonnante, la transformation radicale, la différence incontestable¹² ». Comme on peut le voir, ce qui a fait de *l'Amérique Latine* un nouvel atout-périphérie dans ces types de lectures, c'est l'hypothèse selon laquelle il existe en Amérique latine une profonde politisation radicale de l'art et une authentique marginalité identitaire, directement associées aux pratiques conceptuelles des années soixante et soixante-dix.

Conclusion

Au début de ce texte, j'évoquais le séminaire *Archivos fuera de lugar. Circuitos expositivos, digitales y comerciales del documento*, qui est né avec les derniers bouleversements de l'économie symbolique de l'art latino-américain. De manière surprenante, ces transformations sont pilotées une fois de plus par les *majors*. Suivant – un peu en retard, sans doute – l'annonce de la mort de l'art latino-américain en 1996, le marché secondaire s'est mis à démonter la catégorie « art latino-américain » pour l'inclure dans d'autres catégories comme « art moderne » ou « art contemporain » et bientôt, peut-être « art contemporain indigène ». Nous avons ainsi assisté à la dé-latinisation symbolique du marché de l'art latino-américain (2012-2023), qui nie stratégiquement l'Amérique latine sans déprécier sa marginalité géo-esthétique en tant qu'actif-périphérie sur le marché mondial.

Il s'agit, une fois de plus, de globaliser, de consolider l'économie, de faire grimper les prix à d'autres niveaux et d'atteindre des records en niant et, en même temps, en reproduisant l'Amérique latine en tant qu'entité géo-esthétique. La mort annoncée de l'art latino-américain n'était donc pas une situation tragique d'une identité régionale névrosée, mais la consolidation parodique du marché de l'art : l'art latino-américain meurt symboliquement une fois de plus, mais seulement pour ressusciter comme un phénix des nouvelles estimations de prix de l'art contemporain mondial. Certes, les *majors* ont cessé de le vendre sous l'étiquette d'art latino-américain, et l'incluent dans les ventes d'« art moderne »

12 *Ibid.*

ou « art contemporain », il demeure que s'il aspire aujourd'hui à atteindre des records de prix c'est grâce à son unicité tacite en tant qu'art latino-américain. La stratégie est simple mais efficace : conserver le caractère quasi-marginal de l'art contemporain de la région, mais le subsumer à un réseau global d'échanges basé sur l'économie symbolique de l'art. Ce sont les maisons de vente aux enchères qui ont fixé la catégorie « art latino-américain » dans les années 1970 et 1980 afin d'augmenter leurs prix, et ce sont aujourd'hui ces mêmes *majors* qui ont commencé à brouiller stratégiquement la catégorie. Nous assistons à un changement de position où les régions géo-esthétiques ont cessé d'être émergentes pour mieux capitaliser sur leur marginalité périphérique et désormais bien consolidée.

Pour conclure, je voudrais revenir sur le thème des archives pour comprendre comment les documents d'art participent à ce nouveau rebondissement de l'histoire tragicomique de l'art latino-américain. Certes, s'il existe tout un marché de l'archive dans lequel la documentation artistique de l'Amérique latine circule avec fluidité, les prix de ces archives sont loin d'atteindre les niveaux que certaines œuvres emblématiques de l'art latino-américain ont atteint, et notamment celles de Frida Kahlo. Cependant, et c'est là le point essentiel, les archives ont cessé de fonctionner comme un simple support académique de la provenance des œuvres. De plus en plus, les documents fonctionnent comme des actifs d'un nouveau marché imaginaire, construisant et consolidant l'Amérique latine comme un marché de niche spécifique dans la catégorie non spécifique de l'« art contemporain » ou de l'« art global ». C'est sans doute la raison pour laquelle la documentation sur l'art latino-américain est devenue un nouveau type d'actif et de ressource pour le marché de l'art.

Bibliographie

- BARRIENDOS Joaquín, « Jerarquías Estéticas de la Modernidad/Colonialidad », dans Cecilia Lida (éd.), *Ramona. Revista de Artes Visuales* (Bienales Internacionales en y desde Latinoamérica), n° 95, 2009, Buenos Aires, p. 33-38.
- BARRIENDOS Joaquín, « Masacre de Puerto Montt: Apuntes en torno a la reconstrucción histórica del arte no-objetual », *Pos. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes*, vol. 4, n° 8, 2015, p. 54-65.
- BARRIENDOS Joaquín, CARRILLO HERRERÍAS, Sofía (éd.), *Archivos fuera de lugar. Circuitos positivos, digitales y comerciales del documento*, Mexico, t-e-e, 2017.
- BARRIENDOS Joaquín, « The tragic death of Latin American art », dans *Conferencia impartida dentro del 108th CAA Annual Conference Afterlives and the possible futures for Latin American Art*, College Art Association of America, Chicago, février 2020.
- DERRIDA Jacques, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1997.
- VELTHUIS Olav, *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*, Princeton University Press, 2005.
- JIMENEZ José, *El final del eclipse: El arte de América Latina en la transición al siglo xx*, Mexico, Fundación Telefónica-MAM, 2002.
- KREPS Jill, *Investment Characteristics of Latin American Art*, [tesis de Maestría, New York University], 2007.
- MARTIN Mary Anne, « The Latin American Market Comes of Age Martin, Mary-Anne », dans Mary-Anne Martin Fine Art Web Site, 1998 (<https://mamfa.com/the-latin-american-market-comes-of-age-2>, consulté en juin 2024).
- MOSQUERA Gerardo, *Beyond the Fantastic, Contemporary Art Criticism from Latin America*, Boston, MIT Press, 1996.
- RAMIREZ Mari Carmen, « Nuevos modelos de exposiciones de arte latinoamericano del Siglo XXI: Impacto y Eficacia », dans *Circuitos Latinoamericanos/Circuitos Internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, Buenos Aires, arteBA Fundación, 2006.